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

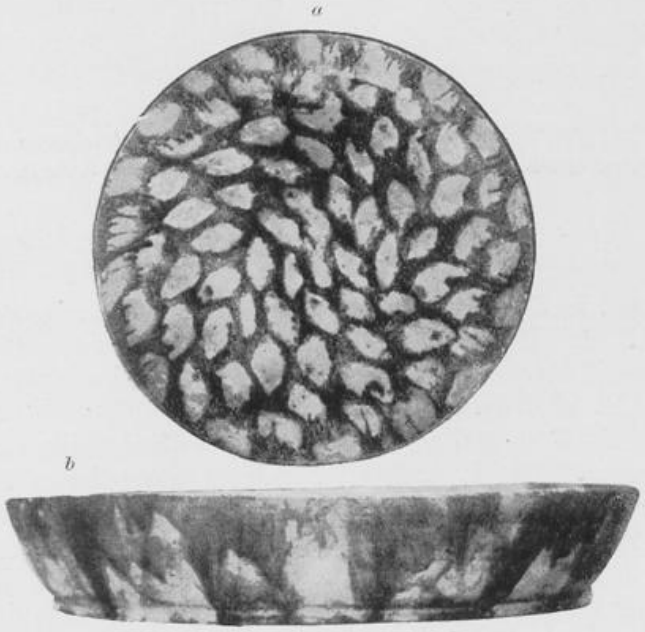


Abb. 380 Schalen, **a** Vorder-, **b** Seitenansicht, von einem Satz von 29 Stück, Ton mit grünen Glasurflecken, im Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

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)

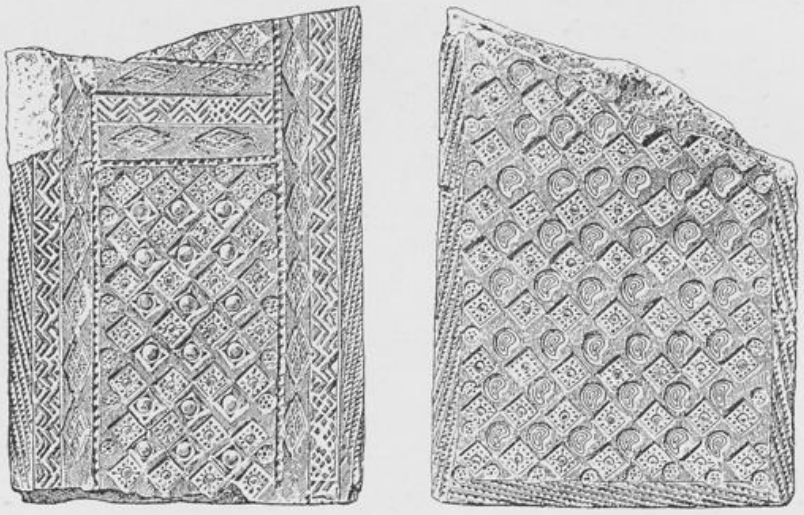
Chinesische Schriftsteller[1]) berichten, daß im Anfang des 7. Jahrhunderts der Präsident des Ministeriums für öffentliche Arbeiten, Ho Chou, Versuche anstellte, um die verloren gegangenen Geheimnisse des opaken Glasflusses wiederzufinden. Nach Hirth war „das Resultat jener Versuche die Erfindung der 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)

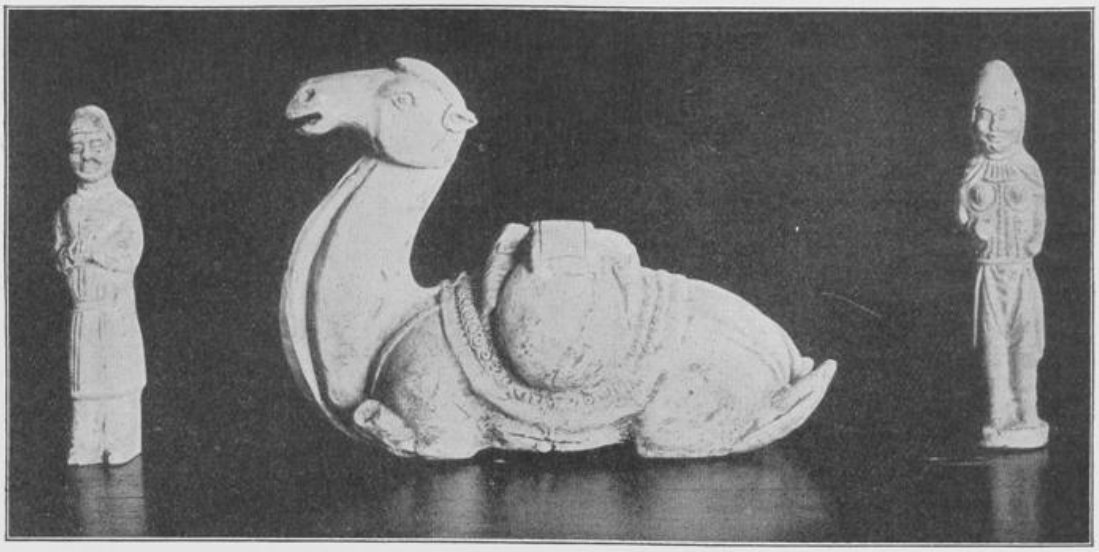
Die Tonreliefs der Tangzeit sind mittels Formen oder Stempeln vor dem Brennen in die weiche Masse eingepreßt. Chavannes hat Platten aus Gräbern mitgebracht (Abb. 384, *a*, *b*), die mit geometrischen Mustern durch sich stets wiederholende Stempel verziert sind. Chinesische Archäologen versicherten ihm, 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)

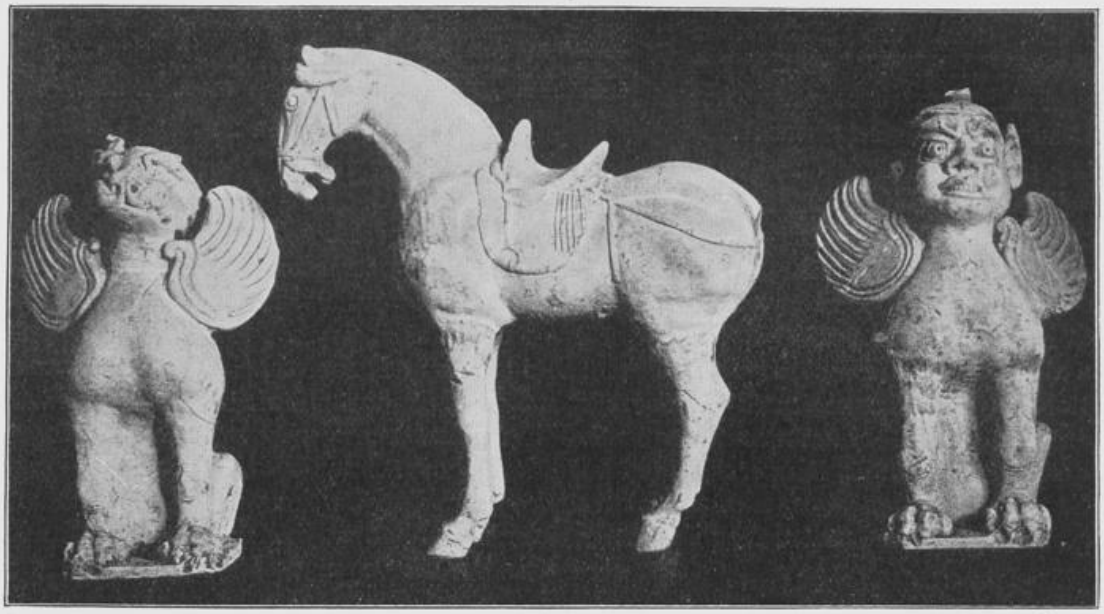
Ein Terrakottarelief (Abb. 386) führt uns zu den westlichen Ausläufern chinesischer Kunst — wo glücklicherweise ebenfalls vieles erhalten blieb, was im Mutterlande verloren gegangen ist — zu den Ruinentempeln in Turkestan. Diese etwas plumpe Provinzarbeit läßt doch die wahrscheinliche Schönheit der nicht 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.

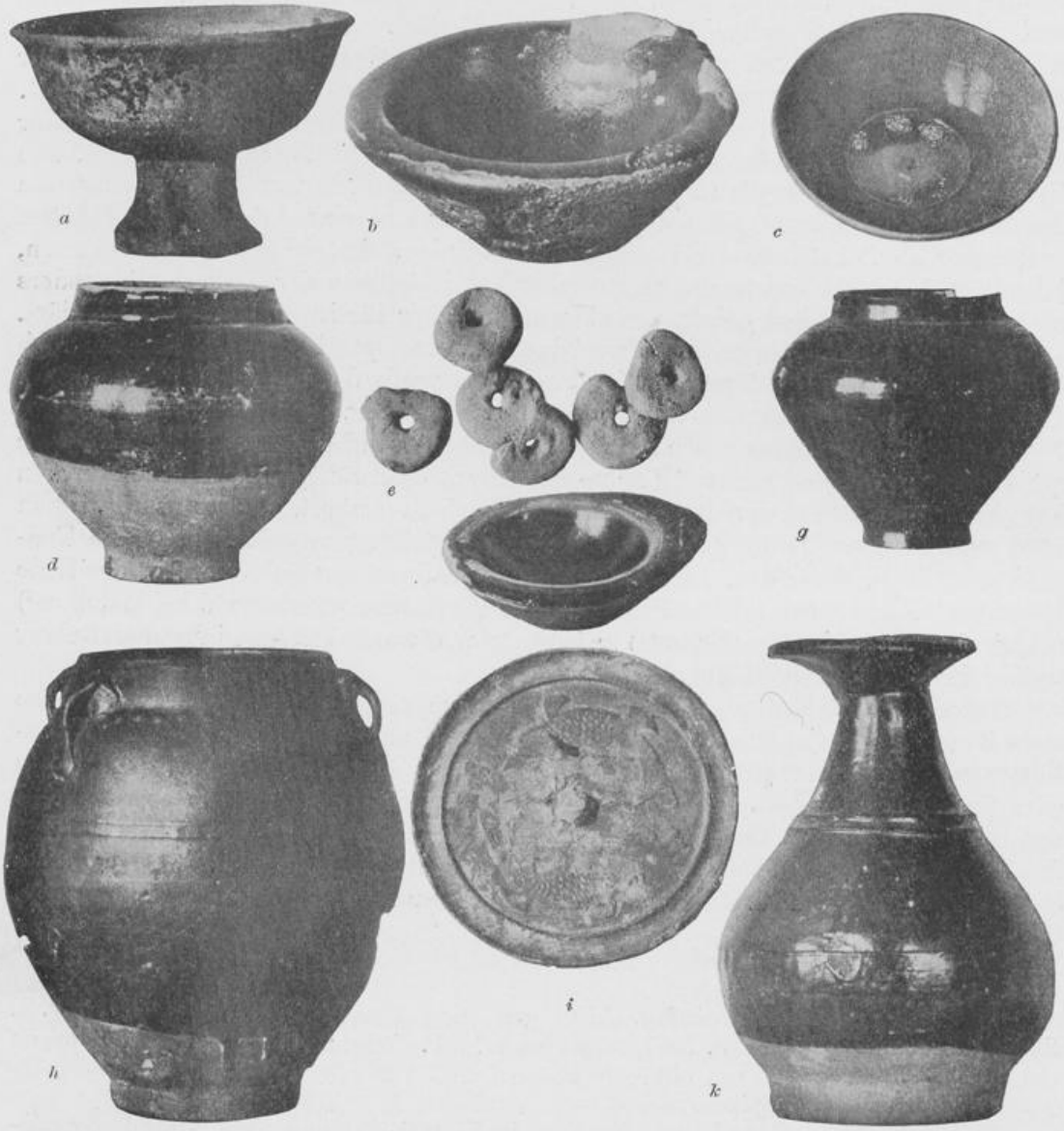


Abb. 389 Töpfereien mit Glasuren, ausgegraben 1903 von Chalfant in Sunggräbern, eine Meile von Weihsien, Shantung. **a** Schale auf hohem Fuß (Tou), 8,4 cm hoch, innen hellgelbliche Glasur, **b** Lampe, 4 cm hoch, 1 cm dicker Scherben, braun bis rote Glasur, **c** Schale, 17 cm weit, grauer Scherben, 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.

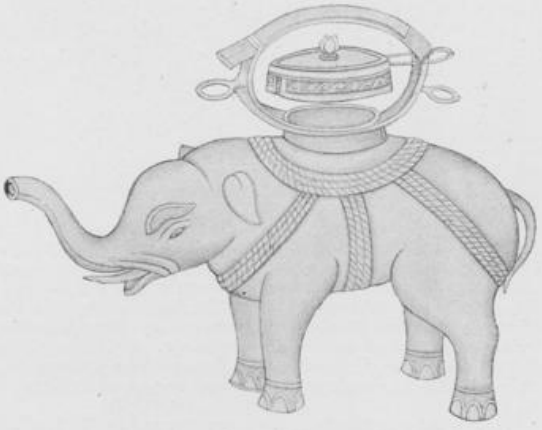


Abb. 392 Kultgefäß in Form eines Elefanten mit Gurtendeckel, nach alter Bronze im Pokutulu, 13½ cm lang, glänzendweiß wie Hammelfett. Glasierte Töpferei (Ting yao) Sungzeit, 960—1280
(Aus: Bushell, Chinese Porcelain XVI. Century)

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.

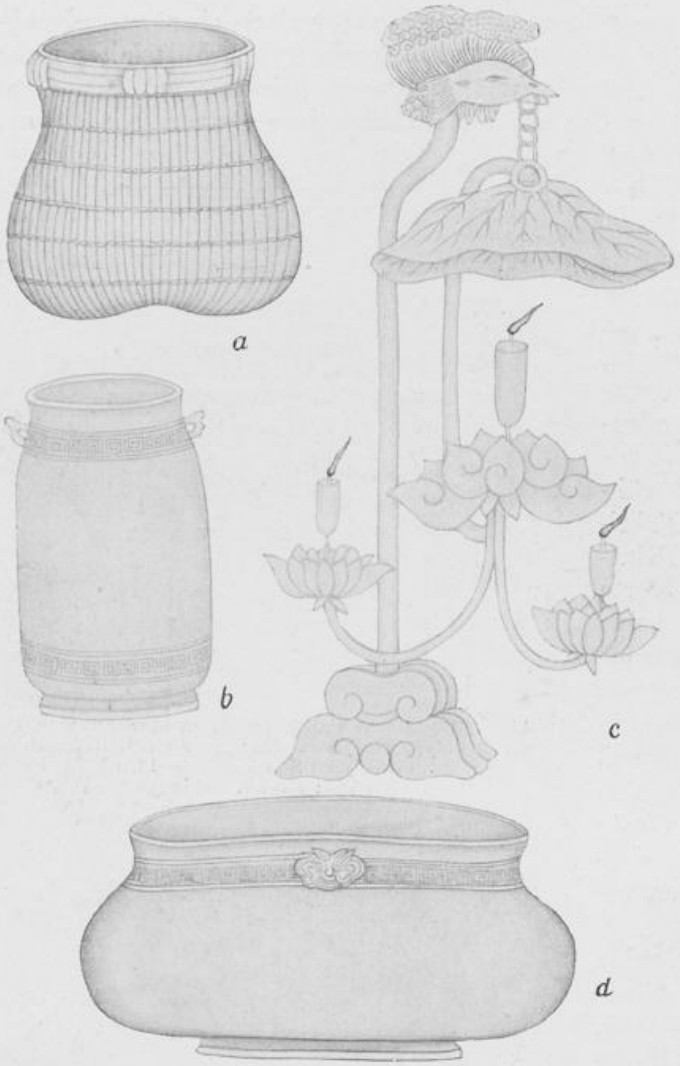


Abb. 393 Monochrom glasierte Töpfereien (Ting yao). **a** Tasse in Form eines Bastkorbes, 6 cm hoch, weiß, von der feinsten Art, **b** kleine Vase mit Mäanderbändern und zwei Henkeln, 5 cm hoch, weiß wie geronnenes Fett, **c** Kerzenleuchter mit Phönixkopf und Lotosblüten als Blaker, Lotosblatt an Ringen, 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.

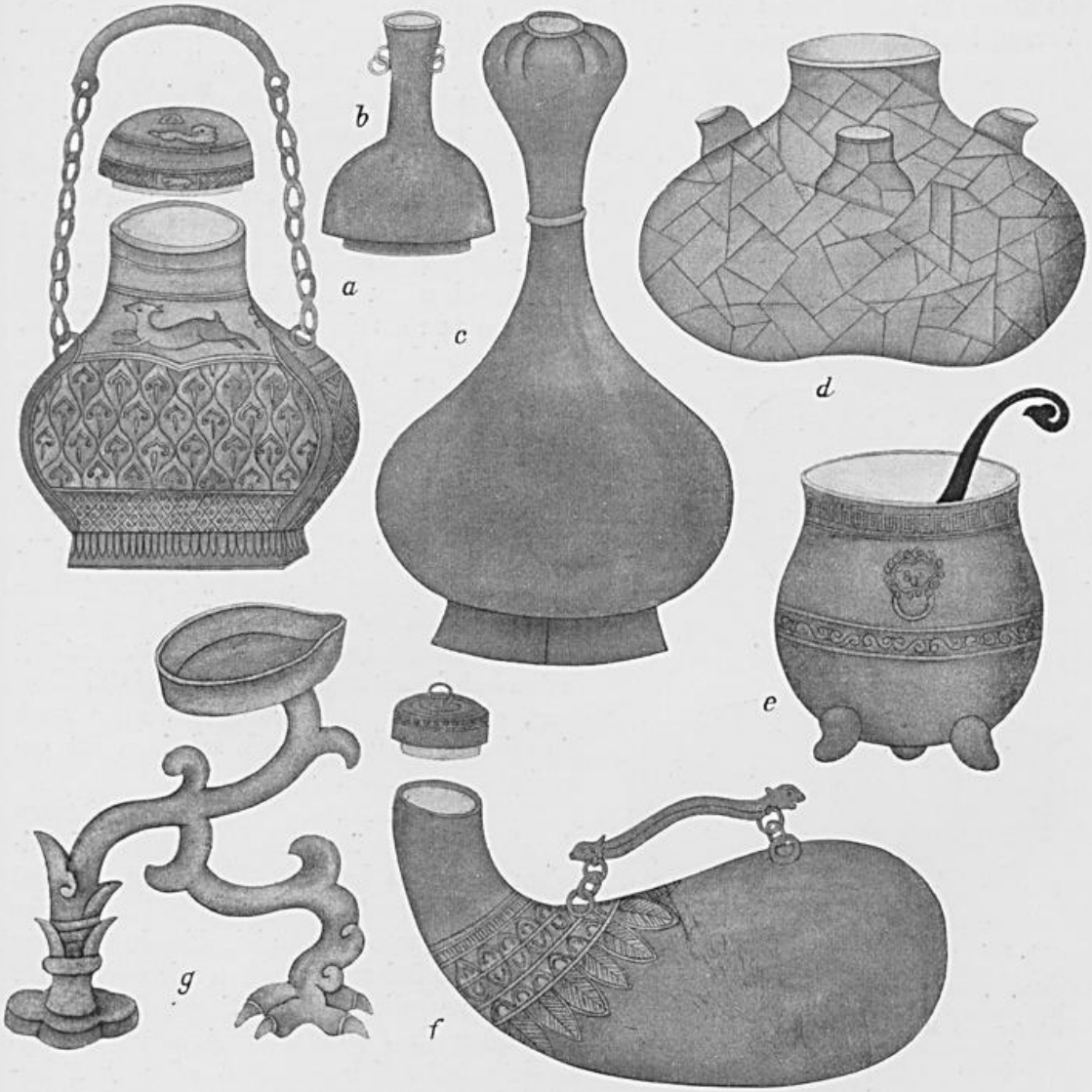


Abb. 396 Monochrome, grünglasierte (Seladon) Töpfereien (Lungchüan yao). **a** Weinkessel mit Kettengriff und Deckel, Ornamente und springende Tiere eingraviert, nach alter Bronze im Pokutulu, hellgrün wie „sprießende Zwiebelsprossen im Herbst", **b** kleine Blumenvase mit langem Hals und Ringen als 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.

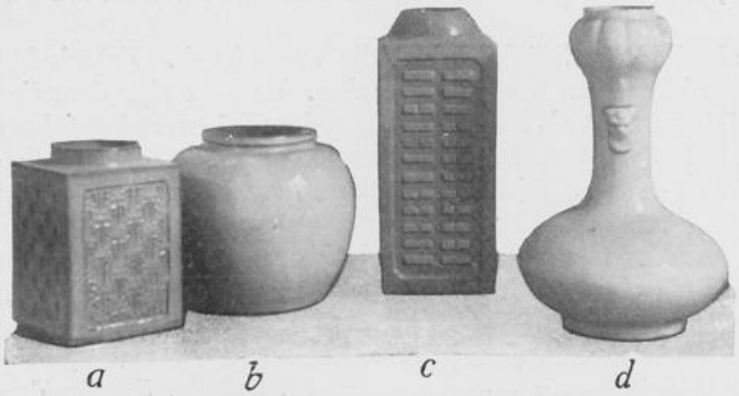


Abb. 398 Monochrom glasierte Tongefäße, Sammlung Laufer, Chicago. **a** viereckige Urne mit Reliefverzierung, gelb glasiert, **b** runder Topf, weiß glasiert, **c** viereckige Vase mit Reliefstrichen, braun glasiert, **d** hohe Blumenvase mit Reliefhenkel im Löwenmaul, weiß glasiert, nach antiker Bronze, 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.

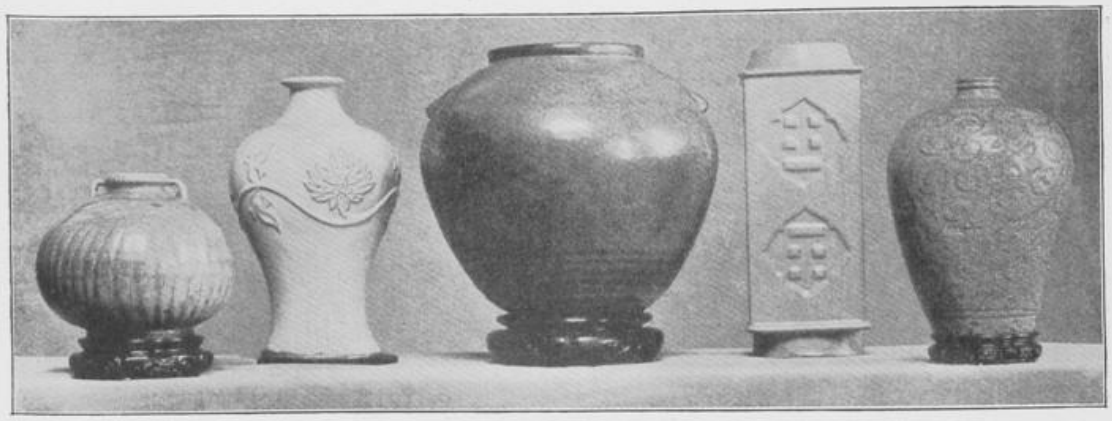
Das reiche Abbildungsmaterial zeigt uns die Entwicklung der keramischen Sungindustrie. Zuerst klebt der Handwerker in Form und Farbe an den Vorbildern aus Nephrit und Bronze. Allmählich wird er immer freier und schafft einen keramischen Stil. Gleichzeitig entwickelt sich die Farbentechnik, und besonders 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.

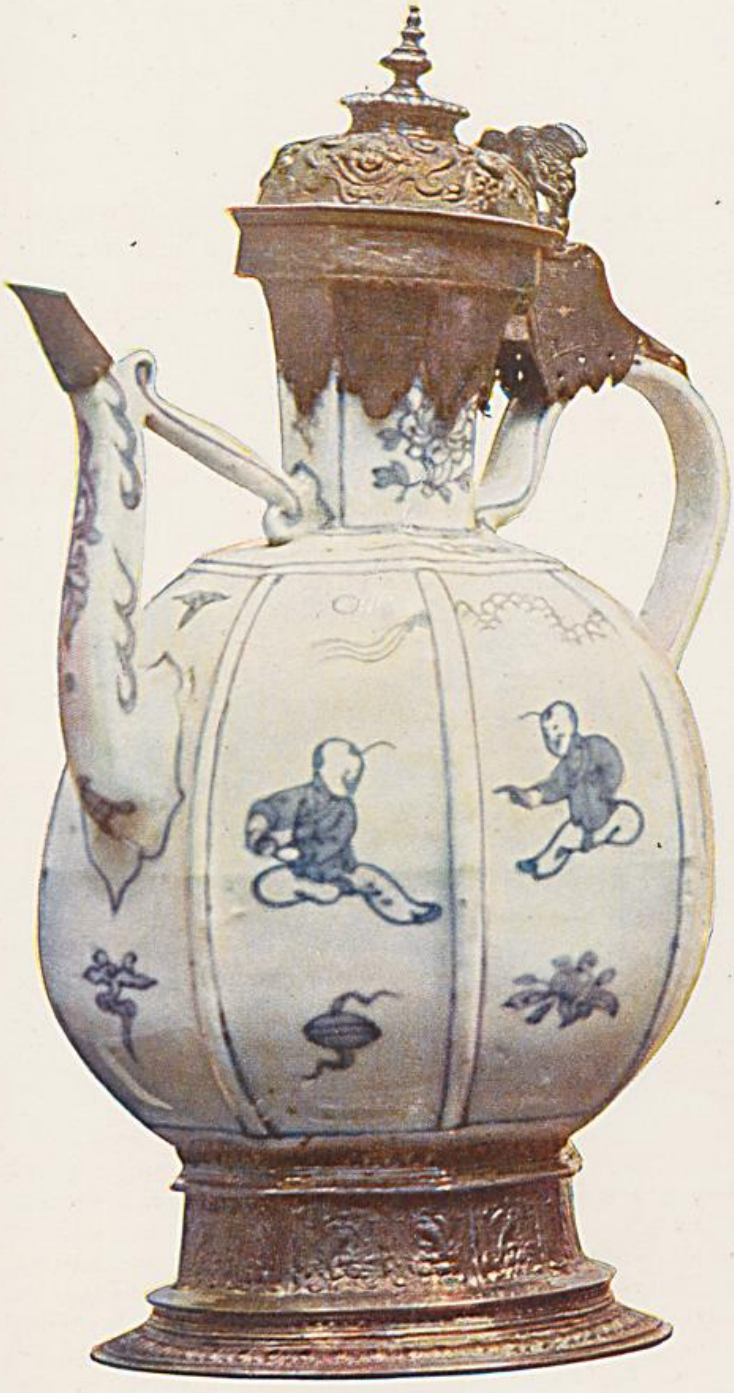
In einem Sendschreiben[3]) des Priesters Albertinus aus China im Jahre 1605 heißt es bei der Besprechung der Stadt Parchim: „Sie haben die allerbesten Porzellane, so irgend gefunden werden möchten. Und dieselben seien so wohlfeil und so reichlich vorhanden, daß nicht allein das ganze Königreich China 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

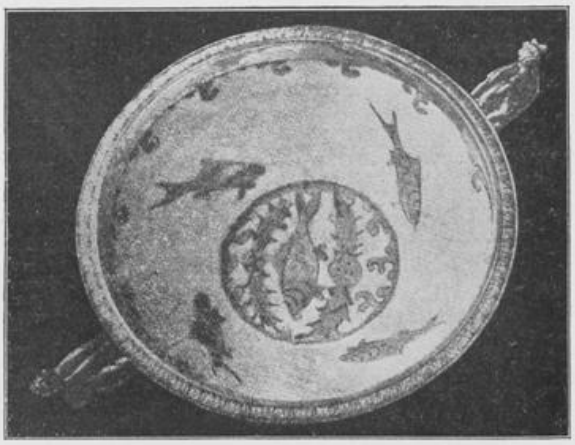
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Taf. VI u. XVI)
Text s. S. 275 (*a*), 279 (*a*, *b*), 304 (*b*), 305

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.

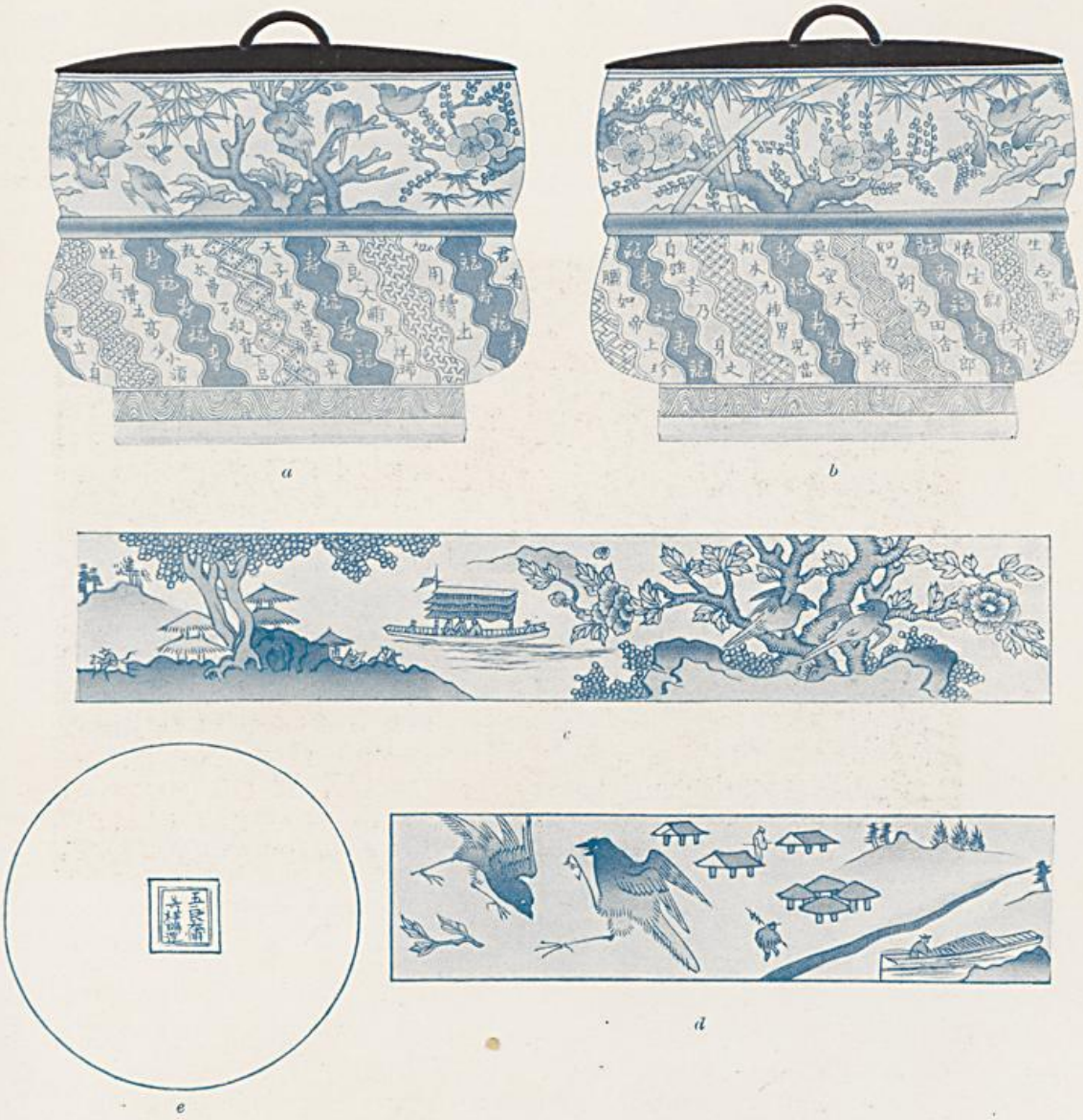
Im 15. Jahrhundert wurden auch Porzellane in Japan eingeführt und sehr hoch geschätzt. Da die Fabrikation auf dem Inselreich völlig unbekannt war, reiste



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.*

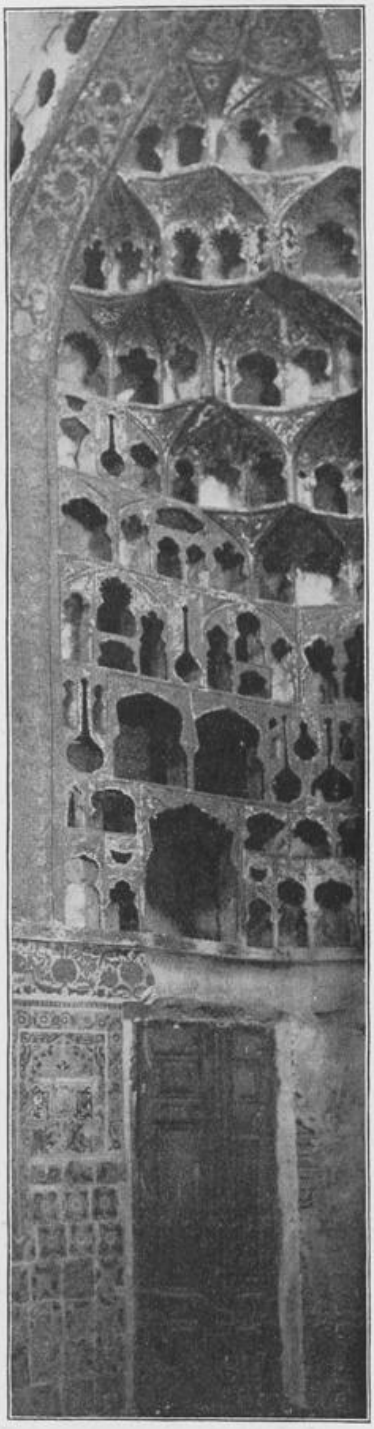


Abb. 417 Nische im Kuppelraum des Porzellanhauses (Tschini-Chane) und Wandnischen aus Holz mit blaugoldener Lackmalerei zum Aufstellen von chinesischen Porzellanen, in der Moschee des Scheich Safi, erbaut im 14. bis 17. Jahrhundert, Ardebil, östlich von Tebriz, Persien (Originalaufnahme Sarre, Berlin, 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).

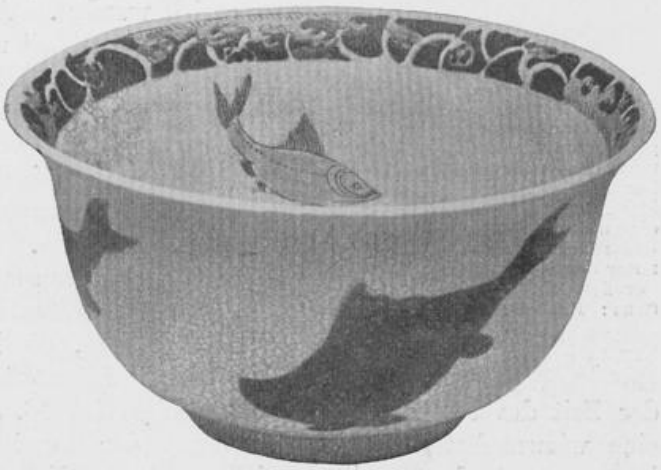


Abb. 419 Kumme, mit Wellenmuster am inneren Rand und Fischen außen und innen, Fische in Kupferrot unter der Glasur und andere Fische in Eisenrot, Grünschattierungen, bräunlichem Violett und Kobaltblau über der gekrackten Glasur, Sammlung Salting, London, Marke: Chengte (1505—1521)
(Aus: Dillon, Some 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.

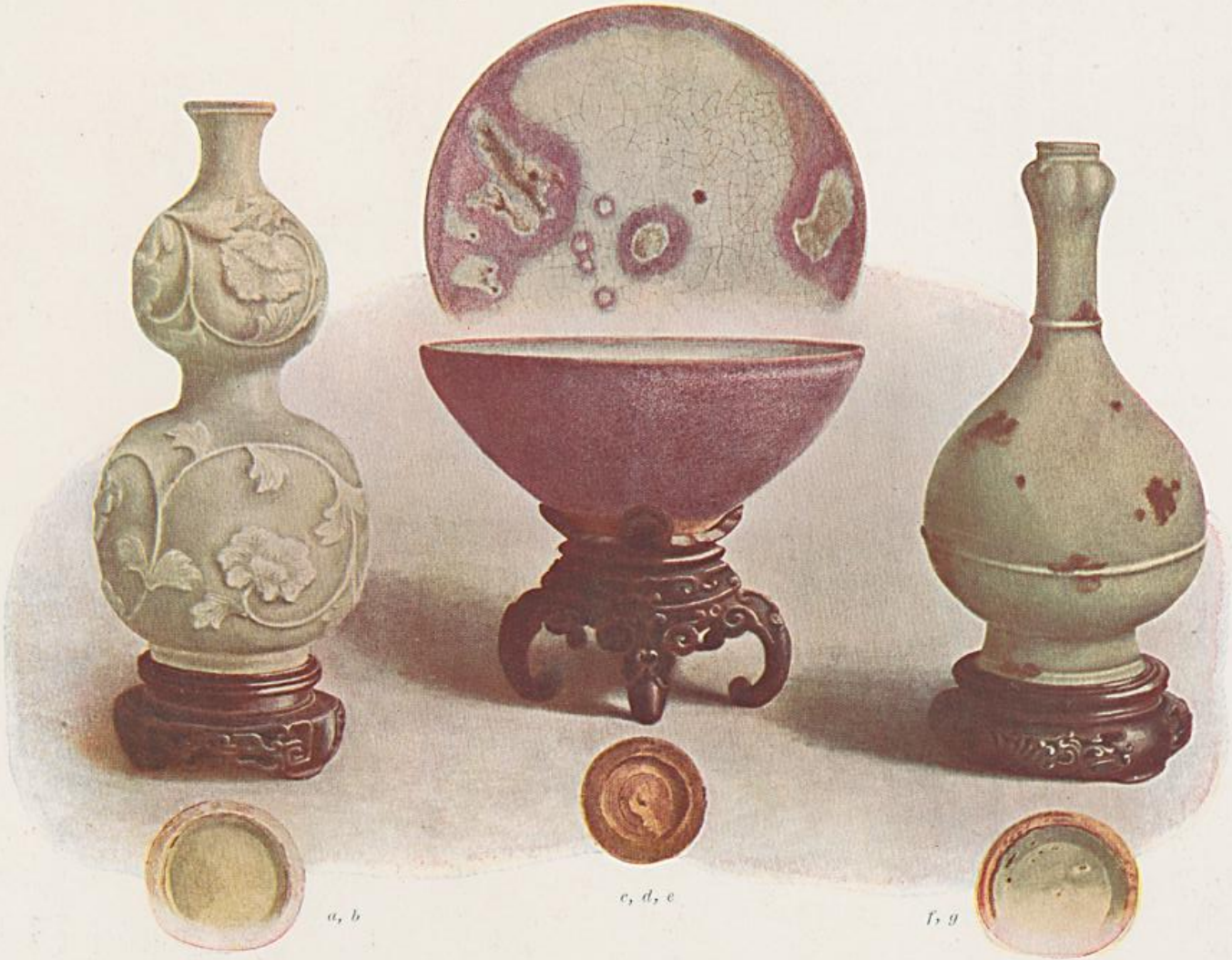
W e i ß e Glasuren wurden schon in der Sungzeit hergestellt. Unter Yunglo (1403—1425) gelang es, einen ganz dünnen Scherben, das sogenannte Eierschalenporzellan, zu verfertigen, dessen eingravierte reiche Zeichnung (Abb. 420) von weißer Glasmasse überflossen wurde. Eigenartig ist die Form des Bechers 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*)

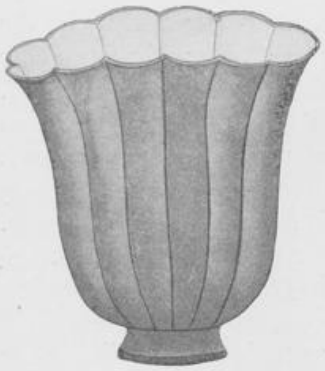


Abb. 422 Teetasse in gebuchteter Blumenform, 7 cm hoch, innen weiß, außen hellgelbe Glasur, Porzellan. Hungchih, 1488—1506 (Aus: Bushell, Chinese Porcelain XVI. Century)

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.

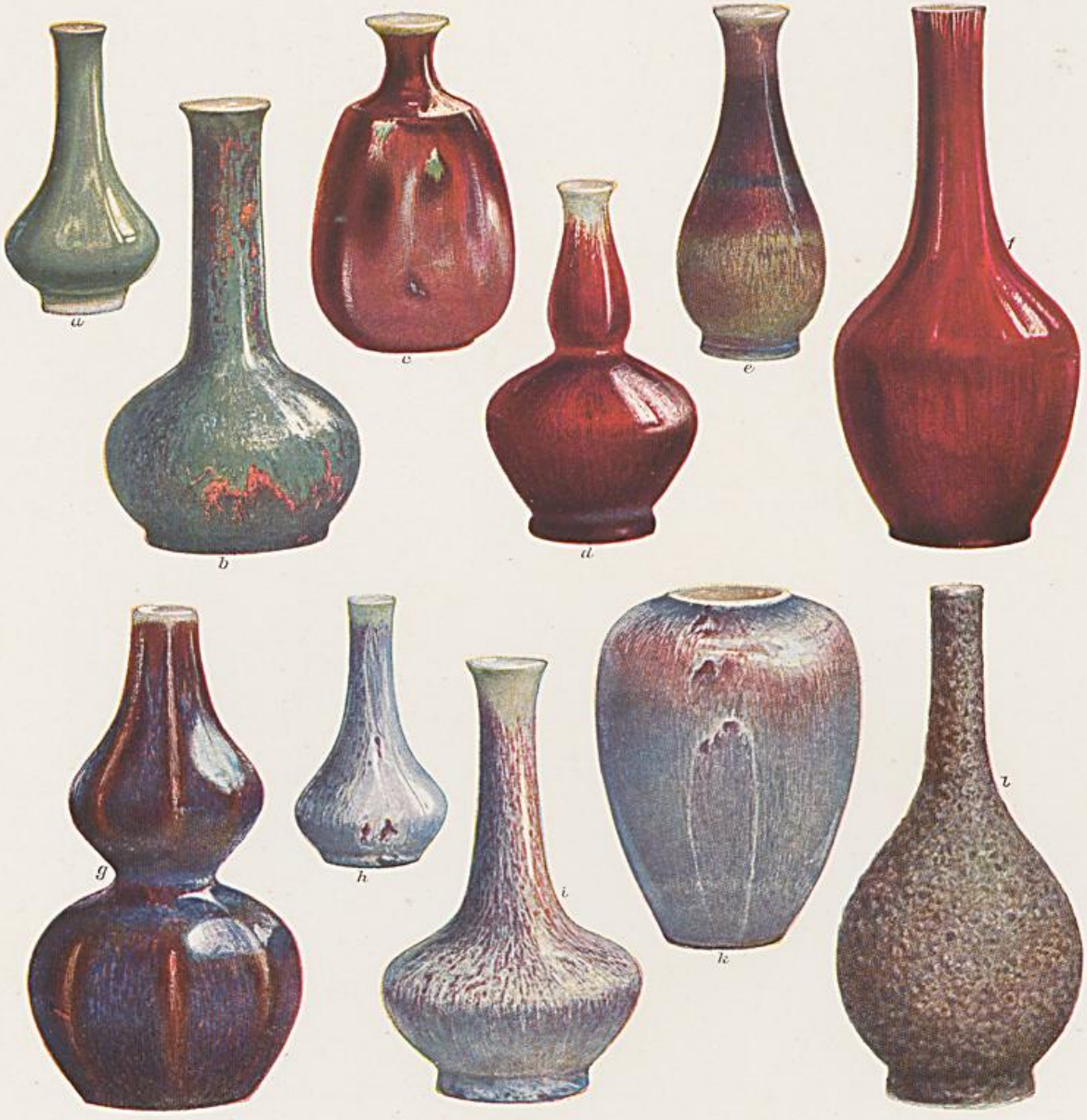
Es zeigte sich nämlich, daß ein und dieselbe Kupferoxydglasur während des Brennens im Ofen nicht allein alle Schattierungen von Schwarz durch Braun zu Siegellackrot und Hell- und Blaugrün durchläuft, sondern auch, daß einzelne Stücke auf einer Seite anders gefärbt sein können als auf der anderen, je 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

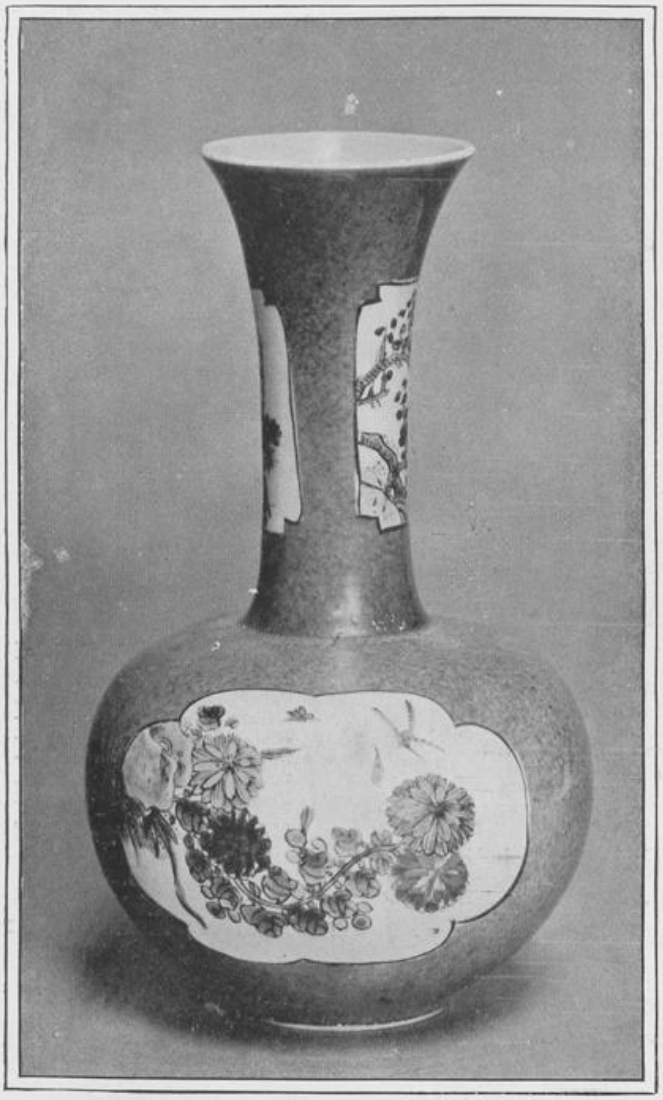


Abb. 443 Vase, Pflanzen auf Felsen mit Insekten, in ausgesparten Medaillons auf blaugepudertem Grunde, Porzellan mit bunten Emaillefarben, etwa 46 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kanghi, 1662–1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 271)

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.

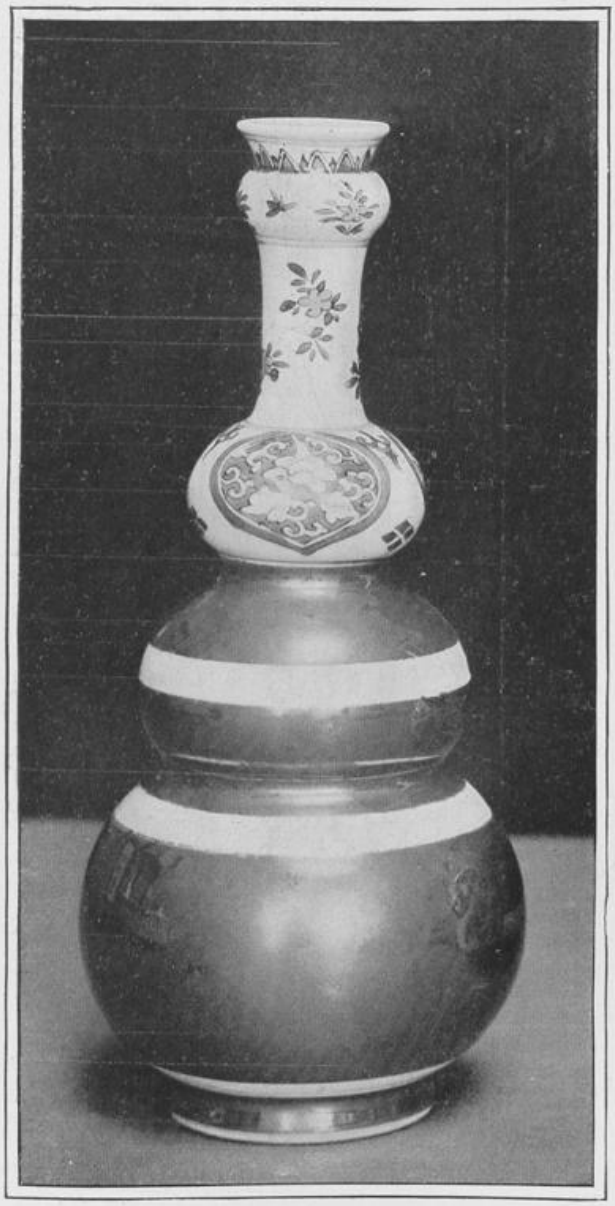


Abb. 444 Dreifach eingeschnürte Vase, oberer Teil Blumen in Blau auf Weiß, unterer Teil monochrom, schokoladenfarbig in starkem Feuer gebrannt, unterbrochen von drei Seladonringen, dessen oberster gekrackt ist, 27,5 cm, Sammlung Salting, London. Marke: blauer Doppelring am Boden, Kanghi, 1662—1723
(Aus: 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)

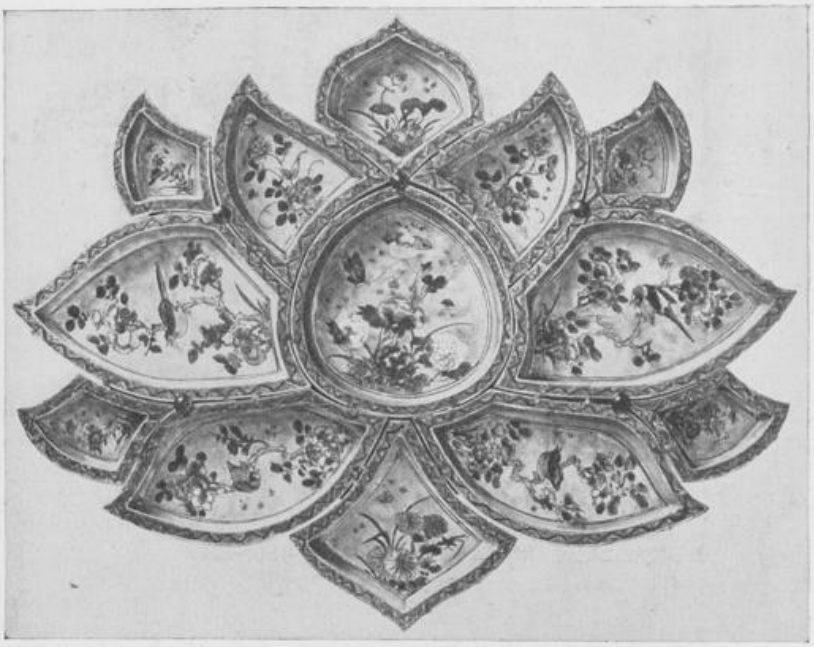


Abb. 447 Dessertschale aus 13 Einzelteilen in Form einer Blume, farbig, famille verte mit roten Blumen auf gelbem Grund, 45 zu 60 cm, Kanghi, 1662—1723 (Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXII)

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

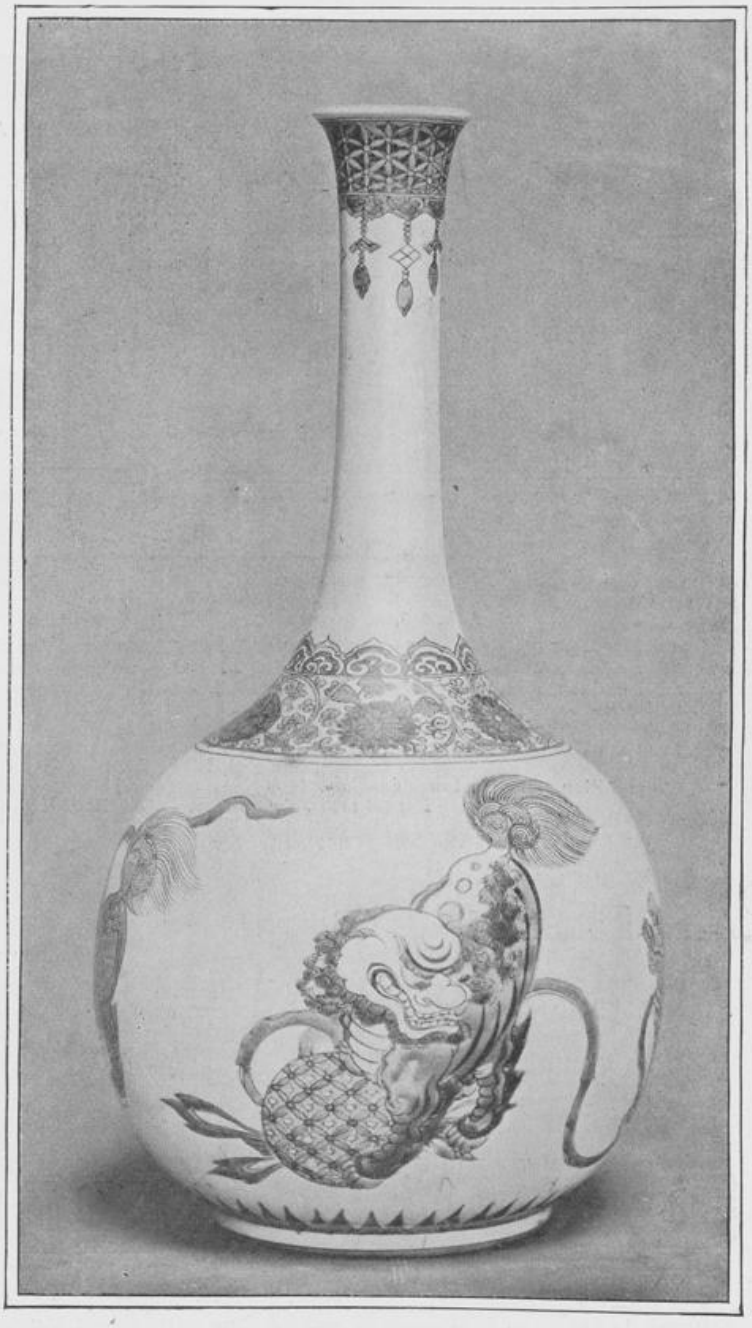


Abb. 453 Flaschenvase, Ornamentringe, vier Löwen mit Kugel in Grün, Gelb, Rot und Blau über der Glasur, mit Spuren von Gold, alles schwarz umrändert, Porzellan, Kanghi, 1662–1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 33)



Abb. 454

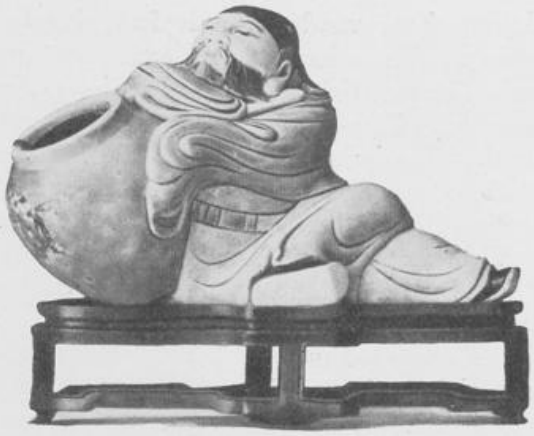


Abb. 455



Abb. 456

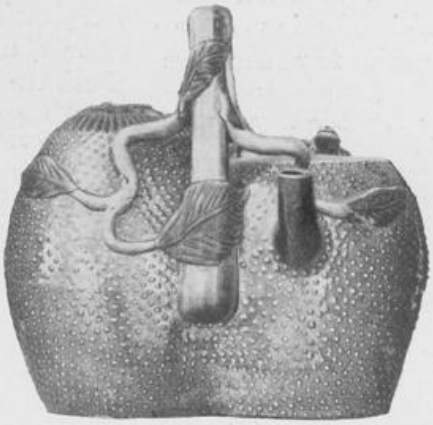


Abb. 457

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

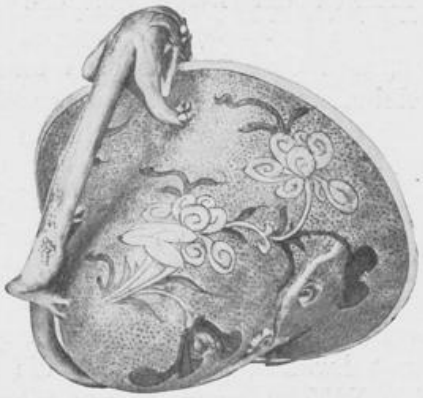


Abb. 462



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.

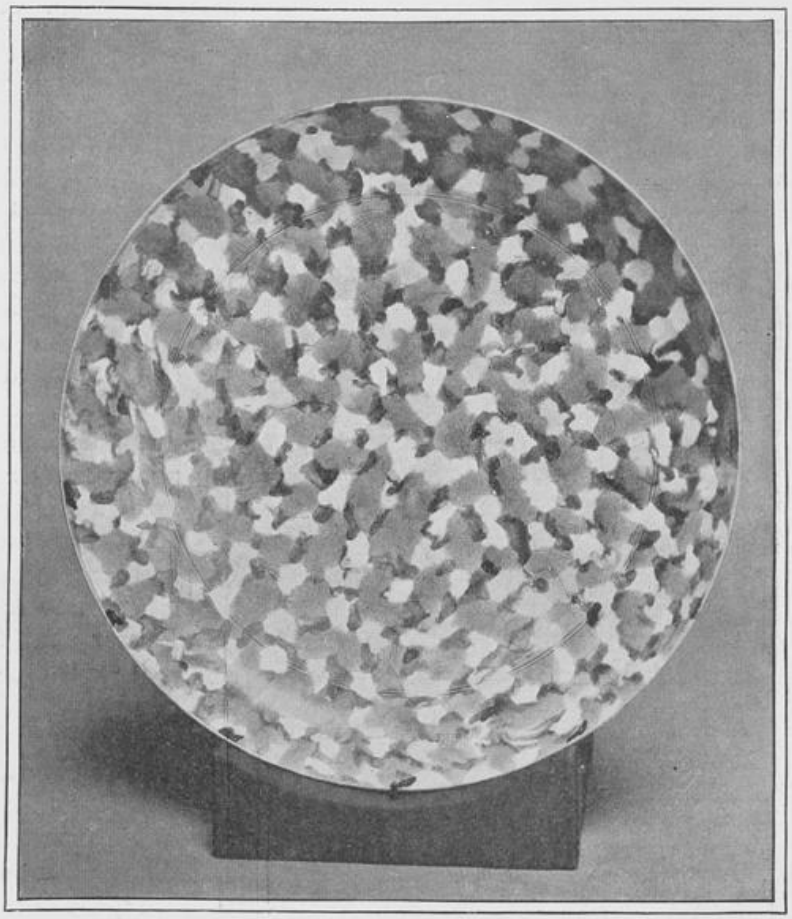


Abb. 469 Runde Schüssel, „Kaiserware", Farbflecke in Grün, Gelb, Violettbraun und Weiß ausgespart, von den Chinesen genannt „tigergefleckt", Porzellan, 33 cm Durchmesser, Sammlung Salting, London, gezeichnet: Kanghi, Kaiserware, 1662–1723
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 7)

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

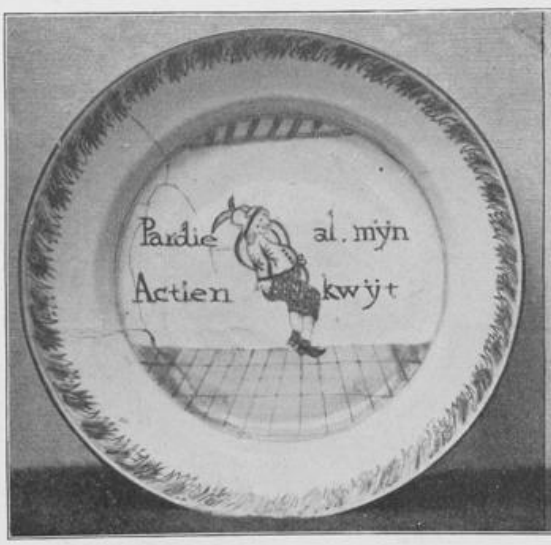


Abb. 482 Porzellanteller mit lustiger Bauernfigur und Inschrift: „Pardie al myn Actien kwyt", bezieht sich auf die großen Aktienschwindeleien in Holland im 17. Jahrhundert. Blau unter der Glasur mit Gold. Reichsmuseum, Amsterdam, 18. Jahrh. (Originalaufnahme)



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.

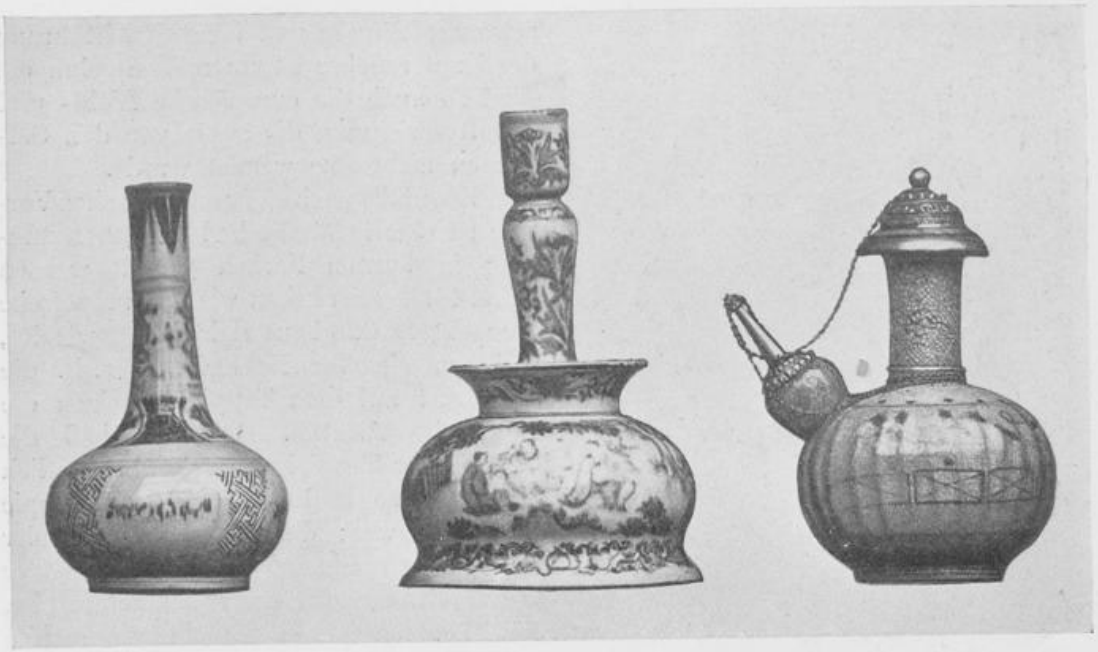


Abb. 485 Abb. 486 Abb. 487

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)

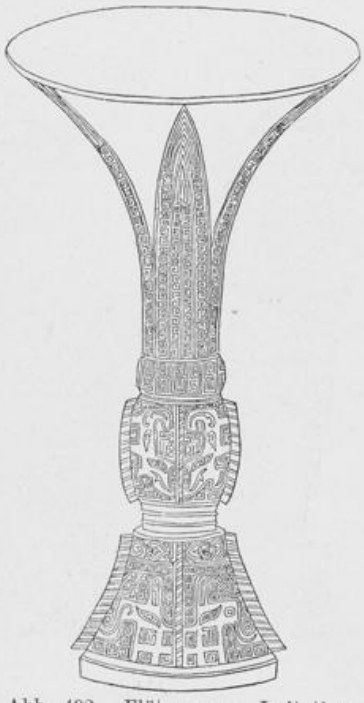


Abb. 492 Flötenvase, Imitation einer alten Bronze, mit Mäandermuster, mit grünlichen Flecken in Nachahmung des Grünspans, Marke von Kienlung, 1736—1796
(Aus: Favier, Péking)



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)

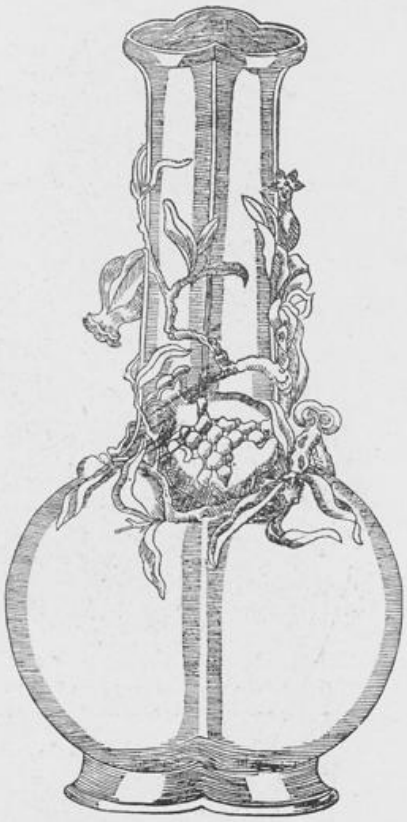


Abb. 495 Vase, mit hohem Hals, weißes Porzellan mit emaillefarbigen aufgelegten Granatfrüchten und Blättern in realistischem Hochrelief, aus dem Kaiserl. Sommerpalast, Peking, Kienlung, 1736—1796 (Aus: Favier, Péking)

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

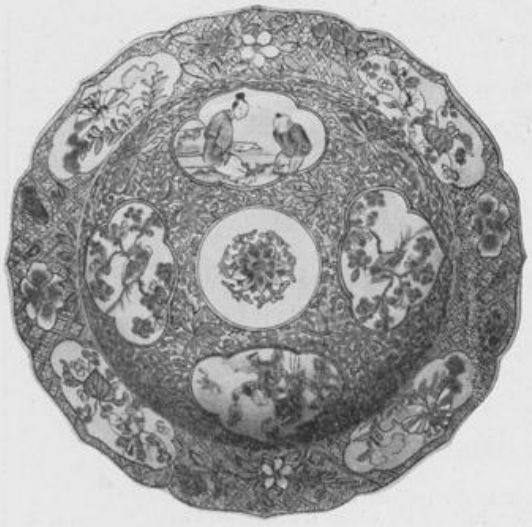


Abb. 501 Teller, ausgesparte Medaillons, mit Menschen, Vögeln und Blumen auf Rankengrund. Grund Goldarabesken, Blumen rosa, Blätter grün, Medaillons farbig, 21 cm, Eierschalenporzellan, Sammlung Pierpont Morgan, New-York, Kienlung, 1736—1796 (Originalaufnahme)

[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.

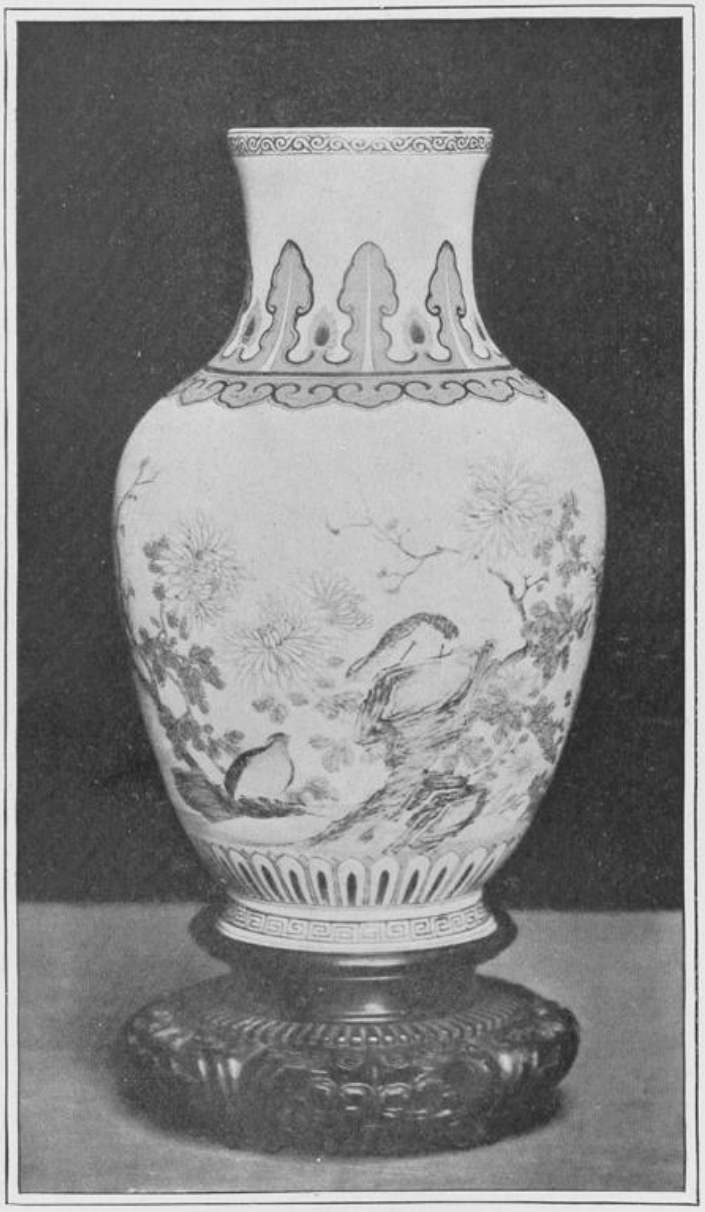


Abb. 502 Vase auf Holzfuß, Herbstszene mit Wachteln auf Berg, unter Blumen und Ornamenten, Porzellan in Rosa und Grün, Zitronengelb und Korallenrot in getonten Emaillefarben mit Spuren von Schwarz und Blau, im Stile von Kuyueh Hsüan (s. S. 454), 25 cm hoch, Sammlung Salting, London, Kienlung, 1736—1796
(Aus: Cosmo Monkhouse, Chinese Porcelain, Fig. 43)
Text s. S 335

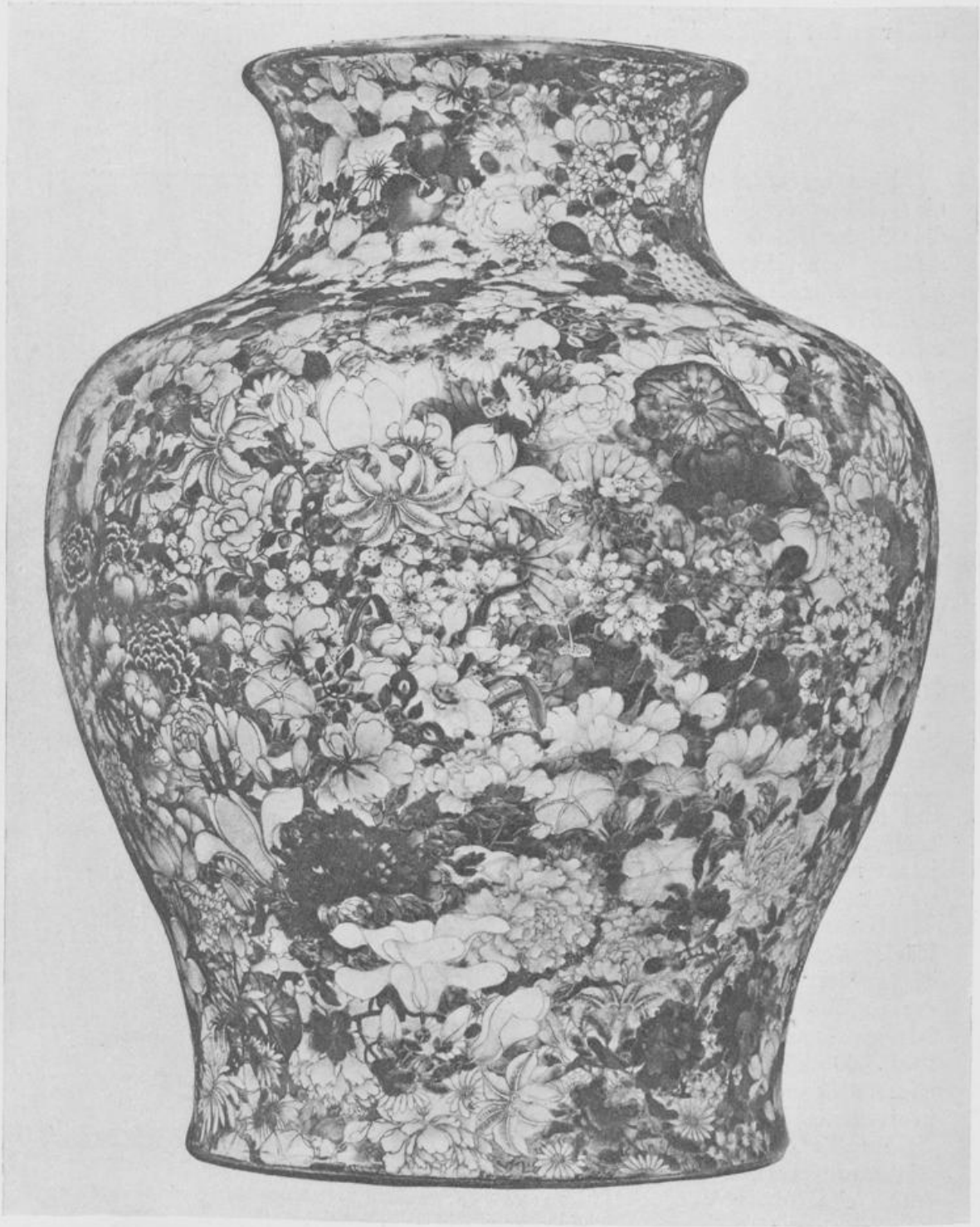


Abb. 503 Blumenvase (mille fleurs) in bunten Emaillefarben, 45 cm hoch, Kienlung, 1736—1796
(Aus: Grandidier, La Céramique Chinoise, Taf. XXXVI)



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.

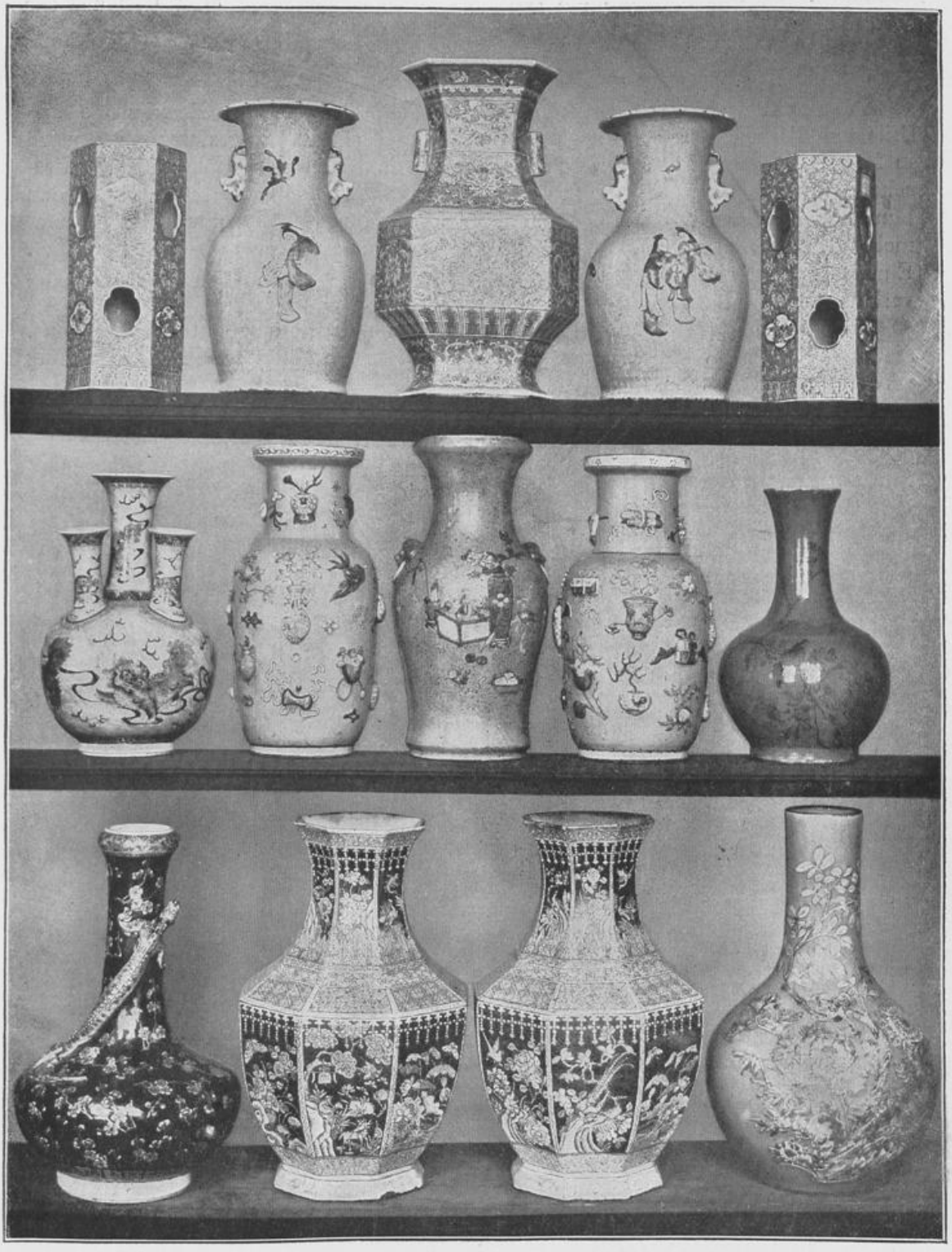


Abb. 504 Große Porzellanvasen, modern in älterem Stil
(Aus: Auktionskatalog Lempertz, Köln, 1909)

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.