

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

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

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

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

Chinesische Literatur Datierung und Kunstkritik

Die Benutzung von Bronzegegeräten und -gefäßen verschiedener Art wird schon in den ältesten Schriften, Jahrhunderte vor Christus, erwähnt, aber keinerlei nähere Angaben gestatten einen Rückschluß auf die künstlerische Ausführung. Das erste Spezialwerk²⁾ über Bronze, Ting Lu von Yu Li, war ein kurzer historischer Bericht von besonders berühmten „Ting“-Gefäßen; aber dieses Buch aus dem 6. Jahrhundert enthält noch keine Abbildungen und viel Sagenhaftes.

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

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

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

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

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

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

Bushell²⁾ erwähnt noch weitere, mir bisher nicht zugänglich gewesene, ältere Werke: *Shao Hsing Chien Ku F'ou* (Illustrierter Spiegel von Antiquitäten aus der Shao Hsingzeit 1131—1162), veröffentlicht in Hangchou. — *Hsi Ch'ing Hsü Chien* in 14 Heften, eine Art Supplement zu dem Katalog von Kaiser Kienlungs Sammlung, das nur handschriftlich vorliegt. *Hsi Ch'ing* (Sitsing) ist der Name eines kaiserlichen Palastes in dem verbotenen Stadtteile von Peking, in dem die Kunstsachen aufgestellt waren.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

Dazu kommt, daß nichts leichter ist, als einzelne Bronzearbeiten nachzuformen. Wie jeder Falschmünzer sich eine Form von einem Originalgeldstück herstellen und dann tadellose Abgüsse erzielen kann, so ist auch nichts leichter, als zum Beispiel einen Reliefspiegel im Sand abzudrücken und in der so entstandenen Gußform neue Abgüsse zu machen. Nur so erscheint es mir erklärlich, daß viele hundert, oft prächtig modellierte Traubenspiegel in letzter Zeit auf den Markt gekommen sind, nachdem durch die bekannte Arbeit von Hirth¹⁾ für solche Traubenspiegel Interesse erweckt worden war. Freie Nachbildungen könnten wohl kaum so vorzüglich ausgeführt worden sein. Allerdings werden auch manche echte Stücke dabei sein, denn es sind immer große Quantitäten hergestellt und vom Kaiser verschenkt worden. So wurden z. B. 238 den Gesandten eines kleinen Staates in Japan unter anderem auch 100 Bronzespiegel verehrt, und desgleichen werden aus dem Jahre 240 weitere Spiegelgeschenke erwähnt. Aber in Japan selbst sind diese alten Spiegel nicht nachweisbar, und prächtige Stücke sind erst aus der Tangzeit erhalten.

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

Hörschelmann²⁾ hat in sinnvoller Weise die einzelnen Ornamentteile aus dem Pokutulu herausgezogen, tabellarisch zusammengestellt und so eine Entwicklungsreihe vom einfachen Linearmuster bis zum komplizierten Tiermuster erhalten, die mit der Datierung der Chinesen ungefähr übereinstimmt. Aber er übersieht, daß

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

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

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

In diesem speziellen Falle widerspricht außerdem auch das Material selbst. Hörschelmann hat die einzelnen Ornamentteile losgelöst von der ganzen Form betrachtet und dabei übersehen, daß mit der Ornamentik zugleich auch die Gefäßformen und Techniken nach China kamen. Diese eleganten Gefäße mit graziösen Bügeln und die in voller Plastik herausgearbeiteten Tierköpfe an einem angeblich ältesten Stück¹⁾ (Bd. I, Abb. 6) zeigen eine so völlige Beherrschung der Technik und des Stiles, daß (vgl. Bd. I, S. 20—24) ein bestimmender Einfluß einer viel höheren Kultur angenommen werden muß. Wir hatten besonders aus der Ähnlichkeit des Wolkenmusters (Bd. I, Abb. 8) und manchen anderen Übereinstimmungen einen Zusammenhang mit dem ungefähr gleichzeitigen westlichen Kulturkreise erkannt, der nach den Funden von Mykenä als „mykenisch“ bezeichnet wurde.

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

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

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

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

Wenn es sich selbst um echte Originale handelt, wie bei obigem Kessel (Abb. 150), so sind die Inschriften auch nicht ohne weiteres für die Datierungen maßgebend, sondern man muß schon chinesische Kombinationsgabe besitzen, um überhaupt nur zu verstehen, wie der erste Gelehrte auf das Datum gekommen ist, das die späteren einfach nachgeschrieben haben. Nach Bushells Übersetzung besagt die archaische Inschrift des Silberinselgefäßes in 94 Zeilen²⁾ unter anderem: „Im neunten Monate am Tage nach Vollmond, im 60tägigen Zyklus Chia-hsü“, „Nan Chung, der Minister der Erziehung, kam mit mir, Wu Chuan, zum Tore und stand in der Mitte der Audienzhalle“ usw. Nun haben Schriftgelehrte nach dem Duktus der Schriftzeichen die Gravur der Zeit des Kaisers Hsüan Wang (827—782 v. Chr.) zugeschrieben. Ein Mann namens Wu Chuan ist in den alten Annalen aus dieser Zeit unbekannt, aber in einem alten Gedichte wird der Führer einer kriegerischen Unternehmung gegen Rebellen Nan Chung genannt und daher eine Identität mit dem erwähnten

¹⁾ Hörschelmann, Tafel I.

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Wer aufmerksam die verschiedenen Abbildungen der Bronzen und Töpfereien — oder besser die Originale — stilkritisch untersucht, wird sicher gewisse Anhaltspunkte finden, die ihm sogar bei vielen Bronzen einen sicheren negativen Beweis erbringen werden. Meine Ausführungen sollen nicht nur den Versuch bilden, eine Entwicklungsreihe des Stiles anzudeuten, sondern auch alte Vorurteile zu bekämpfen. Die Angaben der chinesischen Autoren sind kritiklos von Paléologue 1887 bis Kümmel 1909¹⁾ in die abendländische Literatur übernommen und auf vielen Museumszetteln zu finden. Es ist unbedingt notwendig, daß wir uns von lieb gewordenen Vorstellungen frei machen und die vorhandenen Schätze unserer Museen und Privatsammlungen vorurteilsfrei und kritisch prüfen.

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

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

Einteilung.

Nach allem Gesagten ergibt sich folgende historische Einteilung der Stile:

1. **Archaistischer Stil** — Vorhanzeit (besonders Chouzeit 1122 bis 249 v. Chr.), eckiger und runder Mäander, Linear- und stilisierte Tierornamentik, großzügige, ernste Form. Das oft reiche, meist in Streifen angeordnete Ornament tritt in der Ausführung hinter die Wirkung der Gesamtform zurück.
2. **Hanstil** (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.). Beginn der Tier- und Menschen-darstellung und Pflanzenornamentik, aber noch in konventionellen Formen. Vorliebe für Überziehen der Fläche mit Mustern; hellenistische Motive.
3. **Erstes Jahrtausend oder Tangstil** (221—960 inklusive kleinerer Dynastien). Realistische Auffassung in eleganter Durcharbeitung. Vorliebe für gerundete Linien. Abgepaßte Flächenmuster und archaistische Ornamente in Hochrelief im einzelnen schärfer ausgearbeitet.
4. **Sungstil** (960—1368, einschließlich der Mongolenzeit 1280—1368). Elegante, reich geschwungene Formen, Wirkung mehr durch Qualität der Oberfläche und die Linienführung der Gesamtform als durch Detailausführung.
5. **Mingstil** (1368—1644). Betonung der Einzelheiten, Vernachlässigung der Gesamtwirkung. Reiche Dekoration.
6. **Mandschustil** (1644 bis jetzt). Spielerische Raffiniertheit der Technik, kleinliches Zusammenfügen vieler Einzelheiten.

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