ZWEITES KAPITEL

Das Kunstgewerbe

Allgemeines

Stein, Bronze und Ton haben für den Ostasiaten eine höhere Bedeutung als die eines beliebigen Materials zur Herstellung von Gebrauchsgegenständen.

Wir Europäer sind durch die Entwicklung der Techniken und Industrien gewohnt, zu fragen, ob ein Gegenstand des täglichen Gebrauches bei einer gefälligen Form vor allem praktisch, dauerhaft und billig ist. Das Schönheitsideal in Europa gestaltete im Laufe der Jahrhunderte immer neue Formen und bewirkt noch heute einen ewigen Fluß der Veränderung. Regierungsformen und Staatengebilde, Gesetze und Ideale sind die Völker des Abendlandes stets zu wechseln bereit, sobald sie das Alte als unpraktisch und das Neue als besser erkannt haben. Um wieviel leichter wechseln sie ihre Sitten und gar ihre Geräte und ihren Zierat! Aus der ganzen Welt holen wir Europäer fremde Natur- und Rohprodukte zusammen, in fieberhafter Tätigkeit erspähen wir jede Möglichkeit, das Alte durch Neues, nach unserer Überzeugung Besseres, zu ersetzen. Wir haben keine Pietät für die Tradition; der Fortschritt ist unser Ideal.

Diese Auffassung müssen wir ganz beiseite lassen, um dem ostasiatischen Kunstgewerbe gerecht zu werden. Dort ist Tradition alles. Eine Veränderung, selbst wenn sie einen technischen Fortschritt bedeuten sollte, lehnt man prinzipiell ab, sobald alte, von den Ahnen geschätzte Vorbilder vorhanden sind. Selbstverständlich wird für Dampfschiffe und Eisenbahnen, Bergwerke und Gewehrfabriken das Neue in neuer Form und Technik anerkannt, da sie bisher noch nicht dagewesen waren. Aber warum das Steinsiegel, die Bronzeurne oder die Porzellanschale ändern? Wird etwas Schöneres oder Dauerhafteres geschaffen? Sicher nicht! Vielleicht ist das neue Material billiger, aber dafür auch um so viel unschöner oder unsolider und vor allem um so viel unfeiner. In China ist jedes Streben, einen Fortschritt für die Dinge zu bringen, die einmal vor Zeiten eingeführt und im Lauf der Zeit technisch zur Vollendung gebracht sind, in gewissem Sinne unbekannt. Ob der neue Geist hierin viel ändern wird, bleibt abzuwarten.

In Europa ist die Ansicht verbreitet, daß die Chinesen eine ungeheure Literatur besitzen. Wenn wir aber bedenken, daß noch heute die philosophischen Schriften und Gedichtbücher aus einer Zeit von Jahrhunderten vor Christi und die religiösen Schriften von vor zwei Jahrtausenden die Grundlage des Wissens, besonders bis vor kurzem für die Staatsexamina bildeten und somit zur Literatur, die jeder Gebildete kennen muß, gehören, so müssen wir uns wundern, daß der Umfang der Literatur für ein Reich von der gewaltigen Ausdehnung und für ein Völkergemisch ähnlich der Bevölkerung Europas so gering ist. Europa in seiner Gesamtheit produziert heute in fünf bis zehn Jahren vielleicht mehr Bücher, wie China in tausend Jahren erzeugt hat.

Es hängt das mit dem zähen Festhalten an der philosophischen und religiösen Tradition zusammen, welche wiederum alle anderen Gebiete wie Volkswirt-

schaft, Rechtsprechung, überhaupt alle Kenntnisse für das öffentliche Leben beherrscht und in der alten Überlieferung konserviert. Es fehlt seit der Einführung der indisch-buddhistischen Religion im Beginn der christlichen Zeitrechnung jede durchgreifende geistige Reformation und auch die militärischen, juristischen und medizinischen Arbeiten entbehren jenes Streben der Fortentwicklung, wie es die Differenzierung der Völker in den europäischen Ländern bedingt hat. Immer wieder wurden die alten Schriften gelesen und im besten Falle interpretiert, aber niemals beiseite geworfen.

Daher kommt es, daß die Gebiete der Literatur begrenzt sind. Geschichte und Philosophie, Gedichte und Religion nehmen den größten Raum in Anspruch. Tagesfragen werden öffentlich wenig erörtert, das Theater ist für die niedrigsten Volksinstinkte ohne künstlerischen Wert. Vor allem weite Gebiete wie Architektur und Konstruktionslehre, Physik und Chemie, kurz alle Gebiete der exakten Wissenschaft werden im Verhältnis zu Europa in der Literatur fast völlig vernachlässigt.

Diese Eigentümlichkeit hängt auch damit zusammen, daß das Interessengebiet des Chinesen ein wesentlich begrenzteres als des Europäers ist. Die Landwirtschaft ist seit Jahrtausenden unverändert und dementsprechend die Ernährung, die soziale Struktur des Volkes und die Sitte. Ausschlaggebend ist noch heute die im Kleinbetrieb arbeitende Landbevölkerung. Dazu kommt das eigenartige Verwaltungssystem, das unter Umständen alle Mittel heiligt, die das Aufblühen einzelner Gegenden wegen der damit verbundenen Revolutionsgefahr verhindern. Das Streben nach Neuerungen wurde infolge des Aussaugesystems durch die Beamten entweder materiell unterbunden, moralisch von vornherein verhindert oder mit Gewalt niedergeschlagen. Daher fehlte jenes Streben, durch Steigerung der Kulturgüter die gegebenen Ungleichheiten auszugleichen. Dieses Streben aber bedeutet in Wirklichkeit den Fortschritt der Zivilisation. Die verschiedensten Faktoren haben so zusammengewirkt, um eine erweiterte Interessensphäre in China nicht aufkommen zu lassen, während die vorhandene allerdings intensiver ausgearbeitet und viel allgemeiner verbreitet ist als bei uns.

Ähnlich sind die Verhältnisse in der Kunst. In der Außen- und Innenarchitektur fehlen die umwälzenden Neuerungen, die Europa in zwei Jahrtausenden durchlebt hat. In Technik und Form sind die alten Vorbilder beibehalten, nur die Ausführung ist unter dem Einfluß der vorwiegend maßgebenden Malerei verschiedenartig behandelt. Die Vielseitigkeit fehlt im Verhältnis zu Europas Kunstbetätigung. Dadurch ist andererseits das Verständnis für die wenigen Betätigungsgebiete viel stärker entwickelt als bei uns. Der gebildete Chinese braucht keine griechischen und römischen Schriften zu lesen, keine Naturwissenschaft und Techniken zu lernen, aber die Geschichte und Sprache seiner Heimat und damit zusammenhängend die der Philosophie und Kunst kennt er gründlich. In begrenztem Maße ist jeder gebildete Chinese Philosoph, Dichter und Kunstkenner, während er die bei uns überschätzten Gebiete einer materialistischen Zivilisation verachtet, mindestens aber vernachlässigt.

Die Chinesen sind das einzige Volk der Welt, das schon in früher Zeit angefangen hat, über seine vorhistorische Geschichte nachzudenken und zu forschen. Ebenso hat man in China schon früher als bei uns, aber doch erst in den Zeiten des Mittelalters angefangen, Sammlungen antiker Gegenstände anzulegen und zu beschreiben. Die Kataloge derartiger Sammlungen sind noch heute die Grundlagen aller Forschungen über das Kunstgewerbe. Bei dem zähen Festhalten an den alten Formen waren die illustrierten Werke des Mittelalters gleichzeitig die Vorlagen für spätere Handwerker und erleichterten die Herstellung ähnlicher Stücke.

Es ist ein Gewohnheitsgesetz in Ostasien, daß für jeden Gegenstand Material und Stil wie zur Zeit seiner ersten Einführung

beibehalten bleibt; natürlich gibt es auch Ausnahmen. Die erste Form wird durch den Zufall der fremden Einflüsse und der entstandenen Bedürfnisse geschaffen, aber sobald sie feststeht, vererbt sich die Form und bleibt maßgebend für Jahrtausende. Keine Laune der Mode kann eine eingreifende Änderung hervorrufen. Material, Form und Ornament wurden für jede Gruppe zu einem Kanon gestaltet, an dem wie an einem heiligen Vermächtnis der Ahnen ebenso festgehalten wird, wie an der Verehrung der Ahnen selbst.

Derartige Gewohnheiten sind, in begrenztem Umfange und oft lokal verschieden, auch in Europa nicht unbekannt. So trinken wir das Bier aus Zinn- und Steinkrügen des Mittelalters, aber die Modegetränke des 18. Jahrhunderts, Tee, Schokolade und Kaffee, aus dem gerade damals erfundenen Porzellan, während in den Ländern, in denen die Porzellanfabrikation erst später allgemeine Anwendung fand, wie in Rußland, Spanien usw., das Glas üblich wurde und blieb. Aber dies gilt nicht als geheiligte Regel für Europa, sondern ist eine freie Gewohnheit, die in einem Falle sich im Volke erhält, im anderen abgelöst wird; so trinkt man Bier nicht nur aus Steingut und Zinn, sondern in moderner Zeit auch aus Gläsern, die in Amerika und Frankreich, wo das Bier eine neue Mode ist, fast ausschließlich gebraucht werden. Dagegen würde dem Chinesen eine Teetasse aus Glas oder Eisen statt dem altgewohnten Steingut oder Porzellan undenkbar sein.

Dieses Gesetz der Tradition ist so unabänderlich, daß umgekehrt aus dem angewendeten Material der einzelnen Gebrauchsgegenstände häufig auf die Zeit ihrer ersten Entstehung oder Einführung im chinesischen Lande geschlossen werden kann. Z. B. Amulette, kaiserliche Siegel und kaiserliche Zepter sind meist aus Stein, vorwiegend aus Jade, gefertigt, und ihre erste Anwendung weist dadurch in jene frühen Zeiten hin, in denen der Stein das begehrteste Material war. Auch die tönernen Gefäße für die Getränke der Geselligkeit lassen ihre erste Anwendung in sehr alten Zeiten erkennen. Wiederum die Opfergefäße, aus denen später Räucherbecken und Vasen gestaltet wurden, die runden Spiegel und gewisse buddhistische Kultgegenstände blieben stets aus Bronze gegossen, da sie in der Bronzezeit in Aufnahme gekommen waren. Entstanden durch die Entwicklung der Zeit neue Probleme und neue Sitten, so wurden zu ihrer Befriedigung die inzwischen neu entstandenen Techniken dienstbar gemacht.

Es entspricht dem uralten Kultus des Ahnenglaubens, der Auffassung des Kaisers als den „Himmelssohn", der Wertschätzung der Werke des Konfuzius als kanonische Bücher, der unveränderten Beibehaltung der alten Bildschrift — kurz, der ganzen Kultur Chinas, daß die einzelnen Symbole dieser Kultur konserviert wurden wie die Kultur selbst. So entstand in Ostasien nicht die Frage, ob praktisch und billig, sondern ob durch die Tradition geheiligt und den Vorschriften der Ahnen entsprechend. Nicht nur der Gegenstand selbst, sondern auch das Material, die Form und das Dekor erhielten symbolische Bedeutung.

Diese Auffassung schließt nicht etwa eine Stiländerung im Laufe der Zeiten aus; aber der Stil berührt nicht die Auswahl des Materials oder der Grundformen im Dekor und im Aufbau, sondern ausschließlich die technische Durchführung. Es läßt sich an der großzügigen Erfassung der Gesamtform oder an der schärferen Ausarbeitung der Verzierungen oder an der delikaten, aber kleinlichen Durchführung der Einzelheiten eine Entwicklungsreihe feststellen, die für die Malerei ebenso gilt wie für alle Gebiete des Kunstgewerbes. Während die Architektur, anders als in Europa, gar keinen Einfluß auf den Stil ausübte, hat die Malerei stets das grundlegende Schema für die Auffassung bei allen Arbeiten des Kunstgewerbes in Asien gebildet und bildet es heute noch. Die alten Werke wurden in immer neuer Übersetzung der jeweiligen Zeitsprache nachgeformt. Es waren zeitgemäße, individuelle Wiederholungen, keine rein mechanischen Nachbildungen.

Daneben scheinen zu allen Zeiten bis zur Neuzeit alte Stücke auch direkt kopiert worden zu sein. Bei Bronzen sind vielleicht auch Nachgüsse gefertigt, in denen das Original in die Gußform eingedrückt wurde. Besonders zu gewissen Zeiten des Antiquitätensammelns — ganz wie bei uns — sind direkte Nachahmungen der alten geschätzten Originalarbeiten ausgeführt worden. Auch bei diesen Stücken dürfen wir nicht von Fälschungen sprechen, denn zum Beispiel in den japanischen Annalen lesen wir wiederholt, daß Handwerkern ein Ehrentitel verliehen wurde, weil sie eine chinesische Töpferei so vorzüglich nachgeformt hatten, daß man die Kopie nicht vom Original unterscheiden konnte. Derartige kunstvolle Nachahmungen waren vielleicht schwieriger und zeitraubender herzustellen als die Originale selbst; sie wurden daher als kostbare Seltenheiten diesen gleichwertig geschätzt. Wesentlich ist, daß solche Nachahmungen nicht fabrikmäßig und nicht in geringwertigem Material oder in schlechter Technik ausgeführt wurden; die Arbeiten waren zwar keine Originale für den, der eine Sammlung nach dem Alter der Gegenstände anlegte, aber für den Kunsthistoriker kann eine gute, dem Original gleichwertige Einzelkopie denselben Wert wie das Original bedeuten. Wie wir z. B. im Kapitel über Porzellan sehen werden, behaupten viele Forscher, daß die Porzellane des 17. Jahrhunderts, die in Form, Dekor und Signierung den Mingstücken nachgemacht wurden, letztere sogar an Qualität übertroffen hätten.

Wir lernen hieraus ein Gesetz kennen, das unseren europäischen Begriffen völlig widerspricht, oder das wir doch nur bei kirchlichen Arbeiten vereinzelt anwenden. Wir wollen stets das Neue, das sich der sozialen und technischen Entwicklung anpaßt, aber der Chinese will keinen politischen und sozialen und daher auch keinen technischen und künstlerischen Fortschritt. Daß in Wirklichkeit die Zeit der Kopisten nicht mit gleicher Kraft und Großzügigkeit schaffen kann wie die Zeit der erfindenden Ahnen und daher minderwertige Ware erzeugt, ist zwar eine Tatsache, aber kommt der ausführenden Generation nicht zum Bewußtsein.

N a c h b i l d u n g e n, Wiederholungen im jeweiligen Zeitstil und Kopien sind bei guter Qualität künstlerisch den Originalen gleichzuschätzen, insofern sie von Künstlern ausgeführte Einzelwerke sind. Besonders für den Kultus ist während Jahrtausenden eine unübersehbare Fülle von ähnlichen Gegenständen geschaffen, die immer an Material, Form und Dekor im großen und ganzen gleich sind, aber in der Qualität und im Detail der Ausführung sich unterscheiden.

Die Technik des Steinschliffs in seiner Einzelarbeit, der Bronzeguß in verlorener Form, sowie die Glasurtöpferei in der vom Zufall des Feuers abhängigen Farbe schließt jede Massenfabrikation eines Modells, wie der Guß in Formen es gestattet, völlig aus. Also kleine Abweichungen sind durch die Technik bereits bedingt und tatsächlich bei jedem Stück vorhanden, so daß es sich im technischen Sinne stets um Originalarbeiten handelt. Erst in der modernen Zeit, unter europäischem Einfluß sind minderwertige Fabrikate entstanden, die wirkliche F ä l s c h u n g e n im europäischen Sinne sind.

Es bestand also nicht der Wunsch, stets etwas Neues zu schaffen, sondern im Gegenteil der Wunsch war, das neue Stück in alter Form zu geben. So wurden die alten V e r z i e r u n g e n immer und immer wieder kopiert. Aber wenn Kopien von Kopien in fortgesetzter Reihe gemacht werden, so wird sehr bald — wir können täglich an uns selbst die Beobachtung machen — die ursprüngliche Vorlage völlig unkenntlich, so daß schließlich Ornamente entstehen, die sinnlos erscheinen.

Die ältesten Verzierungen Chinas auf Kultgefäßen aus Bronze, die nicht als primitive Kulturbetätigung aus ältester Zeit angesehen werden dürfen, sind in Wirklichkeit nicht der Anfang, sondern der Ausklang einer ursprünglich naturalistischen Darstellung. Als wieder mehr realistische Kunstströmungen aufkamen,

wurde den alten Linien und Ornamenten nach Gleichnissen in der Natur eine neue Gestaltung verliehen, und es entstanden entweder neue Bilder oder jene Phantasiegestalten, welche überall Träger einer mystischen Symbolik wurden. An dem Stil derartiger Verzierungen können wir ihre Entstehungszeit und eine Entwicklung der Ornamentik feststellen. Aber daneben blieben gleichzeitig andere Handwerker dem alten Schema treu und schufen immer von neuem in der Tradition erstarrte Formen und Verzierungen.

Bei der Wertschätzung, die in ihrer Symbolik Stein-, Ton- und Metallarbeiten neben den Malereien schon in vorchristlicher Zeit genossen, war es nur eine natürliche Entwicklung, daß derartige Werke als Geschenke des Kaisers an Prinzen, hohe Beamte und Generale dienten. Die uralte Sitte der Verteilung von wertvollen Geschenken durch den Fürsten aus Freundschaft und zur Belohnung ist in einer modernen, demokratischen Zeit durch Gehälter, Orden und Titel ersetzt. In China hat sich aber die alte Sitte in gleicher Bedeutung erhalten, und es werden noch heute sowohl moderne als auch antike Bilder und Kunstgegenstände verschiedenster Art, besonders auch Stoffe verschenkt.[1]) Kaiserliche Manufakturen

---

[1]) Um eine Vorstellung von der weiten Verbreitung dieser Sitte zu geben, bringe ich die Traueranzeige (Chinesische Totenklage, Tägliche Rundschau, 16. August 1908) zum Abdruck, die Herzog Kung dem kaiserlichen Gouverneur Truppel in Tsingtau überreicht hat:

Traueranzeige des Herzogs Kung ling yi in Tsinanfu an den kaiserlichen Gouverneur Truppel in Tsingtau:

Die Leiche ist aufgebahrt in der Wohnung in der Nähe des Südtores der Innenstadt von Tsinanfu.

Ich, Kung ling yi, melde, daß das Unheil ereilt hat: meine erhabene Mutter, die durch kaiserliche Huld mit dem ersten Beamtenrang ausgezeichnete Herzogin K'ung vom Stamme P'eng. Durch kaiserliches Edikt hat Ihre Majestät die Kaiserin-Witwe von ihr erklärt, tugendhaft und lauter sei ihr Herz gewesen und sie hätte es verstanden, ihren Sohn zu erziehen. Ihre Majestät hat ein Totenopfer für die Verblichene angeordnet und 2000 Taels für die Trauerfeier gestiftet. Im Jahre 1894 befahl Ihre Majestät die Kaiserin-Witwe meine Mutter zu ihrer Geburtstagsfeier nach Peking, verlieh ihr das Recht, in einer Sänfte mit zwei Trägern sich zu Hofe tragen zu lassen, gewährte ihr huldvollst in Ning schou kung (Palast der Ruhe und des langen Lebens in der verbotenen Stadt), zu wohnen und weibliche Dienerschaft mit sich zu führen, stellte ihr acht Eunuchen zur Bedienung, ließ sie aus der kaiserlichen Küche verpflegen, schenkte ihr Milchkuchen, eine Tafel Früchte, Wassertabak, Wein, Milchtee, Salzgemüse, einen goldenen Ring, 18 durchsichtige Nephritsteine und einen Nephritring. Auch ein Gastmahl mit Theateraufführungen gab Ihre Majestät meiner Mutter zu Ehren, ließ Drachentänze aufführen, schenkte ihr ein eigenhändig gemaltes Bild, eine Landschaft mit Fichten und Reihern darstellend, und eine selbstgeschriebene Wandrolle mit einem großen „Schou" (langes Leben)-Zeichen, ein Staatsgewand, zwei Sortimente Kämme aus Elfenbein, ein Paar goldene Armbänder, einen Ring mit goldgefaßtem klarem Nephrit, einen goldenen Ring, einen Ring mit goldgefaßter Perle, einen Kalender, eine runde Konfektschachtel, Walnußgebäck, Äpfel, Milchweißbrote, vierzehn Pack Wassertabak, eine Tafel mit den Zeichen „Glück" und „langes Leben", ein Bild mit flachen Pfirsichen, schwarzblaue Tschekiang-Seide zu einem langen Rock, rotbraune Tschekiang-Seide mit runden „langes Leben"-Ornamenten zu einem langen Rock, eine Rolle Seidenstoff, ein gesticktes farbiges Tuch, ein Kopftuch aus schwarzer Seidengaze, einen Kamm aus Elfenbein, einen Teller aus fremdem Lack, eine lange Rolle eigenhändig von Ihrer Majestät mit einem großen „Schou" (langes Leben) beschrieben, rotbraune Tschekiang-Seide, Stoff zu einem Staatsgewande mit goldenen Drachen bestickt in fünf Farben (Grün, Gelb, Rot, Weiß, Schwarz),

wurden begründet, die für den Dienst des Hofes und die kaiserlichen Geschenke arbeiteten, oder es wurden Hofkünstler ernannt, die Stücke in vorgeschriebener Art anfertigen mußten. Schon an anderer Stelle (Bd. I, S. 248) hatten wir die Malakademie des Kaisers Huitsung (1101 bis 1126) kennen gelernt, in der weiße Falken, das kaiserliche Lieblingsmotiv, in großer Anzahl für Geschenkzwecke gemalt wurden. Und die kürzlich verstorbene Kaiserin Witwe verehrte bunte Blumenbilder, die nicht von ihr selbst, sondern von Hofmalern im Geschmack der Kaiserin gemalt und nur von ihr mit dem kaiserlichen Siegel gleichsam signiert wurden (Bd. I, Abb. 313).

---

grüne Tschekiang-Seide mit in fünf Farben gestickten goldenen Drachen zu einem Staatsrock, zwei Sortimente Elfenbeinkämme, zwei Ballen rotbraune Tschekiang-Seide mit runden „langes Leben"-Ornamenten, zwei Ballen schwarzblaue Tschekiang-Seide mit gleichen Ornamenten, zwei Rollen schwarzblaue und rotbraune Nanking-Seide, Äpfel, eine runde Konfektschachtel. Ferner schenkte Ihre Majestät meiner Mutter zwei Tafeln mit den Zeichen „Glück" und „langes Leben", Tee aus P'uerl (in Yünnan), Fleisch in Soya (eine pikante Sauce), duftenden langblätterigen Tee, geschälte Finger-Zitronen in silberfarbenen Streifen in Soya eingemacht, tibetanische Kuchen mit Senfkörnern, gedrehtes Stangengebäck aus Eierteig, Kuchen in zehn verschiedenen Formen, Zuckerkuchen, Schwalbennester, weiße Morcheln, Tschekiang-Seide zu einem langen Rock, Kuchen und Gebäck, eine Tafel Früchte.

Im Jahre 1906 befahl Ihre Majestät die Kaiserin-Witwe durch Edikt meine Mutter zur Audienz, ließ sie aus der kaiserlichen Küche verpflegen, gab ihr ein Gastmahl, schenkte ihre eine eigenhändig geschriebene Ehrentafel mit dem Spruch: „Im Anstand ein leuchtendes Beispiel für die Gegenwart", verlieh ihr das Recht, sich selbst einen Ehrenbogen zu bauen, schenkte ihr Gazestoff mit „langes Leben"-Ornamenten aus mittelblauer, hellblauer, rotbrauner, teeorangener, seefarbener, bambusgrüner, gelber, bambusaschenfarbener Seide, einen eigenhändig gemalten runden Fächer mit Päonienmotiven, einen runden Fächer aus Reiherfedern, Nanking-Seide zu langen Röcken mit runden „langes Leben"-Ornamenten von hellblauem, rotbraunem, altkupferrotem, lichtblauem, aschgrauem Ton, Kuchen in Pfirsichform mit den Zeichen: „Glück, Segen, langes Leben, Freude".

In diesem Jahre geruhte Ihre Majestät die Kaiserin-Witwe meiner Mutter durch Edikt folgende Geburtstagsgeschenke zu übersenden: ein eigenhändig gemaltes Bild mit neun Pfirsichen, die Zeichen „Glück" und „langes Leben" eigenhändig geschrieben, einen Buddha des ewigen Lebens, ein Zepter mit drei Edelsteinen, durchsichtige rotbraune Seidengaze mit runden „langes Leben"-Ornamenten, halb durchsichtige mittelblaue Seidengaze mit runden „langes Leben"-Ornamenten, undurchsichtige hellblaue und seefarbene Seidengaze mit runden „langes Leben"-Ornamenten, moderne Bänder in allen Farben.

Jetzt ist sie am 29. April dieses Jahres gegen Morgen (zwischen fünf und sieben Uhr) in dem Schlafgemach ihrer Tsinanfuer Wohnung verschieden. Geboren war sie am 30. Juni 1849, abends (zwischen sieben und neun Uhr) und wurde somit 60 Jahre alt. Ich, ihr Sohn, der ich hier in Tsinanfu weile, beauftragt mit der Prüfung des Schulwesens, habe persönlich die Einsargung der Entseelten überwacht, den Bestimmungen gemäß Trauer angelegt und wende mich mit dieser Trauerbotschaft an die alten Familienfreunde, Examenskollegen, Freunde, Verschwägerte, Landsleute und Verwandte. Am 22. Juni werden Beileidskundgebungen entgegengenommen, auf den 23. Juni sind die häuslichen Totenopfer angesetzt, am 24. morgens zwischen fünf und sieben Uhr findet die Überführung des Leichnams statt.

Die Hinterbliebenen
K'ung ling yi.

Wir müssen daran festhalten, daß im Gegensatz zu dem ewigen Wechsel der europäischen Moden in China in symbolischer Bedeutung Material, Form und Verzierung für bestimmte Gegenstände der alten Tradition stets beibehalten blieben. Dieses Gesetz hat in der Praxis in verschiedenster Weise gewirkt.

Der Motivenschatz blieb begrenzt. Daher ist im Laufe der Jahrhunderte eine Durcharbeitung und Vielheit der Variationen in Formen und Verzierungen innerhalb der begrenzten Zahl von Vorbildern durch viele tausend geschulte Augen und geschickte Hände durchgeführt, wie wir sie in Europa nicht kennen. Und nicht nur das Auge des Handwerkers, sondern ebenso das des Käufers ist durch diese Tradition geübt. Allerdings ist zu gewissen Zeiten eine Verschlechterung der Vorlagen zu erkennen. Nicht mit groben Effekten der Modeschnörkel, sondern durch raffiniert geschulte Empfindungen für die Feinheit der Linien und Farben wird eine Vollendung auch in der einfachen glatten Form erreicht, die z. B. griechische Vasen häufig übertrifft.

Die Konzentration auf die wenigen Materialien und Formen scheint das Auge des Chinesen — und nicht nur das des Kenners, sondern auch das des Privatmannes — so geschult zu haben, daß er Unterschiede z. B. in der Patina der Bronze oder an der Außenlinie der Form wahrnimmt, die unser an Wechsel und Prunk gewöhntes Auge kaum begreifen kann. So wird das Interesse nicht darauf gelenkt, mit Phantasie neue Wirkungen zu erzielen, sondern die Überlieferung durch feine, kaum wahrnehmbare Nuancen immer wieder zu adeln oder in Zeiten, in denen dieses künstlerische Gefühl den Schaffenden fehlt, die alten Kunstschätze zu sammeln und als Meisterwerke von höchstem Ruhme zu schätzen und nachzuempfinden.

Wir dürfen bei chinesischen Werken eines guten Kunstgewerbes nicht neue Ideen, nicht geistreiche Einfälle, nicht kostbare Materialien erwarten, dagegen eine vollendete Ausführung in Material und Technik. Arbeiten in Jade, in glasiertem Ton oder in Bronze, die unserem Auge kaum eine Variation zeigen, können durch den Schliff der Politur, das Lüster der Glasur, oder die Patina des Metalles dem Chinesen von größtem Unterschiede sein.

Diese Nuancenunterschiede lassen sich im Bilde nicht zeigen und auch bei den Originalen nur von geschulten Augen erkennen. Wir müssen daher an dieser Stelle von dem, was die Qualität der Arbeit am wesentlichsten ausmacht, völlig absehen und uns auf die Beurteilung nach dem Stil in Form und Verzierung beschränken.

Aus dem Gesagten ist ersichtlich, daß sich für gewisse Arten, besonders für Kultgefäße, eine Tradition für Form und Dekor feststellen läßt und anderseits eine historische Entwicklung in der Ausführung. Dagegen kann man das Alter der einzelnen Stücke selbst nur mit größter Vorsicht vermuten, da stets Wiederholungen und Nachbildungen, aus Freude an der Schönheit des Originals, oft in vollendeter Arbeit hergestellt wurden. Der Stil ist historisch interessant; aber maßgebend für die Wertschätzung des einzelnen Gegenstandes ist ausschließlich die Qualität des Materials und der Arbeit, ohne Rücksicht auf das Alter der Herstellung. Die Ordnung einer Sammlung von Stein- und Tonarbeiten und Bronzen ist nicht immer nach der Zeit ihrer Darstellung, wohl aber nach den Stilen durchführbar.

Es empfahl sich daher, die verschiedenen Formen der gleichen Typen nebeneinander zu stellen und zu versuchen, innerhalb jedes Typus eine Entwicklung zu zeigen. Hierdurch wurde die Anordnung des Stoffes nach den Materialien und dann

nach den einzelnen Gebrauchstypen bestimmt. Auf diese Weise wurden die zeitlich zusammengehörenden Stile zwar in die einzelnen Materialabschnitte auseinander gerissen, aber dafür die Möglichkeit gewonnen, wichtige Entwicklungsreihen darzustellen. Auch glaubte ich, daß mehr Liebhaber für die Gebiete der einzelnen Materialien Interesse haben, als für die Stilwanderung allein. Eine Darstellungsform, die beiden Gesichtspunkten Rechnung trägt, existiert nicht.

Bei der unübersehbaren Vielseitigkeit der Variationen des gleichen Motivs mußte ich mich trotz des reichlich vorliegenden Materials in Anbetracht des begrenzten Raumes auf die Abbildungen einzelner Typen beschränken. Ich will nicht eine Übersicht der verschiedenen Spezialtechniken und Schulen geben. Auch vermeide ich die Einteilung nach den chinesischen Bezeichnungen, die vielleicht sehr gelehrt erscheinen würden, aber für unseren Gesichtspunkt verwirrend wirken dürfte. Meine Untersuchungen werden ihren Zweck erfüllt haben, wenn sie ein Verständnis für den Stil der Zweckform, der Technik und der Ornamentierung in ihrer historischen Entwicklung vermitteln.

I. Bronze

Allgemeines

Die zahlreichen Ausgrabungen antiker Gräber in Europa haben ein umfangreiches Bronzematerial von Norwegen bis Italien, von Spanien bis Rußland zutage gefördert, so daß die Entwicklung der Formen und Verzierungen einzelner Gebrauchsgegenstände, wie der Gefäße, Waffen und Gewandfibeln, in fast lückenloser Folge für Jahrtausende festgestellt werden konnte. Als den Toten keine Bronzebeigaben mehr ins Grab gelegt wurden, da hört unser Material und unsere Kenntnis auf, und nur der Zufall hat einzelne Stücke erhalten. Im Kampfe der Not haben die Völker Europas stets nach dem praktischen Modernen gegriffen und sich niemals Gedanken über die Gebrauchsgegenstände ihrer Ahnen gemacht, keine Sammlungen angelegt und keine Beschreibungen hinterlassen. Ein Wechsel der Stile ist nachweisbar, sobald die Verhältnisse sich veränderten.

In China ist es gerade umgekehrt.

Noch harren Tausende alter Gräber der Öffnung, und aus prähistorischer Zeit sind nur wenige Originalbronzen als einwandfrei echt nachgewiesen. Vielleicht ruhen noch große Schätze in den Grabhügeln, wir wissen es nicht. Antike Bronzen befinden sich in dem Privatbesitz alter Familien, in Tempeln und auch im Abendlande, aber ihre Echtheit können wir nur durch Vergleich der Ornamente und der Ausführungsart besonders mit datierten Steinskulpturen wahrscheinlich machen. Die absolute Sicherheit der Datierung besteht nur für die wenigen Stücke, die durch Ausgrabungen aus unberührten, durch Inschriften oder Münzfunde bestimmbaren Gräbern erhalten sind. Heute können wir durch vieles Sehen und Vergleichen frühe und späte Ornamente, gute und schlechte Ausführung unterscheiden, aber wir wissen nicht, wann ein neuer Stil begann und wie lange der alte nachgeformt wurde.

Andererseits haben die Asiaten schon frühzeitig ihre antiken Bronzen zu schätzen und zu sammeln begonnen; besonders wurden die Kultgeräte bevorzugt, mit denen mystische Ideen der Heiligkeit verbunden waren, wie z. B. die Opferkessel, die ursprünglich als Abzeichen der kaiserlichen Macht galten (Bd. I, S. 17). Die ganz außerordentliche Wertschätzung der kaiserlichen Kultgeräte brachte es mit sich, daß sogar Kämpfe um ihren Besitz entstanden, bis sie durch Plünderung und Feuer verloren gingen. Waren auch die Originale verschollen, der Stil blieb erhalten und wurde bis zum heutigen Tage als geheiligte Tradition angewendet; nur die Ausführung im einzelnen zeigt Unterschiede im Laufe der Jahrhunderte.

In der ältesten Siedelung des Reiches, im Norden Chinas, war Kupfer selten, und der metallreiche Süden konnte erst in der großen Expansionszeit (etwa im 4. Jahrhundert v. Chr. beginnend) seine Schätze liefern, so daß die Bronzematerialien schon ihres kostbaren Wertes wegen sehr begehrt wurden. In den Friedenszeiten waren die metallenen Gefäße Zeichen der Macht und des Reichtums, aber in Kriegszeiten waren sie die begehrteste Beute, um Waffen und „cash" zu gießen. Wir hörten, daß bei Eroberung der Südstaaten zum Zeichen des Sieges aus den

erbeuteten Waffen gewaltige Bronzefiguren (Bd. I, S. 68) gegossen wurden, aber in sorgenvollen Zeiten sind sie wieder eingeschmolzen, wie all die übrigen Menschen und Tiergestalten, Phönixe und Architekturteile.

Je weniger Originalstücke erhalten blieben, desto stärker war in den späteren Zeiten bei den gebildeten Kreisen Chinas der Eifer, Sammlungen anzulegen. Auf den Steinreliefs der ersten Jahrhunderte nach Christus lernten wir die wiederholte Darstellung (Bd. I, Abb. 2, 3) des Auffischens von Bronzekesseln kennen, die in Zeiten der Gefahr in den Flüssen versenkt waren. Keine Goldarbeiten und Edelsteine machten damals die Schätze der Kaiser und ihrer Großen aus, sondern diese schweren, unförmlichen Bronzeurnen, die, durch Alter und Ornamentik besonders geweiht, sowohl ein Kapital an Material als auch einen Schatz einer vielleicht nur von Wenigen als Geheimnis geübten Kunst darstellten.

Es entstand eine Tradition für Form und Verzierung, die noch heute in Anwendung ist. In tausendfacher Variation wurden mit den wenigen Grundelementen immer wieder neue Ausgestaltungen ersonnen. Da der Guß nicht in gepreßten Formen mechanisch wiederholt wurde, sondern für jedes Stück die verlorene Form als Gußoriginal von neuem ziseliert werden mußte, so entstand eine unübersehbare Vielseitigkeit der Ausführung je nach Geschmack, Laune und Können, so daß die Feststellung einer Stilentwicklung zwar möglich ist, aber bei sorgfältiger Kopie der alten Originale die Einreihung des einzelnen Stückes oder irgend eine sichere Datierung für jedes einzelne Stück bei dem heutigen Stande unserer Kenntnisse nur sehr selten erfolgen kann.

Neben dieser Wertschätzung als Antiquität wurde die Bedeutung gesteigert durch eine weitere, für unsere Begriffe sehr eigentümliche Verwendung der Schalen und Urnen. Die Erfahrung hatte gelehrt, daß die Steintafeln im Felde sowie die Bauten der Stadt zerfielen oder zerstört wurden, und daß die Holztafeln in Häusern und Tempeln, selbst wenn das Feuer sie verschonte, keine lange Dauer hatten: die einzigen Materialien, die sich jahrtausendelang erhielten, leicht zu vergraben oder in Flüsse zu versenken waren und selbst dem Feuer widerstanden, waren die Bronzegefäße. So entstand die Sitte, zur Erinnerung an wichtige Familienereignisse bedeutungsvolle Inschriften auf Bronzegefäße zu gravieren und im Ahnentempel aufzustellen als Vorbild und Mahnung für Kinder und Enkel. Diese Stücke erlangten in den Familien den Wert von Urkunden und wurden zugleich Quellendokumente für die seit altersher gepflegte Geschichtsforschung und ganz besonders für das Studium der alten Schriften. Aus den Inschriften, die oft den damaligen Forschern nicht richtig lesbar waren, wurde die Wissenschaft der Schriftentwicklung begründet. Abreibungen von alten Schriftverzierungen sind seit Jahrhunderten eifrig gesammelt. Im British Museum sind einige sehr interessante Bronzen mit teilweise sehr langer Inschrift.[1])

Viele Inschriften werden nach dem Duktus der Schriftzeichen oder nach den, infolge der Nennung von Namen historischer Persönlichkeiten, ausgerechneten Datierungen der Zeit der Choudynastie (1122—249 v. Chr.) von den chinesischen Archäologen zugeschrieben und eine kleinere Anzahl kurzer Texte mit archaischen Bildzeichen der Shangdynastie (1766—1122 v. Chr.). Diese Zeitbestimmungen mögen für den Duktus der Schrift richtig sein, aber sobald einmal eine mechanisch hergestellte Abreibung auf Papier von einer alten Inschrift vorlag, war es ein leichtes, Nachahmungen auszuführen, so daß auch die Inschrift keinen absoluten Beweis der Echtheit eines bestimmten Stückes erbringen kann.

Anders steht es natürlich um die Stücke, die aus Flüssen gefischt oder aus der Erde gegraben wurden. Schon aus dem 1. Jahrhundert wird uns von derartigen

---

[1]) *Bushell,* Chinese art, Bd. I, Fig. 49, 50. Offene Schale. Englische Übersetzung der Inschrift, S. 85, 86, macht 69 Zeilen aus.

Funden aus verschiedenen Provinzen des Reiches berichtet. Welche Bedeutung dem Auffinden solcher alten Gefäße damals beigelegt wurde, beweisen die genauen Angaben der Historiker, die stets einen solchen Fund als glückliches Zeichen berichten.[1])

Jm Jahre 116 v. Chr. wurde ein dreifüßiges Opfergefäß (genannt „Ting") an dem Ufer eines Flusses in der Shansiprovinz ausgegraben, und zur Erinnerung an dieses Ereignis wechselte der Kaiser Wuti seinen Titel in „Yuan Ting" (161 bis 111 v. Chr.). Diese Wertschätzung erhielt sich auch in der späteren Zeit. So wurde 722 der Name der Stadt Yung Ho am Gelben Fluß verändert in Pao Ting Hsien „die Stadt des kostbaren Opfergefäßes", als man dort einen Bronzekessel („Ting") ausgegraben hatte. Hieraus ersehen wir, wie selten prähistorische Kessel schon in vorchristlicher Zeit waren.

Seit dem 10. Jahrhundert wurden die alten Bronzen nicht mehr in gleicher Weise als heilig angesehen, und damals sollen aus alten Adelsgräbern manche Stücke ausgegraben und den kaiserlichen und Privatsammlungen eingereiht worden sein. Dadurch wurde es möglich, daß der Kaiser Huitsung (1101—1126) statt der bisher nur einzeln vorhandenen Stücke eine umfangreiche Sammlung zusammenbringen konnte. Dieser Herrscher war ein Sammlertalent auf dem Kaiserthron. Er hatte eine berühmte Sammlung von allen möglichen Dingen in seinen weitläufigen und kostbaren Palästen und Parkanlagen vereint. Fremde Tiere und Steine, Pflanzen und Bäume ließ er von weither herbeischaffen, aber auch von den einheimischen Kunstprodukten vergangener Zeiten sammelte er das Beste. Nichts ist von den Gegenständen erhalten; die Kaisermacht im Norden erlahmte und die letzten Trümmer wurden von den Mongolen vernichtet.

Aber Huitsung hatte den Gelehrten Wang Fu beauftragt, ein Verzeichnis seiner Bronzesammlung mit Abbildungen herauszugeben, und dieser Katalog (Pokutulu) bildet noch heute die wesentlichste Grundlage aller archäologischen Forschung.

Chinesische Literatur

Datierung und Kunstkritik

Die Benutzung von Bronzegeräten und -gefäßen verschiedener Art wird schon in den ältesten Schriften, Jahrhunderte vor Christus, erwähnt, aber keinerlei nähere Angaben gestatten einen Rückschluß auf die künstlerische Ausführung. Das erste Spezialwerk[2]) über Bronze, Ting Lu von Yu Li, war ein kurzer historischer Bericht von besonders berühmten „Ting"-Gefäßen; aber dieses Buch aus dem 6. Jahrhundert enthält noch keine Abbildungen und viel Sagenhaftes.

Erst in dem 11. Jahrhundert, als die große Zeit des Schaffens und Erfindens in der Kunst auszuklingen begann und die Epigonen sich mit dem Sammeln begnügten, entstand in den beschreibenden Katalogen der Sammlungen eine wissenschaftlich historische Grundlage. Lu Talin veröffentlichte 1086—1094 in zehn Büchern mit Abbildungen eine Auswahl von Bronzen aus Privatsammlungen unter dem Titel K a o k u t u (Illustrierte Prüfung von Antiquitäten).

Das Hauptwerk aber bildet das oben erwähnte Werk von Wang Fu über die Sammlung des Kaisers Huitsung, das unter dem Titel „Hsuan Ho (Name eines Palastes) Pokutulu", abgekürzt „P o k u t u l u" genannt, in 30 Büchern in den Jahren

---

[1]) *Bushell,* Chinese art, Bd. I, S. 80.

[2]) Ich folge den sinologischen Studien von *Bushell,* Chinese art, Bd. I, S. 71 ff. — *Hirth,* Chinese metallic mirrors, Boas memorial volume, Newyork 1906, S. 208—255.

1107 bis 1111 mit fast tausend Abbildungen in Holzschnittkontur erschien. Dieses Werk wurde im Neudruck 1308—1312 herausgegeben und hat dann viele Auflagen in sehr verschiedenartiger Qualität erlebt. Die Originalauflage ist wohl kaum mehr erhalten, und spätere Abdrucke der Platten sind abgenutzt und undeutlich. In der Mingzeit, zuletzt 1588, wurden Neuschnitte hergestellt, ebenso unter der jetzigen Dynastie. Die alten Zeichnungen sind in breiter Linie, während die modernen ganz dünnlinig und vielfach abweichend sind. Abbildungen und Text des ganzen Werkes sind auch abgedruckt in der großen 1726 vollendeten Enzyklopädie „Tushutsichong" von über 5000 Bänden, die in vielen Bibliotheken und Museen Europas zu finden ist.

Ein ähnlicher Katalog ist über die Sammlungen des Kaisers Kienlung im Jahre 1749 in 42 Folioheften erschienen: Sitsing Kuchien, der ebenfalls in Konturlinien viele archaische Bronzegefäße, Spiegel u. a. darstellt, die teilweise den Abbildungen des 12. Jahrhunderts sehr ähnlich sehen.[1]) Der Originalabdruck dieses Werkes ist selten und daher kostbar. Es existiert, leider in verschiedene Hände verstreut, ein handkoloriertes Prachtexemplar, das offenbar aus der Bibliothek des Kaisers stammt. Vor einigen Jahren sind in Shanghai auf photographischem Wege sehr gute Reproduktionen in kleinem Oktavformat hergestellt. Es wäre zu wünschen, daß in Europa derartige Vervielfältigungen der so seltenen chinesischen Abbildungswerke nebst einer Übersetzung der Texte herausgegeben würden. Eine moderne Ausgabe mit neuen Schnitten ist im Vergleich mit der Originalausgabe sehr ungenau. Die Formen sind teilweise verzeichnet und die Ornamente viel moderner als im Original. Stilisierte großzügige Tierornamente sind zu kleinlichen Tierzeichnungen geworden usw.

Bushell[2]) erwähnt noch weitere, mir bisher nicht zugänglich gewesene, ältere Werke: Shao Hsing Chien Ku F'ou (Illustrierter Spiegel von Antiquitäten aus der Shao Hsingzeit 1131—1162), veröffentlicht in Hangchou. — Hsi Ch'ing Hsü Chien in 14 Heften, eine Art Supplement zu dem Katalog von Kaiser Kienlungs Sammlung, das nur handschriftlich vorliegt. Hsi Ch'ing (Sitsing) ist der Name eines kaiserlichen Palastes in dem verbotenen Stadtteile von Peking, in dem die Kunstsachen aufgestellt waren.

Ning Shou Ku Chien ist ebenfalls nur handschriftlich vorhanden und bringt in 28 Folioheften die im Ning Shou Kung, einem anderen Palast in der verbotenen Stadt, aufgestellte Sammlung alter Bronzen.

Im Jahre 1821 veröffentlichten die Brüder Fêng Yünpang und Fêng Yüngyüan (s. Bd. I, S. 47) in 12 Büchern das Kinshiso, eine illustrierte Sammlung von Inschriften auf Metall und Stein. Bei der Auswahl war nicht der Stil der Ornamentik, sondern der der Schrift maßgebend, aber trotzdem enthält das Werk viel wertvolles Material. Neben Stücken, die schon in den älteren Werken abgebildet sind, befinden sich auch bisher nicht bekannt gewordene Einzelstücke.

Verschiedenes Material ist in japanischen Werken veröffentlicht, doch dürfte es sich dabei nicht um Originalillustrationen, sondern um Nachdrucke aus den chinesischen Werken handeln. Ein moderner Abdruck in kleinem Format von verschiedenartigsten Bronzen ist in Japan unter dem Titel: Seishi Kokkan erschienen, den ich in den folgenden Abschnitten meist benutzt habe. Die Zeichnung ist in feinen Linien sehr sauber und bestimmt ausgeführt.

---

[1]) Sehr gute Kupferstiche nach 32 Objekten aus diesem Kataloge nebst Übersetzung des chinesischen Textes bei *Pauthier*, Chine du déscription historique et litteraire, Paris 1837, Teil I Tafel 33—44. — *Toms*, A dissertation on the ancient Chinese Vases of the Shang-Dynastie. London 1851.

[2]) Da ich Bushell zitiere, drucke ich die Orthographie von Bushell ab.

Schon früher (Bd. I, S. 14) habe ich darauf hingewiesen, daß die Datierungen dieser Kataloge mit aller Vorsicht zu benutzen sind. Bei der Beurteilung des Alters eines Bronzestückes ist doch die Hauptsache der Guß, die Patina und vor allem die stilistische Einzeldurchführung. Die Abbildungen der angeführten Werke nehmen aber auf Erhaltung und Ausführung gar keine Rücksicht und geben die dargestellte Verzierung in einer scharf umgrenzten Konturlinie im Stile der Sungzeit. Wir sehen ein Liniengefüge in Gestalt stilisierter Tiere, Drachen u. a., genau wie sie noch heute auf Bronzen häufig vorkommen. Wenn wir aber die Ausführung dieser traditionellen Motive auf Stücken verschiedener Zeiten vergleichen, so können wir — wenigstens häufig — an der Tiefe des Reliefs, an der glatten oder gerundeten Oberfläche, an der Schärfe der Kanten, an der Ziselierung der Gußform im Detail, an der Stilisierung von Einzelheiten gewisse Anhaltspunkte für eine unterschiedliche Zeit der Ausführung gewinnen. Die Technik der Konturzeichnung verhindert, daß derartige Unterschiede erkennbar werden.

Ebenso wird die Oberfläche des Metalles und die Patina in Glanz, Farbe, Stärke und Ausdehnung uns mindestens bei der Beurteilung der Qualität des Materials von hervorragender Bedeutung sein. Allerdings sind Rückschlüsse auf die Zeit der Herstellung aus dem Zustande des Materials sehr gewagt, und ich glaube fast, daß bei der Beurteilung vieler Bronzen in bezug auf diesen Punkt mehr Meinungen aufgestellt werden als bewiesen werden können. Vorläufig fehlt uns jeder Anhalt, um eine Patina von 1000, 2000 oder gar 4000 Jahren zu unterscheiden, wenn überhaupt Unterschiede vorhanden sein sollten. Ferner ist doch eine Bronze, die Jahrhunderte in feuchter Erde gelegen hat, durch die örtlichen Einflüsse ganz anderen chemischen Zersetzungen ausgesetzt als ein ins Wasser geworfenes oder in trockenem Sande gebettetes Stück. Wiederum eine ganz andere Wirkung wird die Luft und vor allem der Gebrauch hervorrufen. Ein Opfergefäß, das bei Wind und Wetter jahrhundertelang auf freier Tempelterrasse gestanden hat, kann nicht die gleiche Erhaltung zeigen, wie z. B. die herrlichen Bronzeschätze, die, in seidene Beutel und Kästen verpackt, Kaiser Shomus Witwe im Schatzhause zu Nara deponiert hat, und die dort seit über 1100 Jahren sorgfältig bewahrt werden.

Eine Beurteilung der Patina müßte eigentlich mit einer genauen Kenntnis der Lebensgeschichte eines jeden Stückes beginnen.

Dagegen ist in der stilistischen Gesamtauffassung eine Schätzung des Alters vielleicht am ehesten möglich. Gerade dieser wichtigste Punkt der Kunstkritik ist bisher weder in China noch in Europa genügend beachtet worden. Das einzelne, stilisierte Ornament kann nach Vorlagen leicht kopiert werden, aber wie in der Malerei, so auch hier, wechselt das Gefühl für eine großzügige Gesamtkomposition, dem das einzelne schmückend und veredelnd ohne lautes Vordringen sich unterordnet, mit einer geistlosen Zusammensetzung einzelner traditioneller Motive ab. Wir hatten den Entwicklungsgang in der Malerei kennen gelernt (Bd. I, S. 158—297) und können den Geist der einzelnen Zeiten bis zu gewissen Grenzen auch hier empfinden.

In der Zeit der „Dynastien" (Bd. I, S. 158) begann das „Streben von der an die Fläche gebundenen Dekoration loszukommen", „die malerische Komposition ganzer Gruppen wurde geschaffen, aber noch bewahrt das Gesicht etwas Typisches". Dieser Stil erreicht zur Tangzeit (S. 190) seine Vollendung, „die Ausführung geschah in anmutiger und eleganter Weise". Wenn wir unter diesem Gesichtspunkt z. B. die Bronzespiegel betrachten, so werden wir an der weichen und runden Plastik der Reliefverzierung mit der belebten und eleganten Komposition (Abb. 274) Arbeiten des 8. Jahrhunderts sofort erkennen. Daher müssen wir annehmen, daß die ganz ähnliche Ornamentik (Bd. I, Abb. 37—39) der Spiegel, die im Pokutulu der Handynastie, also der Zeit 206 v. Chr. bis 221 n. Chr., zugeschrieben werden, eine ganz andere Ausführung gehabt haben oder falsch bestimmt sind. Es ist wohl möglich,

daß schon in der jüngeren Hanzeit diese fremdländischen Vorbilder der Weinranke und Löwen nach China gekommen sind, aber die Ausführung dürfte, den gleichzeitigen Steinreliefs und Töpfereien ähnlich, mehr ungeschickt, flach und primitiv gewesen sein. Es war noch eine an die „Fläche gebundene Dekoration", während das kühne Hochrelief, die realistische Durcharbeitung, der elegante Linienschwung und die weiche Rundung der Reliefffläche der Tangspiegel wohl erst zu dieser Zeit ihre bewundernswerte Vollendung erhalten haben.

Beweise für diese Anschauung gibt es keine anderen als die stilkritische Betrachtung der datierten Originalarbeiten, wie z. B. der Steinreliefs und der wenigen durch Münzfunde datierten Bronzen (Abb. 172, 174). Wobei allerdings die Voraussetzung anerkannt werden muß, daß die Kunst der verschiedenen Techniken eine einheitliche Ausdrucksform des Volkskönnens darstellt und daher auf allen beteiligten Gebieten ähnliche primitive oder vollendete Stile herrschten. Ich habe dieses Beispiel herausgegriffen, um zu zeigen, wie die mangelhafte Konturzeichnung in den Sungkatalogen oft gar keinen Anhalt für die Ausführung des einzelnen Stückes in einer bestimmten Zeit gibt; andererseits können wir aus dem Verständnis des jeweiligen Malstiles einen Rückschluß auf die Datierung anderer Kunstprodukte ziehen, der richtiger sein dürfte als die nach Tradition festgesetzten kritiklosen Zeitbestimmungen der Chinesen.

Jeder Kopist eines Bildes legt ein Stück seines persönlichen Sehens in die Kopie, und so kann die Zeit der Entstehung einer Kopie, trotz des ängstlichen Bestrebens des Kopisten, das Original bis ins Kleinste nachzubilden, häufig an jenen unscheinbaren und vom Kopisten unbewußt beigefügten Änderungen erkannt werden. Wäre es anders, so würden doch die Kopien den Originalen gleichwertig sein müssen. Diese persönlichen unbewußten Abänderungen scheinen mir von dem Sungkünstler in die Abbildungen des Pokutulu ebenfalls hineingebracht zu sein, so daß in der Ranke und dem springenden Pferd als Motiv das Vorbild aus der späteren Hanzeit, aber in der linearen Buchausführung der Stil der vollendeten Tangzeit zu erkennen sein dürfte. An einzelnen Stellen vermeidet auch der Sungzeichner (Bd. I, Abb. 34—36) die genaue Form; jedenfalls werden Grünspan und Rost überhaupt keine genaue Zeichnung haben erkennen lassen. Ein Vergleich des ausgemalten Originalexemplars des Kaisers mit Neudrucken zeigt besonders scharf den Unterschied zwischen den verschiedenen Buchabbildungen.

Wenn wir auf die Schilderung des Malstiles in seiner Weiterentwicklung in der Mingzeit zurückgreifen (Bd. I, S. 297), so finden wir ebenfalls wesentliche Merkmale zur Beurteilung der Werke des Kunstgewerbes. Die „einfache, einheitliche Komposition in der Art der Sung" wird mehr „dekorativ nach malerischen Gesichtspunkten komponiert" und „die einzelnen Teile des Bildes, besonders die nebensächlichen, sind sorgfältiger" ausgearbeitet. Es entspricht auch dem Bronzestil der Mingzeit, daß die Einzelheiten mit oft raffinierter Technik schärfer herausgearbeitet werden (Abb. 219, 231), aber es ist eine gekünstelte Zierlichkeit, die die große, ruhige Form der alten Zeit auflöst. Die „einfache, einheitliche Komposition", die in großzügiger, edler Linienführung eine Bronzeurne gleichsam zu einer monumentalen, in sich abgeschlossenen Ausdrucksform erhob, war verloren gegangen.

Wenn man unter diesem Gesichtspunkte die Abbildungen im Pokutulu mit den Datierungen vergleicht, so findet man ebenfalls Ungenauigkeiten. Auch hier ist es möglich, daß die mangelhafte Zeichnung in harter bestimmter Kontur die Ursache ist. Wie zum Beispiel ein Fuß an der Urne angesetzt ist, ist von erheblicher Bedeutung. In der Verkürzung der Zeichnung kann eine Linie den Fuß etwas zu tief erscheinen lassen, und die vornehme Ruhe der Linienführung ist gestört. Die organische Zusammengehörigkeit im einheitlichen Guß scheint aufgelöst und Gefäß und Füße wirken wie von einem geübten Techniker der späteren Zeit zusammengeleimt.

Dazu kommt, daß der Ansatz der Füße in Wirklichkeit weich und verlaufend ist, während in der Zeichnung eine harte Linie die Grenze angibt.

Bei der Beurteilung des Zeitstiles erscheint mir gerade die Monumentalität der Gesamtkomposition von ausschlaggebender Bedeutung. Ein Vergleich verschiedener Stile sagt besser als Worte, was ich meine. Viele Gefäße (z. B. Abb. 151, 152, 157, 161) haben eine einfache großzügige, in sich abgeschlossene Form von klassischer Ruhe und Größe; diese Stücke brauchen keine dekorative Aufstellung mit Untersatz und Umgebung, sondern wirken wie ein kräftiger Charakter. Man wird auch kaum auf die Einzelausführung achten, denn das Werk als Ganzes zwingt zur Bewunderung. Daneben erscheinen andere Vasen des gleichen Stiles (z. B. Abb. 162, 198, 203, 211) schon nicht mehr so ernst und vornehm. Die Ornamente drängen sich in übertriebener Lebendigkeit auch durch die Schattenwirkung des hohen Reliefs hervor, ohne in der Komposition dem Auge eine ruhige Linienführung zu gewähren. Die Henkel sind nur angesetzt und nicht als organischer Teil aus der Gesamtform herausgewachsen. Aber trotzdem steckt noch viel des guten alten Geistes in den Stücken. Wiederum andere (z. B. Abb. 163, 183) zeigen die volle Unruhe der überladenen, unorganisch zusammengefügten Einzelheiten eines jüngeren Verfallstiles, obgleich die Technik viel kunstvoller und raffinierter als bei den älteren Arbeiten ist. Diese an der Ausführung leicht zu erkennenden Unterschiede können aber sehr wohl in der Konturzeichnung der chinesischen Werke fast alle als nach einem gemeinsamen Modelle hergestellt erscheinen. Tatsächlich finden sich auch im Pokutulu einzelne fast gleiche Zeichnungen für Bronzen der Shang-, Chou-, Han- und Tangzeit; die Chinesen werden die technischen Unterschiede genau gekannt, aber in der Abbildung nicht darstellbar gefunden haben.[1])

Der Zeichner muß in seiner Technik alle Verzierungen in gleich starker Linie wiedergeben, während der Künstler des Gusses durch verlaufende oder stärker betonte Reliefierung die Wirkung so sehr verändern kann, daß sie entweder der stark hervortretenden Grundform gleichsam nur einen Hauch von Belebung verleiht, oder daß das Ornament der Fläche als wesentlicher Inhalt hervortritt, zu dem die Form des Gefäßes nur den kaum zusammenhaltenden Hintergrund bildet. Die Fähigkeit der abgestuften Wiedergabe im Guß geht bei der Konturzeichnung verloren.

Ich bin zufällig in der Lage, an einem Beispiele zeigen zu können, wie durch die Flüchtigkeit des Abzeichnens sogar eine ganz falsche Vorstellung von der

---

[1]) Auf diese Unterschiede in der Ausführung werde ich bei Erörterung der einzelnen Typen immer wieder von neuem hinweisen, da bisher in allen europäischen und japanischen Werken dieses wichtigste Unterscheidungsmerkmal vernachlässigt und ganz willkürliche Behauptungen aufgestellt worden sind. — *Tajima* in seinem schön ausgestatteten Bronzewerk aus dem Shimbi-Shoin-Verlag gibt Datierungen, die vereinzelt um 1000 Jahre zu früh sein dürften. — Den Höhepunkt phrasenhafter Phantasien bilden *Kümmels* Ausführungen in der „Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes", 1910, Kap. III, S. 728: „Vor einer Shangbronze verblaßt die schönste und farbig oft viel reichere Bronze der Chouzeit, und die herrlichste Shangbronze verliert Leben und Wirkung neben einer jener ganz seltenen, unbegreiflich schönen Schöpfungen, welche die Chinesen (?!) selbst mit Recht oder Unrecht den Hsia (2205—1766 v. Chr.) zuschreiben." Zur Illustration bildet Kümmel auf farbiger Tafel ein Sakralgefäß ab, das er der Shangzeit (1766—1122 v. Chr.), und unter Nr. 549 ein anderes, das er der Chouzeit zuschreibt! Wir werden in den folgenden Abschnitten sehen, daß derartige Datierungen jeder ernsthaften Berechtigung entbehren. Ebenso unrichtig sind seine Ausführungen (S. 727) über die Ornamentik. — Diese Verständnislosigkeit und Unkenntnis auf dem Gebiete antiker Bronzen veranlaßte mich, die Untersuchungen über die Stilentwicklung und die literarischen Quellen ganz besonders ausführlich zu behandeln. Von einer erschöpfenden Darstellung kann bei dem heute vorliegenden Material keine Rede sein, und systematische Ausgrabungen werden sicher noch viele Überraschungen bringen.

wirklichen Ausführung gegeben werden kann. In einem buddhistischen Kloster auf der von Europäern genannten „Silberinsel“ (Chiao Shan = Berg Chiao, benannt nach einem Einsiedler aus der Zeit der drei Reiche, 221—265) im Yangtsefluß wird ein Bronzekessel bewahrt, der durch die Schönheit seiner Ausführung und durch eine altehrwürdige Inschrift berühmt ist. Im Kinshiso ist in der chinesischen Konturmanier dieses Stück abgebildet (Abb. 149) und zwar betont der Verfasser, daß er sich 1813 ausdrücklich nach der Silberinsel begeben habe, um die berühmte Bronze zu sehen. Er schildert weiter, wie er von der archaischen Schönheit entzückt gewesen sei und für sein Buch von der Inschrift eine Abreibung vom Original genommen habe; die Zeichnung des Gefäßes hat er vielleicht erst aus der Erinnerung gemacht.[1])



Abb. 149 Chinesische Zeichnung des Opfergefäßes aus Kinshiso (Sammlung von Inschriften auf Metall und Stein), gedruckt 1821
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)



Abb. 150 Opfergefäß (Ting), auf drei Füßen mit Henkel auf Rand, genannt „Wutshuan ting“. Lineare und Schuppenornamente in Relief. Bronze, im buddhistischen Tempel auf der Silberinsel bei Chinkiang am Yangtsekiang. Originalaufnahme von Frd. Hirth 1892, 1,32 Fuß hoch, 1,58 Fuß breit, längere Inschrift ohne Datum, zugeschrieben nach astronomischen Berechnungen und Stil der Inschrift: 812 v. Chr.
(Aus: T'oung-pao, Vol. III, S. 487, auch bei Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas Zeitschrift f. Ethnologie 1897, Heft 5, S. 148)

Hirth hat sich der verdienstvollen Mühe unterzogen, an Ort und Stelle das Originalstück zu photographieren (Abb. 150). Welcher Unterschied! Kein Kunsthistoriker würde wohl auf Grund der Zeichnung das Original wieder erkennen. Zunächst die ganze Form ist völlig anders. Das Original ist monumental und großzügig; die Füße tragen kräftig die am Boden kaum gewölbte, fast flache Urne und die Henkel stehen am Rande über und sind massig breit. Dagegen zeigt die Zeichnung, ganz dem Geschmack modernerer Zeit entsprechend, alles gerundet. Die doppelt gebuchteten Füße sind wie ein loses Gestell unter den Kessel gesetzt, damit er nicht schwankt. Die Henkel sind auf den Rand aufgesetzt, so daß sie nicht dicker als die Wandung sein können und durchbrechen müßten. Und gar die Ornamentik! Das großzügige, antike Linearornament der Bronze ist in der Abbildung ein kleinliches, unruhiges Durcheinander von zusammengestoppelten Einzelmotiven. Das kräftige Schindelmuster ist zu spielerischen Drahtspiralen geworden und ebenso das antike Fußdekor zu einem gerundeten Linienornament. Das Original

[1]) Eine bessere, aber ebenfalls nicht genaue Abbildung in *Shenchoukuo Kuangtsi* (Zeitschrift für chinesische Kunst und Archäologie), Shanghai 1909, Bd. II, Heft 2.

wird man in seiner ernsten, ruhigen, einheitlichen Ausdrucksform als ein Meisterwerk antiker Kunst ansprechen müssen, aber in der Zeichnung des Kataloges ist alles unruhig, kleinlich und unorganisch. Dieses ist der einzige Fall, wo eine Nachprüfung möglich war, da sich sonst von den alten Sammlungen nichts mehr an seiner früheren Stelle befindet. Wir müssen dem unermüdlichen Chinaforscher Hirth ganz besonders dankbar sein, daß er diesen Vergleich ermöglicht und dadurch eine neue Basis für die Beurteilung der chinesischen Abbildungen gegeben hat.

Hieraus ergibt sich: die Quelle der Kaiserlichen Kataloge, besonders in den Originaldrucken, gibt eine gute Übersicht der Vielseitigkeit der Formen und Ornamente, aber gar keinen Anhalt für die Ausführung in bezug auf Zeitstil und Technik. Die Datierung einzelner Stücke nach Ähnlichkeiten in Form oder Ornamentik mit den chinesischen Abbildungen, ohne weitere Prüfung der ausschlaggebenden Einzelheiten, ist völlig unsachgemäß.

Dazu kommt, daß nichts leichter ist, als einzelne Bronzearbeiten nachzuformen. Wie jeder Falschmünzer sich eine Form von einem Originalgeldstück herstellen und dann tadellose Abgüsse erzielen kann, so ist auch nichts leichter, als zum Beispiel einen Reliefspiegel im Sand abzudrücken und in der so entstandenen Gußform neue Abgüsse zu machen. Nur so erscheint es mir erklärlich, daß viele hundert, oft prächtig modellierte Traubenspiegel in letzter Zeit auf den Markt gekommen sind, nachdem durch die bekannte Arbeit von Hirth[1]) für solche Traubenspiegel Interesse erweckt worden war. Freie Nachbildungen könnten wohl kaum so vorzüglich ausgeführt worden sein. Allerdings werden auch manche echte Stücke dabei sein, denn es sind immer große Quantitäten hergestellt und vom Kaiser verschenkt worden. So wurden z. B. 238 den Gesandten eines kleinen Staates in Japan unter anderem auch 100 Bronzespiegel verehrt, und desgleichen werden aus dem Jahre 240 weitere Spiegelgeschenke erwähnt. Aber in Japan selbst sind diese alten Spiegel nicht nachweisbar, und prächtige Stücke sind erst aus der Tangzeit erhalten.

Schließlich entsteht die Frage, ob die Chinesen des 12. Jahrhunderts wirklich so große Archäologen und Kunsthistoriker waren, daß die im Pokutulu angegebenen Datierungen, die bis 3000 Jahre zurückgehen, als absolut richtig anzunehmen sind. Wie die Traditionen auch in China trügen, dafür führte ich als Beispiel (Bd. I, S. 114) den Fall mit der Tafel des Kaisers Yü an, die angeblich aus dem Jahre 2293 v. Chr. stammen sollte. Hier handelte es sich sogar um einen Stein, der ganz offen auf einem Berge stand und von jedem besichtigt werden konnte. Im allgemeinen ist es für die chinesische Literatur charakteristisch, daß einer vom anderen ohne Prüfung abschreibt. Die Inschriften mögen eher zuverlässig sein, aber für die reiche Ornamentik fehlt jeder unanfechtbare Nachweis. Die japanischen Traditionen basieren auf den chinesischen Angaben und sind noch zweifelhafter. Wenn es sich um Stücke handelt, deren Existenz aus alten Gräbern oder z. B. im kaiserlichen Schatzhause zu Nara historisch nachweisbar sind, so ist ihre Herstellung aus einer etwas früheren Zeit allerdings unzweifelhaft.

Hörschelmann[2]) hat in sinnvoller Weise die einzelnen Ornamentteile aus dem Pokutulu herausgezogen, tabellarisch zusammengestellt und so eine Entwicklungsreihe vom einfachen Linearmuster bis zum komplizierten Tiermuster erhalten, die mit der Datierung der Chinesen ungefähr übereinstimmt. Aber er übersieht, daß

[1]) *Friedr. Hirth*, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, 1896.

[2]) *Hörschelmann*, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik, Leipzig 1907. — Vergl. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte. Bd. III, S. 279. — *Muth*, Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen, Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte von Lamprecht, Heft 15, Leipzig, 1911.

die Entwicklung der Kunst immer vom Naturalistischen zum Stilistischen führt (Bd. I, S. 24), und daß nur eine ursprünglich bedeutungsvolle Form sich zum linearen Ornament verflüchten kann.

In diesem speziellen Falle widerspricht außerdem auch das Material selbst. Hörschelmann hat die einzelnen Ornamentteile losgelöst von der ganzen Form betrachtet und dabei übersehen, daß mit der Ornamentik zugleich auch die Gefäßformen und Techniken nach China kamen. Diese eleganten Gefäße mit graziösen Bügeln und die in voller Plastik herausgearbeiteten Tierköpfe an einem angeblich ältesten Stück[1]) (Bd. I, Abb. 6) zeigen eine so völlige Beherrschung der Technik und des Stiles, daß (vgl. Bd. I, S. 20—24) ein bestimmender Einfluß einer viel höheren Kultur angenommen werden muß. Wir hatten besonders aus der Ähnlichkeit des Wolkenmusters (Bd. I, Abb. 8) und manchen anderen Übereinstimmungen einen Zusammenhang mit dem ungefähr gleichzeitigen westlichen Kulturkreise erkannt, der nach den Funden von Mykenä als „mykenisch" bezeichnet wurde.

Erst mußte ein Tier dargestellt sein, damit geistlose Handwerker in Kopien nach Kopien stilisierte Ornamente gestalteten, bei denen schließlich bloß Augen oder Geweihe übrig blieben. Es geht aber nicht an, anzunehmen, daß zuerst Augen gezeichnet und dann stückweise immer neue Teile hinzugefügt wurden, bis das komplizierte Phantasietier fertig war. Welche Bedeutung hätte denn auch das Augenpaar für den Gläubigen gehabt, wenn es nicht der stenographierte Ausdruck für ältere, in der Tradition heilig gewordene Symbole gewesen wäre.

Auch in diesem umgekehrten Sinne der Entwicklung ist es nicht möglich, irgend eine Reihe aufzufinden, denn an einem Stück sind nebeneinander ganze Tiere und Augenornamente, plastische Köpfe und lineare Ornamente angebracht.

Ich glaube, daß es daher viel richtiger ist und der Wahrheit näher kommen dürfte, die ganze Kunst bis zum Eintritt der sehr charakteristischen Hankunst als die Vorhankunst zu bezeichnen und nicht — wenigstens nicht mit dem heute vorliegenden Material — in die Zeiten der einzelnen Dynastien, die an sich halb legendenhaft sind, aufzulösen. Offenbar hat der Verfasser des Pokutulu, im Streben, die historische Entwicklung den alten Annalen anzupassen, ziemlich willkürlich seine Einteilung getroffen und dadurch bis zum heutigen Tage in Asien und im Abendlande das Unheil angerichtet, so daß es schwer ist, von diesen Angaben frei zu kommen und völlig objektiv den Dingen gegenüberzustehen.

Außerdem aber haben diese Abbildungen sowohl in China als in Japan als Vorbilder für alle Gießer von antikisierenden Bronzen gedient, so daß die Unterscheidung von Originalen und Nachahmungen häufig bis zur vollen Unmöglichkeit gesteigert wird.

Wenn es sich selbst um echte Originale handelt, wie bei obigem Kessel (Abb. 150), so sind die Inschriften auch nicht ohne weiteres für die Datierungen maßgebend, sondern man muß schon chinesische Kombinationsgabe besitzen, um überhaupt nur zu verstehen, wie der erste Gelehrte auf das Datum gekommen ist, das die späteren einfach nachgeschrieben haben. Nach Bushells Übersetzung besagt die archaische Inschrift des Silberinselgefäßes in 94 Zeilen[2]) unter anderem: „Im neunten Monate am Tage nach Vollmond, im 60tägigen Zyklus Chia-hsü", „Nan Chung, der Minister der Erziehung, kam mit mir, Wu Chuan, zum Tore und stand in der Mitte der Audienzhalle" usw. Nun haben Schriftgelehrte nach dem Duktus der Schriftzeichen die Gravur der Zeit des Kaisers Hsüan Wang (827—782 v. Chr.) zugeschrieben. Ein Mann namens Wu Chuan ist in den alten Annalen aus dieser Zeit unbekannt, aber in einem alten Gedichte wird der Führer einer kriegerischen Unternehmung gegen Rebellen Nan Chung genannt und daher eine Identität mit dem erwähnten

[1]) *Hörschelmann*, Tafel I.

[2]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Fig. 48, Übersetzung S. 83.

Minister angenommen. Schließlich hat ein moderner Professor der Mathematik zu Peking, Li Shenlan, ausgerechnet, daß unter Kaiser Hsüan Wang der Tag nach Vollmond im neunten Monat mit dem Datum des 60tägigen Zyklus Chia-hsü im Jahre 812 v. Chr. zusammenfällt. Und auf diesem doch wirklich etwas umständlichen und unsicheren Wege ist das recht zweifelhafte Datum ermittelt! Wenn aber die Zeitannahme für den Duktus der Schrift falsch ist, so kann ein ganz anderer Zyklustag gemeint sein. Also auch das Material der Inschriften gibt nur ganz unzuverlässige Anhaltspunkte.

Wie steht es aber überhaupt mit dem Nachweis der Echtheit dieses in der Literatur und den Gelehrtenkreisen Chinas so gefeierten Bronzekessels? Von Japan sind wir gewöhnt, bei Tempelbesitz fast stets eine lückenlose Überlieferung nachgewiesen zu erhalten, aber in China sind auch die Tempel von feindlichen Plünderungen nicht verschont geblieben. Eine moderne Inschrift besagt, daß das Gefäß ursprünglich in der Sammlung des Mitbürgers Wei war, bis der Staatsminister Yen Sung, während seiner Mißwirtschaft im Reich, den Wei verfolgte, weil er den Dreifuß nicht abgeben wollte. Nach dem Tode von Yen Sung, im Jahre 1565, fürchtete Wei, daß seine Nachkommen nicht in der Lage sein würden, den Besitz der Bronze zu schützen und deshalb schenkte er ihn dem Tempel. Also auch hier geht der historische Nachweis nicht weiter als auf etwa 400 Jahre.

Sind somit die historischen Beweise auch ungenügend, so bleibt uns nur mit Sicherheit der Stil der Form, Ornamentik und Technik, sowie der Charakter der Inschrift und die Erhaltung mit ihrer Patina zur Beurteilung übrig. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Bronze der Silberinsel eine echte, antike Arbeit von hervorragender Schönheit ist, aber wir haben keinen anderen Beweis als — eine ästhetische stilkritische Würdigung des heutigen Aussehens.

Eine genaue Datierung jedes einzelnen Stückes, auch nur auf Jahrhunderte, erscheint unmöglich. Aber wir können so viel erkennen, daß die großzügige, ernste Form mit dem kräftigen und flachen Relief in ihrer einfachen, eben archaischen Art durchaus einem Stile entsprechen kann, der in der Zeit vor Han geherrscht hat. In der Hanzeit kommen neben einer Weiterentwicklung des alten Stiles die reicheren Formen mit Menschen und Pflanzen auf (Bd. I, Abb. 25—57), und in der Tangzeit feiert die zierliche und elegante Ausführung der Einzelheiten ihre Blüte.

Als Beispiel des primitiven Stiles möchte ich auf die berühmte Sammlung von zehn Bronzegefäßen (Abb. 151) hinweisen, die in einem der heiligsten Tempel des Reiches, im Konfuziustempel zu Küfu am Geburtsplatz des Weisen, in der Provinz Shantung sich befindet. Auch hier handelt es sich nicht um alten ererbten Besitz, sondern um ein Geschenk des Kaisers Kienlung aus dem Jahre 1771. Aber der Kaiser hat dieses Geschenk für wichtig genug gehalten, um es mit einer Ode zu begleiten. Im Kinshiso (1821) ist sowohl das Gedicht abgedruckt wie eine Beschreibung der Gefäße gegeben. Chavannes verdanken wir die Bekanntgabe einer photographischen Aufnahme dieser Schätze, die wie durch ein Wunder die letzten kriegerischen Jahrzehnte überlebt haben. Kienlung betont, daß er diese Bronzen aus seiner Sammlung im Palast ausgewählt habe, weil sie alle zur Zeit der Choudynastie, als Konfuzius lebte, entstanden sind, so daß kein Stück weniger als 2000 Jahre alt sei.

Auch hier ist kein historischer Beweis für die Echtheit erbracht, aber die Stücke sind von den besten Kennern damaliger Zeit ausgewählt, vom Kaiser gesammelt, und entstammen einer Zeit, als das Fälschen noch keine so geschäftsmäßig betriebene Industrie war wie in den letzten Jahrzehnten. Also auf jeden Fall ist die Vermutung sehr wahrscheinlich, daß die Stücke echte Originale der Vorhanzeit sind. Unserem Empfinden nach erscheint es sehr merkwürdig, daß die modernen geschnitzten Untergestelle und Holzdeckel mit zierlichen Jadegriffen hinzugefügt sind. Diese kleinlichen Beigaben stören die großzügige Wirkung der Gußform und zeigen,

daß die chinesischen Kenner des 18. Jahrhunderts mehr das Alter als die Schönheit dieser antiken Bronzen zu würdigen verstanden.



Abb. 151 Zehn Kultgefäße, im Konfuziustempel zu Küfu, Shantung, geschenkt 1771 vom Kaiser Kienlung, antike Bronzen mit modernen Untersätzen und Deckeln (**a**, **b**, **f**, **g**). Nach Originalphotographie des Unterpräfekten von Küfu, Chouzeit, um 500 v. Chr. **a**, **b** Fleischopfergefäße (Ting); **c** viereckige flache Schale (Fu); **d** Tiergefäß für Weinopfer (Tsun); **e**, **f** Opfergefäße für Korn (Tsui); **g** Kochkessel für Brei (Hsien); **h** Opfergefäß für Reis mit Deckelschale (Tou); **i** Weinkessel (Yu); **k** Weingefäß in Flötenform (Tsun) (Originalphotographien von Chavannes)
Text s. S. 107

Wenn wir diese Stücke stilistisch betrachten, so finden wir das oben erwähnte bestätigt. Einfache, oft etwas plumpe Formen, die aber eine gewisse Geschlossenheit in sich tragen. Die Ausführung meist glatt, wenn Verzierungen — abge-

sehen von den überladenen modernen Deckeln — angebracht sind, so handelt es sich um flache, großzügige Ornamente. Von all den komplizierten Gebilden und den überladenen Mustern, die aufdringlich die ganzen Flächen der Gefäße spinnwebenartig ohne Rücksicht auf die Form und den Zweck in Hochrelief überziehen, ist keine Spur. Also auch hier haben wir den Beweis, daß die Originale selbst viel einfacher aussehen, als die meist unruhig bewegten Dekorierungen auf den Abbildungen der chinesischen Kataloge vermuten lassen. Die Konturzeichnung betont zu stark die Linie des Ornamentes, das im Original hinter der Wucht der Form und der Wirkung der glatten Fläche völlig zurücktritt.

Mit diesen elf Tempelstücken ist alles bisher aus Tempelbesitz bekannt gewordene Material der Vorhanzeit erschöpft. Sicher wird in Privatsammlungen und in anderen Tempeln Chinas noch manches versteckt sein, und wahrscheinlich sind auch vereinzelte Originale in die ferne Welt verschlagen, aber ob wirklich die vielen Stücke, die in Europa und Amerika — ich spreche hier nicht von der modernen Massenware der Museen, sondern nur von den besten Museumsstücken —, sei es in Paris im Musée Cernuschi oder in Freiburg i. B. im Städtischen Museum, einen gleichen Anspruch auf Alter erheben können, möchte ich doch sehr dahingestellt sein lassen.

Meiner Bemerkung (Bd. I, S. 70): „Die heutige Existenz von v i e l e n Bronzestücken aus der Zeit vor oder selbst nur während der Hanherrschaft gehört in das Reich der Fabeln" ist von verschiedensten Seiten widersprochen worden. Aber die Berichte, die ich zum Beispiel von eifrigen Sammlern in China auf Grund meiner Ausführungen erhalten habe, bestätigen im wesentlichen meine Angaben. Es gibt allerdings Bronzen, die ausgegraben sind oder von den chinesischen Kennern für alt gehalten werden und es auch sein dürften, aber ihre Seltenheit, die sich schon in den hohen Preisen ausdrückt, beweist, daß es nicht „viele" sein können. Auch die japanischen Berichte, zum Beispiel die Ausstellung antiker chinesischer Bronzen (illustrierter Katalog: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku) von 1906, beweisen, wie selbst dort, wo seit über tausend Jahren chinesische Metallarbeiten geschätzt und gesammelt werden, nur eine kleine Anzahl, dabei undatierter antiker Originale aus kaiserlichem und Privatbesitz vorhanden ist.

Wer aufmerksam die verschiedenen Abbildungen der Bronzen und Töpfereien — oder besser die Originale — stilkritisch untersucht, wird sicher gewisse Anhaltspunkte finden, die ihm sogar bei vielen Bronzen einen sicheren negativen Beweis erbringen werden. Meine Ausführungen sollen nicht nur den Versuch bilden, eine Entwicklungsreihe des Stiles anzudeuten, sondern auch alte Vorurteile zu bekämpfen. Die Angaben der chinesischen Autoren sind kritiklos von Paléologue 1887 bis Kümmel 1909 [1]) in die abendländische Literatur übernommen und auf vielen Museumszetteln zu finden. Es ist unbedingt notwendig, daß wir uns von lieb gewordenen Vorstellungen frei machen und die vorhandenen Schätze unserer Museen und Privatsammlungen vorurteilsfrei und kritisch prüfen.

Es ist ein sehr schwieriges Gebiet. Das vorliegende Material ist gering, die Tradition stark wirkend, aber nicht maßgebend, und die neuen Gedanken können nur angedeutet, noch lange nicht systematisch bewiesen werden. Es scheint aber schon viel gewonnen zu sein, wenn das gedankenlose Abschreiben der alten Quellen aufhört und mit frischen, vorurteilslosen Augen des Kunsthistorikers die Qualität der Gegenstände angesehen und beurteilt wird.

---

[1]) *Kümmel*, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, 1909, Bd. II, Chinesisches Kunstgewerbe S. 726.

Einteilung.

Nach allem Gesagten ergibt sich folgende historische Einteilung der Stile:

1. Archaistischer Stil — Vorhanzeit (besonders Chouzeit 1122 bis 249 v. Chr.), eckiger und runder Mäander, Linear- und stilisierte Tierornamentik, großzügige, ernste Form. Das oft reiche, meist in Streifen angeordnete Ornament tritt in der Ausführung hinter die Wirkung der Gesamtform zurück.

2. Hanstil (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.). Beginn der Tier- und Menschendarstellung und Pflanzenornamentik, aber noch in konventionellen Formen. Vorliebe für Überziehen der Fläche mit Mustern; hellenistische Motive.

3. Erstes Jahrtausend oder Tangstil (221—960 inklusive kleinerer Dynastien). Realistische Auffassung in eleganter Durcharbeitung. Vorliebe für gerundete Linien. Abgepaßte Flächenmuster und archaistische Ornamente in Hochrelief im einzelnen schärfer ausgearbeitet.

4. Sungstil (960—1368, einschließlich der Mongolenzeit 1280—1368). Elegante, reich geschwungene Formen, Wirkung mehr durch Qualität der Oberfläche und die Linienführung der Gesamtform als durch Detailausführung.

5. Mingstil (1368—1644). Betonung der Einzelheiten, Vernachlässigung der Gesamtwirkung. Reiche Dekoration.

6. Mandschustil (1644 bis jetzt). Spielerische Raffiniertheit der Technik, kleinliches Zusammenfügen vieler Einzelheiten.

Andererseits haben die einzelnen Zweckformen so bestimmt ausgesprochene und stets im Grundprinzip beibehaltene Eigenarten in der Ausführung, daß eine Teilung nur nach Stilen nicht angängig schien. Nach dem Beispiele der chinesischen Kataloge habe ich eine sachliche Anordnung nach Gebrauchsgegenständen durchgeführt und innerhalb jeder Gruppe auf die historische Entwicklung der Stile nach Möglichkeit hingewiesen.

Gefäße

Archaistischer (Vorhan-) Stil

Blütezeit: Choudynastie 1122—249 v. Chr.

Ornamentik

Die alten Symbole der Königsgewalt waren neun Opferkessel (vgl. Bd. I, S. 17, 18), die gegen das Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. gegossen sein sollen. Die Originale wurden 256 v. Chr. im Kriege geraubt und eingeschmolzen. Die literarischen Quellen erzählen uns von den Erlebnissen und der Bedeutung dieser heiligen Stücke, aber keine Beschreibung der Form und Ornamentierung ist überliefert. Die wenigen Worte, die eine Verzierung erwähnen, sind unverständlich und lassen mehrfache Deutungen zu, die aber alle falsch sein können. So sollen nach der Erklärung einzelner chinesischer Kommentatoren die Pläne der neun Provinzen, aus denen damals China bestand, eingraviert gewesen sein, nach anderen die Tribute der einzelnen Landesteile. Daß Inschriften angebracht waren, ist nicht unmöglich (vgl. Bd. I, S. 16, Abb. 1), aber das Verzeichnis der Tribute im einzelnen klingt nicht wahrscheinlich. Jedenfalls werden in den Annalen die neun Opfergefäße als Symbole der neun Landesteile und damit der kaiserlichen Macht wiederholt erwähnt. Hieraus entstand die fast heilige Wertschätzung, die antiken Kultgefäßen bis zum Mittelalter in China entgegengebracht wurde.

Wie sahen diese ältesten Bronzegefäße aus? Die Geschichte Chinas lehrt uns, daß Formen, die einmal eingeführt und geschätzt sind, sich unverändert lange erhalten; um so mehr gilt das für Kultgefäße, bei denen Form und Verzierung schließlich mit der ethischen Bedeutung zu einem gemeinsamen Symbol zusammenschmelzen. Wir können daher den Schluß ziehen, daß die späteren chinesischen Gelehrten durchaus recht haben, wenn sie die besonders geschätzten Formen des runden Kessels auf drei Füßen als das älteste Kultgerät ansehen.

Wir finden derartige Ausführungen abgebildet auf Steinreliefs (Bd. I, Abb. 2 u. 3), aus den ersten Jahrhunderten n. Chr., und im Pokutulu, dem Katalog der Kaisersammlung aus dem 12. Jahrhundert (Bd. I, Abb. 4). Die dem 1. Jahrtausend v. Chr. zugeschriebenen Originale dürften den Stil der alten Kaisergefäße im wesentlichen anstreben. Die späteren Zeichnungen zeigen eine zahlreiche Variation in der Dekorierung, aber trotz der unübersehbaren Vielseitigkeit in der Ausführung sind gewisse Grundtypen zu erkennen, die sich stets wiederholen (Bd. I, S. 20—23).

Das Mäander in eckiger Form ist bald als Hauptmuster (Abb. 152), bald als Untergrund für das ausgesparte Muster (Abb. 153, *a*, *c*, *d*, *i*) in verschiedenster Ausgestaltung angewendet und in zahlreichen Kombinationen (*g*) weiter entwickelt (Abb. 151, *e*). Nachdem einmal die Auflösung der geometrischen Konstruktionsform begonnen und andererseits durch die Tradition die Beibehaltung des Grundschemas verlangt war, hatte die Zahl der Neugestaltungen keine Grenze. Und wirklich finden wir in diesem engen Rahmen der überlieferten Mode bis zum heutigen Tage

unzählige Varianten, von denen nur ein geringster Teil auf den Abbildungen dieses Abschnittes dargestellt werden konnte. Der Mäander kommt stets als abgeschlossenes Muster vor, und das fortlaufende Mäanderband ist unbekannt. Ein Vergleich der Originalaufnahme (Abb. 152) mit den modernen Konturzeichnungen (Abb. 153) zeigt deutlich, daß in der antiken Zeit das Ornament zwar gut gezeichnet war, aber bescheiden hinter der monumentalen wuchtigen Formwirkung zurücktrat. An der Silhouette und der Ausarbeitung der Ornamentik läßt sich am besten die Weiterentwicklung dieses Choustiles an späteren Arbeiten erkennen (vgl. Abb. 158). Die Zeichnung ist bei den vorchristlichen Stücken gut konstruiert und geometrisch korrekt ausgearbeitet, aber später werden ganz gedankenlose und stilwidrige Schnörkel angebracht.



Abb. 152 Opfergefäß (Ting). Runder Kessel auf drei Füßen mit zwei geraden Henkeln auf Rand. Inschrift besagt: „(Im Jahre) am zehnten Tage des ersten Monates weilte der König im Hauptahnentempel der Chou-Hauptstadt. Er traf morgens im mittleren Saal am Eingangstor den Grafen Szen. (Der) König befiehlt durch Innen-Hofsekretär-Erlaß, daß dem Grafen Szen ein roter Schurz usw. geschenkt wird. Graf Szen, den Kopf geziemend zur Erde beugend, nahm den gnädigen Befehl des Himmelsohnes entgegen (und) machte aus dieser Veranlassung dieser Ahnen-Opfer kostbaren Ting (und) brauchte ihn beim Opfern im höchsten Ahnenschrein. Seine Söhne sollen ihn 10000 Jahre lang halten und brauchen." Datiert Chouzeit, 1122—249 v. Chr.
(Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)
Text s. S. 111, 112, 114 u. 117.

Die Spirale in ihrer konstruierten, regelmäßigen Gestalt kommt selten vor, aber häufig die Anwendung in verschiedenen Kombinationen mit anderen Formen (Abb. 153, *a*, *d*, *i*) oder in freierer Ausgestaltung. Geometrische Gebilde, wie Kreis, Viereck, Schuppen oder Schindelmuster (Abb. 150), Spitzbogen, Dreiecke und die charakteristischen Wolkenmuster (Bd. I, Abb. 8) findet man oft.

Eine große, ebenfalls in unendlicher Variation ausgeführte Gruppe bildet die Tierornamentik, bei der eine sehr ungewöhnliche Beobachtung zu machen ist. Neben einer oft sinnlosen Stilisierung bei der Darstellung in der Fläche, kommt gleichzeitig eine mehr realistische Ausführung in Vollplastik als Aufsatzfiguren des Deckels oder am Henkel vor (Abb. 151, *a*, *c*). Wir können daher nicht einen vorherrschenden naturalistischen oder geometrischen Stil annehmen, sondern nur eine Nachahmung verschiedenartiger Vorbilder. Vielleicht war die genaue Kopie einer naturalistischen Vollplastik leichter als die selbständige Übertragung einer der Fläche jeweilig angepaßten Dekoration. Jedenfalls können wir aus dem vorliegenden Material keine Anhaltspunkte für eine autochthone Entwicklung vom einfachen, geometrischen Ornament zu reicheren komplizierten Formen feststellen, da schon an den von chinesischen Autoren der ältesten Zeit zugeschriebenen Stücken realistische Tierköpfe neben Tierornamenten und geometrischen Mustern sich befinden.[1])

---

[1]) *Hörschelmann*, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik, Leipzig 1907, 31 Tafeln. H. vertritt diese Theorie der Entwicklung der Ornamentik, aber bildet selbst auf Tafel I ein Gefäß mit Bügel ab, das neben — nach seiner Meinung — ältesten geometrischen Mustern an den Seiten Tierköpfe in naturalistischer Vollplastik hat. — Vgl. *Münsterberg*, Fremdländische Einflüsse in der ostasiatischen Kunst. Kunst und Kunsthandwerk, Wien 1908, Heft 6, S. 301.

Unter den plastischen Figuren sind der Ochse, das als Glückssymbol besonders geschätzte Schaf und der Hammel [1]) (vgl. Bd. I, S. 64) bevorzugt; auch kommen Widder, Hirschköpfe, Affen, Fuchs oder Tiger und andere nicht bestimmbare Vierfüßler vor. Der bei antiken Töpfereien (Bd. I, Abb. 45—48) häufig vorkommende Bärenfuß ist in Bronze bisher unbekannt geblieben. Der Frosch und der Elefant, die wir auf späteren Bronzen (Abb. 183) kennen lernen, fehlen in der frühen Zeit, in der die Chinesen noch keine Verbindung mit dem Süden hatten. Eigenartige Schlangen und Vierfüßler mit Köpfen verschiedenster Art werden als Drachen gedeutet, aber es sind wohl nur Fortentwicklungen der Bandornamentik mit Tierköpfen (Abb. 154*b*) oder ähnliche Verstümmelungen, die wir weiter unten bei der Flächenornamentik betrachten werden. Sehr häufig kommen Vogelköpfe (Abb. 154, *a*, *c*) in verschiedenster Ausführung vor. Im allgemeinen werden Tiertypen dargestellt, denen die Spezialisierung fehlt.



Abb. 153 Opfergefäße (Ting) mit rundem Kessel, geraden Henkeln auf Rand und drei Füßen. Choustil, 1122—249 v. Chr. Zeichnungen nach älteren chinesischen Werken. Ornamentik: Mäandergrund (**a**, **c**, **d**, **e**, **i**), gehörnte Vierfüßlerköpfe (**b**, **c**), Vögel (**i**), Linearmuster auf allen
(Aus: Seishin Kokkan)
Text s. S. 111, 113, 114, 115 u. 117

Die gleichen Tiere, aber in mehr verstümmelter, oft kaum noch erkennbarer Form, sind in die stilisierten Flächenornamente verarbeitet. Eine naturalistische Auffassung der Tierarten fehlt hierbei völlig, und selbst verhältnismäßig gut gezeichnete Vögel (Abb. 153, *i*) sind nicht genauer bestimmbar. Die Darstellung der Tiere geschieht ganz im ornamentalen Sinne. Die Körper werden verstümmelt (*d*, *e*), bald in einzelne Glieder aufgelöst, bald durch Verkleinerungen oder Vergrößerungen willkürlich der dekorierten Fläche angepaßt.

---

1) *Chavannes*, De l'expression des vœux dans l'art populaire chinois, Journal Asiatic, Ser. IX, Bd. 18, S. 193—233. Glückshammel gehört in die Kategorie der auf Lautähnlichkeit begründeten Glückssymbole.

Während der ganze Tierkörper meistens im Profil gesehen wird, findet sich der Kopf mit Vorliebe von vorn gezeichnet. Das Kinn fällt häufig ganz fort und Nase, Augen und Hörner werden geometrisch konstruiert (Abb. 153, *c*) oder in einzelne Ornamentteile aufgelöst (*b*), bis schließlich nur ein Augenpaar oder eine Nasenlinie (Abb. 152) übrig bleibt. Es ist aber zu beachten, daß eine eigentliche Augenornamentik, wie in den westlichen Ländern, nicht aufkommt; so findet sich niemals ein einzelnes Auge, sondern stets ein Augenpaar. Hieraus entwickelte sich ein besonders häufig vorkommendes Motiv der Dämonenfratze, die bald über ganze Flächen, bald als Abschluß der Füße vorkommt. Seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. wird diese Fratze „Taotie" oder „Vielfraß" genannt.[1]) Auf dem Innenboden großer Schüsseln finden sich reliefierte Fischpaare und Vögel im Stile der Dachziegel (Abb. 377), die auf Kultgefäßen nicht vorkommen.



Abb. 154 Opfergefäße (Ting) mit rundem Kessel auf drei Füßen, zwei Henkeln an den Seiten. Deckel mit drei und vier Befestigungen zum Aufhängen, Bronze, **a** Vogelkopfhenkel, vier Vogelkopfösen auf Deckel, **b** Bandornamentik mit Schlangenkopf und Mäanderfüllung, gerader Henkel, Deckel mit runden Ösen, **c** Deckel mit drei liegenden Ochsen als Ösen, Dämonen mit Vogel am Fuß, Vogelkopfhenkel
Choustil, 1122 bis 249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)
Text s. S. 111, 112, 113 u. 118

Die Linear- und Tierornamentik führt zu einer Verbindung, einem Bandgeschlinge, das in Tierköpfen (Abb. 154, *b*) endet. Wie den alten Chinesen das Mäanderband der klassischen Griechenzeit unbekannt war, und von ihnen nur einzelne Mäandermuster lose nebeneinander gefügt wurden, so auch wird kein fortlaufendes Bandornament konstruiert, sondern einzelne Bandschnörkel (Abb. 155, 195) ineinander verflochten oder verschlungen.[2])

Die Verzierungen werden in früher Zeit seltener über die ganze Fläche ausgedehnt und meistens auf Bandstreifen in wagerechter Lage angebracht. Häufig werden auch spitzbogige Zacken in schmaler oder breiterer Form angewendet (Abb. 153, *d*, *e*). Die Füllung dieser blattförmigen Flächen bedingte ein besonderes Arrangement der bekannten Motive zu abgepaßten, geschlossenen Flächenkompositionen, die zu sehr glücklichen Lösungen künstlerischer Art führten.

Meistens ist die Ornamentik in flachem Relief gegossen, aber es kommen auch Gravierungen und erhaben gegossene Konturlinien vor.

---

[1]) *Hörschelmann,* Tafel XX. — *Muth,* Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen, Leipzig, 1911, 68 Tafeln.

[2]) Näheres s. b. *Hörschelmann,* S. 23, der diesen Stil der späteren Chouzeit zuschreibt.

Eine genaue Entwicklung dieser verschiedenen Motive ist nicht feststellbar und die von Wang Fu, dem Verfasser des Pokutulu, versuchte Einteilung in Arbeiten der Shang- (1766—1122 v. Chr.) und der Chouzeit (1122—249) ist durch nichts bewiesen. Als sicher können wir nur annehmen, daß alle diese Ornamente in zahlreicher Variation im 1. Jahrtausend v. Chr. gegossen wurden.

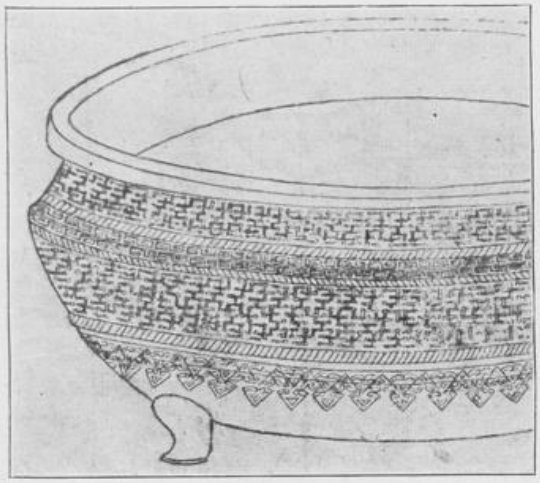


Abb. 155 Opfergefäß, Vase mit drei Füßen, antikes Bandornament aus Pokutulu, Choustil, 1122 bis 249 v. Chr.
(Aus: Memnon, Reichel)

Dagegen lassen sich einige weitere Motive der letzten Periode der Chouzeit, wahrscheinlich nach der Berührung mit der Kultur des südlichen Asiens (vgl. Bd. I, S. 89), also frühestens seit dem 4. Jahrhundert v. Chr., feststellen. Als neues Motiv tritt die Pflanze auf, allerdings nur selten und nicht bestimmt erkennbar, und gleichzeitig wird eine elegante rankenartige Dekorierung angewendet (Abb. 153, *f*), die gegenüber der massigen und steifen Ornamentik der älteren Zeit ein ganz anderes Stilgefühl zeigt. Die Formen werden graziöser, weicher und unruhiger. Einzelne Motive späterer Arbeiten weisen direkt auf einen Einfluß des indischen oder mittelasiatischen Mischstiles hin, so z. B. das bauchige Gefäß (Abb. 156), auf dessen unteren Ornamentstreifen griechische Akanthusblätter und in den Seitenfeldern indische Tiergestalten, darunter der Garudo mit Menschenkopf und Greifenkörper, deutlich zu erkennen sind.

Unter dem gleichen Einfluß scheinen auch die eleganten Vogelzeichnungen (Abb. 189, *a*) und die in abgepaßtem Muster über die ganze Fläche verteilten Bandverzierungen (Abb. 192) aufgekommen zu sein. Wenn man letztere mit der daneben abgebildeten (Abb. 191) vergleicht, so wird man leicht an der Linienführung der Silhouette, an der Form und Durchführung der Verzierungsfläche, der Ornamentik und der Henkel den Unterschied der Stile erkennen.



Abb. 156 Kugelgefäß mit ausladendem Hals, Drachengriffe, reiche Tierornamentik, Bronze, Tangstil, 618—960
(Aus: Seishin Kokkan)

Auf den archaischen Bronzen fehlt vollkommen der Mensch, die Landschaft und, mit der seltenen, oben erwähnten Ausnahme aus der jüngsten Chouzeit, die Pflanze. Es fehlt jedes Streben, neue Formen oder Motive aus der Natur zu entlehnen. Ein konservatives Festhalten am Glauben und an seiner formalen Kunstsprache konserviert die alte Tradition und gestaltet sie zum unabänderlichen Kanon.

Wir werden sehen, daß neue Ausgestaltungen dieses Motivenschatzes in verschiedenen Zeiten erfolgen, aber eine Bereicherung der Bronzeornamentik findet bis zur Hanzeit überhaupt nicht statt, und auch dann bleibt der alte Stil für Kultgefäße beibehalten und so fort bis zum heutigen Tage. Daher können wir aus der Zeichnung eines Orna-

mentes allein wohl den Stil der Zeit seiner Erfindung erkennen, aber niemals die Zeit der Entstehung des betreffenden Stückes; hierfür ist einzig die Ausführung maßgebend. Man kann sie um so weniger aus der Zeichnung erkennen, wenn diese so ungenau ausgeführt ist wie in allen späteren Ausgaben der kaiserlichen Bronzekataloge.

Der Guß des Reliefs ist bei den antiken Stücken flach und weich verlaufend, und wenn eine scharfe Umgrenzung stattfindet (Abb. 150), wird jede aufdringliche Betonung vermieden. Die eckig und stark abgesetzten Ornamente in Hochrelief sind wohl frühestens dem 1. Jahrtausend n. Chr., meistens erst der späteren Zeit angehörig.

Die Bronzen der Tang- bis Mingzeit sind stets nahtlos gegossen; die älteren Arbeiten sind ebenfalls meistens nahtlos, aber es kommen auch zweifellos bei antiken Stücken Gußnähte vor (z. B. Abb. 185). Besonders häufig bilden auf dem Boden drei Gußnähte ein Dreieckmuster zwischen den Füßen. Moderne Arbeiten weisen sehr häufig Gußnähte auf.

Die Dicke des Gusses ist ganz verschieden. Jedenfalls sind die ältesten Vasen als Nachbildung von Tongefäßen sehr dick. In der Hanzeit, vielleicht schon früher, kommt daneben ein sehr dünner Guß auf, der später wieder verloren geht. Besonders Wein- und Wassergefäße sind meist dünnwandig, dagegen antike Fleisch- und Kornopfergefäße stets recht massiv.

Nicht selten finden sich außen auf dem Boden Verzierungen mitgegossen. Es kommt vor, daß die Muster der Außenwände über den Boden fortgeführt werden oder besonders abgepaßte geometrische Muster angebracht sind. Laufer verdanke ich die Mitteilung, daß in Flachrelief gegossene Rautenmuster, die den ganzen Boden bedecken, von den Chinesen als Erkennungszeichen für Sungarbeiten angesehen werden.

Gegossene Schriftzeichen am Boden habe ich an alten Stücken bisher nicht beobachten können, dagegen sind solche im Innern oder an den Wänden der Gefäße sowohl in Guß wie Gravierung nicht selten. Letztere sind aber mit großer Vorsicht zu untersuchen, da sie meistens von späteren Besitzern angebracht sind. Es ist stets darauf zu achten, ob die Gußhaut verletzt ist. Dabei ist durchaus nicht gesagt, daß es sich um moderne Fälschungen handeln muß, vielmehr können schon vor Jahrhunderten oder sogar Jahrtausenden Besitz- oder Geschenkurkunden angebracht sein.

Wesentlich wichtiger als die Ornamentik ist für die Zeitbestimmung die Gesamtform, die Außensilhouette, das Verhältnis der einzelnen Gefäßteile zueinander und die Geschlossenheit des Hauptkörpers mit seinen Teilen. Hierfür geben die Zeichnungen der chinesischen Werke nur einen verwirrenden Anhalt (S. 104). Wir können wohl sehen, ob drei oder vier Füße vorhanden sind, aber darauf kommt es viel weniger an; vielmehr wie die Füße mit dem Kessel verbunden, wie sie in der tatsächlichen Ausführung in der Licht- und Schattenwirkung, im Ton der Bronze und in der Monumentalität ihrer Gesamtansicht zusammenklingen. Nach der Linienführung ist am ehesten das Alter eines Stückes zu bestimmen.

Die Ornamente können leicht kopiert, sogar durch mechanische Abgüsse direkt übertragen werden, aber die Gesamtform zum Guß muß jedesmal frisch erfunden werden. Da ist der Gießer gezwungen, selbst zu schaffen, und in den meisten Fällen kann er nur im Geist und mit der jeweiligen Handschrift seiner Zeit die Form bilden. Wenn man die wuchtigen, ernsten, scheinbar klobigen, aber doch ihrem heiligen Zwecke so vortrefflich entsprechenden Opfergefäße der älteren Zeit mit den überladenen oder mehr zierlichen und eleganten Ausführungen des letzten Jahrtausends vergleicht, so wird man, besser als es mit Worten gesagt werden kann, den Unterschied der Zeitstile empfinden.

Offene breite Gefäße mit und ohne Deckel

Die Formen, nicht die bei allen archaistischen Gefäßen ziemlich ähnlichen Verzierungen, bedingen die wesentlichen Unterschiede für die verschiedenen Gebrauchszwecke. Die einfachste und besonders geschätzte Form ist der dreifüßige Opferkessel mit rundem, meist geradwandigem Kessel und zwei auf dem Rande aufgesetzten senkrechten Henkeln (Abb. 150, 151, *a*, 152, 153, 157). Es scheint eine uralte nord- und westasiatische Form zu sein, die sich auch in ähnlicher Ausgestaltung bei den Skythen (Bd. I, S. 38) findet. In den chinesischen Schriften wird diese Form „Ting" genannt, was wörtlich übersetzt „Gefäß mit drei Füßen" heißt. Aber später hat man den Namen „Ting" auf Vasen verschiedener Form angewendet. Im allgemeinen ist Ting ein Gefäß für Fleischopfer. Die Symbolisierung der kaiserlichen Macht durch derartige Bronzekessel ist auf den uralten Kaiseropfern begründet (S. 97).



Abb. 157 Opfergefäß (Ting). Runder Kessel auf drei Füßen mit zwei geraden Henkeln auf Rand. Inschrift: „(Des) Königlichen Palastschreibers Shu Hsia Opfergefäß (Ting), (das) Söhne (und) Enkel immer bewahren (und) brauchen (sollen)". Choustil, 1129—249 v. Chr.) (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

Im Pokutulu sind etwa 40 Bezeichnungen für verschiedene Formen der Bronzegefäße angegeben, aber bei den meisten ist es schwer zu erkennen, welche Besonderheit der einzelne Name bezeichnen soll. Auch versagen die chinesischen Kommentare vollständig, so daß der Sinologe wohl den Namen lesen, aber sich nichts dabei denken kann. Ich gebe die chinesischen Bezeichnungen nur bei den am häufigsten vorkommenden Formen an.

Die alten Gefäße enthalten oft eingravierte, seltener mitgegossene Inschriften. Vereinzelt sind Regierungszeiten oder Monate und Tage angegeben, aber es ist nur in den allerseltensten Fällen möglich, das Jahr auszurechnen, da die eigenartige Bezeichnung nach Gestirnen im Laufe der Jahrtausende verschiedene Bestimmungen zuläßt. Meistens besagt die Inschrift, daß ein Mann, dessen Name und Stellung angegeben ist, die Bronze zum Aufbewahren für seine männlichen Nachkommen hergestellt hat. Seltener sind längere Inschriften (Abb. 152), die als geschichtliche Urkunde für die Nachkommen gelten sollten. Eine ungewöhnlich lange Inschrift, die — wenn sie echt ist — ein seltenes historisches Dokument aus dem 7. Jahrh. v. Chr. darstellt, ist auf einer Bronzeschale (Pan, kein Ting) eingraviert, die sich im South Kensington Museum befindet.[1])



Abb. 158 Opfergefäß (Ting), Kessel ausgebaucht, gerade Henkel auf Rand, auf drei Röhrenfüßen, Bronze, antikes Reliefornament, Sammlung Knuth in Tsinanfu, 1. Jahrtausend n. Chr. (Originalaufnahme) Text s. S. 118

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Abb. Taf. 49, 50. Inschrift übersetzt S. 84—87. Diese flache Schale auf Fußrand wurde 1870 aus der Sammlung des Prinzen von Yi zu Peking gekauft, einem Nachkommen des Kaisers Kanghi. Inschrift oben auf der runden Fläche einst mit Gold ausgelegt. Lange Ansprache des Königs an den Prinzen von Chin bei seiner Heimkehr nach glücklicher Unterwerfung des Jung-Stammes. Bushell weist auf eine ähnliche Bronzeschale mit 348 eingravierten Zeichen im Besitz der Familie Hsü hin.

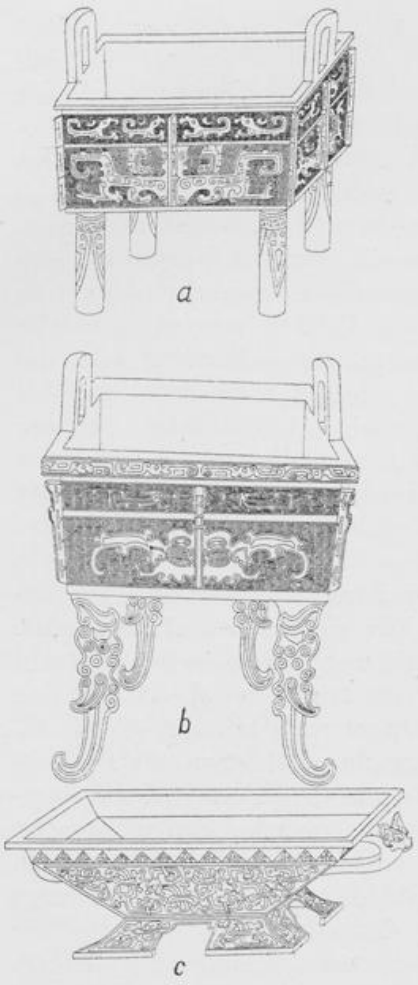


Abb. 159 Viereckige Opfergefäße (Ting) auf vier Füßen mit Tierornamentik auf Mäandergrund. **a** gerade Henkel auf Rand und gerade Füße, **b** gerade Henkel auf Rand und geschweifte Füße mit Fratzenkopf, **c** flache Schale (Fu) mit schrägen Wänden, seitlicher Henkel mit Fratzenkopf, breiter Fußrand, vierfach durchbrochen, Bronze
Choustil, 1122—249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)



Abb. 160 Kessel mit geraden Henkeln, ohne Fuß, unten sich verjüngend, Bronze, Reliefornament, Chouzeit, 1122—249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)

Die Inschrift[1]) auf dem Opferkessel der Silberinsel (S. 106) haben wir bereits kennen gelernt. Diese bronzenen Dokumente sind Weihgeschenke zur Aufbewahrung im Ahnentempel gewesen. Steintafeln wurden nicht im bedeckten Raume aufgestellt und die Holztafeln und Seidenstoffe gingen leicht zugrunde, aber die Bronze allein überlebte Feuer und Wasser und konnte bei Gefahr leicht in Sicherheit gebracht werden.

Die ältesten Stücke zeigen einen einfach geformten wuchtigen Kessel auf drei kräftigen Füßen, dagegen ist eine elegantere Ausführung (Abb. 158) schon eine Weiterentwicklung aus jüngerer Zeit.

Während diese Art der Opferkultgefäße stets offen ist, hat eine andere Gruppe Deckel. Es sind ebenfalls dreifüßige Kessel für Fleischopfer. Charakteristisch ist, daß des Deckels wegen die Henkel an der Seite und an dem Deckel (Abb. 154) drei oder vier Ösen zum Aufhängen angebracht sind. Diese sind entweder als Ringe (*b*), als liegende Ochsen (*c*) oder Vögel (*a*), deren Köpfe als Haken gedacht sind, geformt.

Eine weitere Abart sind die viereckigen Opfergefäße, bei denen meistens die Henkel oben auf dem Rand sitzen (Abb. 159, *a*, *b*). Auch fußlose Kessel mit geraden Henkeln (Abb. 160) scheinen schon in früher Zeit gegossen worden zu sein. Flache Schalenformen (Fu) erhalten schräge Seitenwände und einen Henkel an der Seite (Abb. 151, *c*, 159, *c*).

Die Füße sind recht verschieden gestaltet. Die glatte Röhre wird geschweift und auch mit den bekannten Ornamenten versehen. Der Oberteil des Fußes wird oft durch Tierköpfe verschiedener Art verziert oder wie aus dem Kopfe des „Vielfraß" herauswachsend gestaltet. Seltener sind die Darstellungen von Tieren als Fußgestell. Für den runden Kessel sind stets drei Füße, für die vierseitige Form vier gewählt. Die Größen schwanken vom meterhohen massigen Terrassenschmuck bis zum handlichen Hausaltarstück; aber die ganz kleinen Gefäße dürften alle erst der späteren Zeit angehören, als die Form des Opferkessels für buddhistische Räuchergefäße übernommen war.

Von diesen offenen Fleischkesseln wesentlich verschieden sind die Opfergefäße für Feldfrüchte (Tsui). Statt der drei Füße ist hier stets ein Fußrand, die Henkel sind zum bequemen

[1]) Inschrift abgebildet bei *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Taf. 48, wörtliche Übersetzung S. 83.

Tragen mit beiden Händen als gebogene Griffe ausgestaltet, und meistens sind Deckel vorhanden, die einen oberen aufgegossenen Rand haben, so daß sie, abgenommen und umgekehrt aufgestellt, eine kleine Schale auf Fußrand darstellen. Die Griffe haben oben einen Tierkopf und unten einen tropfenartigen Auslauf.

Die Dimensionen dieser Traggefäße sind stets dem Handgebrauch entsprechend klein. Die Dreifüße (Ting), oft in gewaltigen Größen gegossen, mußten des Gewichtes wegen unveränderlich in den Tempeln und Palästen stehen bleiben und waren der Plünderung in Kriegszeiten stärker ausgesetzt als die kleineren Handgefäße. Daher sind letztere nicht so selten wie erstere.

Ein derartiges Opfergefäß hat Kienlung, ein Zeitgenosse von Konfuzius, dem Ahnentempel des großen Philosophen gewidmet (Abb. 151, *e*). Ein ganz ähnliches Stück gilt als kostbarer Schatz des Kaisers von Japan (Abb. 161), während ein drittes Stück mit schöner Patina in Grün und Rot (Abb. 162) in deutschem Privatbesitz sich befindet. Eigentümlich für diese Gefäße sind die um den Bauch des Kessels wagerecht verlaufenden Rillen, die das Tongefäß als Vorbild erkennen lassen. Bei der Technik der Drehscheibe entstehen leicht Vertiefungen, dagegen für die Bronzetechnik ist es eine sehr ungewöhnliche Verzierung.

Spätere Ausführungen bewahren den alten Stil und sind oft von hervorragender Qualität, aber das stärker herausgearbeitete Relief bei gleichzeitig vernachlässigter Durcharbeitung des Ornaments läßt die Arbeit des nachschaffenden Handwerkers erkennen (Abb. 163).



Abb. 161



Abb. 162



Abb. 163

Abb. 161—163 Opfergefäße für Korn (Tsui). Runder Kessel mit Rillen und Bandornament, auf gebuchtetem Randfuß mit Schuppenmuster auf Stützfüßen, seitliche Drachenhenkel, Deckel verziert wie Kessel mit Fuß zum Aufstellen
Choustil, 1. Jahrtausend v. Chr.
Abb. 161 auf vier Stützfüßen, Sammlung des Kaisers von Japan, Chouzeit, vor 220 v. Chr.
Abb. 162 auf drei Stützfüßen, grüne und rote Patina, Sammlung Knuth in Tsinanfu, Tang- oder Sungzeit
Abb. 163 stärker betontes Ornament, Musée Cernuschi, Paris, zweites Jahrtausend
(Abb. 161 aus Kokka, Heft 163; Abb. 162, 163 Originalaufnahmen)



Abb. 164 Opfergefäß für Korn (Tsui), runder Kessel auf Randfuß mit seitlichen Griffen, Reliefband mit Tierkopf auf Mäandergrund oben und Relief auf Fuß, Bronze. Sammlung Knuth, Tsinanfu, vorchristliche Zeit (Originalaufnahme)

Nachahmungen der besonders geschätzten Kultgeräte wurden seit der Wiederbelebung des Interesses für alte Bronzen in der Sungzeit regelmäßig hergestellt. Moderne Stücke sind an der ganz handwerksmäßigen Ausführung zu erkennen.

Ein Korngefäß (Tsui) in etwas abweichender Form findet sich ebenfalls im Konfuziustempel (Abb. 151, *f*). Die Wandung ist gerade oder etwas gewölbt, aber oben offen, häufig sogar am Rande nach außen gebogen. Die seitlichen Drachenhenkel sind einfach und tragen unten tropfenartige Ansätze. Wenn eine Verzierung angebracht ist, so beschränkt sie sich auf ein wagerechtes Reliefband, meist mit Tierkopf in der Mitte auf dem oberen Rand und dem Randfuß (Abb. 164). Neben der runden Form kommt auch die vierseitige vor (Abb. 165). Die meisten in Europa vorhandenen Stücke zeigen in der Ausbuchtung des Fußes, den Verhältnissen zwischen Kessel, Henkel und Fuß, sowie in der Ornamentik die wesentlich spätere Herstellung (Abb. 167—169). Zu dieser Gruppe gehören auch eigenartige Ausgestaltungen (Abb. 166).



Abb. 165 Opfergefäß für Korn (Tsui), seitliche Griffe, viereckiger Kessel auf Randfuß, moderner Sockel und Deckel mit Jadeverzierung, Bronze, antikes Reliefornament. Sammlung Knuth, Tsinanfu, erstes Jahrtausend (Originalaufnahme)

Eine Art Opfergefäß für Korn (Tou) ist die flache, runde Schale auf hohem Fuß, der sich unten zur Platte erweitert (Abb. 151, *h*, 170). Seitliche Henkel sind in Ringform und der Deckel ist eine verkehrt aufgesetzte Schale mit Fuß, die herabgenommen und umgekehrt aufgestellt werden kann. Meistens sind keine Verzierungen angebracht, aber es kommen vereinzelt wagerechte Rillen, die auf Nachbildung eines tönernen Vorbildes schließen lassen. Eine reiche Dekoration ist im Bilde erhalten (Abb. 171, *b*), doch dürften die sorgfältig ausgeführten Detailzeichnungen nur irreführen. Richtig dürfte sein, daß die ganze Fläche mit Tierfiguren bedeckt war, aber der unscharfe Reliefguß wurde in der Abbildung der späteren Zeit elegant durchgearbeitet. Die ganz



Abb. 166 Opfergefäß, rund, mit zwei seitlichen Griffen in stilisierter Tierornamentik mit Vogelkopf, ausladendem Rand, Bauch und Fuß mit linearer Ornamentik, Relief, Bronze, vor 1000 n. Chr. (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)



Abb. 167 Abb. 168 Abb. 169

Abb. 167–169 Opfergefäße für Korn (Tsui), runder Kessel auf Randfuß mit seitlichen Griffen, Bronze mit Relief, Musée Cernuschi, Paris, Choustil, zweites Jahrtausend (Originalaufnahme)

ungewöhnlichen Figuren, in denen sogar Menschen zu erkennen sind, können Affen, Bären oder dergleichen gewesen sein. Jedenfalls erscheint es unwahrscheinlich, daß die Ausführung eine bessere als auf den Steinreliefs der Hanzeit ist.



Abb. 170 Opfergefäß für Reis (Tou), runde Schale auf hohem Fuß, mit zwei Seitenhenkeln, Deckel als Aufstellschale mit Fuß, Bronze, Tierornamentik auf Mäandergrund in Streifen, Choustil, jüngerer Guß (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

Zwei Räuchergefäße weisen den mittelasiatischen Mischstil auf (Abb. 171, *a*, 172). Am Fuße sehen wir Vierfüßler in einer der archaistischen Ornamentik Chinas völlig fremden Art. Der Deckel ist ebenfalls in ganz ungewöhnlicher Weise als stilisiert ausgeführter Felsen behandelt. Landschaften, also auch Berge, sind aus der frühen Zeit niemals bekannt geworden. Noch in der Hanzeit wurden sie stark stilisiert und mehr ornamental angedeutet als ausgeführt. Aber hier finden wir bereits in meisterlicher Beherrschung der Gußtechnik eine künstlerische Durcharbeitung, daß wir fremde Vorbilder als Vorlagen annehmen müssen, um so mehr, da im Westen ähnliche Arbeiten vorkommen. Bei Töpfereien, die der Hanzeit zugeschrieben werden, ist ein gleichartiger Bergdeckel nicht selten (Abb. 370, *c*, 372, *b*) und das an den tönernen Gefäßen angebrachte Relief zeigt unzweifelhaft westliche Motive, wie z. B. die in China unbekannte Löwenjagd. Daß die Chinesen das Aufkommen dieses Stiles erst in der Hanzeit annehmen, ergibt sich schon aus dem Fehlen eines derartigen Stückes in der Sammlung des Konfuziustempels. Spätere Ausführungen weisen eine mehr gedrungene und plumpe Form auf und vor allem eine mehr realistische Behandlung der Bergplastik (Abb. 173).



Abb. 171 Räuchergefäße, runde Schale mit Deckel, auf hohem Fuß mit Platte, **a** Deckel in plastischer Bergform, Fuß mit Vierfüßlern, **b** seitliche Ösen, Deckel als Aufstellschale mit Fuß, mit Verzierungen der verschiedensten Tiere (aber Zeichnung wahrscheinlich ungenau), wie Tapir, Affen, Vögel (Menschen?), *a* Hanstil, 220 v. Chr. bis 220 n. Chr.; *b* Choustil, 1129—249 v. Chr. (Aus: Seishin Kokkan)

Gemeinsam mit dem obigen Kultgefäß (Abb. 172) fand sich in einem Hangrabe ein Trinkbecher (Abb. 174), der mit seinem dünnwandigen Guß, der



Abb. 172 Räuchergefäß, runde Schale auf hohem Fuß mit Reliefornamenten mit Vierfüßlern, durchbrochener Deckel in Bergform mit Wolken und Wellen in Relief und Vogel auf der Spitze, Sammlung Knuth, Tsinanfu; gefunden in Grab mit Hanmünzen, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Originalaufnahme)
Text s. S. 121

einfachen Form und der Fingeröse mit Daumenplatte fast wie ein römisches Trinkgefäß erscheint. Im Koukutu ist ein ähnliches Stück abgebildet, während der Pokutulu keines enthält. Die Trinkbecher auf den Steinreliefs (Abb. 1) lassen an der Form die Ausführung in Ton erkennen, so daß Metallbecher in der Chouzeit wahrscheinlich unbekannt waren.

Ein Kochgerät (Chiaotou) für Flüssigkeiten zum Aufsetzen auf Kohlen besteht aus einem runden flachen Gefäß mit geradem Boden, einem Ausguß und einem langen, geraden oder geschwungenen Stil auf drei hohen Füßen (Abb. 175, 176, 177). Der Griff endet häufig, nach dem Muster des Bandornamentes, in einem Schlangen- oder Drachenkopf, die Füße in einer antiken Fratze.



Abb. 173 Räuchergefäß, runde Schale auf hohem Fuß mit Reliefornamenten und seitlichen Ösen, Deckel in Bergform, Bronze, Choustil, erstes Jahrtausend n. Chr.
(Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)
Text s. S. 121

Ein Opfergefäß zum Kochen eines Breies von Korn und Pflanzen (Hsien) hat den runden hohen Kessel mit auf dem Rand stehenden Henkeln mit drei am oberen Teil blasenartig aufgedunsenen Füßen verbunden (Abb. 151, *g*, 178, 179). Diese Form ist eine Nachbildung des alten, tönernen Kochkessels auf dem dreifüßigen Feuergestell. Die Füße bilden mit dem Kessel einen gemeinsamen Hohlraum. Diese Gefäße sind meist 40—70 cm hoch. Die antiken Stücke haben auf den Fußblasen den Fratzenkopf in verhältnismäßig sehr hohem Relief. Am Kessel sind die bekannten archaistischen Ornamente in flachem Relief in Streifen oder Zackenform angebracht.

Um den Wein auf dem Feuer verdampfen zu lassen, benutzte man ganz kleine Weinopfergefäße (Chüeh), deren schlanker, unten gerundeter, meist glatter



Abb. 174 Runder Trinkbecher, dünnwandige Bronze mit Fuß und Bandrelief, Fingeröse mit Daumenplatte, hellenistischer Stil, Sammlung Knuth, Tsinanfu, gefunden in Grab zusammen mit Abb. 172, mit Hanmünzen, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Originalaufnahme)
Text s. S. 121

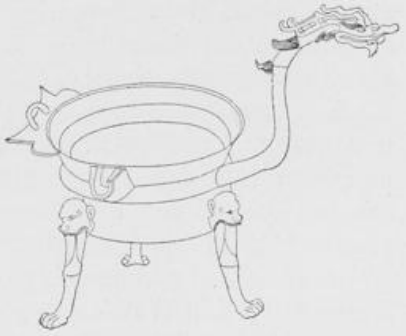


Abb. 175 Kochgeschirr (Chiaotou), Pfanne auf drei Füßen, mit Tierköpfen und Griff mit Drachenkopf, Hanstil
(Aus: Seishin Kokkan)

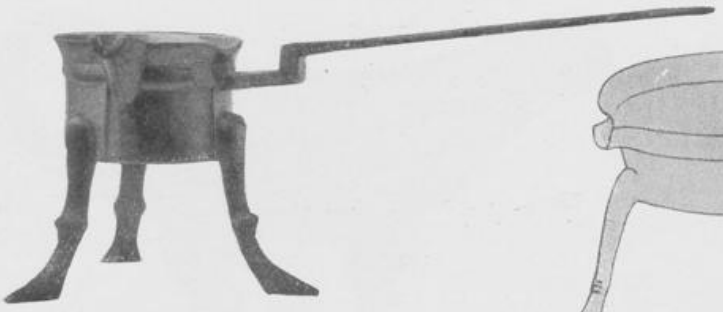


Abb. 176 Kochgeschirr (Chiaotou), runder Kessel mit Ausguß und langem Stiel auf drei geschwungenen, als Bambus geformten Füßen, Bronze, antiker Stil (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

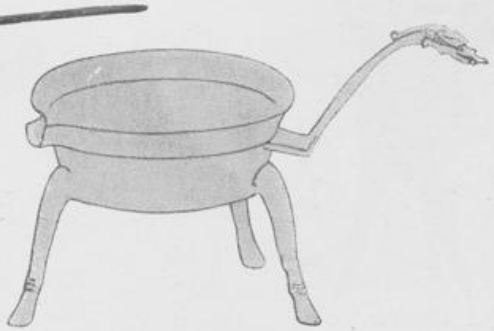


Abb. 177 Kochgeschirr (Chiaotou) auf drei Füßen, Stiel mit Drachenkopf, Kupfer, angeblich am Hofe des Prinzen Shotoku (572 bis 621) in Japan gebraucht (Aus: Chihaya, Yamata no Nikari, 1895)

Kessel auf drei spitz zulaufenden hohen Füßen (Abb. 180) steht; der obere Rand ist nach außen umgebogen sowie hinten etwas und vorne sehr stark verlängert und als Ausguß gebuchtet. Seitliche Henkel gestatten das Aufheben im kalten Zustande, während zum Abheben vom Feuer oben auf dem Rande zwei Griffe mit dicken Knöpfen aufgesetzt sind, die das Festhalten mit zwei unter



Abb. 178 Küchenkessel (Hsien), runde Form mit geraden Henkeln auf Rand, auf drei blasenförmigen Füßen mit stilisiertem Tierkopf, Mäanderornamentik in Band und Zacken, Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, antiker Stil, jüngerer Guß (Originalaufnahme)



Abb. 179 Küchenkessel (Hsien), runde Form mit antikem Ornament in Band mit geraden Henkeln auf Rand, auf drei blasenförmigen Füßen mit Tierkopf, Geschenk des Prinzen Tsun an den Deutschen Kaiser. Völkermuseum, Berlin, antiker Stil (Originalaufnahme)



Abb. 180



Abb. 181

Abb. 180, 181 Weinopfergefäße (Chüeh) auf drei Füßen mit Ausguß, Knöpfen auf Rand zum Abheben mit Stäbchen aus dem Feuer, und seitlichem Henkel, unter dem Henkel Inschrift eingraviert, Abb. 180 Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Hanzeit, 206 v. b. 221 n. Chr. (Originalaufnahme), Abb. 181 Bronze, erstes Jahrtausend (aus: Kokka, Heft 183) Text s. S. 122



Abb. 182 Gefäß zum Übergießen der Hände mit Wasser (I) mit Henkel in Schlangenform, auf vier Füßen, Bauch geriffelt, Linearornamentik in Relief, Bronze, Choustil (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

die Knöpfe geschobenen Holzstäbchen gestatten. Die schlanke ovale Form, sowohl im Kessel wie im Ausguß, ist sehr charakteristisch. Antike Stücke (Abb. 180) sind selten und werden in China sehr geschätzt, dagegen gibt es zahllose Wiederholungen aus allen Jahrhunderten.

Die gleiche Ausbuchtung im Ausguß und am oberen Rand, in der Art europäischer Saucieren haben Wassergießgefäße (J.) mit einem dem sonstigen antiken Stile entsprechend verzierten Kessel. Bei ihnen ist hinten ein Henkel angebracht (Abb. 182, 183), um das Übergießen des Wassers über die Hände zu ermöglichen. Diese kräftigen, gedrungenen Gefäße stehen bald auf drei oder vier Füßen, die meist Tierfüßen nachgebildet sind, oder auf einem festen Rand. Bei dem Stück aus dem Besitz des Kaisers von Japan finden wir im oberen Rande zum ersten Male einen Elefanten abgebildet, woraus die spätere Herstellung festzustellen ist. Außerdem zeigen die völlig unmotivierten Spitzen am Henkel und das hart umgrenzte hohe Relief in handwerksmäßiger steifer Anordnung, daß das Stück nicht mehr der klassischen antiken Zeit angehört.

Kombinationen der letzten drei Gefäßarten sehen wir in verschiedener Variation (Abb. 184). Bei einem Weinopfergefäß (*d*) ist ein Deckel erhalten, der deutlich an dem gehörnten Tierkopf die Entstehung dieser Form aus der Hirschdarstellung (Bd. I, Abb. 16, S. 36) erkennen läßt.



Abb. 183 Gefäß zum Übergießen der Hände mit Wasser (I), von beiden Seiten aufgenommen, mit Henkel und breitem Ausguß auf Fußrand, Linearornamentik in hohem Relief auf Mäandergrund, oben am Ausguß: Elefant, unten Drachen, Bronze, Sammlung des Kaisers von Japan, 1. Jahrtausend n. Chr. (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906 und Kokka, Heft 163).

Wasserbecken (Pan) haben ein breites, rundes Gefäß. Selten ist die Ausführung mit auf den Rand aufgesetzten Henkeln und drei Füßen. Wann diese Form aufkam, ist nicht ersichtlich. Jedenfalls ist das abgebildete Stück (Abb. 185) recht roh ausgeführt: die Gußnaht der Formen ist deutlich sichtbar und die Oberfläche rauh. Für unsere Stiluntersuchung ist interessant, daß es Schriftzeichen trägt, deren Duktus — nach japanischen Angaben — die Entstehung der Hanzeit vermuten läßt. Die elegant nach außen geschwungenen Henkel sowie ihre und der Füße starke Betonung kommen in der antiken Kunst nicht vor, aber in der späteren Zeit sind sie immer häufiger. Die Inschrift dürfte daher erst später eingefügt sein.

Dem eleganten und luxuriösen Stile der Tangzeit, der das Monumentale und Wuchtige der antiken Zeit verloren hat, gehören die Becken mit

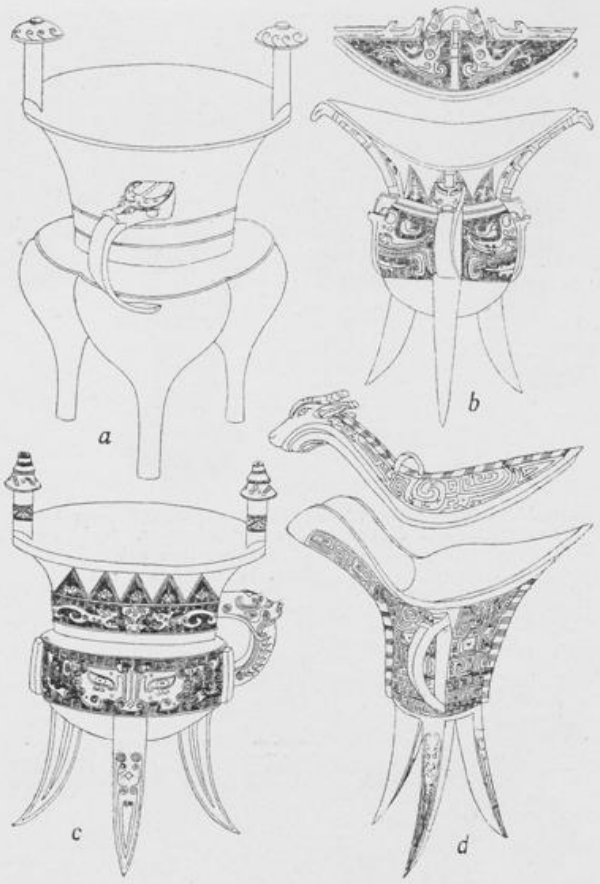


Abb. 184 Opfergefäße auf drei Füßen, Bronze, Tierornamentik, **a, c** seitliche Henkel, auf Rand, zwei Aufsätze mit Knopf zum Aufheben der Schalen vom Feuer mit Stäbchen, **b, d** mit Ausguß, seitlichen Henkeln und Deckel
Choustil, 1122—249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)



Abb. 185 Wasserschale (Pan) auf drei Füßen, mit ausgebuchteten Henkeln auf Rand, rohe Ausführung mit schwer entzifferbarer Inschrift im Hancharakter, Bronze, Hanzeit, 206 v. bis 221 n. Chr.
(Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)



Abb. 186 Feuerkessel, runde Schale auf fünf Füßen, mit sorgfältig ausgeführter Löwenfratze mit Hörnern, Kupferlegierung. Kais. Schatzhaus Shosoin, Nara 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. IV)

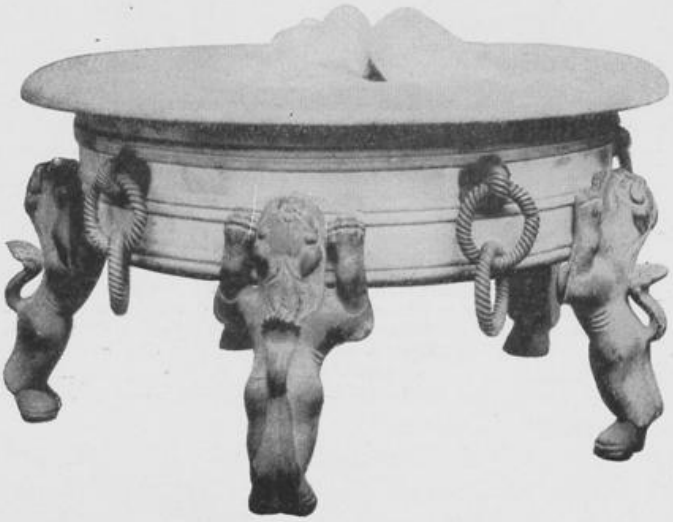


Abb. 187 Feuerkessel, runde Schale von weißem Stein, in Metallrand mit fünf Doppelringen, auf fünf Löwenfüßen, Kupferlegierung, Kais. Schatzhaus Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. IV)

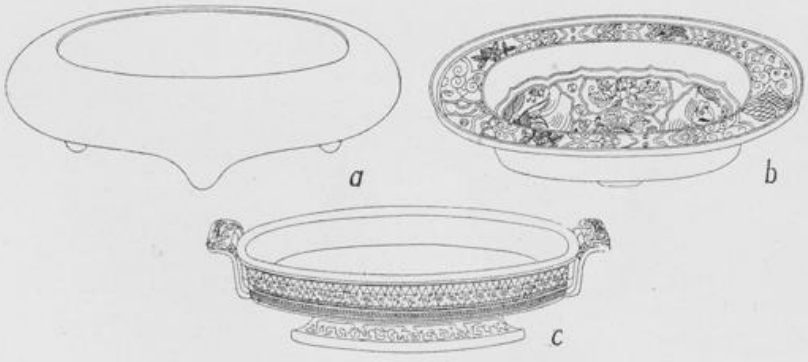


Abb. 188 Schüsseln (Pan), Bronze, antiker Stil, **a** auf drei Knöpfen als Füßen, Rand nach innen eingezogen, **b** Tellerform mit breitem Rand, Boden und Rand mit Reliefdekoration, **c** tiefe Schüssel mit Randfuß und zwei Henkeln, antike Reliefdekoration. Hanzeit, 220 v. Chr. bis 220 n. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)

Tierfüßen (Abb. 186, 187) an, die im kaiserlichen Schatzhause Shosoin zu Nara seit dem 8. Jahrhundert aufbewahrt werden. Sowohl die Buchtung des Gefäßrandes als die Tierfüße, die wie lose angesetzt, aber nicht wie in einem Guß mit der Schale organisch verbunden erscheinen, zeigen die charakteristischen Merkmale der verfeinerten, aber verweichlichten Tangzeit. Auch hat der Zweck gewechselt und die Schalen sind als offene Holzkohlenbecken verwendet.

Einfache Schüsseln (Pan) (Abb. 188) in Formen von runden Tonschalen mit flachem oder hohem Randfuß, meistens ohne Fuß, mit (*c*) und ohne seitlichen Henkeln, wurden ebenfalls in Bronze gegossen. Bald ist der Rand gerade oder leicht nach außen gebuchtet, bald als breites Band nach außen gebogen. Viele Stücke wirken nur durch den Glanz der gebogenen Wandflächen, während bei anderen der innere Boden oder der äußere Rand und Fuß mit Reliefverzierungen überzogen ist. Zahlreiche Gebrauchschüsseln der verschiedensten Dimensionen sind erhalten, aber meist ohne eine Verzierung. Dekorationen am Innenboden kommen vor,

die sonst den antiken Bronzen fremd sind, z. B. Fischpaare, stilisierte Schriftzeichen in eckiger Form, stilisierte Vögel in Art der Dachziegel mit Reliefkonturzeichnung. Diese Schalen wurden auch schon in antiker Zeit als Weihgefäße benutzt, da die große Fläche besonders für Inschriften geeignet ist.[1])

Eine für China sehr charakteristische Form ist die bauchige Schale (Abb. 188, *a*) mit nach innen gebogenem Rand auf drei Knopffüßen. Sie ist in Bronze in allen Dimensionen vom kleinen Handgefäß bis zum Durchmesser von mehreren Metern gegossen und später in Seladon und Porzellan oft nachgeformt worden.

Hohe vasenförmige Gefäße

Vielleicht das Edelste des chinesischen Bronzegusses sind jene hohen Opfervasen (Yu) für Flüssigkeiten, die, in Porzellan später nachgebildet, vorbildlich für die europäische Vasenformung der letzten Jahrhunderte geworden sind. Aus der antiken Zeit sind zahlreiche Tonwaren gefunden, deren Formen die Vorbilder gewesen sein dürften. Es scheinen gegenseitige Beeinflussungen beider Techniken vorzuliegen, denn z. B. die Reliefhenkel in Ton sind wiederum der Bronze nachgeformt. Während die Opfergefäße für Fleisch und Korn ihre Grundformen der primitiven Zweckform verdanken und immer gewisse einfache Linienführungen beibehielten, hat sich bei den Vasen eine ästhetische, oft recht komplizierte Ausgestaltung entwickelt. Daher ist auch die Vielseitigkeit der Ausführung reichhaltiger als bei den übrigen Opfergefäßen.

Allen Formen gemeinsam (Abb. 189) ist die Dreiteilung: ein ausgebuchteter Kessel, ein Randfuß und der Hals. Letzterer ist höher oder kürzer, schmäler oder breiter, gerade oder gebuchtet, am Rande oben oft ausgebogen oder gerade. Viele Vasen sind mit Deckel, die meisten jedoch ohne. Der Querschnitt ist meistens rund, aber es kommen auch ovale und vier-, ja besonders in späterer Zeit, sechs- und achteckige Gefäße vor.

Wesentlich ist das Verhältnis der drei Teile der Vasen zueinander. Die bauchige Kesselform, die älteren Tongefäßen nachgebildet (z. B. Abb. 367) sein dürfte, ist der wesentliche Hauptteil als Behälter der Flüssigkeit. Zur Stütze der gerundeten Form dient der Fuß, zum Ausgießen der Flüssigkeit der Hals. Nach der Wichtigkeit der drei Funktionen sind die einzelnen Teile mehr oder weniger betont. Spätere Ausführungen vernachlässigen die ursprüngliche Idee der Zweckmäßigkeit und betonen entweder den Hals oder die Henkel in ganz übertriebener Weise (Abb. 196) und zerstören dadurch, trotz aller technischen Virtuosität, die großzügige, wuchtige Gesamtwirkung.

Das gleiche gilt auch für die Ornamentik. Wie bei den Verzierungen der Dreifüße (Ting) belebt auch hier bei den antiken Arbeiten die Ornamentik nur diskret die Fläche. Je jünger der Guß, desto stärker drängen die Einzelornamente und Einzelteile sich vor und desto mehr wird die monumentale, einheitliche Wirkung aufgehoben.

Statt einer Synthese von Zweck, Form und Dekor, wird in jüngerer Zeit ein Nebeneinander von lose aneinandergefügten Einzelheiten gegeben.

Der Guß der Vasen ist meist sehr massig, aber es kommen wohl auch dünnwandige Bronzen vor. Qualität und Färbungen sind sehr verschieden. Besonders wichtig ist die Feststellung, ob der Boden in einem Stück

---

[1]) *Bushell*, Chinese art, Fig. 49, 50, Weihgefäß mit Inschrift im South Kensington Museum, s. S. Abb. 49.



Abb. 189 Große Vasen (*a—e* Tsun, *f—i* Yu), mit gewölbtem Körper, Halsansatz und Fußrand. Bronze, Linear- und Tierornamentik, **b**, **d**, **g** seitliche Griffe mit Tierköpfen, **e**, **i** Seitenösen mit Ringen, **d**, **h**, **f** mit Deckel, **i** unverziert in Eiform, **a**. **c** Hals am oberen Rand ausgebuchtet, **f** Vase mit Deckel an Kette, Choustil, 1122—249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)
Text s. S. 115, 127

mit dem Gefäß gegossen oder später eingelötet ist. Etwa seit der Sungzeit, vielleicht schon seit der Tangzeit — ein genauer Zeitpunkt läßt sich heute noch nicht feststellen —, kam die viel bequemere Technik auf, die Gußform über einer Stange, die sich wie die Töpferscheibe drehen läßt, herzustellen und die Vasen als Röhren zu gießen. Die Böden wurden dann eingelötet und die Lötung oft so sorgfältig verarbeitet, daß sie schwer zu erkennen ist. Japanische Vasen sind stets als Röhren gegossen.

Die Verzierungen und ebenso auch ihre Verteilung über die ganze Fläche, in wagerechten Streifen oder in senkrechten Spitzbogenzacken, entsprechen der antiken Ornamentik, die wir im vorigen Abschnitt kennen gelernt haben.

Viele Vasen (Abb. 189) haben Griffe (*b*, *d*, *g*), die auf den Schultern des bauchigen Kessels oder am Halse angesetzt sind. Auch sind Ringe an Ösen meist in Form eines stilisierten Tigerkopfes (*e*, *i*) nicht unbekannt. Die Deckel sind übergreifend (*d*, *h*) und selten an den Gefäßen mit Ketten (*f*) befestigt. Bei den antiken Vasen treten die Henkel bescheiden zurück, während sie sich bei jüngeren Arbeiten aufdringlich vordrängen (Abb. 192).

Ganz eigenartig und einzig in der Weltkunst ist die doppelseitige Verzierung einer großen Vase mit einer vertieften Hand (Abb. 193). Die Ausführung ist nicht ornamental, sondern ganz realistisch genau der Form der Hände angepaßt, wenn sie mit der inneren Fläche der Hand und der Finger bei abgespreizten Daumen die Vase



Abb. 190



Abb. 191



Abb. 192

Abb. 190—192 Große Vasen (Tsun) mit Fußrand und seitlichen Handgriffen. **190** glatt mit Reliefband, Deckel mit Fußrand, Drachengriffe; **191** mit Relief, vier Ringen an Tierkopf und seitlichen Griffen mit Drachenkopf, Figuren auf Deckel; **192** Rand ausgebuchtet, mit großzügigem abgepaßtem Bandmuster, auslaufend in Tierköpfe, Henkel in Drachenform, Bronze, Musée Cernuschi, antiker Stil in jüngerer Ausführung (Originalaufnahme)

Text s. S. 115, 128, 129, 130

halten. Die Vertiefung verhindert ein Rutschen der schweren Vasen zwischen den Händen. Das Gefäß ist mit kleinen Scheibenmustern verziert, wie wenn ursprünglich eine hölzerne Vase als Vorbild gedient hätte, die mit aufgenagelten kreisrunden Metall- oder Muschelplättchen verziert war und in der sich durch den Gebrauch die Hände vertieft abgedrückt haben. Die Bronze ist dunkel, nur die Handvertiefung vergoldet. Eine ähnliche Vase ist im Pokutulu (Heft 6) abgebildet und der Shangzeit (1766—1122 v. Chr.) zugeschrieben.[1])

Die Deckel sind in den schon bekannten Arten ausgeführt, als einfacher Abschlußdeckel, glatt mit Relief oder mit kleinen Tieren (Abb. 191) geschmückt, sowie als Schale mit Fußrand, die umgekehrt aufgestellt wird (Abb. 190, 193). Der Rand ist meist nach außen gebuchtet. Auch vierseitige Gestaltungen kommen vor (Abb. 194, 195). Hier lernen wir die Vorbilder für die Blumenvasen der späteren Zeit kennen, aber ursprünglich sind alle Formen ausschließlich für Kultzwecke geschaffen.



Abb. 193 Große Vase (Tsun) mit Deckel, Bronze, Relief mit kleinem rundem Muster, eiförmiger Körper, Daumen und Finger zum Tragen der Vase vertieft auf beiden Seiten eingraviert und vergoldet, Musée Cernuschi, Shang(?)stil, 1766—1122 v. Chr., antike Arbeit (Originalaufnahme)

[1]) Im Pokutulu werden noch viele Spezialbezeichnungen aufgeführt, z. B. eine runde kugelförmige Vase mit kleinem Halsansatz wird Lei genannt usw. Hierbei scheinen nicht stilistische Unterschiede ausschlaggebend gewesen zu sein, sondern der Zweck und die historische Zufälligkeit. In unserem Zusammenhang können wir sie daher unberücksichtigt lassen.



Abb. 194 Vierseitige Vase (Tsun) mit Drachengriffen, Bronze, antikes Reliefornament, Sammlung Knuth, Tsinanfu, 18. oder 19. Jahrhundert (Originalaufnahme) Text s. S. 129

Die abgebildeten Vasen (Abb. 190—193) zeigen die Entwicklung der Stile, von der großzügigen einfachen Form zu der immer stärker geschwungenen Außenlinie und von der mit Muster bedeckten oder mit einfachem Reliefband verzierten Fläche mit runden Henkeln, bis zur eleganten Füllung mit abgepaßtem Muster und unproportionierten Griffen, die reich modelliert sind. Wenn im Pokutulu auch der Stil der letzten Vase der Shangzeit (1766—1122 v. Chr.) zugeschrieben wird, so halte ich aus stilkritischen Gründen diese frühe Zeit für wenig wahrscheinlich.



Abb. 195 Vierseitige Vase (Tsun) mit eiförmigem Bauch, ausladendem Hals und Fußrand, Tierkopfhenkel, Spiralenmuster, Bronze, antiker Stil (Aus: Seishin Kokkan) Text s. S. 129

In der Sungzeit hat der später zu erörternde (S. 146) mittelasiatische Mischstil die Form ins Schlanke (Abb. 196, 197) gezogen. Es sind nicht mehr Flüssigkeitsgefäße, die im schmalen Fußrand den notwendigen Stützpunkt für den massigen Kessel haben, sondern elegante Ziergeräte, bei denen der hohe Fuß und die aufdringlichen Henkel als gleichberechtigte, rein dekorative Faktoren neben dem Kessel erscheinen.

Dieser Grundform der hohen Vase sind zwei Ausgestaltungen verwandt, nämlich die zum breiten, bauchigen Weinkessel (Hu und Yu) und die zum schlanken Opfergefäß in Flötenform (Ku).



Abb. 196



Abb. 197

Abb. 196, 197 Runde und ovale Vasen mit langgezogenem Kessel und langem, breitem Hals, auf hohem Randfuß mit seitlichen Griffen, Bronze, antikes Reliefornament, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Sungzeit und Mingzeit, 960—1644 (Originalaufnahme) — Text s. S. 127

Gegenüber den schlanken hohen Vasen, mit meist im unteren Teile ausgebuchtetem Kessel, mit verjüngtem Halse und abschließendem Deckel, weisen Weingefäße (Hu) bestimmte Abweichungen auf. Die Dreiteilung ist ebenfalls beibehalten, aber der Randfuß ist schmal im Verhältnis zum mächtigen Mittelkörper und ebenso der obere Rand. Der Kessel ist eiförmig, nach unten verjüngt, und oben auf den stark hervortretenden Schultern sind kleine Henkel aufgesetzt.

Die Form der abgebildeten Stücke (Abb. 198, 199) ist vierseitig mit kammartigen Verzierungen auf den Kanten. Auf den Schultern sind zwischen

den Henkelseiten Tierköpfe aufgesetzt, und außer den zwei oberen Griffen ist noch ein dritter auf der Vorderseite unten, um ein Umkippen des schweren Gefäßes bewirken zu können. Die scharfe und tiefe Reliefausführung, die unproportionierten Verhältnisse der einzelnen Teile und die scharfen Kammverzierungen entsprechen in der Ausführung den früher erwähnten Gefäßen (Abb. 183), die von den Japanern dem 1. Jahrtausend zugeschrieben werden. Derselben Zeit gehört ein ähnliches Stück (Abb. 200) in runder Form an, bei dem der Bauch sich unten erweitert und Henkel fehlen. Die Ornamentik ist vom Modelleur der Wachsform den Flächen angepaßt. Moderne Stücke sind, abgesehen von der Qualität des Gusses, schon an der sorglosen Übertragung der Muster aus Vorlagebüchern, die nicht genau auskommen, zu erkennen; die Reliefstreifen scheinen wie von Rädern abgerollt zu sein und laufen an den Enden roh ineinander.



Abb. 198



Abb. 199

Abb. 198, 199 Viereckige Weingefäße (Hu) in antiker Form, Tierornamentik, Tierköpfe in Relief und zwei Seitenhenkeln auf Schultern, dritter Henkel vorn am unteren Teil, Bronze mit hohem, scharfem Relief. Links: mit Deckel, Inschrift: „Hergestellt zum guten Gebrauch für viele Kinder und Enkel." Stil 1. Jahrtausend
(Aus: Catalogue of archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New-York, 1906)

Eine andere Gruppe bilden Wasser- oder Weingefäße (Yu) mit beweglichen Bügeln an Stelle der Henkel (Abb. 201, 202). Neben dem festen Rand kommen drei und sehr selten vier Füße vor. Die antiken Arbeiten (Abb. 151, *i*) haben eine glatte oder mit wenigen Reliefstreifen verzierte Oberfläche. Spätere Kessel erhielten eine sehr reiche und elegante Verzierung z. B. in Gestalt eines Fabelwesens mit mächtigen Flügeln (Abb. 203). Noch interessanter und kostbarer ist das ganz merkwürdige Gefäß (Abb. 204), das ein verkrüppeltes Monstrum auf



Abb. 200 Weingefäß (Hu) mit Deckel, Bronze, Tier- u. Linearornamente auf Mäandergrund, in scharfem, hohem Relief, vor 1000 n. Chr. (Aus: Kokka, Heft 183, auch Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)



Abb. 201 Weingefäß (Yu) mit Deckel und Bügel, Bronze, glatt mit Reifen, stark oxydiert, Musée Cernuschi, schöne Patina, antiker Stil (Originalaufnahme)



Abb. 202 Weingefäß (Yu) mit Bügel und Deckel, Bronze mit Tier- und Spiralornamentik auf Mäandergrund in Relief, Choustil (Aus: Kokka, Heft 183, u. Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)
Text s. S. 131





Abb. 203, 204 Weingefäße (Yu) mit Bügel und Deckel in japanischem Privatbesitz, Bronze mit hohem Relief, 1. Jahrtausend
Abb. 203: Bauchiges Gefäß auf vier Füßen, antike Tier- und Linienornamentik auf Mäandergrund, Fabelwesen mit Flügeln
Abb. 204: Fabeltier mit zwei Füßen und Schwanz, vorn angeklammert ein stehender Mensch, dessen Füße auf den Vorderfüßen des Tieres stehen, Deckel mit Tiergriff, antike Ornamentik, Bügel mit Tierköpfen in Relief
(Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906, und Kokka, Heft 163)
Text s. S. 131

zwei Beinen und dem Schwanz als dritten Fuß aufweist. In dem geöffneten Maule ist ein Mensch sichtbar, der seine Beine auf die beiden Füße des Tieres stellt und sich flach mit ausgebreiteten Armen an die Vorderseite anschmiegt, so daß sein seitlich gewendeter Kopf unter der oberen Zahnreihe des Tieres zu stehen kommt. Die phantastische Ausführung beider Stücke dürfte einem späteren Mischstile und sicher nicht dem archaistischen Stile entsprechen, daher erst, wie auch das scharfe und hohe Relief zeigt, in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends entstanden sein.



Abb. 205 Opfergefäß mit gewölbtem Kessel, Ringe an Tierkopfhenkeln, hoher Fußrand auf drei Löwen, Halsrand für Deckel, antikes Reliefornament, auf dem Boden Rautenmuster, Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Tang- oder Sungzeit, 8.—12. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Eine Mischform von Korn- und Flüssigkeitsgefäßen bildet ein seltener Kessel mit Ringgriffen auf drei Löwenfüßen (Abb. 205). Da in dem antiken Stil Löwen bisher nicht nachgewiesen sind, sondern zum ersten Male in Relief auf Spiegeln vorkommen, die der jüngeren Hanzeit zugeschrieben werden, und in plastischer Darstellung erst der buddhistischen Kunst (Abb. 289) angehören, so dürfte dieses schöne

Stück dem frühen Mittelalter zuzuschreiben sein. Auch das Rautenmuster auf dem Boden stimmt mit der Zeitbestimmung überein.

Eine ganz andere Gruppe bilden Flötenvasen (Ku). Diese schlanken, röhrenförmigen Gefäße sind ebenfalls wie die oben erwähnten hohen Vasen dreiteilig gegliedert. Während aber dort dem Zweck entsprechend das bauchige Mittelstück den Hauptteil der Vase ausmacht, dem sich Fußrand und Hals nur als untergeordnete Teile angliedern, haben diese ihre charakteristische Bedeutung in dem langen Halsstück mit weit ausladendem, trompetenartigem Rande, während das Mittelstück nur die Verbindung mit dem mehr selbständig ausgebildeten Fußteile herstellt (Abb. 206).

Der Rand der Vase öffnet sich wie eine Blume, die durch das Mittelband gleichsam am Auseinanderfallen gehindert wird. Ist die Form der hohen Vasen für Wein in sich geschlossen, so erscheint hier alles geöffnet. Wie bei der erblühten Lilie die Staubfäden als Hauptzweck aus der umgebenden Blätterform herauswachsen, so fühlt unser Auge das Bedürfnis, schlanke Pflanzenstengel zum Abschluß der Vasenform hinzuzufügen. Aber merkwürdigerweise ist auch diese Form nicht als Blumenvase geschaffen, sondern als Opfergefäß für Wein. Für unser modernes Empfinden ist der Stil zur Aufnahme von

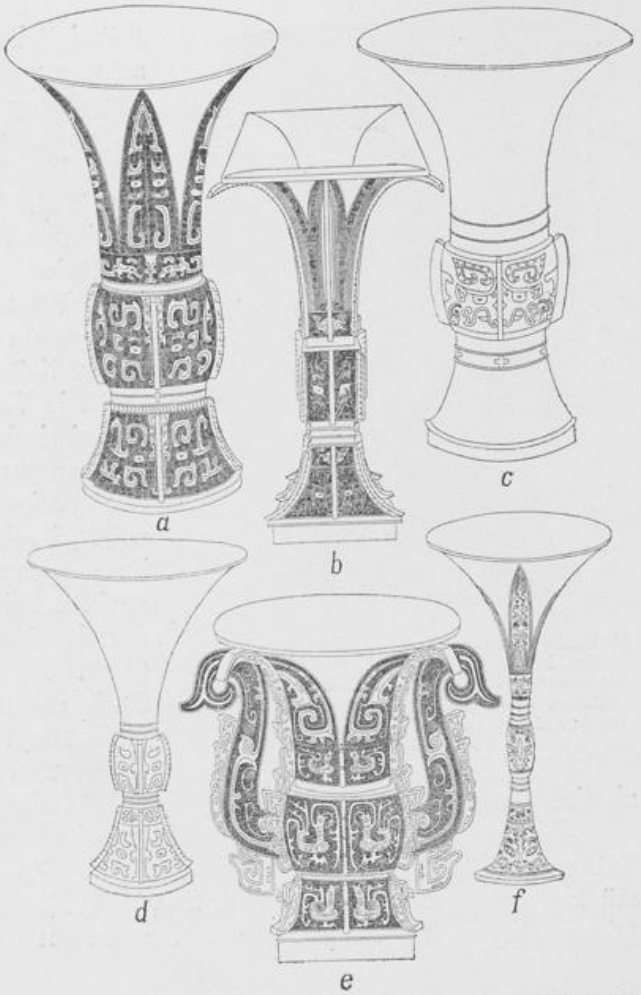


Abb. 206 Opfergefäße für Wein in Flötenform (Ku) mit Mittelwulst, Randfuß und ausladendem Rand, rund und viereckig (**b**), Tier- und Linearornamentik, **e** Opfergefäß (Tsun). Bronze, Choustil, 1122—249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan), Text s. S. 133, 134 u. 135



Abb. 207—209 Opfergefäße (Ku) in Flötenform mit Mittelwulst, Randfuß und ausladendem Rand, schlanke runde Form, Reliefornamentik, Bronze. Sammlung Knuth, Tsinanfu. **207** 1. Jahrtausend, **208** Mingzeit 1368 bis 1644, **209** Hanstil, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. (Originalaufnahme). — Text s. S. 134



Abb. 210 Rundes Opfergefäß (Tsun) für Wein, in Flötenform, mit ausladendem Rand u. Wulst mit linearer Ornamentik in Relief, Bronze, Choustil, antiker Guß
(Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

Flüssigkeiten gar nicht geeignet, und es ist schwer verständlich, die Verwendung aus der Gestaltung zu erkennen. Eigenartige, uns unbekannte Zufälligkeiten oder Sitten, wahrscheinlich Vorbilder in Ton, werden einst die Wahl dieser Form für Flüssigkeitsopfer bestimmt haben. Vielfach werden die Gefäße in Asien als Trinkbecher bezeichnet, aber jeder Versuch würde die Unbrauchbarkeit beweisen, da das Getränk zur Seite des Mundes herausfließen müßte.

Die Verzierung entspricht dem bekannten archaistischen Stile. Neben meist runden Formen kommen auch eckige vor. Bald ist eine breitere (Abb. 206, *a*, *c*) Ausführung gewählt, bald eine fast überschlanke (*d*, *f*), die in ihrer eleganten Grazie dem sonstigen Stile der antiken Zeit wenig entspricht. Die Abbildung des der ältesten Zeit zugeschriebenen Stückes (Abb. 207) zeigt einen großzügigen, einheitlichen Fluß der Silhouette, der etwas spätere Guß (Abb. 209) läßt bereits die einzelnen Verzierungselemente stärker kervortreten, während die zierliche Ausarbeitung (Abb. 208) den Künstler der Mingzeit kennzeichnet.

Einige Vasen erscheinen wie aus mehreren Einzelteilen unter stärkerer Betonung des Flüssigkeit fassenden Mittelstückes zusammengesetzt (Abb. 210, 151, *k*). Diese Gruppe der Flötenvasen unterscheiden



Abb. 211 Vierseitiges Opfergefäß für Wein (Tsun) mit ausladendem Rand, Mittelwulst mit plastischen Tierköpfen, Bronze, antike Tier- und Linienornamentik in hohem, scharfem Relief, 1. Jahrtausend
(Aus: Kokka, auch Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)



Abb. 212 Vierseitiges Opfergefäß (Tsun) mit ausladendem Rand und Mittelwulst mit Phönixhenkeln, Bronze, antike Tier- und Linearornamentik, mit Palmblätterflächen mit Mäandergrund in hohem, scharfem Relief, mit Goldeinlagen, Inschrift: „Der Vater Kung aus der Manfamilie hat, um ein hohes Alter mit langen Augenbrauen zu erlangen, die kostbare Vase für die Opfer in der Ahnenhalle geschaffen als ein ewiger Schatz zum Gebrauch für die Kinder und Enkel." 2. Jahrtausend
(Aus: Catalogue of archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New-York, 1906)



Abb. 213, 214 Blumenvasen mit ausgebreitetem Rand mit antiker Reliefverzierung, Bronze Abb. **213** bauchige Form mit seitlichen Tierkopfhenkeln, Abb. **214** Flötenform. Musée Cernuschi, Paris, modern (Originalaufnahme)

die Chinesen besonders und nennen sie nach dem Zweck wie die früher erwähnten Vasen (Abb. 190 bis 195) für Flüssigkeiten: Tsun. Stilistisch gehören sie jedenfalls zu den Flötenvasen, die die Chinesen mit Ku bezeichnen. Mittelstück und Fuß (Abb. 206, *e*, 211) haben bei einigen Stücken die gleiche Bedeutung wie das Randstück, und alle Flächen sind mit stark betonter Ornamentik überladen und mit Henkeln versehen. Bei einzelnen sind die senkrechten Ränder mit Kammleisten verziert und plastische Tierköpfe auf die Schultern des geeckten Mittelstückes gesetzt. Es ist die typische Art der Ausführung der Nach-Hanzeit, ohne daß ein bestimmtes Jahrhundert angesetzt werden kann. Die ebenfalls sehr reich und kostbar ausgeführte Vase (Abb. 212) ist eine Weiterentwicklung dieses Stiles. Technik und Stil der Ornamentik weisen nur geringe Abweichungen gegenüber der vorigen Vase auf, aber die Gesamtwirkung in Komposition und Linienrhythmus läßt eine spätere Ausführung erkennen.

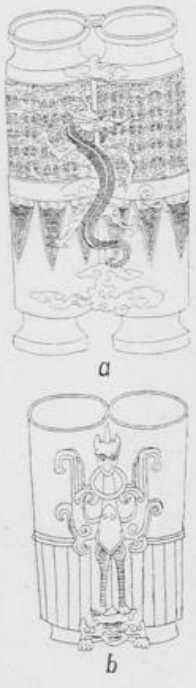


Abb. 216 Doppelvasen in Zylinderform auf Fußrand, Bronze, Reliefverzierung. **a** Drachenhenkel, **b** Phönixhenkel, antiker Stil (Aus: Seishin Kokkan)



Abb. 215 Weingefäß in Zylinderform mit zwei seitlichen Ösen, oben und unten Band mit Reliefornament und Tierkopf, Bronze, stark patiniert, antiker Guß (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku 1906)

In den letzten Jahrhunderten wurden die eleganten spielerischen Formen (Abb. 213, 214) bevorzugt. Aus dem ernsten Kultgefäß des Tempels war eine Blumenvase der Wohnräume geworden.

Einfache zylindrische Weingefäße (Abb. 215) wurden mit Reliefornamenten in wagerechten Bändern verziert und mit seitlichen runden Ösen versehen, aber auch mit verjüngtem Rand und Fuß gestaltet. Eigenartig ist besonders die letztere Ausführung in Doppelform, verbunden durch einen gemeinsamen Henkel in Tiergestalt (Abb. 216), für den der Drache mit Wolkenornament oder der Phönix auf der Schildkröte die üblichen Symbole sind. Für die Bedeutung dieses Doppelzylinders konnte ich ebensowenig eine Erklärung finden wie für die Wahl der Tiere an dieser Stelle. Jedenfalls hat sich diese Ausführung bis in die modernere Zeit (Abb. 217)



Abb. 217 Doppelvase aus Bronze mit Gold- und Silbereinlage, Phönix auf Schildkröte, vielleicht Mingzeit (1368—1644) (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VI, Heft 11)

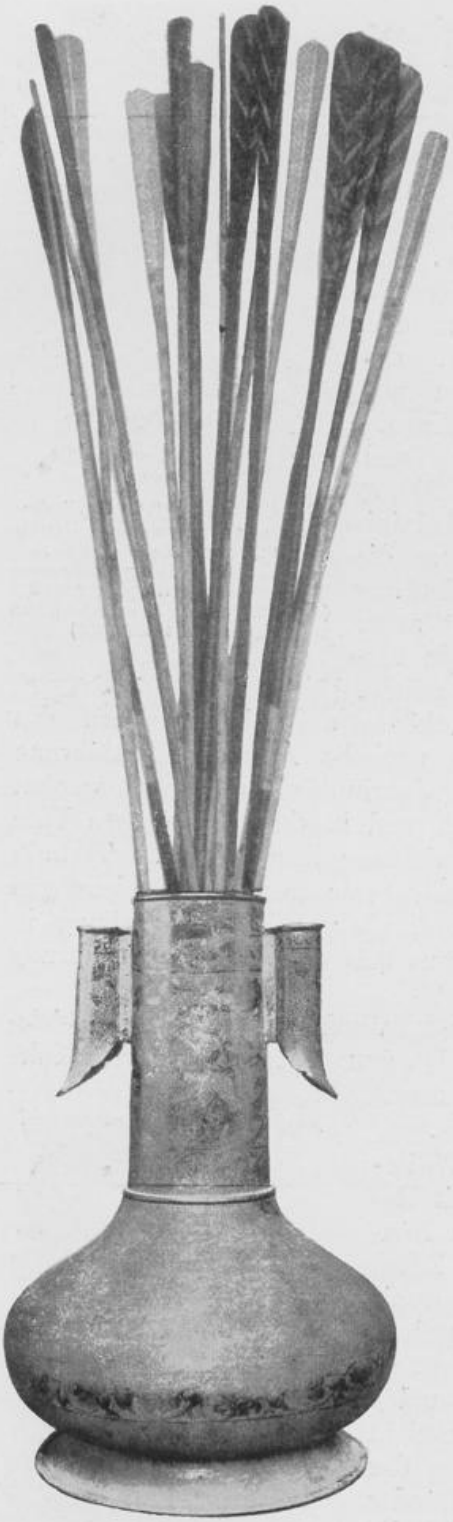


Abb. 218 „Pfeilvase", hohe Form mit seitlichen Röhrenansätzen, zum Auffangen von Pfeilen; gefiederte Pfeile, Kaiserl. Sammlung im Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. IV)

erhalten und gehört in den eisernen Bestand chinesischer Tradition. Immer wieder sehen wir, wie die durch Zufall oder eine längst vergessene Bedeutung einmal eingeführte Darstellung zum Kanon wird und kein Künstler der letzten 2000 Jahre einen Wechsel wagt. Nur wird bei der Kopie der alten Stücke die ästhetische Durchführung dem jeweiligen Zeitstile angepaßt.

Weniger ungewöhnlich in der Form als in der Zweckbestimmung ist eine bauchige Pfeilvase mit geradem, hohem Halse, dem zwei nicht wagerecht, sondern senkrecht stehende Ringe an seinen beiden Seiten angegossen sind. Auch diese Form hat sich bis in die moderne Zeit erhalten. Alte Geschichtsbücher erzählen, daß die Vase beim Pfeilspiel[1]) verwendet wurde. Im Kaiserschatzhause Shosoin zu Nara ist aus der Mitte des 8. Jahrhunderts eine derartige Vase erhalten (Abb. 218), die auch tatsächlich Pfeile enthält. An Stelle der scharfen Spitze sind dem harmlosen Zwecke entsprechend runde Kugeln angebracht. Der Zufall ließ mich auf einem Wandschirm des 18. Jahrhunderts die gleiche

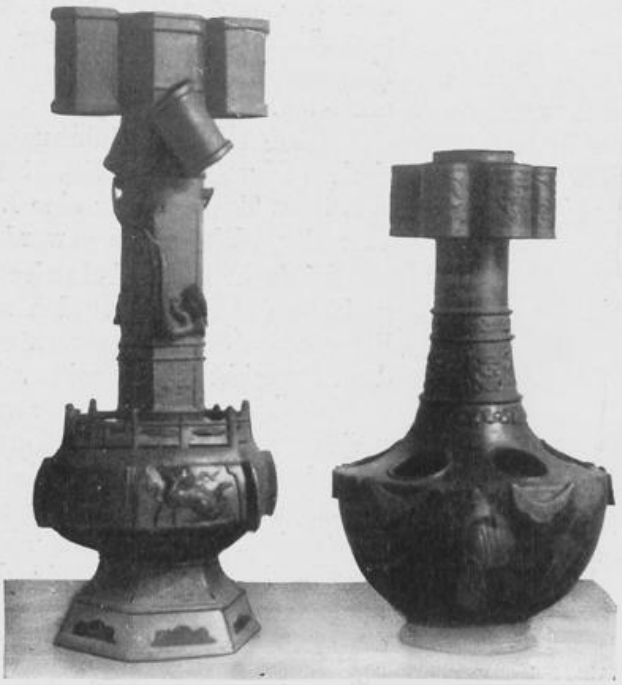


Abb. 219 Hohe „Pfeilvasen" mit Ringansätzen zum Pfeilspiel, Bronze, mit Reliefs, Sammlung Laufer, Chicago, Mingzeit, 1368—1644
(Originalaufnahme Franke, Berlin)

[1]) Himley, Chinesische Spiele, T'ung Pao.

Vase als Spielzeug für Damen zum Stäbchenspiel entdecken (Abb. 220). Die alten Chronisten aus der Chou- bis zur Mingzeit berichten über die ernsten Pfeilübungen der Männer zur Schulung von Auge und Hand. Was einst eine militärische Übung für Männer gewesen, wurde in der Rokokozeit der letzten Jahrhunderte zum spielerischen Zeitvertreib im Frauenpalast. Die mehrfachen Ösen (Abb. 219), besonders die schräge Stellung am Hals und die Öffnungen am bauchigen Gefäße sowie die reiche Reliefverzierung entsprechen dem veränderten Zwecke. Interessant ist auch hier wieder zu beobachten, wie das Grundschema der Form beibehalten ist, aber die Durchführung den jeweiligen Zeitstil sofort erkennen läßt.

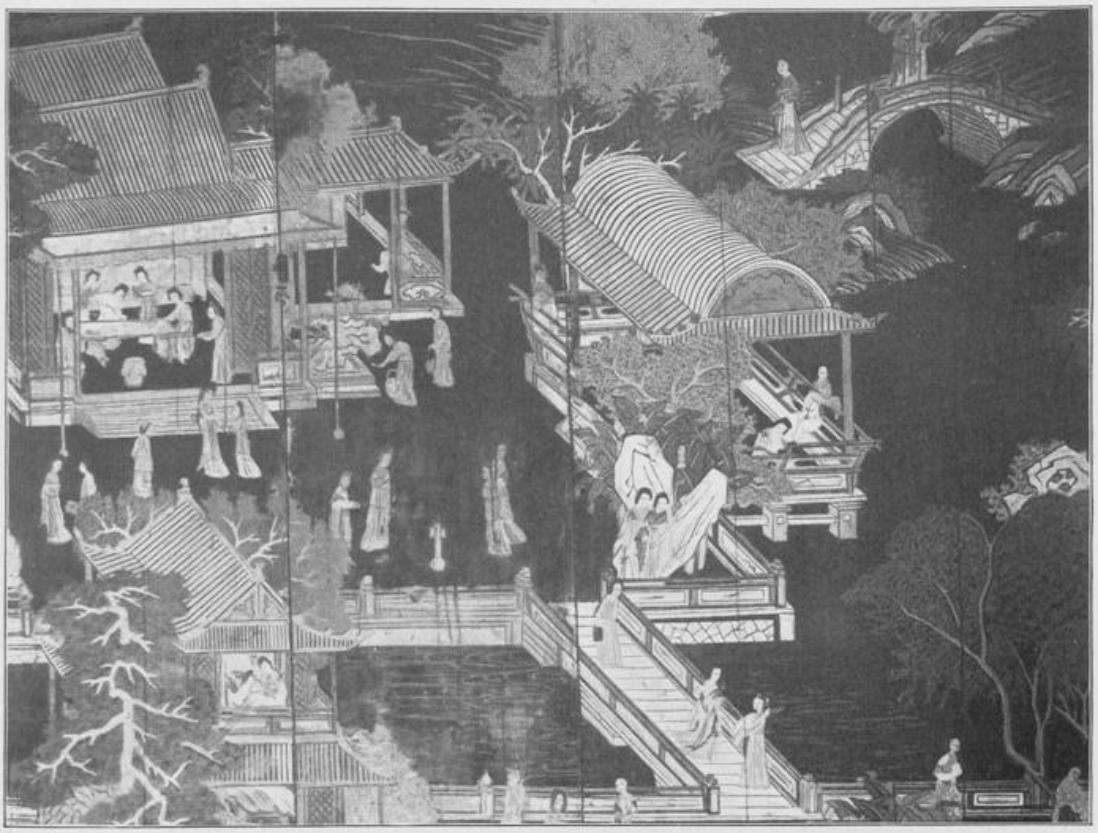


Abb. 220 Frauen beim Spiel, Stöckchen in die hohe Vase zu werfen, Pavillons und Brücken mit Frauen in verschiedenen Beschäftigungen, Gravierung in einer Art Kreideschicht auf Holz. Teil eines Wandschirmes, als Täfelung verarbeitet im Palast des friesischen Statthalters zu Leeuwarden, jetzt im Reichsmuseum, Amsterdam. Zugehöriges europäisches Lambris, datiert erste Hälfte des 18. Jahrhunderts (Originalaufnahme)

Geschlossene Gefäße — Tiergefäße

Eine Reihe von Flüssigkeitsgefäßen (Tsun) lassen in ihrer Form von Tiergestalten eine ursprüngliche Verwendung zur Aufnahme des Blutes von Opfertieren vermuten, aber die chinesischen Chronisten nennen sie Weingefäße, und ihre Verwendung kommt erst in der Chouzeit auf, während sie in der älteren Shangzeit unbekannt waren. Hier finden wir nicht den archaistischen Stil der Ornamentik, sondern den ganzen Körper mit einem in China sonst unbekannten Wolken- und Eckenmuster völlig überzogen (Abb. 221, *a*—*c*). Auch ganz glatte Stücke ohne jede Verzierung (Abb. 151, *d*) kommen vor. Die Wahl der dargestellten Tiere, besonders die Vorliebe für eine Art Rhinozeros (hsi), das sonst in der chinesischen Kunst

unbekannt ist, sowie für nicht erkennbare Typen lassen fremde Erzeugnisse als Vorlage annehmen.

Schon an anderer Stelle (Bd. I, S. 22) habe ich darauf hingewiesen, daß dieser dickbauchige und kurzbeinige Hippopotamus in ganz ähnlicher Gestalt in türkisblau glasiertem Ton in Ägypten aus dem Ende des 3. Jahrtausends vorkommt. Im Louvre fand ich auch ein ägyptisches Stück, dessen Körper mit einem dem chinesischen Dekor sehr ähnlichen, unruhigen Liniengefüge vollständig überzogen war; nur ist in China, der Bronzetechnik entsprechend, die Ornamentik in Relief und in Ägypten in schwarzer Malerei ausgeführt. Ich muß mich hier darauf beschränken, auf diese Ähnlichkeiten hinzuweisen, indem ich weiteren Spezialforschern überlasse, die Beziehungen mit Zwischenländern festzustellen. Einen direkten Zusammenhang mit Ägypten halte ich für sehr unwahrscheinlich, beinahe für ausgeschlossen, dagegen wäre es durchaus möglich, daß zu einer gewissen Zeitperiode diese Form der Opfergefäße weitverbreitet war und durch viele Zwischenvölker während der Verbindung mit dem Westen in der Chouzeit nach China kam.



Abb. 221 Opfergefäße in Tiergestalt (Tsun), Bronze **a**—**c**, **e** Chouzeit, 1122—249 v. Chr., **d**, **f** Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. **b**, **c**, **e** hohler Körper mit Deckel, **a**, **d**, **f** mit aufgesetzter Urne, Kinderspielzeug. **a**, **b**, **c**, **e** Rhinozeros oder Hippopotamus, oder Phantasietiere nach fremden Vorbildern, **d**, **f** Vögel mit Schwanzspitze, **f** auf Rädern
(Aus: Seishin Kokkan)
Text s. S. 137

In der Art des europäischen Aqua manila, das derselben Ideenwelt seine Form verdankt, sind die Körper dieser Tiergestalten hohl (Abb. 221, *b*, *c*, *e*) und haben einen Deckel auf dem Rücken oder dem Kopfe, aber es fehlt eine Ausgußöffnung, da die Flüssigkeit nicht ausgegossen, sondern über dem Feuer verdampft wurde. Ebenso häufig ist das Bronzetier massiv gegossen und zur Aufnahme des Weines eine Vase in einer der bisher kennen gelernten Formen aufgesetzt (*a*).

Die künstlerisch viel geringwertigere Ausführung der stilisierten Vogelgestalten (Abb. 221, *d*, *f*) soll erst in der Hanzeit entstanden sein. Die ornamentale Dekorierung entspricht der bekannten antiken Ornamentik. Der Ausbau des Schwanzes als dritter Fuß und die Stellung auf Rädern ist als sonst ungewöhnlich zu beachten. Untergestelle mit Rädern, besonders in Verbindung mit Vogelgestalten, sind nicht China allein eigentümlich, vielmehr finden sie sich im Westen Asiens ebensowohl wie in Europa; es ist offenbar die allgemein angewendete Form einer gewissen Kulturschicht. Bushell[1]) erklärt alle Vogelbronzen als Kultgefäße,

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, S. 91.

aber Laufer[1]) weist nach, daß die Vogelgefäße auf Rädern ein Kinderspielzeug waren. Im Pokutulu sind Tauben mit jungen Tauben auf dem Rücken und auf der Brust auf zwei Rädern abgebildet, die der Verfasser Wang Fu als Spielzeug für Kinder ausdrücklich bezeichnet. In alten Büchern heißt es, daß Knaben im fünften Lebensjahre mit Taubenwagen und im sechsten mit Bambuspferden spielen. Die Tatsache, daß derartige Vogelopfergefäße in den Büchern der frühen Zeit nicht erwähnt werden und auch im Konfuziustempel nicht vertreten sind, sondern erst in der Hanzeit aufkommen, macht es sehr wahrscheinlich, daß westliche



Abb. 222 Opfergefäße in Gestalt von Tieren. **a** Einhorn mit Deckel am Kopf, **b** stilisierter Vogel mit Vase, **c** Hippopotamus mit Deckel auf dem Rücken, **d** stilisierter Vogel mit Vase, **e** Widder auf Karren mit vier Rädern, mit Deckel auf dem Rücken, **f** stilisierter Tiger mit Vase, Bronze, Musée Cernuschi, antiker Stil, Ausführung der letzten Jahrhunderte
(Originalaufnahme)

Wagenvorbilder nachgeahmt und dem antiken Stil in Ausführung, Ornamentierung und der aufgesetzten Vase angepaßt wurden.

Spätere Ausführungen der Tiergefäße (Abb. 222) zeigen alle wiederholt erörterten Eigentümlichkeiten ihrer Zeit. Die Tiere sind lebendiger bewegt, die Einzelteile sind schärfer herausgearbeitet, das Relief ist kräftiger und stark akzentuiert, die Anzahl der Darstellungen ist vermehrt, aber die feierliche Ruhe und Wucht des Sakralgefäßes in der antiken Auffassung ist verloren.

Eine für China sehr charakteristische Gestalt ist ein Monstrum (Abb. 223, 224), das einem Löwen ähnelt; aber der kurze, gedrungene Körper und die Ausgestaltung des Kopfes als Fratze oder Drache gibt ein spezifisch chinesisches Phantasiegebilde. Diese eigenartige Gefäßform ist ebenfalls bis in die Neuzeit stets wiederholt.

---

[1]) *Laufer,* The Bird-Chariot in China and Europe, Boas Anniversary, Volume 1906.



Abb. 223 Fabeltier auf vier Füßen als Gefäß mit aufklappbar. Deckel, Choustil, 1122–249 v. Chr. (Aus: Seishin Kokkan) Text s. S. 139

Für die Weihgefäße blieben immer dieselben Opfertiere vorbildlich, dagegen für andere Zwecke, z. B. für Lampen, kommen schon in der Hanzeit die häuslichen Tiere, wie die Gans (Abb. 225) in Aufnahme.

Kessel für gewürzte Flüssigkeiten, „die fünf Bestandteile des Geschmacks" (Ho), mit elliptisch zusammengedrücktem rundem Bauch auf drei Füßen mit Vogelkopfausguß und feststehendem Bügel oder Henkel sind eine andere typische Art der antiken Gefäße (Abb. 226—229). Reliefornamentik ist nur in wagerechten Streifen angebracht, und der wundervolle Glanz alter Patina wirkt auf der gewölbten Fläche, die eine Aufrauhung aufweist oder glatt gelassen ist. Dagegen haben die Bügel, die Füße und der Ausguß eine reiche, künstlerische Durcharbeitung erhalten. Die Motive sind fast stets der Tierwelt, meistens der Vogelwelt, entlehnt. Das in moderner Zeit beliebte Motiv der zusammengerollten Schlange stammt ebenfalls aus der antiken Zeit (Abb. 226, Deckel).



Abb. 224 Fabeltier auf vier Füßen, mit Drachenkopf, Kultgefäß, Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Ende Mingzeit (Originalaufnahme) Text s. S. 139

Schon die Technik des Gusses eines Hohlgefäßes mit Ausgußröhre, Füßen und Bügel ist durchaus kompliziert, aber noch schwieriger ist die Herstellung des durchbrochen gearbeiteten Bügels. Bei diesem nicht mehr einfachen Weinkessel müssen wir die gute Proportion der einzelnen Teile untereinander und zu einer in ihrer Art großzügig wirkenden Geschlossenheit bewundern. Die Qualität des deutschen Stückes (Abb. 229) ist hervorragend, aber die Ornamentik und die Einzelausführung lassen die Herstellung erst in nachchristlicher Zeit vermuten. Modernere Arbeiten sind oft reicher und überladener, aber meist zierlicher und weniger organisch zusammenpassend.



Abb. 225 Lampe in Gestalt einer Gans, auf dem Rücken Ölgefäß für den Docht, im Schnabel der Blaker, Bronze, im Völkermuseum, Berlin, 1. Jahrtausend (Originalaufnahme Fischer, Köln)

Ebenfalls der Vogelwelt ist das Vorbild zu einem Schwan-Weinkessel (Kyoson) der Hanzeit entnommen (Abb. 230). Das Tier soll realistisch erscheinen, aber der Vasenaufsatz auf dem Rücken und der zum Ausgußrohr verlängerte Schnabel geben die stilisierte Form des Weihgefäßes. Interessant ist es, mit dem antiken Stücke eine mehr moderne Arbeit der Mingzeit (Abb. 231) zu vergleichen. Die Ausarbeitung der einzelnen Federn ist in mühseliger Kleinarbeit viel sorgfältiger durchgeführt als auf der antiken Bronze. Der



Abb. 226 Kessel auf drei Füßen (Ho), Ausguß mit Vogelkopf, Deckel mit geringelter Schlange, Henkel, lineare Ornamentik in Relief, Bronze, Choustil (Aus: Seishin Kokkan)



Abb. 227 Kessel (Ho) mit Phönixkopfausguß, auf drei Phönixfüßen, mit flachem Deckel und durchbrochenem Drachenbügel, auf modernem Holzgestell, in dunkler, meist schwarzer Bronze, mit Goldeinlagen an einzelnen Stellen der Vögel, jüngerer Guß
(Aus: Catalogue of archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New York, 1906)



Abb. 228 Kessel (Ho), Ausguß mit Vogelkopf, Schlangenbügel, durchbrochen, Deckel mit Kette befestigt, auf drei Füßen, auf drei Seiten am Bauch und am Bügel wolkenförmiges Relief. Ornamentband, Sammlung des Kaisers von Japan, Bronze, 1. Jahrtausend
(Aus: Kokka, Heft 163)

Vasenaufsatz ist in elegant geschwungener Linie mit dem Rücken zusammengestimmt, aber der künstlich arrangierte Hals, die gerundete kurze Bauchlinie, die steifen Füße, der klein zugestutzte Schwanz ohne Verhältnis zu dem dicken Bauche geben dem Ganzen etwas Unwahres und Gewolltes. So lebt kein Schwan. Dagegen hat die alte Ausführung eine gewisse Natürlichkeit der Bewegung. Zwar ist auch bei ihr eine starke Stilisierung vorhanden, aber letztere ist nicht nur nach dem Gefühl der schönen Linie, sondern auch auf Grund von Studien nach der Natur erreicht. Durch den Rhythmus der stilisierten Linie fühlen wir die Lebenskraft der Natur.[1]) Eine Weiterentwicklung nach der naturalistischen Seite bildet die Verwendung von Vögeln, besonders Enten, für Räuchergefäße (Abb. 232) in allen Dimensionen

Nur noch in der Form der Deckel werden wir bei gewissen



Abb. 229 Kessel (Ho) auf drei Füßen mit Bären und Vögeln Ausguß mit Vogelkopf, Drachenhenkel durchbrochen, Spiralenornamentik auf Bandstreifen, Untergrund aufgerauh Geschenk des Prinzen Tsun an den Deutschen Kaiser, Völkermuseum, Berlin, Choustil, 1. Jahrtausend
(Originalaufnahme)

[1]) Sehr schönes altes Stück mit Gold- und Silbereinlagen befindet sich im South Kensington Museum. *Bushell,* Chinese art, Bd. I, Fig. 67.

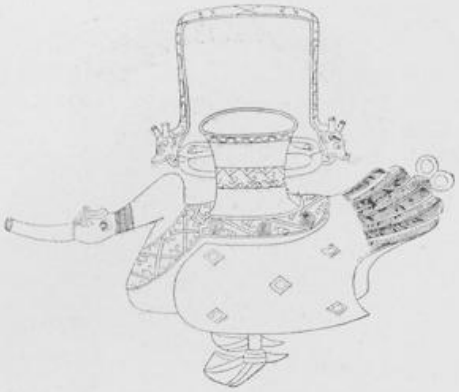


Abb. 230 Weinkessel (Kyoson), Hohlgefäß in Form eines Schwanes mit Ausguß im Schnabel, mit Aufsatz auf Rücken, Bügel mit Tierköpfen, Bronze, lineare Ornamentik in Streifen, Hanzeit, 206 v. bis 221 n. Chr. (Aus: Seishin Kokkan)
Text s. S. 140, 141



Abb. 231 Kessel (Kyoson) in Gestalt eines Schwanes, mit Bügel und Deckel, Bronze in Relief und graviert, Musée Cernuschi Mingzeit, 1368—1644 (Originalaufnahme)
Text s. S. 140, 141

Hängegefäßen an einen Vogelkopf erinnert (Abb. 233). Ähnliche Formen, der späteren Zeit entsprechend mehr elegant im Linienfluß, finden wir unter persischem Sassanideneinfluß (Abb. 310, 311). Ich glaube, daß auch die vorliegenden Hängegefäße der Hanzeit mit Tierkopfdeckel unter dem Einfluß des mittelasiatischen Mischstiles aufgekommen sein dürften. Andererseits ähnelt der Vasenkörper mit den Tigerkopfhenkeln den antiken Bronzen.

Eine Kombination der Vogelgestalt mit der hohen Vase brachte eine eigenartige Form (Abb. 234) zustande. Vierfüßige Tiere mit dem Rücken ineinandergeschoben (Abb. 235), die auf dem gemeinsamen Rücken eine Schrifttafel oder eine Vase tragen, kommen in nachchristlicher Zeit vor.



Abb. 232 Räuchergefäß in Gestalt einer Ente mit Deckel auf dem Rücken, Bronze, Sammlung Laufer, Chicago, Mingzeit, 1368—1644 (Originalaufn. Franke, Berlin)
Text s. S. 141

In oft geistvoller Lösung wurden im Mittelalter realistisch ausgeführte Tiere zu Gebrauchsgegenständen gestaltet. So ist ein liegender Büffel (Abb. 238) durch Höcker zu einem Pinselhalter geformt.

Geschlossene Kessel (Ho) (Abb. 236) mit Ausgußröhren, Deckel,

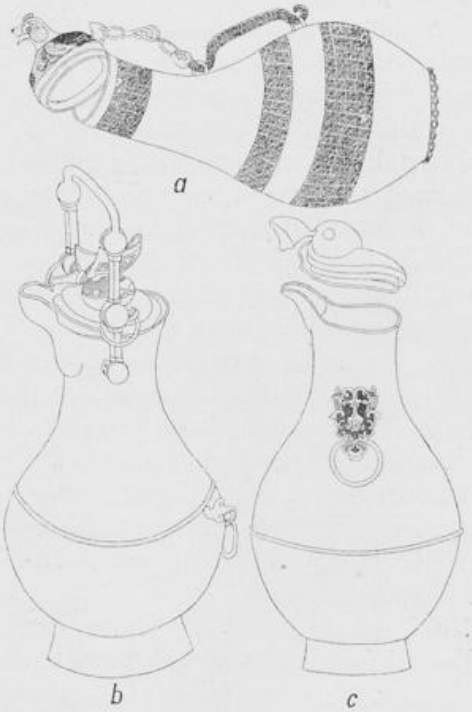


Abb. 233 Kannen zum Aufhängen, mit Vogeldeckel und Ausguß, Bronze, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
a Reliefornamentik, Löwenköpfe mit Ring. **b** Kopf mit Ring unten hinten, **c** an den Seiten
(Aus: Seishin Kokkan)



Abb. 234 Große Vase auf stilisiertem Vogel, Bronze in Relief Musée Cernuschi, Paris (Originalaufnahme)



Abb. 235 Schrifttafel auf stilisiertem Vierfüßler mit Doppelkörper, Bronze in Relief und gravierter Schrift Musée Cernuschi, Paris (Originalaufnahme)



Abb. 236 Kessel (Ho) mit geradem Röhrenausguß, Henkel, auf vier Füßen, Bauch vierfach ausgebuchtet, hoher Rand und befestigter Deckel mit Ring und Linearornament in Relief, Bronze, Choustil, jüngerer Guß (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)



Abb. 237 *a* Gefäß (Ho) mit Ausgußröhre und Seitenhenkel auf drei Füßen. Musée Cernuschi, jüngere Ausführung (Originalaufnahme) Text s. S. 144



Abb. 237 *b* Gefäß (Ho) mit Ausgußröhre und Seitenhenkel auf drei Füßen. Musée Cernuschi, jüngere Ausführung (Originalaufnahme) Text s. S. 144



Abb. 238 Pinselhalter in Gestalt eines liegenden Büffels mit zwei hohen Höckern, Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Sungzeit, 960—1280 (Originalaufnahme)

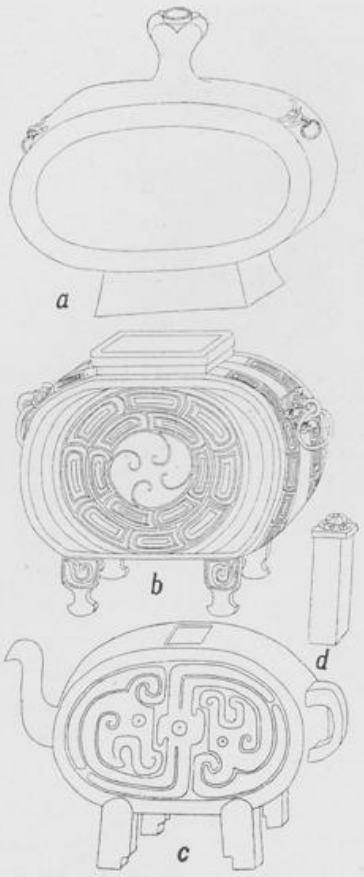


Abb. 239 Vierseitige Kannen mit querovalem Kessel, Bronze, **a** Randfuß, seitliche Ringe an antiken Tierköpfen, kleiner Halsaufsatz, **b** auf vier Füßen, seitliche Ringe an antiken Tierköpfen, viereckige Öffnung, antikes Reliefornament, **c** auf vier Füßen mit Henkel und Ausguß, kleiner viereckiger Einguß mit **d** Stöpsel, antikes Reliefornament, Stil Chouzeit, 1122 bis 249 v. Chr.
(Aus: Seishin Kokkan)

Henkel und drei oder vier Füßen, deren obere Teile sich blasenartig erweitern, zeigen eine gefällige Form. Ausgestaltungen aus jüngerer Zeit sind im Prinzip in ähnlicher Gestalt gegossen, aber die einzelnen Teile entbehren des organischen Zusammenhanges (Abb. 237, *a* und *b*).

Andere Weinflaschen und -kannen (Abb. 239) haben elliptische Gestalt mit Randfuß oder vier Füßen, mit engem oder weitem Hals, mit Ringen oder Henkeln, mit oder ohne Ausguß. Die Dekoration der Seitenfläche erfolgt im bekannten antiken Reliefstil. Hier finden wir die in der ganzen Welt verbreitete Form der Pilgerflasche (*a*).

Realistischer Pflanzenstil

Ein realistischer Pflanzenstil wurde gleichzeitig neben allen anderen Stilen als ein selbständiger Zweig gepflegt. Auf einer Vase (Tsun) im antiken Stile sind Zweige und Früchte völlig plastisch aufgelegt (Abb. 240). Bei einem kleinen Gefäß ist sogar der ganze Kessel als Melone naturalistisch gestaltet und der Deckelgriff als Stengel geformt (Abb. 241), auch Teekessel kommen in Pflanzengestalt vor (Abb. 242). Leuchter werden mit Lotospflanzen verziert (Abb. 243) oder ein Reiher in der eleganten Form der jüngeren Zeit trägt Pflanzen im Schnabel (*a*). Woher kommt im klassischen Lande der Bronzestilisierung diese Ausnahme, die so gar nicht den übrigen Ausführungen entspricht? Wir werden den Stil wiederfinden bei den Töpfereien in leicht gebranntem Ton und ganz besonders bei den Techniken in rotem Ton und bei weißem Porzellan. Charakteristisch ist stets, daß auf bekannte Formen ganz ungewöhnlich naturalistisch ausgeführte Zweige mit Blumen und Früchten aufgelegt sind.



Abb. 240 Hohe Vase mit Henkeln, realistische Zweige und Früchte plastisch herumgelegt, Bronze
Musée Cernuschi, Paris
2. Jahrtausend
(Originalaufnahme)

Ich möchte darauf hinweisen, daß wir eine ganz ähnliche Ausführung bei den alten Römern auf Silberarbeiten finden, z. B. bei Schalen des Hildesheimer Silberfundes und bei den roten Tonarbeiten, den Terra sigillata. Auf diesen letzteren Töpfereien finden sich auch asiatische Motive, und wir wissen, daß sie ein großer Handelsartikel in allen römischen Provinzen, von Asien



Abb. 241 Räuchergefäß in Gestalt einer Melone auf drei Füßen mit seitlichen Henkeln, Deckel in Gestalt von Pflanzenranken, Bronze, vergoldet. Sammlung Knuth, Tsinanfu, Sungzeit, 960—1280 (Originalaufnahme)



Abb. 242 Teekessel, Zinn, Artischockenform mit hohem Bügel und Ausguß, Untersatz, Sammlung Knuth, Tsinanfu, modern (Originalaufnahme)

bis Europa, waren. Andererseits kommt diese ganz unchinesische Ausführung gerade auf Töpfereien, und zwar auch besonders häufig auf den roten Tonarbeiten vor, die sehr wahrscheinlich der römischen Terra sigillata nachgebildet wurden (S. 264). Diese Beobachtungen lassen es nicht unwahrscheinlich erscheinen, daß der griechisch-römische Stil die reife Kunst der realistischen Pflanzendarstellung in Vollplastik nach dem Osten gebracht hat.

Allerdings dürfte es kein Zufall sein, daß die naturalistische Auffassung gerade in der Sungzeit, als die gleichzeitige Malkunst ganz ähnliche Tendenzen verfolgte, besonders beliebt wurde. Auch ging infolge des malerischen Sehens das Verständnis für die strengen archaistischen Formen verloren, und die leicht gebogenen, mehr eleganten Ausführungen wurden bevorzugt.

Naturgemäß wurde das Objekt der Darstellung dem Zeitgeschmacke angepaßt. Die geschmeidigen Linien der Pflanzenwelt mit ihren biegsamen Stengeln und Blättern kamen dem neuen Geiste am besten entgegen. Die Natur gab das Vorbild für den Reichtum der Variationen, aber auch für die einfache und klare Zweckform. Eine Überwucherung mit Pflanzenmotiven (Abb. 247) ist im Mittelalter noch unbekannt.



a *b*

Abb. 243 Leuchter, Bronze.
a Reiher mit Pflanze im Schnabel **b** Lotosblattmanschette mit Stengeln auf Dreifuß.
Sammlung Knuth, Tsinanfu, Mingstil, 1368—1644 (Originalaufnahme)

Das zweite Jahrtausend

Der Buddhismus brachte neue Anschauungen und neue Kultgebräuche. Statt der Opfer an Tieren und Feldfrüchten wurden Räucherkerzen verbrannt. Allmählich fanden die alten Kunstformen auch für die neue Religion Verwendung und aus Gefäßen, die einst zum Darbringen der Opfer der Natur an die uralten Götter erfunden waren, stiegen wohlriechende Dünste zu Buddhas Ehre gen Himmel. Die gleiche Art wurde seit dieser Zeit auch in den Ahnenhallen und in den Konfuzius geweihten Tempeln (Abb. 244) angewendet.



Abb. 244 Opfertisch vor dem Altar des Konfuzius mit Räuchergefäß und zwei Leuchtern an den Seiten; zwei Vasen mit Metallblumen auf Seitentischen. Im Konfuziustempel, Peking
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

In der Tang-Sungzeit war die alte Tradition der Formen und Ornamentik noch allmächtig, aber die Linienführung (Abb. 245) ist eine völlig veränderte. Der wuchtige Kessel war früher der wichtigste Teil der Urne, dem Henkel und Füße nur ihrer praktischen Bedeutung entsprechend angefügt waren. In der luxuriösen malerischen Zeit der Impression war ein neues Schönheitsideal entstanden. Elegante Linienkurven mit dem Reflexspiel des Lichtes auf der fein geglätteten Fläche wurden begehrt. So wurden die im praktischen Gebrauch unwesentlichen Henkel zum Hauptträger der geschwungenen Linienführung, die sich in den stark hervortretenden Füßen fortsetzt, während der Kessel unter dem breiten Halse völlig verschwindet. Die Zweckmäßigkeit wurde verdrängt durch eine rein ästhetische Freude an Linien und Formen. Aus einer Zweckform war eine dekorative Zierform geworden.

In der Mongolenzeit drangen neue Techniken und Formen nach China. Unter den Mingherrschern (1368—1644) entstand neben der Nachbildung antiker Gefäße eine Blütezeit raffinierter moderner Techniken, die unter der jetzt regierenden Dynastie weiter gepflegt wurden. Die alten Vorbilder blieben zwar stets beibehalten, aber daneben entwickelte sich ein Mischstil aller bisher kennen gelernter Stile. Besonders Pflanzenornamente (Abb. 247), Drachen, Löwen (Abb. 246, 250) und Fabeltiere sowie mehr realistische Darstellungen der Haus- und Hoftiere wurden bevorzugt. Die ernste, ruhige, einfache Form wurde aufgelöst in viele geschwungene Linien und Schnörkel, die im unruhigen Durcheinander reich und üppig wirken, aber nicht jene feierliche Größe antiker Kultgefäße in sich tragen. In dem Gewoge der Schnörkel erinnern nur noch einzelne gerade Linien, die zum Beispiel am Rand zum Deckelaufsatz technisch notwendig blieben, an die



Abb. 245 Räuchergefäß, im antiken Stil der Opfergefäße, Bronze. Runder flacher Kessel auf drei Füßen, hoher Rand mit Wulst, hochgeschwungene seitliche Henkel. Sammlung Knuth, Tsinanfu. Sungzeit, 960 bis 1280
(Originalaufnahme)

antiken Gefäße. Statt monumentaler Zweckgeräte wurden überladene Ziergeräte geschaffen. Nicht ernste Würde, sondern reicher Luxus entsprach dem Geiste der Zeit. Nicht mehr war es das heilige Gefäß für den Gottesdienst, sondern ein Dekorationsstück im Palast und Haus. Die aristokratische Kunst der Kultgeräte war demokratisiert.



Abb. 246 Räuchergefäß, unter Verwendung antiker Form, vierseitig, kurzer Kessel mit hohem Hals, auf vier Füßen, mit ausladenden, hochgeschwungenen Henkeln. Deckel mit sitzendem Löwen, Bronze, Sammlung Knuth. Tsinanfu. Mingstück, 1368—1644
(Originalaufnahme)

Auch ist zu beachten, daß neue Materialien und Metallegierungen in Mode kamen. So wurden z. B. Zinngeräte für den praktischen Gebrauch, besonders Teekannen (Abb. 242, 248), sehr beliebt.



Abb. 247 Rundes Räuchergefäß in antikisierender Form mit Blumen- und Rankenrelief, auf Elefantenkopffüßen, mit Deckel mit durchbrochenem Rankenmuster, oben liegender Elefant mit Vase auf Rücken, Bronze. (Aus: Catalogue of various archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New-York)
Text s. S. 145, 148



Abb. 248 Teekanne, Zinn, mit tönernem Einsatz, 19. Jahrhundert
(Originalaufnahme)



Abb. 249 Kessel in Gestalt eines Hahnes, mit Bügel und Aufsatz mit Deckel, Bronze, Reliefguß, graviert, Museum Cernuschi, Paris, Mingstil, 1368—1644
(Originalaufnahme)
Text s. S. 148



Abb. 250 Vierseitiges Räuchergefäß auf vier „Vielfraß"füßen mit flachen Löwenhenkeln, Deckel mit durchbrochenem Wolkenmuster und sitzendem Löwen mit Kugel, Bronze, mit hohem Relief, auf Holzgestell mit eingelegter Jadeplatte
(Aus: Catalogue of various archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New-York)



Abb. 251 Räuchergefäß, Pferd, mit durchbrochenem Sattel als Deckel, aufgezäumt, Seitenleder mit Reliefverzierung, auf eckigem Untersatz, 18. bis 19. Jahrhundert
(Aus: Catalogue of archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New-York, 1906)

Die Formen blieben einfach und glatt. Reichere Stücke kommen mit eingravierten Pflanzenmotiven vor. Um die Sauberkeit zu erhöhen und die Flüssigkeit warmzuhalten, sind die Metallkannen häufig innen mit einer gebrannten Tonschicht gefüttert.

Technisch fand eine viel präzisere und schärfere Ausarbeitung der Ornamente im einzelnen statt. War in der alten Zeit ein weicher Übergang des Reliefs in die Fläche bevorzugt, so wird jetzt jeder Schnörkel stark herausgearbeitet (Abb. 247). Es ist charakteristisch, daß dem nebensächlichen Ornamente die gleiche Bedeutung beigelegt wurde wie den Hauptformen, und infolgedessen das abgestufte Einordnen der einzelnen Teile in das Ganze entsprechend ihrer Bedeutung zu der Gesamtwirkung ganz vernachlässigt wurde.

In dieser Weise ist das antike Vogelgefäß (Abb. 221, *d*, *f*) zu einem Haushahn (Abb. 249) umgeformt, bei dem in kleinlichster Weise alle Details ausgearbeitet sind, während der Hahn selbst trotz eines gewissen Naturalismus, völlig unorganisch wie ein Kinderspielzeug wirkt.

An Stelle des wuchtigen Hippopotamus, in seiner gedrungenen, dickbauchigenGestalt, in ruhiger Pose (Abb. 221, *a*—*c*), sind elegante Pferde und Hirsche (Abb. 251, 252), die kokett die Füße heben und die Köpfe verrenken, bevorzugt. Aus dem Weingefäß ist ein Räuchergefäß geworden, und aus den

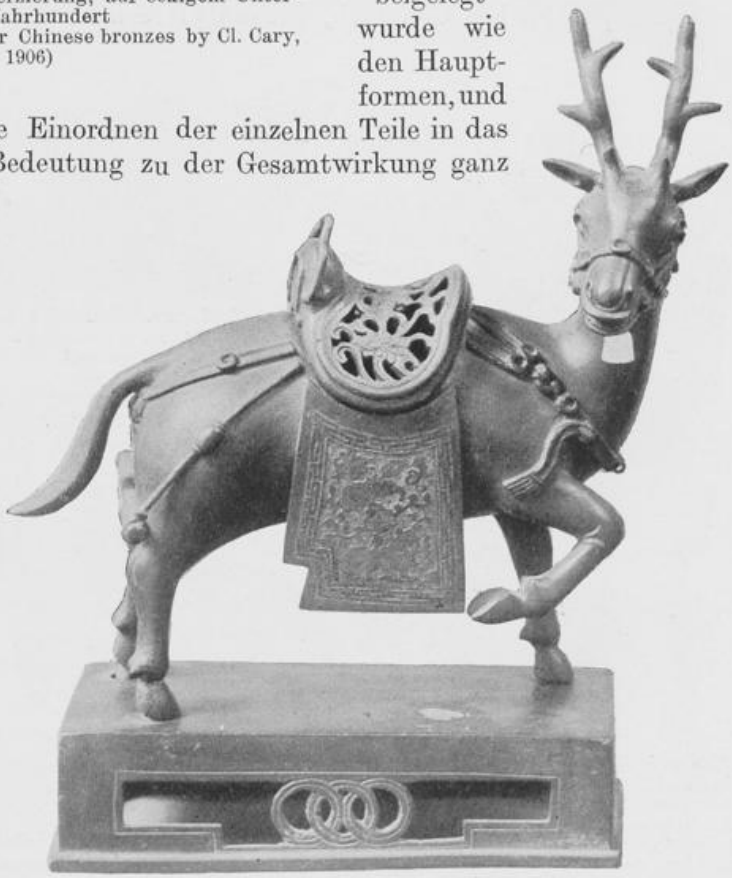


Abb. 252 Räuchergefäß, Hirsch, mit durchbrochenem Sattel als Deckel, aufgezäumt, Seitenleder mit Reliefverzierung, auf eckigem Untersatz, 18. bis 19. Jahrhundert
(Aus: Catalogue of archaic and other Chinese bronzes by Cl. Cary, New-York, 1906)

durchbrochenen Sätteln steigt der Dampf des Räucherwerkes, das im hohlen Bauch verbrannt wird, empor. Die Ausführung ist technisch in mancher Beziehung kunstvoller als in der Antike, aber die Wirkung kleinlicher und mehr gekünstelt.

Genau die gleichartige Umarbeitung zeigt die Ausführung einer großen Vase (Abb. 253), die technisch als ein Meisterwerk dieses Stiles angesehen werden kann. Die zierlichen Reliefs, mit Silber ausgelegt, erhöhen die Farbwirkung auf dem dunklen Bronzeuntergrund. Eine saubere, feine Arbeit, der nur die wuchtige Wirkung antiker Kultgefäße fehlt.



Abb. 253 Vase mit Deckel und zwei Henkeln, Bronze, Relief mit Silbereinlage, Musée Cernuschi, Paris, Stil 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Die Entwicklung des Opfergefäßes (Ting) zum Räuchergefäß der Sungzeit haben wir bereits kennen gelernt. Desgleichen die weitere Auflösung der geschlossenen Form in der Mingzeit zu einem koketten Liniengefüge, das den Zweck kaum noch erkennen läßt. Eine weitere Umgestaltung wurde in der Mandschuzeit durchgeführt (Abb. 254). Die Urne tritt völlig zurück vor dem reich ausgestalteten Deckel, der in Form und Linie die Gesamtwirkung beherrscht. Als Henkel klettern zwei Löwen in naturalistischer Lebendigkeit auf den Deckel, der aus Pflanzenblättern gebildet wird, während ein drittes Tier schon den Gipfel erreicht hat und mit hoch in die Luft gerecktem Kopfe sein Siegeslied anzustimmen scheint. Die Figuren sind voller Leben. Das sind nicht mehr stilisierte, symbolische Phantasiegestalten, sondern nach der Natur studierte Hundekörper. Es ist das Produkt einer neuen Zeit, ein kunstreiches Luxusstück des reichen Hauses zur Bewunderung der Technik, kein heiliges Gefäß, um zum ernsten Opfer verwendet zu werden. Mit dem Geist der Zeit hatte sich auch der Kunstgeschmack verändert.



Abb. 254 Räuchergefäß, bauchiger Kessel mit geradem Rand auf drei Füßen mit Fratze, Löwen als seitliche Griffe, Deckel mit Blattmotiv und sitzendem Löwen (später hinzugefügt), Sammlung Knuth, Tsinanfu, Mandschuzeit, 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Alle kennengelernten verschiedenen Stile und Formen sind bis auf den heutigen Tag in Übung (Abb. 255). In unzähligen Variationen sind sie in den 2000—3000 Jahren, seit ihrer Entstehung, in guter und schlechter Ausführung immer und immer wiederholt. Viele Bronzen sind verkommen, viele in kriegerischen Zeiten und bei Hungersnot eingeschmolzen, aber unendliche Massen füllen die Wohnungen der Chinesen und Europäer.

Wirklich gute Stücke in Qualität und Form sind selten auf der ganzen Welt, besonders von vorchristlichen Stücken sind nur noch sehr wenige auffindbar. Wie ich schon früher sagte (Bd. I, S. 70), gehört die Behauptung, daß noch „viele“ Stücke vorhanden sind, in das Reich der Fabel. Nach Europa sind nur vereinzelt Originale zufällig verschlagen, und die geringe Zahl in Japan

ergab sich auf der Ausstellung in Tokyo 1906. In Peking zahlen die Chinesen heute viele tausend Dollar für echte alte Gußarbeiten in guter Qualität und Erhaltung.

Die moderne Ausführung unterscheidet sich sehr erheblich von dem alten Guß der Bronze, nicht nur in Form und Dekor, sondern auch in bezug auf die Mischung

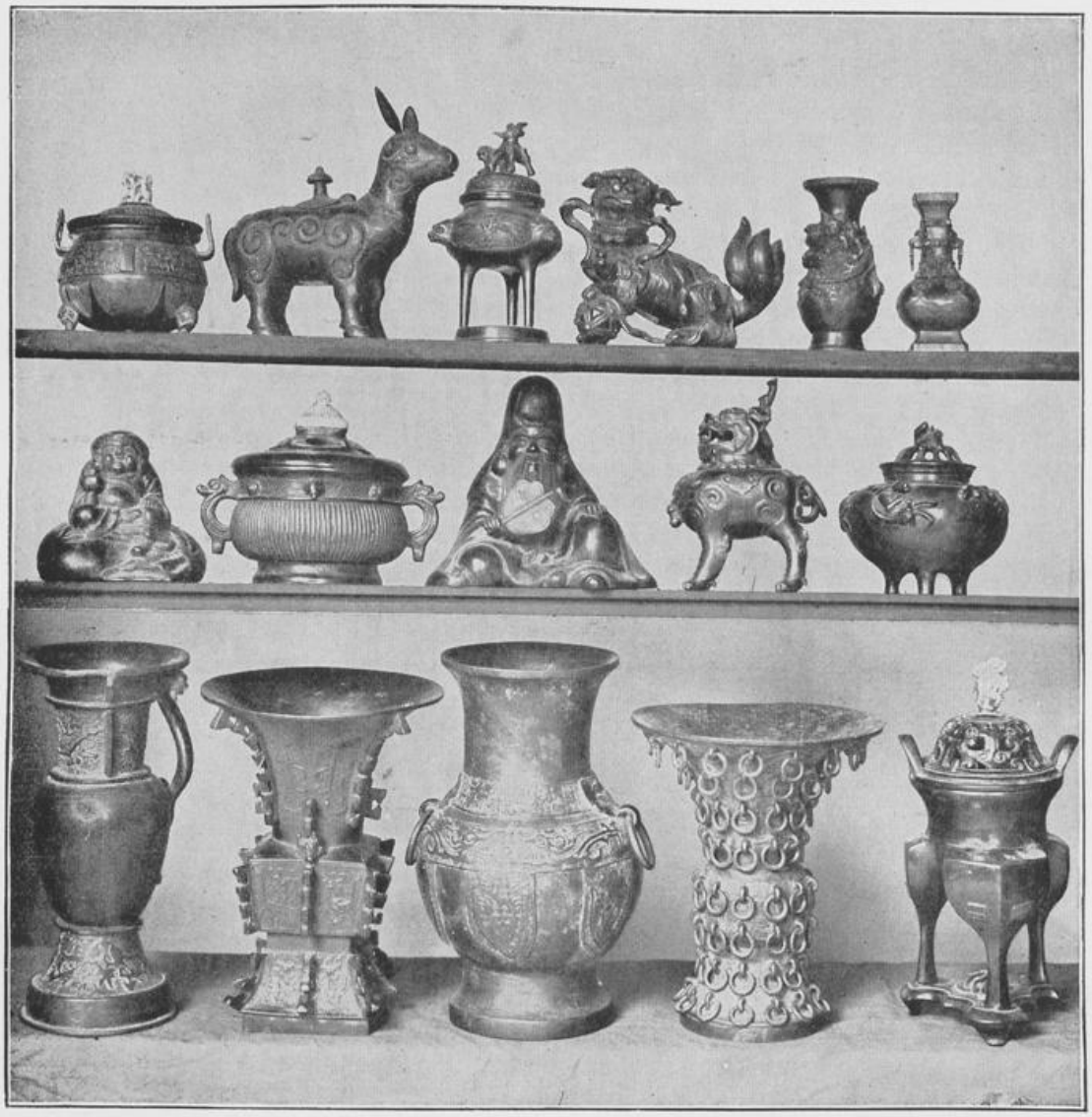


Abb. 255 Räuchergefäße und Vasen, Bronzen in verschiedenen antikisierenden Formen mit Reliefverzierung, moderne Arbeiten
(Aus: Katalog Lempertz, Köln)
Text s. S. 149—151

des Materials und auf die Behandlung der Oberfläche. Die schön gefärbte grüne Patina und die elegante Form der Bronzen der Neuzeit sind mit dem edelsteinartigen Lüster der alten Stücke nicht zu verwechseln. Dazu kommt in der Neuzeit eine Reihe von Fälschungsprozessen. So kann zum Beispiel durch gefärbten Wachsüberzug oder durch chemische Mischungen eine künstliche Patina hergestellt werden, die oft ein bestechendes Äußeres hat, aber sich zu den Originalen doch nur wie ein Simili zu einem Brillanten verhält. Gegen gewisse moderne Fälschungen gibt es ein sicheres Mittel. Jede echte Patina geht mit dem Metall eine unlösbare

Verbindung ein, aber jede künstliche Schicht ist mit Ammoniak lösbar und läßt das blanke, unverletzte Metall zum Vorschein kommen.

Dann kommt die Behandlung des Reliefs in Frage. Die alten Meister arbeiteten die Gußform so aus, daß die Gußhaut am fertigen Stücke unberührt bleiben konnte. In neuerer Zeit wird vielfach nachgraviert und nachziseliert, wodurch mancher verbesserte Effekt erzielt werden kann, aber die natürliche Gußhaut verloren geht. Ferner sind bei guten Stücken die Ornamente sauber der Fläche angepaßt, während bei handwerksmäßigen Arbeiten die Muster der Vorlagebücher zurechtgeschnitten oder Reliefbänder mit gravierten Rollen gepreßt werden, ohne Rücksicht, ob die Muster an den Kanten auskommen.

Am einfachsten und sichersten ist die Stilkritik an dem Liniengefüge des ganzen Stückes. Wenn wir die ganze Reihe der Typen der modernen Kollektion (Abb. 255) durchsehen und jede einzelne Form mit seinem Vorbilde von vor Jahrhunderten zum Beispiel im Konfuziustempel (Abb. 151) vergleichen, so werden wir am besten den Unterschied zwischen den Werken der Meister und ihren Nachahmern erkennen. Das Wort kann nur hinweisen, aber das lebendige Auge muß durch selbständiges Erleben den Unterschied verstehen lernen.

Klanggeräte

Glocken — Klangplatten

Die chinesischen Annalen erwähnen das Vorhandensein von Metallglocken schon aus ältester Zeit, aber wir besitzen keine Nachricht über Gestalt und Verzierung. Wir können annehmen, daß die ältesten Formen, die sich erhalten haben, schon bei dem Beginn der Bronzezeit erfunden und Zeitgenossen der Bronzegefäße aus der Shangzeit, also aus dem 2. Jahrtausend v. Chr., waren. In den ernsten Zeiten der Kriege und Revolutionen sind auch sie wie die Kultgeräte eingeschmolzen worden. Zahlreiche Glöckchen von Handgröße bis zur kleinsten runden Schelle wurden als Tempelgeräte und Zierstücke (Abb. 256) gegossen.

Die Glocke (Chung) der alten Zeit (Abb. 257) hatte einen geraden Mantel, dessen unterer Rand häufig gewölbt war. Reliefornamente in dem bekannten archaistischen Stile und Inschriften kommen sehr häufig vor. Die Glocken



Abb. 256 Kleine Glöckchen, Bronze, flache ovale Form mit Öse und schrägen Seiten, unten ausgebuchtet, Linearornamente in Relief, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Choustil (Originalaufnahme)



Abb. 257 Glocke (Chung), Mantel in geradseitiger Form, unten ausgebuchtet, mit antikem Ornament in Relief und Buckeln zur Klangregulierung nach chinesischer Zeichnung, Choustil, lange Inschrift, der zufolge Herstellung vor 667 v. Chr. (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)



Abb. 258 Abb. 259 Abb. 260

Abb. 258—260 Glocken (Chung) in antikem Stil, Bronze, runder Mantel. Abb. **258** Gewölbter Mantel, modern. Abb. **259** Glocke (Jun) in Form einer Urne mit antikem Tierhänger. Abb. **260** im Stile der Chouzeit (1129—249 v. Chr.), ähnlich wie Abb. 257, spätere Ausführung mit antiken Reliefornamenten und Schriften. Buckel zur Klangregulierung. Musée Cernuschi, Paris.
(Originalaufnahme)
Text s. S. 153, 154

in China haben keinen Klöppel im Innern, sondern der Anschlag erfolgt von außen, oft durch Schwingung eines wagerecht frei hängenden Holzbalkens. Eine Ausnahme bilden nur die vom Winde bewegten Dachglocken (Abb. 283), sowie kleine Tierglöckchen und Schellen. Die Glocken waren in vorchristlicher Zeit nicht nur als



Abb. 261 Abb. 262 Abb. 263

Abb. 261—263 Glocken (Chung), runder Mantel, leicht nach innen und außen gewölbt, antikes Reliefornament mit Drachenhänger. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 2. Jahrtausend
(Originalaufnahme)



Abb. 264 Glocke (Chung) in gewölbter Form, Hänger in Drachengestalt, Bandverzierung mit Pflanzenornamenten in Relief, Klangregulierbuckel als Ornament. Reliefscheibe zum Anschlagen des außen hängenden Holzklöppels, Bronze, japanischer Privatbesitz, Mittelalter (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

Klangglocken im Gebrauch, sondern wurden auch als eine Handelsform des Metalles, gleichsam als Geld, hergestellt.[1]) Hieraus ist es zu erklären, daß, allerdings in einer nicht sicher bestimmten Zeit, Glockenmünzen (Abb. 362) aufkamen (s. S. 155 u. 215).[2])

Ungewöhnlich ist eine Glockenform (Jun) (Abb. 259), die einer Vase mit Deckel nachgeformt ist. Dem skythischen Vorbilde entspricht der Vierfüßlerhenkel, der ausschließlich bei dieser Vasenform vorkommt, während sonst Drachen den Glockenhänger bilden (Abb. 261—264).

Ein Glockenorchester (Bien Chung = Glockengruppe) ist an der heiligen Stelle des Konfuziustempels erhalten (Abb. 265), das kleinere Glocken gleicher Größe enthält. Die ruhenden Löwen, als Träger des Glockengestelles, erinnern an westliche Formen.

Eine sehr eigenartige Verzierung besteht in Reihen von mitgegossenen Buckeln, die stachelartig rechtwinklig zur Fläche herausstehen (Abb. 257, 258, 260). Es gibt Schlaginstrumente der Neger, bei denen der Ton durch aufgeklebte Wachskügelchen abgestimmt wird. Die gleiche Idee liegt der chinesischen Form zugrunde, indem man durch Abfeilen der Buckel den Klang regulieren konnte. Hierauf hat schon Wang Fu, der Verfasser des Pokutulu, hingewiesen.[3]) Solche Abstimmungen waren nötig in jener frühen Zeit, in der die Musik mit Glocken noch als Hauptkunst gepflegt wurde. In der späteren Zeit hat die Glocke ihre Bedeutung als Musikinstrument sehr eingebüßt, während gleichzeitig die Gußtechnik sich verbesserte. Trotzdem blieben die einmal eingeführten Buckeldekorationen beibehalten, schrumpften aber zum zwecklosen Ornament zusammen (Abb. 264), das auch auf Opfergefäßen und Spiegeln angebracht wurde.

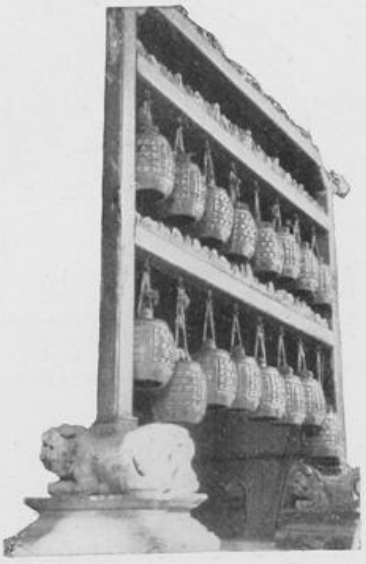


Abb. 265 Musikinstrument (Bien Chung), 16 Glocken in zwei Reihen, Holzgestell mit Streifen in Hügelformen geschnitzt, auf Löwenfüßen, im Konfuziustempel zu Küfu (Originalaufnahme Fischer-Köln)

Der gerade Mantel der Chouzeit (Abb. 256, 257, 260) wurde später (Abb. 258, 261—264) dem Zeitstile der gebogenen Linie entsprechend gewölbt oder leicht gebuchtet ausgeführt. Moderne Forschungen haben gezeigt, daß gewisse antike Musik mit der griechischen

---

[1]) Verwendung von Geldglocken in Japan, vgl. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 134.

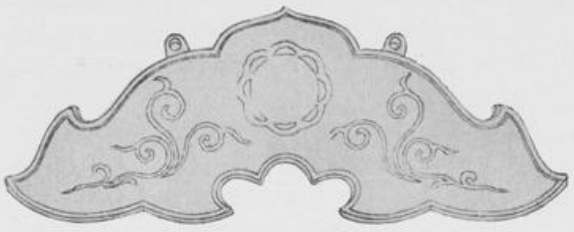
[2]) *Otto Rose*, Chinesische Münzen, Tsingtau 1909, S. 8: „Das große chinesische Münzwerk Gu Tsüan Hui führt noch keine glockenähnlichen Gebilde auf."

[3]) *Hirth*, Chinese metallic mirrors, Boas Anniversary Volume, New-York 1906, S. 208, 256.

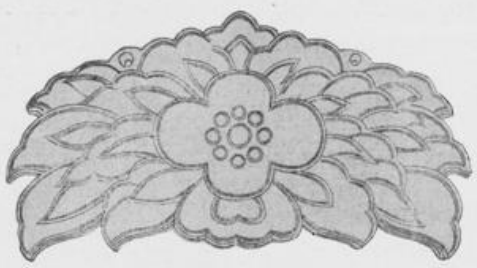
große Ähnlichkeiten aufweist, und auch die Formen verschiedener Instrumente (s. Lackarbeiten) sind gewandert. Jedenfalls ist der künstlerische Stil der Glocke rein chinesisch.

Große Tempel- und Palastglocken wurden in gewaltigen Dimensionen gegossen. So berichtet eine alte Historie, daß unter Dschen-Ding-Wang (468—440 v. Chr.) der Feldherr Hsün Yao eine riesige Glocke gießen ließ, die auf zwei Wagen aufgeladen werden mußte. Er spielte sie den Feinden in die Hände, die, erfreut über die kostbare Beute, sofort den Transport in ihre Heimat begannen. Aber die schlechten Wegverhältnisse zwangen zum Bau von Brücken, zum Ausfüllen der Gräben und zum Öffnen der Grenzen. Das war es gerade, worauf der schlaue Hsün Yao gewartet hatte. Seine Feinde ebneten ihm den Weg, auf dem er bequem nachdrängen und siegen konnte.

Die älteren Arbeiten zeigen eine weich verlaufende Ausführung der Reliefverzierung. Die großzügige Form tritt kräftig hervor und die Ornamente sind ein völlig zurücktretender Schmuck der Mantelfläche. Dagegen läßt die stark betonte Ausarbeitung der Einzelheiten, die scharf gravierte Durchführung des Reliefs und die unharmonische Silhouette (Abb. 258, 260) den moderneren Guß nach alten Vorbildern erkennen. Die Glocken von Meterhöhe sowohl wie die handgroßen Glöckchen haben oben an der Glockenhaube ein oder mehrere Schallöcher in runder Form. Gleiche Öffnungen (Foramina) finden sich bei den sogenannten Theophilusglocken des Mittelalters in Europa.



a



b

Abb. 266 Klangplatten (Tsing) aus Metall in geschweifter Form, **a** mit Rankenornament, **b** in Chrysanthemumform, angeblich vom Prinzen Shotoku (572—621), in seinem „Traum"-Palast in Japan gebraucht, vielleicht Tangzeit
(Aus: Chihayua, Yamata-no-hikari, 1895)

Neben den großen und kleinen Rundglocken gibt es auch Klangplatten (Tsing) im Bronzeguß (Abb. 266). Ursprünglich waren es tönende Platten aus hartem Stein, aber im Pokutulu werden bereits vier Klangplatten aus Metall abgebildet. Da sie als Vorbild für gewisse Münzsorten (Abb. 358) vorkommen, so müssen sie sehr früh in Gebrauch gewesen sein und sind vielleicht älter als die Rundglocken. Da antike Stücke in China bisher nicht bekannt geworden sind, so wählte ich einige Muster, die in Japan seit dem 7. Jahrhundert aufbewahrt sein sollen und sicher chinesischen Stil zeigen, wenn sie vielleicht auch nicht auf dem Festlande gegossen wurden. Aus späterer Zeit sind sowohl in China als auch in Japan und in den europäischen Museen zahlreiche Klangplatten vorhanden, die aber stilistisch und künstlerisch von geringerem Interesse sind.

Über die Verwendung dieser verschiedenen Klanggeräte, allerdings nicht zum harmonischen Akkorde, sondern zum bedeutungsvollen Aufruf des Kaisers, berichten uns chinesische Schriftsteller:[1]) „In der Regierungszeit des Kaisers Yü (2205—2197 v. Chr.) wurden eine Trommel, eine Glocke, eine tönende Platte und eine Art Kuhglocke aufgehängt und eine Klapper bereit gelegt." Der Kaiser ließ verkünden: „Wer mir den Weg lehren kann, den jedermann einschlagen muß, der schlage die Trommel. Wer mir Gerechtigkeit lehren kann, der läute die Glocke. Wer mir Tat-

[1]) *Florenz*, Nihongi: Japanische Annalen, S. 106. Nach dem chinesischen Werke Hai-nan-tsze.

sachen mitzuteilen hat, der versetze die Kuhglocke in Schwingungen. Wer mir Leiden zu erzählen hat, der schlage die tönende Platte. Wer Klagen vorzubringen hat, der schüttle die Klapper."

Wenn auch die Angaben aus so früher Zeit historisch nicht bewiesen sind, so ist die symbolische Bedeutung der verschiedenen Klanggeräte für eine sehr alte Zeit sicher anzunehmen. Die Glocken hatten, wie die Kultgefäße, besondere Verehrung in der Symbolik des Volkes erlangt. Später wurden große Glocken bei den Tempeln zum Ruf für die Gläubigen aufgehängt, während andere stündlich als Uhr angeschlagen wurden. Die Verwendung im Kriege und bei den Jagden werden wir bei Erörterung der Waffen kennen lernen.

Ebenfalls für verschiedene Zwecke (Bd. I, S. 53) wurden kleine Schellen, die in der Form unseren Schlittenglocken mit Schlitz ähnlich sehen, angewendet. Eine künstlerische Ausgestaltung haben sie nicht erfahren. Auch von ihnen kennen wir nicht die Zeit des Aufkommens und den Zweck der Erfindung. Wahrscheinlich ist es eine weitgewanderte Form, die in lokaler Umgestaltung sowohl in Europa als auch in Asien heimisch war. Die oben erwähnte Klapper dürfte aus einer Vereinigung dieser kleinen Schellen bestanden haben. Der Buddhismus benutzt ebenfalls zu seinem Kult mehrere Schellen an Stangen befestigt als Klapper.

Die kleinen Metallschellen (Bd. I, S. 53, 146) wurden als Schmuck an Arm, Brust und Hals (Abb. 395) getragen, und auch an Vorhängen[1]) und Bannern verwendet. Auf ein Brettchen genagelt, galten sie vor tausend Jahren als Reisepässe,[2]) auf denen der Rang der Reisenden eingraviert wurde; es waren also, ebenso wie die oben erwähnten Bronzeschalen, Urkunden im Sinne unserer heutigen Papierdokumente.

Südchinesischer Stil — Trommeln

In diesem Zusammenhange weise ich auf die in Japan zahlreich ausgegrabenen Bronzeglocken[3]) hin, die nicht zum Gebrauch als Klanginstrument, sondern in Form von Bronzegeld in den verschiedensten Dimensionen auf dem Inselreich eingeführt und vergraben worden waren. Schon im 7. Jahrhundert, als der erste Fund in der Erde gemacht wurde, war Zweck und Form dieser primitiven Glocken unbekannt. Wir haben daher eine vor der Berührung mit chinesischer



Abb. 267 Trommel, sechs aufgesetzte Frösche auf Platte, vier Henkel, antike Ornamentik in Kreiszonen in Relief, antiker südchinesischer Stil (Aus: Seishin Kokkan). Text s. S. 156

[1]) *Grünwedel,* Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902/03, bildet auf Tafel II, XXIII und XXVIII sehr interessante Freskenbilder ab, auf denen Frauen Brustketten mit Glöckchen tragen und an den Wänden Stoffbehänge mit Schellen gemalt sind.

[2]) Vgl. *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 118, S. 135. Nach Florenz, Nihongi, befahl Kaiser Kotoku von Japan (646) die Anfertigung solcher „Klingelpässe" mit Eingravierungen nach chinesischem Vorbilde.

[3]) Abbildungen bei *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 119. Originale im British Museum und Musée Guimet.

Kultur eingeführte Metallform in diesen Funden zu erblicken. Diese Zufuhr kann nur aus dem bronzereichen Süden Chinas gekommen sein, und die Form muß daher aus einer Zeit stammen, bevor die Nordchinesen ihren siegreichen Zug nach dem Süden unternommen und die südlichen Stile beeinflußt hatten (Bd. I, S. 94).

Die gefundenen Stücke selbst können natürlich viel später im alten Stile nachgegossen sein, aber die Form des geraden Mantels, mit seiner linearen Verzierung, und der breite Kamm, der um die Glocke senkrecht herumläuft, ist so unchinesisch, daß diese Ausführung vor der nordchinesischen Invasion erfunden gewesen sein muß. Wir lernen somit einen südchinesischen Barbarenstil für Glocken kennen, der auch nach China drang und in den alten chinesischen Bronzebüchern abgebildet ist.

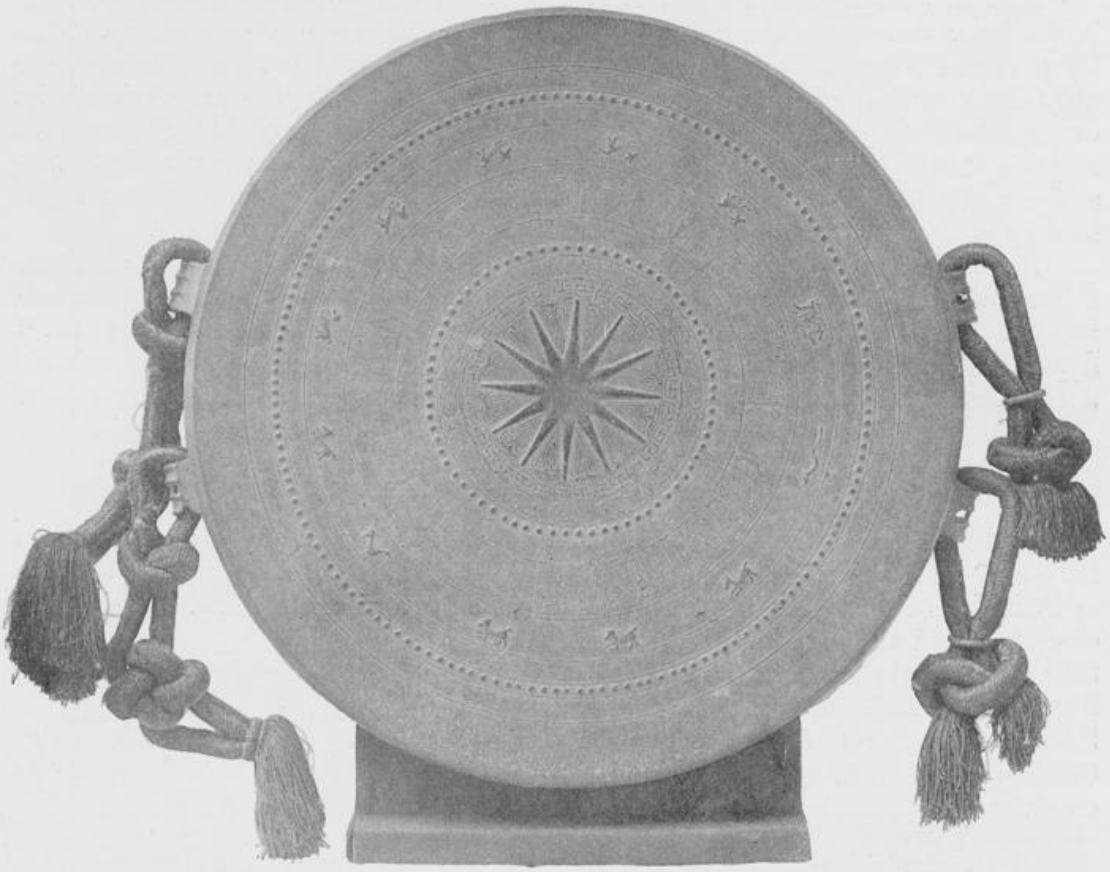


Abb. 268 Trommel, Oberansicht, zwölfzackiger Stern und Verzierungen in Kreiszonen, lineare Ornamentik und zwölf Tiere in Relief, Bronze, mit vier seitlichen Henkeln, in denen Seidenschnüre zum Tragen. Südchinesischer Stil, 1. Jahrtausend
(Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

Dem gleichen Stile der südlichen, früher unabhängigen Völker Chinas, der Miautze, Lolos oder Manvölker, gehören die Bronzetrommeln an, auf deren historische Bedeutung und Eigenart in Stil und Ornamentik ich bereits ausführlich (Bd. I, S. 95 bis 97) eingegangen bin,[1]) so daß ich mich hier mit einem Hinweis begnügen kann.

Charakteristisch (Abb. 267—269, Bd. I, Abb. 76) ist die Ornamentik, die von der bisher kennen gelernten archaistischen Kunst Chinas völlig abweicht. Die Einteilung der Oberfläche in Kreiszonen mit dem Stern in der Mitte, die aufgesetzten kleinen Tiere besonders, der sonst in Nordasien nicht angewendete Frosch (Abb. 267, 269, *a*, *b*, *c*),

[1]) Die sehr umfangreiche europäische Literatur ist Bd. I, S. 95 in Anmerkung 3 aufgeführt. — Besonders interessante Stücke abgebildet bei *Chavannes*, Mission archéologique dans la Chine septentrionale. 1910.



Abb. 269 Alte Bronzetrommeln, rund, auf hohem Fuß, Oberfläche mit Stern in der Mitte und Mustern zwischen Kreiseinteilungen. Südliches China. **a**, **b** Platte, 0,728 m breit, mit vier Fröschen (einer abgebrochen) und zwei kleinen verstümmelten Reitern, plastisch mit der Platte mitgegossen; an der Aufsatzstelle Ornament der Platte ausgespart; geometrische Muster und Vögel, vier Seitengriffe, **c** Platte, 0,877 m breit, mit vier Fröschen, geometrische Muster und stilisierte Menschenfiguren, **d** kleine Trommel mit Henkeln auf Holzgestell, Platte mit sechs Fröschen, **e**, **f** niedrige Trommel mit vier Henkeln, Platte mit geometrischen und Schriftzeichenornamenten in chinesischem Stil mit scharfem Relief, **g** hohe Trommel mit flachgewölbter Seitenwand, in Holzgestell aufgehängt, Platte mit vier Fröschen, in Vollplastik mitgegossen
(Aus: Heger, Alte Metalltrommeln aus Südostasien, 1902. Taf. VIII)

das Überziehen der ganzen Oberfläche mit Mustern, das Vorkommen von Menschendarstellung und hauptsächlich die Abbildung des im Süden beheimateten Elefanten zeigen deutlich eine ganz selbständige Kunstsprache, die mit dem eigentlichen antiken China im Norden gar keine Berührungspunkte hat. Einzelheiten weisen auf südwestliche Beziehungen hin. Zum Beispiel könnte der Stern mit der Astronomie Indiens und das Aufsetzen kleiner Figuren mit westlichen hellenistischen Sitten zusammenhängen, die wir aus vorchristlicher Zeit auf Töpfereien Zyperns kennen.[1])

Wenn ich früher glaubte (Bd. I, S. 97), daß in Japan der Frosch nicht vorkommt, so muß ich meine Meinung berichtigen, denn ich habe inzwischen die Abbildung einer schlecht erhaltenen Töpferei aus Dolmen aus den ersten Jahrhunderten n. Chr. gefunden, deren plastische Verzierung als Frosch gedeutet werden kann. Reiterfiguren finden wir sowohl auf japanischen Töpfereien als auch auf den chinesischen Bronzetrommeln (Abb. 269, *a*). Durch den Mangel an Metall ist auf dem japanischen Inselreich die Nachbildung nur in Ton und in einer den dortigen Bedürfnissen angepaßten Gefäßform ausgeführt.

Die vom Norden völlig unabhängige Entwicklung des südlichen Stiles wird auch dadurch bewiesen, daß die in dem eigentlichen China am häufigsten dargestellten Tiere wie Drache, Schildkröte und Phönix ebenso wie die symbolischen Zeichen auf den Pauken fehlen.

Die Wertschätzung bei den Südvölkern seit den ersten Jahrhunderten bis in die Neuzeit haben chinesische Schriftsteller (Bd. I, S. 96) wiederholt betont. Noch heute werden Trommeln im alten Stile gegossen, aber bereits seit dem 6. Jahrhundert wurden die antiken Stücke, die an Qualität nicht wieder erreicht sein sollen, als Antiquitäten gesammelt und sehr hoch geschätzt.

Haben wir bisher einen nordasiatischen Stil kennen gelernt, der von dem Kulturkreis Mykenäs über die Gebiete der Skythen bis zu dem alten Chinavolke am gelben Flusse gedrungen war und in jedem Lande seinen eigenen Lokalstil entwickelte, so finden wir hier einen südasiatischen Stil, der vom Mittelländischen Meer über Indien, Südchina bis Japan wanderte und ebenfalls in jedem Lande zu Lokalformen ausgestaltet wurde.

---

[1]) Vgl. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 13, Abb. 6, Töpferei mit aufgesetzten kleinen Figuren.

Spiegel

Die chinesischen Metallspiegel haben bis zum heutigen Tage eine eigenartige Gestalt, die in einem weiten zusammenhängenden Gebiet, von Südrußland über Sibirien bis China, im 1. Jahrtausend v. Chr. ausschließlich angewendet wurde und in Europa erst nach der Völkerwanderung, also auch unter asiatischem Einfluß, vorkommt (Bd. I, S. 37). Dabei ist zu beachten, daß die runde Scheibe mit dem durchlochten Knopf in der Mitte der Rückseite für Toilettenzwecke gar nicht handlich ist. In der ganzen übrigen Welt hat der Toilettenspiegel einen Handgriff, wie er im praktischen Gebrauche am bequemsten ist.

Bei dem zähen Festhalten an eingeführten Sitten und Formen ist es nicht weiter verwunderlich, daß in den letzten 2000 Jahren die Form nicht verändert ist; aber woher kam die erste Erfindung dieser für den Gebrauchsspiegel unhandlichen Gestalt? Die alten Schriften [1]) berichten aus dem 7. Jahrhundert (673) v. Chr., daß die runden Spiegel gar nicht für die heutigen Zwecke der Toilette ersonnen waren, sondern als Schmuck des Gürtels dienten. Die weiten Gebiete, in denen das Vorkommen der runden Metallscheiben als Schmuck nachgewiesen ist, weisen auf prähistorische Zusammenhänge hin. Die lokale Ausgestaltung bewirkte in den letzten Jahrhunderten v. Chr. eine verschiedenartige Ornamentik, aber die Grundform von Scheibe und Knopf blieb überall beibehalten.

Die Übereinstimmung der Form weist bis nach Europa, wo wirklich schon am Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. eine weit verbreitete Anwendung von runden Gürtelplatten bestand. Auf die Ähnlichkeiten gewisser Ornamentik in Rußland, Dänemark und Nordasien habe ich wiederholt hingewiesen (Bandornamente, Drachenkopf, Wikinger Motive, Bd. I, S. 41, Anm. 2). Im Norden Europas finden wir ganz ähnliche runde Gürtelplatten, [2]) deren Vorderseite eine mehr oder minder stark hervortretende Spitze in der Mitte und eine kreisförmige Zoneneinteilung mit Spiralenornament hat. Auch bei den chinesischen Spiegeln ist im Gegensatz zu der antiken Urnendekoration schon bei den ältesten Stücken eine Kreiseinteilung vorhanden. Ob die Wahl der runden Form auf den antiken Sonnenkultus [3]) zurückgeht, oder ob technische Momente ausschlaggebend waren, bleibt

---

[1]) *Hirth*, Chinese metallic mirrors with notes on some ancient specimens of the Musée Guimet, Paris. Boas Anniversary Volume, New-York 1906.

[2]) Dänische Sammlung vorgeschichtlicher Zeit. Kopenhagen, Nationalmuseum, Führer, Abb. 112 Frau mit runder Platte mit Spitze am Gürtel, Abb. 131 runde Gürtelplatte mit Spitze in der Mitte, kreisförmige Zoneneinteilung mit Spiralen. Abb. 134 goldbelegte Bronzescheibe, die Sonne darstellend, auf Wagen mit Rädern. — *Sophus Müller*, Débuts et première évolution de la civilisation du bronze en Danemark d'après les découvertes les plus récentes, Copenhague 1910. Fig. 28 runde massive Scheibe mit Buckel in der Mitte. — In Kreta, in Mykenä und an vielen Orten hören wir von Goldplatten, die als Schmuck der Kleidung aufgenäht wurden.

[3]) Vgl. oben Katalog der Dänischen Sammlung. — Die Verehrung des runden Spiegels in Japan, als Sinnbild der Sonnengöttin, läßt auch auf uralte Zusammenhänge schließen. Allerdings ist der erste heilige Spiegel, das Symbol der kaiserlichen Macht im Tempel zu Ise, erst frühestens mit der Einwanderung Jimmu Tennos einige Jahrhunderte vor Christi Geburt eingeführt. Aber vielleicht ist ein viel älterer Glaube vom Festlande mitgebracht, nur ist im Mutterlande die Erinnerung längst verloren, während Japan die alte Anschauung bewahrt hat.

eine offene Frage. Jedenfalls können wir Zusammenhänge annehmen, da in vier wichtigen Punkten: dem Zweck als Gürtelschmuck, der runden Form, der Spitze oder dem Knopf in der Mitte und der kreisförmigen Zoneneinteilung, die Stücke übereinstimmen und die geographischen Verhältnisse einen Zusammenhang über Rußland und Sibirien sehr wahrscheinlich machen. Diese Vermutung wird bestärkt durch die oben erwähnten Ähnlichkeiten auf anderen Gebieten und dadurch, daß in anderen Ländern eine ähnliche Form unbekannt ist.

Die runde Gürtelplatte war somit eine eingewanderte Modeform aus einem fremden Kulturkreise, aber vielleicht genoß sie auch eine ursprünglich symbolische Verehrung als Sonnenbild. Jedenfalls war bereits eine feststehende Form vorhanden, als etwa um die Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr. das Belegen der geglätteten Metallplatte mit Quecksilber, wahrscheinlich durch die zentralasiatischen Türkvölker bekannt, und somit die Verwendung als Spiegel ermöglicht wurde. Die Form und Verzierungsanordnung der Vorderseite blieb die gleiche, nur wurde die Öse mit Kordel, die auf der Rückseite bisher die Platte am Gürtel befestigte, jetzt auf der Vorderseite angebracht und die bisherige Spitze zu dem durchlochten Knopfe ausgestaltet. Die Kreiszonen, die sich auch auf dänischen Scheiben finden, werden ebenfalls aus alter Zeit übernommen worden sein. Die neue Technik des Spiegelbelags dürfte, wie so vieles in der Zeit der großen Reformen, aus dem Westen übernommen worden sein, aber die ältere traditionelle Verzierungsform des Nordens blieb beibehalten.

Die Metallspiegel haben eine ganz andere Legierung als alle übrigen Bronzen. Schon unter der Choudynastie waren genaue Regeln für die Mischung von Kupfer und Zinn zur Herstellung der Bronze festgelegt; während die Opfergefäße und Glocken auf fünf Teile Kupfer nur einen Teil Zinn erhielten, wurden bei Spiegeln $2^1/_2$ Teile, also die Hälfte, Zinn beigemischt. Daher kommt es, daß Bruchstellen stets weiß aussehen. Leider fehlen genaue Übersetzungen von den sehr ausführlichen technischen Berichten des Chouli. Die technischen Ausdrücke dürften dem Übersetzer viele Schwierigkeiten bereiten.

Der Spiegel war je nach seiner Größe konkav oder konvex geschliffen, so daß gerade der volle Menschenkopf sichtbar war. Nach einer Schrift[1]) aus dem 11. Jahrhundert soll dies „später vernachlässigt worden sein, als man nur noch gießen und polieren konnte". Die praktische Verwendung des Toilettenspiegels können wir gut auf dem Gemälde von Ku Kaichih aus dem 4. Jahrhundert (Bd. I, Abb. 81) kennen lernen.

Der Spiegel hat niemals eine symbolische Bedeutung, die zu Aberglauben ausartete, verloren. Besonders als Schutz gegen den Teufel wurde er über das Bett gehängt und ebenso gegen Krankheit. Ein Zerbrechen von Spiegeln galt als Unglück.

Das Staatsfeuer für Opferzwecke wurde durch den Spiegelreflex der gesammelten Sonnenstrahlen entzündet. In der Kunst wird die Göttin des Lichtes, die Begleiterin des Donnergottes, mit einem oder zwei Spiegeln in der Hand oder über ihrem Kopfe dargestellt. In alten vorchristlichen Gräbern finden sich Spiegel an der Decke befestigt zur Belichtung gewisser Stellen in den dunklen Gewölben. In späterer Zeit wurden Spiegel zum Schmuck, nicht zur Beleuchtung, von Decken in Tempeln und an Grabhallen verwendet.

Eine wirklich künstlerische Ausschmückung der runden Spiegelscheiben begann erst in der Hanzeit, als der mittelasiatische Stil (Bd. I, Abb. 37—39) mit reichen Rankenmotiven und Tierdarstellungen zum Vorbilde wurde. Nachweisbare Originalspiegel aus der Chouzeit (1129—246 v. Chr.) sind nicht erhalten, und da in den Schriften — nach Hirth — keine Ornamente beschrieben sind, so werden sie wahrscheinlich

---

[1]) *Hirth,* Chinese metallic mirrors. New-York 1906.

nur mit Kreisringen und breitem, etwas erhöhtem Rande verziert gewesen sein. Berichte über Spiegel aus der Zeit der Tsindynastie (220—206 v. Chr.) betonen ausdrücklich, daß die Oberfläche glänzend schwarz war, aber glatt, also ohne Ornament. Die chinesischen Historiker geben diesen glatten Spiegeln ihres Alters wegen den ersten Platz.

Der Pokutulu bringt über 100 Abbildungen von Metallspiegeln, von denen die kleinere Hälfte der Hanzeit und der Rest der Tangzeit angehören. Das war der ganze Besitz an Spiegeltypen des Kaisers von China im 12. Jahrhundert, und heute finden wir in manchen europäischen Sammlungen ebensoviel Arten oder noch mehr! Hier ist ganz besonders das zu bedenken, was ich (S. 100) über die Zeichnungen in den Katalogen und die tatsächliche Ausführung gesagt habe. Bis jetzt fehlt ein Stück aus einem antiken Grabe, dessen Errichtungszeit feststände und sichere Anhaltspunkte geben könnte. Die bisher bekannt gewordenen dekorierten Hanspiegel sind alle ohne Datierung, so daß das Stück selbst uns nichts über die Zeit seiner Entstehung verrät.

Die Zeichnungen im Pokutulu und im Sitsing, die einzigen Nachrichten über die antiken Spiegel, geben wahrscheinlich den neuen Hanstil mit Ranken und Tieren sehr richtig wieder. Aber wie war die Ausführung? War wirklich alles, was der Sungkünstler so deutlich und elegant zeichnete, ebenso deutlich und elegant in der Bronze geformt? War Auge und Hand bereits genügend geschult? Sicher wollte der Hankünstler Tiere und Pflanzen lebendig zeichnen, aber sein Können wird nur dem der gleichzeitigen Töpfer und Steinmetzen entsprochen haben.

Alle Angaben wegen Patina, Oxydation, Gewicht usw. können wichtig sein, wenn wir zum Vergleich einige sichere Originalstücke haben, aber da sie fehlen, gibt es nur ein einziges Mittel, um wenigstens den Versuch einer Zeitbestimmung zu machen, und das ist der Vergleich der Ornamente und ihrer Ausführung. Vielleicht werden meine stilkritischen Erwägungen durch Ausgrabungen widerlegt, aber so lange das nicht geschehen ist, müssen wir wenigstens das kritiklose Nachreden aufgeben und mit eigenen Augen zu sehen versuchen.

Aus der Hanzeit liegen zahlreiche datierte Arbeiten anderer Techniken vor. Wir kennen die bewegten Menschen- und Tierdarstellungen auf den Steinreliefs (Bd. I, Abb. 25—32), die Löwenskulptur in freistehender Plastik (Abb. 89) und wir werden bei den Dachziegeln mit Relief und zahlreichen Töpfereien mit Tier- und Bergdarstellungen (Abb. 375, 377, Bd. I, Abb. 40—67) der gleichen Art begegnen. Alle diese Stücke haben einen gemeinsamen Stil. Der Anfang einer Naturbeobachtung ist vorhanden, aber noch ist die Ausführung unbeholfen und im Banne einer erstarrten Konvention. Sollten die Hanspiegel eine sehr viel andere Ausführung zeigen? Ein Vergleich der Neudrucke der Sammlungskataloge mit dem handkolorierten Kaiserexemplar des Sitsing erklärt die ganze Verwirrung, die heute bei der Beurteilung des Spiegelalters besteht. Die Abweichungen der beiden Ausgaben sind so ungeheuerlich, daß Vierfüßler zu Ornamenten und Arabesken zu Tieren werden. Viele Stücke sind überhaupt nicht wiederzuerkennen. Zugleich lernen wir in der Malerei des Originalwerkes das flache und zarte Relief kennen, während die in Europa befindlichen Spiegel meist hart und scharf ausgearbeitet sind.

Am kostbarsten wird eine grün patinierte Scheibe mit breitem, etwas erhöhtem Rand und Mittelknopf ohne jede Verzierung geschätzt. Die meisten Spiegel haben Schriftzeichen, geometrische und hellenistische Ranken (Abb. 270) oder einfache Perlenstäbe in Kreisstreifen, daneben kommen auch Tiere und vereinzelt Menschen vor. Für alle Spiegel charakteristisch ist die Füllung der ganzen Fläche, die Kreiseinteilung in Zonen und ein flaches, nicht stark hervortretendes Relief. Häufig ist eine innere Kreislinie mehrfach mit der Spitze sternartig nach dem Außenrand gebuchtet (Abb. 271).

Die Farbe zeigt grüne Patina oder eine Silberglanzfläche. Bei den kostbarsten Stücken sind reiche Silbereinlagen in Flächen oder Drahtlinien. Tierbilder



a *b*

Abb. 270 Runde Spiegel mit flachem Relief und Knopf in der Mitte, Bronze, **a** Rand mit hellenistischen Ranken und Zacken, Knopf auf vierblättrigem Ornament in Quadrat, 8 Buckel im Kreis zwischen Linearornamenten, **b** Rand mit Zackenmuster, Knopf in Kreisen, 4 Buckel zwischen stilisierten Vierfüßlern. Hanstil 206 v. Chr. bis 220 n. Chr. Sammlung Knuth, Tsinanfu
(Originalaufnahme)
Text s. S. 161

kommen selten vor und dann stets in starker Stilisierung in die Kreise eingepaßt. Auf einem Spiegel sind vier stilisierte Tiger, die an Hantöpfereien erinnern, aber viel sauberer durchgearbeitet sind; sie muten eher westasiatisch als chinesisch an. Die reiche Füllung der Fläche sehen wir auf den Abbildungen (Abb. 270) von Originalen, die im alten Stile wohl etwas später gegossen sind.

Erst in der jüngeren Hanzeit kommt eine neue Gruppe auf, die in fließender Ranke Tiere einer fremden Welt zeigt, die sogenannten „Traubenspiegel“ (Bd. I, Abb. 36, 37). Die Durcharbeitung in Hochrelief ist, ebenso wie der schmale, innen ausgekehlte Rand und der zweite konzentrische Reif, in der frühen Hanzeit unbekannt. Die elegante Vollendung dieser Spiegelart (Abb. 272, 273) wurde in der Tangzeit erreicht.



Abb. 271 Runder Spiegel mit antikem Ornament in Relief, Bronze, in Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 161, 166

Hieraus ergibt sich, daß die in Museen zahlreich vorhandenen Spiegel im Stile der Hanzeit fast alle einer späteren Zeit angehören. Je stärker das Relief in seinen Einzelheiten hervortritt, um so sicherer ist die Ausführung frühestens in die Tangzeit anzusetzen. Häufig sind auf jüngeren Nachgüssen in der Wachsform Schildchen mit Inschriften entsprechend vertieft hinzugefügt. Dieselben erscheinen im Abguß wie aufgelegte, das Muster verdeckende Plättchen.

Eine umfangreiche Sammlung kostbarer Originalspiegel der Tangzeit, deren Niederlegung um die Mitte des 8. Jahrhunderts im kaiserlichen Schatzhause Shosoin in Japan historisch be-



Abb. 272 Runder Bronzespiegel, Mittelknopf mit Schnur, Ranken und Trauben in Hochrelief, Kais. Sammlung im Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)



Abb. 273 Runder Bronzespiegel, Mittelknopf mit weißer Schnur, Vögel, galoppierende Pferde, Löwen und Phantasietiere zwischen Ranken und Weintrauben in Hochrelief. Kais. Sammlung im Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 164, 165

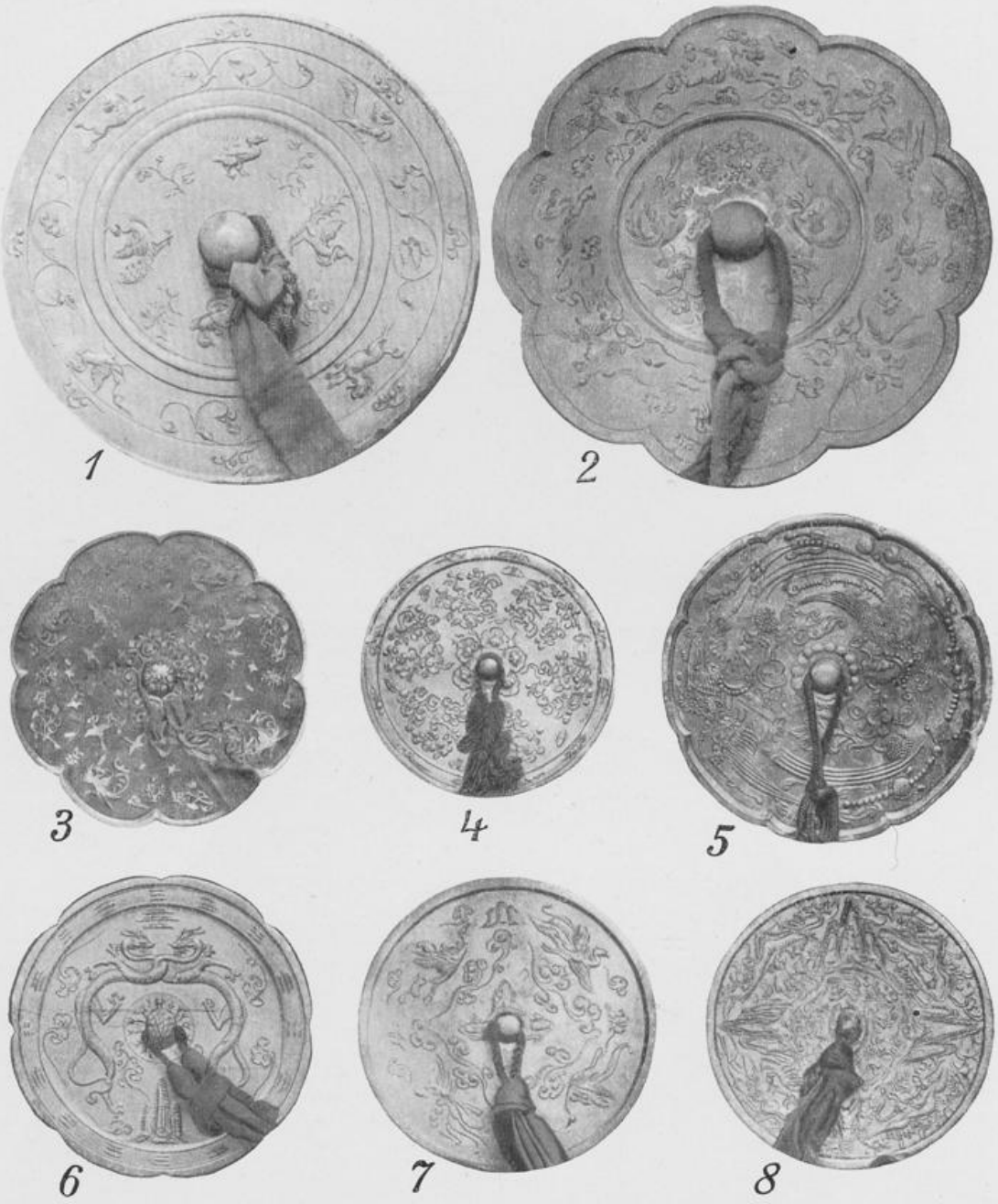


Abb. 274 Runde Spiegel aus Bronze mit Knopf für Schnur, Reliefverzierung und Einlagen (3), im K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, Kaiser Shomu, 724—748. **1** Innen: Phönix, Enten und Pflanzen; außen: Löwe, Phönix und Ranken, rote Kordel. **2** Gebuchtet, innen: Phönix und Pflanzen; außen: Kilin, Gänse und Papageie zwischen Pflanzen und Wolken, rote Kordel. **3** Gebuchtet, persische Rosette mit Phönixen, Reiher, Gänsen und Vögeln mit Pflanzen, gelackt, mit Gold und Silber aufgelegt. **4** Pflanzenbüsche mit Vogel, Schmetterlinge dazwischen. **5** Papageie mit Kettengehänge, Pflanzen mit Weintrauben. **6** Innen: verschlungene Drachen, Berge, Wolken; außen: Pakna zwischen Bergmotiven, Knopf in Form einer Schildkröte, aus weißem Kupfer. **7** Götter auf Phönixen, Reiher fliegend, Wolken und Berge. **8** Berglandschaft mit Tigern, Hirschen, Hasen, Kilin, Steinbock; Mitte: Wasser mit Enten.
(Aus: Toyei Shoku, Tokio 1908, Taf. 31, 32, 37, 39, 40, 41)

glaubigt ist, ist erhalten. Diese Spiegel zeigen vielfach die typischen Eigentümlichkeiten der Abbildungen im Pokutulu und sind auch geradeso elegant und lebendig ausgeführt wie die Zeichnungen. Seit der Hanzeit, selbst wenn wir das Ende der Periode annehmen, bis zu der wahrscheinlichen Herstellung der erhaltenen Traubenspiegel liegt eine Zwischenzeit von 500 Jahren. Außerdem wissen wir, daß in der Sungzeit infolge der Mode des Sammelns viele alte Bronzen nachgegossen wurden.

Sollten wir nicht unter diesen Umständen vorsichtig sein und uns lieber an das halten, was wir sicher wissen und daher als wahrscheinlich hinstellen dürfen. Dann können wir aber nur sagen, daß die in Fülle erhaltenen, wunderschön ausgeführten Spiegel frühestens der Tang- oder Sungzeit angehören, wenn es nicht noch jüngere mechanische Abgüsse der alten Stücke sind, die in bezug auf die Stilistik allerdings gleich wertvoll wären. Daneben kommen zahlreiche minderwertige Fälschungen vor.

Im 6. Jahrhundert haben wir die eleganten Bordüren auf Steinreliefs, überhaupt eine neue Schule, einen Ausklang der hellenistischen Kultur, im Dienste der buddhistischen Kunst kennen gelernt. Gleichzeitig fand eine glänzende Entwicklung der Malerei und aller anderen Künste statt. Deshalb erscheint es mir richtiger, vielleicht von dem Aufkommen des neuen Stiles der Traubenspiegel zur Hanzeit zu sprechen, aber die künstlerische Durcharbeitung und elegante Ausführung ganz allgemein in die Tangzeit zu verlegen, bis wir mehr datiertes Material besitzen, um für genauere Zeitbestimmungen die Anhaltspunkte gewinnen zu können.



Abb. 275 Spiegel, rundes Relief auf Rückseite, Bronze, Berge und Wasser, Mann im Boot, Menschen, Tiger und Vögel, angeblich von der Kaiserin Nahito, Mutter des Prinzen Shotoku, 572—621, gebraucht (Nach japanischer Zeichnung)

Die herrlichen Schätze des Kaisers von Japan zeigen uns den neuen malerischen Tangstil auf der Höhe der Vollendung. Über die Ornamentik, die Blumenranken und die Vierfüßler im „fliegenden Galopp" habe ich an anderer Stelle (Bd. I, S. 54—56) ausführlich gesprochen, so daß nur das Charakteristische in der Ausführung der Tangzeit zu untersuchen ist (Abb. 272, 273). Die runde Form mit Knopf, die Kreiszoneneinteilung, das Füllen der ganzen Fläche, die Rankenverzierungen, das Vorkommen der Weintraube und die zwischengefügten Tiere in lebendiger Bewegung können in der Hanzeit schon bekannt gewesen sein, aber die malerische Behandlung der Komposition, die weiche Modellierung des stark heraustretenden Hochreliefs, die gerundete, elegante Linienführung und der feine Guß zeigen die künstlerische Vollendung des Metallgusses der luxuriösen Tangzeit. Andererseits ist nicht ausgeschlossen, daß überhaupt erst Vorbilder persischer Sassanidenkunst die eigenartige Zwischenfügung der Tiere in die Ranken im 7. Jahrhundert veranlaßt haben und die Angaben im Pokutulu irrtümlich gemacht worden sind.

Dem 7. Jahrhundert wird ein Spiegel (Abb. 275) zugeschrieben, dessen Bild viel steifer erscheint. Statt der offenbar aus einer reifen westlichen Kunst übernommenen Motive der Traubenspiegel ist hier eine heimische Landschaftsmalerei übertragen. Berge und Wasser, mit dazwischengesetzten Personen, sind in steifer Konvention ornamental, aber doch geschickt auf der Fläche angeordnet. Ganz ähnlich ist ein anderer Spiegel (Abb. 274, 8) ausgeführt.[1])

Unsere Abbildungen (Abb. 274) zeigen die verschiedenen Motive besser als Worte beschreiben können. Es ist derselbe Stil, den wir bei den Metallarbeiten mit Edelmetalleinlagen und Gravierungen, bei den Einlagearbeiten und Lackmalereien auf Holz und bei den Stoffen aus der Tangzeit wiederfinden. Rosetten-

[1]) A Chinese bronze mirror in the Collection of the Imperial Household, Kokka, Heft 250, Abbildung.

ornamente (Abb. 274, 4), die auch auf gleichzeitigen Stoffmustern und Lacken vorkommen, sind unter persischem Einfluß entstanden.

Sehr reich ist ein Spiegel mit Silbereinlage und teilweiser Vergoldung (Abb. 276), der in dem äußeren Rande chinesische Schriftzeichen, im Mittelrande eine sehr gut ausgearbeitete Ranke und im inneren Teile eine Landschaft nach einem Gemälde mit Figuren und Tieren enthält, bei dem die Wellen rein malerisch über den Knopf hinweg graviert sind. Nur die Anfüllung der im Bilde freien Luftstellen mit Vögeln und Wolkenornamenten bewahrt eine Erinnerung an ältere Zeiten. Der Horror vacui antiker Reliefverzierung ist noch nachwirkend.

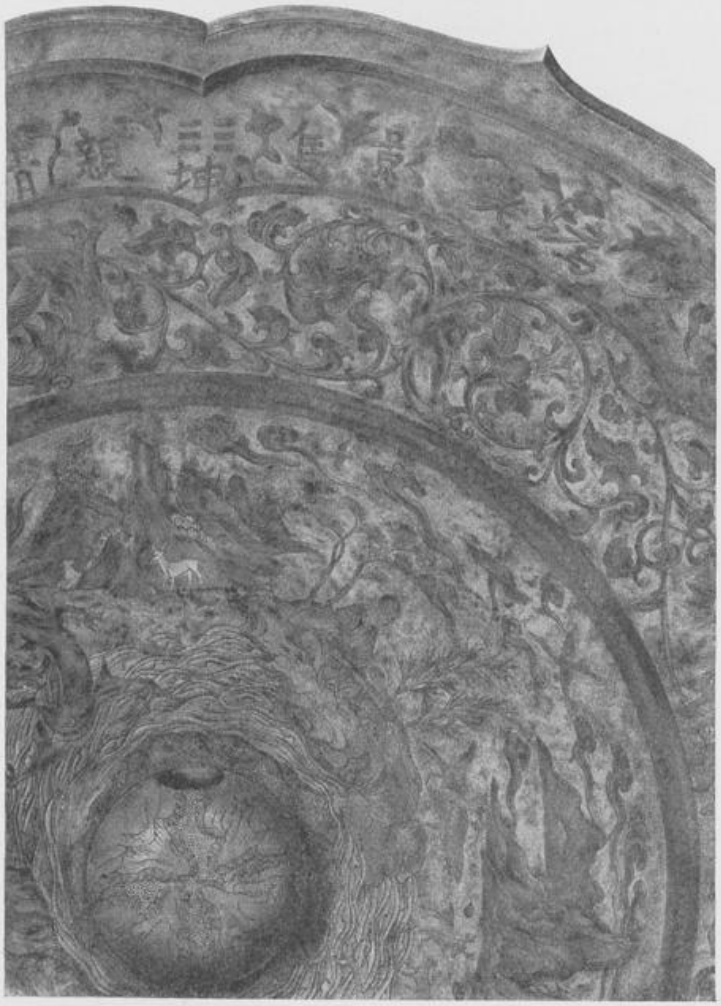


Abb. 276 Teil eines achtseitigen Spiegels, ausgebuchteter Rand und Knopf für Schnur, Bronze, mit dünnem Silberbelag, Relief auf gekörntem Fischrogengrund, teilweise vergoldet, Wasser mit Felsen, Drachen, Tieren, Vögeln und Mandoline (Bira) spielender Frau und Flöte blasendem Mann, außen: Blumenranke und Schriftzeichen, Kaiserliche Sammlung im Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Kokka Yoho)

Die in Japan befindlichen Spiegel haben alle eine reiche, elegante Dekorierung mit den verschiedensten Motiven gemeinsam, aber es fehlt die Menschendarstellung als Einzelfigur. Für diese Art ist ein Spiegel maßgebend, der in Sibirien zerbrochen ausgegraben wurde (Abb. 277). In sehr geschmackvoller Anpassung an die Fläche ist Konfuzius dargestellt.

Wenn nicht der Zufall diesen Spiegel hätte finden lassen, so würden wir kaum wissen, daß derartige Ausführungen in so früher Zeit überhaupt gemacht worden sind. Unsere einseitige Informierung durch die in Japan erhaltenen Stücke zeigt uns nur die Arbeiten eines ganz bestimmten Geschmackes, der dem damaligen Luxus des japanischen Kaiserhauses entsprach. Es ist eine glänzende und prunkvolle Dekorierung in meisterhafter Technik, aber es sind alles Motive allgemeinen Inhaltes, verbunden mit einer Überladung von Mustern. Demgegenüber wirkt der sibirische Spiegel einfacher und persönlicher. Es ist sicher anzunehmen, daß in China Spiegel mit Schriftzeichen und Personen der Geschichte, also mit Motiven des einheimischen Milieus viel mehr oder mindestens ebenso geschätzt wurden, als die etwas protzenhaft wirkende, für Japan gefertigte Exportarbeit. In der Hanzeit war die Überfüllung mit Mustern durch den Stil der Zeit bedingt. Später wurden die alten Stücke gesammelt und nachgeformt (Abb. 271), aber der Tangzeit entsprechend mehr malerisch ausgearbeitet.

Eine Übertragung ganzer Malereien auf das Flachrelief der Spiegel kam in dem Mittelalter auf (Abb. 278). Auch begann man in der Tangzeit, wahrscheinlich unter westlichem Einfluß, Spiegel mit angegossenen Handgriffen herzustellen. Unter den Sungherrschern wurde die Mode beliebter, um in der Mingzeit wieder ganz abzukommen. Es sind mir so kleine Ausführungen mit Handgriff bekannt geworden, daß sie weniger zum häuslichen Gebrauch als zum Taschenspiegel oder als Zierstück gedient haben dürften.

Sehr beliebt ist die Benutzung eines liegenden Einhorns in Vollplastik, mit einem sattelartigen Aufsatz auf dem Rücken als Träger kleiner Spiegel (Abb. 280).

In der reichen Reliefbehandlung, in der eleganten Führung der Linien und in der Vollendung des Gusses bilden die Tangspiegel einen Höhepunkt dieses Zweiges der Bronzetechnik. Ganz anders geartet als die antiken Kultgefäße, sind sie in ihrem besonderen und eigenartigen Stile künstlerisch zu bewundern, wenn auch den Weihgefäßen an Monumentalität und edler Würde nicht gleichzustellen. Die späteren Jahrhunderte haben trotz einer oft größeren Raffiniertheit in der Technik niemals etwas Schöneres hervorgebracht, kaum Gleichwertiges geschaffen, aber immer das Alte kopiert.

Alte Spiegel sind meist verwittert oder von Rost überwuchert und nur selten mit schöner Patina versehen. Besser erhalten sind die mit einer Silberschicht überzogenen



Abb. 277 Bruchstück eines chinesischen Spiegels (13 cm breit), mit gebuchtetem Randwulst und Mittelknopf; Inschrift bezieht sich auf eine Unterredung zwischen Konfuzius, dessen Bild im Relief gegossen ist, und Yeng Hui, seinem Lieblingsschüler, der wahrscheinlich auf dem abgebrochenen Teil dargestellt war; links neben der Figur eine alttürkische Inschrift nachträglich eingraviert, die besagt: „Spiegel des Kend Aruk Beg"; gefunden im Dorfe Patiechina, Sibirien, gleicher Spiegel abgebildet im Kinchiso, Abt. Kinso, Buch VI, zugeschrieben Tangzeit, 618—960 (Aus: Martin, Sibirica, 1897)



Abb. 278 Runder Spiegel mit flachem Rand und Knopf in der Mitte, Figuren in Landschaft nach Malerei, Bronze in Flachrelief, in Sammlung Komter, Amsterdam, Mittelalter (Originalaufnahme)

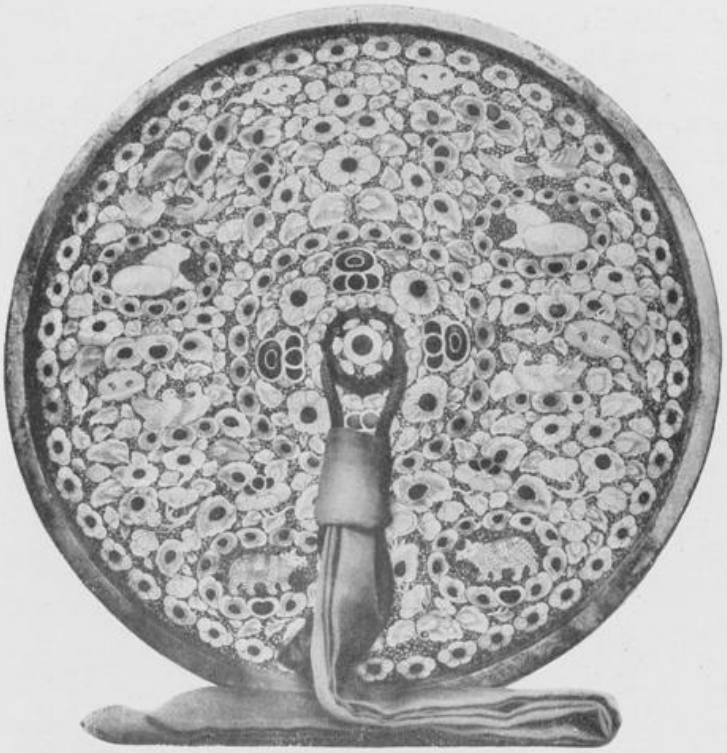


Abb. 279 Runder Spiegel, Bronze; hoher Metallrand und Mittelknopf mit Schnur, flache Fläche mit Lack in den Perlmutterstückchen und Bernstein eingedrückt, Blumenranken mit Vogelpaaren, unten zwei Medaillons mit Rhinozeros, oben mit liegenden Löwen. Kais. Sammlung im Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

Gußstücke. Am höchsten wird in China die schwarzglänzende Patina geschätzt, die sich, wohl als Silberoxydation, unter der Rostschicht bildet.[1])

Zur Dekorierung der Metallspiegel wurden auch andere Techniken, wie Lack und Einlagen herangezogen.[2]) Die Rückseite wurde vertieft und geglättet, während ein erhöhter Rand stehen blieb (Abb. 279), und mit einem Überzug von schwarzem Lack versehen. In die noch weiche Masse wurden zu dekorativen Mustern zusammengestellte Stückchen Perlmutter und farbiger Bernstein eingepreßt.[3])

Der Stil der Spiegel ist stets der gleiche geblieben, wie er unter dem Einfluß des mittelasiatischen Mischstiles in der Hanzeit zum ersten Male angewendet wurde. In den ersten Jahrhunderten ist die fremdländische Sprache zu einer nationalen umgestaltet und in der Tangzeit zur höchsten technischen Vollendung gebracht worden. Die spätere Zeit konservierte die zum Kanon erstarrte Tradition und übertrug Malereien in die Reliefform, aber hatte nicht die Kraft, neue Formen zu ersinnen oder die künstlerische Durcharbeitung zu steigern. Die Spiegel werden noch heute in den Formen ihrer Entstehungszeit gefertigt, aber mit dem symbolischen Wert ist auch die Sorgfalt in der Herstellung verloren gegangen. Die Spiegel der letzten Jahrhunderte sind Massenprodukte minderwertiger Art.



Abb. 280 Runder Bronzespiegel mit Rankenrelief, auf liegendem Einhorn als Traggestell, in Vollgußbronze, Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern
(Originalaufnahme)
Text s. S. 167.

[1]) Ein gutes Stück in der Sammlung Knuth, Tsinanfu, ausgestellt im Kunstgewerbemuseum zu Leipzig, 1911. Diese bisher in Europa unbekannten, schwarzglänzenden Bronzen dürften das Vorbild für die Shakudobronzen der Japaner gewesen sein.

[2]) Vgl. die zahlreichen Abbildungen im Toyei Shuko, Bd. I bis VI.

[3]) Farbige Tafel s. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Tafel IV, nach Kokka Yoho.

Buddhistischer Stil

Bei allen bisher betrachteten Stilen war die Dekoration auch bei der Darstellung von Menschen im wesentlichen an die Fläche gebunden. Erst die Kultgeräte der indischen Religion lehrten den freistehenden Menschen darzustellen. Gleichzeitig wurde es ermöglicht, eine Ausdrucksform für die Persönlichkeit zu finden, während früher nur Typen von Menschen dargestellt waren.

Den gräko-indischen Kultstil der Gandharakunst haben wir im Kapitel über die hohe Kunst bereits kennen gelernt (Bd. I, S. 127). Eine moderne Ausgrabung von großer Bedeutung zeigt uns den ältesten Übergangsstil in die Kleinplastik. Die sterblichen Reste Buddhas waren als kostbare Reliquien an mehrere Staaten verteilt. Über den heiligen Kleinodien wurden große Stupas errichtet, deren Ruf in die weite Welt der Gläubigen drang. Fromme Pilger, so auch chinesische, zogen an die verehrten Stätten und beschrieben ihre Wallfahrten. Die hohen Pagoden sind längst zerstört, aber die Reisebeschreibungen gestatteten, einzelne Orte der alten Verehrung ausfindig zu machen. Moderne Forscher[1]) gruben nach und fanden auch wirklich Reliquien aus der frühhistorischen Zeit. So kam eine runde Bronzebüchse mit Deckel zum Vorschein, die das Bildnis des Königs Kanishka (272—232 v. Chr.) trägt. Dieses kostbare Bronzestück zeigt uns deutlich den gräko-indischen Stil, sowohl in der Vollplastik der buddhistischen Götter als auch in dem Relief der historischen Personen.

Die Form der runden Büchse mit dem Relieffries und dem Deckel (Abb. 281) ist die altgriechisch-römische Form der Zista, in der heilige Utensilien und Geräte vom Kultus der Ceres und des Bacchus in feierlicher Prozession einst durch die Straßen Roms getragen worden waren. Eine ähnliche runde Gefäßform haben wir bereits bei dem mittelasiatischen Mischstil kennen gelernt (Bd. I, Abb. 47, 48). Die dortige Ausführung in Ton mit dem stilisierten Relief (Abb. 372, *b*, 375), das wahrscheinlich älter als das buddhistische Relief in Indien ist, war bereits eine völlig selbständige östliche Ausgestaltung, vielleicht des gleichen westlichen Vorbildes, aber es zeigt in den Stileinzelheiten wesentliche Abweichungen.

Demgegenüber haben wir in dem buddhistischen Gefäß den hellenistischen Stil in viel reinerer Gestalt erhalten. Der Randfuß, die Gliederung, der zweiteilige Fries in starkem Relief und die aufgesetzten Figuren atmen noch den Geist griechischer Kunst, aber ein schlechter Handwerker hat in der alten Technik, im Stile einer erstarrten Tradition, die Figuren komponiert und geformt. Die äußerlichen Mittel sind von den Griechen entlehnt, aber der edle Geist antiker Klassik ist verloren, und die neue Seele buddhistischer Kunst den Figuren noch nicht eingehaucht. Erst spätere Schüler der Weisheitslehre in Indien, Zentralasien und China schufen aus dem überlieferten Handwerk eine neue Kunst.

Künstlerisch kann uns daher die Urne wenig sein, aber um so mehr stilistisch. Der König von Kaschmir, Kanishka, bekehrte sich zum Buddhismus und ließ Münzen schlagen, die auf einer Seite sein Porträt in stehender Figur und auf der anderen das Bild Buddhas trugen. Bekanntlich ist auf den ältesten indischen Reliefs niemals Buddha selbst dargestellt, sondern immer nur die Umgebung, wo seine Handlungen sich abspielten. Daher fehlte noch Jahrhunderte nach seinem Tode ein Porträt des Lehrers und das Bild auf der Münze; die durch Kanishkas Porträt datiert ist, gilt als die

[1]) *Marshall*, Royal Asiatic Society, Oktober 1909. — Marshall und Spooner gruben bei der Kanishka-Pagode zu Purushapura, dem heutigen Peshawur, genau an der Stelle, die der chinesische Reisende Hiuen Tsang im 6. Jahrhundert angegeben hatte, und fanden die Reliquien.

älteste Darstellung Buddhas.[1]) Sie ist von griechischen Handwerkern in der alten Tradition ihrer Göttergestalten primitiv geformt. Daß zufällig griechische Handwerker zum ersten Male eine Figur als Sinnbild Buddhas nach der Apollogestalt schufen, blieb maßgebend für die weitere Entwicklung.

Auf unserer Bronzeurne, wohl gleichzeitig oder um weniges später als die Münze entstanden, sehen wir (Abb. 281, *b*) einen Fürsten in der Mitte der unteren Reihe stehen und eine Inschrift bezeichnet ihn als Kanishka. Wie unglücklich steht der König da, wie steif und unkünstlerisch ist die Ausführung. Kein primitives Beginnen einer neuen Zeit, sondern ein handwerksmäßiges Absterben einer lokalen Provinzkunst zeigt diese Ausführung.



a *b*

Abb. 281 Rundes Metallgefäß mit Deckel, 18 cm hoch und etwa 13 cm breit, 1908 ausgegraben aus Stupa, die nach Reisebeschreibung des Chinesen Hiuen Tsang im 6. Jahrhundert über den Gebeinen von Buddha von Kanishka, 272—232 v. Chr., errichtet war. Fries in gräko-buddhistischem Stil, Kanishka selbst (*b* Mitte) und Figuren darüber Gansfries, auf Deckel Buddha und zwei Bodhisatvas, Inschrift mit Kanishkas Name, 3. Jahrh. v. Chr. (Aus: London Illustrated News (*a*) und The Buddhist Review (*b*), nach Open Court, Januar 1910)
Text s. S. 169, 170

Auf dem Deckel in Vollplastik finden wir Buddha, schon in der bekannten Pose des Lehrens mit zwei Bodhisatvas, aber der Thron ist noch nicht zum Lotos gestaltet. Auch hier welche steife, handwerksmäßige Ausführung. Gewand und Stellung erinnert an griechische Vorbilder, aber kein Grieche hätte solche Ausführung geschätzt oder gar für wert gehalten, das Heiligste der Gläubigen zu bewahren. Die ältesten asiatischen Bronzen, die in Japan erhalten sind (Bd. I, Abb. 94, 95, 104), hatte ich als „plump und steif" bezeichnet. Wenn man aber die allerdings 800 Jahre später hergestellten Arbeiten mit dem Kanishkagefäß vergleicht, so wird man bei den japanischen Arbeiten schon eine stark buddhistisch-asiatische Umgestaltung wahrnehmen können. Die Durcharbeitung

[1]) *Sallet*, Die Nachfolger Alexanders des Großen in Baktrien und Indien, Berlin, 1879, S. 58, Tafel VI, Fig. 1. Münze entdeckt von Cunningham, publiziert 1845 im Journal Asiat. Society, Bengal, S. 430, Taf. II.

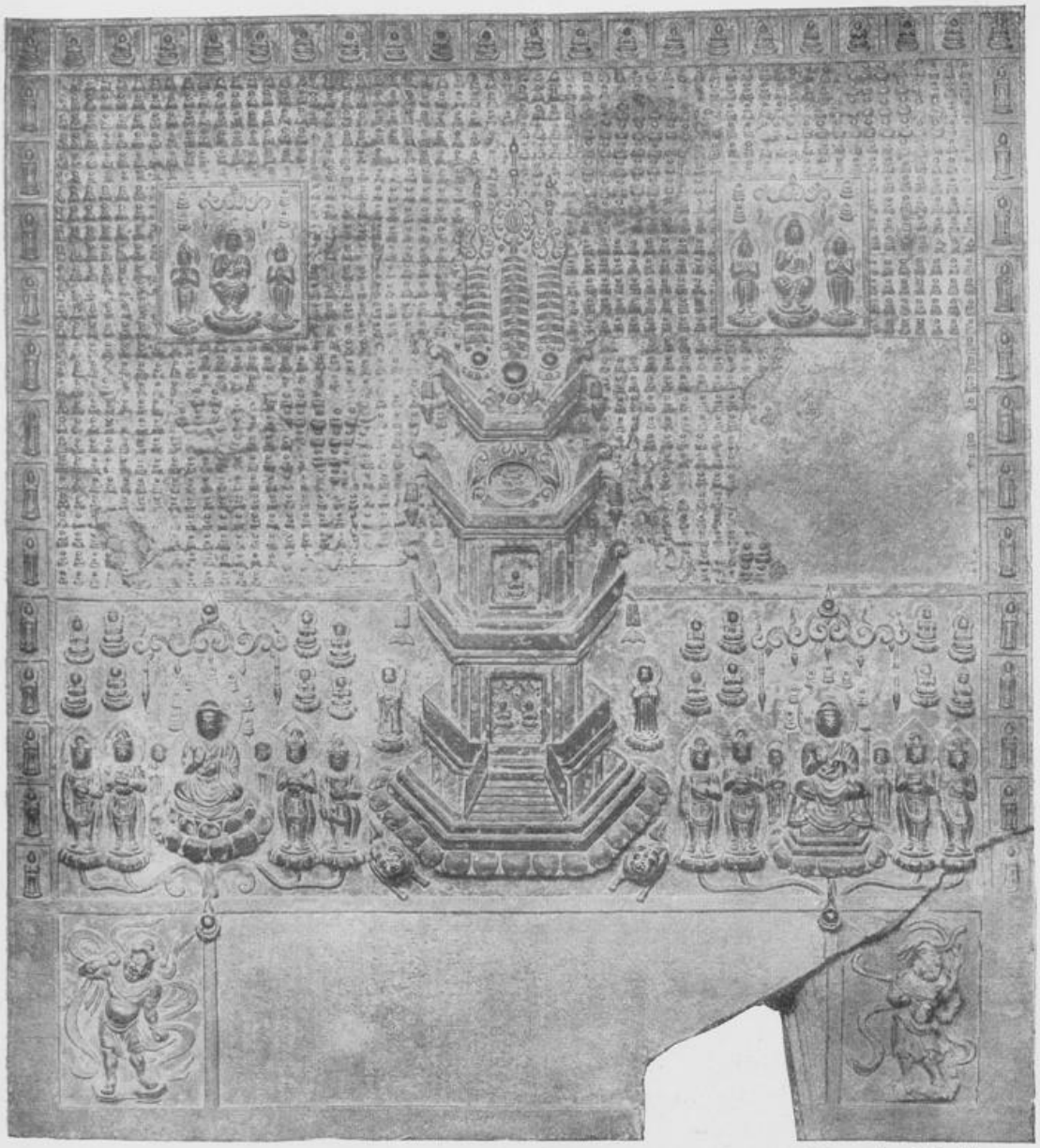


Abb. 282 Dreistöckige Juwelen-Pagode (Stupa) mit Löwen am Eingang, Glocken mit hängenden Windplatten am Klöppel an den Dächern und dreifacher Bekrönung; im ersten Stock (nach japanischer Angabe): Buddha Bahuratna, der Herr der Pagode, und neben ihm sitzend Sakyamuni, im zweiten: Buddha Amithaba, im dritten: heilige Attribute, rundherum Buddhas in ihren verschiedenen Erscheinungen; rechts und links: Sakyamuni in predigender Stellung; oben: Buddha, auf Stühlen sitzend; unten: die göttlichen Türhüter Narayana und Vajrapani; Bronzeplatte, 85 cm zu 81 cm, im Tempel Hasedera, Yamato, Japan, Inschrift vom Priester Domyo des Konfuziustempels, 674
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII) — Text s. S. 172

dieses zufällig gefundenen Stückes ist recht mangelhaft, und erst allmählich begann in Zentralasien und Nordindien eine künstlerische Vollendung des neuen Kultstiles sich vorzubereiten. Unter Benutzung der alten Mittel der griechischen Kunst schuf der buddhistische Geist aus der zufälligen Handwerksarbeit sein eigenes Kultbild.[1])

Die reife gräko-indische Kunst kam nach China und wurde dort etwa seit dem 4. Jahrhundert n. Chr. das Vorbild für den buddhistischen Stil der Bronzefiguren und Kultgeräte. Unter dem Einfluß der chinesischen Kultur hat sich die Ausdrucksform national gewandelt. Wenig ist uns aus früher Zeit erhalten, aber die gewaltigen Bronzefiguren, von denen uns die Berichte erzählen (Bd. I, S. 135),

[1]) *Foucher*, Les débuts de l'Art Bouddhique, Journal Asiatique, Jan.-Févr. 1911, S. 55—79.



Abb. 283



Abb. 284

Abb. 283—284 Kwanyin mit Diadem und Schleiern, auf rundem Sockel, Bronze, kleine Figürchen im Stile des 7. Jahrhunderts, Sammlung Rouart, Paris (Originalaufnahme)

werden ziemlich genau den erhaltenen Felsenreliefs (Bd. I, Abb. 85—89) und den Kleinplastiken entsprochen haben (Bd. I, Abb. 94, 95).

Auf einer Bronzeplatte (Abb. 282), die zwar in Japan gegossen ist, aber den chinesischen Stil zeigt, finden wir zahlreiche Göttergestalten. Die ganze Fläche ist mit nebeneinandergestellten Buddhas, der Technik der in Formen gepreßten Töpfereien (Bd. I, Abb. 96) nachgebildet, bedeckt. In der Mitte ist die „Juwelen"-Pagode, an deren Dachecken Glocken hängen, die, statt von außen angeschlagen zu werden, im Innern einen Klöppel[1]) mit lang herabhängender Bronzeverzierung haben, in der der Wind sich fangen und durch die schwingende Bewegung die Glocke zum Tönen bringen kann. Unten rechts und links stehen die Türhüter, die in ihrer nackten Gestalt, dem grimassenartigen, unmongolischen Gesicht und der übertriebenen Muskulatur (Bd. I, Abb. 124—126) an ältere, vorbuddhistische Denkmäler Indiens erinnern.

Diese beiden Gestalten, der sinnende, in sich versenkte Buddha in ruhiger Silhouette und der kraftvoll nach außen wirkende Türhüter in bewegter Linienführung, wurden in gleicher Auffassung durch Jahrtausende wiederholt.

Die ursprünglich typischen Buddhagestalten wurden im chinesischen Geiste immer mehr individualisiert, und schließlich nicht nur durch Attribute, sondern auch durch Haltung und Ausdruck spezialisiert (Abb. 283, 284). Die Reliefplastik blieb auch in der freistehenden Bronze beibehalten, nur die chinesische blattförmige Gloriole (Abb. 285) ist als lokale Ausgestaltung hinzugekommen und die Figur des 6. Jahrhunderts zeigt in Bewegung und Gesichtsausdruck ein gewisses naturalistisches Streben.

Von hervorragender Lebendigkeit sind die kraftstrotzenden Kolossalfiguren (Abb. 286), die sogar nur in geringwertigem Eisenmetall gegossen sind und die Gußnähte noch deutlich erkennen lassen. Fast möchte man annehmen, daß ältere Originalfiguren in Bronze einst an ihrer Stelle standen und in Zeiten der Not nach Formen über den Originalen die Ersatzstücke in Eisen hergestellt wurden. Die Kunst der Bildhauerei steht



Abb. 285 Buddhistische Figur mit blattförmigem Nimbus mit Flammenrelief, Inschrift auf Rückseite, Bronze, im Völkermuseum, Leipzig, datiert 526 (Originalaufnahme)

[1]) Abbildung einer derartigen Glocke s. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Abb. 119 b. — *Toyei Shuko*, Abbildungen von Glocken aus dem Kaiserlichen Schatzhause Shosoin, Nara, Japan.



Abb. 286 Vier Kolossalfiguren, etwa 2,6 m hoch, aus Gußeisen, im Garten des Tempels zu Tengfonghien datiert: 1213
(Aus: Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale)

mit der angewendeten Technik und dem Material in so großem Widerspruch, daß eine derartige Ersatzannahme wohl berechtigt erscheint.

Eine anmutige Darstellung zeigt Buddha als Kind (Abb. 287). Die alten Schriften erzählen, daß Buddha, als er aus der rechten Seite seiner Mutter Maja geboren ward, sofort in eine Lotosblume von sieben Schritt Umfang stieg. Mit der rechten Hand wies er gen Himmel, mit der linken zur Erde und rief aus: „Ich bin der Einzige auf der Welt, Himmel und Erde." Am achten Tage des vierten Monats hatte er ein warmes Bad und deshalb gießt man an diesem Festtage Wasser über ein Buddhabild.

Mit dem Buddhismus kam die Sitte, Räucheropfer an Stelle von Fleisch- und Kornopfern darzubringen. Auf breiten Tischen wurden mit Sand gefüllte Räucherkessel aufgestellt, in denen wohlriechendes Räucherwerk verbrannt wurde. Eigene Formen hat der Buddhismus für diese Zwecke nicht geschaffen, sondern die antiken Bronzekessel des archaistischen Stiles den neuen Zwecken angepaßt. Dagegen kamen neue Kultgeräte auf, wie Priesterzepter (Bd. I, Abb. 136), kleine Handglocken (Abb. 288), kleine Stupas u. a., für die die indische Ausführung maßgebend wurde.



Abb. 287 Buddha als Kind auf Himmel und Erde zeigend, in Schale, gebraucht zum Übergießen mit Wasser am Feste zur Erinnerung an Buddhas Bad am achten Tage des vierten Monats, Bronze, 47 cm hoch, im Todaijitempel, Nara, Stil Ende 7. Jahrhundert
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Heft XIII)



Abb. 288 Glocke aus Metall mit buddhistischen Darstellungen, angeblich bei der Geburt des Prinzen Shotoku (572—621) vom Himmel gefallen, indischer Stil
(Aus: Chihaya, Yamato no hikari)

Hierher gehören auch die kleinen Räuchergefäße, die an langem, geradem Stiele in der Hand getragen wurden. Die abgebildeten

Stücke (Abb. 289 u. Taf. XXIII), in ihrer kostbaren Ausführung mit Gold-, Silber- und Edelsteineinlagen sowie den zierlichen Löwenformen und Pflanzenornamenten, gehören der überfeinerten Tangkultur des 8. Jahrhunderts an, aber die Grundform, in einfacher Gestalt, ist sowohl in Originalstücken erhalten als auch häufig abgebildet. Die Idee dürfte aus der Umformung einer Lotosblume mit langem Stengel entstanden sein, die hier dem Material und dem feuergefährlichen Gebrauche entsprechend stilisiert wurde. — Leuchter wurden vor dem Altar aufgestellt. Neben Heiligenfiguren (Abb. 290) wurden die glückbringenden Tiere, wie Kranich auf Schildkröte (Abb. 243) u. a., gewählt.

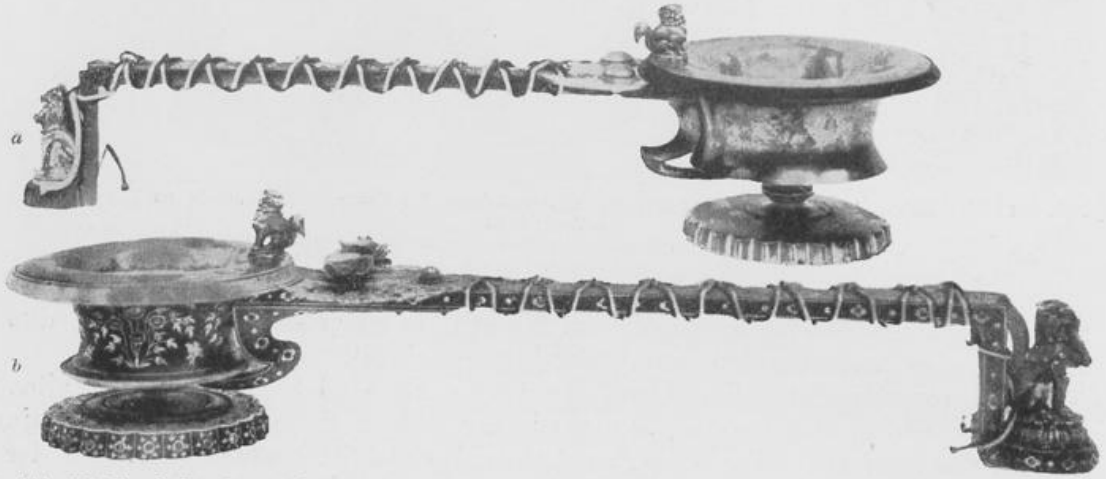


Abb. 289 Runde Räuchergefäße auf Fuß mit Platte, langer, gerader Handgriff mit Stütze, Löwenverzierungen, Gold und Kupferlegierung. **a** Griff, mit Schnur umwunden, **b** Handgriff aus Sandelholz, mit Brokatstoff belegt, mit gelben und schwarzen Schnüren umwunden, Gefäß mit Blumenornamenteinlagen, auf Rand Löwe und zwei Blumen, mit Gold, Silber und Edelsteinen verziert. Kais. Sammlung in Shosoin, Nara, 8. Jahrh. (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

Ein Feuerkessel (Abb. 291) ist in Japan erhalten, der in den Löwenfüßen, dem über die ganze Fläche ausgedehnten Linienornament und zwischengepaßten Menschenfiguren den indischen Stil erkennen läßt. Nur der Tigerkopf mit Ring im Maul erinnert an den archaistischen Bronzestil Chinas, aber solche Einzelheiten können natürlich leicht von dem ausführenden Künstler übernommen sein, ohne deshalb die sonst scharf unterschiedenen Merkmale beider Stile zu verwischen.[1])

[1]) Eine moderne Richtung der asiatischen Kunstforschung gefällt sich darin, nach rein ästhetischen Empfindungen nicht nur persönliche Werturteile zu fällen, sondern auch eine Wissenschaft von diesem einseitigen, subjektiven Standpunkte aus aufbauen zu wollen. Sie geht von der irrtümlichen Voraussetzung aus, daß die Kunst, aus einem ästhetischen Gefühle heraus, autochthon von einem Volke erfunden und gebildet wird, und übersieht, daß die Bilddarstellung und Ornamentik erst durch äußere Zufälle und praktische Bedürfnisse entsteht und dieses mit nationalem Geiste zusammengeformte Zufallsprodukt dann erst nachträglich die ästhetischen Empfindungen erweckt.

Dieser Zusammenhang ist in keinem Lande der Welt so stark nachweisbar wie in Ostasien, wo wiederholt fremde Kulturwellen gewisse Vorbilder einführten, und dann jahrtausendelang ein zähes Festhalten an der zufällig eingeführten Form, ohne innere Weiterbildung, unter nur äußerlicher Umgestaltung stattfand. Die rein ästhetische Auffassung in ihrer einseitigen Betrachtungsweise kann sehr geistvoll und anregend sein, aber muß in ihrer konsequenten Durchführung zu vielen Irrtümern führen. Es ist ein subjektives Lieben und Hassen, aber keine historisch objektive Darstellung, die allen Zeitströmungen gerecht wird. Die einseitige und dadurch oberflächliche Beobachtung, die Unkenntnis der historischen Zufälligkeiten, besonders der fremdländischen Einflüsse führen schließlich zu einer Verständnislosigkeit gegenüber dem Problem. Trotz aller schönen Worte, geistvollen Vergleiche und phantastischen Bilder wirkt eine solche Darstellung eher verwirrend als klärend auf weitere Kreise. Es ist ein Glaubensbekenntnis, aber keine Glaubensgeschichte! s. S. 175 Anm.



Abb. 290 Leuchter, stilisierte Figur, die Tablett mit Halter für Kerze über ihrem Kopf hält, Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Mingstil
(Originalaufnahme)

Seit dem 12. Jahrhundert sind auch weltliche Figurenbronzen bekannt geworden. Sicher sind derartige Motive schon früher behandelt, aber jede Nachricht fehlt. So ist in Japan ein Räuchergefäß erhalten, das einen Reiter, mit dem Glückszepter in Händen, auf

Fortsetzung der Anm. S. 174.

Um zu zeigen, wie sehr diese Unkenntnis der historischen Einflüsse und die oberflächliche, rein ästhetische Betrachtungsweise in die Irre führt, greife ich ein Beispiel heraus. *Kümmel,* (Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. II, S. 732) sagt über die Töpferei der Hanzeit: „Die Bronzeformen beherrschen die keramische Phantasie noch vollständig, und das Kohlenbecken (ähnlich Abb. 372, *b*, 375) ist eine getreue Nachbildung einer Bronze (ähnlich Abb. 291), die zwar einige Jahrhunderte jünger ist, aber mit ihren Tierfüßen und der von dämonischen Wesen und Tiergestalten belebten Berglandschaft einen bezeichnenden Hantypus reproduziert."



Abb. 291 Feuerkessel auf drei Löwen, Ringe an Tierköpfen mit Reliefverzierung, mit Menschen und stilisierten Tieren zwischen Berg- oder Wellenornamenten, indischer Stil, in Japan, 6. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 114)

Wer nur einige Kenntnisse der fremdländischen Vorbilder für die beiden angeführten Gegenstände hat, wird sofort, trotz einer rein äußerlichen Ähnlichkeit, die tief einschneidenden wesentlichen Unterschiede erkennen. Das um viele Jahrhunderte ältere Tongefäß ist kein „Kohlenbecken", sondern ein Opfergefäß aus vielleicht vorchristlicher Zeit, dessen runder Zylinder mit umgelegtem, verziertem Band in Formen gepreßte typische Tiergestalten, Jagdszenen und Berglinien als unteren Abschluß aufweist (Bd. I, Abb. 47—51). Die drei Füße sind dem uralten Bärenkultus (Bd. I, S. 58, Abb. 45—48) entlehnt, der heute nur noch bei den Ainos gepflegt wird. Die stets sich wiederholenden Motive sowie die steife Ausführung sind zahlreich auf Tonwaren gefunden worden und bilden einen für Chinas Hankeramik charakteristischen eigenen Stil (s. S. 230). Bronzen dieser Art sind in China, nach unserer bisherigen Kenntnis, niemals gegossen worden, vielmehr ist dieser keramische Stil dem Bronzestil der Hanzeit ganz und gar nicht entsprechend. Die Jagdszenen weisen auf westasiatische Vorbilder.

Dagegen ist das metallene Feuerbecken aus dem 6. Jahrhundert (Abb. 291) auf keinen Fall dem Stile der Hanzeit angehörend, denn die Löwenfüße, das Berg- oder Wellenornament, das rein dekorativ die ganze Fläche füllt, und vor allem die zwischen die Ornamente eingepaßten Menschenfiguren zeigen deutlich einen ganz anderen Geist, der erst unter dem buddhistisch-indischen Einfluß entstand. Letzterer hat sich aber in China nicht in der Hanzeit, sondern frühestens im 4. Jahrhundert n. Chr. so verbreitet, daß er die Ornamentik stark beeinflussen konnte. —

Kümmel selbst ahnt auch bereits die Unrichtigkeit seiner Theorien, da er weiter sagt (S. 733): „Die auf diesen Gefäßen" (den älteren Tongefäßen) „nicht seltenen Friese mit Darstellungen von Jagden auf Löwen oder Fabeltiere scheinen allerdings nach Vorderasien zu weisen." Aber die bei Erkenntnis der Stile und der fremden Einflüsse sich von selbst ergebende Konsequenz, daß diese viel älteren vorderasiatischen Vorbilder einer anderen Kulturschicht angehören und daher gar nichts mit der viele Jahrhunderte später von Indien und Zentralasien eingeführten buddhistischen Kunstsprache zu tun haben, zieht er nicht, da seine ästhetische Anschauungsweise ihn irrtümlich beeinflußt.



Abb. 292 Shunsing auf Pferd, mit Staatskappe und Glückszepter in Händen. Räuchergefäß, Bronze, in japanischem Privatbesitz, 12. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 103)

einem Pferde darstellt (Abb. 292). Reiterfiguren, Gelehrte und Heilige auf gelagerten oder trabenden Büffeln, Statuetten der Lohans und anderer Personen sind zahlreich gegossen und ebenfalls immer und immer wiederholt. Die Götter wurden in moderner, meist unruhig wirkender (Abb. 294) Weise modelliert. So sehen wir den Gott der Literatur, den Pinsel in hochgehobener Rechte, auf einem Beine, auf einem lebendig bewegten Karpfen stehen. Die stilisierten



Abb. 293 Der Gott der Diebe, Holz
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Brinzen Rupprecht von Bayern)
Text s. S. 178



Abb. 294 Kweh, Gott der Literatur, auf einem Beine auf einem Fisch stehend, mit Pinsel in der erhobenen Rechten
Bronze, Musée Cernuschi, Paris
(Originalaufnahme)



Abb. 295 Wönshu Pusa auf Löwe, Messing, vergoldet, vermutlich aus der vom Kaiser Sunchi (1644—1661) gegründeten Lamaserie Noaugesze, Sammlung S. K. H. des Prinzen Rupprecht von Bayern, München, tibetisch, 17. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 178

Fische, ein uraltes Symbol in weiten Gebieten der Welt, hatten wir auf Bronzeschüsseln (S. 127) der Hanzeit, auf Totenbeigaben in Gestalt von Kochherden (Bd. I, Abb. 59) kennen gelernt und werden sie als Gürtelhänger der Prinzen und Mandarine (Abb. 507, *b*) wiederfinden. Die Wahl des Karpfen und die lebendige Bewegung weisen auf eine andere symbolische Bedeutung hin als die stilisierten, meist paarigen Fische der Antike. Es handelt sich bei dem Begleittier des Gottes der Literatur nicht um einen beliebigen Fischtypus, sondern speziell um den Karpfen. Dieser Flußfisch hat die Eigentümlichkeit, im reißenden Bergbach gegen den Strom zu schwimmen und in kühnem Sprunge die steilen Wasserfälle empor zu schnellen. In gleicher Weise soll der Student den Katarakt des Examens glücklich überspringen. So werden Bilder von Karpfen im fließenden Wasser als Gratulationen nach bestandenem Examen übersendet. Die lebendige Bewegung der Karpfen bei unserer Bronze soll offenbar den Erfolg im kühnen Sprunge andeuten.[1])

Der Originalität wegen bilde ich den Gott der Diebe (Abb. 293) ab, der als Geist des Verkehrten und Ungesetzlichen auf den Händen steht. Die heiligen

[1]) Neben diesen beiden Fischsymbolen, aus verschiedenen Ideenkreisen entstanden, sind noch weitere Gleichnisse und Legenden bekannt, s. *Carus*, The fish as a mystic symbol in China and Japan, Open Court, Juli 1911. — *Carus*, The fish in Brahmanism and Buddhism, Open Court, Juni 1911, S. 343. Abbildung einer Buddhafigur in seitlich gebogener Stellung als Fischer nach einer Holzschnitzerei aus der Sammlung Wade in Boston.



Abb. 296 Frauenfigur, deren Ärmel Ringe für Stäbchenspiel bilden, dritter Ring auf dem Rücken, Bronze, Sammlung Rouart, Paris 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Gestalten wurden auch auf Gebrauchsgeräten verwendet.

Eine vortreffliche Arbeit ist die stark vergoldete Bronze, den Wönshu Pusa auf einem Löwen darstellend (Abb. 295). Der Sitz der Figur, die Hand- und Kopfhaltung, sind fleißig nach der Natur studiert und verbinden Würde mit Anmut. Aber dennoch fehlt eine großzügige, vertiefte Erfassung. Es ist ein Werk der sorgfältig durchgearbeiteten, aber kleinlichen Kunst der Mingzeit. Das hohe Relief und die scharfe Ziselierung aller Einzelheiten, wie bei dem Schwanz und den Mähnenhaaren, und der etwas süßliche Gesichtstypus zeigen die charakteristische Ausführungsart der damaligen Zeit. Die tibetanischen Priester pflegen diesen Stil noch heute, und da sie eine unendliche Zahl von Tempeln mit ungeheuer viel Kultbronzen besitzen, so gelangen derartige Gußarbeiten in guten Ausführungen nicht selten nach Europa; vergoldete Bronzen von Meterhöhe bis zum ganz kleinen Nippesfigürchen sind in europäischen Sammlungen zu finden (Bd. I, Abb. 285—290).[1])



Abb. 297 Frauenfigur, Bronze, Sammlung Rouart, Paris, 18. oder 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Eigenartig ist die Ausgestaltung einer gut modellierten Frauenfigur (Abb. 296) zu einer Vase des Pfeilspieles (s. S. 137); die beiden Ärmel sowie eine gleiche Gefäßhöhlung auf dem Rücken bilden drei Ringe, die in schräger Linie übereinander angeordnet sind.[2])

Ein delikates Figürchen von eigenem Reiz ist die Frauengestalt auf einem Felssockel (Abb. 297). Ihre in sich geschlossene, ruhige Haltung macht einen vornehmen Eindruck. Auch hier ist weniger Wert auf den seelischen Ausdruck als auf die elegante Linienführung, besonders bei den Gewändern, gelegt. Die leicht geneigte Kopfhaltung und die schöne Stellung der Hände ist zu bewundern.

Derartige weltliche Kleinplastiken haben den Höhepunkt der Vollendung erst in den letzten Jahrhunderten erreicht. Viele tausend Stück sind nach Europa und Amerika gekommen und ein geschultes Auge wird wirkliche Kunstwerke der Kleinkunst unter der Masse der Handelsware bald herausfinden.

---

[1]) *Heger,* Sammlung, Auktionskatalog, Kollektion G . . ., Paris, 1904.

[2]) Eine ähnliche Vase befindet sich im Kunstgewerbemuseum, Hamburg.

Westliche Einflüsse

Mittelasiatischer Mischstil — Indischer Stil — Hellenistisch-buddhistischer Stil — Mischstil der Tangzeit

Im vollen Gegensatz zu den bisher kennen gelernten, etwas massigen und gedrungenen Formen der archaistischen Ausführung steht eine Reihe von Gefäßen, die noch der vorchristlichen Zeit zugeschrieben werden, aber einen ganz anderen Stil erkennen lassen. Auch handelt es sich nicht mehr nur um Opfergefäße und sonstige heilige Kultgeräte, sondern auch um Vasen und Flaschen, deren Formensprache bis in die neueste Zeit neben dem archaistischen Kultstile gepflegt wurde. Die Formen finden ihre Gleichnisse in Indien und Persien und ich reihe sie daher dem mittelasiatischen Mischstile ein, dessen Einfluß in der Hanzeit, vielleicht schon mit dem Beginn der neuen Reformen begann (Bd. I, S. 65).

Die graziösen und schlanken Flaschen und Vasen (Abb. 299) zeigen sowohl in der Silhouette des schlanken langen Halses, als auch in der Buchtung des Gefäßkörpers eine mehr sensitive Hand, als sie der Former der alten wuchtigen Bronzekessel besaß. Neu ist auch die Riefelung und vielfache Buchtung. Die trompetenförmige Ausgestaltung des oberen Randes wird wie die Blätter an der geöffneten Blüte zu einzelnen schmalen Streifen aufgelöst (*a*). Andererseits werden nach dem Vorbilde der Blütenknospe die Ränder nach innen gebogen und ebenfalls gebuchtet (*b*).

Eine elegante Vollendung ist die Flasche mit Ausguß (*c*), bei der der Gießmund auf die Schulter des Flaschenkörpers aufgesetzt ist (Abb. 298). Derartige Fläschchen finden sich bei Skulpturen und Gemälden in den Händen buddhistischer Heiligen (Bd. I, Abb. 129). Mit dem Kultbild zusammen dürfte die Form gewandert sein.



Abb. 298 Flasche mit seitlichem Ausguß in Form eines Menschengesichts, hoher Hals, weißes Kupfer, Kaiserl. Sammlung in Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

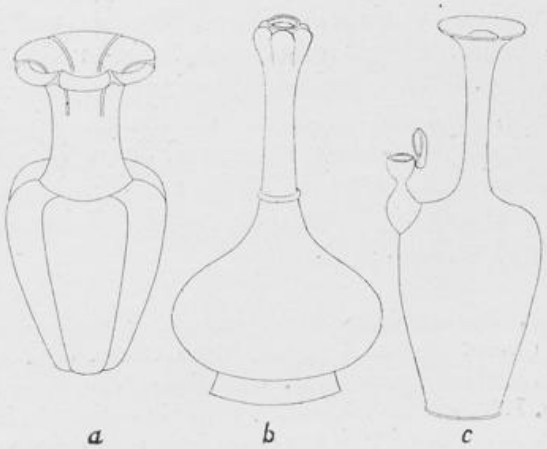


Abb. 299 Gefäße in eleganter Form, Bronze. **a** Bauch und Rand gebuchtet, **b** Flasche mit gebuckeltem Ausguß, **c** langer Hals mit Ausguß auf Schulter, antiker Stil (Aus: Seishin Kokkan)



Abb. 300 Gefäß für Flüssigkeit mit Deckel, zwei seitliche Ösen für Schnur zum Aufhängen, unten vorn dritte Öse, schlanke, leicht gebuchtete Form, patinierte Bronze, mit Inschrift: „Gon machte kostbares Gefäß (yih)", 1. Jahrtausend n. Chr. (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)
Text s. S. 180



Abb. 301 Kleine Vase, eiförmig, mit langem Hals auf hohlem Untergestell, Bronze, glatte Oberfläche mit Silbertauschierung, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Sungstil, 960—1280 (Originalaufnahme)



Abb. 302



Abb. 303

Abb. 302 Vase in Blasenform mit langem Hals. Abb. 303 Vase, blasenförmig, mit hohem Randfuß, langer Hals mit zwei reliefierten Henkeln und vierfach ausgebuchtetem Abschluß Japanischer Privatbesitz. Bronze, Sungstil, 960—1280 (Aus: Teishitsu hakubutsukwan kwansho roku, 1906)

Auch in der schlanken Ausgestaltung (Abb. 300) älterer Kultformen erblicke ich den gleichen Einfluß. Dieser Stil wurde später in Porzellan nachgebildet, und wir werden ihn (S. 323) als charakteristisch für die Zeit des Kaisers Yungcheng (1723 bis 1736) kennen lernen. Die edle Ausführung dieser eleganten Bronzeformen fand in der Tang- und Sungzeit (Abb. 301—303) ihren Höhepunkt. Die moderne Zeit hat diesen Stil mit Vorliebe gepflegt und ältere Typen nachgegossen oder entsprechend umgeformt, aber die Vornehmheit der älteren Arbeiten wurde nur selten erreicht.

In der glatten Haut und dem gerundeten Linienrhythmus ähneln einige Gefäße (Abb. 304—306) denen des mittelasiatischen Stiles, aber statt der langgezogenen, blasenförmigen Körperform ist mehr eine gedrungene, eiförmige, runde oder plattgedrückte bevorzugt. Auch gehört das Aufkommen dieser Gruppe in China, soweit unsere heutige Erfahrung reicht, erst einer späteren Zeit an.

Ein Zufall[1]) hat uns die Vorbilder dieser Gefäße kennen lernen lassen. Vor etwa 14 Jahren sind in Indien, in einer Steinkiste, Knochen und Aschenreste des Stifters der buddhistischen Lehre, in gut erhaltenen Stein- und Glasgefäßen aufbewahrt, gefunden worden (Abb. 307). Beim Nebeneinanderstellen der Büchsen können wir deutlich erkennen, daß die in Japan erhaltenen Gefäße Nachahmungen aus Gold und Kupferlegierung von den fast tausend Jahre älteren Steinformen Indiens sind. Der pagodenförmige Aufsatz (Abb. 305) auf dem Deckel bestätigt den buddhistisch-indischen Ursprung.[2]) Auch die runde Büchse ist eine lokale Weiterentwicklung dieses Stiles (Abb. 309).

---

[1]) *Rhys Davids*, Recent discoveries concerning the Buddha, Century Magazine, Bd. LXI, S. 837. — *Carus*, Buddhist Relics, Open Court, Jan. 1910.

[2]) Ich weise besonders darauf hin, daß diese Form wesentlich abweicht von der ähnlichen Form (Abb. 170), die als Hohlgefäß (Tou) in antiker Zeit in Holz geschnitzt oder aus Bronze gegossen und als Schriftzeichen (Abb. 544) verwendet wurde. Die künstlerische Durchführung zeigt wesentliche Unterschiede in Fuß, Höhe, Deckelknopf und Kesselform. In China ist nichts zufällig geschaffen, sondern jeder kleinste Teil ist eine bedeutungsvolle Zweckform. So bilden bereits die seitlichen runden Ösen bei den Opfergefäßen (Abb. 170) einen wesentlichen zweckvollen Unterschied gegenüber obigen stets henkellosen Büchsen.



Abb. 304 Abb. 305 Abb. 306

Abb. 304—306 Runde Büchsen auf Fuß, Deckel mit Knopf aus Gold- und Kupferlegierung. Abb. 304 mit vergoldetem Knopf, Abb. 305 mit pagodenförmigem Deckel. Kais. Sammlung in Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. X)

Die edle Form eines Hohlgefäßes (Abb. 308), als Einheitsmaß für Kornfrüchte, entspricht diesem Stil. Es ist eine Nachbildung der sogenannten „Buddhaschale", die offenbar eine viel ältere Tonform Indiens war. Sicher hat Buddha die Form nicht erfunden, sondern nur benutzt. In Ton ist die Schale unten sich verjüngend geformt, aber in Bronze ist ein Randfuß hinzugefügt, der häufig, in Erinnerung an das einstige Vorbild, lose heruntergesetzt ist.

Im kaiserlichen Schatzhause Shosoin zu Nara in Japan sind aus dem 8. Jahrhundert einige merkwürdige Arbeiten erhalten. Die elegante, aber undekorierte Form des mittelasiatischen Mischstiles hat eine besondere Ausgestaltung durch einen seitlichen Henkel, durch Fuß, Vogelkopfdeckel, Ausguß und Gravierungen



Abb. 307 Drei Urnen, von denen zwei mit Deckel, enthaltend, nach Inschrift auf einem Gefäß, die Knochenasche von Buddha, mehrere hundert Perlen aus Stein, Muscheln und Korallen sowie kleine Gegenstände, wie Blumen aus Silber und Gold; ein Gefäß aus Kristall mit eingeschliffenem Deckel mit Fischknopf; runde Büchse mit Deckel aus Seifenstein; gefunden 1898 von W. Peppé in Steinkiste aus einem Stück Sandstein mit Deckstein, in einem Tumulus im Birdpurgebiet; jetzt im Museum zu Kalkutta, Indien, wahrscheinlich 3. Jahrh. v. Chr.
(Aus: Open Court, Januar 1910)



Abb. 308 Hohlgefäß als Kornmaß in Form der „Buddhaschale", nach unten sich verjüngend, auf Ringfuß, Bronze, in japanischem Tempel, 8. Jahrhundert
(Aus: Kokka Yoho)
Text s. S. 181

auf der Körperfläche einer Silberkanne (Abb. 310) erhalten. Aus Persien kamen seit der Sassanidenherrschaft und bis in das 8. Jahrhundert unter den siegreichen Mohammedanern wiederholt Gesandtschaften an den chinesischen Hof und es bestand ein lebhafter Handel zu Wasser und zu Lande. Sicher sind viele Geschenke mitgebracht und neue Vorbilder eingeführt worden (Abb. 559). Aber ähnlich wie die Einflüsse der Jesuiten auf die Architektur und andere Kunstgebiete nach ihrer Vertreibung fast völlig verschwanden, so scheinen auch mit dem Aufhören des Verkehrs mit Persien die von dort eingeführten Dekorationsweisen teilweise wieder verloren gegangen zu sein. Es waren und blieben fremde Kulturtropfen, die von der chinesischen Kunst nicht völlig aufgesaugt wurden.



a



b

Abb. 309 Parfümtopf aus Metall mit Deckel, unten: Ranken, Mitte: Felsen und Pflanzen; Deckel (**b**) mit Rosette, angeblich vom Prinzen Shotoku (572—621) gebraucht
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)
Text s. S. 180



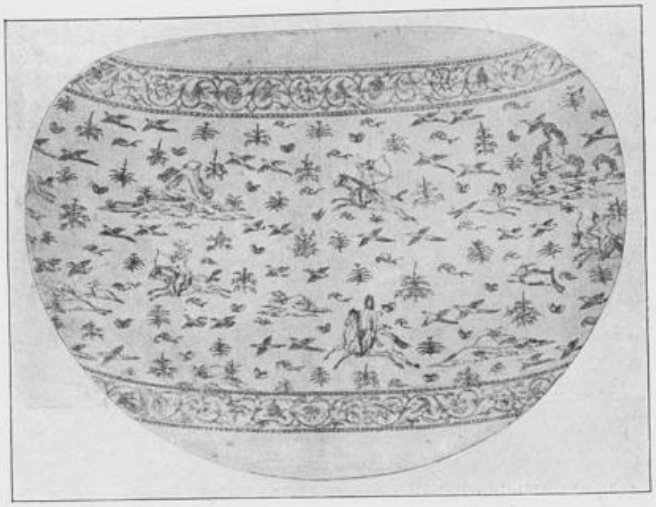
Abb. 310 Kanne aus Silber, mit eingravierten geflügelten Pferden, vergoldeter Deckel als Drachenkopf ziseliert, mit eingelegten Augen aus Steinen, angeblich vom Prinzen Shotoku (572 bis 621) am Hofe der Kaiserin Suiko (593—628) gebraucht. Kais. Sammlung, Tokio, 7. Jahrh.
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

Das Dekorationsmotiv der geflügelten Pferde in Doppelgruppe (Abb. 310) weist unzweifelhaft nach Persien, und von dort stammt auch die Form mit dem schlanken Griff und dem ausgebuchteten Fuß, aber die Linienführung der Pferde hat niemals ein westlicher Handwerker ausgeführt. Das Auge des chinesischen Malers hat eine lokale Ausarbeitung des fremden Motives bewirkt. Ebenso entspricht der Drachenkopf als Deckel chinesischen Bronzeformen (Abb. 233).

Die gleiche westliche Form weist eine Holzkanne auf (Abb. 311), deren Verzierung rein chinesisch ist und dem reichen dekorativen Geschmack der Tangzeit entspricht. Ein ähnliches Oblatendekor, in malerischer freier Weiterbildung des älteren mittelasiatischen Mischstiles, ist auf der berühmten Silberschale (Abb. 312) aus dem Jahre 766 eingraviert. Die galoppierenden und bockenden Pferde, die Reiterfiguren und Bogenschützen und die gejagten Tiere sind nach vortrefflichen Malereien kopiert, aber der Graveur verstand noch nicht, die Einzelmotive als komponiertes Gemälde auf die Silberfläche zu übertragen. Im Stile der



Abb. 311 Kanne, laut Katalog aus dem 8. Jahrhundert „in fremdländischem Stil", mit Ausguß und Henkeldeckel in Form eines Vogelkopfes mit silberner Kette, gelackt, mit Hirschen, Vögeln, Schmetterlingen und Blumen in Silber und Goldeinlagen auf schwarzem Lackholz. Kais. Sammlung in Shosoin, Nara, westasiatische Arbeit, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. I)
Text s. S. 421



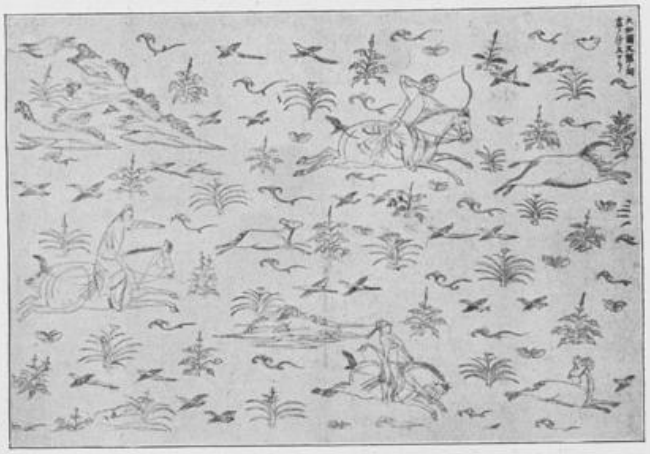


Abb. 312 Hohlgefäß, Silber, Jagdszenen zwischen Bergen und Pflanzen, eingraviert, im Todaijikloster, Japan, datiert 766
(Originalaufnahme Gowland, London)

antiken Dekoration des horror vacui überzog er die Fläche mit Verzierung. Alle einzelnen Elemente sind oblatenartig nebeneinander gesetzt und füllen die Zwischenräume mit Bergen, Pflanzen, Vögeln und Wolkenmustern, die im einzelnen gut gezeichnet, aber ohne einheitlichen Zusammenhang, als einzelne Bildornamente nur lose nebeneinander, auf die Fläche verteilt sind. Es fehlt jedes Verständnis



Abb. 313 Kanne mit langem Vogelkopfausguß, langer Hals mit trompetenartiger Ausbuchtung, Gold und Kupferlegierung. Kaiserl. Sammlung in Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 185

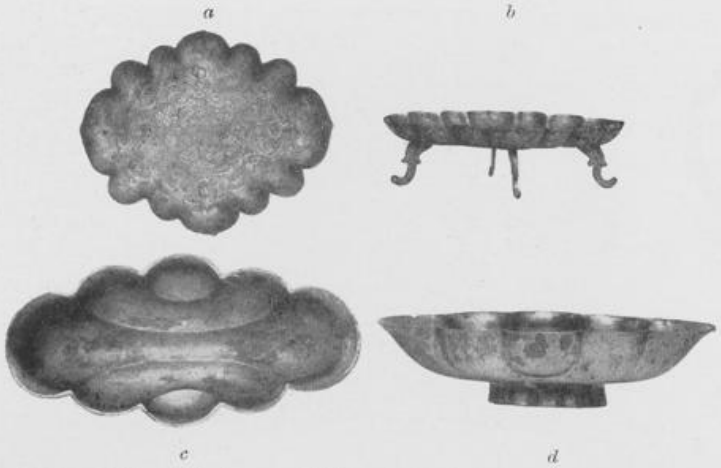


Abb. 314 Kleine Schalen aus Gold- und Kupferlegierung, **a**, **b** Zwölfseitig gebuchtet auf vier Füßen, flacher Boden mit eingravierten Blumenmustern auf Fischrogengrund. **c**, **d** lange, ovale Schale, achtseitig gebuchtet, Boden fünffach gewölbt, Randfuß. Kaiserl. Sammlung in Shosoin, Nara. 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 185, 186

für perspektivische Anordnung und bildartige Komposition. Die Schmetterlinge sind größer als ein Menschenkopf und die Blumen überragen selbst die Felsen; dennoch entbehrt die Darstellung der Jagdszenen nicht einer naturalistischen Wirkung.

Die mangelhafte Komposition der Dekoration kann in der Zeit der Blüte der Malerei, nicht aus Mangel an Können bewirkt sein. Vielmehr ist anzunehmen, daß die ältere Tradition für



Abb. 315 Sechsseitige Kumme mit ausladendem und blattförmigem Rand **a** Boden-, **b** Seitenansicht, Gold- und Kupferlegierung mit gravierten Blumen und Engeln, auf Fischrogengrund. Kais. Sammlung im Shosoin, Nara, 8. Jahrh.
(Aus Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 186



Abb. 316 Wassertopf, vergoldet, Kugelform, Phönix in Pflanzenranken eingraviert, angeblich vom Prinzen Shotoku (572—621) gebraucht. Japanischer Besitz
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)
Text s. S. 186, 187

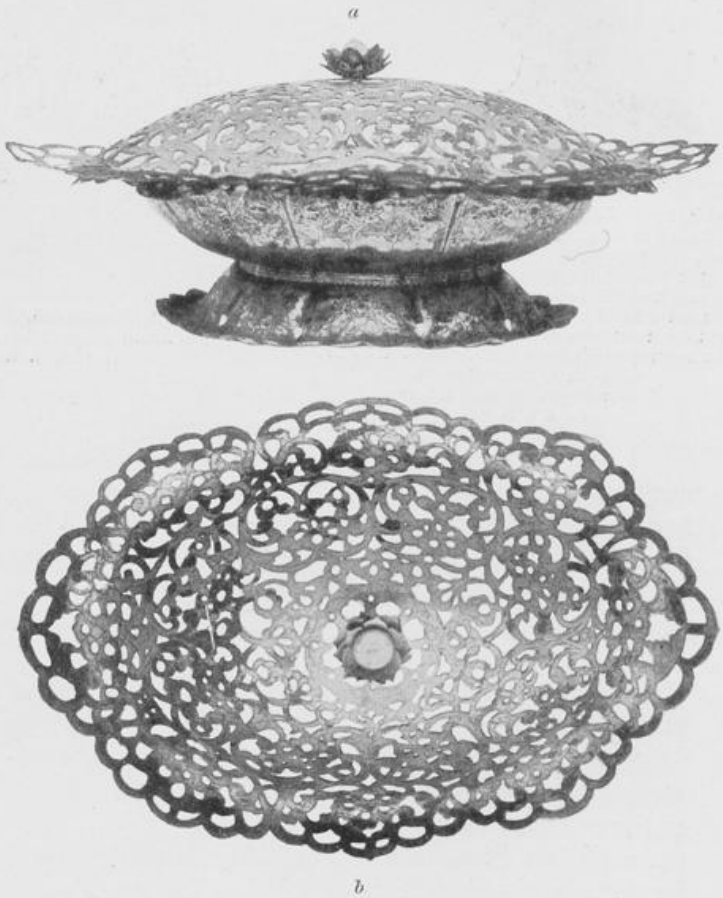


Abb. 317 Schale mit durchbrochenem Deckel (**b**), Gold. Auf Außenseite der Schale **a** Blumenmuster eingraviert auf Fischrogengrund, Deckel in Rankenornamentik mit Lotosblumenknopf. Kaiserl. Sammlung in Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 186

die Füllung der Fläche als Gewohnheitsgesetz im Kunstgewerbe maßgebend geblieben war, und nur innerhalb dieses alten Dekorationsstiles die lebendige Durcharbeitung der einzelnen Elemente angestrebt wurde. Was ursprünglich aus Not geschaffen war und auf den Steinreliefs der Hanzeit der Vollendung des damaligen Könnens entsprach, wurde jetzt als ästhetische Tradition weitergepflegt, nur innerhalb der unvollkommenen Auffassung wurde eine künstlerische Vollendung in der Durchführung einzelner Momente erreicht. Die Dekorationsstile entsprechen den gleichzeitigen Verzierungen auf Räuchergefäßen, Spiegeln, Holz- und Lackarbeiten und Stoffen. Es war eine typische Dekorationsmode der Tangzeit.

Ebenfalls ganz unjapanisch ist die Form einer in Japan aufbewahrten Kanne (Abb. 313) mit langem Ausguß und hohem Hals; aus späterer Zeit wurde mir kein ähnliches Stück bekannt.

Gewisse ovale Schalenformen des 8. Jahrhunderts (Abb. 314, *c*, *d*) mit ausgebuchtetem Rand und Boden sind im späteren China ungewöhnlich, aber in verschiedenen



a *b*

Abb. 318 Räuchergefäß in Kugelform, durchbrochen in hellenistischen Pflanzenmotiven, im Kais. Schatzhause Shosoin, Nara. **a** Deckel, **b** Unterteile und Innenbügel, Kupfer, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 186



Abb. 319 Räuchergefäß in Kugelform, durchbrochen in hellenistischen Pflanzenmotiven und graviert, im Kais. Schatzhause Shosoin, Nara, Silber, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. II)
Text s. S. 186

Ländern Asiens üblich. Eine fast gleichartig geformte Schale [1]) aus Silber mit getriebenen Figuren, an deren Ausführung die Arbeit als persisch unter den Sassanidenherrschern, aus der Zeit des 3. bis 7. Jahrhunderts, erkannt wird, ist bekannt und ebenso ein großer

[1]) Im Czartoryski-Museum in Krakau. Ausgestellt in der Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München, 1910, Raum 16. — *Smirnow*, Orientalische Silberarbeiten, Atlas von Silber- und Goldgeräten orientalischen Ursprungs, vorwiegend solcher, welche innerhalb Rußlands gefunden worden sind. St. Petersburg, 1909. Tafel 41, 42, 44, 45.

Holztrog, mit doppelter Längsbuchtung am Rand, zum Kneten des Teiges und gleichgeformte kleinere Holzmulden zum Auftragen von Fischen und dergleichen von den Ostjaken in Sibirien.[1]) Es ist daher anzunehmen, daß diese ovale Schalenform in einer gewissen Zeit in weiten Gebieten Asiens, von West bis Ost, im Gebrauch war.

Der Tangzeit charakteristisch sind Schalen (Abb. 314, *a, b*) und Kummen (Abb. 315) mit gebuchtetem Rande, die chinesischen Ursprungs sind, doch erst unter dem Geschmack des westlichen Stiles, der die alten Traditionen veränderte, entstehen konnten. Das gleiche gilt für Gefäße, deren Gravierungen (Abb. 316) vorwiegend Pflanzenornamente in runden Mustern in Art von Stoffen aufweisen.

Die Wanderung griechischer Symbole und Dekorationsmotive mit den buddhistischen Mönchen vom Westen nach China und desgleichen ihre chinesisch-nationale Umgestaltung, haben wir sowohl an Steinskulpturen aus dem 5. Jahrhundert in Shansi (Bd. I, Abb. 87, 88, S. 128), als auch auf durchbrochenen Goldleisten am Tamamushi-Altar in Japan aus der Suikozeit (593—628) kennen gelernt (Bd. I, Abb. 114). Diese an den Kult gebundenen hellenistischen Motive sind selbständig von den Chinesen verarbeitet und ihrem Motivenschatz für alle Zeiten eingereiht worden. Im Laufe der Jahrhunderte hat eine immer stärkere national-dekorative Ausführung stattgefunden, so daß die einst konstruktiv geschaffenen westlichen Pflanzenranken zu rein dekorativen asiatischen Füllornamenten umgestaltet wurden.



Abb. 320 Kranich aus Bronze auf weißem Marmorsockel vor der Taihe-Halle im Kaiserpalast zu Peking, 18. oder 19. Jahrhundert
(Aus: Ogawa, The imperial city of Peking, Taf. 24)
Text s. S. 188

Diesem Stile entsprechen der durchbrochen gearbeitete Deckel einer Schale (Abb. 317) und die durchbrochenen Kugeln[2]) für Weihrauch (Abb. 318, 319). Die geometrischen Ornamente sowie die Pflanzen-

[1]) *Martin*, Sibirica, Stockholm 1897, Taf. 8.

[2]) Migeon, Les arts plastiques et industriels. *Manuel d'Art Musulmann*, Bd. II, Paris 1907. Abb. 160 zeigt ein ganz ähnliches rundes Räuchergefäß aus dem Jahre 1271, nur mit arabischen Schriftzeichen und Ornamenten. — *Braun*, Einige Neuerwerbungen des Kaiser-Franz-Josef-Museums zu Troppau im Jahre 1909, Cicerone II, 18. Abb. 7 zeigt eine venezianische silbertauschierte Räucherkugel aus Messing mit arabischem Ornament aus dem 15. Jahrhundert. — Die Form der Räucherkugel ist über weite Teile der Welt verbreitet.

muster (Abb. 319) mit gravierten Blättern und Blüten muten europäisch an und erinnern an Arbeiten des Barock. Eine genauere Untersuchung zeigt aber, daß einige rein chinesische Ausgestaltungen bestehen.

Die mühselige Kleinarbeit, die korrekte Konstruktion des Musters und die reiche, aber doch kleinliche Dekorierung entspricht wenig der chinesischen Art in der frühen Zeit und läßt ein Importstück oder die Anfertigung durch fremde Handwerker vermuten. Auch sind derartig zierliche und überladene Arbeiten in den folgenden Jahrhunderten unbekannt. Erst in der Mingzeit griff man auf die Art der Tangzeit zurück, ohne ihre Vollendung in der Reinheit der Zeichnung zu erreichen. Die prächtige Ornamentik atmet den malerischen Geist westasiatischer Dekoration. Wenn diese Stücke nicht im kaiserlichen Schatzhause zu Nara aufbewahrt wären, würden sie eher für eine französische Ziselierarbeit des 18. Jahrhunderts gehalten werden, als für um tausend Jahre ältere Meisterstücke Chinas.



Abb. 321 Schildkröte aus Bronze auf weißem Marmorsockel vor der Taihe-Halle im Kaiserpalast zu Peking 18. oder 19. Jahrhundert
(Aus: Ogawa, The imperial city of Peking, Taf. 25)
Text s. S. 188

Architekturbronzen

Steinskulpturen von Menschen und Tieren im Freien aufzustellen, war in der Hanzeit aufgekommen (Bd. I, S. 75), aber nur eine Löwenfigur (Abb. 89) hat die Jahrtausende überlebt. Alle anderen Bildhauerarbeiten sind verschollen. Ähnlich ist es den freistehenden Bronzefiguren ergangen, nur hat nicht die Natur, sondern Menschenhand sie durch Einschmelzen zerstört. Die alte Sitte, Bronzen zum Schmuck und als Symbol in den Palästen und Tempeln aufzubewahren, hat zwar niemals aufgehört, aber auch alle kleinen Tempelbronzen aus der Zeit vor dem 6. Jahrhundert (Abb. 285) sind verloren. Alle größeren Bronzen, die nicht durch Vergraben in der Erde oder Versenken im Wasser in den Revolutions- und Kriegs-



Abb. 322 Sitzender Löwe mit Kugel aus Bronze auf weißem Marmorsockel, in den Ruinen des Kaiserlichen Sommerpalastes Yuanming-yuan bei Peking, 18. od. 19. Jahrh
(Originalaufnahme Franke, Hamburg, 1895)
Text s. S. 188

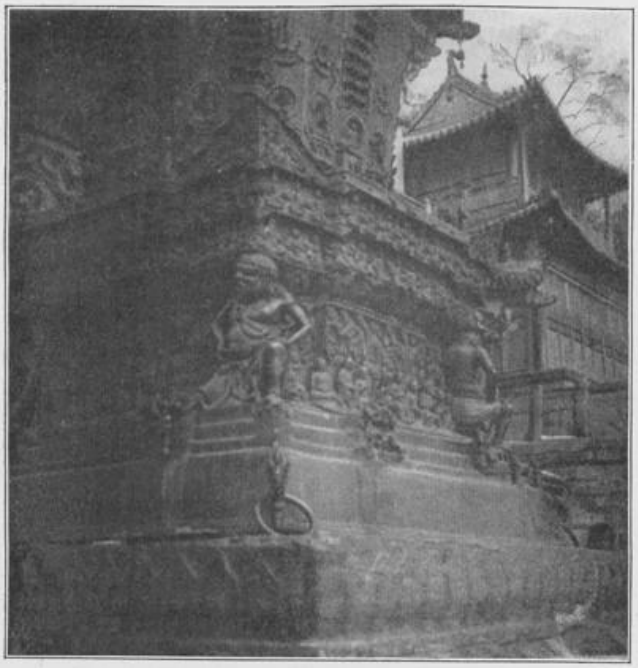


Abb. 323 Das Tungtien, die „Kupferhalle", und vorn: Teil von der westlichen Bronzepagode Hsientungsze, Bronzerelief, Wutaishan, Kaiserpalast, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern)

zeiten geschützt wurden, sind eingeschmolzen und verschollen. In einzelnen Fällen sind Nachbildungen z. B. in Eisen (Abb. 286) erfolgt, so daß wir wenigstens die Form kennen lernen.

Daher kommt es, daß die bisher bekannt gewordenen großen dekorativen Bronzestücke alle erst der letzten Dynastie und nur wenige der Mingzeit angehören. Wir können annehmen, daß die Idee der heutigen Denkmäler aus alter Zeit stammt aber die Ausführung von dem modernen Geiste beeinflußt ist. Die riesigen Tiere (Abb. 320, 321) auf ihren Marmorsockeln zwischen dem weißen Hofbelag und dem langen Geländer aus Marmor entsprechen dem alten Stile und sehen sehr prächtig aus. Aber die scharf ausgearbeiteten Bronzen sind doch nur Handwerkerarbeiten geschickter Hände. Es fehlt jeder monumentale Zug und jede Beobachtung des Tierlebens; es sind konventionelle Dekorationsstücke eines protzenden Hofstiles. Noch steifer ist der Löwe in seiner traditionellen Stilisierung ausgeführt (Abb. 322). Immerhin sind diese Arbeiten technisch hervorragende Gußarbeiten, die dekorativ wirken.

Nicht nur einzelne Figuren, sondern ganze Pavillons[1]) wurden in den Kaiserlichen Gründen aus Bronze errichtet. Bei der „Kupferhalle" sind reiche Reliefs und Vollplastiken zum Schmuck der Gebäude gegossen (Abb. 323). Die eigenartigen Verkröpfungen und Profilierungen lassen den Geist europäischer Missionare vermuten.

Auf den Dächern der Tempel und Pagoden sind die hohen Spitzen meist in Bronze ausgeführt und oft vergoldet.

Besonders beliebt war der Guß von kleinen Pagoden in allen



Abb. 324



Abb. 325

Abb. 324, 325 Bronzepagoden, Abb. 325 vergoldet, auf der Terrasse vor dem Tungtien, der „Kupferhalle", Hsientungsze, Wutaishan, Kaiserpalast
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern)

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Abb. 37, buddhistisches Tempelchen im kaiserlichen Sommerpalast Wanshoushan bei Peking.

Dimensionen. Als weit sichtbare Dekoration sind sie auf den Terrassen der kaiserlichen Paläste aufgestellt (Abb. 324, 325). Sehr häufig findet sich die Flaschenform des tibetisch-lamaistischen Stiles (Abb. 38), oft in einer Höhe von mehreren Metern.

Hohe Räuchergefäße (Abb. 326, 327) weisen eine merkwürdige Kombination auf von einem antiken Opferkessel mit einem laternenartigen Mittelstück, das von einer Pagode oder einem Tempelchen mit Dach gekrönt wird. Diese Form muß erst in verhältnismäßig neuerer Zeit, vielleicht unter den Mingkaisern, aufgekommen sein, denn noch in der Sungzeit würden die Künstler eine bessere, zusammenfassende Komposition erfunden haben. Wie die Bilder der Mingzeit aus mehreren Einzelsujets übereinander gestaffelt komponiert sind, so daß die verschiedenen Teile des Bildes auseinandergeschnitten einzeln als Bild wirken können, so sind auch diese Räuchervasen aus mehreren, ganz verschiedenen Formen einfach zusammengestellt, ohne daß eine organische Verbindung zwischen den einzelnen Teilen herzustellen gelang.

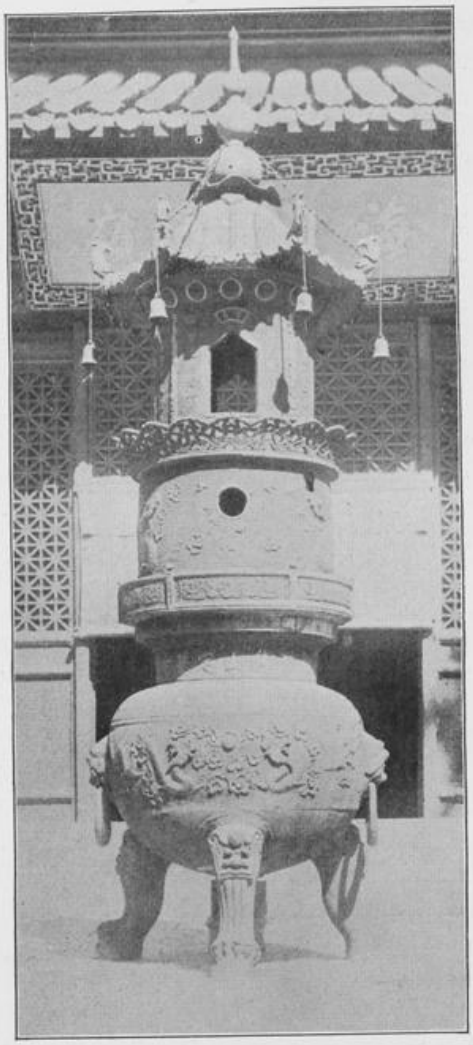


Abb. 326 Räuchergefäß aus Bronze, im Tempel Tinhuisse auf der Silberinsel bei Chinkiang
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)



Abb. 327 Räuchervase vor der Ahnenhalle des Muling, Grab von Taokuang, 1820 bis 1850, Bronze, westliche Kaisergräber, Siling, Peking, 19. Jahrhundert
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern)

Bei dem Guß dieser Bronzen wurden sowohl die verschiedensten Grössen wie die mannigfaltigsten Techniken gewählt. Neben einfachen Zweckstücken kommen wahre Kunstwerke der Reliefierung in verschiedenen Tiefen, der Durchbrechung und Vollplastik vor. Auch Verzierungen mit Emaille sind häufig. Doch selbst die technisch meisterhafte Durcharbeitung läßt die kleinliche Detailausführung aus der Zeit der letzten Jahrhunderte erkennen. Es scheint, daß die Laternengefäße meist paarig auf freien Plätzen vor Tempeln Aufstellung fanden, aber nicht im Innern der Hallen.

Es ist zu beachten, daß alle Bronzedekorationen stets selbständige Teile innerhalb der Bauwerke bildeten. Dem konservativen Gesetz der Konservierung von Form und Material entsprechend, wurden für den Hallenbau immer wieder die alten Materialien, Holz und Ziegel, verwendet. Die Bronze blieb das Material für die freistehenden und ihren eigenen Zwecken dienenden Figuren, Kultgefäße und Schmuckbauten.

Waffen

Die Waffenkunde Chinas ist bisher wenig erforscht worden. Die europäische Literatur gibt ebenso wie die chinesische ausschließlich[1]) eine Zusammenstellung zahlreicher Zitate aus älteren Schriften über Krieg und Jagd mit ihren Erwähnungen von Bogen und Schwert und sonstigen Kampfutensilien, aber es fehlt jede sachliche Detailbeschreibung, durch die wir den künstlerischen Zeitstil der Ausführung erkennen könnten. Originale sind aus ältester Zeit überhaupt nicht bekannt geworden, und in den kaiserlichen Katalogen sind nur ganz wenige Bronzestücke abgebildet, so daß keine vollständige Übersicht erlangt werden kann. Das Sammeln von alten Waffen scheint in China nicht so wie dasjenige von Kultgefäßen und Spiegeln gepflegt worden zu sein.

Die Kriegsführung von alter Zeit bis heute bestand in China nicht (Bd. I, S. 18) im Einzelkampfe der Helden, wie bei den Griechen, Germanen und Japanern im Altertume, sondern wie bei den Völkern Westasiens in der Massenbewegung geschlossener Truppenkörper, die von den Generälen durch Signale geleitet wurden. Die Persönlichkeit des einzelnen trat zurück. Der Feldherr siegte durch seinen Schlachtplan.

Das Schachspiel,[2]) das in China auch in Volkskreisen sehr beliebt ist, gibt einen Begriff von der Kriegskunst. Das älteste, sehr komplizierte und abwechslungsreiche Spiel wird schon in den klassischen Schriften erwähnt. Es wird nur mit flachen Steinen gespielt. In der Mitte des 1. Jahrtausends etwa kam ein neues Schachspiel auf, das einfacher war. Die Parteien sind durch den Grenzfluß in der Mitte getrennt. Der König, der in China nur den Namen eines Generalissimus führt, ist in seinen Bewegungen noch mehr beschränkt als in Europa, er darf nur die geraden, nicht die diagonalen Linien schrittweise gehen und darf dem fremden „Generalissimus" nie direkt gegenüber treten oder in seine Reihe einziehen, wenn nicht eine Figur, die nicht weggezogen werden darf, zwischen ihnen steht. Es entspricht dem Hofzeremoniell, daß stets ein Vermittler notwendig ist, wie der Kaiser selbst der Vermittler zwischen dem Volk und Gott ist. Auch die Minister, die Elefanten[3]) (unsere Läufer), die Pferde (unsere Springer) haben nicht so viel Bewegungsfreiheit wie bei unserem Spiel. Die Hauptentscheidung bringen die Wagen (unsere Türme), die Geschütze (ähnlich unseren Türmen) und die Bauern.

Aus dem Spiele lernen wir die einzelnen Waffengattungen kennen. Die Elefanten sind nur eine Wachtgarde. Die Kavallerie, die Artillerie mit ihren Kanonen und Wurfgeschossen, vor allem die Kampfwagen und die Fußsoldaten in ihrer Massenbewegung brachten die Entscheidung.

---

[1]) *Plath,* Das Kriegswesen der alten Chinesen. Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1872. — Ch'in ting Ku chin t'u shu chi ch'eng, Große Enzyklopädie, 1725, Abt. VII F, Nr. 267, Helm und Panzer, Abt. VII F, Nr. 270, Flaggen und Fahnen, Abt. VII F, Nr. 286—291, Schwerter, Abt. VII H, Nr. 148—162, Prunkwaffen.

[2]) *v. Möllendorf,* Das Schachspiel der Chinesen. Mittlg. d. deut. Ges. f. Natur- und Völkerkunde Ostasiens, II, 1876. — *Wilkinson,* A manual of Chinese Chess, Shanghai 1893. — *Culin,* Chess and Playing-Cards, Washington 1898.

[3]) In China sind geschnitzte Figuren, wie sie als Exportarbeit nach Europa (siehe Abschnitt über Elfenbeinschnitzerei) geliefert werden, unbekannt. Man verwendet einfache rote und schwarze Steine, auf denen die unterschiedlichen Schriftzeichen angebracht sind. Da verschiedene Schriftzeichen oft den gleichen Laut in der Aussprache haben, so ergeben

Der Sieg im Kriege wurde durch die Leitung des Generals, nicht durch die Tapferkeit Einzelner errungen. Deshalb war es auch folgerichtig, daß der siegreiche Feldherr allen Ruhm erntete, aber der unterliegende häufig Selbstmord ausübte, um der Strafe seines Herrn zu entgehen. Von den Kaisern sind nur einzelne besonders tatkräftige Herrscher selbst in den Krieg gezogen; meistens siegten sie durch ihre „Tugend", wie die Chinesen es nennen. Die Gründer der Dynastien haben immer auf dem Schlachtfelde ihren Thron erobert, aber die Nachfolger pflegten der Verweichlichung der chinesischen Kultur zu erliegen. Nicht der rauhe Krieger, sondern der feinsinnige Ästhet, der grübelnde Philosoph, der geschmackvolle Künstler wurden am höchsten geschätzt. Nicht nur die Weisen, auch Staatsmänner und Feldherren haben sich oft gegen den Krieg ausgesprochen.

Schon 494 v. Chr. riet der Feldherr Fauli seinem Könige ab, gegen die U-Völker in den Krieg zu ziehen, und sagte:[1]) „Das geht nicht: dein Diener hat gehört, Waffen sind Werkzeuge des Unheils, die kämpfenden Widersacher der Tugend; der Streit ist das letzte der Dinge; sich verschwören zum Widersetzen gegen die Tugend, lieben den Gebrauch der Werkzeuge des Unheils, sich versuchen in dem, was das Letzte ist, was von Gott (Shangti) verboten ist, doch tun, das bringt keinen Nutzen." Da der König doch kämpfte und unterlag, so ist diese Mahnung sicher erst nachher erfunden, um der Moral zum Rechte zu verhelfen, aber jedenfalls zeigt die Stelle den Geist des Altertums.

Ein anderer Schriftsteller nennt die Waffen „das Unglück des Volkes, die Holzwürmer der Güter, die großen Wetterschäden der kleinen Reiche". Aber diese Theorien wurden im Streite der Massen ebenso wenig befolgt wie die Lehre der Liebe von den Christen. Trotzdem ist diese Auffassung von maßgebendem Einfluß bis zum heutigen Tage geblieben. Kriegführen war eine Roheit, wenn es nicht die Verteidigung des Vaterlandes oder Bestrafung der Rebellen galt. Deshalb haben auch die Chinesen in der nachchristlichen Zeit keine eigentlichen Eroberungszüge ausgeführt. Die einzige Ausnahme, der Einfall in Japan, wurde unter mongolischer Herrschaft versucht und mißlang. Im Gegensatz zu den Chinesen waren die unkultivierten Steppenvölker Nordasiens stets sehr eroberungslustig (s. Bd. I, S. 35). Sie hatten nichts zu verlieren und wurden durch keine sittlichen Ideale gehindert.

Diese Ansicht brachte es mit sich, daß in den letzten Jahrhunderten eine eigentliche Kunst der Waffentechnik nicht bestand. Während in Japan der Fürst und Ritter seine Waffen über alles verehrte und ihre Ausschmückungen zu einer

---

sich leicht doppelsinnige Worte. Die Chinesen gaben ursprünglich jeder Partei für die Offiziere besondere Bezeichnungen. So wird der Laut „Chang" bei der einen Spielpartei als Elefant und bei der anderen als Kanzler ausgelegt. Tsai verdanke ich die Mitteilung, daß ein Gelehrter aus der Sungzeit bereits von Elefanten für beide Parteien spricht und hinzufügt, daß Elefanten im Kriege nicht benutzt wurden. Allerdings im 6. Jahrhundert v. Chr. seien im Fürstentum Zu (jetzt Provinz Hupe) Elefanten im Kriege gebraucht worden. Dagegen haben einige Kaiser etwa seit dem 3. Jahrhundert Elefanten als Reise- und Wachttiere im Palast gepflegt. Diese Verwendung ist auch aus dem Spiele zu erkennen. Nicht darf der Elefant aggressiv den Feind attackieren, sondern er bleibt als schützende Umgebung des Feldherrn, nur darf er sich etwas weiter als der letztere bewegen, nämlich bis zum Grenzfluß, aber nicht über ihn hinaus.

Es ist interessant, zu beobachten, wie die heute konventionell und zufällig erscheinenden Zugregeln beim Schachspiel einst dem Vorbilde im Leben genau nachgebildet waren. Es ist auch hier wie bei der darstellenden Kunst. Es wird niemals etwas Neues ausgedacht, sondern zuerst erfolgt die Niederschrift des tatsächlich Vorhandenen, und erst in fortgesetzter Wiederholung wird das Vorbild und seine Bedeutung vergessen, und es entsteht die schematische Konvention.

[1]) *Plath,* Das Kriegswesen, S. 280.

luxuriösen Spezialtechnik gestaltete, wurden die Truppenmassen in China mit praktischen, aber meist einfachen Gebrauchswaffen ausgerüstet. Dazu kam, daß der erbliche Ritterstand, der Träger des Kriegsgeistes, nicht existierte. Gelehrte wurden zu Generälen ernannt, die oftmals noch nie auf einem Pferde gesessen und nicht ein Schwert zu führen gelernt hatten. Die Vererbung berühmter Waffen war bei dem philosophischen Geiste der chinesischen Beamten unbekannt, und daher wurden keine kostbaren Arbeiten zum Zweck der Aufbewahrung gefertigt. Anders war es in der alten Zeit, in der ein mehr kriegerischer Geist lebte.

Dem Fürsten von Chin wurden bereits im Jahre 632 v. Chr.[1]) folgende Symbole als Zeichen seines hohen Ranges verliehen: 1. Kriegswagen mit Pferden, 2. Staatsgewänder, 3. musikalische Instrumente, 4. rote Türen, 5. das Recht, den König auf dem Mittelwege zu besuchen, 6. eine bewaffnete Leibgarde, 7. Bogen und Pfeile, 8. Schlachtäxte mit Goldeinlage, 9. Opferweine.

Hier finden wir im Gegensatz zur Theorie der Friedensliebe als Zeichen der Macht die antiken Waffen der frühesten Zeit, den Kriegswagen, Bogen und Bronzeäxte. Der Wagen war für die hohen Staatsbeamten sowohl im Frieden wie im Kriege das Zeichen der Würde, da es damals noch keine Reiterei gab (Einführung der Kavallerie Bd. I, S. 35). Die musikalischen Instrumente waren die Kriegstrommeln, Zimbeln, Glocken und Flöten, die wir später kennen lernen werden. Durch Signale mit diesen lenkten die Führer die Truppenmassen. Die roten Türen haben wir bereits (S. 192) als Zeichen der kaiserlichen Würde erörtert. Die bewaffnete Leibgarde wird Bogen, Axt und Lanze[2]) geführt haben, denn die Entwicklung der Schriftzeichen (Abb. 545) zeigt uns diese Waffen als uralten Volksbesitz.

Die Kämpfe wurden zuerst aus der Ferne geführt, dann traten die Lanzenträger zu Fuß und zu Pferd in Aktion, und erst zuletzt im Nahkampf wurde das bronzene Kurzschwert, das wohl seit der Hanzeit allgemein angewendet wurde, gebraucht. Der Bogen war die Hauptwaffe, besonders im Kampf mit berittenen Nomadenvölkern. Die Schlachtäxte wurden in der Bronzezeit selten benutzt und dürften mehr in Erinnerung an ältere Formen der Steinzeit als Zeichen der Würde den Führern verliehen worden sein.

Die Kunst des Waffenschmuckes hat in den letzten Jahrhunderten nicht die Vollendung japanischer Ausführung erreicht, aber die Entstehung und Wandlung gewisser Formen und Ausführungsarten beansprucht ein Interesse, weil Stilwanderungen sich aus ihnen ergeben und Beziehungen mit fremden Völkern eine wertvolle Beleuchtung erhalten.

Altertum — Bronze-Eisenzeit

Die Geschichtsbücher über die ältesten Zeiten sind voll von Berichten über Kämpfe, Kriegszüge und Jagden. Zu den ältesten Liedern gehören Kriegs- und Jagdlieder. Im 6. Jahrhundert v. Chr. wurde von Sun Wu das erste Buch über die Kriegsführung in 13 Kapiteln verfaßt. Die theoretische Erörterung der Kriegskunst ist wohl im Altertume in keinem Lande der Welt so gepflegt worden wie in China. Es ist bekannt, daß die Japaner sogar im russischen Kriege die Lehren eines chinesischen Kriegswerkes beachtet haben.

---

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, S. 87.

[2]) *Dening*, Japan in days of yore, London 1888, I, II, The life of Miyamoto Musashi, erwähnt ein Lehrbuch der Kriegskunst von dem Chinesen Ritsu aus dem Jahre 1460. In der Reihenfolge der aufgeführten Waffen steht an erster Stelle der Bogen, dann folgen Armbrust, Speer und erst an vierter Stelle das Schwert, dann Lanze, Schild und Streitaxt.

Die einfachen Schriftzeichen (Abb. 545) für gewisse Waffen beweisen, daß sie schon bei der ersten Bildung der Schrift, also lange vor Beginn der historischen Zeit, bekannt waren. Die ältesten Waffen waren Bogen, Pfeil, Axt und Lanze. Die Nachbarvölker der Chinesen, die von diesen stets mit dem Sammelnamen „Barbaren" bezeichnet werden, hatten ebenfalls die gleiche Bewaffnung, aber dennoch bestanden wesentliche Unterschiede. Die Chinesen gebrauchen für die „Barbaren des Ostens" die Bezeichnung „J", das aus dem Zeichen für „groß" und „Bogen" besteht. Da Konfuzius von neun J-Völkern spricht und darunter die Koreaner und Japaner aufführt, so können wir aus diesen Schriftzeichen ersehen, daß die Völker des Ostens, das sind die Stämme südlich vom alten, damals auf die Länder an den Ufern des Gelben Flusses begrenzten China, in Korea und in Japan eine gemeinsame, von Chinas Sitte abweichende Art, nämlich den großen Bogen, führten.[1])

In Japan[2]) findet sich wirklich aus den Zeiten der Dolmen bis in dieses Jahrhundert hinein der große Bogen Homers, während in China ausschließlich der kleine Reiterbogen (Abb. 328, *b*) in Gebrauch war. Die ältesten Abbildungen des Reiterbogens auf Töpfereien (Bd. I, Abb. 55, 56) und Steinreliefs (Abb. 90) sind allerdings erst aus der Hanzeit erhalten, aber die Betonung des großen Bogens, als besonderes Kennzeichen der Ostbarbaren, zeigt, daß schon in der Chouzeit der kleine Bogen bei den Chinesen in Gebrauch gewesen sein muß.

Wiederholt habe ich auf die Unterschiede zwischen den Sitten und Kunstformen der alten nördlichen Chinesen und denen der Ureinwohner der Südstaaten, Koreas und Japans hingewiesen. Das Zeichen für das Wort „J" gibt einen weiteren Beweis. An der Südgrenze des alten Chinas trafen die zwei großen Kulturschichten der antiken Welt zusammen. Die nördlichen Völker Asiens, die Chinesen und Skythenvölker Sibiriens hatten im Bronzegerät (Bd. I, S. 36—42) sowie in der Darstellung des fliegenden Galopps (Bd. I, S. 55), in der Bogenform und der Bogenspannung (Bd. I, S. 40) gemeinsame Eigenarten; während die alten Völker der südlichen Meeresküste

---

[1]) Die Zeichen „groß" und „Bogen" können sowohl als „große Männer mit Bogen" oder „Männer mit großem Bogen" gelesen werden. Einer freundlichen Mitteilung von Franke entnehme ich, daß der Kommentator zum Schuo wên, dem ältesten chinesischen Wörterbuch, etwa 100 n. Chr., sagt: „Die J im Osten haben ihre Bezeichnung von dem Zeichen für groß. Es sind große Menschen." Diese Erklärung hat auch *Plath* benutzt (Das Kriegswesen der alten Chinesen, S. 281): „Die J sind dem Charakter nach große Männer, die einen Bogen umhaben."

Meine Zweifel an der Richtigkeit dieser Interpretierung, daß die Ostvölker sich in der Größe unterscheiden sollen, da gerade die Nordchinesen zu den größten Völkern des Ostens gehören, werden auch von Franke geteilt. Er verweist auf eine Stelle im Lun-yü, IX, 13, in der Konfuzius von „neun J-Völkern" spricht, und auf den Kommentator Huang K'an aus dem 6. Jahrhundert n. Chr., der die neun Völker aufzählt und darunter auch die Kao-li, die Koreaner, und die Wo jen, die Japaner, nennt. Daß aber letztere nicht von den Chinesen als „große Männer" zum Unterschiede zu sich selbst bezeichnet wurden, ist wohl selbstverständlich. Daher wird die Lesart der „großen Bogen" richtig sein.

Zugleich zeigt uns diese Stelle, wie schwierig es ist, den chinesischen Schriftstellern in ihrer schwer deutbaren Zeichenschrift zu folgen, und wie die chinesischen Kommentatoren oft recht unzuverlässig sind. Die mündliche Tradition ist bei Sitten und Gegenständen, die sich selbst veränderten, während das alte Zeichen in neuem verändertem Sinne beibehalten wurde, sehr gefährlich. Das zeitgenössische Bild oder ein Fundstück aus der Erde sind viel einwandsfreiere Beweise.

[2]) *Müller-Beeck*, Die wichtigsten Trutzwaffen Alt-Japans. Mitteilg. der Deutsch-Ostasiatischen Gesellschaft, Bd. IV, 1884/88. — *Jacoby*, Die Waffen von Alt-Japan. Zeitschrift für historische Waffenkunde, IV, 6. „Die japanischen Quellen nennen den großen Bogen chinesisch."

Chinas eine gemeinsame Kultur mit den Koreanern und Japanern hatten, die aus Indien und aus einem Kulturkreise, der bis zum Mittelländischen Meere, bis Zypern reichte, einzelne Motive entlehnt hatten. (Südlicher Stil, Bd. I, S. 94—99.) Zu der Eigenart der Bronzeglocken kamen die Töpfereien und Trommeln mit aufgesetzten Figuren, die Froschdarstellung (S. 158) und vor allem der große Bogen Homers. Und mit den Waffen zugleich ist auch die Verschiedenheit der Kampfesart, des Einzelkampfes und der Massenschlacht, nach dem Osten gedrungen. Während in Korea und Südchina unter dem erdrückenden Einfluß der nord-



Abb. 328 Krieger auf Steinreliefs der Hanzeit, **d** unbekannter Herkunft, **a**—**c**, **e**, **f** Grabkammer der Familie Wu, 147 n. Chr. **a** Gott mit langem Rock und Mütze mit Doppelbeil, **b** Bogenschütze mit enganliegender Kleidung und spitzer Kappe, **c** Armbrustschütze im langen Rock, **d** Krieger mit kurzem Rock und Hosen, mit viereckig gewölbtem Schild und geradem (Eisen?) Schwert mit Ringknauf, **e** Krieger im langen Rock, mit ausgebuchtetem und gewölbtem Schild und geradem (Eisen?) Schwert mit Faustriemen am Ring, **f** Krieger mit ganz langem Rock und Sichellanzen
(Aus: Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale)
Text s. S. 193, 195, 197, 199, 200, 202, 206

chinesischen Eroberer keine älteren Sitten bewahrt sind, haben sie sich, wie z. B. der Bogen, in Japan bis zur Neuzeit erhalten.[1])

Andere „Barbaren des Westens" werden von den Chinesen als Träger der Lanzen charakterisiert. Keine Abbildung gibt uns einen Anhalt für die Ausführung dieser Waffe. Unter den Darstellungen aus dem alten China konnte ich bisher die eigentliche Lanze der Reitertruppen, also eine lange Stange mit kleiner Spitze, nicht erkennen. Dagegen zeigen Abbildungen moderner Reisebeschreibungen in Zentralasien die einfache Ausführung. In China finden wir die Hellebarde mit breiter Schneide, meist in sichelartiger Form, in verschiedenster Art (Abb. 328, *f*) in der Hanzeit häufig abgebildet. Auch die Reiter benutzten ähnliche Waffen (Bd. I,

[1]) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte. Bd. III, S. 148. Kampf der Mongolen mit den Japanern.



Abb. 329 Lanzenspitze, zweischneidig mit Mittelrippe, hohl. Schaft mit Öse. Sammlung Knuth, Tsinanfu, Hanzeit (Originalaufnahme)

Abb. 25), aber da die alten Schriften z. B. Liki, zwischen Stange, Speer, Lanze und Hellebarde Unterschiede machen, so werden verschiedene Arten in Gebrauch gewesen sein. Die gerade, lange, zweischneidige Spitze mit aufgesetzter Öse (Abb. 329) findet sich auf den Steinreliefs nicht und dürfte daher erst dem jüngeren Hanstil in nachchristlicher Zeit entsprechen.[1]) Bei anderen Bronzefunden ist es fraglich, ob es sich um kleine Lanzenspitzen oder große Pfeilspitzen für Katapultgeschosse handelt (Abb. 330).



Abb. 330 Lanzenspitzen oder Katapultpfeilspitzen mit hohlem Schaft, zweischneidig, mit Mittelgriffen. Sammlung Knuth, Tsinanfu, Chou- oder Hanstil (Originalaufnahme)

Aus der Steinzeit wurde die Form der Keule oder Axt übernommen und in Bronze nachgebildet oder fremden Vorbildern[2]) nachgeformt. Verschiedene Größen und Formen werden in den Schriften erwähnt. Einige kunstvolle Bronzestücke mit archaistischer Reliefverzierung, vielleicht auch vergoldet, sind im Pokutulu abgebildet (Bd I, Abb. 13, *a—d*). Unter den zahlreichen Bronzefunden sind Äxte (Abb. 331, 332) am seltensten. Auf den Darstellungen der Reliefsteine tragen die Krieger die damals modernen Waffen, Schwert und Bogen, aber die Götter (Abb. 328, *a*) führen die antike Axt. Auf dem Kaisermantel ist die Axt als Zeichen der Souveränität angebracht (Bd. I, S. 23), und als Symbol des Ranges wurde sie hohen Beamten verliehen. Im Chouli heißt es:[3]) „Hat die Armee gesiegt, so nimmt der Befehlshaber die Flöte (um den Kriegsgesang zu regeln) in die Linke und trägt die Axt (das Zeichen des Kommandos) in der Rechten."



Abb. 331 Zweischneidige Spitzaxt mit runder Öffnung für Stil in der Mitte, doppelseitig, ähnlich Bd. I, Abb. 13f., Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, Hanstil (Originalaufnahme)



a *b*

Abb. 332 Äxte oder Werkzeuge mit einer breiten Schneide, hohl gegossen. **b** Kreuz mit zwei Punkten in Relief. Sammlung Knuth, Tsinanfu, Chou- oder Hanzeit (Originalaufnahme)

Der Kampf vom Wagen aus und der Massenkampf brachten es mit sich, daß die Waffen des Fernkampfes mehr ausgearbeitet wurden als die des Nahkampfes. Im Pokutulu sind einige wenige verzierte Dolche und Kurzschwerter (Bd. I, Abb. 13, *g—l*) abgebildet, aber kein vollständiges Originalstück ist bisher bekannt

[1]) Ähnliche Lanzenspitze aus Japan abgebildet bei *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 72, 77.

[2]) Die Reliefverzierung mit Linie und Punkten (Abb. 332) ist eine Nachformung von Ornamenten auf ganz gleichgeformten skythischen Axten, bei denen aber die Relieflinie als Band quer fortgesetzt ist und wohl eine Nachformung der ursprünglichen Schnüre zum Festbinden des Steinbeils war, s. bei Chantre, De l'origine Orientale de la métallurgie, Congrès des Orientalistes 1878. Lyon 1880. Bd. V S. 168. Abb. Taf. VII, Fig. 6, Axt aus Sibirien.

[3]) *Plath*, Das Kriegswesen der alten Chinesen, S. 320.

geworden. Nur Bronzeklingen mit angegossenem Dorn für die verloren gegangenen Griffe sind gefunden worden. Zweischneidige Schwerter mit starker Mittelrippe in verschiedenen Längen und Breiten mit verdicktem Absatz am Griff kommen häufiger vor (Abb. 333). Aber Dolchklingen ohne Mittelrippe und mit flachem Griffansatz sind sehr selten. Der Handgriffdorn der Schwerter, glatt oder mit Ringabsätzen, hat stets oben eine runde Abschlußplatte.

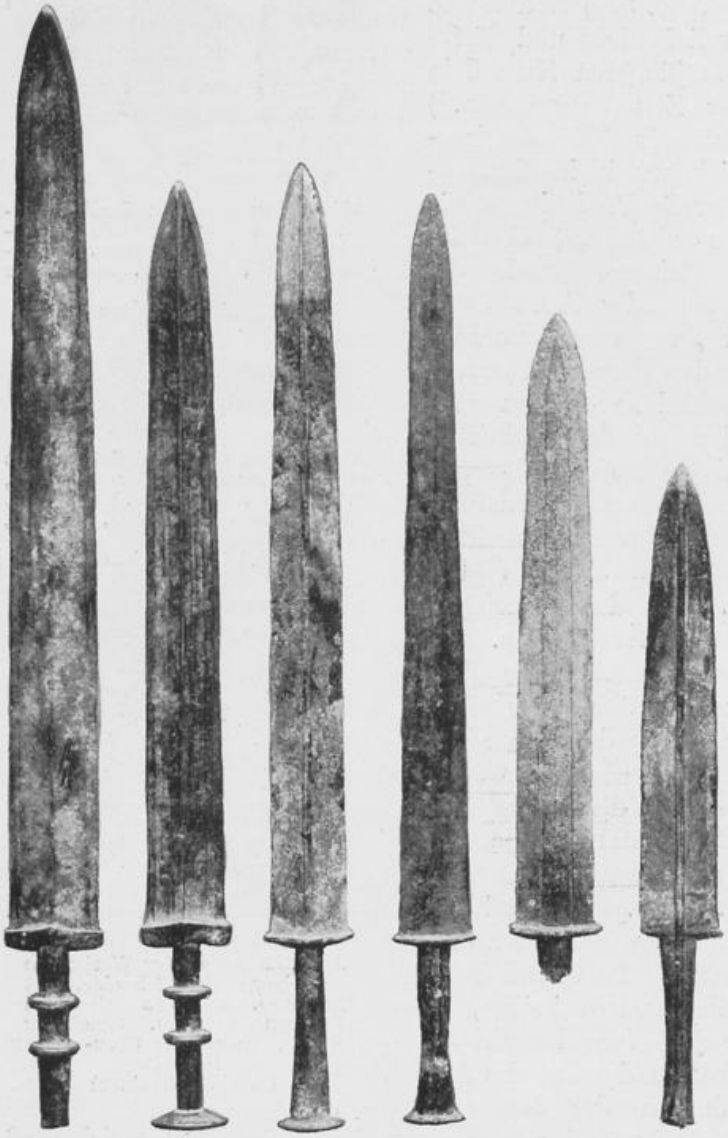


Abb. 333 Zweischneidige Bronzeschwerter mit angegossenem Dorn für Handgriff und verdicktem Absatz. Sammlung Knuth, Tsinanfu, Chou- oder Hanzeit (Originalaufnahme)

Im Grabe vom König Tschan Yingtsi aus dem Jahre 113 v. Chr. in Südchina, fand man bei Öffnung des Grabes, 226 n. Chr., neben einem Nephritsiegel und einem goldenen Petschaft auch Bronzeschwerter.[1]) Im allgemeinen bergen die Gräber viele Töpfereien, aber nur sehr selten sind kleine Bronzestücke und bisher keine Waffen gefunden worden. Die alten Königsgräber werden vielleicht einige enthalten.

Niemals hat das Schwert in China jene symbolische Bedeutung erlangt wie in den Ländern des Nahkampfes. Schwerter schmieden galt in Japan und dem alten Europa als heilige Handlung, zu der besondere Reinigungszeremonien erforderlich waren. Mit der Entwicklung der Helden- und Ritterehre ging die Wertschätzung des Schwertes Hand in Hand. Die Klingen japanischer Helden haben ihren Namen und ihre Geschichte wie das Schwert von Siegfried oder von Cid. In China muß die Sitte, ein Schwert bei Hofe zu tragen, sehr frühzeitig aufgehört haben, denn die Hanreliefs zeigen die Soldaten und die Leibwache umgürtet mit dem wagerecht hängenden Schwert (Abb. 334), aber nicht die Könige, Fürsten und Minister. Letztere waren vielmehr gezwungen, bei Hofe in beiden Händen ein Tablett zu halten (Bd. I, Abb. 25), wodurch der Gebrauch einer Waffe unmöglich wurde.

---

[1]) *De Groot*, Die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien, Oriental. Seminar, 1900, S. 17.



Abb. 334 Mandarin und Lenker unter Baldachin in zweirädrigem Wagen mit einem Pferd; zwei Vorläufer mit kurzem Rock und quer gehängtem Degen. Steinrelief auf einem Pfeiler vom Grabmal des Kaoyi, gestorben 209 n. Chr., Yatchou in Setshuan, 3. Jahrhundert
(Aus: Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, die Abreibung des Steines ausgeführt von Kommandant d'Ottone)
Text s. S. 196, 202

In den ersten Jahrhunderten nach Christus war das lange Eisenschwert ausschließlich in Verwendung, denn auf den zahlreichen Steinreliefs der Hanzeit suchen wir vergeblich nach einem kurzen zweischneidigen Bronzeschwert. Das Kampfschwert des Soldaten (Abb. 328, *d*, *e*) ist, soweit aus den Abbildungen ersichtlich, der einschneidige Hiebsäbel mit breiter, gerader, gespitzter Klinge und langem Handgriff, an dessen Abschluß ein Ring den Faustriemen hält. Chinesische Eisenschwerter aus antiker Zeit sind bisher im Original nicht bekannt geworden; offenbar wurden sie nicht geschätzt, da sie nicht die Waffe des Vornehmen waren und das Material keinen Sammlungswert besaß. Deshalb fehlen auch Abbildungen in den kaiserlichen Katalogen. Dagegen sind Eisenschwerter in einer ähnlichen Form in den Dolmen Japans und ein einziges Stück aus dem 8. Jahrhundert im Schatzhause Shosoin gefunden worden. Da man sonst auf dem Inselreiche nur die chinesischen Schwerter der Tangzeit kannte, die zweischneidig waren, so haben japanische Schriftsteller das Dolmenschwert als halbiertes chinesisches Schwert aufgefaßt. Diese Ansicht habe ich bisher auch vertreten,[1]) da die Japaner es behaupteten und chinesische Originale aus China unbekannt waren. Bei den japanischen Säbeln ist zwischen Griff und Klinge zum Schutze der Hand eine eiförmige Scheibe eingefügt. Im Pokutulu ist ein Bronzedolch aus vorchristlicher Zeit abgebildet (Bd. I, Abb. 13, *g*), der ein gleiches breites Stichblatt in ovaler Form aufweist. Im Mittelalter ist diese Stichblattform in China unbekannt und auch in Japan vergessen. Erst im 15. Jahrhundert werden in Japan wieder ähnliche Scheiben benutzt, die in den folgenden Zeiten künstlerische Verzierungen erhielten. Man erblickte bisher in den Stichblättern eine japanische Eigenart, aber wir werden sehen (S. 209), daß ungefähr gleichzeitig auch in China die Sitte wieder aufkam.[2])

Die älteren Bronzewaffen (Abb. 333) haben nur eine Verdickung und keine Parierstange. Auch bei den Eisenschwertern auf den Hanreliefs ist kein Handschutz sichtbar, aber das kann an der ungenauen Zeichnung liegen. Die japanischen Dolmenschwerter sind um einige Jahrhunderte jünger als die Hanreliefs, so daß eine Wiederaufnahme der alten Bronzesitte vielleicht erst in der kriegerischen Zeit der

---

[1]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 126; Bd. I, Abb. 2, 65; Bd. III, Abb. 75.

[2]) Charakteristisch für die japanische Kritik ist es, daß in der umfangreichen und sehr ausführlichen Literatur über die Stichblattkunst nicht das chinesische Vorbild erwähnt wird. Nur einzelne Techniken werden als chinesische bezeichnet. Im allgemeinen gelten die japanischen Meister als Erfinder, während sie wie auf allen Gebieten nur Nachahmer waren, die allerdings später ihre eigenen künstlerischen Wege gingen.

sechs Dynastien (221—581) stattgefunden haben kann. Das zweischneidige kurze Stichschwert brauchte keinen Handschutz, als aber der eiserne, einschneidige Hiebsäbel aufkam, machte sich als Schutz eine Parierstange notwendig.

Durch Zufall habe ich ein modernes Schwert (Abb. 335) der Tanguten aus Nordtibet[1]) kennen gelernt, das charakteristische Merkmale des japanischen Dolmenschwertes und des chinesischen Säbels auf den Steinreliefs aufweist. Nur ist die Klinge leicht gebogen, aber eine derartige Abweichung kann in einer tausendjährigen Gebrauchszeit wohl entstehen und kommt im 7. Jahrhundert auch in Japan auf. Die wesentlichen Momente, die einschneidige, spitze Klinge, der lange Handgriff mit großer Abschlußöse und Faustschnur, stimmen mit den chinesischen Reliefzeichnungen vollkommen überein, und die ovale oder runde Stichblattscheibe entspricht der Zeichnung im Pokutulu und der japanischen Ausführung.

Hieraus ergibt sich, daß diese Stichblattform in der Eisenzeit bei Hiebwaffen in weiten zusammenhängenden Gebieten Asiens verbreitet war.



Abb. 335 Einschneidiges Eisenschwert mit breitem Stichblatt, Griff mit Öse, Sammlung Filchner, Waffe der Kukunor Tanguten, Nordtibet
(Aus: Filchner, Das Rätsel des Matschu)

Die Bogen haben keine besondere künstlerische Ausschmückung erhalten. Im Chouli werden sechserlei Bogen und achterlei Pfeilsorten erwähnt, doch sind die Unterschiede nur waffentechnischer Art. Die Pfeilspitzen zeigen eine reiche Abwechslung der Form. Zahlreiche Formen sind aus Japan bekannt, und da ganz ähnliche in Sibirien[2]) vorkommen, so können wir auch hier annehmen, daß in der Bronze- und in der frühen Eisenzeit gemeinsame Formen für ganz Ostasien galten. Die Ausarbeitung der Spitze ist bald breit spatenförmig mit gerader und gewölbter Schneidefläche, bald oval oder breit flunderförmig, spitz und dreiflügelig in den verschiedensten Ausführungen. Besonders interessant ist die Form mit drei Flügeln, die auch aus Persien und gewissen Gegenden Europas bekannt ist. Am eigenartigsten sind die gegabelten Spitzen zum Schießen der Vögel im Fluge. Bei durchbrochenen, breiten Pfeilspitzen finden wir auf den Seitenblättern rechts und links von der verstärkten Mittelrippe runde Löcher einfach oder dreifach angeordnet, und herzförmige Ausschnitte. Diese letzteren waren in Japan sehr beliebt und dort japanisch umgedeutet als Kirschblütenblatt oder Auge des Bären. Immer wieder kann festgestellt werden, daß gerade die Formen, denen in einem Lande eine symbolische Bedeutung beigelegt wird, vom Auslande übertragen waren. Nicht wird die Form erfunden zur Symbolisierung einer Idee, sondern die fremde Form wird als Mode mechanisch übernommen und später erst verschiedenartig gedeutet. Wann diese Formen aufkamen, ist nicht feststellbar, aber jedenfalls sind in der Hanzeit schon sehr elegante und eigenartige Ausführungen vorhanden.

Die Chinesen gelten als die Erfinder der Armbrust. Im Chouli wird sie bereits dem 12. Jahrhundert v. Chr., also der vorhomerischen Zeit, zugeschrieben. Aber über die Echtheit dieses angeblich im Beginn der Chouzeit, also im 12. Jahrhundert v. Chr., verfaßten Werkes wird seit Jahrhunderten gestritten. Sicher ist nur, daß

[1]) *Filchner*, Das Rätsel des Matschu, 1907, Taf. 53.
[2]) *Martin*, Sibirica, Stockholm 1897, Taf. 27—34 mit vielen hundert Abbildungen.

es 40 v. Chr. aufgefunden wurde.[1]) Spätere Gelehrte behaupten, daß es erst damals geschrieben sei. In den klassischen Schriften wird die Armbrust nicht erwähnt, aber das Geschichtswerk aus dem 1. Jahrhundert n. Chr., Shihchi, berichtet, daß der General Sunwu im 6. Jahrhundert v. Chr. besondere Abteilungen von Armbrustschützen in seinem Heere hatte. Vom Vogelschießen mit der Armbrust wird in einem Werke aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. gesprochen.[2])

Hieraus ergibt sich mit Sicherheit, daß im 2. Jahrhundert v. Chr. Armbrüste allgemein in Anwendung waren. Ob es sich um eine viel ältere Erfindung handelt, die dann in der klassischen Zeit wieder verloren gegangen ist, oder ob erst in der großen Zeit der Reformen die Waffe aufkam, ist nicht mehr beweisbar. Jedenfalls fehlt bisher jede Nachricht aus anderen Ländern, daß Armbrüste in der vorchristlichen Zeit bekannt waren. Das chinesische Schriftzeichen für Armbrust, Nu, setzt sich aus zwei Zeichen zusammen, die Bogen und Sklave bedeuten. Das Wort Nu bezeichnet nach Mitteilungen von Laufer bei den südchinesischen Urstämmen,

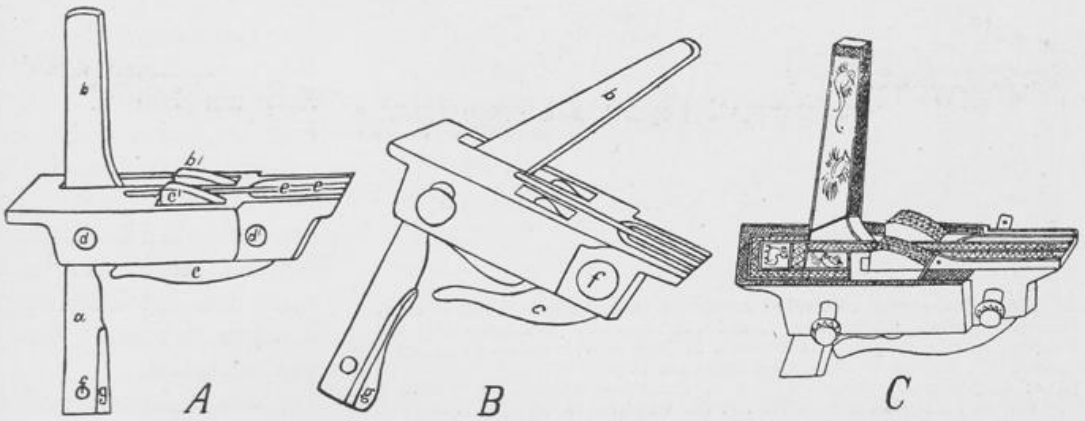


Abb. 336 Armbrustschlösser, Bronze, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. **A** Handgriff **b** starr verbunden mit den beiden Zähnen **b'** und **c'** und drehbar im Zapfen **d**, Hebel **a** hält im Einschnitt oben die Stütze **c**, um ein Herabdrücken der Zähne durch die Sehne zu verhindern; **e e** Pfeilrinne, die sich in Holz fortsetzt, nach „Große Enzyklopädie", **B**, **C** ähnliche Konstruktion; mit Silbereinlagen; nach Pokutulu, gedruckt 1119—1126 (Aus: Forcke, Über die chinesische Armbrust, Verhandl. d. Berl. Ges. f. Anthropologie usw., 1896, 18. April, S. 272—279)
Text s. S. 200

zum Beispiel den Man und Miautze, ebenfalls Armbrust. Andererseits nennen die Chinesen die besiegten Stämme Sklaven. Es ist daher wohl möglich, daß diese Völker, deren Kultur (s. Bd. I, S. 94) längst zerstört ist, die Erfinder waren. Auch die Zeit der Einführung in China im 2. Jahrhundert v. Chr. würde mit der Zeit der südlichen Expansion zusammenfallen. Jedenfalls beweist das Schriftzeichen, daß es sich um eine später eingeführte fremdländische Waffe handelt.

Es werden im Chouli vier Sorten erwähnt. Die kleineren Formen für den Angriff und die Verteidigung der Stadtmauern, die längeren und schwereren für den Wagenkampf und auf offenem Schlachtfelde. Die Konstruktion blieb immer die gleiche (Abb. 328, *c*). Eine Repetierarmbrust soll schon im 3. Jahrhundert erfunden worden sein.[3])

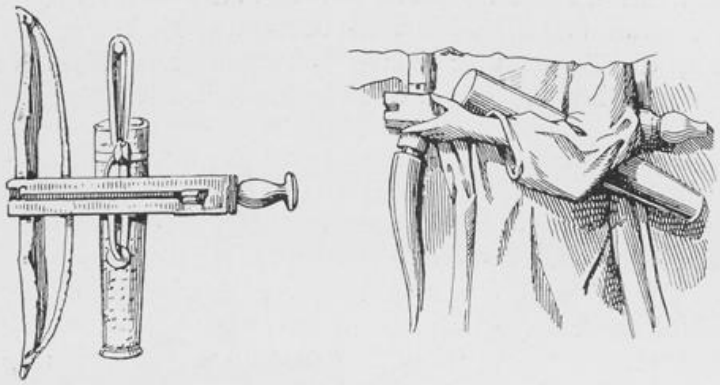
In Büchern über antike Bronzen sind einige Armbrustschlösser (Abb. 336) abgebildet, die stets aus Bronze waren und teilweise Verzierungen von Silbereinlagen

[1]) *Wylie,* Notes on Chinese literature, Shanghai 1902, S. 4.

[2]) Huai-nan-tse in seinem Werke Hung-lieh-chuen, s. *Forcke,* Über die chinesische Armbrust. Verh. f. Anthropologie, 1896, S. 272.

[3]) *Forcke,* Über die chinesische Armbrust; Repetierarmbrust soll vom Helden Chuko-liang erfunden sein, der nach Tsai im 3. Jahrhundert, nach Forcke schon früher gelebt haben soll.

aufweisen. Ein Stück trägt die Datierung von 124 n. Chr., während ein anderes (*e*) reich mit Silbereinlagen in einem eigenartigen Stile verziert ist und wohl erst der jüngeren Han- oder Tangzeit angehören dürfte. Die Rille für die Pfeile, an der der Bogen mit der Sehne befestigt war, sowie der Schaft waren aus Holz (Abb. 328, *c*) und sind daher nicht erhalten. Die Konstruktion des Metallschlosses ist sehr merkwürdig. Es sind (*A*) stets zwei Zähne zum Festhalten der gespannten Sehne in einem Stück mit dem Handgriff (*b*) gegossen. Durch Aufrichten desselben gehen die Zähne (b^1, c^1) hoch und werden in dieser Stellung durch die Stütze (*c*) gehalten, die wiederum durch einen Einschnitt im Hebel (*a*) festgehalten wird. Sobald der letztere Hebel zurückgezogen wird (*B*), löst sich die Stütze (*c*), und die Zähne werden durch die sich befreiende Sehne herabgedrückt, wobei zwangsweise der Griff (*b*) sich nach vorne neigt.



a *b*

Abb. 337 Skizzen von römischer Armbrust (manuballista?) mit Köcher, nach römischem Steinrelief, **a** auf Grabmalsäule, gefunden 1831 bei Polignac sur Loire, jetzt im Museum zu Puy, **b** von einem Fries, ausgegraben nahe bei Puy
(Aus: Demmin, Die Kriegswaffen in ihrer historischen Entwicklung von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, 1886, 2. Aufl.)

Daneben werden auch Bogenmaschinen aus der Zeit um 350 v. Chr.[1]) erwähnt, aber jede genauere Beschreibung fehlt.

Um die Eigenart der ostasiatischen Technik zu beweisen, sei ein Vergleich mit den gleichzeitigen Kriegsmaschinen Europas gestattet.

Die Schleuderwaffen der alten Römer beruhten auf der Torsionskraft der zusammengedrehten Nervenbündel aus elastischen Roßhaaren oder ähnlichen Stoffen. Dagegen ist die Anwendung der Elastizität des Bogens als treibende Kraft bei Geschützmaschinen zwar von den Griechen (Gastraphetes genannt), aber nicht von den Römern ausgeübt. Armbrüste und auf dem gleichen Prinzip gebaute Maschinen sind in Europa erst im Mittelalter nach orientalischen Vorbildern angefertigt worden, während dann die Ausnutzung der Torsionskraft vergessen wurde. Einzelne Forscher gingen daher so weit, das Prinzip aufzustellen, daß für das Altertum die ausschließliche Anwendung der Torsionskraft charakteristisch ist und die Römer die Bogenspannung überhaupt nicht gekannt haben. Hiergegen sprechen aber einzelne in Puy gefundene römische Grabsteine (Abb. 337), die ganz deutlich Armbrüste erkennen lassen. An Hand dieser Steinreliefs können wir auch die bei römischen Schriftstellern vorkommende, nicht genauer erklärte Bezeichnung von arcuballista und manuballista als Armbrust übersetzen. Immerhin bleibt es auffallend, daß bisher nur auf den ziemlich späten Steinen in Puy sich Abbildungen gefunden haben und sonst nirgends. Die Konstruktion ist von der chinesischen abweichend.

---

[1]) Große chinesische Enzyklopädie, Abt. VII F, Heft 283/84. Im Rikto, Kriegsbuch aus der Zeit von etwa 350 v. Chr. wird erwähnt, daß die Bogenmaschinen bei der Armee auf der rechten Seite stehen sollen, aber jede weitere Beschreibung fehlt. Im Buche Ke kai-kis shi, dessen Verfasser 1193 gestorben ist, wird gesagt, daß ähnliche Bogenmaschinen, aber kleiner, auch von West- und Südbarbaren verwendet werden, sie sehen so aus wie Maschinen, die in China von Jägern gebraucht werden. In der Enzyklopädie sind auch Abbildungen solcher Bogenmaschinen gegeben, aber dieselben stammen erst aus der Zeit des Druckes, um 1621.

Das vereinzelte Vorkommen der Armbrust auf den Steinreliefs in Puy läßt sich darauf zurückführen, daß dort, wie nachgewiesen ist, westasiatische Söldnertruppen hinkommandiert waren, die ihre eigenen Waffen mitgebracht haben dürften. Eine besonders in Italien bekannte und in alter Zeit allgemein angewendete Waffe kann sie sicher nicht gewesen sein.

Ein Meinungsstreit ist über eine anonyme lateinische Schrift entstanden, „De rebus bellicis", welche eine Reihe von neuen Kriegsgeräten einem Kaiser empfiehlt. Der Herausgeber der Baseler Ausgabe [1]) von 1552 meint, daß das Schriftchen dem Kaiser Theodosius, der 395 n. Chr. gestorben ist, gewidmet sei, und die ungefähr gleiche Entstehungszeit nimmt auch Mommsen an. Dagegen bestreitet Schneider die Möglichkeit der Herstellung in so früher Zeit, da Bogengeschütze sonst nicht erwähnt werden, und ihre Technik den alten Römern unbekannt gewesen sein muß, da gleichzeitige Schriftsteller nur von Torsionsgeschützen sprechen. Schneider erklärt daher die Schrift als mittelalterlich.

Von den Konstruktionen des Anonymus interessieren uns vornehmlich folgende: ein Mauerwagen, ein Schiff, das durch Schaufelräder, die Ochsenkraft treibt, vorwärts bewegt wird, und eine Blitzballiste, die eine verstärkte Armbrust auf vier Rädern ist. Speziell das Schiff hält Schneider für „geradezu verrückt". Der Verfasser der anonymen Schrift wird als Orientale erklärt,[2]) „denn die einzigen barbarischen Namen, die er erwähnt, sind Araber und Perser, und sein geographischer Gesichtskreis endet an der Donau". Wenn wir infolge dieser wichtigen Angabe unser Augenmerk statt auf Rom mit seiner eigenen Sitte und Technik, auf Asien lenken, so sind uns die Projekte durchaus nicht so überraschend, sondern stellen sich als Vorschläge eines Mannes dar, der die Welt gesehen hat und das, was ihm auf seinen Reisen in Asien als brauchbar aufgefallen ist, seinem Kaiser zur Erwägung unterbreitet.

Wir sahen, daß in China die Armbrust vielleicht achthundert Jahre vor Kaiser Theodosius in Gebrauch war und ebenso die Pfeilmaschine unter Ausnutzung der Spannkraft eines Bogens. Die Schaufelräder sind ebenfalls seit uralter Zeit in China verwendet worden, allerdings werden sie heute meist von Menschen durch Treten bewegt, aber die Triebkraft durch Ochsen nach dem Vorbilde der Kornmühlen kann sehr wohl früher angewendet sein, oder der Verfasser hat die beiden Beobachtungen selbständig zusammengefügt. Auch einen Sturmwagen als Belagerungsgeschütz werden wir in China aus antiker Zeit kennen lernen (S. 205). Ferner sind die in der Schrift ebenfalls erwähnten gesteppten Linnenpanzer sowie die aufgeblasenen Schläuche zum Übersetzen über Flüsse erwiesenermaßen asiatisch.

Es ist daher durchaus wahrscheinlich, daß die Schrift im 4. Jahrhundert entstanden ist; es ist sogar verwunderlich, daß die römischen Kolonisten in Asien, die im Tauschverkehr mit China gestanden haben (Bd. I, S. 91), nicht früher Gelegenheit hatten, diese alten Kriegswaffen des Ostens kennen zu lernen.

Immer wieder sehen wir, wie die beiden Kulturzentren des Altertums, Rom und China, die Träger verschiedener Techniken und Ideen waren. Der Kulturkreis Roms erstreckte sich von dem Mittelländischen Meere über Südasien bis an Chinas Grenze, während der Einfluß der ostasiatischen Kultur über Mittel- und Nordasien bis nach Südrußland drang. Zwar fand durch Tauschverkehr eine gegenseitige Befruchtung statt, aber es waren nur äußerliche Momente. Im Herzen blieben Asien und Rom selbständig in ihrer Art. Wie einst die großen Bogen der griechischen Helden im Streite waren gegen die kleinen Bogen der persischen Kriegermassen, und wie der Einzelkampf der Hellenen der Massenbewegung der Asiaten gegenüber-

[1]) *Schneider*, Anonymi de rebus bellicis liber, Text und Erläuterungen, Berlin 1908. Abdruck des Originaltextes nach Ausgabe von Froben: Notitia utraque cum orientis tum accidentis etc. Basileae 1552.

[2]) *Seeck*, Realenzyklopädie von Pauly-Wissowa, I, 2325.

stand, so unterschied sich das Torsionsgeschütz Roms von dem Bogengeschütz Ostasiens.

Als Schutzwaffen wurden Schilder verschiedener Art geführt. Auf den Hanreliefs (Abb. 328, *d*, *e*) sehen wir einen kleinen, leicht gewölbten Schild mit verstärkter Mittelrippe und eckiger oder gebuchteter Fläche. In der klassischen Literatur werden auch Stehschilder erwähnt, die oben spitz, unten breit und so groß waren, daß sie die Person decken konnten. Eine künstlerische Ausschmückung scheint nicht stattgefunden zu haben. In moderner Zeit kommen runde Schilder aus Fasern geflochten mit aufgemaltem Fratzenkopf vor.

Panzer werden schon sehr früh angewendet, aber auf keinem der Steinreliefs ist ein solcher im einzelnen erkennbar. Die Bildhauerarbeiten (Bd. I, Abb. 99) aus späterer Zeit zeigen uns einen Lederkoller mit aufgenähten Schutzplättchen, aber in Japan sind auch eiserne Panzer[1]) gefunden worden, die nach chinesischem Vorbilde geschmiedet sein können. Am meisten werden, wie im alten Japan, gepolsterte Stoffpanzer in Übung gewesen sein. Da ein Nahkampf verhältnismäßig selten stattfand, so konnte der Panzer nicht die Bedeutung wie in Europa erlangen. Von Bronzepanzern fehlt jede Kunde.

Helme werden in den klassischen Schriften genannt, aber wir besitzen keine Abbildungen. Auf den Steinreliefs werden die Krieger stets mit Kappen, wahrscheinlich aus Leder, dargestellt, und die Mandarine und Könige mit hohen Stoffkappen (Abb. 342). Wir können annehmen, daß die in Japan gefundenen Formen auch in China üblich gewesen sind. Mit schmalen Kupfer- oder später mit Eisenstreifen wurde die Lederkappe geschützt und dann später eine runde Form aus Eisenstreifen zusammengeschmiedet. Die antike Form war im wesentlichen rund.[2]) Noch zur Mingzeit waren die Helme (Abb. 114) der Kopfform angepaßte Kappen mit langherabhängendem Nackenschutz, der über die Ohren seitlich herüberreichte, als Schmuck waren Haarbüschel oder ähnliches aufgesetzt. Eine spitze Form (Abb. 356) ist aus dem alten China nicht bekannt geworden.

Eine ganz besondere Sorgfalt wurde von altersher auf die Ausstattung der Wagen gelegt. Fürsten und hohe Beamte bewegten sich stets in Krieg und Frieden in Wagen der verschiedensten Art auf zwei Rädern (Abb. 334), wie bei den Wagen Ägyptens und Indiens, Griechenlands und Roms. Es würde über den Rahmen dieser Arbeit hinausgehen, wenn ich die verschiedenen Arten der Staatswagen, Reise-, Arbeits- und Kriegswagen aufzählen wollte.[3]) Die chinesischen Schriften enthalten ganze Hefte mit zahlreichen Illustrationen (z. B. Große Enzyklopädie) von Staatswagen, aus denen die höfischen Abzeichen und Abweichungen für jeden Rang ersichtlich sind. Wie Tracht, Kappe, Farbe des Kleides genau geregelt war, so auch die Gestaltung des Wagens. Nach den alten Annalen[4]) sollen ursprünglich nur zwei Pferde vorgespannt worden sein, dann kam ein drittes hinzu und schließlich ein viertes. In der Chouzeit ist das Viergespann das Gefährt der Beamten. In der Hanzeit hat der Kaiser sogar sechs Pferde eingespannt. Die Wagen waren aus Leder, Holz oder Metall. Eine künstlerische Bildverzierung wie bei den Griechen fand nicht statt.

---

[1]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 59—61, vgl. auch Tonfigur, Abb. 60, Buddhistische Figur, Abb. 61.

[2]) Abbildung von spitzem Lederhelm neben vielen runden Kappen bei Tonfiguren in Japan, bei *Münsterberg*: Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Fig. 74.

[3]) *Laufer*, Zur kulturhistorischen Stellung der chinesischen Provinz Shansi. Anthropos, 1910, I, S. 200. Die Ausbreitung des Wagens fällt mit der des Pfluges zusammen und hat sich von einem Mittelpunkte aus verbreitet. Australien, Afrika mit Ausnahme von Ägypten und alle insularen Gebiete kennen weder Rad noch Wagen, noch auch den Pflug. Der chinesische Wagen repräsentiert den Typus des Nomadenkarrens in Form eines Brettes auf Achse mit zwei Rädern, auf das das Rundzelt gestellt ist.

[4]) *Plath*, Das Kriegswesen der alten Chinesen, S. 312.

Die Kriegswagen der alten Zeit wurden nur aus Leder hergestellt. Die Pferde waren gepanzert und reich geschirrt.

Die Einführung von Reiterei nach dem Beispiele der zentralasiatischen Nomaden erfolgte im Anfang des 3. Jahrhunderts v. Chr. (Bd. I, S. 35). Gleichzeitig wurde die Strohsandale durch Schaftstiefel, die noch heute in Gebrauch sind, und der lange, behindernde Rock durch mehr anliegende und kürzere Kleider ersetzt. Damals kam der Sattel sowie wahrscheinlich auch das Hufeisen und der runde Steigbügel (Abb. 353) auf. [1])

Eine besonders vielseitige und künstlerische Ausgestaltung wurde für die Gürtelhaken (Abb. 338) erfunden. Allen gemeinsam ist an der hinteren Seite ein Knopf zum Befestigen. Das meist elegant geschwungene Vorderstück hat an einem Ende einen hakenförmigen Abschluß, der bald in Schlangen- (*a*, *b*), Drachen- (*c*) und Vogelköpfen (*f*, *g*) endet oder nur eine einfache Umbiegung (*d*, *e*) aufweist. Besonders geschmackvoll ist das Anschwellen der Haken nach unten und die Wölbung der Profillinie. Die figuralen Darstellungen in Relief oder Vollplastik (*c*, *g*) sind oft so elegant, daß der Guß in einer jüngeren Zeit im alten Stile bei vielen Stücken angenommen werden kann. Über die Verwendung konnte ich keine genauen Angaben erhalten. Moderne Chinesen behaupten, daß rechts und links im Gürtel derartige Haken eingeknüpft wurden, um den langen Rock beim Reiten einzuhängen. Dann würde aber der Haken nach unten zu stehen kommen, und die Köpfe würden nach oben sehen. Eine derartige zweckwidrige Gestaltung ist den Chinesen bei Erfindung der Form kaum zuzutrauen. Es ist daher wahrscheinlicher, daß bestehende ältere Formen für den Zweck beim Reiten benutzt wurden.



Abb. 338 Gürtelhaken mit Knopf hinten und umgebogenem Kopf vorne. **a**, **b** mit Schlangenkopf, **c** Schlangenkopf und Eidechse, in Vollplastik durchbrochen gearbeitet, **d**, **e** mit Haken, **f** mit Vogelkopf, **g** Knopfplatte mit Ente in Vollplastik, Kopf als Haken verdreht. Sammlung Knuth, Tsinanfu, Hanstil (Originalaufnahme)

Kleine Bronzestücke, wie Schnallen (Abb. 339), Haken und Ornamente, deren Zweck nicht immer ersichtlich ist, sind vielfach gefunden und zeigen eine zierliche Kleinarbeit in guten Linien. Die Zeitbestimmung der Herstellung ist sehr schwierig, aber jedenfalls gehören die Grundformen der frühen Bronzezeit an. Mit eigen-

[1]) Der runde Steigbügel aus Eisen kam im 13. Jahrhundert nach Deutschland und dürfte aus dem gleichen Ursprungslande nach China und nach Europa gedrungen sein. Auf hellenistischen Darstellungen, so auch auf der Trajanssäule, kommen Sattel und Steigbügel noch nicht vor, s. Bd. I, S. 35, 162 und Abb. 122, 123.

artiger Öffnung für den Finger sind Griffe für Spazierstöcke sowohl einfach als auch mit reicher Tierverzierung gegossen, die oft ganz überraschende Formen (Bd. I, Abb. 119) aufweisen.

Es herrschte in der alten Zeit die allgemeine Wehrpflicht, und jeder Soldat hatte einige Monate Dienst zu leisten. Um das Volk auch im Frieden im Waffengebrauch zu üben, mußten sich die jungen Männer nach der Ernte zu den großen Jagden versammeln, die ganz militärisch geordnet waren. Die Jagd galt als Vorübung für den Krieg. Scheibenschießen wurden ebenfalls zur Übung der Krieger veranstaltet. Die Erziehung zur Ordnung und zum Gehorsam erschien ebenso wichtig wie die Kunst des Bogenschießens und der Erfolg der Jagd.

Erst als im 7. Jahrhundert die Provinzialgouverneure sich der Herrschaft bemächtigten, entstand das stehende Heer, und gleichzeitig begann die Jagd ein traditioneller Luxus des Kaisers zu werden. Die Massenentfaltung bei den späteren Jagden war ein Zeichen der Macht, nicht eine Übung des Volksheeres. Die Offiziere gingen vorwiegend aus Beamtenkreisen hervor, und erst unter der jetzt regierenden Mandschudynastie wurden die ungebildeten, aber zuverlässigen Mandschuleute als stehendes Heer in die eroberten Provinzen gelegt, so daß ein wirklicher Militärstand aufkam.



Abb. 339 Doppelschnalle, runder Mittelkörper, durchbrochen gearbeitet, Bronze. Sammlung Knuth, Tsinanfu (Originalaufnahme) Text s. S. 203

Ähnlich wie der Kriegszug wurde auch die Jagd[1]) gehandhabt. Das China der alten Zeit war voll von Wild, und das Abschießen desselben war notwendig. Daher ist es auch erklärlich, daß die Jagd schon bei der antiken Kunst ein so beliebtes Motiv ist (Bd. I, Abb. 47—57). Die Jagden waren die einzige, jährlich viermal wiederkehrende Abweichung in der gleichmäßig dahinfließenden Lebensweise des chinesischen Bauern und Beamten in der Friedenszeit. Der Kaiser und die Vasallenfürsten jagten jeder in seinem Bezirk.

Das Töten der Tiere war auch durch die Religion geheiligt. Die erste Beute wurde den Göttern geweiht, und kein Opfer war den Ahnen so lieb wie das Wild, das mit eigener Hand getötet war. Das Morden auf Treibjagden war selbst dem Kaiser verboten und ebenso das Spannen von Netzen. Schutzgesetze zugunsten des Tiernachwuchses wurden streng beachtet. Im Chouli ist zum Beispiel genau festgesetzt, daß ein Beamter die Vögel abschießen, ein zweiter sie in Netzen fangen, aber ein dritter sie aufzüchten soll.

Nur das große Wild, wie Giraffe (Abb. 90), Hirsche und Eber, wurde künstlerisch dargestellt, während wir das Jagen von Vögeln und Hasen auf Darstellungen in früher Zeit nicht finden. Andererseits wurden stilisierte Vögel im Flug oder auf Dächern nach antiker Tradition zur Füllung der Fläche, als Luftornament gerne zwischengefügt (Bd. I, Abb. 26, 29). Als Verzierung werden auch Vögel naturalistisch ausgeführt (Abb. 92, 93).

Das Kommando im Kriege vermittelten schon in vorchristlicher Zeit Musikinstrumente.[2]) „Der Kaiser nimmt die Luku, die große Trommel (Ku); ein Feudalfürst die Feuku; ein Korpskommandant die Tsinku; ein Regimentschef (über 2500 Mann) die Trommel Ti; ein Bataillonschef (über 500 Mann) die Trommel Pi, beide zu Pferde; ein Kompagniechef (über 100 Mann) das Glöckchen Nao; ein

---

[1]) Ich verweise auf die ausführlichen Schilderungen bei *Plath*, Das Kriegswesen der alten Chinesen, München 1872, und *Plath*, Die Beschäftigung der alten Chinesen, S. 157—165. In Anbetracht des begrenzten Raumes kann ich auf die sehr interessanten Einzelheiten nicht näher eingehen.

[2]) Nach *Plath*, Das Kriegswesen der alten Chinesen, S. 310.

Sektionschef (über 25 Mann) die Zimbel To. Der Befehlshaber (von 5 Mann) die Zimbel Tscho, beides Glöckchen ohne Klöppel. Diese Instrumente dienten dazu, den Soldaten die verschiedenen Bewegungen anzudeuten." Die Trommeln waren auf den Wagen, und der Kaiser führte selbst den Schläger.

Von Belagerungswerkzeugen werden Sturmleitern, oben mit Haken, Sturmwagen und Wurfgeschosse erwähnt, aber jede nähere Beschreibung fehlt.

Ebenso wichtig wie die verschiedenen Signalinstrumente waren die Fahnen und Flaggen. Künstlerisch hatten sie durch ihre Stickereien und Bemalungen einen besonderen Wert. Nach dem Chouli[1]) gab es einen eigenen Fahnenvorstand über die neun Arten von Fahnen mit Figurenverzierungen. Jede hatte ihr spezielles Attribut für den Staatsdienst: Eine Sonne und der Mond zusammen bezeichneten die große kaiserliche Fahne Tschang; zwei Drachen die erste Fahne der Vasallenfürsten Ki, ein Stück (fleischfarbenes) Seidenzeug von einer Farbe (ohne Figuren) die zweite Fahne Tschen; Stücke verschiedener Seidenzeuge die dritte Fahne We; ein Bär und ein Tiger die vierte Fahne eines Korpsgenerals Khi; ein Phönix und Sperber die fünfte Fahne Jü; eine Schildkröte und eine Schlange die sechste Fahne Tschao; ganze Federn (von fünferlei Färbung am Schaft) die Standarte Sui und abgeschnittene Federn die Standarte Tsing.

Für jeden Hofbeamten enthielt die Fahne seinen Titel, für jedes Dorf dessen Namen; für jede angewiesene Domäne den Ehrennamen der Person, die sie innehatte. Bei einem großen Opfer stellte jeder Funktionär seine spezielle Fahne; ebenso bei einer großen Versammlung der Beamten und beim Empfange fremder Besucher. Bei einer kaiserlichen Leichenbestattung trug die große Fahne eine Inschrift mit den Namen des verstorbenen Kaisers.

Auf den Fahnen waren die charakteristischen Figuren gemalt oder gestickt. Die Anwendung von Fahnen bei allen möglichen öffentlichen Gelegenheiten ist stets Mode geblieben. Während heute die Wirkung durch die Anzahl und die Größe der bunten Farbstoffe erzielt wird, waren in der alten Zeit die künstlerischen Verzierungen in ihrer symbolischen Bedeutung besonders geschätzt. Kostbare Stoffe zeigten die Pracht des Kaisers und den Reichtum der Großen, und so wurde die Fahnenindustrie von bedeutendem Einfluß auf die Weberei und Stickerei der Stoffe.[2])

Wir haben nur die Sitten Chinas aus der ältesten Zeit untersucht, da die einmal eingeführten Gebräuche den künstlerischen Schmuck der Attribute beibehielten. Die Einzelausführung wurde durch die jeweilige Zeitströmung zwar beeinflußt, aber der Grundstil wurde niemals aufgegeben.

---

1) *Plath*, Das Kriegswesen der alten Chinesen, S. 307/308.
2) S. Kapitel über Stoffe.

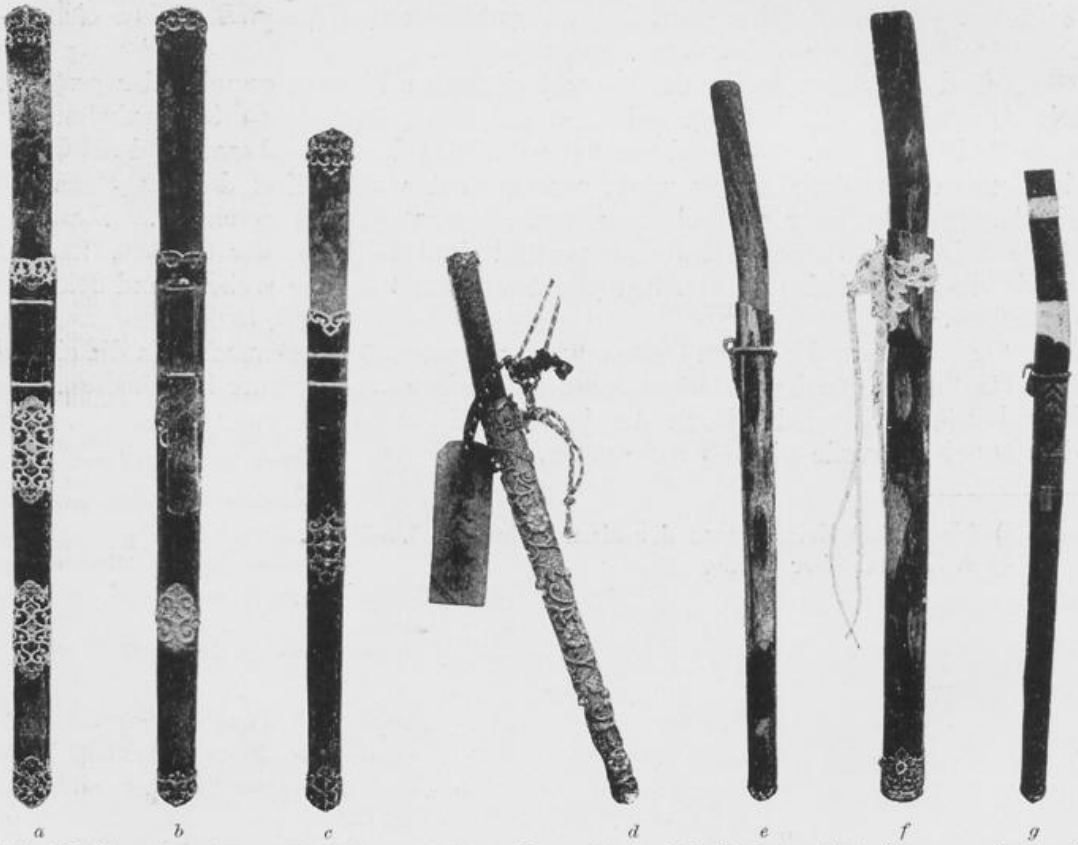
Mittelalter und Neuzeit

Neben dem in Ostasien weitverbreiteten einschneidigen Säbel fand auch in China eine Weiterbildung der Form des Bronzeschwertes mit starker Mittelrippe und zwei Schneiden in Eisen statt (Abb. 328, *d*). Der Handgriff endete in eine ovale Öse, und die in Japan gefundenen Verzierungen mit Vogelköpfen (Bd. I, Abb. 23, 24) ent-



Abb. 340 Prunkschwert, laut japanischem Katalog aus dem 8. Jahrhundert; eines der „hundert Schwerter des Kaisers", Griff mit Fischhaut und goldenem Beschlag, Scheide aus Leder, schwarz gelackt, mit geflügelten Vierfüßlern, Vögeln und Wolken aus Gold eingelegt, dann überlackiert und abgerieben, bis Gold hervorschimmert; die Hängerbeschläge in Bergform aus Gold und Silber, die Muster eingelegt mit azurblauen, roten und fahlgrünen Glasperlen und Kristall, darunter eine scharlachrote. Im Kaiserlichen Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Taf. 29)

sprachen der Ausführung in den ersten Jahrhunderten. Am Kaiserhofe wurden statt der einfachen Gebrauchswaffen auch kostbar verzierte Prunkstücke, besonders in der nachchristlichen Zeit, getragen. Von diesen Schwertern sind



a *b* *c* *d* *e* *f* *g*

Abb. 341 Kurzschwerter mit Scheide. **a** Griff aus blauem Stein, Scheide Lack mit Auflagen aus Gold und Silber, durchbrochen in hellenistischer Ornamentik, **b** Griff mit geflecktem Rhinozeroshornbelag, Scheide Lack, Verzierung wie bei *a* aus Silber, **c** Griff, Scheide und Verzierung wie bei *a* mit Steineinlage, **d** Griff und Scheide wie bei *b*, ganze Scheide belegt mit Ranken aus Silber, später Steine und Schnur beigefügt, **e** Griff und Scheide aus Aloeholz mit einfachem Beschlag aus Gold und Silber, **f** Griff aus Aloeholz, Scheide mit später angefügter Verzierung aus Gold und Silber, durchbrochen in Pflanzenmuster, **g** Griff und Scheide strohumflochten, mit Silberbeschlag, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. IV)

keine Originale aus dem chinesischen Altertum erhalten, aber im kaiserlichen Schatzhause in Japan ist aus den Zeiten des starken Verkehrs mit China, aus der luxuriösen Tangzeit, ein kostbares Prunkschwert (Abb. 340) aufbewahrt, das zum seitlichen Tragen am Gürtel mit zwei Hängern versehen ist und eine reiche Ausführung des chinesischen Hofdegens darstellt. Ähnliche Formen finden sich auf alten japanischen Bildern sowie in japanischen Büchern und sind stets als chinesischer Stil bezeichnet.[1])

Da der erste berühmte Schwertfeger in Japan aus dem 8. Jahrhundert genannt wird, so dürften alle älteren Schwerter des Kaiserhofes aus China oder Korea eingeführt worden sein, was auch in einzelnen Fällen in den alten Katalogen besonders vermerkt ist. Dem Zweck als Hof-, Zeremonial- und Prunkschwert war die kostbare Ausführung mit Goldbeschlag, Silber- und Goldeinlagen, Stein-, Glas- und Perlenschmuck angepaßt. Als Stichblatt ist, dem antiken Bronzeschwert entsprechend, eine kurze Verdickung angebracht, deren Form weniger zum Schutze der Hand im Kriege als zum bequemen Tragen und zur Schonung der Seidenkleider entstanden war.

Aus den japanischen Schätzen des 8. Jahrhunderts kennen wir auch zierliche und reich ausgestattete Kurzschwerter im gleichen chinesischen Tangstile (Abb. 341), die in Japan am Gürtel getragen wurden, sowie Dolche und Messer.

Die reichen Gold- und Silberbeschläge der Tangzeit zeigen die durchbrochenen Muster der gräkobuddhistischen Ornamentik (Abb. 341, *a*—*c*) und der üppigen Pflanzenranken (*d*, *f*). Daneben kommen Verzierungen auf der Lackscheide mit Tieren, Vögeln und Wolken vor (Abb. 340), aber niemals habe ich archaistische Ornamente, wie sie bei den Bronzewaffen üblich waren (Bd. I, Abb. 13), an Eisenwaffen gefunden.



Abb. 342 Würdenträger mit geradem, breitem Schwert, Steinfigur, etwa 3.5 m hoch, am Grabe des Kaisers Sentsong, gestorben 1063
(Aus: Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale)

In der Sungzeit lernen wir als eine weitere Form das breite Schwert von bedeutender Länge (Abb. 342) kennen, das mit den mittelalterlichen Schwertern in Westasien und Europa viel Ähnlichkeit hat. Die schwere Klinge dürfte die Benutzung mit beiden Händen erfordert haben, falls es überhaupt im Kriege Verwendung fand. Ähnliche Schwerter finden sich auf turkestanischen Fresken aus etwas früherer Zeit.

Die Mingzeit griff auf den reichen Verzierungsstil der Tangzeit zurück und schmückte Griff, Scheide und Klinge mit oft überladenem Metallbeschlag, aber das Material und die Durcharbeitung der einzelnen Ornamente konnten sich mit den älteren Arbeiten nicht messen. Es war eine technisch geschickte, aber doch

---

[1]) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Fig. 94. Schwert des Shotoku Taishi nach Honcho gunki Ko, gedruckt 1740, Bd. I, Fig. 27. Porträt des Prinzen Shotoku, Malerei Ende 7. Jahrhundert.



Abb. 343 Eisernes Schlagschwert, Klinge vierseitig aus Eisen mit Drachen in Silbertauschierung. Griff mit vieleckigem Abschluß und dickem, vierkantigem Stichblatt. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 15.—18. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 344 Hofschwert mit vergoldetem Bronzebeschlag im Stile der Tangzeit (Abb. 340) mit durchbrochenem Stichblatt (Abb. 348) und Riemenschnallen. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 15.—18. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 345 Schwert mit Steingriff in getriebener Metallfassung, Scheide mit Fischhaut und durchbrochenem und getriebenem Metallbeschlag, im Berner Museum, Bern; letztes Jahrhundert (Originalaufnahme)

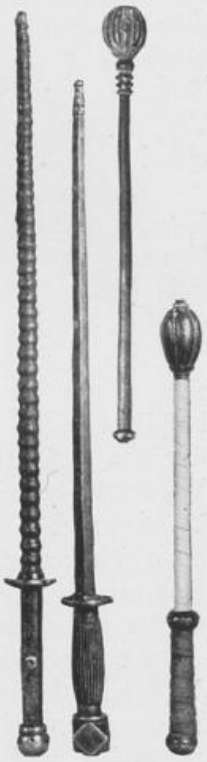
nur handwerksmäßig betriebene Renaissancekunst (Abb. 343, 344, 346). Die früher streng stilisierten Muster wurden in ein freies und elegantes Liniengewoge (Abb. 347) aufgelöst. Tiere wie Drachen und Phönix wurden als glückverheißende Symbole angebracht. Allerdings sind aus der Tangzeit ausgesuchte Exportarbeiten für einen prunkliebenden Kaiserhof erhalten und aus der jüngeren Zeit nur Gebrauchsschwerter von Offizieren. Der Vergleich kann daher nur unter Berücksichtigung der Unterschiede des vorliegenden Materials vorgenommen werden. Aber sicher hat man in der Tangzeit lieber unverzierte Arbeiten benutzt, als eine Wirkung mit billigen Mitteln in flüchtiger Weise zu erzielen versucht. In der modernen Zeit wurde der Stil weiter vereinfacht (Abb. 345).



a *b*

Abb. 347 Vorder- und Seitenansicht eines Beschlagteiles an Schwertscheide. Tierkopf und Ranken in Relief und durchbrochen. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 15.—19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Interessant sind Schlagwaffen mit schwerer viereckiger und runder Stange (Abb. 343, 346) aus Eisen oder Kupferlegierung mit Bronze-



a *b* *c* *d*

Abb. 346 **a**, **b** Schlagdegen mit runder und viereckiger Schlagstange, Griffabschluß und Stichblatt. **c**, **d** Keulen mit Kugel an der Spitze. **a** Stange aus Eisen mit Bronzeknopf und Stichblatt, **b** helle Bronze mit Holzgriff, **c** Bronzekopf und Endknopf an eiserner Stange, **d** wie **c**, aber Stange und Griff mit Stoff umwickelt. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 15. bis 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 348



Abb. 349

Abb. 348—349 Schwertknauf mit Stichblatt
Abb. 348 vergoldete Bronze, durchbrochen, Rankenornament (gehört zu Abb. 344)
Abb. 349 Eisen mit Drachen in Silbertauschierung, Sammlung Knuth, Tsinanfu, 16.—19. Jahrh.
(Originalaufnahme)

verzierung oder Silbertauschierung, deren Gestalt an altdeutsche Ellenmaße erinnert. Auf einer chinesischen Illustration fand ich einen europäischen Ritter mit langen Locken im Kostüme des 17. Jahrhunderts, in der einen Hand ein Schwert und in der anderen einen Schlagdegen haltend. Auch Keulen (Abb. 346, *c*, *d*) kommen vor. Die Schlagwaffen waren gegen Stoffpanzer eine wirkungsvolle Angriffswaffe.

Die antike Bronzeform der breiten Scheibe (S. 197) am Griff der Schwerter, zum Schutze der Faust, kam später wieder in Mode. Da in Japan die künstlerische Verzierung des metallenen Stichblattes erst im 15. Jahrhundert beginnt und in China ältere Arbeiten nicht bekannt geworden sind, so ist anzunehmen, daß sie auch auf dem Festlande erst in der Mingzeit oder frühestens unter den Mongolen in Aufnahme kam. Dieses ist um so wahrscheinlicher, weil Japan alle Neuerungen vom Festlande, und zwar in einer der Herstellung der Vorbilder ziemlich nahe liegenden Zeit übernahm. Auf dem Inselreich, wo das Schwert des erblichen Ritterstandes eine ganz andere Bedeutung als in China erlangt hatte, wurde die Ausarbeitung des Stichblattes mit großer Virtuosität gesteigert und schließlich ohne Rücksicht auf den praktischen Gebrauch für Sammlungen von Liebhabern hergestellt. In China waren die verschiedenen Muster und Techniken (Abb. 348 bis 352) ersonnen, aber ihre Ausführung blieb eine handwerksmäßige Massen-



Abb. 350

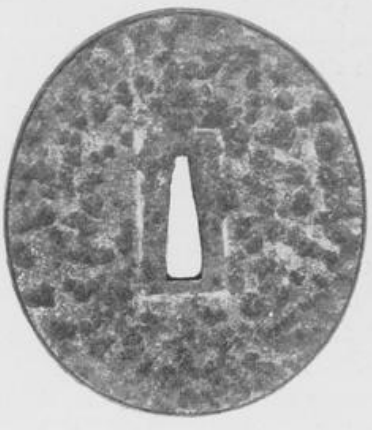


Abb. 351



Abb. 352

Abb. 350—352 Stichblätter für Schwerter. Abb. **350** Eisen, Relief von Tieren und Wolken mit Silberbelag, Abb. **351** Eisen, gehämmert, mit Silberspuren, Abb. **352** helle Bronze in Relief, vergoldet. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 16.—18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)



Abb. 353 Steigbügel an Lederriemen, Eisen mit runden Verzierungen mit farbiger Emaille, im Berner Museum, Bern (Originalaufnahme)

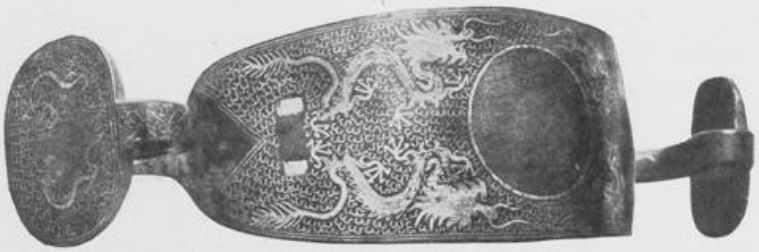


Abb. 354 Sänftenbügel für Tragtiere, Eisen mit Silbertauschierung, Drachen auf Wurmmustergrund, im Berner Museum Bern (Originalaufnahme

fabrikation für den praktischen Gebrauch. Wir finden als Material Eisen und Bronze in verschiedenen Farben verwendet. Ovale, gebuchtete und vieleckige Formen wurden voll oder durchbrochen ausgearbeitet, und die breite Fläche erhielt durch einfache Hammerschläge, durch Relief oder durch aufgelegte und tauschierte Edelmetalle ihren Schmuck. Die Metallscheibe ist häufig durch einen hochstehenden Rand verstärkt.

Die japanische Art, ganze Bilder aufzutragen, entsprach den dortigen rein dekorativen Zierstücken, die als Sammlungsobjekte geschaffen wurden. In China ist niemals der Zweck völlig vergessen und das Ornament daher stets eine sich anpassende Verzierung des Schwertes geblieben. Die in Japan beliebte Art, die Eisenplatte in der Silhouette von Gegenständen und Tieren zu durchbrechen, kommt in China nur bei Medaillen (S. 218) in ganz ähnlicher Weise vor, aber ist bei Waffen bisher nicht nachgewiesen.

Der Luxus reicher Metallverzierung war nicht nur auf den Schmuck der persönlichen Waffen beschränkt, sondern wurde auch bei der Schirrung der Pferde angewendet. Steigbügel (Abb. 353) und Gebiß werden mit Silbereinlagen oder Emailschmuck versehen. Die Lederriemen sind mit Metallornamenten besetzt, und Glocken, Schellen oder gefärbte Pferdeschweife in metallenen Haltern hängen von ihnen herab (Abb. 547). Die langen Tragstangen der Staatssänften wurden in besonders geformten Bügeln (Abb. 354) auf dem Rücken zweier hintereinanderher gehender Tiere befestigt. Auch die Hausgeräte aus Metall wurden mit Verzierungen überladen, damit sie reich und vornehm wirken sollten. Dabei entstand ein Durcheinander von Stilen und Techniken.

Die Trinkschale (Abb. 355) mit Hängeröse ist innen rot lackiert und außen mit Silbertauschierung



Abb. 355 Trinkschale in Schädelform mit Öse, Eisen, innen rot lackiert, außen Drachen und Pflanzengrund nach Stoffmustern, in Silber tauschiert. Sammlung Knuth, Tsinanfu, 16. bis 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

nach dem Vorbilde eines Seidenstoffes mit Drachen und Blumenranken bedeckt. Die Form erinnert an die alte Sitte der Trinkgefäße aus den Schädeldecken der Feinde. Noch heute werden derartige Schädelbecher im tibetischen Kult verwendet.

Der chinesische Helm (S. 202) blieb im wesentlichen eine dem Kopf angepaßte runde Hirnkappe mit Nackenschutz (Abb. 114). Die Rangkappen (Abb. 342) sind in Metall wohl niemals nachgeformt worden. Dagegen trägt der Mandschugeneral einen spitz zulaufenden Metallhelm mit breitem Nacken-, Hals- und Backenschutz aus Stoff (Abb. 356). Hier finden wir die antike Form, die bei den Türken Asiens und Europas allgemein vorkommt. Diese durch die Eisentechnik sicher nicht bedingte Gestalt ist die Nachahmung des uralten Lederhelmes, dessen hoher Aufbau entweder durch den im Kriegsfall besseren Widerstand oder durch den Haarknoten bedingt wurde. Auf der Spitze des Metallhelmes werden noch weithin sichtbare Federn mit dem farbigen Mandarinenknopf in der Mitte, als Abzeichen der Würde, getragen (Abb. 357).

Der Helm hat vorne eine ganz eigenartige Verzierung in Gestalt von zierlichen realistischen Blättern und Früchten aus Metallblech. Welcher Gegensatz, die kriegsmäßige feste Schutz-



Abb. 356 Galahelm eines Mandschugenerals: Korpus aus Metall, versilbert und vergoldet und mit Eisvogelfedern verziert; vorne Blätter aus dünnem Blech und runde Früchte; schwere Kappe aus gelber Seide mit vergoldeten Nägeln und schwarzer Sammeteinfassung; Helmzier aus Marderfell mit Glasperlenbehang, zwei Adlerfedern (Abb. 357) mit in Gold aufgemalten Drachen und in der Mitte roter Rangknopf in Metalleinfassung. Sammlung Berner Museum, Bern, 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 357 Helmzier des Mandschuhelms (Abb. 356). Sammlung Berner Museum, Bern, 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

haube und die zierlichen Metallblättchen, die so gar nichts Kriegerisches haben! Vielleicht ist dieser Schmuck der letzte Ausklang einer uralten Sitte. In den Gräbern der Skythenkönige in Südrußland sind Totenkronen gefunden worden,[1]) die aus ganz ähnlichen Blättern und Früchten aus dünnem Metallblech zusammengesetzt sind.

Die Lanzen und Hellebarden haben, dem eleganten Linienflusse der Tangzeit folgend, eine mehr malerische Ausgestaltung (Abb. 547) erfahren. Zahlreiche Formen sind in Museen gesammelt, aber das Streben nach einem künstlerischen Schmuck ist nicht zu beobachten. Für Gebrauchswaffen im Kampf waren die Formen geschaffen und selbst die Parade- und Luxusstücke weisen glatte Metallflächen, oft in reicher Ausführung, auf.

Kanonen wurden seit der Mongolenzeit in mittlerer Größe in Bronze und Eisen gegossen und erhielten durch die Jesuiten europäische Ausgestaltung. Gewehre zum Tragen und zur Armierung der Wälle sind in verschiedenen Schweren hergestellt worden, aber für sie wurde keine Verzierung eigener Art ersonnen.

Auch die uralten Bogen und Pfeile besitzen keine künstlerische Ausgestaltung, wie in Japan in der Tokugawazeit. Sie waren wie Armbrust und Lanze die in Massen hergestellten Waffen der Söldnerheere.

Der nüchterne Nützlichkeitssinn europäischer Technik dürfte bald allen traditionellen Schmuck verdrängen und auch die chinesischen Waffen den internationalen Sitten anpassen.

---

[1]) *Reinach*, *Tolstoi* und *Kondakoff*, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1891, Fig. 49—51.

Münzen

Die älteste Form des Tauschhandels bestand bei den Chinesen wie überall in der Welt im Austausch von Gütern. Die benachbarten Stämme trafen sich an bestimmten Markttagen an Grenzorten und tauschten die Erzeugnisse oder die Handelsprodukte ihrer Länder aus. Dem mythischen Kaiser Huangti (2704 bis 2595 v. Chr.) wird eine besondere Entwicklung der wirtschaftlichen Kräfte des Landes nachgerühmt.[1]) Unter anderem soll er zur Förderung des Handels Brücken gebaut und Ochsenkarren eingeführt haben. Edelsteine, Gold und Kupfer wurden als erstes Tauschmittel von festgesetztem Wert, also als Geld, benutzt. In dieser Zeit soll eine Kupfermine entdeckt und der erste Bronzekessel in der Provinz Honan gegossen worden sein. Aber Bronze blieb trotzdem bis zur Eroberung der kupferreichen Südstaaten im 3. Jahrhundert v. Chr. (Bd. I, S. 95) ein seltener Artikel.

Kupferbarren scheinen nicht nach dem Gewicht in den allgemeinen Verkehr gekommen zu sein, sondern nur in gegossener Form als Gebrauchsgegenstände, wie Spaten, Handwerkszeug, Messer, Glocken usw. Diese Gerätformen sind in den ältesten Münzstücken noch deutlich erkennbar und blieben beibehalten, als das Verlangen nach geringeren Tauschwerten die Dimensionen erheblich verkleinerte.

Als ältestes Zahlungsmittel, etwa um 1000 v. Chr., gilt die Spatenmünze.[2]) Neben großen Stücken, die sehr gut als Ackergeräte gebraucht werden konnten, wurden kleinere, bis etwa 10 cm Länge, mit ganz dünner, biegsamer Fläche gegossen, aber der vierkantige hohle Griff für den Holzstiel blieb auch

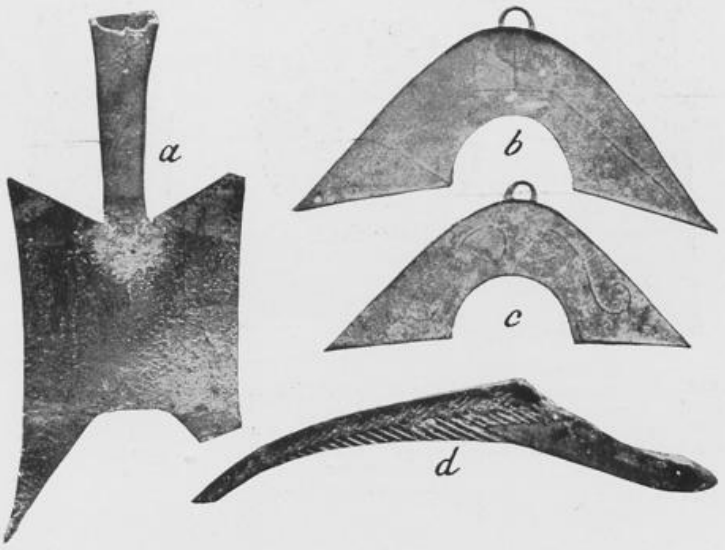


Abb. 358 Älteste Münzen, 4/9 der Originalgröße. **a** Spatenmünze, Griff vierseitig, hohl, ganz dünner Guß. **b**, **c** Klangplattenmünzen, genannt Brücken- oder Mondmünzen (Tschiau tsien) mit Öse, Linearverzierungen in Relief, ganz dünner Guß. **d** Kammünze, vertiefte Rippen, an Kante gezackt, dicker Guß, Loch zum Aufreihen. Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu, etwa von 1000 bis 300 v. Chr. (Originalaufnahme)
Text s. S. 213, 214, 215

---

[1]) *Hirth*, The ancient history of China, S. 22.

[2]) In mehreren Heften des Pokutulu und Sitsing sowie in dem großen Spezialwerk über Münzen „Gu Tsüan Hui", in 18 Heften, sind viele hundert Münzen abgebildet, aber im wesentlichen bestehen die Unterschiede in der Schrift und Größe, die in unserem Zusammenhang kein Interesse bieten. Die Formen sind auf nur wenige Typen begrenzt. — Einen guten Überblick in: *Rose*, Chinesische Münzen, Tsingtau 1909.

in dieser Miniaturausgabe (Abb. 358, *a*) beibehalten. Ursprünglich fehlte jede Inschrift, und erst in späterer Zeit wurde auf kleinen Stücken eine Wertbezeichnung oder die Namenangabe der Orte, zwischen denen die Geldstücke Kurswert hatten, hinzugefügt. Allmählich verflachte der für den Stil bestimmte Hohlfortsatz zu einer eckigen Platte, und aus der meist etwas eingebogenen unteren Fläche entstanden viereckige oder halbkreisförmige Ausschnitte.[1])

„In dieser Weise[2]) entwickelten sich allerlei Abarten, von denen viele kaum noch eine geringe Ähnlichkeit mit dem Spaten aufweisen." „Die Chinesen hingegen sehen diese Münzen als Nachbildungen von Kleidern an und nennen sie Pu tsien, das heißt Gewandmünzen (Abb. 359). Daß in alten Zeiten Stoffstücke getauscht worden sind, ist wohl nicht zu bezweifeln, aber die Form der Pu tsien ist dem Gedanken, daß sie Nachbildungen von Gewändern seien, nicht gerade günstig und die Umbildung eines Gewandes in ein Metallstück etwas zweifelhaft. Man kann vielmehr mit größerer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Pu-Münzen spätere Abarten der Spatenmünzen sind, trotzdem das große chinesische Münzenwerk die Spatenmünzen als Abart der Gewandmünzen bezeichnet." Diesen Ausführungen Roses möchte ich unbedingt zustimmen, denn die Spatenform mit der hohlen Tülle ist wegen ihrer noch deutlichen Ähnlichkeit mit dem Vorbilde sicher die ältere Form, und wie wir bei den übrigen Münzen sehen werden, sind ausschließlich Metallgeräte das Vorbild gewesen. Die abweichenden Bezeichnungen dürften erst später, als die Erinnerung an die Urform vergessen war, oder durch nicht mehr feststellbare Zufälligkeiten entstanden sein.



Abb. 359 Bronzemünzen, dicker Guß, mit Reliefverzierung, $^2/_3$ der Originalgröße. **a—d, f** verkümmerte Spatenmünzen, genannt Gewand-(Pu-)münzen, mit Schrift- und Linearzeichen. **e** Cas-eh, älteste Form mit rundem Loch. Sammlung Knuth, Tsinanfu. Chouzeit, 1122—249 v. Chr. (Originalaufnahme)
Text s. S. 214, 216

In ähnlicher Weise bezeichnen die Chinesen eine der Spatenmünze vielleicht gleichaltrige Form (Abb. 358, *b*, *c*) als Brücken- oder Mondmünzen (Tschiau tsien), während sicher auch hier ein Metallgerät als Vorbild gedient hat. Ich vermute, daß es sich um Klangplattennachahmung handelt, ähnlich wie bei dem Glocken-

[1]) Shenchoukuo Kuangtsi (Zeitschrift für chinesische Kunst und Archäologie), Shanghai, 1909, Heft 1 und 4 Abbildungen von Gußformen einiger Gewandmünzen.
[2]) *Rose*, Chinesische Münzen, S. 91.

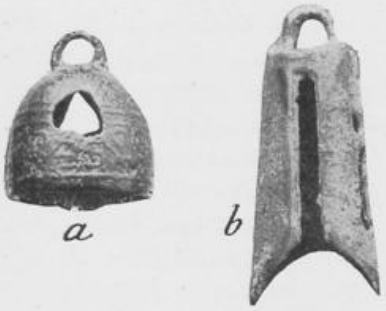


Abb. 360 Glockenmünzen, 1/2 natürlicher Größe. **a** runde Glocke mit gewölbtem Mantel und Öse, durchbrochen. **b** ovale Glocke mit geradem Mantel und Öse, Längsschlitz. Bronze, Sammlung Knuth, Tsinanfu. Zeit unbestimmt, antiker Guß (Originalaufnahme)

geld, bei dem die allgemein übliche Glockenform (Abb. 360) deutlich erhalten ist. Die Öse und die schräge Wandung der Klangplattenmünzen erinnert an gleichzeitige Glocken (Abb. 256), nur die breit verlaufende Wandung zeigt eine auffallende Abweichung. Ich möchte daher annehmen, daß die runden Glocken einer etwas jüngeren Zeit angehören und als ältestes Klanggerät eine Platte zum Anschlagen gedient hat, wie sie in verwandter Form aus historischer Zeit in Bronze (Abb. 266) und Jade (Abb. 507, *a*) bekannt ist. Der Guß einer Platte ist natürlich einfacher und der Transport leichter als der einer hohlen Rundglocke. Es gibt auch Klangplatten, die der Münzenform noch mehr als die Abbildungen nahekommen. Besonders die Öse läßt ein Gerät zum Aufhängen als Vorbild erkennen, denn zum Aufreihen hätte ein Loch genügt. Für das Alter und für die Nachbildung eines Gebrauchsgerätes ist auch entscheidend, daß die Klangplattenmünzen niemals Schriftzeichen aufweisen, nur sind die Vorderseiten gewöhnlich mit Strichornamenten oder Schnörkeln versehen. Gleiche Verzierungen fanden wir auf den alten Glocken (Abb. 256). Die Bezeichnung Mond- oder Brückengeld wird daher erst in jüngerer Zeit als Phantasienamen nach der äußeren Form aufgekommen sein.

Auf die viel jüngere Form der großen runden Glocken, die als Metallgeld aus Südchina nach Japan eingeführt wurde, habe ich wiederholt hingewiesen (S. 155). Die Form mit geradem Mantel und Kammaufsatz ist in den alten Bronzekatalogen enthalten, aber sie dürfte in China nicht als Geld, sondern nur als Glocke des südlichen Stiles gegossen worden sein.

Eine weitere antike und sehr seltene Form (Abb. 358, *d*) ist die Kammünze (Shu tsien), die die Nachbildung eines sägeartigen Handwerkszeuges, vielleicht zum Ritzen und Schaben bei der Lederzubereitung, gewesen ist. Die Formen variieren sehr erheblich. Eine andere Verzierung als die einfache oder grätenartig doppelte, stark hervortretende Reliefierung ist nicht bekannt geworden. Das Loch ist wohl nur zum Aufreihen der Münzen eingebohrt und ist nicht durch die ursprüngliche Form bedingt.

Am weitaus häufigsten und am meisten gefälscht sind die großen Schwert- oder Messermünzen (Dau tsien) (Abb. 361), die während des letzten Jahrtausends vor Christus in Kurs ge-

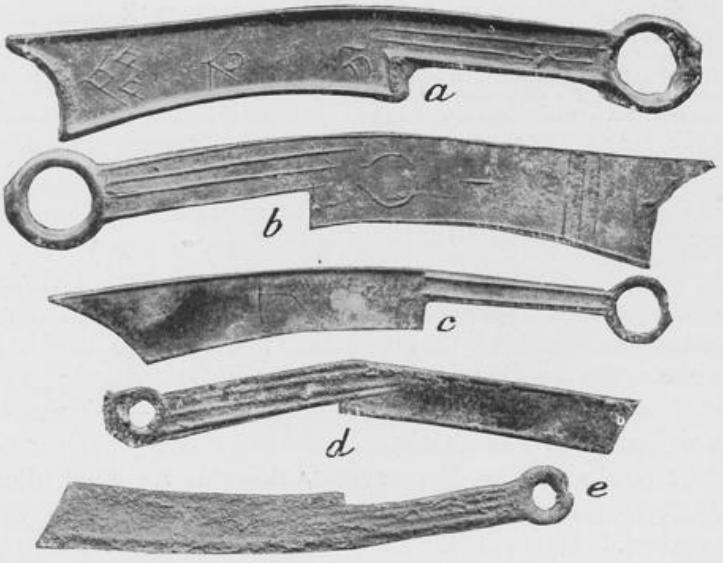


Abb. 361 Messermünzen, Bronze, elastischer dünner Guß, 2/3 der Originalgröße, in Form skythischer Messer mit runder Öse und stumpfwinklig geknickt. **a**, **c** Vorderseite mit dickem Rand an Schneide, Schriftzeichen und Linien in Relief. **b** Rückseite von *a*, Linien in Relief. **d**, **e** Vorder- und Rückseite von kleiner Form mit vertieften Rillen. Sammlung Knuth, Tsinanfu. Chouzeit, 1122—249 v. Chr. (Originalaufnahme)

wesen sind und stets geschätzt blieben. Mehrere hundert Arten sind noch heute erhalten. Die ältesten Formen sind in Schneide, Spitze und Rücken den Gebrauchsmessern sehr ähnlich. Aber bald wurden jene dünnen Sorten gegossen, die zur Verstärkung ringsherum, selbst an der Schneide, einen erhöhten Rand erhielten (*a*, *b*). Außer an der Form, Patina, Schrift und Reliefausführung erkennt man die Echtheit am sichersten an einer federnden Elastizität. Es gibt jedoch auch Stücke, die nach Patina und Technik tausend Jahre und mehr alt sein können und doch einen dicken Guß aufweisen; hierbei dürfte es sich um Nachformungen aus dem Mittelalter handeln. Doch kann auch die Biegsamkeit täuschen; von den dünnen Spatenmünzen gibt es moderne, ganz biegsame Fälschungen, die nicht aus Bronze gegossen, sondern aus Kupferblech gepreßt sind; die hohle Tülle pflegt bei diesen modernen Nachahmungen mit Masse ausgefüllt zu sein, und die Farbe der künstlichen Patina ist giftig grün.

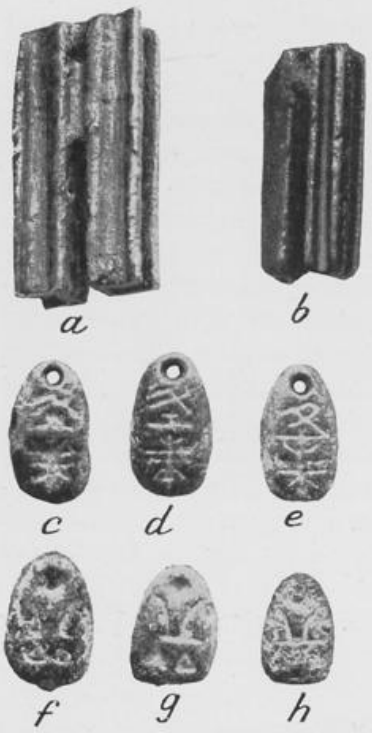


Abb. 362 Bronzemünzen, 7/8 der Originalgröße. **a**, **b** Lotoswurzelmünzen, dicker Guß mit tiefen Rillen und Einschnitt der Länge nach. **c**—**h** Geisterkopf- oder Ameisenmünzen, Rückseite glatt, Vorderseite gewölbt, dicker Guß, **a**—**e** mit Schriftzeichen und Loch, **f**—**h** mit Zeichen und Lochansatz. Sammlung Knuth, Tsinanfu. Chouzeit, 1122 bis 249 v. Chr. (Originalaufnahme)

Im Gegensatz zu den oben erwähnten ältesten Münzen führen die Messermünzen stets Schriftzeichen, die die Münzstätte oder den Wert des Geldes angeben. Im wesentlichen lassen sich in der Chouzeit zwei Typen der Messermünze unterscheiden. Eine größere Form mit Spitze an der Schneide (*a*—*c*), die vielleicht die ältere war, und eine kleinere mit geradem Abschluß (*d*, *e*) in dünnerem Guß. Beiden Arten gemeinsam ist der eigenartige Knick, der Griff und Schneide in stumpfem Winkel nach innen biegt, und die runde Öse als Abschluß. Die Form entspricht dem skythischen Messer Nordasiens (Bd. I, S. 38, Abb. 19) und dürfte einst ein weites Verbreitungsgebiet gehabt haben.

Zwei ganz eigenartige Bronzeformen wurden ebenfalls als Zahlungsmittel verwendet. Die im Chinesischen Lotoswurzelherzmünze (Abb. 362, *a*, *b*) genannte ist ein vierkantiges, etwa 4—5 cm langes Bronzestück, das tiefeingeschnittene Rillen aufweist. Diese ganz merkwürdige Form ähnelt den Schlüsseln von chinesischen Vorhängeschlössern. Ferner die Geisterkopf- oder Ameisenmünzen (im Chinesischen wörtlich Ameisennasenmünzen) aus ganz kleinen ovalen Bronzestückchen (Abb. 362, *c*—*h*), die ebenfalls Kurswert gehabt haben sollen. Auf der gewölbten Vorderseite sind Schriftzeichen vertieft angebracht, die oft so undeutlich erscheinen, daß sie im Volksmund als Geisterkopf erklärt werden. Die Rückseite ist glatt. Einige haben ein durchgehendes Loch zum Aufreihen (*c*—*e*), während andere (*f*—*h*) nur eine Vertiefung an der gleichen Stelle aufweisen; bei letzteren sind die Schriftzeichen zu einem sinnlosen Ornament verkümmert. Auch diese Bezeichnungen sind nach der äußeren Form in viel jüngerer Zeit von den Verfassern der Münzenbücher gegeben. Das ursprüngliche Vorbild ist nicht bekannt geworden.

In der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. kam die runde Form, das heutige „Cash", auf. Die ältesten und sehr seltenen Stücke haben, in Erinnerung an ihre Urform, die Abschlußöse der Messermünze, ein rundes Loch in der Mitte (Abb. 359, *e*), während im allgemeinen bis zur Neuzeit alle Münzen eine viereckige Öffnung aufweisen. Die Größen und Inschriften wechselten, aber die Form blieb seit der klassi-

schen Zeit unverändert beibehalten (Abb. 363). In den ersten tausend Jahren gaben die Schriftzeichen nur den Wert an, während seit 618 die Kaisernamen und selten bei größeren Stücken auf der Rückseite der Wert mitgegossen wurde. Etwa tausend Jahre später begann man auf der Rückseite die Münzstätte oder die Provinz der Ausgabestelle anzugeben.

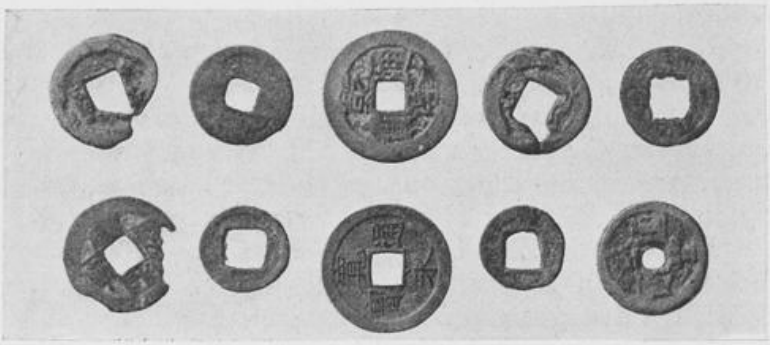


Abb. 363 Münzen, Cash, heute in Kurs, alle von gleichem Wert, Bronze (Aus: Hesse-Wartegg, Shantung und Deutsch-China)

Eine Abweichung von dieser Form ist nur einmal innerhalb zweitausend Jahren versucht, durch Wangmang, der den Hankaiser Pingti vergiftet und als Usurpator die Herrschaft im Jahre 9 an sich gerissen hatte. Er ließ eine kleine Messermünze (Abb. 364) herstellen, die eine Verbindung des runden Cash mit viereckigem Loch und der antiken Messerklinge darstellt. Der Guß ist dick, und bei einigen hohen Werten sind neben dem viereckigen Loch Schriftzeichen in Gold eingelegt. Auch die verstümmelten Spatenmünzen wurden damals neu gegossen. Aber die Ermordung des Herrschers nach 14 Jahren beendete die Herstellung dieser antiken Münzen.

Am Handelsmarkt sind Fälschungen aller Sorten zahlreich verbreitet.

Die Inschriften auf den alten Münzen sind oft schwer zu entziffern. Sie weisen keinerlei künstlerische Eigenarten gegenüber anderen Schriftzeichen auf. Die geringen geometrischen Ornamente sind dem Stile der Glocken aus vorchristlicher Zeit entsprechend, dagegen wird ein Überziehen der Fläche mit Schmuck sowie die Ornamentik der Kultgefäße aus Bronze vermieden.

Immer wieder sehen wir, wie der konservative Geist Chinas die einmal eingeführte Sitte in Material, Form und Verzierung beibehält, und der Forscher noch nach Jahrtausenden Anklänge an das urzeitliche Vorbild erkennen kann. So bewahrt das heutige „Cash" die Erinnerung an den runden Abschlußring der einstigen Messermünze von vor 2500 Jahren. Da auf den eingeführten Bronzegeräten keine oder nur geringe Linearornamente vorhanden waren, so wurden auch die ältesten Münzen glatt oder mit wenigen Spiralen und Linien versehen, aber keine Verzierung von den gleichzeitigen Bronzen oder Töpfereien übertragen, Als es notwendig wurde, Unterscheidungen nach Wert, Zeit und Ort anzugecen, genügten sachliche Buchstabeninschriften. Einen eigentlichen künstlerischen Münzenstil gibt es daher nicht.



Abb. 364 Messermünze mit viereckigem Loch, Bronze, dicker Guß, 4/5 natürlicher Größe, Schrift auf Klinge vertieft, Zeichen auf Griff in Goldrelief, Sammlung Knuth, Tsinanfu. Wangmang, 9—23 n. Chr. (Originalaufnahme)

Ganz anders wurden Medaillen und Amulette ausgestaltet. Dieselben kamen wohl erst in nachchristlicher Zeit auf, und die zahlreich am Markt befindlichen Stücke dürften erst dem letzten Jahrtausend angehören. Sie sind durchgehends reich verziert. Taoistische und buddhistische Symbole, Drachen, Tiere und Gegenstände verschiedenster Art, sind bald in Relief, bald in durchbrochener

Arbeit angebracht. In die Kreisform der Medaille sind die Tiere eingepaßt und ausgesägt, so daß sie die Wirkung von Figuren der Schattenspiele ausüben. Sie haben in China keine besondere künstlerische Ausführung erlangt, aber sie wurden das Vorbild für japanische Metallarbeiten, besonders für viele Arten von Stichblättern an den Schwertern und sind dort in virtuoser Meisterschaft ausgeführt worden.

Neben der runden Scheibe, meist doppelt und dreifach so groß wie die Cashmünzen, kommen auch eckige Formen vor. Besonders merkwürdig ist ein Oblongum von etwa 10 cm Länge, das in Relief oder durchbrochen oft aufsteigende Drachen im Gegenüber aufweist und oben als Bekrönung eine Drachenverzierung trägt, welche an Glockenhänger erinnert. Form und Ausführung sind gleich eigenartig.

In moderner Zeit haben die chinesischen Archäologen ihr Interesse kleinen Metallplättchen zugewendet, die als Gewichte ähnlich den Plättchen unserer Goldschmiedewagen gebraucht wurden.[1]) Sie sind viereckig, voll oder mit rundem Loch in der Mitte und mit Schriftzeichen im runden Stile der Chouzeit oder in quadratischer Stilisierung verziert. Es kommen aber auch runde Scheiben von etwa 1—$2^1/_2$ cm Durchmesser vor, die ein rundes Loch haben. Einzelne Scheibchen haben Ösen.

---

[1]) Shenchoukuo Kuangtsi (Zeitschrift für chinesische Kunst und Archäologie), Shanghai, 1909, Heft 4. Tafel mit 29 Abbildungen von Gewichten der Hanzeit.

II. Töpferei

Allgemeines

Die Sammlungen chinesischer Porzellane in Europa und Amerika sind umfangreich und in Qualität hervorragend. Nach übereinstimmender Ansicht langjähriger Residenten sollen gute Porzellane heute in China selbst nur noch sehr selten im Handel vorkommen. Einzelne Familien mögen wertvolle Schätze besitzen, aber sie sind unverkäuflich.

Die Ursache ist darin zu suchen, daß in den ewigen Revolutionen und Kriegen unendliche Massen vernichtet und selbst die Sammlungen in den kaiserlichen Ahnentempeln geplündert worden sind, während die sehr hohen Preisgebote europäischer und amerikanischer Liebhaber bedeutende Mengen auch bester Ware ins Ausland gebracht haben. Dennoch werden wir sehen, daß von den vorhandenen tausendfachen Variationen nur bestimmte Arten gesammelt wurden. Die antiken Gefäße der Prä-Sungzeit waren bis vor einem Jahrzehnt fast ebenso unbekannt wie die für den einheimischen Markt gefertigten besten Qualitäten von Sung- und Mingtöpfereien.

Über die antiken Tonarbeiten hat Laufer zum ersten Male (1909) eine zusammenfassende Monographie geschrieben, [1]) nachdem er viele interessante Stücke meist aus Gräbern gesammelt hat. In den letzten drei Jahren hat er im Auftrage des Field-Museums in Chicago weitere viele hundert Stück, zum Teil in neuen Formen und Farben, auf seinen Reisen im Innern Chinas zusammengebracht. Seit 1910 kommen die alten Totenbeigaben immer zahlreicher auf den Markt.

Über jene in Europa bisher unbekannten feinsten Steingutarbeiten und Porzellane der Sung- und Mingzeit sind wir von Bushell durch Herausgabe des Kataloges eines chinesischen Sammlers aus dem 16. Jahrhundert vortrefflich unterrichtet. Ein glücklicher Zufall ließ ihn diese, durch die farbigen Bilder und den Text gleich wertvollen Materialien finden. [2]) Das Album stammt aus dem Palast der erblichen Prinzen von Yi. Der Begründer des Hauses war Yun Hsiang (1686—1730), der dreizehnte Sohn vom Kaiser Kanghi, der an der Förderung der kaiserlichen Porzellanmanufaktur zu Chingtechen interessiert war. Der fünfte Nachkomme, Prinz Tsai Yuan von Yi, mußte sich 1861 wegen der schlechten Führung des englisch-französischen Krieges töten. Der Verfasser des Katalogs ist Hsiang Yuanpien aus der jetzigen Provinz Chekiang, der als Maler und Sammler alter Inschriften in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts berühmt war.

Das Buch selbst hat mancherlei Schicksale erlebt. Bushell hatte es 1886 in Peking der Peking Oriental Society vorgelegt und den Text, aber nicht die Abbildungen

---

[1]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han dynasty, Leiden 1909, mit 76 Lichtdrucktafeln und 55 Textabbildungen.

[2]) *Bushell,* Chinese porcelains, Sixteenth Century, coloured illustrations with Chinese MS.-Text by *Hsiang Yuan-Pien,* translated and annotated by *Stephan W. Bushell,* Oxford 1908, 83 farbige Tafeln.

veröffentlicht.[1]) Ein unglücklicher Zufall ließ das Originalwerk 1887 verbrennen, so daß diese einzige Fundgrube völlig verloren schien. Aber vorher war von einem Chinesen eine Kopie hergestellt worden. Der Chinese war zum Glück unehrlich genug, für sich selbst eine zweite Kopie zu machen, so daß er weitere Kopien z. B. an Brinkley und Favier verkaufen konnte, die Abbildungen in ihren Werken teilweise der gleichen Quelle verdanken. Auf diese Weise konnte Bushell 1888 eine neue Kopie erwerben. Text und Zeichnung dürften bei der chinesischen Sorgfalt mit dem Original übereinstimmen, aber die Farben werden gewisse Abweichungen zeigen, so daß nicht feststellbar ist, welche grüne Nuance z. B. die Seladone aufwiesen. Trotz dieses geringen Mangels ist die Bedeutung des Buches sehr hoch zu veranschlagen, da wir von dem Typus der meisten abgebildeten Stücke bisher nichts wußten und kein Original bekannt geworden ist.

Über die Töpfereien mit monochromen Glasuren und die gemalten Porzellane der letzten Jahrhunderte ist sehr viel geschrieben worden. Die alten chinesischen Schriften über die Geschichte der Fabriken sind übersetzt und desgleichen die technischen Angaben.[2]) Über die Farben in unendlicher Varietät, über ihr Aufkommen und ihre Kombinationen, über die Verschiedenheiten der Glasuren und Muster, der Marken und Formen sind subtile Untersuchungen angestellt. Aber trotzdem ist eine Entwicklung der Stile in bezug auf Form, Technik und Dekor wohl hier und da angedeutet, aber niemals systematisch durchgeführt worden. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit werde ich mich darauf beschränken, eine Entwicklung der Töpferkunst in großen Gruppen zu zeigen, da ein genaueres Eingehen auf den Reichtum der Technik, Formen und Farben schon aus Raummangel ganz ausgeschlossen ist.

Auch könnte ich im einzelnen über die letzten Jahrhunderte wenig Neues bringen, da die vorliegenden Arbeiten schon viel, vielleicht zu viel Einzelheiten erörtern. Wer sich genauer informieren will, den verweise ich auf die folgenden Bücher und Aufsätze, deren oft prächtige Abbildungen fast 4000 Einzelstücke sehr gut wiedergeben:

Aufsätze:

Verfasser, Titel, Erscheinungsort und Jahr	Tafeln farbig	Tafeln schwarz	Textbilder	Gesamt-Objekte
Bennet, A collection of powdered blue Chinese porcelain. Burlington Magazine, April 1904 . . .	2	3		22
Bennet, Famille Verte, Burlingt. Magaz., Sept. 1904		3		4
Zimmermann, Porzellankunst, Kunst u. Künstler, I. Dezember 1905 und II. Januar 1906		3	10	21
Bushell, Chinese Eggshell, Burlingt. Magaz., Aug. 1906		2		6
Chavannes, Obj. Chin., Bull. d. Musée d. France 1908, Nr. 4		1	3	9
Dillon, Development of the enamelled porcelain. Burlington Magazine, I. April, II. Mai 1908 . .	1	3		9
Hobson, Sung and Yuan Dynasty, Burlingt. Magazine, I.—IV. April bis August 1909		14		30
Brinckmann, Mus. Hamburg, Bericht 1909			3	3
				104

[1]) *Bushell,* Chinese Porcelain before the Present Dynasty, Peking 1886. Journal of the Peking Oriental Society.

[2]) *Julien,* Histoire et fabrication de la porcelaine Chinoise, ouvrage traduit du Chinois, Paris 1856. — *Bushell,* Description of Chinese pottery and porcelain, being a translation of the *Tao Shuo,* Oxford. Clarendon Press. 1910.

Bücher:

Verfasser	Titel	Jahr d. Erscheinens	Format	Tafeln farbig	Tafeln schwarz	Textbilder	Abgebildete Objekte
Jacquemart	Histoire de la Céramique	1873	8°		2	14	17
O. du Sartel	La Porcelaine de Chine	1881	Fol.	18	14	121	278
Orientalisches Museum, Wien	Katalog d. Oriental. Keramischen Ausstellung	1884	8°		1	44	49
M. Paléologue	L'Art Chinois	1887	8°		11	127	138
Meyer	Lung Ch' Uan Yao oder altes Seladon-Porzellan	1889	Gr.-4°	3			24
Grandidier	La Céramique Chinoise	1894	Gr.-4°		42		125
Garland	Handb. Chin. Porcelain	1895	8°		33		70
Walters	Oriental Ceramic art	1897	Imp. 4°	90		373	504
Hippisley	China, Ceramic	1900	8°		21		42
Cosmo Monkhouse	Chinese porcelain (vergriffen)	1901	8°	24	48		102
W. G. Gulland	Chinese porcelain, 2 Bde.	1902	8°		317		737
Warren	Catal. of antique Chinese Porcelains	1902	8°		14		24
Ch. P. Taft (Privatdruck)	A Catalogue of Chinese porcelains	1904		8	25		100
Brinkley	Japan u. China. Bd. IX China, Ceramic art	1904	8°	11	7		25
Dedekam	Kinesik Porc. Kristiania	1905	8°		5		5
Bushell	Chinese Art, Bd. II	1906	8°		69		85
W. Burton	Porcelain (China)	1906	8°		13		22
Coll. d. M. X.	Cat. d. anc. porc. d. Chine	1906	8°		4	1	32
Crisp (Privatdruck)	Amorial China	1907	Gr.-4°	12			15
Mrs. Hodgson	Old Chinese Porcelain	1907	8°		41		86
Pierpont Morgan (Privatdruck)	Catalogue of the Morgan Collection	1907	8°		77		145
	Luxusausgabe	1904		77			
Blacker	Chats on Oriental China	1908	8°		2	14	17
Bushell	Porcelain of different Dynasties, XVI. Century	1908	Gr.-4°	83			85
John Getz, Boston	Catalogue of the Macomber Collection of Chin. Pottery	1909	8°		7		30
Laufer	Chinese Pottery of the Han Dynasty	1909	8°		75	18	206
A. W. Bahr	Old Chinese Porcelain und Works of Art	1911	8°	12	95		263
Wannieck	Collection, Februar 1911	1911	8°		11		124
Burlington Fine arts Club	Exhib. early Chin. pottery and porcelain	1911	4°	15	44		173
							3523

Dazu kommen noch die zahlreichen Auktionskataloge aus Köln, Berlin, München, Paris, London usw. mit vielen tausend Abbildungen. Dieses letztere Material muß allerdings mit Vorsicht benutzt werden, da die Echtheit der zum Verkauf gestellten Stücke sehr selten feststeht. Immerhin bereichern diese Illustrationen unsere Kenntnis über die ungeheure Vielseitigkeit der Ausführungsarten.

Die chinesische Literatur haben besonders Julien,[1]) Hirth,[2]) Bushell,[3]) Laufer[4]) und vereinzelt auch andere Autoren, wie Brinkley,[5]) bearbeitet, aber diese interessanten Studien beschäftigen sich mehr mit der Geschichte und Technik, besonders mit den verschiedenen Produktionsstätten und den chinesischen Bezeichnungen für die Farben und Formen als mit der stilistischen und ästhetischen Würdigung der Objekte.

Es entspricht der kleinlichen und äußerlichen Anschauungsart der späteren Chinesen, die Unterschiede der einzelnen Gattungen an Äußerlichkeiten zu erklären, aber nicht den inneren Zusammenhang und die Entwicklung der Stile zu beachten. So geben die Schriften für die beliebten Grundtöne des grünen Seladon oder der roten Farbe eine Fülle von Varianten vom hellen Seegrün bis zum tiefen Olivgrün und vom Blutrot bis zum Pfirsichrosa an, und spezielle Variationen werden nach Gleichnissen in der Natur, wie zwiebelgrün oder rot wie die Leber des Pferdes, beschrieben. Wir aber können mit diesen Angaben gar nichts anfangen. Eine Bestimmung des einzelnen Stückes in bezug auf die Zeit der Herstellung oder auf die Fabrikationsstätte nach diesen Angaben ist völlig unmöglich, auch besonders, weil nach diesen Beschreibungen in den letzten Jahrhunderten unzählige Nachahmungen ausgeführt worden sind.[6]) Unter den blauen Farben wird ein Blau „wie der Himmel nach dem Regen" gerühmt, aber der Himmel sieht im Norden Chinas ganz anders aus als im Süden, wie er auch bei uns anders gefärbt ist als in Italien, und außerdem hat gerade diese Stelle eine große Verwirrung angerichtet, weil gar nicht reines Blau gemeint war, sondern eine bläuliche Abweichung der sonst stets grünen Seladonware.

Charakteristisch für diese Art ist auch die erste Erwähnung des richtigen Blau. Im 15. Jahrhundert wird von einem „mohammedanischen" (westasiatischen) Blau gesprochen, dessen Schönheit durch das einheimische Blau nicht ersetzt werden könnte. Kein Originalstück ist einwandfrei nachgewiesen, um zu zeugen, wie dieses Blau ausgesehen hat; und in der Literatur wird nicht einmal angegeben, ob es hell oder dunkel, rötlich oder gelblich war. Der Chinese der damaligen Zeit hatte nur eine ganz begrenzte Fabrikation, deren Kenntnis er voraussetzte, und er erwähnte nur die nebensächlichen Eigenschaften zur Unterscheidung. Heute können wir daraus sehr wenig folgern, denn in den letzten Jahrhunderten bildete die sorgfältige Nachahmung der alten Stücke in Form, Farbe und Signierung einen wesentlichen Teil der Fabrikation. Und ob Originale der besten alten Qualitäten, die der großen Wertschätzung entsprechend nur in kleinen Quantitäten damals hergestellt worden sind, noch existieren, ist kaum wahrscheinlich, sicher außerhalb Chinas nicht nachweisbar.

---

[1]) *Julien*, Histoire et fabrication de la porcelaine Chinoise, Paris 1856.

[2]) *Hirth*, Ancient porcelain, a study in Chinese mediaeval industry and trade, München 1888. — *Hirth*, Chinesische Studien, München 1890, S. 44: Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter.

[3]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, London 1906 — s. S. 220, Anm. 2, *Tao Shuo*.

[4]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909.

[5]) *Brinkley*, Japan und China, Bd. IX China, Ceramic art.

[6]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 13: Eine offizielle Beschreibung der Provinz Kwantung (Kuang tung t'ung chih, Bd. lii), die unter Kaiser Yung Cheng (1723—1736) gedruckt ist, sagt: „Alle Töpfer, die hier arbeiten, sind Eingeborene in der Provinz Fukien, die nichts weiter als Nachahmungen der alten Seladonware aus Lung ch'üan machen und dabei nicht in bester Qualität."

Ebenso ungenau sind die chinesischen Angaben über die Produkte der verschiedenen Fabrikationsgebiete. Zwar sind diese Angaben wichtig, da wir durch sie das Aufkommen gewisser lokaler Spezialitäten in Form, Farbe, Glasur und Scherben kennen lernen, aber irgendwelche Schlüsse aus diesen Angaben über die Entstehung heute existierender Tonware zu ziehen, wäre ganz verfehlt. In einzelnen Fällen läßt sich vielleicht von einem Stile eines Fabrikortes sprechen, aber ob und welche Originalstücke erhalten sind, wissen wir nicht.

Gerade die Wertschätzung der älteren Arbeiten in China selbst führte zu technisch guten Nachahmungen in den letzten Jahrhunderten. Das Lob von Zeitgenossen kann leicht in die Irre führen, da die Technik stets weiter entwickelt wurde und der Kritiker nur im Verhältnis zu dem Gewesenen oder Vorhandenen, aber niemals zu dem später vielleicht Verbesserten urteilen konnte. Allerdings ist ein Fortschritt nicht immer notwendig, und oft haben — gerade in China — Kriege oder sonstige Zufälligkeiten die Eigenarten, besonders die Herstellung gewisser Farben, ungünstig beeinflußt oder ganz vernichtet, so daß in einzelnen Fällen die Wahrscheinlichkeit für die Echtheit gewisser Stücke vorhanden ist.

Während der europäische Töpfer den S c h e r b e n als Steingut, Steinzeug, Majolika, Fayence, Weich- und Hartporzellan usw. genau unterscheidet und jedes Wort eine bestimmte Fabrikationsart charakterisiert, werden im Chinesischen seit altersher immer die gleichen Bezeichnungen gebraucht, unbeschadet daß Ort und Zeit beständig Veränderungen der Technik hervorgerufen haben. Der Chinese hat in der alten Zeit nicht den Scherben, sondern die Wirkung der Außenfläche, allenfalls Klang und Härtegrad beachtet und daher nur für die Farbenverschiedenheiten unterscheidende Bezeichnungen erfunden, die wir kaum verständnisvoll übersetzen können. In moderner Zeit finden sich einige recht grobe Differenzierungen für den Scherben, die aber auch gar nicht erschöpfend sind. Im wesentlichen werden die Zeichen für das „Gebrannte" (Yao) und „Porzellan" (Tzu) gebraucht; aber ersteres galt für alle Arten von Töpfereien ebenso gut wie für Porzellan, und letzteres wurde auch schon für Tonarbeiten angewendet, insofern Kaolin im Scherben enthalten war. Daher wirken die chinesischen Namen eher verwirrend als aufklärend.

Anders ist es bei der Entwicklung der Stile in Form und Dekor und dem Aufkommen neuer Techniken, besonders der Erfindung oder der Mode gewisser Farben. Diese Momente erscheinen mir — unter Zuhilfenahme gewisser Angaben der Literatur — als die wesentlichsten Gesichtspunkte, unter denen eine historische Entwicklung der Töpfereien dargestellt werden kann. Natürlich sind wir auch hierbei vor geschickten Fälschungen nicht geschützt, aber es ist doch eher möglich, durch den Vergleich guter Originalarbeiten einen Zeitstil zu erkennen, als nach einer bilderreichen Beschreibung der Farben oder technischen Sonderheiten, die später eifrig nachgeahmt wurden.

Ich beabsichtige nicht, ein Handbuch für den Sammler zu geben, auf Grund dessen er die Stücke seines Besitzes nach äußerlichen Merkmalen bestimmen kann. Wer dahin gehende Belehrung sucht, den verweise ich auf die oben angeführten Werke mit ihrem reichhaltigen Abbildungsmaterial. Vor allen Dingen ist eine jahrelange Übung im Sehen erforderlich. Ich will versuchen, die Entwicklungsgeschichte der Töpferkunst, die in China eine in der übrigen Welt unerreichte Höhe erlangt hat, in großen Zügen darzustellen. Deshalb vermeide ich auch soviel wie möglich die chinesischen Namen der Fabrikationsplätze, Formen und Farbenbezeichnungen.

In Anbetracht des begrenzten Raumes kann ich keine erschöpfende Beschreibung aller verschiedenen Typen bringen, sondern muß mich auf einige Beispiele beschränken, um den jeweiligen Stil der Zeit anzudeuten. Einen besonderen Wert lege ich darauf, solche Töpfereien abzubilden, deren Herstellungszeit historisch bewiesen oder wenigstens wahrscheinlich gemacht ist.

Prä-Hanzeit

Vorchristliche Zeit bis 206 n. Chr.

Die Herstellung von chinesischen Töpfereien läßt sich literarisch bis in die halbmythische Zeit verfolgen; schon im 12. Jahrhundert v. Chr. wird ein kaiserlicher Abkömmling zum Direktor einer Töpferei ernannt, aber nichts erfahren wir über Technik und Verzierungen. Über den Stil der Töpferkunst in der prähistorischen Zeit fehlen alle genaueren Angaben. Sicher haben die Dichter der epischen und lyrischen Verse neben ihren Waffen und Bronzegefäßen auch aus Ton geformte Geräte gekannt. Viele Worte in der alten Literatur[1]), z. B. die Radikalen fou für gebrannte Töpferei und wa für irdenes Geschirr, kommen bei der Schreibung für Vasen und Gefäße sehr früh vor. Auch werden Kochgeschirre, Kummen, Schüsseln, Weingefäße der verschiedensten Art, eiförmige Vasen, tönerne Särge und mit Fell bespannte Musiktrommeln erwähnt. Noch ist keine Originalarbeit aus der frühen Zeit nachgewiesen worden. Vielleicht werden Ausgrabungen reiche Schätze bringen, so daß wir, wie in Europa, aus der Form der Töpfereien die Urgeschichte der Bevölkerung kennen lernen; aber vorläufig ist nur sehr wenig bekannt geworden. Die früheren Autoren schreiben, daß die Kultgefäße der ältesten Zeit glatt, also ohne Verzierung waren, jedoch die Formensprache wird sicher reichhaltig und eigenartig gewesen sein.



Abb. 365 Gefäße aus gebranntem Ton, Handarbeit. **a**, **b** Krüge. **c** Kanne. **d** Schale auf hohem Fuß. **e** Eingebranntes Zeichen für Chi, Fürstentum in Shantung. Prä-Hanzeit, vor 220 v. Chr. (Aus: Laufer, Chinese pottery of the Handynasty)

Laufer hat aus alten Gräbern in der Provinz Shantung einige wenige Töpfereien (Abb. 365) veröffentlicht, die er nach dem Fundorte, der Technik und den eingravierten Schriften der Chouzeit (1122—249 v. Chr.) zuschreibt. Diese Gefäße zeigen bereits so komplizierte Formen, daß eine lange Periode der Vorarbeit bestanden haben muß. Der hohe Fuß und die flache Schale mit eckigem, aufgesetztem Rand sind so gar nicht der natürlichen Formengebung der keramischen Technik entsprechend, so daß wir die Nachahmung von Holzarbeiten oder Bronzestücken annehmen können. Zu dem gleichen

[1]) *Bushell*, Tao Shuo, S. 33 ff.



Abb. 366 Amphora in westasiatischer Form, gebrannter Ton, Prä-Hanzeit, vor 220 v. Chr. (Aus: Wannieck, Collection 1911)

Resultat kommt auch Laufer bei Betrachtung von Gefäßen mit drei aus dem runden Kessel spitz zulaufenden Füßen,[1]) die bekannten antiken Bronzeformen entsprechen.

Dieses Vorbild dürfte aus dem Westen gekommen sein, wohin auch die rein keramische Form der Amphora (Abb. 366) weist. Vorausgesetzt, daß durch sorgfältige Fundberichte das Zeugnis für die Echtheit dieser Form erbracht würde, so wäre hier ein weiterer interessanter Beweis für die Wanderung der Formen und die Zusammenhänge mit der antiken Kultur des Westens. Einen recht primitiven keramischen Stil zeigt ein Gefäß (Abb. 367), das einem Sack nachgebildet zu sein scheint.



Abb. 367 Gefäß auf drei Füßen, roter Ton, Handarbeit. Prä-Hanzeit, vor 220 v. Chr. (Aus: Wannieck, Collection 1911)

Der Scherben ist meist dick und hart, aber es kommt auch weichbröckelnder vor. Die Farbe ist hellgrau oder rötlich. Die Arbeit ist etwas plump und entbehrt jeder künstlerischen Dekoration. Nur dünne, eingeritzte Linien, die sich oft kreuzen, verraten einen recht primitiven Geschmack. Nach den alten Berichten (Liki, Abteilung Chüli) aus der Chouzeit (1122—249 v. Chr.) war die Technik auf der Töpferscheibe neben dem Formen mit freier Hand in Anwendung. Auf letztere Weise wurden die reicheren Kultgefäße geschaffen, während die Massen der Gebrauchsgegenstände auf der Scheibe fabriziert wurden. Daneben wurde auch das Eindrücken in Formen und das Glätten auf der Scheibe geübt. Auf den Handelsmarkt sollen nur ausgesucht gute Stücke gelangt sein.

---

[1]) *Laufer*, Chinese Pottery of the Han Dynasty, Leiden, Tafel I, Fig. 2, Text: S. 11.

Hanzeit

Der geniale Zug Alexanders des Großen steht an dem Beginn einer Kulturbewegung in ganz Asien, deren Wirkung allmählich bis an die Grenzen des chinesischen Reiches drang (s. Bd. I, S. 43 ff.). Durch Zwischenvölker wurde ein Austausch von Handelswaren aller Art bewirkt. Mit den Gütern kamen auch neue Techniken und Formen und mit den Reisenden neue Ideen und Sitten. Wir haben den „mittelasiatischen Mischstil" und den „griechisch-römischen Stil" (Bd. I, Hanzeit) bereits kennen gelernt. Diese Fülle der Neuerungen kam nicht auf einmal, sondern gebrauchte Jahrhunderte stetiger Anpassung und Umformung. Conrady (Bd. I, S. 80) erkennt in dem poetischen Werke: „Himmelsfragen" aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. eine Beschreibung von Wandbildern, die der herumirrende Dichter in einem alten Tempel findet. Die ausführliche Schilderung beweist das damals Neue und Ungewöhnliche. Auch dürfte es kein Zufall sein, daß der Tempel im Herzen von Südchina gelegen war: also in jenen Gegenden, die den mittelasiatischen Völkern näher waren als der Norden. Damals begann das Dämmern jenes neuen Geistes, der in der Hanzeit zur vollen Entwicklung gelangte und für sie charakteristisch ist.



Abb. 368 Töpfereien, leicht gebrannt und glasiert, Totenbeigaben, Sammlung Laufer, Chicago. **a** Vase mit Reliefband, grünglasiert, **b** Brunnenvase mit Rollengestell und kleinem Eimer, **c** zylindrisches Gefäß auf drei Füßen mit Deckel in Gestalt eines Hügels, **d** transportables Öfchen mit zwei Kochlöchern, Platte mit Relief, grünglasiert, **e** Opfergefäß, grünglasiert, auf drei Füßen und hochstehenden Henkeln, **f** rechteckiges Öfchen mit einem Kochloch und Kamin, grünglasiert, **g** Urne mit Deckel auf drei kauernden Bären als Füßen, in der Gestalt eines stilisierten Getreideturmes, wie **h**, bei dem das nachgebildete Ziegeldach besser zu erkennen ist, **i** Vase mit Reliefverzierung in breiten Streifen in antiker Bronzeform. Han- bis Tangzeit, 206 v. Chr. bis etwa 600 n. Chr. (Originalaufnahme Franke, Hamburg). — Text s. S. 228, 229

Sehr treffend spricht Conrady von jener Zeit der umwälzenden Neuerungen, in der „die Dichtung ganz gebrochen hat mit dem echten Ornamentstil der vorigen Epoche, in dem sich, fast unweigerlich, ein schwach variierter Kehrreim um die

Strophen schlang, wie das Ornamentband um die Gefäße — kurz, wo die Fesseln des Konventionalismus überall gefallen sind! Die neue Zeit verlangte und schuf sich auch eine neue Kunst. Auch die Töpferei der Hanzeit zeigt einen neuen Stil, der sich scharf abhebt von dem älteren Bronzestil.

Berichte erzählen von Tierfiguren, die den Toten ins Grab beigelegt wurden (Bd. I, S. 79). Laufer[1]) bildet sehr interessante Töpfereien in Tiergestalt ab: ein Huhn, eine Ente und einen Mastiffhund. Die naturalistische Ausführung des



Abb. 369 Totenbeigaben aus Ton in Form von Hausmodellen aus Gräbern der Han- bis Tangzeit, 206 v. Chr. bis 600 n. Chr. **a** viereckiger Turm mit zwei Figuren im Fenster, vierseitiges Doppeldach mit Hörnerverzierung. **b** Tempelchen mit Ziegeldach, in Spitze zusammenlaufend, runde Holzbalken als Traggerüst nachgebildet, **c** Bauernhaus mit runder Kornmühle und Stampfanlage, Satteldach mit Hornverzierung. **d** Haus mit Figur im Fenster, Satteldach mit Schindeln (?). **e** Hof mit Mauern und Türmen an den Ecken. **f** viereckiger Hof mit Tier und Eckturm. **g** runder Hof mit viereckigem Häuschen.
(Aus: Wannieck, Collection 1911). — Text s. S. 228

Hundes entspricht allerdings weniger dem Stil der gleichzeitigen Darstellung auf den Steinreliefs und den Tonvasen und nähert sich mehr dem der späteren Tangfiguren (Abb. 387). Eine Schafherde (Bd. I, Abb. 65) wurde sogar in ihrem Stalle vor der Kornmühle abgeformt. Im Hamburger Museum ist ein sehr interessantes Modell eines zweirädrigen Wagens mit rund gewölbtem Dach, wie er auf Steinreliefs der Hanzeit vorkommt und noch heute in Gebrauch ist.[2]) Ferner ein rhinozerosartiges Tier, das den Bronzeformen der Weingefäße ähnelt.

[1]) *Laufer*, Han Pottery, Tafel XLIII und XLIV.

[2]) *Burlington*, Fine Arts Club, Exhibition of early Chinese pottery and porcelain 1910; London 1911. Abbildung des Wagens Tafel III. Außerdem sind Tonfiguren von Schwein, Huhn, liegender Hund, Kamele und Reiter abgebildet, die aber teilweise der Tangzeit angehören.



Abb. 370



Abb. 371



Abb. 372

Abb. 370—372 Glasierte Tongefäße im antiken Bronzestil. Abb. **370** Vase mit Reliefstreifen, Jagdszene, grün glasiert, Abb. **371** Zylindrisches Gefäß auf drei Füßen, Jagdszene zwischen stilisierten Hügellinien in Relief und Deckel in Gestalt von Gebirge, grünglasiert, Abb. **372** Vase mit Tierköpfen in Relief Sammlung Laufer, Chicago. Hanzeit 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Abb. 370, 371 aus: Boston Museum of fine arts bulletin, Bd. V, 1907, Nr. 28; Abb. 372 Originalaufnahme Franke, Hamburg). — Text s. S. 229, 230

Die Totenbeigaben geben uns ein gutes Bild der damaligen Sitten (Bd. I, S. 56—65). Wir finden aus Ton geformte Brunnen (Abb. 368, *b*, Bd. I, Abb. 40—43) Kornspeicher (Abb. 368, *g*, *h*) (Bd. I, Abb. 45—46), Kochgeschirre und Kochherde (Abb. 368, *d*, *e*, *f*), (Bd. I, Abb. 59—63), Kornmühlen und Stampfhammer (Bd. I, Abb. 66, 67, 70, 71) sowie Hausbauten[1]) mit Satteldach (Abb. 369, *c*, *d*) (Bd. I, Abb. 69—74) und vierseitigem Spitzdach (Abb. 369, *b*, *e*, *g*). Wir sehen die Höfe von Mauern umgeben (Abb. 369, *e*—*g*) mit viereckigen Türmen oder Häuschen. Die Anlage der Türen und Fenster ist deutlich angegeben und sogar die runden Balkenlagen sind nachgeformt (Abb. 369, *b*). Besonders interessant ist ein viereckiger Bau (Abb. 369, *a*) mit Doppeldach und merkwürdig gestaltetem Dachschmuck.[2]) Ohne schon heute bei dem geringen Material Schlüsse zu ziehen, möchte ich darauf hinweisen, daß die eckige schlanke Form mit den merkwürdigen doppelten Dachaufsätzen an bekannte Goldplättchen aus Mykenä erinnert.

Alle diese Totenbeigaben sind realistisch in oft etwas primitiver Technik der Natur nachgeformt, und eine bewußte schematische Stilisierung oder dekorative Verzierung ist nicht vorhanden. Es sind selbsterfundene Ausführungen einer noch ungeübten, in



Abb. 373 Vase in antiker Bronzeform mit Ringabsätzen und Fratzenhenkel, fein geschlämmter Ton in heller Sandsteinfarbe, etwa 50 cm hoch, aus Grab in Honan
Han- bis Tangzeit, 206 v. Chr. bis etwa 600 n. Chr.
(Aus: Chavannes, Objets Chinois trouvés dans la province de Honan et donnés au Musée du Louvre, Bulletin des Musées de France, 1908, Nr. 4)

[1]) *Bahr*, Old Chinese Porcelain, 1911, Taf. I. Tempel mit vierseitigem Ziegeldach in hartem Steingut mit grünlicher Glasur aus einem Grabe der Weidynastie (220 bis 265 n. Chr.), jetzt im Besitz von Tuan Fang, dem Vizekönige von Liang-Kiang. Interessant ist die durchbrochene Schiebetür.

[2]) Eine ähnliche Form ist an kleinen Stupas in Bronze und Ton bekannt geworden (Bushell, Chinese art, Bd. I, Fig. 62, nach chinesischer Zeichnung, datiert 955), die auf indische Vorbilder schließen lassen. — Ein Original befindet sich im Berliner Völkermuseum.

freier Formung schaffenden Töpferhand, die während des ersten Jahrtausends in Übung blieben.

Anders aber ist der Stil bei den Gefäßen und Ziegeln; bei ihrer Ausführung fühlen wir deutlich, wie die neue Zeit den Geist einer fernen, höherstehenden Kunstsprache aufgenommen und unter Anpassung an die landesüblichen Bedürfnisse und Techniken umgestaltet hat.

Die Vasen (Abb. 368, *a*, *i*, Abb. 370, 372 und Abb. 373, Bd. I Abb. 53, 54) atmen die edle Linienführung der aus archaistischer Zeit entwickelten nationalisierten Bronzeformen.[1]) Besonders der Fuß, Bauch und die Halsringe sowie die Verzierung der Seiten mit Tierköpfen, bei denen im Ton die Ringgriffe weggelassen oder bei anderen Stücken im Relief angedeutet sind, zeigen deutlich die Nachahmung des durch Tradition geheiligten bronzenen Vorbildes. Bronze galt als einziges Material für die Schmuckstücke im Tempel und Palast, aber für die Grabbeigaben bestand die Sitte der Nachahmung in Ton. In den Hangräbern finden sich daher häufig Töpfereien, aber ganz selten Bronzestücke.[2])



Abb. 374 Kanne, eiförmiger Bauch mit Rillen, Henkel, Rand mit Ausguß, schwerer Ton mit ungewöhnlich dicker Wandung, hellgrün, gekrackte Glasur mit blauen und lila Flecken, 25,7 cm hoch, Inschrift: 52 v. Chr. (Aus: Laufer, Chinese Pottery of the Han Dynasty)

Der Dreifuß mit den aufrechtstehenden Henkeln (Abb. 368, *e*) und wahrscheinlich auch die Kochherde (Abb. 368 *d*, *f*) sind ebenfalls den antiken Bronzeformen nachgebildet. Dagegen begegnet uns in der bauchigen Kanne mit Ausguß und Henkel (Abb. 374) eine rein keramisch empfundene Form der Hanzeit. Die stark bewegte Silhouette erinnert an reife Formen am Mittelländischen Meere. Besonders interessant ist die Anbringung einer Inschrift, die als Jahr der Formung 52 v. Chr. angibt. Der stark gewölbte Bauch mit dem engen Halse und weit ausladendem Ausgußrand ist sicher nicht für den Metallguß erfunden, sondern kann nur aus der Technik der Töpferei entstanden sein. Desgleichen sind die wagerechten Rillen ein typisch keramisches Dekor der Töpferscheibe, das wiederum in Bronze (Abb. 162) nachgeformt wurde. Allerdings sind die Bronzen schon älter, und es ist nicht ausgeschlossen, daß schon Holzformen vorausgegangen waren.

Ein viel reicherer Stil war bei Kultgefäßen in Aufnahme gekommen. Hier begegnet uns zum ersten Male eine plastische Reliefverzierung mit Tieren,

---

[1]) *Ryuzo Torii*, Relics of the earlier Han Dynasty in South Manchuria, Kokka, Heft 241, Abbildungen von Gefäßen nach Bronzen. Merkwürdig zwei Kannen in „Schweineform". Der bauchige Körper ist langgelegt auf Füßchen und hat oben einen Bügel.

[2]) *Bahr* bildet in Old Chinese Porcelain, 1911, Taf. I, eigenartige Totenbeigaben aus dem Besitz des Vizekönigs Tun Fang ab. Eine Vase in eleganter keramischer Form mit zu kurzem Hals und ganz ungewöhnlich hochgezogenen Henkeln wird der Hanzeit zugeschrieben, aber dürfte später geformt sein. Ein realistisch ausgeführtes Kamel mit beladenen Säcken auf dem Rücken auf einer Platte stehend auf Taf. II wird ebenfalls der Hanzeit zugeschrieben, aber dürfte (wie das liegende Kamel Abb. 387, *b*) der Zeit der fünf Dynastien oder der Tangzeit angehören.

Reiterfiguren und Berggelände. Im wesentlichen sind es ganz bestimmte Typen in stilisierter Auffassung, die sich stets wiederholen. An anderer Stelle haben wir die dekorierten Verzierungsstreifen und ihre Motive bereits eingehend kennen gelernt (Bd. I, S. 60—64). Es sind meist Jagdszenen. Reiter, die, nach rückwärts gewendet, den kleinen Bogen auf Eber und Hirsche abschießen, jagen, von Hunden begleitet, im fliegenden Galopp über ein ornamental aufgefaßtes Berggelände hinweg. Daneben kommen phantastische Tiere, Löwen, Tiger- (Abb. 371, 375) und Drachengestalten, Vögel, Schlangen und Affen vor (Bd. I, Abb. 47—52, 55—57).

Die den Jagdszenen häufig zwischengefügten Tierköpfe mit Ringgriffen im Relief (Bd. I, Abb. 55—57) lassen auch hier auf Bronzevorbilder schließen, aber aus China sind uns bisher keine Bronzen mit Menschen- und Tierbildern bekannt geworden. Die Ausführung weicht in vielen Beziehungen von dem sonstigen Stil der Chou- und Hanzeit ab. Dagegen finden wir Jahrhunderte später in Persien Silbergefäße mit getriebenem Relief, die eine ferne Ähnlichkeit in Auffassung und Motiven mit den vorliegenden Töpfereien haben. Wir können daher annehmen, daß verschollene Vorläufer dieses persischen Sassanidenstiles auch das Vorbild für die chinesische Dekorierung gegeben haben. Die Türkvölker Zentralasiens werden die Vermittler gewesen sein.



Abb. 375 Zylindrische Schale mit Wellenmotiven und Löwen in Relief, Steingut mit grün irisierender Glasur, Hanstil
(Aus: Hayashi, Auktionskatalog, Bd. II)

Das zylindrische Gefäß (Abb. 375) und der kunstvoll ausgestattete Bergdeckel (Abb. 371, Bd. I, Abb. 47), den wir bereits in der Bronzeausführung (Abb. 172) kennen gelernt haben, sind weit gewanderte Formen, die ähnlich im alten Rom, in Indien und in Ostasien vorkommen und sicher viel ältere Vorbilder gehabt haben.

Die einfachen Trinkschalen (Abb. 1), die uns nicht in Originalen, aber auf Abbildungen überkommen sind, weisen jene unten sich verjüngende Becherform (Abb. 390, *a*) auf, die bis zum heutigen Tage erhalten ist.

Einige Vasen in ihrer korrekten, kreisförmigen Rundung, besonders auch die Rillen, beweisen die Anwendung der Drehscheibe. Auf den Gefäßscherben wurden aus Hohlformen gedrückte Tonkuchen, die je nach dem Umfange des Gefäßes ganz oder teilweise wiederholt wurden, oder freihändig in Tonschlempe geformte Reliefs aufgelegt.[1])

Das Material des Scherbens ist ganz verschieden. Meistens ist es ein fein geschlemmter weicher Ton in grauen Farbennüancen; die leicht gebrannte Masse von geringem Gewicht ist weich und bröckelig. Aber daneben kommen auch schwere Tonarten mit dicker Wandung vor, und Laufer hat auch hart gebrannte Scherben, also eine Art Steingut, gefunden. In der reichen Sammlung von Hangefäßen im Boston-Museum haben Curtis und Kershaw, die kenntnis- und erfolgreichen Leiter, vier verschiedene Arten des Scherbens unterscheiden können. Unser Material ist bisher zu gering, um ein vollständiges Verzeichnis der Techniken aufstellen zu können. Meist sind grüne Farben, von hell bis dunkel, in zahlreichen Nüancen gewählt. Wahrscheinlich sind erst im Laufe des ersten Jahrtausends die oft prächtig leuchtenden Glasuren entstanden. Ob bei der Wahl der Farbe die verhältnismäßig einfache Technik oder aber die Wiedergabe der grünen Patina des Bronzevorbildes von Einfluß gewesen ist, läßt sich nicht feststellen. Vielleicht wirkten beide Motive gleichzeitig.

[1]) *Brinckmann* — Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Bericht für 1909, Hamburg 1910. S. 96 — weist auf die Ähnlichkeit mit dem technischen Verfahren in Europa hin. Die Raerener Steinzeugtöpfereien sind mit aus Formen gepreßten Tonkuchen und die spätrömischen Töpferarbeiten mit freihändig geformten, sich nicht wiederholenden Auflagen hergestellt.



Abb. 376 Kreisförmige Vorderplatten von Abschlußziegeln des Daches, glasierter Ton mit Relief, Knopf in der Mitte (**a**—**c**, **h**—**k**). **a**—**g** Schrift und geometrische Ornamente, **h** Pferde und Schrift, **i** Schwan und Schrift. Phönixe: **k** ein, **l** zwei, **m** drei. Hanzeit 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Forcke, Die Inschriftenziegel aus der Ch'in- und Hanzeit, Ostasiatische Studien 1899.)
Text s. S. 232, 233

Wie die weiche und unreine Masse der römischen Gläser im Laufe der Jahrhunderte von den Säuren und Wassern der Erde zersetzt ist, so daß sie eine buntschillernde, irisierende Oberfläche zeigt, so sind auch viele Hanglasuren von schönem, irisierendem Farbenspiel. Auch gekrackte Glasuren kommen vor, doch dürfte es sich noch nicht um beabsichtigte Verschönerungen handeln, sondern nur um Zufälligkeiten des Brandes oder wahrscheinlich um spätere Sprünge der Glasur.

Einen ganz anderen Stil in Technik und Verzierung weisen die Dachziegel[1]) auf, über deren Ursprung und Verwendung ich schon ausführlich gesprochen habe (Bd. I, S. 71—74). Wesentlich ist, daß die Hanziegel sehr widerstandsfähig und steinhart sind und beim Anschlagen einen guten Klang geben. Meistens sind nur noch die runden Abschlußplatten erhalten, die wegen ihrer Festigkeit und glatten Oberfläche gerne, seit etwa 1720,[2]) zum Anreiben der Tusche auf der Rückseite verwendet wurden. Die Ziegel sind bis zum heutigen Tage ein Massenfabrikat geblieben, aber niemals ist die Härte der Hanzeit erreicht worden. Vielmehr wurde später der Hauptwert auf den Glanz der weithin leuchtenden Farbe gelegt, während der Scherben leichter und brüchiger wurde. Das Gewicht läßt sofort echte Hanstücke von späteren Nachahmungen unterscheiden. Auch sind die reliefierten Schriftzüge der späteren Zeit roher und weniger kraftvoll ausgearbeitet. Die Ziegel sind meistens 63 cm lang, und die Vorderscheibe hat 13—21 cm Durchmesser.

Bei den Töpfereien der Totenbeigaben haben wir einen eigenartigen Stil einer primitiven Nachbildung der Natur kennen gelernt. Bei den Vasen fanden wir den nationalen Bronzestil der archaistischen Zeit und bei den Kultgefäßen den mittelasiatischen Mischstil mit stilisierter Menschen-, Tier- und Bergdarstellung. Bei den Ziegeln finden wir zum ersten Male Schriftzeichen als Kunstmotiv verwendet. Das kalligraphische Interesse begann immer stärker in den Vordergrund zu treten. Während Konfuzius noch auf Bambusblättern mit dem Griffel ritzte, begann man in der Hanzeit mit dem weichen Pinsel die Worte zu malen. Auf Bronzen und Töpfereien (Abb. 365, *c*) kommen vereinzelt schwer entzifferbare Siegelschriften der Chouzeit vor, die in der Hanzeit zu einer künstlerischen Dekorierung ausgestaltet wurden.

Die Dachziegelflächen (Abb. 377, Bd. I, Abb. 72—75) erhielten häufig einen erhabenen Mittelpunkt, der an die Schnurknöpfe der runden Bronzespiegel erinnert (Abb. 270); aber die Einteilung der Fläche ist ganz anders. Statt der runden Kreiszonen ist stets eine geradlinige Einteilung gewählt, und nur vereinzelt erinnern Ringe (Abb. 376, *a*, *b*) an ähnliche Verzierungsmotive der Spiegel. Die Schriftzeichen sind in verschiedenster Weise, von der runden Schriftform (*a—d*, *g*) bis zum eckigen Siegelzeichen (*f*), stilisiert, aber immer dem Flächenraum angepaßt. Das Relief ist in Formen gepreßt. Die Inschriften geben Glücks- und Segenssprüche oder moralische Motive, Namen von kaiserlichen Palästen, Tempeln und sonstigen Bauwerken sowie von Beamten und Privatpersonen.

Hier sehen wir, wie die Befriedigung eines neu aufkommenden Bedürfnisses

[1]) *Rosny*, Catalogue de la bibliothèque Japonaise de Nordenskiold, Paris 1883, Bibliothèque royale de Stockholm, Section X, S. 217 citirt: Sin Kanga tan du 1838 (Beschreibung der Ziegeln der Dynastien Chin und Han) und: Ko ga fu ki, 1799. (Geschichte und Beschreibung von alten Ziegeln mit Bildern). — *Chavannes*, Les inscriptions des Ts'in, Journal Asiatique, 1893, S. 517—520. — *Laufer*, Han Pottery S. 300—311. — *Forcke*, Die Inschriftenziegel aus der Ch'in- und Hanzeit. Oriental. Seminar 1899, Ostas. Studien II. S. 58. — Abbildung Nr. 376 sind aus Ch'in Han wa-tang-wên-tsze (Werk über Ch'in und Hanziegelboden [wa-tang]). — Übersetzung der Ziegelinschriften bei Forcke S. 64 u. ff.

[2]) *Laufer*, Han Pottery, S. 301: Lin T'ung, 1721, schrieb ein Buch über Ziegel und er soll zuerst die Platte für Tusche verwendet haben. Seit dem 18. Jahrhundert sollen viele Nachahmungen für den chinesischen Markt gemacht worden sein. Auch echte alte, aber glatte Ziegel sollen mit Reliefs künstlich versehen worden sein. In moderner Zeit gibt es zahlreiche Fälschungen, die an der weichen Masse und dem geringen Gewicht zu erkennen sind, auch ist das Relief meistens schärfer, aber weniger gut gezeichnet.

eine neue Kunstform schafft. Die freie, sichtbare Ziegelscheibe verlangte eine Verzierung, aber man wählte nicht die neutrale Ornamentik der bronzenen Kultgefäße oder Spiegel, sondern nach alter Chousitte brachte man Sinnsprüche an, die dem Hause Glück bringen sollten, oder — wie einst auf den Ziegeln der mesopotamischen Bauten des Altertums — die Namen des Palastes oder seines Erbauers. Hieraus entstand eine rein nationale Schriftornamentik, die wichtiges Studienmaterial für die alte Siegelschrift gibt. Von den in der Literatur erwähnten kaiserlichen Palästen zeigt uns die Fundstelle einzelner beschrifteter Ziegel den vermutlichen Platz des Bauwerkes an, während aus den in den Annalen datierten Bauten das Alter des Ziegels festgestellt werden kann. Heute werden den modernen Ziegeln nur Ornamente und Tierköpfe aufgepreßt.

Neben den vielen hundert Schriftziegeln gibt es nur sehr wenige mit bildlichen Darstellungen. Menschenbilder fehlen ganz. Vögel, die oft in origineller Art der Kreisfläche eingepaßt sind (Abb. 376, *i–m*), werden bevorzugt; einmal habe ich auch die Darstellung von Pferden (*h*) in sehr roher Ausführung gefunden. Diese Art der Dekoration kommt in der Bronzetechnik der Hanzeit nicht vor und ist für die Ziegel eigentümlich. Hier sehen wir auch die für alle Dekorationen der Hanzeit charakteristische Füllung der ganzen Fläche, gleichgültig, ob in Streifen oder in Kreisform.



Abb. 377 Kreisförmige Vorderplatten von Abschlußziegeln des Daches; glasierter Ton mit Relief. **a** 15,5 cm, dunkelbraun, Zeichen in Schnörkelschrift: „Habe immer viel Glück", **b** und **c** 15,5–15,8 cm, Inschriften mit doppelsinnigem Wortspiel, braun, **d** 14,8 cm, hellgelb, stilisierter Vogel. Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Laufer, Chinese Pottery of the Han Dynasty)

Die eigenartige, runde Ziegeldekoration wurde besonders seit dem 18. Jahrhundert ein beliebtes Verzierungsmotiv auf Stickereien, Tapeten, Metallarbeiten[1]) (s. S. 127) und ähnlichen Gebrauchsgegenständen.

Die Hantöpfereien unterscheiden sich von allen Arbeiten der früheren und späteren Zeit. Sie dienen dem Hausbau, Gebrauchs- und Kultzwecken. Die Totenbeigaben wurden naturalistisch, aber primitiv ausgeführt. Die Gefäße wurden den antiken Bronzen nachgebildet, und durch fremdländische Reliefs mit wenigen typischen Motiven, wie Jagd, Tiger und ähnlichem verziert. Zum ersten Male wurde eine Menschenfigur dargestellt, aber nur der Bogenschütze auf der Jagd in typischer Form. Die runden Dachziegel schafften einen eigenen nationalen Stil der Schriftornamentik.

[1]) Das Motiv der drei fliegenden Vögel (Abb. 376, *m*) erinnert an Stichblattverzierungen bei den Japanern.

Tangzeit

Verschiedene und Tangdynastien, 3. Jahrhundert bis 960

In der Glanzperiode chinesischer Kultur[1]) erhielten Dichtkunst und Malerei ihre nationale Eigenart. Unter dem Einfluß des immer stärker einwirkenden Buddhismus entwickelte sich die Skulptur als Ausklang hellenistisch-asiatischer Kunst. Die üppige Sassanidenkunst Persiens bereicherte die Zahl der Flächenmuster und Formen (S. 182, 383) und wurde vorbildlich für den eleganten Linienfluß.



b *a*

Abb. 378 Bauchige Töpfe mit Deckel, bräunlichblauer Ton. **a** ohne Glasur, **b** mit Spuren von grüner Glasur am oberen Teil; spätere Inschrift besagt, daß 811 im Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, vorhanden war, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. II)

Damals blieb die Bronze das begehrteste Material für Werke kunstvoller Ausführung, und der Ton wurde wie bisher im wesentlichen für Gebrauchsgeräte und Totenbeigaben verwendet. Wenig ist aus dieser Zeit in China erhalten. Die Tanggräber sind nicht mehr so ergiebig wie die aus der Hanzeit. Nur Grabfiguren von Menschen und Tieren sind in vielfacher Gestaltung zahlreich gefunden worden.

Über das Kunstgewerbe in der Tangzeit sind wir durch die wiederholt erwähnte einzigartige Sammlung im kaiserlichen Schatzhause Shosoin bei Nara, die die Witwe des japanischen Kaisers Shomu (724—748) gestiftet hat, genau unterrichtet. Zwar finden wir keine Werke der hohen Kunst, aber dafür zahlreiche Gebrauchsgegenstände in reicher Ausführung. Sicher ist das Kostbarste und Eleganteste aus dem hochkultivierten Festlande an den Kaiserhof des Inselreiches gelangt. Bronzen, Lacke und Stoffe lernen wir kennen, die in raffiniertester Technik einen oft etwas protzenhaft wirkenden Geschmack verraten. Und zwischen diesen ausgewählten Werken einer reichen, oft überreichen Dekoration finden sich auch Töpfereien. Wie alle anderen Schätze sind sie in Brokathüllen und Kästchen sorgfältig aufbewahrt, aber wie ärmlich wirken sie neben den Prunkgeräten der anderen Techniken. Dabei können wir in dieser Zusammenstellung mit Sicherheit annehmen, daß die bescheidenen Tongefäße den Höhepunkt der damaligen chinesischen Keramik darstellen. Welcher Abstand gegenüber den Arbeiten aus der Blütezeit der Töpfereikunst, in der wenige Jahrhunderte später China zuerst der Lieferant und dann der Lehrmeister der ganzen Welt wurde.

Es sind irdene Geschirre einfacher Art, die, unter Benutzung antiker Bronzeformen, nur in der Linienführung einen etwas freieren keramischen Stil zeigen. Bauchige Gefäße mit Deckel (Abb. 378, *a*, *b*) und Schalen (Abb. 379, *a* bis *d*) sind teils ohne Glasur, teils mit Glasurflecken versehen, die bei anderen

[1]) Siehe Bd. I, S. 115 ff., und S. 159 ff.

Schalen (Abb. 380), Bechern (Abb. 382) und Vasen (Abb. 381) zu einem Muster entwickelt sind, das wir fast tausend Jahre später als „tigergeflecktes" Porzellan wiederfinden (Abb. 469).



Abb. 379 Kleine Schalen, Töpferei mit grünlichen Glasurflecken, im Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

Gegenüber den Gefäßen der Hanzeit, die noch an den schweren Stil der Gußform der Bronze gebunden sind, ist hier eine leichtere Formung vorhanden. Die schräge Stellung der Seitenwände, die in flachem Bogen in den Boden übergehen, lassen das Gefühl eines Handwerkers erkennen, der den eleganten Linienfluß zeitgenössischer Gemälde gesehen hat. Der Töpfer beginnt, seine Formen aus den schwer lastenden Regeln der alten Bronzetradition in einen flüssigeren, Stil, den das weiche Material des Tons gestattet, überzuführen. Der stark

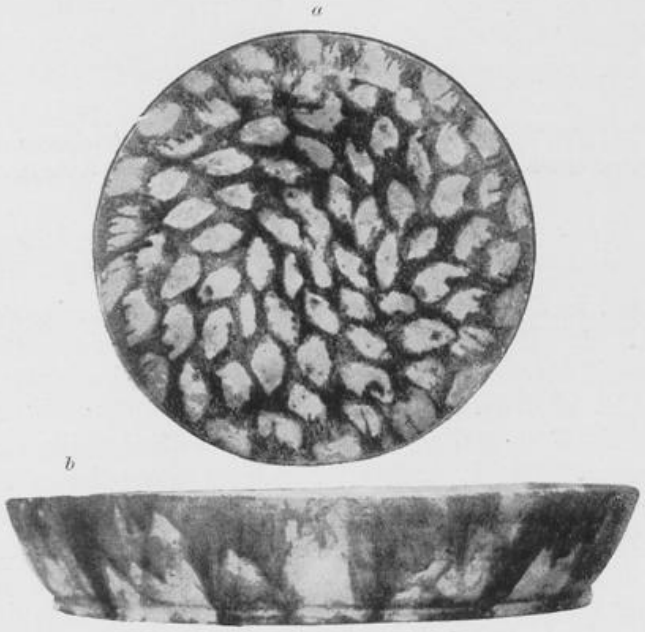


Abb. 380 Schalen, **a** Vorder-, **b** Seitenansicht, von einem Satz von 29 Stück, Ton mit grünen Glasurflecken, im Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

historische Geschmack wird durch den Beginn einer malerischen Würdigung abgelöst.

Gleichzeitig dürften die eleganten Linien des westasiatischen Stiles von Einfluß gewesen sein. Wie die Darstellung der galoppierenden Tiere aus der typischen Form der Hantöpfereien (Bd. I, S. 47—57) zum eleganten Dekorationsmotiv der Tangspiegel (Abb. 273) unter diesem Einfluß gestaltet wurde, so finden wir auch in China Gefäßformen, die dem westasiatischen Stile entlehnt sind. Die spitz zulaufende Schale mit nach innen eingebogenem Rande (Abb. 383, *a*, *b*) ist die typische Form der Schale Buddhas, die wir auch in Bronze aus der gleichen Zeit kennen gelernt haben (Abb. 308). Auf einem ungefähr gleichzeitigen buddhistischen



Abb. 381 Blumenvase, grün gefleckt



Abb. 382 Becher in Form einer kleinen Trommel, gelblich-grün gefleckt

Steingutgefäße. Im Schatzhause Shosoin, Nara, Japan. 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. VI)
Text s. S. 235

Bilde aus Turkestan im Pelliotsaale des Louvre ist eine derartige Schale in tiefblauer Farbe abgebildet. Die Form drang aus dem Westen nach China, aber nicht zugleich die Technik der blauen Glasur, deren Herstellung im Osten stets ein schwieriges Problem blieb (s. S. 270).

Die wesentlichen Fortschritte in der Töpferei lassen sich aus der Herstellung der Farben erkennen. Die in anderen Ländern entstandenen Farbenmischungen konnten bei dem Mangel an modernen Hilfsmitteln, wie chemischer Analysen und Veröffentlichung der Erfahrungen, nur durch mühselige Versuche oft zufällig gefunden werden. Die Farben blieben daher stets wesentliche Merkmale für die Zeit der Entstehung einzelner Gruppen der Töpferarbeiten.

Die Glasuren der Shosoinstücke haben grünliche Färbung und vereinzelt gelblichgraue Streifen, aber in den Trümmern des Tempels Bonshakuji in der japanischen Provinz Omi, der 786 erbaut ward und bald darauf niederbrannte, hat ein

japanischer Kenner, Ninagawa Noritane, hart gebrannte Scherben mit drei verschiedenen Glasuren, hellgrün, grau und grünlichweiß, gefunden, die vielleicht der Tangzeit entstammen. Der Scherben ist, soweit die Berichte lauten, Fayence oder Steingut. Auf der Buddhaschale (Abb. 383, *b*) finden wir auch streifenförmige Flecke, die der Fluß der Glasur während des Brennens auf der gewölbten Form verursacht hat.

Unter der Weidynastie (220—265 n. Chr.) wurden in zwei Fabriken die Töpfereien für den kaiserlichen Palast erzeugt, und unter der Tsindynastie (265—419) sollen grün glasierte Steingutgeschirre von primitiver Ausführung in der Provinz Chekiang hergestellt worden sein. Der erste Kaiser der Suidynastie (581—618) verordnete im zweiten Jahre seiner Regierung, daß ihm Werke von den Töpfern in Changnan in der Provinz Kiangsi geliefert werden sollten. Hier blühte also bereits im Anfang des 7. Jahrhunderts eine Töpfereiindustrie, und da sich an derselben Stelle die größten Lager von Porzellanstein — Kaolin — befinden, so blieb diese Gegend bis zur Neuzeit der Mittelpunkt der später entstehenden Porzellanindustrie. Im 10. Jahrhundert wurde dort eine kaiserliche Fabrik gegründet, die unter dem Kaiser Chingte (1004—1007) den Namen Chingtechen erhielt und bis zu ihrer Zerstörung in der Taipingrevolution (1860) den Weltruf chinesischer Porzellanfabrikation begründete. Aber auch an anderen Orten, wie Hangchou und Lungchüan, wurden glasierte Steingutwaren hergestellt.



Abb. 383 Tiefe Kummen, „Buddhaschalen", nach unten verjüngt, oben eingebuchtet, auf weißen Matten stehend, Töpferei mit grünlichen Glasuren und Flecken, im Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

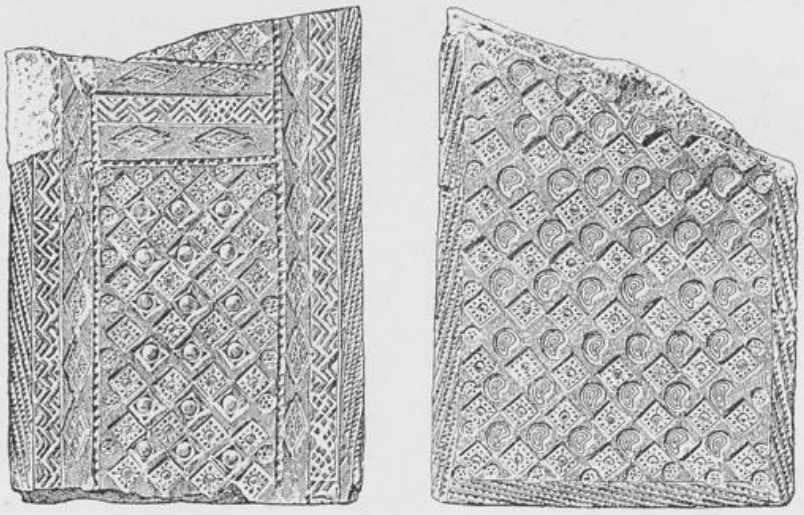
Chinesische Schriftsteller[1]) berichten, daß im Anfang des 7. Jahrhunderts der Präsident des Ministeriums für öffentliche Arbeiten, Ho Chou, Versuche anstellte, um die verloren gegangenen Geheimnisse des opaken Glasflusses wiederzufinden. Nach Hirth war „das Resultat jener Versuche die Erfindung der grünen" Glasuren. Es kann sich aber nur um die dickflüssigen und leuchtenden Glasflüsse (S. 244) gehandelt haben, da grüne Glasuren schon in der Hanzeit häufig waren.

Andere literarische Quellen[2]) berichten von der Verwendung der Töpfereien zum Teetrinken und von der Wertschätzung von grünen und im Anschlag musikalisch klingenden Gefäßen. Um 615 gelang es einem Keramisten in Changnan, die Imitation von weißem Jade auszuführen. Er soll den Scherben aus fein geschlemmtem Ton verhältnismäßig dünn mit hohem Glanz hergestellt haben. Kein Stück ist erhalten. Jedenfalls erregte die neue Erfindung solches Aufsehen, daß er Aufträge für den kaiserlichen Hof erhielt. In anderen Fabriken, von denen mehrere aus der Tangzeit genannt werden, wurde gelbliche Ware von geringer Qualität und weiß, das mit Eis oder Silber verglichen wurde, hergestellt. Auch ein in den Scherben eingeschnittenes Relief von Fischen und Wellenmustern wird erwähnt.

[1]) *Hirth*, Chinesische Studien, 1890, Chinesische Porzellanindustrie S. 49. — *Bushell*, Description of Chinese Pottery and Porcelain, being a translation of the T'ao Shuo (Beschreibung von chinesischen Töpfereien), 1774, Oxford, 1910. — *Brinkley*, Japan und China, Bd. IX, S. 13.

[2]) *Cosmo Monkhouse*, A history and description of Chinese porcelain. With notes by S. W. Bushell, 1901, S. 15.

Begeisterte Lobsprüche wurden der neuen Technik gewidmet und Verse zu ihrer Verherrlichung gedichtet; aber im Vergleich mit der späteren Vollendung dürfte es sich um geringere Ware gehandelt haben. Wir können nur feststellen, daß eine allgemeine Wertschätzung der Töpfereien begann und damals die Grundlagen zu der späteren Entwicklung gelegt wurden. Unterstützt wurde diese Neigung durch das Aufkommen des Teetrinkens, das bei feierlichen Gelegenheiten mit besonderen Zeremonien gepflegt wurde. Für den Kult blieb Bronze das geheiligte Material. In einem Buche — Cha King — aus der Mitte des 8. Jahrhunderts über Tee und Teegenuß werden bereits verschiedene Sorten Teetassen[1]) nach ihrer Qualität klassifiziert. Die neue Technik hatte eine bestimmte Verwendungsart im Zeremoniell des Hoflebens erhalten, und damit begann das Streben nach immer kunstvollerer und technisch vollendeterer Ausführung. Die schlichte Hausindustrie wurde ein Kunstgewerbe, das in wenigen Jahrhunderten die höchste technische und ästhetische Vollendung erlangte und vorbildlich in der ganzen Welt, wurde.



a *b*

Abb. 384 Platten von einem Grabe, gebrannte Tonmischung, geometrische Muster mit Formen eingedrückt, helle Sandsteinfarbe, etwa 50 cm breit und 10—15 cm dick, von altem Grab in Honan, im Louvre, Paris, Tangzeit
(Aus: Chavannes, Objets Chinois trouvés dans la province de Honan, Bulletin des Musées de France, 1908, Nr. 4)
Text s. S. 239

Unter dem Kaiser Shihtsung (954 bis 959) wurde für den kaiserlichen Hof Geschirr in „blau wie der Himmel nach dem Regen" bestellt (S. 244). Nach Brinkley handelt es sich hierbei gar nicht um ein reines Blau, sondern, entsprechend der eigenartigen chinesischen Sprachweise, um eine azurblaue Nüance der grünen Glasuren, die nur von geschulten Kennern gewürdigt werden konnte. Derartige zufällig geglückte Farbentöne konnten — wenn mit dem Verfertiger das Rezept verloren ging — nicht nachgeahmt werden, und daher entstand durch die Seltenheit eine ungeheure Wertschätzung. Später wurden Scherben dieses Steingutes als Schmuckstücke getragen.[2])

---

[1]) *Bahr*, Old Chinese Porcelain, 1911, Taf. III, IV. Abbildungen von Kummen, die der Tangzeit zugeschrieben werden. Der Stil entspricht den späteren Sungarbeiten.

[2]) Die literarischen Berichte der Chinesen sind oft sehr irreführend. So berichten Schriftsteller, daß die „blauen" Scherben ganz dünn gewesen wären, während spätere Autoren besonders betonen, daß die von ihnen gesehenen, hochgeschätzten Scherbenreste nicht dünn, sondern dick gewesen wären. Diese Vergleiche sind so wie die Betonung der blauen Farbe offenbar stets relativ aufzufassen. Ein Scherben kann in der Tangzeit gegenüber den früheren Töpfereien als technischer Fortschritt in der Herstellung von dünnwandigen Gefäßen erscheinen, während er zuzeiten des wirklich dünnen Eierschalenporzellans wieder dick erschien.

Der Buddhismus brachte eine andere Technik und einen neuen Stil. Die menschliche Figur war in der Hanzeit in bestimmten typischen Modellen an Kultgefäßen angepreßt. Unter dem Einfluß der buddhistischen Plastik und Malerei wurden Heilige und Menschen auch in Ton nachgeformt. Besonders begann sowohl an Gräbern wie in Tempeln und Palästen ein malerischer Reliefschmuck der Wandfläche Mode zu werden. In die Steinplatten der alten Hangräber waren Szenen aus dem Leben von Menschen und Tieren (Abb. 90—96) eingemeißelt, aber das Relief war flach, und die Dekoration des erzählenden Inhalts wegen und nicht nur aus künstlerischer Schmuckfreude angebracht.



Abb. 385 Engel, kniend, Relief, aus Kalk, Sand und pulverisiertem Stein geformt, etwa 41 cm, aus den Ruinen des Palastes der Kaiserin Saimei (655—661) im Okaderatempel, Provinz Yamato, Japan, eingeführt aus China. Mitte 7. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 193)

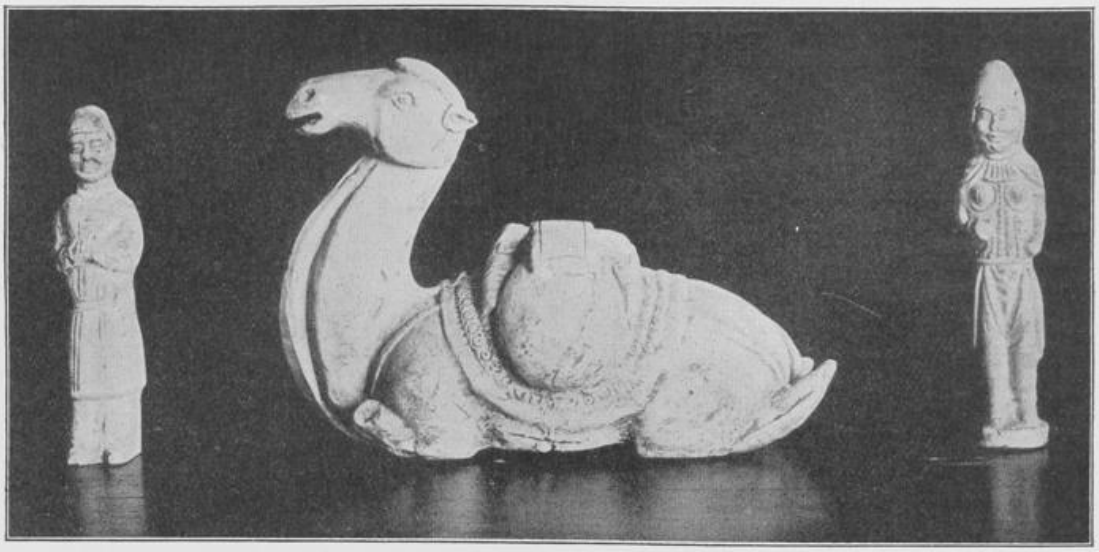
Die Tonreliefs der Tangzeit sind mittels Formen oder Stempeln vor dem Brennen in die weiche Masse eingepreßt. Chavannes hat Platten aus Gräbern mitgebracht (Abb. 384, *a*, *b*), die mit geometrischen Mustern durch sich stets wiederholende Stempel verziert sind. Chinesische Archäologen versicherten ihm, daß auch Figuren vorkommen, aber er hat niemals solche zu sehen bekommen. Auf anderen Grabfunden sind Schriftzeichen, Sternbilder und geometrische Ornamente vertieft oder erhaben eingepreßt. Wieder ist es Japan, das uns mit einem Kunstwerk von guter Technik bekannt macht, das im 7. Jahrhundert nach dem Inselreich gekommen sein soll (Abb. 385). Die gerundeten Linien der Silhouette zeigen durchaus den Stil der Tangzeit. Ferner ist die Herausarbeitung des gerundeten, weich verlaufenden Reliefs genau so wie bei den Bronzespiegeln der gleichen Zeit. Das Hineinsetzen der Figur in die quadratische Fläche und die Ausfüllung des Raumes durch den Schwung der flatternden Schleier lassen das Vorbild eines guten Gemäldes erkennen.



Abb. 386 Terrakottafiguren aus den Ruinen zu Yotkan bei Khotan, Chinesisch-Turkestan, 6. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Stein, Ancient Khotan, Taf. XLIV)

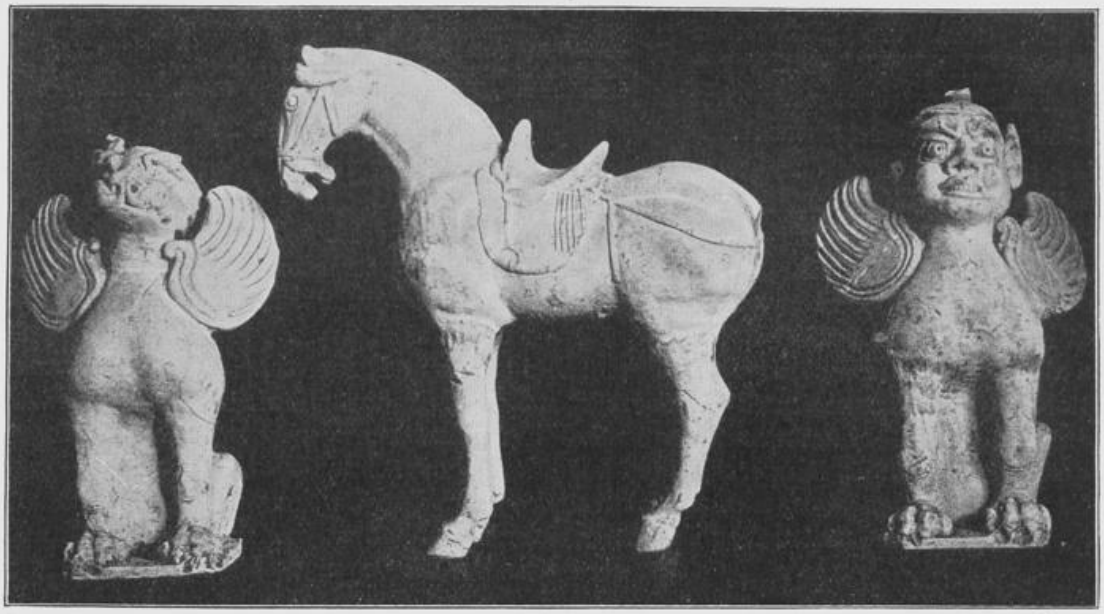
Ein Terrakottarelief (Abb. 386) führt uns zu den westlichen Ausläufern chinesischer Kunst — wo glücklicherweise ebenfalls vieles erhalten blieb, was im Mutterlande verloren gegangen ist — zu den Ruinentempeln in Turkestan. Diese etwas plumpe Provinzarbeit läßt doch die wahrscheinliche Schönheit der nicht erhaltenen chinesischen Vorbilder ahnen. Hier lernen wir die Verwendung des Tons zum Schmucke der Architektur kennen.

Die Grabbeigaben (Abb. 387, 388) haben seit der Hanzeit gleichfalls eine mehr künstlerische Ausgestaltung und vor allem eine Bereicherung durch Menschendarstellung erfahren. Die Männer (*a*, *c*),



a *b* *c*

Abb. 387



d *e* *f*

Abb. 388

Abb. 387–388 Tonfiguren, leicht gebrannt, in hellgrauer Farbe, aus einem Grabe, 20 Kilometer von Konghien, Honan, etwa 400—800 n. Chr. **a**, **c** Mann und Frau, **b** Kamel mit Sattel, 22 cm hoch, **e** Pferd mit Sattel und Steigbügel, 36 cm hoch, **d**, **f** geflügelte Phantasiegestalten mit Menschenkopf und Löwenkopf, 30 und 31 cm hoch (Aus: Chavannes, Objets Chinois trouvés dans la province de Honan, Bulletin des Musées de France, 1908, Nr. 4)
Text s. S. 239–241

in Kleidung und Tracht den turkestanischen Terrakotten ähnlich, stehen noch steif, aber im Gesicht ist der Versuch eines Ausdruckes erkennbar. Im Museum zu Boston sind zwei Reiter, deren Gesichtsausdruck und Haltung stark naturalistisch sind. In den letzten Jahren sind mehrere hundert Figuren bekannt geworden, die, ihre Echtheit vorausgesetzt, uns die verschiedenartigsten Kostüme, Haartrachten und Kopfbedeckungen zeigen. Auch buddhistische Figuren, die gleichzeitigen japanischen Tempelschnitzereien in Stellung, Rüstung und Haartracht

sehr ähneln,[1]) haben sich gefunden. Ganz merkwürdig ist eine Männerfigur mit langem schmalem Schnurrbart, hoher runder Kappe und unchinesischem Überhang.[2]) Das liegende Kamel (*b*) mit seinem zurückgebogenen Kopf und das elegante, ruhig stehende Pferd (Abb. 388, *e*) zeigen deutlich einerseits den naturalistischen Einfluß, wie wir ihn auf den Steinreliefs (Abb. 99, 100) kennen lernten, und anderseits den weichen, gerundeten Fluß der Linien, wie ihn die Malerei übte.[3]) Das Einfache der Hanformen ist durch eine zierlichere Ausdrucksform ins Elegante, vielleicht etwas Spielerische übertragen worden. Zu beachten ist, daß Pferde stets mit Sattel und Zaum und die Kamele beladen dargestellt werden. Es handelt sich nicht um Opfertiere, wie einst in antiker Zeit, sondern um Gebrauchstiere, die, sowie die Gerätschaften, der toten Seele dienen sollen.

Einen starken westlichen Einfluß können wir deutlich an den geflügelten Phantasiegestalten mit Menschenköpfen (Abb. 388, *d*, *f*) erkennen. Die kühne Phantasie der Chinesen hat die wunderbarsten Drachen und Phönixe gestaltet, aber niemals den Löwenkörper mit Menschenkopf und Flügeln versehen; diese Form kann nur die Nachbildung einer fremdländischen Kunstsprache sein, die nach der Tangzeit nicht mehr vorkommt.

Nach Laufer soll Kaiser Yüanti von der Liangdynastie (505—554) die Totenbeigaben in Gestalt von Tieren abgeschafft haben, da der „tönerne Hund nicht wachen könne". Jedenfalls sind aus der Sungzeit bisher keine Grabfiguren bekannt geworden.

Die Figuren sind in feingeschlemmtem hellem Ton, leicht gebrannt und ohne Glasur. An den Menschenköpfen lassen sich Farbreste erkennen. Auch hat man Vasen[4]) in Gräbern gefunden, die deutliche Farbspuren zeigen. Wir können annehmen, daß es eine weit verbreitete polychromierte Töpferei gegeben hat; aber sie scheint als minderwertig oder als altmodisch wenig beachtet zu sein.

Fassen wir unsere Untersuchungen zusammen, so ergibt sich, daß in der Hanzeit grüne und weiße monochrome Glasuren neben den bemalten Scherben hergestellt wurden. Infolge der Mode des Teetrinkens begann eine künstlerische Ausführung der Gefäße. Die Architektur benutzte in der Tangzeit Töpfereien zum Schmuck, und die Grabfiguren wurden verfeinert. Menschen und Tiere wurden dem Können der Zeit entsprechend naturalistisch und zierlich in verbesserter Technik modelliert. Statt der Vollfüllung der Flächen mit Verzierungen wurden abgepaßte Bilder malerisch in den Rahmen komponiert.

[1]) Museum of fine arts, Bulletin, Boston, Februar 1911, Abb. S. 6. — Collection Wannieck, Février 1911, Taf. VIII. — Kosaku Hamada, Ancient clay Figures of China, Kokka, Heft 252 — *Laufer* hat von seinen letzten Reisen zahlreiche Grabfiguren mitgebracht, die im Field-Museum in Chicago aufgestellt sind. Sehr viele kommen im Kunsthandel vor. Die Gräber werden noch viele tausend Töpfereien bergen, da die Sitte der Totenbeigaben viele Jahrhunderte lang gepflegt worden ist.

[2]) Shenchoukuo Kuangtsi (Zeitschrift für chinesische Kunst und Archäologie) Shanghai, 1908, Heft 5, Abbildung. — In Heft 3 ist eine Tonfigur abgebildet, die offenbar einen Ausländer mit herabfallendem Lockenhaar, großer Nase, großem Mund und eng anliegendem konfektioniertem Rock mit anschließender Taille und breiten Aufschlägen vorne darstellt. Man ist versucht, an eine Arbeit des 18. Jahrhunderts zu glauben, die einen europäischen Kapitän mit Perücke in Galauniform abbildet! Die chinesische Unterschrift besagt, daß die Figur kürzlich in einem Grabe gefunden sei und wohl einen Europäer darstelle!!

[3]) Ein polychromiertes Pferd aus Ton, aus der Zeit der Weidynastie, 4.—6. Jahrhundert, in der Fischersammlung des Museums zu Köln a. Rh., Abbildung bei: Lüthgen, Das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Kunst und Künstler, 1911, Juni, S. 504. — Vergl. S. 229, Anm. 1. — Ausstellung von vielen Grabfunden aus Privatbesitz im Musée Cernuschi, Paris 1911, s. Exposition rétrospective, d'art chinois an Musée Cernuschi, Bulletin de l'association amicale franco-chinoise, Juli 1911.

[4]) Im Louvre sind zwei von *Chavannes* mitgebrachte Vasen, die rotschwarze Bemalung in geometrischen Mustern zeigen. *Laufer* hat eine ganze Reihe polychromierter Gefäße für das Field-Museum in Chicago erworben.

Sung- und Yuanzeit (960—1368)

Allgemeines

In der Sungzeit erlebte die Glasurkeramik der Tangzeit ihre Vollendung. In moderner Zeit wird in völlig einseitiger Weise unter dem Einfluß gewisser japanischer Kreise diese Art der Töpferei als die vollendetste keramische Ausdrucksform in der Welt bewundert. In Wirklichkeit ist sie genau so der Ausdruck eines gewissen Zeitgeistes, wie anderen Kulturzeiten notwendigerweise andere Ausdrucksformen entsprechen müssen. Wohl lassen sich gute und schlechte Qualitäten in jeder Ausführung unterscheiden; aber es ist keine wissenschaftliche Bewertung mehr, sondern eine rein subjektive und daher einseitige Wertschätzung, wenn die Modestimmung einer zufälligen Zeitströmung gewisse Techniken als die absolut wertvollsten einschätzen will. Ein Liebhaber kann wohl sagen, daß er einen guten Rembrandt einem gleichwertigen Raffael vorziehe, aber ein wissenschaftlicher Forscher muß beiden Kunststilen gerecht werden und innerhalb eines jeden die beste Qualität würdigen.

Bei Betrachtung der Malerei hatten wir den Geist der Zeiten kennen gelernt. Unter der Tangdynastie war jener neue Stil aufgekommen, der die materielle Wahrheit in der Natur durch die Stimmungsmalerei übertönte (Bd. I, S. 190 und S. 254). Man war bestrebt, mit weichen Farbtönen, in oft etwas nebelhaften Landschaften die Seele der Natur zu erfassen, während die zufällige Einzelform der Natur vernachlässigt wurde.

Diesem künstlerischen Geiste entsprechend wurde in der Keramik die Darstellung von den nach der Natur geformten Totenbeigaben nicht weiter gepflegt. Auch die plastischen Darstellungen mit ihren sorgfältigen Einzelausführungen kamen außer Mode. Dagegen blieben die einfachen, in weicher Linienführung geformten Gefäße mit den monochrom gefärbten Glasuren für die folgenden Jahrhunderte ein charakteristischer Stil. Wie die Maler ihre weichen Pinselflecke in zarte Nebel auflösten, so daß oft nur wie im mystischen Schimmer undeutlich die Zeichnung erraten werden konnte, so wurden mit großer Vollendung die zart gefärbten Glasflüsse um die gerundeten Formen des Scherbens geführt. Keine Zeichnung belebte sachlich erzählend die Fläche. Der schimmernde Glanz, das Lustre der Glasur und die zarte Tönung der Farbe, oft durch Haarrisse oder Flecke unregelmäßig belebt, sagten den sinnenden Grüblern und Dichtern der Sungzeit mehr als eine deutliche Ausführung der Zeichnung es vermocht hätte. Erst die Mingzeit mit ihrer so anders gearteten Weltanschauung griff wieder auf die Art der Han- und älteren Tangzeit zurück.

Die Werke der Dichter und Historiker, die den Ruhm der vollendeten Sungstücke künden, sind erhalten, aber keine Originalarbeiten. Schon aus den Zeiten des eifrigen Sammlers Kienlung im 18. Jahrhundert berichten die Forscher,[1]) daß Tangtöpfereien gar nicht vorhanden und Sungstücke so selten wie „Sterne in der Dämmerung" seien. Von der Qualität der besten Glasuren können wir uns daher gar keine Vorstellung machen. Viele hundert Töpfereien in Sammlungen Japans, Amerikas und Europas werden zwar der frühen Zeit zugeschrieben, aber der Beweis der Echtheit fehlt völlig. Die wenigen Stücke, deren Fundstellen aus chinesischen Gräbern (Abb. 389 und 390) oder aus abgelegenen Ländern feststehen (Taf. II), sind durchaus minderwertig. Aber hieraus allein läßt sich keine Folgerung ziehen, denn es können schlechte Stücke für den Totenkult oder Export gewesen sein, die neben der besten Ausführung hergestellt wurden.

[1]) *Cosmo Monkhouse,* Chinese porcelaine, by *Bushell* S. 8.



Seladonschüsseln und -Vasen, dickes Steingut mit Gravierungen im Scherben und grüner Kupferoxydglasur.
Schüsseln: **a** 31 cm, mit Blumen, **b** 33 cm, Fische in Ranken, **c** 35 cm, Päonie und Radialstreifen, **d** 34 cm, Lotosblume, **e** kleine Kumme, gekrackt.
Vasen: **f** 27 cm hoch, Drache und Blumen, unten Wellen, **g** 36 cm hoch, Blumenmedaillon, gekrackt, **h** 30 cm hoch, glatt.
a—*d* und *f*, *g* erworben in Kairo, *e* in Siam, *h* in Teheran. Chinesische oder siamesische Exportarbeiten
(Aus: Meyer, Lung-Ch'üan-yao oder Altes Seladonporzellan, 1889, Taf. I und III)
Text s. S. 242, 252

Ein historisch einwandfreier Beweis aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert ist für kein erhaltenes Stück zu führen. Japanische Schatzhäuser aus dieser Zeit fehlen. Es ist ebensowohl möglich, daß bessere Stücke als die erhaltenen in der früheren Zeit hergestellt worden sind, wie es auch denkbar ist, daß die Zeitgenossen nur im Verhältnis zu der früheren, noch minderwertigeren Ware die technischen Fortschritte der Sungzeit rühmten, während vielleicht erst in späterer Zeit eine viel verbessertere technische Vollendung erreicht wurde.

Wenn wir daher die Wirkung der berühmten Glasuren nicht durch Augenschein erleben können, so sind wir dafür durch Worte, Abbildungen und Nachahmungen der bis zum heutigen Tage beliebt gebliebenen Arten auf das genaueste über den Stil, die Form und die Farbe unterrichtet.

Die chinesische Literatur ist reich an Angaben über die Fabrikationsorte und die Unterschiede der Fabrikate, aber was damals, als die sehr begrenzte Fabrikation und nur diese am Markte war, wohl zur Unterscheidung genügte, ist heute völlig in die Irre führend. Seit Jahrhunderten sind an vielen Orten Chinas, Japans und anderer Länder, wie wir weiter unten sehen werden, mit größter Ausdauer und Mühe immer und immer wieder Nachahmungen dieser begehrten Qualitäten hergestellt worden, und sicher sind neben dem Vielen, das sich leicht als minderwertige Massenware erkennen läßt, auch gute Stücke geglückt.

Die chinesischen Schriften sind von Julien, Brinkley, Bushell und Hirth ausführlich übersetzt worden und auch in die japanische Literatur übergegangen, aber irgendwelche Bestimmungen vorhandener Stücke nach diesen Angaben zu machen, ist nutzloses Phantasiespiel. Deshalb werde ich diese sehr umfangreichen Angaben nur so weit berühren, als zufällig erhaltene ältere Abbildungen oder Fundstücke wenigstens eine ungefähre Vorstellung geben können.

Technik, Form und Farbe

Mit dem Aufkommen des Teetrinkens, das zuerst nicht ein Genußmittel des Volkes, sondern ein Getränk der Gesellschaft mit genau vorgeschriebenen Zeremonien war, entstand das Bedürfnis, der tönernen Trinkschale jene künstlerische Vollendung zu geben, die bisher ausschließlich Stein und besonders die Bronzegefäße erhalten hatten. Gleichzeitig bemächtigte sich die neue glänzende Technik auch der Herstellung anderer Geräte.

Es entspricht einem allgemein gültigen Gesetz, daß niemals neue Formen frei erfunden werden, sondern es finden stets Übertragungen nach der Natur oder nach Vorlagen statt. Wenn neue Techniken eingeführt werden, so gelten für sie auch die mitgebrachten Formen mit geringen, den Verhältnissen angepaßten Abänderungen. Wenn aber, wie hier, durch den einheimisch entstehenden Teegenuß neue Bedürfnisse entstanden, ohne daß gleichzeitig fremde Vorbilder zu ihrer Befriedigung aufkamen, so mußten neue Geräte erfunden werden. Daher kam man auf eine eigene Umformung vorhandener Formen für diesen Zweck.

Nach Japan und später nach Europa kam mit dem fremdländischen Teegetränk gleichzeitig auch die Trinkschale und die Teekanne, und noch heute trinken wir aus der „chinesischen" Porzellantasse das ostasiatische Getränk. In China wurden sowohl die bisherigen Tongefäße weiter ausgebildet, als auch die reiche Formensprache der Bronze- und Nephritgefäße nachgeformt, soweit es Technik und Verwendung gestatteten. Der Einfluß dieser Nachbildung wurde maßgebend für Form, Farbe und Technik. Eine selbständige neue, rein keramische Formensprache ist nicht entstanden, wohl aber hat sich auf der Grundlage der Übertragung allmählich ein keramischer Stil der Sungzeit entwickelt.

Die Bronzevasen der nachchristlichen Zeit hatten unter westasiatischem Einfluß eine graziöse Linienführung und dadurch eine weniger monumentale als elegante, in sich geschlossene Form erhalten. Dieses Vorbild war von großem Einfluß auf die Gestaltung der Tongefäße in der Sungzeit. Auch die antiken Kultgefäße wurden unter diesem Einfluß in mehr abgerundetem Linienflusse nachgebildet. Soweit unser vorliegendes Material reicht, können wir einen ganz bestimmten Formenstil für die Sungzeit erkennen.

Ebenso wichtig wurde das Vorbild für die Wahl der Farbe. Seit altersher wurden die Nephritsteine in ihren Färbungen von Weiß bis Dunkelgrün geschätzt. Die glatte, glänzend polierte Fläche mit dem Reflexspiel des Lichts auf der Wölbung der Gefäße entzückte das Auge des Chinesen und galt als höchste ästhetische Wirkung. Das Auge war geschult, die Nüancen der Farben in den feinsten Abstufungen zu unterscheiden. Den grünen Nephritglanz im Glasurfluß nachzubilden, galt als ästhetisches Ideal der Töpfer. Die grünlichen Töne erhielten im 18. Jahrhundert von den Franzosen nach einem stets im grünen Anzug auftretenden Schäfer in d'Urfés Novelle „L'Astrée", die sowohl als Buch als auch auf der Bühne seinerzeit großen Erfolg hatte, den Beinamen „Seladon". Diese Farben wurden so volkstümlich, daß man die Zeit bis zur Mingdynastie (1368) die Seladonzeit genannt hat.

Das leuchtende Grün in seinen Abstufungen vom hell Seegrün bis zum Dunkeloliv, im bläulichen bis rötlichen Schimmer, ist nicht zu verwechseln mit den schmutzig dunkelgrünen Glasuren der Hanzeit. Dort war eine dünne Haut aufgetragen, deren irisierende Reflexe erst nachher durch die Einflüsse von Säuren und Wasser entstanden, während hier eine dicke, glänzend gefärbte Glasurmasse den Scherben überfloß.

Neben Grün in allen Variationen kommt selten Weiß, noch seltener Violett und ganz vereinzelt Schwarz vor.

Die oft natürlichen Unreinheiten der Glasurmassen mit Eisenspuren erzeugten schmutzigbraune und fast schwärzliche, auch rötliche und gelbliche Färbungen, die ihrer leichten Herstellung wegen auch in Japan nachgeahmt und dort zu einer reizvollen Vollendung gebracht wurden. In China selbst und in der übrigen Welt wurde nur das Grün begehrt, das Japan ebensowenig wie Weiß oder Violett nachzumachen verstand.

Die Herstellung der Farben blieb stets die größte technische Schwierigkeit, und auf ihr basierte die Möglichkeit des Monopols, das China mit der Seladonware lange Zeit ausgeübt hat. Auch können wir an den Farben gewisse Zeiten der Herstellung, mindestens das erste Vorkommen bestimmter Arten feststellen. Das reine Blau, Rot und Gelb kam erst in der Mingzeit auf und ist in der Sungzeit, wie es scheint, nicht hergestellt worden. Die oben (S. 238) zitierte Stelle, von Töpfereien in Blau „wie der Himmel nach dem Regen", aus der Tangzeit, die viele Irrtümer hervorgerufen hat, haben wir bereits als blaugrüne Nüance, also als eine Tönung des Seladons kennen gelernt.

Während das Braun durch die häufig vorkommenden natürlichen Beimengungen von Eisenspuren erzeugt wird, ist für die grüne Färbung Eisenoxyd notwendig, und erst später scheint Kupferoxyd angewendet zu sein. Diese Mischung kommt in der Natur kaum vor und muß künstlich durch Beimengung in bestimmten Prozenten bereitet werden. Das Vorbild der oxydierenden Bronze dürfte zu der Anwendung von Kupferoxyd geführt haben. Was wir heute durch chemische Analysen genau feststellen und messen können, mußte damals durch den Zufall herausgefunden werden.

Die Herstellung der chinesischen Töpfereien geschah als Hausarbeit in kleinen Öfen, und die Zusammensetzung der Materialien und Farben wurde als Fabrikgeheimnis einzelner Familien bewahrt. Daher war es möglich, eine Massenherstellung seltener Farben auszuschließen. Die Chinesen kannten allgemein nur wenige Grundelemente, und alle Nüancen wurden durch Experimente erreicht. Wenn einzelne Farben, wie Weiß, Violett oder Schwarz, glücklich gelangen, so

blieb die Herstellung auf wenige oder einzelne Familien beschränkt, und vielleicht wußten die Hersteller selbst nicht genau, wie sie das zufällig Geglückte mit Absicht wiederholen konnten. Nur so ist es zu verstehen, daß einzelne Farben so selten vorkommen und ihre Herstellung zeitweilig ganz aufhörte.

Der Hauptwert wurde auf die Wirkung der dickflüssigen und undurchsichtigen Glasur gelegt, dagegen die Verbesserung des völlig bedeckten Scherbens vernachlässigt. Zwar wurden verschiedene Färbungen und Härtegrade erzeugt, aber sie dürften nur eine zufällige Folge der benutzten Tonarten oder Öfen gewesen sein. Immer wurde ein dicker Scherben angewendet, den wir, je nach Qualität, als Steingut, Steinzeug oder Fayence bezeichnen würden, aber die Chinesen kennen keine besonderen Worte für diese Qualitätsunterschiede, woraus am besten zu ersehen ist, wie wenig Beachtung sie der Verschiedenheit des Scherbens geschenkt haben.

Richtiges Porzellan, also einen durch die ganze Masse hart gebrannten Scherben, mit glattem Bruch in weißer Masse, der in gewisser Dünne durchsichtig ist, war damals noch unbekannt und kommt erst im Anfang des 15. Jahrhunderts vor. Dagegen war das Wort Porzellan viel früher in Anwendung und bedeutete nur einen harten, im Anschlag tönenden Scherben mit Kaolinbeimengung.

Neben der glatten Oberfläche kommen auch gekrackte Glasuren mit feinen Haarrissen vor. Zum besseren Verständnis erscheint mir eine Erklärung des technischen Vorganges nötig. Die Scherben, also das Tongefäß selbst, und die aufgetragene Schicht der Glasur vermindern beim Abkühlen nach dem Brennen ihr Volumen; aber es ist nicht immer der Fall, daß die Reduzierung der Materialien genau in gleichem Verhältnis stattfindet. Natürlich sind die Differenzen nur ganz minimal, aber sie genügen, um das Bild der Glasur zu beeinflussen. Ist der Scherben kleiner geworden als die Glasur, so hat letztere keinen Platz auf der Oberfläche und blättert ab. Derartige Brandstücke sind unbrauchbar.

Umgekehrt, wenn die Glasur kleiner als der Scherben ist, so wird sie ausgedehnt und platzt an verschiedenen Stellen. Da die Spannung und der Widerstand gleichmäßig auf der ganzen Oberfläche stattfindet, so verteilen sich die Sprünge über die ganze Fläche. Durch Veränderung der Zusammensetzung, durch Vermehrung der Kieselsäure usw. kann die Ausdehnungsfähigkeit beeinflußt werden. Durch Versuche ist es leicht möglich, jene Mischung festzustellen, bei der der Ausdehnungskoeffizient von Scherben und Glasur übereinstimmt, so daß weder Glasurrisse entstehen noch die Glasur abblättert.

Derartig glatte Glasuren weisen die modernen Chinaporzellane auf, dagegen haben die älteren Töpfereien häufig haarfeine Sprünge. Aus dieser Not haben die Töpfer eine Tugend geschaffen und durch Erfahrung ganz bestimmte Arten von gleichmäßig über die Oberfläche verteilten Rissen erzeugt. Schon in der Zeit der Sungdynastie werden sowohl große unregelmäßige Risse — Krebsscherenmuster — als auch kleine ringförmige Risse — Fischrogen oder Bienenzellen, von den Franzosen Forellenschuppen genannt — beschrieben. Letztere kommen merkwürdigerweise in Japan niemals vor und sind auch in China selten. Große aderförmige und unregelmäßige Risse sind technische Fehler; künstlerischen Reiz und technischen Wert besitzen sie nur, wenn sie gleichmäßig die Fläche bedecken. Auch können die Teile an einem Stück verschiedene Rißarten aufweisen. Weitere Wirkungen werden durch Färben, also durch Einreiben der Sprünge mit Farbstoffen, erzielt.

Die monochromen Töpfereien sind ohne jede Bildzeichnung. Als einzige Verzierung werden flache Ornamente im Scherben eingraviert oder im Relief ausgearbeitet, über die die Glasur hinwegfließt. Letztere ist naturgemäß an den Vertiefungen entsprechend dicker und wirkt daher dunkler. Auch wurden in Formen gepreßte Reliefs in weicherem Material an den Scherben aufgebacken, wie z. B. Lotosblumen, Päonien, Blätter und Ranken, Phönixe, Drachen, Vielfraß und ähnliche,

die man den Vorbildern der älteren Bronzetechnik entlehnte. Meistens finden sich die Reliefs an Gegenständen, die Originalen aus Bronze nachgebildet wurden, wie Kultgefäße, Blumenvasen, Leuchter, Räuchergefäße; daneben wurden Schüsseln und Teller, Trinkgefäße und Flaschen verziert. Signaturen kommen nicht vor.

Handel und Fabrikation

Wie das chinesische Porzellan im 17. Jahrhundert ein Welthandelsartikel wurde, so waren in der Sungzeit die monochromen Glasurtöpfereien weit über Chinas Grenzen hinaus begehrte Schätze. Der chinesischen Sprachsitte folgend, wurden diese Steinguttöpfereien, ohne Unterschied der Qualität, im Auslande „Porzellan" genannt, und erst im 16. Jahrhundert, mit dem besseren Verständnis für die Techniken, beginnt die Anwendung dieses Wortes auf das eigentliche Porzellan begrenzt zu werden. Außerdem wurde in Europa im 14. bis 16. Jahrhundert das Wort für Arbeiten mit Perlmutter und andern Muscheln angewendet.

Auf den langwierigen Karawanenzügen über Zentralasien und auf dem Seewege über Ägypten kamen derartige Töpfereien bis nach Europa. So berichtet ein arabisches Manuskript[1]) in der Nationalbibliothek zu Paris, daß Saladin 1171 an Nurredin, den Sultan von Damaskus, vierzig Stück chinesische „Porzellane" schenkte. Auch werden einige Stücke in den Sammlungen vom Herzog von Anjou (1360—1368) und von der Königin Jeanne d'Evreux (1372) erwähnt, aber nirgends wird von einem Muster gesprochen, so daß diese Stücke nur Steingutscherben der Sungdynastie mit in der Masse gefärbten Glasuren gewesen sein dürften. 1440 wurden vom Sultan von Babylon drei Kummen und eine Schale an Karl III. geschenkt, die vielleicht die ersten wirklichen Porzellane in Europa gewesen sind.

Marco Polo[2]) (1298) berichtete von der Stadt Tyunju — die Hirth als Lungchuan im chinesischen Shanghaidialekt erklärt — in der Nähe des großen Hafens Zaitun (dem heutigen Tsuanchou), daß „dort Porzellangefäße in allen Größen hergestellt werden" und setzt ausdrücklich hinzu, daß sie „über die ganze Welt verschickt werden". „Sie sind im Überfluß vorhanden und sehr billig, so daß man für eine venezianische Grot drei Schüsseln von einer Qualität, die man sich nicht besser wünschen kann, erhält."

Der arabische Reisende Ibn Batuta (1310) nennt für die Fabrikation[3]) Zaitun (Tsuanchou) und Siukalau (Kanton), also die Hafenplätze statt der Fabrikationsorte. Er beschreibt die Technik und fügt hinzu: „Porzellan wird in China zum gleichen Preise oder noch zu niedrigerem Preise verkauft wie Töpfereien bei uns. Es wird exportiert nach Indien und anderen Ländern, selbst so weit wie bis Maghreb." Seine Angaben umfassen etwa das ganze Nordafrika und den Westen von Ägypten.

In Japan wurden gleichzeitig mit dem Beginn der Teepflanzungen (1191) auch die chinesischen glasierten Tonwaren für die Teezeremonien eingeführt.[4]) 1229 ging Gato Shirozaemon nach China, um in sechsjährigem Aufenthalte die Technik der glasierten Töpfereien zu lernen. Unter seinem Künstlernamen Toshiro begründete er in Seto in der Provinz Owari die noch heute bestehende Fabrik, aber nur die Nüancen der Eisenglasur von Schmutziggelb bis tief Schwarzbraun konnten hergestellt werden, nicht die grünlichen Kupferglasuren. — Die damals für das Teepulver und das Teegetränk eingeführten Formen (Abb. 390, *a*, *b*) sind bis zum heutigen Tage maßgebend geblieben.

---

[1]) *Du Sartel*, La Porcelaine de Chine, 1881, S. 28.

[2]) *Yule*, Ser Marco Polo, 3. Aufl., 1903, Bd. II, S. 235 u. 242.

[3]) *Brinkley*, China, Bd. IX, Ceramic Art S. 367. — *Yule*, Ser Marco Polo, 3. Aufl. 1903, Bd. II, S. 242.

[4]) Vgl. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 70—78; Bd. III, S. 17.

Kämpfer (um 1690) berichtet, daß in Japan die importierten Glasurgefäße für Kultzwecke und besonders für die Teezeremonien angewendet wurden. Die Einführung der Glasurfabrikation scheint unmittelbar mit der steigenden Beliebtheit des Teekonsums zusammenzuhängen, aber die Fabriken in Seto reichten nicht aus, den Bedarf zu decken, und so blieb der Import vom Festlande nach gewissen Bezirken Japans stets notwendig. Als im 15. Jahrhundert die Chinesen aufhörten, glasierte Steingutwaren in Massen zu exportieren, und im wesentlichen nur noch mit den billigeren echten Porzellanen handelten, da wurden die alten Töpfereien in Japan immer mehr begehrt und stiegen enorm im Preise.

Als Hideyoshi (gest. 1598) die Teezeremonien wieder neu belebt hatte und die Nachfrage nach den hierzu durch Tradition und Mode notwendigen alten Steingutgefäßen weiter gesteigert wurde, bezahlte man Preise, die in gar keinem Verhältnis zu dem Wert des Gegenstandes selbst standen. Der Jesuit Frois [1]) berichtet in seinem Sendschreiben von 1585, von wo es auch Lindschotten [2]) (1598) übernommen hat, daß der König von Bungo „für einen alten Topf 14 000 (?) Dukaten (eine Silbermenge im Gewicht von etwa 84 000 Mark) und ein Christ für einen in drei Teile zerbrochenen Topf 1400 Dukaten gegeben haben".

Morga [3]) berichtet (1609), „daß sehr alte Tonkrüge von dunkelbrauner Farbe, von schlechtem Aussehen, mit Stempeln und Zeichen, die jetzt nicht gemacht werden, von den Japanern gesucht werden. Dieselben werden mit Gold belegt und in Brokaten verpackt. Solche Krüge werden auf 2000 Taels geschätzt."

Die Jesuiten scheinen das Augenmerk Hideyoshi's auf die auf den Philippinen zahlreich und billig vorhandenen Tongefäße gelenkt zu haben. Der Jesuit Frois [4]) schreibt 1595: „In den Philippinen findet man etliche Geschirre, Bajoni genannt, welche daselbst gar gering, in Japan aber hoch geachtet werden (denn der köstliche Saft, Cie (Tee) genannt, sich gar wohl darinnen hält), also was bei den Philippinen zwo Kronen gilt, wird in Japonia viel teurer geschetzt und wird von ihnen als Edelgestein für den größten Reichtumb gehalten." Eine ähnliche Wertschätzung gilt noch heute in Japan. Nur wird nicht nur der historische, sondern auch der Seltenheitswert nach technischen und ästhetischen Gesichtspunkten geschätzt.

In einigen Gegenden Asiens wurden andere Zweckformen besonders begehrt. Borneo wird schon vor Jahrhunderten als Handelsplatz für Töpfereien erwähnt. John berichtet [5]) aus dem letzten Jahrhundert von einem dunkel olivgrünen, zwei Fuß hohen Krug auf Borneo von fabelhaftem Wert, und Ling Roth [6]) gibt sogar eine vollständige Liste der Werte von Tonkrügen, die einen Tauschwert wie Geld besaßen. Krüge mit Drachenverzierung wurden besonders als Urnen für die Knochenreste der Verstorbenen begehrt. Die Dajaks auf Borneo sollen sogar

---

[1]) Neue, warhaffte, ausführliche Beschreibung der Jüngstabgesandten Japanischen Legation gantzen Raiß auß Japon biß gen Rom u. s. w. Mit vorhergehender Beschreibung der Japanischen Landsart, Gebreuch, Sitten und Natur. Dillingen 1587. S. 20.

[2]) *Linschoten,* The voyage of J. H. van Linschoten, of the East Indies. From the old english translation of 1598. London, Hakluyt Society 1885, S. 158. — Original, II, 1596. De Bry in holländisch. — Deutsche Übersetzung, 1598, Frankfurt a. M., S. 74.

[3]) *A. de Morga,* The Philippine Islands, Moluccas, Siam, Cambodja, Japan and China at the close of the sixteen century. Original, Mexico 1609. Englische Übersetzung, Hakluyt Society, London 1868.

[4]) *Frois,* Zweye neue Jahrschreiben aus Japonia. Eines was fruchtbares in diesem 1595 Jahre im Weinberg deß Herrn ausgerichtet. Aus dem italienischen ins teutsch übersetzt. Meyntz 1598. S. 6.

[5]) *John,* Life in the forests of the far East, I., S. 300.

[6]) *Ling Roth,* The natives of Surawak and British North Borneo, I., S. 112.

Kriege um Töpfe geführt haben.[1]) Bock[2]) gibt für grüne, blaue und braune chinesische Töpfe mit Reliefverzierung, je nach der Größe, dem Muster, dem Alter und der Erhaltung, Preise von 100 bis 3000 Gulden an. In alten Ruinen von Java hat man Scherben gefunden und desgleichen mit chinesischen Münzen des 10. und 11. Jahrhunderts[3]) zusammen in Singapore.

Valentyn[4]) berichtet in seiner Geschichte der Molukken: „Zu ihren vornehmsten Juwelen und teuersten Schätzen gehören auch die „pinggan batoe", sehr dicke graue Porzellanschüsseln, deren Farbe mehr ins Hellgrüne geht, unten einen Finger, doch an den Seiten wohl einen halben Finger dick, mit glatt gebogenen Seiten, usw." „Dieselben werden nur bei großen Festlichkeiten und wenn sie dem Satan opfern, zum Vorschein gebracht. Viele bleiben in der Erde verborgen, weil es öfters vorkommt, daß sie es sogar ihren Kindern nicht mitteilen, wo sie verborgen sind." „Es muß schon ein großer König sein, der so eine Schüssel auf einer einzigen (ma ma cur?) besitzt."

Auch Zauberkräfte wurden den Seladonen in verschiedenen Ländern zugeschrieben; sie sollen bei Gift die Farbe verändern und Glück bringen. So berichtet Chardin,[5]) daß beim König von Persien jedes Stück auf der Tafel von Gold oder Porzellan ist. „Die grünen Porzellane (Martabani) seien so wertvoll, daß eine Schüssel allein an 5000 Mark koste. Sie sollen Gift entdecken durch Veränderung ihrer Farbe."

Während wir aus den verschiedenen Zitaten die Verbreitung und Wertschätzung der Seladons in weiten Teilen der Welt feststellen können, sind die Angaben über die Fabrikationsstätten nicht erschöpfend. Bis vor kurzem galt China als alleiniges Ursprungsland. Der türkische Polyhistoriker Hadschi Chalfa[6]) (gestorben 1658) gibt in Dschihâm Numâ an, daß noch zu seiner Zeit Seladonschalen und Gefäße in Martaban hergestellt und in die Welt verschickt wurden. Diese Angabe bestätigte Lindschotten und Duarte Barbosa. Martaban ist einer der 16 Staaten des alten Königreichs Siam. Die modernen Forscher bezweifelten die Richtigkeit dieser Fabrikationsstätte, bis durch neuere Ausgrabungen nachgewiesen wurde, daß in Sawankalok, 200 Meilen nördlich von Bangkok in Siam,[7]) allerdings weit entfernt von dem auf dem Wege nach Indien gelegenen Martaban, Seladonware tatsächlich hergestellt worden ist. Es sind die Öfen mit Haufen von Scherbenresten sowie die Ständer zum Brennen im Ofen gefunden worden. Der Beginn der Fabrikation kann

---

[1]) *Graborski*, Die djawets oder heiligen Töpfe der Oloh ugadju, Zeitschrift für Ethnologie, Bd. 17, S. 121.

[2]) *Bock*, The Head-Hunters of Borneo, S. 197. — Bock, Unter den Kannibalen auf Borneo. Jena 1882, S. 225.

[3]) *Crawfurd*, A descriptive dictionary of the Indian Archipelago and the adjacent countries, London 1856, S. 359. — *Marsden*, The History of Sumatra, London 1811, S. 299. Schüsseln aus China, schwer und sehr teuer.

[4]) *Müller-Beeck*, Einige Mitteilungen über Seladone. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens, Bd. II, 1885, S. 193.

[5]) *Jacquemart*, Histoire de la Céramique, Paris, 1875, S. 170.

[6]) *Karabacek* hat 1885 (Zur muslimischen Keramik. Österr. Monatsschrift für den Orient 1884, S. 33) hierauf zuerst aufmerksam gemacht, aber die Richtigkeit wurde bestritten und China als alleiniges Produktionsland behauptet. — *Müller-Beeck*, s. oben unter [4]).

[7]) *Lyle*, The Place of manufacture of Celadon Ware, Man., 1901, S. 40. Abbild. von ausgegrabenen Fabrikresten in Provinz Sawankalok in Siam. Fundbericht von dem Konsularassistenten *Lyle*, Siam, vom 12. Mai 1900. — Journal of the Royal Anthropological Institute, 1903, S. 238. — *Hobson*, Wares of the Sung- and Yuan-Dynasties. Burlington Magazine, Juni 1909, III, S. 163. — *Read*, A chapter in the history of Celadon, Japan Society 1910, IX, verlegt die Siamfabrikation in das 11. Jahrhundert und weist auf Ähnlichkeiten mit japanischen Teezeremonie-(Chanoyu-)geräten der gleichen Zeit hin.

nicht bewiesen werden, aber es ist nicht ausgeschlossen, daß schon im 11. Jahrhundert siamesische Ware nach Afrika exportiert wurde. Außerdem produzierte Korea[1]) etwa seit der Sungzeit bis zum 14. Jahrhundert Seladonware.

Die monochromen Glasurarbeiten beherrschten den ganzen Weltmarkt, bis im 15. Jahrhundert die Herstellung des echten Porzellans in China begann und dann die Portugiesen den Seehandel aufnahmen. Für den Export nach Persien, Ägypten, Nordafrika, Indien, Kochinchina, Siam, dem Malaiischen Archipel, den Philippinen und Japan wurden große Quantitäten angefertigt. Sehr interessante Zeugen dieser Tätigkeit sind die in den Philippinen ausgegrabenen Gefäße im Dresdener Ethnographischen Museum und die aus Siam usw. im British Museum zu London. Auch Jagor[2]) hat (1875) auf den Philippinen einen Krug mit seladongrüner Glasur gefunden. Aus Zentral-Sumatra hat Maaß[3]) Schalen und Vasen mitgebracht. Die Tatsache, daß diese Gefäße in gewissen Gegenden vergraben waren, rechtfertigt die Annahme, daß sie dort keinen Gebrauchswert, sondern eine Art Geldwert besaßen und daher als Schätze in der Erde gesichert wurden. Angeblich sollen diese alten, jahrelang vergraben gewesenen Gefäße durch die Einflüsse der Erde eine besonders schöne Färbung erhalten haben, und sie wurden daher für besonders kostbar erklärt.

Auch in japanischen Schriften wird das Vergraben erwähnt. Im Mampo Zensho[4]) heißt es: „Horidashite, Teetopf mit Rissen, als wenn der Topf gesprungen wäre. Diese Töpfe werden gebrannt, dann in die Erde vergraben, wo sie fast hundert Jahre liegen müssen, damit man sehen kann, ob die Töpferei gut ist. Erst dann werden sie verkauft. Wert 50—200 Ryo" (2100—8400 Mark Goldwert). Das gleiche Märchen hat in Europa zuerst der Italiener Duarte Barbosa erzählt, und es wurde schon 1586 von Mendoza[5]) angezweifelt, daß zur Herstellung von Porzellan „die Tonerde geschliffen, gemahlen, zu Brei gemengt und dann hundert Jahre in der Erde vergraben" liegen müsse. Diese Phantasie des Vergrabens wird sowohl bei Martinus[6]) (1656) als auch bei Kircher[7]) (1667) abgedruckt und wurde kritiklos jahrhundertelang von vielen Schriftstellern übernommen.

Auf dem Boden der guten Teegefäße sollen sich nach dem Mampo Zensho stets Zeichen — japanisch: Itokire — befinden, welche beim Ablösen des ungebrannten Scherbens von seinem Tonklumpen durch das Abdrehen mit dem Faden oder Spachtel entstehen. Der Japaner dreht die Töpferscheibe mit dem rechten, der Koreaner und der Chinese mit dem linken Fuß, daher ist der Schwung dieses Zeichens verschieden. Die Ausführung soll bei den besten Stücken stets sehr sorgfältig sein, oft kommt nur eine flüchtige, kaum erkennbare Herstellung vor, und oft fehlen sie ganz.

---

[1]) *W. Hough*, The Bernardou, Allen and Sung Korean Collections, in the U. S. National Museum. Rep. U. S. National Museum 1891, Washington 1892. Abbildungen von Stücken aus der Zeit von 915—1400.

[2]) *Jagor*, Die Philippinen.

[3]) *Maass*, Altes chinesisches Porzellan in Zentral-Sumatra, aus „Durch Zentral-Sumatra", Berlin 1911, 3 farbige Tafeln.

[4]) Mampo Zensho (Encyklopädie d. Kunst) 1718, 13 Hefte mit Malerstempeln, Töpfereiskizzen, Beschreibung, Schwertsignaturen usw., Heft 2.

[5]) *Mendoza*, Ein neure, kurtze, doch wahrhafftige Beschreibung des gar großmächtigen, weit begriffenen, bißhero unbekandten Königreichs China. Hispanischer Sprach beschrieben, auß derselbigen in die Italienische und nunmehr in Hochteutsch gebracht. Frankfurt a. M. 1589. S. 31.

[6]) *Blaeu*, Novus Atlas absolutissimus. Das ist generale Weltbeschreibung, Bd. VI. *Martinus*, Novus Atlas Sinensis. Das ist ausführliche Beschreibung des großen Reichs Sina. Amsterdam 1656.

[7]) *Kircher*, Athanasii, S. Jesu. China Monumentis, Amstelodami 1667.

Monochrome Glasuren

Mehrere Tonwaren[1]) die wir als echte Zeitgenossen der Sungdynastie ansehen können, sind vor einigen Jahren von dem Missionar Chalfant aus verschiedenen Gräbern in Shantung ausgegraben worden. In einem Grabe fanden sich Münzen aus der Zeit von 758 bis 1170, so daß es dem Ende des 12. Jahrhunderts angehören dürfte.

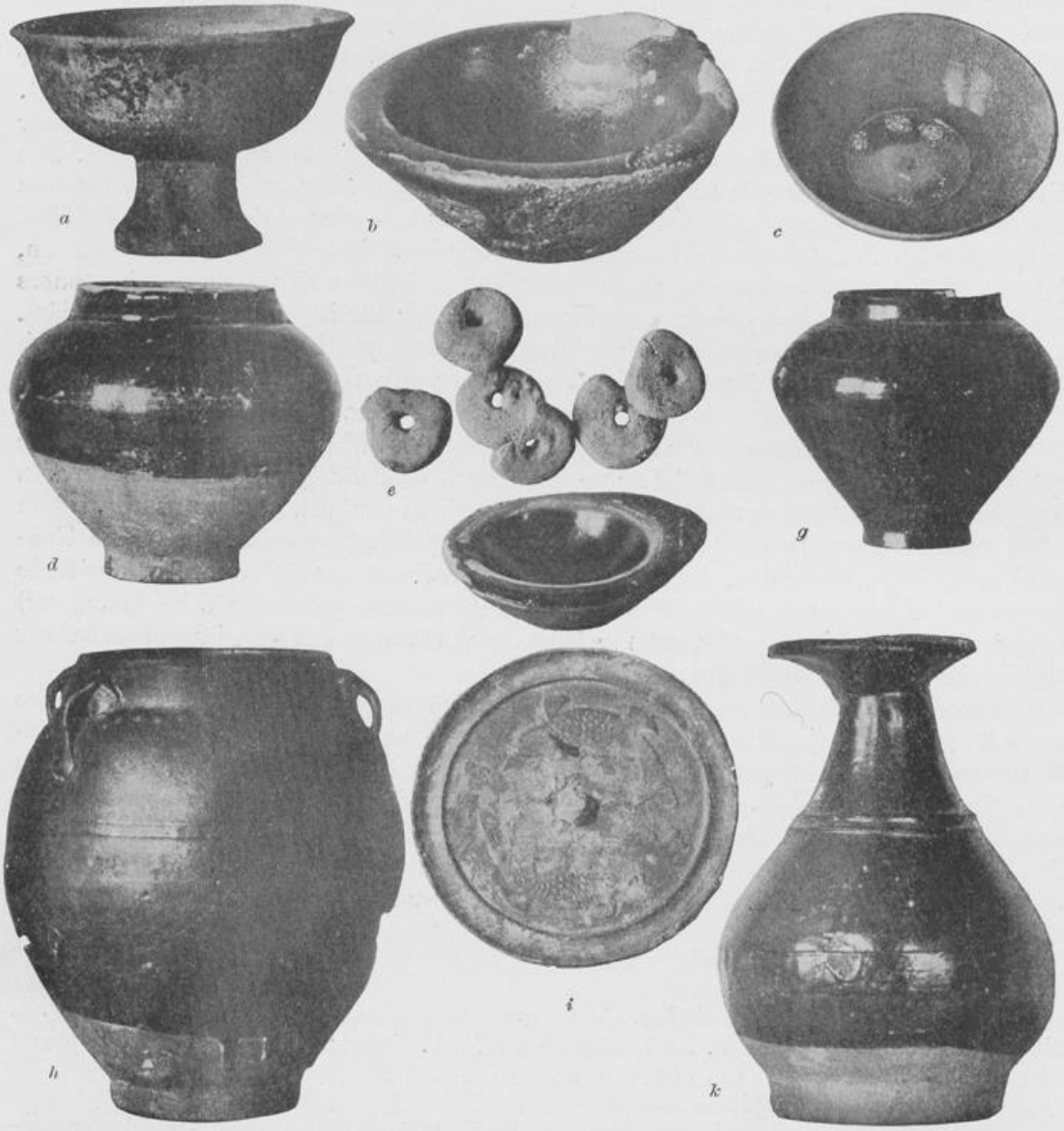


Abb. 389 Töpfereien mit Glasuren, ausgegraben 1903 von Chalfant in Sunggräbern, eine Meile von Weihsien, Shantung. **a** Schale auf hohem Fuß (Tou), 8,4 cm hoch, innen hellgelbliche Glasur, **b** Lampe, 4 cm hoch, 1 cm dicker Scherben, braun bis rote Glasur, **c** Schale, 17 cm weit, grauer Scherben, innen dunkelgrün gekrackte Glasur, **d** Wassergefäß, 22 cm hoch, hellrötlicher Scherben, oberer Teil mit gelblich brauner, gekrackter Glasur, Ranken und Wellenlinien in Schwarz unter der Glasur, **e** Tongeld, 1,7 bis 0,8 cm dick mit Loch in der Mitte, gefunden bei Frauenskelett im Grab, mit Kupfergeld aus den Jahren 758 bis 1170 bei Mannesskelett, **f** Lampe, 2,5 cm hoch, dunkelgrauer Scherben mit leuchtender, tiefschwarzer Glasur, Boden mit Swastika in flachem Relief, **g** Wassergefäß, 19,6 cm hoch, leuchtend pechschwarze Glasur, **h** Wassergefäß, 17,9 cm hoch, mit vier Henkeln und Knopfverzierungen, schokoladenbraune Glasur, die Scherben unten freiläßt, **i** Runder Bronzespiegel, 12,3 cm, Doppelfisch im Relief, **k** Flasche in Form moderner Ölflaschen mit ausgebuchtetem Rand, 12 cm hoch, bräunliche Glasur, die Scherben unten freiläßt. Im American Museum of natural history, New-York, Sungzeit 960–1280
(Aus: Laufer, Chinese Pottery of the Han Dynasty)
Text s. S. 242, 251

[1]) *Laufer*, Chinese Pottery of the Han Dynasty, Taf. 70—74.

Die interessanten Funde (Abb. 389, *a—k*) zeigen keine Kunstarbeiten, sondern die dem Toten beigegebenen täglichen Gebrauchs- und Küchenutensilien. Große Töpfe und Wein- oder Wassergefäße sind ganz oder nur am oberen Teile mit braunen glatten und gekrackten Glasuren in verschiedener Färbung in dickem Flusse überzogen, so daß unten der rötliche oder graue Scherben frei bleibt. Diese Art ist später besonders in Japan Mode geworden; ursprünglich war wohl nur die praktische Erwägung maßgebend, um, wie noch heute im heißen Klima, eine Verdunstung zur Kühlhaltung der Flüssigkeit zu ermöglichen. Die Formen sind den ältesten Totenbeigaben (Abb. 365) durchaus ähnlich, nur zeigt sich eine etwas elegantere Linienführung.

Charakteristisch für die Sunggräber sind spitzbogige Gewölbe, an deren Mitte oben ein Metallspiegel (Abb. 389, *i*) angebracht ist, der seinen Schein auf das darunter befindliche Grab wirft. Die Beleuchtung geschieht durch Öllampen (Abb. 389, *b, f*), die auf seitlichen Steinvorsprüngen im Gewölbe hingestellt werden. Dem Toten wurde auch Zehrgeld beigegeben. Während bei dem männlichen Skelett die üblichen Kupfermünzen, das „cash", gefunden wurden, lag dem Frauenskelett nur Tongeld bei (*e*).



a *b* *c*

Abb. 390 Steingut mit gefärbter Glasur. **a** Kumme (von unten gesehen), dicke tiefrotbraune Glasur, 14½ cm obere Weite, „Temmoku"-form, **b** Topf, etwa 20 cm hoch, grauer Scherben mit dunkelbrauner Glasur mit kleinen, grünlichen Flecken, die in unregelmäßiger Linie den Boden freiläßt, **c** Metallspiegel mit Schnurknopf und Relief, erkennbar Schildkröte mit Schlange und Drache, 11½ cm. Funde aus altem chinesischem Grabe, Spiegel vielleicht Tangzeit, Töpfereien Sungzeit
(Aus: Man, 1901. Nr. 15 und 53, Taf. B)
Text s. S. 230, 242, 246

Leichte Bemalungen in Braun und Schwarz, im einfachsten Ranken- und Pflanzenstil,[1]) haben sich an Totenbeigaben gefunden, doch entbehren sie eines künstlerischen Wertes. Jedenfalls war die farbige Bemalung in Art unserer Bauerntechnik bekannt. Auf einem Teller ist ein Vogel im flüchtigen Zuge eines chinesischen Schriftzeichens skizziert.

Eine technisch viel größere Vollendung zeigen eine Kumme und ein kleiner Topf (Abb. 390, *a, b*), die ebenfalls in einem alten Grabe gefunden worden sind. Nach dem nebenstehenden Spiegel (Abb. 390, *c*) hat Bushell die Töpfereien der Tangzeit zugeschrieben. Aber wenn auch der Spiegel vielleicht der Tangzeit angehören sollte, was bei der schlechten Erhaltung schwer festzustellen ist, so können wir nicht ohne weiteres die Beigabe allein als einen genügenden Beweis für die gleichzeitige Entstehung der Töpfereien annehmen, um so weniger, da gar keine ähnlichen Töpfereien aus so früher Zeit bekannt geworden sind. Form und Technik weisen vielmehr charakteristische Merkmale der Sungzeit auf.

Die unten spitz zulaufende und oben weite und leicht nach außen gebogene Form galt in Japan unter dem Namen „Temmoku" als die vornehmste Schale des Teetrinkens. Wir fanden sie bereits im Gebrauch der Fürsten zur Hanzeit (Abb. 1). In der kleinen Flasche sehen wir die typische Form zum Aufheben des

[1]) Abbildungen bei *Laufer*, Chinese Pottery, Taf. 70, Fig. 1 u. 2. Taf. 72, Fig. 3, Text S. 316.

Teepulvers. Dieses sind die ältesten, bisher bekannt gewordenen Vorbilder für die japanischen Teegeräte.

Während die meisten Teebecher gerade oder nur leicht gewölbte Seiten aufweisen, haben die Temmokukummen[1]) schräge, etwa unter 45° geneigte, oft ein wenig gewölbte Seitenflächen. Sie kommen im monochromen Glasfluß vor, aber die besonders geschätzten Stücke haben entmischte Glasuren (Chien yao). Braune oder schwarze Glasuren mit gelblichen Perlen, die symmetrisch nach innen zusammenfließen, werden mit der Farbe und Zeichnung des „Hasenfelles" verglichen. (Technik s. S. 299, Taf. XIV). Die Japaner sprechen auch von „Öltropfenglasur". Oft wechseln die Farben von Tiefschwarz bis Braun, und die Flecke von silbern und aschfarbig bis gelblich. Die übertriebene Wertschätzung in Japan ist auf die geringe Anzahl von erhaltenen Stücken zurückzuführen und die bis vor wenigen Jahren bestehende Unmöglichkeit der Nachahmung. In China selbst sind die Temmokustücke seit dem 14. Jahrhundert nicht mehr hergestellt worden, während sie im 13. und 14. Jahrhundert ein speziell für den japanischen Markt fabrizierter Exportartikel der Chienfabriken (S. 259) gewesen sein sollen.

Kein chinesischer Schriftsteller berichtet über eine gleiche Liebhaberei auf dem Festlande. Die unterschiedliche Bewertung war begründet, weil in China stets die Nachahmung des Nephrits von weiß bis dunkelgrün besonders angestrebt wurde, während die braunen Eisenglasuren, die leicht überall nachgemacht werden konnten, weniger Schätzung erfuhren. In Japan dagegen konnte man nur die schmutzigen Eisenglasuren herstellen und konzentrierte daher sein ganzes Interesse einseitig auf eine immer größere Vervollkommnung dieser durch die Tradition geheiligten Technik. Da die Herstellung der entmischten Glasuren in Japan unbekannt blieb, so wurden diese Arbeiten ebenso bewundert, wie in Europa im 16. und 17. Jahrhundert die Porzellane.

Die höchste Vollendung im Auge der Chinesen wurde bei der Herstellung der grünen, violetten und schwarzen Glasuren erreicht. Der Scherben, meist dick und plump, in verschiedenen Farben und Härtegraden, wurde alten Bronzeformen nachgebildet, aber die Glasur bestimmte den Wert. Ihrer Herstellung galt Mühe und Kunst.

Die vielen Seladonstücke, die aus den verschiedensten Weltgegenden zusammengebracht (Taf. II) oder seit Jahrhunderten aus China den Weg nach Europa gegangen sind, sind sehr verschieden in Qualität; aber irgend welche Anhaltspunkte, um aus ihnen eine Zeitbestimmung der Herstellung zu erkennen, fehlen. Die genauen Bestimmungen in abendländischen Museen und Büchern entbehren bisher jedes zwingenden Beweises. Ein Artikel, der in ungeheuern Massen während vieler Jahrhunderte an verschiedenen Orten hergestellt wurde, ist naturgemäß in verschiedenen Formen und Qualitäten erzeugt, so daß Unterschiede stets erkennbar sein müssen, aber aus ihnen eine historische Entwicklungsreihe festzustellen, dürfte heute verfrüht sein und nur in einzelnen Fällen lassen sich Vermutungen aussprechen. Das allgemein gültige Vorurteil, daß alles Gute alt und alles Alte gut sei, muß bei einem seit vielen Jahrhunderten gepflegten Exportartikel völlig beiseite gelassen werden, besonders da die Virtuosität der Töpferei

[1]) Vgl. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 39, S. 22 u. 85. Unter 34 Formen nach Zeichnungen im Mampo Zensho, gedruckt 1718, Heft 5, sind 6 Temmokustücke. Diese, „die dem 13. bis 14. Jahrhundert angehören dürften, kosteten 5—30 Ryo (210 bis 1260 Mark Gold), und selbst ein 1590 aus China stammendes Stück wird mit einem Werte von 10 bis 30 Ryo (420 bis 1260 Mark Gold) angegeben". Vor der Öffnung des Landes (1860) wurden beste Stücke mit 1500 bis 2000 Dollar bezahlt, und auch auf modernen Auktionen, z. B. 1899 in Tokio, erzielte ein Temmoku in schwarzer Glasur mit aschfarbigen Flecken 3000 Yen (6000 Mark).



c

e

d a b

Töpfereien der Sungzeit (960—1280) aus der Sammlung Bushell, London.

a Buddhistische hohe Vase (Ju yao) mit hohem Relief, 12 stehende Figuren, darüber sitzender Buddha mit zwei Begleitern, Lotosblumen, Schlangen und Drache, graugrüne Seladonglasur, etwa 50 cm hoch, gekrackt, unterer Teil des Scherbens ohne Glasur auf Holzständer mit Inschrift. Ju yao und Sammlung Siegel von Liu Yenting.

b Vierkantige hohe Vase mit eingravierten Ornamenten, unter weicher, fein gekrackter Glasur in cremefarbigem, weißem Ton, etwa 35 cm hoch, Sammlung Liu Yenting, von Ting yao.

c Teller, Früchte, Blumen und Schmetterlinge in Fächern, in Relief unter grünlichweißer Glasur, Rand mit Kupfereinfassung, 20 cm, Ting yao.

d Schale auf hohem Fuß mit grüner Seladonglasur, innen Blumen graviert, 13 cm hoch, von Lungchüan (?).

e Kleine Vase mit dicker, fein gekrackter, hellviolett-blauer Glasur, 9 cm hoch, zugeschrieben Kuan yao (?), aber spätere Ausführung

(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain)

Text s. S. 253 (*b*, *c*), 254 (*a*), 256 (*d*, *e*)

im 17. und 18. Jahrhundert gegenüber dem 12. Jahrhundert eher zu- als abgenommen hat und andererseits die ersten Versuche im frühen Mittelalter recht primitiv gewesen sein können. Dazu kommt, daß viele Seladone aus Siam und Korea ausgeführt wurden und in den letzten Jahrhunderten auch aus Japan.

In Europa befinden sich fast durchweg Gebrauchsgeschirre einfacher Formen und Farben, während die Abbildungen (Taf. IV) einer chinesischen Sammlung, die Hsiang im 16. Jahrhundert publiziert hat, ganz andere Formen und Farben zeigen, deren Herstellung eine bisher unbekannte bewundernswerte Kunst offenbart.



Abb. 391 Räuchergefäß, Imitation einer Bronze aus der Choudynastie, jadeweiße Glasur mit Reliefmustern, (Ting yao) Sungzeit 960—1280
(Aus: Favier, Péking)

Chinesische Schriftsteller[1]) rühmen die Produkte aus sieben Fabrikationsstätten, nach denen die Fabrikate benannt wurden. Mit dem Worte „Yao" bezeichnet der Chinese keine bestimmte Qualität, sondern nur etwas „Gebranntes", also jede Art von gebranntem Ton. Ich behalte in diesem Falle das chinesische Wort bei, weil die Ware auf dem internationalen Kunstmarkte unter diesem Worte bekannt ist und wir kein genau gleichbedeutendes Wort im Deutschen besitzen.

T i n g y a o wurde im Norden von Petschili fabriziert. Die Blütezeit der Fabrik war von 1111—1125, später wurde die Fabrikation in Hangchou fortgesetzt. Es war feines Steingut oder Halbporzellan, meist in weißer (Taf. III *b, c* u. Abb. 391—393), wesentlich seltener in rotvioletter, den roten Weintrauben ähnlicher Glasur (Taf. IV, *f*), die selten gekrackt ist. Mitunter wurde auch eine Tiefe erreicht, die dem schwarzen Lack ähnlich sah (Taf. IX, *a*). Auf 100 weiße Stücke kommen vielleicht 10 violette und ein schwarzes.

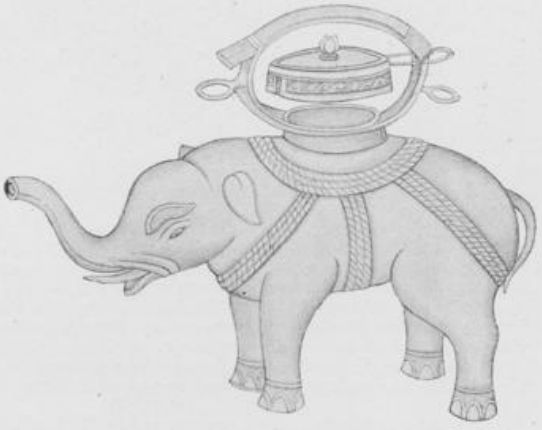


Abb. 392 Kultgefäß in Form eines Elefanten mit Gurtendeckel, nach alter Bronze im Pokutulu, 13½ cm lang, glänzendweiß wie Hammelfett. Glasierte Töpferei (Ting yao) Sungzeit, 960—1280
(Aus: Bushell, Chinese Porcelain XVI. Century)

Es wird erwähnt, daß häufig die Gefäße beim Brennen im Ofen verkehrt standen, so daß der Boden mit Glasur bedeckt war und die Brandstelle am oberen Rande des Gefäßes sich befand. Um den unglasierten Rand zu verdecken, wurde eine silberne oder kupferne Einfassung heraufgesetzt. Imitationen — neue Ting yao —

---

[1]) *Hirth*, Ancient porcelain: a study of Chinese mediaeval industry and trade, Shanghai 1888. — *Hippisley*, A sketch of the history of ceramic Art in China, Smithsoniam Institution 1902. — *Bushell*, Chinese porcelain Sixteenth-century coloured illustrations with Chinese M. S. Text by Hsiang Yuan-T'ien, Oxford 1908. 83 farbige Tafeln.

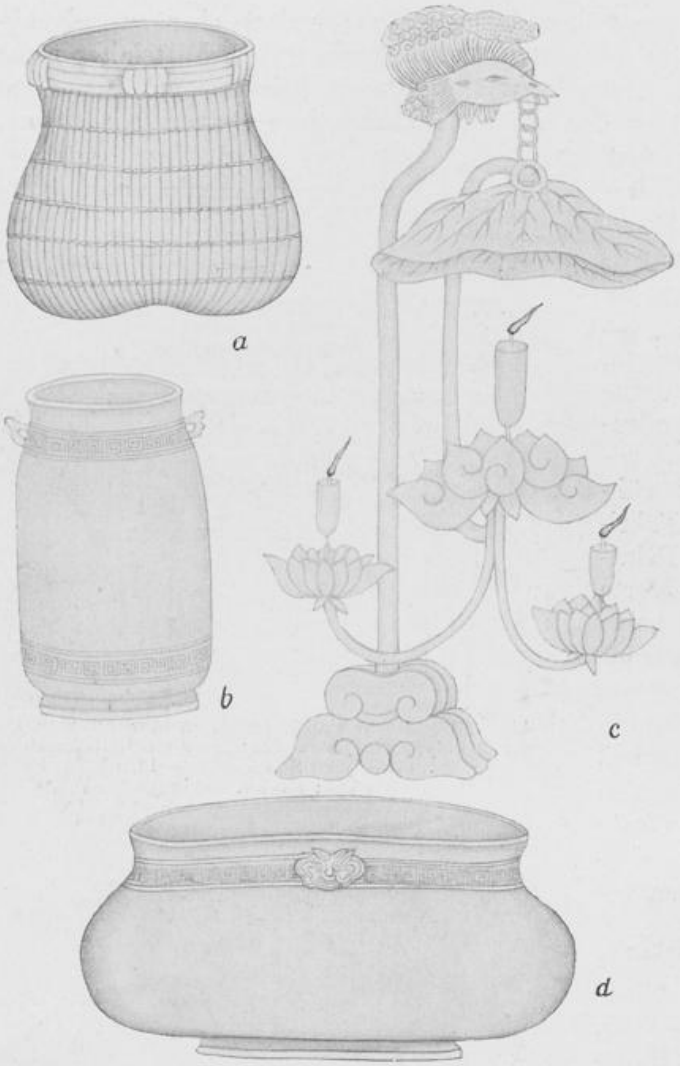


Abb. 393 Monochrom glasierte Töpfereien (Ting yao). **a** Tasse in Form eines Bastkorbes, 6 cm hoch, weiß, von der feinsten Art, **b** kleine Vase mit Mäanderbändern und zwei Henkeln, 5 cm hoch, weiß wie geronnenes Fett, **c** Kerzenleuchter mit Phönixkopf und Lotosblüten als Blaker, Lotosblatt an Ringen, 58 cm hoch, auf viereckigem Fuß mit Wolkenmuster, **d** Weihgefäß mit Mäanderband und -knopf, nach alter Bronze von Chiang in der Tangzeit, klar weiß wie feiner Jade von Hammelfettfarbe, 11 cm breit. Sungzeit, 960—1280
(Aus: Bushell, Chinese Porcelain XVI. Century)
Text s. S. 253

wurden bereits unter der Yuandynastie (1280—1368) und dann in der Mingzeit in größerem Maßstabe ausgeführt. — Die Formen ahmten antike Bronzegefäße nach, aber auch spätere Modelle wurden benutzt.

Da die Tingware oft fehlerhaft gewesen sein soll, wurde auf kaiserlichen Befehl 1130 zu Juchan in Kiangsu eine Fabrik begründet, deren Produkte Jutöpfereien genannt wurden. J u y a o galt als die feinste Töpferarbeit. Meistens wurden Schüsseln und Tassen hergestellt, und ein tadelloses Gefäß ohne jede Krackung war sehr selten; die abgebildete Vase (Taf. IX, *b*) nach archaistischer Bronze befand sich im 16. Jahrhundert im Besitz eines Generals der Garde in Peking, der damals 150 000 cash, etwa 1000 Mark, bezahlt hatte. Eine kunstvolle Ausführung zeigt das Weingefäß in Gestalt eines Schwanes (Taf. IV, *g*), ebenfalls nach antikem Bronzemodell mit weitmaschiger Krackung.

Das Material war Steingut mit grüner bis blaugrüner und grünlichweißer Glasur, die meist gekrackt war. Die Glasur bedeckte mitunter nur einen Teil des Gefäßes, so daß bei dem übrigen der rohe Scherben sichtbar blieb. Eine besonders interessante Arbeit dieser Art ist eine hohe Vase mit buddhistischen Verzierungen in aufgesetztem Relief (Taf. III, *a*). Das Stück stammt aus einer berühmten chinesischen Privatsammlung, und der viel jüngere Holzsockel trägt die Inschrift: „Ju Yao". Irgend einen anderen Beweis für den Fabrikationsort haben wir nicht. Jedenfalls handelt es sich hier weniger um eine besonders ästhetische, als um eine im Stil interessante Arbeit.[1])

[1]) Seitdem *Bushell* dieses Einzelstück publiziert hat, sind zahlreiche ähnliche Stücke auf den Markt gekommen, die recht roh und plump gearbeitet sind und teilweise sicher Fälschungen sein dürften. Im Museum zu Gotha befindet sich ein sehr schönes altes chinesisches Stück aus der Hirth-Sammlung. — *Bahr*, Old Chinese porcelain, 1911,

K u a n y a o oder kaiserliche Ware — so betitelt, weil der Kaiser die Fabrik zu Kaifengfu in Honan begründete — wurden die Produkte einer Fabrik genannt, die nur in den Jahren von 1107—1126 tätig war und dann wegen politischer Sorgen nach Hangchou, welches Marco Polo besuchte und Quinsai nannte, verlegt wurde. Es war Steingut (Taf. IV, *a* u. Abb. 394), von geringer Qualität in blauweißer (claire de lune, chinesisch: Yueh pai), hell- und dunkelgrüner sowie jener besonders geschätzten bläulichgrünen Farbe, die mit dem „Himmel nach dem Regen" verglichen wurde. Die Krackung wurde damals zum ersten Male mit zinnoberroter, vereinzelt auch mit



Abb. 394 Glasierte Töpfereien (Kuan yao), **a** Wassergefäß, Zikadenmuster, graviert unter Glasur, kopiert nach Shaosing Chienkutu, gedruckt 1132–1162, graublau, gekrackt, **b** Opfergefäß nach alter Bronze im Pokutulu, graviert in Relief, blau in grauem Ton, klar und durchsichtig wie ein kostbarer Saphir, aus dem Kaiserl. Palast in Peking im 16. Jahrhundert, **c** Räuchergefäß mit aufrechtstehenden Henkeln und drei Warzenfüßen, nach Bronze der Tangzeit, 13 cm breit, purpurn, blau in grauem Ton, gekrackt, **d** Pinselständer in Form von Bergen, auf Holzgestell, 13 cm breit, nach einem Gemälde in Grün und Gold, von Li Ssuhsun um 713, blaugrün wie der Himmel nach dem Regen, gekrackt, gekauft im 16. Jahrhundert für 20 Taels, **e** Gefäß auf Untersatz, graviert mit Ornamenten, nach roter Lackarbeit der Sungzeit, bläulichweißer Ton eines Eies, **f** Becher mit 18 Rillen, gekrackt, fahles Purpur-Blau, in Nanking bei Prinz Hsü im 12. Jahrhundert. Sungzeit. 960—1280
(Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)
Text s. S. 256

schwarzer Farbe vor dem letzten Brennen im Ofen eingerieben. Charakteristisch ist besonders bei Schüsseln eine Brandmarke am Boden in Gestalt eines ausgesparten Ringes, der durch die Natur des rötlichen Scherbens oder durch Eintauchen in Eisenlösung beim Brennen rot wurde. Spätere Imitationen färbten nachträglich den Ring mit Rot. Die Produktion war sehr gering. Als Vorlagen wurden, wie bei anderen Fabriken, antike Bronzen verwendet.

---

bildet auf Taf. III ein ähnliches Stück ab, das er als Graburne bezeichnet und der Suiperiode (581—618) zuschreibt. Dagegen scheinen mir die zwei s e h r s c h l a n k e n Graburnen mit Vogeldeckeln auf Taf. VI sehr merkwürdig auszusehen. Die Zuschreibung der Sungzeit dürfte kaum richtig sein. Alle Linien sind so unpraktisch schlank und die einzelnen Teile so unproportioniert, daß an spätere, nicht mehr dem Zweck dienende Nachbildung gedacht werden muß. Allerdings kann ich nur nach dem Stil der Silhouette meine Vermutung aussprechen, da ich die Stücke selbst nicht gesehen habe.

Die farbigen Abbildungen geben keinen guten Anhalt für die Nüance der Farbe, da sie nicht nach Originalen, sondern nach älteren, vielleicht abgeblaßten farbigen Malereien kopiert sind. Echte Stücke haben schon vor Jahrhunderten zu existieren aufgehört. Dagegen sind sowohl in der Yuanzeit als auch besonders unter den Mingherrschern zahlreiche Nachahmungen der Kuantöpfereien hergestellt worden, von denen nicht anzunehmen ist, daß sie schlechter als die älteren Originalarbeiten waren. Das blaue Gefäß (Taf. III, *e*) in seiner ausgesprochen blauen Farbe dürfte eine spätere Kuanrepetition darstellen.



Abb. 395 Bodhisatva, kniend vor Buddha mit brennender Öllampe, herausgeschnitten aus Freskomalerei aus der Ruine zu Idikutschari, Turfan, 8. Jahrhundert
(Aus: Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari. Bayr. Akad. d. Wissensch., 1906, Taf. VI)

Eigenartig ist ein Becher (Abb. 394, *e*) mit geraden Seitenflächen, auf breitem Untergestell. Wir würden ihn als Schokoladentasse bezeichnen, aber die Schokolade war damals auch in Europa noch nicht bekannt. Eine Freskomalerei erklärt die ältere Erfindung der Form zum Gebrauch als Lampe (Abb. 395).

Eine Verbindung der glasierten Fläche mit dem unglasierten braunen Steingutscherben zeigt eine Tuschpalette (Taf. IV, *a*), die die Silhouette einer antiken Vase nachbildet.

Auf allen abgebildeten Stükken finden wir eine unregelmäßige und weit geaderte Krackung der Glasur.

Ebenfalls in Kaifengfu, der Osthauptstadt der Sungherrscher, wurde das Jung yao gebrannt. Es war etwas schwerer, aber weist sonst keine besonderen Eigentümlichkeiten auf. Die Glasur war grün in verschiedenen Schattierungen ohne Krackung. Der Scherben war fein und dunkel. Der rote Ring auf dem Boden der Gefäße kommt wie bei Kuantöpfereien vor.

Von besonderer Bedeutung ist das Lungchüan yao, zu dem auch das Ko yao gehört. Es wird hergestellt in Fabriken im Lungchuandistrikt in Chekiang, in ausgesprochen seegrüner, nicht bläulicher Farbe (Taf. IV, *c*, *d*, *e*, III, *d*). Teilweise ist die Glasur gekrackt, aber niemals sind die Risse der Krackung gefärbt. Die Öfen sollen um die Mitte des 13. Jahrhunderts begründet und wiederholt verlegt worden sein. Bis 1620 waren sie noch in Betrieb.

Oft wurden Reliefs nach archaistischen Linearornamenten, Blumen oder Ranken angebracht, auch Hochreliefs von Göttern, Phönixen u. dgl. kommen vor. Besonders beliebt waren zwei Fische auf dem Boden. Teile der Gefäße blieben auch unglasiert.

Die Formen sind wieder alten Bronzegefäßen nachgebildet (Abb. 396). Aber nirgends finden wir die massige Ausführung der prähistorischen Zeit, sondern



Glasierte Töpfereien, *a—h* Sungzeit, 960—1280, *i* Mongolenzeit, 1280—1368. **a** Farbpalette in Vasenform mit Elefant und Glückszeichen eingraviert unter der Glasur, mit Ösen für Schnur, gebraucht vom Kaiser in der Hsuan-ho-Periode 1119—1125, 14 cm hoch, Rückseite in der Mitte unglasiert zum Anreiben der Tusche, blaugrüne Glasur und brauner Scherben, Kuan yao. **b** Wassergefäß zum Pinselwaschen in sechsseitiger geschweifter Form, eingravierte Blumen im Stile des Malers Huang Chüan im 10. Jahrhundert, blaugrüne Glasur, Tung Ching yao. **c** Wassergefäß auf hohem Fuß mit Deckel, mit eingravierten Pflanzen, Seladon, Lungchüan yao. **d** Vase in Form eines Bündels Palmblätter, Seladon, Lungchüan yao. **e** Weingefäß in Form eines Hippopotamus, Sattel als Deckel, nach antiker Bronze, Seladon, Lungchüan yao. **f** Opfergefäß nach antikem Bronzekessel, violette Glasur, Ting yao. **g** Weingefäß in Gestalt eines Schwanes, nach alter Bronze im Pokutulu, bläulichgrüne Glasur, Ju yao. **h** Weintopf mit zwei Phönixhenkeln, im Boden Zahl 5 eingraviert, violette Glasur, Chun yao. **i** Blumenvase mit eingravierten Ornamenten unter weißer Glasur, nach Original der Tingtöpfereien in der Sungzeit mit Marke Shu-fu (Kaiserpalast), Yuanzeit, 1280—1367

(Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)

Text s. S. 253 (*f*), 254 (*g*), 255 (*a*), 256 (*a*, *c*, *d*, *e*), 258 (*c*, *d*), 259 (*b*, *h*), 260 (*i*), 272 (*b*, *e*)

alles ist im Streben nach elegantem Linienschwunge oft gar zierlich umgeformt. Das geht so weit, daß wir bei einzelnen Stücken (Taf. IV, *c*) das metallene Vorbild völlig vergessen und eine keramische Erfindung vermuten möchten. Besonders das eingravierte Blumenmuster zeigt eine malerische Auffassung, die sich von dem antiken Ornamentstil stark unterscheidet.

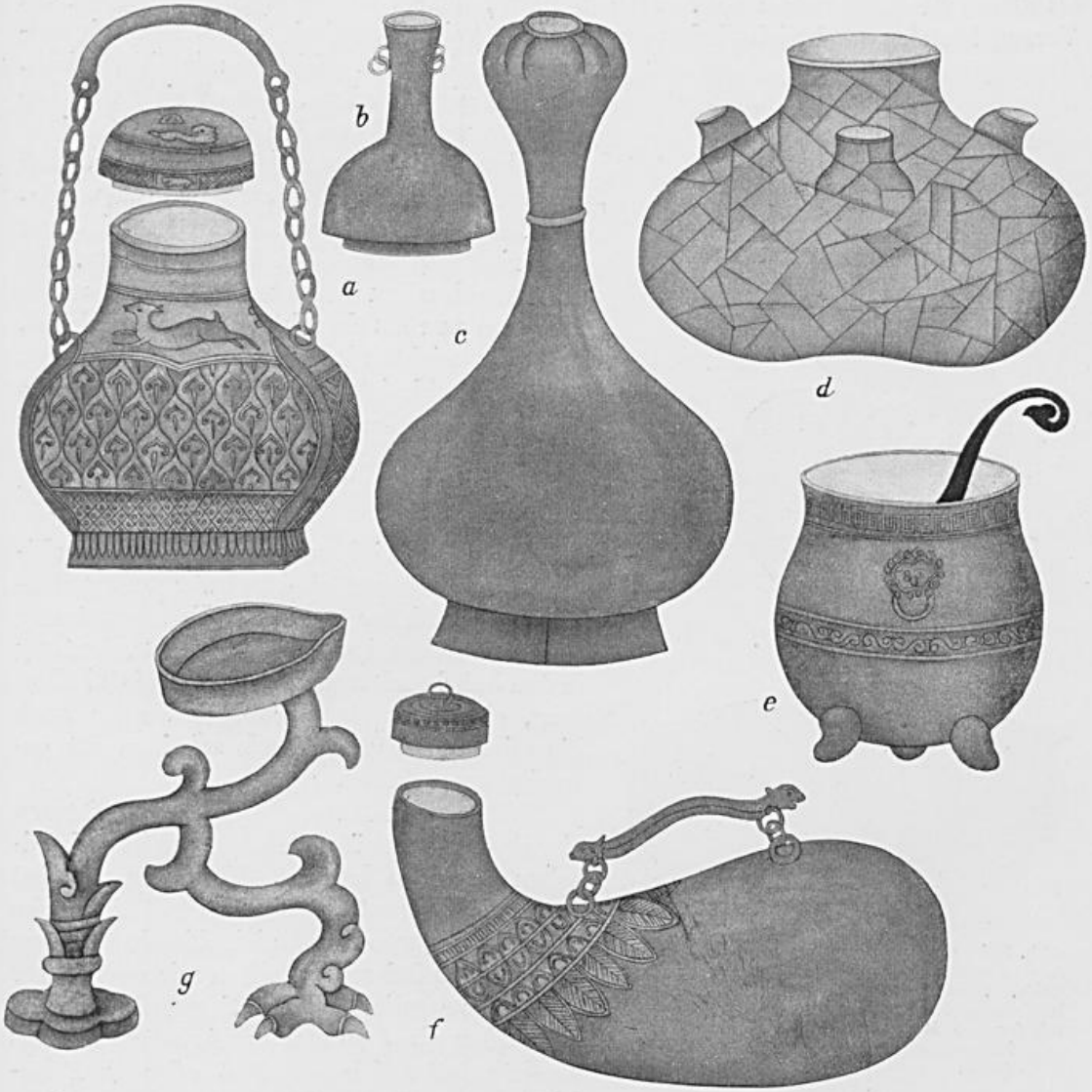


Abb. 396 Monochrome, grünglasierte (Seladon) Töpfereien (Lungchüan yao). **a** Weinkessel mit Kettengriff und Deckel, Ornamente und springende Tiere eingraviert, nach alter Bronze im Pokutulu, hellgrün wie „sprießende Zwiebelsprossen im Herbst", **b** kleine Blumenvase mit langem Hals und Ringen als Henkel, etwa 3 cm hoch, hellgrün, **c** Heißwasserflasche für Päonien und Orchideen, nach alter Bronze im Pokutulu, hellgrün, **d** Vase für mehrere einzelne Blumen, nach Bronze von Chiang, in der Tangzeit, hellgrün, gekrackt, im 16. Jahrhundert im Tempel Chihsiangan, seltenes Stück, **e** Wassertopf mit Mäander- und Rankenband, Tierkopf mit Ring, nach alter Bronze von Chiang in Tangzeit, **f** Weingefäß in Gurkenform mit Deckel und Griff an Ketten, nach Bronze aus Pokutulu, **g** Öllampe mit Klauenfuß, nach antiker Bronze, „selten zu finden" Sungzeit, 960—1280
(Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)

Merkwürdigerweise wird der Scherben als weiß beschrieben, aber trotzdem kann von richtigem Porzellan noch nicht die Rede sein. Wie bei den Kuan yao ist ein im Feuer rot gefärbter Brandring am Boden vorhanden. Nach Hirth kann ein Chinese an dem roten Brandring die Echtheit eines Lungchüanstückes erkennen, da unter dem roten Ring der Kuanware sich auch ein rötlicher Scherben befand,

während er hier weiß ist. In späterer Zeit soll man nicht mehr verstanden haben, mit dem Brande gleichzeitig das Eisenrot am Ringe herzustellen und benutzte aufgetragene Farben. So gibt nach der Ansicht der Chinesen der in der Masse gefärbte rote Ring auf weißem Scherben ein sicheres Erkennungszeichen für alte Lungchuanware. Aber lohnt es wirklich, eine Qualität zu schätzen, die keine anderen Vorzüge als diesen Ring am Boden hat? Daß in Form, Farbe, Glasur oder sonst irgend ein Vorzug besteht, wird nicht behauptet, und da keine historisch bewiesenen Originalstücke existieren, fehlen alle Vergleiche.



Abb. 397 Glasierte Töpfereien (Chün yao). **a** Öllampe in Gestalt eines Drachen, 45 cm hoch, violett wie „Rohrkolben im Herbst", **b** Weinflasche in zusammengedrückter Form mit Ausguß, Blumen in Relief, dunkle Weintraubenfarbe. Sungzeit, 960—1280. (Aus: Bushell, Chinese Porcelain XVI. Century)

Für die Annahme, daß es sich hier bereits um weißes Porzellan handelt, fehlt jede Unterlage. Wohl aber ist es möglich, daß der weiße, feine Scherben, der benutzt wurde, eine Etappe in der technischen Entwicklung zum richtigen Porzellan hin bedeutete. Es ist besonders zu beachten, daß der weiße Scherben nur als charakteristisches Merkmal, durchaus nicht als technischer Fortschritt, von den zahlreichen chinesischen Autoren[1]) erwähnt wird. Im Gegenteil, im Chingpitsang heißt es über die Lungchüantöpferei: „Die besseren Stücke mögen der Küanware gleichkommen."

Die verschiedenen Angaben der chinesischen Autoren sind schwer zusammenzubringen. Sicher erschwert die Übersetzung der technischen Ausdrücke, deren Bedeutung in den Jahrhunderten sich oft geändert haben mag, eine korrekte Wiedergabe, aber auch die allgemeinen Werturteile scheinen oft gewechselt zu haben.

Wir lernten oben die eleganten Formen einzelner Lungchüan Seladone nach chinesischen Schriften kennen. Trotzdem schreibt der Verfasser des Chingpitsang, daß die Stücke etwas klobig wären und nicht die alte Eleganz des Stiles aufwiesen. Wollten wir nach dieser Beschreibung die Stücke bestimmen, so würden wir sicher nicht so graziöse Arbeiten wie das Deckelgefäß auf hohem Fuß oder die Palmblättervase (Taf. IV, *c*, *d*) den Lungchüanfabriken zuschreiben.

Die Fabrikationsstätten haben oft gewechselt und dadurch auch die verwendeten Rohstoffe und die Kunstfertigkeit. So wurden am Ende des 14. Jahrhunderts die Öfen 75 Meilen weiter herab am Flusse aufgestellt, und die Qualität soll damals erheblich nachgelassen haben; sowohl der Scherben wurde minderwertiger als auch die Farbe der Glasur weniger glänzend. Da bis 1620 die Fabrikation ausgeübt wurde, so dürften die erhaltenen Lungchüanstücke meistens erst der produktiven und verkehrsreichen Mingzeit angehören.

Chün yao, aus der 960 begründeten Fabrik zu Chünchou, jetzt Yüchou in Honan, war gutes Steingut mit zinnoberroter, dunkelvioletter (Taf. IV, *h*, Abb. 397),

[1]) Vgl. Übersetzungen von *Hirth, Brinkley* und *Bushell.*

weißlicher und blaßgrüner Glasur in vielen Zwischentönen. Diese Fabrik hatte die meiste Abwechslung an Farben, und hier wurden auch zuerst jene buntscheckigen Zufallsfärbungen hergestellt, die auf die Behandlung der Flamme im Ofen zurückzuführen sind.

Die Farben von den abgebildeten Stücken sind alle monochrom. Entmischte Glasuren aus dieser Zeit sind bisher nicht bekannt geworden. Da aber viele derartige Porzellane im 17. und 18. Jahrhundert als Nachahmungen der Chünware bezeichnet werden, so ist der Rückschluß berechtigt, daß die Technik damals tatsächlich bekannt war. Daß die reichen Farben der jüngeren Zeit schon alle existierten, ist allerdings nicht anzunehmen (S. 298).

Das Zinnoberrot wird besonders gerühmt, das polychrom mit anderen Farben zusammenfloß. Ebenso wird ein claire de lune im Spiel der Lichter und Schatten der verschieden durcheinander gesprenkelten (weiß und lila) Farben gerühmt. In diesen Schilderungen können wir den Beginn jener herrlichen Farbenmischungen erkennen, die mit Virtuosität bei den Nachahmungen im 17. und 18. Jahrhundert zur Vollendung gebracht wurden.

Gefleckte Glasuren (Taf. VIII) werden schon der Kuan- und Koware zugeschrieben, aber nichts ist erhalten. Diese, eigentlich durch den Zufall von Brennfehlern entstehenden Flecke dürften zur Zeit der Herstellung wenig beachtet worden sein, aber sie wurden später als Seltenheiten bewundert und gesammelt. Brinkley führt zum Beweise ihrer Seltenheit an, daß unter den vielen im 15. und 16. Jahrhundert von den kunstliebenden Regenten Japans geschenkten Tempelschätzen sich nicht ein einziges geflecktes Seladonstück befindet.

Die elegante Form der Stücke erinnert kaum noch an ihre bronzenen Vorbilder, und doch ist die komplizierte Bildung der Lampe in Gestalt eines Drachens (Abb. 397, *a*) nicht der zerbrechlichen Keramik, sondern dem zäheren Metallmaterial entsprechend.

Der Scherben war ein rötlich braunes Steingut. Viele, besonders ältere Stücke, haben ein ganz eigenartiges Erkennungszeichen in eingravierten Zahlen auf dem Boden (Taf. IV, *h*); sie werden von chinesischen Kennern besonders geschätzt.

Die Fabrikation hat während einer Dauer von 300 Jahren ihre Qualität sicherlich oft verändert, so daß wir nicht wissen, was von den als Chün yao bezeichneten Stücken dem 10. oder 13. Jahrhundert oder erst noch späteren Zeiten angehört.

Chien yao aus den Fabrikstätten zu Chienyang in Fuhkien war besonders berühmt in seiner Blütezeit um 1260. Die Teebecher mit gelblichen Perlen oder Tropfen haben wir als Temmokuform mit „Hasenfell"-Glasur bereits (S. 252) kennen gelernt. Im 14. Jahrhundert wurden diese Stücke nicht mehr hergestellt und sollen auch später in China niemals nachgeahmt worden sein. In moderner Zeit sind viele japanische Imitationen auch teilweise in ansehnlicher Qualität auf den Markt gekommen. Alle Stücke, die außer dem fließenden Perlmuster Dekorationen wie Blumen, Ranken usw. aufweisen, sind derartige Nachahmungen. Unter dem gleichen Namen, Chien yao, wurden auch in der Mingzeit Töpfereien anderer Technik hergestellt.

Neben diesen sieben hauptsächlichen Fabrikationsstätten der Sungzeit sei noch eine kleinere Privatwerkstatt in der Nachbarschaft von Kaifengfu in Honan erwähnt, deren Produkte Tung Ching yao (östliche Seladonware) genannt wurden. Die reich gegliederte Vase (Taf. IV, *b*) mit den malerischen Blumengravierungen zeigt bereits einen reifen keramischen Geschmack.

In der Yuanzeit (1280—1368) hat der chinesische Welthandel einen ungeahnten Aufschwung genommen. Chinas Glasurtöpfereien wurden in der ganzen Kulturwelt bewundert. Aber die Anregung zu neuen Formen und Techniken fehlte. Die Mongolenzeit brachte keinen künstlerischen Fortschritt.

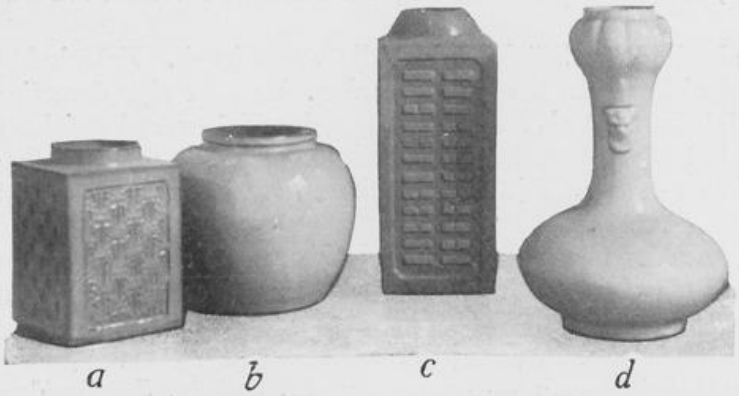


Abb. 398 Monochrom glasierte Tongefäße, Sammlung Laufer, Chicago. **a** viereckige Urne mit Reliefverzierung, gelb glasiert, **b** runder Topf, weiß glasiert, **c** viereckige Vase mit Reliefstrichen, braun glasiert, **d** hohe Blumenvase mit Reliefhenkel im Löwenmaul, weiß glasiert, nach antiker Bronze, Sungstil, 960—1280
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)

Neben den weiterarbeitenden Sungfabriken hat nur eine einzige Ware den Namen der Mongolenzeit bewahrt. Es ist ein graues oder rötlichgraues Steingut mit grünlichen, weißen oder entmischten Glasuren in bläulich-schimmernder Mondlichtfarbe (claire de lune). Der Glasfluß ist dick und leuchtend. Besonders häufig wurden Kummen und kleine Vasen geformt. Der Grund wurde auch in Relief überarbeitet und mit weißem Glasfluß übergossen. Die Stücke für den kaiserlichen Hof bekamen häufig die Marke Shufu, das bedeutet „Kaiserpalast" (Taf. IV, *i*).

Die Yuanstücke waren selbst Imitationen von Sungstücken und wurden ihrerseits wiederum in der Ming- und späteren Zeit nachgemacht. Brinkley meint, daß das meiste der als Yuanware im Handel befindlichen Steingutarbeiten Fälschungen sind, aber er fügt hinzu, daß die meisten Nachahmungen schöner als die wirklichen Originale ausgefallen sein dürften. Mit Ausnahme des Verlustes einzelner Farbengeheimnisse wäre es auch unverständlich, warum mit der raffiniert weiter entwickelten Technik und den gleichgebliebenen Rohstoffen nicht ebenso schöne oder technisch verbesserte Arbeiten geschaffen sein sollten.

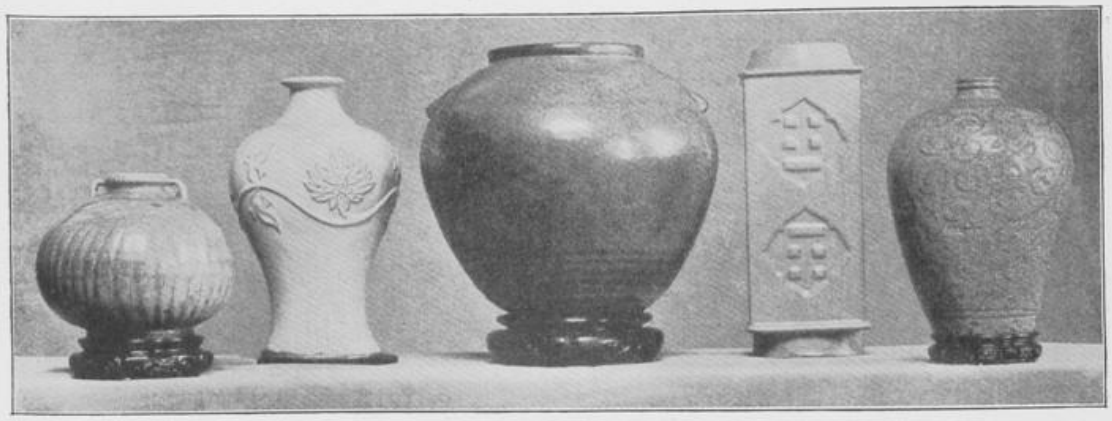
Das reiche Abbildungsmaterial zeigt uns die Entwicklung der keramischen Sungindustrie. Zuerst klebt der Handwerker in Form und Farbe an den Vorbildern aus Nephrit und Bronze. Allmählich wird er immer freier und schafft einen keramischen Stil. Gleichzeitig entwickelt sich die Farbentechnik, und besonders im 12.—14. Jahrhundert ist eine Vollendung in der Behandlung der in der Masse gefärbten Glasuren für gewisse Farben erreicht. Ein Aufmalen von Farben war zwar bei Totenbeigaben, wahrscheinlich aus älterer Zeit her, bekannt, aber neben der Tiefe und dem Glanze der wasserschimmernden, fließenden monochromen Glasur erscheint die Art als Bauerntechnik und scheint nicht künstlerisch gepflegt zu sein.

In den letzten Jahrhunderten dieser Periode beginnt eine reichere Farbengestaltung durch Abtönen des Grün in bläuliche Töne und durch Entmischung der Farben. Aber reine Farben, wie Gelb, Blau und Rot, konnten noch nicht hergestellt werden.



Abb. 399 Schale, Steinzeug mit monochromer Glasur, außen purpurfarben, innen blau; auf Boden eingeschnittene Marke: J, auf modernem Holzgestell, 10×25 cm, nach Hayashi, Sung, 10. Jahrhundert
(Aus: Hayashi, Auktionskatalog, Bd. II)

Während wir die Luxusstücke der



a *b* *c* *d* *e*

Abb. 400 Vasen, Steingut mit monochromen Glasuren. **a** kugelförmiger Topf mit kleinen Henkeln und senkrechten Buchtungen, rot getönter Scherben mit heller gekrackter Seladonglasur, 15,9 cm hoch, Koreaarbeit, 15. Jahrhundert, **b** Vase mit Lotospflanzen in Relief im grauen, hellgelb getönten Scherben, mit einfarbiger weißer Glasur, 28 cm hoch, Kuan yao, Yuanstil, **c** runder Topf, rötlich gefärbter, dichter Scherben, innen und außen mit gekrackter Seladonglasur, mit Farbwolken, Rand oben und mit brauner „Eisenfärbung" am Fuß, 26,7 cm hoch, Lungchüan yao, Sungstil, **d** vierseitige Vase mit rundem Fuß und Hals, Zeichen „Pakua", Relief im hellgelb getönten Scherben, mit heller, grauweißer, undurchsichtiger, gekrackter Glasur, 31 cm hoch, Kuan yao, Yuanstil, **e** eiförmige Flasche, Rankenmotive eingraviert in Scherben, Seladonglasur mit rötlichbraun gefärbtem Gekrack, 24 cm hoch, Kuan yao, Sung-Yuan-Stil
(Aus: Macomber Collection, Museum of fine arts, Boston 1909, Nr. 198, 142, 116, 151, 118)

chinesischen Sammler meist in den Formen nach antiken Bronzen nur in Abbildungen kennen lernen können, sind schöne Vasen und Flaschen gesammelt, die dem Sungstile entsprechen. Es sind meist einfachere Gefäße (Abb. 398—401), deren Konturen schwere, aber edle Linien und deren Oberfläche oft wundervolle, meist gekrackte Glasuren zeigen. Häufig hat die Zeit eine edle Patina auf die schimmernde Glasurhaut [1]) gelegt, wodurch bald matte, duffe Töne, bald irisierende Glanzlichter entstanden sind.

Ich habe bei den Abbildungen die Bezeichnungen abgedruckt, die Kenner auf Grund großer Erfahrung den Stücken gegeben haben, aber es will mir sehr unwahrscheinlich erscheinen, daß nach den alten Beschreibungen — und andere Hilfsmittel haben wir nicht — Zeit und Ort der Entstehung für jedes einzelne Stück genau angegeben werden kann. Die Beschreibungen sind von Chinesen vor Zeiten aufgezeichnet worden und bildeten mit die Grundlage, nach der in den letzten Jahrhunderten die Nachahmungen in China und Japan hergestellt wurden. Die alten, zur Zeit der Niederschrift noch vorhandenen, aber schon damals seltenen Originale sind längst verschollen, und selbst die chinesischen Kenner des letzten Jahrhunderts haben wohl nur die späteren Nachahmungen, nicht die Originale gesehen; mindestens niemals einen anderen Beweis als die Tradition für die Echtheit gehabt.

Ich möchte daher die abgebildeten Arbeiten als schöne Stücke des Sungstiles bezeichnen, deren Ausführung ich bewundere und als hervorragende Muster dieser in der Welt einzig dastehenden Technik anerkenne, aber die Frage, ob die einzelnen Stücke der Sungzeit angehören, offen lassen. Name und Zeit können die Qualität nicht beeinflussen. Deshalb sollte man lieber den Versuch einer Einreihung nach Fabrik und Alter unterlassen, dagegen die große Gruppe der in der Masse gefärbten

[1]) *Boerschmann*, Ein vorgeschichtlicher Fund aus China (Provinz Shantung), Ztschr. f. Ethnologie, 1911, Heft 1, S. 153—159. Abbildung von rundem Topf aus hart gebranntem, chamottefarbenem Ton, 10 cm hoch, auf Töpferscheibe gefertigt mit kleinen Öhren am bauchigen Körper, mit schokoladenbrauner, violett-metallisch glänzender Glasur, gefunden 7 m unter zäher Lehmschicht und schwarzem Boden.



a *b* *c* *d* *e*

Abb. 401 Vasen, Steingut mit monochromer Glasur. **a** birnenförmige Vase mit Blumenrelief in braunem Scherben unter der seladonfarbigen Glasur, 17 cm hoch, Sung- oder Yuanstil, **b** bauchiger Topf, an dessen unterer Hälfte die runden Töpferrillen sichtbar sind, gekrackte Seladonglasur, mit braunem, eisengefärbtem Fußrand, 20,7 cm hoch, Lungchüanyao, Yuanstil, **c** großer Topf, moderner Deckel und Fuß, helltönender, rostbrauner Scherben mit gekrackter, am Fuße bräunlicher Seladonglasur, Kante oben und am Fuße braune „Eisenfärbung", 22,7 cm hoch, Kuan yao, Yuanstil, **d** Flasche mit jadegrüner, durchsichtiger Glasur, 24 cm hoch, Yuan-Ming-Stil, **e** eiförmige Vase, brauner Scherben mit Ton, mit Wolken von dunklem und hellem Grün, 19½ cm hoch, Mingstil (Aus: Macomber Collection, Museum of fine arts, Boston 1909, Nr. 109, 114, 117, 51, 57)

Glasuren auf Steingut nach Form, Scherben und Glasur ordnen und nach ihrer Qualität bewerten.

Technisch wird die Sung- und Yuanzeit durch einen dicken Steingutscherben mit in der Masse gefärbten Eisen- und Kupferoxydglasuren, in allen Nüancen von Grün, Weiß, Violett und Schwarz, gekennzeichnet. Die Entmischung der Farben kommt vor.

Die Formen werden nach antiken Nephrit- und Bronzearbeiten gewählt, aber erlangen einen eigenen keramischen Stil mit malerischen Blumen-, seltener Tierverzierungen in Relief oder Eingravierung. Das Bemalen kommt als primitive Technik vor, aber erlangt keine Ausarbeitung von künstlerischer Bedeutung.

Mingzeit
(1368—1644)

Jeder Dynastiewechsel in China war mit politischen Neuerungen verbunden, die auch in dem Kunstgewerbe ihr Widerspiel fanden. Die fremdländische Mongolendynastie hatte nicht mit modernen Ideen, sondern mit brutaler Barbarengewalt die Herrschaft an sich gerissen; daher fehlte ihr die Kraft, neue geistige Werte aus sich heraus zu schaffen. Sie vernichtete im Gegenteil die feine Blüte der Sungkunst; aber ihre Weltmachtstellung brachte Reichtum und Glanz, wodurch die Anregung zu einer virtuosen Entwicklung aller Techniken gegeben wurde.

China wurde wieder, wie einst zur Zeit der Tangherrscher und der persischen Sassaniden, in den Welthandel gezogen, und der Hof Kublai Khans war ein glänzender Mittelpunkt, an dem die Vertreter aller Kulturmächte sich trafen. Die Berichte von Marco Polo haben wir wiederholt erwähnt; von ihm ist eine zuverlässige Reisebeschreibung erhalten, aber viele Missionare, Kaufleute und Handwerker zogen den gleichen Weg, ohne schriftliche Aufzeichnungen zu hinterlassen. Auf den belebten Karawanenstraßen von Europa nach dem Osten Asiens und umgekehrt verkehrten zahlreiche Menschen, von denen allerdings nur wenige den ganzen Weg zurücklegten, denn die meisten begnügten sich mit Teilwegen bis zum Umlade- und Marktplatz. Zu Schiff landeten wieder die Araber, deren direkter Handel seit dem 9. Jahrhundert unterbrochen war. Der Haupthafen war Futschou geworden.

Mit den Menschen und Gütern kamen auch neue Techniken und Kunstformen. Ihre Nachahmung in Verbindung mit der alten Tradition begründete die glänzenden kunstgewerblichen Erfolge Chinas in der modernen Zeit. Was in der Mongolenzeit begonnen, reifte in der nationalen Mingzeit zur Blüte und wurde im 17. Jahrhundert weiter gepflegt. China selbst rüstete damals Flotten aus und segelte bis Ceylon und Arabien, so daß es ohne Zwischenvölker direkte Nachricht über Leben und Sitten der fernen Völker erlangte.

Die chinesischen Annalen berichten, daß arabische Glasbläser im Anfang des 15. Jahrhunderts auf heimkehrenden Schiffen nach China kamen. Die Sprache bewahrt im Namen des Emaille cloisonné ihre Einführung aus dem Westen, und die erste blaue Malfarbe für Porzellan wird „mohammedanisches" Blau genannt. Auch soll die älteste Porzellanmalerei arabische Schriftzeichen aufweisen.

Diese drei Techniken hatten über ihre eigene Bedeutung hinaus einen viel weiter reichenden Einfluß. Durch das westasiatische Vorbild wurde der Sinn für bunte Farben und für die rein dekorative Verzierung erweckt. Galt die Sungperiode als die Zeit der monochromen Glasuren, als die Seladonzeit, so kann die Mingzeit als die der polychromen Malerei gelten. Nachdem der Sinn für bunte Farben geschult war, wurden immer neue Farbenwirkungen angestrebt und erzielt. Neben den in der Masse gefärbten Glasuren, deren Farben in begrenzter Zahl im Feuer durch chemische Umformung der Stoffe entstanden, kam es auf, Glasuren mit Farbstoffen zu färben; es begann die Malerei unter der durchsichtigen Glasur und schließlich die Malerei über der Glasur. Damals stellte man nach westlichem Vorbilde ein Himmelblau her und erzeugte glänzende rote und gelbe Färbungen; auch ganze Gemälde wurden auf die Gefäßfläche übertragen.

Diese neuen Ideen und Techniken ermöglichten eine viel umfassendere Farbenskala als bisher, aber trotzdem werden wir sehen, daß man auch in der Mingzeit nicht verstand, alle Farben herzustellen. Viele Farbenakkorde wurden erst in späteren Zeiten die wesentlichen Merkmale der weiter entwickelten Technik.

Die Formen atmeten unverändert den altgeheiligten Geist der Tradition, aber die Ausführung wurde exakter im einzelnen, wenn auch weniger elegant und weniger großzügig in sich geschlossen. Daneben kamen auch moderne keramische Formen auf.

Schon im zweiten Jahre der Regierung des Gründers der Dynastie wurde in der alten Töpferstadt Chingtechen eine besondere Fabrik errichtet, um den in den Kriegen geplünderten und zerstörten Kaiserpalast mit neuen Kunstwerken zu versehen. Damals erließ der Kaiser den Befehl, die Stücke mit Zeitmarken zu versehen. Seit dieser Zeit findet sich vielfach, nicht immer, das Siegel des regierenden Kaisers auf dem Boden angebracht.

Boccaro-Tonwaren

Wir haben bei den Metallarbeiten neben den stilisierten Bronzeformen eine realistische Ausführung (S. 144) kennen gelernt, die an antike hellenistische Silberziselierungen und rote Tonarbeiten erinnerte. Dieser Stil wurde in China auch in Ton nachgebildet, und das leicht zu formende Material gestattete eine gar kunstvolle Ausarbeitung (Abb. 402). Es ist eigentlich eine stillose Kunst, die nur in dem ungefähren Aufbau der Grundform noch einen künstlerischen Rhythmus aufweist, während im übrigen eine Nachahmung der Zufälligkeiten der Natur angestrebt wurde.



a *b* *c*

Abb. 402 Blumenvasen, glasierter Ton, Sammlung Laufer, Chicago. **a** Pilz (Lingchih) mit jungen Pilzen, Symbol des langen Lebens, **b** Bambusstamm mit jungem Bambus und Blättern, im Relief herumgelegt, **c** Oberfläche wie verwittertes Holz ausgeführt
Mingzeit, 1368 bis 1644
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)

Ganz besonders wurde dieser Stil bei Töpfereien in braun und rot gefärbtem Ton gepflegt, [1]) die an ihr ursprüngliches Vorbild der römischen Terra sigillata in Farbe, Material und häufig auch im Relief erinnern. Die Blütezeit dieser Technik bestand ungefähr im Anfange des 16. Jahrhunderts in den Fabriken zu Yihsing, in der Nähe des Westufers des Taiwusees, wenige Meilen von Shanghai am Yangtsekiang hinauf. Aber sicher handelt es sich um eine viel ältere Fabrikation, die unter dem Einfluß westlicher Kultur im ersten Jahrtausend n. Chr. aufgekommen war. Die Mingzeit brachte die Vollendung der Technik und ihre massenhafte Anwendung. Ein Hochglanz, wie er bei den römischen Arbeiten durch einen Beguß von blutrotem, eisenoxydhaltigem Ton — nach Fischer und Blümlein — erreicht wird, blieb in China unbekannt.

Als die Portugiesen diese Tonwaren zum ersten Male nach Europa brachten, wurden sie von ihnen Boccaro genannt, und dieser Name ist bis heute beibehalten

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, Fig. 3. Töpfereien von Yihsing. Teetöpfe in Form eines Flöteninstrumentes und in Form von Früchten. Ausführliche Übersetzung chinesischen Textes bei *Brinkley*, China, Ceramic art, Bd. IX, S. 354—363.

worden. Es handelt sich hierbei weniger um ästhetisch besonders hervorragende Kunstwerke, als um sehr exakt und sauber ausgeführte Gebrauchsware. Für uns haben diese Töpfereien aus historischem Grunde ein besonderes Interesse, denn sie waren die Vorlagen für das rote Porzellan, das Böttger 1708 in Dresden zuerst herstellte. In Staffordshire wurde seit 1690 von Elers die Nachahmung in Form und Farbe und selbst mit den chinesischen Marken so gut ausgeführt, daß Franks die Unterscheidung zwischen englischen und chinesischen Stücken oft für sehr schwierig hält. Allerdings wurde in Europa nur die rote Färbung mit Relief hergestellt und nicht die oft eigenartigen Tönungen Chinas. In Japan wurde die chinesische Boccaroware vorbildlich für die berühmten Bankofabriken. Wenn auch dort bald eigene Formen und Dekorationen geschaffen und der Scherben leichter gehalten wurde, so blieb doch die getreue Nachbildung chinesischer Stücke daneben geschätzt.

Als der erste erfolgreiche Meister von Yihsing wird Kungchun (um 1500) erwähnt. In den Annalen folgt eine Liste von Namen bis um 1640, aber immer scheint der gleiche Stil gepflegt worden zu sein. Nur bei Tung Han, um die Wende des 17. Jahrhunderts, steht vermerkt, daß er der erste war, der die Oberfläche mit ausgearbeiteten Reliefmustern versah, wie es die europäischen Nachahmungen aufweisen. Moderne Arbeiten dieser Art sind massenweise aus China und Japan exportiert worden.

Besonders interessant sind dünnwandige, durchscheinende Gefäße, die ihre Farbe beim Einfließen von Flüssigkeit verändern (Taf. X, *r*, *s*). Derartige Techniken haben schon viel früher bestanden, denn auf sie bezieht sich offenbar jene berühmte Stelle des arabischen Reisenden Solyman aus der Mitte des 9. Jahrhunderts über die „durchscheinenden Flaschen" aus sehr feinem Ton, bei denen man die eingegossene Flüssigkeit durch den Scherben sehen kann. Ähnliche durchsichtige Fayencen kommen auch in Persien vor. Man wollte aus dieser literarischen Angabe den Schluß ziehen, daß es sich schon damals um richtiges Porzellan gehandelt hätte, aber durchsichtiges Porzellan, sogenanntes Eierschalenporzellan, dürfte zum ersten Male im Anfang des 15. Jahrhunderts hergestellt worden sein. Zu einer Zeit, als man nur das schwere und plumpe Steingut mit dickflüssiger Glasur kannte, mußte der dünnwandige Ton schon sehr auffallend erscheinen, umsomehr, da Glas und überhaupt jedes durchscheinende Material unbekannt war.

Originalstücke in dieser Technik waren bereits im 16. Jahrhundert in China sehr selten. Hsiang, der die obigen Abbildungen uns überliefert hat, bemerkt, daß die Teekannen der Sammlung eines Prinzen in Peking angehören und damals für 500 Taels (ungefähr 700 Dollar heutigen Geldes) von einem hohen Offizier aus Nanking erworben worden waren.

Farbiges Steingut und Fayence

Die Fabrikation von Dachziegeln haben wir schon in der Hanzeit (Abb. 377) kennen gelernt. Die Glasuren erlangten im Mittelalter eine große Vollendung, wenn auch die Härte und Dauerhaftigkeit des Scherbens zurückging. Glasierte Tonziegel waren bis zum 16. Jahrhundert ein bedeutender Exportartikel nach Japan.[1]) Von grünen Glasuren hören wir schon in früher Zeit, wann aber die Mode der anders-

[1]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 26 u. 35. Unter der Kaiserin Jito (690—696) sollen die ersten Dachziegel in Japan angefertigt worden sein, aber Massenfabrikation kam erst Ende des 16. Jahrhunderts auf. Zum Ersatz der Tonziegel fertigte man vorübergehend in Japan massive Kupferziegel an, da die für den Export besonders leuchtend hergestellten glasierten chinesischen Ziegel ebenso teuer kamen.



Abb. 403 Dachziegel mit Drachen im Relief, farbig glasierte Majolika, vom Konfuziustempel in Singanfu, Provinz Shensi, Mingzeit (1368—1644)
(Originalaufnahme Fischer, Köln)

farbigen Glasuren auf Dachziegeln (Taf. I) aufkam, konnte ich nicht genau feststellen. Ich möchte nach unserer Kenntnis der Gefäßekeramik das 14. Jahrhundert, frühestens das 13. annehmen. Marco Polo rühmt die goldenen Dachziegel von Japan, und wir können aus dieser Stelle das ungewöhnliche und kostbare der gelben Glasuren im 13. Jahrhundert feststellen. Es handelte sich vorher nur um die bekannten grünen Glasuren der Hanzeit. Erst mit der technischen Fertigkeit, die Glasurmasse statt durch chemische Reduktion durch Beimengung von Farbstoffen zu färben, war die Anbringung von goldgelben und blauen Flächen ermöglicht. Die Farben sollen im Ofen als Pulver aufgeblasen und eingebrannt worden sein. Bei den in Japan vorhandenen Kacheln aus dem 12. Jahrhundert sind die grünen Glasuren im zweiten Brande bei niedrigerer Temperatur aufgeschmolzen.

Einen weiteren technischen Fortschritt bedeutet die buntfarbige Dekorierung von Kacheln (Abb. 403). Als berühmtestes Beispiel galt die 1853 zerstörte „Porzellanpagode" zu Nanking. Unter Kaiser Yunglo wurde im Jahre 1431 dieses Wahrzeichen der Stadt vollendet (s. S. 25). Da zum Bau des Wunderwerkes ungezählte Millionen ausgegeben wurden, so können wir annehmen, daß einerseits die besten damals bekannten Techniken angewendet und anderseits alle neuesten Errungenschaften berücksichtigt worden sind. In den Kacheln (Abb. 404) dieser Pagode lernen wir daher die maßgebende Technik aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts kennen. Die Verwendung von glasierten und bemalten Tonreliefs war damals Mode.

Der Name „Porzellanpagode" ist verwirrend. In Wirklichkeit handelt es sich um Fayenceplatten, die dem Backsteinbau aufgelegt waren. Wir sehen immer wieder, wie der Chinese nur den Sammelnamen „Porzellan" gebraucht und jede Unterscheidung in der Qualität des Scherbens unterläßt.

Die Farben der Architekturfayencen entsprechen denen der gleichzeitigen „Dreifarbenware", insofern als Grün und Gelb oder Orange vorherrschend sind und den Grundton angeben. Der Ziegenbock ist weiß. Die Farben sind auf den Scherben aufgemalt und leicht gebrannt.



Abb. 404 Glasierte Kachel von der Porzellanpagode in Nanking, geflügelter Ziegenbock mit Perlenkette im Maul, zwischen Ornamenten, Majolika, Untergrund grün mit orangenem Schnörkel und Rand, Ziege weiß mit orangenen Flügeln sowie grünem Schwanz und Halshaaren, 46 cm, Relief 13 cm hervorstehend, Sammlung Stübel, Dresden, 1430
(Originalaufnahme)

Der Ruhm dieser Fayencen drang nicht nur bis Japan, sondern auch bis weit nach dem Westen. Während von dort neue Techniken und einzelne Formen eine befruchtende Wirkung auf den Osten ausübten, wurde im 15. Jahrhundert ein chinesisches „Porzellan"-Haus vor den Toren von Samarkand errichtet. Mit ungeheuren Kosten wurden nicht nur die Außenwände, sondern auch die Inneneinrichtung, die Zwischenwände und selbst der Fußbodenbelag und alle anderen Schmuckstücke aus China hingebracht. Nichts ist erhalten, denn die Uzbeks haben bei dem Vordringen gegen Samarkand alles in kleine Stücke zerschlagen.[1])

Die Verzierungen dieser Zeit zeigen alle charakteristischen Eigentümlichkeiten einer Renaissance. Die reichen Motive der Tangperiode, sowohl die hellenistisch-buddhistische Ornamentik der Steinreliefs (Bd. I, Abb. 87) als auch die eleganten Tierdarstellungen auf den Bronzespiegeln finden wir verwertet. Die Verzierungen ordnen sich nicht mehr bescheiden der Gesamtwirkung unter, sondern drängen sich als besonders betonte Einzelheiten hervor. Nicht mehr schafft der Künstler aus der Fülle seiner Phantasie angepaßte Schmuckelemente, sondern der Handwerker reiht die vorhandenen Motive zur Füllung der Flächen aneinander und bemüht sich, durch pointierte Ausführung in scharfem Relief und bunten Farben eine reiche Wirkung zu erzielen. Dieser Stil blieb maßgebend für den modernen Geschmack der Mingzeit, soweit es sich nicht um direkte Kopien älterer Arbeiten handelt.



Abb. 405 Topf mit vertieftem Relief, fahlgelb und grünlichblau auf schwarzem Grund, Farben auf Biskuit, Lotos und Vögel am Wasser nach Malerei, Sammlung Salting, London, 16. Jahrhundert
(Aus: Dillon, Chinese enamelled Porcelain, Burlington Magazine, Mai 1908)
Text s. S. 268

Die gleiche Art der Betonung des Einzeldekor unter Vernachlässigung des harmonischen Zusammenklanges des Ganzen finden wir in allen nachahmenden Stilen bei sämtlichen Völkern. Die leicht faßliche Einzelform und nicht der innere Geist der Gesamtkomposition wird nachgebildet. Genau die gleiche Auffassung charakterisiert die erstarrende Tradition der Mingzeit, aber in dem Streben, elegant, reich und kräftig zu wirken, wurden immer neue Mittel und Formen ersonnen und von überall her nachgeahmt. Es entstand eine Virtuosität in der Technik, wie sie die alte Zeit nicht kannte.

[1]) *Blochet*, Les origines de la peinture en Perse, Gazette des beaux Arts. 1905 S. 120. — Verkehr zwischen Persien und China besonders freundschaftlich unter Sah Rokh Mirza, dem Nachfolger von Tamerlan (gest. 1405). Nach persischem Bericht im Matla es Saadein vom berühmten Historiker Abd er Rezzak Samarkandi heißt es, daß der Sultan Mirza Oulong Beg Mourkan, der berühmteste Astronom von Iran, an den Toren seiner Hauptstadt Samarkand ein kleines Porzellanpalais errichtete, das mit großen Kosten aus China importiert wurde.



Abb. 406 Bauchige Vase, dunkelpurpurblauer Grund; Figuren beim Schachspiel in Landschaft, Wolken und Ornamente in vertieftem Relief, türkisfarbig, blau und orange, 34 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Ming, 1500—1644
(Originalaufnahme)



Abb. 407 Bauchige Vase mit Deckel, Farben auf Biskuit, Figuren, Bäume, Blumen und Ornamente in flachem Relief in zartem Gelb und Violett, der Bandgrund grün und ausgeschnitten, 47 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, frühe Mingzeit, um 1500
Originalaufnahme)

Während die Sungzeit bemüht war, immer verfeinertere und raffiniertere Ausdrucksformen mit ihren bescheidenen und begrenzten Mitteln zu erfinden, beginnt in der Mingzeit ein Streben, durch Neues zu wirken. Dieses Verlangen brachte dem Kunstgewerbe eine Bereicherung auf den verschiedensten Gebieten.

Reliefierte farbige Vasen wurden seit dem 16. Jahrhundert in der Technik der Kacheln, nur, der Verwendung entsprechend, eleganter ausgeführt. Bei ihnen sowie bei den später zu erörternden blauweißen Porzellanen werden mit Vorliebe gleichzeitige Malereien als Vorbilder für die Dekorierung genommen. Den monochromen Sungglasuren mit ihrem schimmernden Lüster entsprach die Malkunst der symbolischen Nebelstimmungen mit verschwimmender Fernsicht. In der Yuanzeit lernten wir den neuen Malstil kennen (Bd. I, S. 277). „Die Bilder werden erzählend; viele Einzelheiten werden lose nach äußeren, malerischen, nicht nach inneren Notwendigkeiten zusammenkomponiert. Es entsteht ein kleinlicher Realismus, der das Malen von Genrebildern, Blumen, Vögeln und Insekten fördert." Und diesen Malstil finden wir jetzt auf den Vasen wieder.

Lotosblumen, die aus dem stilisierten Wassergrunde emporwachsen, mit kleinen Reihern (Abb. 405), erinnern an einen Gemäldevorwurf (Bd. I, Taf. II, *b*), und die Füllung des oberen Randes mit Ornamenten sowie die oblatenartig zwischengefügten Blumenornamente an Lack- und Bronzearbeiten aus der Tangzeit. Andere Vasen (Abb. 406) weisen erzählende Genrebilder der Mingzeit zwischen Wolkenornamenten auf, die immer den Charakter eines in sich abgeschlossenen Gemäldes tragen.



Bauchige Vase mit modernem Deckel und Untergestell aus Holz, schweres helles Steingut; Gitarrespieler und Figuren zu Pferde, Bäume, Blumen und Ornamente in Relief, „Dreifarbendekor" mit türkisblauer, gelber und manganvioletter Farbe auf dem Scherben, einzelne unglasierte Teile zeigen den gefärbten Scherben, etwa 32 cm hoch, im South Kensington Museum, London, 16. bis 18. Jahrhundert
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. V)
Text s. S. 269

Die Technik bedingte eine hart abgegrenzte, mosaikartig zusammengesetzte Farbenkomposition. Auf den weichen Scherben wird zunächst die Zeichnung in reliefierten Flächen mit abgesetzten Rändern oder in vertieften Gruben ausgearbeitet und in Feuer gehärtet. Auch durchbrochene Ausführung mit zierlichem Netzgrund (Taf. V und Abb. 407) findet sich häufig, doch scheint mir, als wenn diese elegantere und reichere Ausführung erst dem 17. oder 18. Jahrhundert angehöre, denn auch die Zeichnung dieser Stücke wirkt nicht mehr als ein in sich geschlossenes Gemälde, sondern als eine dekorative Flächenfüllung nach Handwerkerbüchern. Bisher sind die meisten Zeitbestimmungen in Europa nach den in moderneren chinesischen Schriften verzeichneten Techniken gemacht. Es ist von größter Wichtigkeit, diese Angaben nach der Kritik der stilistischen Ausführung sorgfältig nachzuprüfen. Die Technik blieb oft jahrhundertelang beibehalten, auch die gleichen Formen und Vorwürfe wurden kopiert, aber die Hand des pinselführenden Porzellanmalers hatte genau so ihren Stil wie die der großen Meister der Malerei und Kalligraphie. Beim Spiel des Feuers auf den monochromen Sungglasuren ist in der Regel die genaue Datierung sehr schwierig, oft unmöglich, aber bei der malerischen Dekorierung lassen sich eher gewisse Sonderheiten in Komposition, Motiv, Linie und Farbe erkennen.

Auf dem im Feuer zum Biskuit gehärteten Scherben wurden die Zellen mit Farbstoffen ausgefüllt und zum zweiten Male bei geringerer Hitze (demi-grand feu) gebrannt. Die Farben erhielten so nicht den leuchtenden Glanz und die tiefe Transparenz der in der Masse gefärbten Glasuren, sondern wirkten duff, aber intensiv. Bei dem starken Feuer (grand feu) findet eine chemische Reduktion oder Oxydation statt, so daß sich gewisse Farben des Glasflusses in gewünschter Weise verändern, aber andere Farbstoffe einfach wegbrennen; deshalb war es und ist es auch heute noch nicht möglich, alle Farben mit hohem Glanze herzustellen. [1]) Dagegen genügt das „halbgroße" Feuer, um die Farbstoffe so weit zu erhärten, daß sie eine gewisse Abnutzung vertragen können. Im täglichen Gebrauch der Gefäße würden derartige Farben allmählich abgerieben, während die in der Masse gefärbten Glasuren sowie die Farben unter der Glasur, die wir gleich als technische Weiterentwicklung kennen lernen werden, von unverwüstlicher Widerstandsfähigkeit sind.

An Farben wurden vorwiegend Grün oder Türkisblau in kräftigem Grundton und ein zartes Gelb oder Orange verwendet. Dazu gesellte sich Manganviolett, Kastanienbraun oder Weiß. Charakteristisch ist, daß die ganzen Flächen mit Farbe überzogen sind, so daß der Scherben nur sehr selten an kleinen Stellen sichtbar blieb.

Die Gefäßformen sind etwas plump und steif. Daher kam es wohl auch, daß sie in der Zeit der Chinoiserie kaum nach Europa gekommen sind und wenig beachtet



Abb. 408 Vase, dunkelgrüne Glasur, mit eingepreßtem Phönix und Drachen im Kreise, in Orange, schwarz umrändert; Drachenhenkel und Bandornament in der Mitte dunkelblau mit Orange; schwere Ausführung, 53 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Mingzeit, 1500–1644 (Originalaufnahme)
Text s. S. 270

[1]) Hierauf ist es begründet, daß z. B. das Kopenhagener Porzellan bei seiner hohen Herstellungstemperatur nur gewisse matte Farben aufweist.

wurden. Erst in der modernen Zeit, in der Sammlerlaune und Geschäftsvorteil stets neue Moden verlangten, entstand eine Überschätzung dieser Stücke, die sich trotz ihrer malerischen Reize qualitativ mit den Meisterwerken der Porzellantechnik nicht messen können.

Zu beachten ist, daß uns hier zum ersten Male ein reines Blau, „Türkisblau", begegnet. Ungefähr gleichzeitig kam, wie wir später sehen werden, der Zellenschmelz auf, dessen Grund ebenfalls das bisher unbekannte Türkisblau bildet. Daß die Technik des Zellenschmelzes aus dem Westen kam, steht fest, und ich glaube, daß die sehr ähnliche Zellenmalerei auf dem Tonscherben mit dem gleichfarbigen Grunde auch diesem fremdländischen Einflusse seine Anregung verdankt. Allerdings beweist die Vollendung der rein chinesischen Bilddekoration — im Gegensatz zur Verzierung bei dem Zellenschmelz —, daß hier nur die Anregung, nicht das Vorbild aus dem Westen gekommen sein kann.

Eine Weiterbildung dieser Technik zeigt eine Vase (Abb. 408), deren Oberfläche einem Stoffmuster der Tangzeit nachgebildet ist. Bushell hat die Vase nach der Technik der Mingzeit zugeschrieben, ich möchte jedoch nach dem Stil der schlanken und wenig graziösen Silhouette und der geistlosen Anpassung des Dekors an die Fläche eine spätere Zeit der Herstellung vermuten.

Porzellan

Blaumalerei unter der Glasur. — Entstehung und fremder Einfluß

Um der Bildmalerei auf dem Scherben Halt und Glanz zu geben, war es notwendig, eine durchsichtige, im Feuer gehärtete Glasur über die Malerei als Schutzmittel zu ziehen. Diesen ungefärbten, reinen Glasfluß lernten die Chinesen im Westen Asiens kennen, wo seit den Römerzeiten die Glasproduktion nie aufgehört hatte.

Wie wir im Kapitel über Glas sehen werden, brachten chinesische Schiffe 1430 aus Arabien Glasbläser mit. Es ist sicher kein Zufall, daß die Entwicklung der Glasfabrikation mit der Einführung der durchsichtigen Porzellanglasur zeitlich zusammenfällt.

Blaue Farben waren in China bereits vorher bekannt, aber in durchaus minderwertiger Qualität hergestellt. Die Handelsverbindungen mit dem Westen Asiens brachten im Beginn des 15. Jahrhunderts einen neuen Farbstoff von besonderer Schönheit, der als „Mohammedanerblau" den Weltruf der Blaumalereien aus der Mingzeit begründete. Als die Handelsverbindungen aufhörten und die Zufuhr dieses Blaues um 1470 versiegte, da war es nicht möglich, einen gleichwertigen Ersatz im Inlande zu finden. Die Zufuhr von Mohammedanerblau wurde im Anfange des 16. Jahrhunderts wieder erlangt, aber um die Mitte desselben Jahrhunderts endgültig verloren. — Alle sonstigen Farbstoffe, auch Kobalt, das später von den Europäern importiert wurde, erzeugten ein gutes, aber, nach chinesischen Angaben, nicht gleichwertiges Produkt. Wie dieses Mohammedanerblau ausgesehen hat, wissen wir nicht. Wie man später fortgesetzt bemüht blieb, beste blaue Qualitäten zu erzeugen, werden wir in der Khanghizeit sehen.

Woher kam das Blau? Der Koran hatte die Benutzung von Edelmetall, dem Kunstmaterial zur Zeit der Sassanidenherrscher, für Gebrauchsgeräte verboten. Vielleicht ist das der tiefste Grund dafür, daß die mohammedanische Welt im Westen Asiens dem bisher unscheinbaren Materiale der Töpferei die größte Sorgfalt zuwendete. Die antiken Techniken des Glasflusses und des gefärbten Scherbens nahm man auf und schuf eine eigene neue keramische Kunst, die in den Fayencen des 12. und 13. Jahrhunderts ihre Blütezeit erlebte. Wir pflegen heute, nach den zufälligen

Fundorten, zwischen Töpfereien aus Raqqa am Euphrat, Rhagas bei Teheran, Sultanabad in Zentralpersien, Syrien usw. zu unterscheiden. Wenn wir alle persischen und syrischen Typen als gemeinsame Gruppe gegenüber den chinesischen Sungtöpfereien betrachten, so finden wir alle wesentlichen Neuerungen in China aus der Mingzeit als die charakteristischen Eigenheiten Westasiens gegenüber Ostasien. So drängt sich die Überzeugung auf, daß die chinesische Blauweißmalerei in Farbe, Technik und Dekor nach dem persisch-syrischen Vorbilde geschaffen ist.

Die letzten Jahre haben uns so herrliche blaue Fayencen aus dem mohammedanischen Westen Asiens gebracht, daß wir wohl verstehen können, daß die Chinesen die Leuchtkraft des Blau als anzustrebendes Ideal betrachteten. Das Seladon hatte den Vorzug der Härte und Schwere, aber es sah blaß und matt aus gegenüber den persischen leuchtenden Fayencen. Dazu kam, daß die Mingzeit mehr Freude an der Farbe als an der Tönung hatte. Das chinesische Blau der späteren Zeit hat viele Vorzüge der Zwischentöne und vor allem der vortrefflichen Vortragsfähigkeit für Gemälde, aber selbst das Beste reicht in Glanz und Tiefe nicht an das Beste Persiens und Syriens heran.



Abb. 409 Tiefe Kumme, Blauweiß-Porzellan, 24 cm hoch, mit Phönix, Lotos, Vogel auf Berg, wilde Gans am See, Schmetterlinge zwischen Blumen, Drachen, in Fächern zwischen Ornamenten; die englische vergoldete Silbermontierung ohne Stempel, dem Stile nach aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, Glasur wie Wasser, Zeit von Wanli (1573 bis 1620) (Aus: Bushell, Ming bowl with silver-gilt mounts of the Tudor period. Burlington Magazine, August 1908)
Text s. S. 272

Das Blau muß in Westasien schon in früher Zeit hergestellt worden sein, denn auf dem Torso eines Wandgemäldes, das Pelliot[1]) aus einem zentralasiatischen Höhlentempel etwa aus dem 8. oder 9. Jahrhundert mitgebracht hat, hält ein Buddha eine Bettlerschale in traditioneller Form (Abb. 383), die ein leuchtendes Marineblau aufweist. Aus dem Osten konnte eine derartige Töpferei unmöglich stammen. Im Westen war das Fabrikationsgeheimnis der grünen Seladone ebenso unbekannt wie im Osten die Herstellung der blauen Fayencen.

Am Ende des 12. Jahrhunderts wurde die glasierte Fliese einfarbig in Blau bei den seldschuckischen Denkmälern im nordwestlichen Persien verwendet, und in der Mitte des 15. Jahrhunderts wurde sogar die berühmte „blaue" Moschee von Tebriz errichtet.[2]) Man findet also in Westasien eine verschwenderische Anwendung der blauen Farbe unter der Glasur, während im Osten in der gleichen Zeit schon eine bläuliche Schattierung des Seladongrüns als Seltenheit geschätzt wurde (S. 238). Es ist daher nur natürlich, daß die Chinesen im Streben, die gleiche Wirkung zu erreichen, „mohammedanisches", d. h. persisches oder syrisches Blau einführten.

---

[1]) Aufgestellt im Pelliotsaal, Louvre, Paris.

[2]) *Sarre*, Denkmäler persischer Baukunst, geschichtliche Untersuchung und Aufnahmen mohammedanischer Backsteinbauten in Vorderasien und Persien; Berlin 1910.

Über dem Blau in vielen Nüancen finden wir eine durchsichtige, wie Wasser schimmernde Glasur, wie man sie in China erst im 15. Jahrhundert, im Westen Jahrhunderte früher herzustellen verstand. Aber auch der Pflanzen- und Rankendekor sowie die Anbringung von Menschen und Bildern haben nach meiner bisherigen Kenntnis keine Vorläufer in der chinesischen Kunst vor der Mingzeit gehabt. Wenn wir z. B. einen dunkelblauen Arabello[1]) aus dem 12. oder 13. Jahrhundert aus Syrien mit chinesischen Porzellanen des 16. Jahrhunderts vergleichen, so sehen wir bei beiden übereinstimmend einmal die Einteilung in durch Linien abgeteilte Felder und ferner ein Rankenornament, das, jeder Konstruktion entbehrend, rein dekorativ die Fläche füllt. Beides ist typisch für alle späteren, speziell blauweißen Porzellane Chinas (Abb. 409, 410, *b*, 412), während die Seladone eine ganz andere Pflanzenranke in mehr strenger antiker Konstruktion (Taf. VIII, *a*) oder malerischer Art (Taf. IV, *c*) aufweisen, und die buntfarbigen Porzellane eine rein chinesische Dekoration (Taf. XI, *b* und Abb. 426) erhielten.



a



b

Abb. 410 Kummen, blauweiß Porzellan, mit Ranken (**a**) und Symbolen in Feldern (**b**), mit deutscher silbervergoldeter Montierung, im Nationalmuseum, München, 16. Jahrhundert
(Aus: Münsterberg, Bayern und Asien im 16., 17. und 18. Jahrhundert)

Und wenn wir figürliche Darstellungen, z. B. einen Teller von Rhagas[2]), aus dem 12. Jahrhundert zum Vergleich heranziehen, so finden wir in der Einteilung der Malerei, in der ornamentalen Ringborde auf der Vertiefung, die das Mittelbild der Fläche vom Rand mit seinem rein ornamental wirkenden Menschendekor trennt, ebenfalls die spätere chinesische Art. Auf einem Teller (Abb. 413) kommt auf dem breiten Rande ein Muster vor, das persischen Stoffen gleicht. Natürlich sind in China die Motive auch national umgestaltet, so werden (Abb. 414) am Rande die ostasiatischen Glückssymbole gern angebracht, der Teilungskreis bei flachen Tellern zur dünnen Linie zusammengezogen und das Bild der Mittelfläche nach chinesischen Malereien ausgeführt, aber die Idee der Dekoration ist genau die gleiche wie im Westen. Niemals vorher war eine solche Einteilung und Verzierung in China geübt worden, vielmehr bestanden die Verzierungen ausschließlich in den traditionellen antiken Ornamenten.

Das Spiralenmuster (Abb. 410, *a*), das in kleinlichem Grundmuster die Fläche wie mit Würmern bedeckt, kam mit der Zellenschmelztechnik ebenfalls aus dem Westen nach China. Auch die Malereien in dicken Emaillefarben auf persischen Glasflaschen und -schalen scheinen einen Einfluß ausgeübt zu haben.[3])

---

[1]) Mohammedanische Ausstellung, München, Nr. 1071, aus der Auktion 1909 der Sammlung Lanna in Prag für einen enormen Preis an Rosenbaum in Frankfurt a. M. übergegangen. Abbildung bei *Sarre*: Die Keramik auf der mohammedanischen Ausstellung in München 1910, Kunst und Kunsthandwerk, XIII, Heft 8 u. 9, S. 514.

[2]) Schale mit bunter Malerei auf weißem Grunde, Ausstellung München, Nr. 1132 im Besitz Peytel, Paris. — Abbildung bei *Sarre*, wie vorstehend, S. 515. — *Sarre*, Persisch-islamische Kunst, Kunst und Künstler, 1904, Abb. S. 11, ähnlicher Krug.

[3]) Nachdem das vorliegende Kapitel im Satz fertiggestellt war, erhielt ich den sehr interessanten Bericht von *Zimmermann* über „Die Porzellanschätze in Konstantinopel".

In Persien finden wir den weißen Grund, auf dem die blaue Zeichnung sich leuchtend abhebt, aber er ist in dickflüssigem weißen Schmelz aus Zinnoxyd aufgetragen. In der Technik des weißen Naturscherbens ohne jeden Farbenauftrag hat China sein Vorbild weit übertroffen, und darin liegt auch die Ursache, daß schon hundert Jahre nach dem Import des „mohammedanischen" Blaues die Porzellane Chinas in der westlichen Kulturwelt und auch in Persien gesammelt und geschätzt wurden.

In China hatte man zufällig in Changnanchin, dem späteren Chingtechen, schon im 7. Jahrhundert als Ton eine Masse, Koalin, verwendet, die jene eigentümliche Eigenschaft besitzt, in gewisser Mischung bei genügend hoher Temperatur zu einem weißen, wenn nicht zu dick auch durchscheinenden, steinharten, hellklingenden und glasartig brechenden Scherben, dem richtigen Porzellan, zusammenzuschmelzen.

Diesen Porzellanstein gebrauchte man schon seit der Zeit des Begründers der Suidynastie (581—618), und deshalb wandte man das Wort „Tzu" für die mit diesem Material hergestellten Töpfereien an. Später blieb dieses Zeichen beibehalten und galt für alle harten Scherben mit Kaolinzusatz im Gegensatz zu „Wa", das andere Materialien, wie Tonwaren, bedeutet. Aber da die Chinesen immer dasselbe Wort für verschiedene Qualitäten des Kaolinscherbens benutzten und nur untersuchten, ob der Scherben mit Eisen ritzbar war oder nicht, die Farbe jedoch unbeachtet ließen, so läßt sich aus der Anwendung dieses Zeichens nicht feststellen, wann zuerst richtiges Porzellan hergestellt worden ist. Hirth, Bushell und andere Autoren gebrauchten nach dem chinesischen Vorbilde das Wort „Porzellan", wo es sich offenbar um Steingut oder Fayence handelt.

Im Laufe der Jahrhunderte werden verschiedene Versuche mit der Scherbenfabrikation gemacht worden sein, schon weil die Temperaturen und die Mischungen bei den zahlreichen kleinen Öfen verschieden sein mußten, und auch weil für die Wirkung der Glasur der Scherben nicht ganz ohne Bedeutung war. Aber wir haben bisher keinen Beweis, daß früher als mit dem Aufkommen der Blauweißverzierungen ein weißer durchgefritteter Porzellanscherben hergestellt worden ist.

(Cicerone, Juli 1911), der an Hand von neuem Material meine Annahme des persischen Einflusses bestätigt.

Zum ersten Male sind die türkischen Schätze im Museum und im Palast von einem Fachmann gesichtet. In der Schatzkammer haben sich 4000 bis 5000 Porzellane gefunden, von denen eine ungewöhnlich große Zahl der Mingzeit (1368—1644) angehört. Historisch nachweisbare Stücke sind bisher in diesem Umfange nirgends bekannt geworden. Unter ihnen bilden die blauweißen Mingporzellane eine besonders wichtige Gruppe. „Wunderbar große flache Schalen" — sagt Zimmermann —, „deren Durchmesser oft einen halben Meter weit überschreiten, von dicker, blendend weißer Masse und großer Formgestaltung finden sich hier in großer Anzahl, daneben Vasen, einige tiefe Schalen, eine große Kanne in altertümlicher Form, Töpfe und dergleichen mehr. Alle diese Stücke sind in Kobaltblau unter Glasur bemalt, und zwar in einer sehr tiefen, stellenweise fast schwarz gewordenen; sämtliche Stücke zeigen diese Malerei mehr in breiten Linien als in ausgedehnten Flächen. Ersichtlich war es damals nicht möglich, letztere einigermaßen gleichmäßig durchzuführen. Was aber allen gemeinsam ist und sie wirklich zu einer Gruppe stempelt, ist die Größe des Stils der Zeichnung, die nie auf Porzellan in China größer versucht worden ist, dann ihr im Ornamentalen fast immer stark persischer Charakter. Fast ausnahmslos bedecken den Grund oder die breiten Ränder persische Ringelranken mit arabeskenartigen Blättern und großen, meist spitz auslaufenden Blumen, wie sie in der persischen Keramik so oft vorkommen, für die es leider aber bisher, soviel ich weiß, noch keinen Namen gibt. Diese Ranken bestimmen zunächst den Charakter dieser Stücke. Daneben aber gibt es genug der rein chinesischen Motive."

Das Kaolin als Material für die Porzellanbereitung war in der übrigen Welt bis zur Erfindung Böttgers im 18. Jahrhundert unbekannt, und in diesem Fabrikationsgeheimnis, allerdings verbunden mit großem manuellem Geschick, billigen Arbeitslöhnen und guten Karawanen und Schiffsverbindungen, lag der gewaltige Erfolg, den Chinas Porzellanproduktion in der ganzen Welt während vier Jahrhunderten ausgeübt hat.

Verbreitung und Qualität

Aus der Zeit des Kaisers Hungwu (1368—1398) werden neben den monochromen Glasurfarben zum ersten Male Malereien mit blauen Blumen und Drachen auf weißem Grunde auf Krügen erwähnt. Die Ausführung war noch unvollkommen im Verhältnis zu den Arbeiten des Nachfolgers Yunglo (1403—1424), die wiederum in der folgenden Zeit unter Hsüante (1426—1435) erheblich übertroffen wurden.

Die Periode von Hsüante war in bezug auf die Schönheit der blauen Farbe die unter den Mingkaisern berühmteste Zeit. In der Mitte des 15. Jahrhunderts hörten die Zufuhren des Mohammedanerblaues auf, und infolgedessen wurden farbige monochrome Glasuren und bunte Malereien bevorzugt.

Die Produktion unter Wanli (1573—1619) war sehr bedeutend, besonders für den kaiserlichen Hof wurden enorme Quantitäten hergestellt, daher sind sowohl in Asien als auch in Europa Originalarbeiten aus dieser Zeit vorhanden. Dazu kam, daß damals die Schiffahrt im Asiatischen Meer in die Hände der Portugiesen und später in die der Holländer überging. Aus dieser Zeit stammen die Berichte von Mendoza[1]) über die Menge billigen Porzellans, welche er in China antraf. Diese Massenware dürfte an Qualität nicht hervorragend gewesen sein, denn er fügte gleich hinzu, daß die „schönesten und besten Porcellanen kommen nicht auß dem Reich China, dann sie werden zu des Königs und der Regenten Dienst verbrauchet und seindt so schön, daß mans vor Chrystall möchte achten".[2]) Die besondere Kunst in der Herstellung von Fälschungen alter, besonders geschätzter Porzellane wird schon in damaliger Zeit erwähnt.

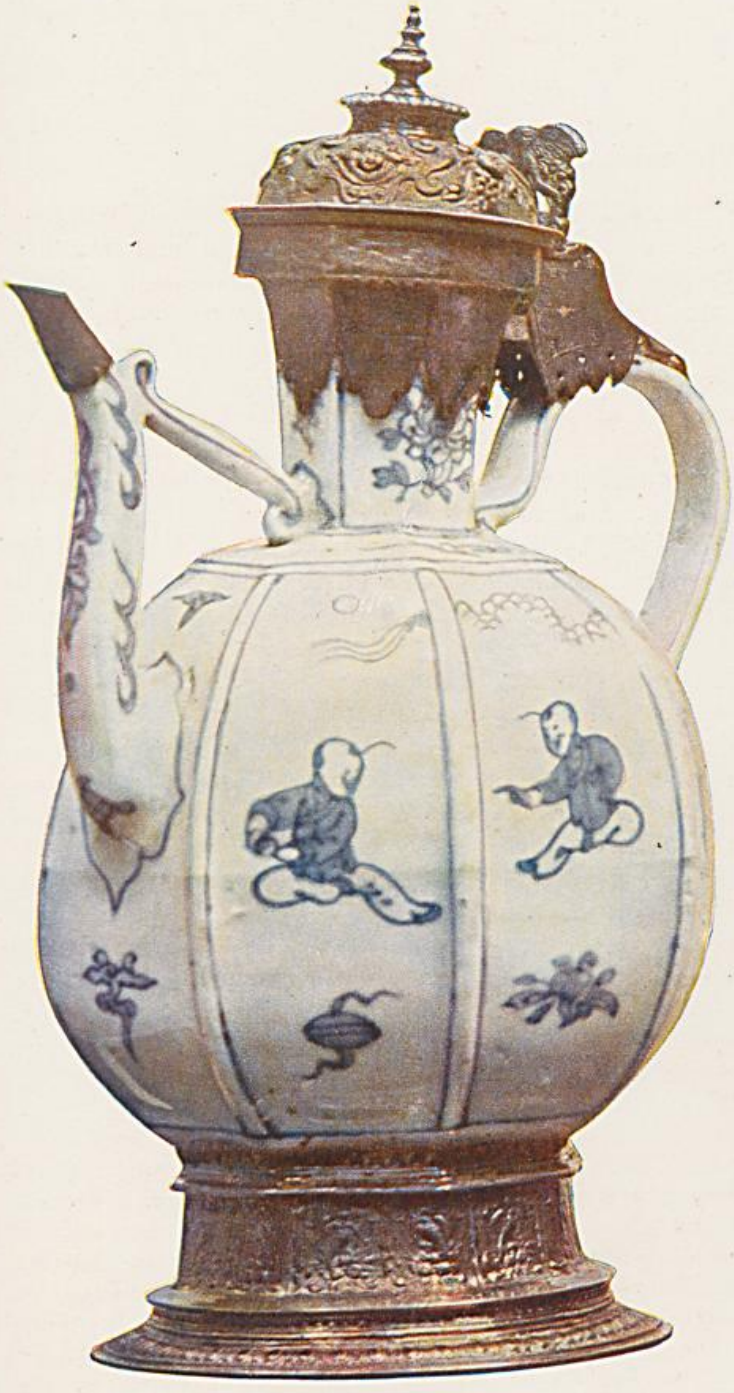
In einem Sendschreiben[3]) des Priesters Albertinus aus China im Jahre 1605 heißt es bei der Besprechung der Stadt Parchim: „Sie haben die allerbesten Porzellane, so irgend gefunden werden möchten. Und dieselben seien so wohlfeil und so reichlich vorhanden, daß nicht allein das ganze Königreich China damit versehen werden, sondern auch all und jedes Schiff damit angefüllt und beladen werden könnte."

---

[1]) *Johann von Mendoza,* Eine neuwe, kurtze, doch warhafftige Beschreibung deß gar großmächtigen, weitbegriffenen bißhero unbekandten Königreichs China. Franckfurt am Mayn. 1589. S. 30, 31.

[2]) De Bry, Petits Voyages II. Ander Theil des Orientalischen Indien etc. Erstlich im Jar 1596 ausführlich in Holländischer Sprach beschrieben, durch Joann Hugo von Lindschotten auß Holland. Jetzo aber von neuem in Hochteutsch bracht etc. Frankfurt am Meyn 1598. — S. 61. „Es ist ungläublich zu erzehlen, wie viel Porcelleynen da gemacht werden, und alle Jahre von dannen verführt werden in Indiam, Portugal, new Spanien, und andere Landen, aber man darff bey Leibsstraff die reineste nicht auß dem Lande führen, sondern sie werden allein für die Herren und Regenten im Landt behalten und sie sind so schön, daß ihnen kein Christallen Glaß zu vergleichen ist. Diese Porcelleynen werden im Landt drinnen gemacht, von einer sonderlichen Art, welche sehr hart ist" etc. Diese Stelle klingt wie eine Abschrift von Mendoza.

[3]) *Albertinus,* Histori und eigentliche Beschreibung, was gestalt das Evangelium in China eingeführt usw. Aus dem Italienischen übersetzt. München 1608.



a Weinkanne mit sechsseitigem Körper, Ausguß und Henkel, Kinder und Ornamente in Blau unter der Glasur, Porzellan mit englischer, in Silber vergoldeter Montierung, mit dem Stempel 1585, 26 cm hoch, im South Kensington Museum, London, Wanli um 1580



b Vase mit Deckel, genannt nach dem holländischen „Lange Eleizen", lange Frauengestalten in Flächen umrahmt und abwechselnd mit Blumenvasen, Blumenornamenten auf Hals und Schulter in leuchtend Blau unter der Glasur, Porzellan, etwa 47 cm hoch. Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662–1722

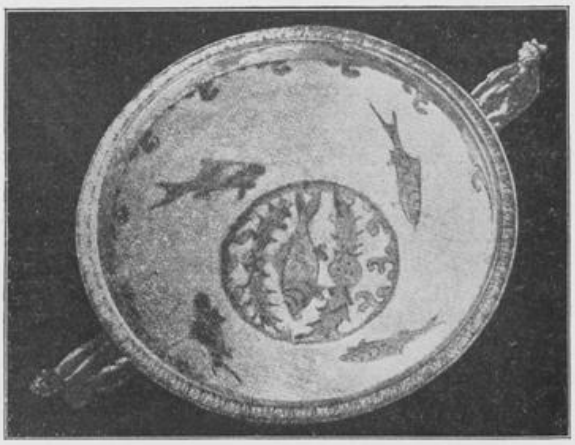
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. VI u. XVI)
Text s. S. 275 (*a*), 279 (*a*, *b*), 304 (*b*), 305

In Europa verbreitete sich die Kenntnis von Porzellan allmählich im Laufe des 15. Jahrhunderts. 1487 schickte der Sultan von Ägypten einige Vasen an Lorenzo de Medici, die „Porzellan" genannt werden, aber — nach Cosmo Monkhouse, Burlington Catalogue — nur Seladon waren, ebenso wie das Gefäß des Erzbischofs Warham im New College zu Oxford. Das älteste noch erhaltene blauweiße Porzellan ist im Besitz der Familie Trenchard und wurde 1506 von Philipp von Austria an Sir Thomas Trenchard geschenkt (Abb. 411).

Im 16. Jahrhundert waren bereits blauweiße Porzellane in Italien so bekannt, daß man eine Art Majolika, mit blauem Schnörkelwerk bemalt, „Alla Porzellana" nannte. Zuerst (etwa um 1515) begann Venedig derartige Nachahmungen herzustellen, dann, mit weniger Erfolg, Ferrara (1575). Mehrere Stücke des sogenannten „Mediciporzellans", die um 1558 in Florenz, unter der Regierung des Herzogs Francesco, ausgeführt wurden, sind z. B. im British Museum aufbewahrt. Es ist eine Art Steinzeug mit Glasfritte. — Die Holländer begannen in Delft[1]) am Ende des 16. oder im Anfang des 17. Jahrhunderts ihre glänzenden Fayenceimitationen chinesischer Porzellane.



a



b

Abb. 411 „Trenchard"kumme, 21 cm weit, blau und weiß, Porzellan mit **a** außen: Lotos und **b** innen: Fischen; englische Montierung mit Stempel von etwa 1546, nach Überlieferung 1506 von Philipp, Vater von Karl V., an Sir Thomas Trenchard gegeben; noch jetzt im Besitz der Familie. Um 1500
(Aus: Gulland, Chinese Porcelain, Bd. II, Abb. 487)
Text s. Seite 276

Während in China gewöhnliche Porzellane zahlreich und sehr billig waren, wurden in Europa, noch im Anfang des 17. Jahrhunderts, einfache Exportarbeiten als seltene Kostbarkeiten angesehen und in Gold, Silber und Bronze wie Edelsteine montiert (Taf. VI, *a*). Die älteste gemalte Darstellung eines blauweißen Tellers fand ich in der Pinakothek zu München auf einem Pleydenwurff zugeschriebenen Gemälde aus dem Ende des 15. Jahrhunderts: „Die mystische Vermählung der heiligen Katharina", aber die Ausführung des Porzellans ist in der Malerei so ungenau, daß kein Muster zu erkennen ist. Dagegen ist ganz deutlich eine gerippte blauweiße Schale ebenfalls in der Pinakothek auf einem Bilde aus dem Jahre 1616 von Hendrick van Balen gemalt. Auf einem Bilde von Franz Franck (1581—1642) im Louvre zu Paris steht eine blauweiße, tiefe Kumme mit Fuß und eine kugelförmige Flasche mit langem Halse zwischen Kristall- und Goldgefäßen.

Eine interessante Gruppe von Mingporzellanen hat Willem van Haecht auf einem großen Bilde[2]) so sorgfältig gemalt, daß wir auf der Vergrößerung des kleinen

[1]) *Havard,* Histoire de la Fayence de Delft, Paris 1878.

[2]) *W. Martin,* Een Schilderij van Willem van Haecht in het Mauritshuis Bulletin van den Ned. Oudheidk. Bond. 1908. — Abbildung des ganzen Bildes „Atelier von Apelles".

Ausschnittes (Abb. 412) die chinesische Dekorierung deutlich erkennen können. Der Maler starb 1637. Die besondere Betonung dieser Porzellangruppe zwischen Ölgemälden aller Art in einer Kunstgalerie beweist die damalige Wertschätzung.

Nach 1650 begegnet man derartigen Abbildungen immer häufiger. Porzellane kamen massenhaft nach Europa, und die blauweißen Stücke verloren an Wertschätzung.

Die wenigen Stücke aus europäischem Besitz, deren Datierung vor dem Zusammensturz der Mingdynastie (1644) gesichert ist, zeigen den neuen persischen Stil der Exportware, die massenweise von China in die Welt gesandt wurde. Nur die Trenchardschale (Abb. 411) zeigt im Innern ein älteres Dekor mit stilisierten Fischen.

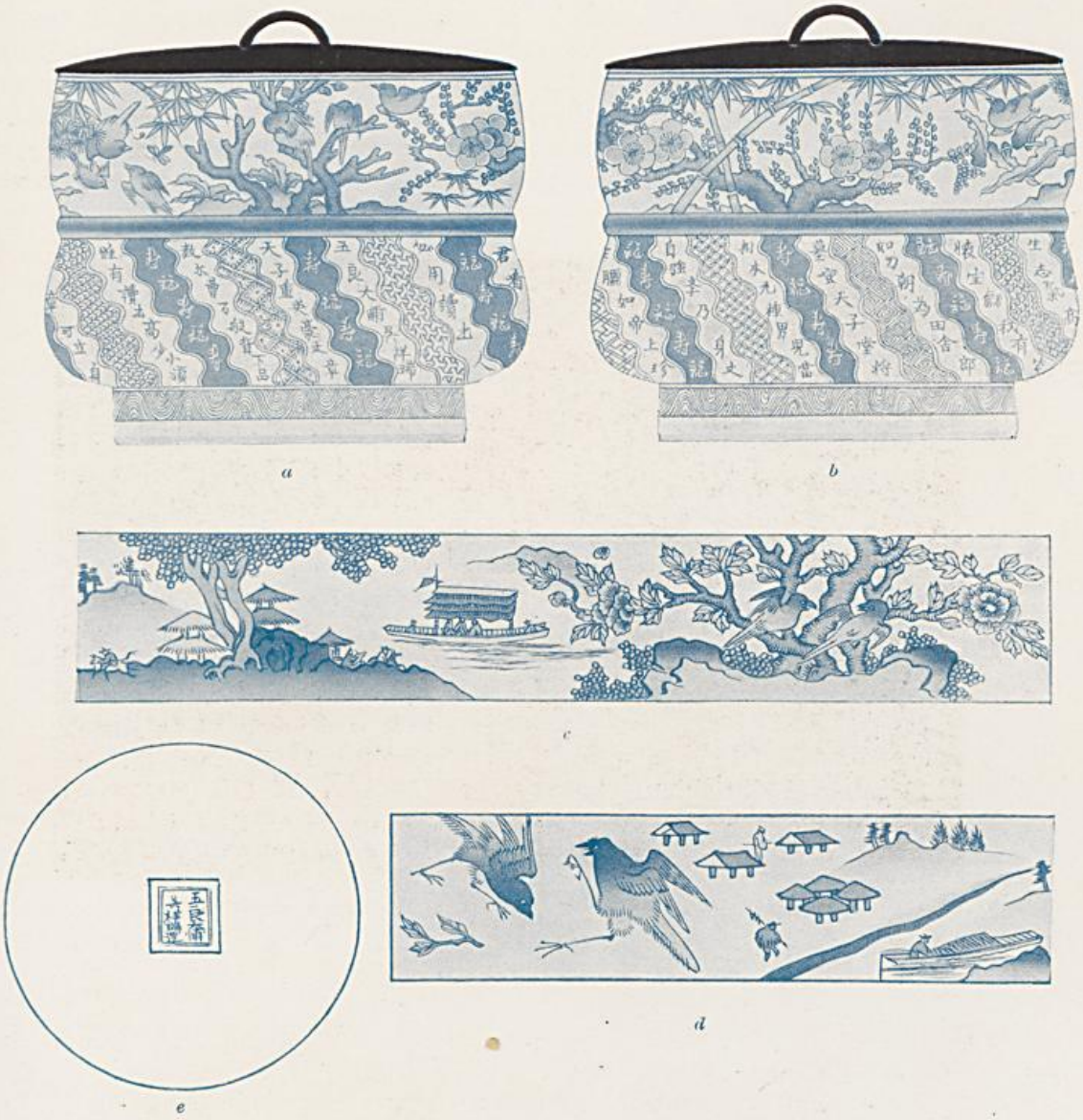
Im 15. Jahrhundert wurden auch Porzellane in Japan eingeführt und sehr hoch geschätzt. Da die Fabrikation auf dem Inselreich völlig unbekannt war, reiste



Abb. 412 Blauweiß Porzellane, vergrößerter Ausschnitt aus dem Ölgemälde „Atelier von Apelles" von W. v. Haecht, im Moritzhaus, Haag, vor 1637
(Originalaufnahme Erasmus, Haag)

der Töpfer Shonzui 1510 nach China und besuchte zum Studium der Technik die kaiserlichen Fabriken in Chingtechen. In fünfjährigem Kursus lernte er Porzellan mit blauer Unterglasur herstellen und verfertigte nach seiner Rückkehr in der japanischen Provinz Hizen einige hundert Stück Teebüchsen, Wasserkessel, Räuchergefäße und Vasen. Aber er fand in seiner Heimat nicht die nötigen Rohstoffe, und so blieb seine Tätigkeit auf die Verarbeitung der aus China mitgebrachten Porzellanerde, Glasurmasse und Farbstoffe beschränkt. Als die eingeführten Materialien verbraucht waren, mußte er seine Arbeit einstellen, da zu weiteren kostspieligen Versuchen ihm die Gunst eines Großen des Landes fehlte. Erst 100 Jahre später fand man in derselben Provinz Hizen geeignete Erde zur Porzellanbereitung.

Shonzuis Arbeiten werden als schön in Farbe und Glasur beschrieben, und besonders der tiefe Glanz seiner blauen Malereien wird den besten chinesischen Werken gleichgestellt. Die aufgemalten Muster zeigen einen rein chinesischen Stil, indem Landschaften und Blumenbilder zeitgenössischer Maler auf die gebogene



Wassergefäß, Porzellan mit gelacktem Deckel, Malerei in Blau unter der Glasur.
a, b Außenseite, **c, d** abgerollte Innenmalerei, **e** Boden mit Marke des Japaners Shonzui, der um 1510 in China Porzellan brennen und malen lernte und mit chinesischen Materialien in Japan einige Stücke herstellte. Anfang 16. Jahrhundert
(Aus: Jokoi, Dai nihon bisitzu, Heft III)
Text s. S. 277, 280

Fläche übertragen wurden (Taf. VII). Wir finden eine sehr sorgfältig ausgeführte Zeichnung. Die Muster sind nicht, wie bei den späteren Arbeiten unter Wanli und in den folgenden Jahrhunderten, in flüchtiger Weise handwerksmäßig aufgepinselt, sondern sorgfältig, unter geschickter Anpassung an den freien Raum, mit spitzem Pinsel von Künstlern gemalt.

Eine gleichgute Zeichnung schmückt zwei Teller (Abb. 413, 414) im Münchner Nationalmuseum, die in deutlicher und schöner Schrift auf dem Boden die Marke Chenghua (1465—1488) tragen. Im British Museum[1]) befindet sich genau das gleiche Motiv der Hasenjagd, aber an der viel flüchtigeren und unkünstlerischen Zeichnung können wir sofort die spätere Ausführungszeit erkennen, wenn auch die gleiche Chenghua-Marke auf den Boden gemalt ist. Bis in die moderne Zeit blieb die Sitte bestehen, alte Stücke zu kopieren, und es wäre ein Zeichen der Unachtsamkeit



Abb. 413



Abb. 414

Abb. 413—414 Teller, Blauweiß Porzellan, mit besonders schöner Glasur wie „Wasser". Abb. **413** Hasenjagd, Frau und Mann zu Pferde, Blumenornament auf Rand, Abb. **414** drei Männer, eine Bildrolle besehend, die zwei Diener halten, Rand mit acht Glückssymbolen und den acht symbolischen Zeichen (Pakua), im Bayrischen Nationalmuseum, München; Rückseiten gut gezeichnet Marke: Chenghua, 1465—1488 (Originalaufnahmen)
Text s. S. 272, 277, 280

gewesen, wenn nicht auch die alte Marke wiedergegeben worden wäre. Im Reichsmuseum von Amsterdam weist eine kleine Kumme die gleiche Qualität in Zeichnung und Glasur auf wie das Münchner Stück.

Die bisher allgemein — auch von Bushell und Brinkley — ausgesprochene Meinung, daß im 17. Jahrhundert bessere Qualitäten hergestellt worden sind als vorher, scheint mir nur begrenzt richtig. Im Vergleich mit den Arbeiten unter Wanli aus dem 16. Jahrhundert mag diese Angabe wohl gelten, aber damals bestand bereits eine durchaus minderwertigere Massenfabrikation für den Export, während im 15. Jahrhundert jene schönen Stücke für den inländischen Markt erfunden wurden, die durch ihre technische und ästhetische Qualität mit Recht die Bewunderung chinesischer Liebhaber erregten.

Wenn wir außer der sauberen Zeichnung mit ihren individualisierten Einzelheiten, besonders in dem Ausdruck der Köpfe und der lebendigen Impression der Bewegung (Abb. 413), noch die wunderbare, tiefschimmernde „Wasser"-Transparenz

[1]) Abbildung bei *Hodgson*, How to identify old Chinese Porcelain, Chikago 1907, Taf. XI.



Abb. 415 Porzellane, auf Außenseite sämtlicher Stücke eine rote Marke mit dem Stempel Schah Abbas' des Großen (1587—1629), im Porzellanhaus (Tschini-Chane) der Moschee des Scheich Safi (Abb. 417), Import aus China, Mingzeit, Kaiser Wanli, 1573—1620
(Originalaufnahme Sarre, Berlin, auch in „Sarre, Denkmäler persischer Baukunst", Abb. 44)

der Glasur beachten, so werden wir um so leichter die blauweiße Massenware der etwas späteren Zeiten und wiederum die Verbesserung im 17. Jahrhundert erkennen können. Zugleich werden wir volles Verständnis für die Wertschätzung dieser besten Arbeiten des 15. Jahrhunderts erlangen, von denen bisher nur sehr wenige Stücke in europäischen und amerikanischen Sammlungen bekannt geworden sind.

Die Bilder wurden im 15. Jahrhundert von Künstlern nach Vorlagen guter Malereien auf die Fläche übertragen, später von Handwerkern in flüchtigem Pinselstrich nach Vorlagebüchern oder älteren Töpfereien gedankenlos nachgeformt und schließlich als Massenfabrikation nach auswendig gelernten Typen rein mechanisch in routinierter Virtuosität als Ornament aufgetragen.

Deshalb sind auch zuerst historische und Sittenbilder bevorzugt — auch die ältesten und besten Delftvasen haben meist Figurenbilder — und später die für



Abb. 416 Porzellane mit Stempeln des Schahs Abbas des Großen (1587—1629), im Porzellanhaus (Tschini-Chane) der Moschee des Scheich Safi (Abb. 417), aus China importiert, Mingzeit, Kaiser Wanli, 1573—1620
(Originalaufnahme Sarre, Berlin, auch in „Sarre, Denkmäler persischer Baukunst", Taf. 52)
Text s. S. 279, 280

Massenfabrikation besser geeigneten Blumen- und Brokatornamente. Kommen in der Zeit seit dem 16. Jahrhundert Figuren vor, so sind sie nicht als Bildkomposition gedacht, sondern gleichsam wie ein Ornament (Taf. VI) auf die Fläche geklebt.

Die Exaktheit der Form und das Weiß des Scherbens scheinen bei den späteren Porzellanen von gleicher Güte geblieben zu sein.

Auch in Persien ist die Einführung von Porzellanen der Mingzeit historisch nachweisbar. Schah Abbas der Große (1587—1629) hat ein besonderes Porzellanhaus errichtet, in dem noch heute [1]) auf dem Fußboden etwa 500 chinesische Porzellangefäße (Abb. 415, 416) stehen, die sämtlich meist auf der Außenseite den roten Stempel von Schah Abbas tragen.

Neben einigen wenigen Seladonarbeiten und sehr schönen farbigen Emaillemalereien sind vorwiegend Blauweiß Porzellane vorhanden. Die meisten Stücke zeigen eine tadellose Erhaltung. Wir sehen große Vasen der verschiedensten Formen bis zu einem Meter Höhe, meist nach antiken Bronzen hergestellt, ferner Teller, Schüsseln, Kummen und Flaschen in bekannter Art. Die schlanken, hohen Teekannen mit Ausguß und Henkel lassen deutlich persische Metallkannen für Wasser als Vorbild erkennen.

Welche Wertschätzung die Porzellane nicht nur als Gebrauchsgegenstände, sondern als ästhetische Schmuckstücke in Persien fanden, zeigen die erhaltenen Wandnischen (Abb. 417), in denen die Flaschen und Vasen aufgestellt wurden, um, eingerahmt von blau- und goldgelacktem Holze, den Glanz der leuchtenden Glasuren zu heben. Zur Zeit der Chinoiserie wurden in Europa die Wände ganz ähnlich mit chinesischem Porzellan dekoriert.

Alle bisherigen historischen Zuteilungen der einzelnen Stücke in europäischen Museen entbehren des unwiderlegbaren Beweises der Richtigkeit. Chinesische mündliche Tradition der Händler und Experten, chinesische, nur zu oft mißverstandene Schriften und die sehr zweifelhaften Marken am Boden gaben das Material zur Zeitbestimmung. Diesen nicht unanfechtbaren Merkmalen gegenüber versuchte ich, zur Erkennung der Stile festeren Boden zu gewinnen und sammelte alle mir zugänglichen Abbildungen von Originalstücken, deren Existenz historisch nachweisbar ist.

[1]) *Sarre,* Denkmäler persischer Baukunst, Abb. 41, 44, Tafel 52 — sowie nach privaten Mitteilungen von *Sarre.*

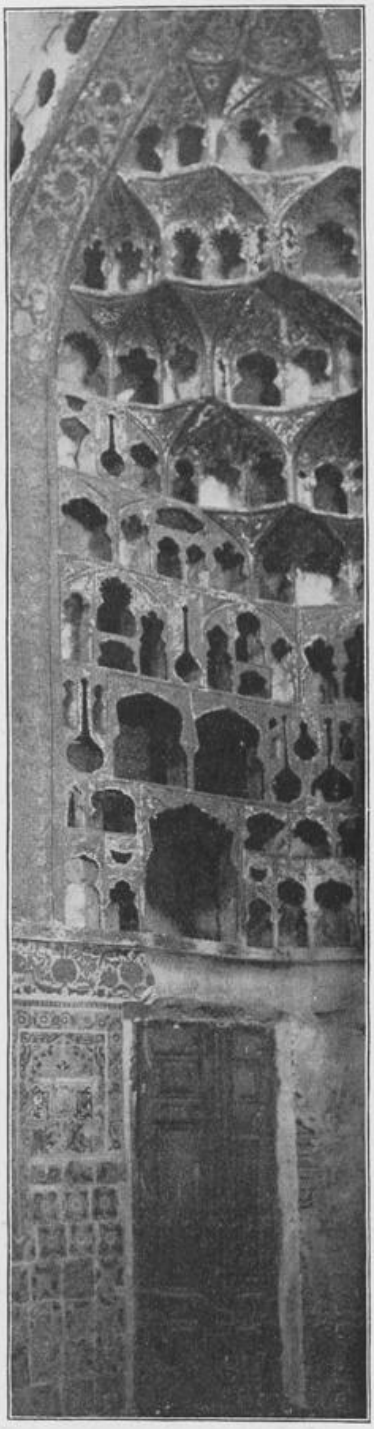


Abb. 417 Nische im Kuppelraum des Porzellanhauses (Tschini-Chane) und Wandnischen aus Holz mit blaugoldener Lackmalerei zum Aufstellen von chinesischen Porzellanen, in der Moschee des Scheich Safi, erbaut im 14. bis 17. Jahrhundert, Ardebil, östlich von Tebriz, Persien (Originalaufnahme Sarre, Berlin, auch in „Sarre, Denkmäler persischer Baukunst", Abb. 41)

Dieses Material gibt ein reichhaltiges Bild vieler Verzierungsstile und -formen, die zur Zeit der künstlerischen Einzelausführung für den inländischen Markt und zur Zeit der Massenfabrikation für weite Kreise des Volkes und für den Export Mode waren. Wir sehen zunächst die antiken stilisierten Bronzeformen kopiert und durch feine blaue Linien das Relief gehoben (Taf. X, *c*), bald wird der Stil freier und realistischer. Dann kommt der gewaltige Fortschritt, der aus dem Zweckgerät ein Schmuckstück gestaltet. Die tiefe Transparenz der Glasur wird benutzt, um die auf den weißen Scherben gemalten Bilder (Taf. VII, Abb. 413) zu erhöhter Wirkung zu bringen.



Abb. 418 Deckelvase, Blauweiß Porzellan, Figuren in Landschaft, Stoffornamente, etwa 58 cm, Wanli, 1573—1619 (Sammlung Pierpont Morgan, New-York)

Später beginnt die Massenfabrikation, die in flüchtiger Technik eine reiche Ausgestaltung der Formen und Verzierungen durchführt. In der persischen Schatzkammer finden wir die stets der Mingzeit zugeschriebenen großzügigen Muster des Drachen (Abb. 415 vorn links) mit Wolkenornamenten und feiner Brokatstoffblumenborde, sowie jene stilisierten Figurenbilder (Abb. 416 hinten in der Mitte u. Abb. 418), mit Landschaftsmotiven und Ornamenten, die in ihrer etwas plumpen, aber ornamentalen Wirkung den späteren Mingstil gut repräsentieren. Jene feinen Blumen- und Rankenornamente, die stoffartig die ganze Fläche überziehen, wurden früher meist der Mandschuzeit zugeschrieben, während wir sie hier bereits zahlreich in der Mingzeit antreffen (Abb. 416, hintere Reihe).

So sehen wir in der Mingzeit fast den ganzen Schatz der Blauweiß-Motive erfunden und schon damals aus der guten Kunstausführung des 15. Jahrhunderts in die oberflächliche Massenfabrikation des 16. Jahrhunderts übergeleitet. Die Anregung, die in Dekor und Farbe aus Persien nach China kam, hatte in 150 Jahren eine so vollendete Technik erzeugt, daß ihre Produkte durch die Güte des Scherbens, der Malerei und der Glasur bei billigem Preis und großer Widerstandsfähigkeit ein bewundertes Sammelobjekt im Westen wurden.

Rotmalerei unter der Glasur

Neben Blau gab es nur eine Farbe, die bei hoher Temperatur unter der Glasur hergestellt werden konnte, das war Rot. Dieses auf den Scherben gemalte (Taf. X, *a*, *d*, *f*) und dann mit der durchsichtigen Glasur überzogene Rot ist nicht mit der in der Masse gefärbten Glasur (*g*) zu verwechseln (s. S. 284).

Alte chinesische Legenden berichten, daß das Rot durch Mischung mit pulverisierten Rubinen erzeugt worden sei. Das ist natürlich eine Sage, aber wir können hieraus sowohl die Wertschätzung als auch die Unkenntnis der Herstellung in weiteren

Kreisen ermessen. In Wirklichkeit wurde das Rot aus Kupfer gewonnen. Unter dem kunstliebenden Kaiser Hsüante (1426—1435) scheint die Blütezeit dieser Technik gewesen zu sein. Zur Zeit Wanlis (1573—1620) wird bei Bestellungen des kaiserlichen Hofes vereinzelt von Rot unter der Glasur gesprochen, aber keine Originale oder Abbildungen sind erhalten. Im 16. Jahrhundert verdrängte jedenfalls das Eisenrot über der Glasur die wahrscheinlich sehr schwierig erzeugte alte Kupferunterglasurfarbe, und nur selten finden sich Arbeiten, an denen beide Ausführungen von Rot vorhanden sind (Abb. 419).

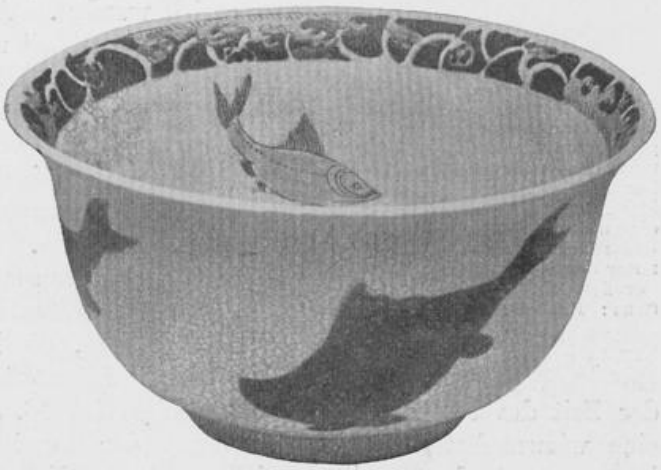


Abb. 419 Kumme, mit Wellenmuster am inneren Rand und Fischen außen und innen, Fische in Kupferrot unter der Glasur und andere Fische in Eisenrot, Grünschattierungen, bräunlichem Violett und Kobaltblau über der gekrackten Glasur, Sammlung Salting, London, Marke: Chengte (1505—1521)
(Aus: Dillon, Some notes on the origin and the development of the enamelled porcelain of the Chinese, Burlington Magazine, Mai 1908, Taf. II, Fig. 1)

Früchte und Fische (Taf. X, *a*, *f*) sind beliebte Motive, die in ihrer leuchtenden Farbe von den weißen Wellen sich wirkungsvoll abheben. Statt in überladener Dekorierung sind hier die roten Flächen sparsam und geschmackvoll angebracht. Ein Büchschen, in Gestalt eines Cash mit viereckigem Loch zum Durchziehen einer Schnur, hat mit spitzem Pinsel in Rot die Schriftzeichen der Münze (Abb. 424, *b*) aufgemalt.

Auch reichere Kombinationen von Blau und Rot, vermutlich beide Farben unter der Glasur, kommen vor (Taf. X, *e*). Allerdings ist nicht mit Sicherheit bei den nur in Abbildung bekannt gewordenen Stücken festzustellen, ob das Rot unter oder über der Glasur ist; aber aus der frühen Zeit der Herstellung (s. S. 284) und der hohen Wertschätzung im 16. Jahrhundert können wir auf Kupferrot unter der Glasur schließen.

Farbige, in der Masse gefärbte Glasuren

Die grünen Seladonglasuren wurden in Fortsetzung der Sungtechnik an verschiedenen Orten hergestellt.[1]) In den kaiserlichen Werkstätten von Chingtechen wurden 1430 etwa 25 Öfen, welche (1368) zur Anfertigung großer Fischbassins eingerichtet waren, für das Brennen von Seladonglasuren umgestaltet, um für den Hof sogenannte „Kuan yao" zu produzieren. Diese Töpfereien unterscheiden die Chinesen von der alten Kuanware (S. 255). Hirth gibt an, daß die alten Sungscherben rot oder rötlichbraun waren, während seit der Mingzeit ein weißer Scherben gebrannt wurde.

Mit dem Fall der Mingdynastie (1644) hörte die Fabrikation auf, aber unter Kanghi (1662—1722) kam sie zu neuer Blüte und wurde bis zum heutigen Tage gepflegt. Im 18. Jahrhundert wurde an Stelle des gefärbten oder weißen Steinzeugscherbens eine rein weiße Porzellanmasse verwendet, auf der die Glasur dünner aufgetragen wurde als früher. Diese Arbeiten sollen des funkelnden Scheines und tiefen Glanzes, die bei den alten Stücken bewundert werden, entbehren.

[1]) Sehr ausführlich beschrieben bei *Brinkley*, Bd. IX, Kap. IX. Monochromatic Glazes. S. 250—328.



Abb. 420 Kumme, Eierschalenporzellan, so dünn wie Papier, mit eingravierten Phönixen und Drachen unter der weißen Glasur. Im 16. Jahrhundert im Besitz des Prinzen Pao in Peking, und schon damals kaum ein zweites Stück auffindbar. Auf der Unterfläche eingraviert: „Hergestellt unter der Regierung von Yunglo der großen Mingdynastie, 1403—1425" (Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)

Es entsprach dem in der Mingzeit neu aufkommenden Geiste, daß statt der Konzentration auf die Schönheit der glatten Fläche neue Wirkungen durch Betonung von stark herausgearbeiteten Arabesken, vertieft oder in Relief (Taf. VIII, *a*), erzielt wurden. Auch die Form der Gefäße finden wir in dieser Zeit reichhaltiger und eleganter durchgeführt (*a*—*f*). Die technischen Zufälligkeiten beim Brennen wurden als künstlerische Schönheitsfehler (*d*) geschätzt.

In europäischen Sammlungen dürften Sungstücke überhaupt kaum oder nur ganz vereinzelt vorhanden sein. Mingmarken oder Signaturen bei Seladons weisen stets auf moderne Fabrikation hin. Bei unseren heutigen Kenntnissen sind wir nicht in der Lage, die Echtheit solcher Stücke zu beweisen. Eher dürften Mingstücke, besonders aus der Zeit des umfangreichen Welthandels im 16. Jahrhundert, vorkommen, aber eine wissenschaftliche Unterscheidung der Arbeiten aus den letzten 250 Jahren ist nur nach der Qualität, nicht nach der Zeit der Herstellung möglich.

Von den zahlreichen Nüancen des Grün sind einzelne Farben bei hoher Temperatur, andere bei niedriger gebrannt. Für die verschiedenen Tönungen des Grün gab es besondere Bezeichnungen wie Apfelgrün, Pfaugrün, Gurkengrün usw., die in den Spezialwerken ausführlich beschrieben sind. Vielleicht empfiehlt es sich, Farbtafeln herzustellen, um Klarheit über die Farbentöne der Namen zu erlangen. Stilistisch haben die Farben keine Bedeutung, da es nur durch Mischung und Feuer entstandene Nüancen einer gemeinsamen Technik sind.

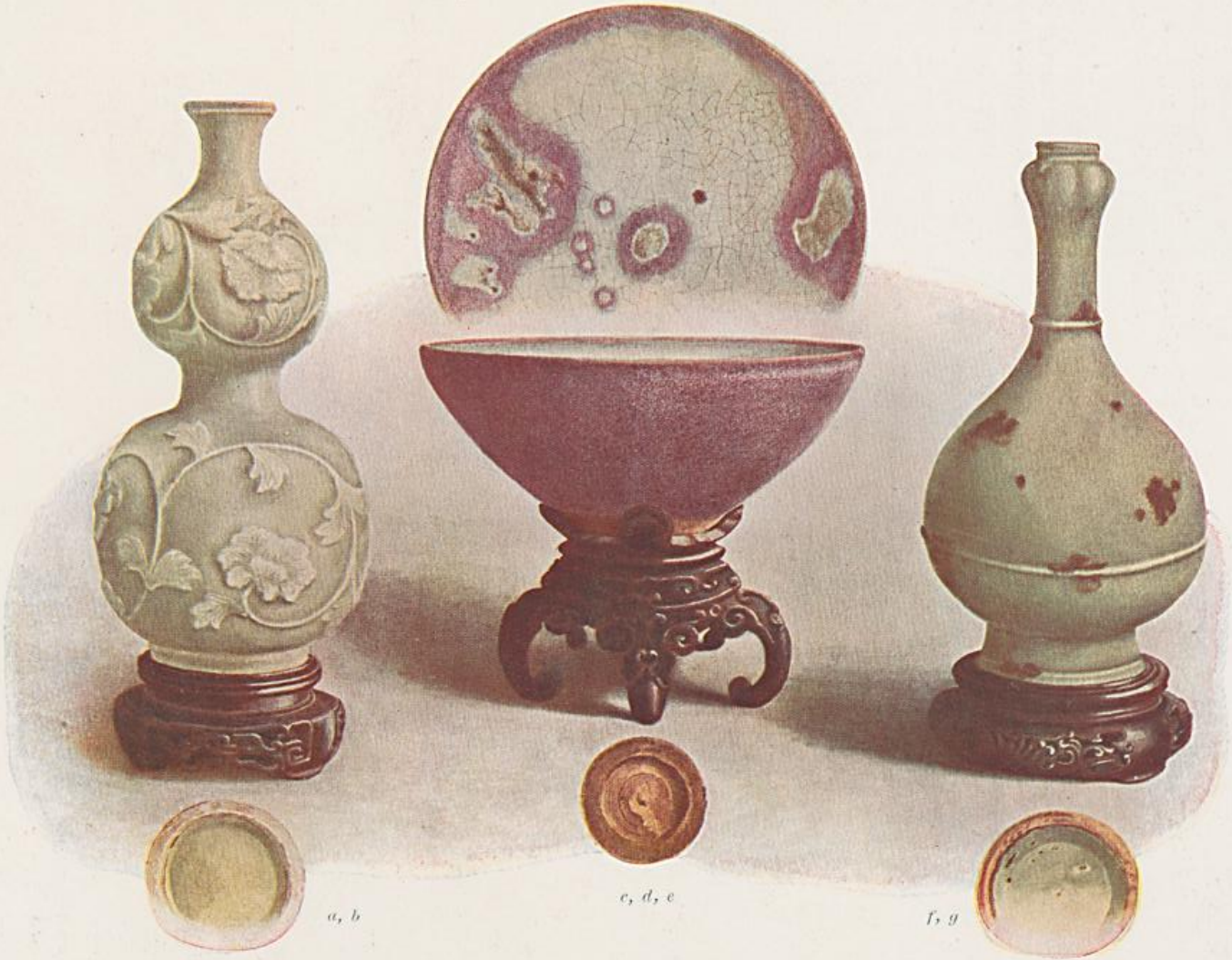
W e i ß e Glasuren wurden schon in der Sungzeit hergestellt. Unter Yunglo (1403—1425) gelang es, einen ganz dünnen Scherben, das sogenannte Eierschalenporzellan, zu verfertigen, dessen eingravierte reiche Zeichnung (Abb. 420) von weißer Glasmasse überflossen wurde. Eigenartig ist die Form des Bechers mit seinen geraden, am Boden scharf umgebogenen Seiten auf schmalem Randfuß. Auf dem Boden ist das Siegel von Yunglo angebracht. Schon im 16. Jahrhundert galt ein solches Stück als eine kostbare Seltenheit.

In den letzten Jahrhunderten wurden weiße Glasuren nachgemacht, und wenn auch Brinkley auf die Verschiedenheiten in der Glasurwirkung hinweist, so muß er doch im weiteren zugeben, daß oft Kenner den Unterschied zwischen Sung-und Mingware nicht feststellen können. Selbst die in Japan befindlichen Stücke, die in der Sungzeit gefertigt sein sollen, dürften, nach Brinkleys Meinung, erst der Mingzeit angehören. Bei dem in Europa befindlichen Material gehen wir am sichersten, wenn alle älteren Stücke dem 17. Jahrhundert zugeschrieben werden.

Elfenbeinweiß ist außerhalb Chinas stets mehr geschätzt als im Lande der Herstellung



Abb. 421 Lampe, Phönix auf Schildkröte, nach antiker Bronze im Pokutulu, monochromgelb, unter Kaiser Chengte, 1506 bis 1522 (Aus: Favier, Péking)



Seladongefäße auf Holzgestell mit Bodenmarken, grüne Glasuren auf Steingutscherben, Sammlung Baron Iwasaki, Japan.
a, b Eingeschnürte Flasche in Kürbisform, Päonienranken in Relief, 15. Jahrhundert, **c, d, e** Kumme, innen mit Flecken, außen rötlich, Yuanstil (1280–1368), wahrscheinlich Mingausführung, **f, g** Bauchige Flasche mit Reliefringen und gebuckeltem Ausguß, braun gefleckt, frühe Mingzeit, 15. Jahrhundert
(Aus: Brinkley, China, Vol. IX, Keramic Art)
Text s. S. 259, 272 (*a*), 282 (*a*)

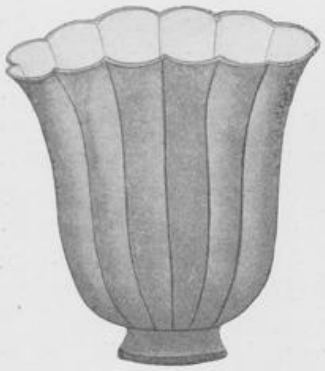


Abb. 422 Teetasse in gebuchteter Blumenform, 7 cm hoch, innen weiß, außen hellgelbe Glasur, Porzellan. Hungchih, 1488—1506 (Aus: Bushell, Chinese Porcelain XVI. Century)

selbst. In Japan wurde es von Anfang an sehr stark begehrt. In der Zeit der christlichen Erfolge am Ende des 16. Jahrhunderts wurden elfenbeinweiße Kwanyin-statuetten, oft mit einem oder mehreren Kindern, als Ersatz für die Darstellung der Jungfrau Maria verwendet. Eine beachtenswerte Sammlung solcher vom Weihrauch geschwärzter Statuetten bildet einen Teil der christlichen Abteilung des Kaiserlichen Museums in Tokio.

Das kaiserliche Gelb wurde eine besonders geschätzte Färbung. Ob aus Rücksicht auf den Gebrauch der gelben Farbe für den Kaiser oder wegen der schwierigen Herstellung, wissen wir nicht; jedenfalls gehören gute gelbe Glasurarbeiten zu den seltensten Funden, und es ist fraglich, ob heute überhaupt noch Originalarbeiten der Mingzeit existieren. Später wurden häufiger gelbe Stücke hergestellt, aber niemals so viele wie in anderen Farben. Das angebliche Verbot der Verwendung des Gelb außerhalb des kaiserlichen Hofes ist ein von Händlern erfundenes Märchen.

Gelb hatte man schon in der Tangzeit angewendet, aber die minderwertige Qualität errang keine Wertschätzung. Auch unter der Mongolenherrschaft wurden Versuche mit einem schmutzigen Gelb gemacht, das neben den übrigen Glasurarbeiten nicht beachtet wurde.

Erst unter Hungchih (1488—1505) gelang es, ein leuchtendes Gelb (Taf. IX, *f*) herzustellen, das Anspruch auf künstlerischen Wert erheben durfte. Meist wurden antike Bronzeformen nachgeahmt (Abb. 421, 422, 423) und die Verzierung eingraviert oder in Relief angebracht. Das Gelb kommt in verschiedenen Abstufungen vor; das Hellgelb wurde am meisten geschätzt.

Wesentlich für die Mingarbeiten ist die technische Herstellung der Glasur. Gelb konnte man nicht durch Oxydation oder Reduktion von Eisen oder Kupferoxyden erreichen, sondern ein Farbstoff mußte der flüssigen Glasurmasse beigemengt werden, in die der gehärtete Scherben getaucht und zur Glashärte gebrannt wurde. Daneben kommt eine geringere Art der Ausführung vor, bei der auf den gebrannten Scherben gelbe Farbe aufgetragen und bei niedrigem Feuer im zweiten Brande aufgeschmolzen wird. Es entsteht dann eine im Vergleich zu der obigen Ausführung glanzlose Oberfläche und undurchsichtige Farbe. Alle hochgeschätzten Stücke der Mingzeit gehören ausschließlich der Gruppe mit der durchsichtigen, schimmernden, wie Muscheln glänzenden Glasur an.

In diesem Zusammenhange will ich auch gleich jene köstlichen Teekannen (Taf. IX, *c*, X, *q*) erwähnen, die in realistischer Form und Farbe gelbe Fruchtkörper darstellen, auf die braun und grün gefärbte Stengel und Blätter plastisch aufgelegt sind. Ähnlich ist eine kleine Weinschale ausgeführt (Taf. X, *k*). Während alle diese Stücke die transparente



Abb. 423 Opfergefäß auf vier Füßen mit hochstehenden Henkeln, nach antiker Bronze im Pokutulu, mit Deckel, 10 cm breit, 8 cm hoch, Mäanderbänder, gelbe Glasur wie „gekochte Kastanien". Hungchih, 1488—1506 (Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)

Glasur aufweisen, ist bei einer kleinen Dose (Taf. X, *i*) wahrscheinlich die Blaumalerei unter der durchsichtigen Glasur zuerst hergestellt und dann die gelbe Emaillefarbe im zweiten Brande von geringerer Temperatur aufgebrannt.

Die violette Färbung der Glasur haben wir schon bei den Sungtöpfereien kennen gelernt. Hier müssen wir ebenfalls zwischen den wohl kaum erhaltenen Farbenglasuren der Chünfabrik und der auf dem Biskuitscherben aufgetragenen Emaillefarbe, die im zweiten Brande bei geringerer Hitze aufgeschmolzen wurde, unterscheiden. Letztere Art ist im 17. und 18. Jahrhundert ausschließlich, z. B. besonders bei den Schwänzen und Mähnen der Himmelshunde (Abb. 488) angewendet worden.

Schwarze und braune Glasuren sind in der Sungzeit hergestellt, aber wenig beachtet worden. Aus der Mingzeit fehlt jede Nachricht über die Herstellung schwarzer Porzellane, und Braun scheint nur als Hilfsfarbe (Taf. IX, *c*) Verwendung gefunden zu haben. Es ist interessant zu beachten, daß die Japaner, ihrem technischen Können entsprechend, ausschließlich die braunen und schwarzen Glasuren zu ihren Teezeremonien benutzten, die in der gleichen Zeit in China so wenig begehrt wurden. Und das Inselvolk beharrte auch bei dieser Mode, als Chinas Streben sich ausschließlich auf die Herstellung bunter Farben konzentrierte.

Von besonderer technischer Schwierigkeit ist die Herstellung der roten Glasuren. Über ihr erstes Aufkommen sind die chinesischen Schriftsteller verschiedener Meinung. Rot wird schon bei den Sungarbeiten erwähnt, aber es sind keine genaueren Angaben erhalten, und auch aus späterer Zeit ist keine Imitation bekannt geworden. Die letztere Angabe ist wohl von ausschlaggebender Wichtigkeit, denn im 17. und 18. Jahrhundert bestand ein besonders gepflegter Teil der Produktion in der Nachahmung alter Stücke. Gewiß ist nur, daß vielleicht schon in der Sungzeit, sicher in der Mongolenzeit, rot mit lilaweißen (clair de lune) Flecken zusammen vorkommt, also entmischte Glasuren, die in ihrem Farbenspiel auch rote Flecken hatten, aber keine eigentlich monochromen Glasuren waren.

Unter Hsüante (1426—1435) gab es rote Glasuren. Die rote Glasur überzog den ganzen Scherben, der oft durch Eingravierung belebt (Taf. IX, *e*, X, *d*) oder an der Innenseite weiß glasiert war. Auch ein Überlauf der roten Glasur über der oberen Hälfte eines Gefäßes, der sich vom schneeweiß glasierten unteren Teil scharf abhebt, kommt vor (Taf. X, *g*). Wie bei den gelben Früchten sind auch rote Pflaumen realistisch mit grünen Blättern und braunen Henkeln vereint (Taf. X, *b*). Allerdings ist nicht aus der Abbildung ersichtlich, bei welchen Stücken es sich um rot gefärbte Glasur oder um Rotmalerei unter der Glasur handelt.

Hsiang, der uns die Abbildungen dieser kostbaren Stücke vermittelt, gibt auch die bezahlten Preise aus der Mitte des 16. Jahrhunderts an. Die rote Weinkanne (Taf. IX, *e*) wurde demnach schon 100 Jahre nach ihrer Entstehung mit etwa 12 000 Mark bezahlt und die dünne Schale aus der gleichen Zeit (Taf. X, *g*) wurde 1000 Taels wert geschätzt. Kein Stück dieser Zeit ist erhalten und wir wissen nicht, wie die Farbe erzeugt worden ist. Wahrscheinlich wurde schon damals die im 17. Jahrhundert geübte Kupferoxydglasur angewendet (s. S. 298).

Brinkley vermutet, daß um 1570 die Herstellung des leuchtenden Kupferrot der frühen Mingzeit verloren ging und dann das minderwertige Eisenoxyd zur Anwendung kam. Diese Farbe wurde durch Auftragen einer aus Eisenvitriol und Bleikarbonat besonders zubereiteten Mischung gewonnen und kann daher nicht der transparenten Kupferoxydglasur in Qualität entsprochen haben. Es war eine rote Emaillefarbe, die nachträglich im kleinen Feuer aufgeschmolzen wurde.

Am schwierigsten war die Anfertigung einer blauen Farbe. Zwar wird Blau wiederholt in der Literatur genannt, aber Hsiang bringt in seinem Katalog kein Beispiel, und auch sonst sind uns Originale oder Kopien nicht bekannt geworden.



Steingut mit monochromen Glasuren (*a*, *b*). **a** Weinkanne mit Entenkopf, nach alter Bronze im Pokutulu, 16 cm hoch, Hals schwarze und Gefäß weiße Glasur, dem Gefieder des Vogels entsprechend, Ting-Töpferei, Sung. **b** Vase in Trompetenform mit archaistischen Ornamenten nach alter Bronze im Pokutulu, 16½ cm hoch, blaugrüne Glasur, Ju-Töpferei, Sung.

Porzellan mit monochromen Glasuren (*e*, *f*) und Emaillefarben (*c*, *d*). **c** Weinkanne in Form einer Melone, Ausguß, Henkel und Deckelgriff in Form von Stengeln, mit in Relief aufgelegten Blättern und Früchten, 13 cm hoch, gelbe Glasur mit Braun und Grün in verschiedenen Nüancen, Porzellan, Chenghua 1465–1487. **d** Öllampe in Form einer Lotospflanze, grün und rote Emaillefarben, sorgfältig abschattiert wie auf Malereien, 16½ cm hoch, Porzellan, Chenghua 1465–1487. **e** Weinkanne mit Phönixkopfausguß, nach antiker Jade-Weinkanne im kaiserlichen Besitz, 16 cm hoch, rote Kupferglasur mit rubinrotem Glanz, früher im Kaiserpalast, im 16. Jahrhundert für etwa 12000 Mark vom General der Leibgarde Huang gekauft, Porzellan, Hsüante 1426–1436. **f** Weinkessel mit Deckel und Henkel, mit Tierstilisierung, nach antiker Bronze im Pokutulu, gelbe Glasur, innen weiß, fehlerlose Glasur, beste Porzellanarbeit unter Hungchih 1488–1505

a–*b* Sungzeit 960–1280, *c*–*f* Mingzeit 1368–1644

(Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)

Text s. S. 244 (*a*), 253 (*a*), 254 (*b*), 283 (*c*, *f*), 284 (*c*, *e*), 287, 288 (*c*, *d*), 300 (*b*, *e*), 308, 318 (*a*)

Die Anwendung der blauen Farbe unter der Glasur (S. 270) und des aufgestreuten Blaupulvers (S. 306) zur Erzeugung von Flächen sind Beweise, daß es nicht gelungen war, vorher eine in der Masse gefärbte blaue Glasur herzustellen.

Die Richtigkeit dieser Annahme bestätigen auch Reiseberichte, die Mendoza[1]) 1589 zusammengestellt hat. Er erzählt von den „Kräme und Laden darinnen die irrdischen Geschirr, die man Porcellanas nennet, verkauffet werden, von allerhandt Gattung und Farben, als roht, grün, vergult, gelb, welche so wenig gelten, daß man fünfftzig Stück umb vier Realen oder acht Batzen kauffen kan". Hier wird Blau nicht aufgeführt, und wir können daher wohl annehmen, daß blaue Glasuren nicht ausgeboten worden sind.

Was in der älteren Literatur als Blau bezeichnet wird, ist nichts anderes als eine blaue Variante des grünen Seladons.

Lila wird zwar nicht als monochrome Glasur, aber mit Weiß und Rot als entmischte Glasur (s. S. 299) erwähnt. In der Sungzeit wurde es bei Chün yao angewendet, und in der Yuanzeit soll es besonders mit blutroten Flecken oder Wolken vorkommen. In der Mingzeit sollen sehr schöne Stücke hergestellt worden sein, aber wohl erst im 17. Jahrhundert, denn Hsiang bildet in seinem Katalog aus der Mitte des 16. Jahrhunderts kein Stück ab. Bei entmischten Glasuren erscheint der Grund oft tief stahlblau oder lila, über dem gleichsam ein leichter, weiß geaderter Wasserschaum mit leuchtendem Glanze liegt (clair de lune).

Statt Porzellan wird ein feiner rötlicher Steingutscherben wie in der früheren Zeit verwendet. Marken kommen nicht vor, und da die Fabriken bis in das 18. Jahrhundert hinein tätig waren, kann nur die Qualität der sorgfältigen Technik, der Feinheit des Scherbens, der Reichtum und die Zartheit der Farbe und der Glanz der Glasur unterschieden werden, während die Zeit der Entstehung nicht feststellbar ist. Vasen oder andere große Stücke sind in clair de lune auch aus jüngerer Zeit sehr selten, aber Schalen und Kummen finden sich häufiger.

Lapis-Lazuli-Blau soll ebenfalls schon in der späten Mingperiode hergestellt worden sein, aber die beste Herstellung gehört erst einer späteren Zeit an. Auch ein Kobaltblau — genannt Chiao ching — das durch Mischung von Kobaltsilikat mit der weißen Glasur entsteht, soll in der Mingzeit geglückt sein, nur ist kein Stück und keine Abbildung erhalten.

Während alle diese Farben in hoher Temperatur erzeugt wurden, ist das Türkisblau, das von den Chinesen nach den Federn des Königsfischer Vogel „Tsuise" genannt wird, erst im zweiten Brande bei geringerer Temperatur aufgeschmolzen. In einer kaiserlichen Porzellanbestellung um 1570 wird diese Farbe genannt, aber kein Stück ist erhalten. Es ist eine der delikatesten monochromen Glasuren, aber trotz ihrer Herstellung bis um 1820 sind gute Arbeiten sehr selten. Die besten Stücke tragen eine Marke.

---

[1]) *Johann von Mendoza,* Eine neuwe, kurtze, doch warhafftige Beschreibung deß gar großmächtigen, weitbegriffenen bißhero unbekandten Königreichs China. Franckfurt am Mayn, 1589. S. 30. (Vier Realen von 1589 sind gleich einer Silbermenge im Gewicht von etwa 20 Markstücken.)

Emaillefarben über der Glasur

15. Jahrhundert

Wann zuerst farbige Emaillefarben, also Mischungen von Bleisilikaten mit Metalloxyden, hergestellt worden sind, steht nicht fest. Wie bei allen anderen keramischen Techniken der zahlreichen kleinen Hausbetriebe, dürfte auch hier nicht plötzlich die vollendete Erfindung auf den Markt gebracht worden sein. In jahrzehntelangem Experimentieren und in den durch die Verschiedenheit der Materialien und Feuergrade geschaffenen Zufälligkeiten wurden allmählich immer neue Wirkungen und technische Fortschritte erzielt. Weiter gefördert durch die wachsende Nachfrage, sind dann schließlich jene noch heute bewunderten Leistungen entstanden.

An den Kacheln der „Porzellanpagode" zu Nanking (Abb. 404) aus dem Jahre 1410 fanden wir bereits die Grundfarben Grün, Gelb und Weiß in völliger technischer Beherrschung auf den weichen Scherben im zweiten Brande bei niedrigerer Temperatur aufgebrannt. In ähnlicher Technik waren bereits im 12. Jahrhundert grüne Farben auf den nach Kioto gelieferten harten Steingutscherben der Dachziegel verwertet (S. 265). Diese Technik wurde in verbesserter Farbenqualität auch auf den weißen Porzellanscherben angewendet.

Die Blaumalerei unter der Glasur hatte die traditionellen Grenzen des von den antiken Bronzen übernommenen Stiles gesprengt. Mit den bunten Farben drangen auch neue Verzierungsmotive ein. In der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts bleibt die Erinnerung an die Bronzeform noch lebendig, aber bald entsteht ein ganz eigener keramischer Stil. Die Technik war reif geworden, um alle Vorbilder der Natur, Früchte und Blumen, Architekturen und Gemälde nachzubilden.

Kein Original ist aus dieser Zeit erhalten. Die umfangreiche Literatur Europas erwähnt keine Arbeit dieses Stiles; selbst die japanische Literatur schweigt, und, was am merkwürdigsten ist, auch in chinesischen Schriften finden wir keine genauen Beschreibungen. Um so dankbarer müssen wir Bushell, dem verdienstvollen Forscher und großen Kenner chinesischer Porzellane, sein, der noch kurz vor seinem

---

Tafel X, Porzellane, 15. Jahrhundert

Kaiser Hsüante, 1426–1438: **a** Schale auf hohem Fuß — Tazzaform — mit drei Fischen in tiefem Rot auf „Weiß wie geronnenes Fett, so rein in der Farbe wie frischgefallener Schnee", 8 cm hoch, glatter Boden, gezeichnet: Hsüante, **b** Wassertropfer in Form zweier roter Dattelpflaumen an durchbohrtem Stengel als Ausfluß, nach antiker Bronze geformt, die Farben „nach einer Malerei von Hsü Chungssu aus dem 10. Jahrhundert in Rot, wie frisches Blut", braun und grün, 10 cm breit, **c** Opfergefäß, nach antiker Bronze, 11½ cm breit, „weißer als frischer Schnee, Mohammedanerblau, mit kleinen Erhebungen wie Hirsekörner an der Malerei", **d** Schale aus dem Palast, 18 cm breit, eingraviert fünfklauige Drachen, darüber rote „sang de boeuf-Glasur, roter als frisches Blut", innen weiß, Boden eingravierte Signatur unter der Glasur, **e** konische Weintasse mit antikem Drachen, 8½ cm breit, „weiß wie Hammelfett, mit aufgemalten Spiralen wie sturmgepeitschtes Herbstmeer, blau und rot wie frisches Blut", im 16. Jahrhundert in Sammlung des Gouverneurs Hsü von Nanking, Wert 100 Taels, **f** Schale in Form wie *a*, 9 cm hoch mit drei Paar Pfirsichen in tief Kupferrot unter der Glasur, im 16. Jahrhundert im Besitz des Obereunuchen Li in Peking, es existierten nur drei oder vier ähnliche Stücke, **g** Weihgefäß mit fischförmigen Henkeln, nach antiker Bronze, 8 cm hoch, mit hirsekornartigen Erhebungen, tiefrot, unten weiß, im 16. Jahrhundert für 1000 Taels Silber kein zweites Stück zu finden, im Besitz des Gouverneurs von Nanking, der es für 300 Silbertaels von einem Prinzen kaufte, der es aus dem kaiserlichen Palast erhalten hatte.

Kaiser Chenghua, 1465–1488: Porzellane, **h** Weintasse in Form einer Magnolienblüte, 7 cm breit, violett, grün und braun, innen weiß, im Tempel zu Nanking, **i** Runde Büchse für Farbschminke einer kaiserlichen Palastdame, 4½ cm breit, gelbe Glasur mit blauen Ornamenten, **k** Kleine Weintasse in Form einer Chrysanthemumblume, 6½ cm breit, gelb, grün und braun, **l** Weintasse mit flachem Boden, 4 cm hoch, Hahn und Henne mit Pflanzen in Emaillefarben gemalt, Scherben ganz dünn und durchsichtig, Eierschalenporzellan, **m**, **n** Weintassen mit Insekten und Blumen, 4½ cm hoch, in Emaillefarben, dünner Scherben, Eierschalenporzellan, im 12. Jahrhundert in der Sammlung des Generals Huang, Nanking, damals 100 Stück Silber wert, **o** Schale wie a mit Weintrauben und Blättern, 8 cm hoch, in Emaillefarben, braun, grün und violett auf Grauweiß, im 16. Jahrhundert für 10 große Ingots-Silver = etwa 100 Taels Silber = 100000 cash. vom Präfekten Hsü gekauft, **p** Weintasse in Form einer Baumrinde, 5½ cm breit, rötlichbraune Emaillefarbe mit tieferer Farbe gezeichnet.

Kaiser Hungchih, 1488–1505: Porzellan, **q** Weinkanne in Gurkenform mit Stengel und Blättern in Relief, 13 cm hoch, blaßgelb mit Braun und Grün.

Durchscheinende Fayence, Kaiser Chengte, 1506–1522: **r**, **s** Teekannen, gemacht von Kungchun in Yihsing, im 16. Jahrhundert für 500 Silbertaels gekauft, wenn Tee eingegossen, schimmert die Farbe durch, **r** 13 cm hoch, Rot wird grün, **s** 11 cm hoch, Braun wird grün (Text s. S. 265)

(Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)



Porzellane, farbig und mit Malerei (*a*—*q*). Durchscheinende Fayence (*r*, *s*). 15. Jahrhundert.
Beschreibung s. S. 286

Text s. S. 265 (*r*, *s*), 280 (*a*, *d*, *f*, *g*), 281 (*a*, *e*, *f*), 283 (*k*, *q*), 284 (*b*, *d*, *g*, *i*), 287 (*a*—*g*), 288 (*b*, *q*), 289 (*a*, *f*, *h*—*n*), 290 (*m*, *n*), 308, 326, 332 (*l*—*o*)

Tode den Katalog von Hsiang aus dem 16. Jahrhundert herausgab.[1]) Diesem literarischen Denkmale verdanken wir einzig und allein die Kenntnis jener Meisterwerke des 15. Jahrhunderts, die vielleicht die schönste Blüte chinesischer Keramik darstellen. Schon bei Abfassung des Kataloges wurden einzelne Stücke als sehr kostbare Seltenheiten bezeichnet. Dabei muß man sich klar machen, daß die Niederschrift zu einer Zeit erfolgte, als gerade chinesische Porzellane den Weltmarkt eroberten und in nie vorher geahnten Quantitäten hergestellt wurden. Die Porzellanfabrikation war damals aus einer begrenzten Kunstarbeit für den Hof und die Vornehmen ein Massenartikel für Volk und Export geworden. Viele tausend Töpfer waren eingearbeitet und schufen in guter Technik die Stile der Mode, die bei starker Wirkung schnell und leicht herzustellen waren.

Im Grunde genommen sehen wir die gleichen Verhältnisse, die später die keramischen Nachahmungen in Europa erlebten. Das Meißener Porzellan des 18. Jahrhunderts wurde von namhaften Künstlern in wenigen Stücken, ohne Rücksicht auf Zeit und Geld, hergestellt und dann durch die Massenfabrikation der modernen Zeit völlig verdrängt. Die Delfter Fayencen sind im 17. und 18. Jahrhundert mit reichen Figuren und Landschaften in glänzenden Farben sauber ausgemalt, während in der späteren Zeit vorwiegend auswendig gelernte Ornamente handwerksmäßig aufgetragen wurden. Ein neuer Stil findet seine Liebhaber nur in einem kleinen, ästhetisch fühlenden Kreise und muß daher in bester Qualität ausgeführt sein. Sobald aber einmal eine Mode entstanden ist, verlangt die Menge danach, und ohne Rücksicht auf die ästhetischen Vorzüge begnügt sie sich mit der äußerlichen Wirkung.

In den Abbildungen (Taf. IX und X) von Hsiang haben wir jene Stücke vor uns, von denen Mendoza sagte (S. 274): daß sie so schön seien wie Kristall, und daß sie niemals ihre Heimat verlassen, da sie nur für des Kaisers und der Vornehmen Gebrauch verwendet werden. Der Vergleich mit Kristall läßt auf jene herrliche, „wasser"schimmernde Glasur schließen, die wir schon bei den blauweißen Tellern dieser Zeit bewundert haben (S. 277, Abb. 413, 414).

Unter Hsüante (1426—1438) bleiben die Formen der Gefäße noch im antiken Bronzestil befangen (Taf. X), aber die Flächen sind durch leuchtendes Rot im monochromen Glasfluß und durch Blau und Rot unter der Glasur, Grün und Braun über der Glasur mit neuem Geiste belebt. Die Verzierung ist entweder als deckende Überlaufglasur (*d, g*) oder in besonders eleganten sparsamen Verzierungen als Fische (*a*), als Früchte (*f*) oder als Borde im antiken Mäanderstil (*c*) diskret aufgetragen. Der Tropfenzähler (*b*) in realistischer Form eines Pflaumenzweiges ist zwar nach einer Bronze geformt, aber nach dem Gemälde eines berühmten Malers ist die Farbe hinzugetan. Dieser jetzt aufkommende malerische Einfluß bedeutet das Neue in der Keramik des 15. Jahrhunderts. Die leuchtende rote Frucht[2]) wird durch grüne Blätter und braunen Stengel nur stärker betont.

Auf einem besonders schönen Weinbecher (*e*) ist der mit gravierten Mustern verzierte Scherben weiß überflossen, hat am Rande eine Borde in Blau unter der Glasur, und an der einen Seite hält sich ein roter Drachen mit Zähnen und Klauen fest. Hsiang sagt zu der Abbildung, daß nur zwei oder drei Stück dieser Art damals in China, also im 16. Jahrhundert, existierten und mit 100 Taels nicht teuer bezahlt wären. An einem Pagodenmodell (Abb. 424, *e*) sind die Wände weiß, die Dächer dunkelgrün, die durchbrochenen Geländer rot, die Türen sowie die Spitze gelb gemalt, und an den Ecken hängen goldene Glöckchen von $1^1/_2$ cm Größe. Hier lernen wir gleichzeitig die farbige Wirkung der Originalbauten kennen, denn —

[1]) *Bushell*, Chinese Porcelain, XVI. Century coloured illustrations with Chinese Ms. Text by Hsiang Yuan P'ien. Oxford, Clarendon Preß, 1908. — 83 farbige Tafeln.

[2]) Ein anderer ähnlicher Tropfenzähler bei *Bushell*, Chinese Porcelain, XVI. Century, Taf. 43.



Abb. 424 **a** Weingefäß in Gestalt einer Gans, weiße Glasur, Flügel, Schwanz und Augen in Blau, 13½ cm lang, **b** runde Büchse, Deckel mit roter Zeichnung einer Cashmünze unter Kaiser Hsüante, 1426–1436, das viereckige Loch geht durch, so daß eine Schnur durchgezogen werden kann, innen zwei Blumen in Rot, weiße Glasur, 4 cm breit, **c** Schale für Auswaschen der Pinsel, nach antiker Bronze, leuchtendweiß wie geronnenes Fett, mit Fisch in Blutrot, Wellen in Weiß, 12½ cm breit, **d** Öllampe mit vier Dochtösen, Henkel an Ketten zum Aufhängen, weiß wie Hammelfett, mit milchweißen flachen Gravierungen, Ornamente in Blau, 11 cm breit, **e** siebenstöckige Pagode, sechsseitig, 51 cm hoch, weiß, Dächer dunkelgrün, durchbrochene Geländer rot, Türen und Spitze gelb, Glocken 1½ cm, aus Gold, im ersten Stock Altar: Jadevase, 3 cm hoch, im fünften Stock: Jade-Buddha, 2 cm hoch auf Lotosblume, Kaiser Lungching, 1567—1572, schenkte es dem Paoenssutempel in Nanking, **f** Teetasse nach Jadetasse der Hanzeit, 7½ cm hoch, Kieferbaum nach Gemälde vom berühmten Landschafter Kuo Hsi, 11. Jahrhundert, in Mohammedanerblau auf Weiß; vier Tassen im 12. Jahrhundert mit zehn Silbertaels bezahlt, **g** Vase mit Tierkopfhenkeln, Deckel mit Elefant, nach antiker Bronze im Kaokutu, 11. Jahrhundert gedruckt, weiß mit blauen Ringen und Kopfrand, 15½ cm hoch, **h** Blumenväschen in Bambusform, weiß mit blauen Linien und Schrift: „Gemacht unter der Regierung von Hsüante der großen Mingdynastie", 6 cm hoch.
Porzellan, Kaiser Hsüante, 1426—1436
(Aus: Bushell, Chinese Porcelain, XVI. Century)
Text s. S. 281, 287, 288

wie überall im Anfange einer neu erfundenen Kunstrichtung — können wir eine möglichst realistische Nachbildung annehmen.

Nach den Beispielen, die uns Hsiang in seinem Kataloge hinterlassen hat, kam unter Chenghua (1465—1488) ein neuer Geschmack auf. Statt der kräftigen Farbwirkung in leuchtenden Farben, besonders im „blutigen" Rot, werden mehr zarte Farben — Gelb, Grün, Rosa — bevorzugt; statt der ornamentalen Dekoration werden malerische, oft delikate Verzierungen gewählt.

An Stelle der roten Pflaumen (Taf. X, *b*) finden wir gelbe Fruchtkörper (Taf. X, *q*, IX, *c*), deren glatte Farbfläche durch aufgelegte Blätter und Stengel in Grün und Braun gedämpft und malerisch belebt ist. Von besonders zarter Schönheit ist eine Lampe (Taf. IX, *d*). Eine rosa aufgeblühte Lotosblume entsteigt einem grünen ausgebreiteten Blatte, während ein zweites sich als Blaker herüberneigt. Die Linienführung der Stengel und Blätter, die Tönung der Farben und der ganze Geschmack in der Komposition stempeln das Stück zu einem keramischen Meisterwerk, wie es niemals nach Europa kam und auch in späterer Zeit nicht nachgemacht worden ist. Mit gleichem koloristischem und malerischem Empfinden sind eine Weintasse

(Taf. X, *h*) in Form einer violetten, innen weißen Magnolienblüte zwischen grünen Blättern und braunem Henkel und eine gelbe Chrysanthemumblume (*k*) mit Stengel und Blatt als Weintasse modelliert. Wie einfach und doch anmutig ist eine kleine Dose (*i*) für die Schminke einer Prinzessin in kaiserlichem Gelb mit grüner Ornamentik bemalt.

Gerade in diesen kleinen, gar zierlichen Gegenständen drückte sich am schärfsten der neue keramische Geist gegenüber dem mehr wuchtigen, aber etwas plumpen Stile der Sungzeit aus. Und wie dort der ernste, feierliche Glanz monochromer Glasuren, so hier fröhliche Akkorde zarter Farbennüancen, dort großzügige, archaistische Formen, hier zierliche graziöse Linienführung.

Die Trinkschale auf hohem Fuß, eine alte Chouform (Abb. 365, *d*), hatten wir mit Fischen (Taf. X, *a*) und Früchten (*f*) in blutigem Rot unter der Glasur bewundert, aber jetzt wird die gleiche Form mit gar zierlichem Pflanzenornament umkränzt (*o*). Eine stilisierte grüne Girlande umzieht den Rand, und violette Weintrauben hängen in Abständen herab, während die weiße Fläche mit Rankenlinien belebt ist. Eine ähnliche zarte Ausführung hat die Keramik Chinas niemals wieder erreicht.[1]) Schon jetzt will ich darauf hinweisen, daß unter den massenhaften Nachahmungen Chinas im 17. und 18. Jahrhundert und unter den Imitationen Japans derartig fein empfundene Arbeiten nicht bekannt geworden sind. Die Fabrikanten der späteren Zeit haben — vielleicht beeinflußt von der Mode Europas — in ihren vortrefflichen Qualitäten nur einen ganz bestimmten Stil der kraftvollen und überladenen Ausführung gepflegt. Gerade bei dem Studium der Arbeiten des 15. Jahrhunderts ist dieser Unterschied am besten zu erkennen.

In China werden aus dieser Zeitperiode Weinkannen und Weinbecher aus ganz dünnwandigem, sogenanntem Eierschalenporzellan (Taf. X, *l, m, n*) mit farbiger Emaillemalerei besonders hoch bewertet. Die verschiedensten chinesischen Schriftsteller sind im Lob über die Schönheit der Emaillefarben und die Sorgfalt der Malerei einig. Die Zufuhr des „mohammedanischen" Blaues, das die Arbeiten der früheren Periode so hervorragend auszeichnete, hatte aufgehört, so daß die blaue Qualität unter Chenghua sich nicht mit der früheren messen konnte; aber in der Malerei mit Emaillefarben übertrafen die Arbeiten alle früheren und nach dem Urteil vieler Chinesen auch alle späteren.

Damals kam die Hühnerdarstellung auf. Wir finden Hähne im Kampf, Hennen mit ihren Küken oder Futter pickend (Taf. X, *l*) auf grüner Wiese, und zwischen ihnen eine blühende Pflanze, deren rote Blume das Bildchen belebt. Hsiang gibt an, daß diese kleinen Becher von nur $4^1/_2$ cm Höhe im 16. Jahrhundert einen Wert von 100 Taels für das Paar besaßen, und Brinkley[2]) berichtet, daß im Anfang des 17. Jahrhunderts ein Beamter sogar 1500 Dollar als Wert angibt. Bushell übersetzt aus einem chinesischen Werke aus dem Jahre 1640, daß der Autor gern bei Voll- und Neumond in den buddhistischen Tempel Tsuensen ging, um die dort ausgestellten alten Porzellanschalen zu bewundern. „Weiße Schalen aus Porzellan von Wanli (1573—1618) waren einige Silbertaels wert, solche mit den Marken von Hsüante oder Chenghua zweimal soviel oder mehr, aber die dünnwandigen Becher, mit kämpfenden Hähnen bemalt, konnte man nicht für weniger als 100 Taels von reinstem Silber kaufen; Töpfereien waren damals weit höher geschätzt als Nephrit."

---

[1]) Wenn wir die drei hohen Schalen (Tafel X, *a, f, o*) mit unserem allermodernsten Porzellanstil vergleichen, so wird uns sofort bewußt, daß gleiche malerische Probleme die damalige wie die heutige Zeit bewegen. Sicher sind die chinesischen Muster nicht als Vorbilder von unseren „Modernen" verwertet, aber besonders die Weintraubenranke könnte auf jedem modernen Porzellanservice angebracht werden. In der Zwischenzeit von über 400 Jahren habe ich nirgends in der Welt ähnliche keramische Lösungen finden können.

[2]) *Brinkley*, China, Bd. IX, S. 189.

Hsiang erzählt, daß die Vorlagen für das kaiserliche Porzellan im Palast von Künstlern entworfen wurden. Man liebte das Übertragen geschätzter Gemälde auf Porzellan. Wir finden Pflanzen der verschiedensten Art, Enten im Wasser, Libellen (Taf. X, *n*), Grashopser (*m*), aber auch Figurendarstellungen, nur fehlen alle buddhistischen oder historischen Figurenmotive. Bei allen Arbeiten wird die lebendige Bewegung der Darstellung gerühmt, die später nie wieder erreicht sein soll. Wir sehen also die gleichen Vorzüge der farbigen Malereien wie bei den Blauweiß-Porzellanen. Nicht Handwerker übertrugen typische Vorlagen mechanisch auf die Gegenstände, sondern Künstler paßten Malereien der Fläche an.

Auf den abgebildeten Stücken des Hsiang-Kataloges finden wir neben Blau und Rot unter der Glasur an Emaillefarben: Grün, Gelb, Rot, Violett und Braun. Fraglich bleibt, ob weiße Muster durch Farbenauftrag oder durch Gravierung im Scherben hergestellt worden sind. Aus den überlieferten Verzeichnissen über die Bestellungen des kaiserlichen Hofes bei den Fabriken zu Chingtechen lernen wir noch weitere Farbenkombinationen kennen.



Abb. 425 Deckelvase, Porzellan, geometrische Arabesken in grüner Emaillefarbe, mit ausgesparten Blumenmedaillons, Kaiser Kiaking, Mingdynastie, 1522–1567
(Aus: Favier, Péking)

Damals soll auch jene Art der Dekoration aufgekommen sein, bei der die Emaillemalerei nicht die ganze Fläche deckte, sondern gewisse Medaillons oder Reserven freiließ, auf denen in anderen Farben Zeichnungen angebracht wurden (Abb. 425). Am bekanntesten sind Blaumalereien unter der Glasur in abgepaßten Formen, deren ganzer Zwischenraum mit gelber Emaillefarbe sorgfältig abgedeckt ist, auch umgekehrt wurde die Zeichnung in gelber Emaillefarbe ausgeführt und der Körper des Gefäßes in Blau gehalten.

Gleichfalls gelang es, tiefes Schokoladenbraun herzustellen. Auch das Auflegen von weißer Masse, die mit Blau zusammen unter der Glasur gebrannt wurde, kam damals auf. Sobald Blau unter der Glasur angewendet wurde, mußte zu Erlangung der durchsichtigen Glasur zunächst bei hoher Temperatur der Brand ausgeführt werden, und die Emaillefarben wurden über die Glasur bei niedriger Temperatur aufgebrannt. Auch scheint schon damals die im 17. Jahrhundert gepflegte Füllung des Grundes mit einer direkt auf den unglasierten Scherben aufgebrannten Farbe stattgefunden zu haben.

Die Anbringung der alten Marken auf Stücken der Mandschuzeit läßt Vorbilder aus der Mingzeit vermuten. Doch nichts ist erhalten, und da Hsiang in seinem Katalog kein Beispiel gibt, so können wir den Beginn aller dieser Stile frühestens vielleicht im 16. Jahrhundert annehmen; aus der Liste der kaiserlichen Bestellung können wir sie um 1529 als vorhanden feststellen.

Von allen Porzellanen, die in europäischen Sammlungen als Mingarbeiten figurieren, gehört kein Stück auch nur dem Stile nach der ersten Mingperiode, dem 15. Jahrhundert, an, außer einigen wenigen Blauweiß-Porzellanen. Wie in der Malerei (Bd. I, S. 278), so müssen wir auch in der Keramik zwei Perioden der Mingzeit unterscheiden, deren Grenze um 1500 liegt.



a Vase, Blumenranken nach Stoffmustern in Purpur und Grün auf Biskuit und Blau unter der Glasur, 45,5 cm hoch, Marke: Chenghua, 1465—1487



b Vierkantige Vase mit Tierköpfen in Form alter Bronze, mit Drachen und Phönixen in Eisenrot, Kupfergrün und etwas Gelb in Emaillefarben und Kobaltblau unter der Glasur, 41 cm hoch, Marke: Wanli, 1572—1619

(Aus: Dillon, Enamelled Porcelain, Burlington Magazine 1908)
Text s. S. 272 (*b*), 291 (*a*, *b*)

16. Jahrhundert

Unter Chengte (1506—1522) begann wieder die Zufuhr des westasiatischen Blau, und dadurch wurde die farbige Emaillemalerei etwas zurückgedrängt. Unter Chiaching (1522—1566) soll hauptsächlich Blauweiß-Porzellan begehrt und hergestellt worden sein. In der Bestellung vom Jahre 1529 ist nicht ein buntfarbiges Stück angegeben. Dann scheint ein Niedergang der Töpferei stattgefunden zu haben. Je mehr das Porzellan Gemeingut der Massen und je größere Quantitäten für das Land und den Export angefertigt wurden, desto reicher und überladener wurde der Stil, desto flüchtiger die Zeichnung, desto glanzloser die Farbe und Glasur. Und dennoch sind die Arbeiten für den neuen Zweck des täglichen Gebrauchs von bewundernswerter Schönheit. Es wurden nicht mehr individuelle Kunstwerke, sondern geschmackvolle Zweckgeräte in Massenfabrikation geschaffen.

Um ein Bild von der riesigen Produktion zu geben, will ich anführen, daß 1570 vom Kaiserpalast nicht weniger als 805 870 Paare von Porzellangegenständen bestellt wurden. Es war Massenproduktion, die an Stelle der irdenen Geschirre und Metalle verwendet wurde. Im Jahre 1583 wird beim Hofe angefragt, ob nicht 4000 Blumenvasen, 20 000 Deckelgefäße verschiedener Form und 50000 Krüge mit Deckeln zu viel wären! Aus dieser Zeit ist noch manches erhalten, aber das meiste hat in den Augen der Chinesen mehr historischen als künstlerischen Wert. Diese Ware ist es, die ausschließlich in die Welt exportiert wurde, und die in Europa bekannt und beschrieben ist.

Selbstverständlich gibt es auch unter diesen Stücken sehr verschiedene Qualitäten. Aber in bezug auf Sorgfalt der Arbeit und Glasur kommt auch die beste Ausführung nicht den Kunstarbeiten des 15. Jahrhunderts gleich. Allerdings übertrifft sie meist die Arbeiten der letzten Jahrzehnte, mit Ausnahme der oft hervorragenden Fälschungen aus allermodernster Zeit.

Dem volkstümlichen Geschmack und der internationalen Verwendung entsprechend wurden die aus Persien aufgenommenen Dekorationen (S. 271) bevorzugt. Stoffe mit Pflanzenmustern bilden ein häufiges Vorbild (Taf. XI, *a*), das nicht mehr malerisch in die Fläche komponiert wird, sondern nach Vorlagebüchern, so gut oder so schlecht es gerade auskommt, zur Flächenfüllung zurechtgestutzt wird. Auf unserer Abbildung können wir deutlich sehen, wie durch ganz unmotivierte Ansätze von Schnörkeln und Blattranken ein beliebiges Handwerkermuster der Fläche zwangsweise angepaßt ist. Der Endschnörkel ist fast dicker als der am Halse ansetzende Beginn. Die Form ist plump und erinnert an ältere Steingutformen. Trotzdem wirkt das Stück technisch in der Farbenabstimmung mit der gekrackten Glasur sehr fein. Die Marke des 15. Jahrhunderts auf dem Boden läßt allerdings eine jüngere Nachahmung vermuten.

Typisch für die besten Arbeiten der Wanliperiode (1572—1619) sind jene „Fünffarbenporzellane" (Wutsaiki), die in Eisenrot, Kupfergrün, Gelb, Violett und Schwarz oder Braun gemalt sind. Dazu kam Blau unter der Glasur und Gold, so daß oft in Wirklichkeit sieben Farben angewendet wurden, während der Name „Fünffarbenporzellan" im Chinesischen[1]) beibehalten blieb.

Die Formen (Taf. XI, *b*) sind meist etwas plump. Wahrscheinlich ist der Scherben in festen Formen gepreßt und nicht mit freier Hand modelliert. Antike Bronzen waren beliebte Vorbilder. Die Fläche ist mit bunten neutralen Ornamenten

[1]) In China haben die Zahlen symbolische Bedeutung. So gehört 5 zu den glückbringenden Zahlen, und daher dürfte diese Zahl beibehalten worden sein. Dem Sinne nach könnte man es vielleicht übertragen „glückbringendes buntes Porzellan".



Abb. 426 Hohe Flötenvase mit Mittelwulst in antiker Bronzeform; Drachen, Phönix und Blumen, fünffarbig, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, etwa 91 cm, Kaiser Wanli, 1573—1620 (Originalaufnahme)

ganz überzogen. Dieser Umstand wurde wohl dadurch bedingt, daß es bei der Massenfabrikation nicht üblich war, nur tadellose Scherben und Glasuren herauszusuchen. Die bunten Farben deckten alle Brandstellen, Blasen und sonstigen Fehler.[1])

Die Verteilung der Farben auf die Fläche gibt ein geschmackvolles und reiches Bild wie ein Farbenmosaik. Vorherrschend war ein tiefes Blau unter der Glasur, daneben ein kräftiges Smaragdgrün und ein volles, stumpfes Rot. Die anderen Farben traten zurück.

Vorwiegend finden wir Pflanzenmotive, wie sie die Blaumalerei aus Persien mitgebracht hatte, verwendet und ferner viele der an chinesischen Blauweiß-Gefäßen kennen gelernten Ornamente. Dazu kommt eine ganz besonders häufige Anwendung von Drachen und Phönixen (Abb. 426). Diese langgestreckten, breit und krumm geschwungenen Körper waren besonders geeignet, bald die ganze Fläche, bald schmale Felder je nach Bedarf zu füllen. Es gibt kaum ein drittes Tier, das dem geschickten Handwerker so viel Variationen für die Anbringung an jeder freien Stelle gestattete.

In dieser Technik sind auch elegantere Arbeiten hergestellt worden (Taf. XII). Die geschwungenen Formen sind graziöser, die gemalten Bilder der Fläche besser eingefügt und sauberer ausgeführt, aber die Zeit der Herstellung erscheint mir zweifelhaft. Schon Bushell hält die Zeitmarke des 15. Jahrhunderts für falsch und meint das 16. annehmen zu können. Ich glaube sogar, daß diese elegante und saubere Ausführung erst der Kanghiperiode angehört. Jedenfalls wissen wir aus der Literatur, daß Figurenbilder unter Wanli aufgekommen sind, und daher ist es nicht ausgeschlossen, daß die Abbildungen den Geschmack der damaligen Zeit ungefähr illustrieren.

Die häufige Darstellung der Mandarine und des Frauenlebens, die besonders von Delft so zahlreich nachgebildet worden ist, gehört erst der Exportarbeit des 17. Jahrhunderts an. In der Wanlizeit handelt es sich

[1]) Aus ähnlichen Gründen wurden in Meißen die Insekten und Schmetterlinge mitten in die weißen Flächen gemalt, und so aus der Not eine Tugend gemacht.



Satz von fünf Vasen, bunt in „fünf Farben", mit Genreszenen, Blumen und Tieren nach Malereien, blau unter der Glasur, grün, gelb, rot und schwarz in Emaillefarben über der Glasur, Porzellan, 34—42 cm hoch, Sammlung Bushell, London, gezeichnet: Ming Chenhua, aber wahrscheinlich: Wanli, 1573—1619 oder jünger
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. IV)
Text s. S. 292, 293, 305

mehr um Kopien berühmter Gemälde, der Taoistischen Unsterblichen und anderer mythischer Personen, sowie Kriegs- und Jagdszenen, und Porträts berühmter Männer, für die sich das Volk interessierte (Taf. XII), aber es fehlen buddhistische Motive und Porträts der Kaiser.

Die Technik wurde so vervollkommnet, daß man große Stücke, besonders Fischbassins und Blumenvasen in gewaltigen Dimensionen herstellen konnte. Der Scherben war sehr massig, da man das Zerplatzen im Ofen fürchtete. Das gleichmäßige Bemalen und Brennen scheint viel technische Schwierigkeiten verursacht zu haben.

Dieses „Fünffarbenporzellan" kam auch nach Japan. Als infolge der kriegerischen Wirren die Fabrikation in China um 1619 für 42 Jahre fast völlig unterbrochen wurde, brannten japanische Töpfer in der Provinz Hizen auf Bestellung der Holländer Ersatzware mit reich überzogener Dekoration in Emaillefarben und Blau unter der Glasur für den europäischen Markt.[1])

Die zweite Periode der Mingzeit im 16. Jahrhundert eroberte den Weltmarkt, aber ihre Porzellane verloren an Intimität und Vollendung, während sie an Kraft und Reichtum der Wirkung gewannen. Aus den individuellen Kunstwerken des 15. Jahrhunderts waren Handwerkerarbeiten von internationalem Charakter geworden.

Überblicken wir die bedeutungsvolle Entwicklung der Keramik in der Mingzeit, so finden wir den Beginn der Herstellung von echtem Porzellan. Unter westlichem Einfluß entstand die blaue Malerei unter einer durchsichtigen Glasur auf weißem Scherben. Gemälde und Ornamente wurden auf die Fläche übertragen. Gleichzeitig wurden Rot unter der Glasur sowie die bunten Malereien in verschiedenen Emaillefarben über der Glasur aufgebrannt. Neben monochrom gefärbten Glasuren kamen vielfarbige Arbeiten vor, nur die blaugedeckte Fläche der westlichen Töpfereien konnte nicht nachgeschaffen werden.

Es entstand ein farbiger Dekorationsstil, der einen Höhepunkt der Weltkeramik darstellt und vorbildlich für alle späteren Zeiten blieb.

---

[1]) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 54 u. ff. Abbildungen von hervorragenden Beispielen aus der Porzellansammlung zu Dresden und Literaturangaben.

Kanghizeit
(1662—1723)

Die erste zusammenhängende chinesische „Geschichte der Keramik" (Tao Shuo) wurde von Chu Yen (1774) veröffentlicht und bildet noch heute in China eine wichtige Unterlage für die Forschungen der chinesischen Gelehrten.[1]) Von der Mingzeit weiß der gelehrte Verfasser nur nach Überlieferungen zu berichten, so daß der begleitende Text zu dem wiederholt zitierten Katalog des Hsiang für die Mingzeit des 16. Jahrhunderts sicher ein zuverlässigeres, wenn auch nicht so erschöpfendes Material gibt. Dagegen können wir den Angaben aus der Mandschuzeit um so mehr Vertrauen entgegenbringen, denn Chu Yen war Beamter beim Gouverneur der Provinz Kiangsi und besuchte persönlich die kaiserlichen Anlagen zu Chingtechen, die von der Mingzeit an als wesentliche Fabrikationsstätte für kunstvolles Porzellan in Frage kamen.

Um ein lebendiges Bild von der ungeheuern Produktion und ihrer Vielseitigkeit zu geben, sei der erste Abschnitt aus diesem Werke über das Jaochou-Porzellan wörtlich wiedergegeben:

„Unter der gegenwärtigen Dynastie, im elften Jahre (A. D. 1654) der Regierung des Sun-chih, ließ der Kaiser eine Anzahl großer, mit Drachen verzierter Fischbassins und einige Balustradenornamente herstellen, doch das Resultat war so wenig erfolgreich, daß er später die Bestellung rückgängig machte, aus Furcht, er könnte damit das Volk bedrücken.

„Im neunzehnten Jahre (A. D. 1680) der Regierung von Kang-hsi, schickte der Kaiser einen Beamten des kaiserlichen Haushalts (Neiwufu) in die kaiserliche Fabrik, um derselben vorzustehen. Bisher waren die besten Arbeiter aus den verschiedenen Distrikten von Jaochou zusammengeholt worden, das wurde jetzt geändert. Sowie eine Fabrikstätte eröffnet wurde, wurden auch die Arbeiter versammelt und die Materialien verteilt. Die Kosten wurden, wenn die Zeit dazu kam, je nach den Marktpreisen vom kaiserlichen Schatzmeister gedeckt. Selbst die Kosten der Beförderung wurden nicht mehr von den verschiedenen Distrikten verlangt. Die örtlichen Beamten wurden in keiner ihrer eigentlichen Pflichten weiter gestört. Die Beamten sowohl als auch das Volk hatten den Nutzen davon, und der Herstellungsprozeß wurde wesentlich verbessert.

„In diesen Jahren sind die antiken Opfer- und Kultgefäße, die tsun, lei, yi, ting, yu und chüo [2]) sämtlich in Porzellan nachgebildet.

„Die Bibliothek des Gelehrten wird versorgt mit Palette, Tintenfaß und Wassertopf; mit der Montierung der Rollbilder, mit Bücherständern und Papierbeschwerern. Jedes Stück wird seinem Zweck angepaßt. Für den Haarpinsel des Chung-shan wird erst der Halter gemacht, dann das Bad zum Waschen, eine Schale zum Darauflegen, ein Gestell, um ihn zu halten, und eine zylinderförmige Vase, in der er aufrecht steht. Es gibt Kopien der doppelt gerillten und geschnitzten Nephritsiegel der Handynastie, mit Henkeln wie Kamele, Schildkröten, Drachen oder Tiger, wie aneinander gekettete Ringe oder Dachziegel; nebst Kästen für die Siegelfarben, viereckig, rund oder vielseitig. Alle diese Dinge sind für den Gebrauch des gelehrten Schriftstellers bestimmt.

---

[1]) *Bushell,* Description of Chinese pottery and porcelain, being a translation of the T'ao Shuo. Oxford, 1910.

[2]) Alles alte Bronzeformen, die im Pokutulu abgebildet sind, s. S. 97—144.

„Um Blumen zu halten, gibt es Vasen von verschiedenen Höhen, von zwei oder drei Zoll bis zu fünf und sechs Fuß, rund geformt wie „hu"; rund mit schwellendem Bauch wie die Gallenblase, „tan" genannt; rund mit ausgedehnter Öffnung und zusammengezogenem Bauch wie „tsun"; mit flachen Seiten und Ecken in Relief wie „ku". Manche zylinderförmig wie ein Glied des Bambus, andere viereckig wie ein Kornmaß; manchmal mit verengtem Rande oder seitlich flach, auch mit viereckigen oder runden Rillen; andere wiederum gleichsam in die Hälfte geschnitten mit flachem Rücken, so daß sie an der Wand hängen können. Alle diese verschiedenen Formen kommen vor.

„Es gibt Plaketten, mit Schriften und Gemälden verziert, zur Verwendung bei Wandschirmen, als Belagplatten für Kissen und als Einlagen bei Bettgestellen, ferner Griffe für Spazierstöcke, runde Gefäße wie buddhistische Almosenschalen mit schwarz und weißen Figuren zur Füllung und andere Geräte zum Schach- oder Damespiel.

„Gefäße werden zum Brennen des Weihrauchs gefertigt, Räuchergefäße in hundertfältiger Form oder geteilt in Fächer, mit Henkeln in der Form von Aalen, Schnüren oder Hellebarden. Viele mit sechs Seiten oder viereckig, mit geraden Beinen oder auf Granatäpfel gestellt. Manche sind in der Form von Orangen oder von seidenen Beuteln gebildet. Sie sind wachsgelb gefärbt, teegrün, goldbraun oder in der Tönung alter lamaistischer Bücher; eine Wohltat für das Auge in Augenblicken der Muße.

„Für den täglichen Gebrauch werden versandt: Reislöffel, Teelöffel und Eßstäbchenpaare, Dosen für Kerzendochte und Essigtöpfe, Waschbecken, Öllampen und Kerzenleuchter, viereckige und runde Kissengestelle, Blumentöpfe und Untertassen, runde Flaschen mit schmalen (wêng) und großen Öffnungen (po), Teller und Schalen aller Art.

„Zum verschönenden Schmuck in den Frauengemächern wird für verzierte Kopfkratzer, Haarnadeln und Ohrringe gesorgt sowie für kleine und große Deckelkästen, die duftende Riechwasser und Salben enthalten.

„Endlich für die Zusammenkünfte bei Teezeremonien, für Weingelage und Mittagsgesellschaften werden Teetöpfe und Weingefäße, Schalen und Schüsseln in den verschiedensten Formen und Entwürfen, zu zahlreich, um sie aufzuzählen, hergestellt.

„Als Vorbilder für die Formen werden gute Originale aus Tingchou und Juchou gewählt, aus den Kuan- (kaiserlichen) und den Ko-Töpfereien der Sungdynastie, aus den Porzellanen der Regierungen des Hsüante, Chinghua und Chiaching (der Mingdynastie) und aus der Folang Ware.[1]) Alle werden in der gleichen Fabrik hergestellt.

„Die angewendeten Farben bestanden in tiefem Rot (chi hung), dem Rot des Eisensulfat (fan-hung), Tiefblau (chi-ch'ing), Hellblau (feñ-ch'ing), Seladon oder Seegrün (tung-ch'ing), Karmoisinrot (tzu), Grün (lü), Gold (chin), Silber (yin) und Lackschwarz (ch'i hei). Diese Farben werden in verschiedenen Verzierungsarten verwendet.

„Die Formen der Stücke sind sehr abwechslungsreich. Es gibt runde, viereckige, vieleckige und kurz abgeschnittene Vasen; einige sind lang, andere kurz, einige mit weit ausladendem Rand, andere verengt, einige einfach glatt, andere in Farben gemalt, manche mit erhabenen Reliefverzierungen, andere mit Gravierungen. Manche wiederum sind in der Form von Blumen und Früchten und Tiergestalten geformt.

---

[1]) Bezeichnung für Emaille cloisonné. Folang ist ein alter Name von Konstantinopel, vgl. Abschnitt über Zellenschmelz, S. 460.

„Als dekorative Verzierungen werden Landschaften, Sittenbilder, Bilder von Blumen und Vögeln usw. frei in Umrissen mit dem Pinsel gezeichnet und in verschiedenen Schattierungen in Blau und Grün ausgetuscht; auch Bilder von nahen und fernen Ansichten für jede der vier Jahreszeiten nach Gemälden berühmter Künstler.

„In der Tat, unter all den Kunstwerken in vergoldeter Schnitzerei, getriebenem Silber, geschnitztem Stein, Lack, Perlmutter, Bambus und Holz, Kürbis und Muschel gibt es nicht eins, das nicht in Porzellan, als vollkommene Kopie des Originalstückes, nachgebildet wird. Alle einzelnen Zweige des Kunstgewerbes, wie in Nephrit von Lu Tzu-kang, in Gold von Lu Ai-shan, in Silber von Chu Pi-shan, in Rhinozeroshorn von Pao T'ien-ch'eng, in Zinn von Chao Liang-pi, in Karneol von Wang Hsiao-hsi, in Kupfer von Chiang Paoyun, in geschnitztem Bambus von P'u Chung-ch'ien, in Perlmutter von Chiang Ch'ien-li und in japanischem Lack von Yang Hsün ausgeführt, sind gleichsam in der einen Porzellantechnik zusammengefaßt. Diese offenbart die Geheimnisse der Naturkräfte und vollendet die gelehrten Untersuchungen der Forscher, so daß seit der Erfindung der Porzellanfabrikation keine Periode der jetzigen überhaupt gleichkommt. Die Gedanken der Arbeiter werden durch nichts zerstreut, ihre Arbeit ist frei und ohne Steuerbelastung. Die Erde gibt ihre natürlichen Produkte in steigernder Fülle, ebenso wie die kaiserliche Regierung stärker wird als logische Folge der Ereignisse."

Wir sehen, daß das billige, harte und leicht geformte Porzellan nicht nur das irdene Geschirr des Tempels und des Hauses verdrängt hatte, sondern auch viele andere Materialien in geschickter Nachahmung ersetzte. Es würde über den Rahmen meiner stilistischen Untersuchungen hinausgehen, wollte ich die Vielseitigkeit der Variationen näher beschreiben. Dies ist auch um so weniger notwendig, weil die meisten Formen keine Weiterbildung des keramischen Stils bedeuten, sondern nur neue Anwendungsarten bekannter Mittel darstellen.

Ein technischer Fortschritt im Scherben und in der Glasur ist in den letzten Jahrhunderten im wesentlichen nicht mehr gemacht. Nur die aufgemalten Muster zeigen einige wechselnde Eigentümlichkeiten, und vor allem die Anwendung oder das Vorherrschen gewisser Farben und Techniken läßt einen gewissen Zeitcharakter erkennen. In den folgenden Ausführungen lasse ich alle Variationen sowie alle Nachahmungen der älteren Arbeiten völlig unberücksichtigt und beschränke mich darauf, den jeweilig in Mode kommenden Geschmack in Farbe und Verzierung anzudeuten, ohne irgendwie erschöpfend zu sein.

Gerade die Zeit der letzten Jahrhunderte ist in so vorzüglichen und umfangreichen Sammlungen in Europa und Amerika vertreten, und die Literatur (S. 221) mit ihren über 3000 Abbildungen befaßt sich so vorwiegend mit den Produkten dieser Periode, daß jeder Interessent sich ausreichend unterrichten kann.[1])

---

[1]) Eine interessante Aufstellung der erzielten Preise auf einer Auktion bei Christie in London und auf der berühmten Huth-Auktion, gibt Hodgson (How to identify old Chinese porcelain, Chicago 1907, S. 158—163 nach The Connoisseur). Die höchsten Preise erzielten:

Vasenpaar, 28 cm hoch, blau gepuderter Grund mit Gold und Emaillemalerei der grünen Gruppe £ 409;

Vase, eiförmig, 45 cm hoch, schwarzgedeckter Untergrund mit Emaillemalerei der grünen Gruppe, Blumen und Fasane auf Felsen (in Art Taf. XIX, *a*) £ 2047;

Vase, 27,5 cm hoch, wie vorige auf gelbgedecktem Untergrund (in Art Taf. XIX, *b*) £ 900;

Laternen in Eierschalenporzellan, eiförmig, Emaillemalerei £ 1200;

Vase, eiförmig (in Art Taf. XV, S. 305) £ 6195.



a, **b** Vase mit Griffen auf Holzgestell und Bodenmarke, gekrackte Glasur mit dicker, rötlicher, entmischter, in der Masse gefärbter Glasur. **c**, **d** Bauchige Vase mit Fußrand und ausgebuchtetem Hals auf Holzgestell, Bodenmarke. Rote Korallenglasur, Sammlung Baron Iwasaki, Japan. **e**, **f** Vase mit Griffen auf Holzgestell, Bodenmarke, dicke, farbige, entmischte Glasur, vorwiegend blau mit Weiß und Grün, Sammlung Baron Iwasaki, Japan

Nachahmungen von Töpfereien der Sungzeit, Kanghi, 1662—1723

(Aus: Brinkley, China, Vol. IX, Keramic Art)

Text s. S. 297, 299

Farbige Glasuren

Technik

Bei der Nachahmung alter Sungstücke schufen Hand und Auge des Kunsthandwerkers unbewußt gewisse Abweichungen in Formen und Farbe, die uns heute als charakteristisch für die Zeit des 17. Jahrhunderts erscheinen. Die Konturlinie der großen Vasen (Taf. XIII) ist nicht mehr so ernst in sich geschlossen wie es die Sungformen waren. Es ist schwer, mit Worten die Stile der Linienführung zu schildern, wer jedoch unter Beachtung dieses sehr wichtigen Merkmales viele Arbeiten sorgfältig vergleicht, wird sein Auge schulen und Unterschiede leicht wahrnehmen, die wir bei der Pinselführung der Maler längst als Erkennungszeichen der Meisterhand schätzen.

Das Auge des Künstlers unter der Thsindynastie hatte mehr Freude am Kleinlichen und Zusammengesetzten. Wie der Rand am Hals (Taf. XIII, *a*) oder der Fuß (*c*) angesetzt ist, kann bereits für die Zeitbestimmung entscheidend sein. Bei den antiken plumpen Steinzeugkrügen der Chouzeit (Abb. 365) ist das Bewußtsein der Zweckmäßigkeit noch so stark wirkend, daß Hals und Fuß sich der Gesamtform völlig einordnen und nicht als besondere Teile sich vordrängen. Die eleganteren Formen des Sungstils (Abb. 398—401) betonen schon stärker den Randansatz, aber nur so weit, als die Einheit der Silhouette es zuläßt. Der Halsrand bildet gleichsam einen Abschlußschnörkel der bauchigen Gefäßlinie. Wie wenig vornehm und unharmonisch wirken dagegen die Kanghivasen, deren dicker Randwulst wie eine fremdartige Auflage auf die gewaltsam aufgerissene Öffnung des Gefäßes erscheint. Ein feinfühliger Maler, der ohne Rücksicht auf Zweck und Technik den Schwung der Außenlinie des Gefäßes ausführt, wird sicher nicht zu einer derartig brutalen Lösung kommen.

Wie bei den Bronzegefäßen können wir auch bei den Töpfereien den Stilwandel an ein und derselben Form durch Jahrhunderte verfolgen. Der Handwerker glaubte den Geist der alten Zeit jeweilig genau zu kopieren, aber er blieb an der geistlosen Nachformung der Einzelheiten kleben, und ohne daß er sich dessen bewußt wurde, schuf er dennoch eine Umformung in die Sprache seiner Zeit. Allerdings können wir den chinesischen und japanischen Schriftstellern glauben, wenn sie bei einzelnen Töpfereien die genaue Kopie des Originals anerkennen. In Japan wissen wir sogar, daß der Kaiser Ehrentitel verliehen hat, wenn die Nachahmung so vortrefflich gelang, daß eine Verwechslung mit dem Original stattfinden konnte. Aber gerade aus der Betonung dieser vereinzelten Tatsache können wir entnehmen, wie schwierig die scheinbar so einfache Nachbildung in Wirklichkeit war.

Der ganz getreue Kopist mußte selbst ein keramischer Künstler, allerdings ohne eigene Phantasie, sein und wurde auch als solcher in Ostasien verehrt. Umgekehrt können wir hieraus schließen, daß die in der Literatur angegebenen massenweisen Nachahmungen nur Äußerlichkeiten, nicht den Geist und die Vollendung der Blütezeit erreicht haben. Während die Gesamtwirkung in der Mandschuzeit nicht mehr so einheitlich war, wurde die Technik, besonders gegenüber den Arbeiten des 16. Jahrhunderts, oft besser und meist raffinierter.

Mit Virtuosität wurden die alten Ausdrucksmittel zu immer neuen und gesteigerten, aber meist kleinlichen Effekten verarbeitet. Oft sind es nur originelle und neuartige, aber nicht künstlerisch wertvolle Wirkungen. Jedes Gefäß mit entmischten Glasuren (Taf. XIII, *a*, *c*) ist, wie wir gleich sehen werden, einzig in seiner Art und dadurch besonders geschätzt, aber ein Dutzend gleicher Stücke dürfte wenig ästhetische Befriedigung gewähren. Es ist stilistisch doch nur eine spielerische Abart, keine Lösung eines hohen keramischen Problems.

Um ein volles Verständnis für die ungeheure Wertschätzung gerade einzelner Spielarten der in der Masse gefärbten Glasuren in Ostasien zu erhalten, müssen wir zunächst die Technik der Herstellung verstehen. In der Sungzeit lernten wir die monochrom gefärbten Glasuren kennen (S. 250), die im wesentlichen aus Kupfer- und Eisenoxyden grüne und braune Farben im Brande erzeugten. Varianten, die in den vielen hundert Öfen des Hausbetriebes durch den Zufall der Mischung, des Hitzegrades und der lokalen Rohstoffe entstanden, gab es zahlreich, aber eine bewußte Ausgestaltung dieser Sonderheiten scheint erst unter Kanghi in Mode gekommen zu sein. Galt es früher als höchstes Streben, ein monochromes, gleichmäßiges Grün auf die Fläche zu schmelzen, so wurden jetzt Abtönungen aller Art bevorzugt. Sicher waren schon früher viele Farbenvarianten bekannt, aber sie gehörten zu den Ausnahmen, und eine bläuliche Nüance des Seladongrüns wurde besonders erwähnt (S. 260). Die entmischten „Schönfellglasuren" wurden in Japan der Seltenheit wegen sehr hoch bewertet und in China die roten Glasuren besonders geschätzt.

Die Herstellung der grünen und roten chinesischen Glasuren war lange Zeit in Europa ein Geheimnis, bis in moderner Zeit sowohl in Sèvres als in Berlin eingehende Studien und Experimente angestellt wurden.[1]) Die Versuche ergaben, daß mit ein und derselben Glasmasse durch Beimischung von Bruchteilen von Kupferoxyd (0,5 bis 1 Prozent Kupfergehalt) alle wesentlichen Farben von Grün bis Rot hervorgebracht werden können. Die Ursache für den Wechsel der Farbe liegt nicht in der Mischung, sondern vielmehr in der richtigen Flammenbeschaffenheit und in der Art der Flammenzuführung.

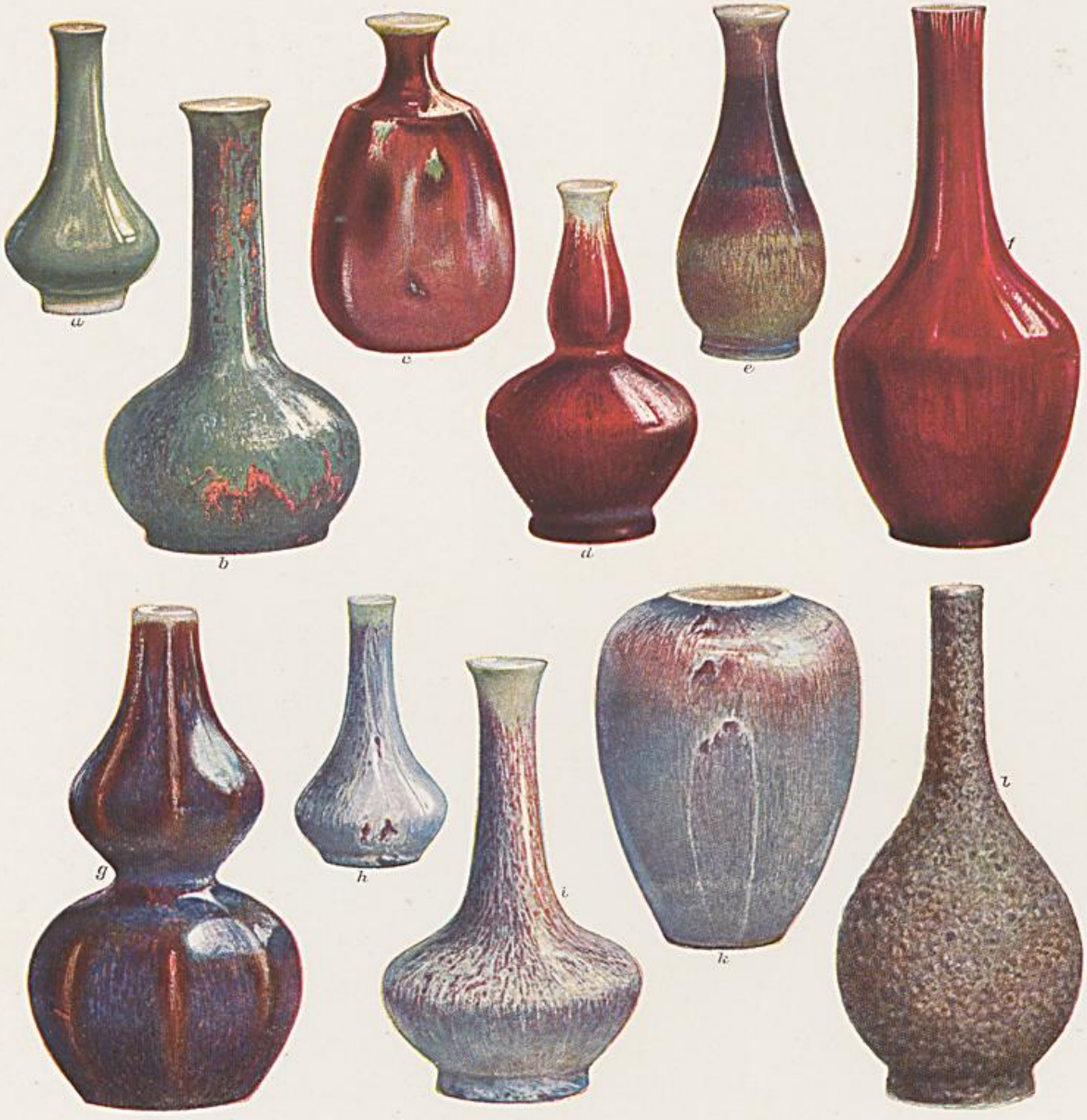
Es zeigte sich nämlich, daß ein und dieselbe Kupferoxydglasur während des Brennens im Ofen nicht allein alle Schattierungen von Schwarz durch Braun zu Siegellackrot und Hell- und Blaugrün durchläuft, sondern auch, daß einzelne Stücke auf einer Seite anders gefärbt sein können als auf der anderen, je nach dem Durchzug der Gase (Taf. XIV).

Bei klarem, daher oxydierendem Feuer wird die grüne Seladonfarbe (*a*) erzielt, während bei rußiger, daher reduzierender Flamme unter zeitweiser Zuführung einer oxydierenden Flamme durch den Sauerstoff der Luft die rote Farbe (*f*) entsteht. Wäre die Luft nicht zeitweise hinzugeführt worden, so würde die reduzierende Flamme allein eine durch Kohle dunkel gefärbte, pockenartig vertiefte Oberfläche (*l*) erzeugen.

Bleiben im Moment der Erstarrung der Glasur einzelne Rußteile abgelagert, so kann der Sauerstoff der Luft nicht mehr heran, und es entstehen dann entsprechend fleckenartige Verfärbungen. Zwar wird der Ruß vom weiteren Brande aufgezehrt, aber das Kupfer bleibt als Kupferoxydul im Glase sitzen und erscheint rot (*b*), während der übrige Teil sich zu Kupferoxyd verwandelt und eine grüne Farbe annimmt. Wenn umgekehrt im Stadium des Frittens, d. h. der Erstarrung des Glasflusses zu Glas, Luft herantritt oder vorher eingedrungen war, so ist das Kupfer als Kupferoxydverbindung in der Glasur vorhanden, und wir haben grüne Töne in der sonst roten Fläche (*c*).

Während des Brennprozesses kann die flüssige Glasur herabfließen und durch die Veränderung der Glasurstärke auch verschiedene Färbungen erzeugen. Daß die

[1]) Ausführliche Darstellung der Versuche s. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 36 ff. — *Seeger*, Über kupferrote und geflammte Glasuren für Porzellane, Tonindustrie-Zeitung 1890, XIV, 44. — Sehr gute Nachahmungen werden sowohl in der K. Porzellanmanufaktur zu Berlin wie in Sèvres hergestellt. Auf der Brüsseler Weltausstellung 1910 hatte Bernard Moore aus Stoke-on-Trent in England ganz hervorragende, nach seinem eigenen Verfahren hergestellte Arbeiten in Sang de boeuf, peach blow, rouge flambé und vernis changeants ausgestellt. Es handelt sich hierbei nicht um Massenfabrikation, sondern um einzelne technische Kunstwerke von großem Wert.



Hartporzellanvasen mit in der Masse gefärbten Glasuren nach chinesischem Vorbild, von Dr. Marquardt in der Königlichen Porzellanmanufaktur zu Berlin. Eine gemeinsame Kupferoxydglasur durch abwechselnde Feuer- und Luftzuführung in verschiedenen Farben:

Seladon: **a** grün, **b** mit roten Flecken. — Ochsenblutrot (sang de bœuf): **c** mit grünen Flecken, **d** mit grünlichem Rand, **e** mit bräunlichen, blauen und grünlichen Ringen, **f** einfarbig, **g** blaurot mit weiß-rötlichen Strichen auf erhöhten Kanten, **l** mit Ruß durchsetzte unebene Oberfläche.

Entmischte Glasuren: **h**, **i**, **k** blauweiß mit rötlichen Flecken und grünlichem Hals

(Aus: Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III)

Text s. S. 252, 298, 299

in den ausgravierten Mustern des Seladons eingeflossene Glasur durch ihre Dicke dunkler wirkt, haben wir schon kennen gelernt. Umgekehrt entstehen durch dünnere Glasurschichten hellere Töne (*d*, *e*) oder die natürliche Farbe des Scherbens kann sogar durchscheinen (*e*). Dünnere Glasurschichten oxydieren schneller und können daher z. B. zuerst grün werden, während dickere, zusammengeflossene Glasurstellen eher rot bleiben (*g*, *e*).

Weitere überraschende Wirkungen werden durch eine Art Entmischung der Glasuren während des Brandes erzielt. Die einzelnen Bestandteile des Glasflusses haben verschiedene Schmelzungsgrade. Die weichen Teile schmelzen zuerst und sinken in der noch sonst halbflüssigen Masse nach unten. Schwerer schmelzbare Teile bleiben dagegen an der Oberfläche und schmelzen erst hinterher. Dadurch entstehen jene geflammten (flambé, transmutation) flocken-, tropfen- und fadenartigen Muster, die uns besonders kunstvoll erscheinen (Taf. XIV, *h*—*k*). Die Zusammensetzung der Glasuren spielt hierbei eine ebenso wesentliche Rolle wie die Feuerführung.

Auf diese Weise sind jene oben (S. 252) erwähnten, im Japanischen „Schönfellglasur oder Öltropfenglasur" genannten Teebecher entstanden, die in China seit dem 15. Jahrhundert nicht mehr hergestellt werden.



Abb. 427 Große Kumme auf Holzfuß, Porzellan mit überfließender roter (sang de bœuf-) Glasur mit ausgesparten Medaillons, die drei Weisen darstellend, Kanghi, 1662—1723 (Aus: Favier, Péking)

Ob die Oberfläche der Glasur glänzend oder matt erscheint, hängt vom Brande ab, z. B. ob mehr oder weniger Wasserdämpfe in bestimmten Stadien des Brandes zugeführt werden.

Man kann auch ein Stück, das nicht gefällt, ohne weiteres noch einmal brennen. Ebenso kann man das gebrannte Stück ganz oder teilweise in eine neue Glasurmasse tauchen und so eine neue Glasur über die erste brennen, die sogenannte Überfangglasur, wodurch wiederum eine Reihe neuer Effekte erzielt wird, besonders wenn die Glasuren verschiedenfarbig sind und nicht alle Flächen gleichmäßig bedeckt werden.

So ist eine weißglasierte Schale (Abb. 427) mit dem Rande in eine Kupferoxydglasur getaucht, die im Ofen während des langsamen Herabfließens in dicken Tropfen zu roter Farbe erstarrte. Auf der ausgesparten weißen Fläche wurde später ein historisches Bild in Emaillefarbe gemalt und bei kleinem Feuer im neuen Brande aufgeschmolzen. Dieses Stück dürfte zu den größten Seltenheiten der chinesischen Produktion gehören; nur die Abbildung, kein Original dieser Technik ist erhalten. Die Wirkung der dickaufsitzenden roten Tropfen, die wie ein herabhängender Stoff das Bild umrahmen, muß sehr schön gewesen sein.

Erst durch das Verstehen des technischen Vorganges können wir erkennen, wie schwierig, ja geradezu unmöglich es ist, Glasuren von bestimmten Farbennüancen herzustellen. Der Verfertiger einer geglückten Wirkung konnte sich selbst nicht absolut genau imitieren, da seine Erfolge nicht auf einer mit Bewußtsein erfolgten Verbindung von Farbstoffen wie bei den Emaillefarben basierten, sondern auf dem Zufall der Feuerwirkung. Er verwendete als Resultat einer jahrhundertealten Erfahrung eine gewisse Mischung zufällig gefundener Rohmaterialien, deren einzelne

Bestandteile er aus Mangel an chemischen Analysen gar nicht kannte. Waren die Lager der Rohmaterialien erschöpft oder blieben die Zufuhren aus irgendeinem Grunde aus, so konnte es vorkommen, daß aus Unkenntnis der Rohstoffelemente die Herstellung einzelner Farbtöne völlig verloren ging. Durch diese Verhältnisse ist es möglich, die Arbeiten einzelner Jahrhunderte an dem Vorkommen oder Fehlen gewisser Farben zu erkennen.

Wenn wir zu dieser Unsicherheit in der Glasurmischung noch die Unfähigkeit der genauen Regulierung des Spiels der Feuerflamme nehmen, so wird es verständlich, daß bei vielen Tausenden von Töpfereien dieser Art fast jedes Stück verschieden ist, und nur wenige ganz vollendete Arbeiten in gleichmäßiger Farbe, ohne Flecken und mit schönem Glanz erzeugt werden konnten. Unter diesen wiederum wurden von Kennern ganz seltene und besonders edle Farben ausgesucht und als unnachahmbare Seltenheiten wie Schätze von kostbarem Werte verehrt. In China finden wir die reine, fleckenlose Farbe als technisch schwierigste Arbeit höher bewertet als in Japan, wo die Seltenheit der eigentlich fehlerhaften Maserung fast ebensosehr geschätzt wurde.

Selbst mit Hilfe der ganzen Wissenschaft unseres Jahrhunderts ist es nicht möglich, genau vorherzusagen, wie eine Färbung ausfällt. Die Schaffung von genau gleichen Gegenstücken ist daher selbst bei ein und demselben Ofenbrande eine Zufallssache, die fast nie eintritt. An welcher Stelle im Ofen ein Stück steht, ist bereits von großer Bedeutung. In Wirklichkeit sind diese monochromen Glasurarbeiten Naturprodukte, bei denen die Kunst des Menschen wohl unterstützend eingreift, aber die Vollendung einzig und allein von der Flamme des Feuers besorgt wird.

Für die seltenen Spiele des Feuerbrandes wurden und werden bedeutende Preise geboten. So z. B. zahlte erst vor wenigen Jahren Walters in Baltimore für eine acht Zoll hohe Vase in „Pfirsichblütenfarbe" von besonderer Schönheit, aus der Sammlung des Prinzen Yi, 15 000 Dollar (60 000 Mark). Aber auch in China wurden und werden sehr hohe Summen gegeben. So berichtet Hsiang in seinem Katalog aus dem 16. Jahrhundert: „Eine Blumenvase mit blaßbläulichgrüner Glasur (Taf. IX, *b*) einfach gekrackt, in seltener Form, unzerbrochen, ein Unikum, war vom General Huang mit 150 000 Cash Kupfermünzen bezahlt worden und war viel mehr wert; eine Weinflasche (Taf. IX, *e*), etwa 17 cm hoch, aus der Mingzeit, von besonders schöner tiefroter Farbe, die von keinem anderen Porzellan erreicht wird, war für 200 Ingots Silber (nach Bushell ungefähr 12 000 Mark) gekauft worden" (s. S. 254, 284).

Hierbei handelt es sich nicht um eine bessere Qualität des Scherbens, der plastischen Form, der geschmackvollen Dekorierung oder der künstlerischen Malerei, sondern nur um ein besonders geglücktes Spiel der Feuerflamme, allerdings verbunden mit hohem ästhetischem Reize. Die Seltenheit wird bezahlt wie bei einem besonders reinen Edelstein.

Die Chinesen des letzten Jahrhunderts haben nicht mehr eine den Werken ihrer Vorfahren gleichwertige Ware erzeugen können, nur in der modernen Zeit werden vereinzelt Nachahmungen geschaffen, die an Qualität den Originalarbeiten so nahekommen, daß die Unterscheidung oft schwierig, mitunter kaum möglich ist.

Porzellan mit Malerei

Die Wahl der Muster bleibt in China nicht der zufälligen Laune der Handwerker überlassen, sondern ist durch eine Tradition genau begrenzt. Jede Darstellung hat eine symbolische Bedeutung und wird immer wiederholt. So bedeuten die Pflanzen gewisse Jahreszeiten und daher müssen die Blumen in bestimmter Auswahl nebeneinander stehen. Weder Zeichnung noch Farbe kann eine abweichende Zusammenstellung entschuldigen. Die historischen Szenen sind zugleich von moralischem Wert, und nur unter europäischem Einfluß in den letzten Jahrhunderten finden sich Tagesbegebenheiten realistisch abgemalt. Die Figuren sind keine Zeitgenossen oder Porträts, sondern mythologische Figuren, in typischer Gestalt, deren Anblick pädagogisch oder erhebend wirken soll.

Der Handelsmarkt und die Ordnung der Museen verlangten eine gewisse systematische Gruppierung der nach Europa gelangten Porzellane. Da Zweck, Form und Zeichnung nur selten Anhaltspunkte gaben, so wurde die Farbe als Erkennungszeichen gewählt, und man schied gewisse Gruppen des Grün (famille verte), Rosa (famille rose), Schwarz (famille noire), Gelb (famille jaune), Puderblau (bleu fouetté, powdered blue) aus. Andere Stücke wurden nach dem Muster bezeichnet, z. B. nach der Darstellung von Sittenbildern als Mandarinenvasen. Ganz eigenartig und historisch schwer erklärbar ist die Bezeichnung von Konserventöpfen mit Pflaumenblüten auf ausgespartem, teilweise marmoriertem oder eisgesprungenem blauem Grunde als „Hawthorn" (Hagedorn-) Vase (Taf. XV).

Eine Bestimmung nach dem Zweck oder nach den Formen, wie wir sie bei den Bronzen beobachteten, ist niemals versucht worden und auch nicht empfehlenswert. In den letzten Jahrhunderten gehen alle Formen und Stile so durcheinander, daß tatsächlich nur die vorherrschende Farbe wenigstens einen gewissen Anhaltspunkt geben kann. Deshalb habe ich die folgende Gruppierung ebenfalls nach den Hauptfarben der Stücke durchgeführt.

Weiße Gruppe

Weiße Glasuren (Blanc de Chine), bald in gelblichen Elfenbeintönen, bald in grellem Weiß wie „frisch gefallener" Schnee, wurden in der Mingzeit verfertigt. Die mangelnde Dekoration verlangte eine besonders sorgfältige Glashaut ohne Flecken und Brandstellen. Besonders für figurale Darstellungen wurde das neutrale Weiß bevorzugt.

Zahlreiche Stücke sind erhalten, aber der Nachweis des Alters ist schwer zu führen. Nur an der kostbaren Goldmontierung (Abb. 428) an zwei Stücken in der Münchner Schatzkammer ließ sich das Vorhandensein im 17. Jahrhundert beweisen. Der Scherben ist mit Blumenmustern durchbrochen gearbeitet, und die Zwischenräume sind mit durchsichtigem Glasfluß ausgefüllt (grains of rice).



Abb. 428 Kumme mit Rand, 23 cm breit, und Vase in europäischer Goldmontierung als Trinkbecher, 19 cm hoch, weißes Porzellan, Pflanzenmuster, im Scherben durchbrochen und Zwischenräume mit lichtdurchlassender Glasur ausgefüllt, K. Schatzkammer, München, 17. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Bei den Figuren können wir eine edle Linienführung der Gewandung, eine schimmernde



Abb. 429 Porzellan, weiße Glasur, mit Reliefauflagen: Blumen und Drachen in realistischem Stil, **a** Schokoladenbecher, **b** Becher in Form eines Rhinozeroshorns, **c**, **d** Blumenvasen in antiker Bronzeform mit Genrebild und Drachen in Hochrelief, **e**, **g** Teekannen mit seitlichem Ausguß und Henkel, **f** Kumme mit Mäandermuster, 18. Jahrhundert
(Aus: Du Sartel, La Porcelaine de Chine, Taf. XIV)



Abb. 430 Kwanyin, Porzellan, weiße Glasur
Aus: Du Sartel, La Porcelaine de Chine, Taf. XIV)

„Wasser"glasur, eine Reinheit des Weiß und einen anmutigen Gesichtsausdruck (Abb. 430, 431) von einer mehr handwerksmäßig behandelten typischen Darstellung unterscheiden und daher die Arbeiten nach ästhetischen und technischen Qualitäten bewerten. Vielleicht gehört die bessere Ausführung dem 17. und die geringere dem 19. Jahrhundert an, aber vielleicht ist es auch umgekehrt, wahrscheinlich sind verschiedene Qualitäten von den zahlreichen Töpfern zu allen Zeiten hergestellt worden.



Abb. 431 Kwanyin, Porzellan, cremefarbige Wasserglasur, 131 cm hoch
(Aus: Grandidier, La Ceramique Chinoise, Taf. X)

Feine weiße Porzellangeräte sind sehr selten. Europa hatte stets mehr Interesse für die bunte Ausführung gezeigt, so daß selbst in der umfangreichsten Sammlung der Welt, in Dresden, sich nur wenige gute Stücke befinden. Um die weiße Fläche zu beleben, wurden gerne nach dem Muster der Boccaroware (S. 264) Zweige und Blüten in Relief aufgelegt (Abb. 429). Die überladenen Landschaften- (*c*) und Drachen- (*d*) Darstellungen dürften erst den letzten Jahrhunderten angehören und wohl für den Export hergestellt worden sein.

Blaue Gruppe — Exportarbeiten

Die kobaltblaue Malerei unter der Glasur wurde unter Kanghi eifrig gepflegt und gegenüber der Wanliperiode durch sorgfältigere Ausführung verbessert.

Der Exportmarkt, der über 40 Jahre von Japan allein mit Ware versehen war, wurde unter Kanghi wieder vom Festlande versorgt. Nachdem die chinesischen Fabriken ihre volle Produktion aufgenommen hatten, kamen im Jahre 1672 Berichte aus Batavia, daß Porzellane so zahlreich seien, daß sie nur mit Verlust abzusetzen wären.

In dieser Zeit wurde in Europa das Sammeln asiatischer Porzellane Mode, und die Existenz von zahlreichen Stücken aus dem 17. Jahrhundert ist nachweisbar (Abb. 432, 433). An Anzahl und Qualität werden alle übrigen Sammlungen aus dieser Periode von der Kgl. Sächsischen Porzellan- und Gefäßesammlung in Dresden übertroffen, die von König August dem Starken etwa in den Jahren 1694—1715 unter sehr bedeutenden pekuniären Opfern zusammengebracht wurde.[1]) Da die Porzellanfabrikation in Europa unbekannt war, wurde die importierte Ware Halbedelsteinen gleich bewertet (s. S. 274). Hierdurch wurde die Anregung zur Böttgerschen Erfindung und der Begründung der Meißener Porzellanfabrik gegeben.



Abb. 432 Vasentorso, Porzellan, blaugepuderter Grund mit grünem, manganviolettem, eisenrotem und gelbem Blumenmuster auf ausgespartem Grunde (famille verte) mit vergoldeter französischer Bronzemontierung, etwa 1715, im Bayrischen Nationalmuseum, München. 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Damals begann die Mode, die Porzellane in China nach eingesandten Vorlagen für den europäischen Markt dekorieren zu lassen. Man wollte nicht mehr nur chinesische Kuriositäten, sondern Gebrauchsgegenstände europäischen Stiles in dem harten und glänzenden Porzellanmaterial besitzen. Ganze Service wurden für die Adelshäuser und reichen Bürgerfamilien Europas mit den



Abb. 433 Becher mit Blumenranken, blauweiß Porzellan in vergoldeter französischer Bronzemontierung, um 1700, 21 cm, im Bayrischen Nationalmuseum, München, 17. Jahrhundert (Originalaufnahme)

[1]) *Zimmermann*, Chinesische Porzellankunst, Kunst und Künstler. Dezember 1905. 13 Abbildungen. — *Zimmermann*, Führer durch die Dresdener Porzellansammlung.



g *f* *d* *e* *c* *b* *a*

Abb. 434 Diverse Porzellane, die auf europäische Bestellung angefertigt wurden, **a**, **c** Teekanne und Zuckerdose mit europäischen Wappen, farbig; **b** Plünderung des Hauses des Amtmannes Jacob van Zuglen van Nyeveli in Rotterdam, 5. Oktober 1690, blaue Malerei auf Weiß nach europäischer Vorlage, gezeichnet: Ming Tienchi, 1621 bis 1627, Fälschung der Marke unter Kanghi, 1662—1722; **e** Porträt des Johannes Coccejus Theologiae, Professor an der Leidener Akademie, geb. 1603 zu Bremen, wurde Professor 1650, gestorben 1669, Schwarz- und Goldmalerei; **d**, **f**, **g** Teller, Kanne und Kumme mit Kreuzigungdarstellungen, schwarz als Nachahmung von europäischem Kupferstich
Reichsmuseum, Amsterdam, Kanghizeit, 1662—1722
(Originalaufnahme)

betreffenden Wappen[1]) bestellt (Abb. 434, *a*, *c*). Auch biblische Darstellungen in schwarzer Tuschmalerei nach europäischen Kupferstichen kommen vor (*d*, *f*), die sich besonders geschmacklos auf Teekannen (*g*) ausnehmen. Ebenfalls die Kopie eines Kupferstiches ist ein die europäische Schattenwirkung sehr gut wiedergebendes Porträt (*e*).

Die sehr flüchtige Malerei einer europäischen Straße (*b*) ist insofern interessant, als wir das Datum der dargestellten Plünderung eines Hauses in Rotterdam vom 5. Oktober 1690 genau kennen, während auf der Rückseite des Tellers die seltene Marke des Mingkaisers Tienchin (1621—1627) angebracht ist. Daß unter Kanghi die alten Stücke nachgemacht wurden, hatten wir schon gehört, und daß die alten Marken dann bei Kopien ebenso sorgfältig angebracht werden mußten, entsprach der kleinlichen Genauigkeit, der den chinesischen Geist charakterisiert. Viele Forscher, wie der vorzügliche Kenner Bushell, erklärten die meisten Stücke mit alten Marken als Nachahmungen aus dem Ende des 17. oder dem 18. Jahrhundert. Bei dem vorliegenden Teller handelt es sich aber nicht um die Kopie eines alten Stückes, sondern um eine ganz neue, für den Export bestellte Arbeit. Daß ein alter Scherben genommen und übermalt sei, ist ausgeschlossen, da sich die Blaumalerei unter der Glasur befindet. Wir haben somit hier den Beweis, daß selbst bei neu hergestellten Malereien falsche Marken angebracht wurden. Es ist also nicht mehr eine Kopie, sondern eine direkte Fälschung. Eine Art der Dekorierung mit abwechselnd schlanken Frauengestalten und Blumenvasen in abgegrenzten Feldern auf schmalen, eleganten Vasen (Taf. VI, *b*) hat im Kunsthandel nach holländischem Sprachgebrauch[2]) die Bezeichnung „Lange Lyzen" erhalten. Das häufige Vorkommen

[1]) Im Bayrischen Nationalmuseum befindet sich eine Garnitur chinesischer bunter Teller mit dem Allianzwappen von Pfalz-Sulzbach und Hessen aus der Zeit 1708—1730. — *Hofmann,* Ein Wittelsbacher Ehewappen auf chinesischen Tellern. Altbayr. Monatsschrift, 1908, VIII. — *Crisp,* Armorial China, a catalogue of Chinese porcelain with coats of arms. Privately printed, 1907 (in 150 Exemplaren gedruckt, mit 12 farbigen Tafeln, s. S. 152).

[2]) Das hochdeutsche Wort „leise" existierte früher auch im Mittelniederdeutschen als „lîse" und ist im Holländischen zu „lys" geworden, wo es auch als Substantiv benutzt wird. „Lys" bedeutet langweiliger, langsamer und schlapper Mensch, sowohl für Männer als für Frauen. Dann wurde es auch für Puppen verwendet. Als chinesische Porzellanmalereien von schlanken Frauen bekannt wurden, nannte man diese „lange lyzen", wohl wegen der Knochenlosigkeit des Linienflusses in der Zeichnung, und schließlich wurden alle chinesischen Porzellanvasen und -tassen, wenn sie mit Frauenfiguren dekoriert waren, so bezeichnet.



Vase, eiförmig mit glockenförmigem Deckel, „Ingwertopf“ für Neujahrsgeschenke an Frucht und Tee, Pflaumenblüten ausgespart auf leuchtendem Lapislazuli, blauem Grunde unter der Glasur, genannt „Hawthornvase“, 27½ cm hoch, im South Kensington Museum, London, Kanghi, 1662—1722
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. VIII)
Text s. S. 296 Anm., 301, 305

dieses Motives läßt darauf schließen, daß es in Europa besonders beliebt war.

Sonst finden wir alle bisher kennen gelernten Verzierungsarten vertreten. Bronzeformen auch mit Relief (Abb. 435) wurden nachgeahmt und Stoffmuster großzügig der Fläche angepaßt (Abb. 436). Daneben erscheint eine neue Dekoration in der Füllung der ganzen Fläche mit historischen Szenen oder Sittenbildern. Die Mingkünstler hatten schon den gleichen Vorwurf behandelt, aber es waren nur Ausschnitte der Bilder gegeben, die der neuen Verwendung irgendwie angepaßt wurden (Taf. VII u. Abb. 405—407, Taf. XII u. Abb. 418). Jetzt malt der Handwerker mit spitzem Pinsel in virtuoser Routine das Bild rings um die Vase, ohne irgendeine Rücksicht auf den Zweck zu nehmen (Abb. 437). Die schräge Architektur durchschneidet quer die Form, und das gemalte Wasser im Vordergrunde hebt jedes Gefühl der Stabilität und Ruhe auf. Diesem Geschmack entspricht auch die geistlose Füllung des Deckels mit einem ganz unmotivierten Blumenzweige. Dabei ist die technische Ausführung durchaus mustergültig; nur der künstlerische Geschmack für die Gesamtkomposition fehlt.



Abb. 435 Kleines Räuchergefäß auf Holzfuß, in Form alter Bronze, blauweiß, Porzellan, Kanghi, 1662—1723 — (Aus: Favier, Péking)



Abb. 436 Zylindrisches Gefäß mit Deckel, blauweiß, Porzellan, etwa 20 cm hoch, Marke Blatt, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme)

In China ist die Pflaumenblüte das Symbol des Winters. Die kahlen Zweige mit ihren gerundeten Blüten, häufig in Verbindung mit den geraden Linien einer zerborstenen Eisfläche, werden gerne abgemalt. In der Porzellantechnik ist ein spezieller Typus aus diesem Motive entstanden. Zweige und Blüten, in graziösen Linien über die ganze Fläche gestreut, sind in Weiß auf einem blauen Grunde (Taf. XV) ausgespart. Der Fond ist glatt oder marmoriert oder mit Sprüngen bemalt, die das geplatzte Eis nachbilden sollen. Die schönsten Stücke sind nicht mit Kobaltblau, sondern mehr lapislazuliartig oder violettblau gefärbt. Die besten Arbeiten haben einen Glanz, als wären sie gerade aus dem Wasser gehoben, so daß man kaum wagt, sie anzufassen, um sich nicht naß zu machen. Die durchsichtige Glasur hat eine leuchtende Kraft erhalten. Ihr Glanz mit dem dunklen blauen Grunde stellt eine technische Vollkommenheit dar. Vasen dieser besten Qualität werden unter den Kanghiporzellanen von Sammlern heute am höchsten geschätzt.[1])

[1]) Beim Verkauf des schönsten bisher bekannt gewordenen Stückes dieser Art aus der Huth-Sammlung wurden 6195 Pfund Sterling oder 123900 Mark bezahlt. — Im Handelsmarkt werden diese Vasen „Hawthorn" = Hagedorn-Vasen genannt, obgleich Pflaumenblüten dargestellt sind, s. S. 318 Anm.



Abb. 437 Deckelvase, Kaiser auf der Terrasse am Lotosteich mit Booten, blauweiß, Porzellan, etwa 55 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme) Text s. S. 305

Auf einer anderen Vase (Tafel XVI, *a*) sehen wir einen Magnolienzweig mit Weiß ausgespart, auf dunkelblauem Wolkengrunde. Die Blüten sind in flachem Relief ausgearbeitet und die Zweige in hellerem Blau schattiert.

Die Herstellung einer glatt gedeckten blauen Fläche war stets das schwierigste technische Problem und ist niemals völlig gelöst worden. Immer entstanden Wolken (Taf. XVI, *b*) oder Flecken, so daß eine Unterbrechung durch ausgesparte Muster oder durch Dekorierung mit Gold notwendig wurde. Die Künstler der späteren Kanghizeit, also etwa vom Ende des 17. Jahrhunderts an, benutzten die für Dachziegel (S. 266) schon im 12. Jahrhundert gebrauchte Technik des Aufstreuens von Farbstoffen. Sie nahmen nicht die gefärbte Glasur, sondern ein blaues Pulver, das durch ein Sieb auf die Fläche gestreut und dann wie gewöhnlich mit durchsichtiger Glasur überzogen wurde. Auf diese Weise entstand das gepuderte Blau (bleu fouetté, powdered blue), dessen Technik etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht mehr geübt wurde.[1]) Die Fabrikation war nur von bescheidenem Umfange, und bis die modernen Nachahmungen auf den Markt kamen, waren gespritzte Blauporzellane sehr selten.

Es gelang auf diese Weise, eine wirklich leuchtend blaue Fläche ohne Blasen mit durchsichtiger Glasur zu schaffen, aber es scheint doch Schwierigkeiten bereitet zu haben, größere Flächen ganz gleichmäßig zu decken, denn meist wurden nur kleinere Zierstücke hergestellt oder große Medaillons in Weiß ausgespart. Wenn aber die ganze Fläche mit Blau gedeckt war, so wurden fast immer, zur Hebung der Wirkung, Goldschnörkel aufgelegt, so daß selbst weniger tadellose Färbungen eine gesteigerte Leuchtkraft erhielten und etwaige Flecken unsichtbar wurden. Derartige Stücke sind in China am wenigsten begehrt.

---

[1]) *Bennet* — A Collection of powdered blue chinese porcelaine in the possession of Sir *William Bennett*, Burlington Magazine, 1904, Heft XIII, mit 3 schwarzen und 2 farbigen Tafeln — berichtet in seiner sonst vortrefflichen Spezialstudie von einem blaugespritzten Porzellan im Münchener Museum, das aus dem Jahre 1570 stammen soll und daher, wenn die Existenz seit dieser Zeit nachweisbar wäre, die Herstellung der Technik schon in die Mingzeit versetzen würde. In einem Aufsatz „Bayern und Asien im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert" habe ich bereits nachgewiesen, daß alle Angaben über die Existenz von asiatischem Porzellan seit dem XVI. Jahrhundert in München ins Reich der Fabel gehört. Früher als aus dem Ende des XVII. Jahrhunderts ist nichts erhalten, und auch dann kommen nur ganz vereinzelte Stücke in Frage. Von gespritztem Blau fand ich im Münchener Museum nur das abgebildete Stück (Abb. 432), dessen Montierung auf den Anfang des XVIII. Jahrhunderts weist und somit der Zeit des sonstigen Vorkommens dieser Technik entspricht.



a Blumenvase, Magnolienbäume in Blau auf dunkelblauem Grund unter der Glasur mit weißen Blüten in leichtem Relief, Porzellan, etwa 50 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662—1722



b Vase, acht taoistische Heilige mit Attributen auf Wolken, Porzellan mit Malerei unter der Glasur in Weiß und Kupferrot in verschiedenen Tönungen auf blaugepudertem Grunde, die weißen, ausgesparten Stellen in flachem Relief mit eingravierten Mustern, Porzellan, 47 cm hoch, Sammlung Salting, London, gezeichnet in Blau auf dem Boden: Chenghua, 1465—1488, Ausführung Kanghi, 1662—1722

(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. XIII u. XV)
Text s. S. 306 (*a*, *b*), 308 (*b*)



a



b

Abb. 438 **a**, **b** Blumenvasen, blaugepuderter Grund mit ausgesparten Medaillons in Weiß mit Pflanzen und Attributen, bunt, vorwiegend grün, in Emaillefarben bemalt, 48 cm, Porzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme)



Abb. 439 Blumenvase, Fu, Lu und Shou, den taoistischen Genien von Glück, Fruchtbarkeit, langem Leben, eiförmig mit Hals, blaugepuderter Grund mit ausgesparten Figuren in bunten Emaillefarben und Gold, 44,5 cm, Porzellan Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662 bis 1723 (Originalaufnahme) Text s. S. 308

Große Nachfrage haben im Kunsthandel die Vasen mit weiß ausgesparten Reserven, in die mit Emaillefarbe über der Glasur bunte Blumen (Abb. 438, 443), Landschaften, Figurenbilder



Abb. 440



Abb. 441



Abb. 442

Abb. 440—442 Vasensatz, blaugepuderter Grund mit ausgesparten Medaillons in Weiß mit Landschaften und Symbolen, Malerei in Blau, Porzellan, 42—45 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi 1662—1723 (Originalaufnahme) — Text s. S. 308

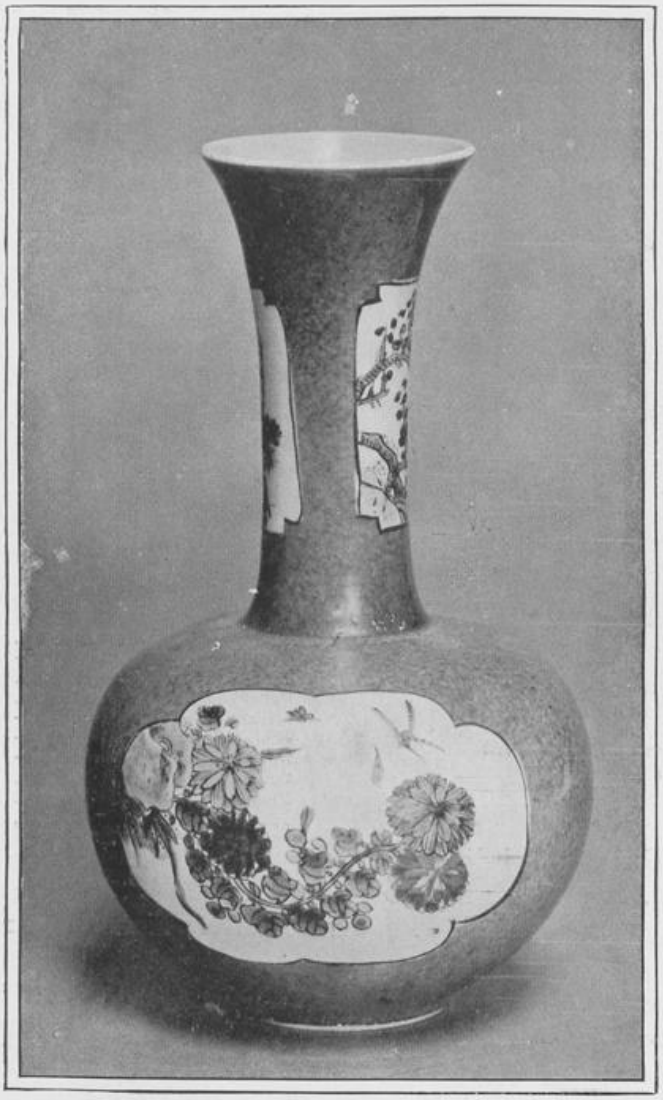


Abb. 443 Vase, Pflanzen auf Felsen mit Insekten, in ausgesparten Medaillons auf blaugepudertem Grunde, Porzellan mit bunten Emaillefarben, etwa 46 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662–1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 271)

oder andere Malereien im zweiten Brande aufgeschmolzen sind. Meist ist die Qualität dieser Porzellane ganz hervorragend. Die Medaillons sind absolut weiß und das Blau schneidet ganz scharf an der Linie ab. Die Herstellung der freien Flächen war sehr einfach. Entsprechend den gewünschten Reserven wurden zurechtgeschnittene Papiere auf den Scherben geklebt, damit beim Aufstreuen des Farbpulvers der Scherben unberührt blieb; vor dem Brennen wurde das Papier wieder abgenommen.

Seltener ist die Füllung der ausgesparten Reserven mit blauen Malereien (Abb. 440—442). Hierbei kommt es darauf an, zwischen dem Pulverblau und dem gemalten Blau einen harmonischen Ausgleich zu erreichen. Diese Arbeiten sind besonders geschätzt.

Bei einer weiteren Ausführungsart wird die ganze Zeichnung ausgespart und dann mit bunten Farben unter (Taf. XVI, *b*) oder über der Glasur (Abb. 439) ausgefüllt. Auch Reliefierung des Scherbengrundes sowie Auftragen von in der Masse gefärbten Seladonglasuren kommt vor. — Marken am Boden fehlen bei den Exportarbeiten, weil Kanghi (1667) für den Export das Anbringen von Periodenmarken verbot, damit nicht zerbrochene Stücke mit dem Namen des Kaisers mit Füßen getreten werden konnten. Desgleichen war es unstatthaft, Verse oder erklärende Inschriften über die Handlungen berühmter Menschen anzubringen, weil Inschriften Ehrfurcht verlangen und nicht dem zerbrechlichen Material im Auslande anvertraut werden dürften.

Rote Gruppe

Kupferrot unter der Glasur wurde nur in unreinen Tönen meist auf ausgespartem blauem Grunde angewendet (Taf. XVI, *b*) und kommt in leuchtenden Farben wie in der



Vase, stilisierte fünfklauige Drachen zwischen Flammen, dem Wasser entsteigend, den Buchstaben „shou" (langes Leben) als Glückssymbol im Kreis haltend, Porzellan mit saftigem Eisenkorallenrot auf weißem Grunde, etwa 26 cm hoch
Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662—1722
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. XVIII)
Text s. S. 309

frühen Mingzeit (Taf. IX, X) nicht vor. Eisenrot[1]) über der Glasur wird in fein gestrichelten Linien für Drachen (Taf. XVII) und andere Ornamentik als alleiniges Dekor ganzer Vasen verwendet. Im allgemeinen bleibt Rot nur eine Hilfsfarbe im Zusammenklang der „Fünffarben"dekoration der grünen Gruppe und anderer Verbindungen.

Braune Gruppe

Ein schmutziges Eisenbraun in verschiedenen Nüancen kommt schon auf frühen monochromen Sungglasuren vor. Mit Gelb und Grün bildete ein violettes Braun in zahlreichen Tönungen die „Dreifarben"- (S. 316) und dann die „Fünffarben"-dekoration der grünen Gruppe. Als Nebenfarbe blieb es bis zur Neuzeit beibehalten.

In der Kanghizeit wurde ein schön leuchtendes Braun als Flächendeckung benutzt (Abb. 444). Diese im großen Feuer gebrannte Farbe kommt als „Kapuzinerbraun", „Schokoladenbraun" und in anderen Variationen vor. Die Farbflächen werden meist durch Vereinigung mit Blaumalerei auf Weiß gehoben.

Im 18. Jahrhundert sind viele Tassen und andere Gefäße an einer Seite mit Braun gedeckt und innen andersfarbig bemalt.

Grüne Gruppe

Unter Wanli hatte man die bunte Farbenmalerei begonnen. Zu der dreifarbigen Ausführung in Gelb, Grün und Violettbraun wurde Blau unter der Glasur und Rot über der Glasur zur „fünffarbigen" Dekoration hinzugefügt. Damals begann man in der Zusammenstimmung der Farben ein leuchtendes Grün vorherrschen zu lassen. In Europa wurde diese Art der Porzellanmalerei besonders in Frankreich im 18. Jahrhundert sehr beliebt und als „famille verte" bezeichnet.

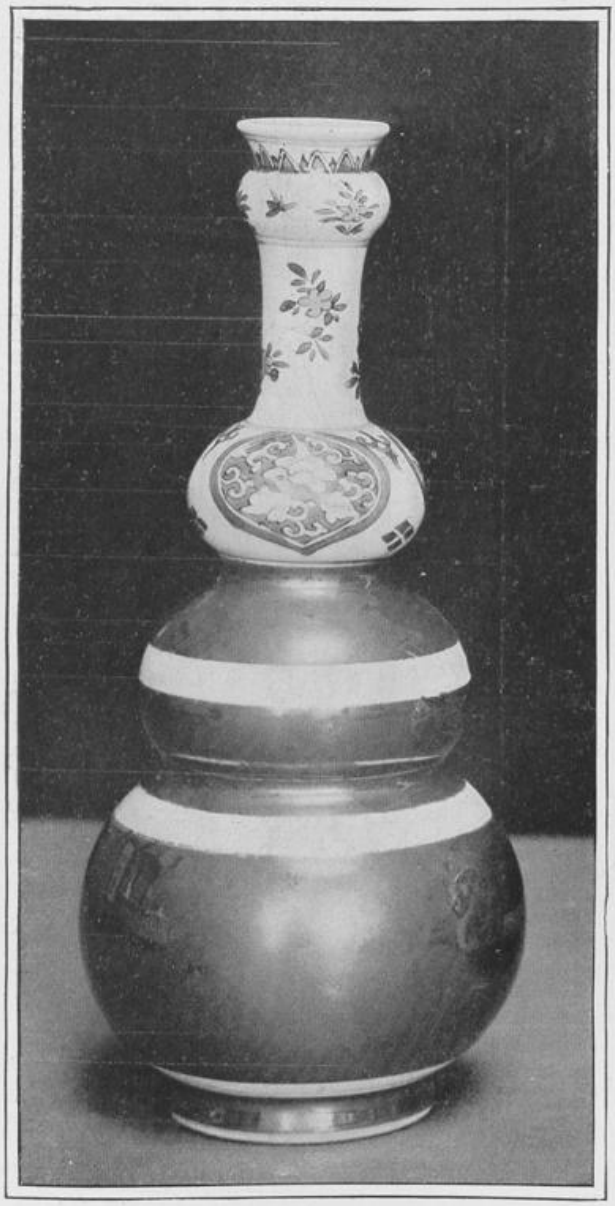


Abb. 444 Dreifach eingeschnürte Vase, oberer Teil Blumen in Blau auf Weiß, unterer Teil monochrom, schokoladenfarbig in starkem Feuer gebrannt, unterbrochen von drei Seladonringen, dessen oberster gekrackt ist, 27,5 cm, Sammlung Salting, London. Marke: blauer Doppelring am Boden, Kanghi, 1662—1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 20)

[1]) Diese in China offenbar wenig begehrte Ausführung bildete das Vorbild für die Kutani-Porzellane in Japan.

Die Arbeiten der Anfangsperiode zur Mingzeit im 16. Jahrhundert und die der Vollendung dieser Technik unter Kanghi sind leicht daran zu unterscheiden, daß das ursprünglich verwendete Blau stets unter der Glasur, aber später durch ein Blau über der Glasur ersetzt wurde. Hierdurch wurde der technische Vorteil des Zusammenbrandes und eine bessere harmonische Zusammenstimmung erreicht.



Abb. 445 Vase in Form einer sechsseitigen Laterne auf Fuß, Blumen und Vögel umrändert, Eierschalenporzellan mit farbigen Emaillefarben der famille verte, etwa 28 cm hoch, South Kensington Museum, London, Kanghi, 1662—1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 1)

Wie für die Sungzeit die in der Masse gefärbte Glasur (Seladon) und für die Wanliperiode das Blau unter der Glasur als bevorzugte Technik der Zeit anerkannt ist, so wurde die bunte Malerei mit vorherrschender leuchtend grüner Farbe (Taf. XVIII u. Abb. 445) die am meisten gepflegte Kunst der Kanghiperiode.

Die herrlichste Ausführung der grünen Gruppe erscheint mir als die seltene Art (Abb. 446), bei der die ganze Vasenfläche mit einem grünen Pflanzenmuster auf





a Blumenvase, die acht taoistischen Heiligen dem Gotte des langen Lebens in den Wolken opfernd, Porzellan mit hohem Relief in dunklen Emaillefarben, oben und unten Rankenornamente in zarten Farben, 47 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662—1722.

b Vase mit Landschaften, Himmelshund, Fischen, Wasserpflanzen und den Blumen der vier Jahreszeiten: Päonie, Lotos, Chrysanthemum und Pflaume in ausgesparten Flächen auf grünem Grund mit Blumen, Porzellan mit leuchtenden Emaillefarben (famille verte), etwa 78 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662—1722

(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. XIV u. XVII)
Text s. S. 310 (*b*), 312, 320 (*a*)



Abb. 446 Blumenvase, Phönix mit gelber Brust und farbigen Federn auf grünem Felsen, rosa und bunte Blumen mit grünen Blättern und roten Blumen, farbige Emaillemalerei auf weißem Untergrund, famille verte, Porzellan, mit Marke des Mingkaisers Chenghua, 1465 bis 1487, 73 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723
(Originalaufnahme)

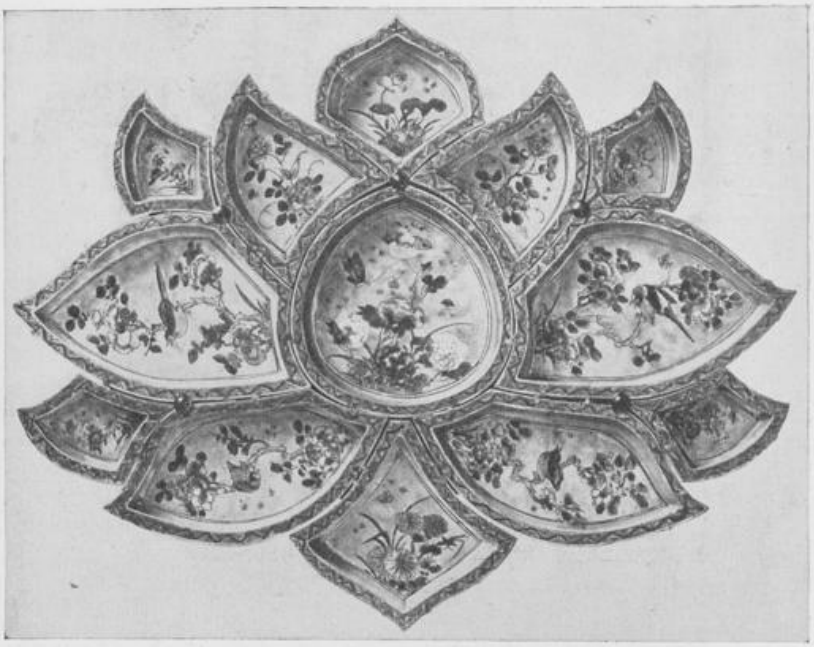


Abb. 447 Dessertschale aus 13 Einzelteilen in Form einer Blume, farbig, famille verte mit roten Blumen auf gelbem Grund, 45 zu 60 cm, Kanghi, 1662—1723 (Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXII)

Weiß stoffartig überzogen ist. Die Wirkung entspricht ungefähr der einer grünen Laube mit leuchtend roten Blumen. Der Phönix mit seinen roten dünnen Federn verschwindet gegenüber den grünen Felsen, die mit den saftigen grünen Blättern den Grundakkord geben, den das durchschimmernde Weiß und das feurige Rot einzelner Blüten belebt. Eine der großen Päonien ist in Manganviolett gemalt, ohne irgendwie den grünroten Farbenakkord zu beeinträchtigen.

Die häufigste Ausführung der grünen Gruppe zeigt abgepaßte Felder (Taf. XVIII, *b*). Wenn man diese Stücke nur unter dem Gesichtspunkte der dekorativen Flächenfüllung betrachtet, so entdeckt man die Arbeit eines geistlosen Handwerkers. In steifer und wenig abwechslungsreicher Weise sind weiße Reserven ausgespart und die Zwischenräume durch ein typisches grünes Pflanzenmuster mit roten Blumen und Insekten ausgefüllt. Auf die Reserven sind dann in wahlloser Zusammenstellung, ohne Rücksicht auf malerische Reize oder Anpassung an die Fläche, die landläufigen Symbole und Motive der Zeit aufgemalt. Nicht ein Künstler hat die Dekoration erfunden und ausgeführt, sondern der routinierte Techniker hat nach den gedruckten Dutzendvorlagen die Dekoration gedankenlos zusammengetragen und sein ganzes Interesse und seine Kunstfertigkeit auf die Vollkommenheit und Leuchtkraft der harmonisch zusammengestimmten Emaillefarben, auf die Reinheit des Scherbens und der weißen Glasur, auf die Sicherheit der Zeichnung und die malerische Schönheit der Gesamtwirkung konzentriert. Der Kanghikünstler wollte nicht ein kleines Kunstwerk schaffen, das von Hand zu Hand geht und auf dem Tische vor dem Ehrengaste paradiert, sondern ein durch Reichtum und Farbe wirkendes Prunkgerät für die Empfangsräume der siegreichen



Abb. 448 Sechsseitiges Gefäß auf Metallfuß, historische Bilder, Eierschalenporzellan, bunte Emaillefarben, vorwiegend grün, famille verte, mit Rot, Gelb und Gold, 32 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme)
Text s. S. 314

Mandschus, die nicht durch ihre feine literarische Bildung, sondern durch Reichtum und Kraft wirkten.

Technisch kunstvoll sind Teekannen in Form eines chinesischen Schriftzeichens aus vierseitigen Porzellanröhren in durchbrochener Art zusammmengestellt und bemalt. Die Stücke sind selten und werden bei guter Erhaltung sehr teuer bezahlt.[1])

Etwas delikater sind Ausfüllungen der Fläche mit Blumen und Vögeln nach zeitgenössischen Gemälden (Abb. 445, 447, 451). Diese Malereien sind oft von japanischen nicht zu unterscheiden. Im allgemeinen kann die Regel gelten, daß die Chinesen die ganze Fläche mit Zeichnung füllen, meist ohne irgend eine andere Anpassung an den zu dekorierenden Raum. Der Japaner dagegen ist stets bestrebt, von der Form der freien Fläche auszugehen und zunächst mit einigen Linien gleichsam das Grundschema der Flächendekoration anzugeben, dem sich die weitere Ausführung anzupassen hat. Deshalb läßt auch der Japaner stets viel freien Raum, denn nur dadurch kann er den Schwung der Linie, besonders bei Pflanzen und Vögeln, stark betonen. Wie der Japaner die lebenden Blumen in der Vase nicht nach Geruch und Farbe, sondern nach der Linienführung der Stengel und Blüten arrangiert,[2]) so gilt ihm dieses



Abb. 449 Flötenvase mit Mittelwulst, drei Landschaften übereinander, getrennt durch Mäanderstreifen, 43 cm hoch, famille verte, grüner Grund mit Kobaltblau und Spuren von Gelb und Violett, Porzellan
Kanghi 1662 bis 1723
(Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XIX)
Text s. S. 314



Abb. 450 Große Platte, 55 cm, Gemälde der Legende von der Abdankung der Kaiserin Leyung aus dem 5. oder 6. Jahrhundert auf dem Rücken eines Menschen mit grüner Maske getragen, in den Wolken Konfuzius, im Hause der Kaiser am Tisch; Rand mit Blumen und ausgesparten Vogelmedaillons, Porzellan, farbig, vorwiegend grün, rot und schwarz, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Marke: Blatt
Kanghi, 1662—1723
(Originalaufnahme)
Text s. S. 314

---

1) Originale in den Morgan-Sammlungen im Metropolitan Museum, New-York, in der Grandidier Sammlung im Louvre, Paris, u. a. a. O.

2) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 64—69, Blumenbinderei.

ästhetische Gesetz der auf- und abstrebenden Linien auch für die einfache Flächendekoration.

Der Chinese der Mandschuzeit wollte nicht durch den Rhythmus der Linienführung, sondern durch die Fülle und Pracht der Farben oder durch den erzählenden Inhalt des Dargestellten wirken. Deshalb wurden wie auf den zeitgenössischen Blauweiß-Porzellanen ganze Bilderbücher der Geschichte auf das zerbrechliche Material übertragen (Abb. 448—450). Selbst stilistische Absurditäten konnten entstehen, wie die übereinander gemalten Landschaften (Abb. 449). In geduldiger Miniaturmalerei wurden mit spitzem Pinsel in glänzender Technik alle Einzelheiten der Mythologie und Geschichte dargestellt, deren Kenntnis als Zeichen der Bildung galt. Jedes Stück ist ein Spiegel der Weltanschauung dieser Zeit



Abb. 451 Blumenvase mit vergoldeten Henkeln, auf Holzuntersatz, famille verte mit roten Blumen, Porzellan, etwa 68 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme)



Abb. 452 Kwanyin mit Kind und Blumenkorb, auf Fußgestell, Fleischteile weiße Glasur, Kleid und Gestell grün mit brauner und schwarzer Zeichnung, 76 cm, Porzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York Kanghi, 1662 bis 1723 (Originalaufnahme)

Die Imitation feiner Stoffmuster führte zu einer sehr sauberen und akkuraten Brokatmalerei (Abb. 451), die einen reichen Schatz von Borten und Streifenmustern überliefert hat. Wer genauer die einzelnen Ornamente auf zahlreichen Porzellanen studiert, wird erstaunt bewundern, welche Fülle von Dessins die Chinesen angewendet haben. Alle Motive der ältesten und mittelalterlichen Zeit, der westlichen und östlichen Völker Asiens und der verschiedensten Techniken sind zu immer neuen Kombinationen zusammengefügt. Je mehr man die Grundelemente der Ornamente vergleicht, desto stärker drängt sich die Beobachtung auf, daß es sich ausschließlich um geschickte Neukombinationen vorhandener Einzelteile handelt, daß dagegen eigene, auf naturalistischer Beobachtung beruhende Erfindungen völlig fehlen.

Eigenartige Wirkungen, die dem sonst üblichen Geschmacke der vollen Flächenfüllung

widersprechen, werden durch freistehende Fabeltiere erzielt (Abb. 453). Die in bunten Farben scharf konturierten Gestalten heben sich kräftig von dem weißen oder gefärbten Grunde ab. In dieser Ausführung habe ich bisher nur gewisse symbolische Tier- und Göttergestalten und die vielfachen Symbole gesehen, aber niemals historische Menschen, die in ihrem lokalen Milieu oder auf farbigem Grunde abgemalt werden. Ich vermute daher, daß eine gewisse Befangenheit des Keramikers durch uns unbekannte Vorstellungen bedingt wurde.

Viele Götter- und Heiligenstatuetten wurden sowohl für das Inland als auch für den Export in den verschiedensten Größen, Qualitäten und Techniken ausgeführt. In zahlreichen Schlössern und Museen Europas finden sich umfangreiche Kollektionen derartiger Figuren aus dem 18. Jahrhundert. Meistens sind sie in Weiß oder in matten Emaillefarben ausgeführt.

Aus dem 6. und 7. Jahrhundert sind uns zahlreiche Steinreliefs mit buddhistischen Heiligen von den größten bis zu den kleinsten Dimensionen erhalten. Seit dem Mittelalter bis in die Neuzeit wurden den Tempeln Bronzen in ungeheuren Quantitäten gestiftet. Mit der zunehmenden Liebhaberei für Porzellan wurden die plastischen Darstellungen in diesem Material modern. Eine sehr fein wirkende Kwanyin (Abb. 452) hat die Fleischteile weiß und das Kleid und den eckigen Sockel in mattem Grün, das mit ganz blassen manganvioletten Stellen belebt ist. Die Artischocke, auf der die Göttin steht, ist weiß mit blaßviolett abschattierten Blättern getönt, während die Sockelfläche ein saftigeres Grün aufweist. Die Figuren sind stets der Mythologie entnommen, und Porträts fehlen. Weder Kaiser noch Priester oder Generale

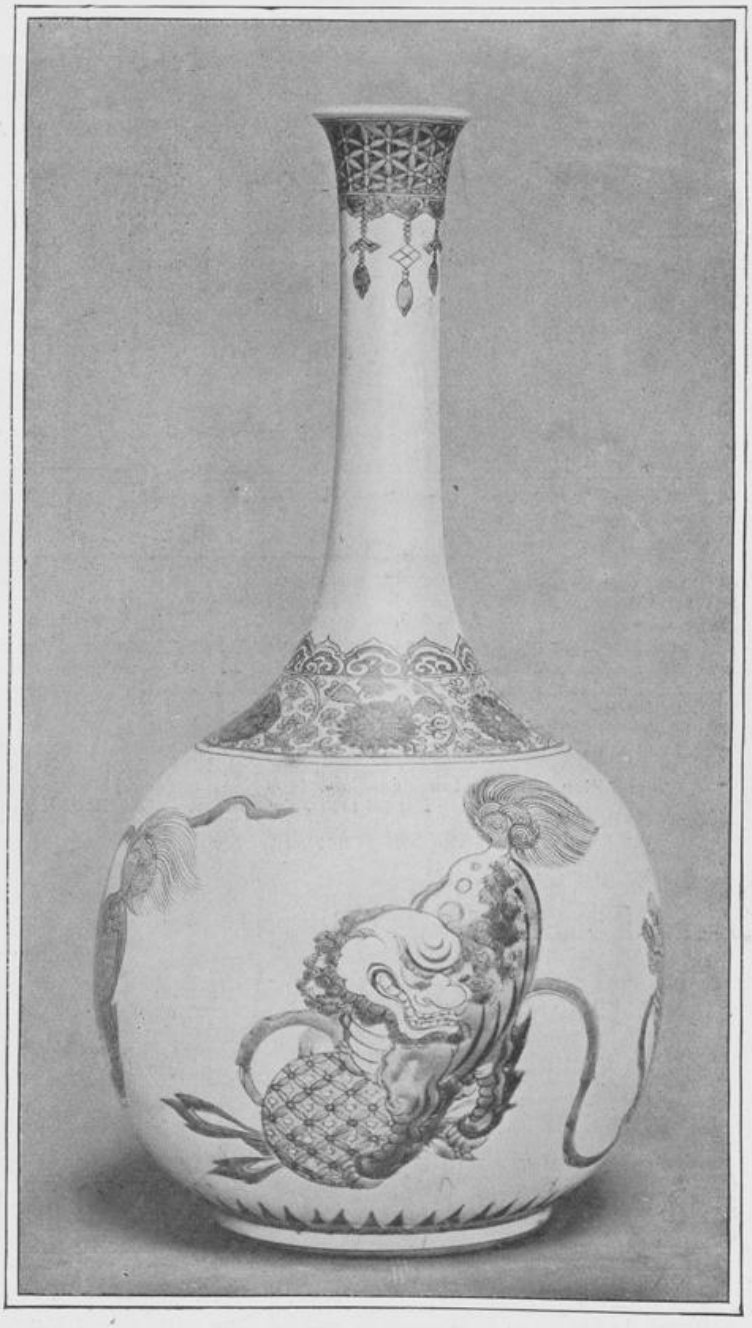


Abb. 453 Flaschenvase, Ornamentringe, vier Löwen mit Kugel in Grün, Gelb, Rot und Blau über der Glasur, mit Spuren von Gold, alles schwarz umrändert, Porzellan, Kanghi, 1662–1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 33)



Abb. 454

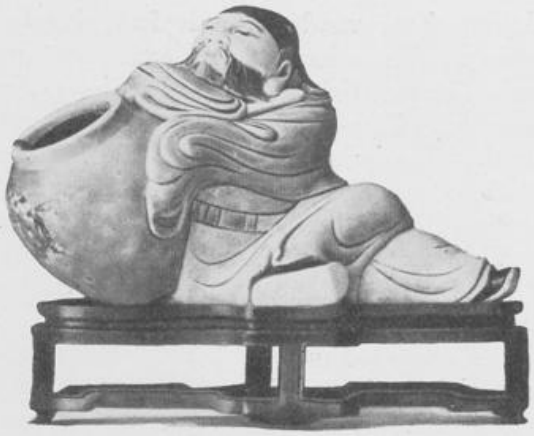


Abb. 455



Abb. 456

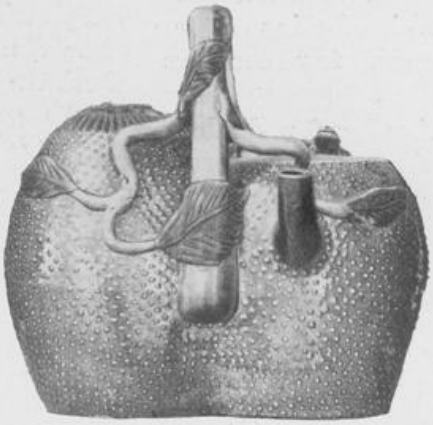


Abb. 457

Abb. 454—457 Wassergefäße für Pinsel (Abb. **455, 456**) und Tropfgefäße für Wasser auf den Farbstein (Abb. **454, 457**), Porzellan, farbig. Abb. **454** Karpfen, aus den Wellen springend, mit zwei kleineren Fischen, Handgriff und Ausguß, Porzellan in drei Farben, bräunlichviolett, grün und gelb auf dem Biskuitscherben, etwa 14,5 cm hoch, South Kensington Museum, London. Abb. **455** chinesischer Dichter, ausruhend an einem Gefäß, Sammlung Salting, London. Abb. **456** Frau am Baumstamm, Louvre, Paris. Abb. **457** Doppelkorb mit Ausguß und aufgelegten Pflanzen, Louvre, Paris, Stil Kanghi, 1662—1723
(Aus: Dillon, Burlington Magazine, 1908 Mai, auch bei Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain Fig. 38 (454), Grandidier, Taf. XXIII (455—457)



Abb. 458



Abb. 459

Abb. 458—459 Teetöpfe, Abb. **458** mit seitlichem Ausguß, Henkel und Deckel in Form von Bambusbündel und Zweigen mit farbigen Blumen auf grünem Grunde, Abb. **459** vierkantig mit Deckel, seitlichem Ausguß und feststehendem, strohumflochtenem Bügel, Porzellan mit bunten Emaillefarben auf Biskuitgrund, Kanghi, 1662—1723
(Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXI)

wurden dargestellt, dagegen die taoistischen und buddhistischen Heiligen in tausendfacher Variation. Für den Export stellte man Genreszenen und auch europäische Figuren in Massen her.

In diesem „Dreifarbendekor" (santsai) von Gelb, Grün und Manganviolett, wobei auch andere Farben wie Schwarz vereinzelt



Abb. 460



Abb. 461

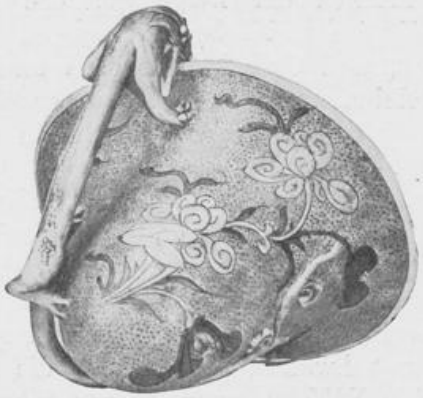


Abb. 462



Abb. 463

Abb. 460—463 Opfergefäße: Abb. **460** Dreifuß in antiker Bronzeform, Abb. **461** Schale mit Ausguß und Salamanderhenkel, Abb. **462** Heiratsbecher in runder Form mit Salamandergriff, Abb. **463** in Form eines Büffelkopfes, vorwiegend grün, gelb und violett, „Dreifarbenmalerei" (Santsai), Farben auf Biskuitgrund gebrannt, Stil Kanghi, 1662—1723 (Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. III)



Abb. 464 Kanne mit seitlichem Ausguß, Henkel und Deckel, Form und Malerei im persischen Stil, fünffarbig, Porzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme)

vorkommen, aber Rot und Blau völlig fehlen, sind besonders häufig kleinere Gefäße, Tassen, Kannen, Tropfgefäße, Pinselhalter und ähnliches hergestellt worden (Abb. 454 bis 465). Ich habe diese Arbeiten zur grünen Gruppe gerechnet, weil das Grün vorherrschend ist. Aber das Grün der „Dreifarbendekoration" ist dunkel und matt, während das der eigentlichen „famille verte" saftig und glänzend ist.



Abb. 465 Wassertropfgefäß, oben geschlossen, mit seitlichem Ausguß und Henkel, Einguß durch innere Röhre vom Boden aus, Fruchtform mit aufgelegten Blättern, farbig, Porzellan, Kanghi, 1662—1723 (Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXVIII)

Gruppe des farbigen gedeckten Untergrundes

Statt des Auftragens der Schmelzfarben im zweiten Brande auf die im großen Feuer erzeugte durchsichtige Glasur, wurden die Farben direkt auf den gehärteten Scherben als Fond aufgetragen. Während bei der „grünen Gruppe" das Grün in der Zeichnung vorwiegend war, kommt bei dieser Gruppe die Malerei in bunten Farben auf grünem Untergrunde (Abb. 467) in sanfter Farbe vor; ebenso sind die wesentlichen Flächen der Berge und des Fasans ausgeführt. Zweige und Felsumrahmungen sind in Violett gemalt, und Gelb ist nur ganz bescheiden auf der Mittelblume und dem Fasan angebracht. Die farbige Wirkung ist noch durch ein flaches Relief gehoben.[1])



Abb. 466 Viereckige Vase mit Hals auf Holzfuß, grün, purpur und gelb auf schwarzem Grunde, Porzellan, 51 cm. (Derartige zwei Vasen wurden im Dezember 1906 in London für 74000 M. verkauft und dürften identisch sein mit diesem Stück.) Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723 (Originalaufnahme)

Ganz besonders geschätzt wird der schwarze Untergrund (famille noire). Auf der eckigen Vase (Abb. 466) sehen wir die Pflanzen in lebhaftem Grün in Art der grünen Gruppe, und in hellem Violett leuchtend hervortreten. Von der Wirkung der zarten Töne auf dem schwarzen Grunde gibt die farbige Abbildung (Taf. XIX, *a*) nur eine ungefähre Vorstellung. Schwarze Glasuren (Taf. IX, *a*) waren in früher Zeit hergestellt worden, aber seit der Mongolenherrschaft scheint die Farbe wenig Beachtung gefunden zu haben. Brinkley unterscheidet in der Kanghizeit zwei Arten von Schwarz. Das „metallische" Schwarz ist entweder in dünner Schicht aufgebrannt mit einem iridisierenden Glanz von Dunkelgrün oder Blau, oder es ist mit matter Wirkung dicker aufgetragen. Das „Spiegel"-Schwarz hat eine tiefe, glänzend polierte Farbe wie ein Spiegel.

Der Scherben ist bei dem farbig gedeckten Untergrund selten ganz weiß und meist rötliches Steingut. Selbst bei den schönsten schwarzen Stücken soll, nach Brinkley, weder der Boden noch die innere Oberfläche weiße Glasur haben. Die Stellen sind ebenfalls mit Schwarz bemalt oder mit warmer brauner Glasur. Dementsprechend ist das Weiß in der Zeichnung nicht ausgespart, sondern mit opaker Farbe aufgesetzt.

Die Fabrikation dieses Stiles ist stets nur sehr gering gewesen und wurde etwa um 1800

---

[1]) Im Englischen wird diese Art „Green Hawthorn" genannt, und bei schwarzem Untergrunde „Black Hawthorn", im Gleichnis mit dem eigentlichen blauen „Hawthorn". (S. 305, Anm.). Es ist unbedingt nötig, diese verschiedenen sinnlosen Handelsbezeichnungen, die durch irgendwelche Zufälle oder Absichten entstanden sind, auszumerzen.

So wird auch von einem „Mandarinen-Porzellan" gesprochen, wobei nur die Bilddarstellung von Persönlichkeiten, nicht die Farbe berücksichtigt wird; offenbar soll der Käufer in den Glauben versetzt werden, als wenn es besonders wertvolle Arbeiten für die Mandarinen wären, während es meist Exportarbeiten sind.



Abb. 467 Blumenvase, flaches Relief, Fasan mit roten, grünen und gelben Federn, auf violettem Felsen, weiße Magnolien, rote und gelbe Päonien auf grünem Grunde, Porzellan mit Marke des Mingkaisers Chenghua (1460 bis 1487), 73 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kanghi, 1662—1723
(Originalaufnahme)

ganz eingestellt. Daher sind gute Stücke sehr selten und werden in Europa und Amerika ebenso wie in China sehr teuer bezahlt. Merkwürdigerweise haben viele Stücke des 17. Jahrhunderts auf dem Boden Mingmarken von Chenghua, obgleich jeder Bericht über die Fabrikation aus dieser frühen Zeit fehlt. Die hohen Preise haben in moderner Zeit gute Fälschungen hervorgerufen. Der metallische Reflex der schwarzen Glasuren ist aber noch nicht gelungen.



Abb. 468 Weinkanne mit Löwendeckel auf stoffbedecktem Gestell mit aufrechtstehendem Himmelshund als Henkel, Porzellan, Blumenmuster auf schwarzem und gelbem Grund, 24 cm hoch, South Kensington Museum, London, Stil Kanghi, 1662—1723 (Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 34)

Eine ganz besonders reiche und delikate Farbenstimmung weisen die seltenen Vasen (Taf. XIX, *b*) mit gelbem Untergrunde (famille jaune) auf. Gegenüber den ruhigen Tönen der „Dreifarben"dekoration auf Schwarz wurden hier mehr bunte Farben gewählt. Die Motive der Blumen und Vögel sind für diese Gruppe stets die gleichen. Fast immer sind es Blütenzweige oder Felsen mit Vögeln, aus denen blühende Bäume emporwachsen. Die Farben sind zart gewählt und deuten im Rosa schon den Übergang zum Stile der folgenden Periode an.

Eine Verbindung von einer Vase mit schwarz und gelbem Untergrund und einem farbigen Himmelshund zeigt eine reiche Modellierung des spielerischen 18. Jahrhunderts (Abb. 468).





a Hohe Blumenvase, Päonien, Magnolien, Pflaumen auf Felsen mit Fasan, Porzellan mit Emaillemalerei in Grün in zwei Schattierungen, hellgelb und manganviolett, auf schwarzem Untergrund (famille noire) in etwas grünlichem Ton, 52 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662—1722

b Hohe Blumenvase, vierseitig mit Drachenhenkel nach antiker Bronzevase, Blumen mit Vögeln auf Felsen, am Fuß Blumen und Schmetterling in Medaillon, Porzellan mit Emaillemalerei in Kobaltblau, Manganviolett und Grün in zwei Schattierungen auf gelbem Untergrunde (famille jaune), 52 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662—1722

(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. X. XII)
Text s. S. 296 Anm. (*a*, *b*), 318 (*a*), 320 (*b*)

Diverse Techniken

Um die Wirkung der Farben zu steigern, wurden kräftige Reliefs auf dem Scherben angebracht und bemalt (Taf. XVIII, *a*). Bei unserer farbigen Abbildung ist besonders die sehr geschickte und sparsame, fast japanische Verteilung der Zeichnung auffallend. Die Menschengruppe ist dicht übereinander geschoben, um die Bewegung des vorwärtsdringenden taoistischen Genienkreises recht monumental zu gestalten. Die ganze übrige Fläche ist freigelassen und nur oben mit zarten Wolkenstreifen belebt. Der Abschluß wird in echt chinesischer Weise der späten Zeit durch ein minutiös ausgeführtes Brokatmuster gebildet.

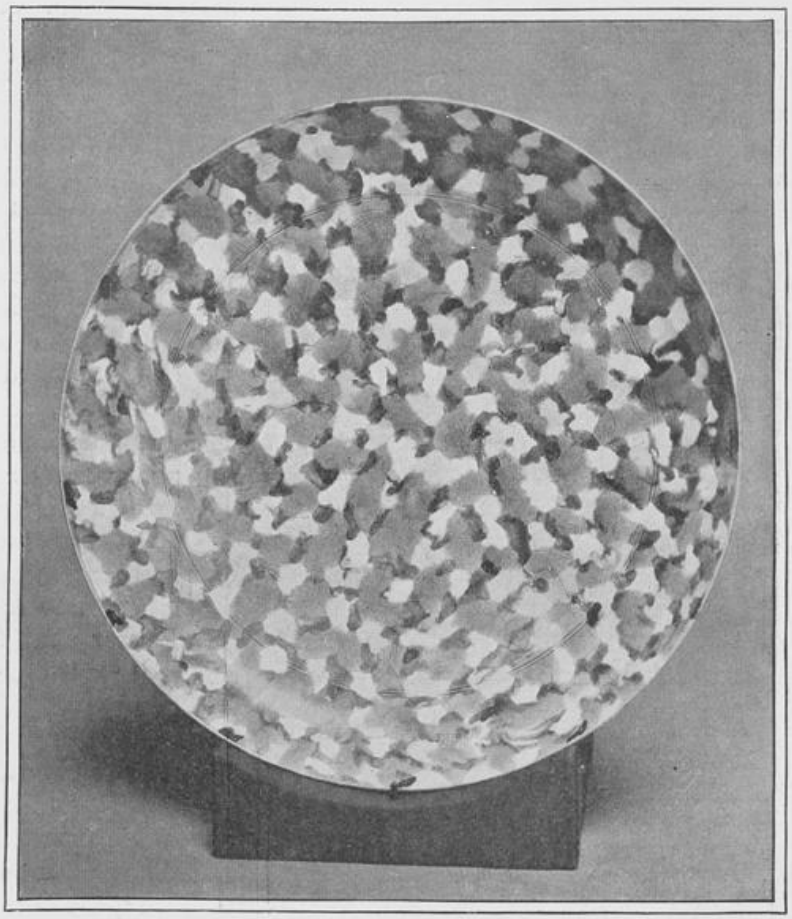


Abb. 469 Runde Schüssel, „Kaiserware", Farbflecke in Grün, Gelb, Violettbraun und Weiß ausgespart, von den Chinesen genannt „tigergefleckt", Porzellan, 33 cm Durchmesser, Sammlung Salting, London, gezeichnet: Kanghi, Kaiserware, 1662–1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 7)

Mit den Farben der „Dreifarben"-dekoration wird ein „tigergeflecktes" Porzellan (Abb. 469) hergestellt, bei dem die hingeworfenen Farbflecken nicht genau umrändert sind und an ihren Grenzen ineinander verlaufen. Eine gleiche Ausführung, tausend Jahre früher auf Steingut, hatten wir bereits kennen gelernt (Abb. 380).

Ganz eigenartig ist eine gelackte Porzellanart (Abb. 470), bei der in dem noch weichen Lacküberzug Einlagen von Perlmutter, Silber und Goldblech eingedrückt sind (laquée burgautée). Nur an den Rändern und im Innern ist der Porzellangrund sichtbar. Auf der Suche nach immer neuen Moden, statt nach verfeinerter Wirkung, kam man auch auf derartige Spielereien, die ebenfalls mit großer Sorgfalt und Liebe ausgeführt wurden.

Kienlungzeit

Kaiser Yungcheng (1723—1736) und Kaiser Kienlung (1736—1796)

Unter dem Kaiser Yungcheng hat die Keramik keine technische Weiterentwicklung erlebt. Die alten Techniken wurden unverändert gepflegt, nur zeichnet sich die Gruppe dieser Zeit durch ihre fast überschlanken und eleganten Formen aus (Abb. 471—473). Auch die Dekorierung ist graziöser arrangiert und füllt nicht überladen die ganze Fläche.



Abb. 470 Blumenvase, Land- und Bauernleben, Einlagen von Goldblech, von dünnem Perlmutter in kleinste Teilchen, z. B. als Baumblätter, von Silber für Hauswände, auf schwarzem Lackgrund, nur Inneres und Ränder glasiert, Porzellan mit Lack (laquée burgautée), 73 cm hoch, Sammlung Bushell, London
Kanghi, 1662—1722
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 49)
Text s. S. 321

Yungcheng-Porzellane sind bisher von Sammlern wenig beachtet und meist zu Kanghi oder Kienlung gezählt worden. Da gewisse Arbeiten dieser Epoche sich ganz eigenartig von denen des Vorgängers und des Nachfolgers abheben und zugleich eine Höhe der keramischen Kunst darstellen, so ist eine Aussonderung der Stücke notwendig.[1]) Sowohl monochrome Glasuren wie blauweiße und farbige Malereien kommen vor. Die alten Formen und Motive blieben beibehalten, aber die Ausführung in einem neuen Geiste verändert. Die Muster sind freier. Statt der überladenen Füllung der ganzen Oberfläche mit Farben bleibt mehr weißer Grund (Abb. 473). Das Bild geht nicht gleichmäßig rings um die Vase herum, sondern füllt nur entsprechend der Vorlage der Malerei eine Seite, und die freigelassene Rückseite wird durch ein paar Streublumen oder Symbole interessant belebt, ohne, als der Vorderseite gleichwertig, dekoriert zu werden. Dieser Stil der Bemalung weist genau die gleichen Abweichungen auf, die vielen japanischen Arbeiten charakteristisch sind, und er kann daher in gewissem Sinne als „japanischer" Stil bezeichnet werden.

Die Übertragung des Gemäldes auf die gebogene Porzellanfläche ohne zwangsweise Umformung zur völligen

[1]) *Bahr* scheint als erster in Old Chinese Porcelain, 1911, dieser Gruppe gerecht geworden zu sein. Neben 22 Mingstücken hat *Bahr* 20 Yungcheng-Arbeiten abgebildet.

Füllung läßt das Gemälde freier und eleganter erscheinen. Die Figuren und Landschaften müssen mit sicherer Hand auf den weißen Grund gesetzt sein, da ein Nacharbeiten durch Füllung bei dieser Art der Dekorierung nicht angängig ist. Im allgemeinen ist die Technik dieser Periode eine sehr gute; sowohl der weiße, eigenfarbige Scherben als auch der Glanz der Glasur sind von vortrefflicher Qualität.

Unter dem kunstsinnigen und tatkräftigen Kaiser Kienlung bekam der Export einen ungeheuren Aufschwung, aber auch für den inländischen Markt wurde die keramische Industrie vom kaiserlichen Hofe angeregt und unterstützt.



Abb. 471



Abb. 472

Abb. 471—472 Blumenvasen. Abb. **471** farbig, auf Fischrogengrund, 45 cm hoch. Abb. **472** weiß gekrackt mit farbigem Relief, 45 cm hoch. Marke Yungcheng, 1723—1736
(Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXX)



Abb. 473 Blumenvase in alter Bronzeform, farbig auf weißem Grund, 44 cm hoch, aus dem Kaiserlichen Sommerpalast, Yungcheng, 1723—1736
(Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXXI)

Im wesentlichen blieben alle Modelle und Techniken der Kanghiperiode beibehalten, nur kam z. B. der blau gepuderte Untergrund außer Mode.

Aus der Zeit der Chinoiserie sind große Mengen Porzellan in Europa und Amerika erhalten. Fast jedes Schloß des 18. Jahrhunderts hatte eine Porzellankammer. Ganze Zimmerwände wurden in Nischen und auf goldenen Konsolen mit glänzenden Chinatöpfereien geschmückt. Kostbare Kamingarnituren gehörten zu der Ausschmückung des Louis-XV.-Salon, ebenso ganze Service auf die festlich geschmückte Tafel. Der Wertschätzung der Zeit entsprechend wurden die Vasen und Schalen



Abb. 474



Abb. 475

Abb. 474—475 Flaschen, Henkel und Kopf in Gestalt eines Drachen, dessen Leib auf der Fläche im Relief hervortritt, Porzellan, farbig, Grund in Biskuitmasse graviert, montiert mit vergoldeter Bronze Louis XVI., im Bayrischen Nationalmuseum, München, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 324, 326



Abb. 476 Porzellanvase, weißgrau gekrackt, mit unglasierten braunen Reliefverzierungen, in vergoldeter Bronzemontierung, Stil Louis XV., Louvre-Museum, Paris, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 324, 326

zwar nicht mehr in Silber und Gold, wie im 16. Jahrhundert, aber in vergoldeter Bronze gefaßt (Abb. 474—476 u. 478—481). Mit großem Geschick sind durch wenige angesetzte Metallteile die in China rund geformten zierlichen



Abb. 477 Schokoladentasse in Gestalt einer Lotosblume, Untertasse als Lotosblatt, Porzellan, farbig, im Bayrischen Nationalmuseum, München, Kienlung, 1736–1796
(Originalaufnahme)
Text s. S. 327



Abb. 478 Zwei Porzellantassen, Seladon, mit naturalistischen Pflanzenauflagen in Relief, gegeneinander montiert, in vergoldeter Bronze, Stil Louis XVI., Louvre-Museum, Paris, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 324, 326, 327



Abb. 479 Abb. 480 Abb. 481

Abb. 479—481 Porzellanvasen in französischer vergoldeter Bronzemontierung. Abb. **479** weiß, gekracktes Porzellan, Montierung im Stil Delafosse, Louis XV. Abb. **480** Reliefffigur in Weiß auf grünlichem Grund, Montierung im Stil von Meissonier, 18. Jahrhundert. Abb. **481** grünliches Seladon, montiert um 1770, Louvre-Museum, Paris, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 324, 326

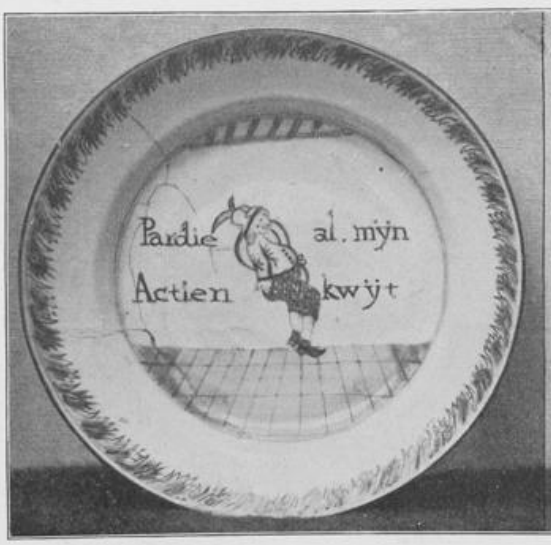


Abb. 482 Porzellanteller mit lustiger Bauernfigur und Inschrift: „Pardie al myn Actien kwyt", bezieht sich auf die großen Aktienschwindeleien in Holland im 17. Jahrhundert. Blau unter der Glasur mit Gold. Reichsmuseum, Amsterdam, 18. Jahrh. (Originalaufnahme)



Abb. 483 Porzellanteller mit dem Porträt des Philosophen Willem Deurhoff, geb. zu Amsterdam 1650, gest. 1717, gemalt von Picard, geb. 1673, gest. zu Amsterdam 1733, gestochen von B. Bernards, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Amsterdam tätig. Auf dem Rand Abbildungen aus der biblischen Geschichte. Rückseite mit holländischem Lobgedicht. Kopf schwarz als Nachahmung eines europäischen Kupferstiches, Rand blau unter der Glasur und farbig. Amsterdam, Reichsmuseum. 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Blumenvasen zu einseitigen Gußkannen oder architektonisch schweren Urnen gestaltet worden.

Der moderne Kunsthandel soll große bunte Vasen bis zu $1^1/_2$ m Höhe besonders in mexikanischen Palästen finden, wohin im 18. Jahrhundert ein bedeutender Export stattgefunden hat.

Eine sehr seltene Kannenform (Abb. 474) hat einen Fußrand und Deckel aus Metall erhalten. Das wurmartige Wolkenmuster erinnert an Zellenschmelzmotive. Der sich gleichsam durch die Masse des Gefäßes windende Drache, dessen Maul der Ausguß und dessen Schwanz der Henkel ist, mit auf dem Scherben eingraviertem Muster, zeigt den kleinlich originellen Stil der Kienlungzeit. Zwar ist der Drache naturalistisch aufgefaßt, aber bei der sorgfältigen Ausführung der Drachenschuppen ging die monumentale Wirkung verloren.



Abb. 484 Teller, Konferenz von Holländern, wahrscheinlich nach europäischem Kupferstich, bunte Emaillefarben, Porzellan, 47 cm, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kienlung, 1736–1796 (Originalaufnahme)
Text s. S. 328

An Techniken sind fast alle Arten vertreten. Neben unglasierten Tonstellen (Abb. 476) finden wir die monochromen Glasuren gekrackt und über Relief gegossen (Abb. 479, 481). Eine feine Wirkung ist erzielt durch weißes Relief (Abb. 480) — aus aufgelegter Scherbenmasse gebildet — auf hellgrauer Seladonglasur. Die plastisch aufgelegten Blätter und Stengel (Abb. 478) entsprechen den viel älteren Arbeiten (Taf. X, *b*, *h*, *k*, *q*) aus der Mingzeit.

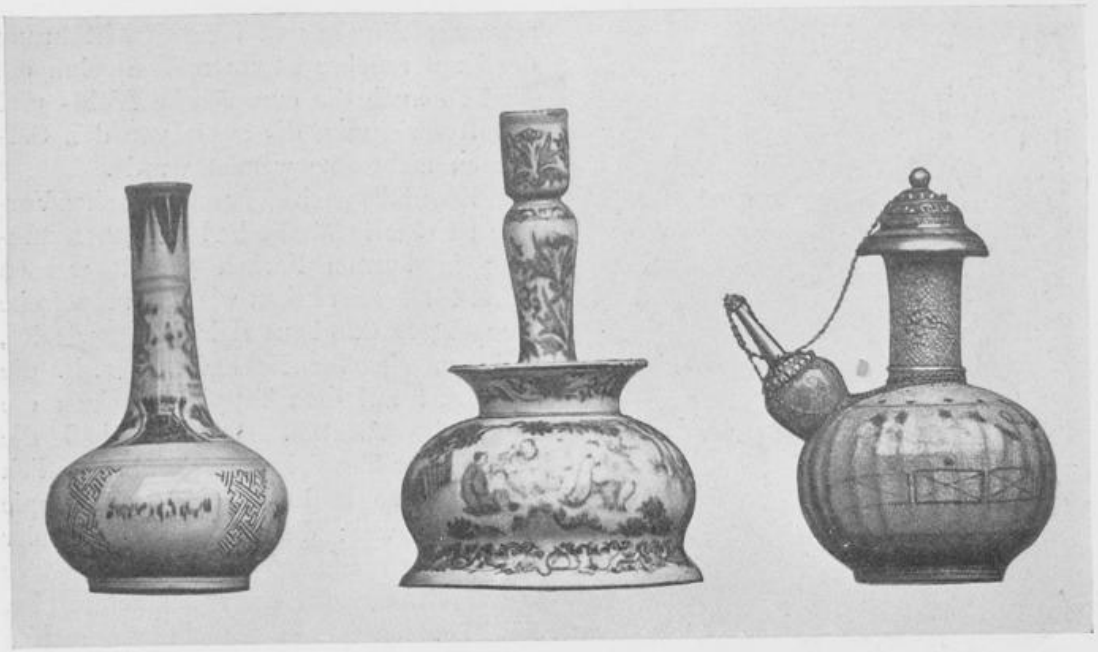


Abb. 485 Abb. 486 Abb. 487

Abb. 485—487 Abb. **485** Blumenvase mit arabischer Schrift. Abb. **486** Leuchter mit persischem Blumenornament. Abb. **487** Wasserflasche mit Metalldeckel und Ausguß, Porzellan, blau unter der Glasur, persischer Stil, 18. oder 19. Jahrhundert
(Aus: Du Sartel, La Porcelaine de Chine, Taf. XIX)
Text s. S. 328, 329

Der europäische Markt verlangte nicht nur Kuriositäten zur Dekoration, sondern auch Gebrauchsgegenstände. So wurden die Teeschalen zu einem Deckelgefäß (Abb. 478) montiert, oder man bestellte gleich europäische Formen (Abb. 477) in China. Die Dekoration und Technik blieb dabei stets chinesisch.

Während in Rouen Delft, Meißen, Staffordshire und anderen Orten Europas die chinesischen Muster und Farben nachgemacht wurden, sind in China europäische Vorlagen sorgfältig kopiert worden (Abb. 482). Mit bewundernswerter Geschicklichkeit hat ein chinesischer Porzellanmaler nach einem Kupferstich das Porträt des Philosophen Deurhoff auf einen Teller (Abb. 483) gemalt. Nicht nur die



Abb. 488 Abb. 489

Abb. 488—489 Porzellanfiguren, bunte Emaillefarben, im Bayrischen Nationalmuseum, München. Abb. **488** Kwanyin und Phönix auf Felsen. Abb. **489** bärtiger Mandarin, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 329



Abb. 490 Löwe mit Jungem, auf Sockel sitzend, stilisiert als Glückstier. Porzellan, farbig, Kopf- und Schwanzhaare violett
Bayrisches Nationalmuseum, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)

schwarze Tönung und feine Strichführung des Kupferstiches ist vortrefflich gelungen, sondern auch die europäische Licht- und Schattenwirkung, die sonst von den Ostasiaten nicht angewendet wurde.

Ebenfalls nach einer europäischen Vorlage ist eine holländische Herrenversammlung in bunten Farben gemalt worden (Abb. 484). Hier sehen wir die europäische Perspektive durchaus richtig angewendet, und nur einzelne Nebendinge, z. B. die Schnörkel auf dem Teppiche, zeigen die Hand des Asiaten. Offenbar ließ die Vorlage das Teppichmuster nicht deutlich erkennen, so daß eine sklavische Kopie unmöglich war; daher mußte der Maler selbständig zeichnen, und da schrieb er in der Ornamentik seiner Muttersprache. Jedenfalls entspricht die chinesische Kopie der europäischen Vorlage mindestens ebensogut oder besser als die Delfter oder Meißner Kopien den chinesischen Vorbildern.

Für die Zwecke des mohammedanischen Asiens wurden besondere Geräte (Abb. 485—487) nach der Form dortiger Bronzegefäße hergestellt. Eine ähn-



Abb. 491 Vase, Form eines Straußeneies, mit vergoldetem Drachen in Relief auf dem Rand, milchweißes Porzellan mit Goldornamenten, weit gekrackt, aus dem Kaiserl. Sommerpalast, Peking, Kienlung, 1736—1796
(Aus: Favier, Péking)

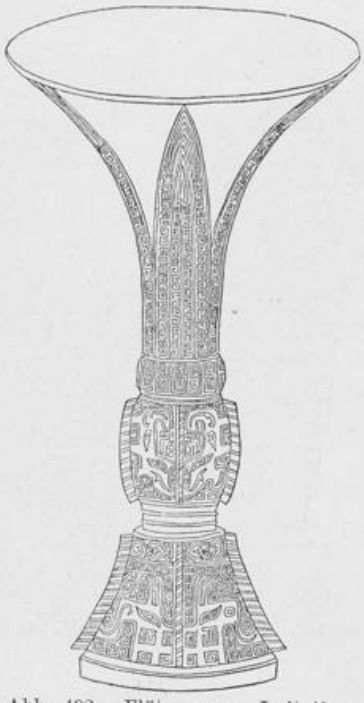


Abb. 492 Flötenvase, Imitation einer alten Bronze, mit Mäandermuster, mit grünlichen Flecken in Nachahmung des Grünspans, Marke von Kienlung, 1736—1796
(Aus: Favier, Péking)



Abb. 493 Räuchergefäß in antiker Bronzeform, mit Löwendeckel und Elefantenfüßen, Porzellan, weiße Glasur, 18. Jahrhundert
(Aus: Münsterberg, Bayern und Asien im 16., 17 und 18. Jahrhundert)



Abb. 494 Eckige Vase mit Deckel, in blaßlauchgrüner Glasur, gekrackt, Imitation alter Bronzevase, Kienlung, 1736—1796 (Aus: Favier, Péking)

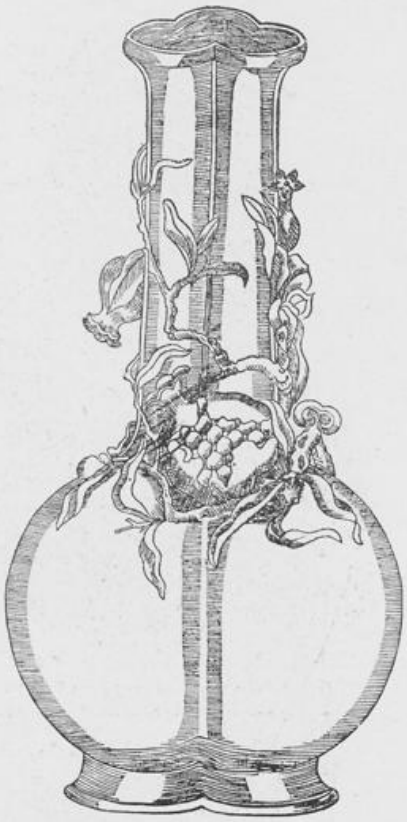


Abb. 495 Vase, mit hohem Hals, weißes Porzellan mit emaillefarbigen aufgelegten Granatfrüchten und Blättern in realistischem Hochrelief, aus dem Kaiserl. Sommerpalast, Peking, Kienlung, 1736—1796 (Aus: Favier, Péking)

liche Wasserflasche (Abb. 487) hat Maaß[1]) auch in Sumatra gefunden. Arabische Inschriften (Abb. 485) kommen vor, aber sonst ist der Dekor rein chinesisch.

Für die Füllung der einst beliebten Glasschränke in Europa wurden große Mengen von allerhand Götter-, Heiligen-, Menschen- und Tierdarstellungen (Abb. 488 und 489) gesammelt. Einen höheren künstlerischen Wert besitzen diese Stücke nur ganz vereinzelt. Im allgemeinen war es Massenfabrikation für den Export.

Sehr beliebt sind in China, als glückbringende Symbole und in Europa ihres phantastischen Aussehens wegen, die Hunde oder Löwen des Himmels (Abb. 490). Die figurale Darstellung ist sehr häufig in Weiß, vielfach in „drei" oder „fünf" Farben, seltener in Seladon ausgeführt. Bei den Himmelshunden wurden auf Mähne und Schwanzhaare sehr gern leuchtende Violettfarben aufgeschmolzen.

In der Renaissancezeit Kienlungs griff man auch auf die alten Sung- und Mingporzellane zurück und ahmte alles nach. Die antiken Bronzevasen aus vorchristlicher Zeit wurden in monochromem Glasurfluß der Sungzeit (Abb. 492—494) ebenso oft kopiert wie die eleganteren Bronzen der Sungzeit mit realistisch aufgelegten Früchten und Drachen (Abb. 491, 495). Nicht immer mögen Farben und Glasuren geglückt sein, und die Dekorierung war kleinlich, aber andererseits werden manche Stücke eleganter als früher ausgeführt worden sein, denn in der Beherrschung der Technik waren die Töpfer des 18. Jahrhunderts virtuose Meister. Wenn trotzdem neben guten Arbeiten so viele uninteressante Stücke aus dieser Zeit auf dem europäischen Markte vorkommen, so war nicht das geringe Können, sondern der von den europäischen Händlern gezahlte niedrige Preis und der geringe Geschmack der Käufer die Ursache.

[1]) *Maass*, Abb. in: Altes Chines. Porzellan, S. 5 aus: Durch Central-Sumatra, Berlin 1910.



Abb. 496 Große Vase, Porzellan, hellrosa Grund mit Arabesken, ausgesparte Medaillons mit farbigen Chrysanthemen auf weißem Grunde, aus dem Kaiserl. Sommerpalast, Peking, Kienlung oder Taokwan, 1790–1850
(Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 332

Die Porzellanfabrikation, teilweise auch in Chingtechen, war und ist noch heute ein ländlicher Hausbetrieb, der als Nebengewerbe der Bauern von der ganzen Bevölkerung der Dörfer ausgeübt wird.[1])

Rosa Gruppe

In der letzten Regierungszeit von Kanghi entstand die Mode, das Vorherrschen des saftigen Grüns durch die Anwendung eines zarten Rots zu ersetzen. Es gelang eine Farbenwirkung, die von dunkelm Rubinrot in zartes Rosa übergeht. Diese Farben wurden unter den Nachfolgern so beliebt, daß wir eine große Reihe von Arbeiten der Kienlungperiode unter dem Namen „famille rose" zusammenfassen können. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts hört die Fabrikation wieder auf. Offenbar hatte sich das Auge an den etwas weichlichen Nüancen übergesehen, so daß es nach kräftiger vorgetragenen Tönen verlangte.

Wie die grüne Gruppe die Kanghizeit, so charakterisiert die rosa Gruppe die Kienlungzeit. Während dort bunte, leuchtende Farben, beherrscht vom kräftigen Grün, zusammengestellt wurden, mußten, dem zarten Rosa angepaßt, auch die übrigen Farben matter abgestimmt werden. Man begann gebrochene Töne den ausgesprochenen bunten Farben vorzuziehen. Bei der grünen Gruppe wurden naturgemäß die grünen Blätter und Gräser besonders reichlich verwendet, und die Blüten waren nur zur Belebung farbig zwischengestreut. Bei der rosa Gruppe malte man mit Vorliebe die Blüten der Päonien und Chrysanthemen, ebenso zarte Pflaumen- und Apfelblüten, während die grünen Blätter nur zur farbigen Gegenwirkung bescheiden angebracht wurden. Besonders beliebt war die vollblättrige Päonienblüte, deren einzelne Blütenblätter in allen Schattierungen abgetönt wurden (Taf. XX). Um eine tiefe, glänzende Rubinwirkung zu erzielen, wurden an gewissen Stellen der einzelnen Blütenblätter die Farben in dickem Relief tropfenartig aufgetragen, während daneben die verlaufenden Farben blassere Nüancen bis um zarten Rosa bildeten (Abb. 498).



Abb. 497 Teetopf, dunkelrote Umrahmung, mit Pflanzenmuster, ausgesparte Medaillons, auf denen Landschaften auf weißem Grund und Szenen in fünf Farben, Kienlung, 1736–1796
(Aus: Favier, Péking.) — Text s. S. 332

[1]) *Laufer,* Provinz Shansi, S. 191, Chingtechen.



Vase in sechsseitiger ovaler Laternenform mit durchbrochenen Ornamenten. Frauen mit Musik, Schach, Malerei und Schreiben beschäftigt, in Medaillons, Seitenteile mit roten Päonien und Ranken, Porzellan, Emaillefarben, (famille rose), etwa 38 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kienlung, 1736–1795
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. XXI)
Text s. S. 330



Abb. 498 Deckelvase, grüner Grund mit rosa, gelben und roten Blumen (famille rose), mit ausgespartem Medaillon in Gestalt eines Blattes, 87 cm, Porzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kienlung, 1736–1796 (Originalaufnahme)



Abb. 499 Teller, Hähne mit Päonien, 21 cm, Eierschalenporzellan (famille rose) bunt, vorwiegend rot in Schattierungen, Blätter und Wiese grün, Hähne orange, rosa und schwarz, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kienlung, 1736—1796 (Originalaufnahme)



Abb. 500 Teller, Frau und Kinder, Rand rosa mit farbigem Mittelstück, Blumenmedaillons (famille rose) Porzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kienlung, 1736—1796 (Originalaufnahme)

Es gibt zwei unterschiedliche Arten der Dekorierung der Grundfläche mit leuchtendem Rosa-Emaille. Von hervorragender Zartheit sind jene Stücke des 18. Jahrhunderts (Taf. XXI), bei denen die ausgesparten Reserven mit zarten Blumen bemalt sind, und der Fond in leuchtendem, angeblich mit Gold hergestelltem Rosa erscheint. Die Fläche ist entweder einfarbig oder durch geschickt verteilte Streublumen belebt. Der Eindruck ist so zart und duftig wie keine andere Porzellandekoration, weder vorher noch nachher.

Ganz anders wirken jene Stücke, deren Herstellung im 18. Jahrhundert begann und unter Taokwan (1821—1850) besonders gepflegt wurde.[1]) Bei ihnen ist der Grund mit einer opaken rosa oder roten, aber auch gelben oder grünen Fläche gedeckt. Die lackartigen Farben sind meist kräftig und haben eine geringe Leuchtkraft. Die ganze Fläche ist mit Arabesken überzogen, und die Muster werden durch eingravierte Linien oder flachen Reliefauftrag stark betont (Abb. 496, 497). Die ausgesparten Reserven sind mit Bildern nach chinesischen Gemälden gefüllt. Die Wirkung

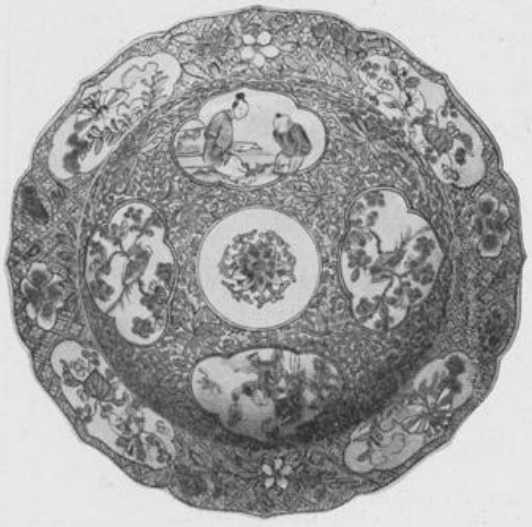


Abb. 501 Teller, ausgesparte Medaillons, mit Menschen, Vögeln und Blumen auf Rankengrund. Grund Goldarabesken, Blumen rosa, Blätter grün, Medaillons farbig, 21 cm, Eierschalenporzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kienlung, 1736—1796 (Originalaufnahme)

[1]) Der Curiohandel hat diese Art Porzellane „Peking"- oder „Graviata"-Ware genannt. Die Bezeichnung „Peking" kommt daher, weil der Hof in Peking derartige Waren an Europäer in den letzten Jahrhunderten wiederholt verschenkte. Natürlich wurde diese Art mit allen anderen Porzellanarten gemeinsam in Chingtechen hergestellt, und die Bezugnahme auf die Hauptstadt ist völlig irreführend.



Deckelvase mit Lotosknospenknopf, Blütenzweige in ausgesparten Medaillons auf mit Gold hergestelltem, rosafarbigem Grunde mit aufgestreuten Chrysanthemumblumen, Porzellan in bunten Emaillefarben (famille rose), etwa 42 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kienlung, 1736—1795
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. XXIII)
Text s. S. 332

ist eine etwas schwere und überladene, trotzdem werden gut abgestimmte Farbenakkorde bei sauberer Technik in China sehr geschätzt. Die moderne Massenware dieses Stiles ist ganz unerträglich. Die Farben sehen matt und fettig aus, während die erste Art leuchtend ist.

Eierschalen-Porzellan

Eine besondere technische Fertigkeit erlangten die Töpfer in der Herstellung von Porzellanen mit ganz dünnen Scherben, den „Eierschalen"-Porzellanen. Zum ersten Male war die Technik im Anfang des 15. Jahrhunderts (S. 289) ausgeübt, aber dann vernachlässigt und erst jetzt wieder zur Mode geworden. Mit reicher Palette wurden diese technischen Meisterwerke der Kleinkunst dekoriert. Nicht nur in Technik, sondern auch im Dekor griff man auf die Mingzeit zurück. Die farbigen Landschaften und besonders die Szenen aus dem Hühnerhof, die wir unter Hsüante als neuen Stil (S. 289, Taf. X, *l—n*) kennen lernten, finden wir jetzt mit Vorliebe verwendet (Abb. 499, 501).

Unter dem Einfluß des Rückgreifens der Maler auf die erzählenden bunten Bilder der Mingzeit finden wir Historien- und Genrebilder (Abb. 500 und Taf. XXII) aller Art in subtiler Manier in oft herrlichen Farben auf die Porzellane übertragen. Nicht nur die prunkende Außenseite der Vasen, sondern auch Teller und andere Gebrauchsgeräte erhielten diese recht unzweckmäßige Verzierung.

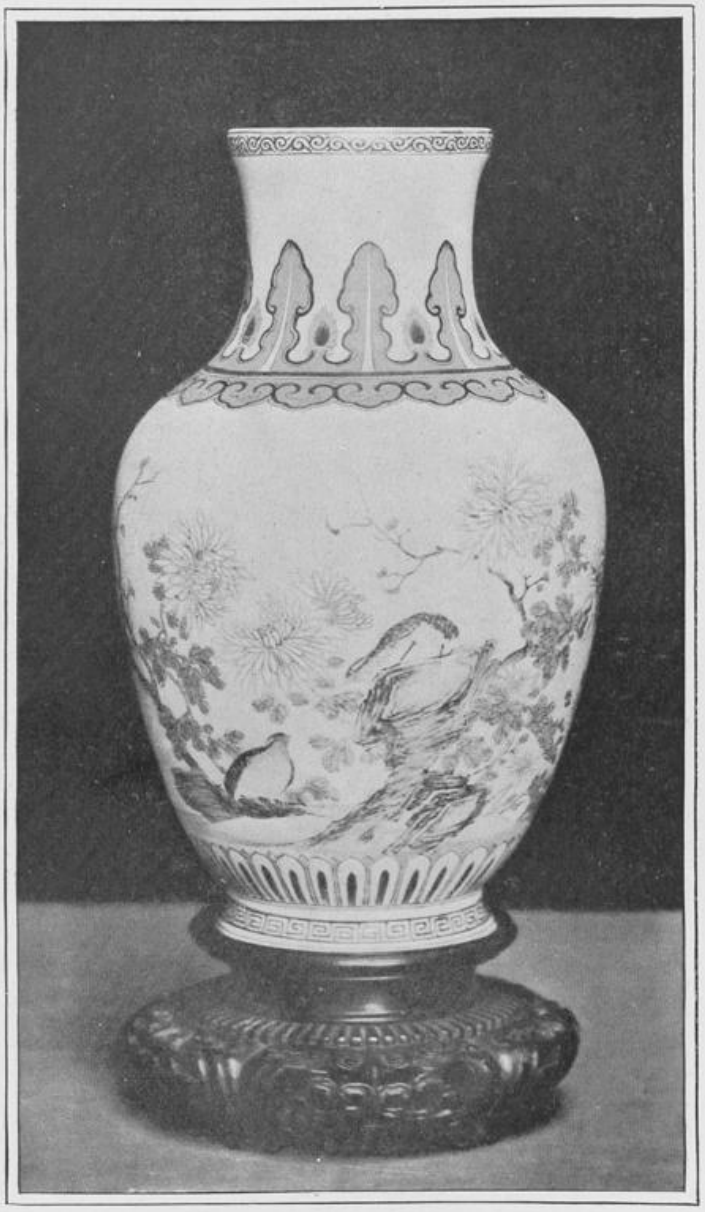


Abb. 502 Vase auf Holzfuß, Herbstszene mit Wachteln auf Berg, unter Blumen und Ornamenten, Porzellan in Rosa und Grün, Zitronengelb und Korallenrot in getonten Emaillefarben mit Spuren von Schwarz und Blau, im Stile von Kuyueh Hsüan (s. S. 454), 25 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kienlung, 1736—1796
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 43)
Text s. S 335

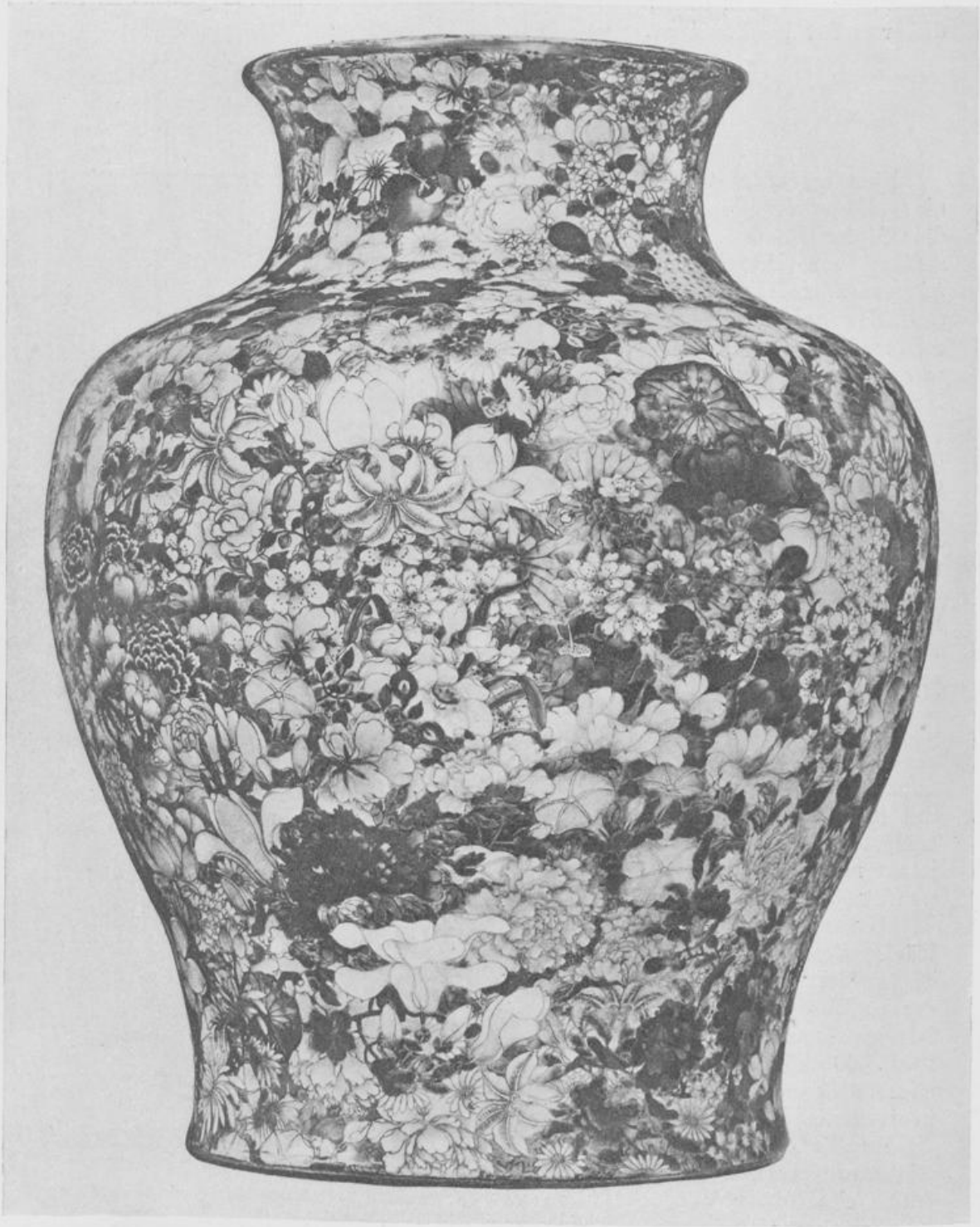


Abb. 503 Blumenvase (mille fleurs) in bunten Emaillefarben, 45 cm hoch, Kienlung, 1736—1796
(Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXXVI)



Tiefer Teller, Dame mit zwei Kindern und Möbeln eines vornehmen Hauses in blattförmigem ausgespartem Medaillon mit Randmustern, dünnes (Eierschalen-) Porzellan mit bunten Emaillefarben (famille rose) mit Gold, etwa 22 cm Durchmesser, Sammlung Salting, London, Kienlung, 18. Jahrh.
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. XXII)
Text s. S. 332

Diverse Stile

Die Virtuosen der Keramik hatten nicht die innere Kraft, um durch originelle Ideen und durch bescheiden, aber sicher hingesetzte Farbflecken zu wirken. Dem Geist entsprechend, der die Malerei zu dem Aufbau der vielerlei Landschaftsmotive übereinander und der Betonung der Einzelheiten führte, fühlten sich die Porzellanmaler veranlaßt, durch Überladung der Dekoration, Überfülle der Farbenanhäufung und raffinierteste Miniaturmalerei zu wirken. Aus diesem Geschmack heraus ist es nur zu verstehen, wenn die in Form und Gesamtwirkung wenig hervorragende Vase (Abb. 503) mit einer bewundernswerten technischen Kunst und Vollendung ausgeführt worden ist. Unzählige Blumen sind auf die Fläche gestreut, und jedes Blättchen ist liebevoll in Zeichnung und Farbe durchgearbeitet. Ein Meisterstück virtuoser Technik, eine unendliche Geduldsprobe! Aber wieviel vornehmer und stärker war die Wirkung der einfachen Weintraubenranke auf der Schale der Mingzeit (Taf. X, *o*).

Charakteristisch für das 18. Jahrhundert sind Vasen mit aufgelegtem Relief, das bunt bemalt ist (Abb. 504, mittlere Reihe). Neben allen bekannten Farben findet sich auch eine aufgetragene weiße Farbe, die sich vom weißen Scherben abhebt.

Von den Chinesen sehr geschätzt wird eine weiße, opake, glasartige Porzellanmasse, die den von Kuyue Hsüan etwa um 1730 ausgeführten Glasgefäßen mit Emaillemalerei nachgebildet war. Hauptsächlich wurde dieses Material für kleinere Gegenstände wie Schnupftabaksdosen, Weinbecher, Pinselständer u. dgl. verwendet. Die glasartige Natur des Scherbens verleiht einen Ton und eine Leuchtkraft der Farben, die auf gewöhnlichem Porzellan nicht erreicht werden kann. Die Ausführung in Form, Technik und Dekor war stets ganz besonders sorgfältig (Abb. 502). Diese Arbeiten genießen als hervorragende Kunstwerke der Kienlungzeit in China eine hohe Wertschätzung und sind in Europa fast unbekannt.

Neue Formen und Verzierungen, neue Techniken und Farben wurden nicht mehr erfunden, sondern das reiche Repertoire aller vergangenen Zeiten und Stile wiederholt. Ausschlaggebend für die Bewertung der einzelnen Porzellane ist allein die Qualität der Ausführung, die immer geistloser und routinierter wurde.

19. Jahrhundert[1])

Unter dem Kaiser Chiatsing (1796—1821) wurde die Tradition der sauberen Ausführung noch beibehalten, aber bereits unter Taokwan (1821—1851) begann ein Niedergang der keramischen Kunst. Mit einzelnen Ausnahmen wurden künstlerisch wertlose Arbeiten mit unreinen Farben in mangelhafter Technik hergestellt. Die Leistungsfähigkeit der Porzellanfabrikation war stets von der Pflege des kaiserlichen Schutzes abhängig gewesen. Mit dem politischen Verfall der kaiserlichen Macht schwand auch das Interesse des Hofes für das Kunstgewerbe. Als das chinesische Volk in der blutigen Taiping-Revolution im Aufstande gegen Regierung und Hof war, wurden 1852 die kaiserlichen Fabriken zu Chingtechen völlig zerstört. Die Dynastie wurde vor dem Untergange gerettet, aber es fehlte der tatkräftige Sinn zur Neubelebung der Künste. Zwar sind die Fabriken wieder eröffnet, aber es werden lediglich Hausgeräte in Massenfabrikation und keine Kunstarbeiten hergestellt.

Erst in den letzten Jahrzehnten, als ein verständnisvolles Sammeln in Amerika und Europa große Massen bester alter Porzellane aus dem Lande geführt hatte und bei allmählicher Erschöpfung des Heimatlandes die Preise immer höher und höher stiegen, begann die abendländische Nachfrage das Interesse der chinesischen Fabrikanten auf bessere Qualitäten zu lenken. Die alten Vorbilder wurden, so gut es ging, nachgeahmt (Abb. 504). Durch die Übung der Fälschung entstand ein besseres Verständnis für die alten Techniken und die höheren Qualitäten.

So hat die Nachfrage im Weltmarkt eine Fabrikation hervorgerufen, die in moderner Zeit ganz vortreffliche Porzellane erzeugt hat. Auf der Brüsseler Ausstellung (1910) waren Imitationen vieler alten Meisterwerke mit den genauen Datierungen der Vorbilder, in sehr guter wenn auch vielleicht nicht ganz vollendeter Qualität vertreten. Auch längst verloren gegangene Techniken, wie der gepuderte blaue Grund und die schwarzen und farbigen Untergründe direkt auf das Biskuit, werden heute wieder recht

---

[1]) Dem Finanzministerium zu Petersburg verdanke ich die freundliche Zusendung einer von *Bourdonkoff* veranstalteten Publikation „Céramique de l'Asie Centrale" über die unter dem Protektorat Kaiser Nicolas II. 1902 veranstaltete Ausstellung von Bauerntöpfereien aus Zentralasien (Turkestan, Buchara, Samarkand, Richtane). Die 22 prächtigen Farbentafeln in Folioformat zeigen dekorierte Vasen und Teller, vorwiegend in Blau und Grün, aber auch unter Verwendung von Ocker und Rot und selten einiger Zwischennüancen auf vorwiegend schmutzig-weißem oder braunem Grunde. Das Material des Scherbens ist Steingut. Die Formen sind meist plump und entsprechen im wesentlichen dem Zweck, ohne bestimmten Stil erkennen zu lassen.

Interessant an diesen Töpfereien mit ihren weichen, harmonisch zusammenklingenden Farben ist der Dekor. 19 Tafeln zeigen ausgesprochene Pflanzenmotive, die vereinzelt an hellenistische Vasenornamente (Tafel 5, 20), aber meistens an den keramischen und Textilstil Persiens (2, 14, 16, 17, 19) oder Chinas (7, 10, 11, 12), mitunter auch an eine Mischung beider (1, 3, 6) erinnern. Auf einem Teller (10) ist in der Mitte in Blau ein viereckiges Linienornament gemalt, das in der Gesamtwirkung an die bekannten chinesischen Siegelstempel erinnert. Nur wenige Stücke (4, 8, 9, 13, 15, 18, 21, 22) weisen eine eigenartige Gestaltung auf.

Dieses sehr interessante Material zeigt, daß sich in den Bauerndörfern Zentralasiens der antike Mischstil Ost- und Westasiens bis in die moderne Zeit erhalten hat. Hoffentlich werden weitere Forschungen angestellt, so daß an den Töpfereimustern die Wanderungen der Ornamente und Stile verfolgt werden können. In wenigen Jahren wird die maschinelle Massenfabrikation den Markt auch der entfernt liegenden Länder überschwemmt und die alteingesessenen Bauerntechniken zerstört haben.

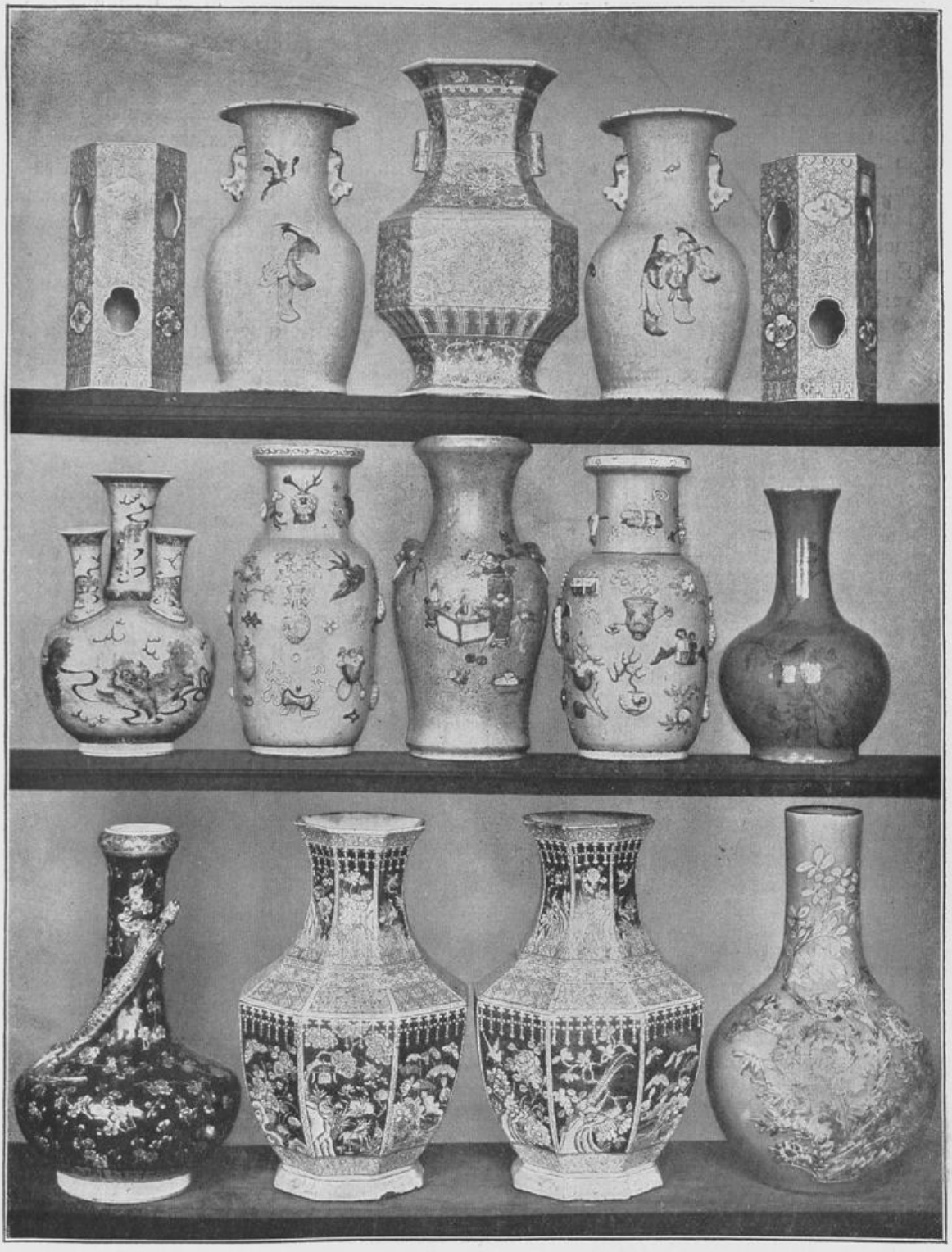


Abb. 504 Große Porzellanvasen, modern in älterem Stil
(Aus: Auktionskatalog Lempertz, Köln, 1909)

gut angefertigt. Aber vergeblich sucht man nach neuen Ideen oder neuen technischen Lösungen. Im besten Falle kann von einer guten Nachahmung alter Vorbilder gesprochen werden.

* * *

Wir sahen, daß die regierende Dynastie in einer guten Renaissance alle Stile und Techniken der älteren Zeiten weitergepflegt und mit gesteigerter Routine in Massen hergestellt hatte. Der Scherben wurde bis zu der papierdünnen „Eierschale" und bis zur fingerdicken meterhohen Vase ausgearbeitet. Unter den bunten Farben wurden zuerst Grün, dann Rosa besonders bevorzugt. Die bisher nicht geglückte blaue Fläche ersetzte man zeitweilig durch aufgespritztes Blau. Einfarbiger Untergrund wurde direkt auf den Scherben aufgetragen. Der Export verlangte besondere Zweckformen und Dekorierungen.

Das 17. und 18. Jahrhundert zeichnete sich durch eine gute Technik aus, die im 19. Jahrhundert verloren ging und erst in den letzten Jahren mit Erfolg wieder angestrebt wird.

III. Steinarbeiten

Allgemeines

Edelsteine[1]) sind in China zwar nicht unbekannt geblieben, aber sie haben niemals die aus der Steinzeit überlieferte Vorliebe für Halbedelsteine verdrängen können. Die Freude an den milden Farben, dem matten Glanze und der Halbdurchsichtigkeit, die man an letzteren schätzte und die wir bei einem Edelstein als Nachteil betrachten, beeinträchtigte die Schätzung der wirklichen Edelsteine (Pihsi), als sie wahrscheinlich zuerst durch die Türkvölker und später durch die Mongolen bekannt wurden. Rote Rubine, blaue Saphire, grüne und gelbe Beryll, tiefrote Spinell, rosarote und grünlichgelbe Turmalin und andere Arten wurden aus Zentralasien eingeführt. Ihre Vorzüge der Durchsichtigkeit und des leuchtenden Glanzes wurden nicht beachtet, überhaupt nicht durch eine technische Behandlung angestrebt. Nur Beryll wird schon 95 n. Chr. von dem arabischen Reisenden Masudi[2]) erwähnt; da er selten eingeführt wurde, ahmte man ihn in verhältnismäßig früher Zeit in Glas nach.

Zahlreich sind die verbreiteten Schmucksteine. Besonders beliebt[1]) sind ultramarinblaue Lapislazuli mit schwefelgelben Schwefelkieseinschlüssen, farbloser Bergkristall, durchsichtiger Amethyst und Rauchquarz, hellgrünes Katzenauge, weißer, gelber und rötlicher Calcedon, Achat und Bandachat in verschiedenen Farben, Avanturin in Rosarot schillernd mit feinen Rissen, die oft künstlich gefärbt sind, durchsichtiger, grüner oder violetter Flußspat mit farblosen Partikeln. Lapislazuli kam aus Zentralasien, alle anderen Steine kommen in China vor. Türkisen wurden schon vor 1000 Jahren als Schmuck an Bronzegeräten verwendet.[3])

In den ältesten Geschichtswerken[4]) wird vom kostbaren Steinbelag der Paläste mit Jaspis, Jade[5]) und anderen Steinarten erzählt, und noch heute sind weite Höfe mit Platten aus weißem Marmor belegt (Taf. I) sowie Treppen und Galeriegeländer mit reicher Hochreliefarbeit oder durchbrochenen Schnitzereien geschmückt, während der Hochbau die Verwendung edlerer Steinsorten in den letzten Jahrhunderten nicht kennt. Die Steinplatten von Gräbern aus den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung mit flachen Reliefverzierungen (Abb. 90, 96) und die buddhistischen Hochreliefarbeiten in Felsen (Abb. 83) aus der zweiten Hälfte des ersten Jahrtausends haben wir bereits

---

[1]) *Wada*, Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen. Mitteilungen der Ostasiatischen Gesellschaft, Bd. X, Heft 1, Tokyo 1904.

[2]) *Yule*, Cathay and the way thither. Hakluyt Society 1866, Vol. I, S. 247.

[3]) *Sitsing Ku Chien*, Katalog der Sammlung des Kaisers Kienlung, 42 Hefte, 1774. Exemplar mit farbiger Handmalerei, offenbar aus der Bibliothek des Kaisers von China; einige Hefte im Besitz des Völkermuseums in Berlin, andere Hefte zerstreut in Privatbesitz. Abbildung eines bronzenen antiken Papierbeschwerers in Gestalt eines zusammengekauerten Vogels, mit Türkisen besetzt.

[4]) Nach *Hirths* Übersetzung hat der König Tschénsin (1154—1123 v. Chr.) einen Palast von einer halben Meile Umfang in sinnloser Verschwendung erbaut und mit Jaspis belegt.

[5]) *Forke*, Von Peking nach Ch'ang-an und Lo-yang. Eine Reise in den Provinzen Shansi, Shensi und Honan. Seminar f. orient. Sprachen, Berlin 1878, Ostasiatische Studien I, 1, S. 112 u. ff. „Edelsteinhalle", „Jadetor", s. Bd. I, S. 74, 75.

kennen gelernt. Freistehende Figuren aus Stein, auch aus Marmor[1]) kommen vor, aber sie sind selten; das Material der Kultstatuen blieb im wesentlichen Bronze und Holz.

Das für China am meisten charakteristische Steinmaterial sind die verschiedenen Arten von Jadeit und Nephrit, die unter dem Namen Jade[2]) (chinesich: Yü) in Europa zusammengefaßt werden. Das Wort Jade kommt in Europa vor der Entdeckung von Amerika nicht vor. Aus Zentral- und Südasien wurde ein dort sehr geschätzter grüner Stein mitgebracht, der von Monardes, einem Arzt in Sevilla, 1565 in einem Werke zum ersten Male als „esmeraldgrün mit milchig weißen Wolken" beschrieben wird; die dunkelste Sorte soll am meisten geschätzt worden sein. Im 17. Jahrhundert wurden diese Steine als Mittel gegen Nierenkrankheit in Spanien und Frankreich sehr begehrt. Man nannte sie Piedro de los rinones oder Nierensteine; aus der griechischen Übersetzung des Wortes Niere mit νεφρος entstand die Bezeichnung Nephrit. Das spanische piedra de hijada übersetzten die Franzosen mit „pierre de l'ejade" und angeblich durch den Druckfehler eines Setzers zu einer Zeit, als das Wort noch wenig bekannt war, entstand die Bezeichnung „Le Jade".

1529 berichtet der Franziskaner Bernardino de Sahagun,[3]) daß in Mexiko die Führer die grünen Steine an Schnüren um das Handgelenk als Abzeichen ihres Ranges trugen, und den niedrigeren Klassen ihr Tragen nicht erlaubt war. Den Leichen von höheren Würdenträgern[4]) wurden auf die Zunge grüne Steine gelegt, damit die Seele die Prüfungen besser bestehe, bevor sie Quetzalcoat im Himmel erreicht. Die gleiche Sitte besteht in China,[5]) wo das Jade als Verkörperung des Yang, der lichten männlichen Kraft, gilt, um die Zersetzung des Leichnams zu verhindern.

In Mexiko und Zentralamerika kommt nur Jadeit vor, dagegen in Asien auch Nephrit. Beide Arten sind in ihrem Aussehen so ähnlich, daß selbst einem Fachmann ohne genaue Untersuchung ihre Unterscheidung schwer fällt.

Die chemische Zusammensetzung[6]) ist verschieden, und das Jadeit hat ein

[1]) Sehr schöne Beispiele im Museum of fine arts in Boston. Abbildungen im Museum of fine arts Bulletin, Bd. VI, 1908, Nr. 35: Torso einer stehenden Figur ohne Kopf und Arme; Bd. IX, 1911, Nr. 49: Sitzender Buddha ohne Kopf aus Shansi; Steinkopf.

[2]) Siehe *Blondel,* Le Jade, Paris 1875. — *Paléologue,* L'Art Chinois, 1887, S. 154 bis 177, Les pierres dures. — *Deshayes,* Le Jade, Conférence du 31. Janvier 1904, Musée Guimet. — *Bushell,* Chinese art, Bd. I, S. 134—151, Carving in Jade and other hard Stones. — The Bishop Collection, Investigations and studies in Jade, New-York, Privately printed 1906. Zahlreiche farbige Tafeln in Originalgröße der Stücke nach der Sammlung von *Herbert R. Bishop,* jetzt im Metropolitanmuseum in New-York aufgestellt. In 100 Exemplaren gedruckt und dann alle Druckplatten der farbigen Tafeln zerstört. Zwei Riesenbände von etwa 50 Kilo Gewicht. — *Chavannes,* Kritik über die Bishop Collection, T'oung-Pao, 1906, Bd. VII, S. 396—400. — The Metropolitan Museum of Art, The Herber R. Bishop collection of Jade and other hard stones, kurze Einleitung und Führer durch die mineralogische, archäologische und kunsthistorische Sammlung von 1000 Objekten.

[3]) Historia de nueva España, Lib. XI, Cap. VIII. Nach *Bishop.*

[4]) Monarchia Indiana, 1613, Vol. II, S. 521. Bericht von *Juan de Torquemada,* spanischer Generalinquisitor. Nach *Bishop.*

[5]) *Grube,* Pekinger Totenbräuche, Peking Oriental Society Journal, 1898, Vol. IV, S. 7. — *De Groot,* The Religious System of China, 1892, Bd. I, Buch I, S. 270 ff. und 275. — Im *Liki* wird der Brauch erwähnt, dem Toten den Mund mit Reis zu füllen und dann Kaurimuscheln, wahrscheinlich damaliges Geld, hineinzulegen. Erst während der Handynastie verwendete man beim Tode der Vornehmsten Perlen, Jade und späterhin auch Münzen in ähnlicher Absicht. — Für die Frage der Zusammenhänge zwischen ostasiatischen und mexikanischen Sitten ist diese Übereinstimmung nicht unwichtig.

[6]) Erst 1860 von *Fischer* chemisch und mikroskopisch untersucht. — *Fischer,* Nephrit und Jadeit, Stuttgart 1881, 2. Auflage. — *Meyer,* Jadeit- und Nephrit-Objekte, Leipzig 1882/83. — *Meyer,* Die Nephritfrage kein ethnographisches Problem, Berlin 1883. — *Meyer,* Über Nephrit und ähnliches Material aus Alaska, Verein für Erdkunde, Dresden 1884. — *Meyer,* Ein weiterer Beitrag zur Nephritfrage, Anthrop. Ges., Wien 1884.

etwas höheres spezifisches Gewicht und entsprechend größere Härte. Nephrit ist kein Mineral, sondern ein sekundäres, sehr hartes Gestein aus äußerst feinfaseriger, strahlsteinartiger Hornblende. Die Umbildung zu Nephrit erklärt sich durch starken dynamischen Druck, der in jedem Faltengebirge vorkommen kann. Früher nahm man ein einheitliches Ursprungsland an, aber jetzt hat man verschiedene Fundorte festgestellt; so in den Serpentinbrüchen von Jordansmühle in Schlesien und bei Jestri Levante in den ligurischen Alpen, ebenso in Alaska, Sibirien, Neuseeland und anderen Orten, dagegen nicht in Amerika.

In jungsteinzeitlichen Pfahlbauten des Bodensees sind kleine Beile aus Nephrit gefunden worden, und die Südseeinsulaner gebrauchen noch heute das Material für Waffen und Werkzeuge. In den Staaten Südeuropas, in Kreta, Troja, Mesopotamien und Sibirien hat man Nephritwaffen und Idole gefunden, dagegen in Zentralamerika nur Arbeiten aus Jadeit.

Jadeit ist ein dichter Pyroxen. Während Nephrit grün, grünlichgrau, auch weiß, gelblichgrau und bräunlich in vielen Zwischennüancen vorkommt, in poliertem Zustande etwas fettglänzend aussieht und sich auch fettig anfühlt, ist Jadeit mehr grünlichweiß und grün mit geringem Glasglanz. Die dem Laienauge nicht wahrnehmbaren Unterschiede sind erst vor wenigen Jahrzehnten festgestellt. Bei den Chinesen wie bei den Europäern ist stets ein gemeinsamer Name für die ganze Gruppe dieser verschiedenen harten Steingebilde in Anwendung gewesen. Yule[1]) vermutet sogar, daß die von Marco Polo bei seiner Reise (1272) durch Khotan genannten Steinfunde von Jasper und Calcedon ebenfalls den von dem Chinesen Yü bezeichneten Steinarten angehörten. Die Perser sprechen von Yashu, das wahrscheinlich dem griechischen ἴασπις entspricht.

In China selbst kommt kein Nephrit vor. Der Import aus Khotan in Osturkestan[2]) wird zum ersten Male unter dem König Wuti (140—86 v. Chr.) in chinesischen Schriften erwähnt. Die Wertschätzung am Kaiserhof war so groß, daß z. B. der Kaiser Taitsung besondere Einkäufer (780) nach Khotan sandte. Der Stein wird sowohl mit der Hand im Fluß gesammelt, als auch dort und in Yarkand im Bergbau gewonnen. So war es schon, als der Benediktinermönch Goes[3]) 1602 von Indien nach China reiste. Er beschreibt ausführlich, wie in Khotan die beste Qualität des „Marmors", für den er damals noch keinen europäischen Namen wußte, aus den Flüssen gefischt und schlechtere in harter Arbeit aus den Bergen gewonnen wurden. In chinesischen Schriften sind öfters andere Plätze erwähnt, aber die Unterscheidungen zwischen den gefundenen Steinsorten sowie zwischen Fund- und Handelsplätzen sind ungenau. Ein Beweis durch Augenzeugen ist nur für Khotan erbracht. In den ältesten Zeiten sollen die chinesischen Waffen aus Yü gefertigt worden sein, und es ist möglich, daß schon damals Nephrit darunter verstanden wurde. Originalstücke aus so früher Zeit sind nicht bekannt geworden; die Yüwaffen sollen erst im 3. Jahrhundert außer Mode gekommen sein.[4])

In dem Chouli wird der Yüstein als Schmuck wiederholt beschrieben, aber die Herstellung von größeren Stücken, wie Becher und Siegel, begann erst, als Shihuangti (221—209 v. Chr.) die Staaten unter seinem Zepter vereint hatte. Die großen Stücke mußten stets dem Kaiser angeboten werden, der sie sehr teuer bezahlte. Was der Kaiser ablehnte, konnte dann anderwärts ver-

---

[1]) *Yule*, The book of Ser Marco Polo, London 1903, 2. Auflage, Bd. I, S. 193.

[2]) *Sven Hedin* hat 1895 die Hauptfundorte im alten Flußbett des Yurun Kash im Nordosten von Khotan besucht, wo Chinesen das in kleine Parzellen geteilte Gebiet in Art der Goldgräber bearbeiten.

[3]) The Bishop Collection, Bd. I.

[4]) *Hirth*, Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln, S. 18.

kauft werden. Heute ist ganz China überschwemmt mit Nephritarbeiten, aber gewisse Größen, Farben und Arbeiten werden auch heute noch sehr hoch geschätzt.

Technik

Auf welche Weise die Chinesen die harten Steine so zierlich zu bearbeiten verstanden, war lange Zeit ein Rätsel. Europa hat niemals gleich kunstvolle Arbeiten in so zähem Material hergestellt. Die sorgfältigen Untersuchungen ergaben das überraschende Resultat, daß die erstaunlichen Leistungen mit einfachen, kleinen Handwerkszeugen primitiver Art bewirkt wurden.

Das wesentlichste Instrument ist eine kleine, wagerecht lagernde Achse, die durch eine Schnur mit einfachem Fußbrett zum Drehen gebracht wird. An der Spitze der Achse werden winzige Kreisscheiben von verschiedener Dicke und Größe aufgesteckt, die an bekannte Schleifinstrumente der Zahnärzte erinnern. Zuerst wird mit einer Stahlscheibe unter Beimengung von rotem Sand der rohe Nephritblock zersägt und dann weiter in kleinere Stücke zerschnitten. Breite Ringräder, auf Holz montiert, schleifen alle Unebenheiten und Rauheiten weg und weitere Holz-, Leim- und Lederräder geben die glänzende Politur. Sobald der Block fertig ist, beginnt die Ornamentierung.

An Stelle der Scheiben und Ringe werden Nadeln verschiedener Form auf die drehbare Achse gesteckt. Zuerst bohren gerade Nadeln die Fläche an und dann folgen merkwürdig gewellte Stahlnadeln und Schaber, die bei gleichzeitigem Einstreuen von Sand das Bohrloch ausgestalten. Reliefschnitzereien werden mit kleinen Scheibenrädern aus Stahl in verschiedenen Formen und Größen bearbeitet, die von den Chinesen „Nägel" (ting tsu) genannt werden, weil sie wie Nägel mit runden flachen Köpfen aussehen. Sie sind bald scharf wie ein Messer, aber auch mit dickerem Rand, je nach der Verwendung.

Bei offenen, durchbrochenen (à-jour-)Arbeiten werden dem Muster entsprechend zuerst Bohrlöcher mit Diamantbohrern, die in der primitiven Art des Drillbohrers bei den wilden Völkern gehandhabt werden, hergestellt. Ein Gewicht preßt durch Hebel den senkrechten Bohrer auf das zu bearbeitende Nephritstück, das, auf dem Tische liegend, von der linken Hand gehalten und geführt wird, während die Rechte den primitiven Bohrerbogen bewegt. Durch das so entstandene Bohrloch wird der Stahldraht gezogen, dieser an einem Bogen, in Art unserer Laubsäge, befestigt und dann bis zum nächsten Bohrloch gesägt, und so fort, bis das Zwischenstück herausfällt.

Der Stein wird gegen ein aufrechtstehendes Holzstück gepreßt und festgehalten. Kleine Stückchen, wie Schnupftabakdöschen, können nicht in der Hand gehalten werden und werden daher in Öffnungen von Holzbrettchen, in einem Bambuszylinder, befestigt und dann bearbeitet, indem die linke Hand den Diamantbohrer aus Eisen am Handgriff herabdrückt und die Rechte den Bogen zum Drehen des Bohrers bewegt. Dann kommt zur Fertigstellung die Holz- und Lederpolitur mit entsprechenden Scheiben von verschiedenen Breiten und Durchmessern.

Es ist überraschend, mit wie primitiven Mitteln die meisterliche Wirkung erzielt wird. Allerdings kommt als wichtigstes Hilfsmittel die unendliche Geduld des Chinesen hinzu. Der hohen Wertschätzung der Nephritarbeiten stand ein lächerlich niedriger Arbeitslohn gegenüber, so daß die aufgewendete Arbeitszeit keine Rolle spielte.

Schmuck — Abzeichen — Siegel — Zepter

Dem seltenen Nephrit war schon am Ende des zweiten Jahrtausends v. Chr. eine symbolische Bedeutung beigelegt. Im Yiking[1]) heißt es: „Der Himmel ist Jade, ist Gold." Der chinesische Begriff, der mit Himmel übersetzt wird, umfaßt alles Leben in der Natur, alle in der Welt wirkenden Naturkräfte. Wie die himmlischen Kräfte unwandelbar und unzerstörbar sind, so auch der Jadestein. Dieser Wertschätzung entsprach die Verwendung bei den Staatshandlungen des Kaisers, als Abzeichen der Würde, im Gebrauch bei feierlichen Handlungen und als Glückssymbol. Erst später, als immer größere Massen des früher so seltenen Steines ins Reich kamen, wurde die Anwendung allgemeiner.

Aus der Verehrung des Materials entstanden abergläubische Ideen. Jade sollte das Leben verlängern und sein Tragen Glückskraft geben. Deshalb wurden Anhänger aus diesem Material stets am Gürtel getragen, die nur in Zeiten der Trauer abgelegt werden durften.[2]) Seine Eigenschaften wurden mit den Idealen der Philosophen verglichen. So spricht Konfuzius von ihm im Buch der Riten als dem Symbol der Tugend; sein Glanz entspricht der Wohltätigkeit, seine Zähigkeit der Tapferkeit, seine Reinheit der moralischen Reinheit, sein Klang der Weisheit. „In der ganzen Welt lebt kein Mensch, der ihn nicht schätzen würde wie das Recht." Er ist solide, stark und fest wie die Weisheit, hart und nicht leicht verletzt wie die Gerechtigkeit.



Abb. 505 Hängender Ohrschmuck, gemalt von Jen Yueeh Shan, Mitte 12. Jahrh., auf einem Porträt der Prinzessin Wang Chao Chuen. 33 v.Chr. (Aus: Wada, Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen, Taf. 6)

Körperlicher Schmuck[3]) ist im Altertum nicht nachweisbar. Im Shiking wird nur ein Ohrschmuck aus einem in das Ohrloch zu steckenden Stöpsel mit einer Platte von Jade oder Perlen, die einen Teil des Ohres bedeckte, erwähnt. Durch den Einfluß der malaiischen und türkischen Völker kam in der Hanzeit die Sitte auf, den Schmuck direkt an das durchbohrte Ohr zu hängen (Abb. 505). Die chinesische Morallehre verbot jede Verletzung des von den Eltern geschenkten Körpers, und daher hörte die Sitte der Durchbohrung des Ohrläppchens wieder auf.

Fingerringe waren in uralter Zeit bekannt. Am Kaiserhof mußte die Erwählte des Harems mit silbernem Ring an der rechten Hand erscheinen, und sobald sie sich Mutter fühlte, erhielt sie einen goldenen Ring für die rechte Hand.[4]) Ringe aus Nephrit oder mit eingefaßten Steinen sind etwa seit Christi Zeit in Gebrauch. Sie scheinen aber als Schmuck selten verwendet worden zu sein und wurden später meist als Geschenk zwischen den Verliebten benutzt. Heute tragen vornehme Frauen Ohr- und Fingerringe und bestreuen das Haar mit farbigen Steinen und Perlen.

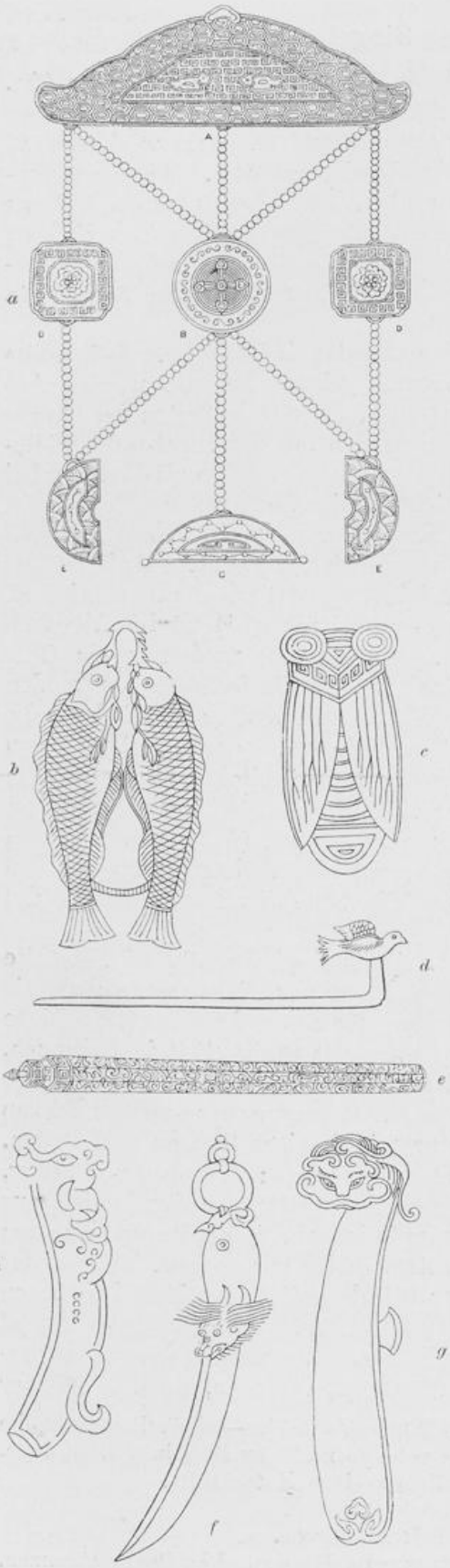
Armbänder waren seit dem Ende der Hanzeit bekannt: sie waren von Silber, Gold und Nephrit, auch mit eingelegten Steinen. Die glatten, runden Reifen, aus einem Stück Stein geschnitten, sind noch heute im Gebrauch. In der Provinz Fuhkien wurden, nach de Groots Angaben, den Toten Armbänder mitgegeben. Halsbänder sind in China nicht verwendet worden, aber Schulterreifen aus Metall kommen auf Bildern vor. Dagegen sind lange Perlenketten, die bis zum Gürtel herabreichen, noch heute ein Zeichen der Würde. Sie werden aus den verschiedensten Materialien hergestellt, so aus Bernstein, Metallen, auch in dünner

[1]) *De Groot*, The religious system, Bd. I, Buch I, S. 271. — Wörtlich heißt die Übersetzung der chinesischen Stelle nach Angabe von Tsai: „Chien ist Himmel, ist Jade, ist Gold usw." Chien ist ein Symbolwort für alle positiven Naturkräfte.

[2]) *De Groot*, The religious system, Bd. I, Buch I, S. 489.

[3]) *Wada*, Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen.

[4]) Unsere ähnliche Sitte dürfte wohl aus einer gemeinsamen alten Quelle stammen.



Filigranarbeit, und Steinen aller Art. Meist sind große Perlen mit drei seitlichen Kettchen, die in Anhänger auslaufen (Abb. 506), verwendet worden. Die buddhistischen Rosenkränze kommen aus gleichen Materialien vor, sie erhalten mitunter auch geschnitzte Figuren oder ganze Bildszenen. Die Mandarinen tragen noch heute als Abzeichen ihrer Würde derartige Perlenketten auf der Brust. (Bd. I, Abb. 315.)



Abb. 506 Hellgrüner durchsichtiger Beryll in der natürlichen Kristallform, mit konvex ausgraviertem Eidechsentier, matt poliert, oben durchbohrt für Seidenschnur mit rosa Perle, Hänger
(Aus: Wada, Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen, Taf. 6)

Eine künstlerische Ausgestaltung erhielten G a n g r e g u l a t o r e n aus sieben unter sich verbundenen Steinen, die auf der Brust von Vornehmen des Hofes getragen wurden (Abb. 507, *a*). Nach einem Werke aus der Sungzeit sollen derartige Stücke schon in der Chouzeit ausgeführt worden sein, und die Überlieferung behauptet, daß diese ältesten Arbeiten so kunstvoll gewesen seien, daß sie als unerreichbare Vorbilder galten. Originalstücke scheinen nicht erhalten zu sein, so daß eine Nachprüfung der technischen Vollendung nicht möglich ist. Der untere Pendel hängt frei und schlägt bei dem langsamen und gravitätischen Gehen der Vornehmen an die Steine rechts und links mit klingendem Tone an. In späterer Zeit kam dieses Schmuckstück außer Mode.

Die G ü r t e l, ein noch heute feierlich übergebenes Symbol der Männlichkeit, wurden mit Steinen geschmückt. In der Mitte vorn ist oft eine besonders kostbare und kunstvoll geschnitzte Agraffe in verschiedenen Ausführungen. Viele antike Bronzeformen galten als Vorbild, z. B. das Zikadenmuster (*c*), die Gürtelhaken (*g*) mit Knopf auf der Rückseite zur Befestigung und

Abb. 507 Jadesteine, geschnitzt, als Körperschmuck, aus der Chouzeit (1122—249 v. Chr.), nach Zeichnungen im Kuyütupu, gedruckt 1176, s. S 349, Anm. 2. **a** Gangregulator, auf der Brust getragen (Pendel *C* schlägt beim Gehen gegen *E* und tönt), **b** Hänger in Form von Fischen, **c** Agraffe in Form einer Zikade, **d** Haarnadel mit Vogel, **e** flacher Haarpfeil mit Gravierungen, **f** Messer zum Öffnen von Knoten mit Tierkopf, **g** Gürtelhaken mit Knopf, **h** Messergriff
(Aus: Wada, Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen, Taf. 2—6)

dem umgebogenen Haken mit Tierkopf (Abb. 338). Zwischen den ältesten Bronzen und Steinarbeiten scheint eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden zu haben, so daß oft nicht ersichtlich ist, für welches Material die Form ursprünglich erfunden war.

Eine besonders vielseitige und kunstvolle Ausgestaltung erhielten die Gürtelhänger, die nicht nur in der Auswahl des Materials, sondern auch in der Form symbolische Bedeutung besaßen. Das uralte Motiv (S. 127) der Fische (Abb. 507, *b*) erlangte besondere Verehrung. Schon in der Hanzeit war ein Doppelfisch aus Jade am Gürtel das Abzeichen des Thronerben und ein einfacher Fisch das Abzeichen des Prinzen von Geblüt. Mandarine trugen Fische aus Gold und Silber, ihrem Range entsprechend. Unter den Sungherrschern wurden die Gürtelfische allgemein getragen und verloren ihre Bedeutung als Rangabzeichen.[1])

Toilettengegenstände, Instrumente zum Öffnen von Knoten oder Zahnstocher[2]) in Form der antiken Messer (*f*), Griffverzierungen am Schwert, Gürtelringe und vielerlei andere Zierlichkeiten wurden in Nephrit geschnitten.[3]) Der Haarwulst der Frauen wurde mit Haarpfeilen (*e*) aufgebunden und mit Nadeln (*d*), farbigen Steinen und Perlen festgehalten. Auch an gestickten Kleidern wurden geschnitzte Steine angenäht. Ornamente, deren ursprüngliche Bestimmung heute vergessen ist, sind aus alten Sammlungen abgebildet. Wir finden antike Vorlagen, wie das Spielzeug der bronzenen Vogelurne auf Rädern (Abb. 221, *f*) in Jade (Abb. 508, *b*) nachgeschnitzt und daneben in sorgfältiger Naturstudie, z. B. die realistische Schote (*c*) und den zusammengerollten Drachen mit Ratte (*d*).



Abb. 508 Ornamente aus Jade, antiker Stil, **a** stilisierte Tiermotive, **b** stilisierter Vogel auf Rädern (s. Bronze), **c** Frucht in realistischer Form, **d** Drache, aufgerollt in Kreisform, mit Ratte, nach Zeichnungen
(Aus: Wada, Die Schmuck- und Edelsteine bei den Chinesen)

Es fehlt jede Überlieferung, wann die einzelnen Formen aufkamen; eine Stilentwicklung ist bei den alten Symbolen nicht zu erkennen. Manche Sitte hat aufgehört und ist nur aus den Büchern bekannt, aber viele Formen sind noch heute im Gebrauch. Im wesentlichen dürften alle stilistischen Unterschiede der Bronzetechnik auch entsprechend für die Steinarbeiten gelten.

Die Kappen der Staatsuniformen erhalten seit altersher verschiedenartige Steinabzeichen. Die Darstellung der frühesten Kaiser auf den Grabsteinen

[1]) *Bushell*, Inscription in the Juchen and allied scripts. XII. Congrès international des orientalistes, Paris 1897, II. Section.

[2]) Ähnliche Zahnstocher in der Renaissancezeit in Europa getragen und in Shakespeares Zeit außer Mode gekommen. (Ende gut, alles gut, I, 1 (3). „Reich aufgeputzt aber unkleidsam, wie eine Brosche und ein Zahnstocher, den kein Mensch mehr trägt.") s. *Marc Rosenberg*, Studien über Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor, Wien, Kunst und Kunsthandwerk, 1911, Heft 6/7, S. 373, Zahnstocher. — *Münsterberg*, Zu den „Zahnstochern" und „Netzemail" der Figdor-Sammlung, Kunst und Kunsthandwerk, 1911, Heft 11.

[3]) *V. v. Strauss*, Shi-King, Das kanonische Liederbuch der Chinesen, Heidelberg 1880, III, 2, 6, S. 420 bei der Beschreibung aus dem Leben des Fürsten Liêû um 1796 v. Chr. „Was hat er an dem Gürtel da?" — „Nephrit und edle Steine wert, Und in besteinter Scheid ein Schwert."

der Hanzeit zeigt bereits die eigenartige Staatskappe mit einer rechteckigen Scheibe auf der runden Kappe, in Art unserer Ulanenhelme, von der hinten und vorn Reihen von Perlenschnüren bis auf die Stirnhöhe herabhängen. Von der herrschenden Dynastie (seit 1644) sind farbige Steinknöpfe auf der Filzkappe als Rangabzeichen der Würdenträger bestimmt (Abb. 357). Die Rangordnung ist nach den Farben: Rot, Blau, Weiß getroffen, und zwar für jede Farbe sind zwei Steine gewählt, von denen der durchsichtige als der vornehmere gilt. So folgt dem Rubin als Zeichen der ersten Klasse die Koralle, dem Saphir der Lapislazuli und dem Bergkristall das Perlmutter als sechste Klasse. Es fehlt der Nephrit, der Stein des Kaisers. Gold, Silber und Kupfer bilden die 7. bis 9. Rangklasse.



Abb. 509 Tafeln, Stein mit Drachenrelief, in Holzgestell, Ethnographisches Museum, München, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Seit der Chouzeit werden Tabletten in verschiedenen Formen aus Nephrit, seit der Hanzeit aus Elfenbein, als Rangabzeichen[1]) bei offiziellen Feiern in den Händen vor der Brust getragen (Bd. I, Abb. 25). Der Kaiser selbst und die fünf Rangklassen trugen breite, flache Stäbe (Kuei), deren Namen, Größen, Spitzenformen und Gravierungen verschieden waren. In moderner Zeit werden derartige Steinarbeiten in den alten Formen als Glücksornamente aufgestellt (Abb. 509). Runde Scheiben (s. Bd. I, S. 12) mit einem Loch in der Mitte (Pi) wurden für religiöse Zeremonien zu Ehren des Himmels verwendet, und sternförmige Scheiben mit Verzierungen zu Ehren der Erde. Andere Formen sind halbkreisförmig (Abb. 510) oder viereckig und mit geschnitzten Tieren verziert. Deshayes zählt nach dem Chouli einige sechzig chinesische Namen für die verschiedensten Formen auf, die in der Chouzeit gebraucht wurden. Der Siegelbewahrer des Kaisers hatte auch die Jadetabletten zu verwalten und war zugleich der Zeremonienmeister für die richtige Anwendung bei den Hoffesten.

In der Sungzeit (1054) sind in großen Bronzeurnen Jadetabletten aufgefunden, die aus dem Schatze eines Tangkaisers stammen sollen. Es scheinen das die ältesten Stücke zu sein, deren Existenz nachgewiesen ist. In dem japanischen Schatzhause fehlen derartige chinesische Zeremonialstücke. Marco Polo beschreibt Tabletten, die Mongolenprinzen aus Silber, vergoldetem Silber und Gold mit Verzierungen von Inschriften, Löwe, Mond und Sonne, trugen. Damals begann die Zeit, daß Nephrit an Wertschätzung verlor. Infolge des Verkehrs mit dem Westen wurden Edelsteine und Edelmetalle bevorzugt. In der Mingzeit wurden die Jadearbeiten in Ton nachgebildet, und schließlich erlangten die feinsten farbigen Porzellane eine höhere Wertschätzung als Nephrit (um 1640).



Abb. 510 Ornament mit Reliefverzierungen aus rötlich schimmerndem, braunem Jade, 15,7 cm lang und 4 mm dick, im Museum of fine arts, Boston, aus einem alten Grabe (Aus: Museum of fine arts bulletin, II, 1908, Nr. 36)

[1]) *Chavannes*, Sse ma tsien, Bd. I. — *Deshayes*, Insignes officiels, sceptres et sceaux chinois, Conférence 24. Février 1904, Musée Guimet.

Noch heute werden alle kaiserlichen Siegel aus kostbar ausgewählten Jadeblöcken geschnitten, die ich bis zu 25 cm Breite gesehen habe. Die Annalen berichten, daß Shihuanti (221—209 v. Chr.) aus einem Block von angeblich 1,3 cbm Inhalt das große Staatssiegel mit einem Eidechsengriff hatte schnitzen lassen. Dieses kostbare Stück ist 935, als der letzte Tangkaiser sich mit allen seinen Schätzen verbrannte, verschollen. Die chinesische Literatur hat zahlreiche Siegelformen überliefert. Wir hörten bereits (S. 196), daß im Fürstengrab aus vorchristlicher Zeit ein Nephritsiegel und ein goldenes Petschaft gefunden wurde.

In der Hanzeit wurden Siegel in rechteckigem Kubus mit sorgfältig geschnittenen Handgriffen in Form von Drachen[1]) und anderen Tieren, zusammenhängenden Ringen, Elefanten und Fabelvögeln in stilisierter Form verwendet. Ähnliche Formen wurden auch in Gold (Abb. 511) ausgeführt. Die Siegel der Tangzeit waren ähnlich, aber die Tiervorbilder wurden vermehrt, z. B. um die Schildkröte. In der Sungzeit wurden die Griffe immer reicher ausgestaltet und den symbolischen Tieren der alten Tradition der Kilin, Fische, Löwen, zusammengerollte Drachen und andere Fabeltiere hinzugefügt. Auch wurden die Seitenflächen mit eingravierten Drachen- und Phönixbildern ganz überzogen. In den letzten Jahrhunderten sind neben den alten Formen, die für offizielle Verwendung ausschließlich im Gebrauch blieben, Schnitzereien ausgeführt, die den Zweck kaum noch erkennen lassen und auch vielfach nur Zierate waren. Es sind oft Meisterwerke einer spielerischen Zeit (Abb. 512), die an Raffiniertheit und technischer Virtuosität die älteren Stücke übertreffen, aber diese an großzügiger Wirkung und edler Linienführung nicht erreichen.

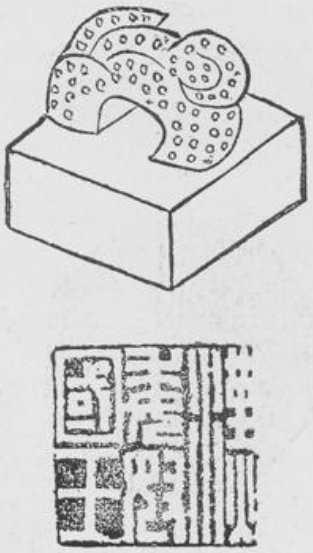


Abb. 511 Chinesisches Siegel mit Inschrift: Kan Ido kakuo. (Hankönig an den König des Landes Ido) aus Gold, 109 gr schwer, mit schlangenartig geformtem Griff Skizze in ungefährer Originalgröße, gefunden 1784 bei Kanalbau unter Steinplatte in Kanozaki, Kreis Naka, Provinz Chikuzen, Japan, im Besitz vom Marquis Kuroda, einem Nachkommen des Daimyo von Chikuzen, wahrscheinlich 57 n. Chr. vom Han-Kaiser Kwang-Wu an einen Gesandten aus dem südlichsten Teil Japans überreicht, aus Yamada, fukutekihen (Mongolen-Einfall.) Tokio, 1891 (Bibliothek Nachod), Bd. II, S. 21, 1. Jahrhundert
(Aus: Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II)



Abb. 512 Siegel mit vielen Affen, Stein, Ethnograph. Museum, München, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)

Die eigentliche Siegelfläche war meist rechtwinkelig (Abb. 511, 513), seltener rund. Die in alter Zeit und häufig noch heute verwendete Siegelschrift ist eine quadratische Stilisierung der chinesischen Zeichen, die der rechtwinkeligen Fläche sich ornamental anpaßt. Diese Schriftform hat in ihrer dekorativen Wirkung die Ornamentik beeinflußt, wie umgekehrt sie selbst aus der antiken Ornamentik (Abb. 513, *g*, *i*, *l*) der eckigen Spirale und der geometrischen Muster entwickelt ist. Auch Menschen und Tiere (*d*, *f*) wurden eingraviert.

---

[1]) Die Formen haben sich noch heute erhalten und sind in Europa besonders zahlreich in jenen zierlichen Nachahmungen vertreten, die von den Japanern in Elfenbein und Holz als Netzkes hergestellt sind. Siehe *Brockhaus*, Netsuke, 1905, mit 325 Abbildungen. — *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 361, Siegel-Netzke, Abb. 319—330.



Abb. 513 Schriftplatten und Seitenansichten von Siegeln aus verschiedenen Stoffen, gefunden in chinesisch Turkestan, 1. Jahrtausend n. Chr.

a, b Bronze, achtseitig mit stilisierter Form für das Schriftzeichen „Langes Leben". **c, d** Grünes Glas, viereckig mit zwei zueinander gewendeten Drachen mit Schlange und Strich zwischen sich. **e, f** Stein oder Elfenbein, Glockenform und runder Platte mit grotesken Löwen mit erhobenem Schweif, darüber tibetische Schrift. **g** Bronze oblong mit Schriftornamenten. **h, i** Weißer Marmor, viereckig mit Linearornament. **k, l** Schwarzes versteinertes Holz (?) viereckig mit Schriftornament.
(Aus: Stein, Ancient Khotan)
Text s. S. 347

Am bekanntesten unter allen Glückssymbolen ist das Zepter (Jui) mit langem Stil und umgebogener Kopfplatte in Form eines Glückspilzes. Über die Zeit und Art der Entstehung wissen wir nichts.[1]) In den letzten Jahrhunderten gilt es als ein beliebtes Glückssymbol und ist als Geschenk in allen möglichen Größen und Materialien im Kaiserpalast in kostbarer Ausführung (Abb. 514) und im Bürgerhause entsprechend einfacher zu finden.

Amulette wurden mit taoistischen Göttersymbolen verziert, häufig in der Form von bronzenen Pumünzen und Cash (Abb. 359); der Unterschied besteht nur in der Verzierung. Medaillen mit geschnitzten Legendendarstellungen wurden im Anfange des 7. Jahrhunderts Prinzessinnen zur Hochzeit geschenkt. Ähnliche Schmuckstücke wurden an die Bettvorhänge geheftet und Kindern bei der Zeremonie ihres ersten Bades verehrt. Auch die Kleider verzierte man mit aufgenähten Jadeschmuckstücken.

[1]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 115. Die Vermutung ist berechtigt, daß diese Glückszepter Reste eines uralten Phalluskultus sind.

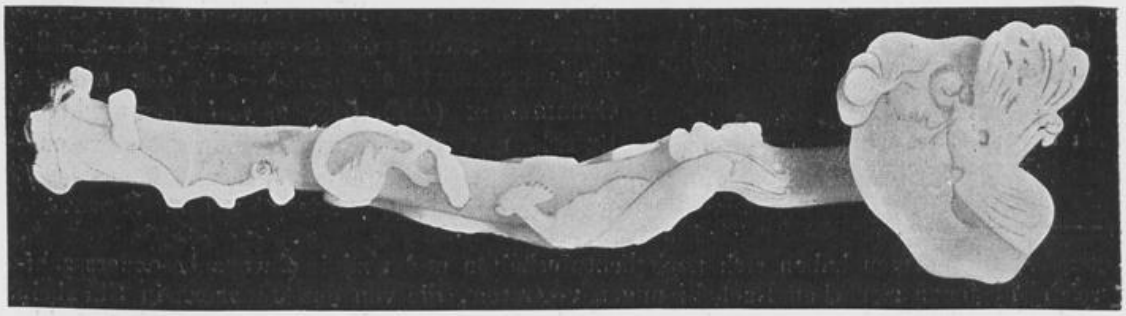


Abb. 514 Kaiserliches Glückszepter (Jui) mit Drachen und Phönix weißer Jade South Kensington Museum London, 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art Bd. I)

Gebrauchsgegenstände

Für die Studierstube des Gelehrten wurden Anreibsteine für die schwarze Tusche, zylindrische Gefäße für die Pinsel, Wassertropfgefäße und Flaschen sowie Pinselhalter in Form von Bergen, die wir als Nachahmung in Seladon (Abb. 394, *d*) kennen lernten, aus Nephrit hergestellt.



Abb. 515 Flache Schüssel aus weißlichem Stein, im Kaiserl. Schatzhaus Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd III)

Im Berliner Völkermuseum [1]) befindet sich ein Nephritplattenbuch, das unter Kienlung angefertigt worden ist; er selbst soll in demselben einige Textstellen auf die dünnen Steinplatten eingraviert haben.

Der Klang beim Anschlag des dünn geschliffenen Jade führte zur Herstellung von musikalischen Instrumenten. Klangsteine und Platten in Nachahmung der Bronzen wurden geschliffen und in Holzgestellen aufgehängt. Auch Klappern aus fünf Steinstücken an einer Schnur werden aus vorchristlicher Zeit erwähnt. Pfeifen und Flöten sollen ebenfalls aus Jade geschnitzt worden sein.



Abb. 516 Speckstein- und Nephritschalen, **a**, **c** mit zwei Henkeln mit Drachenköpfen, **b** hoher Schokoladenbecher, **d** Teetasse, **e** flache Schale. Im Grünen Gewölbe, Dresden, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Flache Schüsseln (Abb. 515) und Schalen in antikisierendem Bronzestil sowie Trinkbecher der verschiedensten Form werden in der Literatur erwähnt. Kein Stück aus vorchristlicher Zeit ist nachweisbar. Die Formen sind nach den Zeichnungen eines berühmten Sammlungskataloges aus der Sungzeit [2]) immer kopiert worden, aber die Ausführung entspricht dem jeweiligen Zeitstil der Herstellung. Die einfachen Trinkbecher (Abb. 516) kommen vielleicht den antiken Formen noch ziemlich nahe, aber die reich geschnitzten Becher (Abb. 517, 518)



Abb. 517 Becher, Relief geschnitztes Pflanzenornament, Stein, früher in Kunstkammer des Jesuiten Orban, jetzt im Ethnographischen Museum, München, 18. Jahrh. (Originalaufnahme)

[1]) *Müller*, Einige neue Erwerbungen der indischen und chinesischen Abteilungen des K. Museums für Völkerkunde, Zeitschrift für Ethnologie, 1903, S. 483.

[2]) Das Hauptquellenwerk ist: Kuyütupu. Illustrierte Beschreibung von antikem Jade, in 100 Büchern mit 700 Abbildungen der Sammlung des ersten Kaisers der südlichen Sungdynastie, 1176 von einer kaiserlichen Kommission zusammengestellt unter Leitung von *Lung Tayuan*.



Abb. 518 Speckssteinschale mit Blättern und Früchten als Außenrelief; Fuß europäisch in Silber, vergoldet, seitlich Sirenen, in der Mitte Kopf aus Chalzedon, im Grünen Gewölbe, Dresden, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

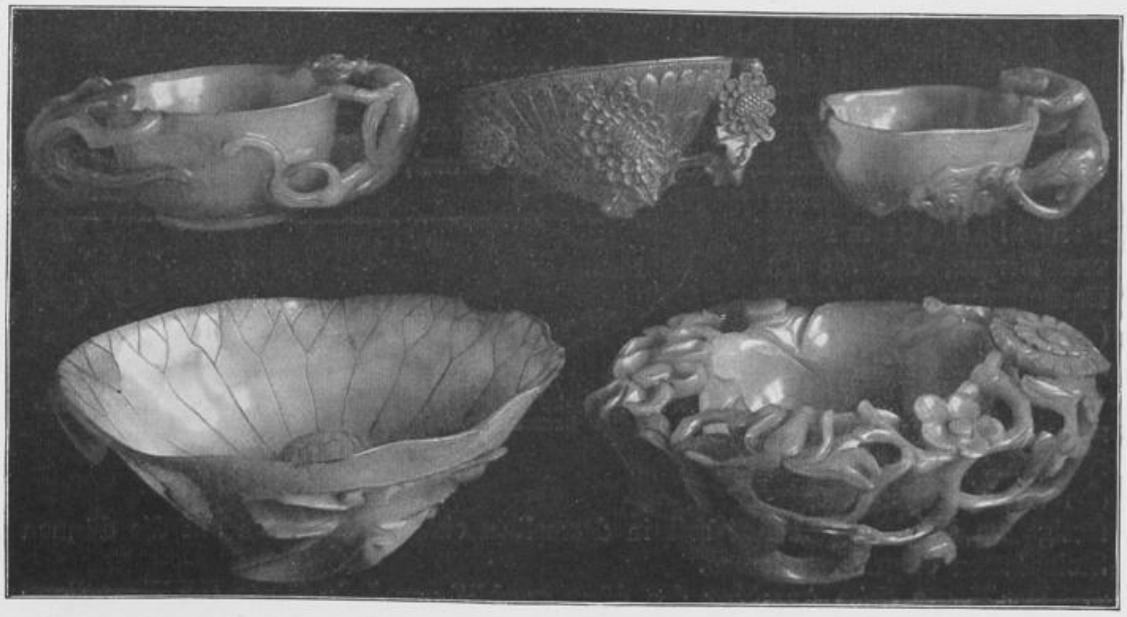


Abb. 519 Schalen aus Speckstein und Nephrit, mit Reliefarbeit, **a** mit zwei Henkeln in Eidechsenform, **b** Aster mit Blumen, **c** mit Henkel in Eidechsenform, **d** Lotosblume mit Blättern außen und Schildkröte innen, **e** mit Blumen und Ranken. Im Grünen Gewölbe, Dresden, 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)



Abb. 520 Steinschale mit dem Stempel Schah Abbas' des Großen (1587—1629), im Porzellanhaus der Moschee des Scheich Safi, Import aus China, Mingzeit, Ende des 16. Jahrhunderts
(Originalaufnahme Sarre, Berlin)

zeigen den Luxus der letzten Jahrhunderte. Von den nachweisbar ältesten Stücken in Teheran verdanke ich Sarre die Abbildung einer Schale mit Drachenhenkel (Abb. 520) aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Der Drache ist großzügig erfaßt gegenüber der spielerischen Zierlichkeit in den letzten Jahrhunderten. Die einfache Schale hat ein schlichtes Ornament eingraviert, wie es antike Bronzen aufweisen. Dagegen in der überfeinerten und naturalistischen Zeit des 18. Jahrhunderts (Abb. 519 rechts oben) ist die dünne Schale eleganter gebuchtet, und der Drache klettert mit einem unruhig ausgearbeiteten Körper umher, ohne dem Auge des Beschauers einen festen Stützpunkt zu gewähren. Aus dem stilisierten Wolkenornament sind plastische Wolkenballen geworden, die das Gefühl des Zusammenhaltens noch mehr auflösen. Bei anderen Schalen ist die ganze Oberfläche mit Pflanzen überzogen (Abb. 519), so daß aus dem Zweckgefäß ein dekoratives Zierstück geworden ist. Allerdings ist die Ausführung in der kunstvollen durchbrochenen Art von einer dem Altertum überlegenen Technik. Diese raffinierte



Abb. 521 Steingefäß in Gestalt von Schildkröte, mit achtseitig gebuchteter Schale als Einsatz, blaugefleckter Stein, Augen aus Glas eingesetzt, Rücken mit Schildkrotbelag, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko Bd. IV)



a *b* *c*

Abb. 522 Schalen aus grünem Jade, in Relief und durchbrochen gearbeitet auf modernem Gestell, Sammlung G. W. V. Smith im Art-Museum, Springfield, Mass. **a**, **c** lotosförmige Schalen auf hohem Fuß mit durchbrochenem Deckel mit Lotosknopf, **b** Lotosförmige Schale, Seitenhenkel in Blumenform, mit aus dem Stück gearbeiteten Ringen, durchbrochener Deckel mit Blumenknauf. Stil 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Dekorierung war in hartem Stein schwer zu schneiden, und daher wurden in den letzten Jahrhunderten weichere Steinsorten, besonders der Seifenstein, gern verwendet. Der wunderbare Glanz des polierten Nephrit fehlt diesem minderwertigen Ersatzmaterial vollständig.

Räuchergefäße in den Formen der antiken Bronzen werden in den alten Schriften erwähnt. Ein Steingefäß in Form einer Schildkröte mit echtem Schildkrot bedeckt und einem achtteiligen gebuchteten Einsatz ist in Japan aus dem 8. Jahrhundert erhalten (Abb. 521). Die in Europa und Amerika zahlreich vorhandenen Nephritstücke gehören ausschließlich den letzten Jahrhunderten an und sind häufig bewunderungswürdige technische Meisterwerke einer zierlichen Kleinkunst (Abb. 522). Das Pflanzendekor wird für diese Gefäßformen bevorzugt.



Abb. 523 Vase in schlanker Form mit Bügel und Deckel, weißer Jade, in holzgeschnitztem Gestell. 18. od. 19. Jahrhundert (Aus: Auktionskatalog Heberle, Köln)
Text s. S. 352



Abb. 524 Flasche in schlanker Form mit Ringen an den eckigen Henkeln, weißer Jade, Grünes Gewölbe in Dresden, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)
Text s. S. 352



Abb. 525 Vase in antikisierender Bronzeform, vierseitig mit Blumenhenkeln, Deckel mit Blumenknopf, Achat, Relief, geschnitztes Rankenornament (Aus: Bijitsu Gaho, Bd. VI, Heft 11)
Text s. S. 352

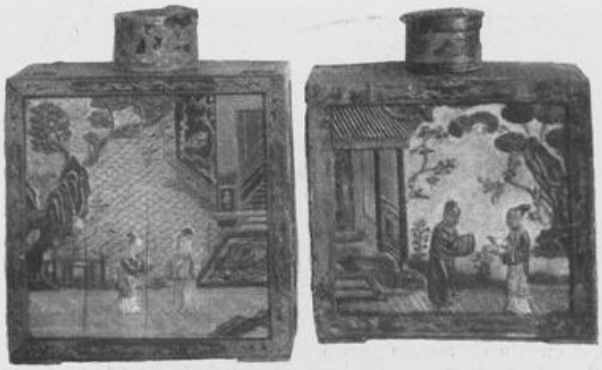


Abb. 526 Vierseitige flache Teebüchsen mit rundem Deckel, Szenen nach Gemälden in Relief geschnitzt, farbig bemalt, Stein, Ethnograph. Museum, München, 17. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 527 Rundes Gefäß, Stein, Haus, Mensch und Pflanzengestrüpp, Hochrelief und unterschnitten, mit europäischem Deckel, im Ethnograph. Museum, München, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Kannen und Vasen in den verschiedensten Formen und Größen wurden schon in der Chouzeit nach gleichzeitigen Bronzen gefertigt. Der Stil wurde beibehalten, nur später (Abb. 524), ebenso wie bei den Bronzen, eleganter, aber unruhiger in der Linienführung (Abb. 523) und reicher verziert geschnitzt.

Die Tradition erzählt von einem Weinkessel in Gestalt eines gehörnten Drachen von etwa 50 cm Höhe, dessen Wände so dünn geschliffen waren, daß der rote Wein durch den weißen Jade sichtbar war. Er bildete ein Geschenk des Königs von Kothan (1023—1034), das sich im Kaiserpalast forterbte, bis es, wie fast alle Schätze der Sungzeit, in den Kriegen verschollen ist.



Abb. 528 Kleiner Schirm, Steatite, in Holzgestell, Tempelanlage am Wasser mit hochgestaffelter Gebirgslandschaft, taoistische Szene, Reliefschnitzerei, 60 cm hoch, South Kensington Museum, London (Aus Bushell, Chinese art, Bd. I)

Der Sungkatalog erwähnt als größtes Stück der kaiserlichen Sammlung eine ovale Vase (Weng) von 1,3 m Höhe und 2,26 m Umfang, die 80 pint Wein aufnehmen konnte. Der Nephrit war von durchsichtig weißer Farbe mit moosgrünen Spuren und esmeraldgrünen Flecken. Dieses einzige Stück der Tangzeit war mit Wolken und Drachen verziert.

Für die reiche, überladene Ausführung wurden in den letzten Jahrhunderten immer mehr andere Steinsorten, wie z. B. Achat, gewählt (Abb. 525).

Unter dem Einfluß der sachlich erzählenden Malerei seit dem 16. Jahrhundert wurden ganze Bilder in mehrfach abgestufter, tiefer Reliefschnitzerei auf die Steinfläche übertragen. Aus altem Jesuitenbesitz stammen Teebüchsen aus weichem Stein (Abb. 526), deren farbig getönte Schnitzerei nach

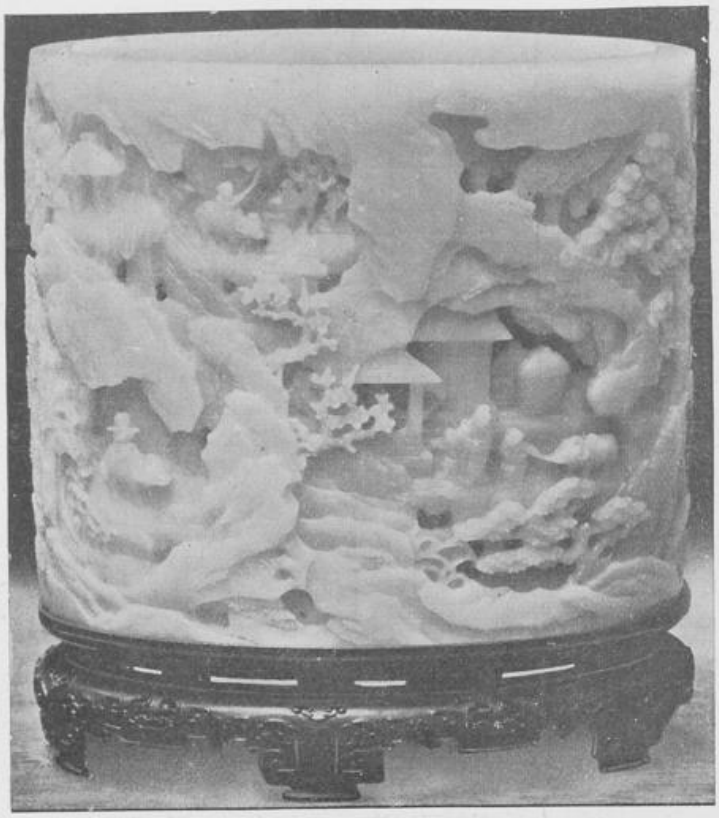


Abb. 529 Zylindrisches Pinselgefäß, weißer Jade, 17½ cm hoch, Menschen und Haus im Gebirge mit Bäumen, tiefe Reliefschnitzerei, South Kensington Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

guten Vorlagen kopiert ist. Ähnlich ist ein kleiner Schirm in Holzgestell meisterlich geschnitzt (Abb. 528). Daneben kommt im 18. Jahrhundert der Geschmack der Überladung mit einem wirren Durcheinander von Menschen, Häusern, Felsen und Bäumen auf (Abb. 527), bei dem die einheitliche Gemäldewirkung völlig verloren geht. In ähnlichem Stile ist aus kostbarem reinem Material von weißem Jade ein Pinselgefäß (Abb. 529) ausgeführt, dessen reiche Ausarbeitung eine unendliche Geduld und geschickte Hand erfordert hat.

Technisch vollendete und im Material oft kostbare, aber stets überladene Arbeiten in dem naturalistischen Stile der letzten Jahrhunderte befinden sich zahlreich in den europäischen und amerikanischen Sammlungen. Neben grünem und weißem (Abb. 530, 531) Jade kommen auch Achate in verschiedenen Farben (Abb. 532), weißer Bergkristall (Abb. 542), chinesischer Speckstein (Agalmatolith) und andere Arten vor. Merkwürdigerweise haben die europäischen Sammler die besonders prunkvollen und protzig überladenen Zierstücke jenen vornehmen, einfachen Arbeiten vorgezogen, bei denen nur die Reinheit der Linienführung und die Qualität des Materials in Farbe und Glanz den Wert ausmachen.

Eine Liebhaberei des Kaiserhofes in Peking waren Bäumchen und ganze Gärten en miniature, aus verschiedenen Sorten geschnitzter farbiger Steine zusammengestellt (Abb. 533). Aus dem Feldzuge der letzten Jahrzehnte berichten Augenzeugen von den vielen Dekorationsstücken dieser Art in den Privat-

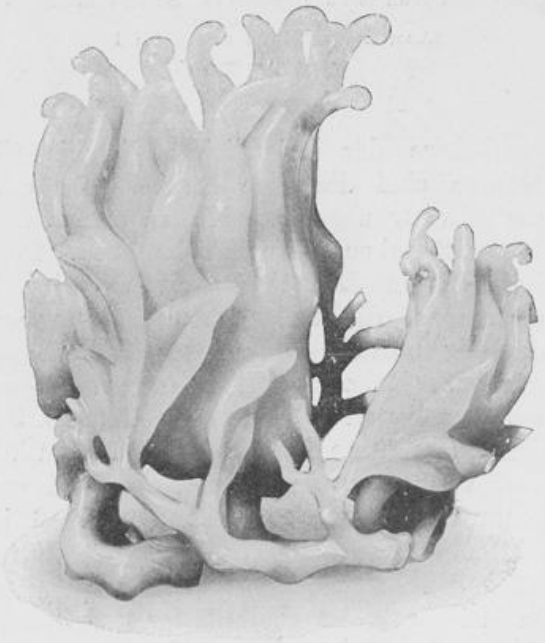


Abb. 530 Vase, weißer Jade, 13 cm hoch, Fingerblume und Zweige, South Kensington Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)



Abb. 531 Pinselgefäß, weißer Jade, 17½ cm hoch, Pflanzen, Felsen und Drachen, tiefe Reliefschnitzerei, Sockel aus grünem Jade geschnitzt, South Kensington Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)
Text s. S. 353



Abb. 532 Vase, aufrechtstehende Fische, auf Wellengrund, Drachen, roter und verschiedenfarbig weißer Achat, 21 cm hoch, South Kensington Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)
Text s. S. 353

gemächern der kaiserlichen Familie (S. 44). Nach Europa sind derartige Meisterwerke der Kleinkunst, die offenbar ungeheure Kosten an Material und Arbeit erfordert haben, niemals gekommen. Im Metropolitanmuseum in New-York stehen einige Pflanzennachahmungen, die technisch und — wenn man einem derartig bizarren Geschmack als typischer Ausdrucksform einer Rokokozeit Rechnung trägt — auch ästhetisch von ungeheurer Vollendung sind (Abb. 534, 535). Da sind aufgeblühte farbige Blumen, vom Winde zerzaust und von Würmern angefressen, und erst wenn man genauer hinsieht, entdeckt man, daß jedes einzelne Blütenblättchen aus einem ausgesucht farbigen Steinstückchen in realistischer Ausarbeitung geschnitzt ist. In gleicher Weise sind Blätter und Stengel hergestellt. Es ist der Höhepunkt raffiniertester Virtuosität der Steinschneidetechnik.



Abb. 533 Vase mit Bronzerelief mit Zwergbaum auf Untersatz aus farbigen Steinen und verschiedenen Materialien geschnitzt. Kaiserl. Sommerpalast, Peking, 17. od. 18. Jahrhundert
(Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 353



Abb. 534 Blumenstock, aus farbigen Steinen zusammengesetzt, im Metropolitan Museum New-York 18. Jahrhundert
(Originalaufnahme)

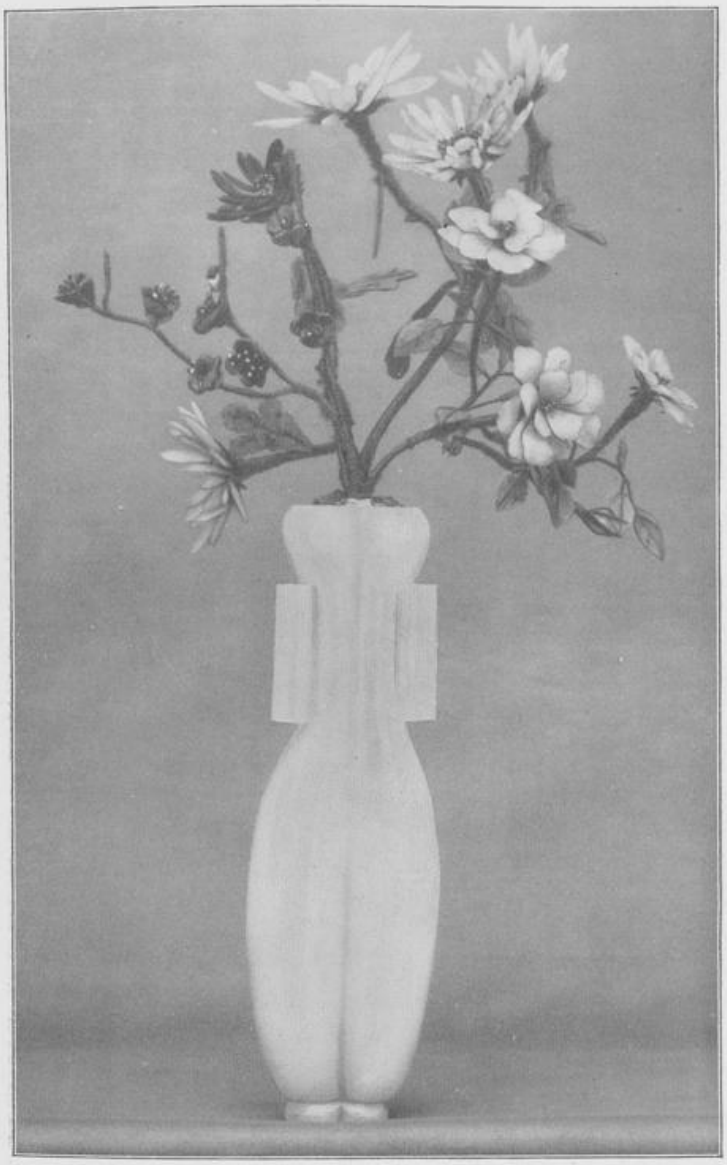
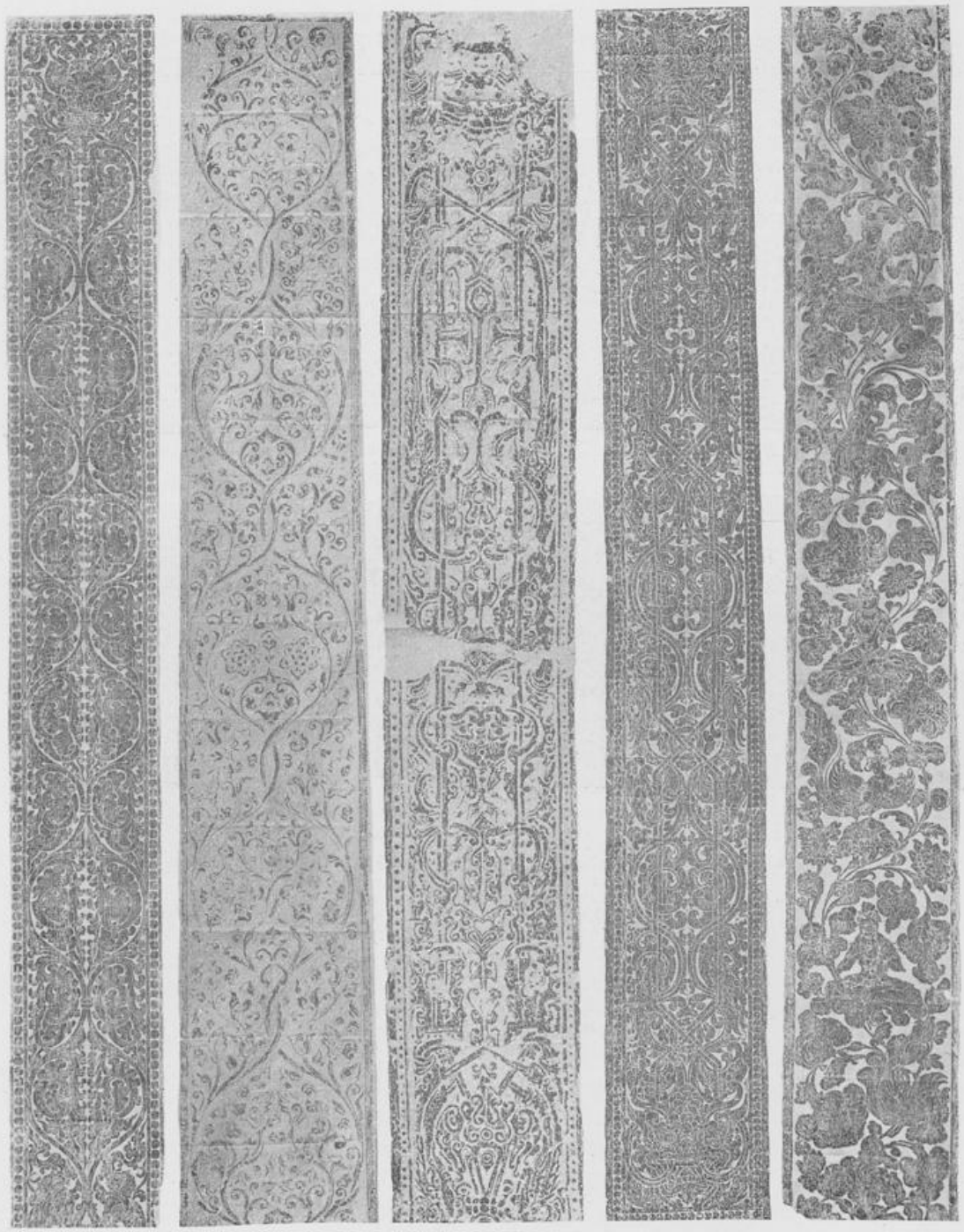


Abb. 535 Blumen, aus farbigen Steinen zusammengesetzt, Vase in Jade, im Metropolitan Museum, New-York, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)
Text s. S. 354

Flächenverzierung

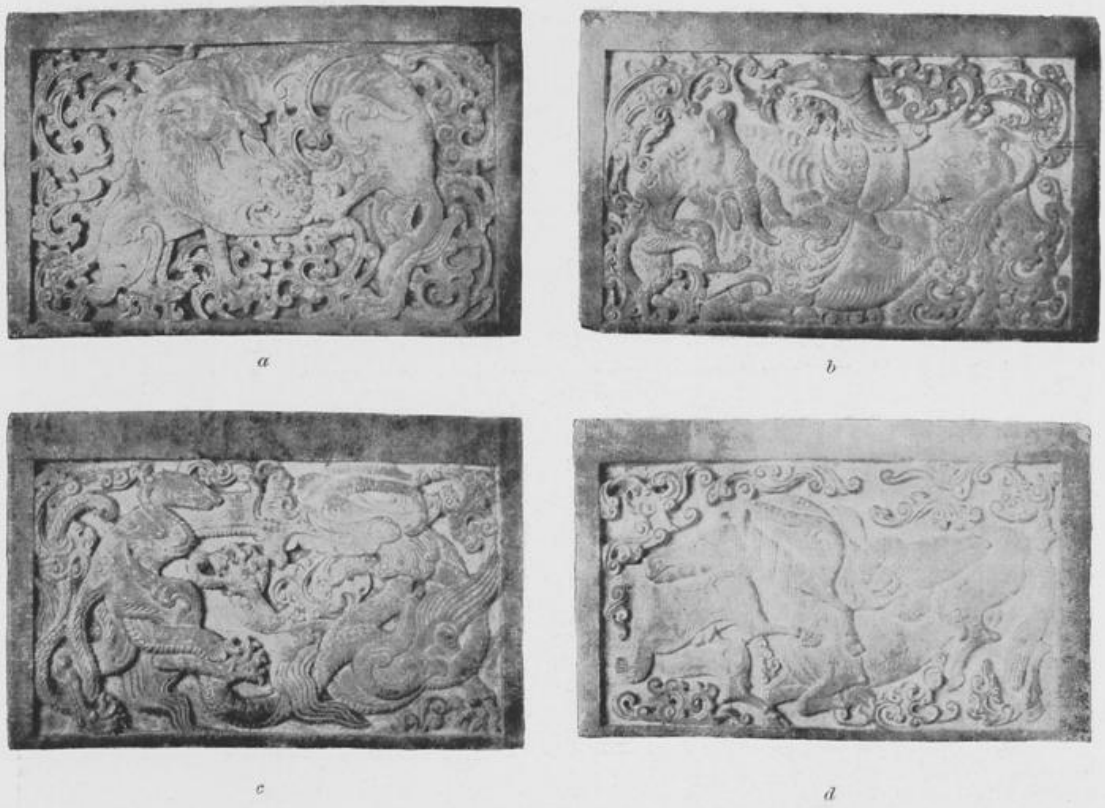
Steinreliefs wurden schon in der Hanzeit für Grabdenkmäler mit Vorliebe angewendet. Dem Geiste der alten Zeit entsprach die sachliche Darstellung



a 663 n. Chr. *b* 743 n. Chr. *c* 767 n. Chr. *d* 965 n. Chr. *e* 736 n. Chr.

Abb. 536 Pflanzenranken mit geometrischen Mustern und Menschen (*e*) auf Bordüren von Steinreliefs aus der Tangzeit, mit Inschriften, 7. bis 10. Jahrhundert
(Aus: Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale)
Text s. S. 358

vom Leben und Kämpfen der Menschen in realistischer Beobachtung im Stile des damaligen Kunstvermögens (Abb. 1). Dann kam die buddhistische Kunstsprache aus Indien und Zentralasien und brachte mit den Kultbildern das dekorative Pflanzen- und Rankenornament. Als eine echt chinesische Weiterbildung der verschiedenen Motive müssen wir die Bordüren (Abb. 536) betrachten, die auf Steinreliefs der Tangzeit aus dem 7. bis 10. Jahrhundert erhalten sind. Die Ornamentik scheint mir in Durcharbeitung und Erfindung mit zu dem Interessantesten zu gehören, was das China der nachchristlichen Zeit geschaffen hat. Einzelne Ornamente (*b*) erinnern an islamitische Kunst und an Ornamentstiche der Renaissancezeit.



a *b* *c* *d*

Abb. 537 Marmorplatten mit Reliefschnitzerei, vier Platten von einer Serie von acht, Zyklus Tiere zwischen stilisierten Wolkenschnörkeln.
a Tiger und Hase, **b** Stier und Hund (?), **c** Drache und Schlange, **d** Pferd und Widder.
Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. II)

Andere (Abb. 536, *c*, *d*) erscheinen als Nachahmungen der Louis-XIV.-Zeit, wenn sie nicht — 900 Jahre älter wären. Merkwürdig ist es allerdings, daß für diese vollendete chinesische Kunstform keine Vorläufer zu finden sind und daß in der späteren Zeit keine ähnlichen Arabesken beobachet werden konnten. Diese vollendeten Gebilde der Dekoration dürften selbst für Kenner chinesischer Kunst Überraschungen darstellen. Allerdings stehen wir erst im Anfange der historischen Erforschung asiatischer Kultur, und wir sind in dem letzten Jahrzehnt an Überraschungen schon gewöhnt. Einzelheiten der Ornamente bilden keinen bisher bekannt gewordenen typisch chinesischen Stil. Sie dürften nach den gleichen verloren gegangenen Vorbildern des Westens geformt sein, die auch für Europa maßgebend wurden.

Die reiche Blattornamentik mit zwischengefügten Figuren (Abb. 536, *e*) blieb Besitz der ostasiatischen Kunst und kommt z. B. auf Stoffen, Holzschnitzereien[1]) auch in späterer Zeit vor.

Ebenso eigenartig sind Marmorschnitzereien, die in Japan seit dem 8. Jahrhundert im kaiserlichen Schatzhause aufbewahrt werden (Abb. 537). Die Tiergestalten entsprechen dem traditionellen Stil,[2]) aber die Ornamentik mit den abgesetzten gebuchteten Schnörkeln erscheint uns als europäisches Barock. Hier liegt wahrscheinlich eine Weiterbildung jener Bogenornamentik vor, die wir bereits aus dem 7. Jahrhundert (Bd. I, Abb. 115—118) kennen gelernt haben. Auch dieser Stil findet in der späteren Entwicklung der chinesischen Kunst, soweit wir sie bisher übersehen können, keine Fortsetzung.

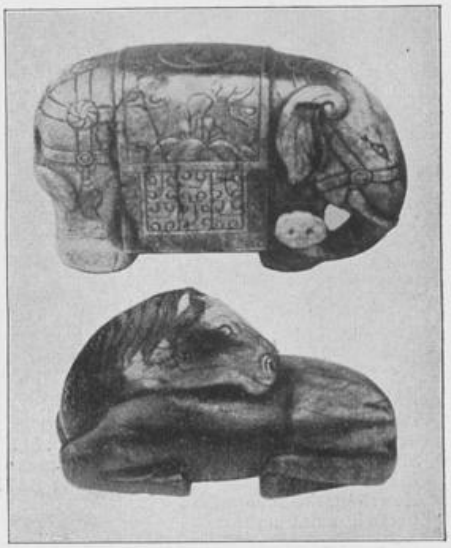


Abb. 538 Elefant (*a*), liegendes Pferd (*b*), Jade, Sammlung Knuth, Tsinanfu 1. Jahrtausend (Originalaufnahme)

Tier- und Menschendarstellung

In den mittelalterlichen Abbildungswerken[3]) sind auch Menschen und Tiere aus Jade überliefert, die an die Tonfiguren der Tangzeit (Abb. 387) erinnern. Das spröde Material verlangte möglichst geschlossene Formen, und daher wurden liegende Tiere mit angeschmiegten Gliedmaßen und Kopf bevorzugt (Abb. 538, *b*). Bei dem Elefanten (*a*) ist durch die Anbringung der langen Schabracke die Freistellung der Füße vermieden. Aus diesen zufällig erhaltenen Stücken lernen wir eine mehr großzügige Stilisierung gegenüber den modernen Arbeiten kennen.



Abb. 539 Buddhafigur, Lasurstein auf Holzgestell, 22 cm hoch, k. bayr. Hausgut, 1842 erworben, jetzt Ethnograph. Museum, München, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme) Text s. S. 360

In den Felsen der Tempelhöhlen waren Tausende von buddhistischen Figuren als

---

[1]) In der Skulpturensammlung zu Dresden befinden sich z. B. zwei japanische Holztüren — dem 15. Jahrhundert zugeschrieben — in ähnlichem Stil. Siehe *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 26. — Ferner finden sich in Persien Elfenbeinschnitzereien dieses Stiles, die unter dem chinesischen Einfluß in der Mongolenzeit entstanden sind. *Martin*, A history of oriental carpets before 1800. London 1908.

[2]) Interessant ist ein Vergleich der Verschlingungen der verkürzten Tierleiber mit ähnlichen Darstellungen bei den Skythen, die in Sibirien und Südrußland gefunden worden sind und tausend Jahre älter sein dürften. — Siehe *Reinach*, *Kondakof* und *Tolstoi*, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892, Abb. 343, 345, 350—358.

[3]) Kuyütupu s. S. 349, Anm. 2. — *Kuyütu*, Illustrierte Beschreibung von Jadearbeiten, 2 Hefte, als Appendix des Pokutulu (s. S. 99) mit diesen zusammen gedruckt. 1107—1111.



Abb. 540, *a* Stehender Priester mit einer Schale in der Hand, geaderter Stein, auf Holzgestell, Ethnograph. Museum, München, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 541 Sitzender Gott, Lasurstein auf Holzgestell, 17,5 cm hoch, k. bayr. Hausgut, 1842 erworben, Ethnographisches Museum, München (Originalaufnahme)



Abb. 540, *b* Kind, Steinschnitzerei, Ethnographisches Museum, München, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Weihgeschenke eingemeißelt (Abb. 82). Aus dem Relief entwickelte sich eine freistehende Plastik nach dem Vorbilde der Bronzen, die sich aber niemals von dem Einfluß ihrer Entstehung befreit. Alle Figuren sind im wesentlichen als Vorderansicht aufgefaßt. Sie sind als Glückssymbole und Dekorationsstücke zahlreich vorhanden, aber haben keinen eigenen künstlerischen Stil erlangt.



Abb. 542 Shousing mit Zepter in der Hand und zwei Kindern, grüngesprenkelter Steinkristall, 18 cm hoch, South Kensington Museum, London (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I) Text s. S. 353, 360

Diese Figürchen wurden im 18. Jahrhundert ein bedeutender Exportartikel und füllten die Nippesschränke europäischer Fürsten und Liebhaber. In älteren Schlössern finden sich oft ganze Sammlungen, so besonders z. B. in München, Gotha, Braunschweig u. a. O. Es sind immer dieselben typischen Gestalten, denen in der Regel jeder freiere Schwung und individualisierte Ausdruck fehlt (Abb. 539—541). Nur selten findet sich eine mehr naturalistische Ausführung (Abb. 540, *b* u. 542), bei der etwas Bewegung in Haltung und Gewandung aufkommt, aber eine lebendige künstlerische Kleinplastik, die einzelne Porzellane und vor allem Bronzen des 18. Jahrhunderts aufweisen, konnte ich bisher nicht feststellen.

Porträtstatuen sind in China niemals gefertigt worden und daher fehlte die Anregung im Studium nach der Natur den Menschen zu formen. Bei der Darstellung der Götter und Heiligen hielt die stark wirkende Tradition den Künstler in festen Grenzen.

IV. Buch- und Kunstdruck

Bildschrift

Die chinesischen Schriftzeichen sind nicht wie in Europa Lautbuchstaben, sondern Bildzeichen, die sich im Laufe von Jahrtausenden zu scheinbar zufälligen Strichzusammensetzungen abgeschliffen haben. Seit den klassischen Texten der Chouzeit bis zum modernen Bücherdruck läßt sich eine historische Entwicklung der Zeichen nachweisen. In den ältesten Formen ist die Erinnerung an das ursprüngliche Vorbild in der Natur noch bewahrt. Chinesische Forscher[1]) haben von vielen hundert Zeichen die verschiedenartigen Schreibweisen der Jahrhunderte zusammengestellt und auf diese Weise jene längst verloren gegangene Bilderschrift rekonstruiert, die wahrscheinlich den Ursprung gebildet hat. In den ägyptischen Hieroglyphen ist eine ähnliche Bildschrift erhalten, und bei einigen Zeichen (Abb. 543, 4–6), z. B. für Sonne, Berg und Wasser, entspricht sogar die Einzelausführung der ägyptischen Darstellung.

Daß das Bauernvolk am Gelben Fluß einst selbständig die Bilderschrift erfunden hat, ist kaum anzunehmen. Eher ist es wahrscheinlich, daß in jenen Zeiten, da in Ägypten und Westasien schon eine hochentwickelte Kunst bestand, einzelne Kulturwellen über ganz Asien fluteten und so, in vielfacher lokaler Umgestaltung, bis zum fernen Osten drangen. Nicht etwa das ganze Bildsystem kam aus der Ferne, sondern nur die Sitte, in Bildern Symbole für Dinge und Begriffe zu schaffen. Das System war in den höheren Kultursitzen erdacht, aber wurde in China selbständig ausgeführt, denn viele Zeichen entsprechen den ostasiatischen Sitten und dürften im fernen Westen fremd gewesen sein.

Diese Bildzeichen stellen somit eine uralte künstlerische Betätigung dar. Zugleich sind sie wertvolle Dokumente über die Geschichte der Waffen und Musikinstrumente, Geräte und Gefäße und vielerlei andere Dinge. Wir lernen durch die Zeichen die älteste typische Form für viele Gegenstände kennen. Gleichzeitig erkennen wir, daß die Geräte, deren Darstellung bei den einfachen Schriftzeichen fehlt, die aber in historischer Zeit gebraucht wurden, erst in verhältnismäßig jüngerer Zeit aufkamen, z. B. das Bildzeichen für Lanze wird mit der Steinaxt gezeichnet (Abb. 545, 4), und es dürften daher die anderen Formen der Hellebarden u. a. erst später erfunden sein. Dasselbe gilt von der Harfe (Abb. 545, 1), von den Gefäßen (Abb. 544) usw. Besonders interessant sind die zusammengesetzten Bilder. So hat der uralte Bogen sein einfaches Bildzeichen (Abb. 545, 2), aber die später entstandene Armbrust wird nicht durch eine bildliche Darstellung des Gegenstandes, sondern durch eine Zusammenstellung des Zeichens für „Bogen" und für „Sklaven" geschrieben. Es ist der „Bogen der Sklaven". Hieraus erkennen wir, daß die Armbrust nicht eine autochthone Erfindung war, sondern von besiegten, zu Sklaven gemachten Völkern übernommen worden ist (s. S. 199).

---

[1]) *Chalfant*, Early Chinese Writing, Memoirs of the Carnegie Museum. Bd. IV, Heft 1, 1906. Darstellung von 406 Entwicklungsreihen. Einzelne Erklärungen sind nach Angaben von Chinesen nicht ganz richtig.

Während bei der Armbrust eine bildliche Darstellung durchaus möglich gewesen wäre, ist es schwieriger, Materialien, Rohstoffe und ähnliche ungeformte Substanzen in bestimmten Bildformen darzustellen. So wurde das Zeichen für „Metall" (Abb. 543, 7) aus dem Zeichen für die brennende ‚Flamme' in Verbindung mit Strichen für ‚Gegenstände in der Flamme', als Darstellung der Schmelzbarkeit der wesentlichsten Eigenschaft des Metalls, gebildet und ein Dach über diese Zeichen hinzugefügt, um den Ofen, in dem der Schmelzprozeß vor sich geht, anzudeuten. Wir sehen, daß die Chinesen durch die Wahl der einzelnen Zeichen sehr genau alles Wesentliche des Darzustellenden betonen konnten. Metall war kein einheitlicher Urbegriff von bestimmter Form, wie Bogen oder Hohlgefäß, sondern mußte erklärend aus älteren, bekannten Bildzeichen zusammengestellt werden. Ähnlich ist das Zeichen für Küche (8) aus der Vereinigung des hochfüßigen Gefäßes mit Deckel, der Hand mit ausgespreizten Fingern und einigen Strichen für die Materialien unter dem zusammenfassenden Hausdach, ein sehr anschaulich konstruiertes Bild. Das Kochen in den aus Ton geformten Gefäßen am offenen Feuer war lange bekannt, bevor der Hausbau die häusliche Küche ermöglichte und das neue Bild ersonnen wurde. Aus dieser Art der Darstellung erklärt es sich, daß einzelne Zeichen mit wenigen, andere mit vielen Strichen geschrieben werden, während die Aussprache gleich einsilbig ist.



Abb. 543
Entwicklung der Schriftzeichen
(Aus: Chalfant, Early Chinese Writing, 1908)
Text s. S. 361, 362

Entstand aus dem Bilde das Schriftzeichen, so wurde rückwirkend die Linienführung der Schriftzeichen von bedeutendem Einfluß auf die Darstellung in der Malerei.

Ob die rekonstruierten Urbilder einst wirklich existiert haben, wissen wir nicht. Vielleicht werden Höhlenbilder im Felsgestein, wie in Spanien, auch in China entdeckt werden, aber vorläufig fehlt jeder Anhalt. Das Sammeln alter Schriftzeichen wird seit Jahrhunderten gepflegt, und eine reiche Literatur hat viele tausend Abbildungen überliefert, aber über das 11. oder 9. Jahrhundert v. Chr. (Bd. I, Abb. 1) geht kein erhaltenes Denkmal zurück. Knochenreste und Schildkrötenschalen mit unentzifferbaren altertümlichen Eingravierungen sind in der Erde gefunden worden, aber auch sie dürften nicht aus älterer Zeit stammen.[1])

[1]) *Chalfant*, Early Chinese Writing, S. 6, 1899; beim Ackern bei der alten Stadt Chao Kuo Chêng, jetzt Wei-Hui-Fu, in der Provinz Honan, gefunden.

Konfuzius ritzte seine Weisheit mit spitzem Bronzegriffel in Bambustabletten. Die Technik des Ritzens in die harten Tabletten bedingte die Auflösung des Bildes in gerade Linien und Rundungen, die wir auf den Abbildungen als Form der Chouzeit kennen lernen. Hieraus entstand jener eigenartige Rhythmus der gebogenen Linien, der für das ästhetische Empfinden der Ostasiaten von ausschlaggebender Bedeutung wurde. Die alten Schriften in Stein (Bd. I, Abb. 1) und Bronze zeigen den gleichen Duktus.

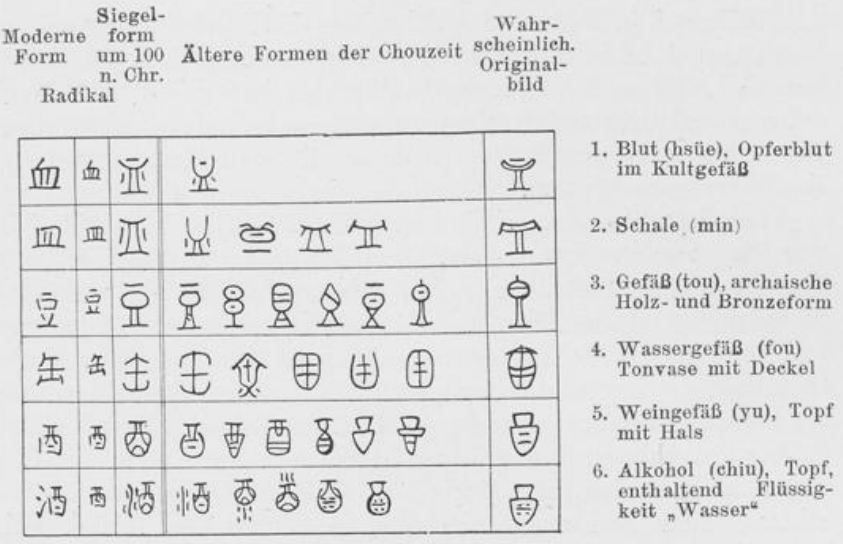


Abb. 544
Entwicklung der Schriftzeichen
(Aus: Chalfant, Early Chinese Writing, 1908)

Bei den Schriftzeichen[1]) in der Bedeutung für „Schriftstück", „Urkunde", „Kapitel" wird zur Zeit des Konfuzius ausschließlich eine Zusammensetzung mit dem Zeichen für „Bambus" gebraucht, so daß wir das Vorhandensein eines anderen Materials als Bambustabletten für das Niederschreiben nicht vermuten können. Dagegen findet sich in einem Geschichtswerk aus dem Jahre 91 v. Chr. die Einteilung in „Kapitel", die mit einem Schriftzeichen für „Rolle" bezeichnet werden. Wir können daher annehmen, daß damals die Verwendung eines weicheren, rollbaren Materials in Aufnahme gekommen war. Die Chinesen nehmen an, daß etwa im 3. Jahrhundert v. Chr. der Gebrauch eines Stoffes aus Seidenabfällen und des Haarpinsels begann. Noch heute werden wertvolle Dokumente auf Seide geschrieben.

Der flüchtige Pinsel löste die festen Formen des Bronzegriffels auf und gestattete vor allem das Ab- und Anschwellen der Linie und durch das leichte Absetzen die malerische Auflösung in einzelne Striche. Nach neuen rhythmischen Gesetzen wurde das stilisierte Zeichen des längst vergessenen Vorbildes zu einem rein ästhetischen Bilde der Linienführung gestaltet.

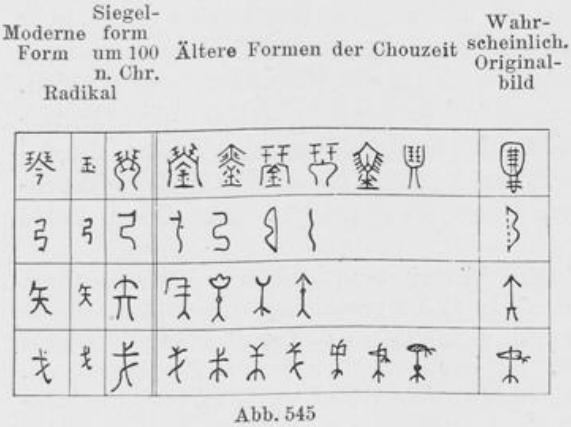


Abb. 545
Entwicklung der Schriftzeichen
(Aus: Chalfant, Early Chinese Writing, 1908)
Text s. S. 361

[1]) *Hirth*, Chinesische Studien, 1890, Die Erfindung des Papiers in China, S. 263. — *Chavannes*, Les livres Chinois avant l'invention du papier, Journal Asiatique, jan.-févr. 1905.

Während in Europa das Schreiben des Lautalphabetes in seiner konstruktiven Form von der Linienführung der Malerei völlig getrennt seine eigene Entwicklung durchlief, flossen in China beide Arten so ineinander, daß die Malerei eine Art geschriebener Bilder und die Buchstaben gemalte Ornamente wurden. Die archaistischen Verzierungsstile der Bronze und des übrigen Kunstgewerbes blieben in antiker Zeit hiervon unberührt.

Das Schreiben drang in immer weitere Volkskreise, als Tsai Lun[1]) die Herstellung von Papier aus Baumrinde, Hanf, Lumpen und Fischnetzen 105 n. Chr. erfand.[2]) Der geschickte Techniker wurde offiziell vom Kaiser wegen seiner Erfindung belobigt und (114) zum Marquis von Lungting ernannt. Tempel wurden ihm errichtet, und noch tausend Jahre später brachte man ihm Opfer dar. Waren die Seidenzeuge zu teuer und die Bambusbretter zu schwer für den allgemeinen Gebrauch, so gestattete die neue Erfindung eine weitgehende Verwendung. Erst im Jahre 751 erlernten die Araber von chinesischen Kriegsgefangenen in Samarkand die Herstellung von Papier und von ihnen dann die Europäer. China hatte in aller Stille eine Erfindung von weittragender Bedeutung gemacht, ohne daß die übrige Welt für Jahrhunderte etwas davon erfuhr.

Die Bücher wurden abgeschrieben und verbreitet. Immerhin blieben die handschriftlichen Dokumente selten und kostbar. Daher ist es möglich geworden, daß durch das berüchtigte Edikt (213 v. Chr.) über die Verbrennung der Bücher (s. Bd. I, S. 70), trotz der eifrigen Nachforschung unter dem folgenden Hankaiser, eine Anzahl alter Werke für immer verloren blieb.

Büchersammlungen gehörten stets zum Schatze im Kaiserpalast. Umfangreiche Neuausgaben mit Kommentaren, Enzyklopädien und ausführliche Kataloge über alle vorhandenen Bücher sind wiederholt veröffentlicht worden. Trotzdem sind viele Originalwerke verschollen. „Unter den Sui bestanden die Schriftwerke der Vorhalle des Palastes in 37 000 Büchern. Im Anfang des Zeitraumes Wute (618 n. Chr.) waren es 80 000 Bücher, indem es doppelte und mehrfache Abschriften gab.“ [3]) Dann ging ein Schiff mit 8000 Bänden verloren, und man begann (627—649) Bücher in der Welt aufzukaufen und sie von Schriftkünstlern abschreiben zu lassen. Bibliotheken wurden in den Hauptstädten eingerichtet. Aber bei dem Aufruhr 755 gingen die Schriften wieder verloren, und auf kaiserlichen Befehl mußte das Verlorene von neuem aufgesucht werden. Die vervollständigte Bibliothek wurde unter dem Kaiser Taotsung nach Loyang übergeführt.

So ist es bis zur Neuzeit geblieben. Interessierte Kaiser sammelten die literarischen Schätze, und in den Kriegen und Revolutionen wurde von den plündernden Horden alles vernichtet oder zerstreut. Die letzte gründliche Zerstörung der kaiserlichen Bibliothek wurde von den Europäern in den Kriegen der letzten Jahrzehnte ausgeführt. Unersetzbare Schätze sind aus mangelndem Verständnis für ihre Bedeutung zwecklos verbrannt, Regen und Schnee ausgesetzt oder in alle Winde zerstreut worden.

Eine besondere, mehr eckige und steife Schriftform hatte sich bei den Gravierungen der Siegel entwickelt (Abb. 511, 513). Im Grabe des Königs Tschan Yingtsi aus dem Jahre 113 v. Chr. hatte man bei der Öffnung (226 n. Chr.) als kaiserliche Totenbeigabe ein Nephritsiegel und ein goldenes Petschaft gefunden. Das Siegel hatte

[1]) *Karabacek*, Das arabische Papier. Eine historisch-antiquarische Untersuchung, Wien 1887, S. 31. — *Karabacek*, Neue Quellen zur Papiergeschichte, Wien 1888.

[2]) *Julien* et *Champion*, Industries anciennes et modernes de l'empire chinois d'après des notices traduites du chinois, 1869, S. 140. Papiere werden aus jungen Bambusreisern, Rinde vom Maulbeerbaum, Rottang, Meeresalgen, Reisstroh, Weizen, Kokons von Seidenraupen, Rinde der Papyruspflanze hergestellt.

[3]) *Pfizmaier*, Der Stand der chinesischen Geschichtschreibung in dem Zeitalter der Sung. K. Akademie der Wissenschaften, Wien 1877.

schon Jahrhunderte vor Christus eine in Europa unbekannte Bedeutung erlangt. Noch heute spielt im Osten das Siegel eine wesentliche Rolle, und zu jeder Unterschrift gehört ein Siegelabdruck. So entstand eine besondere Kunstform für die Siegelschriften. Namen und Schriftzeichen wurden in die begrenzte, meist rechteckige Gestalt des Abdruckes hineinstilisiert. Das Studium der alten Siegel wurde von Sachverständigen gepflegt, und eine reiche Literatur existiert über sie.[1])

Im Osten von Sinanfu ist ein „Inschriftenwald", Peilin oder Peitung, der in mehreren Hallen etwa 300 Inschrifttafeln aus den verschiedensten Zeiten enthält. Die Anlage stammt aus der Mingzeit, und die Steine sind schon ganz schwarz, da beständig eine Anzahl Clicheure an der Arbeit sind, Abklatsche zu machen, die an Reisende im Laden verkauft werden. Der Chinese legt ebensoviel Wert auf das Alter der Schrift wie auf die Schönheit der Linienführung. Aber da die ältesten Schriftarten mit Vorliebe nachgeahmt werden, so kann man aus der Schrift allein keinen sicheren Schluß auf das Alter eines Gegenstandes mit Inschriften ziehen.[2])

Die klassischen Bücher und die Gesetze wurden von fleißigen Händen abgeschrieben und nach den Abschriften wieder kopiert und verbreitet. Natürlich entstanden dadurch viele Schreibfehler, die sinnstörend wirkten. Daher begann man im Jahre 175 die fünf klassischen Werke in Stein zu schneiden. Die Buchstaben waren positiv graviert, so daß eine mechanische Vervielfältigung von den Steinen nicht möglich war, denn der Abdruck hätte das Schriftbild verkehrt gezeigt. Der einzige damals angestrebte Fortschritt bestand darin, daß von Gelehrten ein richtiger Text endgültig festgelegt war, nach dem maßgebende Abschriften gefertigt werden konnten.

Buchdruck und Bildgravur

Ein Ersatz des Steins durch das leichter zu handhabende Holz soll auf Befehl des Kaisers im Jahre 952 stattgefunden haben.[3]) Zwar hatte der Kaiser schon 932 dem Vorschlage der Minister zugestimmt, die fünf klassischen Bücher in Holz schneiden zu lassen und die Abzüge zu verkaufen, aber erst 20 Jahre später kam er zur Ausführung. Der Schnitt mußte negativ ausgeführt werden, damit die Abzüge positiv erschienen. Die Abdrucke wurden in allen Provinzen des Reiches verteilt. Abbildungen waren nicht beigefügt.

Andere chinesische Autoren verlegen den ersten Druck von Blockbüchern mit Holzplatten in das Jahr 593, und zwar sollen damals nicht nur die Schriftzeichen, sondern auch Bilder gedruckt worden sein.[4]) Unter den Tangherrschern (618—904) scheint noch wenig Gebrauch von dieser neuen Erfindung gemacht worden zu sein, denn ein wesentlicher Aufschwung des Buchdruckes von Holzplatten hat erst unter den fünf kleinen Dynastien (907—960) stattgefunden. Seine Vollendung erhielt er unter den Sungherrschern (960—1278). Im British Museum befindet sich ein japanischer Blockdruck aus dem 8. Jahrhundert, aber da es sich

[1]) *Wylie*, Notes of Chinese litterature with introductory remarks on the progressive advancement of the art. Shanghai 1902. S. 139, Siegel auf Glocken und Vasen, Steinen, Instrumenten usw.

[2]) *Forke*, Von Peking nach Ch'angan und Lo-yang 1898.

[3]) *Julien* et *Champion*, Industries anciennes et modernes, S. 153. — Nach *Klaproth*, Memoires sur la boussole, S. 129. — *Giles*, History of pictorial art, S. 72, gibt 930 für den ersten Druck an.

[4]) *Julien* et *Champion*, Industries anciennes et modernes, S. 154: „In der Enzyklopädie Ke-tchi-king-youen, Bd. XXXIX, S. 2. Weuti, der Begründer der Dynastie Sui, befahl 593 Bilder und Texte in Holz zu schneiden. Diese Stelle ist wiederholt in einer anderen Enzyklopädie, To-t'ong-pien-lân, Bd. XXI, S. 10. Drucke aus so früher Zeit sind bisher nicht in Originalen bekannt geworden.

nur um den Druck weniger Zeilen in großer Auflage zur Verteilung in Klöstern handelt, so steht es nicht fest, ob der Druck von Holz oder Metall, in der Art von Siegelabdrücken, ausgeführt ist. Das erste Buch in Japan soll 764 auf Befehl des Kaisers herausgegeben worden sein. Es enthielt keine Bilder.

In den letzten Jahren der Tangherrschaft (904) begann man die Texte auch auf Stein negativ, das heißt in Spiegelschrift, einzumeißeln, um durch Abreibungen auf Papier in richtiger Weise die Schriftbilder zu erhalten, ähnlich wie bei dem Buchdruck von Holzplatten. Bei den Steingravuren wurde die Schrift vertieft ausgemeißelt, und der freie Raum durch die geglättete Steinfläche gebildet. Letztere wurde eingeschwärzt, so daß in dem aufgelegten Papier die Schriftzeichen weiß ausgespart erschienen.[1])

Die Holzplatten dagegen scheinen gleich richtig geschnitten worden zu sein, indem der freie Raum vertieft fortgeschnitten wurde, so daß die Schriftzeichen in Hochrelief negativ stehen blieben. Auf diese Weise konnte beim Abdruck die Schrift in Schwarz auf weißem Grunde erscheinen.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts erfand ein Mann aus dem Volke, Piching, den Druck mit beweglichen Typen. Er formte sie aus Ton und setzte sie wie unsere heutigen Lettern zusammen. Aber die Erfindung, die Jahrhunderte später in Europa den Beginn einer neuen Zeit hervorrief, hatte in China keinen weittragenden Erfolg. Die ungeheure Zahl von Bildzeichen machte das Formen von so vielen verschiedenen Typen notwendig, daß eine bedeutende Vereinfachung gegenüber den Holzplatten wie bei unserem 24 Buchstaben-System nicht erreicht werden konnte. Jedenfalls steht fest, daß man den Druck mit beweglichen Typen im 11. Jahrhundert kannte, aber trotzdem bei dem Druck von Holzplatten bis zur Neuzeit blieb.[2])

In Korea sollen 1403 auf königlichen Befehl Lettern aus Metall geschnitten[3]) und beim Druck wie kleine Siegel nebeneinander gestellt worden sein. Neue Typen wurden 1420, 1434, 1452 usw. hergestellt. Keine Originale sind erhalten. Wir wissen daher nicht, wie diese Typen aussahen und ob es sich wirklich um Metallettern im modernen Sinne gehandelt hat. Der häufige Neuguß läßt ein sehr weiches Metall vermuten. Eine Anzahl Bücher sind damals gedruckt worden, aber eine allgemeine Einführung des Typendruckes fand nicht statt.

Unter dem Einfluß der europäischen Mönche wurden gegen Ende des 17. Jahrhunderts 250000 Lettern aus Kupfer gegossen, mit denen mehrere tausend Hefte gedruckt wurden.[4]) Obgleich die Ausführung der Bücher eine ganz vortreffliche war, konnten auch damals die Typen die altbewährten Holzplatten nicht völlig verdrängen.[5])

---

[1]) Ausführliche Übersetzung der chinesischen Autoren s. *Julien* et *Champion*, Industries anciennes et modernes, S. 155—162.

[2]) *Mendoza*, China 1589, S. 137: „Die in China aber sagen, die Kunst (des Buchdruckes) habe bei ihnen angefangen und hab sie einer erfunden, den ehren sie wie einen Heiligen und demnach ihre Vorfahren durch Russen und die Moschauw . . . in Teutschlandt handthieret haben, sey die Kunst dahin bracht worden, daß auch etliche teutsche Kaufleut, die durch das Rothe Mehr und Arabien in China kommen, etliche ihrer getruckten Bücher mit sich hinauss in ihr Landt bracht haben, welche Johann Gutenbergern, denen man für den Erfinder helt, zu Handen kommen, ihm die Anleitung geben haben, die er darnach andern mitgetheilet hat."

[3]) *Satow*, On the early history of printing in Japan. As. Soc. of Japan, Bd. X, 1881, II, Printing with movable types usw. — *Satow*, Further notes on movable types in Korea and early japanese printed books, 1882, Asiatic Society of Japan, Bd. X, S. 252—259.

[4]) In der Bibliothèque nationale in Paris sind eine Reihe von diesen Büchern erhalten.

[5]) Von den europäischen Mönchen in Peking wurden viele Bücher gedruckt, die heute sehr selten sind. In China scheinen sie nach der Vertreibung der Mönche völlig verschollen zu sein. — *Cordier*, L'imprimerie sino-européenne en Chine: Bibliographie des ouvrages publiés en Chine par les Européens au XVIIe et au XVIIIe siècle. Paris 1901.

Ausschlaggebend dürfte dabei gewesen sein, daß der Asiate selbst heute nicht große Auflagen in Spekulation druckt, sondern je nach Bedarf von den Holzplatten immer wieder Nachdrucke veranstaltet. Auch schätzt er die Verschiedenheit des Schriftduktus, der auf der Holzplatte nach dem aufgeklebten Original des Schreibers wiedergegeben werden kann. 1740 wurden die Metalltypen zu Geld umgeschmolzen, aber 1773 wieder neu gegossen, da Kienlung die Herstellung einer Riesenenzyklopädie befahl, und das Schneiden der Holzplatten zu teuer gewesen wäre. Seit dieser Zeit blieb die Verwendung von Typen in der kaiserlichen Druckerei üblich, aber der Druck von Holzplatten hat daneben niemals aufgehört.

Die flachen Reliefbilder der Hanzeit auf Steinplatten haben wir als die ältesten bildlichen Darstellungen wiederholt kennen gelernt (Abb. 1 u. 334). Unsere Abbildungen sind nicht nach Originalphotographien hergestellt, sondern nach Abklatschen auf Papier, die nach Anschwärzen des Steines aufgelegt, angedrückt und abgezogen wurden. Natürlich kommen viele künstlerischen Feinheiten des Reliefs bei diesem einfachen Verfahren nicht zur Geltung. Auch sind im Laufe der Jahrhunderte durch das fortgesetzte Einschwärzen die Zeichnungslinien teilweise zugesetzt und unscharf geworden.



Abb. 546 Konfuzius mit Bambusstab im Gürtel und Begleiter, angeblich nach Bild von Ku Kaichi oder Wu Taotze, Abklatsch einer Steingravur im Tempel des Konfuzius zu Küfu, datiert 1118 (Originalaufnahme)

In den Zeiten der Kunstfertigkeit auf allen Gebieten wurde auch das Steinschneiden zur Vollendung entwickelt. Es sind Gravuren von hervorragender Schönheit bekannt geworden. Mit sicherer Hand hatte der Maler die Konturen seiner Figuren hingesetzt, und in treuer Faksimilekopie übertrug der Steinschneider die Linien in das harte Material. Wann diese Art aufkam, steht nicht fest. In einem chinesischen Texte findet sich eine Stelle, die auf eine derartige Ausführung und eine mechanische Vervielfältigung schließen läßt:[1]) „Liu Shang malte um 800 ein Bild, das ‚Zusehen beim Weichi(-Spiel)' genannt. Dieses wurde in Stein geschnitten und in Umlauf gesetzt."

In einer Steingravur von 1118 ist uns eine Nachbildung des ältesten Bildes von Konfuzius erhalten (Abb. 546), dessen Original den größten Meistern des Altertums zugeschrieben wird. Das gleiche Motiv ist 1563 wiederholt.[2]) Ein Vergleich der beiden Abklatsche läßt die künstlerische Vollendung der älteren Arbeit deutlich

[1]) *Giles,* An introduction to the history of Chinese pictorial art. Shanghai 1905, S. 63.
[2]) *Chavannes,* Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Nr. 872.



Abb. 547 Reiter mit Lanze, Abklatsch einer Steingravur im Tempel Lingyandis bei Wantsi, 40 Kilometer von Tsinanfu. Inschrift besagt, daß Originalmalerei von Wu Taotze in der Tangzeit (618—960) und die Gravur von Wanliaen in Taen, Ort in Shantung, in der Mingzeit (1368—1644) gefertigt ist
(Sammlung Münsterberg, Originalaufnahme)

hervortreten. Der Rhythmus der Linien ist edel, einfach und vornehm, und doch sind die Figuren voller Bewegung und Leben. Dagegen sieht die Mingausführung steif und leblos aus, sie ist eine mittelmäßige Handwerkerarbeit. Alle Einzelheiten sind stärker betont, aber der harmonische Zusammenklang ist verloren. Die leicht geschwungene Rückenlinie ist zur buckelartigen Krümmung des Vorwärtsschreitenden gesteigert und die einzelnen Finger sind in gleich starker Kontur wie die Linien des Faltenwurfes graviert.

Aus der Mingzeit sind zahlreiche Steingravuren erhalten, deren Abreibungen noch heute hergestellt und verbreitet werden. Im eleganten Linienschwunge einer vornehmen Stilisierung sehen wir den Ritter zu Pferde. In geschickter Verkürzung ist das Pferd von vorn gesehen, und der Reiter hält seine Lanze fest in der Hand, während



Abb. 548 Der siegreiche General, an der Spitze der Bannerträger und Reiter, wird von den vor ihren Hütten rechts und links am Wege knienden unterworfenen „roten Miautzevölkern" erwartet, Gravur auf Stein, Stele, Sinanfu, 17. oder 18. Jahrhundert
(Aus: Chavannes, Mission archéologique dans la Chine septentrionale, Nr. 1028). — Text s. S. 370

er mit nach vorn gebeugtem Körper in die Ferne späht (Abb. 547). Die Art der chinesischen Linearmalerei war dieser Technik besonders günstig. Die japanischen Holzschneider haben den Stil weiterentwickelt, aber aus der Freude an dem Spiel der Linien das Naturstudium und die ernste Würde der Auffassung vernachlässigt. Bei dem chinesischen Sungkünstler ist noch ein volles Verständnis für die Beobachtung des Lebens vorhanden. Die Linien in ihrem kühnen Aufbau sind nur ein Mittel zum Ausdruck des Erlebten, sie sind noch nicht ein in virtuoser Technik ausgeführtes ästhetisches Linienspiel geworden. Hier spricht durch die Hand des Steingraveurs der Geist eines Künstlers, der das Beobachtete in großzügiger Stilisierung wiedergibt. Noch sind die technischen Vorteile der Einzelfigur mit scharfer Silhouette im Profil unberücksichtigt, vielmehr wagt sich der Künstler an das schwierigste Problem, an die Darstellung des Pferdes von vorn auf einem schmalen, hohen Format.

Auf einer Stele (Abb. 548) sind sogar fortlaufende historische Szenen in bergiger Landschaft dargestellt. Hier finden wir einen technischen, wenn auch keinen künstlerischen Fortschritt. Die Malerei mit ihren Valeurs in Flächen und Linien ist durch geschickte Behandlung vortrefflich wiedergegeben. Durch verschiedenartige Strichelung sind bei dem Baumschlag und den Bergen starke Wirkungen erzielt. Besonders ist das Anschwellen der Gebirgslinien im Vordergrunde und das Dünnerwerden der Linien in der Perspektive zu beachten. Neben der weißen Kontur auf den schwarzen Bergen sind die Reiter in Schwarz auf weißem Hintergrunde dargestellt. Die Bäume links sind in Weiß ausgespart auf dunklem Grunde, während bei dem Baum in der Mitte durch die weiße Konturlinie die Zeichnung gegeben ist.

Die europäischen Missionare lehrten die Herstellung des Kupferstiches, und eine Anzahl Platten wurden in China im 18. Jahrhundert graviert.[1]) Aber es ist sehr unwahrscheinlich, daß chinesische Hände in dieser Technik tätig waren. Jedenfalls ist kein Einfluß auf die Entwicklung der chinesischen Reproduktionskunst nachweisbar. Der Konturschnitt blieb unverändert die in China angewendete Abbildungstechnik.

Holzschnitt

Wie wir sahen, sollen schon im 6. Jahrhundert Abzüge von Holzplatten mit eingravierten Bildern und Schriftzeichen hergestellt worden sein. Aber es scheint, daß der Bildschnitt für Bücher wenig geübt wurde, denn die große Ausgabe der Klassiker im 10. Jahrhundert ist ohne Abbildungen.

Die kaiserlichen Sammlungskataloge (S. 99) dürften die ersten gut illustrierten Blockbücher gewesen sein, die sich erhalten haben. Allerdings handelt es sich hier nur um Abbildungen von Gegenständen, noch nicht um künstlerische Bilddarstellungen. In den Klöstern scheinen neben den gedruckten Buchstabenzetteln auch religiöse Bilder schon frühzeitig unter die Wallfahrer verteilt worden zu sein. Aber wir wissen nicht, ob es Abzüge von Stein- oder Holzplatten waren oder ob man sie mit Siegelstöcken aus Metall gedruckt hatte.

Das älteste noch erhaltene illustrierte Blockbuch stammt aus dem Jahre 1331.[2]) Dieses Buch war 1888 im Burlington fine arts Club in London ausgestellt und enthält Illustrationen zu einer buddhistischen Sutra zu Ehren der Göttin Kwanyin. Das Bild (Abb. 549) läßt die schützende Hand der Vorsehung aus der Erde emporwachsen, um den herabgestürzten Helden aufzufangen. Die Komposition dürfte der Zeit entsprechen, aber die feine, dünne Linienführung läßt im Verhältnis zu



Abb. 549 Abbildung aus dem ältesten erhaltenen Blockbuch mit Illustrationen, buddhistische Sutra über die Göttin Kwanyin, datiert 1331, jüngere Ausgabe (Aus: Anderson, Japanese wood engravings, 1895 Fig. 1)

[1]) Einige Platten, Kriegszüge darstellend, im Völkermuseum, Berlin.

[2]) *Anderson*, Japanese wood engravings, 1895, S. 7. — In Europa wurde der erste Holzschnitt, der heilige Christophorus, 1423, also 92 Jahre später, gedruckt.

den übrigen erhaltenen Abbildungen einen jüngeren Neudruck vermuten. Bei den Kaiserkatalogen hatte ich bereits darauf hingewiesen (S. 100), daß die Originaldrucke in kräftigen Konturen ausgeführt sind, während die Neudrucke dünne, elegante Linien aufweisen. Da hundert Jahre jüngere Illustrationen (Abb. 550, 551) ebenfalls den etwas plumpen und breiten Schnitt der älteren Katalogwerke zeigen, so scheint die Annahme berechtigt, daß in der zwischenliegenden Zeit keine andere Art der Ausführung bekannt gewesen war und der vorliegende Abdruck ein Neudruck ist.

Verschiedene königliche Befehle (S. 366) zur Anfertigung von einzelnen Kupfertypen sind aus Korea erhalten; der älteste ist 1403 datiert. Aber es existiert ein



Abb. 550—551 Sittenbilder aus Sam kang haing sil to (Geschichte der Tugend), 107 Abbildungen, 31 Foliohefte, chinesisch-koreanischer Text, Vorrede 1432, gedruckt auf Befehl des Königs Syeitjong, mit einzelnen Kupfertypen, 1434
(Aus: Objets d'art de la Corée, de la Chine et du Japon, Auktionskatalog Drouot, 30. März 1911)
Text s. S. 371, 372

Buch, das als Druckzeit das Jahr 1377 benennt und die Herstellung mit einzelnen Lettern ausdrücklich angibt. Dieses Buch ist mit chinesischen Zeichen gedruckt und ist das älteste erhaltene koreanische Werk.[1]) Da wiederholt neue Typen in Kupfer gegossen wurden, so dürften viele Bücher in den folgenden Jahrzehnten hergestellt worden sein, aber nur wenige hat der Zufall erhalten.

[1]) Auktionskatalog, Hotel Drouot, 30. März 1911, S. 68, Nr. 711. Traits édifiants des Patriarches rassemblés par le bonze Paik-oun. Il porte à la fin l'indication suivante: „En 1377, à la bonzerie de Heung-tek, imprimé à l'aide de caractères fondus." — *Courant,* Bibliographie Coréenne, Tableau litteraire de la Corée, Paris, 4 Bände. Übersicht aller bis 1890 publizierten Werke. Obiges Buch unter Nr. 3738 aufgeführt.

Das älteste chinesisch-koreanische Werk mit Illustrationen (Abb. 550, 551) ist im Jahre 1434 gedruckt.[1]) Die Ausführung ist roh und unbeholfen gegenüber den Steingravierungen aus älterer Zeit. Nicht Künstler haben die Entwürfe gemalt, die ein geschickter Graveur unter Beachtung der ab- und anschwellenden Pinselstriche in Holz nachschnitt, sondern unbeholfene Holzschneider haben die Illustration in dicken Linien handwerksmäßig, ohne Rücksicht auf künstlerische Wirkung, ausgeführt. Die Einzelausführung erinnert an zusammengesetzte Schriftzeichen mit ihren hart abgesetzten und eckigen Strichelchen. Nirgends eine aufbauende, durchgehende Linienführung, sondern nur einzeln nebeneinander gestellte Bildornamente. Offenbar hat der Verfertiger der Schriftplatten für die Blockbücher auch diese Bilder ausgeführt. Gräser und Bäume, Gesichter und Kleider erscheinen wie Schriftzeichen, so daß es zunächst gar nicht auffällt, daß neben die einzelnen Personen, teils frei in der Luft, teils in Siegelform, die Namen beigefügt sind. Es war ein neu entstehender Holzschnittstil, der technisch und ästhetisch vom Schneiden der Schriftzeichen abhing. Die Bilder waren keine Wiedergaben von Malereien und erhoben auch nicht den Anspruch, als ästhetische Kunstwerke zu wirken, sondern waren eine sachlich erzählende Illustration zu den Texten, gleichsam Bilderschriften.

Eine Anzahl derartiger Bilder haben sich erhalten, aber die meisten sind verschollen oder ruhen noch verborgen in Büchersammlungen des Ostens. Ein japanisches Werk[2]) aus dem Jahre 1582 mit Illustrationen in chinesischem Stile zeigt die gleiche Technik und Auffassung wie die chinesischen Illustrationen von 150 Jahren vorher.

Da gleichzeitige bessere Ausführungen aus China nicht bekannt geworden sind, so scheint bis zum Ende des 16. Jahrhunderts ein wesentlicher Fortschritt der Buchdruckillustrationen nicht stattgefunden zu haben.

Die chinesischen Mönche verteilten an die Besucher der Tempel Erinnerungsblätter. Daher wurden die berühmten Bilder und Skulpturen der Tempel in Linienkontur nachgeschnitten und die Abzüge als Flugblätter verschenkt.[3]) Diese hieratischen Drucke entbehrten jedoch, soweit wir uns aus dem vorliegenden, meist japanischen Material ein Bild machen können, der künstlerischen Ausarbeitung.

Erst im 17. Jahrhundert scheint in China die Entwicklung des künstlerischen Bildschnittes erfolgt zu sein. Ziemlich gleichzeitig oder nur wenig später begann die Nachahmung auch in Japan, nur der in China erfundene Farbdruck blieb auf dem Inselreich zunächst unbeachtet.

Chinesische Farbendrucke waren bis vor kurzem ganz unbekannt. Die japanische Literatur über den Farbenholzschnitt verschwieg das chinesische Vorbild, und infolgedessen blieb es auch in den europäischen Schriften unbeachtet. Bisher galt sogar ein Japaner als der Erfinder des Buntdruckes(!), und ganz ausführlich wird die Jahreszahl des ersten japanischen Blattes, 1765, als ein Ehrenjahr besonderer Bedeutung erörtert.[4]) Es erschien sehr unwahrscheinlich, daß gerade die Japaner, die auf keinem Gebiete der Kunst etwas Eigenes erfunden haben, in wenigen Jahrzehnten den einfachen Schwarzdruck zum vollkommenen Farbdruck selbständig entwickelt haben sollten. Ein Zufall hat auch auf diesem Gebiete die völlig un-

---

[1]) Collection d'un amateur. Objets d'art de la Corée, de la Chine et du Japon, Auktion Hotel Drouot, 30. März 1911, S. 68, Nr. 713. Sam kang haing sil to. — *Courant*, Bibliographie Coréenne, Nr. 253, 298; 3 Foliohefte mit 107 Abbildungen. — *Satow*, On the early history of printing in Japan, Transactions of the Asiatic Society of Japan, 1881, Bd. X, S. 48—83.

[2]) *Zosen*, Butsu setzu shu wo kyo (buddhistisches Buch), gedruckt 1582, ältestes japanisches Buch. — *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 226 nach einem Exemplar in der Sammlung Vever, Paris.

[3]) Buddhistisches Flugblatt aus Japan in chines. Stil aus der Sammlung Jaeckel, Greifswald, abgebildet: *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 224.

[4]) *Kurth*, Der japanische Holzschnitt, S. 8.

zuverlässigen und stets zugunsten ihrer Landsleute umgestalteten Angaben der japanischen Historiker widerlegt.

Binyon[1]) hat im British Museum einen Stoß chinesischer Bilder gefunden, unter denen sich 37 Farbenholzschnitte befanden. Diese Blätter waren von Kämpfer aus Asien mitgebracht und gelangten mit der Sloane-Sammlung bei der Begründung des British Museum im 18. Jahrhundert in dessen Besitz. Kämpfer hat China niemals betreten, sondern reiste von Batavia nach Japan und kehrte auf dem gleichen Wege 1692/93 wieder heim. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß Kämpfer die chinesischen Farbdrucke in Japan gekauft hatte, umsomehr, als sich in demselben Paket auch japanische Malereien vorfanden. Binyon weist ferner darauf hin, daß der Japaner Shumboku 1746 einige Abbildungen nach chinesischen Bildern herausgab, die ursprünglich 1701 in einem Vogel- und Blumenalbum nach Mingmalereien in China veröffentlicht waren.



Abb. 552 Taoistische Szene, Farbdruck, 11½ zu 20½ cm; Fußboden in grünlichem Ton, blau, tiefgrau und schwarz bei Landschaft und Kostümen, Gesichter und Hände weiß ausgespart, im British Museum, London, mitgebracht 1693 von Kämpfer, 17. Jahrhundert
(Originalaufnahme)
Text s. S. 373, 375

Also die Japaner kannten die chinesischen Buntdrucke und gebrauchten fast ein Jahrhundert, um die gleiche technische Vollendung zu erzielen. Dann allerdings ging Japan seinen eigenen Weg und übertraf seinen Lehrmeister in vielen Einzelheiten, denn in Japan wurde aus der Zweckkunst der Illustration eine selbständige, volkstümliche Zierkunst, während der Holzschnitt in China nur als Hilfsprodukt geübt wurde. Deshalb sind auch nur ganz vereinzelt alte Farbdrucke des Festlandes erhalten; nicht weil sie selten und kostbar waren, sondern, wie Binyon treffend ausführt, weil sie alltäglich und billig waren. Man hielt sie der Aufbewahrung nicht für wert, und sie gingen infolgedessen verloren.

Die Blätter im British Museum (Abb. 552—557) zeigen bereits die volle Beherrschung der Buntdrucktechnik. Binyon hat ausgezählt, daß außer der schwarzen Kontur zwölf Farbplatten gedruckt sind, die in der Mischung durch Übereinanderdruck weitere zehn Farbennüancen ergeben. Die Farben sind durch sorgfältiges Einreiben der Druckstöcke fein abgetönt, aber es fehlen alle zarten Zwischentöne, die

[1]) *Binyon*, A note on colour-printing in China und Japan. Burlington Magazine, 1907, April, S. 31—32.

bei japanischen Farbdrucken die Übergänge von besonderem Reiz bilden. Die Farbflächen stehen hart nebeneinander und sind bei Stengeln und Blättern durch schwarze Linien konturiert, dagegen bei den Blüten nicht. Die einzelnen Blumen



Abb. 553



Abb. 554



Abb. 555

Abb. 553—555 Farbige Holzschnitte, bunte Farben und Prägung, 37 × 28 cm, im British Museum, London, mitgebracht 1693 von Kämpfer, 17. Jahrhundert

Abb. **553** Vogelpaar auf blühendem Pflaumenbaum und andere Blüten. Abb. **554** Symbolisches Stilleben; Räuchergefäß, Bücher, Korb mit Früchten, Vase mit Blumen und antikisierende Vase mit Schriftrollen, Glückszepter, Koralle mit Hängesymbol. Abb. **555** Vogel auf Zweig mit Blumen (Originalaufnahme)

sind wenig ausgeführt und nur als Fläche behandelt; eine leichte Prägung gibt den Blättchen, auch wenn keine Farbe gedruckt ist, ein zartes Relief. Die Farbflächen der Blütenblätter sind ohne Rücksicht auf das Spiel des Lichtes und der natürlichen Färbung rein handwerksmäßig von tief bis blaß verlaufend eingerieben. Die Hauptfarben sind Schwarz, Gelb, Fleischton, Braun, Rot, Blau und Grün in zwei Nüancen. Durch Überdruck sind weitere Farbtöne, besonders in Schattenpartien, z. B. bei den Blättern in Grün u. a., entstanden. Alle Farben sind klar, leuchtend und lebhaft, und die gebrochenen Töne der japanischen Drucke fehlen vollkommen.

Als Druckstoff ist ein weißes Reispapier verwendet, das in Qualität und Tönung den japanischen Papieren weit nachsteht. Die Farben sind vom Papier schlecht angenommen und stehen hart auf dem Grund, aber dafür ist das Papier weich und gestattet eine Reliefprägung an der Außenlinie und an einzelnen Teilen im Bilde.



Abb. 556 Farbiger Holzschnitt, Porzellanschale auf Holzfuß mit Früchten, bunt und geprägt, 37 × 28 cm, im British Museum, London, mitgebracht 1693 von Kämpfer, 17. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Einige Bilder zeigen Genreszenen (Abb. 552) als Illustration zu alten Texten. In der Art der konventionellen Mingmalereien sind die dargestellten Handlungen neben- und übereinander gestellt. Neutrale Landschaften, wie Berge und Wasser, verbinden die einzelnen Szenen, ohne eine einheitliche, ruhige Wirkung zu erzielen. Der handwerksmäßige Illustrator gibt eine erzählende Darstellung in sachlicher Trockenheit und zeigt nirgends den Willen, in Linie und Farbe jener Linienkunst nachzustreben, die wir auf älteren Steingravuren kennen gelernt haben.



Abb. 557 Farbiger Holzschnitt, Kolibri auf blühendem Zweig, in wenigen Farben und ungeprägt, 25 × 28 cm, im British Museum, London, mitgebracht 1693 von Kämpfer, 17. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Die Vogel-, Blumen- und Fruchtbilder (Abb. 553—557) lassen Vorbilder von guten Künstlern erkennen. Zwar ist auch bei ihnen die Einzelausführung oft hart in Linie und Farbe, aber die Komposition, das Studium der Natur, die Füllung der Fläche zeigen die Hand des Meisters. Wahrscheinlich sind es Kopien nach Gemälden, die, in Vorlagebüchern abgedruckt, zahlreich auf Stickereien, Elfenbeinschnitzereien, Porzellanen und auf Holz oder Lack in Reliefschmuck nachgebildet wurden. Charakteristisch ist die Füllung der Fläche. Während der Japaner im Schwunge seines Schriftzeichens die Hauptlinien, gleichsam das Gerippe der abzubildenden Pflanzen oder Tiere, flott hinwirft und mit Vorliebe zum Ausgleich ganze Stellen des Hintergrundes freiläßt, ist hier die ganze Fläche mit oft künstlich hingezogenen Blüten und Blättern

gefüllt. Dadurch entsteht leicht der Eindruck des Übervollen und unnatürlich Gewollten.

Wir können annehmen, daß in den letzten Jahrhunderten die tausendfachen Dekorationen mit Sittenbildern und Landschaften, mit Vogel- und Blumenbildern auf Porzellan und anderen Stoffen nach derartigen Handwerkerbüchern ausgeführt worden sind. Das Kunstgewerbe hat wenig eigene Kompositionen und Modelle erfunden. Im wesentlichen waren die Handwerker der letzten Jahrhunderte virtuose Meister in der Beherrschung der Technik, um fremde Vorlagen in die Sprache des jeweiligen Materials zu übertragen.



Abb. 558 Kwanyin, die buddhistische Göttin der Liebe und Wohltätigkeit, als arme Frau mit Fisch im Korb, auf Wellen, mit Lotosblumen, oben Inschrift, Holzschnitt, Sammlung K. Kupferstichkabinett, Dresden (Originalaufnahme)

Dem japanischen Figurenholzschnitt und der Steingravur der Sungzeit ästhetisch näherstehend, wenn auch nicht gleichwertig, ist die Darstellung einer Kwanyin,[1]) als arme Frau einen Fisch zu Markte tragend, negativ in Holz geschnitten (Abb. 558). Die Fläche oben ist frei gelassen und nur durch ein Siegel und Inschriften nach Art der Malereien belebt. Die Figur zeigt einen eleganten Linienfluß der Gewänder, und nur die Körperteile treten hell hervor. Die Ausführung ist nicht mehr in der monumentalen Stilisierung der Sungzeit. Das Gesicht hat bei aller traditionellen Behandlung doch einen etwas realistischen Zug, und die Kleidung ist nicht in wenige großzügige Linien zusammengefaßt, sondern aus vielen Einzelstrichen kraftlos zusammengestellt. Es ist ein liebenswürdiges Genrebild, charakteristisch für die Kunst der letzten Jahrhunderte.

Seitdem in den letzten Jahren das Interesse für chinesische Farbenholzschnitte geweckt ist, werden immer mehr Ausführungen bekannt. Fischer hat eine Sammlung ausgezeichneter Farbdrucke von Tier- und Blumenmotiven nach Köln gebracht, von denen einige gemäß inschriftlicher Bezeichnung aus dem Jahre 1677 stammen.[2])

In den letzten Jahrzehnten haben Kriege und Revolutionen eine weitere Entwicklung des Farbenholzschnittes verhindert. Die mechanische Reproduktion war in China niemals hoffähig und wurde daher von den Vornehmen nicht besonders geschätzt. Das Volkstümliche ist verloren gegangen oder vernichtet worden. So können wir uns nur an wenigen zufälligen Beispielen ein unvollständiges Bild von der Kunst des Farbendruckes im 17. und 18. Jahrhundert machen.

[1]) Ähnliche Darstellung einer Kwanyin mit Fisch nach farbigem Holzschnitt und nach Steingravur in Sinanfu, *Open Court*, July 1911, S. 389.

[2]) *Lüthgen*, Das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln, Kunst und Künstler, Juni 1911, S. 502. Farbendrucke im Ostasiatischen Museum zu Köln.

V. Stoffe

Stickereien und Gewebe

Die ostasiatischen Textilien sind bisher wenig studiert worden. Zusammenfassende chinesische Werke sind mir nicht bekannt, und die verschiedenen japanischen Arbeiten erörtern zwar die von China eingeführten fertigen Fabrikate einzelner Zeiten, aber über die Entstehung auf dem Festlande selbst sagen sie nichts.

Dreger[1]) hat das Verdienst, eine Reihe europäischer Stoffe auf ihren Zusammenhang mit Ostasien untersucht zu haben, aber es handelt sich stets um Arbeiten der letzten Jahrhunderte, also aus einer Zeit, als ein reicher Motivenschatz im Osten entwickelt und die Beziehungen mit dem Westen infolge der Mongolenherrschaft angeknüpft waren. Lessing,[2]) Deshayes [3]) und Martin [4]) haben einige wenige antike Stoffe aus Japan berücksichtigt. Durch japanische Publikationen[5]) sind weitere Stoffreste bekannt geworden, die ebenfalls in Japan zufällig erhalten sind.

Aus China war bisher kein Gewebe aus dem ersten Jahrtausend bekannt geworden, erst den glücklichen Funden von Stein, Grünwedel, Le Coq und Pelliot in Zentralasien verdanken wir die Kenntnis von Originalarbeiten aus den letzten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends. Die Stücke sind im British Museum, im Berliner Völkermuseum und im Louvre ausgestellt.

Über die Stickereien, Webe- und Knüpfarbeiten in China bis etwa zum 16. Jahrhundert fehlt sonst jede Kenntnis.

Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit weit übersteigen, wenn ich das auf Malereien zerstreute Stoffmustermaterial untersuchen und die Beziehungen mit den übrigen Weltkulturen erörtern wollte. Dazu kommt, daß die Zeichnungen oft ungenau und die Herstellungszeiten der Gemälde selten bewiesen sind. Ich beschränke mich daher auf das bisher bekannt gewordene geringe Material an Originalen, die ich in wenige große Gruppen, die als Typen für bestimmte Epochen gelten können, zu ordnen suche.

Dieses für die Beziehungen der Völker und die Wanderung der Muster so äußerst wichtige Gebiet eingehend zu bearbeiten, muß eine Hauptaufgabe der zukünftigen Spezialforschung sein. Mein Zweck ist erreicht, wenn es mir gelingt, in großen Zügen die Entwicklung der Stile anzudeuten und zu weiteren Untersuchungen anzuregen.

---

[1]) *Dreger*, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Wien 1904. — *Dreger*, Ältere ostasiatische Gewebe im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Kunst und Kunsthandwerk, 1905, Heft 12. — *Dreger*, Westöstliches in der Textilkunst, Kunst und Kunsthandwerk, 1906, Heft 3.

[2]) *Lessing*, Gewebesammlung im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin, 1900—10, mit 330 Tafeln.

[3]) *Deshayes*, Un tissu du VIII Siècle à décor „Sassanidé" du Temple de Horiuji à Nara (Japon), Conférence, 9 Mars 1902. — *Deshayes*, Les anciens tissus Chinois, Conférence, 13 Mars 1904.

[4]) *Martin*, Oriental carpets before 1800, London 1909.

[5]) Histoire de l'art du Japon, Paris 1900. Fig. 24, 27, Taf. XX. — Kokka, Heft 83, und Kokka, Heft 242, 243, 245. — *Toyei Shuko*, Bd. II.

Altertum

Aus der Chou- und Hanzeit ist auch in Japan kein Stoffrest erhalten und nicht einmal eine Abbildung, die uns über Zeichnung, Farbe und Material irgend einen Anhaltspunkt geben könnte. Auf den zahlreichen Steinreliefs ist kein Muster sichtbar. Fürst und Diener haben wohl abweichende Kopfbedeckungen und einen verschiedenen Schnitt in der Bekleidung, aber keine Abzeichen, keine Farben und keine Rohstoffunterschiede sind zu erkennen. Andererseits gibt es zahlreiche Erwähnungen über Textilien in der alten Literatur.

In uralte mythische Zeiten wird die Einführung der Seidenspinnerei und -weberei verlegt.[1]) Die Gemahlin des legendenhaften Kaisers Huangti (2704—2595 v. Chr.), die Kaiserin Leïtsu, soll die Fellkleider durch gewebte Seidenstoffe ersetzt und sogar Blumen und Vögel eingestickt haben, während dem Kaiser die Erfindung von unterschiedlichen Kleidungsstücken zugeschrieben wird, so daß damals zum ersten Male die Beamten und Stände durch äußere Abzeichen erkenntlich gemacht wurden. Da nicht nur der Schnitt, sondern auch die Färbungen von Bedeutung waren, entstand die Vervollkommnung der Farbstoffabrikation.

Die Erfindung der Seidenweberei, das Färben und Sticken setzt eine jahrhundertelange Betätigung oder ein eingeführtes Vorbild voraus. Wir können hier, wie bei allen sonstigen Huangti zugeschriebenen Neuerungen, den Einfluß einer fremden, höherstehenden Kultur annehmen, ähnlich wie das Eindringen europäischer Technik in Ostasien vor 40 Jahren. Es ist möglich, daß die Verwendung der Seidenwurmkokons eine rein chinesische lokale Ausgestaltung der eingeführten Webetechnik war, wenn nicht ältere, schon im Altertum vergessene Völker die erste Anregung gegeben hatten. Jedenfalls war Seide 2000 Jahre nach ihrer angeblichen Erfindung in China in der europäischen Welt noch unbekannt. Sie wurde aus dem Osten eingeführt und veranlaßte den europäischen Namen ihrer Erzeuger. Seide[2]) heißt im Chinesischen „su", im Koreanischen „sir". Bei den alten Griechen wurde der Rohstoff mit σήρ bezeichnet, das erzeugende Volk mit Σῆρες und der Seidenstoff mit σηρικόν. Hiernach bildeten die Römer das lateinische sericum, und in weiterer Umbildung entstand das englische silk. Die Chinesen wurden von den Römern die Serer genannt (Bd. I, S. 91).

Aristoteles kannte bereits den Seidenwurm. Die aus dem Osten eingeführte Rohseide scheint im Westen zum ersten Male auf der kleinen Insel Cos an der Küste von Kleinasien verwebt worden zu sein.

Die Chinesen haben stets eifersüchtig das Geheimnis der Zucht der Seidenwürmer und die Verarbeitung der Fäden gehütet, aber eine chinesische Prinzessin soll in nachchristlicher Zeit Eier des Seidenwurms bei ihrer Heirat heimlich nach ihrer neuen Heimat Khotan gebracht haben, wodurch Indien und Persien die Kenntnis der Verarbeitung erlangten. Nach Byzanz kam die Kunst erst 550 n. Chr. durch nestorianische Mönche.

Dem ebenfalls mythischen Kaiser Shauhau (2594—2511 v. Chr.) wird eine weitere Ausarbeitung der Beamtenuniformen zugeschrieben. Auf die Kleider der Zivilbeamten wurden Vögel, auf die der Militärbeamten Raubtiere gestickt. Die heutigen Abzeichen sollen ihren Ursprung aus dieser Zeit haben.

Im Chouli sind die Kostüme der Chouzeit (1122—249 v. Chr.) für das öffentliche und Privatleben, die Hofuniformen und ihre Anwendung, genau angegeben. Damals

---

[1]) *Hirth*, The ancient history of China. New-York 1908. Die historischen Angaben sind der Übersetzung von Hirth, S. 22, 23 usw., entnommen.

[2]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 92.

begann man die Kultur des Seidenwurms staatlich zu überwachen und zu fördern. Bei der Einteilung des arbeitenden Volkes bilden die Frauen, die spinnen und weben, die siebente Klasse. Es wurde in China Sitte, gewisse Fabrikationsspezialitäten einzelnen Familien als Monopol zu verleihen. So war unter der Handynastie die Herstellung bestimmter Muster in Seidenbrokat einigen Familien reserviert. Seide wurde um diese Zeit für verschiedene Gegenden, z. B. in Yüchou und Pingchou, ein Hauptproduktionszweig.

Aus diesen wenigen Angaben ergibt sich ungefähr so viel, daß zur Zeit um Christi Geburt Seidenstoffe in verschiedenen Farben in allgemeiner Verwendung waren; ferner, daß Abzeichen bei Uniformen aufgestickt wurden. Auch geben ausführliche Berichte genaue Angaben über die Fahnen und Flaggen (s. S. 205) mit unterschiedlichen Bildsymbolen, die den Seidenstoffen, ebenfalls als Handarbeit mit der Nadel, hinzugefügt wurden.

Wann das Weben von Mustern aufkam, wissen wir nicht. Jedenfalls berichtet der Mönch Dyonysius Periegetes[1]) aus dem Ende des 3. Jahrhunderts, daß die Serer kostbare, verzierte Stoffe herstellen „in Farben wie die Blumen auf dem Felde und in Feinheit wie ein Spinngewebe". Dies könnten vielleicht Webereien[2]) gewesen sein. Die chinesischen Historiker geben an, daß schon in der frühen Hanzeit viele der späteren Verzierungen, wie Phönix und Drachen, Vögel und Blumen in Seide gewebt wurden. Die Kaiser verschenkten schon damals wie noch heutigestags (S. 93) Seidenrollen mit gewissen Mustern, so erhielten im Jahre 238 die Gesandten der Kaiserin von Japan einige Brokatstücke mit Drachenmotiven.

In den klassischen Büchern werden Embleme auf Fahnen, Flaggen, Zeremonialgewändern u. dgl. wiederholt erwähnt. Auch sollen schon damals[3]) die zwölf Symbole auf dem Staatskleide des Kaisers aufgestickt worden sein: Sonne, Mond, Sterne, Berge, Drachen, Fasanenpaar, Sakralgefäße, Wasserpflanze, Feuersymbole, Hirsekörner, Streitaxt und das geometrische Symbol  Fu. Die Farbe der Gewandung spielt in der klassischen Literatur eine bedeutungsvolle Rolle. Im allgemeinen hat selbst der hohe Beamte bis in die moderne Zeit[4]) einfache Kleider für den täglichen Gebrauch getragen. Nur an den Festtagen legte er das bunt und reich gestickte Staatsgewand an. Andererseits waren zu verschiedenen Zeiten bestimmte Farben für den Kaiser und den Hof, für gewisse Priestersekten und bestimmte Rangklassen vorgeschrieben, so daß die Farben und Stoffe der Kleider Nebenvorstellungen von bedeutungsvoller Art bei dem Volke erweckten. Die Bezeichnung des Stoffes in der Literatur soll nicht eine malerische Wirkung hervorrufen, auch nicht den Reichtum des Trägers verkünden, sondern seinen Stand und Rang, eventuell auch die Handlung als besondere Staatshandlung betonen.

---

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 93.

[2]) *Ku Yingtai* (um 1621—27). Po wu yao lan (Allgemeiner Überblick über Kunstobjekte) unterscheidet (nach Bushell, Chinese art, Bd. II, S. 95) in Heft 12 über Seide, die Brokate (chin) und die Stickereien (hsiu).

[3]) *Plath*, Quellen der alten chinesischen Geschichte, K. Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1870, S. 58. Im Cap. Y-ti, II, § 4, sagt der Kaiser Schün: „Ich wünsche die Embleme der Alten Sonne, Mond und Sterne (auf den Kaisergewändern) zu sehen."

[4]) *Prandi*, Memoirs of father Ripa, translated from the Italian, London 1844 (Aufenthalt in China 1700—1724), S. 58: Die Mandarinen kleiden sich stets einfach und in eintönigen Farben. Sie tragen einen Rock in Violett, Schwarz oder anderen ruhigen Farben. Rot und Gelb tragen sie niemals, da es verboten und nur der Kaiserlichen Familie gestattet ist, diese Farben anzulegen. Dieses Verbot galt aber nur in gewissen Perioden. An Festtagen und an Kaisers Geburtstag tragen sie Kleider mit reichen Goldstickereien, je nach dem Rang. Militär-Mandarine tragen Drachen und Literaten Vögel auf der Brust gestickt.

Die Beachtung der Farben[1]) und Abzeichen bei besonderen Gelegenheiten gestattet den Rückschluß, daß im allgemeinen einfach gefärbte Stoffe verwendet wurden, und daß die Verzierungen nicht gewebt, sondern eingestickt, wohl seltener aufgemalt waren. Die Weberei in Mustern war vielleicht im Altertum bekannt, aber jedenfalls wenig entwickelt. Eine Bestätigung dieser Annahme können wir den Berichten der chinesischen Quellen über den Westhandel um die Zeit vor Christi Geburt entnehmen.

Als durch den Bau der großen Mauer (Bd. I, S. 44) am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. die Grenze gegen die Nomadenvölker des Nordens gesichert war, begann ein friedlicher Handelsverkehr mit den westlichen Ländern.[2]) Als Chang Kien (Bd. I S. 44) von seiner Studienreise heimgekehrt war, ging auf Grund seines Berichtes die erste Handelskarawane (um 114 v. Chr.) von China aus in den fernen Westen. Der Erfolg war über Erwarten groß. Bis zu 12 Karawanen, von denen jede etwa 100 Leute und zahlreiche Lasttiere zählte, verließen jährlich die Heimat. Ferghana war das Ziel der Reisen. Seide scheint damals noch keine Rolle gespielt zu haben.

Als sich Schwierigkeiten ergaben und der Handel zu stocken begann, griff Kaiser Wuti (140—87 v. Chr.) persönlich ein. Er bereiste einzelne Provinzen und lud die fremden Händler an seinen Hof, um ihnen die Macht und den Reichtum seines Landes zu zeigen. Damals sollen zum ersten Male selbst aus Ferghana Gesandte

---

[1]) Als Beispiele aus vorchristlicher Zeit seien einige Zitate aus den Versen des Schiking (s. Bd. I, S. 34) nach der Übersetzung (1880) und den Anmerkungen von *Strauß* angeführt:

I, 2, 7, S. 84:
„Im Lammpelz und im Schafpelzkleide,
Fünffach bestickt mit weißer Seide,
Gehn sie vom Fürsten her zum Mahl
Zu stiller Freud', in stiller Freud'."

I, 3, 7, S. 94. Klage der zurückgesetzten Gemahlin des Fürsten Tschuang von Wei (750—735 v. Chr.):
„Grün sind, ach, die Kleider, ach!
Grün von außen, gelb von innen."
Grün galt als die geringere Farbe und Gelb als die vornehmere. Beide symbolisieren die Stellung der zurückgesetzten Fürstin.

I, 6, 9, S. 151:
„Mit Rasseln bracht ein großer Wagen
Ein schilfgrün Galakleid getragen."
„Ein großer Wagen knarrend naht,
Ein Galakleid drin wie Granat."
Das Galakleid bezeichnet den hohen Beamten.

I, 7, 17, S. 170:
„Gehest nun im blauen Kragen,
Und mein Herz will schier verzagen."
Hast den blauen Gurt genommen,
Und ich sinne tief beklommen."
Die blaue Farbe von Kragen und Gürtel bezeichnet den Gelehrten der ersten Stufe.

I, 15, 1, S. 239:
„Im achten Monat hebt das Spinnen an,
Da webt man blaues, webt man gelbes Zeug;
Und unser rotes, das am meisten glänzt,
Gibt Unterkleider für die Fürstensöhne."

I, 15, 6, S. 249:
„Nun sehen wir den hohen Herrn
Im Königskleid mit Stickerei!"
Dieses „Königliche Kleid mit gesticktem Unterkleide", nur wenig von der Kleidung des Königs verschieden, kam nur den drei vornehmsten Fürsten des Chouhauses zu. In dem Lied wird durch die Angabe des Kleides gesagt, daß der Choufürst, trotzdem er besiegt war, nochmals in dem Staatskleide seiner alten Würde nach Osten gegangen sei.

II, 3, 4, S. 285:
„Die Drachenbanner und die Schlangen und
Schildkrötenbanner flatterten."
„Das Schimmelspann hielt ebnen Gang,
Das Rot bewies des Wagens Rang."

II, 5, 6, S. 336:
„Wie schön gefärbt, wie fein gedreht!
's ist wahre Muschelstickerei."
Mit dieser Art feiner, bunter Stickerei soll die Weise der Verleumderreden bezeichnet werden.

[2]) *Herrmann*, Die alten Seidenstraßen zwischen China und Syrien, I, Berlin 1910. — Das umfangreiche und schwierige Material hat Herrmann in vortrefflicher Weise verarbeitet. Im wesentlichen folge ich seinen Ausführungen. — Vgl. Bd. I, S. 43—45.

gekommen sein. China war um 105 v. Chr. dem Fremdenverkehr im weitesten Maße erschlossen. Die westlichen Kaufleute erkannten den praktischen Wert der vortrefflichen und billigen Seide und begannen sie in großen Mengen auszuführen. Infolgedessen entwickelte sich der Seidenbau besonders im Norden und Nordwesten, und Rohseide wurde der begehrteste Ausfuhrartikel.

Damals erweiterte China seine politische Macht. Die Völker des Tarimbeckens erkannten die Oberherrschaft des Kaisers an und wurden zu einer besonderen chinesischen Provinz, „die Westländer", an deren Spitze seit 60 v. Chr. ein Generalprotektor stand, vereint. Die altberühmte Stadt Bactra wurde der Haupthandelsplatz, von wo die Parther die Seide weiter nach Syrien und den Ländern am Mittelländischen Meere brachten. Nachdem Syrien 64 v. Chr. von Pompejus erobert und zur römischen Provinz geworden war, entwickelte es sich als der wichtigste Industriebezirk des westlichen Reiches. Gleichzeitig wurde auch Seide über Indien, aber nur in geringem Maße, verschifft. In den alten phönikischen Städten Tyrus und Berytus wurde die chinesische Rohseide zu Stoffen verwebt. Von dort kamen die Seidengewebe an den römischen Markt.

Politische Verwicklungen befreiten die Völker des Tarimbeckens von der chinesischen Herrschaft, Kämpfe entstanden im Reiche, und 23 n. Chr. hörten die Karawanenzüge auf. Gleichzeitig nahm die Nachfrage nach Seide im Westen stetig zu, aber der Bedarf konnte während der zentralasiatischen Wirren nur über Indien gedeckt werden. Erst nachdem die politische Ruhe eingetreten war, begann wieder der Karawanenhandel. Die Parther sandten ihrerseits 87 n. Chr. eine Gesandtschaft an den Kaiserhof, um den Handel neu zu beleben, während China seinerseits siegreich im Tarimbecken vordrang und die Verwaltung von neuem übernahm. Um 100 n. Chr. war der Verkehr in vollster Blüte. Niemals vorher hatte China so viel fremde Gesandtschaften oder richtiger gesagt fremde Handelsleute und aus so viel verschiedenen Gegenden bei sich gesehen.

Die Chinesen versuchten durch den General Kan Ying (97) eine direkte Verbindung mit dem Hauptabsatzgebiet in Syrien zu erlangen, und ebenso waren die Syrer ihrerseits bestrebt, Fühlung mit China zu gewinnen, aber die geschäftigen Zwischenhändler, die Parther, vereitelten den Erfolg. Neue politische Verwicklungen lösten den Verkehr mit den westlichen Völkern (127), und aller Handel ging über See. Damals (166) kamen syrische Kaufleute über Indien nach China und gaben sich als Gesandte des römischen Kaisers Mark Aurel aus, aber ein bleibender Erfolg wurde nicht erzielt (Bd. I, S. 91). Der Zwischenhandel konnte nicht ausgeschaltet werden.

Somit bestand, mit einzelnen Unterbrechungen, von 114 v. Chr. bis 127 n. Chr. ein lebhafter Karawanenverkehr von China bis zu dem Persischen Meerbusen und von dort entweder nach Alexandrien und Ägypten oder über Petra nach Syrien und Phönikien.[1]) Dann hat der Seeverkehr den Handel übernommen.

Der Hauptausfuhrartikel war die Seide. Sie wurde zuerst aus Norden und Nordwesten Chinas, dann, infolge des Seeverkehrs, aus den südlichen Provinzen bezogen. Jahrhunderte später haben Perser und Araber sowohl den Überland- als auch den Seeverkehr wieder gepflegt. Zeitweilig stockte der Handel, und dann hörte auch das Vorbild westlicher Formen und Verzierungen auf.

Aus China wurden Eisen, das als das beste galt, Felle und vor allem Rohseide exportiert und nach China Metalle, Juwelen, Gemmen, Drogen, Wohlgerüche, Glas, Asbest, „Byssusgewebe, Goldstickereien" und kostbare „Vorhänge, goldgewirkt auf purpurnem Grunde, Goldstickereien, Stoffe in fünf und neun Farben" und Stoffe

[1]) *Hirth*, Zur Geschichte des antiken Orienthandels, Chines. Studien, S. 1. — *Hirth*, Über fremde Einflüsse in der chines. Kunst, München 1896.

aus anderen Materialien als Seide[1]) importiert. Von letzteren berichten die chinesischen Quellen ausdrücklich, daß sie den chinesischen weit überlegen waren. Hirth übersetzt, daß die Chinesen als Muster dieser Stoffe Vögel, Raubtiere, menschliche Figuren, Pflanzen, Bäume, Wolken und allerlei Gegenstände angeben.

Wir können daher annehmen, daß in der Chouzeit die gefärbten glatten Stoffe mit einzelnen Emblemen in stilisierter Ornamentik bestickt wurden, während in der Hanzeit ein westlicher Einfluß, ebenso wie bei den Töpfereien (S. 226) und den Bronzespiegeln (S. 165) auch für die Textilindustrie eine neue Kunstepoche hervorrief.

Fremdländische, wahrscheinlich syrische, Importe sorgten für die Bedürfnisse des Hofes und der Vornehmen und gaben zugleich die Anregung und das Vorbild, die Seidenstoffe mit reichen Mustern in Stickerei und Weberei zu überziehen. Wie die Ausführung war, wissen wir nicht, denn kein Originalstück und keine Abbildung ist erhalten. Einige aus späterer Zeit erhaltene Muster, die Ähnlichkeit mit ägyptischen Stoffen aufweisen, dürften aus dem Handelsverkehr in der Hanzeit stammen (z. B. Abb. 565 und S. 383, Anm).

Jedenfalls dürfte die Übertragung von Bildern, Emblemen und Symbolen auf die gefärbten Stoffe durch Handstickerei die ältere rein chinesische Verzierungskunst gewesen sein. Neben ihr entstand eine Weberei, deren wahrscheinlich noch einfache Muster eine Nachahmung der Kunst im Westen waren.

Erstes Jahrtausend

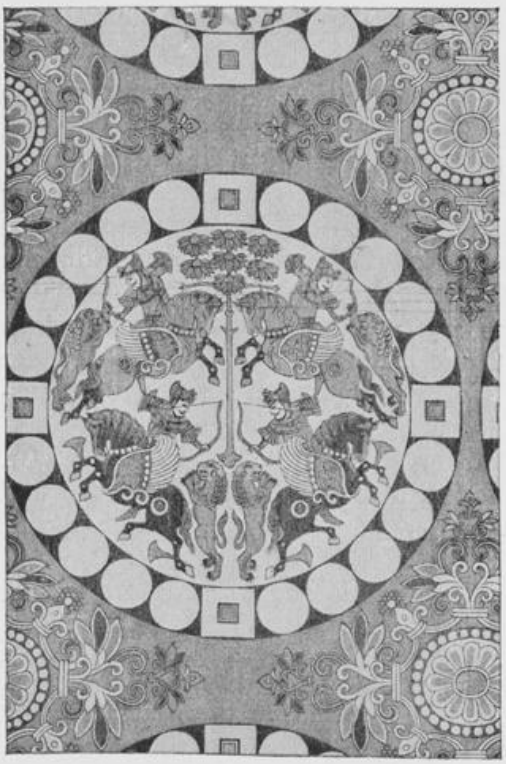


Abb. 559 Seidene Fahne, bunt, mit Sassanidenmuster, König Chosru II. (596—628) auf der Löwenjagd im Kreis mit Scheibenrand zwischen persischen Rosetten, angeblich vom Prinzen Shotoku (572—621), bei der Eroberung von Shiragi auf Korea gebraucht, vom Kaiser Keka (884—887) dem Horiujikloster Nara verehrt, jetzt im Kaiserl. Museum, Tokio. Nach japanischer Zeichnung, 7. Jahrhundert
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

In der Mitte des ersten Jahrtausends stand China wieder mitten im Weltverkehr. Karawanen durchzogen Asiens Länder, und von Westen bis Osten fand ein reger Tauschverkehr statt.

Im Westen war unter den prunkliebenden Sassanidenherrschern eine hohe Blüte der persischen Kunst entstanden, die bis nach Ostasien ihren Einfluß ausübte. In China selbst ist aus dieser Zeit nichts erhalten. Aber im kaiserlich japanischen Schatzhause Shosoin zu Nara befinden sich viele luxuriöse Originalarbeiten, da der Kaiser von Japan damals seine Hofschätze aus China bezog oder im chinesischen Stil, vielleicht von chinesischen Handwerkern herstellen ließ.

Dort sind Stoffreste erhalten, die uns ein gutes Bild der vielseitigen Webemotive der damaligen Zeit geben. Auch aus einzelnen Tempeln Japans sind textile Reliquien bekannt geworden, die aus China stammen dürften. Außerdem zeigen Freskomalereien in Japan und aus Turkestan, die Grünwedel und Le Coq

[1]) *Hirth*, Zur Geschichte des antiken Orienthandels, S. 13. — *Hirth*, China and the Roman Orient, 1885, S. 255. Angabe der Farben der syrischen Stoffe.

nach dem Berliner Museum für Völkerkunde gebracht haben, verschiedene Stoffe in Farbe und Muster. Auch sind aus Turkestan Originalmalereien auf Stoffen und Stickereien in prächtig erhaltenen Farben nach Berlin, London und Paris gebracht worden, die uns ein lebendiges Bild von dem Luxus der damaligen farbenfreudigen Textilkunst geben.

Wie in der Hanzeit, kam auch unter den Tangherrschern eine neue Welle von Anregung und Vorbildern aus dem Westen. Die ostasiatischen Künstler haben in ihrer Eigenart oft interessante lokale Ausgestaltungen ersonnen, allerdings auch in verständnisloser Nachahmung häufig die fremdländischen Motive entstellt.

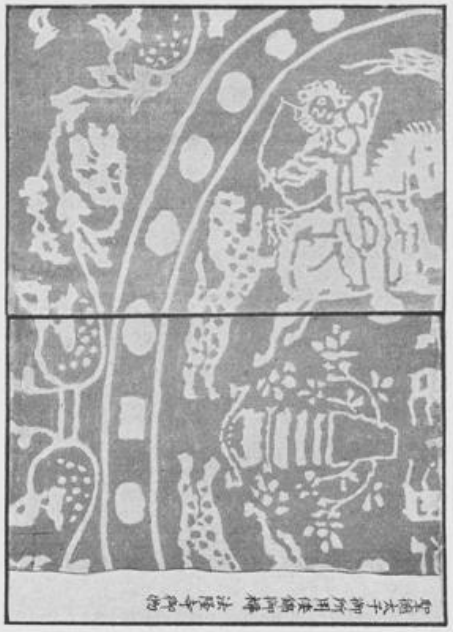


Abb. 560 Seidenstoff, persisches Sassanidenmuster, Reiter auf Löwenjagd, in Perlenrand mit Blattranken und Weintrauben, im Horiujikloster Nara, Japan, angeblich Zeit Prinz Shotoku (572—621), 7. Jahrhundert (Aus: Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami, Tokio, 1884)
Text s. S. 385

Für die Menschen- und Tiermuster läßt sich der westliche Einfluß nur aus Ähnlichkeiten in der Auffassung vermuten, nicht im einzelnen nachweisen, aber bei einer seidenen Fahne (Abb. 559) in Japan mit vier königlichen Reitern können wir sogar Zeit und Entstehungsland der Vorlage mit Sicherheit feststellen. Die Jagd mit dem nach rückwärts gewendeten Bogenschützen zu Pferde haben wir schon auf Steinreliefs (Abb. 90) und Töpfereien (Bd. I, Abb. 52) der Hanzeit kennen gelernt, aber auf dem farbigen Stoffe hat der gepanzerte Reiter einen besonderen Kopfputz, der ihn als den Sassanidenkönig Chosru II. von Persien (596—628) erkenntlich macht. Chinesische Schriftzeichen im Kreis auf den Hinterbeinen der unteren Pferde geben die Fabrikation im Osten an. Aus Persien stammt das geflügelte Pferd, der hochspringende, in China unbekannte Löwe, der Lebensbaum mit dem Gegenüber der Reiterbilder, ebenso der Scheibenkreis [1]) und die Pflanzenrosetten in ihrer edlen

[1]) *Dreger*, Westöstliches in der Textilkunst S. 204, und *Dreger*, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, 1904, S. 40. — Dreger vermutet, daß die leeren Scheiben im Kreis eine „unleugbare Nachahmung eines buddhistischen Symbols, das doch wohl nur durch Vermittlung von Stoffen und da am besten durch Vermittlung ostasiatischer Seidenstoffe nach dem Westen gelangt sein kann", darstellen. Der Einfluß im 2. Jahrtausend von Osten nach Westen ist sicher, aber im 1. Jahrtausend ist er durch nichts bewiesen und sehr unwahrscheinlich. Dreger selbst gibt auf S. 187 eine sehr interessante Abbildung eines Wolleinsatzes mit Scheibendekor aus einem spätantiken ägyptischen Grabe wieder, das vielleicht dem 6. Jahrhundert entstammt. Bis jetzt ist im Osten aus einer Zeit vor obigem Stofffragment eine Scheibenverzierung im Kreis nicht bekannt geworden.

Die von Dreger auf S. 126 herangezogenen ostasiatischen Muster mit drei Perlen in ganz ähnlicher plastischer Wirkung wie der ägyptische Stoff, stammen ungefähr aus dem Jahre 1000 und dürften nach meiner Meinung aus der gleichen Quelle wie das noch später von den Türken verwendete Muster mit den drei Kugeln und Wellenlinien, dem Wappen Tamerlans, herrühren. Jedenfalls ist gar kein Anhalt gegeben und aus dem Vergleich mit gleichzeitigen Ornamenten anderer Techniken wird es höchst unwahrscheinlich, daß dieses Motiv aus dem Osten nach dem Westen kam. Das ägyptische Muster zeigt in plastischer Wirkung die sachliche Darstellung von runden Perlen, die in realistischer Form im Osten erst viel später vorkommen. Es ist daher anzunehmen, daß im Westen zuerst Perlenrahmen dargestellt wurden. In der Webetechnik vereinfachte sich dann die plastische Form zur glatten Scheibe, und als solche wurde sie nach Ostasien ein-

Stilisierung, aber gewisse Eigenarten in der Ausführung lassen die östliche Umgestaltung der Sassanidenvorlage erkennen. Das Kleid des gepanzerten Reiters ist chinesisch. Sehr merkwürdig ist ein Ornament am Hinter- und Vorderfuß der unteren Pferde, das wie eine große Axt aussieht. Dreger vermutet hierin eine „altchinesische Pferdeausrüstung". Er kommt zu dieser Annahme, weil die Form nicht westasiatisch ist, aber im Osten ist sie gleichfalls völlig unbekannt, und dürfte praktisch unmöglich sein. Ich möchte daher vermuten, daß auf dem Original eine Verzierung durch Schleifen oder dergleichen, wie sie sich auf ägyptischen Stoffen an dieser Stelle der Pferdebeine tatsächlich findet,[1]) eingewebt war und der Chinese sie mißverständlich als eine eigenartige persische Pferdeausrüstung auffaßte. In der oberen Reihe sind die Pferde ohne diese Beigabe dargestellt. Ferner ist die Ausführung des Lebensbaumes in der Mitte als Arbeit des westlichen Stiles völlig unmöglich. Die Blumen haben eine Umgestaltung in einem gewissen naturalistischen Sinne erfahren, während die Wurzel in dem gebuchteten Dreiblatt eine charakteristische Form des Ostens aufweist.

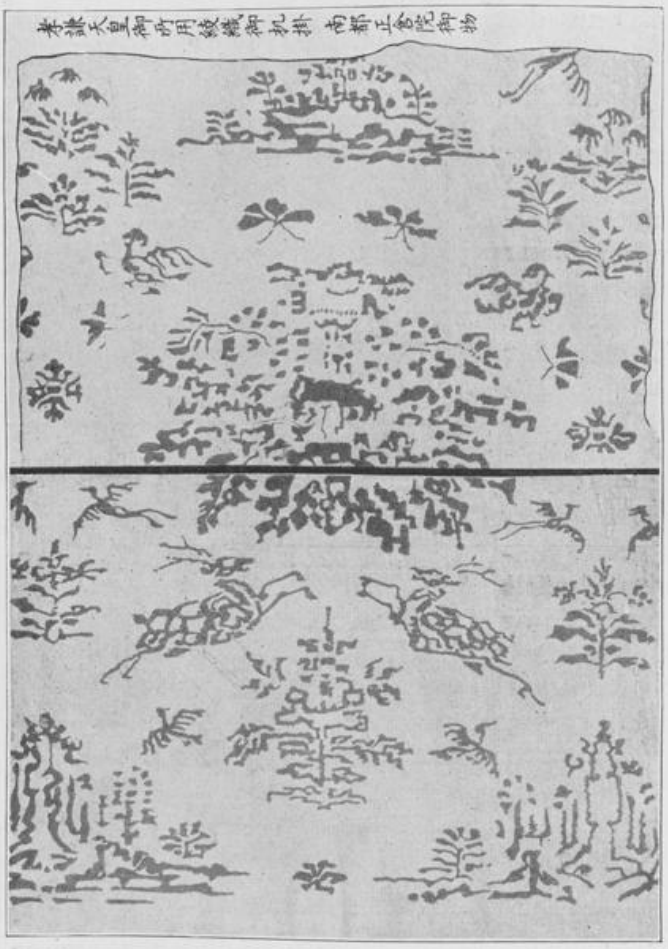


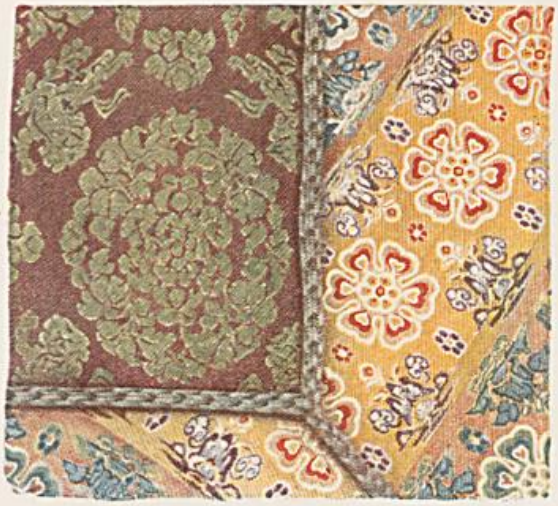
Abb. 561 Gewebter Stoff mit Mittelstück und Gegenüber von Pflanzen, Hirschen, Vögeln und Bergen, aus einem Tempel in Japan, 7. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami, Tokio, 1884)

Dem gleichen Stile, aber in minderwertiger Ausführung, gehört ein anderer

geführt. Dort wurde sie eine charakteristische Verzierungsform der Gewebe, die sich länger als im Westen erhielt.

Die paarigen Symbole in Kreisform dürften dagegen aus einer ganz anderen Bedeutung — dem Dualismus in der Natur (S. 385) — entstanden sein und haben mit den Scheibenkreisen nur eine zufällige äußere Ähnlichkeit. Nebenbei verweise ich auf das Scheibenmotiv bei den Sassaniden in anderen Materialien, z. B. in Bergkristall, Schale des Königs Chosru II. von Persien (Abbildung bei Stübe, Die Reiche der Indogermanen in Asien, v. Pflugk-Hartung, Weltgeschichte II, S. 419), ferner bei den byzantinischen Emaillearbeiten usw.

[1]) *Deshayes*, Un tissu du VIII Siècle à decor „Sassanide" du Temple de Horiuji à Nara (Japon), Conférence 1902, 9 Mars. Soie d'Antinoé (Egypt.) attribué, au IV ou au V Siècle on plus tard, par M. Gayet (Musée Guimet, Galerie Egyptienne). Skizze von bisher nicht veröffentlichtem Seidenstoff im Musée Guimet mit Pferd im Kreise mit abstehenden Schleifen an den Fußgelenken.



a



b



c



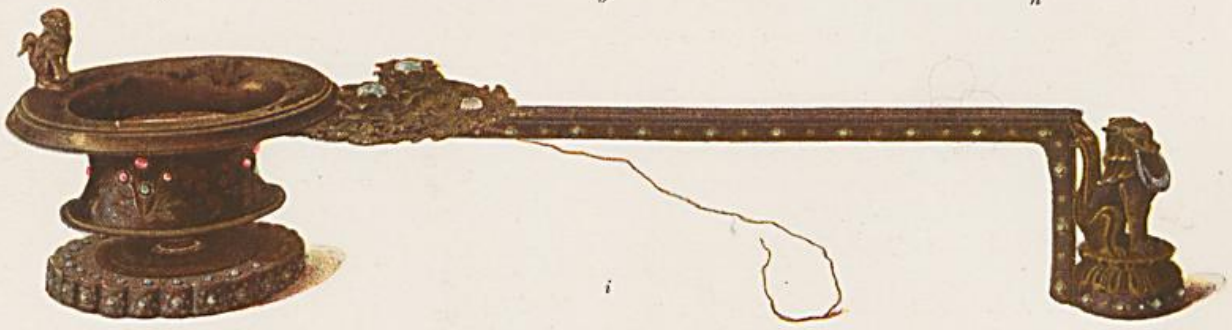
d



e



f *g* *h*



i

Seidenstoffe. **a** Tischdecke, Pflanzenrosetten zwischen Löwen, auf dem Rand zwischen Bergen, **b** Brokatdecke eines Metallspiegels, für dessen Knopf das ausgeschnittene Loch in dem Bilde der Vögel im Gegenüber, Rosettenornament, aus dem K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert. **c** verlaufende farbige Fäden, **d** Zickzackmuster, **e** Kreismuster, japanisch genannt: Korea Brokatstoff, früher im Horiujikloster, Nara, jetzt im Kaiserlichen Museum, Tokio, 7. oder 8. Jahrhundert.

f—h Schutzbeutel für Amulette, angeblich vom Prinzen Shotoku (572—621), **f** Kraniche mit Zweig im Schnabel, **g** Linearornament, **h** Pflanzenornament. Aus China eingeführt, im Shitennojitempel, Japan, 7. Jahrhundert.

i Räuchergefäß mit Handgriff aus Polisanderholz mit Beschlag, mit eingesetzten Steinen, Blumen und Löwen in vergoldeter Bronze, im K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert

(*a*, *b* und *i* aus: Kokka Yoho, *c—e* aus: Jokoi, Dai nihon bisitzu, Heft 1, *f—h* aus: Imaiizumi, Kosei chosho, Heft 2)

Text s. S. 174 (*i*), 385 (*b—g*), 387 (*a*), 388 (*n*)

Seidenstoff in Japan (Abb. 560) an. Auch hier finden wir die Löwenjagd im Scheibenkreis dargestellt, aber der ostasiatische Zeichner hat alles mißverstanden, oder der Weber hat es nicht besser fertig bekommen. Ebenso flüchtig sind anspringende Hirsche im Gegenüber (Abb. 561), Vögel, Berglandschaften und Pflanzenmotive behandelt. Alles ist verschwommen und ungenau. Vielleicht kommt die Ausführung auf das Konto des japanischen Webers, aber es fehlen Vergleichsstücke, um für China eine bessere Durcharbeitung dieser fremdländischen, bisher unbekannten Motive annehmen zu können. Ebenso unnatürlich stilisiert ist ein Löwenpaar (Abb. 562), das gleichfalls Sassanideneinfluß aufweist.[1]) Diese wenigen zufällig erhaltenen Stücke lassen uns den reichen Motivenschatz ahnen, der damals aus dem Westen nach dem Osten kam. Ein Vergleich der Stoffe beider Weltgegenden zeigt, wie die rein ornamental stilisierte Flächendekoration unter dem Einfluß der naturalistischen Tangmalerei in China gewisse Abformungen erhielt, die für den Osten charakteristisch blieben und in gleicher Weise bei anderen Techniken vorkommen (z. B. Silberkanne, Abb. 310).



Abb. 562 Löwen im Gegenüber mit Lebensbaum im Kreis mit Pflanzenornamentik, Rest eines Seidenstoffes im Tempel Horiuji, Nara, Japan, 7. bis 8. Jahrhundert (Aus: Kokka, Heft 57)

Diejenigen Darstellungen, die nicht verständnislose Kopien fremder Stoffvorlagen, sondern Nachbildungen einheimischer Malereien sind, zeigen eine gute Zeichnung. An die herrliche Silberschale mit ihren Jagdgravüren (Abb. 312) erinnern der fliehende Steinbock (Abb. 564, *c*) sowie die in die Fläche gestreuten Hügel und Pflanzenmotive (*a*). Die sich gegenüberstehenden Steinböcke lassen ein gewisses naturalistisches Streben in Kopf- und Beinhaltung erkennen (*b*), und der stilisierte Lebensbaum ist zu einer üppigen Pflanzenstaude geworden.

Als eine völlig chinesische Ausführung in Idee und Zeichnung erscheint mir das Vogelpaar im Kreise (*a*). Wann diese Form zuerst aufkam, ist bisher nicht festgestellt, aber sie dürfte mit der symbolischen Darstellung des Dualismus in der Welt, mit dem Ying- und Yanzeichen im Kreise zusammenhängen. Bis in die moderne Zeit blieb das Tierpaar ein bedeutungsvolles Motiv, das, wenn es im Westen vorkam, stets als chinesisches Motiv anerkannt wurde.

Sehr interessant und kostbar ist ein Vogelpaar mit gespreizten Flügeln, das mit der Brust sich zueinander wendet, aber den Kopf nach außen dreht (Tafel XXIII, *b*). Leider ist dieses Seidendeckchen für seinen Zweck im Spiegelkasten zurechtgestutzt, indem das Mittelstück für den Spiegelknopf herausgeschnitten ist; dadurch erscheinen die Vögel wie ein Adler mit Doppelkopf. Die Darstellung scheint einem persischen Gegenüber nachgebildet zu sein, wie auch die edlen Rosettenmuster in der Umrahmung nach dem Westen weisen. Ein fliegendes Kranichpaar mit Zweigen im Schnabel (*f*) ist rein dekorativ als Flächenfüllung behandelt.

Eine weitere Gruppe bilden die geometrischen Ornamente. In herrlichen Farben finden wir ein Ineinanderlaufen der Fäden (*c*) oder ein Zickzack von Farbenstreifen (*d*), das als Blitzmuster auf dem Hintergrunde bei Buddhabildern vorkommt. Eine vortreffliche Zirkelkonstruktion zeigt ein Kreismuster (*e*), das von den Japanern „koreanisch" genannt wird. Auch eine Amulettasche trägt ein sehr sauber gezeichnetes abgepaßtes Muster (*g*).

---

[1]) *F. W. K. Müller*, Aus der Kokkwa, Ethnol. Notizblatt, Bel. II, 1899, Heft 1. — Weitere Stoffmuster im Sassanidenstil, s. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I. Farbige Tafel XIV.

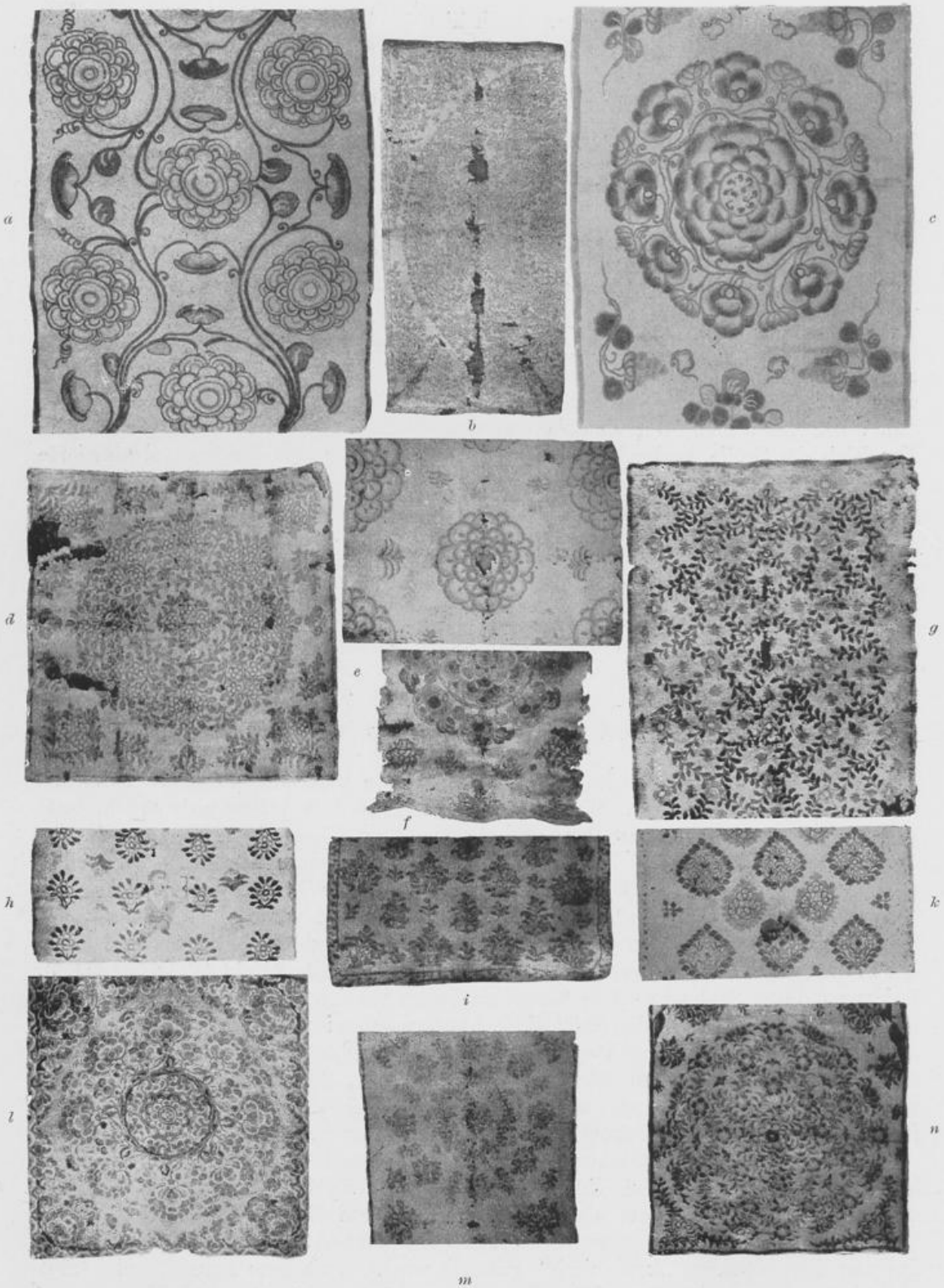
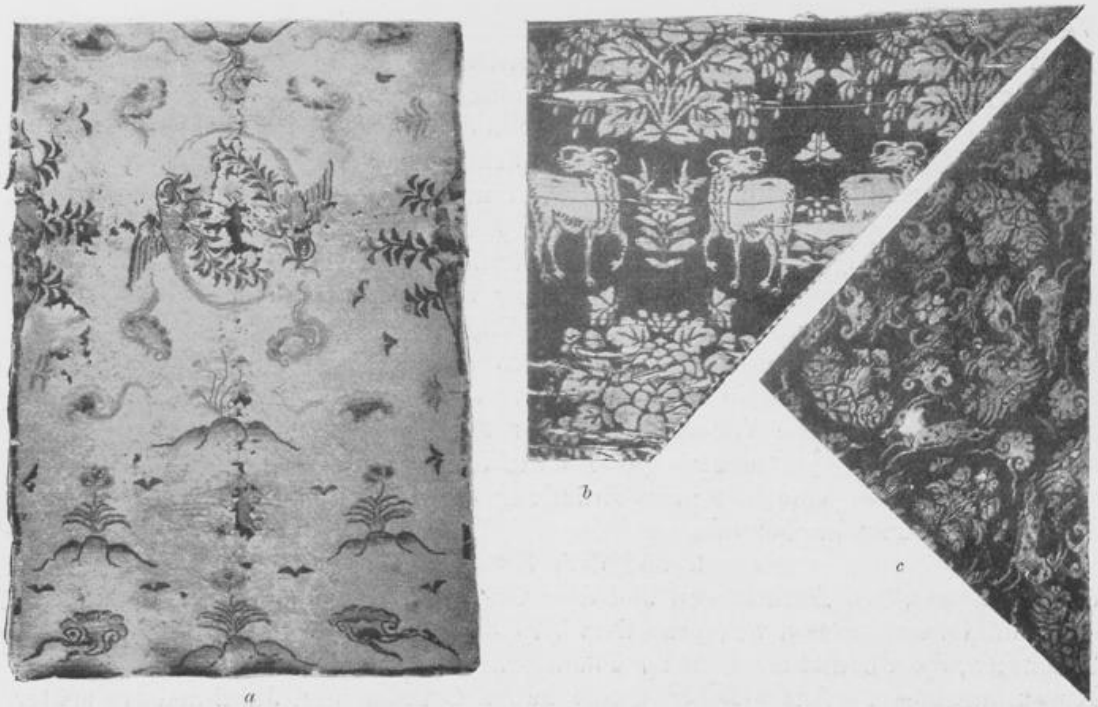


Abb. 563 Teppichreste (laut altem Katalog waren 60 Teppiche deponiert), meist aus Wolle, Hauptzeichnung dunkelblau mit etwas Dunkelbraun, auf tiefgelbem Grund. **a** Längsranken mit Lotosblumen, **b** Pflanzenrosette mit Eckstücken, **c** Blumenrosette und Eckblumen, **d** Pflanzenrosette im Kreis mit Streublumen, **e** Blumenrosetten, **f** Blumenrosette mit Streublumen, **g** Blumenranken, **h** Streublumen, Mensch, **i** Pflanzenstauden und Zweig, **k** Blumenornament, **l** Blumenrosette und Eckstücke, **m** Pflanzenranken im Kreis, Streublumen, in Dunkelgelb, **n** Blumenranken in Kreisform, mit Streublumen.
Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. II)



a *b* *c*

Abb. 564 Farbige Stoffreste, **a** Vögel im Gegenüber in Kreisform, Berge, Wolken, Pflanzen, dunkelblau und braun, auf dunkelgelbem Grund, Teppich, **b** Widder im Gegenüber, dazwischen Pflanzenstauden, oben und unten Pflanzen, von Tempelfahne, **c** Jagdszene, fliehender Steinbock, Vögel zwischen Blumen, Brokat, von Tempelfahne. Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. II)
Text s. S. 385

Während diese Muster im Osten erfunden sein können, weist ein eigenartiges Knollendessin (Abb. 565, *b*) wieder nach dem fernen Westen, und zwar auf koptische Vorlagen.[1])

Die größte und künstlerisch vollendetste Gruppe ist die der Pflanzenmotive (Abb. 563). Die Rosettenform (*b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *l*, *m*, *n*) herrscht vor, aber jedesmal ist eine andere Lösung gefunden. In freier Komposition ist die Fläche gefüllt. Pflanzen sind sowohl zu Ornamenten im westlichen Sinne stilisiert (*k*, Tafel XXIII, *a*, *b*), als auch in naturalistischer Auffassung zu Kränzen (Abb. 563, *d*, *m*, *n*) und fortlaufenden Girlanden (*g*) geformt. Streublumen füllen die leeren Zwickel (*c*, *d*, *f*) oder bedecken in gleichmäßigen Abständen die ganze Fläche (*h*, *i*). Eigenartig und ungewöhnlich ist die fortlaufende Ranke (*a*) aus Lotosstengeln und -blüten.



a *b*

Abb. 565 Seidenstoffreste, farbig, **a** Pflanzen, Palmette und Rosette, **b** Knollen auf Zickzackrand, im Tempel Horiuji, Nara, Japan. 7. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 57)
Text s. S. 387, 393

[1]) *F. W. K. Müller,* Aus der Kokkwa, S. 13: „Nach gütiger Mitteilung der Herren Prof. Borrmann und Heiden haben wir hier ein spezifisch koptisches Muster vor uns." — Ich verweise in diesem Zusammenhange nochmals (s. S. 383, Anm.) auf die Perlenkette aus dem ägyptischen Grabe. Genauere Untersuchungen werden wahrscheinlich zeigen, daß alle neu aufkommenden Flächenmotive Chinas dieser Zeit aus dem Westen entstammen. — *Strzygowski* hat bereits in dem Aufsatz: „Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum" (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 147) darauf hingewiesen, daß eine Wechselwirkung zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit stattfand. — Vgl. S. 382.

Vereinzelt sind unmotivierte Figuren eingefügt (*h*). Allen Mustern gemeinsam ist eine symmetrische Füllung der Fläche, die dem von uns als „chinesisch" bezeichneten Stil gar nicht entspricht. Erst in der späteren Zeit formte der Rhythmus der Schrift und der Malerei die Ornamente zu jenem nationalchinesischen Stile um, den wir auf einem Amulettenbeutel (Tafel XXIII, *h*) bereits antreffen. Das Unchinesische dieses textilen Stiles, der mit den Dekorationen der antiken Bronzen und Töpfereien gar nichts gemein hat, aber ähnlich auf Lacken und Metallspiegeln der Tangzeit vorkommt, und ferner die Vollendung in der Ausführung, die eine jahrzehntelange Entwicklung voraussetzt, lassen eine heimische Erfindung der Formen sehr unwahrscheinlich erscheinen. Wohl ist die Ausführung ostasiatisch und dem Können der Verfertiger, den Bedürfnissen und dem Geschmack der Zeit angepaßt, aber für die Grundformen müssen wir, besonders bei einem Vergleich mit den Stilen anderer Techniken, die Übernahme auch der Pflanzenornamentik aus einer hohen westlichen Kunst annehmen. Aus gleicher Quelle haben Ostasien und Jahrhunderte später Europa geschöpft, aber jedes Land hat so viele Eigenarten hinzugetan, daß die Endprodukte nur noch in wenigen Punkten übereinstimmen.

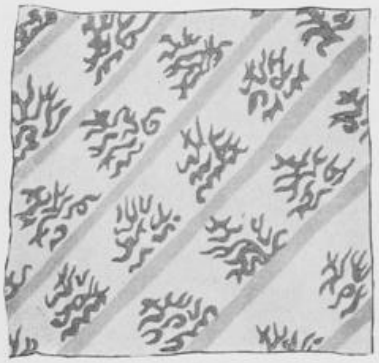


Abb. 566 Seidenstoff, Flammenmuster zwischen Streifen, angeblich von Kobo Daishi aus China mitgebracht um 700
(Aus: Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami, Tokio, 1884)

Als ein chinesisches Motiv aus heimischen Malereien übernommen erscheint mir das Flammensymbol mit schrägen Streifen in symmetrischer Anordnung (Abb. 566) und ebenso die quadratische Linieneinteilung mit bekannten Rosetten und Eckzwickeln (Abb. 567). Letztere erinnert an Kassettendecken der chinesischen Holzbauten. Auf einem uigurischen Bilde (Abb. 568, *a*) finden wir stilisierte Blumen in weiß und blauer Schattierung auf rotem Grunde in regelmäßiger Wiederholung der Kreisform. Das Gegenüber der ausgebreiteten Blütenblätter in runder Fläche ist ebenfalls ein rein chinesischer Typus der Dekoration, der bis zur Neuzeit in ganz Ostasien gepflegt wurde. Und ebenso charakteristisch ostasiatisch ist das Wolkenmuster (*b*). Das uralte Bronzemotiv war zu einem bedeutungsvollen Symbol der chinesischen Kunstsprache geworden und von der Malerei auf die verschiedensten Techniken übergegangen. Dieses Muster in seinem unregelmäßigen Rhythmus fand ich sonst nur vereinzelt in der nachchristlichen Kunst der Welt, und wo es vorkommt, scheint es eine ostasiatische Nachbildung zu sein.

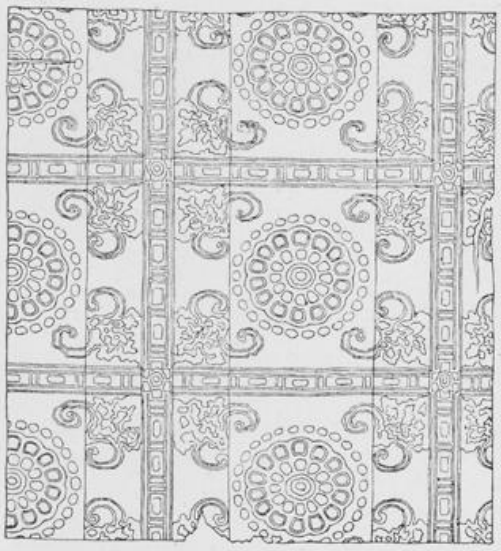


Abb. 567 Seidenstoff mit Rosetten und Eckvoluten in Quadraten, angeblich von Prinz Shotoku (572 bis 621) gebraucht, 7. Jahrhundert
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

Eine gleichfalls rein chinesische Ausgestaltung erhielt die Textilkunst durch die Nadelmalerei in Nachbildung von Gemälden.[1]) Wieder sind es japanische

[1]) *Seiichi Taki*, Relation between embroidery and painting in ancient Japan. Kokka, Heft 242, 243 und 245.

Quellen, die uns in Schriften einige Anhaltspunkte geben und Reste von aus China importierten oder dem Festlande nachgeformten buntfarbigen Stickereien erhalten haben. Letztere Technik scheint in Japan früher gepflegt worden zu sein als das Weben von gemusterten Stoffen, das kunstvoller ist und mehr technische Voraussetzungen erfordert. Vielleicht war es ebenso in China.

Die Embleme auf den Kleidern, die Flaggen und Fahnen für die Zeremonien und den Krieg dürften lange Zeit nur gestickt oder gemalt gewesen sein. In Japan kam die Pflege der Nadelarbeit im 5. Jahrhundert auf, und im folgenden Jahrhundert kam die Sitte des Kleiderschmuckes in Mode. Auf dem Festlande dürfte die allgemeine künstlerische Ausgestaltung einige Jahrhunderte früher begonnen haben, aber kaum in die vorchristliche Zeit zurückgehen, denn die zahlreichen Erwähnungen in der Literatur beweisen die seltenen Ausnahmen der Anwendung.

In China waren unter der Suikodynastie (589—619) zwölf Rangklassen eingeführt, die sich durch die Mützen in sieben verschiedenen Farben unterschieden. Purpur, für dessen Herstellung einst die Phöniker in der ganzen Welt berühmt waren, galt als das vornehmste, dann folgten Blau, Rot, Gelb und Weiß. Die Kappe des höchsten Ranges hatte eine Borde aus Handarbeit und die folgende war ganz bestickt. Desgleichen wurden die Kleider, die nach Kostbarkeit des Stoffes, des Musters und der Farbe von den einzelnen Klassen getragen wurden, durch Stickereien verziert.

Am wichtigsten und ausschlaggebend für die spätere Entwicklung wurde die unter der älteren Handynastie beginnende Sitte, die Säulen[1]) und besonders die Wände der Paläste und Tempel mit Stickereien zu behängen. In Japan kam dieser Luxus erst wesentlich später auf, aber da es eine Nachahmung der chinesischen Sitte war, so können wir die dortige Art für das Festland in entsprechend früherer Zeit als maßgebend ansehen.



a *b*

Abb. 568 **a** Uigurenfürst, bärtiger Mann im Staatsgewand, mit zackiger Krone, hohen Stiefeln, Gewand mit stilisierten Blumen in Kreisgestalt, in Blau und Weiß auf rotem Grunde, Gürtel mit Streifen und Hängern, doppelseitiges Hängebild, 1 m hoch, farbig, auf Leinwand. **b** Uigurischer Stifter mit hoher Mütze in Mattgelb mit roten Ornamenten, Gürtel mit Hängern, Gewand mit Wolkenmuster, braungelb mit hochroten Mustern, Freskomalerei, farbig, 36 cm hoch, aus dem Kloster Bäzäklik bei Murtruk
Originale im Museum für Völkerkunde, Berlin
Turfan, Chines.-Turkestan, etwa 8. Jahrhundert
(Aus: Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari. Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1906. Taf. XIV, XXI 3)

Unter der japanischen Kaiserin Suiko wurde im Jahre 605 eine 16 Fuß hohe kirchliche Bronzefigur gegossen und gleichzeitig eine ebenso große Stickerei hergestellt. Beide Arbeiten wurden von demselben Künstler ausgeführt. Fragmente derartiger textiler Kunstarbeiten, allerdings in schlechtem Zustande, sind in japanischen Tempeln erhalten.[2]) Welche Bedeutung mußte den Stickereien damals

[1]) Auf den turkestanischen Fresken sind viele aufgeraffte Stoffbehänge abgebildet — noch heute werden Säulen mit Stoffen umhängt, s. *Filchner*, Ein Beitrag zur Geschichte des Klosters Kumbum in Tibet, 1906, Taf. 3 u. 5, Säulenhalle des goldenen Dachtempels mit Stoffbehängen.

[2]) Abbildung s. Kokka, Heft 83. Schlecht erhaltenes Fragment einer Figurenstickerei im Tempel, Yamato, Japan. — Histoire de l'art du Japon, Paris 1900, Fig. 24, gestickter Vorhang mit Figuren nach Malerei, im Horiuji Tempel, Nara, Japan. Wahrscheinlich Ende des 6. oder 7. Jahrhunderts.



Abb. 569 Sitzende buddhistische Figur mit flatternden Schleiern, unten: Schleier- oder Blätterornamente. Rest einer Fahne mit farbiger Stickerei, im Besitz des Kaisers von Japan, 8. od. 10. Jahrhundert (Aus: Kokka, Heft 242)

beigelegt worden sein, wenn sogar ein berühmter Hofkünstler es nicht unter seiner Würde hielt, die Entwürfe herzustellen und die Arbeit zu leiten. Damals wurde die Grundlage zu jener Nadelmalereikunst gelegt, die noch heutigestags in China und in Japan eine große Industrie für den inländischen Markt und den Export bildet.

Weitere Berichte[1]) erzählen von zahlreichen Nadelarbeiten, unter denen einzelne große Dimensionen erhielten. Ein buddhistisches Bild mit 48 Personen wurde 650 und im Yakushitempel (690—696) ein solches von 30 zu 28 Fuß Größe mit mehr als 100 Figuren gestickt. Aus dem 8. Jahrhundert wird sogar eine Kwanyinstickerei von 54 Fuß Höhe und 38 Fuß Breite erwähnt. Nicht nur die technische Leistung ist bewundernswert, sondern auch die künstlerische Lösung einer derartigen Riesenstickerei.

Unter den Schätzen des 8. und 9. Jahrhunderts, die aus Turkestan nach Europa gelangt sind, befinden sich vortreffliche Figurenstickereien, bei denen die Farben in leuchtender Kraft der alten Zeit erhalten sind. Im British Museum[2]) ist z. B. ein lebensgroßes Figurenbild, dessen ganze Fläche mit Stickerei, meist im einfachen Tamburierstich, mit breitem, ungedrehtem Seidenfaden bedeckt ist. Der Körper ist in hellem Fleischton gehalten, die Haare dunkelblau, die Kleider in Rot, Gelb, zwei verschiedenen Blau und Grün. Der Körper ist nach Art der Malereien in Schwarz konturiert.

Derartige umfangreiche Arbeiten erforderten, unter Berücksichtigung des Materials und der Wirkung, geübte Künstler für die Entwürfe. Die buddhistische Linearmalerei der Freskoarbeiten war zur Wiedergabe in der Nadelarbeit sehr geeignet. Die reichen Gewänder und flatternden Schleier (Abb. 569) in farbig leuchtender Seide müssen an den Wänden der dunklen Tempel oder als Hintergrund für die Skulpturen eine stärkere Wirkung ausgeübt haben, als die matten Freskofarben oder die Wasserfarben es vermochten. Frei schwebende Blätter und flatternde Bänder (Abb. 570) gestatteten, Farbflecke von verschiedenen Größen in geschwungener Linienführung in die leeren Flächen zu setzen.



Abb. 570 Rest eines farbigen Seidenstoffes, Blume mit Flammenornamenten u. freischwebenden Blättern, im Tempel Horiuji, Nara, Japan, 7. bis 8. Jahrhundert (Aus: Kokka, Heft 57)

Während in Europa der Steinbau die großen Wandflächen gliederte und durch Skulpturen belebte, bot der östliche Fachwerk- und Holzbau nur die glatte Fläche ohne jede Verzierung. Die Wasserfarbenmalerei war schon durch ihre minutiöse Technik mehr auf

---

[1]) *Seiichi Taki*, Embroidery and painting, Kokka 242.

[2]) British Museum, von Stein 1908 aus Höhlentempel „tausend Buddhas", Tunhuang, Kansi Provinz, mitgebracht.

die Wirkung im kleinen und in der Nähe berechnet. Die gewaltigen Effekte, die Europa mit den leuchtenden Mosaiken, der Westen Asiens mit den glänzenden Fliesen erzielte, erreichte Ostasien durch sein Nationalprodukt — die billige, farbige und haltbare Seide. Wie leicht waren die Fresko- und Wasserfarbenmalereien zerstört, beschmutzt und vergilbt; Licht und Luft sind ihre größten Feinde. Die Stickereien besaßen eine viel größere Widerstandskraft; sie konnten leicht gereinigt, zusammengerollt und repariert werden. So entstand, durch äußere Verhältnisse bedingt, eine ostasiatische Eigenart.

Je größer das Bild und je stärker die Fernwirkung sein sollte, desto besser war die Nadelmalerei in Seide geeignet. Man kann sogar sagen, daß es in Ostasien gar keine andere Technik gab, um etwas Gleichwertiges schaffen zu können. Nur weil Seide in der übrigen Welt ein so kostbarer Luxusartikel war, konnte nirgendwo anders mit den gleichen Mitteln die dekorative Wirkung erzielt werden.[1]) Europa hat in der Zeit der Chinoiserie die Bedeutung der Seidentapete erkannt und nachgeahmt.

Ein Ersatz der kostbaren Nadelmalereien wurde durch die „Batik"-Technik erreicht. Chinesische Schriftsteller berichten, daß diese Art in der Tangzeit gepflegt wurde, aber dann in Vergessenheit geriet. Nur bei den halbzivilisierten Bergvölkern Südchinas (Bd. I, S. 118) ist sie noch in Übung. Kein Original ist uns vom Festlande erhalten, aber unter Japans Altertümern finden sich einige gute Batikarbeiten (Bd. I, Abb. 78, 79) aus dem 7. oder 8. Jahrhundert. Auch dort wurde später diese Technik nicht mehr geübt.

Bei diesem Verfahren werden die Muster auf den Stoff in Umrißlinien aufgetragen und die Zwischenräume mit flüssigem Wachs ausgefüllt. Wenn dann der Stoff gefärbt wurde, blieben die mit Masse bedeckten Flächen ausgespart. Auf diese Weise konnte jedes Bild mit Leichtigkeit übertragen werden, aber die Ausführung blieb hinter der Wirkung der Nadelmalerei weit zurück.

Die unter westlichem Einfluß entstandenen Webemuster waren alle nach gewissen symmetrischen Konstruktionen eingeteilt. Der Geist der architektonischen Gliederung hatte die Anordnung der einzelnen Motive beherrscht. Die östlichen Nachformer hatten zwar manche strenge Form aufgelöst und malerische Abweichungen hinzugefügt, aber der Grundcharakter blieb beibehalten, und daher erschienen uns die Muster „unchinesisch", im Verhältnis zu dem Stil, der in dem letzten Jahrtausend die ostasiatische Kunst beherrschte und für unser Empfinden die charakteristische Sonderheit des Ostens ausmacht.

Der rein chinesische Nationalstil war in der Malerei entstanden und wurde durch die Nadelarbeiten in das dekorative Kunstgewerbe übertragen. Schon im 5. Jahrhundert hatten die chinesischen Maler ihre eigenen Kunstgesetze aufgestellt. Es begann „ein mächtiges Streben, von der an die Fläche gebundenen Dekoration loszukommen" und die Natur in ihrer freien Bewegung darzustellen.

Während in Westasien die geschmackvolle Flächendekoration im rein dekorativen Geiste der alten Tradition verharrte, befreite die Nadelmalerei den Osten von den Fesseln der architektonischen Symmetrie und schuf im freien Rhythmus der Linien den Stil, den wir heute gewöhnt sind, schlechtweg als den ostasiatischen zu bezeichnen. Die unsymmetrisch schwebenden Blätter, das Flammenmuster und die frei schwingenden Schleier sind typische Beispiele dieses östlichen Geistes.

---

[1]) *Seiichi Taki*, Kokka, Heft 243, weist darauf hin, daß die leuchtende Farbe der Seide die Malerei rückwirkend beeinflußte. So soll die später entstehende Vorliebe für bunte Farbflächen durch sie angeregt worden sein, desgleichen die breite Konturlinie, die früher nur dünn war, und der Gebrauch von Goldlinien als Kontur bei buddhistischen Bildern in Nachahmung der Goldfäden.

Gleichzeitig war das schon auf den Hanreliefs beobachtete naturalistische Streben weiter entwickelt und beherrschte die Darstellung der Menschen und Tiere, aber die Linienführung war gegenüber der Hanzeit, unter dem Einfluß der Schrift und Malerei, weicher und gerundeter geworden. Die chinesische Nachahmung der stilisierten Sassanidenvorbilder zeigt in der eleganten Ausführung deutlich diesen Einfluß sowohl bei den Jagdbildern als auch bei den Blumen auf den oben erörterten Stoffmustern.

Ostasien hat niemals die streng logische Konstruktion der Flächendekoration verstanden, aber dafür den malerischen unsymmetrischen Rhythmus der Komposition erfunden und der übrigen Welt vermittelt. Nach dem Untergange der antiken klassischen Kunst entwickelte China in nachchristlicher Zeit seinen eigenen Stil, der in der Malerei die Höhe der Weltkunst im ersten Jahrtausend bedeutet. Durch die Produkte des Kunstgewerbes kam er etwa seit dem 12. Jahrhundert nach dem Westen und übte wiederholt einen starken Einfluß aus. Den Kunstwellen vom Westen nach dem Osten seit vorchristlicher Zeit bis zur Herrschaft der Sassaniden folgte eine Rückflut vom Osten nach dem Westen seit den Zeiten der Mongolenherrschaft.

Zweites Jahrtausend

Unter den Sungherrschern begann die W e b e r e i ein starker Rivale der Nadelmalerei zu werden. Aus dieser Zeit haben chinesische Quellen die Namen für 50 Muster überliefert.[1]) Neben den einfachen Schriftzeichen und Symbolen finden wir besonders die Lieblingsmotive chinesischer Maler, wie Lotos, Päonien, Löwen, Wildgänse, Pfaue, Schildkröten, Fische, Paläste, Pavillons, Drachen und Phönixe. Die Darstellung ist stets in symbolischer Bedeutung nach alter Tradition gewählt. So spielen die Löwen mit der Kugel, die Wildgänse fliegen in Wolken, die Schildkröte ist mit der Schlange vereint usw. Es handelt sich also nicht um Nachbildungen beliebiger Malereien, sondern um feststehende Bildornamente von glückbringender Bedeutung.

Vergeblich suchen wir die westlichen Muster der Tangzeit, wie die Löwenjagd (Abb. 559), während umgekehrt die obigen symbolischen Verzierungen im ersten Jahrtausend nur vereinzelt Bedeutung erlangt hatten. Die chinesische Eigenart hatte sich in der Zwischenzeit entwickelt, und das Entstandene blieb im wesentlichen bis zur Neuzeit beibehalten.

Damals wurden bereits jene herrlichen Blumenmuster hergestellt, die zur Zeit des Weltverkehrs unter den Mongolenherrschern die westländische Kunst stark zu beeinflussen begannen. Das stilisierte Pflanzenmuster war einst als konventionelles Ornament nach dem Osten gekommen, und neu belebt durch den naturalistischen Geist chinesischer Malerei und durch den geschmackvollen Rhythmus der Schriftzeichen kehrte es nach dem Westen zurück.[2])

Diesen Entwicklungsgang können wir am besten bei der in Asien so beliebten Pflaumenblüte verfolgen. Laufer[3]) weist mit Recht darauf hin, daß es sich hierbei um ein sehr altes, stilisiertes Ornament handelt, zu dem erst in verhältnismäßig moderner Zeit infolge der naturalistischen Strömung im Osten ein Gleichnis in der Natur gesucht und in der Pflaumenblüte gefunden worden ist. Das Arrangieren von Blättern in einem Kreis ist eines jener uralten Motive, die in der mykenischen und griechischen Kunst vorkommen und dann in der skythischen, indischen, turkestanischen

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 96.

[2]) *Migeon*, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art Musulmann, II, Paris 1907. Im 13. und 14. Jahrhundert entstand in der mohammedanischen Kunst unter chinesischem Einfluß eine mehr naturalistische Strömung auf allen Gebieten, da die Religion nicht mehr so streng die Abbildung der Natur verbot.

[3]) *Laufer*, Han pottery, S. 283.

und chinesischen erhalten blieben. Dieses Blattornament war also bei seiner Erfindung ein Pflanzenornament, aber bei seiner Übertragung nach China bereits zu einem Linearornament (Abb. 565, *a*) erstarrt, bis es in verjüngter Gestalt sich wieder zu einem Pflanzenmotiv zurückverwandelte und der Flora des Ostens entsprechend zu einer Pflaumenblüte wurde.[1])

Derartige naturalistische Gestaltungen Chinas sind durch Stoffe, Porzellane und Bronzen in den letzten Jahrhunderten in Europa bekannt geworden und gelten als typisch ostasiatisch. Es ist aber zu beachten, daß sowohl die antike Zeit als auch das erste Jahrtausend derartige Muster in China nur vereinzelt kennt. Wahrscheinlich begannen erst im Mittelalter die freieren Muster in allgemeine Aufnahme zu kommen. Viele bisher aus dem ersten Jahrtausend kennen gelernte Verzierungen stehen in gewissen Beziehungen dem westlichen Stile näher als dem jüngeren Ostasiens.

Stoffe aus der Mongolenzeit (1280—1368) sind in China nicht erhalten und auch auf Bildern nicht als besondere Gruppe zu erkennen. Einige Anhaltspunkte gewinnen wir aus den Arbeiten im Westen Asiens, wo unter der Herrschaft der Mongolendynastie ein reger Austausch nicht nur von Kunstprodukten und ihren Verzierungen, sondern auch von Handwerkern stattfand. Es entstand damals in Westasien eine Chinoiserie, wie 400 Jahre später in Europa.

In der Marienkirche zu Danzig ist ein Seidenstoff mit Goldgrund aufbewahrt — mit einer Inschrift zur Ehre von Nasir Mohammed von Ägypten (1293—1341) —, der für den Sultan gewebt sein soll. In dem Zwickel ringelt sich der chinesische Drache. Stoffe mit chinesischen Schriftzeichen sind aus der gleichen Zeit erhalten.[2]) Bereits im 11. Jahrhundert erbauten die siegreichen Seldschuken, die keine eigene Kultur besaßen, im eroberten Konia glänzende Bauten, in denen Martin[3]) chinesische Dekorationen im Tierdekor erkennt. Auf den Teppichen des Westens finden wir Drachen, Phönix und Wolkenband als beliebte Ornamente, die typische Verzierungsformen aus China vorstellen sollen. Im Gebetsraum der Hauptmoschee zu Varamin[4]) (erbaut 1322 bis 1412) ist neben sarazenisch-persischer Wanddekoration eine geschlossene Partie rein chinesischer Päoniendekoration. Auch auf Waffen finden wir Drachen in aufgelegtem Metall.[5])

---

[1]) Ganz ähnlich ist es mit der vielblätterigen Rosette in ihrer Entwicklung zum Chrysanthemum und dem japanischen Wappen. Wir sind heute gewöhnt, solche Motive als ostasiatisch anzusehen, aber wenn wir historisch rückwärts das Aufkommen der Muster verfolgen, so finden wir immer wieder ältere Vorbilder, die mit der lokalen Ausgestaltung im Osten gar nichts gemein haben. Ich fand z. B. auf der Stola eines Engels auf dem Gemälde der fünf musizierenden Engel von Memling im Museum zu Antwerpen eine achtblättrige Rosette im Kreis, die auf den ersten Blick als japanisches Wappen anmutet, aber sicher gar nichts mit dem Osten zu tun hat, sondern nur eins jener Ornamente ist, das über weite Länder durch lange Zeiten gewandert ist. Es erlangte nur im Osten eine besondere Bedeutung, während es im Westen ein Ornament unter vielen blieb.

[2]) Zahlreiche Originale dieses Stiles sind in europäischen Sammlungen zu finden. *Lessing,* Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums, Berlin. — Im Reichsmuseum zu Amsterdam befindet sich ein Stoffrest, der wahrscheinlich im 13. Jahrhundert in Persien gewebt und in einem ägyptischen Grabe gefunden worden ist, mit dem chinesischen Schriftzeichen für „Yun" (Festkleid) mit einer Blüte. Das gleiche Zeichen findet sich auf einem Stoff mit arabischer Inschrift im Berliner Kunstgewerbemuseum. — Bei sarazenischen Stoffen (Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Tafel 104*a*) ist mitunter in ganz schmale Streifen geschnittenes Papiergold verwendet worden, das sonst für textile Zwecke nur in Ostasien benutzt wird. — *Martin,* A history of oriental carpets before 1800, London 1908, Fig. 52. —

[3]) *Martin,* Oriental carpets, S. 112.

[4]) *Sarre,* Denkmäler persischer Baukunst, Berlin 1901. — *Martin,* Oriental carpets, Fig. 45.

[5]) *Martin,* Oriental carpets, Fig. 99, 10. Nordpersische Arbeit um 1400 in der K. Eremitage zu St. Petersburg und ähnlich im K. Schatz zu Konstantinopel.

Alles, was nicht westasiatisch in Idee und Stil ist, gilt in der europäischen Literatur als chinesich; aber ich meine, daß hierbei schärfere Unterschiede zu machen sind. Häufig handelt es sich um westliche Ausgestaltungen chinesischer Grundideen, selten um Kopien ostasiatischer Vorlagen und mitunter um westasiatische Erfindungen, die erst später nach dem Osten drangen.

Chinesische Stoffe aus dem 14. Jahrhundert sind uns aus China nicht bekannt geworden. Da wir jedoch wissen, daß die Seidenweberei damals an vielen Orten blühte,[1]) so ist es wohl möglich, daß in Europa zufällig erhaltene Stücke[2]) aus dem Osten stammen; ein Beweis liegt allerdings nicht vor. Sicher ist, daß zur Zeit der Mongolenherrschaft die chinesische Malerei die Künste aller übrigen asiatischen Völker weit überragte und daher besonders in Persien auf die Miniaturmalerei von entscheidendem Einfluß wurde. So sind die Motive von Phönix, Drache, Wolkenband (s. S. 398) und Schriftzeichen nach dem Westen gewandert. Aber für die dekorative Flächendekoration scheint mir das ganz und gar nicht zu gelten und eher der umgekehrte Fall vorzuliegen.

Bei gewissen Arten der Töpferei sahen wir bereits, daß China nicht der gebende, sondern der empfangende Teil war (s. S. 272). Erst unter dem persischen Einfluß entstand in China die Blauweißmalerei im 14. Jahrhundert, um allerdings im 16. Jahrhundert, als Persiens künstlerische Kraft im Versagen war, als typisch ostasiatische Porzellanmalerei in vollendeter, dem Vorbild überlegener Ausarbeitung nach dem Westen zurückzukehren.

Eine genau gleiche Entwicklung werden wir bei den Schmelzarbeiten (S. 461) kennen lernen, die auch erst unter westlichem Einfluß im 14. Jahrhundert in China aufkamen. Im 11. Jahrhundert schufen zu Konia die Seldschuken[3]) Wanddekorationen, die Martin besonders wegen ihrer Farbenstellung von tiefblau oder dunkelviolett, meist mit schwarz und einem türkisblauen Grunde als chinesisch erklärt, weil sie mit den typischen Farben des chinesischen Email übereinstimmen und nicht arabisch oder persisch sind. In Wirklichkeit war die Entwicklung entgegengesetzt vor sich gegangen. Im Westen blühte damals das Metallgewerbe, während China nichts Ähnliches aufzuweisen hatte und seine herrliche antike Bronzekunst dem Verfall entgegenging. Es ist daher viel wahrscheinlicher, daß westliche Handwerker mit der Technik des Zellenschmelzes auch die Farbenstellung an den luxuriösen Hof der Mingkaiser brachten.

Wie wir bei den Emaillen sehen werden (S. 463), kam aus dem Westen mit der Technik und den Farben auch jenes eigenartige Rankenornament, das „Wurmmuster", das in China in den letzten Jahrhunderten eine große Rolle gespielt hat. Wir finden es besonders häufig auf Schmelzarbeiten (Abb. 637) und Stoffen (Abb. 571). Bisher fehlt jeder Anhalt, daß es in China vor dem 14. Jahrhundert, also vor dem Aufkommen des Zellenschmelzes, bekannt war. Wie wir sehen werden, kommt es bei

---

[1]) *Yule*, The book of Ser Marco Polo, London 1903. — Marco Polo berichtet aus dem 13. Jahrhundert von den verschiedensten Plätzen, die er besuchte, daß Seide im Überfluß vorhanden sei. (Bd. I, S. 415; Bd. II, S. 22, 31, 133, 136, 141, 152, 157, 158, 176, 178, 181, 187, 216, 219). Bei einzelnen Gegenden rühmt er besonders die Stoffe aus Seide mit Gold gewebt (Bd. I, S. 285; Bd. II, S. 133, 157), die Goldbrokate (Bd. II, S. 181) und andere Sorten. Zwei Sorten führt er namentlich auf: nasish und naques (Bd. I, S. 285), aber eine Beschreibung des Ornamentes fehlt. Nur bei den Arbeiten zu Kerman (Bd. I, S. 90) rühmt er die Stickereien der Frauen und Töchter in verschiedenen Farben auf Seide, die wilde Tiere, Vögel, Blumen, Bäume und andere Muster darstellen.

[2]) *Martin*, Oriental carpets, Fig. 53, 54, 56. Seide mit Gold für den mohammmedanischen Orient (14. Jahrhundert) nach Lessings Gewebesammlungen. — Ähnliche Stücke in den Kunstgewerbemuseen zu Berlin und Düsseldorf sowie im Victoria- und Albertmuseum in London, die nach den Ornamenten als chinesische Stoffe des 14. Jahrhunderts angesprochen werden.

[3]) *Martin*, Oriental carpets, S. 112.

den Emaillearbeiten des Westens schon auf der berühmten Schale zu Innsbruck aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 642) vor, und auf Teppichen besonders aus Herat im 12. und 13. Jahrhundert.[1]) Also auch hier dürfte Westasien der Erfinder gewesen sein, und China hat nur das Verdienst, in den letzten Jahrhunderten das fremde Motiv des Wurmmusters in reicher Variation ausgestaltet und in der übrigen Welt bekannt gemacht zu haben.

Auch das im Osten so charakteristische Streumuster dürfte erst in verhältnismäßig jüngerer Zeit aus dem Westen, vielleicht aus Indien, nach China gekommen sein. Auf Bildern aus der Mongolenzeit (Abb. 572, 573) finden wir mit besonderer Sorgfalt Stoffe gemalt, die mit aufgestreuten Blüten und Blättern bedeckt sind. Es scheint, als wenn erst im Mittelalter diese Verzierungskunst aufkam. Doch bei dem Fehlen der Malereien aus dem ersten Jahrtausend lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Vielleicht ist das Motiv schon etwas früher angewendet worden. Auf den Hintergründen der Freskomalereien im Grottentempel zu Ajanta in Indien finden wir große Flächen der Wände und des Fußbodens mit unsymmetrisch hingestreuten, einzelnen Blumen und Blättern bedeckt,[2]) die an die Mosaikfußböden der Römer erinnern. Jedenfalls sind vor den indischen Fresken, also vor dem 6. Jahrhundert, derartige Muster weder in Malerei noch in den Stoffen Chinas bisher bekannt geworden. Bei den persischen Miniaturen ist dieser Dekor sehr beliebt, aber dem großzügigen Geiste chinesischer Malerei in der klassischen Zeit der Tang- und Sungdynastien dürfte diese geistlose kleinliche Füllung der Fläche unmöglich entsprochen haben. Auch in Japan findet sich erst im 13. Jahrhundert ein derartiges Muster.[3])



Abb. 571 Seidendamast, Päonienblumen mit Ranken in „Wurmmuster" von einer chinesischen Bildeinrahmung in Japan (Aus: Bijitsu Gaho, Bd. IV, 4—1899)

Auf unseren Bildern (Abb. 572, 573) lernen wir die chinesische Stoffanwendung gut kennen. Die Mandarine tragen als Kleid einfache glatte Stoffe, die durch Streifenbesatz oder bei dem Übereinander von mehreren verschiedenfarbigen Kleidern durch Farbstreifen an den Rändern etwas belebt werden. Nur bei dem Zeremonialkleid werden in alter Tradition Stickereien mit den Emblemen der Würde angelegt. Dagegen ist der Thronsessel der Regenten mit kostbaren Stoffen bedeckt, die in ihrer regelmäßigen Wiederholung des Musters an die antiken Stoffe, die das westliche Flächendekor im Grundcharakter bewahrt haben, erinnern. Die Tischseiten sind mit dem weniger feierlichen Streumuster bedeckt.

[1]) *Martin*, Oriental carpets, S. 72. Rankenmuster kommen in der persischen Kunst überall vor — Sarre, Islamische Tongefäße aus Mesopotanien, Jahrbuch der K. preußischen Kunstsammlungen, 1905, S. 74. Spiralen bilden den Hintergrund von 2 Drachen an Bagdads Haupttor von 1221 — Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Rankenmuster bilden den Hintergrund für Inschriften, besonders in der 1242 erbauten Sirtcheli Medressen zu Konia.

[2]) *Stübe*, Die Reiche der Indogermanen in Asien und die Völker Zentralasiens, *von Pflugk-Hartung*, Weltgeschichte, Abb. S. 361, 367, 375. — Nach *Griffith*, The paintings in the buddhist cave temple of Ajanta, London 1896.

[3]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Abb. 79, S. 96.



Abb. 572 Die Seele eines Verstorbenen wird von einem Diener vor Tushih, dem achten von den zehn Königen der Unterwelt, und drei Richter mit Flügelkappen gebracht (s. Abb. 573), farbige Malerei, etwa 97 cm hoch, im Daitokujitempel, Kioto, Japan, von Lu Hsinchung, Mongolenzeit, 1280—1368
(Aus: Kokka, Heft 175, und Tajima, Bd. X)
Text s. S. 395



Abb. 573 Die Seelen Verstorbener werden von Dienern abgeführt, nachdem Sungti, der dritte von den zehn Königen (s. Abb. 572) der Unterwelt, das Urteil vor 2 zuschauenden Richtern unterschrieben hat, farbige Malerei, etwa 97 cm hoch, von Lu Hsinchung, im Daitokujitempel, Kioto, Japan, Mongolenzeit, 1280—1368
(Aus: Kokka, Heft 175, und Tajima, Bd X)
Text s. S. 395

Während die obigen Muster im Westen entstanden waren, sind umgekehrt auch chinesische Webereien mit ihren nationalen Bildmustern nach dem Westen gekommen und dort als Vorbild verwendet worden. So ist z. B. auf einem Wollteppich[1]) ein Mittelstück mit fliegenden Kranichen zwischen Wolken eingefügt, das ein in Persien ganz unbekanntes Motiv ist, sich aber auf chinesischen Bildern und auch auf Stoffen nicht selten findet. Derartige Übertragungen von chinesischen Originalvorlagen dürften im Westen sehr selten gewesen sein und durchaus als Ausnahme bei kostbaren Stücken gelten.



Abb. 574 Frau mit Fächer und Kind, farbige Seiden- und Goldstickerei auf weißem Atlas, Teil eines Wandschirmes, 1,65 m hoch. Zentralasiatische Arbeit. British Museum, London, Anfang 18. Jahrh. (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II) Text s. S. 403

In diesem Zusammenhange seien auch die Teppichmuster hinzugezogen. Drache, Phönix und Wolkenband sind die drei bekanntesten Motive, die ursprünglich auf ostasiatische Anregung zurückgehen und daher überall als chinesisch gelten. Aber die Ausführung ist durchaus nicht chinesisch. Es handelt sich — mit ganz vereinzelter Ausnahme — bei keinem der mir bisher im Original oder Abbildung zur Kenntnis gekommenen vielen kostbaren Teppiche und Stoffe um die Kopie von Teilen eines chinesischen Stoffes oder Bildes, sondern stets um eine selbständige westasiatische Ausgestaltung des fremden Motivs. Die Stilisierung ist stets völlig unchinesisch.

Da es in China keine Wappen in unserem Sinne gibt, so sind in bestimmter Form stilisierte Tiere gänzlich unbekannt. Der Drache ist ebenso wie der Phönix ein Macht- und Glückssymbol, ähnlich wie in Europa der Löwe und der Adler. Auch der kaiserliche Drache hat keine bestimmte heraldische Form, sondern wird je nach Zweck, Material und Raum tausendfach variiert (Abb. 578 bis 581). Gerade die unübersehbare Vielseitigkeit der Drachendarstellung ist für die chinesische Auffassung charakteristisch. Auf Bildern und Skulpturen, auf Bronzen und Staatskleidern, überall ist er dargestellt, aber stets abweichend im Stil und in der Stellung. Es ist ganz erklärlich, daß ein derartiges Motiv über die engen Grenzen der Heimat bekannt wurde und schließlich als beliebtes Ornament im Auslande viel Nachahmung fand.

Die stilisierten, meistens mißverstandenen Drachen und Phönixe auf Teppichen und Stoffen Zentral- und Westasiens sind lokale Ausgestaltungen, die stilistisch, technisch und inhaltlich gar nichts mit den chinesischen Symbolen gemeinsam haben. Wie Löwe und Adler in der europäischen Kunst, ihrer politischen und historischen Bedeutung

[1]) Im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Abbildung bei Martin, Oriental carpets, Fig. 85.



Abb. 575 Ein Arhat auf hochlehnigem Sessel mit Begleiter und opfernder Frau am Tisch, oben Wolken und Genien, getönte Malerei mit rotem Stoff auf Sessel, 15. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 74)
Text s. S. 400

entkleidet, als rein künstlerisches Motiv auf modernen Menükarten und Tapeten gezeichnet werden, so sind Drache und Phönix ein Allgemeingut des asiatischen Kunstgewerbes geworden. Im Einzelfalle irgend eine direkte oder indirekte Beziehung mit China oder chinesischen Handwerkern anzunehmen, scheint mir ganz verfehlt. Die Ausführung im Westen ist so unchinesisch, daß wahrscheinlich die Chinesen selbst in den meisten Fällen gar nicht das Vorbild erkennen würden.



Abb. 576 Rollbild (Kakemono), Schwalben auf einer Weide, Reiherpaar im Sumpf, Päonien und Berg, Gedichtinschrift, farbige Seidenstickerei, Kantonarbeit, British Museum, London, 19. Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II) Text s. S. 403

Wie bei den chinesischen Bronzen aus westlichen Tierbildern die sinnlosen Tierornamente (s. S. 106) entstanden, so sind die Tiere des Ostens zu Stoffmustern gestaltet, bei denen auch nicht eine Linie an ostasiatische Grazie, Bedeutung und Geist erinnert. In China ist überdies die bedeutungsvolle Symbolik des Drachen noch heute lebendig, so daß schon eine gewisse heilige Scheu vor der Verzerrung und der Anwendungsart, wie sie bei westasiatischen Teppichen üblich ist, bewahren würde. Nur in fremden Ländern, in denen die geistige Bedeutung der Vorlage unbekannt war, konnte das dekorative Ornament entstehen, dessen Ausführung nicht mehr von Gesetzen des fremden Vorbildes bedingt wurde.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem chinesischen Wolkenband, das seit dem 16. Jahrhundert ein Hauptmotiv der westasiatischen Teppichornamentik wurde. Eine stilisierte Ausarbeitung in dünne Bänder und Streifen ist im Osten gänzlich unbekannt.

Das gebuchtete Wolkenornament, als Füllung eines leeren Zwischenfeldes, findet sich auf mykenischen Dolchklingen aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. (s. Bd. I, S. 21). Es hat in der Gestalt der vielfach gebuchteten Linie die chinesische Ornamentik beeinflußt (Bd. I, Abb. 81) und als Wolkenballen bei den Malern große Beliebtheit erlangt (Abb. 575). In der Malerei wurde hieraus ein bequemes Hilfsmittel, die nebeneinander abgebildeten Szenen zu trennen. Die flockigen Wolken konnten wie Nebel und Rauch sich allen freien Flächen zwanglos anpassen und ebenso plötzlich auftreten wie verschwinden, ohne störend zu wirken. Bald wurden kleine Flocken in die Fläche gestreut, bald ganze Bilder von Wolkenballen umschlossen. Dieses bequeme Füllmittel wurde auch auf Stickereien angewendet (Abb. 577, oben), aber die Idee des Wolkenballens ist in China erkennbar geblieben.

Die Teppichfabrikanten des Westens hatten wahrscheinlich das in China auf Malereien stets vorhandene Vorbild der Wolken gar nicht gesehen und übernahmen die gebuchtete Wolke als Ornament, das sie in lange dünne Bänder und Ranken auseinanderzogen, wie es der chinesische



Abb. 577 Das taoistische Paradies (Shou Shan), farbige Seiden- und Goldweberei mit Malerei an einzelnen Stellen, 1,25 m hoch, British Museum, London, um 1750
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II)
Text s. S. 404

Künstler niemals getan hat. Aus einem sekundären Füllmotiv wurde im Westen ein Dekor von maßgebender Bedeutung.

Die Idee und Anregung für Phönix, Drachen und Wolkenband sind unzweifelhaft von China ausgegangen, aber die stilistische, rein ornamentale Ausführung ist eine westasiatische Chinoiserie, die mit dem Geiste des Mutterlandes gar nichts zu tun hat. Gerade durch die Abweichungen in der Ausführung können wir die eigenen Kunstsprachen des Ostens und Westens erkennen. Alle Flachornamente



Abb. 578 Kaiserliches Staatskleid aus hellgrünem Atlas, mit Seiden- und Goldstickerei; Drachen aus der See in die Wolken aufsteigend und andere symbolische Darstellungen, British Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 118)
Text s. S. 406

der eleganten Stoffe der Tangzeit sowie die Muster des Emaille und Porzellans verdanken Vorbild und Anregung dem Westen; in China wurden sie aber durch den Einfluß der naturalistischen Malkunst eigenartig ausgestaltet. Umgekehrt verflachten die lebensvollen Motive Chinas im Westen zu unorganischen, rein dekorativen Ornamenten.

Chinas Eigenart und selbständige Erfindung in dem letzten Jahrtausend liegt daher nicht auf dem Gebiete der rein dekorativen Flächenstilisierung, in der Westasien stets Meister und Anreger blieb, sondern in der Übertragung der naturalistischen Malerei auf die Dekorationen des Kunstgewerbes. Das Streben, im Rahmen der geometrischen Konstruktion die Pflanze möglichst naturalistisch zu zeichnen, erscheint mir als die charakteristische Eigenart der chinesischen Weber des zweiten Jahrtausends.



b *a* *c*

Abb. 579 **a** Obergewand einer Braut, aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, Drachen und Phönixe zwischen Wolken, unten Wellen, Abschlußborde, **b** Stiefel, **c** Kappe mit Metallverzierungen und blauen Federeinlagen des Eisvogels
(Aus: De Groot, The Religious system of China, Bd. I)
Text s. S. 406

Die Übertragung ganzer Bilder auf Seide hatten wir schon aus älterer Zeit kennen gelernt. Diese Kunst wurde technisch in den letzten Jahrhunderten vollendet. Mit dünnen und dikken Fäden in fein abgestimmten Färbungen, wurden Nadelmalereien ausgeführt, die als virtuose Meisterwerke der Handarbeit gelten können (Abb. 574, 576). Wandschirme und ganze Wände wurden mit Stickereien

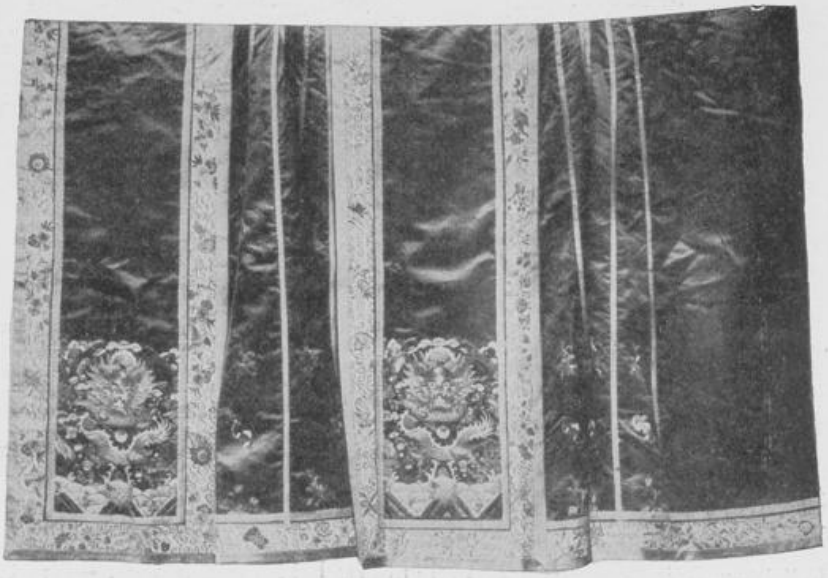


Abb. 580 Untergewand einer Braut (soweit unter dem Obergewand sichtbar), aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, Drachen über Wellen, Streifen mit Pflanzenornamenten (Aus: De Groot, The Religious system of China, Bd. I). — Text s. S. 406

bespannt,[1]) aber die merkwürdige Idee, Stickereien als selbständige Kunstwerke, wie ein Bild, zu verwerten, dürfte erst in dem letzten Jahrhundert entstanden sein.



Abb. 581 Überhang einer Braut, aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, viereckiges Mittelschild mit Vogel auf Felsen im Wasser zwischen archaistischen Ornamenten, Drachen und Phönixe über Wasser zwischen Wolken
(Aus: De Groot, The Religious system of China, Bd. I)
Text s. S. 406

Noch kunstvoller ist die Herstellung ganzer Wandgemälde und Vorhänge in farbiger Seiden- und Goldweberei (Abb. 577). In leuchtenden Farben, vor allem

[1]) Im 18. Jahrhundert wurden gestickte Seidentapeten in europäischen Schlössern sehr beliebt, z. B. im Schloß zu Nymphenburg bei München usw. — Im 17. Jahrhundert kamen Bilder auf Papier nach Europa und gaben das Vorbild für unsere Tapeten. Siehe *Russell*, Burlington Magazine, July 1905: „Seventeenth-century wall-paper at Wotton-under-edge."

in tiefem Rot und Blau, sind quadratmetergroße Flächen mit Kopien von Malereien bedeckt. Die völlige Beherrschung dieser Kunst scheint im 17. oder erst im 18. Jahrhundert erreicht worden zu sein. Trotz der vortrefflichen, vor allem sehr farbenprächtigen Ausführung konnte die Bildwirkerei die Nadelmalerei nicht verdrängen. Beide, in der Farbenwirkung verschiedene Arten, bedecken die Wände der Paläste und Tempel, schmücken die Möbel aller Art und geben als Vorhänge den nüchternen Räumen farbige Wirkung. Interessant ist eine Art von Stoffgemälden, bei denen



Abb. 582 Staatskappe, Blumen, Silber vergoldet, mit Perlen und eingelegten blauen Eisvogelfedern; Perlenketten. Aus dem Kais. Sommerpalast, Peking
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 1091)
Text s. S. 406

gefärbte, teilweise auch mit Mustern gewebte, nach der Vorlage abgepaßte Seidenstücke in kleinen Teilen zusammengenäht und bemalt werden.

Stilistisch bilden diese Arbeiten den größten Gegensatz zu den antiken Stoffmustern. Dort Gebundenheit an konstruktive Wiederholung, und hier jegliche Freiheit in Zeichnung und Farbe. Dort Stilisierung in der Fläche, hier naturalistische Bildwirkung in plastischer Ausarbeitung. Aus dieser Verbindung entstanden jene chinesischen Stoffmuster, die in dem letzten Jahrhundert Weltruf erlangten.

Im Altertum hatte der Kaiser auf seinem Staatsornat (S. 379) bedeutungsvolle Embleme aufgestickt, und jeder Beamte trug ein gesticktes Muster als Abzeichen



Abb. 583 Priester mit gesticktem Umhang von der linken Schulter unter den rechten Arm gehend, modern (Aus: Price, Rambles with a camera ... island of Amoy) (Bibliothek Franke, Hamburg)

auf der Brust (Bd. I, Abb. 315). Farbige Stoffe kamen in Mode, besonders gelbe, und rote für den Hof (Bd. I, Taf. IX, *b*). Mit zunehmendem Luxus wurde das ganze Gewand mit farbigen Stickereien überladen. Auf einem Hofkleide (Abb. 578) sehen wir unten das alte Wellenmuster in modern bewegter, farbiger Unruhe mit einer Felseninsel in der Mitte, an der die Brandung aufspritzt. Drachen steigen aus dem Wasser empor, und ein Drache vorn auf der Mitte der Brust bildet den Mittelpunkt. Die ganze Fläche ist mit Wolkenmotiven und Glückssymbolen verschiedener Art gefüllt.

Auch Privatkleider werden für festliche Gelegenheiten in ähnlicher Weise reich bestickt. Das Untergewand (Abb. 580) ist in schmale Streifen mit Blumen und zwei breitere mit Drachen oder Blumen eingeteilt und von Blumenborden abgeschlossen. Das Obergewand (Abb. 579) zeigt Drachen und Phönixe zwischen Wolken und unten einen Wellenabschluß. In ähnlicher Weise ist der ärmellose Überhang verziert (Abb. 581). Auf der Brust ist das alte traditionelle Emblem durch einen viereckigen Abschluß von dem übrigen Stoffdekor besonders abgetrennt. Zur farbigen Wirkung des Kostüms gehört auch die mit den blauschillernden Federn des Eisvogels und mit Perlen und Metalldrähten reich dekorierte Kappe (Abb. 582). Eine verzierte Krone aus Silber mit Figur, Blumen und reichem Perlen-, Kristallen- und Steinenschmuck ist in Japan aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts erhalten.[1])

Selbst das Priestergewand (Abb. 583) erhielt luxuriöse Ausstattung. Außer der Verwendung von kostbaren Brokatstoffen und Stickereien wurde der Umhang mit gestickten Borden geschmückt, die an ältere Sitten erinnern (Bd. I, Taf. III, *b*, *c*).

Neben den heiligen Tieren kommen die verschiedensten Symbole vor. So finden sich häufig die Schriftzeichen für Glück und langes Leben, die acht Strichsymbole des Pakua (Bd. I, S. 33), das dualistische Yin- und Yangzeichen, die acht musikalischen Instrumente, die acht kostbaren Dinge und die zwölf Ornamente; ferner die buddhistischen und die taoistischen Glückssymbole. Vor allem werden die Pflanzenmotive in unendlicher Kombination immer von neuem verwendet.

Die auf den Porzellanen abgemalten Muster finden sich auch meist auf Stoffen wiedergegeben; nur verlangte die Technik des Webens gewisse Ausgestaltungen der Vorlagen. In der chinesischen Kunst gibt es kaum einen Vorwurf, der nicht in irgend einer Technik auf den Seidenstoff übertragen ist.

---

[1]) Kokka, Abbildung, Heft 157. Krone einer Bodhisatvafigur am Hokkedo-Altar im Todaijikloster, Provinz Yamato. — *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Fig. 135.

Knüpfteppiche

Teppiche aus Wolle werden schon aus früher Zeit erwähnt und Reste sind aus der Tangzeit erhalten (Abb. 563), aber sie scheinen sich von den sonstigen Geweben nur durch den Zweck und durch das stärkere Material, nicht im Muster unterschieden zu haben. Die Tangmotive sind für Knüpfteppiche nicht verwendet worden oder außer Mode gekommen, aber die antike Farbenstellung von Dunkelblau und Dunkelbraun auf tiefgelbem Grunde finden wir bei den modernen Ausführungen wieder. Auf den Totenbildern (Bd. I, Abb. 315) werden noch heute Teppiche nach antiken Mustern in gebuchteten Schnörkeln und in lebhaften Farben, unter denen Blau, Rot, Grün und Gelb auf manganviolettem Grunde hervorsticht, gemalt. Ein Teppich war ein kostbarer Luxus, da den Belag des Fußbodens in China im allgemeinen Felle bildeten, falls überhaupt ein solcher erforderlich erschien.

Marco Polo[1]) berichtet auf seiner Reise durch das Seldschukenreich Konia von den „feinsten und schönsten Teppichen der Welt". Da er gleichzeitig feine Seidengewebe und andere Stoffe erwähnt, so ist wohl bereits im 13. Jahrhundert eine besondere Ausführung für den Zweck als Teppich anzunehmen; aber jede Andeutung von Qualität und Muster fehlt. Bei seinem Aufenthalt im Osten spricht er nur von Seiden, niemals von Teppichen; es ist daher wohl möglich und wahrscheinlich, daß die dicken Wollteppiche wohl im Westen und Zentralasien schon damals geknüpft wurden, aber erst später im östlichen China aufkamen.

Die chinesischen Teppiche, die heute in Wolle, Kamelhaaren, Seide und mit Goldfäden und Seide auf dem Markte sind, dürften frühestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hergestellt worden sein, vielleicht noch später. Europa und Amerika haben erst in dem letzten Jahrzehnt[2]) von diesen Werken chinesischen Kunstfleißes Kenntnis erhalten, und es erscheint daher sehr unwahrscheinlich, daß zur Zeit der Chinoiserie, wo alle möglichen Artikel exportiert wurden, so schöne, praktische und billige Produkte nicht gleichfalls nach Europa ausgeführt sein sollten, wenn sie im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts schon in größerer Anzahl vorhanden gewesen wären. Auch die sonst so gewissenhaften und ausführlichen Berichte der Jesuiten und Reisenden hätten sicher der Industrie Erwähnung getan, wenn sie damals Massenartikel hergestellt hätte.

Im Westen von Asien, besonders in Persien, blühte die Teppichindustrie seit Jahrhunderten. Nach alten Berichten soll Tamerlan (um 1400) persische Teppichknüpfer nach seiner Hauptstadt Samarkand gebracht haben. Andererseits wissen wir, daß er mit einer chinesischen Prinzessin verheiratet war und an seinem Hof ein starker künstlerischer Einfluß durch China stattfand. Wir müssen daher die Fabrikation der Knüpfteppiche in den östlichen Ländern als eine Industrie aus den letzten Jahrhunderten annehmen. Chinesische Literatur, die zahlreich vorliegt, ist bisher nicht übersetzt. Irgendwelche sonstige Anhaltspunkte für die Zeit der Herstellung einzelner Stücke sind nicht bekannt geworden. Dementsprechend ist die europäische

---

[1]) *Yule*, Ser Marco Polo, Bd. I, S. 43. Die mohammedanischen Turkomanen sind Hirten, während die Armenier und Griechen in Städten und Dörfern Teppiche und Seidenstoffe weben.

[2]) Nach Angabe von *Larkin* erwachte das eigentliche Interesse 1908, als bei einem Verkauf der American art association in New-York hohe Preise erzielt wurden.

Literatur[1]) ebenso oberflächlich wie lückenhaft. Eine gute Zusammenstellung der bisher bekannt gewordenen Teppichtypen gibt Larkin.[2])

Den Versuch, einige Stücke zu datieren, hat Valentiner[3]) bei Ordnung der ersten öffentlichen Sammlung chinesischer Teppiche im Metropolitan Museum in New-York unternommen. Nach dem vorliegenden geringen Material unterscheidet er drei zeitliche Gruppen: die modernen Teppiche, die Arbeiten aus der Zeit des Kaisers Taokuang (1821—1850) und die aus der Zeit von Kienlung (1736—1795). Die Einteilung in drei Perioden mag zutreffend sein, aber aus den oben angeführten Gründen glaube ich, daß wir über den Beginn der Technik noch keine Anhaltspunkte besitzen. Larkin will sogar die ältesten Teppiche dem 16. Jahrhundert zuschreiben. Valentiner trennt nicht die unter westasiatischem Einfluß entstandenen Teppichmuster des chinesischen Zentralasiens von den nach östlichen Textilen oder vielleicht nach europäischen Vorbildern geknüpften Arbeiten.

Teppiche in chinesischem Stil

Die chinesischen Teppiche sind meistens oblong, aber auch quadratische, runde und länglich abgerundete Formen kommen häufiger als in irgend einem anderen Lande vor. Die Teppiche wurden in den Räumen nur für einzelne Stellen, besonders für die heizbare Erhöhung, die nachts als Bett gebraucht wird, dann aber auch als Tischdecken, Kissen, Satteldecken, Pferdedecken, bei Prozessionen u. dgl. verwendet.

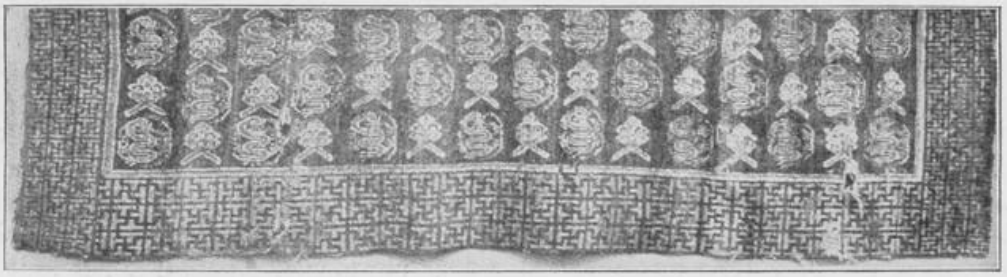


Abb. 584 Teppich, Fond abwechselnd mit Drachen und Symbolen in heller Farbe auf tief dunkelblauem Grunde, dreifache Hakenkreuzborde in Blau auf gelber Seide, im Metropolitan Museum, New-York, 17. oder 18. Jahrhundert
(Aus: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New-York, Februar 1909)

Die westlichen Riesenteppiche, zum Belag ganzer Säle, scheinen in China unbekannt zu sein. In Tempeln gebrauchen die Betenden beim Niederknien kleine Teppiche.

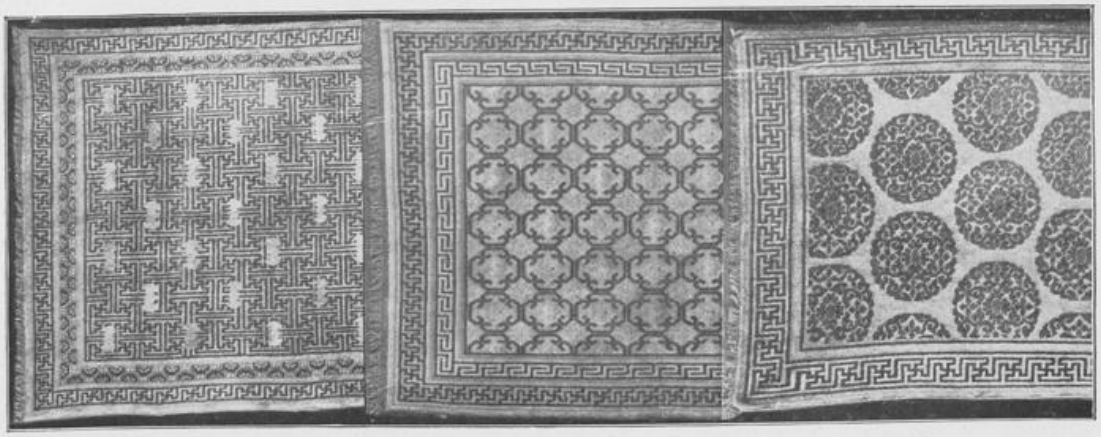
Allen Mustern gemeinsam ist eine breite Borde, in der fast stets ein Mäander- oder Swastikamuster[4]) in verschiedenster Ausführung (Abb. 584—588) vorkommt.

[1]) *Ripley,* The oriental rug book. New-York 1904. S. 222—227, Chinese rugs. — *Beach Langton,* How to know oriental rugs, London 1904, S. 219—231, Chinese rugs. Eine farbige, eine schwarze Tafel. — *Holt,* Rugs oriental and occidental, antique and moderne. Chicago 1908, S. 113—115. Chinese rugs. Eine Tafel. — *Neugebauer,* Handbuch der Orientalischen Teppichkunde, Leipzig 1909, S. 206, Samarkand. — Die „Chinesischen" Muster (s. S. 398) in westasiatischen Teppichen, die Chinoiserie in Persien, bleiben in diesem Zusammenhange unberücksichtigt.

[2]) *Larkin*, A collection of antique Chinese rugs, London W 104, New Bond Street, 1910, 7 farbige und 33 schwarze Tafeln mit Teppichabbildungen aus der Sammlung Larkin.

[3]) Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York, Februar 1909, S. 20—22. 3 Abbildungen.

[4]) Ähnliche Muster kommen häufig auf westasiatischen Teppichen vor, aber haben mit China gar keinen Zusammenhang. Sarre (The Hikite monument of Lovis and a carpet design of Asia Minor, Burlington Magazine, Dezember 1908) hat nachgewiesen,



a *b* *c*

Abb. 585 Teppiche, stilisierte Ornamente nach antiken Stoffmustern über die ganze Fläche, mit Borden, **a** Hakenkreuzgrund mit Fledermäusen, **b** stilisierte Blumen mit Mäander- und Hakenkreuzborde, **c** runde Blumenrosette mit Hakenkreuzborde
Wolle, Stil 18. oder 19. Jahrhundert (Sammlung Larkin, London)
(Originalaufnahme)

Die Zeichnung ist sehr sauber und im Gegensatz zu dem archaistischen Bronzedekor stets fortlaufend.

Als ältesten Teppich, vielleicht noch dem 17. Jahrhundert angehörend, schätzt Valentiner einen kleinen Seidenteppich mit dreifacher Swastikaborde und einer Flächenfüllung von abwechselnd kleinen Drachen und Symbolen (Abb. 584). Die Zeichnung ist in hellen Farben auf dunkelblauem Grunde, während die Borde in Gelb mit blauem Muster gehalten ist. Diese von persischen Teppichen ganz abweichenden Farben fanden wir schon auf Wollteppichen der Tangzeit (Abb. 563).

Jüngere Teppiche aus Wolle zeigen (Abb. 585) gleichmäßig sich wiederholende Muster, die den Seidenstoffen nachgebildet sind. Gegenüber der oft kühnen Phantasie, den abwechslungsreichen Farben und dem Linienspiel der persischen Teppiche wirken die chinesischen etwas nüchtern und langweilig. Nur die herrlich leuchtenden bunten Farben, besonders in Blau, Gelb und Weiß, oft in zarten Linien auf ruhigem Grunde, geben einen eigenartigen, künstlerischen Reiz. Moderne Teppiche sind häufig sehr grob geknüpft mit langen Fäden, die das Muster undeutlich erscheinen lassen.

Bei einer Gruppe enthält der Fond ein rundes Mittelstück (Abb. 586) und Zwickelmuster in den vier Ecken,



Abb. 586 Teppich, stilisierte Phönixe zwischen Hakenkreuzmuster und -borden, Wolle in hellen Farben, im Metropolitan Museum, New-York
Kienlungzeit (1736—1795)
(Aus: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Februar 1909)
Text s. S. 410

daß das Hakenkreuz als Stoffmuster schon auf einem hikitischen Steinrelief vielleicht aus dem 7. Jahrhundert vor Christus vorkommt. Es gehört zum alten Motivenbestand des Westens, der sich durch Jahrtausende erhalten hat.

während die Zwischenflächen mit eingestreuten Blumen, Ornamenten oder Tiersymbolen gefüllt sind. Die Ausführung, die vielleicht dem Ende des 18. Jahrhunderts angehört, hat in zierlicher Linienführung stilisierte Phönixe im Mittelkreis mit Mäanderzwickeln und in Pflanzenornamente auslaufende Drachen in den Ecken und an den Seiten. Die Ornamente und die innere Borde sind in hellenistischem Rankenstile ausgeführt, der in der Hanzeit aufkam, in der frühen buddhistischen Kunst besonders gepflegt und dann ein Bestandteil des chinesischen Motivenschatzes wurde.

Aus einer wohl etwas späteren Zeit dürfte der unruhige und überladene Wollteppich (Abb. 587) stammen. Die Außenborde zeigt ein gutes Ranken- und Päonienmuster in der Art der Seidenwebereien und paßt gar nicht zu der steifen Mäanderborde, die eine zu starke Trennung zwischen Fond und Rand hervorruft. Das Mittelstück ist mit Blumenrosetten, Pflanzenstauden und Blüten übersät. Zeigen bereits die Muster ostasiatische Eigenarten, die wir im Westen vergeblich suchen werden, so ist die Farbenstellung ebenso charakteristisch. Blau, Gelb und Weiß in verschiedenen Tönungen heben die eigentliche Wirkung.[1]) Rot, die Hauptfarbe persischer Arbeiten, tritt bei den meisten Teppichen zurück, nur ganz moderne Stücke weisen einen dunkelroten Fond auf. Wahrscheinlich hat man bei letzteren europäische Farbstoffe verwendet, während die älteren Stücke nur mit heimatlichen Mitteln in geringerer Palette ausgeführt wurden.



Abb. 587 Teppich, stilisierte Pflanzen und Teeblumen, Mäanderborde, Mittelfeld in Blau, gelbem und weißem Blumenmuster, sonst nur Elfenbeinfarbe, hellgelb und dunkelblau, Wolle, gewebt in Shantung, 1750 (?) (Aus: Holt, Rugs oriental and occidental antique and modern, Chicago, 1908)



Abb. 588 Teppich, kreisförmiges, stilisiertes Mittelstück, umgeben von hingestreuten Zweigen und Blumen mit Schmetterlingen in naturalistischer Ausführung, Mäanderborde völlig plastisch wirkend, Wolle in hellen Farben, modern (Originalaufnahme)

Einen unruhigen naturalistischen Geist weist ein moderner Wollteppich in hellen

[1]) *Beach Langton*, How to know Oriental rugs, S. 222. Farbige Tafel. — *Larkin*, Chinese rugs. 7 farbige Tafeln.

Farben auf (Abb. 588), dessen Mäanderborde plastisch wirkt. Es ist kaum verständlich, wie die Chinesen mit ihrer guten Tradition für vornehme und ruhige Flächenwirkung und für die Beachtung der Zweckmäßigkeit ein derartiges Muster bei technisch guter Ausführung wählen konnten. Auch ist die Borde zu schwer für die zierlichen Streublumen. Vereinzelte Teppiche zeigen fliegende Kraniche, Päonien und besonders „Wurmmuster", Ranken in elegantem Linienfluß, die den Seidengeweben ohne eine besondere Anpassung an den Teppichstil nachgebildet sind.

Über die Fabrikationsorte und ihre technischen Sonderheiten sind die Ansichten noch ungeklärt. Jedenfalls scheint der Sitz der Teppichknüpfer in Nordchina, hauptsächlich in Peking, Tientsin und Nighsai, in der Nähe der Mongolei zu liegen. Viele Teppiche in den Kaiserpalästen sind von den zentralasiatischen Provinzen eingeführt worden.

Kamelhaare werden häufig verwendet. Seidenteppiche, besonders solche mit Goldfäden, schätzt man am höchsten.



Abb. 589. Teppich, Blumen und geometrische Muster, farbige Wolle, aus Yarkand, Chinesisch-Turkestan, 1,50 m lang, British Museum, London, 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II)
Text s. S. 412

Teppiche in westasiatischem Stil

In verschiedenen Orten von Chinesisch-Turkestan[1]) ist wahrscheinlich die Teppichknüpferei am frühesten gepflegt worden. Wir hörten bereits, daß Tamerlan (um 1400) in Samarkand, im heutigen Russisch-Turkestan, persische Teppichweber ansiedelte. Es ist daher

[1]) *Martin*, Oriental carpets before 1800, London 1909. Fig. 247, 248, 249 Teppiche aus Khotan in lebendigen Farben und chinesischen Motiven wie Drachen, Mäander, Streublumen usw. Fig. 246 Teppich mit chinesischer Landschaft nach Malerei in Seide auf Goldgrund. S. 101 Teppiche von Turkestan und Zentralasien 1700—1800.

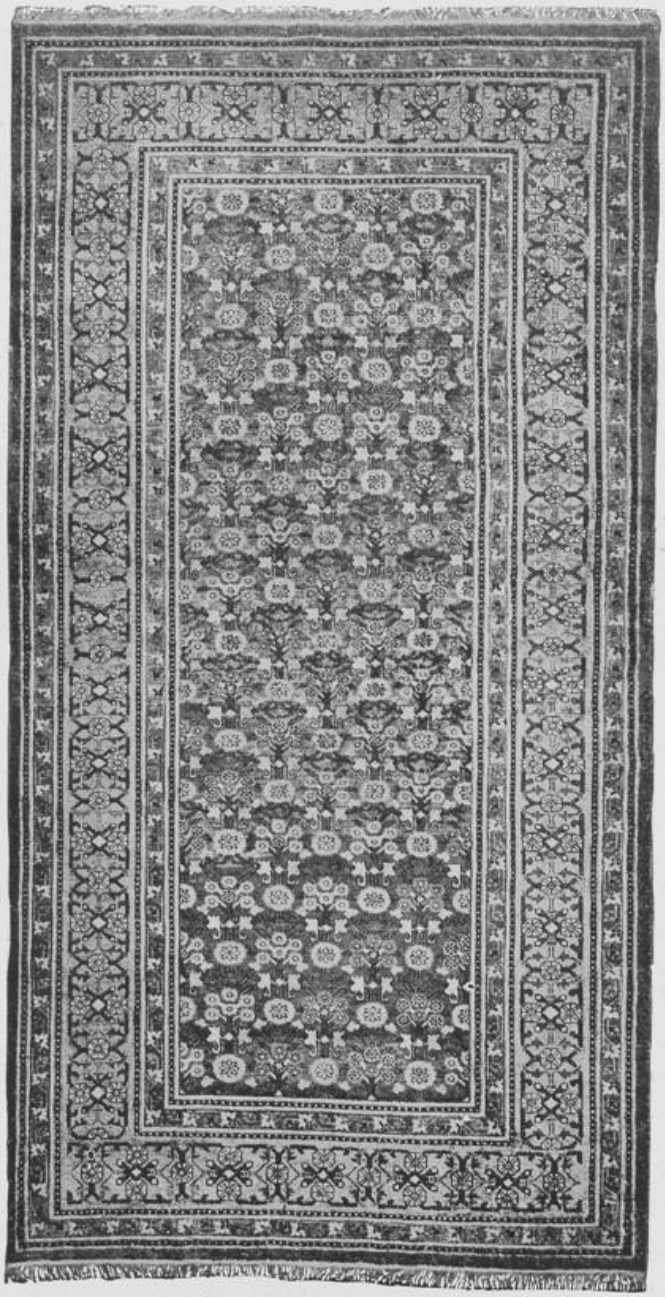


Abb. 590 Teppich, Blumen und geometrische Muster, vielfarbige Seide von der Mandschurei auf die internationale Erfindungsausstellung in London 1885 geschickt, jetzt im British Museum, London, Ankaufspreis M. 1300, 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II)

nur natürlich, daß in den benachbarten Gegenden sich die Teppichknüpferei ausbreitete und die westlichen Muster vorherrschend blieben. Die Samarkand-Gebetteppiche lasse ich ganz unberücksichtigt, da sie in ihrer ganzen Ausführung eine Variation der westlichen Teppiche darstellen und mit dem Osten gar nichts gemein haben. Einzelne Motive wie das schräge Mäanderband (Abb. 589) zeigen vielleicht einen modernen chinesischen Einfluß. Die starken Farben sind dunkler und abwechslungsreicher als in Nordchina. Neben Blau, Gelb und Weiß wird auch Rot, Rosa, Grün und Tieforange verwendet.

Yarkand[1]) und Kashgar gelten als Hauptproduktionsorte von Chinesisch-Turkestan.[2]) Viele Arbeiten sind denen von Afghanistan ähnlich. Dagegen weist ein Teppich[3]) aus Turkestan auf dem Fond die zwölf Tiere des Zyklus zwischen chinesischen Ranken und Ornamenten auf, die dem östlichen Stile durchaus nahe stehen.

Dem westasiatischen Stile in Qualität und Muster gleichkommend ist ein farbiger Seidenteppich (Abb. 590), bei dem nur Einzelheiten im Muster unwesentliche Abweichungen aufweisen. Der Fond ist blau und die Borde orangerot. Dieser Teppich ist 1885 aus der Mandschurei nach London geschickt worden.

---

[1]) *Andrews*, One hundred Carpet designs from various parts of India, London 1905. Farbige Tafel und 15 Lichtdrucke von Yarkand-Teppichen.

[2]) Den berühmten Grafschen Susandschird-Teppich lasse ich ganz unberücksichtigt, da seine Entstehung in den Distrikten Van und Sivas in unzugänglichen Gebirgsgegenden von Armenien durch Martin bewiesen sein dürfte. Aber selbst, wenn dies nicht der Fall wäre, so zeigen Zeichnung und Farbe so stark den westasiatischen und gar keinen chinesischen Stil, daß er nicht als chinesische Arbeit angesehen werden kann.

[3]) *Laufer*, Der Zyklus der zwölf Tiere auf einem altturkestanischen Teppich, T'oung Pao, 1909, Abbildung. Dezember 1908 ist der Teppich von Turkestan nach Peking gekommen.

VI. Lack- und Holzarbeiten

Literatur — Technik

Totenbeigaben aus Ton, Waffen und Kultgefäße aus Bronze sowie Schnitzereien aus Stein sind in China vereinzelt aus vorchristlicher Zeit, häufig aus der Hanzeit und zahlreich aus dem ersten Jahrtausend gefunden worden, aber von Holzgeräten scheint nichts erhalten zu sein. Was in China bisher an Lackarbeiten und Holzschnitzereien bekannt geworden ist, gehört frühestens der Mingzeit an.

Wieder vermittelt uns Japan die Kenntnis von Werken aus älterer Zeit. In Tempeln und vor allem im kaiserlichen Schatzhause Shosoin zu Nara sind hervorragende Kunstwerke, wenigstens aus dem 8. Jahrhundert, in vortrefflichem Zustande erhalten. Da die Vollendung und die Variationen der Techniken sowie die abwechslungsreichen Motive eine jahrhundertelange Übung der Kunst voraussetzen, und diese auf dem Inselreiche nicht stattgefunden hat, so können wir die japanischen Schätze als Importstücke oder Nachbildungen der chinesischen Kunst ansehen.

Auf einem Bilde aus dem 4. Jahrhundert von Ku Kaichih (Bd. I, Abb. 81) sitzt eine Frau vor einem Spiegel, während eine Dienerin ihr die Haare ordnet. In der Mitte des hohen Spiegelgestells ist ein breiter offener Kasten angebracht, der außen schwarz und innen rot bemalt ist. Auf der Erde stehen noch mehrere runde und eckige Kästen, unter denen einer ein Streublumendessin in Rot auf Gelb aufweist. Die Malerei ist nicht mehr genügend erhalten, um die Muster genau zu erkennen, auch können einzelne Farben nachgearbeitet sein, aber immerhin lassen Form, Zweck und Darstellung die Kästen als Lackarbeiten erscheinen. Wir finden also schon im 4. Jahrhundert die Toilettenutensilien aus Lack hergestellt.

Im übrigen sind wir auf die literarischen Nachrichten angewiesen, die wiederholt Holz- und Lackarbeiten erwähnen, jedoch für unseren Zusammenhang der Stilentwicklung gar kein Material beitragen. Aus dem Jahre 632 v. Chr. hörten wir bereits (S. 192) von roten Türen und Musikinstrumenten als Abzeichen der Würde. Der Zweck des Gerätes wird erwähnt, es wird vielleicht auch gesagt, daß ein „rot lackiertes Präsentierbrett“[1]) Verwendung fand, aber wir hören nicht, ob es nur mit roter Farbe bemalt, mit durchsichtigem Lack überzogen oder aus rotgefärbtem Lack gefertigt wurde. Wir erfahren niemals, wann und welche Muster aufkamen und in welchen Techniken der Lackmalerei sie ausgeführt wurden. Da keine Muster erwähnt werden, müssen wir für die vorchristliche Zeit eine glatte unverzierte Lackschicht annehmen, die als Schutz, aber noch nicht als Schmuck hergestellt wurde.

Jedenfalls geht die Verwendung von Holzgeräten in die älteste Zeit zurück, denn z. B. der Name einer Vasenform „Lei“ (S. 129) galt zuerst für eine Holzvase und wurde erst später auf eine wohl nachgebildete Bronzeform übertragen.[2])

---

[1]) *Grube*, Pekinger Totengebräuche. Extract from the Peking, Oriental Society Journal, Bd. IV, S. 21. Peking 1898. (Anthropolog. Ges.)

[2]) Diese Mitteilung verdanke ich Chavannes, nach Übersetzung aus Pokutulu, Kap. XII.

Ebenso ist die sehr alte Schalenform mit rundem Deckel auf hohem Fuß (Tou), die bereits als Schriftzeichen (Abb. 544) vorkommt, ursprünglich aus Holz gewesen, wenn nicht die Holzausführung schon die Nachbildung einer noch älteren Tonform war.

Das Bestreben, das Holz gegen Zeit und Gebrauch widerstandsfähiger zu machen, führte zur Erfindung von Schutzschichten durch Farbe und Lack. Bogen und Wagen sind wahrscheinlich die ältesten Lackarbeiten. Auch scheinen die gelackten Haarkappen schon in vorchristlicher Zeit als Zeremonialkappen in Mode gewesen zu sein.

Der chinesische Lack ist kein kompliziertes Kunstprodukt, sondern der natürliche Saft des Lackbaumes, der beim Anschneiden der Rinde herausfließt. Du Halde[1]) sagt: „Der Ferniß, den die Chinesen Tsi nennen, ist nichts andres als ein rötlicher Gummi, der aus gewissen Bäumen hervordringt, wenn man in die Rinde derselben einen Einschnitt bis aufs Holz gemacht hat; doch ohne die Rinde völlig abzulösen." „Dergleichen Bäume findet man in den Provinzen Kiang si und Setchuan. Diejenigen aber, die bei Kan tcheou, welche Stadt an den äußersten Mittagsgränzen der Provinz Kiang si lieget, wachsen, geben den allerbesten Ferniß." Die Lackgewinnung und Zubereitung schildert du Halde sehr ausführlich. Das gleiche Verfahren ist noch heute in Anwendung und dürfte schon vor etwa 2000 Jahren geübt worden sein.

Für die Verarbeitung gibt die gleiche Quelle zwei Arten an: „Die erste und einfältigste Art ist, wenn man ihn unmittelbar auf das Holz bringet. Wenn dieses poliert worden, so überstreicht man es zwey bis drey mal mit einem gewissen Öl, welches die Chinesen Tong yeou nennen. Wenn dieses trocken worden, so wird es abermals zwey bis drey mal mit Ferniß überleget. Er ist so durchscheinend, daß man alle Adern des Holzes dadurch sehen kann. Will man die Materie verbergen, die man überfernißt hat, so vervielfältigt man die Lagen des Ferniß, welcher den Körper alsdann so glänzend macht als einen Spiegel. Wenn die Arbeit abgetrocknet, so mahlet man allerhand Figuren, Blumen, Menschen, Vögel, Bäume, Thiere, Berge, Palläste u. s. f. darauf, welche man abermals mit durchsichtigem Ferniß überziehet, wodurch sie einen ungemeinen Glanz erhalten."

„Die andere Art, den Ferniß aufzutragen und die nicht so einfältig ist, erfordert mehrere Zubereitung; denn es muß erst ein Anstrich von Mastrix zu Grunde gelegt werden; darauf macht man aus Papier, Flachs, Hanf, Kalk und andern wohlgeschlagenen Materien einen steifen Überzug über das Gefäß, welches sehr genau und fest anschließen muß. Darauf streichet man das vorgedachte Öl zwey bis drey mal, und wenn es trocken worden, folgen einige Striche Ferniß. Ein jeder Künstler hat hierin sein eigenes Geheimnis, der seine Arbeit weniger oder mehr vollkommen macht, nachdem er mehr oder weniger Geschick hat."

Der Saft des Lackbaumes (Rhus vernicifera) hat die Fähigkeit, so widerstandsfähig zu werden, daß Seewasser und kochendes Wasser ihm nichts anhaben können. Doch dürfen nicht weniger wie drei Schichten übereinander gelegt werden. Bei feineren Arbeiten können bis zu achtzehn Schichten aufgetragen werden, so daß der Lack eine dicke Masse bildet, die vor der Erhärtung ganz leicht geschnitten und graviert werden kann. Es ist darauf zu achten, daß bei jedem neuen Lacküberzug der vorhergehende ausgetrocknet ist. Die Arbeit geht daher nur langsam vonstatten.

Die Hauptkunst besteht in der Verzierung. Eine dünne Lackschicht ist, wie wir oben sahen, durchsichtig, und bei allen älteren Arbeiten dürfte nur die Lackschicht über die darunter liegende Malerei aufgetragen sein. Bei genügender Glättung der dünnen Schicht erhöht sich die Wirkung der Malerei und schützt sie zugleich.

---

[1]) *J. B. du Halde*, Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reichs und der großen Tartarey. Aus dem Französischen mit Fleiß übersetzet, Rostock, 1747, Bd. II S. 205 ff. Vom Chinesischen Ferniß, dessen Beschaffenheit und verschiedenem Gebrauch.

Erst bei Vermehrung der Schichten wird der Lack undurchsichtig und erhält einen eigenen Glanz. Durch Beimengung von Farbstoffen können beliebige Wirkungen erzielt werden. Am bekanntesten ist der durch Beimengung von essigsaurem Eisenoxyd hergestellte tiefschwarze Lack. Zahlreiche Techniken sind aus Japan bekannt, aber es würde zu weit führen, sie im einzelnen zu erörtern. Außerdem ist es zweifelhaft, ob alle Arten auch in China bekannt waren oder zum Teil erst in Japan erfunden wurden, da seit dem 15. Jahrhundert das Inselvolk seinen Lehrmeister in der Lackkunst zu übertreffen begann.

Jedenfalls wissen wir aus der Literatur.[1]) daß besonders in der Sungzeit die Lackkunst in China blühte. Unter den Mingherrschern wurde die Kunst ebenfalls gepflegt, aber es scheint, als wenn damals eine Bevorzugung der glänzenden Porzellane begann und die Lackarbeiten — mit Ausnahme des geschnittenen roten Lacks — weniger Beachtung fanden. Aus dem 18. Jahrhundert sagt du Halde:[2]) „Die gefernißte Arbeit, die zu Canton verfertigt wird, ist lange nicht so gut, brauchbar und dauerhaft als diejenige, die teils aus Japan kommt, teils zu Tongking und zu Nang king, der Hauptstadt in der Provinz Kiang nu, zubereitet wird. Und das rühret nicht daher, als ob die Künstler nicht ebenso guten Ferniß und Gold brauchten, sondern weil sie sich in ihrer Arbeit zu sehr übereilen und genug zufrieden sind, wenn sie nur den Augen der Europäer wohlgefällt. Eine laquirte Arbeit von ächtem Ferniß muß Zeit haben, und es reicht kaum ein Sommer hin, dieselbe zu gehöriger Vollkommenheit zu bringen."

Heute werden nur gewisse Techniken gepflegt, und viele japanische Arten sind unbekannt. Ein Überblick der technischen und ebenso der stilistischen Entwicklung kann bei dem spärlich vorliegenden Material nicht erreicht werden. Es ist fraglich, ob überhaupt jemals eine Geschichte der chinesischen Lackkunst geschrieben werden kann. So muß ich mich darauf beschränken, die zufällig erhaltenen japanischen Kunstwerke des 8. Jahrhunderts und moderne Typen zusammenzustellen, um ein Bild der vielseitigen Anwendungsarten und der eigenartigen Muster zu geben. Einigermaßen beglaubigte Belege aus den dazwischen liegenden Jahrhunderten fehlen.

---

[1]) *Bushell,* Chinese art, Bd. I, S. 124, Tsao Ch'ao, Ko Ku yao lun, 1387, Buch 8: Ku ch'i ch'i lun (Beschreibung von alten Lackarbeiten) — Ch'ing pi ts'ang (Sammlung kunstvoller Raritäten), 1595.

[2]) *J. B. du Halde,* Beschreibung des Chinesischen Reichs, 1747, Bd. II, S. 205.

Tangzeit
618—980

Die ältesten buddhistischen Reliefs (Abb. 591) und Vollskulpturen in japanischen Tempeln sind nicht aus Holz geschnitzt, sondern aus einer Masse geformt,

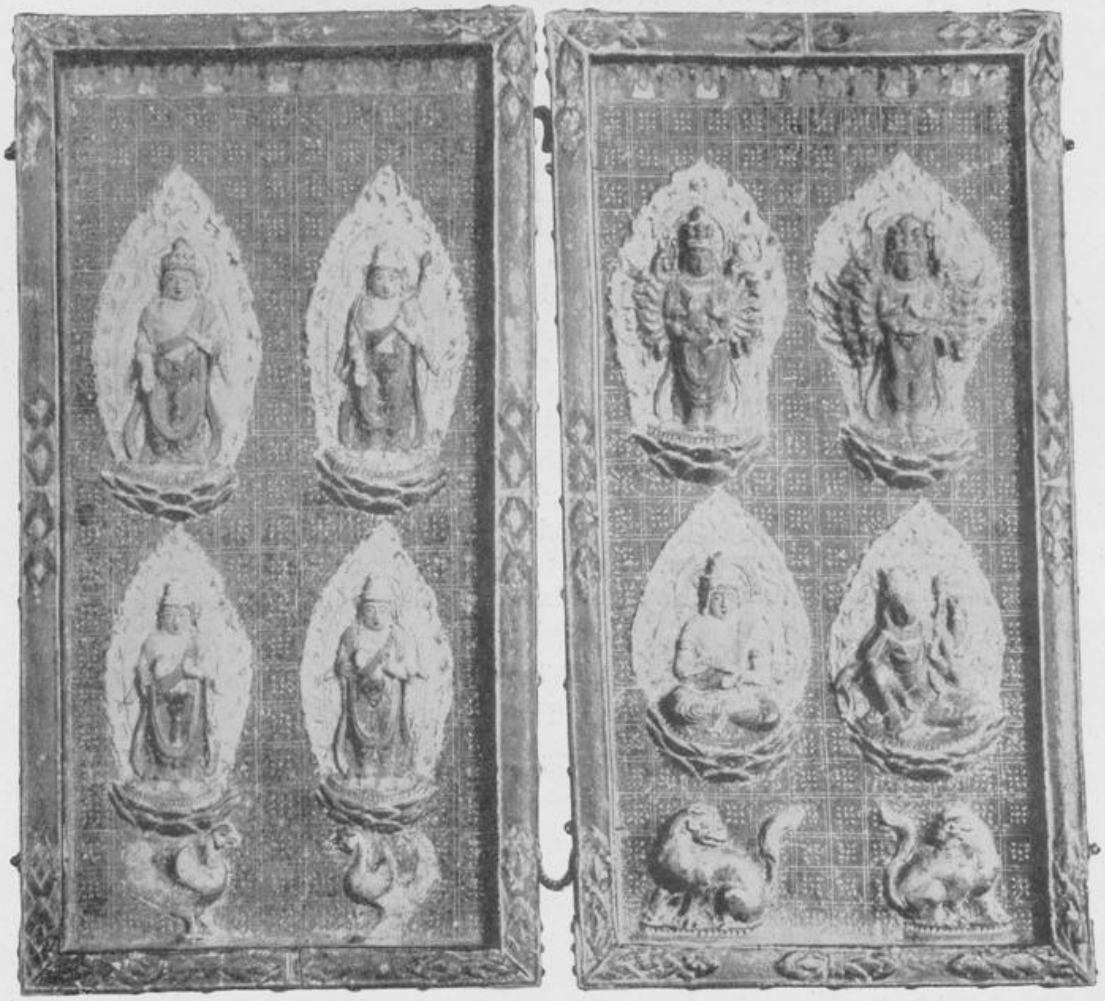


Abb. 591 Zwei Teile eines Setzschirmes, 31 cm hoch, mit in Relief aufgelegten buddhistischen Figuren, Löwen und Phönixen aus Lack (Kanshitsu) in rauher, nicht polierter Ausführung, angeblich von Kobo Daishi aus China mitgebracht, Ryukointempel, Japan, Tangzeit, 618—980
(Aus: Art Treasures of the Koyasan Tempel, Tokio, Kokka Publishing Co.)

die „getrockneter Lack" (japanisch: Kanshitsu) genannt wird. Es ist eine künstliche Masse, der vielleicht auch Lack beigesetzt ist. Die Oberfläche ist nicht poliert und geglättet, sondern roh gelassen. Diese Ausführung scheint nicht genügend dauerhaft gewesen zu sein, denn mit der zunehmenden Kunstfertigkeit wird sie durch die Holzschnitzerei ersetzt. Mehrere Stücke sollen vom Festlande eingeführt worden sein; wir können daher annehmen, daß die gleiche Technik in China geübt worden ist.

Die Hinterlassenschaft des Kaisers Shomu von Japan ist im kaiserlichen

Schatzhause Shosoin[1]) in der Mitte des 8. Jahrhunderts deponiert. Da chinesische Originale zum Vergleich fehlen, ist es zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, daß diese Arbeiten vom Festlande importiert worden sind oder, wenn in Japan hergestellt, von eingewanderten Chinesen herrühren; auf jeden Fall entsprechen sie der Kunstfertigkeit der Chinesen unter den Tangherrschern (618—980).

Der Stil ist völlig „unjapanisch", wenn wir die Arbeiten der letzten Jahrhunderte mit ihnen vergleichen. Dagegen entspricht er jenem luxuriösen Tangstile, den wir

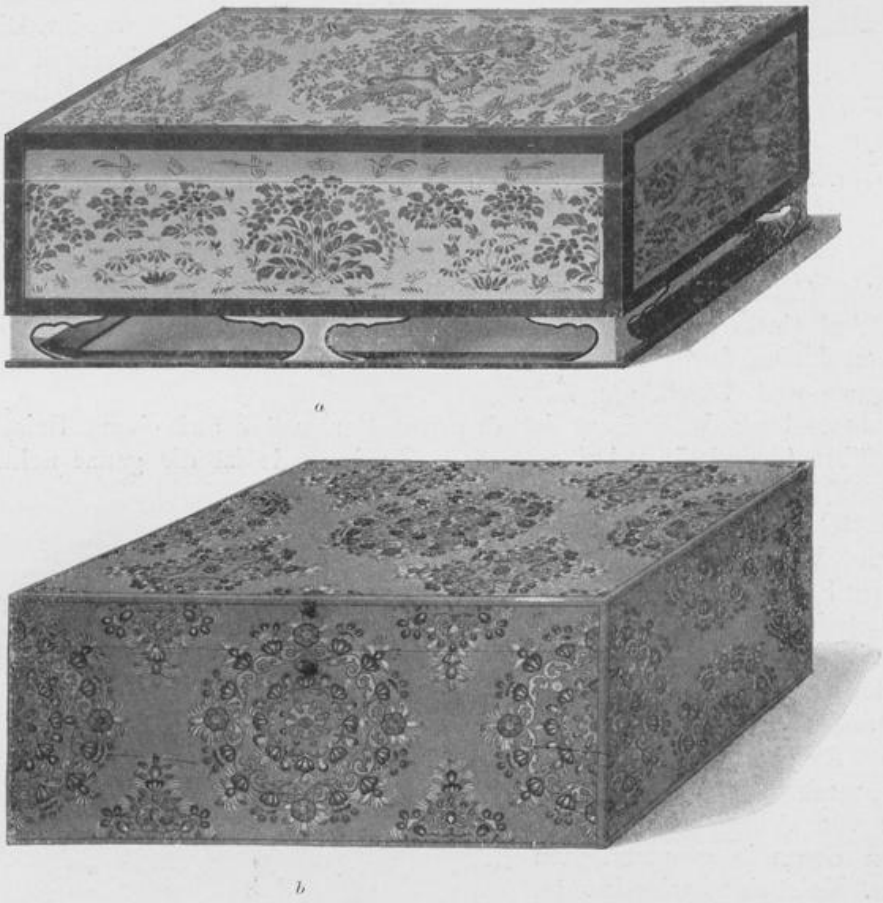


Abb. 592 Viereckige Kasten mit farbiger Malerei
a Hellblau mit Gold- und Silbermalerei, Pflanzenmuster, auf Holzuntersatz,
b Blumenrosetten, rote Blumen auf grünem Grunde, Schildpattkanten.
Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, nach japanischer Vorlage, 8. Jahrhundert

unter dem Einfluß der westlichen Völker bei Bronzen (S. 182) und Töpfereien (Abb. 388) in der lokalen ostasiatischen Ausgestaltung wiederholt kennen gelernt haben. Auf den Seidengeweben hatten wir an der Darstellung der Löwenjagd (Abb. 559) das persische Vorbild erkannt, und von dort kamen auch die reichen Pflanzenornamente (Abb. 563), besonders in Rosettenform. Mit farbigem Pinsel finden wir ähnliche Muster auf die Holzflächen gemalt und mit Lack überzogen (Abb. 592) oder

1) *Toyei Shuko*, Tokyo, 1908—1910, 6 Bde., Sammlung der kaiserlichen Schätze im Shosoin, in großen Folio-Abbildungen, farbige Holzschnitte und Lichtdrucke in vorzüglicher Ausführung, 588 Objekte auf 376 Tafeln, darunter viele Holz- und Lackarbeiten.

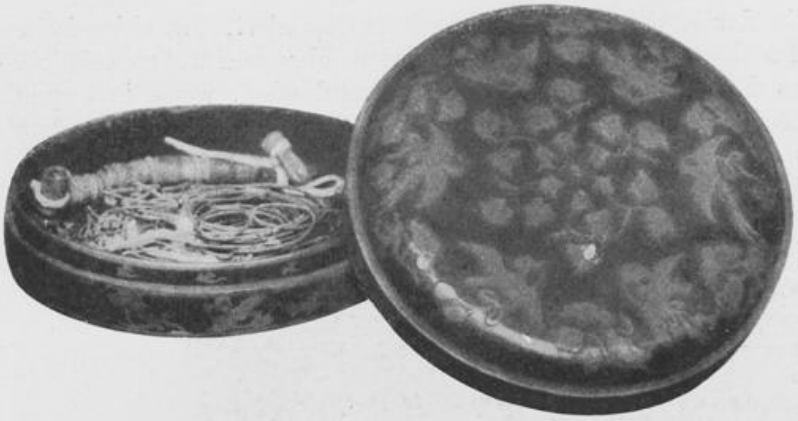


Abb. 593 Runde Büchse mit Instrumentensaiten im Innern, Vögel und Pflanzen, Silbereinlagen, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. II)

aus Perlmutterplittern (Abb. 594) und geschnittenem Silberblech (Abb. 593) in die schwarze Lackschicht eingedrückt. Neben Perlmutter wurde auch Bernstein verwendet. Die gleiche Technik sahen wir bei Spiegeln auf Metalluntergrund (Abb. 279). Die japanischen Beschreibungen erwähnen auch Kristallplatten (Abb. 601) und -splitter (Abb. 594), die unterlegte Malereien sichtbar lassen. Auf einem Sandelholzkasten (Abb. 596) sehen wir die persischen Rosetten in dünnen Linien durch Einlagen sehr zierlich gebildet und die Zwischenräume mit Blumen und Vögeln angefüllt.

In besonderer Vollendung ist das Rosettenmuster auf einem Spiegelkasten durchgeführt (Abb. 595). Auf schwarzem Lackgrunde ist die ganze achtfach gebuchtete Fläche gleichmäßig mit Silberplättchen überzogen. Die einzelnen Verzierungslinien des westlichen Stiles sind mit sicherer Hand verteilt und durchgearbeitet, aber dennoch wird man an den Palmetten, an den Spitzen und vielen anderen Einzelheiten die östliche Ausführung erkennen. Ebenso merkwürdig ist das Anbringen von stilisierten Phönixen zwischen den rein geometrischen Mustern. Es ist eine nachgeformte, keine in strenger Konstruktion selbst erfundene Zeichnung. Wir werden das gleiche Motiv tausend Jahre später auf einer Metallarbeit (Abb. 659) wiederfinden, und ein Vergleich zeigt, wie meisterlich die Tangkünstler derartige Flächendekorationen auszuführen verstanden.

Für alle Arbeiten dieses Stiles gilt die symmetrische Anordnung der Flächendekoration. Es sind westliche Motive, die mit kleinen Abweichungen in die ostasiatische Kunstsprache übertragen sind. Die freie malerische Anordnung hatte



b

a

Abb. 594 **a** Runde Büchse mit Decke (**b**), Blumenmuster aus Perlmutterstückchen und Kristall in schwarzem Lack eingedrückt, innen mit Brokat gefüttert, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. III)

noch nicht den fremden Geist der Symmetrie überwunden. Damals besaß die ostasiatische Kunst der Lacktechnik noch keinen eigenen Flächenstil, sondern war bestrebt, die Flächendekoration des Westens nachzuempfinden. Erst gegen Ende des ersten Jahrtausends verdrängte die rein nationale Ausgestaltung, deren Anfänge wir gleich kennen lernen werden, die konstruierten fremdländischen Muster so vollständig, daß wenige Jahrhunderte später der chinesische Verzierungsstil der Malerei seinerseits auf die Länder im Westen vorbildlich wirken konnte. Dem Zug vom

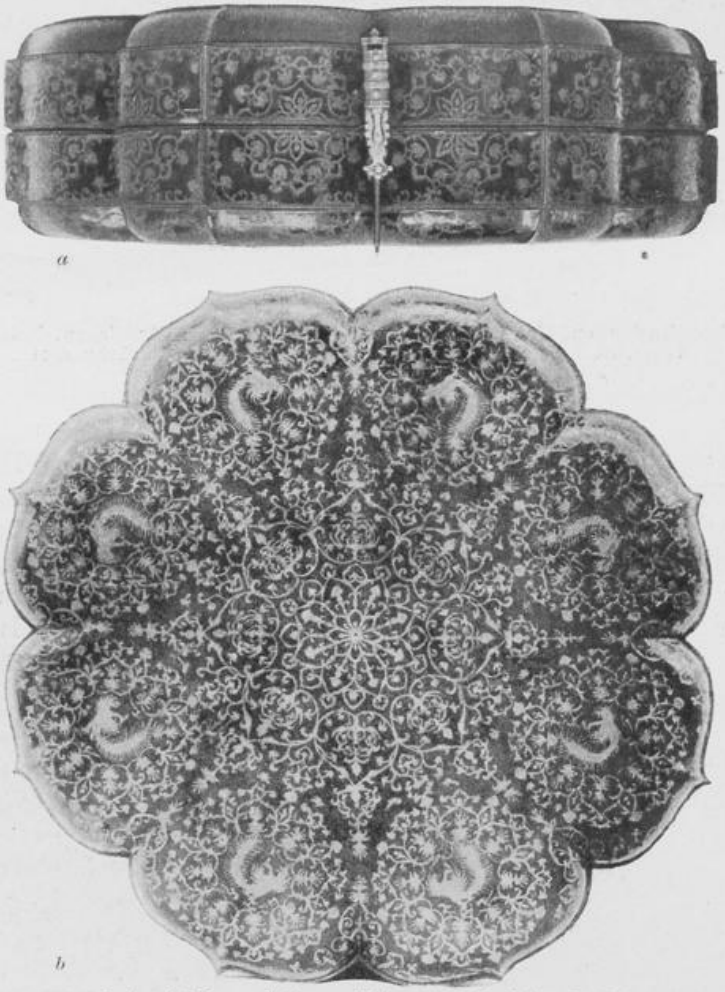


Abb. 595 Spiegelbüchse. Seitenansicht mit Schloß (*a*), Deckel (*b*), aus schwarzem, gelacktem Holz, mit Einlagen aus Silber, Beschlag aus Gold und Silber, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. VI)
Text s. S. 418, 473

Osten nach dem Westen ging ein wiederholter Einfluß vom Westen nach dem Osten voraus. In der Tangzeit entstand in China eine besondere Kunstrichtung, die in ihrer Abhängigkeit von dem Westen ungefähr der Chinoiserie im 18. Jahrhundert in Europa gleichgestellt werden kann.

Ein anderer Kasten ist in einfachen geometrischen Mustern (Abb. 598) mit gemaserten Holzfurnieren belegt. Derartige Arbeiten — meistens in kleinerem Format — werden heute noch ähnlich in Japan und fast genau so in Indien hergestellt. Wir können daher eine in weiten Gebieten Asiens früher verbreitete Technik der Holzintarsien annehmen. In China wurde später das massive Holz oder die Lackdekoration bevorzugt.



Abb. 596 Viereckiger Kasten auf Untergestell, rotes Sandelholz mit Holzeinlagen, Rosetten, Blumen und Vögel, im Kais. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 418

Auch das westliche Vorbild der Jagdszenen zu Pferde wurde auf Holzgeräte übertragen (Abb. 597). Das Gegenüber der Steinböcke auf dem Fußgestell (*a*) erinnert an ähnliche Seidenstoffe (Abb. 564, *b*), aber die Füllung der Seitenflächen zeigt eine freiere Behandlung. Die antiken Motive der berittenen Bogenschützen und des gejagten Wildes im fliegenden Galopp, sind ebenso wie die Vogelpaare und Kamele in so natürlicher Bewegung gezeichnet, daß gleichzeitig Malereien als Vorlagen an-

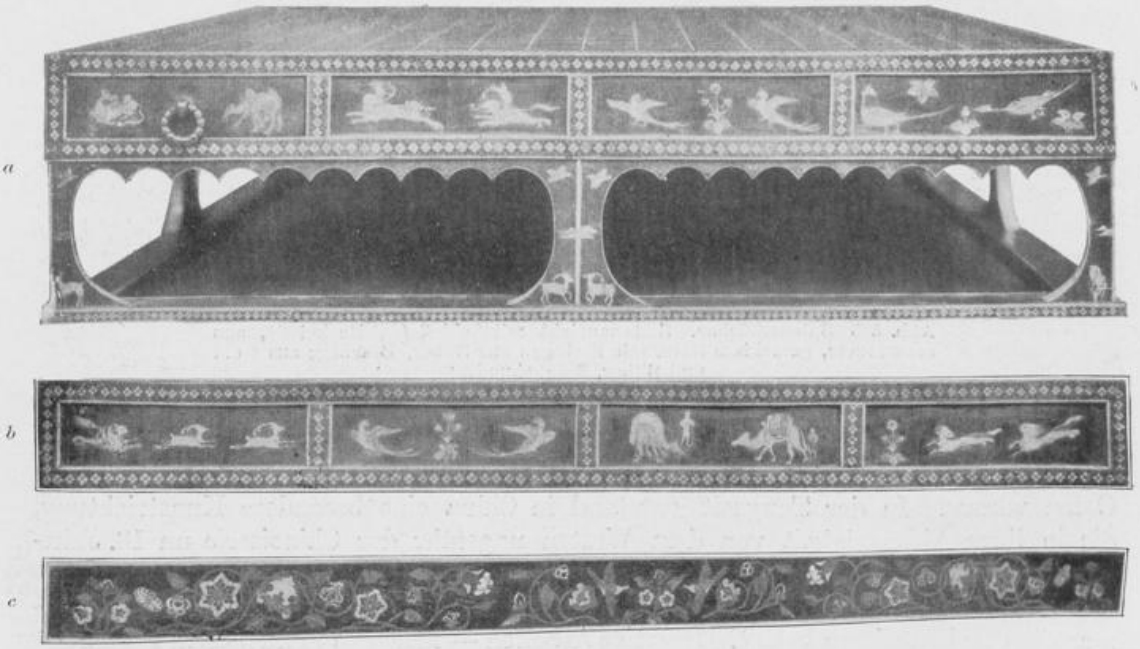


Abb. 597 Go (Art Schachspiel), Brett, Sandelholz, bemalt, Linien aus Elfenbein eingelegt, Schubladen mit goldplattiertem Griff, wenn eine aufgezogen wird, öffnet sich die andere automatisch, Quadrat. **a** Vorderseite mit Kamelen, Bogenschützen auf Phantasietieren, Papageien, Fasane, unten Steinböcke, Vögel, **b** Steinböcke, Fasane, Kamele mit Führern, Löwen, Pflanze, **c** Seitenteil von Brett (auf Untersatz wie *a*), Sandelholz mit Elfenbeineinlage, Blumenornamente und Vögel. Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. I)

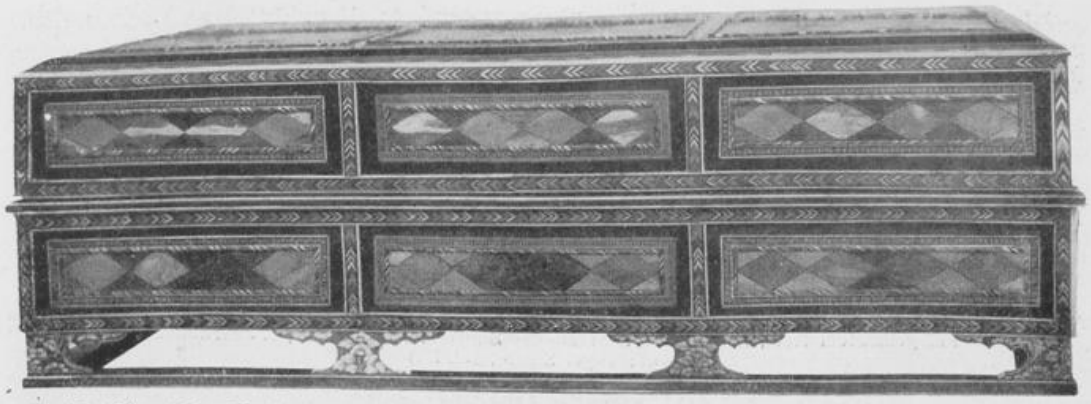


Abb. 598 Viereckiger Kasten auf Untergestell, Alocholz, Seiten und Deckel mit rotem Sandelholz furniert in geometrischen Mustern, die Füße des Gestells aus blaugefärbtem und ausgeschnittenem Elfenbein, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 419

genommen werden können. Die Kameldarstellung (Abb. 597, *b*), die vorher unbekannt war und nachher ebenfalls kaum vorkommt, fanden wir aus der gleichen Zeit in Ton als Totenbeigabe (Abb. 387). Dünne Elfenbeinlinien rahmen die Bilder ein. Neben den stilisierten Pflanzenornamenten (Abb. 597, *c*) zeigen die Tierdarstellungen den Beginn eines lokalen malerischen Stils.

Eine gelackte Holzkanne (Abb. 311) mit oblatenartig nebeneinander gefügten Hirschen, Schmetterlingen, Vögeln, Pflanzen und Blumen haben wir bereits früher kennen gelernt. Der Originalkatalog der japanischen Kaisersammlung aus dem 8. Jahrhundert bezeichnet die Kanne ausdrücklich als „fremdländischen Stil", aber nur die Motive stammten aus dem Westen, die Ausführung war durchaus östlich.

Das Einlegen von Metallen und Muscheln begünstigte stilisierte Formen, aber der flüchtige Pinsel konnte ganze Bilder übertragen. Zum Schutze der Malereien wurden durchsichtige Lackschichten aufgetragen.

Aus der Verbindung von ornamentaler Flächendekoration und freier Malerei entstanden Muster (Abb. 599), die in ihrer Eigenart als Arbeiten Ostasiens verblüffen.



Abb. 599 Viereckiger Kasten auf Untergestell, schwarz gelacktes Holz mit hellenistischen Palmettenmotiven in chinesisch geschwungener Form und Delphinen, Malerei in Rot und Gelb auf Schwarz, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)



Abb. 600 Viereckiger Kasten, Vögel, Schmetterlinge, Zweige und Wolkenornamente, farbig, mit Goldspuren auf gelacktem Holz, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)

Griechische Palmetten, losgelöst von der symmetrischen Konstruktion, füllen wie freischwebende Wolken und Flammenornamente die Fläche und dazwischen ein Fabelfisch mit weit aufgesperrtem Maule, wie ihn die Phantasie des Ostasiaten später, als der westliche Einfluß aufhörte, niemals wieder ersonnen hat.

Auf einem anderen Kasten (Abb. 600) sehen wir die Vögel in lebendiger Bewegung zwischen naturalistischen Blüten und stilisierten Wolkenmustern. Neben der farbigen Malerei begegnen uns hier Goldspuren auf dem gelackten Holzgrunde. Lernten wir bisher die bunten von einer durchsichtigen Lackschicht überzogenen Malereien kennen oder die Inkrustation anderer Stoffe in die vielfach übereinandergelegten und daher undurchsichtig gewordenen Lackschichten, so begegnen uns hier Goldspuren auf der Lackschicht.

Mit Goldpulver sind Berge, Wolken und Wasser gemalt, die den Rahmen eines Aloeholzkastens (Abb. 601) verzieren. Mehrere Techniken sind vereint. Das Fußgestell ist mit stilisierten Pflanzenornamenten und Löwen in Elfenbeineinlage verziert. Auf der Vorderseite sind drei Blumenstücke unter durchsichtiger Kristallplatte gemalt, und der Rahmen ist mit Goldlack versehen. Jede Technik verlangte ihren besonderen Stil.

In „verlorenem Goldlack" ist die Scheide vom Schwerte des Kaisers Shomu (Abb. 340) ausgeführt. Auf die gelackte Fläche wurde das Muster mit Goldpulver eingestreut und mit einer dicken Lackschicht überzogen. Dann wurde der Lack so lange geschliffen und poliert, bis er eine Dünne erlangte, daß das Goldmuster unter der durchsichtigen Lackhaut hervorschimmerte. Mit Gold- und Silberpulver finden wir Holzschalen in Pflanzenmotiven verziert (Abb. 602), während andere Lack

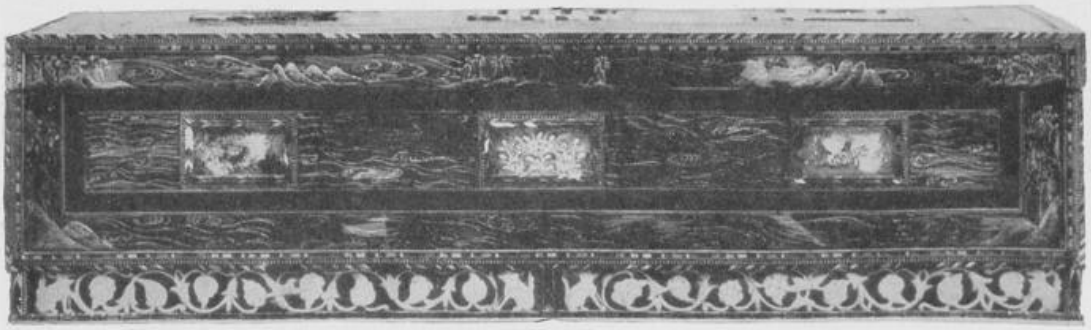


Abb. 601 Seitenansicht eines viereckigen Kastens, Aloeholz mit rotem Sandelholz, Berge, Wasser und Wolken, mit Goldpulver gemalt; je drei rechteckige Kristallplatten an Vorderseite und auf Deckel eingelegt, über farbiger Blumenmalerei; schmaler Rand aus eingelegten Hölzern, Fußgestell mit Ranken, flankiert von Löwen, in Elfenbeineinlage, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 418

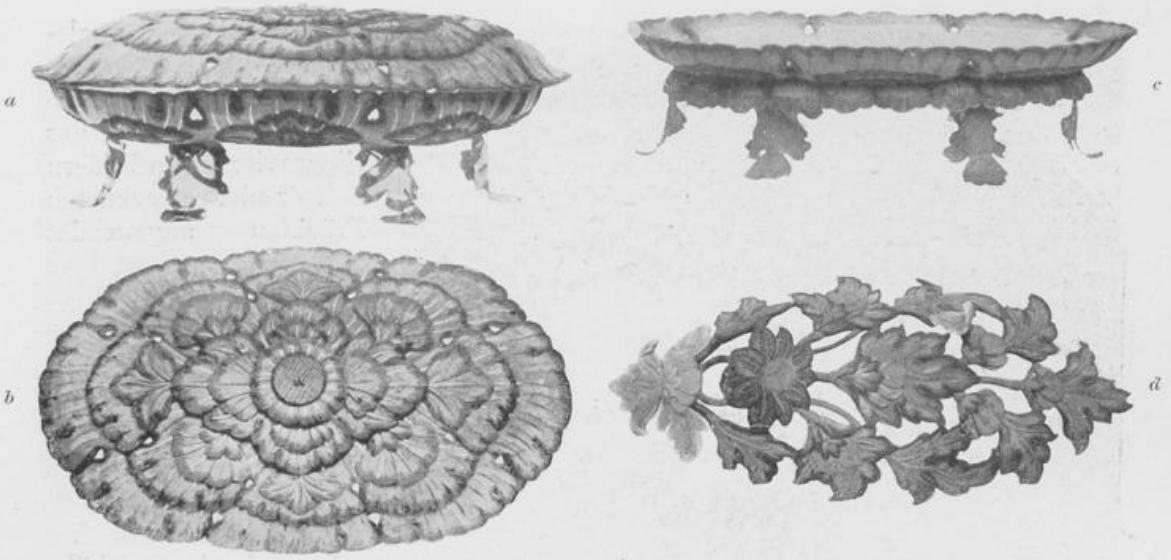


Abb. 602 Schalen aus Paulowniaholz geschnitzt, verziert mit Gold- und Silberbronze, Füße (*a*) aus Gold- und Kupferlegierung, Blumenornamentik. **a** Schale mit Deckel auf sechs Füßen, **b** Ansicht des Deckels (*a*) von oben, **c** Schale auf sechs Füßen, **d** reparierter Teil eines Deckels, durchbrochen gearbeitet, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

arbeiten (Abb. 603) farbige Malereien auf dünn gehämmerten Goldblättchen tragen. Da ich die Originale im Shosoin nicht gesehen habe, folge ich den japanischen



Abb. 603 Schale in Lotosblumenform, mit 32 Blättern, Holz mit schwarzem Lack und farbiger Malerei auf Blattgoldgrund, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

Angaben im Toyei Shuko, die allerdings auf die einzelnen Techniken nicht genauer eingehen.

Die Lackschicht wurde direkt auf Holz oder andere Stoffunterlagen aufgetragen. Häufig fand auch Leder Verwendung. Die Techniken der Verzierungen blieben die gleichen wie die oben erwähnten. Sowohl Einlagen von Gold- und Silberblech (Abb. 604) kommen vor wie



Abb. 604 Kleiner Kasten, gelacktes Leder mit Vögeln und Zweigen in Gold- und Silbereinlagen, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)



Abb. 605 Achtseitiger Spiegelkasten aus Holz, mit gelacktem Lederüberzug. Vögel und Blumen in Gold- und Silbermalerei, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

zwischen 1403 und 1425 hatten die Chinesen von einem japanischen Techniker bei der Gesandtschaft in Ningpo die Behandlung mit Maler- und Sprenkelgold erlernt und schickten (1426—1436) viele Studenten nach Japan, um die Lackmalerei in Gold und Farben zu erlernen. Der Chinese Yang Hüan soll zuerst in China die japanische Lackmalerei eingeführt haben."

Konnte China in der Technik des Goldlacks die Japaner nicht erreichen, so blieb es doch in bezug auf die Lackmalereien und Einlagetechnik nicht zurück. In ihnen und den noch zu erörternden geschnittenen Lacken sind „die Chinesen — nach Kümmels Meinung — die unbestrittenen Meister, die Japaner schwächliche Nachahmer geblieben". [1]) Allerdings fehlen uns Gold- und Silbermalereien (Abb. 605). Daneben wurde, nach japanischen Berichten, das Eingravieren von Bildern in Holz oder getrockneten Früchten angewendet (Abb. 606).

In Japan schätzte man besonders den Goldlack und steigerte ihn zu einer virtuosen Vollendung. China dagegen hat nichts Gleichwertiges geschaffen und sogar wiederholt versucht, die Techniken seiner einstigen Schüler zu erlernen. Hirth berichtet, daß von den Geschenken japanischer Gesandter am Hofe zu Peking die Lackarbeiten besondere Bewunderung erregten: „In der Zeit



Abb. 606 Gefäß mit Deckel aus getrockneter Melone, mit eingravierten Mustern und Bild von Konfuzius und seinem Schüler Yeng Hui zwischen Bäumen, Tangzeit, 618—980
(Aus: Chibaya, Yamata no hikari, 1895)

[1]) *Kümmel*, Bemalte Chinesische Lacke. Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen. Ostasiatische Kunstabteilung, Juli 1910, S. 270—276, Abbildungen von Lacken aus der Ostasiatischen Kunstabteilung des Berliner Museums, von denen Kümmel selbst bei einem die japanische Ausführung als möglich zugibt. Das gleiche dürfte für das kleine Kästchen mit Gewürznelkenzweig gelten. Dagegen zeigt das Bild von zwei Phönixen in Landschaft die Hand eines

bis jetzt für diese Annahme jegliche Beweise, aber da die Chinesen auf allen Gebieten als Lehrmeister der Japaner aufgetreten sind, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie es auch in der Lackmalerei waren. Wenn in China im Gegensatz zu den Verhältnissen in Japan keine alten Lacke erhalten blieben, so sind die Kriege, Revolutionen und Feuersbrünste natürlich an erster Stelle als Grund anzusehen. Aber es kommt hinzu, daß die Chinesen mit ihrem historischen Sinn an erster Stelle die archäologischen Gegenstände und Inschriften schätzten und von den modernen Techniken nur die feinsten Porzellane und Steinarbeiten ihres Kunstwertes wegen sammelten. Die dekorierten Zweckgeräte sind verbraucht und verschollen. Bei dem begrenzten Gesichtskreis der Japaner dagegen wurden prunkende Zierstücke aller Arten und Zeiten der technischen Vollendung wegen aufbewahrt und gesammelt.

Hierdurch entstand ein wesentlicher Unterschied in der Bedeutung der Kunstartikel auf dem Festlande und auf dem Inselreiche. Seit der Sungzeit sammelten die Chinesen und bezahlten enorme Preise für alle prähistorischen Stücke, besonders für antike Bronzen und Jadearbeiten, und seit der Mingzeit für feinste Porzellane — die Japaner hatten in der gleichen Epoche noch kein Verständnis für die von den Chinesen am höchsten geschätzten Werke. Erst im 15. Jahrhundert begann sich Japan wieder mehr um den chinesischen Geschmack zu kümmern, aber auch dann haben die kostbarsten Schätze nicht ihre Heimat verlassen.

Die Lackarbeiten dürften in China seit altersher nie mehr gewesen sein als geschmackvoll dekorierte Gebrauchsgegenstände, denen ein höherer Sammlungswert nicht beigelegt wurde. Sicher ist viel Geschmackvolles und Schönes geschaffen worden, denn die luxuriösen Paläste werden neben den Kunstschätzen auf anderen Gebieten auch gleichwertige Tische und Sitze, Schränke und Truhen, Tablette und Untersätze, Kästen und Döschen enthalten haben. Marco Polo[1]) berichtet z. B. von einer gelackten Holzvase mit Silbereinsatz von über 5 m Höhe. Aber kein Stück wird so kostbar und liebevoll ausgeführt worden sein wie die bunten Eierschalentassen aus Porzellan oder wie in Japan die zierlichen Goldlackdöschen. Wäre es anders gewesen, so würden die Quellen in der chinesischen und europäischen Literatur genauere Hinweise enthalten, und vor allem hätten die ausführlichen Kataloge der kaiserlichen Sammlungen wenigstens einzelne Typen übermittelt. Zwar werden Lackarbeiten wiederholt von den Schriftstellern gerühmt[2]) und ihre Technik beschrieben, aber Lobpreisungen wie bei den am höchsten geschätzten Kunstarbeiten fehlen.

---

chinesischen Malers. Jedenfalls dürfte die Malerei nicht vor der Mingzeit entstanden sein. Bei dem völligen Fehlen von Originalen zum Vergleich ist es schwierig, über Ort und Zeit der Herstellung etwas zu bestimmen.

[1]) *Yule*, Marco Polo, 1903, Bd. I.

[2]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 124, Tsao Chao, Ko Ku yao lun, 1387 und S. 126 Chang Ying-zwen, Ch'ing po Ts'ang 1595.

Musikinstrumente.

Die alten Quellen berichten, daß schon im 23. Jahrhundert v. Chr. die Musik erfunden worden sei. Im 10. Jahrhundert v. Chr. hatte sie eine solche allgemeine Verbreitung und Bedeutung erlangt, daß ihre Kenntnis ein wichtiges Fach in der Schule bildete.

Im Chouli werden die verschiedenen Arten der Beschäftigung aufgeführt. Unter den sechs freien Künsten steht nach der Beachtung des Ritus an erster Stelle die Ausübung der Musik, und zwar vor dem Rechnen, Schreiben, Bogenschießen und Wagenlenken. [1])

Die weithin tönenden Schlaginstrumente von der großen Kriegspauke auf hoher Bergesspitze und der Kriegstrommel auf dem Wagen des Kaisers bis zum Cimbel des Rottenführers haben wir bei den Waffen (S. 204) kennen gelernt. Es waren Signalkünder, keine Melodienwerkzeuge. Die großen Tempel- und Palastglocken (S. 151—155) wurden als Zeichen des Stundenanfangs und des Beginns des Gottesdienstes, und die Klangplatten, Trommeln und Schellen in ähnlicher Bedeutung angeschlagen. Beim gravitätischen Einherschreiten ertönten die Jadesteine (Abb. 507) des Klangregulators auf der Hofkleidung, und Glöckchen und Schellen bildeten den Schmuck der Kleider, Vorhänge und Tierzäumung.

Die Instrumente der melodischen Musik waren Saiteninstrumente, Flöten, kleine Trommeln und Glocken.

Die chinesischen Schriften [2]) enthalten sehr ausführliche Listen über die zahlreichen Abarten der Instrumente, aber eine Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Formen fehlt. In alten Büchern ist das Schema der Instrumente in Konturlinien recht oberflächlich angegeben, ohne irgendwelche Rücksicht auf das Material und den verzierenden Schmuck. Allerdings wird schon frühzeitig die Anbringung von Edelsteinen erwähnt, aber keine genauere Mitteilung über die Art und den Stil existiert.

Wieder ist es die Schatzkammer des japanischen Kaiserhauses, die uns Originalinstrumente, wenigstens aus der Tangzeit, erhalten hat. Aber wie wir gleich sehen werden, sind nur gewisse Typen in üppiger Ausführung vertreten, und gerade die ältesten Instrumentformen fehlen. Europäische Sammlungen enthalten nur selten ostasiatische Musikinstrumente und haben sie niemals unter dem ästhetischen Gesichtspunkte gewählt. Auch dürfte es heute kaum möglich sein, in den Besitz älterer Stücke als aus den letzten Jahrhunderten zu gelangen.

Das älteste Saiteninstrument ist eine liegende Harfe (Kin); sie besteht aus einem Brett mit überspannten Seidenfäden, die an beiden Enden über feste Stege laufen. Die chinesischen Schriften berichten, daß Kaiser Fuhi um 2500 v. Chr. dieses Instrument zuerst einführte. Es war über zwei Meter lang und

[1]) *Plath*, Beschäftigung der alten Chinesen. Bayr. Akademie der Wissenschaften, München 1869, S. 4.

[2]) Eine kurze Übersicht der Instrumente gibt: *Kraus*, La musique en Japon, Florenz 1878. — *Piggott*, The Music and Musical instruments of Japan, London 1893. — Piggott, The Musik of the Japanese, Asiatic society of Japan, Tokyo 1891. — *Abraham* und *Hornbostel*, Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner. Internationale Musikgesellschaft, 1903, Januar/März, untersuchen auch chinesische Instrumente und geben S. 342 u. 343 eine Literaturübersicht. — *Knosp*, La Musique Indo-Chinoise, Mercure musical et bulletin français de la Société Internationale de Musique, 1907, September. — *Soulié*, La Musique en Chine. Bulletin de l'association amicale Franco-Chinoise, Paris 1910, März bis April 1911, I.-V. — *Cordier*, Bibliotheca Sinica, Literaturangaben, S. 1572—76, 3154—56. — *Leroux*, La musique japonaise classique, Société franco-japonaise de Paris, 1910, Juni/September, S. 17—57, und Beiheft mit Tafeln.

hatte nur fünf Saiten. In der Choudynastie kam eine sechste und später eine siebente Saite hinzu. So blieb die Form für lange Zeit, nur kam daneben eine kleinere Ausführung auf. Dem Kaiser Fuhi wird noch ein anderes, ähnliches Instrument (So) zugeschrieben, das bei 2 m 60 cm Länge 50 Seidenfäden besaß. Unter Kaiser Tiku (2432—2363 v. Chr.) soll die Anzahl der Saiten auf 25, und unter dem Kaiser Shun (2288—2206 v. Chr.) auf 23 vermindert worden sein. Die Saiten sind in zwei Gruppen geteilt und durch eine Mittelsaite getrennt. Die Harfe ruht wagerecht auf einem Gestell. Verschiedene Abarten sind im Laufe der Jahrhunderte entstanden. Eine kleinere Form (Tcheng) von 1 m 40 cm Länge mit 14 Saiten soll zuerst im 3. Jahrhundert v. Chr. hergestellt worden sein. Bei einer Ausführung (Paoso) werden Jade-, Edelstein- und Metalleinlagen erwähnt.

Im 6. Jahrhundert v. Chr. wird schon von der Harfe (Kin) als einer Antiquität gesprochen. Chinesische nachchristliche Bilder zeigen sie auf einen hohen Tisch gelegt und den Spieler auf einem Stuhle daneben sitzend. Die kleineren Ausführungen werden beim Sitzen auf der Erde auf dem Schoße gehalten. Auf den Gravuren der Hansteine halten die Harfenspieler, in der Mitte des Musikchors der Jongleure und Akrobaten, ihre Instrumente auf diese Weise; sie werden von Flötenbläsern oder Trommelschlägern begleitet.[1]

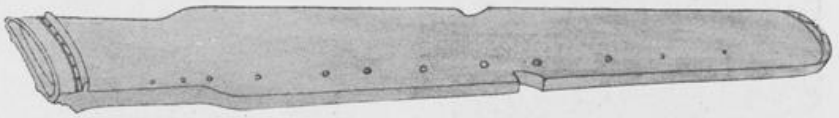


Abb. 607 Brett einer siebensaitigen liegenden Harfe (Kin), an beiden Enden feste Stege zum Spannen der Saiten, aus China nach Japan gebracht, 723 (Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

Im Tempel wird die Harfe bei den heiligen Zeremonien verwendet und meistens allein gespielt, selten wird eine Begleitung mit anderen Instrumenten erwähnt. Es sind im Laufe der Jahrhunderte elf verschiedene Arten entstanden, bei denen die Anzahl der Saiten und die Größe wechselt.

Aus der Tangzeit ist ein elegantes Harfenbrett (Abb. 607, 608, 1) erhalten, das auf seiner Vorderseite die Stege zeigt, über die die Saiten gespannt werden, während die Rückseite mit reichen Einlagen verziert ist. Am Halse finden wir Schriftzeichen und auf dem Körper Vögel im Gegenüber der sassanidischen Stoffe, mit Blumen und Tieren. Es ist jener üppige Dekorationsstil der Tangzeit, den wir bei anderen Geräten (Abb. 311, 597, 600) bereits kennen gelernt haben, und der für das Dekor aller Instrumente, die im japanischen Schatzhause erhalten sind, charakteristisch ist. Die Holzteile sind mit oblatenartig nebeneinander gesetzten Mustern in Lackmalerei oder farbiger Einlage verziert. Es entspricht dem Zeitstile, daß die Flächen völlig mit Dekorationen überzogen wurden und die Formen eine elegante Kontur erhielten. Besonders reich ist die Vorderseite geschmückt (Abb. 608, 2). Sitzende Figuren unter dem Lebensbaum sind umgeben von Engeln auf Wolken und von Tieren auf der durch Pflanzenstauden und Bambusgebüschen angedeuteten Erde. Es ist eine zierliche Kleinarbeit einer vollendeten Technik.

Wesentlich einfacher ist ein Saiteninstrument (Houkin), eine Art Violine, das als Saiten nur zwei oder vier Seidenfäden, niemals Metallsaiten, hat. Die Größen sind sehr verschieden. Ein rundes, hohles Bambusholz, mit Schlangenhaut oder Pergament überspannt und unten offen gelassen, bildet den tönenden Körper, und auf langem schmalem Halse sind die Seidenfäden dicht nebeneinander gespannt. Es wird mit einem Bogen gespielt. Hou bedeutet Barbaren, somit lehrt der Name

[1] *Chavannes*, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909, Tafel 83, 85, 86.



1



2



3



7a



4



5



6



7

Abb. 608 **1** Liegende Harfe (Kin) aus Paulowniaholz, schwarz gelackt, Vorderseite mit Silber und Gold, Rückseite nur mit Silbereinlage. Rückseite mit Inschrift, Drachen, Pflanzen und zwei Vögeln, **2** Teil der Vorderseite, Figuren auf Inseln zwischen Bäumen, Pflanzen, Vögeln und Wolken mit Engeln, laut Katalog gemacht von Hsü Ping Wei, **3**, **4** Anschlagholz (Plectrum), für Pipa, Elfenbein, rot gefärbt, Blätter grün, Phönix, Vögel und Blumen (*3*), geflügeltes Pferd, Berge, Fasan, fliegende Gänse, Blumen, Entenpaar auf Lotosblumen (4), eingeritzt, so daß Muster weiß ist. **5** Gitarre (Pipa) aus Sandelholz mit Perlmuttereinlage, zwei Vögel mit Menschenköpfen, Blumen und Ranken. **6**, **7**, **7** *a* fünfsaitige Gitarre (Pipa) Sandelholz mit Perlmutter und Schildkroteinlagen. Das Schildkrot hat von der Unterseite Eingravierungen, die durchscheinen; Blumenornamente mit Vögeln in Wolken (*6*), pipaspielende Figur auf Kamel, Baum und Vögel (*7 a*).

Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, aus dem Besitze des Kaisers Shomu, 724—748

(Aus: Toyei Shuko, An illustrated catalogue of the ancient Imperial treasury called Shôsôin, Tokio 1908, Taf. 19, 20, 21, 22)

Text s. S. 427 (*1*, *2*), 431 (*5*, *7*)

— Harfe (Kin) der Barbaren (Hou) —, daß wir hier ein aus dem Auslande eingeführtes Instrument haben. Es soll von den Völkern des Nordens und Westens übernommen worden sein. Als Beweis des Aufkommens in späterer Zeit ist charakteristisch, daß es nicht für den Gottesdienst Verwendung fand, sondern in Gemeinschaft mit Tamburins nur Gesänge begleitete. Die Ausführung wechselte in den Landesteilen und zu den verschiedenen Zeiten. Ähnlich ist ein Instrument mit rundem kleinem Schallkörper mit Schlangenhaut und langem Hals, das besonders in moderner Zeit allgemein Verwendung findet.

Für unsere Untersuchungen am bedeutungsvollsten ist eine Lautenart mit aus Holz gefertigtem plattem Schallkasten von geringer Höhe, mit vier oder fünf Saiten (Pipa). Sie hat eine ähnliche Verbreitung gefunden wie die Gitarre in Europa und auch eine gleiche Beliebtheit in allen Volkskreisen erlangt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn eine ganze Reihe dieser Instrumente, verschieden in Form und Verzierung, in Japan erhalten ist.

Die Pipa soll zur Hanzeit durch die Hiungnuvölker Zentralasiens (Bd. I, S. 44) eingeführt worden sein. Die Ausführung der ovalen Form (Abb. 609, 610) ähnelt so auffallend der griechischen Cithara und die Abart (Abb. 611) in runder Form (Yue kin) der Citharista, daß wir eine Übertragung aus dem Westen in den letzten Jahrhunderten vor Christus, zu der Zeit der vielfachen Reformen, annehmen können. Noch wichtiger als die Übereinstimmung der Formen der Instrumente ist die der musikalischen Theorien. „Die Verwandtschaft des chinesischen Musiksystems[1]) mit demjenigen des Pythagoras ist durch so zahlreiche Analogien belegt, daß man kaum umhin kann, an einen ursächlichen Zusammenhang beider zu denken. Es mag dahingestellt sein, ob der griechische Gelehrte von seinen Reisen nach Ägypten und dem Orient die Grundlage seiner Theorie als fertiges Geschenk in die Heimat zurückbrachte oder ob wir für beide Systeme eine ältere gemeinschaftliche Wurzel, etwa in Indien oder Babylon, zu suchen haben. Wir werden jedenfalls kaum fehlgehen, wenn wir die harmonische Musik des heutigen Europa und die harmonielose der modernen Japaner als späte Blüten e i n e s Baumes nebeneinander stellen."

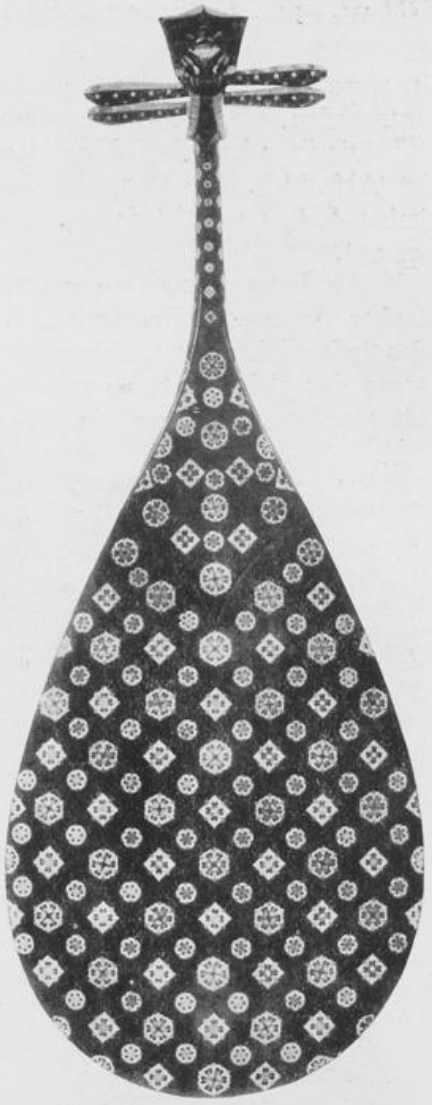


Abb. 609 Viersaitige Gitarre (Pipa) Rückseite von 610, aus Sandelholz, mit Holzeinlagen in geometrischen Figuren, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 429, 431

[1]) Zitiert nach *Abraham* und *Hornbostel,* Studien über das Tonsystem der Japaner, S. 321. — *Chavannes*, Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise. Appendix, Bd. III, Traduction mémoires historiques de Sse-matsien, S. 630—645.

Was hier für die Theorien der Musik festgestellt wird, gilt in genau gleicher Weise für das Instrument. Die Gitarre der italienischen Renaissance entspricht in ihrer Grundform der Pipa Chinas; beide sind aus einer gemeinsamen Urform entstanden, die im Westen von Asien anzunehmen ist.

Die Pipa hat einen birnenförmigen Körper, dessen Hals nach hinten umgebogen ist (Abb. 610). Die Form der Hanzeit weist 4 Saiten auf, aber verschiedene Abarten haben 5, 6, 7 und 12 Saiten. Der Körper ist aus Holz oder mit Schlangenhaut bespannt.

Die Japaner besitzen in der Biwa (Abb. 608—614), die auch wieder in mehrfacher Weise ausgeführt wird, eine Abart der chinesischen Pipa. Die Instrumente des kaiserlichen japanischen Schatzhauses sollen aus China eingeführt worden sein; wenn das richtig ist, so müssen wir die Abbildungen als gleichzeitige chinesische Abarten der Pipa ansehen.

Die breite Fläche dieses Haninstrumentes gab den Künstlern der Tangzeit eine gute Dekorationsgelegenheit. Wir finden Inkrustationen mit Silber, gefärbtem Elfen-

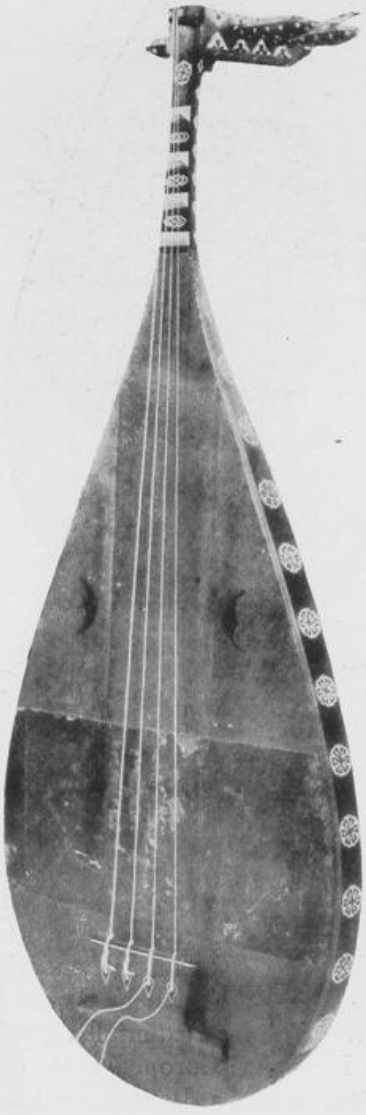


Abb. 610 Viersaitige Gitarre (Pipa) mit Malerei auf Mittelteil, Kreisornamente als Einlagen an den Seiten. Rückseite Abb. 609. Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V) Text s. S. 429

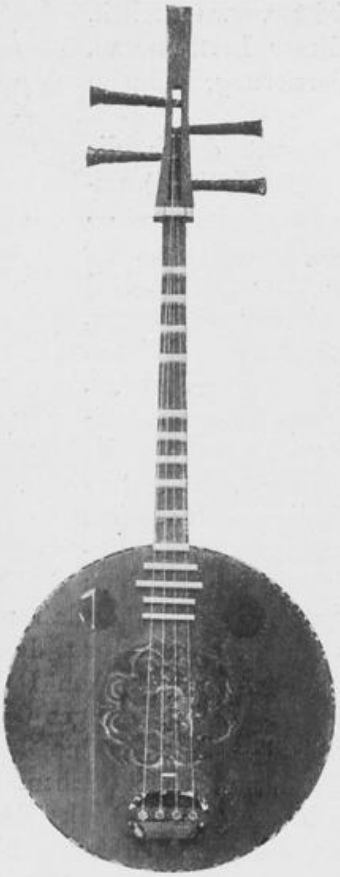


Abb. 611 Viersaitige Mandoline in runder Form (Yuekin) mit Rosette in Malerei, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V) Text s. S. 429

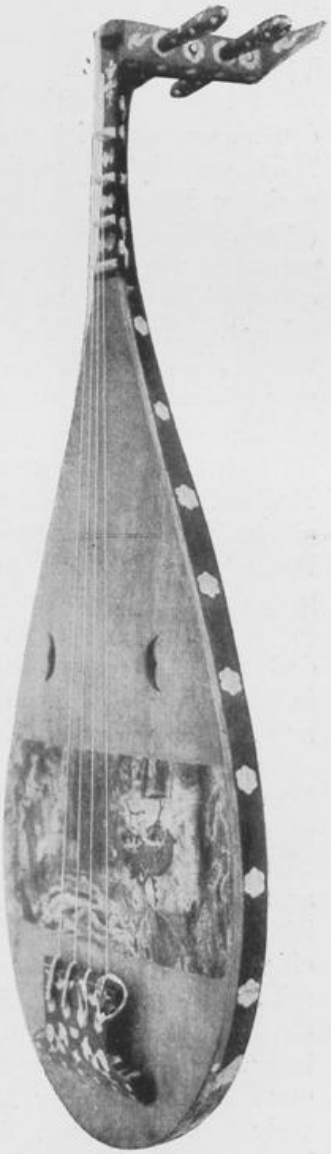


Abb. 612 Viersaitige Gitarre (Pipa) aus Ahornholz, gefärbt, mit gemaltem (Abb. 615a) Mittelteil, mit Einlagen von Perlmutter, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

bein, Perlmutter und Bernstein, der zum Teil untermalt ist, in zierlich zusammengefügten Mustern. Blumenrosetten, ähnlich denen auf persischen Seidenstoffen, sind dem Material und Zweck angepaßt, und dazwischen füllen geschwungene Flammen- und Wolkenmuster die Fläche (608, 6) oder in die eleganten Ranken sind Vögel mit Menschenköpfen gefügt (608, 5). Auf anderen Flächen sind keine abgepaßten Muster, sondern in rhythmischer Anordnung viele Einzelmotive (Abb. 609) nach Art von Stoffmustern aufgetragen. Ganz eigenartig sind Einlagen, die nach Gemälden ausgeführt sind. Da sehen wir einen Lautenspieler auf einem Kamel reiten. Zur Andeutung der fremden Heimat des Tieres ist eine Palme hinzugefügt (608, 7a).

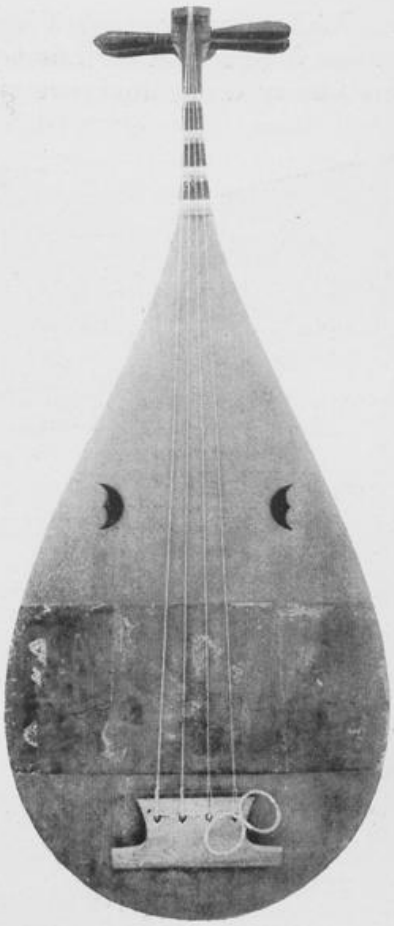


Abb. 613

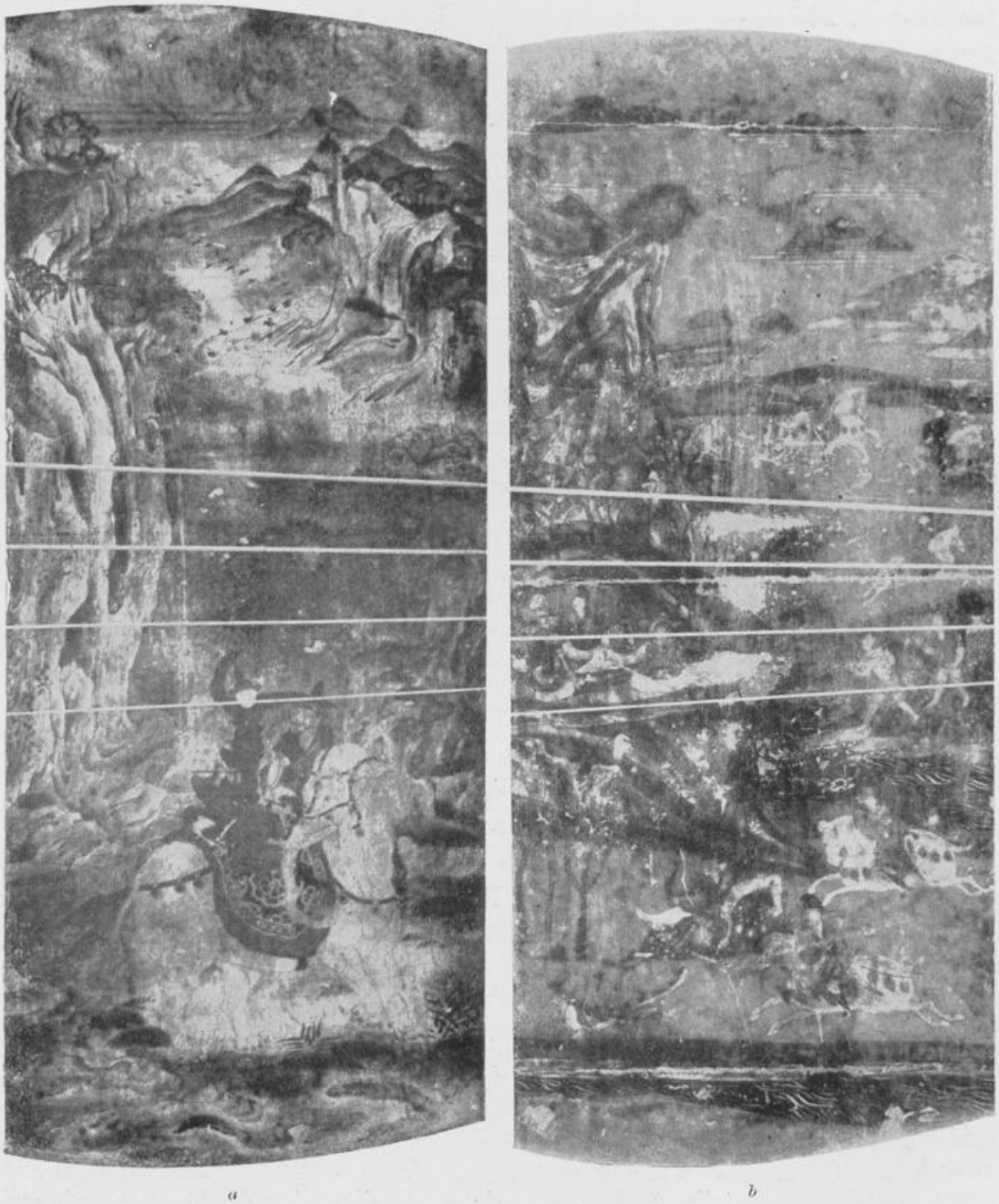


Abb. 614

Abb. 613—614 Viersaitige Gitarre (Pipa) (Abb. 615 b) Mittelteil, Abb. **614** Rückseite, vier Vögel mit Blumenranken im Schnabel, Pflanzenornamente und Vögel, eingelegt in Silber, gefärbtem Elfenbein und Horn, in Bambus und verschiedenen Arten von Holz, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

Künstlerisch am höchsten stehen einige Malereien (Abb. 615), die als breites Querband die Oberfläche der Schallkasten (Abb. 612, 613) bedecken. Hier finden wir einige der wenigen Originalmalereien des 8. Jahrhunderts. In einer Gebirgslandschaft (Abb. 615, *b*) jagen Bogenschützen zu Pferde den Tiger, und in den hochgestaffelten Bergen sind die verschiedenen Szenen der Reiter und Fußgänger übereinandergemalt. Auf dem anderen Bilde (*a*) trägt, an steilem Felsen vorüber, ein reichgeschirrter weißer Elefant Musikanten, deren einer in lebhafter Bewegung die Pauke schlägt, und in der Ferne ist eine Gebirgslandschaft aufgebaut. Stil und Ausführung entsprechen den Malereien der Tangzeit, aber wir kennen bisher kein Original mit einer derartigen Darstellung. In Japan hat man diese Art der Tangmalerei, auf die die chinesische Renaissance in der Mingzeit zurückgriff, zur Zeit des Sammelns von Gemälden im 15. Jahrhundert nicht geschätzt. Damals wurde unter dem Einfluß der Zensekte eine mehr philosophierende Impressionsmalerei bevorzugt. In China hat man derartige Bilder aus dieser Zeit noch nicht gefunden, und daher kennen wir den Stil nur aus Nachbildungen aus der späteren Zeit (Bd. I, Abb. 146). Die Malereien auf den Instrumenten sind somit einzigartige Originale und interessante Beweise, daß in der Tangzeit in Japan ein Kunststil herrschte, dem die modernen Ästheten in Europa und Japan wenig Verständnis entgegenbringen.

Schon in den klassischen Büchern aus vorchristlicher Zeit wird die Erfindung der F l ö t e mit mehreren Pfeifen in verschiedener Länge um Jahrtausende zurückdatiert. Sie gehört wie die Harfe zu den Musikinstrumenten des Tempels. Aus



a *b*

Abb. 615 **a** gemaltes Mittelteil der Gitarre (Abb. 612) Musikanten auf Elefanten in hoher Gebirgslandschaft, in dunklen Farben, **b** gemaltes Mittelteil der Gitarre (Abb. 613) Jagdszene im Gebirge, unten Bogenschütze, nach hinten gewendet auf Tiger schießend, Reiter zu Hilfe eilend, in der Mitte sitzende Figuren und Fußgänger, oben Reiter im Gebirge, Inseln im Meer, in dunklen Farben auf Zinnober gemalt, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 431

Griechenland ist in der Legende des Wettstreites des Marsyas mit dem leierspielenden Apollo, der Kampf der mit dem asiatischen Kult eindringenden Flöte mit der altgewohnten Leier verewigt. In China gilt ebenfalls die Harfe als das älteste Instrument,

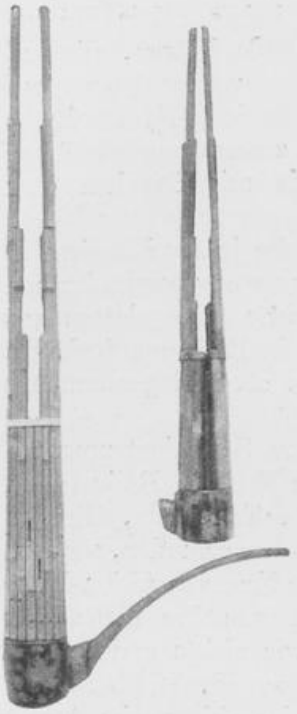


Abb. 616 Rohrflöten auf Mundgestell, schwarz gelackt, mit Vögeln u. Pflanzen in Goldmalerei, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

aber die Flöte dürfte aus der gemeinsamen Quelle früher nach dem Osten als nach Europa gekommen sein.

Auf der Länge der tönenden Pfeifen haben die chinesischen Philosophen des Altertums das Hauptproblem der Musiktheorie, die Tonleiter, nach der abnehmenden geometrischen Progression der „Quintenzirkel" aufgebaut. Es war dasselbe Grundprinzip, das Pythagoras anwendete, nur benutzte dieser die Länge der schwingenden Saiten. Es ist das gleiche Schema, nach dem noch heute unsere Orgeln gebaut werden.

Die Ausführung ist in bezug auf Größe, Zahl und Material der Pfeifen eine sehr verschiedenartige. Das verbindende Hauptteil mit Mundstück war in der Tangzeit (Abb. 616) schwarz gelackt und mit Vögeln und Pflanzen in Goldmalerei verziert. Die Anordnung ist so getroffen, daß in der Mitte die kleinsten und an beiden Seiten die längsten Pfeifen sind.

Unter den zahlreichen Flöten und sonstigen Blasinstrumenten greife ich nur wenige typische Beispiele heraus.

Die Flöte (Siao) mit seitlichem Mundloch und verschiedenen Klanglöchern (Bd. I, Taf. IX, *B*) soll in der Hanzeit erfunden worden sein. Erst im 14. Jahrhundert fand sie in dem Orchester der rituellen Musik Eingang. Sie wird in Jade, Bronze und meist in Bambus ausgeführt, lackiert oder mit Drachen in Wolken bemalt. Bei einer Art wird unten ein Drachenkopf an vorgebeugtem Halse und oben ein aufgerollter Schwanz in Schnitzerei angesetzt, so daß die Flöte (Tchonglu Siao) die Form eines Drachens erhält. Viel älter ist eine wahrscheinlich einfache Form der einrohrigen Flöte, die schon in vorchristlicher Zeit (S. 195) als Instrument der Befehlshaber erwähnt wird.

Von den Mohammedanern sind — wie man annimmt, durch turkestanische Völker — Trompeten (Suona oder Sola) übernommen, die heute zur Volksmusik, z. B. bei Hochzeiten und Freudenfesten, stets verwendet werden. Es gibt zahlreiche Arten der Ausführung, aber keine scheint eine künstlerische Verzierung erhalten zu haben.

Anschlaginstrumente gibt es in zahllosen Variationen. Die Pauke[1]) soll aus Zentralasien eingeführt worden sein. Auf Hanreliefs finden wir tonnenförmige Pauken in Gestellen aufgehängt, die an beiden Seiten angeschlagen werden. Daneben

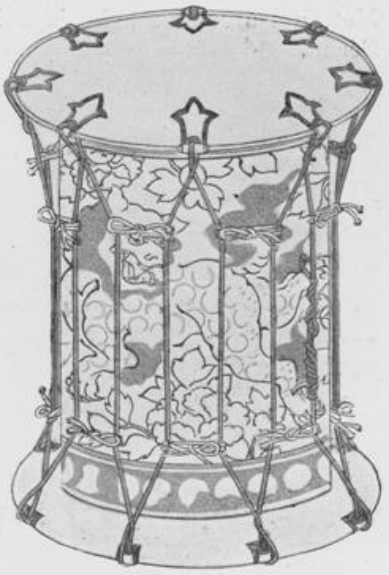


Abb. 617 Trommel, Mittelstück mit Löwen und Kamelien bemalt, angeblich vom König von Kudara in Korea an Prinz Shotoku (572—621) geschenkt (Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895) Text s. S. 434

[1]) *Wylie*, Notes on Chinese litterature with introductory remarks on the progressive advancement on the art. Shanghai 1902, S. 141. Nan Cho in Kee Koo hih, gedruckt im 9. Jahrhundert, sagt, daß die Einführung der Pauke in China aus Zentralasien stattfand und daß es 129 Symphonien gab, von denen ein großer Teil aus Indien stammt.

kommen auch liegende Pauken vor, die einen Fellbezug haben. Die Hängegestelle haben meist oben Drachenverzierungen und am Fuße Löwen, die auf zentralasiatische Vorbilder schließen lassen. Andere Pauken wieder lagern auf einfachem Fußgestell. Es gibt Pauken von gewaltigen Dimensionen,[1]) bis herab zur kleinen Handtrommel (Abb. 617), die in ihrer in der Mitte zusammengeschnürten Form in ganz Asien verbreitet ist. Das Gestell ist oft mit Drachen und Päonienmotiven in Lack oder Malerei verziert.

Das Glockenorchester (Abb. 265) mit 16 Metallglocken, die in zwei Reihen in einem Gestell aufgehängt sind, haben wir in Stil, Form und Verzierung bereits kennen gelernt. In gleicher Weise wurden auch einzelne Glocken sowie Klangplatten aus Stein und Metall verwendet, die in Gestellen einzeln oder in Reihen aufgehängt wurden. Die Wertschätzung des hell klingenden Jadesteines als Schlaginstrument wurde schon erwähnt (S. 154).

Wir haben somit drei Haupttypen zu unterscheiden: an Saiteninstrumenten die liegende Harfe und die Gitarre, an Blasinstrumenten die Flöte in Reihen und als einzelne Röhre und an Schlaginstrumenten die Pauken, Trommeln, Glocken und Klangplatten. Seit der Hanzeit sind keine neuen Instrumente erfunden, sondern nur Variationen in großer Anzahl ersonnen. Die musikalische Kunst in China hatte in der Theorie und in den Instrumenten um Christi Zeit bereits ihre Vollendung erreicht. Von der künstlerischen Ausschmückung kennen wir nichts anderes, als was im japanischen Schatzhause aus dem 8. Jahrhundert erhalten ist. Hierbei bleibt es fraglich, ob diese überladene und luxuriöse Dekoration eine chinesische Arbeit oder eine japanische Ausarbeitung des chinesischen Stiles darstellt.

Aus China sind kunstvoll verzierte Instrumente, die sicher existiert haben dürften, nicht bekannt geworden. Marco Polo und andere Reisende berichten von den Orchestern am kaiserlichen Hof und in den Tempeln, aber kein Wort gilt der künstlerischen Ausgestaltung. Die modernen Instrumente sind schmucklose oder mit stereotypen Mustern handwerksmäßig verzierte Nützlichkeitsgeräte.

---

[1]) Die genaue Nachbildung in Originalgröße einer Riesentrommel von mehreren Metern Durchmesser in japanischem Tempelbesitz befindet sich im Völkermuseum zu Berlin.

Zweites Jahrtausend

Die Technik der geschnittenen Lacke ist wahrscheinlich erst im Mittelalter aufgekommen, da in den Kaiserschätzen in Japan kein Stück vorhanden ist. Es sind dort so viel verschiedenartige Ausführungen erhalten, daß kaum anzunehmen ist, daß die in den letzten Jahrhunderten so hoch geschätzte Kunst, wenn sie nicht vertreten sein sollte, schon damals geübt worden wäre. Auch ist zu beachten, daß bei den Arbeiten im Shosoin der Lack stets als dünne Schicht aufgetragen ist.



Abb. 618 Wandbild aus vierschichtigem Lack in schieferblau für Luft, dunkel olivgrün für Wasser, hellbraun für den Erdgrund und zu oberst rot für alle bildliche Darstellung, in Relief geschnitten; Inschrift in Messing: Die Eroberung der Festung Touliomen durch Kienlungs Armee, 1788. Rahmen: Teakholz mit aufgelegter Blumen- und Früchtenranke in Nephrit, Achat, Lapislazuli und grün und rosa gefärbtem Elfenbein; gravierte Messingleiste als Bildabschluß, 83 zu 108 cm. Aus dem Kaiserpalast zu Peking, 18. Jahrhundert
(Sammlung Stübel, Dresden — Originalaufnahme)
Text s. S. 437, 438

Ein Relieflack wurde in Japan zum ersten Male im 13. Jahrhundert, als gleichzeitig aus China die Glasurtöpferei nach Japan kam, geübt, und nach der Zeitepoche „Kamakuralack" genannt. Die Entstehung in China dürfte etwas früher, aber doch nicht viele Jahrhunderte vorher, anzusetzen sein.

Man unterscheidet den echten Relieflack, der in die noch weiche, dicke Lackschicht geschnitten wird, und die viel minderwertigere Ausführung in geschnitztem Holz, das mit Lack überzogen wird. Die Lackschicht ist schwarz oder durch Beimengung von Zinnober rot gefärbt. Daneben kommt auch, allerdings viel seltener, eine Färbung in Chamois vor. Besonders der Rotlack hat im 16. bis 18. Jahrhundert eine Blütezeit kunstvoller Ausarbeitung erlebt. Japan hat niemals vermocht, ähnliche Qualitäten zu erzeugen. Im 19. Jahrhundert wurde die Technik weniger geübt, und die moderne Ware zeigt einen bedeutenden Rückgang in der Ausführung. Stücke aus

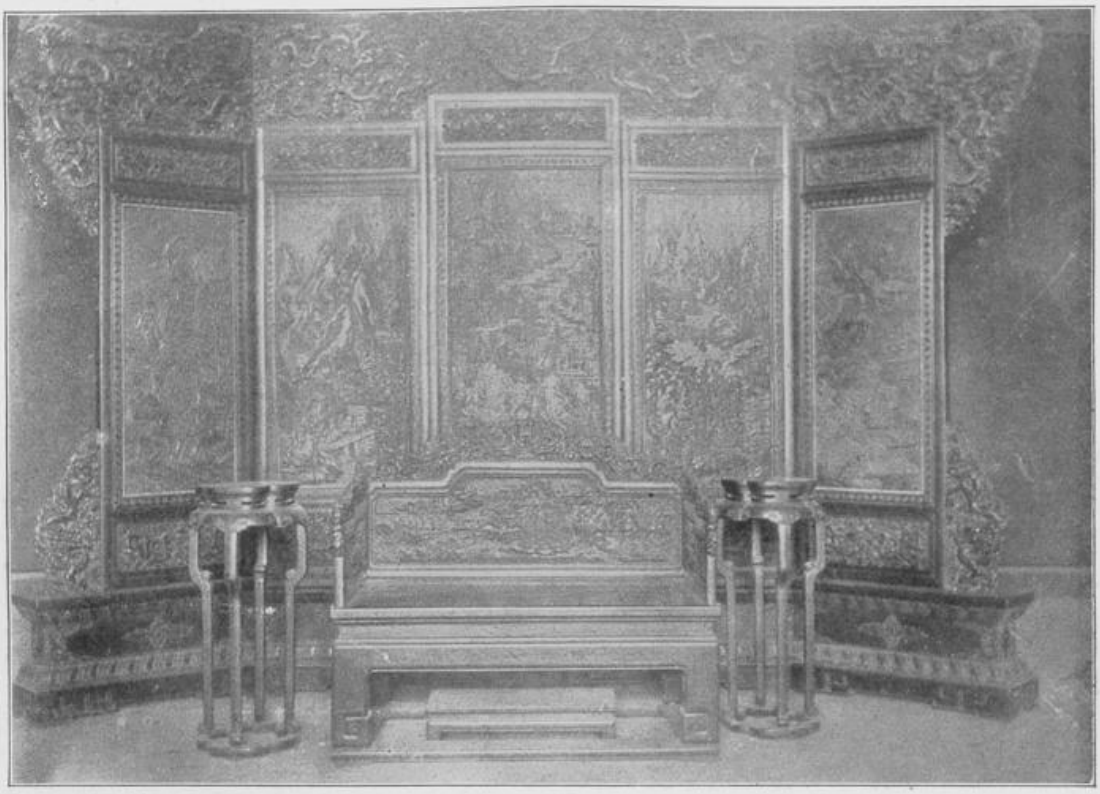


Abb. 619 Kaiserthron mit Seitenständern für Vasen und fünfteiligem Setzschirm, roter Lack, geschnitzt in Relief, im Himmelstempel, Peking, 18. oder 19. Jahrhundert
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)



Abb. 620 Kaiserlicher Thron mit Tisch (die Schutzdecke ist vorn zurückgeschlagen) und fünfteiligem Setzschirm, dreiteilige Treppe, Rotlackflächen in schwarz gelacktem Holzrahmen, in der Konfuzianischen Akademie (Kuotsikien) Peking, 18. oder 19. Jahrhundert
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)

dem 16. Jahrhundert sind sehr selten und kommen kaum noch an den Handelsmarkt. Als Hauptfabrikationsorte gelten Peking und Soochou.

In rotem Lack wurden die kaiserlichen Throne (Abb. 619) geschnitzt. Die niedrige Sitzbank mit geschnitzten Landschaften auf den Hinter- und Seitenwänden wird von einem mächtigen fünfteiligen Setzschirm überragt, der den Thron vom übrigen Raume abteilt. Hochgestaffelte Berglandschaften sind in das tiefe Relief der hohen Wände kunstvoll geschnitten, und die roten Flächen sind von Holzrahmen gehalten, die wiederum von reichem Schnitzwerk bekrönt und unten gestützt werden. Das kaiserliche Rot in seiner satten Tiefe, durch das Relief belebt, gibt einen farbigen Hintergrund für die Menschen in ihren buntgestickten Seidenkleidern und den Kaiser selbst im gelben Staatsgewande. Die Zahl fünf hat hier eine symbolische Bedeutung wie bei den fünf heiligen Bergen. Bei einem anderen Thron (Abb. 620) sehen wir die dreiteilige Treppe vorgebaut. Die Hinterwand mit Inschriften ist von reich geschnitztem schwarzem Holz eingerahmt.

Um uns die Kostbarkeit solcher Geräte klarzumachen, müssen wir bedenken, welche mühselige Arbeit es erfordert, derartig große Flächen in minutiösester Detailarbeit herauszuarbeiten. Schon allein der Auftrag der weichen Lackschichten ist eine langwierige Arbeit. Es entsprach dem Stile der Mingzeit, statt mit breitem Pinsel, wie zur Zeit der Tangherrscher, auf flotte farbige Effekte zu wirken, selbst die großen Flächen ebenso sorgfältig im einzelnen auszuarbeiten wie ein Puderdöschen für die Bewohner des Frauenhauses.

Weitere Effekte wurden durch Übereinanderlegen von farbigen Lackschichten erzielt, die beim Schneiden wie bei Kameen sichtbar wurden. Auf dem Deckel eines Kästchens (Abb. 621) ist die schwarze Lackschicht so tief geschnitten, daß die rote untere Schicht als Grund für das schwarze Relief sichtbar wird.

Den technischen Höhepunkt dieser Kunstfertigkeit bildet eine Serie von Lackbildern, die Kaiser Kienlung zur Erinnerung an seine siegreichen Kriege in vierfarbiger Lackschicht anfertigen ließ (Abb. 618). Das Relief ist so tief und kunstvoll geschnitten, daß alle vier Farben wie auf einem Gemälde wirken. In der obersten roten Schicht sind die Figuren und die Staffage in vollendeter Virtuosität geschnitzt. Der Himmel ist in schieferblauer, das Wasser in olivgrüner und das Erdreich in hellblauer Lackschicht ausgeführt. Auf dem Himmel sind ausgesägte Messingbuchstaben aufgesetzt, um die farbige Wirkung noch zu erhöhen. Das ganze Bild umschließt ein Rahmen aus fein gemasertem Teakholz, auf dem Blumen und Früchte aus Halbedelsteinen, wie Nephrit, Achat und Lapislazuli, und farbig gefärbtem Elfenbein aufgelegt sind.

Augenzeugen berichten, daß sie noch die Wände eines großen Saales im Kaiserpalast zu Peking voll mit diesen Lackbildern gesehen haben, von denen es mehrere Dutzend gab. Der Zufall hat zwei dieser technischen



Abb. 621 Deckel einer Büchse, in Relief geschnittener schwarzer Lack auf rotem Lackgrund; oben: Empfang eines Besuches, Mitte: Prozession des Kaisers, unten: Schießübung. British Museum, London, Mingstil
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I, Fig. 84)

Meisterwerke nach Deutschland[1]) verschlagen. Unsere Abbildung zeigt die siegreiche Erstürmung der Festung Touliomen auf Formosa im Jahre 1788 durch den General Fu Kang Ugan, der als Dank vom Kaiser die Herzogswürde erhielt.[2])

Aus dem 18. Jahrhundert sind Wandschirme in ansehnlichen Größen vorhanden, deren Flächen zeitgenössische Gemälde in verschiedenen Techniken zieren. Die schwarz gelackte Holzfläche ist mit Farben und Goldmalerei bedeckt, deren Wirkung wesentlich unterstützt wird durch Gravierungen oder vertiefte Reliefs. Häufig ist eine Art Kreideschicht auf das Holz als Unterlage für die Lackmalerei gelegt, in die Muster graviert und mit Farbe ausgefüllt worden.

Auf einem reichen zwölfteiligen Schirm (Abb. 622) finden wir eine Malerei nachgebildet, die taoistische Szenen darstellt. Eingefaßt ist das belebte und bunte Bild durch eine Borde mit einzelnen Blumenarrangements, die in ihrer naturalistischen Ausführung zu den stilisierten Bergen gar nicht passen. Statt daß die Borde das Bild zusammenschließt und in ruhiger Einfachheit in der Wirkung steigert, stört sie vielmehr durch die vielerlei Einzelheiten die Gesamtwirkung und trennt die einzelnen Flügel statt sie zu verbinden.[3])

Die gleiche Art der Umrandung finden wir auch bei einem anderen Wandschirm (Abb. 623, 624), der nur Landschaften mit Blumen, Vögeln und Vierfüßlern aufweist. Dieser Stil ist eine Nachahmung der Nadelmalereien, die wir als Wandbekleidung kennen gelernt haben (S. 401). Der Chinese hatte im zweiten Jahrtausend das rhythmische Gefühl für symmetrische Flächenfüllungen verloren. Das malerische Empfinden verdrängte immer mehr die geometrischen und konstruierten Motive der Tangzeit. Die Bilder, die in der Einzelausführung lebendig und wahr wirkten, wurden oblatenartig nebeneinander gesetzt und mehr nach ihrem bedeutungsvollen Inhalte als nach rein ästhetischem Empfinden vereint. Sowohl die Wandschirme als auch die meisten Arbeiten des Kunstgewerbes der Mingzeit erwecken keine einheitliche,

[1]) Eins im Besitz von Stübel, Dresden, das andere im Völkermuseum, Berlin; eine ähnliche Schnitzerei, aber einfacher in rundem Rahmen, bei Georg Liebermann, Berlin.

[2]) *Franke* hatte die Freundlichkeit, die Verse wörtlich zu übersetzen: „Von der Erstürmung Tou-lio-mên's erreichte uns heute die Siegesbotschaft. — Bei eiliger Folge kamen über das Meer andere Meldungen nach Shan-yin. — Von hundert Schlachten, die alle gewonnen wurden. — Alle unsere Minister können ihre Freude nicht bergen. — Im Südosten (eine poetische Anspielung auf den Aufenthaltsort von Kienlung) steht alles und lauscht mit Staunen. — In Wahrheit wird uns berichtet, daß die wilden Anführer gefangen. — Fu K'ang Ugan hat uns die Erstürmung Tou-lio-mên's berichtet. Zur Erinnerung an dieses Ereignis haben wir mit eigenem kaiserlichen Stift dies im Jahre Ting-wei (1787—1788) geschrieben."

Zur Erklärung fügt Franke hinzu: „Im Sheng wu ki, Kap. 8, S. 28 ff., und im Tung hua lu, Kienlung, Kap. 105—107, wird erzählt, daß im Januar 1787 auf Formosa ein großer Aufstand ausbrach, gegen den die kaiserlichen Truppen machtlos waren. Daher berief Kienlung den Generalgouverneur von Shensi und Kansu, Fu K'ang Ugan, zum Oberbefehlshaber, der im Oktober, über Amoy kommend, am kleinen Küstenplatze Lu-Kiang (Lokkang) westlich von Chang-hua landete, die Rebellen nach dem Osten zurücktrieb, die Städte Kia-yi und Chang-hua eroberte und vom 2.—11. Januar 1788 die letzten Festungen der Feinde, darunter Tou-lio-mên, den Sitz des Rebellenführers, erstürmte.

[3]) Ein ähnlicher zwölfteiliger Schirm vom Jahre 1690 gibt aus der Vogelperspektive einen Einblick in den Sommerpalast des Kaisers Kanghi, der auf einem Thron sitzend zwei Tänzerinnen zuschaut. Der Rand ist durch Reserven mit Landschaften und Stilleben gebildet. Aus der Speck von Sternburg-Sammlung, jetzt im Metropolitan-Museum, New-York. Abbildung im Bulletin of the Metropolitan-Museum of Art. 1909.

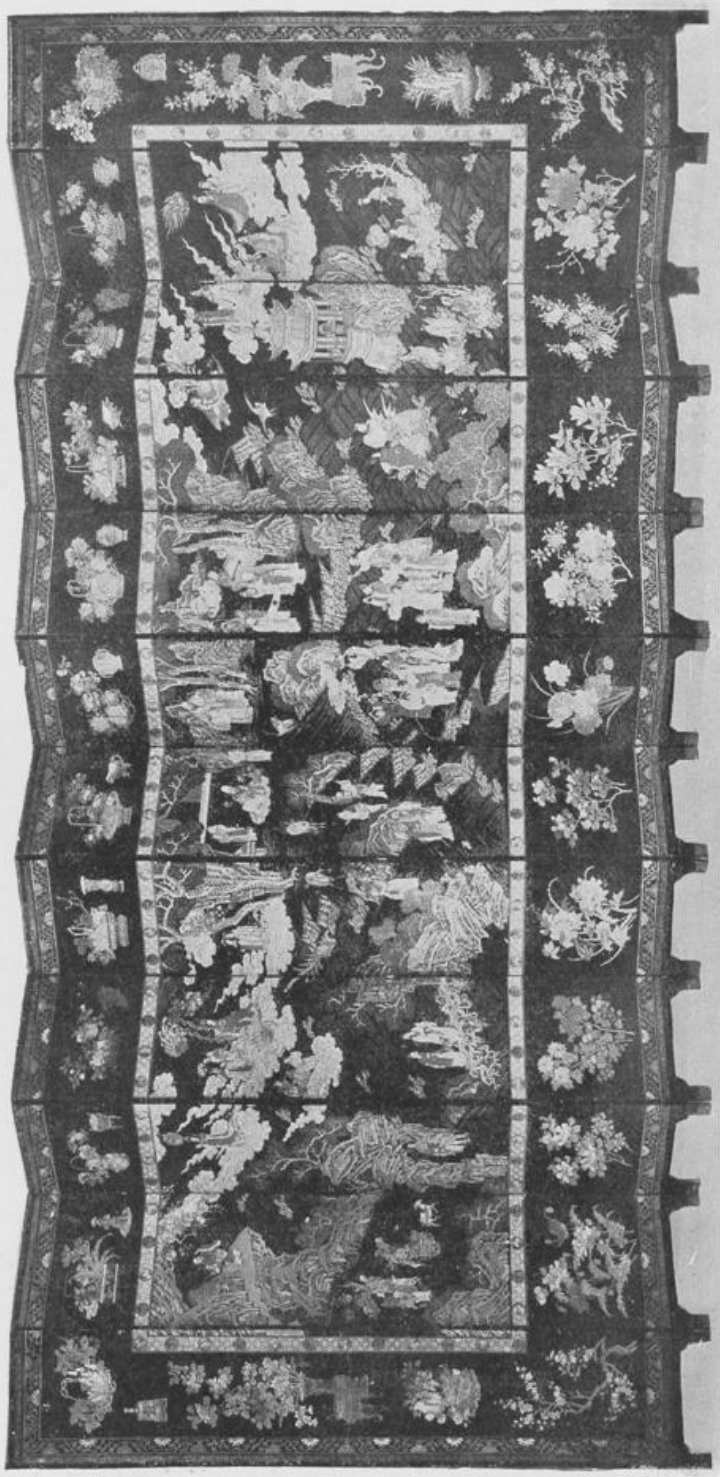


Abb. 622 Zwölfteiliger Wandschirm, 2,55 m hoch, 6 m lang, aus gelacktem Holz, in Farben- und Goldmalerei auf schwarzem Grund. Die taoistischen Genien verehren den Gott der Langlebigkeit. Bordüre mit Blumenstauden, Früchten, Körben, Vasen und antiken Bronzegefäßen. British Museum, London, 18. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

lyrische Stimmung wie die gemalten Setzschirme der Sungzeit, sondern geben in bedeutungsvoller Auswahl der Einzelheiten sinnige Anspielungen, die der gebildete Literat versteht, uns aber gleichgültig bleiben.

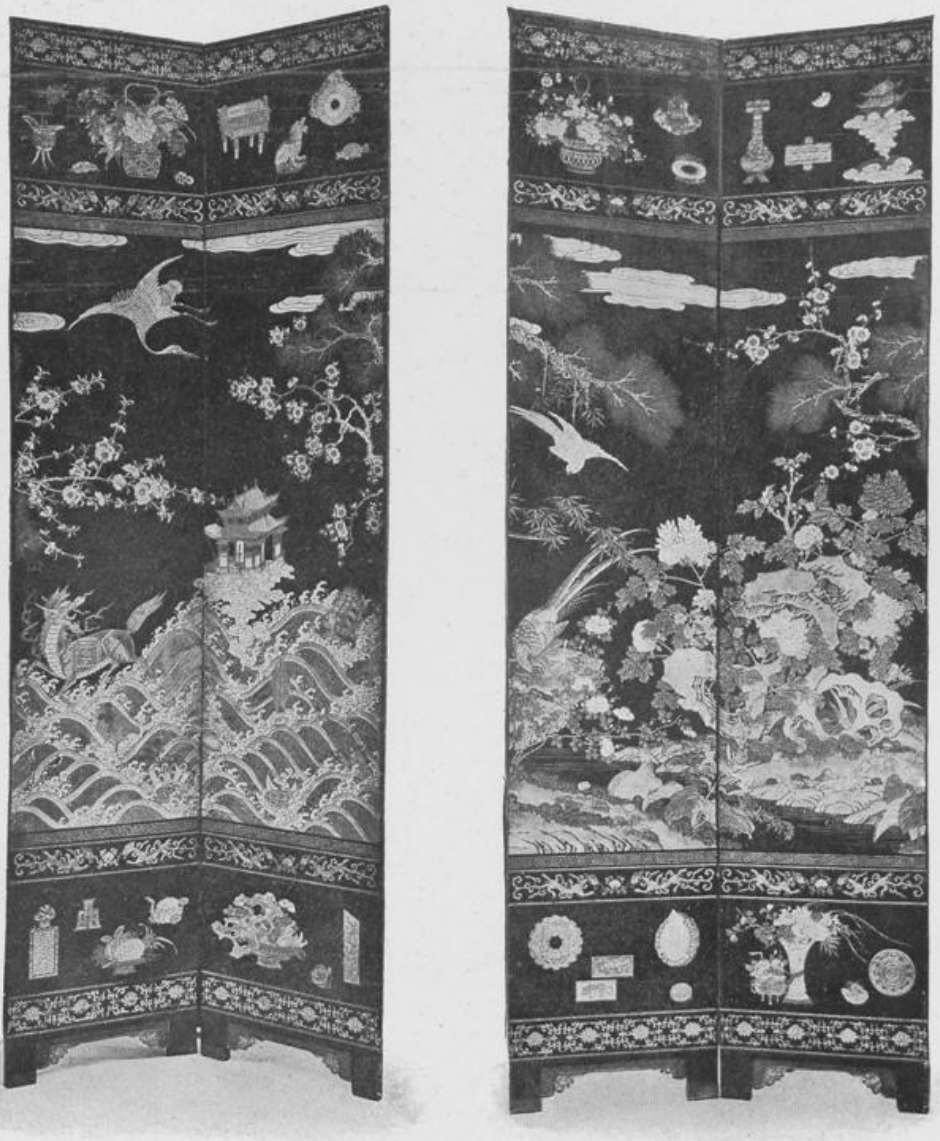


Abb. 623 Abb. 624

Abb. 623—624 Vier Teile eines zwölfteiligen Wandschirmes mit farbiger Lackmalerei, 2,75 m hoch.
Abb. **623** Fabeltier in stürmischer See, taoistischer Tempel des Paradieses, Blumen und Kranich, oben und unten Bordüre mit Vasen, Blumenkörben und Symbolen.
Abb. **624** Fasane in Berglandschaft, Blumen, oben und unten Bordüre mit Symbolen, im British Museum, London, 1885 angekauft für 20000 Mark, 18. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)
Text s. S. 438, 440

So ist die Auswahl der Dekorationen kein Zufall und kein freies, rein künstlerisches Wählen, sondern eine erzählende Bilderschrift, die in Linie und Farbe in dem traditionellen Geschmack der Flächenfüllung nach Möglichkeit zusammengestimmt wird. Nur so ist es zu verstehen, wenn z. B. (Abb. 623) auf den stilisierten hohen Wellen ein Phantasietier einherschreitet, das größer ist als das Tempelchen auf dem Berg und darüber ein mächtiger Reiher schwebt, während der Zwischen-



Abb. 625 Abb. 626

Abb. 625—626 Vier Teile eines Wandschirmes, 2,6 m hoch, davon 40 cm oben bei der europäischen Bronzemontierung in schlechterer Ausführung angesetzt, Goldmalerei und ganz wenig Farben auf schwarzem Lack Sammlung Fuchs, Neapel, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme). — Text s. S. 442

raum mit blühenden Zweigen gefüllt ist. Alles ist symbolisch aufzufassen und, wie bei den Bildrollen, das Nebeneinander auf der Fläche durchaus nicht als zeitlich



Abb. 627 Staatskleiderkasten, Hirsch und Reh unter Bäumen, in grünem und buntem Lack graviert, mit Gold ausgerieben, auf orangefarbigem Grunde, Rand rot mit Mäandermuster; Seitenteile Blumenrosetten und Ranken, in Gold graviert, zugeschrieben Mingzeit, wahrscheinlich 18. oder 19. Jahrhundert (Aus: Auktionskatalog Helbing, München, November 1907) — Text s. S. 442

und räumlich zusammengehörend anzusehen. Diese Nebengedanken sind bei dem Gebildeten, der seine Klassiker auswendig gelernt hat, so stark wirkend, daß bei

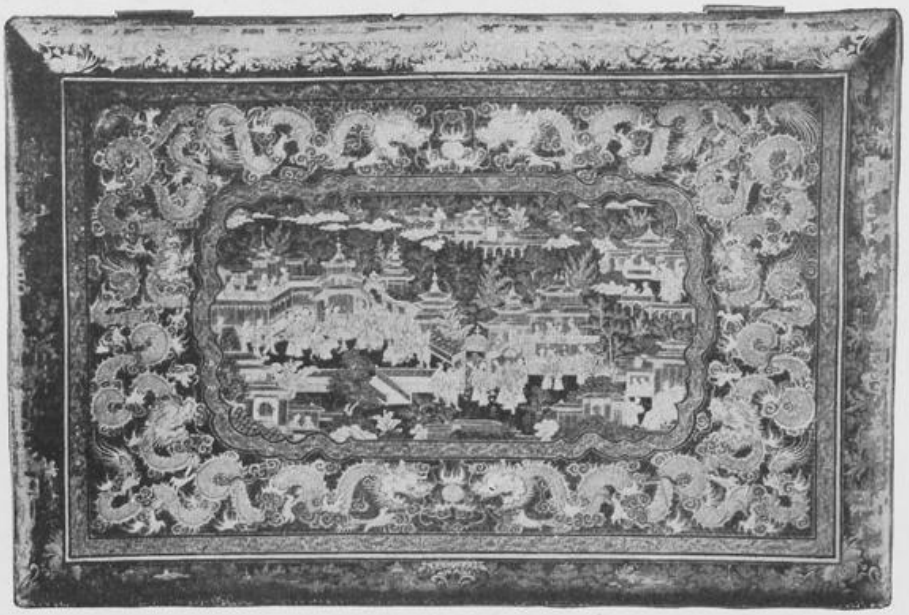


Abb. 628 Kastendeckel, Gartenszene mit Drachenumrahmung; Lackmalerei in zwei Goldschattierungen auf schwarzem Untergrund, 46 zu 32 cm, Kantonarbeit. British Museum, London, 18. oder 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

dem Chinesen alle anderen Gesichtspunkte, die uns stören, zurücktreten, noch mehr, gar nicht einmal aufkommen.

Ähnlich sind die Lacktafeln (Abb. 625, 626) gedacht, die keinen äußerlichen Zusammenhang aufweisen. Jeder Flügel des Wandschirmes trägt die Kopie eines Gemäldes, nur die unproportionierten Vögel sind von dem Lackhandwerker zwischengefügt. Auch auf modernen Kästen (Abb. 627) und anderen Gebrauchsmöbeln wurden gleiche Techniken angewendet.



Abb. 629

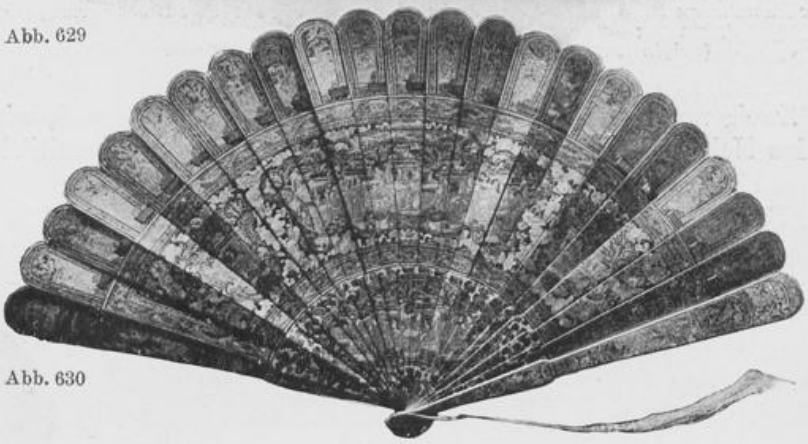


Abb. 630

Abb. 629—630 Büchse und Fächer, Genrebilder, Blumen, Schmetterlinge und Symbole der Kunst und Wissenschaft, Lackmalerei in Gold auf schwarzem Grund, Kantonarbeit. British Museum, London, 19. Jahrhundert.
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I) — Text s. S. 444

Kanton galt schon vor Jahrhunderten als berühmter Fabrikationsort von Lacken. Während Marco Polo, der Seiden und Porzellane rühmt, die Lackarbeiten niemals erwähnt, bewundert der Araber Ibn Batutah im Anfang des 14. Jahr-

hunderts in Kanton die Schönheit und Dauerhaftigkeit der dortigen Lackarbeiten und berichtet, daß große Quantitäten nach Indien und Persien verschifft werden.[1]) Vermutlich wird der heutige Kantonlack dem Stile von vor 600 Jahren entsprechen. Noch heute werden große Mengen für den Export hergestellt, aber die Qualität ist seit dem 17. Jahrhundert gering; es ist mehr billige Massenfabrikation als wirkliche Kunstarbeit.

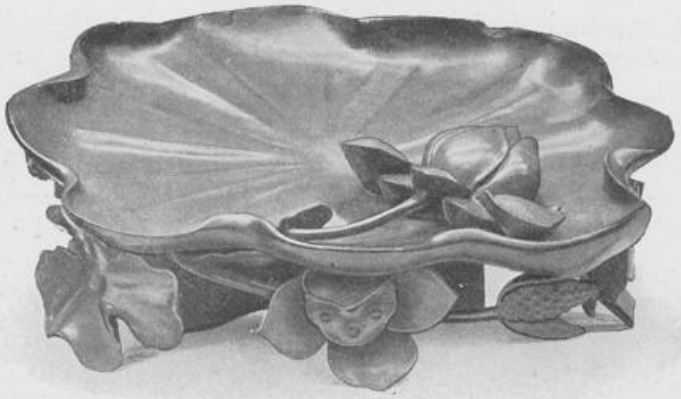


Abb. 631 Schale in Form eines Lotosblattes mit Blüten und Stengel, grün, braun und gelber Lack mit gesprenkeltem Gold, 29 zu 24,5 cm, Fuchouarbeit. British Museum, London, 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I). — Text s. S. 444

Charakteristisch ist ein schwarzer nicht tiefleuchtender Untergrund (Abb. 628), auf den in flüchtiger Goldmalerei die üblichen Genrebilder, Landschaften und Orna-



Abb. 632 Büchse für Früchte oder Cakes mit Deckel in Pfirsichform auf Holzgestell, Relief, geschnittener roter Lack mit Früchten und Blumen in eingelegtem grünem und gelbem Nephrit, Lapislazuli, Türkis und Amethyst, 17 zu 42 cm
British Museum, London, 18. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I, Fig. 92). — Text s. S. 444

[1]) *Paléologue*, L'art Chinois, S. 300; nach Ibn batoutah, Voyage, traduction Defrémery.

mente gemalt sind. Das Gold wird häufig in mehreren Schattierungen angewendet. Meist werden kleinere Gebrauchsartikel hergestellt: Schränkchen, Kästen, Teebüchsen, Fächer (Abb. 630) und ähnliches. Nach dem Ausland werden europäische Gebrauchsgeräte, wie Schachbretter, Handschuhkasten (Abb. 629), Schreibkästchen usw., meistens billig und schlecht, in großen Massen exportiert.

Künstlerisch wertvoller sind die sehr geschätzten Arbeiten aus Fuchou, von denen früher nur selten ein Stück nach Europa gelangte. Während die ge-

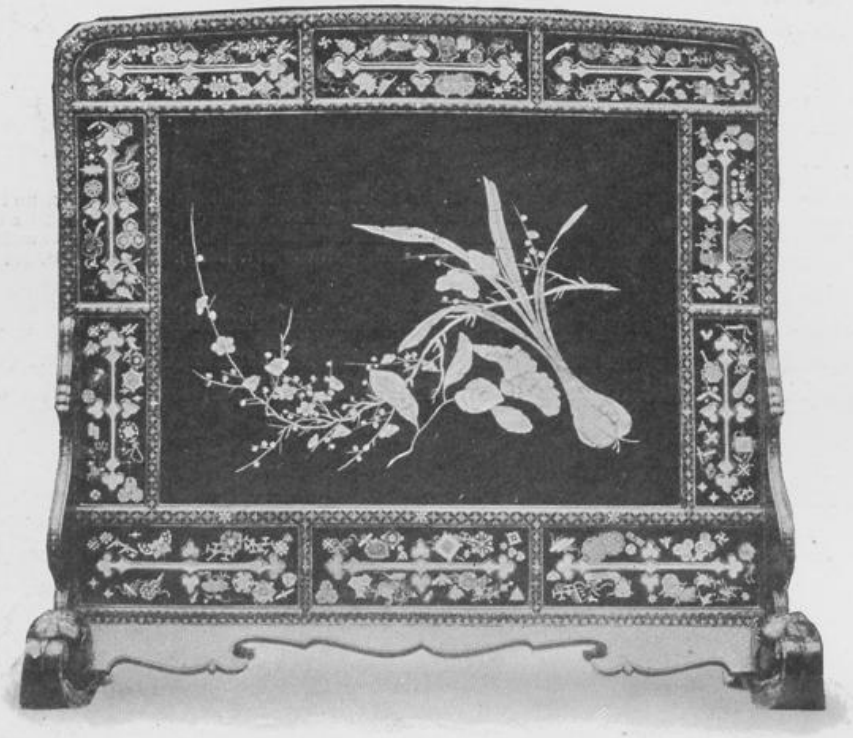


Abb. 633 Wandschirm auf Holzfuß, schwarz gelackt mit Perlmuttereinlagen, Blumen Stilleben, Herbst und Winter symbolisierend, Bordüre mit stilisierten Blumen und Symbolen, Tongkingarbeit. British Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

schnittenen Rotlacke schwer und dick sind und die Kantonlacke das Auge wenig befriedigen, zeichnen sich die Fuchouarbeiten durch ihre Leichtigkeit, eine gewisse Grazie der Formen und eine vornehme Wahl von zarten Farben aus. In naturalistischer Gestalt (Abb. 631) ist eine kleine Holzschale in delikaten Tönen von Grün, Braun, Gelb und diskret aufgestreutem Goldpulver ausgeführt. Die Lackfarben sind in Fuchou stets besonders zart gewählt und erinnern in ihrer Qualität am ehesten an die besten japanischen Arbeiten. Alle bunten und grellen Wirkungen werden vermieden und zarte Nüancen bevorzugt. Neben den kleinen Geräten des Hauses kommen auch große Wandschirme und Möbel vor.

In der Tangzeit hatten wir das Einlegen von Metallen und anderen Stoffen in die Lackmasse kennen gelernt. Die prunkende Mode der letzten Jahrhunderte benutzte den Stil der Inkrustation, um immer gesteigerte, allerdings nicht verfeinerte Effekte zu erzielen. Waren früher die eleganten Muster durch Silber- und Bernsteinplättchen auf dem ruhigen schwarzen Untergrund des Lackes in ihrer farbigen Wirkung gehoben, so wurden in den letzten Jahrhunderten auf die zierlich, in geometrischen Mustern geschnitzten Rotlackflächen (Abb. 632) realistisch aufgefaßte Früchte und Zweige in kostbaren Halbedelsteinen angebracht. Dabei hat

das Gefäß selbst die Form einer Frucht. In virtuoser Technik ist die mühselige und kostbare Arbeit ausgeführt, aber es ist der Stil einer protzigen, erfindungsarmen und kleinlichen Renaissancezeit.

In ähnlicher Weise sind Perlmuttereinlagen (Abb. 633) künstlich zurechtgestutzt, um zierliche Blumengemälde auf die schwarze Lackfläche zu übertragen. Auch hier ist die Arbeit technisch vollendet und die Füllung der Fläche einer guten Malerei nachempfunden, ohne das Streben nach einem eigenen modernen Lackstil zu verraten. Die einrahmende Bordüre ist Stoffmustern nachgeformt. Auf unser Auge wirkt die Zusammenstellung unharmonisch. Aber der Chinese ist gewöhnt, seine Gemälde in der Aufmachung als Rollbild mit farbigen Seidenstoffen zu umgeben. So wie wir uns an die protzigen Goldrahmen der Ölgemälde gewöhnt haben und oft ihre große unharmonische Wirkung aus gedankenloser Gewohnheit übersehen, so ist der Gegensatz der stilisierten Stoffumrahmung mit dem naturalistischen Bilde dem Ostasiaten eine selbstverständliche Tradition geworden.



Abb. 634 Kanne mit Deckel aus schwarzgelacktem Metall mit Vogel und Blumen in Perlmutter- und gefärbter Elfenbeinauflage, Borde mit Perlmuttereinlagen, 38 cm hoch, British Museum, London, 18. (?) Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd.I)

Statt des Holzes wurden auch andere Materialien als Untergrund gewählt. So finden wir eine Metallkanne (Abb. 634) mit schwarzem Lack überzogen und mit Blumen und Vögeln in Elfenbein und Perlmuttereinlagen verziert. Die Form der Kanne zeigt einen guten modernen Stil, und die Dekoration ist nach bekannten Handwerkervorlagen ausgeführt.

Wirkungen, die im Abendlande unbekannt sind, erzielen die Chinesen durch Holzschnitzereien. Wer eine chinesische Straße durchwandert, ist erstaunt, wie geschickt und effektvoll die Fassaden der Häuser, die Türen, die Balkone und die Schilder durch Holzschnitzereien in Relief und Vollplastik, bunt bemalt und vergoldet, belebt werden. Bei dem Haus- und Tempelbau hatten wir das Holz als wichtigstes Material der schmückenden Teile, besonders der Säulen und Ballustraden außen und der Decken, Türen und Säulen im Innern des Hauses kennen gelernt. Die Holzschnitzerei ist eine der ältesten Techniken und bis zum heutigen Tage gepflegt.

Mit welcher Geschicklichkeit der chinesische Handwerker ganze Gemälde mit Wolken, Blumen, Drachen und Figuren in lebendiger Plastik herausarbeitet, ist oft verblüffend. In freier Hand, ohne Punktierung, werden freistehende Wolken oder Blumen zwei- und dreimal unterschnitten, ohne daß die Verbindung der stützenden Materialien gelöst wird. Mit Erstaunen sieht man, wie der Handwerker das Muster aufzeichnet und dann dezimetertief hineinmeißelt, die Fläche durchbricht und unterhöhlt, ohne den Zusammenhang der Zeichnung zu zerstören. Tradition



Abb. 635 Tragaltar für Prozessionen, Holz, durchbrochen geschnitzt, im Berner Museum zu Bern (Originalaufnahme)

und Geduld haben in jahrtausendelanger Übung eine Sicherheit erzeugt, der europäische Holzschnitzer heute nichts Gleichwertiges gegenüberstellen können.

Die reiche Phantasie, die technische Raffiniertheit und die künstlerische Vollendung, die viele Schnitzereien, besonders im Innern der Häuser, aufweisen, sind bisher im Westen noch viel zu wenig beachtet worden. In keinem Museum Europas und Amerikas fand ich eine Sammlung dieser Kunstarbeiten, und doch könnte unser Kunsthandwerk viel Anregung erhalten und unsere Architekten manche geschickte Lösung von Flächenfüllungen kennen lernen. Im kaiserlichen Palast zu Peking ist z. B. eine ganze Wand[1]) aus einer durchbrochenen Holzfläche hergestellt, die in tausendfachem Geäst mit Früchten eine Laube in zweiseitiger Reliefschnitzerei darstellt. In der Mitte ist ein kreisförmiger Ausschnitt als Durchgang.

Eine ganze Industrie hat sich für das Schnitzen von Altären in allen Größen und Arten entwickelt. In Prozessionen werden große Tragaltäre (Abb. 635) mitgeführt, und in den Ahnenhallen Miniaturtempelchen mit den Namenstafeln der Verstorbenen aufgestellt. Viele Tausende derartiger Schnitzereien, die den Hausaltären und Kruzifixen unseres Mittelalters verglichen werden können, sind über das ganze Land zerstreut. Immer wieder überrascht die Originalität und Eigenart der Ausführung.

---

[1]) Abbildung bei Wegener, Zur Kriegszeit durch China 1900/1901, Berlin 1902, Tafel, S. 296.

VII. Glas

Antike Zeit

Die chinesischen Annalen[1]) erwähnen zum ersten Male die Einführung von Glasarbeiten aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. „Opakes Glas gehörte zu den sogenannten ‚sieben Pao', d. h. den höchstwertigen Substanzen. Es wurde demnach mit Gold, Nephrit, Kristall usw. auf eine Stufe gestellt. Nach einem uralten Aberglauben wird Glas als versteinertes Eis erklärt — ‚tausendjähriges Eis' — ein Ausdruck, der auch auf Metall angewendet wurde." „Noch in dem naturwissenschaftlichen Werke der Sungdynastie, dem Chêng-lei-pên-ts'ao heißt es, daß Glas ‚der Edelstein des Westens' sei und daß es eigentlich zur Kategorie des Yü (Jade) gehöre." Also noch in der Sungzeit wurde das Glas unter die Halbedelsteine gerechnet, während die chinesische Literatur aus der Mitte des 16. Jahrhunderts es als „Metall" (Kin) bezeichnet. Dieser Wandel der Wertschätzung läßt deutlich die allmählich wachsende Kenntnis der Fabrikation erkennen; allerdings war, wie wir gleich sehen werden, im 5. Jahrhundert der Wert gesunken und erst in der Sungzeit wieder gestiegen.

Die Chinesen benutzen zwei Namen für das Glas. Für die farblose oder wenigstens beinahe farblose und durchsichtige Qualität gilt die Bezeichnung Poli oder Poti, das aus dem Sanskritwort Sphatika entstanden ist und ursprünglich Bergkristall bedeutete. Das undurchsichtige, opake Glas in allen seinen Färbungen wird dagegen Liuli genannt, eine Abkürzung von Piliuli oder Feiliuli, was eine Umformung des Sanskritwortes für Lapislazuli, Vaidurya, ist. Auch die Glasuren für die Dachziegel und Porzellandekorationen sowie die Schmelzfarben der Emaille werden mit dem gleichen Namen bezeichnet.

Die literarischen Quellen beweisen, daß das Glas ein fremder Importartikel aus Süd- oder Zentralasien vom 2. Jahrhundert v. Chr. an war, dessen Technik bereits im Laufe des 1. Jahrtausends kennen gelernt wurde, aber dessen Massenherstellung erst in der zweiten Hälfte des letzten Jahrtausends stattfand.

Woher kamen die ersten Glasarbeiten? Bei dem Export der Seide (S. 381) hatten wir den regen Karawanen- und Seeverkehr mit dem Westen seit dem 2. Jahrhundert kennen gelernt. Durch Zwischenhände kam chinesische Seide bis nach Rom. Als Tauschwert für die heimischen Produkte wurden dekorierte Stoffe, Edelsteine, Drogen und vor allem Glas eingehandelt.

Die Ägypter sollen schon im 16. Jahrhundert v. Chr. kunstvolle Glasarbeiten hergestellt haben. Die Phönizier verbreiteten die Kunst über das ganze Mittelmeer, und auf Zypern, Rhodos, Kreta und Mykenä sind Glasarbeiten gefunden worden. Besonders wurden kleine Vasen, Balsamgefäße und ähnliches hergestellt. Während die Griechen niemals Glasmacher gewesen sind, erlangte die Kunst in Rom eine hohe Vollendung und weite Verbreitung. In dem 1. Jahrhundert v. Chr. verdrängte das Trinkglas die Gold- und Silberbecher von den Tafeln der Römer, und unter Nero

---

[1]) *Hirth*, Zur Geschichte des Glases in China, Chinesische Studien, Leipzig 1890, S. 62. Die Stellen in Anführungsstrichen sind wörtliche Zitate. — *Bushell*, Chinese art, 1904, Bd. II, Kap. IX, Glas. — *Paléologue*, L'Art Chinois, Paris 1887. Le Verre, S. 220 bis 228.

ist das Glas bereits ein alltägliches Gebrauchsgerät. Erst unter römischer Herrschaft erlernten die Völker Westasiens die Fabrikation. Mit den kostbaren Textilien werden auch die Gläser aus dem unter römischer Herrschaft industriell hochentwickelten Syrien nach dem Osten gekommen sein.

In den Annalen der älteren Handynastie befindet sich eine Notiz, nach der zur Zeit des Kaisers Wuti (140—86 v. Chr.) Agenten über See geschickt wurden, um „Liuli", das ist opakes Glas, einzukaufen. Hirth fand in einer Beschreibung von Syrien (Tatsin), im Buche Weilio aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., folgende zehn Farbensorten für das eingeführte Glas angegeben: Karmin, Weiß, Schwarz, Grün, Gelb, Blaugrün, Purpur, Himmelblau, Rot und Braunrot. Hirth fügt aber vorsichtig hinzu: „Ich habe die Namen dieser Farben in allgemeinen Ausdrücken zu übersetzen gesucht, welche Schattierungen im Altchinesischen damit bezeichnet wurden, ist heutzutage ebenso schwer festzustellen, wie die genaue Bezeichnung der Farben im römischen und griechischen Altertum." „Einige nicht mißzuverstehende Farben wie Schwarz, Karmin (vitrum haematinon), Weiß (vitrum album) usw. lassen sich in der Beschreibung des Plinius (XXXVI, 67) wohl wieder erkennen. Doch würde es nicht schwer fallen, bei der Vagheit der Begriffe irgendwelche Schattierungen des westlichen Glases unter den zehn Farben der chinesischen Liste unterzubringen."

Weniger unterrichtet sind wir über die Formen. Wir wissen überhaupt nicht, welche Gegenstände aus Glas eingeführt wurden. Sicher sind es keine großen Stücke gewesen, sondern nur jene kleinen Sächelchen, die wir oben als Produkte der antiken ägäischen Kultur kennen lernten.

Vor allem waren Glasperlen ein beliebter Handelsartikel. Hirth vermutet, daß bei der Wertschätzung des Glases als Edelsteine die „kleinen bunten Glaskugeln, die als Produkte des syrischen und ägyptischen (?) Handels mit anderen Waren nach China gelangten, als Grund für die Erklärung des Wortes Liuli durch ‚Perlen' anzusehen sind". Daß die so genau beobachtenden Chinesen keinen Unterschied zwischen Kugeln und den zur Aufreihung auf Schnüren durchlochten Glasperlen gemacht haben sollten, scheint mir wenig wahrscheinlich. In chinesischen Gräbern sind bisher keine antiken Glasperlen gefunden worden. Wahrscheinlich bildeten sie einen kostbaren Schmuck[1]) der Kaiser und Prinzen, deren Gräber noch unberührt sind. Dagegen haben sich in fast allen Kaisergräbern Japans, in den mächtigen Dolmen, zahlreiche runde und zylinderförmige Glasperlen befunden. Gowland[2]) hat in einem einzigen Steingrabe über tausend Perlen gefunden, von denen 791 von Glas, die meisten dunkelblau, einige grün und bernsteinfarbig waren.

Des weiteren ist die Einführung von Glasfenstern, wahrscheinlich in ganz kleinen Flächen, durch Literaturstellen verbürgt. Für eine zur Kaiserin erhobene Tänzerin wurde 16 v. Chr. ein besonders kostbarer Palast erbaut. „Alle Fenster und Türflügel waren aus Glas, welches zu jener Zeit an Kostbarkeit mit Edelsteinen gleichhoch geschätzt wurde." Als besonderen Vorzug desselben hebt die chinesische Quelle nach Forkes Übersetzung ausdrücklich hervor,[3]) „daß es

---

[1]) Interessant ist eine Gegenüberstellung mit den Verhältnissen in Europa, wo in Etrurien bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. Glasperlen so gering galten, daß sie nur noch in den Gräbern der Armen gefunden wurden. — *Martha*, L'Art Etrusque. — *Nieuwenhuis*, Kunstperlen und ihre kulturelle Bedeutung. Internationales Archiv für Ethnographie, 1904, S. 136—153.

[2]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, S. 88, Abb. 64: Abbildung von Perlenketten aus Glas aus Steingräbern in Higo, jetzt im kaiserlichen Museum zu Tokio. — *Gowland*, The dolmens and burial mounds in Japan, Archaeologia, LV, S. 439—452, Abbildungen. — Histoire de l'art du Japon, Paris 1900, Abbildung.

[3]) Siehe Bd. I, S. 71. — Zitiert nach *Forke*, Von Peking nach Ch'ang-an und Lo-yang. Ostasiatische Studien, 1898, Bd. I, S. 113.

so durchsichtig sei, daß auch das feinste Haar nicht dahinter verborgen bleibe". Es muß also hier ein durchsichtiges Glas gemeint sein, das mit dem oben von Hirth angegebenen „weißen", d. h. weißem opakem Glase (Liuli), kaum identisch gewesen sein dürfte. Allerdings könnte man ein Haar auch durch farbiges Glas erkennen, wenn es durchsichtig ist, aber wir können eher ein weißes Fensterglas annehmen, denn im 1. Jahrhundert n. Chr. war das farblose kristallklare Glas im Abendlande so billig geworden, daß es die alten Farbgläser verdrängte und ein Spezialzweig der Glasfabrikation wurde. In den Museen zu Neapel und Trier sind römische Glasplatten bis zu 60 cm Länge aufbewahrt. Der Export derartiger großer Stücke ist natürlich ausgeschlossen, aber wir können annehmen, daß vielleicht handgroße Scheiben auf dem Karawanenwege nach dem Osten kamen, die in Rahmen gefaßt als Fenster dienten. In ähnlicher Weise werden noch heute in China die zurechtgeschnittenen flachen Schalen der Fenstermuscheln (Placuna placenta) in Holzrahmen verwendet. Ein leichter Schliff genügt, um sie durchscheinend wie Marienglas zu machen.[1]) Diese Form war auch im Altertum in Europa nicht unbekannt, denn dünne Marmorschliffe und Hornschichten bildeten gewöhnlich das Fenster des römischen Hauses. Auch die frühchristliche Zeit hat diese Erbschaft von der Antike übernommen.

Erstes Jahrtausend

Im 5. Jahrhundert regierte im Süden Chinas der Sungkaiser Wenti (424—453) und im Norden der Gegenkaiser Taiwu (424—452). Jedem der Kaiser wird von verschiedenen Historikern die Errichtung der ersten Glasfabrik in China zugeschrieben.

„Nach den Angaben des historischen Werkes Pei-shih[2]) war es während der Regierung des Kaisers T'ai-wu, daß Kaufleute aus dem Lande Ta-yüeh-chih im Nordwesten Indiens — in einer anderen Quelle heißt es geradezu Indien — in der Hauptstadt des Reiches Wei ankamen. Dieselben gaben vor, durch Einschmelzen gewisser Minerale alle Farben (Liuli) herstellen zu können. Sie wurden daraufhin beauftragt, in den benachbarten Gebirgen zu graben und zu sammeln, worauf sie in der Hauptstadt eine Glasfabrik errichteten. Das dort verfertigte Glas soll die vom Westen importierten Sorten an Glanz noch übertroffen haben. Seit jener Zeit, heißt es, wurde Glas in China bedeutend billiger, als es je gewesen war. Diese Fabrik lag wahrscheinlich in der Gegend des heutigen Tatungfu in der Provinz Shansi."

Grosier[3]) zitiert aus den „Les grands Annales" (Hirth vermutet, daß das Shung-shu gemeint ist), daß „der König von Ta-ts'in (Syrien) an den Kaiser T'ai tsu (identisch mit dem Sungkaiser Wenti) beträchtliche Geschenke an Glas von allen Farben schickte, denen einige Jahre später ein Glaskünstler folgte. Derselbe verstand die Kunst, Kieselsteine in Kristall zu verwandeln, und lehrte sie eine Anzahl von Schülern."

Diese abweichenden Angaben sind wohl dahin zu erklären, daß infolge der ungeheuren Wertschätzung des Materials in China ein Interesse für die Fabrikation bestand und mehrere Glasbläser gleichzeitig aus dem Westen kamen, um die fremde Technik zu lehren. Der Zeitpunkt ist nicht überraschend, denn damals (S. 17) kamen viele Mönche aus Zentralasien und brachten die fremde buddhistische Kunst nach dem Osten. Sie werden die Chinesen über die Herstellung des Glases aufgeklärt und die Einwanderung von Glasbläsern veranlaßt haben. Einige zogen nach dem Norden, andere nach dem Süden, und jeder Chronist war bestrebt, seinem Kaiser die Ehre der ersten Fabrikeinrichtung zuzuschreiben. Über die Geburtsstätten der fremden

[1]) Abbildung bei *Doeflein*, Ostasienfahrt, Leipzig 1906, S. 65.
[2]) Zitiert nach *Hirth*, Zur Geschichte des Glases, S. 65.
[3]) *Grosier*, Description générale de la Chine, Paris 1785.

Glasformer werden wohl keine genaueren Untersuchungen angestellt, sondern einfach die Angaben des einzelnen aufgeschrieben worden sein. Soweit eine Übereinstimmung beider Quellen vorliegt, ist die Tatsache der Einführung der Glasfabrikation im zweiten Viertel des 5. Jahrhunderts durch fremde Handwerker aus dem Westen als richtig anzunehmen.

Wie lange die Fabrikation bestand, wissen wir nicht; jedenfalls war sie im 7. Jahrhundert schon wieder verloren gegangen, denn chinesische Autoren [1]) berichten, daß im Anfang des Jahrhunderts Versuche zu ihrer Wiederentdeckung gemacht wurden.

Nach Hirths Übersetzung [2]) berichtet Yen Shihku, der 645 als fünfundsechzigjähriger Greis starb, in einer Glosse zu den Hanannalen, daß „zu seiner Zeit durch Schmelzen von Steinen mit gewissen Drogen eine Art Glas gemacht wurde, die sich allerdings von den echten syrischen oder indischen durch größere Zerbrechlichkeit unterschied". Diese geringere Qualität dürfte dem üppigen Geschmack der Tangzeit nicht genügt haben, so daß die Fabrikation allmählich ganz aufhörte. Glas war damals kein Gebrauchsartikel, sondern ausschließlich ein Luxusgegenstand. Auch die Tatsache, daß der Import dieser zerbrechlichen Güter nicht aufhörte, beweist, daß bessere Qualitäten nicht hergestellt werden konnten. Japanische Schriftsteller [3]) berichten, daß unter Kaiser Mommu (697—707) in der kaiserlichen Münze eine Glasfabrik eingerichtet wurde. Aber sicher wird dort auch nur eine ganz minderwertige Ware wie auf dem Festlande hergestellt worden sein, denn sonst wäre nicht ebenfalls eine Einstellung der Fabrikation erfolgt, um so mehr, als die Chinesen eifrig bemüht waren, die Kunst der früher eingewanderten Glasbläser wieder aufleben zu lassen.

In den Annalen der Liangdynastie (502—556) werden Gesandtschaften des Königs von Khotan aus den Jahren 509—541 an dem chinesischen Hofe erwähnt, die mit anderen Tributgeschenken „G l a s v a s e n und eine Buddhastatue aus fremdem Lande" brachten. [4]) Eine Gesandtschaft aus Tokhara hatte 619 durchsichtige Glasbecher (Polipei) an China geschenkt. [5]) Wir können daher annehmen, daß im 5. und 6. Jahrhundert durch fremde Handwerker eine kleine Produktion erzeugt wurde, daß man aber nur minderwertige Ware in opakem Glas herzustellen verstand, die feineren Gefäße dagegen stets aus dem fernen Westen importiert wurden.

Aus dieser Zeit sind einige Stücke in Japan und in Turkestan erhalten, die uns ein ungefähres Bild der heimischen Fabrikation und des Importes geben. In China selbst befindet sich nichts mehr.

In Japan sind weiße und blaue G l a s s c h e r b e n in dem Grabe des Kaisers Nintoku aus dem 5. Jahrhundert und ein weißer Glastopf mit runden Buckeln [6]) in dem Grabe des Kaisers Ankan aus dem 6. Jahrhundert gefunden worden. Außerdem soll das Museum in Tokio einen im Jahre 1833 gefundenen grünen Glastopf, der die Asche

---

[1]) Nach *Wên-fang-ssû-K'ao*, Kap. 3, S. 49.

[2]) *Hirth*, Chinesische Studien, Leipzig 1890. Zur Geschichte des antiken Orienthandels, S. 15. — *Hirth*, Ancient porcelain; a study in Chinese mediæval industry and trade, Leipzig 1888, S. 5. In dem Sui-shu, der Geschichte der Sui-Dynastie (581—618) wird berichtet, daß Ho Ch'ou oder Ho Kuei-lin, der im Beginn des 7. Jahrhunderts Präsident des Arbeitsministeriums und als Kenner der Altertumskunde berühmt war, das Geheimnis der Glasfabrikation wieder zu entdecken versuchte.

[3]) *Jokohi*, Kokka, Heft 152, Emaillearbeiten. — *Haas*, Die Ablösung des koreanischen Einflusses durch den chinesischen, Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft, 1911, XXVI, 9, S. 17. Japaner gingen 607 nach China zum Studium des Buddhismus und in den folgenden Jahrzehnten trat „kaum ein Kauffahrteischiff die Fahrt nach einem der Häfen Chinas an, ohne daß es japanische Priester an Bord hatte".

[4]) *Stein*, Ancient Khotan, detailed report of Archæological explorations in Chinese-Turkestan. Oxford 1907, S. 170.

[5]) *Hirth*, Zur Geschichte des Glases, S. 63.

[6]) *Jokohi*, Kokka, Heft 152, Abgebildet im Shukozu (Skizzen alter Kunstwerke).

eines Generals aus der Zeit des Kaisers Temmu (673—686) bergen soll, besitzen. Eine grünliche Glasschale (Abb. 636), aus dem kaiserlichen Schatzhause Shosoin stammend, aber jetzt im Museum zu Tokio aufbewahrt, zeigt eine ziemlich plumpe Form und recht pimitive Blüten- und Zweigornamente mit einem Fisch. Ebenfalls eine geringwertige Qualität zeigen die vielen Glasfragmente, die Stein in den Ruinen von Khotan gefunden und nach London gebracht hat.[1]) Zahlreiche Perlen, in opakem grünem und blauem Glas, meist in runder Form, sind unter den Trümmern aufgelesen. Diese Gegenstände sind vielleicht chinesisches Fabrikat, ebenso ein eckiges Siegel aus grünem Glas (Abb. 513, *c*, *d*), das auf seiner Druckfläche zwei wagerecht zueinander gekehrte Löwen oder Drachen aufweist, zwischen denen ein Strich und eine Schlange angebracht ist.

Andere opake Glassplitter in Wolkiggrün, in Blau und in Schmutziggelb sind an einfachen Fingerringen aus Bronze als Deckplatte gefaßt. Ferner sind zahlreiche kleine Fragmente von Glasgefäßen in Khotan gefunden worden. Die Farben variieren von dunkel Flaschengrün bis Gelb in abgestuften Tönungen. Die Scherben sind von verschiedener Dicke; einige so dünn wie Papier, die durch die Verwitterung eine besonders starke Irideszierung erlangt haben. Viele Reste zeigen einfache Reliefverzierungen, während ein grünlichblaues Glas eine nielloartige Gravur trägt. Andere Stücke sind in ihren Formen als Füße oder als Henkel von Glasgefäßen erkennbar. Wir sehen eine vielseitige Verwendung. Diese zahlreichen Scherben lassen vermuten, daß quantitativ eine nicht unbedeutende Fabrikation bestanden haben kann. Das oben erwähnte Geschenk einer Glasvase aus „fremdem Lande" an den Kaiserhof beweist, daß wirklich gute Arbeiten trotzdem importiert werden mußten und im Osten selbst nur die minderwertigen Sächelchen hergestellt sein dürften.



Abb. 636 Seiten- und Vorderansicht einer länglichen Glasschale, grünliches Glas mit Fisch und Pflanzengravierung, früher im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, jetzt im Kaiserl. Museum, Tokio, vor dem 9. Jahrhundert
(Aus: Imaiizumi, Kosei Chosho)

Die kaiserliche Schatzkammer in Japan hat einige, und zwar die einzigen Originale aus dem 8. Jahrhundert in vorzüglichem Zustande erhalten (Abb. 637). Die eleganten, ganz unchinesischen Formen und die Qualität in ihrer reichen und komplizierten Ausführung läßt Importstücke aus dem Westen vermuten. Die Kanne (*c*) mit ihrem Henkel entspricht einer bekannten persischen Form,[2]) und der Glasbecher (*d*) mit Buckeln auf seinem später hinzugefügten Silberfuß könnte am Rhein geformt sein. Diese merkwürdigen Zeugen einer verschollenen Industrie zeigen uns zwar keine Vollendung der Technik, aber doch eine so gute Ausführung, daß, wenn die Arbeiten von Chinesen hergestellt worden wären, die Fabrikation wohl kaum in Vergessenheit geraten wäre.

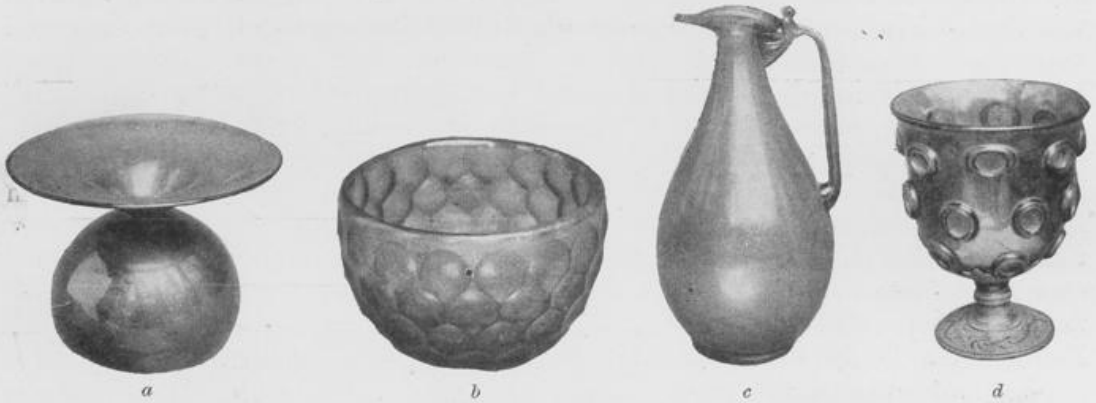
---

[1]) *Stein*, Ancient Khotan, Abb. Taf. L, LI, LII, S. 113, 235, 306, 381, 411, 414, 438, 442, 447, 454, 473.

[2]) *Migeon*, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art Musulman, Bd. II, 1907, S. 373. Eine Glasflasche aus dem 10. Jahrhundert im Louvre unter Fig. 321 ist der japanischen (Abb. 637, *c*) fast gleich, nur reicher verziert; andere Glasflaschen des 10. Jahrhunderts in der St. Markuskirche in Venedig und im Kensington Museum unter Fig. 320, 322 sind ebenfalls sehr ähnlich.

Spiegel[1]) aus Jadestein sollen schon 645 und 485 v. Chr. mit Bambustäfelchen zusammen in Gräbern gefunden worden sein, aber kamen später ganz aus der Mode. Die Einführung der Bronzespiegel, in der Mitte des 4. Jahrhunderts v. Chr., haben wir bereits (S. 160) kennen gelernt. Eiserne Spiegel werden in der Literatur zuerst um 300 v. Chr. erwähnt, aber später hört jeder Hinweis auf. In der Zeit der Liangdynastie (502—556) waren Glasspiegel im Osten bekannt. Plinius erwähnt schon Spiegel als Glas von Sidon. Aus dem Westen werden auch die Glasspiegel nach China gelangt sein.

Schließlich sind die Zellenschmelzarbeiten an dem einzigartigen Spiegel (Abb. 640) und dem Schwerte des Kaisers Shomu (Abb. 340) aus dem 8. Jahrhundert im kaiserlichen Schatzhause in Japan zu erwähnen, da die Emaillearbeiten mit zerstoßener Glasmasse hergestellt werden. Als die Glasfabrikation aufhörte, konnte auch wegen Materialmangels die Zellenschmelzfabrikation nicht weiterleben (s. S. 459).



a *b* *c* *d*

Abb. 637 Glasgefäße, syrisch oder persisch? **a** Spucknapf (?) dunkelblau, **b** Schale mit Scheibenvertiefungen, weißlichblau mit zartem, bräunlichem Ton, **c** Flasche mit Henkel und Ausguß, weißlichblau mit zartem, bräunlichem Ton, **d** Glas mit Buckeln, dunkelblau, auf silbervergoldetem Fuß, mit Reliefverzierung
Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 451

„Gegen Ende der Tangherrschaft war die Zentralgewalt nicht mehr imstande, den inneren Aufständen zu begegnen. Rebellen zerstörten 877 Kanton, die blühende Metropole des Überseehandels. Nach arabischen Berichten wurden kostbare Warenlager erbeutet und 120 000 Mohammedaner, Christen, Juden und Perser getötet. Damit war der arabische Handel zerstört und China von dem Seeweltverkehr abgeschnitten." (Bd. I, S. 193.)

Diese politisch traurige Zeit scheint auch für die Glasindustrie verhängnisvoll geworden zu sein. Die Fabrikation und der Import hörten auf. Die alten Schätze dürften schon damals verloren gewesen sein, denn als im 11. Jahrhundert die umfangreichen kaiserlichen Sammlungen angelegt wurden, zählte der große Katalog keine Glasarbeiten auf.

Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß dürfte das Aufkommen der Teezeremonien, für die die feinen Steingutarbeiten und glasierten Töpfereien ausschließlich zur Anwendung kamen, ausgeübt haben. Letztere entsprachen dem nationalen Geschmack der ästhetisierenden Sungzeit. Das Glas kam außer Mode. Seine Fabrikation wurde vergessen. Künstlerisch konnten allerdings selbst die importierten Stücke keinen Vergleich mit den besten Töpfereien der Zeit aushalten.

---

[1]) *Hirth*, Chinese metallic mirrors. With notes on some ancient specimens of the Musée Guimet, Paris, Boas Anniversary volume, New-York 1906, S. 208—256.

Zweites Jahrtausend

Im Beginn der Mongolenzeit, gegen 1260, als die internationalen Beziehu von neuem in den Vordergrund traten, begegnet uns zum ersten Male wieder eine Glasarbeit — die Brille.[1] „Über die ersten Brillen erfahren wir, daß sie aus de Ländern Zentralasiens, d. h. Turkestan, kamen."[2] In einem Werke „wird von zentralasiatischen Gefangenen erzählt, die Brillen in China verfertigten, um sie als kostbares Erbe den Generationen zu überlassen". Ein Hauptmann besaß eine Brille von „weißer Glaspasta" (Pai liuli), die Augen von der Größe eines Geldstückes, mit zusammenlegbaren Stangen aus Knochen. Hier ist die Bezeichnung Liuli, also „opakes" Glas, gewählt, aber das scheint doch ein Irrtum des chinesischen Autors zu sein, der vielleicht die Brille nicht gesehen hatte, da es sicher durchsichtiges Glas oder Kristall gewesen sein wird. „Ein anderes Buch enthält die Nachricht, daß Brillen in Turkestan im Wege des Austausches mit edlen Pferden gekauft würden, was uns eine Vorstellung von der anfänglich übertriebenen Einschätzung des Artikels verleiht, worauf auch die gebrauchte Benennung ‚Kostbarkeit' (Pao) hindeutet."

Nach Zentralasien kam die Brille wahrscheinlich aus Indien, wo spätestens in Anfang des 13. oder gegen Ende des 12. Jahrhunderts die Erfindung gemacht worden sein dürfte. Aus der gleichen Quelle soll sie erst nach 1270, also etwas später als nach China, nach Europa gekommen sein. Die Gläser wurden aus Kristall, das im ganzen chinesischen Reiche vorkommt, und aus importiertem Glas hergestellt. Die Gläser sind in China kreisrund mit breiter Einfassung, meist aus Schildkrötenschale. „Die Stangen aus Messing oder Kupfer werden aber nicht auf die Ohren gelegt, sondern zwischen den Schläfen festgehalten." Der Schliff der Brillengläser von Kristall und Glas scheint damals keinen weiteren Einfluß auf das Kunstgewerbe ausgeübt zu haben. Da die Bearbeitung von Jade und anderen harten Steinen in vollendeter Technik geübt wurde, so wird das Schleifen der Brillengläser keine Schwierigkeiten bereitet haben.

Eine Neubelebung der Glasindustrie trat erst ein, als chinesische Dschunken im Anfang des 15. Jahrhunderts auf ihren weiten Reisen um Indien bis nach Dschedda, dem Hafen von Mekka, vordrangen (1431) und arabische Glasbläser mitbrachten.[3] Schon die Tatsache, daß die Übersiedelung in den Annalen besonders erwähnt wird, beweist, welche Bedeutung die Chinesen ihr beilegten.

Im Westen hatten sich die uralten Künste des Glasblasens erhalten und in Syrien oder Mesopotamien wurden wahrscheinlich zuerst die leuchtenden Schmelzfarben der Fliesenmalerei auf die sehr unreine Glasfläche übertragen. Im 14. Jahrhundert erreichte diese Technik ihren Höhepunkt. Nicht nur in den Moscheen der weiten mohammedanischen Glaubensbezirke erleuchteten zahllose farbig bemalte Lampen mit mattem Scheine die Räume, sondern auch in europäischen Palästen wurden Lampen,

---

[1]) *Laufer*, Zur Geschichte der Brille, Mitteilungen zur Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, 1907, Bd. VI, Nr. 4, S. 379—385. Die folgenden Angaben sind nach Laufer zusammengestellt, der sehr ausführlich die maßgebenden Quellen angibt.

[2]) *Laufer*, S. 380 nach Chao Hsi-Ku, einem Mitgliede der kaiserlichen Familie der Sung in Tung T'ien ch'ing lu nach seinem Buche „Erzählungen von Leuten der Yüan-(mongolischen) Dynastie (Yüan jên siao shuo)".

[3]) *Hirth*, Zur Geschichte des antiken Orienthandels, Chinesische Studien, 1890, S. 15. Der verantwortliche Leiter jener Expedition war Ch'êng Ho. Wên-fang-ssû-k'ao vgl. Ko-chin-ch'ing-yüan. Kap. 33, S. 14.

Flaschen und Gläser als Kostbarkeiten gesammelt. Gläser im „Stile von Damaskus" werden in alten Inventaren Europas besonders hervorgehoben.

Die syrische Glasindustrie hörte völlig auf, als Tamerlan 1400 Damaskus eroberte und alle Kunsthandwerker nach seiner Hauptstadt Samarkand übersiedelten. Im Westen übernahm Venedig die Erbschaft Syriens, das nicht mehr die Kraft besaß, die Industrie von neuem zu beleben. Bei den regen Beziehungen zwischen Tamerlan und seinen Nachfolgern mit dem chinesischen Kaiserhaus (S. 267) ist es natürlich, daß die Kenntnis der Glasarbeiten auch nach dem Osten drang. Jedenfalls werden in China seit den Tagen der Sungzeit bis um 1430 kaum Glasarbeiten, die damals noch als „Edelsteine des Westens" (S. 446) geschätzt wurden, erwähnt, während dann ein starker Import von westlichen Glasarbeiten mit buntem Emaille-dekor stattgefunden haben muß, da eine Anzahl dieser Gläser in moderner Zeit aus China nach Europa gekommen ist.[1]) Europäische Kristalle und Gläser sind während der folgenden Jahrhunderte ebenfalls zahlreich eingeführt worden.[2])

Die Produkte der heimatlichen Industrie scheinen gegenüber den kunstvollen Arbeiten des Imports keine besondere Beachtung in der Mingzeit erlangt zu haben. Die große Bedeutung der Einführung der Technik bestand in der Ermöglichung einer durchsichtigen Glasur für Töpfereien, durch die der glänzende Aufschwung der Porzellanmalerei unter der Glasur ermöglicht wurde (S. 270). Eine Belebung der Glasfabrikation fand erst statt, als 1680 unter dem kunstsinnigen Kaiser Kanghi neben sonstigen Werkstätten auch ein Atelier für Glasarbeiten im Kaiserpalast zu Peking eingerichtet wurde.[3]) Das 18. Jahrhundert scheint eine Blütezeit der Fabrikation gewesen zu sein. Wie weit ein europäischer Einfluß von Bedeutung gewesen ist, läßt sich nicht mehr feststellen, aber wohl vermuten. Die christlichen Missionare berichten (1770), daß auch europäische Motive verwendet wurden. Es war die Zeit, als der Kaiserpalast in europäischem Stile (Abb. 73) gebaut wurde und die Jesuiten großen Einfluß besaßen. Die schwierige Arbeit wird besonders betont, da kein Blasen des Glases stattfand, sondern ein Gießen in Formen mit sorgfältiger Nacharbeitung der meist dicken Masse. Daher konnte auch eine billige Massenfabrikation, die den Töpferarbeiten irgendwelche Konkurrenz gemacht hätte, nicht aufkommen. Später wurden alle Techniken des Blasens, Pressens, Gießens, Schleifens und Gravierens u. a. ausgeübt.

Bis in die moderne Zeit wurden nur kleine Stücke hergestellt, die in Größe und Form den Jade- oder anderen Steinarbeiten nachgebildet waren. Die Masse wurde durchsichtig oder opak gehalten und oft in den Tönen des Steinmodells täuschend ähnlich gefärbt. Vasen in archaistischer Gestalt, runde Schalen und auch mehr realistisch geformte kleine Utensilien sind mit Vorliebe hergestellt worden, aber fast stets in einfachen Formen und mit glatten Flächen, die die eigenartig satten Farben des Glases voll zur Geltung kommen lassen. Nur selten sind Inschriften (Abb. 638) oder vereinzelt Linienornamente zu finden.

Die Chinesen haben monochrom gefärbte Gläser in zarten und lebhaften Farben hergestellt, die unter den europäischen Fabrikaten kein Gleichnis haben. Am häufigsten

---

[1]) *Migeon*, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art Musulman, Bd. II, Paris 1907, S. 343, 360, 362. In der Sammlung Sarre, Berlin, befinden sich aus China eingeführte Vasen und Becher, die Migeon besonders rühmt.

[2]) Bereits 1598 führten die Portugiesen: „Spiegel (bei denen es nicht feststeht, ob sie aus Metall oder Glas waren), Elfenbein, allerley schön Cristall und Glas" ein. Vgl. *De Bry*, Petits Voyages, II, Ander Theil des Orientalischen Indien etc. Erstlich im Jar 1596 ausführlich in Holländischer Sprach beschrieben durch *Joann Hugo von Lindschotten* auß Holland, jetzo aber von neuem in Hochteutsch bracht etc. Franckfurt am Meyn, 1598, S. 70.

[3]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, S. 116, Bd. II, S. 63.

kommt Kaisergelb von Antimon, im Ton wie das Gelb des Eies, ein tiefes Blau, ein reiches Kupfergrün mit Abschattierungen bis zum graugrünen Seladon, ein leuchtendes „Sang-de-boeuf"-Rot, ein zartes Türkisblau und schließlich Rosa in verschiedenen Tönen vor. Ein klares Kristallglas ist ihnen dagegen niemals gelungen.

In der kaiserlichen Manufaktur wurden unter dem Direktor Hu zur Zeit von Kienlung um 1730 so hervorragende Kunstarbeiten mit Emaillefarbenauftrag hergestellt, daß sie als Vorlagen für gewisse Porzellanarbeiten (Abb. 502) benutzt wurden. Die Technik der Glasfabrikation bedingte gewisse eigenartige Nüancen, die wiederum bei dieser speziellen Porzellanart nachgemacht wurden. In echt chinesischer Art machte sich Hu unter Benutzung seines Namens in Art eines Wortspieles eine Künstlerbezeichnung „Zimmer zum alten Mond" (Kuyueh Hsüan) zurecht, die als Marke unter seinen Glasarbeiten häufig angebracht ist und zugleich die Bezeichnung für die nachgebildeten Porzellanarbeiten wurde. Es waren milchglasartige Gefäße mit farbig aufgemalten Mustern (s. S. 335). Diese Technik wurde im letzten Jahrhundert nur in sehr roher Weise geübt. Es gibt Bilder, die sowohl unter als auch über der Glasfläche gemalt sind. Etwas feiner sind bis zur Neuzeit kleine Schnupftabakdosen ausgeführt worden.

Die höchste Vollendung der chinesischen Glaskunst besteht im Schneiden der übereinander geflossenen gefärbten Glasmassen. Wie in der Muschel und im Achat verschiedene Farbschichten übereinander lagern, so daß beim Reliefschnitt, in Art der Gemmen, die untereinander liegenden Farben sichtbar werden, so haben schon die alten Römer künstlich gefärbte Glasschichten übereinander gegossen. Um eine gleiche Wirkung zu erzielen, waren in China gefärbte Lackschichten (Abb. 618) übereinandergelegt. Eine ähnliche Ausführung in Glas wurde in China zu großer Vollendung gebracht. Das Schleifen und Schneiden in hartem Stein war seit Jahrtausenden in Übung, daher war es naheliegend, das so viel weichere Material in gleicher Weise zu bearbeiten. Bei den für den Schliff hergestellten Überfangglasuren in oft sehr lebhaften Farben, die in moderner Zeit ins Grelle übertragen sind, mußten, im Gegensatz zu den monochromen Gläsern, die ganzen Flächen mit Muster überzogen werden, um die Wirkung der unterliegenden Farbschichten zur Geltung zu bringen. Neben kleinen Vasen und anderen kleinen Utensilien für den Schreibtisch, Hängern,



Abb. 638 Drei Amulette aus farbigem Glas mit Glücksinschriften in Relief als Nachbildung von Geldstücken, 3 cm.
British Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II)

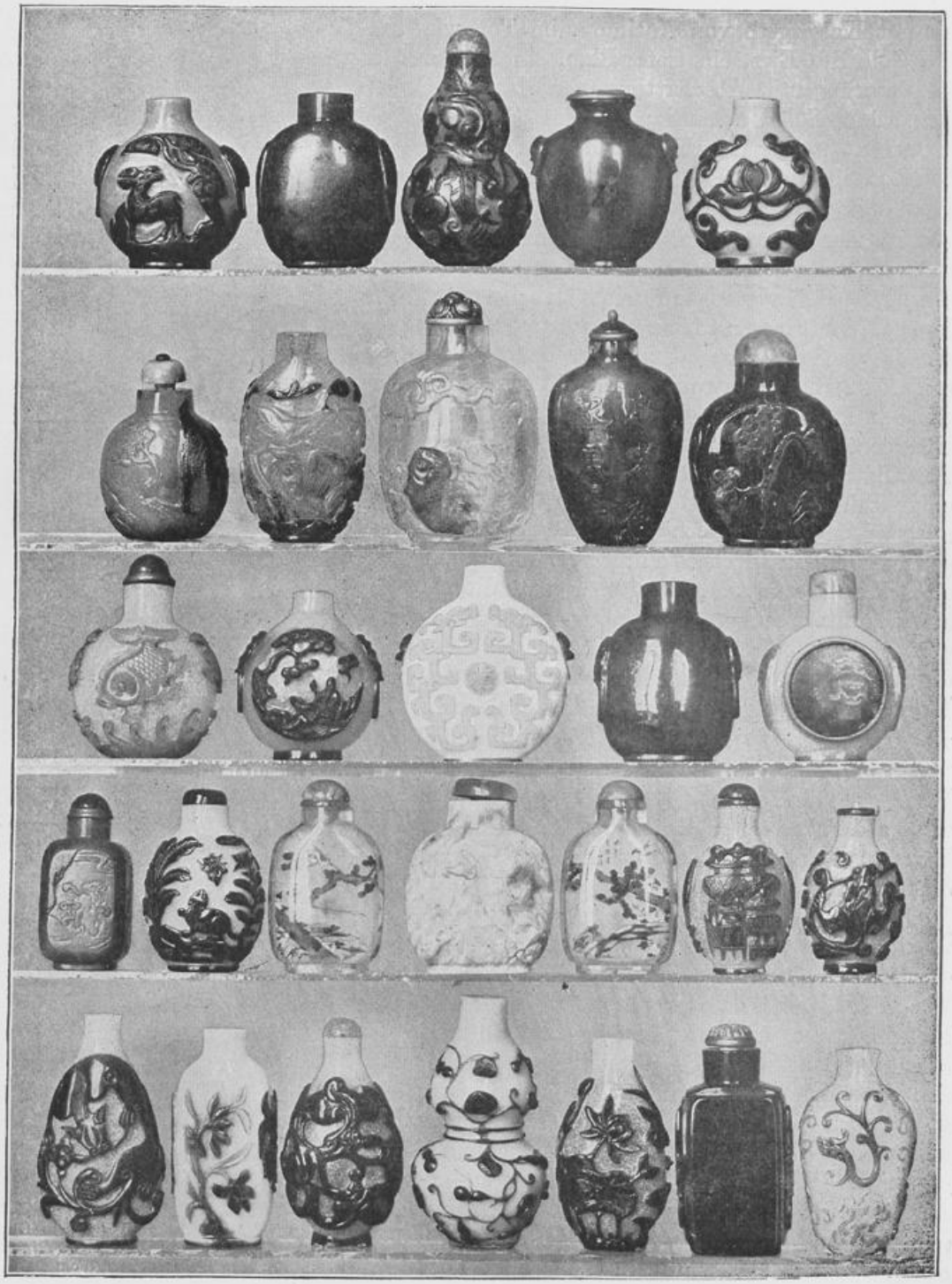


Abb. 639 Schnupftabakdosen aus Glas, vorwiegend mit verschiedenfarbigen Überfangglasuren, die in Relief ausgeschnitten sind, 18. und 19. Jahrhundert
(Aus: Auktionskatalog Lempertz, 1908)

Weinbechern u. dgl. wurden besonders die Schnupftabakdöschen (Abb. 639) ein beliebter Artikel der Glaskünstler. In unzähligen Variationen sind diese zierlichen Gefäße geschaffen, aber alle sind so geformt, daß sie bequem von der Hand umfaßt werden können. Ein Knopf, mit dem ein kleiner Löffel meist starr verbunden ist, schließt die feine Öffnung ab.

Hirth[1]) weist darauf hin, daß der Jesuit Grueber, der um 1663 in China lebte, ausdrücklich betont, daß „bei den Tataren und Chinesen Mann und Weib zwar Tabak rauchen, daß sie jedoch den Tabak nie in Pulverform zu sich nehmen". Andererseits führt der 1687 veröffentlichte Zolltarif für in Kanton eingeführte Waren bereits Schnupftabak auf. Wir können daher vermuten, daß es sich beim Schnupfen von Tabak um eine aus Europa eingeführte Sitte handelt und die ersten Döschen um die Mitte des 17. Jahrhunderts hergestellt wurden.

Zu dem gleichen Resultat können wir auch durch eine andere Betrachtung kommen. Wiederholt habe ich an vielen Beispielen gezeigt, daß der konservative Sinn im Osten stets Material, Form und Dekor zur Zeit der ersten Einführung festhält, und wir daher aus der Ausführung der Gegenstände rückschließend die Zeit der Einführung feststellen können. Ferner wies ich darauf hin, daß bei Neueinführungen entweder die fremde Form übernommen und in lokaler Umgestaltung beibehalten blieb, oder, wenn kein Vorbild vorhanden war, stets die neueste Technik angewendet wurde. Daß das im 17. Jahrhundert zur Mode gewordene Glas für die Schnupftabakdosen vorwiegend verwendet wurde — es kommen auch Porzellandosen vor — läßt auf das gleichzeitige Aufkommen der Sitte schließen. Daß das Material durchaus nicht sachlich notwendig war, sondern nur historisch zufällig gewählt ist, beweist die Tatsache, daß in Europa vorwiegend Holz und Metall, aber Glas überhaupt nicht oder sehr selten für Schnupftabakdosen gebraucht wird.

Glas war in China ein Luxusartikel für kleine Gegenstände.[2]) Es hat niemals durch eine Massenproduktion die Töpfereien des täglichen Gebrauchs verdrängen oder durch seine Qualität die Wertschätzung feiner Porzellane erlangen können. Die Bedeutung der Weinflaschen und Biergläser in Europa haben in China die Porzellankannen und -tassen und werden sie wohl so lange behalten, wie der Tee das Nationalgetränk der Chinesen bleibt.

---

[1]) *Hirth*, Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter, Chinesische Studien, S. 47.

[2]) Zur Zeit Ludwigs XIV. hatte Glas in Europa eine ähnliche Schätzung und Verwendung wie heute in China. Es gab nur wenige Glastrinkbecher und -flaschen. Das Trinkglas kostete drei Franken und noch unter Ludwig XVI. die Hälfte, dabei war es grob und undurchsichtig.

VIII. Glasschmelzen

Einführung der Technik

Die Chinesen bezeichnen die Zellenschmelzarbeiten als Werke von Falan,[1]) auch Falang, Fulang oder Folang geschrieben.[2]) Das Wort „lang" ist eine Umgestaltung im Kantondialekt von lin. Folin erscheint in den chinesischen Schriften zum ersten Male im Anfang des 7. Jahrhunderts und ist eine Verstümmelung von *πόλιν*, wie die Griechen in der damaligen Zeit Byzanz bezeichneten. Dieser Name hat sich noch im türkischen Istanbul oder Stambul erhalten. Erst die Araber gaben den Namen Konstantinopel.

Mit Byzanz bestand im Mittelalter ein direkter Verkehr, z. B. berichten chinesische Quellen,[3]) daß 719 der König von Fulin einen hohen Würdenträger entsandte, um zwei Löwen und Antilopen darzubringen. Im Altertum hatten wir Tatsin als Syrien bzw. als das römische Kolonialreich kennen gelernt. Fulin dürfte im Chinesischen ungefähr das alte Tatsin, das oströmische Reich umfassen, ohne speziell die Hauptstadt allein zu bezeichnen. In dem gleichen Jahre kam eine Gesandtschaft aus Persien. Diese Angaben sind von größter Bedeutung für die Frage, woher die Kenntnis der Emailletechnik kam. Wir ersehen aus den zitierten Stellen, daß die Chinesen das oströmische Reich mit seiner Hauptstadt Folin kannten und von Persien unterschieden. Wenn die Vorlagen für die Mingtöpfer als Arbeiten aus Folang bezeichnet werden, so dürften die Chinesen genau gewußt haben, daß diese Stücke vielleicht nicht in der Hauptstadt selbst, aber sicher in Orten des alten oströmischen Reiches hergestellt waren.

Die Vermittler der fremden Importstücke scheinen Araber gewesen zu sein, denn der andere Name für Emaillearbeiten ist Tashi yao. Das Wort yao haben wir bereits bei den Töpfereien (S. 253) kennen gelernt; es bedeutet ganz allgemein etwas „Gebranntes", im speziellen die Tonarbeiten. Tashi aber werden die Araber genannt, und somit lautet die Bezeichnung „gebrannte Waren der Araber".

Die Emaillefabrikation in China ist uns erst aus dem Anfang des 15., vereinzelt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts historisch verbürgt, und zwar aus Peking, wo mohammedanische Eingeborene aus der Provinz Yünnan Werkstätten begründeten.[4]) Auf diesen Beginn der Herstellung ist auch die Bezeichnung Kuei kuo yao, was ungefähr „Gebrannte Arbeiten aus dem Teufelland" bedeutet, zurückzuführen. Peking blieb bis heute der wichtigste Herstellungsort. Unter dem Kaiser Chingte (1450—1456)

---

[1]) *Bushell*, T'ao Shuo, Description of chinese pottery and porcelain, 1774, Oxford 1910, S. 5. Die Porzellankünstler des 17. Jahrhunderts benutzten als Modelle „Fo-lang"arbeiten der Mingzeit. Nach dem T'ung ya machte man derartige Arbeiten sehr geschickt in Fo-lin.

[2]) *Chavannes*, Notes additionelles sur les Tou-Kiue (Turcs) occidentaux, T'oung Pao 1904, S. 37 und Anmerkung, widerlegt die Hypothese von Hirth, der zum ersten Male diese Frage eingehend in „China and the Roman Orient", S. 286, erörtert hat, daß der König von Fulin identisch sei mit dem Nestorianer Patriarch, und Fulin daher Bethlehem bedeute. — *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 72.

[3]) Große Enzyklopädie T'sö fou yuan konei, 1013, Kap. 971. — *Chavannes*, Les Tou-Kiue (Turcs) occidentaux, T'oung Pao, 1904, S. 37.

[4]) *Bushell*, T'ao Shuo, S. 5, Anm. 1.

wurde die Technik zu besonderer Blüte entwickelt, und daher werden auch die Produkte „Chingte lan" genannt.

Aus diesen verschiedenen Bezeichnungen ist klar ersichtlich, daß die Glasschmelztechnik keine alte Kunst des Ostens war, sondern aus dem mohammedanischen Westen eingeführt wurde. Da die Zellenschmelzfabrikation in Byzanz im 9. Jahrhundert in voller Blüte stand, so wäre es denkbar, daß schon um die Wende des Jahrtausends die Kenntnis nach China gelangt war, mindestens aber unter den Mongolenherrschern, als sich am glänzenden Kaiserhofe fast alle Nationen der Welt trafen. Als der Mönch Wilhelm von Rubruc[1]) im Jahre 1231 nach Karakorum, der Hauptstadt Kublai Khans in der Mongolei, kam, traf er dort den Pariser Goldschmied Wilhelm Boucher, der Hofjuwelier des Khan wurde, und eine Frau Paquette aus Metz in Lothringen, die in Ungarn gefangen worden war. Kaufleute aus Genua, Pisa und Venedig, Künstler aus Polen, Böhmen und Ungarn und viele andere Europäer machten den spekulativen Weg an den Hof des Weltherrschers. Ein reger Verkehr bestand, aber weder die gewissenhaften chinesischen Historiker noch Marco Polo bei seinen sehr ausführlichen Angaben aller Fabrikations- und Handelsprodukte erwähnen Emaillearbeiten.



Abb. 640 Spiegel, Silber, mit aufgelegten Golddrähten, Rückseite in zwölfblättriger Blütenform, farbiger Zellenschmelz, die schwarzen Felder sind tiefbraun; Mittelstern und helle Ränder sind dunkelgrün; die halbdunklen Zwischenflächen sind braunblau; die ganz hellen Ecken am Rand sind Gold. Kaiserl. Sammlung in Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 452, 459

Der einzige, allerdings nicht durchschlagende Beweis für die Herstellung, wenigstens unter dem letzten Mongolenkaiser, ist das Vorkommen von eingravierten Marken auf Ornamentgrund zwischen einem Drachenpaar, die der Periode 1341—1367 entsprechen. Nach der Häufigkeit der Marken zu urteilen, ist eine größere Fabrikation erst unter dem Mingkaiser Chingte (1450—1456) aufgekommen, und die vereinzelten, um 100 Jahre älteren Signaturen können Fälschungen sein, wie auch auf Porzellanen nachträglich ältere Kaisermarken angebracht wurden (s. S. 304, Abb. 434, *b*). Es ist wohl möglich, daß ähnlich wie zur Merowingerzeit[2]) syrische wandernde Handwerker Frankreich überschwemmten und byzantinische Techniken einführten, in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts Mohammedaner aus dem Westen nach Peking kamen und Emaillearbeiten herstellten. Diese Annahme von Paléologue wird durch den oben angeführten chinesischen Bericht über die Ansiedlung von Yünnanmännern in Peking sehr wahrscheinlich gemacht.

Während somit nach den chinesischen Annalen und den erhaltenen Schmelzarbeiten die Einführung der Technik durch Fremde frühestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich erst im 15. Jahrhundert stattfand, befindet sich im kaiserlichen Schatzhause Shosoin in Nara (Japan) ein Emaillespiegel[3]) (Abb. 640),

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 75.

[2]) *Paléologue*, L'art Chinois, S. 231.

[3]) *Jokohi*, Über Zellenschmelz, Kokka, Heft 152, Abbildungen des Spiegels von Profil- und Vorderseite in Kontur. — Farbige Abbildung bei Jokohi: Dai nihon bisitzu zufu, Heft 1. — *Toyei Shuko*, Bd. V, farbige Tafel.

der unzweifelhaft aus der Mitte des 8. Jahrhunderts stammt. Chinesische literarische Quellen sind auf diesen überraschenden Fund hin noch nicht untersucht worden.

Die Zellenschmelzarbeit hängt mit der Glasfabrikation eng zusammen, da das eingeschmolzene Material aus pulverisierter Glasmasse besteht. Daher ist es wohl denkbar, daß im 5. Jahrhundert (S. 449) zur Zeit des westlichen Verkehrs, gleichzeitig mit der Glasfabrikation, von fremden Handwerkern oder unter ihrem Einfluß, auch die Zellenschmelztechnik in China und Japan ausgeübt und geradeso wie erstere wieder verloren und völlig vergessen wurde. Wir haben die Errichtung einer Glasfabrik in Japan um die Wende des 7. Jahrhunderts bereits kennen gelernt (S. 450).

Der in Japan erhaltene Spiegel ist aus Silber, und auf der Rückseite sind durch aufgelegte Golddrähte die Zellen gebildet. Die Form entspricht der persischen Rosette in östlicher Umgestaltung. Ob das Stück in China oder Japan hergestellt ist, steht nicht fest, aber sicher entsprechen Form, Zeichnung, Farben und Technik dem Stile des Festlandes. Dieses in seiner Art einzige Stück gibt Kunde von einer künstlerisch vollendeten Industrie, die in der Geschichte des Landes völlig vergessen ist.

Der Zellenschmelz

(Email cloisonné)

Die Chinesen benutzen für ihre Emaillearbeiten (Abb. 641) ganz bestimmte Farbenstellungen, besonders Blau und Rot, sowie Ornamente, z.B. das Wurmmuster,



Abb. 641 Schüssel aus dem Kaiserlichen Palast Yuanmingyuan, Peking, Phönixenpaar im Kreis zwischen Päonien, auf dem Rand „Wurmranken", farbiger Zellenschmelz, 80 cm Durchmesser, im South Kensington Museum, London, Mingzeit, 1368—1644
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 88)
Text s. S. 461, 463

die vor dem 15. Jahrhundert in keiner Technik vorkommen. Die antiken Bronzeornamente wurden ebensowenig in die neue Technik übertragen wie die älteren Stoff- oder Töpfereidekorationen. Wir haben wiederholt feststellen können, daß der Ostasiate mit seinem konservativen Geist an dem einmal zur Zeit der Einführung angewendeten Material und Dekor zähe festhält. Wäre die Fabrikation autochthon entstanden, s hätte man entweder alte Muster anderer Techniken übernommen und in Anpass an Zweck und Material etwas umgeformt oder neue naturalistische Formen ge schaffen. Bei den Emaillearbeiten aber finden wir eine so eigenartige, bereits v lig durchgearbeitete und wirkungsvolle Ausschmückung, daß wir ein in anderen Lä..ern fertig ausgestaltetes Vorbild annehmen müssen. Es ist unmöglich, daß ein Handwerker durch eigenes Sinnen ein Muster wie das rein dekorative Rankenornament auf dem Rande der Schüssel (Abb. 641) erfindet und daß sein Vorbild so suggestiv wirkt, daß die ganze Industrie jahrhundertelang ähnliche unkonstruierte, rein malerische Spiralen als Füllmuster mit Vorliebe verwendet. Ein derartiges Muster verlangt zu seiner Erfindung zuerst ein naturalistisches Pflanzengeranke, aus dem dann im Laufe längerer Zeit die stilisierten Rankenstückchen, die wurmartig die Fläche überziehen, durch geistlos nachbildende Handwerker entstehen. Dieses notwendige Vorbild ist in China nicht nachweisbar, wohl aber im Westen, wo auch, wie wir gleich sehen werden, die verstümmelten Rankenenden vorkommen.



Abb. 642 Obere Seite einer Schale mit farbigem Zellenschmelz. Im Mittelkreis Alexander der Große im Greifenwagen zum Himmel fahrend; in den Seitenkreisen: stilisierte Adler mit Kreisnimbus und abstehenden Federn, Tiergruppen im Kampf, dazwischen Figuren und Palmenbäume, Untergrund mit Wurmmuster Innsbrucker Museum. Persische und arabische Inschrift auf Rand benennt einen Ortokidenfürsten, 1141—1144

Im Innsbrucker Museum befindet sich eine sehr interessante Kupferschüssel (Abb. 642) von 26 cm Durchmesser, die von beiden Seiten mit Email cloisonné überzogen ist. Sie nimmt eine ganz isolierte Stellung ein, ähnlich wie der oben erwähnte Spiegel in Japan, und ist der Gegenstand zahlreicher Meinungsstreitigkeiten europäischer Gelehrter geworden.[1])

Wir sehen verschiedene Stile auf der Schüssel vereint. In der Mitte der von zwei Greifen gezogene Wagen mit einem gekrönten Herrscher in westlicher Tracht, den Falke und Strzygowski durch Vergleich mit ähnlichen Darstellungen als Alexander

---

1) *Migeon*, Gazette des beaux arts, Februar 1906. — *Martin*, A history of oriental carpets before 1800, London 1906, S. 110, Fig. 260. — *Migeon*, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art Musulman, Paris 1907, Bd. II, S. 156, Abb. Fig. 138. — *v. Falke*, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsbericht, 1909, Vortrag über byzantinischen und islamischen Kupferzellenschmelz. — *v. Falke*, Kupferzellenschmelz im Orient und Byzanz, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, Bd. II, S. 234, Abb. 1 und 2. — *v. Berchem-Strzygowski*, Amida, Heidelberg 1910, S. 348. — Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. II. *Braun*, Das Kunstgewerbe im Kulturgebiete des Islam, S. 648, Abb. 525 und Tafel. — Ausgestellt auf der Mohammedanischen Ausstellung, München 1910, Katalog No. 3056, S. 227.



Abb. 643 Räuchergefäß in antiker Urnenform mit durchbrochenem Deckel, vergoldete Vogelornamente als Henkel, 29 cm hoch, Vielfraß(taotieh)kopf zwischen Blumen und Ranken, farbiger Zellenschmelz auf blau und schwarzem Grund; im South Kensington Museum, London, aus dem Kais. Sommerpalast Yuanmingyuan bei Peking, nach 1644
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 30)
Text s. S. 464

den Großen bestimmt haben. Die runden Scheiben erinnern an byzantinische Kunst. Der Außenrand hat arabische Inschrift und nennt den Namen eines Ortokidenfürsten, der 1144 gestorben ist. Zwischen den Kreisen sind Lebensbäume, die nach Westasien weisen. Die Figuren von Gitarrespielern, Tänzerinnen und Akrobaten tragen westliche Kostüme; die Motive sind in ganz Asien verbreitet gewesen, denn in chinesischer und indischer Tracht finden wir die Musiker und Akrobaten schon auf chinesischen Reliefs aus der Hanzeit. In den Medaillons sind vierfüßige Tiere, die an skythische Arbeiten erinnern und mit chinesischen Steinreliefs (Abb. 537) eine ganz ferne Ähnlichkeit, nicht in der Durchführung, sondern im Motiv haben. In anderen Kreisen sind Adler in stilisierter Wappenform mit rundem Nimbus, die im Osten ganz unbekannt sind.

Wurmranken füllen den Untergrund der Scheiben und auch teilweise die Zwischenfelder und entsprechen den oben erwähnten typischen Verzierungen auf chinesischen Emaillen. Desgleichen erinnert die Ausführung der horizontal abgespreizten Federn des Vogels in der gestrichelten Ausführung an die Schwanzfedern des Phönix auf chinesischen Schmelzarbeiten (Abb. 641), nur ist in charakteristisch östlicher Weise die steife Stilisierung naturalistisch belebt. Schließlich entspricht die ganze Technik in Material und vor allem in der Farbengebung fast genau den ostasiatischen Arbeiten.

Infolge der Übereinstimmungen wurde die Innsbrucker Schüssel als chinesische oder wenigstens von China beeinflußte Arbeit erklärt. Falke hat mit Recht zuerst darauf hingewiesen, daß die chinesischen Angaben über die Zeit der Emailleeinführung dem widersprechen und eher auf einen Einfluß vom Westen nach dem Osten schließen

lassen. Im 12. Jahrhundert verstand man tatsächlich in China, nach allem, was wir bisher kennen gelernt haben, weder die Technik der Emaille, noch waren die für sie typischen Rankenmuster und Farbenzusammenstellungen bekannt. Die in Farben und Mustern ganz abweichende ältere Tangtechnik des Zellenschmelzes war völlig verloren und ein Aufleben nach allen vorliegenden Berichten ganz ausgeschlossen. Es ist daher mit Falke anzunehmen, daß die westasiatische Zellenschmelztechnik auch die oströmische Ranke nach China gebracht hat, wo sie zum Wurmmuster, aus abgeschnittenen und beliebig zusammengewürfelten Rankenendchen, ausartete. In der Mingzeit wird dieses bequeme Füllornament sehr beliebt und fand auch bei anderen Techniken, wie der Porzellanmalerei (410, *a*) und der Seidenweberei (Abb. 571), Eingang.



Abb. 644 Räuchergefäß, kugelförmig mit Deckel, zwei Drachen als Henkel, drei Fische als Füße, farbiger Zellenschmelz, 41 cm hoch, im South Kensington Museum, London, Marke: Ching Tai, 1450—56
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 86)
Text s. S. 464

Dieses Unikum einer datierten Schmelzarbeit aus dem 12. Jahrhundert gibt uns den exakten Beweis für das, was wir aus dem Studium der Ornamentik ebenfalls erkennen können, nämlich daß die für die chinesischen Emaillen charakteristischen Muster und Farben mit der Technik zugleich vom Westen eingeführt wurden und keine östlichen Erfindungen sind. Eine bestimmte Gegend Westasiens, in der die Schüssel hergestellt ist, konnte noch nicht festgestellt werden. Jedenfalls, da kein östlicher Einfluß anzunehmen ist, entstammt diese einzigartige Schale einer Handwerkerzunft, die als Vermittler von Konstantinopel nach China angesehen werden kann. Das Dekor der Schale ist eine lokale, westasiatische Ausgestaltung der oströmischen Kunstsprache, die nach China drang und dort, ihres letzten Restes westlicher Anklänge entkleidet, unter gleichzeitiger Hinzufügung chinesischer Motive und Auffassung einen neuen, eigenen Stil schuf.

Wir fanden auf der Schüssel (Abb. 641) die Fläche mit einem echt chinesischen Motiv, dem Phönixpaar, gefüllt, und ebenso chinesisch ist das naturalistische Pflanzendekor des Untergrundes der Fläche. In Anpassung an die neue Technik wurden Formen der bronzenen Kultgefäße mit Zellenschmelz überzogen. Im Zeitstile des 15. Jahrhunderts ist die monumentale Wucht der antiken Form in spielerische

Details aufgelöst. Der Vorliebe für eine etwas protzige Wirkung durch virtuose Technik leistete gerade die farbige Emaille erfolgreichen Vorschub. Aus der Erkenntnis der Stile der verschiedenen Epochen versteht man leicht, daß in der Zeit der impressionistischen Sungmalereien derartige farbige Mosaikarbeiten keinen Beifall finden konnten, aber zur Zeit des Minggeschmackes mit Freuden aufgenommen wurden. Es dürfte daher auch nicht nur ein Zufall sein, daß die gleiche Technik in der prunkenden Tangzeit gepflegt und erst dann wieder beliebt wurde, als eine Renaissance des Tangstiles in der zweiten Hälfte der Mingzeit aufkam.

An antike Bronzen erinnert die Mittelrippe (Abb. 643) und das Augenpaar auf dem Bauche des Kessels, aber die Augen sind farbig aufgefaßt, und statt der



Abb. 645 Elefant mit Gurten, Vase tragend, farbiger Zellenschmelz, Elefant in Weiß, 36 cm hoch, im South Kensington Museum, London, aus dem Kaiserl. Sommerpalast Yuanmingyuan bei Peking, nach 1644 (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 91)

geometrischen Ornamente ist der Grund mit naturalistischen Pflanzen und Rankenmotiven im Stile der Seidengewebe überzogen. Bei einem anderen Räuchergefäß (Abb. 644) ist die Zweckform des Kessels beibehalten, aber die aufrechten Fische gewähren nicht den Eindruck des Stützens, die Henkel haben statt in den Griffteilen, in den rein dekorativen Schwanzschnörkeln ihre Hauptausgestaltung erhalten, und das Tier auf dem Deckel zeigt eine naturalistische Bewegung statt eines Abschlusses in ruhiger Würde. Zwischen Vögeln und Symbolen sind Päonien und Ranken angebracht, die Stoffmustern nachgebildet sind. In gleicher Weise ist der Elefant (Abb. 645) zu einem mehr zierlich als wuchtig wirkenden Prunkstück ausgearbeitet. Die Vase sitzt ganz unförmlich auf dem steifen Tierkörper, aber die reiche Schmelzdekorierung befriedigte das farbenfreudige Auge der Mingsammler.

Am besten wird eine Synthese von Zweck, Technik, Muster und Farbe auf jenen bis in die Neuzeit stets wiederholten, mehr einfach gehaltenen Vasen und Altarsätzen



Abb. 646 Viereckige Vase in antiker Bronzeform mit ausladendem Rand und Mittelwulst, auf Holzgestell. Vergoldete Bronze mit Zellenschmelz, vorwiegend türkisblau und grün, 42 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

erreicht, bei denen die glatten Flächen mit prächtig leuchtenden Zellenschmelzen in virtuos geübter Handwerkerarbeit überzogen sind und der sonstige Schmuck sich auf Bronzeornamente beschränkt, die durch ihren goldigen Ton die Farbenwirkung steigern und zugleich beruhigen. Die Vasen (Abb. 646 bis 648), der Dreifuß



Abb. 647 Bauchige Vase mit rundem Fuß, vergoldete Bronze mit Blumenranken in persischem Stil und farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, 57 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass. Sammlung G. W. V. Smith (Originalaufnahme)



Abb. 648 Bauchige Vase auf rundem Fuß, rotes Kupfer, vergoldet, mit Blumenornamenten in farbigem Zellenschmelz auf tiefblauem Grunde, 71 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, Zeit Kienlung, 18 Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 649 Gefäß aus vergoldetem Kupfer in Bambuseimerform mit Drachenhenkel, Ausguß, Drachen und Bildern in farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grund, 63 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, Zeit Kanghi, 17. Jahrh. (Originalaufnahme)

(Abb. 650) und die Kanne (Abb. 651) sind den Formen der antiken Bronzen nachgebildet. Als Muster der Emaille wurden im wesentlichen stilisierte Pflanzenmotive verwendet. Die antike Ornamentik des Bronzereliefs ist nur selten und dann modernisiert in die farbige Technik übertragen.

Das Röhrengefäß (Abb. 649) ist einem Bambuseimer nachgeformt, der im 17. Jahrhundert



Abb. 650 Weihrauchgefäß in antiker Urnenform auf drei Füßen mit am Rand aufgesetzten Henkeln u. Deckel mit Knauf, auf Holzgestell. Gelbe Bronze, Deckel durchbrochen mit Drachen und Wellen im Relief, Zellenschmelz auf türkisblauem Grund, 39 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

auch in Porzellan häufig vorbildlich war. Der Henkel ist aus vergoldeter Bronze modelliert und im gleichen Material die Reifen, die den nachgebildeten Bambus umklammern. Die Zwischenfelder sind mit Drachendarstellungen verziert.



Abb. 651 Kleine Kanne auf drei Füßen, mit Deckel, Henkel und geradem Ausguß, in antiker Bronzeform. Vergoldete Bronze mit farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme) Text s. S. 465

Ganz merkwürdig in der Idee sind zwei ineinandergeschobene vierseitige Vasen (Abb. 652), die von kleinen Figuren getragen werden und auf dem oberen Rande flatternde Bänder als Ornament in vergoldeter Bronze aufweisen. In Europa kennen wir seit der Barockzeit bis zum Napoleonstil die geschnitzte und gegossene Schleifenverzierung, aber in Ostasien konnte ich sie nur bei Zellenschmelzarbeiten und nicht vor dem 17. Jahrhundert finden. Es ist mir daher sehr fraglich, ob wir hier von einer chinesischen Erfindung sprechen dürfen. Wahrscheinlicher erscheint es mir, daß die Jesuiten diese europäischen zwecklosen Dekorationsmotive einführten, und nur die Ausgestaltung nach dem gemalten Vorbilde der flatternden Schleier (Abb. 385) im östlichen Sinne erfolgte. Die farbige Wirkung der bunten Seitenflächen wird durch das bewegte, vergoldete Band mit seinen Lichtreflexen wesentlich gesteigert. Aber die Ausführung entspricht nicht den üblichen Zweckformen, die der Osten im wesentlichen verwendet.

Die Arbeiten der Mingzeit waren technisch noch nicht vollendet. Die Formen wirkten im archaisierenden Bronzestil schwer und massig, und die angewendeten Farben in Anzahl begrenzt und oft unrein. Die Metallstege zwischen den Farbflächen treten deutlich hervor. Ein tiefes Lapislazuliblau, ein helles Himmelblau mit zart grünlichen Tönen, ein dunkles Korallenrot, ein Violett und ein volles Gelb bilden die Hauptfarben. Kupfergrün ist nur selten angewendet, und wenn Schwarz oder Weiß vorkommt, so sind die Farben schmutzig, fleckig und ohne Leuchtkraft. Bei genauer Untersuchung findet man in den Farbmassen zahlreiche kleine Löcher, die sich im Feuer aus Blasen gebildet haben, auch entbehrt die Arbeit der glänzenden Politur. Das Metallmaterial ist stets dick und schwer; an dem leichten Material sind japanische Imitationen zu erkennen.



Abb. 652 Weihrauchgefäß in Form zweier zusammengeschobener viereckiger Vasen. Vergoldetes Kupfer mit Blumenornamenten in farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, von Barbaren getragen, mit Bandverzierungen in feuervergoldeter Bronze, 65 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Der Verzierungsstil wurde von dem westlichen Dekorationsstile beherrscht. Wenn auch die Dessins oft kleinlich sind, so passen sie sich doch der Gefäßform an, so daß die Gesamtwirkung eine durchaus harmonische und großzügige bleibt. Nirgends drängt sich in Farbe oder Zeichnung ein Motiv hervor und zerstört die Idee des Zweckgerätes. Die Glasschmelzen sind nur ein Mittel zur gesteigerten Wirkung der Grundform.

Unter dem kunstliebenden Herrscher Kanghi erlangte die Emailletechnik ihre Vollendung. Durch sorgfältiges Brennen wurden die Löcher und Blasen vermieden und durch exakte Politur die Leuchtkraft erhöht. Die reiche Palette der

Porzellanmaler brachte auch neue Schmelzfarben, unter denen das Türkisblau als Untergrund die größte Bedeutung erlangte. Die Farben sind lebendiger und die Wirkung eleganter als zur Zeit der Mingdynastie, aber die Wucht der älteren Formen ging gleichzeitig verloren. Reiche, im Feuer vergoldete Montierung hob die Leuchtkraft der Farben. Häufig sind die Emailleflächen nachträglich übermalt, so daß die Trennungslinie der Metallstege nicht scharf eingehalten ist.



Abb. 653 Ein Satz Opfergefäße in vergoldeter Bronze mit farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, auf Holzgestell: Räuchergefäß auf drei Füßen, 58 cm hoch, mit Drachenhenkeln, Deckel mit hohem Knopf; zwei Flötenvasen, 45 cm hoch, mit Mittelwulst. Antike Bronzeformen und Muster in modernisierter Ausführung, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith (Originalaufnahme)

In den Palästen und Tempeln des 17. und 18. Jahrhunderts ersetzten Opfergefäße, Altarsätze und Vasen aus Emaille die in den Kriegen zerstörten Bronzegefäße. Unter dem Einfluß der damaligen Farbenfreude, die wir bei der Malerei und Architektur bereits kennen lernten, wurden die leuchtenden Zellenschmelzarbeiten bevorzugt. Kaiserliche Ateliers versorgten den Hof mit köstlichen Werken.



Abb. 654 Opfergefäß in antikisierender Form und Ornament mit Deckel und Henkel, aufgehängt, in Holzgestell; zwei Kraniche mit Blumen als Leuchtertüllen im Schnabel, auf rundem Fuß, farbige Zellenschmelze, Sammlung H. Fischer, Tsinanfu, 18. oder 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)
Text s. S. 468

Unter dem Kaiser Kienlung begann eine mehr spielerische, kleinliche Ausarbeitung bei gleichzeitiger Wiederholung der älteren Stücke und virtuoser Weiterentwicklung der Technik. Der zierliche Altarsatz (Abb. 653) ist mit Mustern überladen, die Henkel sind nur noch lose angesetzte Schnörkel, die gebogenen Füße haben ihre Tragkraft



Abb. 655 Weihrauchgefäß in antiker Bronzeform, auf drei geraden Füßen, mit aufrechtstehenden Henkeln, Deckel mit Knauf durchbrochen gearbeitet, vergoldetes Metall mit antiker Ornamentik in farbigem Zellenschmelz auf blauem Grunde, 47 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

völlig verloren, der zusammengeschrumpfte Kessel wird von den Nebenteilen erdrückt und der mächtige Knopf beherrscht die Gesamtform. Im einzelnen aber ist die Verzierung der farbigen Emaille und die Ausführung der feuervergoldeten Bronzemontierung in hervorragender Durcharbeitung bewirkt.

Die Verehrung der antiken Kultgeräteformen veranlaßte Nachahmungen (Abb. 654, 655) in der neuen Technik, aber die Umgestaltung geschah im Geiste des Zeitstiles, der jedes Gefühl für monumentale, großzügige Formen verloren hatte. Die glänzende Ausarbeitung des kleinlichen Details und die hervorragende Technik in liebevoller Durcharbeitung ist zu bewundern. Stilistisch bedeuten diese Arbeiten ein Mißverstehen der alten Formen, die kopiert werden sollten, und das Aufkommen eines neuen naturalistischen Beobachtens. Bei dem stilisierten Kraniche (Abb. 654) können wir in der Verrenkung des Halses, der Form des Kopfes und der Ausarbeitung der Flügel das Studium der Natur erkennen. Aber die Bewegungslinie des Tieres wird nicht in großzügigem Rhythmus erfaßt, sondern die Einzelteile des Gefieders und Kopfes in naturalistischer Treue, soweit es die Technik gestattet, wiedergegeben und lose aneinandergefügt.



Abb. 656 Schlanke Vase mit langem Hals, 60 cm hoch, Rankenmustergrund auf türkisblauem Grunde in Zellenschmelz, Drachen und Wellen in feuervergoldeter Bronze plastisch aufgelegt, Art Museum, Springfield, Mass., Samml. G. W. V. Smith, 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

In ähnlicher naturalistischer Auffassung umringelt in unruhiger Linienführung ein chinesischer Drache in leuchtender Goldbronze den blauen Emaillekörper einer Vase, deren fast überschlanke Form die elegante Grazie des letzten Jahrhunderts bezeichnet (Abb. 656).



Abb. 657 Bauchige Vase mit langem Hals, vergoldetes Kupfer mit Schmetterling- und Streublumenornament in farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, 55 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

In natürlicher Weiterentwicklung dieses nationalen Stiles werden die bisherigen Flächenmuster des westlichen Vorbildes verlassen und naturalistisch belebte Motive anderer Techniken, sogar ganze Gemälde, nachgebildet. So finden wir (Abb. 657) Schmetterlinge zwischen Blumen nach Stoffmustern kopiert und Pflanzenmalereien (Abb. 658) übertragen. Wie auf den Tonvasen (Abb. 405) ist das alte Motiv (Bd. I, Taf. II, *b*) der aus dem Wasser aufsteigenden Blüten



Abb. 658 Bauchige Vase auf rundem Fuß, vergoldetes Kupfer, Hals mit Rankenornament, Bauch mit Lotosblumen nach Malereien auf Mäandergrund, farb. Zellenschmelz auf blauem Grund, 36 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. oder 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

und Blätter der Lotosblume gewählt. Der Hintergrund der Luft ist mit Hakenkreuzen ausgefüllt, um die für die Technik notwendigen Zellen zur Aufnahme der Schmelzfarben zu schaffen. Oben und unten begrenzen bekannte Bandmuster die Zellenmalerei.

Wie auf den gleichzeitigen Porzellanen (S. 305) ist auch hier die Idee der Gefäßform völlig aufgehoben. Dem Erfinder des antiken wuchtigen Kessels in seiner geschlossenen Form, zur Aufnahme der Flüssigkeit, wäre das Auftragen einer Landschaft mit Luft und Wasser in naturalistischer Farben- und Linienausführung unmöglich gewesen. Die modernen Handwerker überzogen ohne Unterschied und Rücksicht alle Flächen mit ihren Bildern und Mustern. Sie vermieden mit Absicht eine ruhige Fläche, denn alles sollte prunkend und reich erscheinen. Die Freude an der meisterlich ausgeführten Technik beherrschte die Phantasie des Emaillekünstlers der letzten Jahrhunderte und verdrängte das Gefühl für Zweck und Würde.

Die Zellenschmelzmalerei befreite sich schließlich von dem Zwange des Flächendekors und wurde Selbstzweck. Komplizierte Gemälde (Abb. 659) wurden mit souveräner Beherrschung der Technik auf Tafeln von kleinen Schirmen übertragen. Die Zelleneinteilung hatte das Mosaik der Farben bedingt und durch ihre Art ein besonders dekoratives Schmuckmittel gestaltet. Bei den Emaillemalereien wird nach Möglichkeit die technische Eigenart verleugnet und eine Nachahmung der Malerei versucht.

Ähnlich wie mit farbiger Seide ganze Bilder gestickt werden, so finden wir hier die gleiche Wirkung durch Glasschmelzen erzielt. Wenn die Technik der Zellen und Stege gewisse Sonderheiten bedingte, so wurden schließlich durch aufgemalte Farben diese letzten Grenzen beseitigt. Mit der Vollendung der Technik entstand ein völliges Vergessen des technischen Stiles.



Abb. 659 Wasser- und Berglandschaft mit Fußgänger auf der Brücke, Stehbild in durchbrochenem Holzgestell, Zellenschmelz, Sammlung Fischer, Tsinanfu, 18. oder 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

Grubenschmelz und andere Schmelztechniken

Neben dem Zellenschmelz wurde der Grubenschmelz (Email champlevé) angewendet. Während beim Zellenschmelz auf der geglätteten Metallfläche Drähte



Abb. 660 Bodhisatva, lamaistische Figur in indo-tibetischem Stil aus vergoldeter Bronze, Fußplatte oben und an den Seiten mit eingelegten Mustern von farbigem Grubenschmelz auf türkisblauem Grund, 47 cm hoch, im South Kensington Museum, London (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 94)

zur Bildung der Zellen aufgelötet wurden, mußte beim Grubenschmelz die Zelle aus dem Metall herausgehoben werden. Da hierfür ein dickerer Metalluntergrund nötig war und die Arbeit langsamer vonstatten ging, hat diese Art nicht die allgemeine Verbreitung wie der Zellenschmelz gefunden. Auch verlangte die Technik die Metall-



Abb. 661 Grotesk geflügelter Vierfüßler mit gehörntem Kopf (Shou Lu), Weihrauchgefäß aus vergoldetem Kupfer mit Reliefverzierung und farbigem Grubenschmelz, 24 cm hoch, im South Kensington Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 96)
Text s. S. 472

stege zwischen den Farbflächen etwas breiter, als bei dem Zellenschmelz notwendig war.

Auf einer vergoldeten Bronzefigur (Abb. 660) mit dem reichen Schmuck des indo-tibetischen Stiles, ist der Sockel auf der Oberfläche mit sechsseitigem Textilmuster, auf der Seitenwand mit Fledermäusen zwischen Wolken im Grubenschmelz verziert.

Die Wirkung des Grubenschmelzes ist im allgemeinen der des Zellenschmelzes

nicht unähnlich; aber gewisse Ausführungen der Technik ergaben wesentliche Abweichungen. Das Ausstechen der Metallfläche gestattete, den Metallgrund in beliebiger Breite stehen zu lassen, so daß die Farbflächen nicht nebeneinander, nur durch Linien getrennt, die Träger des Musters wurden, sondern wie schmückende Edelsteine die Metallfläche unterbrachen. Ein vierfüßiges Fabeltier (Abb. 661) mit gehörntem Drachenkopf und Flügeln aus vergoldetem Kupfer hat zur Belebung des in Relief ausgearbeiteten Metalls ausgestochene Zellen von verschiedenen Formen und Größen erhalten, in denen die Farbmassen als farbiges Dekor eingebrannt sind und wie eingelegte Steine wirken.

Statt des massiven Metallgusses wurden in den letzten Jahrhunderten auch dünnere Kupferbleche verwendet, in die das Muster reliefartig herausgetrieben wurde. Derartige Treibarbeiten mit Emaille (Email repoussé, Jewelled enamels) steigern die Wirkung durch das Relief der Fläche. Ein fünfteiliger Altarsatz (Abb. 662) mit Räuchergefäß, zwei Leuchtern und zwei Blumenvasen ist in dieser Weise aus-



Abb. 662 Fünfteiliger Tempelsatz: Räuchergefäß auf drei Füßen, mit Deckel und hohem, durchbrochenem Drachenknopf, zwei Leuchtern mit Manschetten und Tülle, zwei Flötenvasen mit Mittelwulst. In antiker Form modernisiert, getriebenes Kupfer mit Ranken, Päonien und Mäanderstreifen, in farbiger Emaille auf türkisblauem Grunde, Knopf auf Deckel durchbrochen graviert, Montage Kupfer vergoldet. Art Museum Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. od. 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

geführt. Die lebhaften Farben des Reliefs heben sich von dem türkisblauen Grunde wie aufgelegte Edelsteine ab; häufig ist der Grund weiß emailliert.

Aus dem kaiserlichen Sommerpalast bei Peking stammt eine zehnfach gebuchtete Dose (Abb. 663), bei der das erhaben geschlagene Muster vergoldet und der Grund in Blau emailliert ist. Auf den ersten Blick erinnert das Muster an französische Renaissancearbeiten, aber bei genauerem Hinsehen finden wir die chinesische Ausführung der Päonien und der Mittelrosette. Besonders zu beachten ist, daß jede biologisch oder geometrisch konstruierte Ausführung der Ranken vermieden ist. Ohne Zusammenhang untereinander sind die einzelnen Ranken und Blumenornamente geschickt zusammengefügt. An der Ausführung läßt sich die chinesische Arbeit erkennen, aber ob nicht die Einzelmotive auf europäische Vorbilder zurückgehen, muß dahingestellt bleiben. Möglich wäre es durchaus, denn wir wissen, daß die Kaiser schon seit der Zeit Ludwigs XIV. französische Uhren und Schnupftabakdosen mit Emaillemalereien sammelten, und etwa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein ähnlicher Stil für die Gebrauchsgeräte am Kaiserhof eingeführt wurde.[1]) Es war jene Zeit, als der Chinoiserie in Europa eine Europanachahmung in China entsprach. Sogar die Bauten wurden diesem fremden Geiste angepaßt (Abb. 70—73).

[1]) *Hippisley*, Sketch of the history of ceramic art in China, Washington, S. 346.

Von besonderem Interesse ist ein Vergleich der Metallbüchse mit der ähnlich geformten und dekorierten Lackdose, die um 1000 Jahre älter ist (Abb. 595). Auch dort hatten wir in jeder Buchtung ein echt chinesisches Motiv gefunden, den Phönix, während die geometrisch konstruierten Pflanzenrosetten des westasiatischen Vorbildes ebenfalls mißverstandene östliche Umformungen aufwiesen. In beiden Fällen war der östliche Handwerker bestrebt, fremde Muster nachzubilden, aber der chinesische Geist löste die lineare Konstruktion in geschickt aneinandergereihte, rein



Abb. 663 Büchse mit Deckel, Blumenornament in Relief getrieben und vergoldet, der tiefliegende Grund mit blau Emaille gedeckt (Email repoussé), von innen türkisblau emailliert, 40 cm Durchmesser, im South Kensington Museum, London, aus dem Kaiserl. Sommerpalast Yuanmingyuan bei Peking, 18. Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 97)

dekorative Flächenornamente auf und fügte naturalistische Motive seines eigenen Stiles hinzu.

Unter europäischem Einfluß entstand in Kanton die Industrie der farbigen Schmelzmalereien, die im europäischen Handel Kantonemaillen genannt werden. Die Chinesen haben dieser Technik niemals ein besonderes Interesse entgegengebracht. Für sie waren die Kupferschmelzfarben stets schmutzig gegenüber den leuchtenden Farben und dem weißen Scherbengrund des Porzellans, und der dumpfe Schall beim Anschlag erschien ihnen minderwertig gegenüber dem hell klingenden Porzellan. Der chinesische Markt führt daher nur billige Gebrauchsgeräte für das Haus.

Der chinesische Name Yang tzu bedeutet „fremdländisches Porzellan". Tatsächlich entspricht die Technik genau der von französischen Limogesemaillen. In

europäischen Sammlungen sind aus dem 17. und 18. Jahrhundert viele zum Teil vortreffliche Stücke erhalten. Es wurde zur Zeit der Chinoiserie wohl als billiger Ersatz für die leicht zerbrechlichen Porzellane vielfach verwendet, allerdings meist nur für bestimmte Geräte, wie Teekessel und große Schüsseln, während sich Tassen selten finden. Es sind ganze Service aus China eingeführt, bei denen die großen Teile, wie Teetopf und Heißwassertopf, aus Emaille, aber die Teetassen aus feinem Porzellan bestanden; alle Stücke trugen das gleiche Dekor.



Abb. 664 Teller, farbige Emaillemalerei, darstellend Hua Hsien, die taoistische Göttin der Blumen, mit zwei Dienerinnen und einem Phönix, durchquert auf einem Drachen das bewegte Meer, im Rande ausgesparte Medaillons mit Blumen und Vögeln, 46 cm Durchmesser, im South Kensington Museum, London, Kantonarbeit, 18. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 99)

In Kanton bestanden Malerateliers, die die weißen Porzellane für den Export mit chinesischen, aber auch nach eingeschickten Vorlagen mit europäischen Wappen, Ornamenten und Genrebildern bemalten. Die gleichen Handwerker malten die „fremdländischen Porzellane" auf Kupfer. Die Farben sind sehr lebhaft, und der Fond ist in der Regel weiß, auf der Innenseite der Gefäße türkisblau, aber der schmutzige, meist unebene Grund läßt nie die Täuschung von Porzellan aufkommen. Kopien nach Limogesemaillen wurden so gut es ging hergestellt, und auf einer Schale findet sich sogar das Monogramm J. L. des Limogesemailleurs Jean Laudin sorgfältig mitkopiert.[1])

Die Motive und Farben der Porzellanmaler finden sich auch auf den gemalten Emaillen (Abb. 664), und die besten Arbeiten sind getreue Nachahmungen der

[1]) *Du Sartel*, La porcelaine de Chine, S. 115.

tönernen Vorlagen. Nur beeinflußte die Technik die Farben und bedingte eine härtere Zeichnung.

Als der Export nach Europa gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufhörte, hatte die Emaillemalerei ihren Höhepunkt erreicht. Im 19. Jahrhundert sind nur noch ganz ordinäre und billige Massenwaren erzeugt. Die künstlerisch ausgeführten Stücke europäischer Sammlungen gehören daher sämtlich dem 17. oder meist dem 18. Jahrhundert an.[1])

Bushell bildete eine runde Schüssel mit einem sehr feinen Brokatmuster in Gold, Silber und durchsichtigem Schmelz (Emaille translucide) ab.[2]) Derartige Arbeiten sind sehr selten und dürften modern sein.

---

[1]) Warnen möchte ich vor den Produkten moderner japanischer Fälscher, die auf den ersten Blick wie Gruben- und Zellenschmelzarbeiten aus dem Mittelalter aussehen — wenn es damals Emaille gegeben hätte. Es sind zum Teil Fabeltiere und Göttergestalten in massigen Formen aus schwerer, teilweise schlecht vergoldeter Bronze gegossen und sehr raffiniert mit schmutzigen und glanzlosen Schmelzfarben versehen. Die Stücke sehen aus der Entfernung sehr alt aus. Sobald man sie aber umdreht, so lassen Unterseite und Füße die rohe moderne Fälschung sofort erkennen. Eigentlich sind es gar keine Fälschungen, denn derartige Tier- und Menschengestalten sind in China niemals hergestellt worden. Es sind moderne Erfindungen spekulativer Industrieller in Japan, die mit dem echten Stile des chinesischen Zellenschmelzes in Form und Technik keine innere Gemeinschaft haben.

[2]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, Fig. 104.

IX. Horn, Schildpatt, Bernstein und Elfenbein

Rhinozeroshorn

In den klassischen Schriften der vorchristlichen Zeit wird ein Tiername Si erwähnt, der als Rhinozeros[1]) oder Nashorn[2]) übersetzt wird. Ob wirklich das Rhinozeros Südasiens, das in historischer Zeit in Nordasien nicht vorkommt, gemeint wird oder irgend ein anderes, vielleicht ausgestorbenes Tier, ist nicht mehr feststellbar. Jedenfalls begegnet uns unter den ältesten Tierdarstellungen in Bronze (Abb. 151, 221) keine Form, die als Nashorn gedeutet werden könnte. Wenn ein Horn angebracht ist (Abb. 222, *a* 280), handelt es sich stets um nachchristliche Ausführung in einer phantastischen Gestalt, die nicht nach einem lebenden Tiere geformt ist.

Es ist um so weniger anzunehmen, daß das Einhorn im alten China bekannt war, weil Rhinozeroshorn ein häufig erwähnter Importartikel war. Ctesias[3]) beschreibt im 5. Jahrhundert v. Chr. das große indische Rhinozeros mit einem Horn und rühmt die wunderbaren medizinischen Eigenschaften der Becher, die aus derartigem Horn geschnitzt sind. Jäger sollen das Einhorn in der Provinz Yünnan in den Grenzgegenden von Annam und Siam gejagt haben, aber im klassischen Altertum war die Verbindung Chinas mit den damals noch selbständigen Südstaaten sehr zufällig, so daß die regelmäßige Einfuhr nach dem Norden erst zur Zeit der großen Expansion, etwa seit dem 4. Jahrhundert v. Chr., angenommen werden kann.

Die chinesischen Annalen berichten,[4]) daß die syrische Gesandtschaft aus dem

---

[1]) *Plath*, Beschäftigungen der alten Chinesen, S. 56. Der Sse soll nach Medhurst und Julien ein Rhinozeros sein. — Nach *La Charme* im Shiking II, 3, 6 und Legge im Lün-iü 16, 17 soll es ein wilder Ochse sein. — In *Lao-tseu* II, 50 heißt es nach Plath: „Wer sein Leben recht führt, fürchtet auf seinen Wegen weder Rhinozeros noch Tiger: der Rhinozeros kann mit seinem Horne ihn nicht treffen; der Tiger mit seinen Krallen ihn nicht zerreißen." — Nach *Meng-tseu* III, 2, 9, 6 vertrieb Tschen-Kung die Tiger (Hu), Leoparden (Pao), Rhinozerosse (Si) und Elefanten (Liang). Sehr merkwürdig ist, daß hier bereits die südlichen Tiere, wie Elefant und Rhinozeros, genannt werden.

[2]) *V. v. Strauss*, Schi-King, Das kanonische Liederbuch der Chinesen, Heidelberg 1880, II, 3, 6, S. 289. Lied der Jägermeister:

Und als wir unsere Bogen gespannt
Und unsere Pfeil' auf die Sehnen gestellt,
Da schossen wir hier die geringere Sau,
Und ein Nashorn groß ward dorten gefällt,
Die wurden den Gästen und Fremden verliehn
Und Süßweinspende dazu gesellt.

IV, 3, 7, S. 494:

Nun stehn Dreifüß' und Töpfe hier
Wie krümmt sich der Nashornbecher zum Opfermahle.

[3]) *Bushell*, Chinese art, Bd. I, S. 119.

[4]) *Hirth*, Zur Geschichte des antiken Orienthandels, Chinesische Studien, Leipzig 1890, S. 17. — *Laufer*, Historical jottings on Amber in Asia, Memoirs of the American Anthropological Association, 1907, S. 233. In den Annalen der jüngeren Handynastie (Hou Han shu) wird als Erzeugnis des alten Shan-Königtums, das im ersten Jahrhundert zuerst erwähnt und damals noch Yünnan, Teile von Tonking und Kwangsi umfaßte, angegeben: Kupfer, Eisen, Zinn, Blei, Gold, Silber, Perlen, Kristall, Austern, Perlen, Bernstein, Rhinozeros, Elefanten und Tapir.

Jahre 166 (s. S. 381), die im Namen Marc Aurels auftrat, „von der Grenze von Annam Elfenbein, Rhinozeroshorn und Schildpatt als Tribut darbrachte".

Seit dieser Zeit blieb Rhinozeroshorn ein regelmäßiger Importartikel. Die Araber brachten ebenfalls mit Perlen, Glas, Korallen, Brokaten und anderen Textilien auch Elfenbein und Rhinozeroshorn,[1]) ohne daß nähere Angaben über das Ursprungsland in den Berichten angegeben sind. Jedenfalls war es kein heimatliches Produkt der mohammedanischen Seefahrer, sondern eine Handelsware aus Südasien. Die Hörner der einhörnigen Rhinozerosse in Indien und der zweihörnigen aus Sumatra werden noch heute über See nach Kanton eingeführt und meist auch dort verarbeitet.

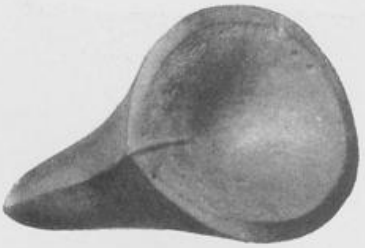


Abb. 665 Rhinozeroshorn, Kaiserl. Schatzhaus Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. III)

In alten Zeiten scheint die Seltenheit und die zugeschriebene Zauberkraft höher geschätzt zu sein als die Möglichkeit der künstlerischen Verarbeitung. Im japanischen Schatzhause Shosoin zu Nara ist ein einfaches, unverziertes Rhinozeroshorn aus dem 8. Jahrhundert erhalten (Abb. 665). Im alten Katalog[2]) des Shosoin werden noch zwei Trinkbecher aus Horn erwähnt, die aber im Laufe der Zeiten verkauft worden sind und von denen keine Abbildungen existieren. Sie werden als pentagonal und oval beschrieben, das eine soll weiß, das andere schwarz gewesen sein. Ich vermute, daß die Bezeichnung Weiß nur eine helle Farbe andeuten soll gegenüber dem schwarzen Horn. Am höchsten wurde immer ein goldgelber Ton geschätzt, der dem Bernstein ähnlich aussieht. Daneben kommen dunklere Töne in rötlicher oder rötlichbrauner Farbe vor. Schwarze Hörner wurden weniger für Kunstarbeiten verwendet.



Abb. 666 Rückenkratzer aus Rhinozeroshorn, in goldgelber Farbe, Griff in Form von Bambusstange, bezeichnet: Todaiji (japanischer Tempel), Kaiserl. Sammlg. im Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

In der Tangzeit wurden zur Hoftracht Gürtel mit geschnitzten Platten aus goldgelbem Rhinozeroshorn getragen. Die leichte Bearbeitung in erwärmtem Zustande führte dazu, das Material für mancherlei zierliche Gegenstände zu gebrauchen (Abb. 666). Aus China sind nur Arbeiten der letzten Jahrhunderte bekannt geworden. Wir können wohl annehmen, daß die kostbare importierte Ware keine allgemeine Verwendung fand, sondern ausschließlich als Luxusartikel für Vornehme in geringem Maße verarbeitet wurde. Auch dürfte die Wertschätzung, wie bei so vielen anderen unter fremdem Einfluß entstandenen Moden der Tangzeit, später nachgelassen haben, besonders als die Töpferei das bewunderte Luxusmaterial der Vornehmen wurde.

In europäischen Sammlungen habe ich eine Reihe chinesischer Becher aus Rhinozeroshorn



Abb. 667 Becher aus Rhinozeroshorn, Rankenrelief, in kostbarer europäischer Gold- und Emailleeinfassung, 16,5 cm hoch, K. Schatzkammer, München, 16. Jahrhundert (Originalaufnahme) Text s. S. 478

[1]) *Hirth*, Die Länder des Islam, nach chinesischen Quellen, Supplement au volume V du T'oung-Pao, 1894, S. 20.

[2]) *Toyei Shuko*, Bd. I, Taf. 14.



a *b* *c*

Abb. 668 Becher aus Rhinozeroshorn, geschnitzt, **a**, **c** braun, **b** grau, mit Blumen- und Pflanzenmotiven, auf Holzsockeln, K. bayr. Hausgut, erworben 1842, jetzt im Ethnograph. Museum, München, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

gefunden, deren abendländische Fassung den besten Maßstab für die im Laufe der Jahrhunderte veränderte Schätzung beweist. In der Königlichen Schatzkammer in München befindet sich ein einfach geschnitzter Becher (Abb. 667), ein sehr kostbares Stück aus dem 16. Jahrhundert, in Gold mit reicher Ziselierung und Emaille gefaßt. Die Ausarbeitung gehört zu den höchst geschätzten Edelmetallarbeiten Süddeutschlands.

Wesentlich einfacher, aber doch noch recht ansehnlich ist die Silbermontierung (Abb. 669) aus dem Jahre 1746. Mit dem sinkenden Werte des Horns sowohl in China als auch in Europa nahm der Reichtum der Schnitzerei zu. Die Becherform wird dem Zeitstile des 18. Jahrhunderts entsprechend aufgelöst durch den dekorativen Drachenhenkel, durch die in Hochrelief gearbeiteten Pflanzen und durch die zierliche Reliefschnitzerei eines ganzen Gemäldes mit einem bemannten Ruderboot im Wasser zwischen Wellen. Wie bei den Jadearbeiten (Abb. 519 und 529) des 18. Jahrhunderts ist die Freude am Reichtum der Verzierung und an der technischen Vollendung so stark, daß die Betonung der Zweckform des schöpfenden und gießenden Bechers fast ganz vergessen wird.

Der natürliche Wuchs des Hornes bedingte die ovale, unten spitz zulaufende Form der Becher, die stets beibehalten blieb und für gewisse Formen von meist weißen Porzellantassen (Abb. 429, *b*) vorbildlich wurde.

Andere Becher (Abb. 668) des 18. Jahrhunderts sind in Art gleichzeitiger Jadeschnitzereien mit



Abb. 669 Becher aus Rhinozeroshorn, Relief geschnitzt, in Amsterdamer Silbermontierung, mit Marke M von 1746, im Reichsmuseum, Amsterdam, Anfang 18 Jahrhundert (Originalaufnahme)

realistischen Pflanzenmustern in flachem und hohem Relief überzogen. Der plastische Henkel wird durch einen Zweig gebildet. Die unruhige Bewegung der Oberfläche setzt sich fort in dem Holzuntergestell einer künstlich geschnitzten Verästelung. Die kleinen Abbildungen lassen nur undeutlich die reiche Dekorierung dieses üppigen Rokokostiles erkennen. Die wieder einfachere Ausführung (Abb. 670) dürfte der mehr nüchternen Zeit des 19. Jahrhunderts angehören.

Andere Hornarten sind in China für Gebrauchszwecke verarbeitet, aber keine Kunstarbeiten sind bekannt geworden. Schon im Altertum wurden Bogen aus Horn hergestellt. Als Einlagen in Lack fanden Hornstückchen Verwendung (Abb. 614).



Abb. 670 Becher aus Rhinozeroshorn, braun, Reliefornamente, geschnitzter Drache als Henkel, auf Holzsockel, K. bayr Hausgut, erworben 1842, jetzt im Ethnograph. Museum, München, 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

Schildpatt

Schildpatt[1]) war schon im Altertum geschätzt und wurde aus dem damals noch unabhängigen Süden eingeführt. Die Verwendungsart ist unbekannt geblieben.

Unter den Kunstschätzen der Tangzeit finden wir auch Schildpatt verarbeitet, aber es scheint, als wenn die Anwendung selten und nur in kleinen Stücken als Schmuck anderer Materialien geschah. Wir fanden sie bei einer Schale aus Stein (Abb. 521) in Gestalt einer Schildkröte als natürlichen Rückenpanzer aufgelegt.

Eine Verarbeitung zu selbständigen Stücken ist niemals bekannt geworden. Im japanischen Schatzhause des Kaisers befinden sich Arbeiten aus dem 8. Jahrhundert, bei denen Schildpattstückchen in gleicher Art wie Perlmutter und Bernstein im Lack eingedrückt sind. Die Gitarren (Abb. 608, 6, 7) und andere Geräte (Abb. 672) erhielten Einlagen von Schildpatt und Perlmutter in Sandelholz, und ein Kasten aus Silber ist mit Schildpatt belegt, in dieses Perlmutter und darin wieder untermalter Bernstein eingelassen.[2])

In späterer Zeit scheint die Einlagetechnik minder geübt worden zu sein, wenigstens fehlen uns aus China selbst alle Berichte. Allerdings würden wir auch über die Verwendung im 8. Jahrhundert nichts wissen, wenn nicht der Zufall die Schätze in Japan erhalten hätte. Die chinesischen Berichte, die für Bronze, Jade und Porzellan so ausführlich sind, versagen völlig in bezug auf Schildpatt, oder es müßten noch Bücher gefunden werden, die bisher den fleißigen europäischen Sinologen entgangen sind.

Bernstein

Es gibt auf der Erde nur zwei Fundbezirke für Bernstein, von denen aus die ganze Welt seit Jahrhunderten versorgt wird.[3])

In den schwedischen und dänischen Ganggräbern aus der Mitte des dritten Jahr-

---

[1]) *V. v. Strauss*, Schi-King, II, 4, 3, S. 502:

Geweckt sind die Hoâi-Barbaren — Mit Schildkrot, Elefantenzahn
Und bringen uns von ihren Schätzen — Und Südgold reich uns zu ergötzen.

Dieser Vers ist aus einem Lobgesang auf einen Fürsten von Lû, dem Geburtslande von Konfuzius im Osten des Reiches.

[2]) *Kümmel*, Die Kunstwerke im Kaiserl. japanischen Schatzhause Shosoin zu Nara, Werkkunst, 1909, IV, 17, S. 265.

[3]) *Montelius*, Der Handel in der Vorzeit, Prähistorische Zeitschrift, 1910, Bd. II, 4, S. 281.

tausends v. Chr. sind viele Bernsteinfunde gemacht, die aus den Fundstätten an der jütischen Halbinsel stammen. Von dort aus wanderten die gelben Schmuckstücke über Europa bis nach Kleinasien. In der Akropolis von Mykenä hat man aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. Bernstein gefunden und aus dem ersten Jahrtausend an vielen Orten in Italien und anderen Teilen Südeuropas. Alle diese Funde stammen von der jütischen Küste, während um 500 v. Chr. die bis zum heutigen Tage ergiebigen Fundstätten an der preußischen Küste, besonders bei Königsberg, eine größere Bedeutung erlangten.

Nach den sehr sorgfältigen Untersuchungen von Laufer[1]) ist der norddeutsche Bernstein, wenn überhaupt, zuerst im 17. Jahrhundert durch die Holländer nach China gekommen. In dem letzten Jahrhundert bestand ein regelmäßiger Export von Preußen nach dem Osten. Dagegen weist Laufer nach, daß der seit zwei Jahrtausenden nach China eingeführte Bernstein aus dem zweiten Fundbezirk der Welt, aus Birma, stammt. Dort kommt neben der gelben auch die rote Farbe vor.

In den chinesischen Annalen[2]) der älteren Handynastie (206 v. Chr. bis 25 n. Chr.) wird zum ersten Male Bernstein genannt. In dem folgenden Jahrtausend wird er bald als Handelsprodukt, bald als Tributgeschenk aus Indien, Tibet, Persien, Syrien und Turkestan wiederholt in den Geschichtswerken aufgeführt, aber in Wirklichkeit stammten alle Importen aus Birma. Von dort wanderte der Bernstein über ganz Asien, genau wie schon Jahrtausende vorher der jütländische über Europa. Ein Hauptstapelplatz für den Import nach China war Yünnan, und Laufer meint, daß von dort im ersten Jahrhundert, als die Chinesen mit den eingeborenen Stämmen in nähere Beziehungen traten, die erste Einfuhr stattfand.

Die kleinen Stücke, in denen Bernstein meistens vorkommt, haben am häufigsten ihre Verwendung als P e r l e n gefunden. Lange Perlenschnüre sind noch heute der Schmuck der Frauen und Rangabzeichen der höchsten Würdenträger.[3]) Sie werden sowohl rund geschliffen verwendet als auch in der rohen Fundform. Im allgemeinen wird von einer Politur abgesehen und die Naturhaut unberührt gelassen. Auch als Hänger zum Abschluß der Brustketten oder in Metallfassung als Platten werden ausgewählte Stücke benutzt.

Wieder sind es die Schätze im kaiserlichen Schatzhause Shosoin in Japan, die uns die Verwendung von roten[4]) und gelben Bernsteinsplittern als E i n l a g e n in schwarzem Lack bei Spiegelrückseiten (Abb. 279) und Musikinstrumenten zeigen. Die Scheide eines Schwertes des Kaisers Shomu soll mit schwarzem Lack, in den Perlmutter- und untermalte Bernsteinsplitter eingelegt waren, überzogen gewesen sein. Der dünn geschliffene und durchsichtige Bernstein ist bei einzelnen Einlagen farbig untermalt (S. 479). Diese Kunstart scheint mit dem Aufhören des Tangstiles außer Mode gekommen zu sein.

Der Bernstein blieb stets ein begehrter Schatz, aber nur als Naturprodukt wie der Edelstein, weniger als Material für künstlerische Verarbeitung.

---

[1]) *Laufer*, Historical jottings on Amber in Asia. Memoirs of the American Anthropological Association, Lancaster, 1907, S. 211—244. Laufer hat mit großem Fleiß alle einschlägigen Stellen in der chinesischen und europäischen Literatur zusammengestellt. Ich bringe in kurzen Worten die Ergebnisse seiner Forschung und verweise für die genauere Begründung auf seine Ausführungen. — *Hirth*, Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter, Chines. Studien, S. 58, Araber handelten im heutigen Palemberg auf Sumatra und in Atchim mit China auch Bernstein und Elfenbein im 13. Jahrhundert.

[2]) Annalen der älteren Handynastie (Ch'ien Han shu), geschrieben von *Pan Ku*, der 92 starb und dann von seiner gelehrten Schwester Pan Chao vollendet.

[3]) Abbildungen eines Rosenkranzes mit 108 Bernsteinperlen und Jadeithängern aus dem kaiserlichen Sommerpalast zu Peking, *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Fig. 96.

[4]) Farbige Abbildung von Spiegeln mit in schwarzen Lack eingedrückten Mustern aus Perlmutterstückchen und rotem Bernstein, nach Kokka Yoho, in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Tafel IV.

Elfenbein

Im Chouli[1]) wird die südliche Provinz Kingchou, die ungefähr mit den heutigen Provinzen Hunan und Hupei übereinstimmt, beschrieben. Als Handelsprodukte werden unter anderem Felle und Elfenbein erwähnt. Im zweiten Jahrtausend v. Chr. sollen noch Elefantenhorden am Jangtsekiang gehaust haben. Unter dem Kaiser Chöngwang (1115—1079) kam eine Gesandtschaft aus dem südlichen selbständigen Staate Yüechang, die mit anderen Sachen einen Elefanten brachte. Eine alte Legende berichtet, daß im 7. Jahrhundert v. Chr. dem Könige von Chu gesagt wird, daß er in seinem Lande Elfenbein habe.[2]) Elefanten werden daher in antiker Zeit in den damals noch unabhängigen Südstaaten Chinas gehaust haben, aber sie müssen noch in vorchristlicher Zeit ausgestorben sein, denn als die südlichen Provinzen seit dem 3. Jahrhundert erobert wurden, gab es dort keine Dickhäuter mehr. Vielmehr begann der Import vom Süden und Westen. Schon unter den Geschenken der syrischen Gesandtschaft von 166 (S. 381) wird Elfenbein aufgeführt, und in vielen Tributlisten der folgenden Jahrhunderte[3]) sind Elefantenzähne angegeben. Später brachten auch Araber[4]) und Europäer das begehrte Material.[5])



Abb. 671 Europäer (?) mit Vollbart, in antikem chinesischem Kostüm, Elfenbein, geschnitzt, Bart dunkel gefärbt, auf europäischer Holzmontierung, 20,5 cm hoch, früher in der Kunstkammer des Jesuiten Orban, jetzt im Ethnograph. Museum, München, 17. oder 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Eine künstlerische Verarbeitung finden wir ebenfalls aus antiker Zeit im Chouli[6]) erwähnt. Bei Beschreibung der Waffen aus dem ersten Jahrtausend v. Chr. wird bemerkt, daß der Führer ein Abzeichen mit Elfenbeinverzierung hatte. Die Handtabletten des Hofzeremoniells (S. 346) wurden seit der Hanzeit nur noch aus dünnen Elfenbeinplatten hergestellt. Angeblich sollen die Befehle des Kaisers auf ihnen niedergeschrieben worden sein.

Für Kultgefäße oder Gebrauchsgegenstände wurde das kostbare Material nicht verwendet, sondern es blieb ein schmückendes Ornament. Besonders geschätzt wurde es für kunstvolle Schnitzereien, da das widerstandsfähige, aber leicht zu bearbeitende Material in seinen zarten Tönen von gebleichtem Weiß bis Dunkelgelblichbraun einen eigenen Reiz besitzt. „Elfenbeinweiß" war eine so geschätzte Farbennüance, daß es später in Porzellan (S. 301) nachgemacht wurde, wobei zu beachten ist, daß mit Vorliebe plastische Figuren so hergestellt worden sind. Wir können daraus schließen, daß Elfenbeinschnitzereien in Menschen- und Göttergestalt als Vorbild für die Sitte gedient haben. Aus dem 17. oder 18. Jahrhundert fand ich in München ein kleines Figürchen (Abb. 671), das im Stil der gleichzeitigen Bronzen und Porzellane gehalten ist. In China selbst haben Elfenbeinschnitzereien niemals die Bronzen und Holzfiguren verdrängen können. Sie blieben stets Luxusarbeiten des vornehmen Privathauses.

---

1) *Hirth*, The ancient history of China, New-York 1908, S. 121, 127. — Import aus dem Süden s. S. 479 Anm. 1.

2) *Hirth*, Ancient history, S. 214.

3) Vgl. S. 476, Anm. 1 und 4, S. 477. — *Laufer*, Amber in Asia, S. 233.

4) *Hirth*, Die Länder des Islam, S. 20, s. S. 477.

5) *De Bry*, 1598, S. 40, Portugiesen brachten Elfenbein, s. S. 454, Anm. 2.

6) *Hirth*, Ancient history, S. 164.

Kleine Plättchen, kunstvoll unterschnitten und in Hochrelief geschnitzt, wurden als Schmuck für Körper und Kleidung verwendet. Als Einlagematerial in Holz und Lack (Abb. 598, 601, 614) an den Schätzen des japanischen Kaiserhauses aus dem 8. Jahrhundert haben wir Elfenbeinornamente bereits kennen gelernt. An einem Kleidergestell (Abb. 672) finden wir massive Stücke durchbrochen ausgearbeitet als Verbindungsteile der Holzstangen.



Abb. 672 Kleidergestell, schwarzes Sandelholz, Blumenornamentverzierungen geschnitzt aus Elfenbein, auf der Platte Einlagen von Schildpatt und tiefblau und teefarbig gefärbtem Elfenbein. Kaiserl. Sammlung im Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 479

Dem üppigen Tangstile entsprach es, die natürliche Tönung durch Farben zu verändern. So sind die Inkrustierungen auf dem Fußgestell des obigen Lackständers mit tiefblau und teefarbig gefärbtem Elfenbein geschmückt. Andere Geräte, wie das Plektron der Gitarre (Abb. 608 3, 4,), sind aus rot gefärbtem Elfenbein hergestellt und ihre Flächen mit eingravierten Mustern teils in grüner Farbe verziert.

Aus China sind bisher nur Elfenbeinarbeiten der letzten Jahrhunderte bekannt geworden. Lackarbeiten und Holzgeräte aller Art sind häufig mit Elfenbeineinlagen, gefärbt oder in Naturfarbe, verziert, und desgleichen ist die Verwendung geschnitzter Schmuckstücke beibehalten.

In europäischen Sammlungen finden sich viele Tempelmodelle,[1]) die in raffinierter Technik aus geschnitztem Elfenbein zusammengesetzt sind (Abb. 673). Zur Zeit, als die Miniaturgärten und Bäumchen aus Stein in Mode kamen, sind auch derartige Architekturen in Elfenbein hergestellt worden und zierten den Kaiserpalast (S. 45). Wahrscheinlich sind die erhaltenen Stücke nur Exportarbeiten für den europäischen Markt. Die Engländer eroberten im Kriege ein Schiff, das derartige Elfenbeinpaläste als Geschenk des Kaisers von China an Josephine, die Gemahlin des Konsuls Bonaparte, brachte. Als 1802 die angebotene Auslieferung an Napoleon abgelehnt wurde, kamen sie in das Londoner Museum. Künstlerisch sind die Schnitzereien ziemlich wertlos, es sind mühselige Geduldsarbeiten einer raffinierten Technik, die einen gewissen ethnographischen Wert besitzen.

Es ist wohl anzunehmen, daß die großen Elfenbeinlandschaften mit Bergen,

[1]) Abbildungen von Modellen einer sehr reichen buddhistischen Tempelanlage auf Felsspitze und einer umzäunten Pavillongruppe aus dem South Kensington Museum bei *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Fig. 80 und 81.

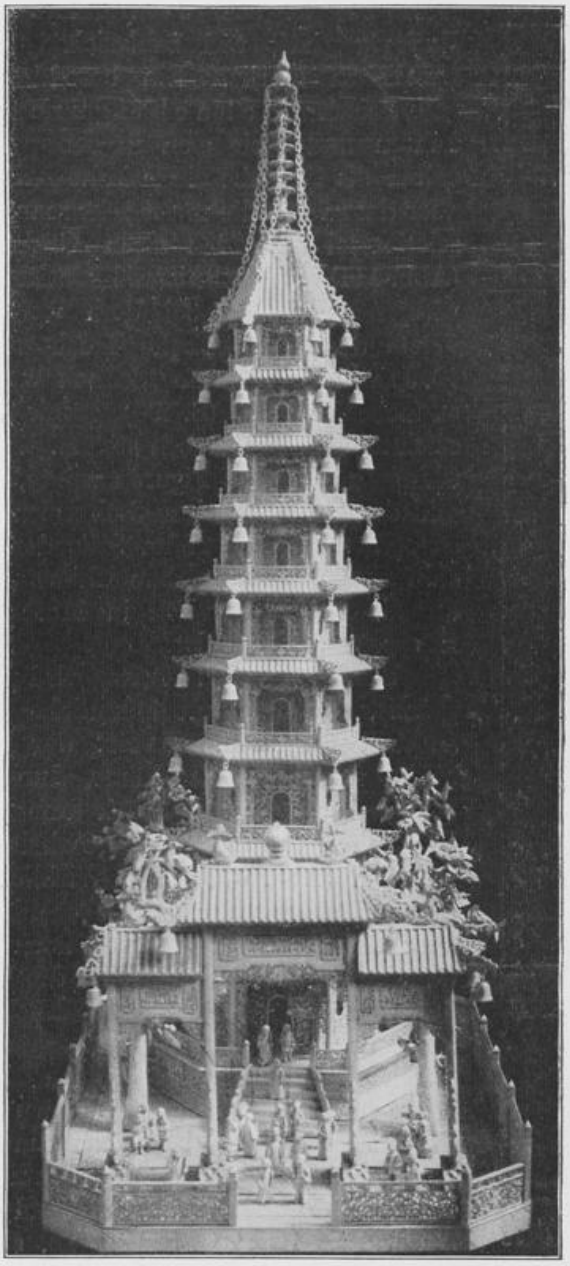


Abb. 673 Pagodenmodell mit Figuren im Vorhof, Elfenbeinschnitzerei, 1,17 m hoch, 1898 erworben, Ethnograph. Museum, München, 18. oder 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Tempeln und Palästen, die im Kaiserpalast aufgestellt waren, in Komposition und Ausarbeitung eine künstlerische Vollendung dieses bizarren Rokokostils aufgewiesen haben.

K a n t o n war und ist der Haupthafen für die Einfuhr des südasiatischen Elfenbeins und andererseits der Hauptfabrikationsplatz für die Schnitzereien. Dort besteht seit Jahrhunderten ein umfangreiches Exportgeschäft von zahlreichen Kuriositäten für den westlichen Markt. Ein besonderer Artikel sind die „chinesischen S c h a c h f i g u r e n". Seit über hundert Jahren finden sie sich in Europa weit verbreitet und gelten als typische chinesische Arbeiten. Chinesisch ist aber daran nur die meist sehr mangelhafte Handwerkerschnitzerei nach den alten Grabfiguren der Mingzeit (Abb. 114). Verhältnismäßig seltene Stücke (Abb. 675) weisen wenigstens bei dem weißen König die mißverstandene europäische Tracht aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts auf. Schach wird in China nur mit einfachen Steinen (S. 190) gespielt, auf denen die Bezeichnungen geschrieben stehen. Als ich kürzlich einem Chinesen derartige Figuren zeigte, bestritt er ganz entschieden, daß sie chinesisch seien und erklärte sie als europäische Arbeiten im Stile der Chinoiserie! So unchinesisch erscheint dem Chinesen diese Exportarbeit, die als echt chinesisch in Museen und Sammlungen Europas zu finden ist.



Abb. 674 Hohlkugel mit beweglichen Hohlkugeln im Innern, in durchbrochener Schnitzereiarbeit, Hänger und Abschluß mit Figuren und Pflanzen reich geschnitzt, Elfenbein, 47 cm hoch, Kantonarbeit, 19. Jahrh. (Aus: Bushell, Chinese art, I)

Besondere Bewunderung wird gewissen Schnitzereien gezollt, die als unnachahmliche Wunder der Technik angesehen werden. So ist der Europäer meist verblüfft, wenn er eine dünne, durchbrochen gearbeitete K u g e l aus einem Stück Elfenbein sieht, in deren Innerem weitere ebenso gearbeitete Hohlkugeln sich befinden (Abb. 674). In Wirklichkeit ist die Arbeit zwar mühselig und erfordert technische Geschicklichkeit, aber sie ist weder kunstvoll noch besonders schwierig. Coucheron-Aamot beschreibt die Herstellung in folgender Weise.[1]) Eine massive Elfenbeinkugel wird mit konischen Instrumenten systematisch an vielen Stellen durchbohrt, so daß die Spitzen der Löcher sich in der Mitte treffen. Mit einem feinen Stahl mit scharfer, krummer Spitze wird zunächst am Radius der innersten Kugel gearbeitet, bis die Verbindung zwischen den Löchern durchschnitten und dadurch die erste Kugel gelöst ist. Es ist dann leicht, sie an der Oberfläche zu glätten und zu feilen, indem man die verschiedenen zu bearbeitenden Stellen nacheinander vor die Öffnung des konischen Loches bringt. So verfährt man dann mit der zweiten Kugel, der dritten usw., und das Kunststück ist fertig. Coucheron fügt hinzu: „Die Elfenbeinkugeln werden hauptsächlich für die Europäer angefertigt und finden reißenden Absatz bei den unzähligen Touristen, die Kanton jährlich besuchen."

[1]) *Coucheron-Aamot*, Durch das Land der Chinesen, Leipzig 1898.

Aus dem 18. Jahrhundert haben wir das Auflegen von geschnitzten und gefärbten Elfenbeinstückchen in Verbindung mit Halbedelsteinen auf dem Rahmen eines Lackbildes (Abb. 621) aus Kaiserbesitz kennen gelernt. Ähnlich wurden ganze Flächen auf Kannen (Abb. 634) und Geräten dekoriert. Statt der geometrischen Muster der Tangzeit wurden naturalistische Blumen- und Früchtenmuster bevorzugt.

Die Flächen sind meistens mit Figurenbildern, Landschaften und Blumenranken, die wir bei den Steinarbeiten der letzten Jahrhunderte kennen gelernt haben, in kleinlicher Detailausführung in oft durchbrochenem und unterschnittenem Relief überladen.

Ein eigener Stil von künstlerischem Wert oder stilistischer Bedeutung hat sich für die Elfenbeinschnitzerei nicht entwickelt.



Abb. 675 Schachfiguren, weißer König in europäischer Tracht um 1830, Königinnen und rote Figuren in chinesischem Stil, Elfenbeinschnitzerei, Exportarbeit, Sammlung Bodenheimer, Amsterdam, Anfang 19. Jahrh. (Originalaufnahme)