

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 aufgelegttem 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 104a) 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). Wandschirme und ganze Wände wurden mit Stickereien

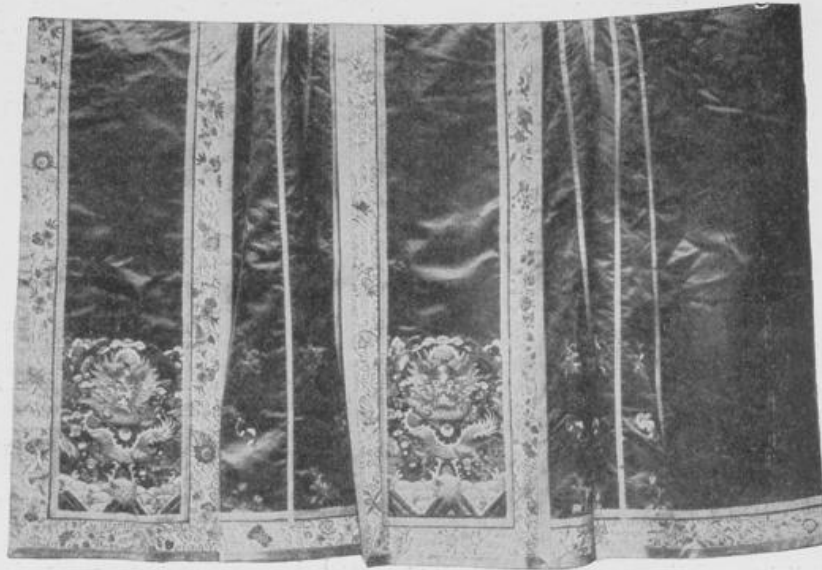


Abb. 580 Untergewand einer Braut (soweit unter dem Obergewand sichtbar), aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, Drachen über Wellen, Streifen mit Pflanzenornamenten
(Aus: De Groot, The Religious system of China, Bd. I). — Text s. S. 406

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



Abb. 581 Überhang einer Braut, aus Seide, mit farbiger Seidenstickerei, viereckiges Mittelschild mit Vogel auf Felsen im Wasser zwischen 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 blauschillernden Federn des Eisvogels und mit Perlen und Metalldrähten reich dekorierte Kappe (Abb. 582). Eine verzierte Krone aus Silber mit Figur, Blumen und reichem Perlen-, Kristallen- und Steinenschmuck ist in Japan aus dem Anfang des 8. Jahrhunderts erhalten.¹⁾

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

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

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

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