

VIII. Glasschmelzen

Einführung der Technik

Die Chinesen bezeichnen die Zellschmelzarbeiten als Werke von Falan,¹⁾ auch Falang, Fulang oder Folang geschrieben.²⁾ Das Wort „lang“ ist eine Umgestaltung im Kantondialekt von lin. Folin erscheint in den chinesischen Schriften zum ersten Male im Anfang des 7. Jahrhunderts und ist eine Verstümmelung von *πόλιν*, wie die Griechen in der damaligen Zeit Byzanz bezeichneten. Dieser Name hat sich noch im türkischen Istanbul oder Stambul erhalten. Erst die Araber gaben den Namen Konstantinopel.

Mit Byzanz bestand im Mittelalter ein direkter Verkehr, z. B. berichten chinesische Quellen,³⁾ daß 719 der König von Fulin einen hohen Würdenträger entsandte, um zwei Löwen und Antilopen darzubringen. Im Altertum hatten wir Tatsin als Syrien bzw. als das römische Kolonialreich kennen gelernt. Fulin dürfte im Chinesischen ungefähr das alte Tatsin, das oströmische Reich umfassen, ohne speziell die Hauptstadt allein zu bezeichnen. In dem gleichen Jahre kam eine Gesandtschaft aus Persien. Diese Angaben sind von größter Bedeutung für die Frage, woher die Kenntnis der Emailletechnik kam. Wir ersehen aus den zitierten Stellen, daß die Chinesen das oströmische Reich mit seiner Hauptstadt Folin kannten und von Persien unterschieden. Wenn die Vorlagen für die Mingtöpfe als Arbeiten aus Folang bezeichnet werden, so dürften die Chinesen genau gewußt haben, daß diese Stücke vielleicht nicht in der Hauptstadt selbst, aber sicher in Orten des alten oströmischen Reiches hergestellt waren.

Die Vermittler der fremden Importstücke scheinen Araber gewesen zu sein, denn der andere Name für Emaillearbeiten ist Tashi yao. Das Wort yao haben wir bereits bei den Töpfereien (S. 253) kennen gelernt; es bedeutet ganz allgemein etwas „Gebranntes“, im speziellen die Tonarbeiten. Tashi aber werden die Araber genannt, und somit lautet die Bezeichnung „gebrannte Waren der Araber“.

Die Emaillefabrikation in China ist uns erst aus dem Anfang des 15., vereinzelt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts historisch verbürgt, und zwar aus Peking, wo mohammedanische Eingeborene aus der Provinz Yünnan Werkstätten begründeten.⁴⁾ Auf diesen Beginn der Herstellung ist auch die Bezeichnung Kuei kuo yao, was ungefähr „Gebrannte Arbeiten aus dem Teufelland“ bedeutet, zurückzuführen. Peking blieb bis heute der wichtigste Herstellungsort. Unter dem Kaiser Chingte (1450—1456)

¹⁾ *Bushell*, T'ao Shuo, *Description of chinese pottery and porcelain*, 1774, Oxford 1910, S. 5. Die Porzellankünstler des 17. Jahrhunderts benutzten als Modelle „Fo-lang“-arbeiten der Mingzeit. Nach dem T'ung ya machte man derartige Arbeiten sehr geschickt in Fo-lin.

²⁾ *Chavannes*, *Notes additionnelles sur les Tou-Kiue (Turcs) occidentaux*, T'oung Pao 1904, S. 37 und Anmerkung, widerlegt die Hypothese von Hirth, der zum ersten Male diese Frage eingehend in „China and the Roman Orient“, S. 286, erörtert hat, daß der König von Fulin identisch sei mit dem Nestorianer Patriarch, und Fulin daher Bethlehem bedeute. — *Bushell*, *Chinese art*, Bd. II, S. 72.

³⁾ Große Enzyklopädie T'sö fou yuan konei, 1013, Kap. 971. — *Chavannes*, *Les Tou-Kiue (Turcs) occidentaux*, T'oung Pao, 1904, S. 37.

⁴⁾ *Bushell*, T'ao Shuo, S. 5, Anm. 1.

wurde die Technik zu besonderer Blüte entwickelt, und daher werden auch die Produkte „Chingte lan“ genannt.

Aus diesen verschiedenen Bezeichnungen ist klar ersichtlich, daß die Glas-schmelztechnik keine alte Kunst des Ostens war, sondern aus dem mohammedanischen Westen eingeführt wurde. Da die Zellenschmelzfabrikation in Byzanz im 9. Jahrhundert in voller Blüte stand, so wäre es denkbar, daß schon um die Wende des Jahrtausends die Kenntnis nach China gelangt war, mindestens aber unter den Mongolenherrschern, als sich am glänzenden Kaiserhofe fast alle Nationen der Welt trafen. Als der Mönch Wilhelm von Rubruc¹⁾ im Jahre 1231 nach Karakorum, der Hauptstadt Kublai Khans in der Mongolei, kam, traf er dort den Pariser Goldschmied Wilhelm Boucher, der Hofjuwelier des Khan wurde, und eine Frau Paquette aus Metz in Lothringen, die in Ungarn gefangen worden war. Kaufleute aus Genua, Pisa und Venedig, Künstler aus Polen, Böhmen und Ungarn und viele andere Europäer machten den spekulativen Weg an den Hof des Weltherrschers. Ein reger Verkehr bestand, aber weder die gewissenhaften chinesischen Historiker noch Marco Polo bei seinen sehr ausführlichen Angaben aller Fabrikations- und Handelsprodukte erwähnen Emaillearbeiten.

Der einzige, allerdings nicht durchschlagende Beweis für die Herstellung, wenigstens unter dem letzten Mongolenkaiser, ist das Vorkommen von eingravierten Marken auf Ornamentgrund zwischen einem Drachenpaar, die der Periode 1341—1367 entsprechen. Nach der Häufigkeit der Marken zu urteilen, ist eine größere Fabrikation erst unter dem Mingkaiser Chingte (1450—1456) aufgekommen, und die vereinzelt, um 100 Jahre älteren Signaturen können Fälschungen sein, wie auch auf Porzellanen nachträglich ältere Kaisermarken angebracht wurden (s. S. 304, Abb. 434, b). Es ist wohl möglich, daß ähnlich wie zur Merowingerzeit²⁾ syrische wandernde Handwerker Frankreich überschwemmten und byzantinische Techniken einführten, in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts Mohammedaner aus dem Westen nach Peking kamen und Emaillearbeiten herstellten. Diese Annahme von Paléologue wird durch den oben angeführten chinesischen Bericht über die Ansiedlung von Yünnanmännern in Peking sehr wahrscheinlich gemacht.

Während somit nach den chinesischen Annalen und den erhaltenen Schmelzarbeiten die Einführung der Technik durch Fremde frühestens um die Mitte des 14. Jahrhunderts, wahrscheinlich erst im 15. Jahrhundert stattfand, befindet sich im kaiserlichen Schatzhause Shosoin in Nara (Japan) ein Emaillespiegel³⁾ (Abb. 640),



Abb. 640 Spiegel, Silber, mit aufgelegten Golddrähten, Rückseite in zwölfblättriger Blütenform, farbiger Zellenschmelz, die schwarzen Felder sind tiefbraun; Mittelstern und helle Ränder sind dunkelgrün; die halbdunklen Zwischenflächen sind braunblau; die ganz hellen Ecken am Rand sind Gold. Kaiserl. Sammlung in Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. V) Text s. S. 452, 459

¹⁾ Bushell, Chinese art, Bd. II, S. 75.

²⁾ Paléologue, L'art Chinois, S. 231.

³⁾ Jokohi, Über Zellenschmelz, Kokka, Heft 152, Abbildungen des Spiegels von Profil- und Vorderseite in Kontur. — Farbige Abbildung bei Jokohi: Dai nihon bisitzu zufu, Heft 1. — Toyei Shuko, Bd. V, farbige Tafel.

der unzweifelhaft aus der Mitte des 8. Jahrhunderts stammt. Chinesische literarische Quellen sind auf diesen überraschenden Fund hin noch nicht untersucht worden.

Die Zellenschmelzarbeit hängt mit der Glasfabrikation eng zusammen, da das eingeschmolzene Material aus pulverisierter Glasmasse besteht. Daher ist es wohl denkbar, daß im 5. Jahrhundert (S. 449) zur Zeit des westlichen Verkehrs, gleichzeitig mit der Glasfabrikation, von fremden Handwerkern oder unter ihrem Einfluß, auch die Zellenschmelztechnik in China und Japan ausgeübt und geradeso wie erstere wieder verloren und völlig vergessen wurde. Wir haben die Errichtung einer Glasfabrik in Japan um die Wende des 7. Jahrhunderts bereits kennen gelernt (S. 450).

Der in Japan erhaltene Spiegel ist aus Silber, und auf der Rückseite sind durch aufgelegte Golddrähte die Zellen gebildet. Die Form entspricht der persischen Rosette in östlicher Umgestaltung. Ob das Stück in China oder Japan hergestellt ist, steht nicht fest, aber sicher entsprechen Form, Zeichnung, Farben und Technik dem Stile des Festlandes. Dieses in seiner Art einzige Stück gibt Kunde von einer künstlerisch vollendeten Industrie, die in der Geschichte des Landes völlig vergessen ist.

Der Zellenschmelz

(Email cloisonné)

Die Chinesen benutzen für ihre Emaillearbeiten (Abb. 641) ganz bestimmte Farbenstellungen, besonders Blau und Rot, sowie Ornamente, z.B. das Wurmuster,



Abb. 641 Schlüssel aus dem Kaiserlichen Palast Yuanmingyuan, Peking, Phönixenpaar im Kreis zwischen Päonien, auf dem Rand „Wurmranken“, farbiger Zellenschmelz, 80 cm Durchmesser, im South Kensington Museum, London, Mingzeit, 1368–1644
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 88)
Text s. S. 461, 463

die vor dem 15. Jahrhundert in keiner Technik vorkommen. Die antiken Bronzeornamente wurden ebensowenig in die neue Technik übertragen wie die älteren Stoff- oder Töpfereidekorationen. Wir haben wiederholt feststellen können, daß der Ostasiatische mit seinem konservativen Geist an dem einmal zur Zeit der Einführung angewendeten Material und Dekor zähe festhält. Wäre die Fabrikation autochthon entstanden, so hätte man entweder alte Muster anderer Techniken übernommen und in Anpassung an Zweck und Material etwas umgeformt oder neue naturalistische Formen geschaffen. Bei den Emailarbeiten aber finden wir eine so eigenartige, bereits vielfach durchgearbeitete und wirkungsvolle Ausschmückung, daß wir ein in anderen Ländern fertig ausgestaltetes Vorbild annehmen müssen. Es ist unmöglich, daß ein Handwerker durch eigenes Sinnen ein Muster wie das rein dekorative Rankenornament auf dem Rande der Schüssel (Abb. 641) erfindet und daß sein Vorbild so suggestiv wirkt, daß die ganze Industrie jahrhundertlang ähnliche unkonstruierte, rein malerische Spiralen als Füllmuster mit Vorliebe verwendet. Ein derartiges Muster verlangt zu seiner Erfindung zuerst ein naturalistisches Pflanzengeranke, aus dem dann im Laufe längerer Zeit die stilisierten Rankenstückchen, die wurmartig die Fläche überziehen, durch geistlos nachbildende Handwerker entstehen. Dieses notwendige Vorbild ist in China nicht nachweisbar, wohl aber im Westen, wo auch, wie wir gleich sehen werden, die verstümmelten Rankenenden vorkommen.

Im Innsbrucker Museum befindet sich eine sehr interessante Kupferschüssel (Abb. 642) von 26 cm Durchmesser, die von beiden Seiten mit Email cloisonné überzogen ist. Sie nimmt eine ganz isolierte Stellung ein, ähnlich wie der oben erwähnte Spiegel in Japan, und ist der Gegenstand zahlreicher Meinungsstreitigkeiten europäischer Gelehrter geworden.¹⁾

Wir sehen verschiedene Stile auf der Schüssel vereint. In der Mitte der von zwei Greifen gezogene Wagen mit einem gekrönten Herrscher in westlicher Tracht, den Falke und Strzygowski durch Vergleich mit ähnlichen Darstellungen als Alexander



Abb. 642 Obere Seite einer Schale mit farbigem Zellenschmelz. Im Mittelkreis Alexander der Große im Greifenwagen zum Himmel fahrend; in den Seitenkreisen: stilisierte Adler mit Kreisnimbus und abstehenden Federn, Tiergruppen im Kampf, dazwischen Figuren und Palmenbäume, Untergrund mit Wurmuster. Innsbrucker Museum. Persische und arabische Inschrift auf Rand benennt einen Ortokidenfürsten, 1141—1144

¹⁾ Migeon, Gazette des beaux arts, Februar 1906. — Martin, A history of oriental carpets before 1800, London 1906, S. 110, Fig. 260. — Migeon, Les arts plastiques et industriels, Manuel d'art Musulman, Paris 1907, Bd. II, S. 156, Abb. Fig. 138. — v. Falke, Kunstgeschichtliche Gesellschaft. Sitzungsbericht, 1909, Vortrag über byzantinischen und islamischen Kupferzellenschmelz. — v. Falke, Kupferzellenschmelz im Orient und Byzanz, Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1909, Bd. II, S. 234, Abb. 1 und 2. — v. Berchem-Strzygowski, Amida, Heidelberg 1910, S. 348. — Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes, Bd. II. Braun, Das Kunstgewerbe im Kulturgebiete des Islam, S. 648, Abb. 525 und Tafel. — Ausgestellt auf der Mohammedanischen Ausstellung, München 1910, Katalog No. 3056, S. 227.



Abb. 643 Räuchergefäß in antiker Urnenform mit durchbrochenem Deckel, vergoldete Vogelornamente als Henkel, 29 cm hoch, Vielfraß(taotieh)kopf zwischen Blumen und Ranken, farbiger Zellenschmelz auf blau und schwarzem Grund; im South Kensington Museum, London, aus dem Kais. Sommerpalast Yuanmingyuan bei Peking, nach 1644 (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 30)
Text s. S. 464

den Großen bestimmt haben. Die runden Scheiben erinnern an byzantinische Kunst. Der Außenrand hat arabische Inschrift und nennt den Namen eines Ortokidenfürsten, der 1144 gestorben ist. Zwischen den Kreisen sind Lebensbäume, die nach Westasien weisen. Die Figuren von Gitarrespielern, Tänzerinnen und Akrobaten tragen westliche Kostüme; die Motive sind in ganz Asien verbreitet gewesen, denn in chinesischer und indischer Tracht finden wir die Musiker und Akrobaten schon auf chinesischen Reliefs aus der Hanzeit. In den Medaillons sind vierfüßige Tiere, die an skythische Arbeiten erinnern und mit chinesischen Steinreliefs (Abb. 537) eine ganz ferne Ähnlichkeit, nicht in der Durchführung, sondern im Motiv haben. In anderen Kreisen sind Adler in stilisierter Wappenform mit rundem Nimbus, die im Osten ganz unbekannt sind.

Wurmranken füllen den Untergrund der Scheiben und auch teilweise die Zwischenfelder und entsprechen den oben erwähnten typischen Verzierungen auf chinesischen Emaillen. Desgleichen erinnert die Ausführung der horizontal abgespreizten Federn des Vogels in der gestrichelten Ausführung an die Schwanzfedern des Phönix auf chinesischen Schmelzarbeiten (Abb. 641), nur ist in charakteristisch östlicher Weise die steife Stilisierung naturalistisch belebt. Schließlich entspricht die ganze Technik in Material und vor allem in der Farbengebung fast genau den ostasiatischen Arbeiten.

Infolge der Übereinstimmungen wurde die Innsbrucker Schüssel als chinesische oder wenigstens von China beeinflusste Arbeit erklärt. Falke hat mit Recht zuerst darauf hingewiesen, daß die chinesischen Angaben über die Zeit der Emaille Einführung dem widersprechen und eher auf einen Einfluß vom Westen nach dem Osten schließen

lassen. Im 12. Jahrhundert verstand man tatsächlich in China, nach allem, was wir bisher kennen gelernt haben, weder die Technik der Emaille, noch waren die für sie typischen

Rankenmuster und Farbenzusammenstellungen bekannt. Die in Farben und Mustern ganz abweichende ältere Tangtechnik des Zellschmelzes war völlig verloren und ein Aufleben nach allen vorliegenden Berichten ganz ausgeschlossen. Es ist daher mit Falke anzunehmen, daß die westasiatische



Abb. 644 Räuchergefäß, kugelförmig mit Deckel, zwei Drachen als Henkel, drei Fische als Füße, farbiger Zellschmelz, 41 cm hoch, im South Kensington Museum, London, Marke: Ching Tai, 1450—56
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 86)
Text s. S. 464

Zellschmelztechnik auch die oströmische Ranke nach China gebracht hat, wo sie zum Wurmuster, aus abgeschnittenen und beliebig zusammengewürfelten Rankenendchen, ausartete. In der Mingzeit wird dieses bequeme Füllornament sehr beliebt und fand auch bei anderen Techniken, wie der Porzellanmalerei (410, a) und der Seidenweberei (Abb. 571), Eingang.

Dieses Unikum einer datierten Schmelzarbeit aus dem 12. Jahrhundert gibt uns den exakten Beweis für das, was wir aus dem Studium der Ornamentik ebenfalls erkennen können, nämlich daß die für die chinesischen Emailen charakteristischen Muster und Farben mit der Technik zugleich vom Westen eingeführt wurden und keine östlichen Erfindungen sind. Eine bestimmte Gegend Westasiens, in der die Schüssel hergestellt ist, konnte noch nicht festgestellt werden. Jedenfalls, da kein östlicher Einfluß anzunehmen ist, entstammt diese einzigartige Schale einer Handwerkerzunft, die als Vermittler von Konstantinopel nach China angesehen werden kann. Das Dekor der Schale ist eine lokale, westasiatische Ausgestaltung der oströmischen Kunstsprache, die nach China drang und dort, ihres letzten Restes westlicher Anklänge entkleidet, unter gleichzeitiger Hinzufügung chinesischer Motive und Auffassung einen neuen, eigenen Stil schuf.

Wir fanden auf der Schüssel (Abb. 641) die Fläche mit einem echt chinesischen Motiv, dem Phönixpaar, gefüllt, und ebenso chinesisch ist das naturalistische Pflanzendekor des Untergrundes der Fläche. In Anpassung an die neue Technik wurden Formen der bronzenen Kultgefäße mit Zellschmelz überzogen. Im Zeitstile des 15. Jahrhunderts ist die monumentale Wucht der antiken Form in spielerische

Details aufgelöst. Der Vorliebe für eine etwas protzige Wirkung durch virtuose Technik leistete gerade die farbige Emaillierung erfolgreichen Vorschub. Aus der Erkenntnis der Stile der verschiedenen Epochen versteht man leicht, daß in der Zeit der impressionistischen Sungmalereien derartige farbige Mosaikarbeiten keinen Beifall finden konnten, aber zur Zeit des Minggeschmackes mit Freuden aufgenommen wurden. Es dürfte daher auch nicht nur ein Zufall sein, daß die gleiche Technik in der prunkenden Tangzeit gepflegt und erst dann wieder beliebt wurde, als eine Renaissance des Tangstiles in der zweiten Hälfte der Mingzeit aufkam.

An antike Bronzen erinnert die Mittelrippe (Abb. 643) und das Augenpaar auf dem Bauche des Kessels, aber die Augen sind farblich aufgefaßt, und statt der



Abb. 645 Elefant mit Gurten, Vase tragend, farbiger Zellenschmelz, Elefant in Weiß, 36 cm hoch, im South Kensington Museum, London, aus dem Kaiserl. Sommerpalast Yuanmingyuan bei Peking, nach 1644 (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 91)

geometrischen Ornamente ist der Grund mit naturalistischen Pflanzen und Rankenmotiven im Stile der Seidengewebe überzogen. Bei einem anderen Räuchergefäß (Abb. 644) ist die Zweckform des Kessels beibehalten, aber die aufrechten Fische gewähren nicht den Eindruck des Stützens, die Henkel haben statt in den Griffteilen, in den rein dekorativen Schwanzschnörkeln ihre Hauptausgestaltung erhalten, und das Tier auf dem Deckel zeigt eine naturalistische Bewegung statt eines Abschlusses in ruhiger Würde. Zwischen Vögeln und Symbolen sind Päonien und Ranken angebracht, die Stoffmustern nachgebildet sind. In gleicher Weise ist der Elefant (Abb. 645) zu einem mehr zierlich als wuchtig wirkenden Prunkstück ausgearbeitet. Die Vase sitzt ganz unförmlich auf dem steifen Tierkörper, aber die reiche Schmelzdekoration befriedigte das farbenfreudige Auge der Mingsammler.

Am besten wird eine Synthese von Zweck, Technik, Muster und Farbe auf jenen bis in die Neuzeit stets wiederholten, mehr einfach gehaltenen Vasen und Altarsätzen



Abb. 646 Viereckige Vase in antiker Bronzeform mit ausladendem Rand und Mittelwulst, auf Holzgestell. Vergoldete Bronze mit Zellschmelz, vorwiegend türkisblau und grün, 42 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

erreicht, bei denen die glatten Flächen mit prächtig leuchtenden Zellschmelzen in virtuos geübter Handwerkerarbeit überzogen sind und der sonstige Schmuck sich auf Bronzeornamente beschränkt, die durch ihren goldigen Ton die Farbenwirkung steigern und zugleich beruhigen. Die Vasen (Abb. 646 bis 648), der Dreifuß



Abb. 648 Bauchige Vase auf rundem Fuß, rotes Kupfer, vergoldet, mit Blumenornamenten in farbigem Zellschmelz auf tiefblauem Grunde, 71 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, Zeit Kienlung, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)



Abb. 647 Bauchige Vase mit rundem Fuß, vergoldete Bronze mit Blumenranken in persischem Stil und farbigem Zellschmelz auf türkisblauem Grunde, 57 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith (Originalaufnahme)



Abb. 649 Gefäß aus vergoldetem Kupfer in Bambuseimerform mit Drachenhenkel, Ausguß, Drachen und Bildern in farbigem Zellschmelz auf türkisblauem Grund, 63 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, Zeit Kanghi, 17. Jahrh. (Originalaufnahme)

(Abb. 650) und die Kanne (Abb. 651) sind den Formen der antiken Bronzen nachgebildet. Als Muster der Emaille wurden im wesentlichen stilisierte Pflanzenmotive verwendet. Die antike Ornamentik des Bronzereliefs ist nur selten und dann modernisiert in die farbige Technik übertragen.

Das Röhrengefäß (Abb. 649) ist einem Bambuseimer nachgeformt, der im 17. Jahrhundert



Abb. 650 Weihrauchgefäß in antiker Urnenform auf drei Füßen mit am Rand aufgesetzten Henkeln u. Deckel mit Knauf, auf Holzgestell. Gelbe Bronze, Deckel durchbrochen mit Drachen und Wellen im Relief, Zellschmelz auf türkisblauem Grund, 39 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

auch in Porzellan häufig vorbildlich war. Der Henkel ist aus vergoldeter Bronze modelliert und im gleichen Material die Reifen, die den nachgebildeten Bambus umklammern. Die Zwischenfelder sind mit Drachendarstellungen verziert.



Abb. 651 Kleine Kanne auf drei Füßen, mit Deckel, Henkel und geradem Ausguß, in antiker Bronzeform. Vergoldete Bronze mit farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)
Text s. S. 465

Ganz merkwürdig in der Idee sind zwei ineinandergeschobene vierseitige Vasen (Abb. 652), die von kleinen Figuren getragen werden und auf dem oberen Rande flatternde Bänder als Ornament in vergoldeter Bronze aufweisen. In Europa kennen wir seit der Barockzeit bis zum Napoleonstil die geschnittene und gegossene Schleifenverzierung, aber in Ostasien konnte ich sie nur bei Zellenschmelzarbeiten und nicht vor dem 17. Jahrhundert finden. Es ist mir daher sehr fraglich, ob wir hier von einer chinesischen Erfindung sprechen dürfen. Wahrscheinlicher erscheint es mir, daß die Jesuiten diese europäischen zwecklosen Dekorationsmotive einführten, und nur die Ausgestaltung nach dem gemalten Vorbilde der flatternden Schleier (Abb. 385) im östlichen Sinne erfolgte. Die farbige Wirkung der bunten Seitenflächen wird durch das bewegte, vergoldete Band mit seinen Lichtreflexen wesentlich gesteigert. Aber die Ausführung entspricht nicht den üblichen Zweckformen, die der Osten im wesentlichen verwendet.

Die Arbeiten der Mingzeit waren technisch noch nicht vollendet. Die Formen wirkten im archaisierenden Bronzestil schwer und massig, und die angewendeten Farben in Anzahl begrenzt und oft unrein. Die Metallstege zwischen den Farbflächen treten deutlich hervor. Ein tiefes Lapislazuliblau, ein helles Himmelblau mit zart grünlichen Tönen, ein dunkles Korallenrot, ein Violett und ein volles Gelb bilden die Hauptfarben. Kupfergrün ist nur selten angewendet, und wenn Schwarz oder Weiß vorkommt, so sind die Farben schmutzig, fleckig und ohne Leuchtkraft. Bei genauer Untersuchung findet man in den Farbmassen zahlreiche kleine Löcher, die sich im Feuer aus Blasen gebildet haben, auch entbehrt die Arbeit der glänzenden Politur. Das Metallmaterial ist stets dick und schwer; an dem leichten Material sind japanische Imitationen zu erkennen.

Der Verzierungsstil wurde von dem westlichen Dekorationsstile beherrscht. Wenn auch die Dessins oft kleinlich sind, so passen sie sich doch der Gefäßform an, so daß die Gesamtwirkung eine durchaus harmonische und großzügige bleibt. Nirgends drängt sich in Farbe oder Zeichnung ein Motiv hervor und zerstört die Idee des Zweckgerätes. Die Glasschmelzen sind nur ein Mittel zur gesteigerten Wirkung der Grundform.

Unter dem kunstliebenden Herrscher K a n g h i erlangte die Emailletechnik ihre Vollendung. Durch sorgfältiges Brennen wurden die Löcher und Blasen vermieden und durch exakte Politur die Leuchtkraft erhöht. Die reiche Palette der



Abb. 652 Weihrauchgefäß in Form zweier zusammengeschobener viereckiger Vasen. Vergoldetes Kupfer mit Blumenornamenten in farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, von Barbaren getragen, mit Bandverzierungen in feuervergoldeter Bronze, 65 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Porzellanmaler brachte auch neue Schmelzfarben, unter denen das Türkisblau als Untergrund die größte Bedeutung erlangte. Die Farben sind lebendiger und die Wirkung eleganter als zur Zeit der Mingdynastie, aber die Wucht der älteren Formen ging gleichzeitig verloren. Reiche, im Feuer vergoldete Montierung hob die Leuchtkraft der Farben. Häufig

sind die Emailleflächen nachträglich übermalt, so daß die Trennungslinie der Metallstege nicht scharf eingehalten ist.

In den Palästen und Tempeln des 17. und 18. Jahrhunderts ersetzten Opfergefäße, Altarsätze und Vasen aus Emaille die in den Kriegen zerstörten Bronzegefäße. Unter dem



Abb. 653 Ein Satz Opfergefäße in vergoldeter Bronze mit farbigem Zellenschmelz auf türkisblauem Grunde, auf Holzgestell: Räuchergefäß auf drei Füßen, 58 cm hoch, mit Drachenhenkeln, Deckel mit hohem Knopf; zwei Flötenvasen, 45 cm hoch, mit Mittelwulst. Antike Bronzeformen und Muster in modernisierter Ausführung, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith (Originalaufnahme)



Abb. 654 Opfergefäß in antikisierender Form und Ornament mit Deckel und Henkel, aufgehängt, in Holzgestell; zwei Kraniche mit Blumen als Leuchtertüllen im Schnabel, auf rundem Fuß, farbige Zellenschmelze, Sammlung H. Fischer, Tsinanfu, 18. oder 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)
Text s. S. 468

Einfluß der damaligen Farbenfreude, die wir bei der Malerei und Architektur bereits kennen lernten, wurden die leuchtenden Zellenschmelzarbeiten bevorzugt. Kaiserliche Ateliers versorgten den Hof mit köstlichen Werken.

Unter dem Kaiser Kienlung begann eine mehr spielerische, kleinliche Ausarbeitung bei gleichzeitiger Wiederholung der älteren Stücke und virtuoser Weiterentwicklung der Technik. Der zierliche Altarsatz (Abb. 653) ist mit Mustern überladen, die Henkel sind nur noch lose angesetzte Schnörkel, die gebogenen Füße haben ihre Tragkraft



Abb. 655 Weibrauchgefäß in antiker Bronzeform, auf drei geraden Füßen, mit aufrechtstehenden Henkeln, Deckel mit Knauf durchbrochen gearbeitet, vergoldetes Metall mit antiker Ornamentik in farbigem Zellschmelz auf blauem Grunde, 47 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

Verrenkung des Halses, der Form des Kopfes und der Ausarbeitung der Flügel das Studium der Natur erkennen. Aber die Bewegungslinie des Tieres wird nicht in großzügigem Rhythmus erfaßt, sondern die Einzelteile des Gefieders und Kopfes in naturalistischer Treue, soweit es die Technik gestattet, wiedergegeben und lose aneinandergefügt.



Abb. 657 Bauchige Vase mit langem Hals, vergoldetes Kupfer mit Schmetterling- und Streublumenornament in farbigem Zellschmelz auf türkisblauem Grunde, 55 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. Jahrhundert (Originalaufnahme)

völlig verloren, der zusammengeschrumpfte Kessel wird von den Nebenteilen erdrückt und der mächtige Knopf beherrscht die Gesamtform. In einzelnen aber ist die Verzierung der farbigen Emaille und die Ausführung der feuervergoldeten Bronzemontierung in hervorragender Durcharbeitung bewirkt.

Die Verehrung der antiken Kultgeräteformen veranlaßte Nachahmungen (Abb. 654, 655) in der neuen Technik, aber die Umgestaltung geschah im Geiste des Zeitstiles, der jedes Gefühl für monumentale, großzügige Formen verloren hatte. Die glänzende Ausarbeitung des kleinteiligen Details und die hervorragende Technik in liebevoller Durcharbeitung ist zu bewundern. Stilistisch bedeuten diese Arbeiten ein Mißverstehen der alten Formen, die kopiert werden sollten, und das Aufkommen eines neuen naturalistischen Beobachtens. Bei dem stilisierten Kraniche (Abb. 654) können wir in der



Abb. 656 Schlanke Vase mit langem Hals, 60 cm hoch, Rankenmustergrund auf türkisblauem Grunde in Zellschmelz, Drachen und Wellen in feuervergoldeter Bronze plastisch aufgelegt, Art Museum, Springfield, Mass., Samml. G. W. V. Smith, 19. Jahrhundert (Originalaufnahme)

In ähnlicher naturalistischer Auffassung umringelt in unruhiger Linienführung ein chinesischer Drache in leuchtender Goldbronze den blauen Emailkörper einer Vase, deren fast überschlank Form die elegante Grazie des letzten Jahrhunderts bezeichnet (Abb. 656).

In natürlicher Weiterentwicklung dieses nationalen Stiles werden die bisherigen Flächenmuster des westlichen Vorbildes verlassen und naturalistisch belebte Motive anderer Techniken, sogar ganze Gemälde, nachgebildet. So finden wir (Abb. 657) Schmetterlinge zwischen Blumen nach Stoffmustern kopiert und Pflanzenmalereien (Abb. 658) übertragen. Wie auf den Tonvasen (Abb. 405) ist das alte Motiv (Bd. I, Taf. II, b) der aus dem Wasser aufsteigenden Blüten



Abb. 658 Bauchige Vase auf rundem Fuß, vergoldetes Kupfer, Hals mit Rankenornament, Bauch mit Lotosblumen nach Malereien auf Mäandergrund, farb. Zellschmelz auf blauem Grund, 36 cm hoch, im Art Museum, Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. oder 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

und Blätter der Lotosblume gewählt. Der Hintergrund der Luft ist mit Hakenkreuzen ausgefüllt, um die für die Technik notwendigen Zellen zur Aufnahme der Schmelzfarben zu schaffen. Oben und unten begrenzen bekannte Bandmuster die Zellenmalerei.

Wie auf den gleichzeitigen Porzellanen (S. 305) ist auch hier die Idee der Gefäßform völlig aufgehoben. Dem Erfinder des antiken wuchtigen Kessels in seiner geschlossenen Form, zur Aufnahme der Flüssigkeit, wäre das Auftragen einer Landschaft mit Luft und Wasser in naturalistischer Farben- und Linienausführung unmöglich gewesen. Die modernen Handwerker überzogen ohne Unterschied und Rücksicht alle Flächen mit ihren Bildern und Mustern. Sie vermieden mit Absicht eine ruhige Fläche, denn alles sollte prunkend und reich erscheinen. Die Freude an der meisterlich ausgeführten Technik beherrschte die

Phantasie
des Emaille-
künstlers der
letzten Jahr-

hunderte und verdrängte das Gefühl für Zweck und Würde.

Die Zellschmelzmalerei befreite sich schließlich von dem Zwange des Flächendekors und wurde Selbstzweck. Komplizierte Gemälde (Abb. 659) wurden mit souveräner Beherrschung der Technik auf Tafeln von kleinen Schirmen übertragen. Die Zelleinteilung hatte das Mosaik der Farben bedingt und durch ihre Art ein besonders dekoratives Schmuckmittel gestaltet. Bei den Emaillemalereien wird nach Möglichkeit die technische Eigenart verleugnet und eine Nachahmung der Malerei versucht.

Ähnlich wie mit farbiger Seide ganze Bilder gestickt werden, so finden wir hier die gleiche Wirkung durch Glasschmelzen erzielt. Wenn die Technik der Zellen und Stege gewisse Sonderheiten bedingte, so wurden schließlich durch aufgemalte Farben diese letzten Grenzen beseitigt. Mit der Vollendung der Technik entstand ein völliges Vergessen des technischen Stiles.



Abb. 659 Wasser- und Berglandschaft mit Fußgänger auf der Brücke, Stehbild in durchbrochenem Holzgestell, Zellschmelz, Sammlung Fischer, Tsinanfu, 18. oder 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

Grubenschmelz und andere Schmelztechniken

Neben dem Zellenschmelz wurde der Grubenschmelz (Email champlevé) angewendet. Während beim Zellenschmelz auf der geglätteten Metallfläche Drähte



Abb. 660 Bodhisatva, lamaistische Figur in indo-tibetischem Stil aus vergoldeter Bronze, Fußplatte oben und an den Seiten mit eingelegten Mustern von farbigem Grubenschmelz auf türkisblauem Grund, 47 cm hoch, im South Kensington Museum, London (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 94)

zur Bildung der Zellen aufgelötet wurden, mußte beim Grubenschmelz die Zelle aus dem Metall herausgehoben werden. Da hierfür ein dickerer Metalluntergrund nötig war und die Arbeit langsamer vonstatten ging, hat diese Art nicht die allgemeine Verbreitung wie der Zellenschmelz gefunden. Auch verlangte die Technik die Metall-



Abb. 661 Grotesk geflügelter Vierfüßler mit gehörntem Kopf (Shou Lu), Weihrauchgefäß aus vergoldetem Kupfer mit Reliefverzierung und farbigem Grubenschmelz, 24 cm hoch, im South Kensington Museum, London (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 96) Text s. S. 472

stege zwischen den Farbflächen etwas breiter, als bei dem Zellenschmelz notwendig war.

Auf einer vergoldeten Bronzefigur (Abb. 660) mit dem reichen Schmuck des indo-tibetischen Stiles, ist der Sockel auf der Oberfläche mit sechsseitigem Textilmuster, auf der Seitenwand mit Fledermäusen zwischen Wolken im Grubenschmelz verziert.

Die Wirkung des Grubenschmelzes ist im allgemeinen der des Zellenschmelzes

nicht unähnlich; aber gewisse Ausführungen der Technik ergaben wesentliche Abweichungen. Das Ausstechen der Metallfläche gestattete, den Metallgrund in beliebiger Breite stehen zu lassen, so daß die Farbflächen nicht nebeneinander, nur durch Linien getrennt, die Träger des Musters wurden, sondern wie schmückende Edelsteine die Metallfläche unterbrachen. Ein vierfüßiges Fabeltier (Abb. 661) mit gehörntem Drachenkopf und Flügeln aus vergoldetem Kupfer hat zur Belebung des in Relief ausgearbeiteten Metalls ausgestochene Zellen von verschiedenen Formen und Größen erhalten, in denen die Farbmassen als farbiges Dekor eingebrannt sind und wie eingelegte Steine wirken.

Statt des massiven Metallgusses wurden in den letzten Jahrhunderten auch dünnere Kupferbleche verwendet, in die das Muster reliefartig herausgetrieben wurde. Derartige Treibarbeiten mit Emaile (Email repoussé, Jewelled enamels) steigern die Wirkung durch das Relief der Fläche. Ein fünfteiliger Altarsatz (Abb. 662) mit Räuchergefäß, zwei Leuchtern und zwei Blumenvasen ist in dieser Weise aus-



Abb. 662 Fünfteiliger Tempelsatz: Räuchergefäß auf drei Füßen, mit Deckel und hohem, durchbrochenem Drachenkopf, zwei Leuchtern mit Manschetten und Tülle, zwei Flötenvasen mit Mittelwulst. In antiker Form modernisiert, getriebenes Kupfer mit Ranken, Päonien und Mäanderstreifen, in farbiger Emaile auf türkisblauem Grunde, Knopf auf Deckel durchbrochen graviert. Montage Kupfer vergoldet. Art Museum Springfield, Mass., Sammlung G. W. V. Smith, 18. od. 19. Jahrh. (Originalaufnahme)

geführt. Die lebhaften Farben des Reliefs heben sich von dem türkisblauen Grunde wie aufgelegte Edelsteine ab; häufig ist der Grund weiß emailliert.

Aus dem kaiserlichen Sommerpalast bei Peking stammt eine zehnfach gebuchtete Dose (Abb. 663), bei der das erhaben geschlagene Muster vergoldet und der Grund in Blau emailliert ist. Auf den ersten Blick erinnert das Muster an französische Renaissancearbeiten, aber bei genauerem Hinsehen finden wir die chinesische Ausführung der Päonien und der Mittelrosette. Besonders zu beachten ist, daß jede biologisch oder geometrisch konstruierte Ausführung der Ranken vermieden ist. Ohne Zusammenhang untereinander sind die einzelnen Ranken und Blumenornamente geschickt zusammengefügt. An der Ausführung läßt sich die chinesische Arbeit erkennen, aber ob nicht die Einzelmotive auf europäische Vorbilder zurückgehen, muß dahingestellt bleiben. Möglich wäre es durchaus, denn wir wissen, daß die Kaiser schon seit der Zeit Ludwigs XIV. französische Uhren und Schnupftabakdosen mit Emailmalereien sammelten, und etwa in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein ähnlicher Stil für die Gebrauchsgeräte am Kaiserhof eingeführt wurde.¹⁾ Es war jene Zeit, als der Chinoiserie in Europa eine Europeanachahmung in China entsprach. Sogar die Bauten wurden diesem fremden Geiste angepaßt (Abb. 70—73).

¹⁾ Hoppisley, Sketch of the history of ceramic art in China, Washington, S. 346.

Von besonderem Interesse ist ein Vergleich der Metallbüchse mit der ähnlich geformten und dekorierten Lackdose, die um 1000 Jahre älter ist (Abb. 595). Auch dort hatten wir in jeder Buchtung ein echt chinesisches Motiv gefunden, den Phönix, während die geometrisch konstruierten Pflanzenrosetten des westasiatischen Vorbildes ebenfalls mißverständene östliche Umformungen aufwiesen. In beiden Fällen war der östliche Handwerker bestrebt, fremde Muster nachzubilden, aber der chinesische Geist löste die lineare Konstruktion in geschickt aneinandergereihte, rein



Abb. 663 Büchse mit Deckel, Blumenornament in Relief getrieben und vergoldet, der tiefliegende Grund mit blau Emaille gedeckt (Email repoussé), von innen türkisblau emailliert, 40 cm Durchmesser, im South Kensington Museum, London, aus dem Kaiserl. Sommerpalast Yuanmingyuan bei Peking, 18. Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 97)

dekorative Flächenornamente auf und fügte naturalistische Motive seines eigenen Stiles hinzu.

Unter europäischem Einfluß entstand in Kanton die Industrie der farbigen Schmelzmalereien, die im europäischen Handel Kantonemailen genannt werden. Die Chinesen haben dieser Technik niemals ein besonderes Interesse entgegengebracht. Für sie waren die Kupferschmelzfarben stets schmutzig gegenüber den leuchtenden Farben und dem weißen Scherbengrund des Porzellans, und der dumpfe Schall beim Anschlag erschien ihnen minderwertig gegenüber dem hell klingenden Porzellan. Der chinesische Markt führt daher nur billige Gebrauchsgeräte für das Haus.

Der chinesische Name Yang tzu bedeutet „fremdländisches Porzellan“. Tatsächlich entspricht die Technik genau der von französischen Limogesemailen. In

europäischen Sammlungen sind aus dem 17. und 18. Jahrhundert viele zum Teil vortreffliche Stücke erhalten. Es wurde zur Zeit der Chinoiserie wohl als billiger Ersatz für die leicht zerbrechlichen Porzellane vielfach verwendet, allerdings meist nur für bestimmte Geräte, wie Teekessel und große Schüsseln, während sich Tassen selten finden. Es sind ganze Service aus China eingeführt, bei denen die großen Teile, wie Teetopf und Heißwassertopf, aus Emaille, aber die Teetassen aus feinem Porzellan bestanden; alle Stücke trugen das gleiche Dekor.



Abb. 664 Teller, farbige Emaillemalerei, darstellend Hua Hsien, die taoistische Göttin der Blumen, mit zwei Dienerinnen und einem Phönix, durchquert auf einem Drachen das bewegte Meer, im Rande ausgesparte Medaillons mit Blumen und Vögeln, 46 cm Durchmesser, im South Kensington Museum, London, Kantonarbeit, 18. Jahrhundert

(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. II, Fig. 99)

In Kanton bestanden Malerateliers, die die weißen Porzellane für den Export mit chinesischen, aber auch nach eingeschickten Vorlagen mit europäischen Wappen, Ornamenten und Genrebildern bemalten. Die gleichen Handwerker malten die „fremdländischen Porzellane“ auf Kupfer. Die Farben sind sehr lebhaft, und der Fond ist in der Regel weiß, auf der Innenseite der Gefäße türkisblau, aber der schmutzige, meist unebene Grund läßt nie die Täuschung von Porzellan aufkommen. Kopien nach Limogesemailen wurden so gut es ging hergestellt, und auf einer Schale findet sich sogar das Monogramm J. L. des Limogesemailleurs Jean Laudin sorgfältig mitkopiert.¹⁾

Die Motive und Farben der Porzellanmaler finden sich auch auf den gemalten Emailen (Abb. 664), und die besten Arbeiten sind getreue Nachahmungen der

¹⁾ *Du Sartel, La porcelaine de Chine, S. 115.*

tönernen Vorlagen. Nur beeinflusste die Technik die Farben und bedingte eine härtere Zeichnung.

Als der Export nach Europa gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufhörte, hatte die Emailmalerei ihren Höhepunkt erreicht. Im 19. Jahrhundert sind nur noch ganz ordinäre und billige Massenwaren erzeugt. Die künstlerisch ausgeführten Stücke europäischer Sammlungen gehören daher sämtlich dem 17. oder meist dem 18. Jahrhundert an.¹⁾

Bushell bildete eine runde Schüssel mit einem sehr feinen Brokatmuster in Gold, Silber und durchsichtigem Schmelz (Emaile translucide) ab.²⁾ Derartige Arbeiten sind sehr selten und dürften modern sein.

¹⁾ Warnen möchte ich vor den Produkten moderner japanischer Fälscher, die auf den ersten Blick wie Gruben- und Zellschmelzarbeiten aus dem Mittelalter aussehen — wenn es damals Emaille gegeben hätte. Es sind zum Teil Fabeltiere und Göttergestalten in massigen Formen aus schwerer, teilweise schlecht vergoldeter Bronze gegossen und sehr raffiniert mit schmutzigen und glanzlosen Schmelzfarben versehen. Die Stücke sehen aus der Entfernung sehr alt aus. Sobald man sie aber umdreht, so lassen Unterseite und Füße die rohe moderne Fälschung sofort erkennen. Eigentlich sind es gar keine Fälschungen, denn derartige Tier- und Menschengestalten sind in China niemals hergestellt worden. Es sind moderne Erfindungen spekulativer Industrieller in Japan, die mit dem echten Stile des chinesischen Zellschmelzes in Form und Technik keine innere Gemeinschaft haben.

²⁾ *Bushell*, Chinese art, Bd. II, Fig. 104.