

V. Stoffe

Stickereien und Gewebe

Die ostasiatischen Textilien sind bisher wenig studiert worden. Zusammenfassende chinesische Werke sind mir nicht bekannt, und die verschiedenen japanischen Arbeiten erörtern zwar die von China eingeführten fertigen Fabrikate einzelner Zeiten, aber über die Entstehung auf dem Festlande selbst sagen sie nichts.

Dreger¹⁾ hat das Verdienst, eine Reihe europäischer Stoffe auf ihren Zusammenhang mit Ostasien untersucht zu haben, aber es handelt sich stets um Arbeiten der letzten Jahrhunderte, also aus einer Zeit, als ein reicher Motivenschatz im Osten entwickelt und die Beziehungen mit dem Westen infolge der Mongolenherrschaft angeknüpft waren. Lessing,²⁾ Deshayes³⁾ und Martin⁴⁾ haben einige wenige antike Stoffe aus Japan berücksichtigt. Durch japanische Publikationen⁵⁾ sind weitere Stoffreste bekannt geworden, die ebenfalls in Japan zufällig erhalten sind.

Aus China war bisher kein Gewebe aus dem ersten Jahrtausend bekannt geworden, erst den glücklichen Funden von Stein, Grünwedel, Le Coq und Pelliot in Zentralasien verdanken wir die Kenntnis von Originalarbeiten aus den letzten Jahrhunderten des ersten Jahrtausends. Die Stücke sind im British Museum, im Berliner Völkermuseum und im Louvre ausgestellt.

Über die Stickereien, Webe- und Knüpfarbeiten in China bis etwa zum 16. Jahrhundert fehlt sonst jede Kenntnis.

Es würde den Rahmen der vorliegenden Arbeit weit übersteigen, wenn ich das auf Malereien zerstreute Stoffmustermaterial untersuchen und die Beziehungen mit den übrigen Weltkulturen erörtern wollte. Dazu kommt, daß die Zeichnungen oft ungenau und die Herstellungszeiten der Gemälde selten bewiesen sind. Ich beschränke mich daher auf das bisher bekannt gewordene geringe Material an Originalen, die ich in wenige große Gruppen, die als Typen für bestimmte Epochen gelten können, zu ordnen suche.

Dieses für die Beziehungen der Völker und die Wanderung der Muster so äußerst wichtige Gebiet eingehend zu bearbeiten, muß eine Hauptaufgabe der zukünftigen Spezialforschung sein. Mein Zweck ist erreicht, wenn es mir gelingt, in großen Zügen die Entwicklung der Stile anzudeuten und zu weiteren Untersuchungen anzuregen.

¹⁾ Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Wien 1904. — Dreger, Ältere ostasiatische Gewebe im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Kunst und Kunsthandwerk, 1905, Heft 12. — Dreger, Westöstliches in der Textilkunst, Kunst und Kunsthandwerk, 1906, Heft 3.

²⁾ Lessing, Gewebesammlung im Königlichen Kunstgewerbemuseum in Berlin, 1900—10, mit 330 Tafeln.

³⁾ Deshayes, Un tissu du VIII^e Siècle à décor „Sassanidé“ du Temple de Horiuji à Nara (Japon), Conférence, 9 Mars 1902. — Deshayes, Les anciens tissus Chinois, Conférence, 13 Mars 1904.

⁴⁾ Martin, Oriental carpets before 1800, London 1909.

⁵⁾ Histoire de l'art du Japon, Paris 1900. Fig. 24, 27, Taf. XX. — Kokka, Heft 83, und Kokka, Heft 242, 243, 245. — Toyei Shuko, Bd. II.

Altertum

Aus der Chou- und Hanzeit ist auch in Japan kein Stoffrest erhalten und nicht einmal eine Abbildung, die uns über Zeichnung, Farbe und Material irgend einen Anhaltspunkt geben könnte. Auf den zahlreichen Steinreliefs ist kein Muster sichtbar. Fürst und Diener haben wohl abweichende Kopfbedeckungen und einen verschiedenen Schnitt in der Bekleidung, aber keine Abzeichen, keine Farben und keine Rohstoffunterschiede sind zu erkennen. Andererseits gibt es zahlreiche Erwähnungen über Textilien in der alten Literatur.

In uralte mythische Zeiten wird die Einführung der Seidenspinnerei und -weberei verlegt.¹⁾ Die Gemahlin des legendenhaften Kaisers Huangti (2704—2595 v. Chr.), die Kaiserin Leïtsu, soll die Fellkleider durch gewebte Seidenstoffe ersetzt und sogar Blumen und Vögel eingestickt haben, während dem Kaiser die Erfindung von unterschiedlichen Kleidungsstücken zugeschrieben wird, so daß damals zum ersten Male die Beamten und Stände durch äußere Abzeichen erkenntlich gemacht wurden. Da nicht nur der Schnitt, sondern auch die Färbungen von Bedeutung waren, entstand die Vervollkommnung der Farbstofffabrikation.

Die Erfindung der Seidenweberei, das Färben und Sticken setzt eine jahrhundertelange Betätigung oder ein eingeführtes Vorbild voraus. Wir können hier, wie bei allen sonstigen Huangti zugeschriebenen Neuerungen, den Einfluß einer fremden, höherstehenden Kultur annehmen, ähnlich wie das Eindringen europäischer Technik in Ostasien vor 40 Jahren. Es ist möglich, daß die Verwendung der Seidenwurmkokons eine rein chinesische lokale Ausgestaltung der eingeführten Webetechnik war, wenn nicht ältere, schon im Altertum vergessene Völker die erste Anregung gegeben hatten. Jedenfalls war Seide 2000 Jahre nach ihrer angeblichen Erfindung in China in der europäischen Welt noch unbekannt. Sie wurde aus dem Osten eingeführt und veranlaßte den europäischen Namen ihrer Erzeuger. Seide²⁾ heißt im Chinesischen „su“, im Koreanischen „sir“. Bei den alten Griechen wurde der Rohstoff mit *σίη* bezeichnet, das erzeugende Volk mit *Σήρες* und der Seidenstoff mit *σηρόν*. Hiernach bildeten die Römer das lateinische *sericum*, und in weiterer Umbildung entstand das englische *silk*. Die Chinesen wurden von den Römern die *Serer* genannt (Bd. I, S. 91).

Aristoteles kannte bereits den Seidenwurm. Die aus dem Osten eingeführte Rohseide scheint im Westen zum ersten Male auf der kleinen Insel Cos an der Küste von Kleinasien verwebt worden zu sein.

Die Chinesen haben stets eifersüchtig das Geheimnis der Zucht der Seidenwürmer und die Verarbeitung der Fäden gehütet, aber eine chinesische Prinzessin soll in nachchristlicher Zeit Eier des Seidenwurms bei ihrer Heirat heimlich nach ihrer neuen Heimat Khotan gebracht haben, wodurch Indien und Persien die Kenntnis der Verarbeitung erlangten. Nach Byzanz kam die Kunst erst 550 n. Chr. durch nestorianische Mönche.

Dem ebenfalls mythischen Kaiser Shauhau (2594—2511 v. Chr.) wird eine weitere Ausarbeitung der Beamtenuniformen zugeschrieben. Auf die Kleider der Zivilbeamten wurden Vögel, auf die der Militärbeamten Raubtiere gestickt. Die heutigen Abzeichen sollen ihren Ursprung aus dieser Zeit haben.

Im Chouli sind die Kostüme der Chouzeit (1122—249 v. Chr.) für das öffentliche und Privatleben, die Hofuniformen und ihre Anwendung, genau angegeben. Damals

¹⁾ Hirth, The ancient history of China. New-York 1908. Die historischen Angaben sind der Übersetzung von Hirth, S. 22, 23 usw., entnommen.

²⁾ Bushell, Chinese art, Bd. II, S. 92.

begann man die Kultur des Seidenwurms staatlich zu überwachen und zu fördern. Bei der Einteilung des arbeitenden Volkes bilden die Frauen, die spinnen und weben, die siebente Klasse. Es wurde in China Sitte, gewisse Fabrikations-spezialitäten einzelnen Familien als Monopol zu verleihen. So war unter der Handynastie die Herstellung bestimmter Muster in Seidenbrokat einigen Familien reserviert. Seide wurde um diese Zeit für verschiedene Gegenden, z. B. in Yüchou und Pingchou, ein Hauptproduktionszweig.

Aus diesen wenigen Angaben ergibt sich ungefähr so viel, daß zur Zeit um Christi Geburt Seidenstoffe in verschiedenen Farben in allgemeiner Verwendung waren; ferner, daß Abzeichen bei Uniformen aufgestickt wurden. Auch geben ausführliche Berichte genaue Angaben über die Fahnen und Flaggen (s. S. 205) mit unterschiedlichen Bildsymbolen, die den Seidenstoffen, ebenfalls als Handarbeit mit der Nadel, hinzugefügt wurden.

Wann das Weben von Mustern aufkam, wissen wir nicht. Jedenfalls berichtet der Mönch Dyonysius Periegetes¹⁾ aus dem Ende des 3. Jahrhunderts, daß die Serer kostbare, verzierte Stoffe herstellen „in Farben wie die Blumen auf dem Felde und in Feinheit wie ein Spinnweb“. Dies könnten vielleicht Webereien²⁾ gewesen sein. Die chinesischen Historiker geben an, daß schon in der frühen Hanzeit viele der späteren Verzierungen, wie Phönix und Drachen, Vögel und Blumen in Seide gewebt wurden. Die Kaiser verschenkten schon damals wie noch heutiges-tags (S. 93) Seidenrollen mit gewissen Mustern, so erhielten im Jahre 238 die Gesandten der Kaiserin von Japan einige Brokatstücke mit Drachenmotiven.

In den klassischen Büchern werden Embleme auf Fahnen, Flaggen, Zeremonialgewändern u. dgl. wiederholt erwähnt. Auch sollen schon damals³⁾ die zwölf Symbole auf dem Staatskleide des Kaisers aufgestickt worden sein: Sonne, Mond, Sterne, Berge, Drachen, Fasanenpaar, Sakralgefäße, Wasserpflanze, Feuersymbole, Hirsekörner, Streitaxt und das geometrische Symbol  Fu. Die Farbe der Gewandung spielt in der klassischen Literatur eine bedeutungsvolle Rolle. Im allgemeinen hat selbst der hohe Beamte bis in die moderne Zeit⁴⁾ einfache Kleider für den täglichen Gebrauch getragen. Nur an den Festtagen legte er das bunt und reich gestickte Staatsgewand an. Andererseits waren zu verschiedenen Zeiten bestimmte Farben für den Kaiser und den Hof, für gewisse Priestersekte und bestimmte Rangklassen vorgeschrieben, so daß die Farben und Stoffe der Kleider Nebenvorstellungen von bedeutungsvoller Art bei dem Volke erweckten. Die Bezeichnung des Stoffes in der Literatur soll nicht eine malerische Wirkung hervorrufen, auch nicht den Reichtum des Trägers verkünden, sondern seinen Stand und Rang, eventuell auch die Handlung als besondere Staatshandlung betonen.

¹⁾ *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 93.

²⁾ *Ku Yingtai* (um 1621—27). *Po wu yao lan* (Allgemeiner Überblick über Kunstobjekte) unterscheidet (nach *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 95) in Heft 12 über Seide, die Brokate (chin) und die Stickereien (hsiu).

³⁾ *Plath*, Quellen der alten chinesischen Geschichte, K. Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1870, S. 58. Im Cap. Y-ti, II, § 4, sagt der Kaiser Schün: „Ich wünsche die Embleme der Alten Sonne, Mond und Sterne (auf den Kaisergewändern) zu sehen.“

⁴⁾ *Prandi*, *Memoirs of father Ripa*, translated from the Italian, London 1844 (Aufenthalt in China 1700—1724), S. 58: Die Mandarinen kleiden sich stets einfach und in eintönigen Farben. Sie tragen einen Rock in Violett, Schwarz oder anderen ruhigen Farben. Rot und Gelb tragen sie niemals, da es verboten und nur der Kaiserlichen Familie gestattet ist, diese Farben anzulegen. Dieses Verbot galt aber nur in gewissen Perioden. An Festtagen und an Kaisers Geburtstag tragen sie Kleider mit reichen Goldstickereien, je nach dem Rang. Militär-Mandarine tragen Drachen und Literaten Vögel auf der Brust gestickt.

Die Beachtung der Farben¹⁾ und Abzeichen bei besonderen Gelegenheiten gestattet den Rückschluß, daß im allgemeinen einfach gefärbte Stoffe verwendet wurden, und daß die Verzierungen nicht gewebt, sondern eingestickt, wohl seltener aufgemalt waren. Die Weberei in Mustern war vielleicht im Altertum bekannt, aber jedenfalls wenig entwickelt. Eine Bestätigung dieser Annahme können wir den Berichten der chinesischen Quellen über den *Westhandel* um die Zeit vor Christi Geburt entnehmen.

Als durch den Bau der großen Mauer (Bd. I, S. 44) am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. die Grenze gegen die Nomadenvölker des Nordens gesichert war, begann ein friedlicher Handelsverkehr mit den westlichen Ländern.²⁾ Als Chang Kien (Bd. I S. 44) von seiner Studienreise heimgekehrt war, ging auf Grund seines Berichtes die erste Handelskarawane (um 114 v. Chr.) von China aus in den fernen Westen. Der Erfolg war über Erwarten groß. Bis zu 12 Karawanen, von denen jede etwa 100 Leute und zahlreiche Lasttiere zählte, verließen jährlich die Heimat. Ferghana war das Ziel der Reisen. Seide scheint damals noch keine Rolle gespielt zu haben.

Als sich Schwierigkeiten ergaben und der Handel zu stocken begann, griff Kaiser Wuti (140—87 v. Chr.) persönlich ein. Er bereiste einzelne Provinzen und lud die fremden Händler an seinen Hof, um ihnen die Macht und den Reichtum seines Landes zu zeigen. Damals sollen zum ersten Male selbst aus Ferghana Gesandte

¹⁾ Als Beispiele aus vorchristlicher Zeit seien einige Zitate aus den Versen des Schiking (s. Bd. I, S. 34) nach der Übersetzung (1880) und den Anmerkungen von *Strauß* angeführt:

I, 2, 7, S. 84:

„Im Lammfell und im Schafpelzkleide,
Fünffach bestickt mit weißer Seide,
Gehn sie vom Fürsten her zum Mahl
Zu stiller Freud', in stiller Freud'.“

I, 3, 7, S. 94. Klage der zurückgesetzten Gemahlin des Fürsten Tschuang von Wei (750—735 v. Chr.):

„Grün sind, ach, die Kleider, ach!
Grün von außen, gelb von innen.“

Grün galt als die geringere Farbe und Gelb als die vornehmere. Beide symbolisieren die Stellung der zurückgesetzten Fürstin.

I, 6, 9, S. 151:

„Mit Rasseln bracht ein großer Wagen
Ein schilfgrün Galakleid getragen.“

„Ein großer Wagen knarrend naht,
Ein Galakleid drin wie Granat.“

Das Galakleid bezeichnet den hohen Beamten.

I, 7, 17, S. 170:

„Gehest nun im blauen Kragen,
Und mein Herz will schier verzagen.“

Hast den blauen Gurt genommen,
Und ich sinne tief beklommen.“

Die blaue Farbe von Kragen und Gürtel bezeichnet den Gelehrten der ersten Stufe.

I, 15, 1, S. 239:

„Im achten Monat hebt das Spinnen an,
Da webt man blaues, webt man gelbes Zeug;
Und unser rotes, das am meisten glänzt,
Gibt Unterkleider für die Fürstensöhne.“

I, 15, 6, S. 249:

„Nun sehen wir den hohen Herrn
Im Königskleid mit Stickerei!“

Dieses „Königliche Kleid mit gesticktem Unterkleide“, nur wenig von der Kleidung des Königs verschieden, kam nur den drei vornehmsten Fürsten des Chouhauses zu. In dem Lied wird durch die Angabe des Kleides gesagt, daß der Choufürst, trotzdem er besiegt war, nochmals in dem Staatskleide seiner alten Würde nach Osten gegangen sei.

II, 3, 4, S. 285:

„Die Drachenbanner und die Schlangen und
Schildkrötenbanner flatterten.“

„Das Schimmelspann hielt ebenen Gang,
Das Rot bewies des Wagens Rang.“

II, 5, 6, S. 336:

„Wie schön gefärbt, wie fein gedreht!
's ist wahre Muschelstickerei.“

Mit dieser Art feiner, bunter Stickerei soll die Weise der Verleumderreden bezeichnet werden.

²⁾ *Herrmann*, Die alten Seidenstraßen zwischen China und Syrien, I, Berlin 1910. — Das umfangreiche und schwierige Material hat Herrmann in vortrefflicher Weise verarbeitet. Im wesentlichen folge ich seinen Ausführungen. — Vgl. Bd. I, S. 43—45.

gekommen sein. China war um 105 v. Chr. dem Fremdenverkehr im weitesten Maße erschlossen. Die westlichen Kaufleute erkannten den praktischen Wert der vorzüglichen und billigen Seide und begannen sie in großen Mengen auszuführen. Infolgedessen entwickelte sich der Seidenbau besonders im Norden und Nordwesten, und Rohseide wurde der begehrteste Ausfuhrartikel.

Damals erweiterte China seine politische Macht. Die Völker des Tarimbeckens erkannten die Oberherrschaft des Kaisers an und wurden zu einer besonderen chinesischen Provinz, „die Westländer“, an deren Spitze seit 60 v. Chr. ein Generalprotektor stand, vereint. Die altberühmte Stadt Bactra wurde der Haupthandelsplatz, von wo die Parther die Seide weiter nach Syrien und den Ländern am Mittelländischen Meere brachten. Nachdem Syrien 64 v. Chr. von Pompejus erobert und zur römischen Provinz geworden war, entwickelte es sich als der wichtigste Industriebezirk des westlichen Reiches. Gleichzeitig wurde auch Seide über Indien, aber nur in geringem Maße, verschifft. In den alten phönikischen Städten Tyrus und Berytus wurde die chinesische Rohseide zu Stoffen verwebt. Von dort kamen die Seidengewebe an den römischen Markt.

Politische Verwicklungen befreiten die Völker des Tarimbeckens von der chinesischen Herrschaft, Kämpfe entstanden im Reiche, und 23 n. Chr. hörten die Karawanenzüge auf. Gleichzeitig nahm die Nachfrage nach Seide im Westen stetig zu, aber der Bedarf konnte während der zentralasiatischen Wirren nur über Indien gedeckt werden. Erst nachdem die politische Ruhe eingetreten war, begann wieder der Karawanenhandel. Die Parther sandten ihrerseits 87 n. Chr. eine Gesandtschaft an den Kaiserhof, um den Handel neu zu beleben, während China seinerseits siegreich im Tarimbecken vordrang und die Verwaltung von neuem übernahm. Um 100 n. Chr. war der Verkehr in vollster Blüte. Niemals vorher hatte China so viel fremde Gesandtschaften oder richtiger gesagt fremde Handelsleute und aus so viel verschiedenen Gegenden bei sich gesehen.

Die Chinesen versuchten durch den General Kan Ying (97) eine direkte Verbindung mit dem Hauptabsatzgebiet in Syrien zu erlangen, und ebenso waren die Syrer ihrerseits bestrebt, Fühlung mit China zu gewinnen, aber die geschäftigen Zwischenhändler, die Parther, vereitelten den Erfolg. Neue politische Verwicklungen lösten den Verkehr mit den westlichen Völkern (127), und aller Handel ging über See. Damals (166) kamen syrische Kaufleute über Indien nach China und gaben sich als Gesandte des römischen Kaisers Mark Aurel aus, aber ein bleibender Erfolg wurde nicht erzielt (Bd. I, S. 91). Der Zwischenhandel konnte nicht ausgeschaltet werden.

Somit bestand, mit einzelnen Unterbrechungen, von 114 v. Chr. bis 127 n. Chr. ein lebhafter Karawanenverkehr von China bis zu dem Persischen Meerbusen und von dort entweder nach Alexandrien und Ägypten oder über Petra nach Syrien und Phönicien.¹⁾ Dann hat der Seeverkehr den Handel übernommen.

Der Hauptausfuhrartikel war die Seide. Sie wurde zuerst aus Norden und Nordwesten Chinas, dann, infolge des Seeverkehrs, aus den südlichen Provinzen bezogen. Jahrhunderte später haben Perser und Araber sowohl den Überland- als auch den Seeverkehr wieder gepflegt. Zeitweilig stockte der Handel, und dann hörte auch das Vorbild westlicher Formen und Verzierungen auf.

Aus China wurden Eisen, das als das beste galt, Felle und vor allem Rohseide exportiert und nach China Metalle, Juwelen, Gemmen, Drogen, Wohlgerüche, Glas, Asbest, „Byssusgewebe, Goldstickereien“ und kostbare „Vorhänge, goldgewirkt auf purpurnem Grunde, Goldstickereien, Stoffe in fünf und neun Farben“ und Stoffe

¹⁾ *Hirth*, Zur Geschichte des antiken Orienthandels, Chines. Studien, S. 1. — *Hirth*, Über fremde Einflüsse in der chines. Kunst, München 1896.

aus anderen Materialien als Seide¹⁾ importiert. Von letzteren berichten die chinesischen Quellen ausdrücklich, daß sie den chinesischen weit überlegen waren. Hirth übersetzt, daß die Chinesen als Muster dieser Stoffe Vögel, Raubtiere, menschliche Figuren, Pflanzen, Bäume, Wolken und allerlei Gegenstände angeben.

Wir können daher annehmen, daß in der Chouzeit die gefärbten glatten Stoffe mit einzelnen Emblemen in stilisierter Ornamentik bestickt wurden, während in der Hanzeit ein westlicher Einfluß, ebenso wie bei den Töpfereien (S. 226) und den Bronzespiegeln (S. 165) auch für die Textilindustrie eine neue Kunstepoche hervorrief.

Fremdländische, wahrscheinlich syrische, Importe sorgten für die Bedürfnisse des Hofes und der Vornehmen und gaben zugleich die Anregung und das Vorbild, die Seidenstoffe mit reichen Mustern in Stickerei und Weberei zu überziehen. Wie die Ausführung war, wissen wir nicht, denn kein Originalstück und keine Abbildung ist erhalten. Einige aus späterer Zeit erhaltene Muster, die Ähnlichkeit mit ägyptischen Stoffen aufweisen, dürften aus dem Handelsverkehr in der Hanzeit stammen (z. B. Abb. 565 und S. 383, Anm.).

Jedenfalls dürfte die Übertragung von Bildern, Emblemen und Symbolen auf die gefärbten Stoffe durch Handstickerei die ältere rein chinesische Verzierungs-kunst gewesen sein. Neben ihr entstand eine Weberei, deren wahrscheinlich noch einfache Muster eine Nachahmung der Kunst im Westen waren.

Erstes Jahrtausend

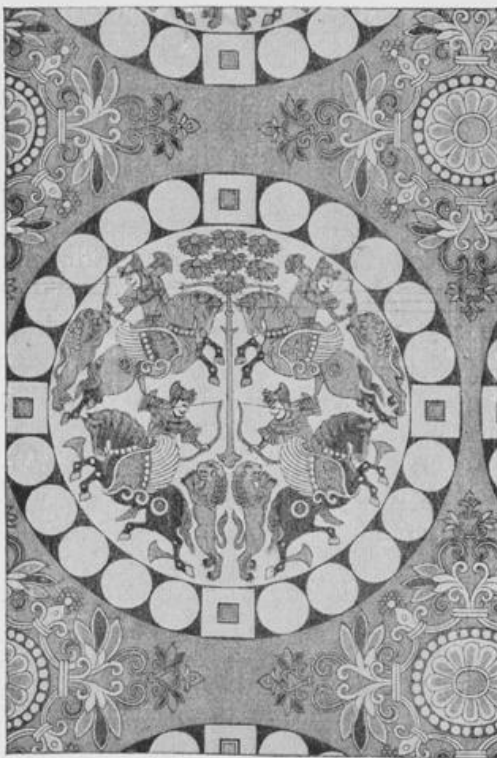


Abb. 559 Seidene Fahne, bunt, mit Sassanidenmuster, König Chosru II. (596–628) auf der Löwenjagd im Kreis mit Scheibenrand zwischen persischen Rosetten, angeblich vom Prinzen Shotoku (572–621), bei der Eroberung von Shiragi auf Korea gebraucht, vom Kaiser Keka (884–887) dem Horiujikloster Nara verehrt, jetzt im Kaiserl. Museum, Tokio. Nach japanischer Zeichnung, 7. Jahrhundert.

(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

In der Mitte des ersten Jahrtausends stand China wieder mitten im Weltverkehr. Karawanen durchzogen Asiens Länder, und von Westen bis Osten fand ein reger Tauschverkehr statt.

Im Westen war unter den prunkliebenden Sassanidenherrschern eine hohe Blüte der persischen Kunst entstanden, die bis nach Ostasien ihren Einfluß ausübte. In China selbst ist aus dieser Zeit nichts erhalten. Aber im kaiserlich japanischen Schatzhause Shosoin zu Nara befinden sich viele luxuriöse Originalarbeiten, da der Kaiser von Japan damals seine Hofschätze aus China bezog oder im chinesischen Stil, vielleicht von chinesischen Handwerkern herstellen ließ.

Dort sind Stoffreste erhalten, die uns ein gutes Bild der vielseitigen Webemotive der damaligen Zeit geben. Auch aus einzelnen Tempeln Japans sind textile Reliquien bekannt geworden, die aus China stammen dürften. Außerdem zeigen Freskomalereien in Japan und aus Turkestan, die Grünwedel und Le Coq

¹⁾ Hirth, Zur Geschichte des antiken Orienthandels, S. 13. — Hirth, China and the Roman Orient, 1885, S. 255. Angabe der Farben der syrischen Stoffe.

nach dem Berliner Museum für Völkerkunde gebracht haben, verschiedene Stoffe in Farbe und Muster. Auch sind aus Turkestan Originalmalereien auf Stoffen und Stickereien in prächtig erhaltenen Farben nach Berlin, London und Paris gebracht worden, die uns ein lebendiges Bild von dem Luxus der damaligen farbenfreudigen Textilkunst geben.

Wie in der Hanzeit, kam auch unter den Tangherrschern eine neue Welle von Anregung und Vorbildern aus dem Westen. Die ostasiatischen Künstler haben in ihrer Eigenart oft interessante lokale Ausgestaltungen erdacht, allerdings auch in verständnisloser Nachahmung häufig die fremdländischen Motive entstellt.

Für die Menschen- und Tiermuster läßt sich der westliche Einfluß nur aus Ähnlichkeiten in der Auffassung vermuten, nicht im einzelnen nachweisen, aber bei einer seidenen Fahne (Abb. 559) in Japan mit vier königlichen Reitern können wir sogar Zeit und Entstehungsland der Vorlage mit Sicherheit feststellen. Die Jagd mit dem nach rückwärts gewendeten Bogenschützen zu Pferde haben wir schon auf Steinreliefs (Abb. 90) und Töpfereien (Bd. I, Abb. 52) der Hanzeit kennen gelernt, aber auf dem farbigen Stoffe hat der gepanzerte Reiter einen besonderen Kopfputz, der ihn als den Sassanidenkönig Chosru II. von Persien (596—628) erkenntlich macht. Chinesische Schriftzeichen im Kreis auf den Hinterbeinen der unteren Pferde geben die Fabrikation im Osten an. Aus Persien stammt das geflügelte Pferd, der hochspringende, in China unbekannte Löwe, der Lebensbaum mit dem Gegenüber der Reiterbilder, ebenso der Scheibenkreis ¹⁾ und die Pflanzenrosetten in ihrer edlen



Abb. 560 Seidenstoff, persisches Sassanidenmuster, Reiter auf Löwenjagd, in Perlenrand mit Blattranken und Weintrauben, im Horiujikloster Nara, Japan, angeblich Zeit Prinz Shotoku (572—621), 7. Jahrhundert (Aus: Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami, Tokio, 1884)
Text s. S. 385

¹⁾ Dreger, Westöstliches in der Textilkunst S. 204, und Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, 1904, S. 40. — Dreger vermutet, daß die leeren Scheiben im Kreis eine „unleugbare Nachahmung eines buddhistischen Symbols, das doch wohl nur durch Vermittlung von Stoffen und da am besten durch Vermittlung ostasiatischer Seidenstoffe nach dem Westen gelangt sein kann“, darstellen. Der Einfluß im 2. Jahrtausend von Osten nach Westen ist sicher, aber im 1. Jahrtausend ist er durch nichts bewiesen und sehr unwahrscheinlich. Dreger selbst gibt auf S. 187 eine sehr interessante Abbildung eines Wollensatzes mit Scheibendekor aus einem spätantiken ägyptischen Grabe wieder, das vielleicht dem 6. Jahrhundert entstammt. Bis jetzt ist im Osten aus einer Zeit vor obigem Stofffragment eine Scheibenverzierung im Kreis nicht bekannt geworden.

Die von Dreger auf S. 126 herangezogenen ostasiatischen Muster mit drei Perlen in ganz ähnlicher plastischer Wirkung wie der ägyptische Stoff, stammen ungefähr aus dem Jahre 1000 und dürften nach meiner Meinung aus der gleichen Quelle wie das noch später von den Türken verwendete Muster mit den drei Kugeln und Wellenlinien, dem Wappen Tamerlans, herrühren. Jedenfalls ist gar kein Anhalt gegeben und aus dem Vergleich mit gleichzeitigen Ornamenten anderer Techniken wird es höchst unwahrscheinlich, daß dieses Motiv aus dem Osten nach dem Westen kam. Das ägyptische Muster zeigt in plastischer Wirkung die sachliche Darstellung von runden Perlen, die in realistischer Form im Osten erst viel später vorkommen. Es ist daher anzunehmen, daß im Westen zuerst Perlenrahmen dargestellt wurden. In der Webetechnik vereinfachte sich dann die plastische Form zur glatten Scheibe, und als solche wurde sie nach Ostasien ein-

Stilisierung, aber gewisse Eigenarten in der Ausführung lassen die östliche Umgestaltung der Sassanidenvorlage erkennen. Das Kleid des gepanzerten Reiters ist chinesisch. Sehr merkwürdig ist ein Ornament am Hinter- und Vorderfuß der unteren Pferde, das wie eine große Axt aussieht. Dreger vermutet hierin eine

„altchinesische Pferdeausrüstung“. Er kommt zu dieser Annahme, weil die Form nicht westasiatisch ist, aber im Osten ist sie gleichfalls völlig unbekannt, und dürfte praktisch unmöglich sein. Ich möchte daher vermuten, daß auf dem Original eine Verzierung durch Schleifen oder dergleichen, wie sie sich auf ägyptischen Stoffen an dieser Stelle der Pferdebeine tatsächlich findet,¹⁾ eingewebt war und der Chinese sie mißverständlich als eine eigenartige persische Pferdeausrüstung auffaßte. In der oberen Reihe sind die Pferde ohne diese Beigabe dargestellt. Ferner ist die Ausführung des Lebensbaumes in der Mitte als Arbeit des westlichen Stiles völlig unmöglich. Die Blumen haben eine Umgestaltung in einem gewissen naturalistischen Sinne erfahren, während die Wurzel in dem gebuchteten Dreiblatt eine charakteristische Form des Ostens aufweist.

Dem gleichen Stile, aber in minderwertiger Ausführung, gehört ein anderer

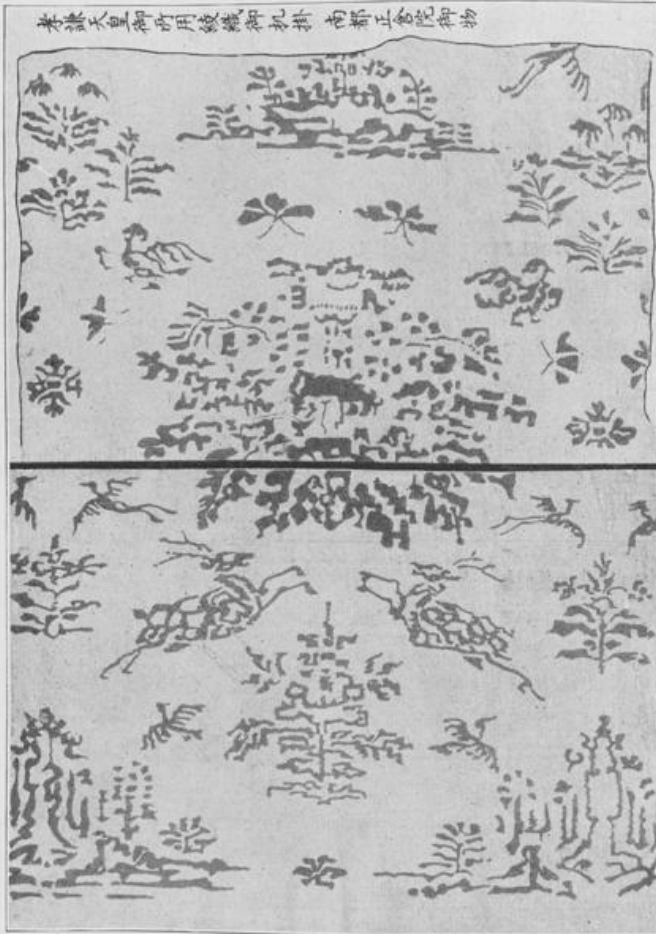
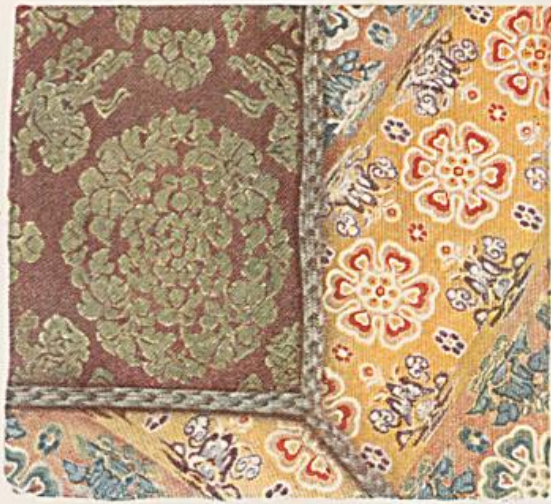


Abb. 561 Gewebter Stoff mit Mittelstück und Gegenüber von Pflanzen, Hirschen, Vögeln und Bergen, aus einem Tempel in Japan, 7. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami, Tokio, 1884)

geführt. Dort wurde sie eine charakteristische Verzierungsform der Gewebe, die sich länger als im Westen erhielt.

Die paarigen Symbole in Kreisform dürften dagegen aus einer ganz anderen Bedeutung — dem Dualismus in der Natur (S. 385) — entstanden sein und haben mit den Scheibenkreisen nur eine zufällige äußere Ähnlichkeit. Nebenbei verweise ich auf das Scheibenmotiv bei den Sassaniden in anderen Materialien, z. B. in Bergkristall, Schale des Königs Chosru II. von Persien (Abbildung bei Stübe, Die Reiche der Indogermanen in Asien, v. Pflugk-Hartung, Weltgeschichte II, S. 419), ferner bei den byzantinischen Emailarbeiten usw.

¹⁾ Deshayes, Un tissu du VIII^e Siècle à decor „Sassanide“ du Temple de Horiuji à Nara (Japon), Conférence 1902, 9 Mars. Soie d'Antinoé (Egypt.) attribué, au IV ou au V Siècle on plus tard, par M. Gayet (Musée Guimet, Galerie Egyptienne). Skizze von bisher nicht veröffentlichtem Seidenstoff im Musée Guimet mit Pferd im Kreise mit abstehenden Schleifen an den Fußgelenken.



a



b



c



d



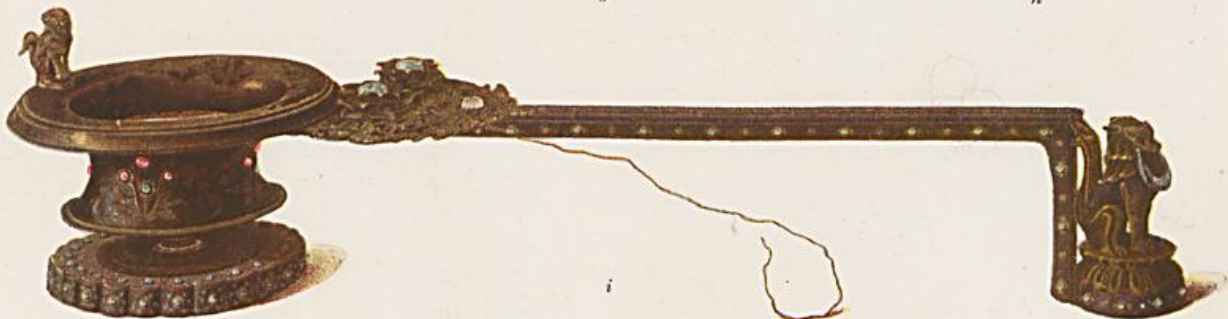
e



f

g

h

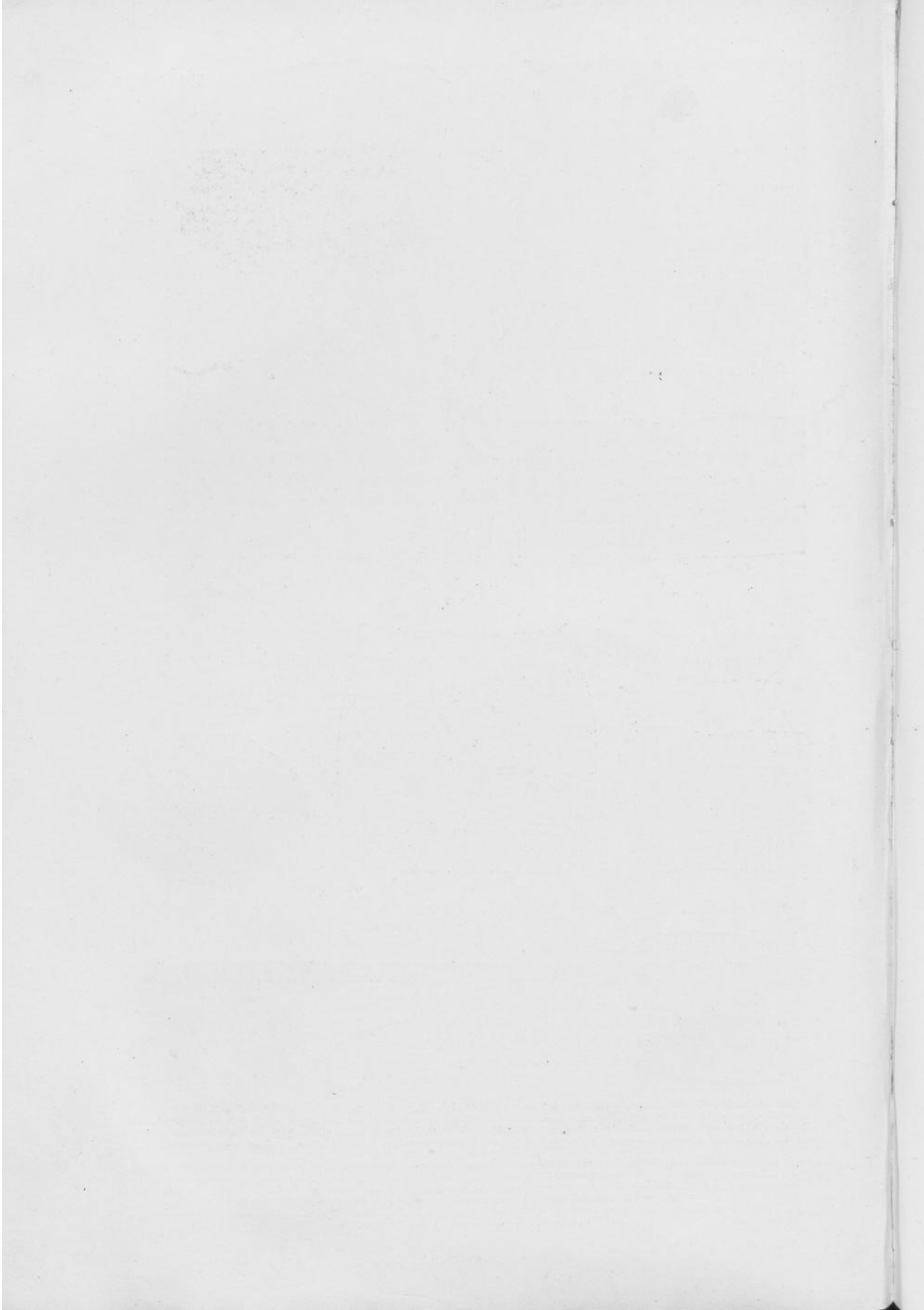


i

Seidenstoffe. **a** Tischdecke, Pflanzenrosetten zwischen Löwen, auf dem Rand zwischen Bergen, **b** Brokatdecke eines Metallsiegels, für dessen Knopf das ausgeschnittene Loch in dem Bilde der Vögel im Gegenüber, Rosettenornament, aus dem K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert. **c** verlaufende farbige Fäden, **d** Zickzackmuster, **e** Kreis-
muster, japanisch genannt: Korea Brokatstoff, früher im Horiujikloster, Nara, jetzt im Kaiserlichen Museum, Tokio, 7. oder 8. Jahrhundert.

f-h Schutzbeutel für Amulette, angeblich vom Prinzen Shotoku (572-621), **f** Kraniche mit Zweig im Schnabel, **g** Linearornament, **h** Pflanzenornament. Aus China eingeführt, im Shitennojitempel, Japan, 7. Jahrhundert.
i Räuchergefäß mit Handgriff aus Polisanderholz mit Beschlag, mit eingesetzten Steinen, Blumen und Löwen in vergoldeter Bronze, im K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert

(a, b und i aus: Kokka Yoho, c-e aus: Jokoi, Dai nihon bisitzu, Heft 1, f-h aus: Imalizumi, Kosei chosho, Heft 2)
Text s. S. 174 (f), 385 (b-g), 387 (a), 388 (h)



Seidenstoff in Japan (Abb. 560) an. Auch hier finden wir die Löwenjagd im Scheibenkreis dargestellt, aber der ostasiatische Zeichner hat alles mißverstanden, oder der Weber hat es nicht besser fertig bekommen. Ebenso flüchtig sind anspringende Hirsche im Gegenüber (Abb. 561), Vögel, Berglandschaften und Pflanzenmotive behandelt. Alles ist verschwommen und ungenau. Vielleicht kommt die Ausführung auf das Konto des japanischen Webers, aber es fehlen Vergleichsstücke, um für China eine bessere Durcharbeitung dieser fremdländischen, bisher unbekannten Motive annehmen zu können. Ebenso un-



Abb. 562 Löwen im Gegenüber mit Lebensbaum im Kreis mit Pflanzenornamentik, Rest eines Seidenstoffes im Tempel Horiuji, Nara, Japan, 7. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 57)

natürlich stilisiert ist ein Löwenpaar (Abb. 562), das gleichfalls Sassanideneinfluß aufweist.¹⁾ Diese wenigen zufällig erhaltenen Stücke lassen uns den reichen Motivenschatz ahnen, der damals aus dem Westen nach dem Osten kam. Ein Vergleich der Stoffe beider Weltgegenden zeigt, wie die rein ornamental stilisierte Flächendekoration unter dem Einfluß der naturalistischen Tangmalerei in China gewisse Abformungen erhielt, die für den Osten charakteristisch blieben und in gleicher Weise bei anderen Techniken vorkommen (z. B. Silberkanne, Abb. 310).

Diejenigen Darstellungen, die nicht verständnislose Kopien fremder Stoffvorlagen, sondern Nachbildungen einheimischer Malereien sind, zeigen eine gute Zeichnung. An die herrliche Silberschale mit ihren Jagdgravüren (Abb. 312) erinnern der fliehende Steinbock (Abb. 564, c) sowie die in die Fläche gestreuten Hügel und Pflanzenmotive (a). Die sich gegenüberstehenden Steinböcke lassen ein gewisses naturalistisches Streben in Kopf- und Beinhaltung erkennen (b), und der stilisierte Lebensbaum ist zu einer üppigen Pflanzenstaude geworden.

Als eine völlig chinesische Ausführung in Idee und Zeichnung erscheint mir das Vogelpaar im Kreise (a). Wann diese Form zuerst aufkam, ist bisher nicht festgestellt, aber sie dürfte mit der symbolischen Darstellung des Dualismus in der Welt, mit dem Ying- und Yanzeichen im Kreise zusammenhängen. Bis in die moderne Zeit blieb das Tierpaar ein bedeutungsvolles Motiv, das, wenn es im Westen vorkam, stets als chinesisches Motiv anerkannt wurde.

Sehr interessant und kostbar ist ein Vogelpaar mit gespreizten Flügeln, das mit der Brust sich zueinander wendet, aber den Kopf nach außen dreht (Tafel XXIII, b). Leider ist dieses Seidendeckchen für seinen Zweck im Spiegelkasten zurechtgestutzt, indem das Mittelstück für den Spiegelknopf herausgeschnitten ist; dadurch erscheinen die Vögel wie ein Adler mit Doppelkopf. Die Darstellung scheint einem persischen Gegenüber nachgebildet zu sein, wie auch die edlen Rosettenmuster in der Umrahmung nach dem Westen weisen. Ein fliegendes Kranichpaar mit Zweigen im Schnabel (f) ist rein dekorativ als Flächenfüllung behandelt.

Eine weitere Gruppe bilden die geometrischen Ornamente. In herrlichen Farben finden wir ein Ineinanderlaufen der Fäden (c) oder ein Zickzack von Farbstreifen (d), das als Blitzmuster auf dem Hintergrunde bei Buddhabildern vorkommt. Eine vortreffliche Zirkelkonstruktion zeigt ein Kreismuster (e), das von den Japanern „koreanisch“ genannt wird. Auch eine Amulettasche trägt ein sehr sauber gezeichnetes abgepaßtes Muster (g).

¹⁾ F. W. K. Müller, Aus der Kokkwa, Ethnol. Notizblatt, Bel. II, 1899, Heft 1. — Weitere Stoffmuster im Sassanidenstil, s. Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I. Farbige Tafel XIV.

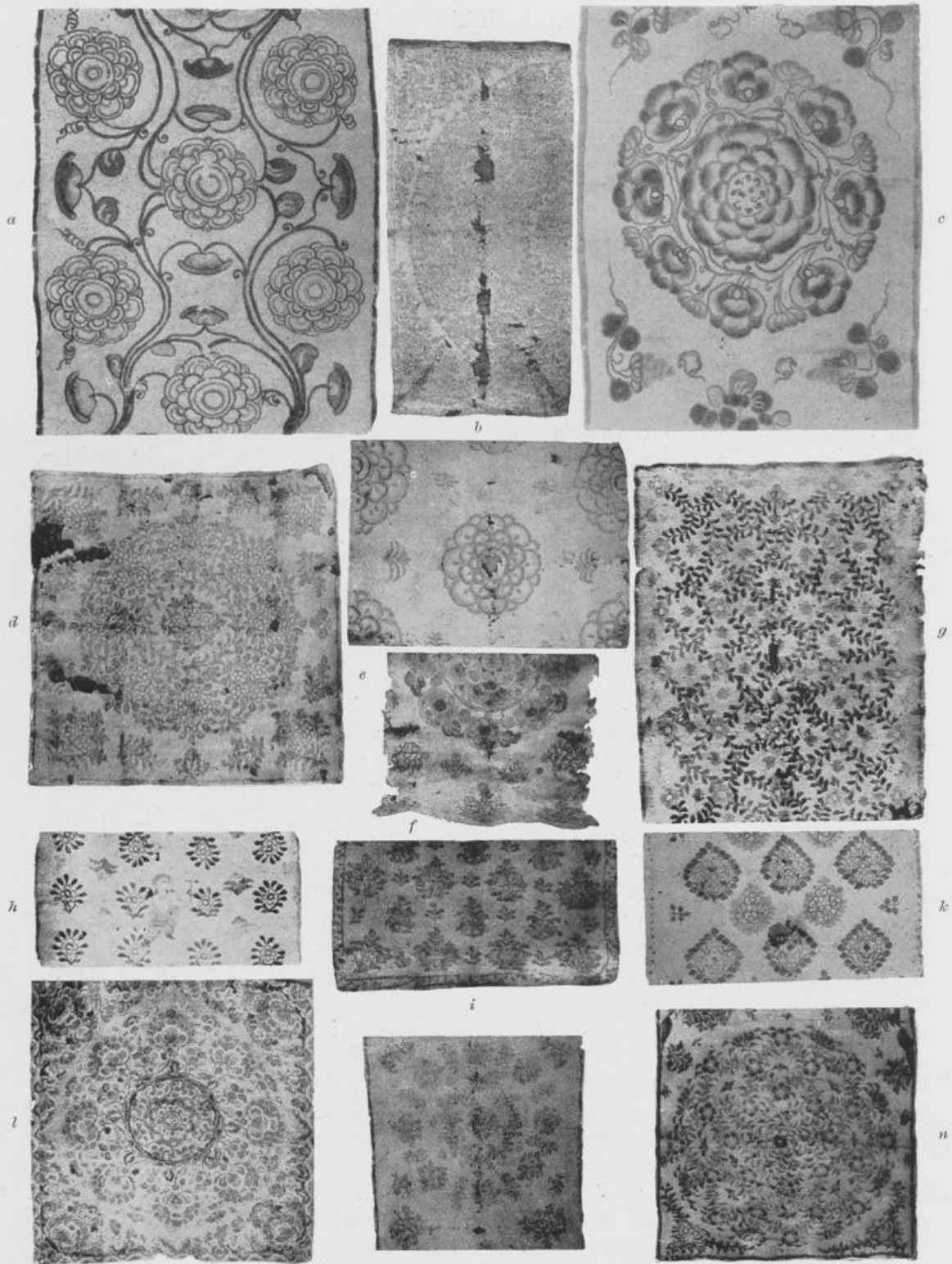


Abb. 563 Teppichreste (laut altem Katalog waren 60 Teppiche deponiert), meist aus Wolle, Hauptzeichnung dunkelblau mit etwas Dunkelbraun, auf tiefgelbem Grund. **a** Längsranken mit Lotosblumen, **b** Pflanzenrosette mit Eckstücken, **c** Blumenrosette und Eckblumen, **d** Pflanzenrosette im Kreis mit Streublumen, **e** Blumenrosetten, **f** Blumenrosette mit Streublumen, **g** Blumenranken, **h** Streublumen, Mensch, **i** Pflanzenstauden und Zweig, **k** Blumenornament, **l** Blumenrosette und Eckstücke, **m** Pflanzenranken im Kreis, Streublumen, in Dunkelgelb, **n** Blumenranken in Kreisform, mit Streublumen.

Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. II)

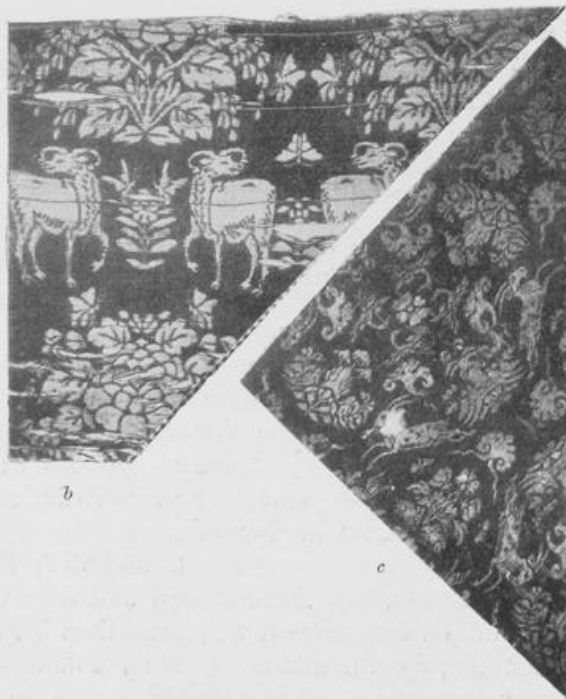


Abb. 564 Farbige Stoffreste, **a** Vögel im Gegenüber in Kreisform, Berge, Wolken, Pflanzen, dunkelblau und braun, auf dunkelgelbem Grund, Teppich, **b** Widder im Gegenüber, dazwischen Pflanzenstauden, oben und unten Pflanzen, von Tempelfahne, **c** Jagdszene, fliehender Steinbock, Vögel zwischen Blumen, Brokat, von Tempelfahne. Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyoi Shuko, Bd. II)
Text s. S. 385

Während diese Muster im Osten erfunden sein können, weist ein eigenartiges Knollendessin (Abb. 565, *b*) wieder nach dem fernen Westen, und zwar auf koptische Vorlagen.¹⁾

Die größte und künstlerisch vollendetste Gruppe ist die der Pflanzenmotive (Abb. 563). Die Rosettenform (*b, c, d, e, f, l, m, n*) herrscht vor, aber jedesmal ist eine andere Lösung gefunden. In freier Komposition ist die Fläche gefüllt. Pflanzen sind sowohl zu Ornamenten im westlichen Sinne stilisiert (*k*, Tafel XXIII, *a, b*), als auch in naturalistischer Auffassung zu Kränzen (Abb. 563, *d, m, n*) und fortlaufenden Girlanden (*g*) geformt. Streublumen füllen die leeren Zwickel (*c, d, f*) oder bedecken in gleichmäßigen Abständen die ganze Fläche (*h, i*). Eigenartig und ungewöhnlich ist die fortlaufende Ranke (*a*) aus Lotosstengeln und -blüten.



Abb. 565 Seidenstoffreste, farbig, **a** Pflanzen, Palmette und Rosette, **b** Knollen auf Zickzackrand, im Tempel Horiuji, Nara, Japan. 7. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 57)
Text s. S. 387, 393

¹⁾ F. W. K. Müller, Aus der Kokkwa, S. 13: „Nach gütiger Mitteilung der Herren Prof. Borrmann und Heiden haben wir hier ein spezifisch koptisches Muster vor uns.“ — Ich verweise in diesem Zusammenhange nochmals (s. S. 383, Anm.) auf die Perlenkette aus dem ägyptischen Grabe. Genauere Untersuchungen werden wahrscheinlich zeigen, daß alle neu aufkommenden Flächenmotive Chinas dieser Zeit aus dem Westen entstammen. — Strzygowski hat bereits in dem Aufsatz: „Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser-Friedrich-Museum“ (Jahrbuch der königl. preussischen Kunstsammlungen, XXIV, 1903, S. 147) darauf hingewiesen, daß eine Wechselwirkung zwischen China, Persien und Syrien in spätantiker Zeit stattfand. — Vgl. S. 382.

Vereinzelte sind unmotiviert Figuren eingefügt (h). Allen Mustern gemeinsam ist eine symmetrische Füllung der Fläche, die dem von uns als „chinesisch“ bezeichneten Stil gar nicht entspricht. Erst in der späteren Zeit formte der Rhythmus der Schrift und der Malerei die Ornamente zu jenem nationalchinesischen Stile um, den wir auf einem Amulettenbeutel (Tafel XXIII, h) bereits antreffen. Das Unchinesische dieses textilen Stiles, der mit den Dekorationen der antiken Bronzen und Töpferien gar nichts gemein hat, aber ähnlich auf Lacken und Metallspiegeln der Tangzeit vorkommt, und ferner die Vollendung in der Ausführung, die eine jahrzehntelange Entwicklung voraussetzt, lassen eine heimische Erfindung der Formen sehr unwahrscheinlich erscheinen. Wohl ist die Ausführung ostasiatisch und dem Können der Verfertiger, den Bedürfnissen und dem Geschmack der Zeit angepaßt, aber für die Grundformen müssen wir, besonders bei einem Vergleich mit den Stilen anderer Techniken, die Übernahme auch der Pflanzenornamentik aus einer hohen westlichen Kunst annehmen. Aus gleicher Quelle haben Ostasien und Jahrhunderte später Europa geschöpft, aber jedes Land hat so viele Eigenarten hinzugefügt, daß die Endprodukte nur noch in wenigen Punkten übereinstimmen.

Als ein chinesisches Motiv aus heimischen Malereien übernommen erscheint mir das Flammensymbol mit schrägen Streifen in symmetrischer Anordnung (Abb. 566) und ebenso die quadratische Linieneinteilung mit bekannten Rosetten und Eckzwickeln (Abb. 567). Letztere erinnert an Kassettendecken der chinesischen Holzbauten. Auf einem uigurischen Bilde (Abb. 568, a) finden wir stilisierte Blumen in weiß und blauer Schattierung auf rotem Grunde in regelmäßiger Wiederholung der Kreisform. Das Gegenüber der ausgebreiteten Blütenblätter in

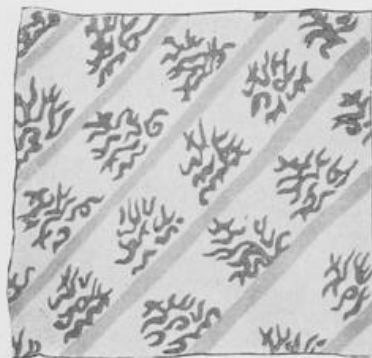


Abb. 566 Seidenstoff, Flammensymbole zwischen Streifen, angeblich von Kobo Daishi aus China mitgebracht um 700
(Aus: Kodama, Shinsen Kodaimoyo Kagami, Tokio, 1884)

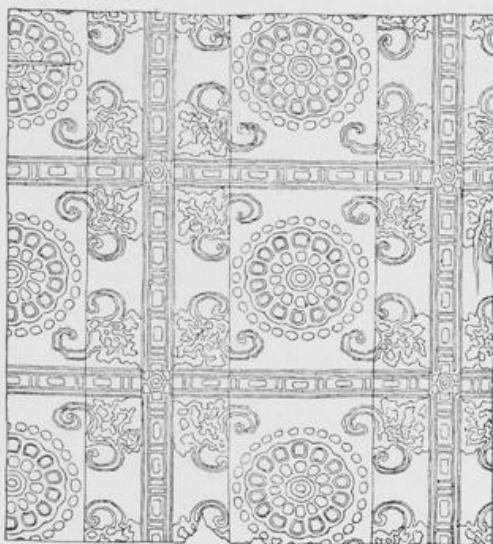


Abb. 567 Seidenstoff mit Rosetten und Eckzwickeln in Quadraten, angeblich von Prinz Shotoku (572 bis 621) gebraucht, 7. Jahrhundert
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

runder Fläche ist ebenfalls ein rein chinesischer Typus der Dekoration, der bis zur Neuzeit in ganz Ostasien gepflegt wurde. Und ebenso charakteristisch ostasiatisch ist das Wolkenmuster (b). Das uralte Bronzemotiv war zu einem bedeutungsvollen Symbol der chinesischen Kunstsprache geworden und von der Malerei auf die verschiedensten Techniken übergegangen. Dieses Muster in seinem unregelmäßigen Rhythmus fand ich sonst nur vereinzelt in der nachchristlichen Kunst der Welt, und wo es vorkommt, scheint es eine ostasiatische Nachbildung zu sein.

Eine gleichfalls rein chinesische Ausgestaltung erhielt die Textilkunst durch die Nadelmalerei in Nachbildung von Gemälden.¹⁾ Wieder sind es japanische

¹⁾ *Seiichi Taki*, Relation between embroidery and painting in ancient Japan. Kokka, Heft 242, 243 und 245.

Quellen, die uns in Schriften einige Anhaltspunkte geben und Reste von aus China importierten oder dem Festlande nachgeformten buntfarbigen Stickereien erhalten haben. Letztere Technik scheint in Japan früher gepflegt worden zu sein als das Weben von gemusterten Stoffen, das kunstvoller ist und mehr technische Voraussetzungen erfordert. Vielleicht war es ebenso in China.

Die Embleme auf den Kleidern, die Flaggen und Fahnen für die Zeremonien und den Krieg dürften lange Zeit nur gestickt oder gemalt gewesen sein. In Japan kam die Pflege der Nadelarbeit im 5. Jahrhundert auf, und im folgenden Jahrhundert kam die Sitte des Kleiderschmuckes in Mode. Auf dem Festlande dürfte die allgemeine künstlerische Ausgestaltung einige Jahrhunderte früher begonnen haben, aber kaum in die vorchristliche Zeit zurückgehen, denn die zahlreichen Erwähnungen in der Literatur beweisen die seltenen Ausnahmen der Anwendung.

In China waren unter der Suikodynamie (589—619) zwölf Rangklassen eingeführt, die sich durch die Mützen in sieben verschiedenen Farben unterschieden. Purpur, für dessen Herstellung einst die Phöniker in der ganzen Welt berühmt waren, galt als das vornehmste, dann folgten Blau, Rot, Gelb und Weiß. Die Kappe des höchsten Ranges hatte eine Borde aus Handarbeit und die folgende war ganz bestickt. Desgleichen wurden die Kleider, die nach Kostbarkeit des Stoffes, des Musters und der Farbe von den einzelnen Klassen getragen wurden, durch Stickereien verziert.

Am wichtigsten und ausschlaggebend für die spätere Entwicklung wurde die unter der älteren Handynastie beginnende Sitte, die Säulen¹⁾ und besonders die Wände der Paläste und Tempel mit Stickereien zu behängen. In Japan kam dieser Luxus erst wesentlich später auf, aber da es eine Nachahmung der chinesischen Sitte war, so können wir die dortige Art für das Festland in entsprechend früherer Zeit als maßgebend ansehen.

Unter der japanischen Kaiserin Suiko wurde im Jahre 605 eine 16 Fuß hohe kirchliche Bronzefigur gegossen und gleichzeitig eine ebenso große Stickerei hergestellt. Beide Arbeiten wurden von demselben Künstler ausgeführt. Fragmente derartiger textiler Kunstarbeiten, allerdings in schlechtem Zustande, sind in japanischen Tempeln erhalten.²⁾ Welche Bedeutung mußte den Stickereien damals



Abb. 568 a Uigurenfürst, bärtiger Mann im Staatsgewand, mit zackiger Krone, hohen Stiefeln, Gewand mit stilisierten Blumen in Kreisgestalt, in Blau und Weiß auf rotem Grunde, Gürtel mit Streifen und Hängern, doppelseitiges Hängebild, 1 m hoch, farbig, auf Leinwand. b Uigurischer Stifter mit hoher Mütze in Mattgelb mit roten Ornamenten, Gürtel mit Hängern, Gewand mit Wolkenmuster, braungelb mit hochroten Mustern, Freskomalerei, farbig, 36 cm hoch, aus dem Kloster Bāzāklik bei Murtrūk

Originale im Museum für Völkerkunde, Berlin Turfan, Chines.-Turkestan, etwa 8. Jahrhundert (Aus: Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari. Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1906. Taf. XIV, XXI 3)

¹⁾ Auf den turkestanischen Fresken sind viele aufgeraffte Stoffbehänge abgebildet — noch heute werden Säulen mit Stoffen umhängt, s. *Filchner*, Ein Beitrag zur Geschichte des Klosters Kumbum in Tibet, 1906, Taf. 3 u. 5, Säulenhalle des goldenen Dachtempels mit Stoffbehängen.

²⁾ Abbildung s. Kokka, Heft 83. Schlecht erhaltenes Fragment einer Figurenstickerei im Tempel, Yamato, Japan. — *Histoire de l'art du Japon*, Paris 1900, Fig. 24, gestickter Vorhang mit Figuren nach Malerei, im Horiuji Tempel, Nara, Japan. Wahrscheinlich Ende des 6. oder 7. Jahrhunderts.



Abb. 569 Sitzende buddhistische Figur mit flatternden Schleiern, unten: Schleier- oder Blätterornamente. Rest einer Fahne mit farbiger Stickerei, im Besitz des Kaisers von Japan, 8. od. 10. Jahrhundert (Aus: Kokka, Heft 242)

beigelegt worden sein, wenn sogar ein berühmter Hofkünstler es nicht unter seiner Würde hielt, die Entwürfe herzustellen und die Arbeit zu leiten. Damals wurde die Grundlage zu jener Nadelmalereikunst gelegt, die noch heutigestags in China und in Japan eine große Industrie für den inländischen Markt und den Export bildet.

Weitere Berichte¹⁾ erzählen von zahlreichen Nadelarbeiten, unter denen einzelne große Dimensionen erhielten. Ein buddhistisches Bild mit 48 Personen wurde 650 und im Yakushitempel (690—696) ein solches von 30 zu 28 Fuß Größe mit mehr als 100 Figuren gestickt. Aus dem 8. Jahrhundert wird sogar eine Kwanyinstickerei von 54 Fuß Höhe und 38 Fuß Breite erwähnt. Nicht nur die technische Leistung ist bewundernswert, sondern auch die künstlerische Lösung einer derartigen Riesenstickerei.

Unter den Schätzen des 8. und 9. Jahrhunderts, die aus Turkestan nach Europa gelangt sind, befinden sich vortreffliche Figurenstickereien, bei denen die Farben in leuchtender Kraft der alten Zeit erhalten sind. Im British Museum²⁾ ist z. B. ein lebensgroßes Figurenbild, dessen ganze Fläche mit Stickerei, meist im einfachen Tamburierstich, mit breitem, ungedrehtem Seidenfaden bedeckt ist. Der Körper ist in hellem Fleischtönen gehalten, die Haare dunkelblau, die Kleider in Rot, Gelb, zwei verschiedenen Blau und Grün. Der Körper ist nach Art der Malereien in Schwarz konturiert.

Derartige umfangreiche Arbeiten erforderten, unter Berücksichtigung des Materials und der Wirkung, geübte Künstler für die Entwürfe. Die buddhistische Linearmalerei der Freskoarbeiten war zur Wiedergabe in der Nadelarbeit sehr geeignet. Die reichen Gewänder und flatternden Schleier (Abb. 569) in farbig leuchtender Seide müssen an den Wänden der dunklen Tempel oder als Hintergrund für die Skulpturen eine stärkere Wirkung ausgeübt haben, als die matten Freskofarben oder die Wasserfarben es vermochten. Frei schwebende Blätter und flatternde Bänder (Abb. 570) gestatteten, Farbpflecke von verschiedenen Größen

in geschwungener Linienführung in die leeren Flächen zu setzen.

Während in Europa der Steinbau die großen Wandflächen gliederte und durch Skulpturen belebte, bot der östliche Fachwerk- und Holzbau nur die glatte Fläche ohne jede Verzierung. Die Wasserfarbenmalerei war schon durch ihre minutiöse Technik mehr auf



Abb. 570 Rest eines farbigen Seidenstoffes, Blume mit Flammenornamenten u. freischwebenden Blättern, im Tempel Horiuji, Nara, Japan, 7. bis 8. Jahrhundert (Aus: Kokka, Heft 57)

¹⁾ *Seiichi Taki*, Embroidery and painting, Kokka 242.

²⁾ British Museum, von Stein 1908 aus Höhlentempel „tausend Buddhas“, Tunhuang, Kansu Provinz, mitgebracht.

die Wirkung im kleinen und in der Nähe berechnet. Die gewaltigen Effekte, die Europa mit den leuchtenden Mosaiken, der Westen Asiens mit den glänzenden Fliesen erzielte, erreichte Ostasien durch sein Nationalprodukt — die billige, farbige und haltbare Seide. Wie leicht waren die Fresko- und Wasserfarbenmalereien zerstört, beschmutzt und vergilbt; Licht und Luft sind ihre größten Feinde. Die Stickereien besaßen eine viel größere Widerstandskraft; sie konnten leicht gereinigt, zusammengerollt und repariert werden. So entstand, durch äußere Verhältnisse bedingt, eine ostasiatische Eigenart.

Je größer das Bild und je stärker die Fernwirkung sein sollte, desto besser war die Nadelmalerei in Seide geeignet. Man kann sogar sagen, daß es in Ostasien gar keine andere Technik gab, um etwas Gleichwertiges schaffen zu können. Nur weil Seide in der übrigen Welt ein so kostbarer Luxusartikel war, konnte nirgendwo anders mit den gleichen Mitteln die dekorative Wirkung erzielt werden.¹⁾ Europa hat in der Zeit der Chinoiserie die Bedeutung der Seidentapete erkannt und nachgeahmt.

Ein Ersatz der kostbaren Nadelmalereien wurde durch die „Batik“-Technik erreicht. Chinesische Schriftsteller berichten, daß diese Art in der Tangzeit gepflegt wurde, aber dann in Vergessenheit geriet. Nur bei den halbzivilisierten Bergvölkern Südchinas (Bd. I, S. 118) ist sie noch in Übung. Kein Original ist uns vom Festlande erhalten, aber unter Japans Altertümern finden sich einige gute Batikarbeiten (Bd. I, Abb. 78, 79) aus dem 7. oder 8. Jahrhundert. Auch dort wurde später diese Technik nicht mehr geübt.

Bei diesem Verfahren werden die Muster auf den Stoff in Umrißlinien aufgetragen und die Zwischenräume mit flüssigem Wachs ausgefüllt. Wenn dann der Stoff gefärbt wurde, blieben die mit Masse bedeckten Flächen ausgespart. Auf diese Weise konnte jedes Bild mit Leichtigkeit übertragen werden, aber die Ausführung blieb hinter der Wirkung der Nadelmalerei weit zurück.

Die unter westlichem Einfluß entstandenen Webemuster waren alle nach gewissen symmetrischen Konstruktionen eingeteilt. Der Geist der architektonischen Gliederung hatte die Anordnung der einzelnen Motive beherrscht. Die östlichen Nachfolger hatten zwar manche strenge Form aufgelöst und malerische Abweichungen hinzugefügt, aber der Grundcharakter blieb beibehalten, und daher erschienen uns die Muster „unchinesisch“, im Verhältnis zu dem Stil, der in dem letzten Jahrtausend die ostasiatische Kunst beherrschte und für unser Empfinden die charakteristische Sonderheit des Ostens ausmacht.

Der rein chinesische Nationalstil war in der Malerei entstanden und wurde durch die Nadelarbeiten in das dekorative Kunstgewerbe übertragen. Schon im 5. Jahrhundert hatten die chinesischen Maler ihre eigenen Kunstgesetze aufgestellt. Es begann „ein mächtiges Streben, von der an die Fläche gebundenen Dekoration loszukommen“ und die Natur in ihrer freien Bewegung darzustellen.

Während in Westasien die geschmackvolle Flächendekoration im rein dekorativen Geiste der alten Tradition verharrte, befreite die Nadelmalerei den Osten von den Fesseln der architektonischen Symmetrie und schuf im freien Rhythmus der Linien den Stil, den wir heute gewöhnt sind, schlechtweg als den ostasiatischen zu bezeichnen. Die unsymmetrisch schwebenden Blätter, das Flammenmuster und die frei schwingenden Schleier sind typische Beispiele dieses östlichen Geistes.

¹⁾ *Seiichi Taki*, Kokka, Heft 243, weist darauf hin, daß die leuchtende Farbe der Seide die Malerei rückwirkend beeinflusste. So soll die später entstehende Vorliebe für bunte Farbflächen durch sie angeregt worden sein, desgleichen die breite Konturlinie, die früher nur dünn war, und der Gebrauch von Goldlinien als Kontur bei buddhistischen Bildern in Nachahmung der Goldfäden.

Gleichzeitig war das schon auf den Hanreliefs beobachtete naturalistische Streben weiter entwickelt und beherrschte die Darstellung der Menschen und Tiere, aber die Linienführung war gegenüber der Hanzeit, unter dem Einfluß der Schrift und Malerei, weicher und gerundeter geworden. Die chinesische Nachahmung der stilisierten Sassanidenvorbilder zeigt in der eleganten Ausführung deutlich diesen Einfluß sowohl bei den Jagdbildern als auch bei den Blumen auf den oben erörterten Stoffmustern.

Ostasien hat niemals die streng logische Konstruktion der Flächendekoration verstanden, aber dafür den malerischen unsymmetrischen Rhythmus der Komposition erfunden und der übrigen Welt vermittelt. Nach dem Untergange der antiken klassischen Kunst entwickelte China in nachchristlicher Zeit seinen eigenen Stil, der in der Malerei die Höhe der Weltkunst im ersten Jahrtausend bedeutet. Durch die Produkte des Kunstgewerbes kam er etwa seit dem 12. Jahrhundert nach dem Westen und übte wiederholt einen starken Einfluß aus. Den Kunstwellen vom Westen nach dem Osten seit vorchristlicher Zeit bis zur Herrschaft der Sassaniden folgte eine Rückflut vom Osten nach dem Westen seit den Zeiten der Mongolenherrschaft.

Zweites Jahrtausend

Unter den Sungherrschern begann die *Weberei* ein starker Rivale der Nadelmalerei zu werden. Aus dieser Zeit haben chinesische Quellen die Namen für 50 Muster überliefert.¹⁾ Neben den einfachen Schriftzeichen und Symbolen finden wir besonders die Lieblingsmotive chinesischer Maler, wie Lotos, Päonien, Löwen, Wildgänse, Pfaue, Schildkröten, Fische, Paläste, Pavillons, Drachen und Phönixe. Die Darstellung ist stets in symbolischer Bedeutung nach alter Tradition gewählt. So spielen die Löwen mit der Kugel, die Wildgänse fliegen in Wolken, die Schildkröte ist mit der Schlange vereint usw. Es handelt sich also nicht um Nachbildungen beliebiger Malereien, sondern um feststehende Bildornamente von glückbringender Bedeutung.

Vergeblich suchen wir die westlichen Muster der Tangzeit, wie die Löwenjagd (Abb. 559), während umgekehrt die obigen symbolischen Verzierungen im ersten Jahrtausend nur vereinzelt Bedeutung erlangt hatten. Die chinesische Eigenart hatte sich in der Zwischenzeit entwickelt, und das Entstandene blieb im wesentlichen bis zur Neuzeit beibehalten.

Damals wurden bereits jene herrlichen Blumenmuster hergestellt, die zur Zeit des Weltverkehrs unter den Mongolenherrschern die westländische Kunst stark zu beeinflussen begannen. Das stilisierte Pflanzenmuster war einst als konventionelles Ornament nach dem Osten gekommen, und neu belebt durch den naturalistischen Geist chinesischer Malerei und durch den geschmackvollen Rhythmus der Schriftzeichen kehrte es nach dem Westen zurück.²⁾

Diesen Entwicklungsgang können wir am besten bei der in Asien so beliebten Pflaumenblüte verfolgen. Laufer³⁾ weist mit Recht darauf hin, daß es sich hierbei um ein sehr altes, stilisiertes Ornament handelt, zu dem erst in verhältnismäßig moderner Zeit infolge der naturalistischen Strömung im Osten ein Gleichnis in der Natur gesucht und in der Pflaumenblüte gefunden worden ist. Das Arrangieren von Blättern in einem Kreis ist eines jener uralten Motive, die in der mykenischen und griechischen Kunst vorkommen und dann in der skythischen, indischen, turkestanischen

¹⁾ *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 96.

²⁾ *Migeon*, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art Musulmann, II, Paris 1907. Im 13. und 14. Jahrhundert entstand in der mohammedanischen Kunst unter chinesischem Einfluß eine mehr naturalistische Strömung auf allen Gebieten, da die Religion nicht mehr so streng die Abbildung der Natur verbot.

³⁾ *Laufer*, Han pottery, S. 283.

und chinesischen erhalten blieben. Dieses Blattornament war also bei seiner Erfindung ein Pflanzenornament, aber bei seiner Übertragung nach China bereits zu einem Linearornament (Abb. 565, a) erstarrt, bis es in verjüngter Gestalt sich wieder zu einem Pflanzenmotiv zurückverwandelte und der Flora des Ostens entsprechend zu einer Pflaumenblüte wurde.¹⁾

Derartige naturalistische Gestaltungen Chinas sind durch Stoffe, Porzellane und Bronzen in den letzten Jahrhunderten in Europa bekannt geworden und gelten als typisch ostasiatisch. Es ist aber zu beachten, daß sowohl die antike Zeit als auch das erste Jahrtausend derartige Muster in China nur vereinzelt kennt. Wahrscheinlich begannen erst im Mittelalter die freieren Muster in allgemeine Aufnahme zu kommen. Viele bisher aus dem ersten Jahrtausend kennen gelernte Verzierungen stehen in gewissen Beziehungen dem westlichen Stile näher als dem jüngeren Ostasiens.

Stoffe aus der Mongolenzeit (1280—1368) sind in China nicht erhalten und auch auf Bildern nicht als besondere Gruppe zu erkennen. Einige Anhaltspunkte gewinnen wir aus den Arbeiten im Westen Asiens, wo unter der Herrschaft der Mongolendynastie ein reger Austausch nicht nur von Kunstprodukten und ihren Verzierungen, sondern auch von Handwerkern stattfand. Es entstand damals in Westasien eine Chinoiserie, wie 400 Jahre später in Europa.

In der Marienkirche zu Danzig ist ein Seidenstoff mit Goldgrund aufbewahrt — mit einer Inschrift zur Ehre von Nasir Mohammed von Ägypten (1293—1341) —, der für den Sultan gewebt sein soll. In dem Zwickel ringelt sich der chinesische Drache. Stoffe mit chinesischen Schriftzeichen sind aus der gleichen Zeit erhalten.²⁾ Bereits im 11. Jahrhundert erbauten die siegreichen Seldschuken, die keine eigene Kultur besaßen, im eroberten Konia glänzende Bauten, in denen Martin³⁾ chinesische Dekorationen im Tierdekor erkennt. Auf den Teppichen des Westens finden wir Drachen, Phönix und Wolkenband als beliebte Ornamente, die typische Verzierungsformen aus China vorstellen sollen. Im Gebetsraum der Hauptmoschee zu Varamin⁴⁾ (erbaut 1322 bis 1412) ist neben sarazenisch-persischer Wanddekoration eine geschlossene Partie rein chinesischer Päoniendekoration. Auch auf Waffen finden wir Drachen in aufgelegtem Metall.⁵⁾

¹⁾ Ganz ähnlich ist es mit der vielblättrigen Rosette in ihrer Entwicklung zum Chrysanthemum und dem japanischen Wappen. Wir sind heute gewöhnt, solche Motive als ostasiatisch anzusehen, aber wenn wir historisch rückwärts das Aufkommen der Muster verfolgen, so finden wir immer wieder ältere Vorbilder, die mit der lokalen Ausgestaltung im Osten gar nichts gemein haben. Ich fand z. B. auf der Stola eines Engels auf dem Gemälde der fünf musizierenden Engel von Memling im Museum zu Antwerpen eine achtblättrige Rosette im Kreis, die auf den ersten Blick als japanisches Wappen anmutet, aber sicher gar nichts mit dem Osten zu tun hat, sondern nur eins jener Ornamente ist, das über weite Länder durch lange Zeiten gewandert ist. Es erlangte nur im Osten eine besondere Bedeutung, während es im Westen ein Ornament unter vielen blieb.

²⁾ Zahlreiche Originale dieses Stiles sind in europäischen Sammlungen zu finden. Lessing, Gewebesammlung des K. Kunstgewerbemuseums, Berlin. — Im Reichsmuseum zu Amsterdam befindet sich ein Stoffrest, der wahrscheinlich im 13. Jahrhundert in Persien gewebt und in einem ägyptischen Grabe gefunden worden ist, mit dem chinesischen Schriftzeichen für „Yun“ (Festkleid) mit einer Blüte. Das gleiche Zeichen findet sich auf einem Stoff mit arabischer Inschrift im Berliner Kunstgewerbemuseum. — Bei sarazenischen Stoffen (Dreger, Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei, Tafel 104 a) ist mitunter in ganz schmale Streifen geschnittenes Papiergold verwendet worden, das sonst für textile Zwecke nur in Ostasien benutzt wird. — Martin, A history of oriental carpets before 1800, London 1908, Fig. 52. —

³⁾ Martin, Oriental carpets, S. 112.

⁴⁾ Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Berlin 1901. — Martin, Oriental carpets, Fig. 45.

⁵⁾ Martin, Oriental carpets, Fig. 99, 10. Nordpersische Arbeit um 1400 in der K. Eremitage zu St. Petersburg und ähnlich im K. Schatz zu Konstantinopel.

Alles, was nicht westasiatisch in Idee und Stil ist, gilt in der europäischen Literatur als chinesisch; aber ich meine, daß hierbei schärfere Unterschiede zu machen sind. Häufig handelt es sich um westliche Ausgestaltungen chinesischer Grundideen, selten um Kopien ostasiatischer Vorlagen und mitunter um westasiatische Erfindungen, die erst später nach dem Osten drangen.

Chinesische Stoffe aus dem 14. Jahrhundert sind uns aus China nicht bekannt geworden. Da wir jedoch wissen, daß die Seidenweberei damals an vielen Orten blühte,¹⁾ so ist es wohl möglich, daß in Europa zufällig erhaltene Stücke²⁾ aus dem Osten stammen; ein Beweis liegt allerdings nicht vor. Sicher ist, daß zur Zeit der Mongolenherrschaft die chinesische Malerei die Künste aller übrigen asiatischen Völker weit überragte und daher besonders in Persien auf die Miniaturmalerei von entscheidendem Einfluß wurde. So sind die Motive von Phönix, Drache, Wolkenband (s. S. 398) und Schriftzeichen nach dem Westen gewandert. Aber für die dekorative Flächendekoration scheint mir das ganz und gar nicht zu gelten und eher der umgekehrte Fall vorzuliegen.

Bei gewissen Arten der Töpferei sahen wir bereits, daß China nicht der gebende, sondern der empfangende Teil war (s. S. 272). Erst unter dem persischen Einfluß entstand in China die Blauweißmalerei im 14. Jahrhundert, um allerdings im 16. Jahrhundert, als Persiens künstlerische Kraft im Versagen war, als typisch ostasiatische Porzellanmalerei in vollendeter, dem Vorbild überlegener Ausarbeitung nach dem Westen zurückzukehren.

Eine genau gleiche Entwicklung werden wir bei den Schmelzarbeiten (S. 461) kennen lernen, die auch erst unter westlichem Einfluß im 14. Jahrhundert in China aufkamen. Im 11. Jahrhundert schufen zu Konia die Seldschuken³⁾ Wanddekorationen, die Martin besonders wegen ihrer Farbenstellung von tiefblau oder dunkelviolet, meist mit schwarz und einem türkisblauen Grunde als chinesisch erklärt, weil sie mit den typischen Farben des chinesischen Email übereinstimmen und nicht arabisch oder persisch sind. In Wirklichkeit war die Entwicklung entgegengesetzt vor sich gegangen. Im Westen blühte damals das Metallgewerbe, während China nichts Ähnliches aufzuweisen hatte und seine herrliche antike Bronzekunst dem Verfall entgegenging. Es ist daher viel wahrscheinlicher, daß westliche Handwerker mit der Technik des Zellschmelzes auch die Farbenstellung an den luxuriösen Hof der Mingkaiser brachten.

Wie wir bei den Emailen sehen werden (S. 463), kam aus dem Westen mit der Technik und den Farben auch jenes eigenartige Rankenornament, das „Wurm-muster“, das in China in den letzten Jahrhunderten eine große Rolle gespielt hat. Wir finden es besonders häufig auf Schmelzarbeiten (Abb. 637) und Stoffen (Abb. 571). Bisher fehlt jeder Anhalt, daß es in China vor dem 14. Jahrhundert, also vor dem Aufkommen des Zellschmelzes, bekannt war. Wie wir sehen werden, kommt es bei

¹⁾ Yule, The book of Ser Marco Polo, London 1903. — Marco Polo berichtet aus dem 13. Jahrhundert von den verschiedensten Plätzen, die er besuchte, daß Seide im Überfluß vorhanden sei. (Bd. I, S. 415; Bd. II, S. 22, 31, 133, 136, 141, 152, 157, 158, 176, 178, 181, 187, 216, 219). Bei einzelnen Gegenden rühmt er besonders die Stoffe aus Seide mit Gold gewebt (Bd. I, S. 285; Bd. II, S. 133, 157), die Goldbrokate (Bd. II, S. 181) und andere Sorten. Zwei Sorten führt er namentlich auf: nasish und naques (Bd. I, S. 285), aber eine Beschreibung des Ornamentes fehlt. Nur bei den Arbeiten zu Kerman (Bd. I, S. 90) rühmt er die Stickereien der Frauen und Töchter in verschiedenen Farben auf Seide, die wilde Tiere, Vögel, Blumen, Bäume und andere Muster darstellen.

²⁾ Martin, Oriental carpets, Fig. 53, 54, 56. Seide mit Gold für den mohammedanischen Orient (14. Jahrhundert) nach Lessings Gewebesammlungen. — Ähnliche Stücke in den Kunstgewerbemuseen zu Berlin und Düsseldorf sowie im Victoria- und Albertmuseum in London, die nach den Ornamenten als chinesische Stoffe des 14. Jahrhunderts angesprochen werden.

³⁾ Martin, Oriental carpets, S. 112.

den Emaillearbeiten des Westens schon auf der berühmten Schale zu Innsbruck aus dem 12. Jahrhundert (Abb. 642) vor, und auf Teppichen besonders aus Herat im 12. und 13. Jahrhundert.¹⁾ Also auch hier dürfte Westasien der Erfinder gewesen sein, und China hat nur das Verdienst, in den letzten Jahrhunderten das fremde Motiv des Wurmusters in reicher Variation ausgestaltet und in der übrigen Welt bekannt gemacht zu haben.

Auch das im Osten so charakteristische Streumuster dürfte erst in verhältnismäßig jüngerer Zeit aus dem Westen, vielleicht aus Indien, nach China gekommen sein. Auf Bildern aus der Mongolenzeit (Abb. 572, 573) finden wir mit besonderer Sorgfalt Stoffe gemalt, die mit aufgestreuten Blüten und Blättern bedeckt sind. Es scheint, als wenn erst im Mittelalter diese Verzierungskunst aufkam. Doch bei dem Fehlen der Malereien aus dem ersten Jahrtausend lassen sich nur Vermutungen aufstellen. Vielleicht ist

das Motiv schon etwas früher angewendet worden. Auf den Hintergründen der Freskomalereien im Grottentempel zu Ajanta in Indien finden wir große Flächen der Wände und des Fußbodens mit unsymmetrisch hingestreuten, einzelnen Blumen und Blättern bedeckt,²⁾ die an die Mosaikfußböden der Römer erinnern. Je-



Abb. 571 Seidendamast, Päonienblumen mit Ranken in „Wurmuster“ von einer chinesischen Bildeinrahmung in Japan (Aus: Bijitsu Gaho, Bd. IV, 4—1899)

denfalls sind vor den indischen Fresken, also vor dem 6. Jahrhundert, derartige Muster weder in Malerei noch in den Stoffen Chinas bisher bekannt geworden. Bei den persischen Miniaturen ist dieser Dekor sehr beliebt, aber dem großzügigen Geiste chinesischer Malerei in der klassischen Zeit der Tang- und Sungdynastien dürfte diese geistlose kleinliche Füllung der Fläche unmöglich entsprochen haben. Auch in Japan findet sich erst im 13. Jahrhundert ein derartiges Muster.³⁾

Auf unseren Bildern (Abb. 572, 573) lernen wir die chinesische Stoffanwendung gut kennen. Die Mandarine tragen als Kleid einfache glatte Stoffe, die durch Streifenbesatz oder bei dem Übereinander von mehreren verschiedenfarbigen Kleidern durch Farbstreifen an den Rändern etwas belebt werden. Nur bei dem Zeremonialkleid werden in alter Tradition Stickereien mit den Emblemen der Würde angelegt. Dagegen ist der Thronessel der Regenten mit kostbaren Stoffen bedeckt, die in ihrer regelmäßigen Wiederholung des Musters an die antiken Stoffe, die das westliche Flächendekor im Grundcharakter bewahrt haben, erinnern. Die Tischseiten sind mit dem weniger feierlichen Streumuster bedeckt.

¹⁾ Martin, Oriental carpets, S. 72. Rankenmuster kommen in der persischen Kunst überall vor — Sarre, Islamische Tongefäße aus Mesopotanien, Jahrbuch der K. preussischen Kunstsammlungen, 1905, S. 74. Spiralen bilden den Hintergrund von 2 Drachen an Bagdads Haupttor von 1221 — Sarre, Denkmäler persischer Baukunst, Rankenmuster bilden den Hintergrund für Inschriften, besonders in der 1242 erbauten Sirtcheli Medressen zu Konia.

²⁾ Stübe, Die Reiche der Indogermanen in Asien und die Völker Zentralasiens, von Pflugk-Hartung, Weltgeschichte, Abb. S. 361, 367, 375. — Nach Griffith, The paintings in the buddhist cave temple of Ajanta, London 1896.

³⁾ Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Abb. 79, S. 96.



Abb. 572 Die Seele eines Verstorbenen wird von einem Diener vor Tushih, dem achten von den zehn Königen der Unterwelt, und drei Richter mit Flügelkappen gebracht (s. Abb. 573), farbige Malerei, etwa 97 cm hoch, im Daitokujitempel, Kioto, Japan, von Lu Hsinchung, Mongolenzeit, 1280—1368 (Aus: Kokka, Heft 175, und Tajima, Bd. X)
Text s. S. 395



Abb. 573 Die Seelen Verstorbener werden von Dienern abgeführt, nachdem Sungti, der dritte von den zehn Königen (s. Abb. 572) der Unterwelt, das Urteil vor 2 zuschauenden Richtern unterschrieben hat, farbige Malerei, etwa 97 cm hoch, von Lu Hsichung, im Daitokujitempel, Kioto, Japan, Mongolenzeit, 1280–1368
(Aus: Kokka, Heft 175, und Tajima, Bd X)
Text s. S. 395

Während die obigen Muster im Westen entstanden waren, sind umgekehrt auch chinesische Webereien mit ihren nationalen Bildmustern nach dem Westen gekommen und dort als Vorbild verwendet worden. So ist z. B. auf einem Wollteppich¹⁾ ein Mittelstück mit fliegenden Kranichen zwischen Wolken eingefügt, das ein in Persien ganz unbekanntes Motiv ist, sich aber auf chinesischen Bildern und auch auf Stoffen nicht selten findet. Derartige Übertragungen von chinesischen Originalvorlagen dürften im Westen sehr selten gewesen sein und durchaus als Ausnahme bei kostbaren Stücken gelten.

In diesem Zusammenhange seien auch die Teppichmuster hinzugezogen. Drache, Phönix und Wolkenband sind die drei bekanntesten Motive, die ursprünglich auf ostasiatische Anregung zurückgehen und daher überall als chinesisch gelten. Aber die Ausführung ist durchaus nicht chinesisch. Es handelt sich — mit ganz vereinzelter Ausnahme — bei keinem der mir bisher im Original oder Abbildung zur Kenntnis gekommenen vielen kostbaren Teppiche und Stoffe um die Kopie von Teilen eines chinesischen Stoffes oder Bildes, sondern stets um eine selbständige westasiatische Ausgestaltung des fremden Motivs. Die Stilisierung ist stets völlig unchinesisch.

Da es in China keine Wappen in unserem Sinne gibt, so sind in bestimmter Form stilisierte Tiere gänzlich unbekannt. Der Drache ist ebenso wie der Phönix ein Macht- und Glückssymbol, ähnlich wie in Europa der Löwe und der Adler. Auch der kaiserliche Drache hat keine bestimmte heraldische Form, sondern wird je nach Zweck, Material und Raum tausendfach variiert (Abb. 578 bis 581). Gerade die unübersehbare Vielseitigkeit der Drachendarstellung ist für die chinesische Auffassung charakteristisch. Auf Bildern und Skulpturen, auf Bronzen und Staatskleidern, überall ist er dargestellt, aber stets abweichend im Stil und in der Stellung. Es ist ganz erklärlich, daß ein derartiges Motiv über die engen Grenzen der Heimat bekannt wurde und schließlich als beliebtes Ornament im Auslande viel Nachahmung fand.

Die stilisierten, meistens mißverstandenen Drachen und Phönixe auf Teppichen und Stoffen Zentral- und Westasiens sind lokale Ausgestaltungen, die stilistisch, technisch und inhaltlich gar nichts mit den chinesischen Symbolen gemeinsam haben. Wie Löwe und Adler in der europäischen Kunst, ihrer politischen und historischen Bedeutung



Abb. 574 Frau mit Fächer und Kind, farbige Seiden- und Goldstickerei auf weißem Atlas, Teil eines Wandschirmes, 1,65 m hoch. Zentralasiatische Arbeit, British Museum, London, Anfang 18. Jahrh. (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II) Text s. S. 403

¹⁾ Im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. Abbildung bei Martin, Oriental carpets, Fig. 85.



Abb. 575 Ein Arhat auf hochlehnigem Sessel mit Begleiter und opfernder Frau am Tisch, oben Wolken und Genien, getönte Malerei mit rotem Stoff auf Sessel, 15. Jahrhundert
(Aus: Kokka, Heft 74)
Text s. S. 400

entkleidet, als rein künstlerisches Motiv auf modernen Menükarten und Tapeten gezeichnet werden, so sind Drache und Phönix ein Allgemeingut des asiatischen Kunstgewerbes geworden. Im Einzelfalle irgend eine direkte oder indirekte Beziehung mit China oder chinesischen Handwerkern anzunehmen, scheint mir ganz verfehlt. Die Ausführung im Westen ist so unchinesisch, daß wahrscheinlich die Chinesen selbst in den meisten Fällen gar nicht das Vorbild erkennen würden.

Wie bei den chinesischen Bronzen aus westlichen Tierbildern die sinnlosen Tierornamente (s. S. 106) entstanden, so sind die Tiere des Ostens zu Stoffmustern gestaltet, bei denen auch nicht eine Linie an ostasiatische Grazie, Bedeutung und Geist erinnert. In China ist überdies die bedeutungsvolle Symbolik des Drachen noch heute lebendig, so daß schon eine gewisse heilige Scheu vor der Verzerrung und der Anwendungsart, wie sie bei westasiatischen Teppichen üblich ist, bewahren würde. Nur in fremden Ländern, in denen die geistige Bedeutung der Vorlage unbekannt war, konnte das dekorative Ornament entstehen, dessen Ausführung nicht mehr von Gesetzen des fremden Vorbildes bedingt wurde.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem chinesischen Wolkenband, das seit dem 16. Jahrhundert ein Hauptmotiv der westasiatischen Teppichornamentik wurde. Eine stilisierte Ausarbeitung in dünne Bänder und Streifen ist im Osten gänzlich unbekannt.

Das gebuchtete Wolkenornament, als Füllung eines leeren Zwischenfeldes, findet sich auf mykenischen Dolchklingen aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. (s. Bd. I, S. 21). Es hat in der Gestalt der vielfach gebuchteten Linie die chinesische Ornamentik beeinflusst (Bd. I, Abb. 81) und als Wolkenballen bei den Malern große Beliebtheit erlangt (Abb. 575). In der Malerei wurde hieraus ein bequemes Hilfsmittel, die nebeneinander abgebildeten Szenen zu trennen. Die flockigen Wolken konnten wie Nebel und Rauch sich allen freien Flächen zwanglos anpassen und ebenso plötzlich auftreten wie verschwinden, ohne störend zu wirken. Bald wurden kleine Flocken in die Fläche gestreut, bald ganze Bilder von Wolkenballen umschlossen. Dieses bequeme Füllmittel wurde auch auf Stickereien angewendet (Abb. 577, oben), aber die Idee des Wolkenballens ist in China erkennbar geblieben.



Abb. 576 Rollbild (Kakemono), Schwalben auf einer Weide, Reiherpaar im Sumpf, Päonien und Berg, Gedichtinschrift, farbige Seidenstickerei, Kantonarbeit, British Museum, London, 19. Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II) Text s. S. 403

Die Teppichfabrikanten des Westens hatten wahrscheinlich das in China auf Malereien stets vorhandene Vorbild der Wolken gar nicht gesehen und übernahmen die gebuchtete Wolke als Ornament, das sie in lange dünne Bänder und Ranken auseinanderzogen, wie es der chinesische



Abb. 577 Das taoistische Paradies (Shou Shan), farbige Seiden- und Goldweberei mit Malerei an einzelnen Stellen, 1,25 m hoch, British Museum, London, um 1750
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II)
Text s. S. 404

Künstler niemals getan hat. Aus einem sekundären Füllmotiv wurde im Westen ein Dekor von maßgebender Bedeutung.

Die Idee und Anregung für Phönix, Drachen und Wolkenband sind unzweifelhaft von China ausgegangen, aber die stilistische, rein ornamentale Ausführung ist eine westasiatische Chinoiserie, die mit dem Geiste des Mutterlandes gar nichts zu tun hat. Gerade durch die Abweichungen in der Ausführung können wir die eigenen Kunstsprachen des Ostens und Westens erkennen. Alle Flachornamente



Abb. 578 Kaiserliches Staatskleid aus hellgrünem Atlas, mit Seiden- und Goldstickerei; Drachen aus der See in die Wolken aufsteigend und andere symbolische Darstellungen, British Museum, London

(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 118)
Text s. S. 406

der eleganten Stoffe der Tangzeit sowie die Muster des Emaille und Porzellans verdanken Vorbild und Anregung dem Westen; in China wurden sie aber durch den Einfluß der naturalistischen Malkunst eigenartig ausgestaltet. Umgekehrt verflachten die lebensvollen Motive Chinas im Westen zu unorganischen, rein dekorativen Ornamenten.

Chinas Eigenart und selbständige Erfindung in dem letzten Jahrtausend liegt daher nicht auf dem Gebiete der rein dekorativen Flächenstilisierung, in der Westasien stets Meister und Anreger blieb, sondern in der Übertragung der naturalistischen Malerei auf die Dekorationen des Kunstgewerbes. Das Streben, im Rahmen der geometrischen Konstruktion die Pflanze möglichst naturalistisch zu zeichnen, erscheint mir als die charakteristische Eigenart der chinesischen Weber des zweiten Jahrtausends.



Abb. 579 **a** Obergewand einer Braut, aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, Drachen und Phönixe zwischen Wolken, unten Wellen, Abschlußborde, **b** Stiefel, **c** Kappe mit Metallverzierungen und blauen Federeinlagen des Eisvogels
(Aus: De Groot, The Religious system of China, Bd. I)
Text s. S. 406

Die Übertragung ganzer Bilder auf Seide hatten wir schon aus älterer Zeit kennen gelernt. Diese Kunst wurde technisch in den letzten Jahrhunderten vollendet. Mit dünnen und dicken Fäden in fein abgestimmten Färbungen, wurden Nadelmalereien ausgeführt, die als virtuose Meisterwerke der Handarbeit gelten können (Abb. 574, 576). Wand-schirme und ganze Wände wurden mit Stickereien

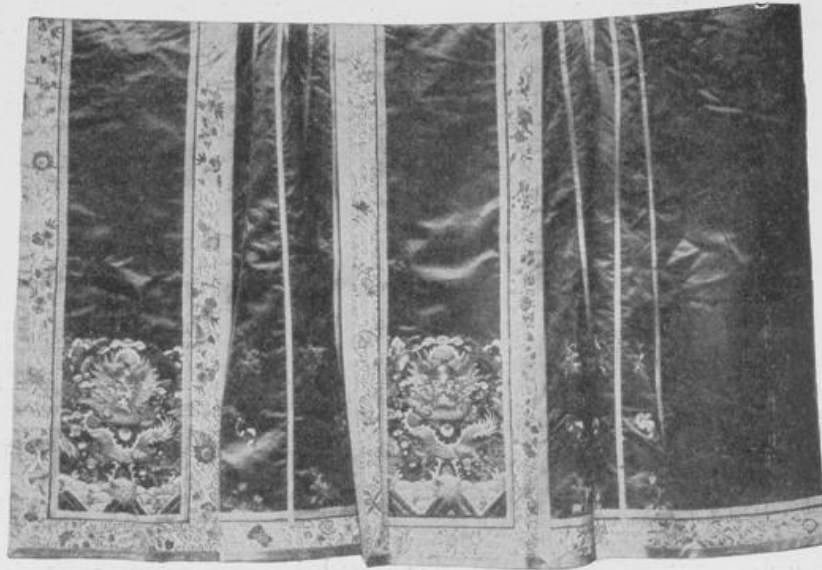


Abb. 580 Untergewand einer Braut (soweit unter dem Obergewand sichtbar), aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, Drachen über Wellen, Streifen mit Pflanzenornamenten
(Aus: De Groot, The Religious system of China, Bd. I). — Text s. S. 406

bespannt,¹⁾ aber die merkwürdige Idee, Stickereien als selbständige Kunstwerke, wie ein Bild, zu verwerten, dürfte erst in dem letzten Jahrhundert entstanden sein.



Abb. 581 Überhang einer Braut, aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, viereckiges Mittelschild mit Vogel auf Felsen im Wasser zwischen archaischen Ornamenten, Drachen und Phönixe über Wasser zwischen Wolken
(Aus: De Groot, *The Religious system of China*, Bd. I)
Text s. S. 406

Noch kunstvoller ist die Herstellung ganzer Wandgemälde und Vorhänge in farbiger Seiden- und Goldweberei (Abb. 577). In leuchtenden Farben, vor allem

¹⁾ Im 18. Jahrhundert wurden gestickte Seidentapeten in europäischen Schlössern sehr beliebt, z. B. im Schloß zu Nymphenburg bei München usw. — Im 17. Jahrhundert kamen Bilder auf Papier nach Europa und gaben das Vorbild für unsere Tapeten. Siehe *Russell*, *Burlington Magazine*, July 1905: „Seventeenth-century wall-paper at Wotton-under-edge.“

in tiefem Rot und Blau, sind quadratmetergroße Flächen mit Kopien von Malereien bedeckt. Die völlige Beherrschung dieser Kunst scheint im 17. oder erst im 18. Jahrhundert erreicht worden zu sein. Trotz der vortrefflichen, vor allem sehr farbenprächtigen Ausführung konnte die Bildwirkerei die Nadelmalerei nicht verdrängen. Beide, in der Farbenwirkung verschiedene Arten, bedecken die Wände der Paläste und Tempel, schmücken die Möbel aller Art und geben als Vorhänge den nüchternen Räumen farbige Wirkung. Interessant ist eine Art von Stoffgemälden, bei denen



Abb. 582 Staatsskappe, Blumen, Silber vergoldet, mit Perlen und eingelegten blauen Eisvogelfedern; Perlenketten. Aus dem Kais. Sommerpalast, Peking (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 1091)
Text s. S. 406

gefärbte, teilweise auch mit Mustern gewebte, nach der Vorlage abgepaßte Seidenstücke in kleinen Teilen zusammengenäht und bemalt werden.

Stilistisch bilden diese Arbeiten den größten Gegensatz zu den antiken Stoffmustern. Dort Gebundenheit an konstruktive Wiederholung, und hier jegliche Freiheit in Zeichnung und Farbe. Dort Stilisierung in der Fläche, hier naturalistische Bildwirkung in plastischer Ausarbeitung. Aus dieser Verbindung entstanden jene chinesischen Stoffmuster, die in dem letzten Jahrhundert Weltruf erlangten.

Im Altertum hatte der Kaiser auf seinem Staatsornat (S. 379) bedeutungsvolle Embleme aufgestickt, und jeder Beamte trug ein gesticktes Muster als Abzeichen



Abb. 583 Priester mit gesticktem Umhang von der linken Schulter unter den rechten Arm gehend, modern
(Aus: Price, Rambles with a camera ... island of Amoy)
(Bibliothek Franke, Hamburg)

auf der Brust (Bd. I, Abb. 315). Farbige Stoffe kamen in Mode, besonders gelbe, und rote für den Hof (Bd. I, Taf. IX, b). Mit zunehmendem Luxus wurde das ganze Gewand mit farbigen Stickereien überladen. Auf einem Hofkleide (Abb. 578) sehen wir unten das alte Wellenmuster in modern bewegter, farbiger Unruhe mit einer Felseninsel in der Mitte, an der die Brandung aufspritzt. Drachen steigen aus dem Wasser empor, und ein Drache vorn auf der Mitte der Brust bildet den Mittelpunkt. Die ganze Fläche ist mit Wolkenmotiven und Glückssymbolen verschiedener Art gefüllt.

Auch Privatkleider werden für festliche Gelegenheiten in ähnlicher Weise reich bestickt. Das Untergewand (Abb. 580) ist in schmale Streifen mit Blumen und zwei breitere mit Drachen oder Blumen eingeteilt und von Blumenborden abgeschlossen. Das Obergewand (Abb. 579) zeigt Drachen und Phönixe zwischen Wolken und unten einen Wellenabschluß. In ähnlicher Weise ist der ärmellose Überhang verziert (Abb. 581). Auf der Brust ist das alte traditionelle Emblem durch einen viereckigen Abschluß von dem übrigen Stoffdekor besonders abgetrennt. Zur farbigen Wirkung des Kostüms gehört auch die mit den blauschillenden Federn des Eisvogels und mit Perlen und Metalldrähten reich dekorierte Kappe (Abb. 582). Eine verzierte Krone aus Silber mit Figur, Blumen und reichem Perlen-, Kristallen- und Steinenschmuck ist in Japan aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts erhalten.¹⁾

Selbst das Priestergewand (Abb. 583) erhielt luxuriöse Ausstattung. Außer der Verwendung von kostbaren Brokatstoffen und Stickereien wurde der Umhang mit gestickten Borden geschmückt, die an ältere Sitten erinnern (Bd. I, Taf. III, b, c).

Neben den heiligen Tieren kommen die verschiedensten Symbole vor. So finden sich häufig die Schriftzeichen für Glück und langes Leben, die acht Strichsymbole des Pakua (Bd. I, S. 33), das dualistische Yin- und Yangzeichen, die acht musikalischen Instrumente, die acht kostbaren Dinge und die zwölf Ornamente; ferner die buddhistischen und die taoistischen Glückssymbole. Vor allem werden die Pflanzenmotive in unendlicher Kombination immer von neuem verwendet.

Die auf den Porzellanen abgemalten Muster finden sich auch meist auf Stoffen wiedergegeben; nur verlangte die Technik des Webens gewisse Ausgestaltungen der Vorlagen. In der chinesischen Kunst gibt es kaum einen Vorwurf, der nicht in irgend einer Technik auf den Seidenstoff übertragen ist.

¹⁾ Kokka, Abbildung, Heft 157. Krone einer Bodhisatvafigur am Hokkedo-Altar im Todaijokloster, Provinz Yamato. — Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Fig. 135.

Knüpfteppiche

Teppiche aus Wolle werden schon aus früher Zeit erwähnt und Reste sind aus der Tangzeit erhalten (Abb. 563), aber sie scheinen sich von den sonstigen Geweben nur durch den Zweck und durch das stärkere Material, nicht im Muster unterschieden zu haben. Die Tangmotive sind für Knüpfteppiche nicht verwendet worden oder außer Mode gekommen, aber die antike Farbenstellung von Dunkelblau und Dunkelbraun auf tiefgelbem Grunde finden wir bei den modernen Ausführungen wieder. Auf den Totenbildern (Bd. I, Abb. 315) werden noch heute Teppiche nach antiken Mustern in gebuchteten Schnörkeln und in lebhaften Farben, unter denen Blau, Rot, Grün und Gelb auf manganviolettem Grunde hervorsticht, gemalt. Ein Teppich war ein kostbarer Luxus, da den Belag des Fußbodens in China im allgemeinen Felle bildeten, falls überhaupt ein solcher erforderlich erschien.

Marco Polo¹⁾ berichtet auf seiner Reise durch das Seldschukenreich Konia von den „feinsten und schönsten Teppichen der Welt“. Da er gleichzeitig feine Seidengewebe und andere Stoffe erwähnt, so ist wohl bereits im 13. Jahrhundert eine besondere Ausführung für den Zweck als Teppich anzunehmen; aber jede Andeutung von Qualität und Muster fehlt. Bei seinem Aufenthalt im Osten spricht er nur von Seiden, niemals von Teppichen; es ist daher wohl möglich und wahrscheinlich, daß die dicken Wollteppiche wohl im Westen und Zentralasien schon damals geknüpft wurden, aber erst später im östlichen China aufkamen.

Die chinesischen Teppiche, die heute in Wolle, Kamelhaaren, Seide und mit Goldfäden und Seide auf dem Markte sind, dürften frühestens in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hergestellt worden sein, vielleicht noch später. Europa und Amerika haben erst in dem letzten Jahrzehnt²⁾ von diesen Werken chinesischen Kunstfleißes Kenntnis erhalten, und es erscheint daher sehr unwahrscheinlich, daß zur Zeit der Chinoiserie, wo alle möglichen Artikel exportiert wurden, so schöne, praktische und billige Produkte nicht gleichfalls nach Europa ausgeführt sein sollten, wenn sie im 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts schon in größerer Anzahl vorhanden gewesen wären. Auch die sonst so gewissenhaften und ausführlichen Berichte der Jesuiten und Reisenden hätten sicher der Industrie Erwähnung getan, wenn sie damals Massenartikel hergestellt hätte.

Im Westen von Asien, besonders in Persien, blühte die Teppichindustrie seit Jahrhunderten. Nach alten Berichten soll Tamerlan (um 1400) persische Teppichknüpfer nach seiner Hauptstadt Samarkand gebracht haben. Andererseits wissen wir, daß er mit einer chinesischen Prinzessin verheiratet war und an seinem Hof ein starker künstlerischer Einfluß durch China stattfand. Wir müssen daher die Fabrikation der Knüpfteppiche in den östlichen Ländern als eine Industrie aus den letzten Jahrhunderten annehmen. Chinesische Literatur, die zahlreich vorliegt, ist bisher nicht übersetzt. Irgendwelche sonstige Anhaltspunkte für die Zeit der Herstellung einzelner Stücke sind nicht bekannt geworden. Dementsprechend ist die europäische

¹⁾ Yule, Ser Marco Polo, Bd. I, S. 43. Die mohammedanischen Turkomanen sind Hirten, während die Armenier und Griechen in Städten und Dörfern Teppiche und Seidenstoffe weben.

²⁾ Nach Angabe von Larkin erwachte das eigentliche Interesse 1908, als bei einem Verkauf der American art association in New-York hohe Preise erzielt wurden.

Literatur¹⁾ ebenso oberflächlich wie lückenhaft. Eine gute Zusammenstellung der bisher bekannt gewordenen Teppichtypen gibt Larkin.²⁾

Den Versuch, einige Stücke zu datieren, hat Valentiner³⁾ bei Ordnung der ersten öffentlichen Sammlung chinesischer Teppiche im Metropolitan Museum in New-York unternommen. Nach dem vorliegenden geringen Material unterscheidet er drei zeitliche Gruppen: die modernen Teppiche, die Arbeiten aus der Zeit des Kaisers Taokuang (1821—1850) und die aus der Zeit von Kienlung (1736—1795). Die Einteilung in drei Perioden mag zutreffend sein, aber aus den oben angeführten Gründen glaube ich, daß wir über den Beginn der Technik noch keine Anhaltspunkte besitzen. Larkin will sogar die ältesten Teppiche dem 16. Jahrhundert zuschreiben. Valentiner trennt nicht die unter westasiatischem Einfluß entstandenen Teppichmuster des chinesischen Zentralasiens von den nach östlichen Textilien oder vielleicht nach europäischen Vorbildern geknüpften Arbeiten.

Teppiche in chinesischem Stil

Die chinesischen Teppiche sind meistens oblong, aber auch quadratische, runde und länglich abgerundete Formen kommen häufiger als in irgend einem anderen Lande vor. Die Teppiche wurden in den Räumen nur für einzelne Stellen, besonders für die heizbare Erhöhung, die nachts als Bett gebraucht wird, dann aber auch als Tischdecken, Kissen, Satteldecken, Pferdedecken, bei Prozessionen u. dgl. verwendet.

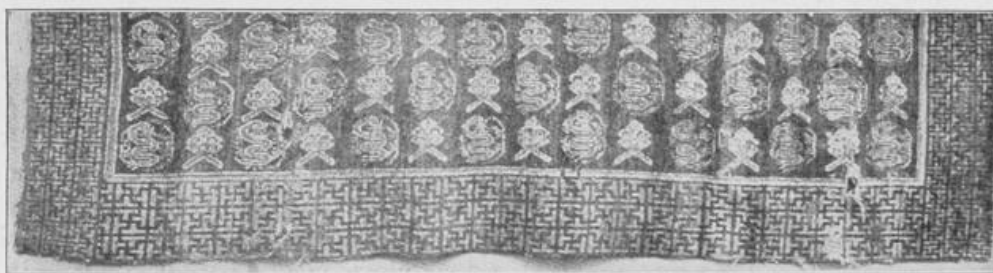


Abb. 584 Teppich, Fond abwechselnd mit Drachen und Symbolen in heller Farbe auf tief dunkelblauem Grunde, dreifache Hakenkreuzborde in Blau auf gelber Seide, im Metropolitan Museum, New-York, 17. oder 18. Jahrhundert
(Aus: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New-York, Februar 1909)

Die westlichen Riesenteppiche, zum Belag ganzer Säle, scheinen in China unbekannt zu sein. In Tempeln gebrauchen die Betenden beim Niederknien kleine Teppiche.

Allen Mustern gemeinsam ist eine breite Borde, in der fast stets ein Mäander- oder Swastikamuster⁴⁾ in verschiedenster Ausführung (Abb. 584—588) vorkommt.

¹⁾ Ripley, The oriental rug book. New-York 1904. S. 222—227, Chinese rugs. — Beach Langton, How to know oriental rugs, London 1904, S. 219—231, Chinese rugs. Eine farbige, eine schwarze Tafel. — Holt, Rugs oriental and occidental, antique and moderne. Chicago 1908, S. 113—115. Chinese rugs. Eine Tafel. — Neugebauer, Handbuch der Orientalischen Teppichkunde, Leipzig 1909, S. 206, Samarkand. — Die „Chinesischen“ Muster (s. S. 398) in westasiatischen Teppichen, die Chinoiserie in Persien, bleiben in diesem Zusammenhange unberücksichtigt.

²⁾ Larkin, A collection of antique Chinese rugs, London W 104, New Bond Street, 1910, 7 farbige und 33 schwarze Tafeln mit Teppichabbildungen aus der Sammlung Larkin.

³⁾ Bulletin of the Metropolitan Museum of art, New-York, Februar 1909, S. 20—22. 3 Abbildungen.

⁴⁾ Ähnliche Muster kommen häufig auf westasiatischen Teppichen vor, aber haben mit China gar keinen Zusammenhang. Sarre (The Hikite monument of Lovis and a carpet design of Asia Minor, Burlington Magazine, Dezember 1908) hat nachgewiesen,

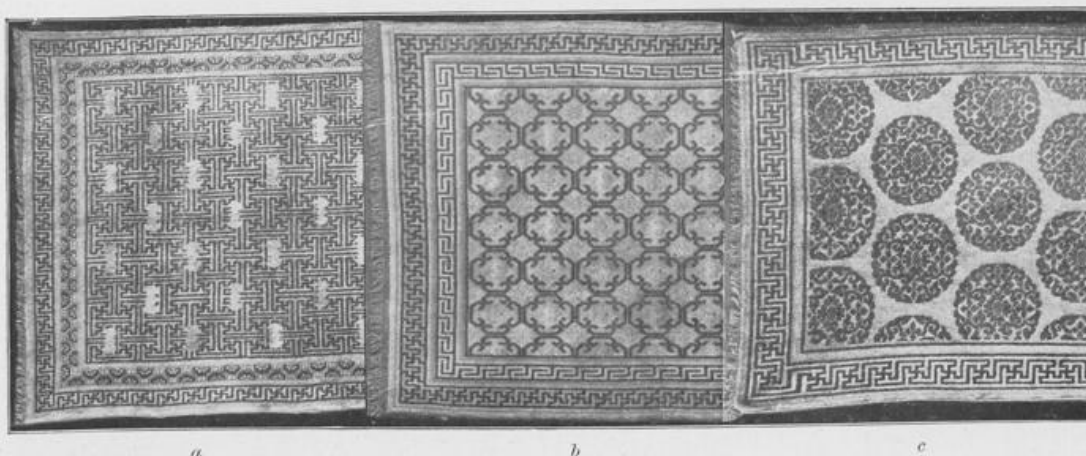


Abb. 585 Teppiche, stilisierte Ornamente nach antiken Stoffmustern über die ganze Fläche, mit Borden, **a** Hakenkreuzgrund mit Fledermäusen, **b** stilisierte Blumen mit Mäander- und Hakenkreuzborde, **c** runde Blumenrosette mit Hakenkreuzborde
Wolle, Stil 18. oder 19. Jahrhundert (Sammlung Larkin, London)
(Originalaufnahme)

Die Zeichnung ist sehr sauber und im Gegensatz zu dem archaischen Bronzedekor stets fortlaufend.

Als ältesten Teppich, vielleicht noch dem 17. Jahrhundert angehörend, schätzt Valentiner einen kleinen Seidenteppich mit dreifacher Swastikaborde und einer Flächenfüllung von abwechselnd kleinen Drachen und Symbolen (Abb. 584). Die Zeichnung ist in hellen Farben auf dunkelblauem Grunde, während die Borde in Gelb mit blauem Muster gehalten ist. Diese von persischen Teppichen ganz abweichenden Farben fanden wir schon auf Wollteppichen der Tangzeit (Abb. 563).

Jüngere Teppiche aus Wolle zeigen (Abb. 585) gleichmäßig sich wiederholende Muster, die den Seidenstoffen nachgebildet sind. Gegenüber der oft kühnen Phantasie, den abwechslungsreichen Farben und dem Linienspiel der persischen Teppiche wirken die chinesischen etwas nüchtern und langweilig. Nur die herrlich leuchtenden bunten Farben, besonders in Blau, Gelb und Weiß, oft in zarten Linien auf ruhigem Grunde, geben einen eigenartigen, künstlerischen Reiz. Moderne Teppiche sind häufig sehr grob geknüpft mit langen Fäden, die das Muster undeutlich erscheinen lassen.

Bei einer Gruppe enthält der Fond ein rundes Mittelstück (Abb. 586) und Zwickelmuster in den vier Ecken,

daß das Hakenkreuz als Stoffmuster schon auf einem hikitischen Steinrelief vielleicht aus dem 7. Jahrhundert vor Christus vorkommt. Es gehört zum alten Motivenbestand des Westens, der sich durch Jahrtausende erhalten hat.



Abb. 586 Teppich, stilisierte Phönixe zwischen Hakenkreuzmuster und -borden, Wolle in hellen Farben, im Metropolitan Museum, New-York
Kienlungzeit (1736–1795)
(Aus: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, Februar 1909)
Text s. S. 410

während die Zwischenflächen mit eingestreuten Blumen, Ornamenten oder Tiersymbolen gefüllt sind. Die Ausführung, die vielleicht dem Ende des 18. Jahrhunderts angehört, hat in zierlicher Linienführung stilisierte Phönixe im Mittelkreis mit Mäanderzwickeln und in Pflanzenornamente auslaufende Drachen in den Ecken und an den Seiten. Die Ornamente und die innere Borde sind in hellenistischem Rankenstile ausgeführt, der in der Hanzeit aufkam, in der frühen buddhistischen Kunst besonders gepflegt und dann ein Bestandteil des chinesischen Motivenschatzes wurde.

Aus einer wohl etwas späteren Zeit dürfte der unruhige und überladene Wollteppich (Abb. 587) stammen. Die Außenborde zeigt ein gutes Ranken- und Päonienmuster in der Art der Seidenwebereien und paßt gar nicht zu der steifen Mäanderborde, die eine zu starke Trennung zwischen Fond und Rand hervor-



Abb. 588 Teppich, kreisförmiges, stilisiertes Mittelstück, umgeben von hingestreuten Zweigen und Blumen mit Schmetterlingen in naturalistischer Ausführung, Mäanderborde völlig plastisch wirkend, Wolle in hellen Farben, modern (Originalaufnahme)



Abb. 587 Teppich, stilisierte Pflanzen und Teeblumen, Mäanderborde, Mittelfeld in Blau, gelbem und weißem Blumenmuster, sonst nur Elfenbeinfarbe, hellgelb und dunkelblau, Wolle, gewebt in Shantung, 1750 (?) (Aus: Holt, Rugs oriental and occidental antique and modern, Chicago, 1908)

ruft. Das Mittelstück ist mit Blumenrosetten, Pflanzenstauden und Blüten übersät. Zeigen bereits die Muster ostasiatische Eigenarten, die wir im Westen vergeblich suchen werden, so ist die Farbenstellung ebenso charakteristisch. Blau, Gelb und Weiß in verschiedenen Tönungen heben die eigentliche Wirkung.¹⁾ Rot, die Hauptfarbe persischer Arbeiten, tritt bei den meisten Teppichen zurück, nur ganz moderne Stücke weisen einen dunkelroten Fond auf. Wahrscheinlich hat man bei letzteren europäische Farbstoffe verwendet, während die älteren Stücke nur mit heimatlichen Mitteln in geringerer Palette ausgeführt wurden.

Einem unruhigen naturalistischen Geist weist ein moderner Wollteppich in hellen

¹⁾ Beach Langton, How to know Oriental rugs, S. 222. Farbige Tafel. — Larkin, Chinese rugs. 7 farbige Tafeln.

Farben auf (Abb. 588), dessen Mäanderborde plastisch wirkt. Es ist kaum verständlich, wie die Chinesen mit ihrer guten Tradition für vornehme und ruhige Flächenwirkung und für die Beachtung der Zweckmäßigkeit ein derartiges Muster bei technisch guter Ausführung wählen konnten. Auch ist die Borde zu schwer für die zierlichen Streublumen. Vereinzelte Teppiche zeigen fliegende Kraniche, Päonien und besonders „Wurmmuster“, Ranken in elegantem Linienfluß, die den Seidengeweben ohne eine besondere Anpassung an den Teppichstil nachgebildet sind.

Über die Fabrikationsorte und ihre technischen Sonderheiten sind die Ansichten noch ungeklärt. Jedenfalls scheint der Sitz der Teppichknüpfer in Nordchina, hauptsächlich in Peking, Tientsin und Nighsai, in der Nähe der Mongolei zu liegen. Viele Teppiche in den Kaiserpalästen sind von den zentralasiatischen Provinzen eingeführt worden.

Kamelhaare werden häufig verwendet. Seidenteppiche, besonders solche mit Goldfäden, schätzt man am höchsten.

Teppiche in westasiatischem Stil

In verschiedenen Orten von Chinesisch-Turkestan¹⁾ ist wahrscheinlich die Teppichknüpferei am frühesten gepflegt worden. Wir hörten bereits, daß Tamerlan (um 1400) in Samarkand, im heutigen Russisch-Turkestan, persische Teppichweber ansiedelte. Es ist daher

¹⁾ *Martin*, *Oriental carpets before 1800*, London 1909. Fig. 247, 248, 249 Teppiche aus Khotan in lebendigen Farben und chinesischen Motiven wie Drachen, Mäander, Streublumen usw. Fig. 246 Teppich mit chinesischer Landschaft nach Malerei in Seide auf Goldgrund. S. 101 Teppiche von Turkestan und Zentralasien 1700—1800.

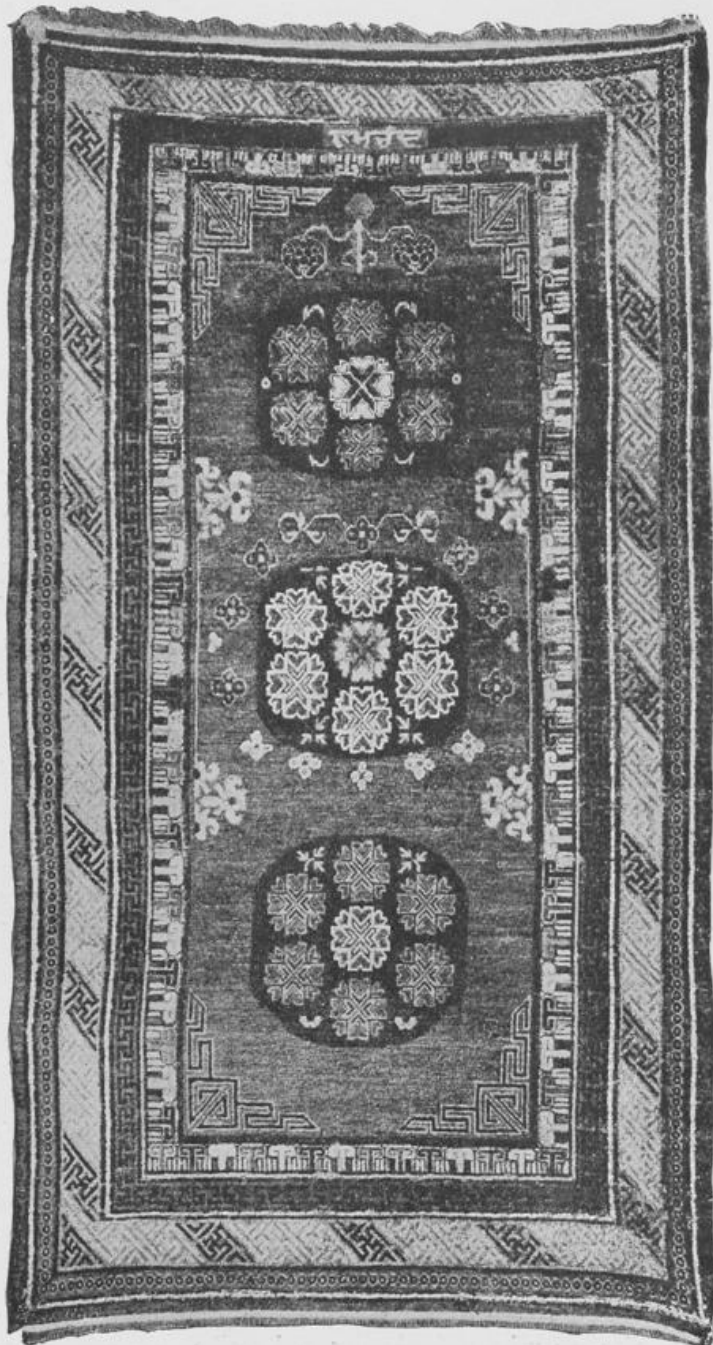


Abb. 589. Teppich, Blumen und geometrische Muster, farbige Wolle, aus Yarkand, Chinesisch-Turkestan, 1,50 m lang, British Museum, London, 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, *Chinese art*, Bd. II)
Text s. S. 412

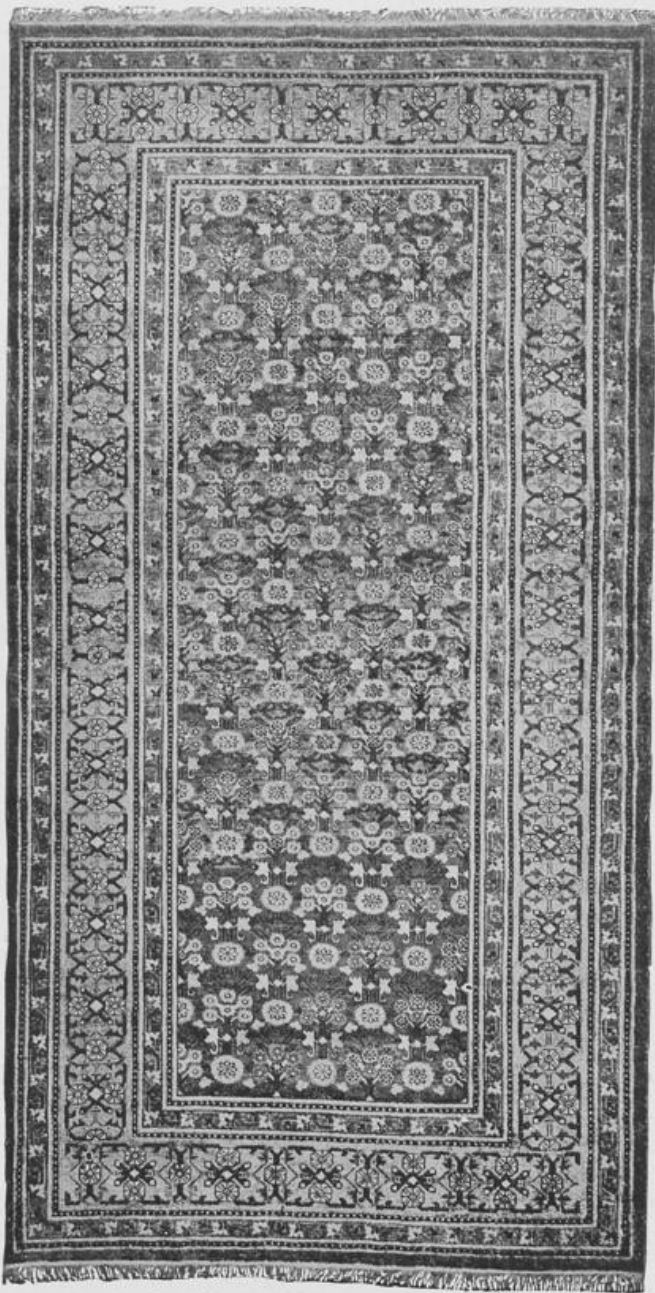


Abb. 590 Teppich, Blumen und geometrische Muster, vielartige Seide von der Mandschurei auf die internationale Erfindungsausstellung in London 1885 geschickt, jetzt im British Museum, London, Ankaufspreis M. 1300, 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II)

nur natürlich, daß in den benachbarten Gegenden sich die Teppichknüpferei ausbreitete und die westlichen Muster vorherrschend blieben. Die Samarkand-Gebetteppiche lasse ich ganz unberücksichtigt, da sie in ihrer ganzen Ausführung eine Variation der westlichen Teppiche darstellen und mit dem Osten gar nichts gemein haben. Einzelne Motive wie das schräge Mäanderband (Abb. 589) zeigen vielleicht einen modernen chinesischen Einfluß. Die starken Farben sind dunkler und abwechslungsreicher als in Nordchina. Neben Blau, Gelb und Weiß wird auch Rot, Rosa, Grün und Tieforange verwendet.

Yarkand¹⁾ und Kashgar gelten als Hauptproduktionsorte von Chinesisch-Turkestan.²⁾ Viele Arbeiten sind denen von Afghanistan ähnlich. Dagegen weist ein Teppich³⁾ aus Turkestan auf dem Fond die zwölf Tiere des Zyklus zwischen chinesischen Ranken und Ornamenten auf, die dem östlichen Stile durchaus nahe stehen.

Dem westasiatischen Stile in Qualität und Muster gleichkommend ist ein farbiger Seidenteppich (Abb. 590), bei dem nur Einzelheiten im Muster unwesentliche Abweichungen aufweisen. Der Fond ist blau und die Borte orangerot. Dieser Teppich ist 1885 aus der Mandschurei nach London geschickt worden.

¹⁾ Andrews, One hundred Carpet designs from various parts of India, London 1905. Farbige Tafel und 15 Lichtdrucke von Yarkand-Teppichen.

²⁾ Den berühmten Grafschen Susandschird-Teppich lasse ich ganz unberücksichtigt, da seine Entstehung in den Distrikten Van und Sivas in unzugänglichen Gebirgsgegenden von Armenien durch Martin bewiesen sein dürfte. Aber selbst, wenn dies nicht der Fall wäre, so zeigen Zeichnung und Farbe so stark den westasiatischen und gar keinen chinesischen Stil, daß er nicht als chinesische Arbeit angesehen werden kann.

³⁾ Laufer, Der Zyklus der zwölf Tiere auf einem altturkestanischen Teppich, T'oung Pao, 1909, Abbildung. Dezember 1908 ist der Teppich von Turkestan nach Peking gekommen.