

VI. Lack- und Holzarbeiten

Literatur — Technik

Totenbeigaben aus Ton, Waffen und Kultgefäße aus Bronze sowie Schnitzereien aus Stein sind in China vereinzelt aus vorchristlicher Zeit, häufig aus der Hanzeit und zahlreich aus dem ersten Jahrtausend gefunden worden, aber von Holzgeräten scheint nichts erhalten zu sein. Was in China bisher an Lackarbeiten und Holzschnitzereien bekannt geworden ist, gehört frühestens der Mingzeit an.

Wieder vermittelt uns Japan die Kenntnis von Werken aus älterer Zeit. In Tempeln und vor allem im kaiserlichen Schatzhause Shosoin zu Nara sind hervorragende Kunstwerke, wenigstens aus dem 8. Jahrhundert, in vortrefflichem Zustande erhalten. Da die Vollendung und die Variationen der Techniken sowie die abwechslungsreichen Motive eine jahrhundertelange Übung der Kunst voraussetzen, und diese auf dem Inselreiche nicht stattgefunden hat, so können wir die japanischen Schätze als Importstücke oder Nachbildungen der chinesischen Kunst ansehen.

Auf einem Bilde aus dem 4. Jahrhundert von Ku Kaichih (Bd. I, Abb. 81) sitzt eine Frau vor einem Spiegel, während eine Dienerin ihr die Haare ordnet. In der Mitte des hohen Spiegelgestells ist ein breiter offener Kasten angebracht, der außen schwarz und innen rot bemalt ist. Auf der Erde stehen noch mehrere runde und eckige Kästen, unter denen einer ein Streublumendessin in Rot auf Gelb aufweist. Die Malerei ist nicht mehr genügend erhalten, um die Muster genau zu erkennen, auch können einzelne Farben nachgearbeitet sein, aber immerhin lassen Form, Zweck und Darstellung die Kästen als Lackarbeiten erscheinen. Wir finden also schon im 4. Jahrhundert die Toilettenutensilien aus Lack hergestellt.

Im übrigen sind wir auf die literarischen Nachrichten angewiesen, die wiederholt Holz- und Lackarbeiten erwähnen, jedoch für unseren Zusammenhang der Stilentwicklung gar kein Material beitragen. Aus dem Jahre 632 v. Chr. hörten wir bereits (S. 192) von roten Türen und Musikinstrumenten als Abzeichen der Würde. Der Zweck des Gerätes wird erwähnt, es wird vielleicht auch gesagt, daß ein „rot lackiertes Präsentierbrett“¹⁾ Verwendung fand, aber wir hören nicht, ob es nur mit roter Farbe bemalt, mit durchsichtigem Lack überzogen oder aus rotgefärbtem Lack gefertigt wurde. Wir erfahren niemals, wann und welche Muster aufkamen und in welchen Techniken der Lackmalerei sie ausgeführt wurden. Da keine Muster erwähnt werden, müssen wir für die vorchristliche Zeit eine glatte unverzierte Lackschicht annehmen, die als Schutz, aber noch nicht als Schmuck hergestellt wurde.

Jedenfalls geht die Verwendung von Holzgeräten in die älteste Zeit zurück, denn z. B. der Name einer Vasenform „Lei“ (S. 129) galt zuerst für eine Holzvase und wurde erst später auf eine wohl nachgebildete Bronzeform übertragen.²⁾

¹⁾ *Grube*, Pekinger Totengebräuche. Extract from the Peking, Oriental Society Journal, Bd. IV, S. 21. Peking 1898. (Anthropolog. Ges.)

²⁾ Diese Mitteilung verdanke ich Chavannes, nach Übersetzung aus Pokutulu, Kap. XII.

Ebenso ist die sehr alte Schalenform mit rundem Deckel auf hohem Fuß (Tou), die bereits als Schriftzeichen (Abb. 544) vorkommt, ursprünglich aus Holz gewesen, wenn nicht die Holzausführung schon die Nachbildung einer noch älteren Tonform war.

Das Bestreben, das Holz gegen Zeit und Gebrauch widerstandsfähiger zu machen, führte zur Erfindung von Schutzschichten durch Farbe und Lack. Bogen und Wagen sind wahrscheinlich die ältesten Lackarbeiten. Auch scheinen die gelackten Haarkappen schon in vorchristlicher Zeit als Zeremonialkappen in Mode gewesen zu sein.

Der chinesische Lack ist kein kompliziertes Kunstprodukt, sondern der natürliche Saft des Lackbaumes, der beim Anschneiden der Rinde herausfließt. Du Halde¹⁾ sagt: „Der Ferniß, den die Chinesen Tsi nennen, ist nichts anderes als ein rötlicher Gummi, der aus gewissen Bäumen hervordringt, wenn man in die Rinde derselben einen Einschnitt bis aufs Holz gemacht hat; doch ohne die Rinde völlig abzulösen.“ „Dergleichen Bäume findet man in den Provinzen Kiang si und Setchuan. Diejenigen aber, die bei Kan tcheou, welche Stadt an den äußersten Mittagsgränzen der Provinz Kiang si liegt, wachsen, geben den allerbesten Ferniß.“ Die Lackgewinnung und Zubereitung schildert du Halde sehr ausführlich. Das gleiche Verfahren ist noch heute in Anwendung und dürfte schon vor etwa 2000 Jahren geübt worden sein.

Für die Verarbeitung gibt die gleiche Quelle zwei Arten an: „Die erste und einfältigste Art ist, wenn man ihn unmittelbar auf das Holz bringet. Wenn dieses poliert worden, so überstreicht man es zwey bis drey mal mit einem gewissen Öl, welches die Chinesen Tong yeou nennen. Wenn dieses trocken worden, so wird es abermals zwey bis drey mal mit Ferniß überleget. Er ist so durchscheinend, daß man alle Adern des Holzes dadurch sehen kann. Will man die Materie verbergen, die man überfernißt hat, so vervielfältigt man die Lagen des Ferniß, welcher den Körper alsdann so glänzend macht als einen Spiegel. Wenn die Arbeit abgetrocknet, so mahlet man allerhand Figuren, Blumen, Menschen, Vögel, Bäume, Thiere, Berge, Palläste u. s. f. darauf, welche man abermals mit durchsichtigem Ferniß überziehet, wodurch sie einen ungemeinen Glanz erhalten.“

„Die andere Art, den Ferniß aufzutragen und die nicht so einfältig ist, erfordert mehrere Zubereitung; denn es muß erst ein Anstrich von Matrix zu Grunde gelegt werden; darauf macht man aus Papier, Flachs, Hanf, Kalk und andern wohlgeschlagenen Materialien einen steifen Überzug über das Gefäß, welches sehr genau und fest anschließen muß. Darauf streicht man das vorgedachte Öl zwey bis drey mal, und wenn es trocken worden, folgen einige Striche Ferniß. Ein jeder Künstler hat hierin sein eigenes Geheimnis, der seine Arbeit weniger oder mehr vollkommen macht, nachdem er mehr oder weniger Geschick hat.“

Der Saft des Lackbaumes (*Rhus vernicifera*) hat die Fähigkeit, so widerstandsfähig zu werden, daß Seewasser und kochendes Wasser ihm nichts anhaben können. Doch dürfen nicht weniger wie drei Schichten übereinander gelegt werden. Bei feineren Arbeiten können bis zu achtzehn Schichten aufgetragen werden, so daß der Lack eine dicke Masse bildet, die vor der Erhärtung ganz leicht geschnitten und graviert werden kann. Es ist darauf zu achten, daß bei jedem neuen Lacküberzug der vorhergehende ausgetrocknet ist. Die Arbeit geht daher nur langsam vonstatten.

Die Hauptkunst besteht in der Verzierung. Eine dünne Lackschicht ist, wie wir oben sahen, durchsichtig, und bei allen älteren Arbeiten dürfte nur die Lackschicht über die darunter liegende Malerei aufgetragen sein. Bei genügender Glättung der dünnen Schicht erhöht sich die Wirkung der Malerei und schützt sie zugleich.

¹⁾ *J. B. du Halde*, Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reichs und der großen Tartarey. Aus dem Französischen mit Fleiß übersetzt, Rostock, 1747, Bd. II S. 205 ff. Vom Chinesischen Ferniß, dessen Beschaffenheit und verschiedenem Gebrauch.

Erst bei Vermehrung der Schichten wird der Lack undurchsichtig und erhält einen eigenen Glanz. Durch Beimengung von Farbstoffen können beliebige Wirkungen erzielt werden. Am bekanntesten ist der durch Beimengung von essigsaurem Eisenoxyd hergestellte tiefschwarze Lack. Zahlreiche Techniken sind aus Japan bekannt, aber es würde zu weit führen, sie im einzelnen zu erörtern. Außerdem ist es zweifelhaft, ob alle Arten auch in China bekannt waren oder zum Teil erst in Japan erfunden wurden, da seit dem 15. Jahrhundert das Inselvolk seinen Lehrmeister in der Lackkunst zu übertreffen begann.

Jedenfalls wissen wir aus der Literatur.¹⁾ daß besonders in der Sungzeit die Lackkunst in China blühte. Unter den Mingherrschern wurde die Kunst ebenfalls gepflegt, aber es scheint, als wenn damals eine Bevorzugung der glänzenden Porzellane begann und die Lackarbeiten — mit Ausnahme des geschnittenen roten Lacks — weniger Beachtung fanden. Aus dem 18. Jahrhundert sagt du Halde:²⁾ „Die gefernißte Arbeit, die zu Canton verfertigt wird, ist lange nicht so gut, brauchbar und dauerhaft als diejenige, die teils aus Japan kommt, teils zu Tongking und zu Nang king, der Hauptstadt in der Provinz Kiang nu, zubereitet wird. Und das rühret nicht daher, als ob die Künstler nicht ebenso guten Ferniß und Gold brauchten, sondern weil sie sich in ihrer Arbeit zu sehr übereilen und genug zufrieden sind, wenn sie nur den Augen der Europäer wohlgefällt. Eine laquirte Arbeit von ächtem Ferniß muß Zeit haben, und es reicht kaum ein Sommer hin, dieselbe zu gehöriger Vollkommenheit zu bringen.“

Heute werden nur gewisse Techniken gepflegt, und viele japanische Arten sind unbekannt. Ein Überblick der technischen und ebenso der stilistischen Entwicklung kann bei dem spärlich vorliegenden Material nicht erreicht werden. Es ist fraglich, ob überhaupt jemals eine Geschichte der chinesischen Lackkunst geschrieben werden kann. So muß ich mich darauf beschränken, die zufällig erhaltenen japanischen Kunstwerke des 8. Jahrhunderts und moderne Typen zusammenzustellen, um ein Bild der vielseitigen Anwendungsarten und der eigenartigen Muster zu geben. Einigermmaßen beglaubigte Belege aus den dazwischen liegenden Jahrhunderten fehlen.

¹⁾ *Bushell*, Chinese art, Bd. I, S. 124, Tsao Ch'ao, Ko Ku yao lun, 1387, Buch 8: Ku ch'i ch'i lun (Beschreibung von alten Lackarbeiten) — Ch'ing pi ts'ang (Sammlung kunstvoller Raritäten), 1595.

²⁾ *J. B. du Halde*, Beschreibung des Chinesischen Reichs, 1747, Bd. II, S. 205.

Tangzeit

618—980

Die ältesten buddhistischen Reliefs (Abb. 591) und Vollskulpturen in japanischen Tempeln sind nicht aus Holz geschnitzt, sondern aus einer Masse geformt,

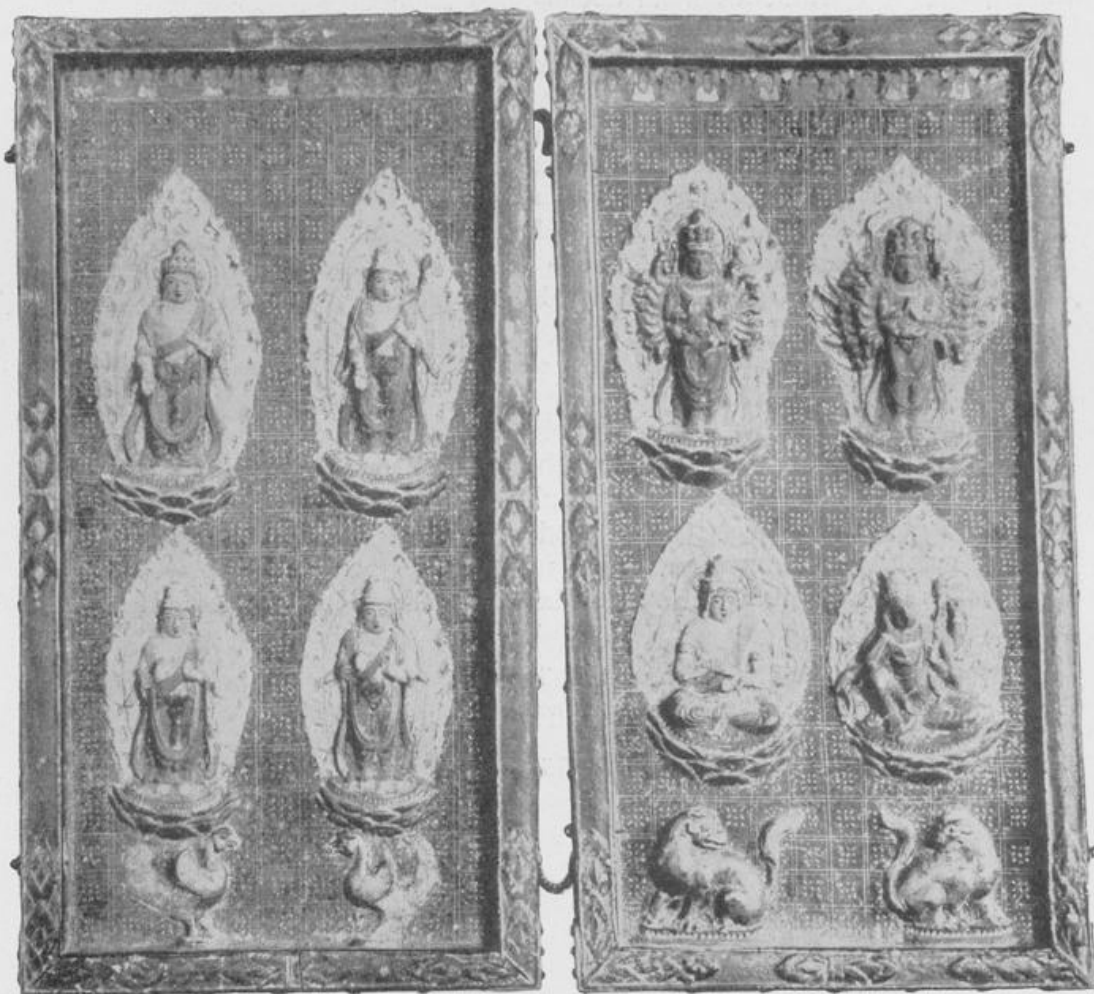


Abb. 591 Zwei Teile eines Setzschirmes, 31 cm hoch, mit in Relief aufgelegten buddhistischen Figuren, Löwen und Phönixen aus Lack (Kanshitsu) in rauher, nicht polierter Ausführung, angeblich von Kobo Daishi aus China mitgebracht, Ryukointempel, Japan, Tangzeit, 618—980
(Aus: Art Treasures of the Koyasan Tempel, Tokio, Kokka Publishing Co.)

die „getrockneter Lack“ (japanisch: Kanshitsu) genannt wird. Es ist eine künstliche Masse, der vielleicht auch Lack beigelegt ist. Die Oberfläche ist nicht poliert und geglättet, sondern roh gelassen. Diese Ausführung scheint nicht genügend dauerhaft gewesen zu sein, denn mit der zunehmenden Kunstfertigkeit wird sie durch die Holzschnitzerei ersetzt. Mehrere Stücke sollen vom Festlande eingeführt worden sein; wir können daher annehmen, daß die gleiche Technik in China geübt worden ist.

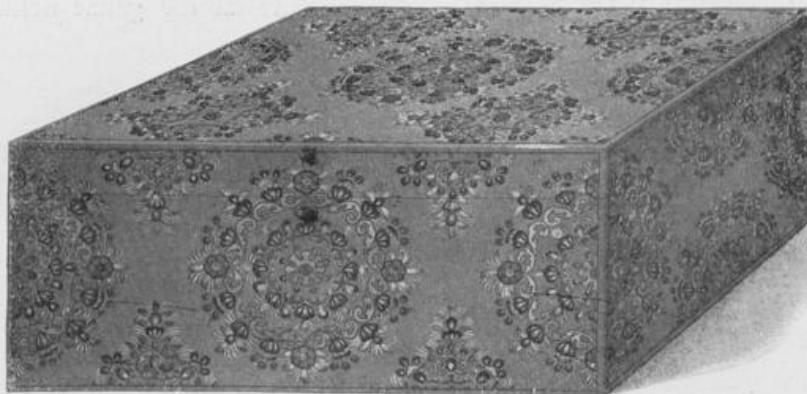
Die Hinterlassenschaft des Kaisers Shomu von Japan ist im kaiserlichen

Schatzhause Shosoin¹⁾ in der Mitte des 8. Jahrhunderts deponiert. Da chinesische Originale zum Vergleich fehlen, ist es zwar nicht bewiesen, aber sehr wahrscheinlich, daß diese Arbeiten vom Festlande importiert worden sind oder, wenn in Japan hergestellt, von eingewanderten Chinesen herrühren; auf jeden Fall entsprechen sie der Kunstfertigkeit der Chinesen unter den Tangherrschern (618—980).

Der Stil ist völlig „unjapanisch“, wenn wir die Arbeiten der letzten Jahrhunderte mit ihnen vergleichen. Dagegen entspricht er jenem luxuriösen Tangstile, den wir



a



b

Abb. 592 Viereckige Kasten mit farbiger Malerei
a Hellblau mit Gold- und Silbermalerei, Pflanzenmuster, auf Holzuntersatz,
b Blumenrosetten, rote Blumen auf grünem Grunde, Schildpattkanten.
 Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, nach japanischer Vorlage, 8. Jahrhundert

unter dem Einfluß der westlichen Völker bei Bronzen (S. 182) und Töpfereien (Abb. 388) in der lokalen ostasiatischen Ausgestaltung wiederholt kennen gelernt haben. Auf den Seidengeweben hatten wir an der Darstellung der Löwenjagd (Abb. 559) das persische Vorbild erkannt, und von dort kamen auch die reichen Pflanzenornamente (Abb. 563), besonders in Rosettenform. Mit farbigem Pinsel finden wir ähnliche Muster auf die Holzflächen gemalt und mit Lack überzogen (Abb. 592) oder

¹⁾ *Toyoi Shuko*, Tokyo, 1908—1910, 6 Bde., Sammlung der kaiserlichen Schätze im Shosoin, in großen Folio-Abbildungen, farbige Holzschnitte und Lichtdrucke in vorzüglicher Ausführung, 588 Objekte auf 376 Tafeln, darunter viele Holz- und Lackarbeiten.



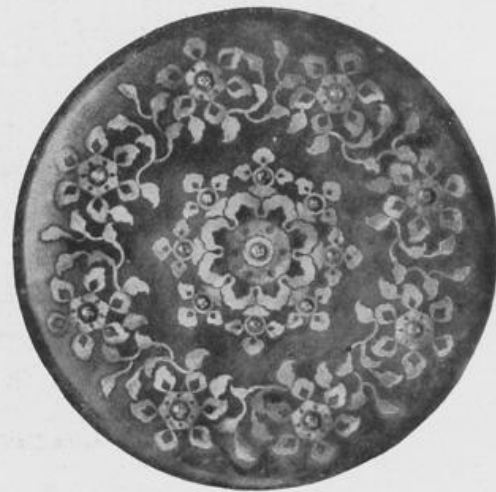
Abb. 593 Runde Büchse mit Instrumentensaiten im Innern, Vögel und Pflanzen, Silbereinlagen, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. II)

aus Perlmutter-splittern (Abb. 594) und geschnittenem Silberblech (Abb. 593) in die schwarze Lackschicht eingedrückt. Neben Perlmutter wurde auch Bernstein verwendet. Die gleiche Technik sahen wir bei Spiegeln auf Metalluntergrund (Abb. 279). Die japanischen Beschreibungen erwähnen auch Kri-

stallplatten (Abb. 601) und -splitter (Abb. 594), die unterlegte Malereien sichtbar lassen. Auf einem Sandelholzkasten (Abb. 596) sehen wir die persischen Rosetten in dünnen Linien durch Einlagen sehr zierlich gebildet und die Zwischenräume mit Blumen und Vögeln angefüllt.

In besonderer Vollendung ist das Rosettenmuster auf einem Spiegelkasten durchgeführt (Abb. 595). Auf schwarzem Lackgrunde ist die ganze achtfach gebuchtete Fläche gleichmäßig mit Silberplättchen überzogen. Die einzelnen Verzierungslinien des westlichen Stiles sind mit sicherer Hand verteilt und durchgearbeitet, aber dennoch wird man an den Palmetten, an den Spitzen und vielen anderen Einzelheiten die östliche Ausführung erkennen. Ebenso merkwürdig ist das Anbringen von stilisierten Phönixen zwischen den rein geometrischen Mustern. Es ist eine nachgeformte, keine in strenger Konstruktion selbst erfundene Zeichnung. Wir werden das gleiche Motiv tausend Jahre später auf einer Metallararbeit (Abb. 659) wiederfinden, und ein Vergleich zeigt, wie meisterlich die Tangkünstler derartige Flächendekorationen auszuführen verstanden.

Für alle Arbeiten dieses Stiles gilt die symmetrische Anordnung der Flächendekoration. Es sind westliche Motive, die mit kleinen Abweichungen in die ostasiatische Kunstsprache übertragen sind. Die freie malerische Anordnung hatte



b



a

Abb. 594 a Runde Büchse mit Decke (b), Blumenmuster aus Perlmutterstückchen und Kristall in schwarzem Lack eingedrückt, innen mit Brokat gefüttert, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Toyei Shuko, Bd. III)

noch nicht den fremden Geist der Symmetrie überwunden. Damals besaß die ost-asiatische Kunst der Lacktechnik noch keinen eigenen Flächenstil, sondern war bestrebt, die Flächendekoration des Westens nachzuempfinden. Erst gegen Ende des ersten Jahrtausends verdrängte die rein nationale Ausgestaltung, deren Anfänge wir gleich kennen lernen werden, die konstruierten fremdländischen Muster so vollständig, daß wenige Jahrhunderte später der chinesische Verzierungsstil der Malerei seinerseits auf die Länder im Westen vorbildlich wirken konnte. Dem Zug vom

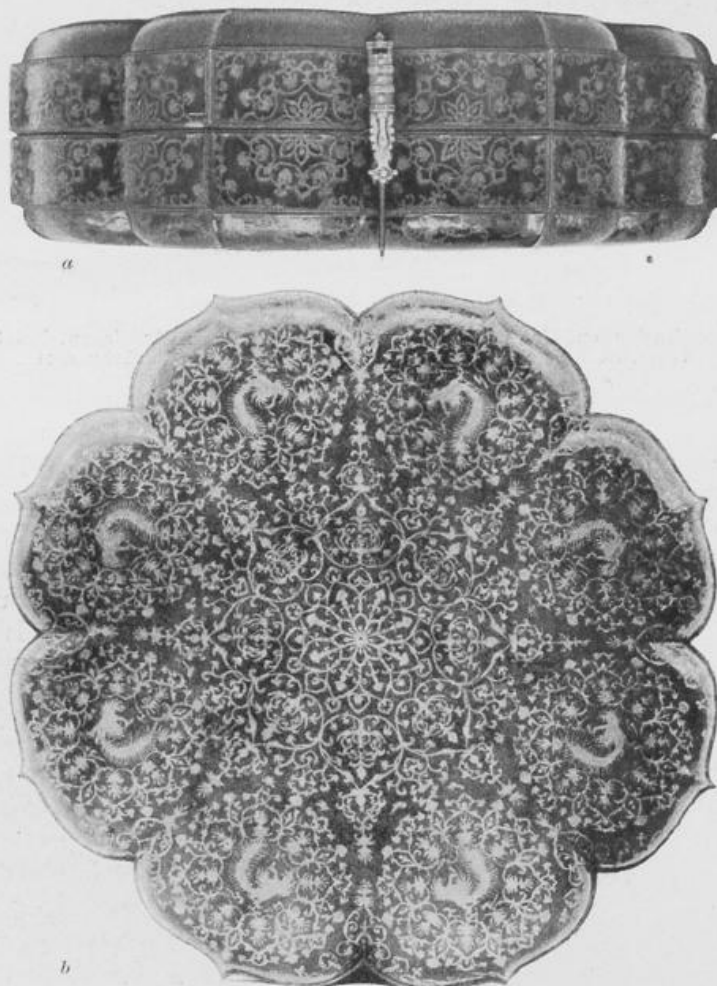


Abb. 595 Spiegelbüchse. Seitenansicht mit Schloß (a), Deckel (b), aus schwarzem, gelacktem Holz, mit Einlagen aus Silber, Beschlag aus Gold und Silber, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. VI)
Text s. S. 418, 473

Osten nach dem Westen ging ein wiederholter Einfluß vom Westen nach dem Osten voraus. In der Tangzeit entstand in China eine besondere Kunstrichtung, die in ihrer Abhängigkeit von dem Westen ungefähr der Chinoiserie im 18. Jahrhundert in Europa gleichgestellt werden kann.

Ein anderer Kasten ist in einfachen geometrischen Mustern (Abb. 598) mit gemaserten Holzfurnieren belegt. Derartige Arbeiten — meistens in kleinerem Format — werden heute noch ähnlich in Japan und fast genau so in Indien hergestellt. Wir können daher eine in weiten Gebieten Asiens früher verbreitete Technik der Holzintarsien annehmen. In China wurde später das massive Holz oder die Lackdekoration bevorzugt.



Abb. 596 Viereckiger Kasten auf Untergestell, rotes Sandelholz mit Holzeinlagen, Rosetten, Blumen und Vögel, im Kais. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 418

Auch das westliche Vorbild der Jagdszenen zu Pferde wurde auf Holzgeräte übertragen (Abb. 597). Das Gegenüber der Steinböcke auf dem Fußgestell (a) erinnert an ähnliche Seidenstoffe (Abb. 564, b), aber die Füllung der Seitenflächen zeigt eine freiere Behandlung. Die antiken Motive der berittenen Bogenschützen und des gejagten Wildes im fliegenden Galopp, sind ebenso wie die Vogelpaare und Kamele in so natürlicher Bewegung gezeichnet, daß gleichzeitig Malereien als Vorlagen an-

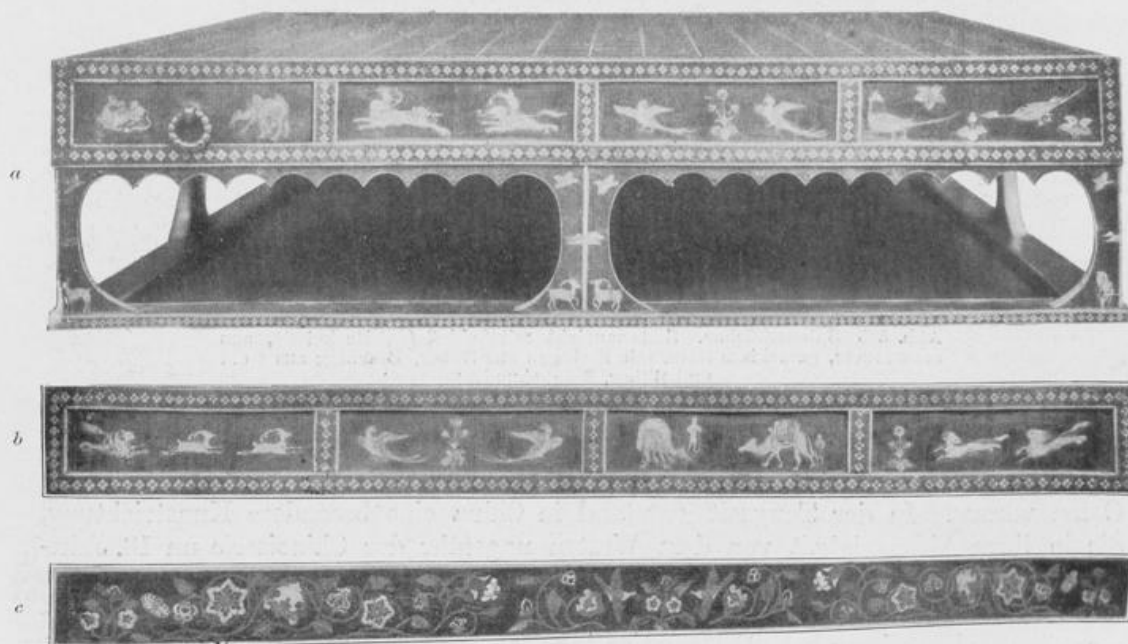


Abb. 597 Go (Art Schachspiel), Brett, Sandelholz, bemalt, Linien aus Elfenbein eingelegt, Schubladen mit goldplattiertem Griff, wenn eine aufgezogen wird, öffnet sich die andere automatisch, Quadrat. a Vorderseite mit Kamelen, Bogenschützen auf Phantasietieren, Papageien, Fasane, unten Steinböcke, Vögel, b Steinböcke, Fasane, Kamele mit Führern, Löwen, Pflanze, c Seitenteil von Brett (auf Untersatz wie a), Sandelholz mit Elfenbeineinlage, Blumenornamente und Vögel. Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. I)

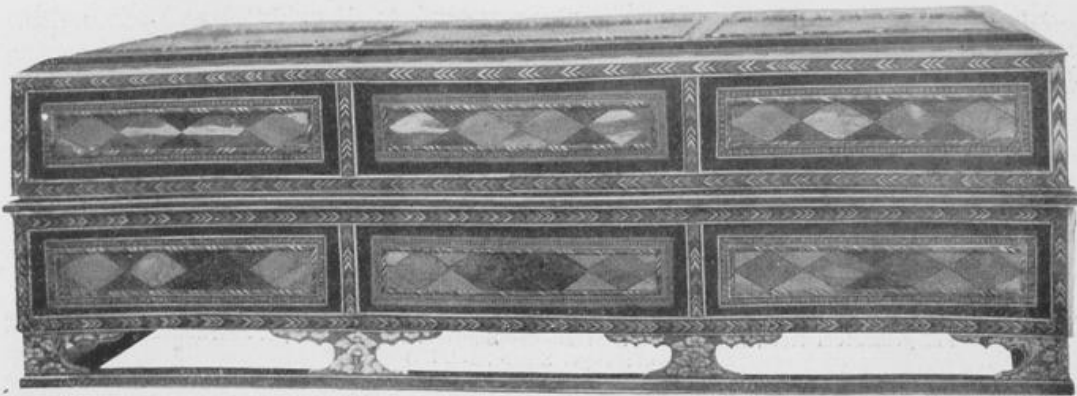


Abb. 598 Viereckiger Kasten auf Untergestell, Aloeholz, Seiten und Deckel mit rotem Sandelholz furniert in geometrischen Mustern, die Füße des Gestells aus blaufärbtem und ausgeschnittenem Elfenbein, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 419

genommen werden können. Die Kameldarstellung (Abb. 597, b), die vorher unbekannt war und nachher ebenfalls kaum vorkommt, fanden wir aus der gleichen Zeit in Ton als Totenbeigabe (Abb. 387). Dünne Elfenbeinlinien rahmen die Bilder ein. Neben den stilisierten Pflanzenornamenten (Abb. 597, c) zeigen die Tierdarstellungen den Beginn eines lokalen malerischen Stils.

Eine gelackte Holzkanne (Abb. 311) mit oblatenartig nebeneinander gefügten Hirschen, Schmetterlingen, Vögeln, Pflanzen und Blumen haben wir bereits früher kennen gelernt. Der Originalkatalog der japanischen Kaisersammlung aus dem 8. Jahrhundert bezeichnet die Kanne ausdrücklich als „fremdländischen Stil“, aber nur die Motive stammten aus dem Westen, die Ausführung war durchaus östlich.

Das Einlegen von Metallen und Muscheln begünstigte stilisierte Formen, aber der flüchtige Pinsel konnte ganze Bilder übertragen. Zum Schutze der Malereien wurden durchsichtige Lackschichten aufgetragen.

Aus der Verbindung von ornamentaler Flächendekoration und freier Malerei entstanden Muster (Abb. 599), die in ihrer Eigenart als Arbeiten Ostasiens verblüffen.



Abb. 599 Viereckiger Kasten auf Untergestell, schwarz gelacktes Holz mit hellenistischen Palmettenmotiven in chinesisch geschwungener Form und Delphinen, Malerei in Rot und Gelb auf Schwarz, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)



Abb. 600 Viereckiger Kasten, Vögel, Schmetterlinge, Zweige und Wolkenornamente, farbig, mit Goldspuren auf gelacktem Holz, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)

Griechische Palmetten, losgelöst von der symmetrischen Konstruktion, füllen wie freischwebende Wolken und Flammenornamente die Fläche und dazwischen ein Fabelschiff mit weit aufgesperrtem Maule, wie ihn die Phantasie des Ostasiaten später, als der westliche Einfluß aufhörte, niemals wieder eronnen hat.

Auf einem anderen Kasten (Abb. 600) sehen wir die Vögel in lebendiger Bewegung zwischen naturalistischen Blüten und stilisierten Wolkenmustern. Neben der farbigen Malerei begegnen uns hier Goldspuren auf dem gelackten Holzgrunde. Lernten wir bisher die bunten von einer durchsichtigen Lackschicht überzogenen Malereien kennen oder die Inkrustation anderer Stoffe in die vielfach übereinandergelegten und daher undurchsichtig gewordenen Lackschichten, so begegnen uns hier Goldspuren auf der Lackschicht.

Mit Goldpulver sind Berge, Wolken und Wasser gemalt, die den Rahmen eines Aloeholzkastens (Abb. 601) verzieren. Mehrere Techniken sind vereint. Das Fußgestell ist mit stilisierten Pflanzenornamenten und Löwen in Elfenbeineinlage verziert. Auf der Vorderseite sind drei Blumenstücke unter durchsichtiger Kristallplatte gemalt, und der Rahmen ist mit Goldlack versehen. Jede Technik verlangte ihren besonderen Stil.

In „verlorenem Goldlack“ ist die Scheide vom Schwerte des Kaisers Shomu (Abb. 340) ausgeführt. Auf die gelackte Fläche wurde das Muster mit Goldpulver eingestreut und mit einer dicken Lackschicht überzogen. Dann wurde der Lack so lange geschliffen und poliert, bis er eine Dünne erlangte, daß das Goldmuster unter der durchsichtigen Lackhaut hervorschimmerte. Mit Gold- und Silberpulver finden wir Holzschalen in Pflanzenmotiven verziert (Abb. 602), während andere Lack

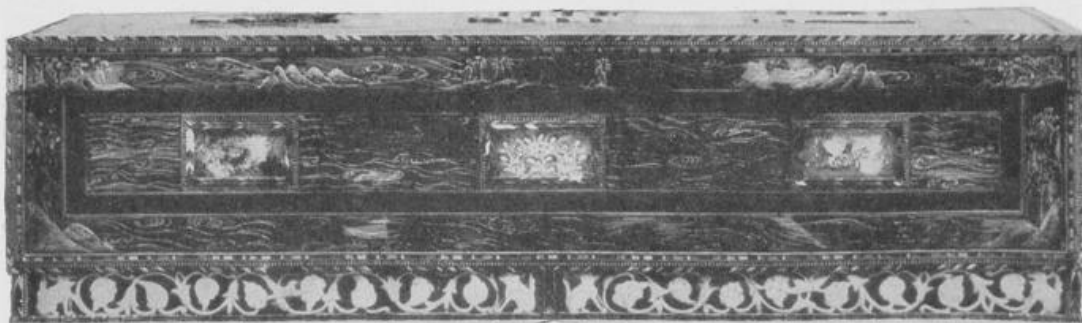


Abb. 601 Seitenansicht eines viereckigen Kastens, Aloeholz mit rotem Sandelholz, Berge, Wasser und Wolken, mit Goldpulver gemalt; je drei rechteckige Kristallplatten an Vorderseite und auf Deckel eingelegt, über farbiger Blumenmalerei; schmaler Rand aus eingelegten Hölzern, Fußgestell mit Ranken, flankiert von Löwen, in Elfenbeineinlage, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)
Text s. S. 418

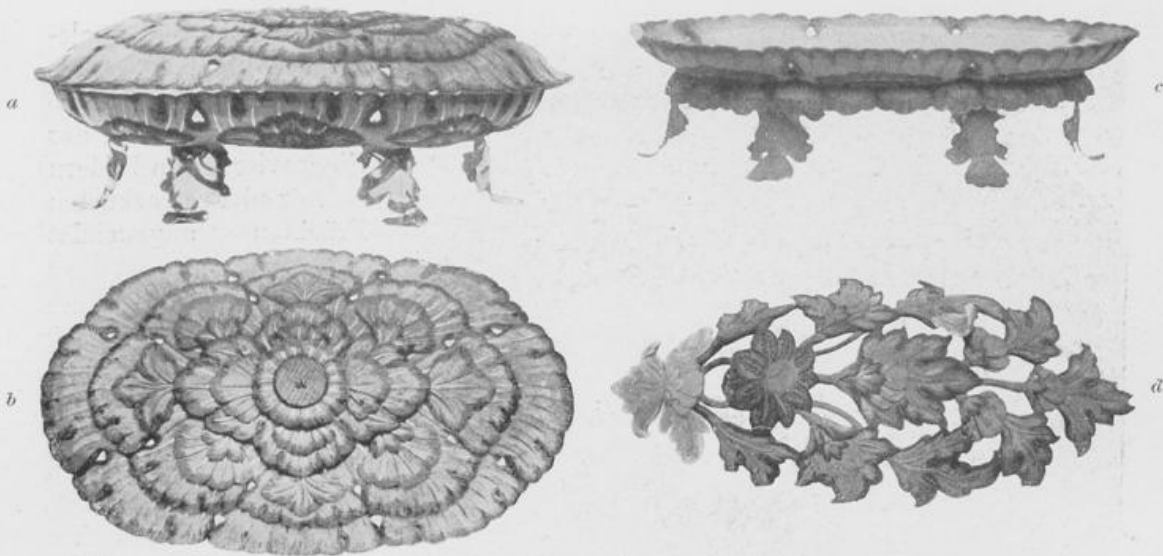


Abb. 602 Schalen aus Paulowniaholz geschnitzt, verziert mit Gold- und Silberbronze, Füße (a) aus Gold- und Kupferlegierung, Blumenornamentik. a Schale mit Deckel auf sechs Füßen, b Ansicht des Deckels (a) von oben, c Schale auf sechs Füßen, d reparierter Teil eines Deckels, durchbrochen gearbeitet, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

arbeiten (Abb. 603) farbige Malereien auf dünn gebämmerten Goldblättchen tragen. Da ich die Originale im Shosoin nicht gesehen habe, folge ich den japanischen



Abb. 603 Schale in Lotosblumenform, mit 32 Blättern, Holz mit schwarzem Lack und farbiger Malerei auf Blattgoldgrund, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

Angaben im Toyei Shuko, die allerdings auf die einzelnen Techniken nicht genauer eingehen.

Die Lackschicht wurde direkt auf Holz oder andere Stoffunterlagen aufgetragen. Häufig fand auch Leder Verwendung. Die Techniken der Verzierungen blieben die gleichen wie die oben erwähnten. Sowohl Einlagen von Gold- und Silberblech (Abb. 604) kommen vor wie



Abb. 604 Kleiner Kasten, gelacktes Leder mit Vögeln und Zweigen in Gold- und Silbereinlagen, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. III)



Abb. 605 Achtseitiger Spiegelkasten aus Holz, mit gelaacktem Lederüberzug. Vögel und Blumen in Gold- und Silbermalerei, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

zwischen 1403 und 1425 hatten die Chinesen von einem japanischen Techniker bei der Gesandtschaft in Ningpo die Behandlung mit Maler- und Sprengelgold erlernt und schickten (1426—1436) viele Studenten nach Japan, um die Lackmalerei in Gold und Farben zu erlernen. Der Chinese Yang Hüan soll zuerst in China die japanische Lackmalerei eingeführt haben.“

Konnte China in der Technik des Goldlacks die Japaner nicht erreichen, so blieb es doch in bezug auf die Lackmalereien und Einlagetechnik nicht zurück. In ihnen und den noch zu erörternden geschnittenen Lacken sind „die Chinesen — nach Kümmels Meinung — die unbestrittenen Meister, die Japaner schwächliche Nachahmer geblieben“. ¹⁾ Allerdings fehlen uns

¹⁾ Kümmel, Bemalte Chinesische Lacke. Amtliche Berichte aus den K. Kunstsammlungen. Ostasiatische Kunstabteilung, Juli 1910, S. 270—276, Abbildungen von Lacken aus der Ostasiatischen Kunstabteilung des Berliner Museums, von denen Kümmel selbst bei einem die japanische Ausführung als möglich zugibt. Das gleiche dürfte für das kleine Kästchen mit Gewürznelkenzweig gelten. Dagegen zeigt das Bild von zwei Phönixen in Landschaft die Hand eines

Gold- und Silbermalereien (Abb. 605). Daneben wurde, nach japanischen Berichten, das Eingravieren von Bildern in Holz oder getrockneten Früchten angewendet (Abb. 606).

In Japan schätzte man besonders den Goldlack und steigerte ihn zu einer virtuellen Vollendung. China dagegen hat nichts Gleichwertiges geschaffen und sogar wiederholt versucht, die Techniken seiner einstigen Schüler zu erlernen. Hirth berichtet, daß von den Geschenken japanischer Gesandter am Hofe zu Peking die Lackarbeiten besondere Bewunderung erregten: „In der Zeit



Abb. 606 Gefäß mit Deckel aus getrockneter Melone, mit eingravierten Mustern und Bild von Konfuzius und seinem Schüler Yeng Hui zwischen Bäumen, Tangzeit, 618—980
(Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

bis jetzt für diese Annahme jegliche Beweise, aber da die Chinesen auf allen Gebieten als Lehrmeister der Japaner aufgetreten sind, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie es auch in der Lackmalerei waren. Wenn in China im Gegensatz zu den Verhältnissen in Japan keine alten Lacke erhalten blieben, so sind die Kriege, Revolutionen und Feuersbrünste natürlich an erster Stelle als Grund anzusehen. Aber es kommt hinzu, daß die Chinesen mit ihrem historischen Sinn an erster Stelle die archäologischen Gegenstände und Inschriften schätzten und von den modernen Techniken nur die feinsten Porzellane und Steinarbeiten ihres Kunstwertes wegen sammelten. Die dekorierten Zweckgeräte sind verbraucht und verschollen. Bei dem begrenzten Gesichtskreis der Japaner dagegen wurden prunkende Zierstücke aller Arten und Zeiten der technischen Vollendung wegen aufbewahrt und gesammelt.

Hierdurch entstand ein wesentlicher Unterschied in der Bedeutung der Kunstartikel auf dem Festlande und auf dem Inselreiche. Seit der Sungzeit sammelten die Chinesen und bezahlten enorme Preise für alle prähistorischen Stücke, besonders für antike Bronzen und Jadearbeiten, und seit der Mingzeit für feinste Porzellane — die Japaner hatten in der gleichen Epoche noch kein Verständnis für die von den Chinesen am höchsten geschätzten Werke. Erst im 15. Jahrhundert begann sich Japan wieder mehr um den chinesischen Geschmack zu kümmern, aber auch dann haben die kostbarsten Schätze nicht ihre Heimat verlassen.

Die Lackarbeiten dürften in China seit altersher nie mehr gewesen sein als geschmackvoll dekorierte Gebrauchsgegenstände, denen ein höherer Sammlungswert nicht beigelegt wurde. Sicher ist viel Geschmackvolles und Schönes geschaffen worden, denn die luxuriösen Paläste werden neben den Kunstschatzen auf anderen Gebieten auch gleichwertige Tische und Sitze, Schränke und Truhen, Tablette und Untersätze, Kästen und Döschen enthalten haben. Marco Polo¹⁾ berichtet z. B. von einer gelackten Holzvase mit Silbereinsatz von über 5 m Höhe. Aber kein Stück wird so kostbar und liebevoll ausgeführt worden sein wie die bunten Eierschalentassen aus Porzellan oder wie in Japan die zierlichen Goldlackdöschen. Wäre es anders gewesen, so würden die Quellen in der chinesischen und europäischen Literatur genauere Hinweise enthalten, und vor allem hätten die ausführlichen Kataloge der kaiserlichen Sammlungen wenigstens einzelne Typen übermittelt. Zwar werden Lackarbeiten wiederholt von den Schriftstellern gerühmt²⁾ und ihre Technik beschrieben, aber Lobpreisungen wie bei den am höchsten geschätzten Kunstarbeiten fehlen.

chinesischen Malers. Jedenfalls dürfte die Malerei nicht vor der Mingzeit entstanden sein. Bei dem völligen Fehlen von Originalen zum Vergleich ist es schwierig, über Ort und Zeit der Herstellung etwas zu bestimmen.

¹⁾ Yule, Marco Polo, 1903, Bd. I.

²⁾ Bushell, Chinese art, Bd. II, S. 124, Tsao Chao, Ko Ku yao lun, 1387 und S. 126 Chang Ying-zwen, Ch'ing po Ts'ang 1595.

Musikinstrumente.

Die alten Quellen berichten, daß schon im 23. Jahrhundert v. Chr. die Musik erfunden worden sei. Im 10. Jahrhundert v. Chr. hatte sie eine solche allgemeine Verbreitung und Bedeutung erlangt, daß ihre Kenntnis ein wichtiges Fach in der Schule bildete.

Im Chouli werden die verschiedenen Arten der Beschäftigung aufgeführt. Unter den sechs freien Künsten steht nach der Beachtung des Ritus an erster Stelle die Ausübung der Musik, und zwar vor dem Rechnen, Schreiben, Bogenschießen und Wagenlenken.¹⁾

Die weithin tönenden Schlaginstrumente von der großen Kriegspauke auf hoher Bergesspitze und der Kriegstrommel auf dem Wagen des Kaisers bis zum Cymbel des Rottenführers haben wir bei den Waffen (S. 204) kennen gelernt. Es waren Signalkünder, keine Melodienwerkzeuge. Die großen Tempel- und Palastglocken (S. 151—155) wurden als Zeichen des Stundenanfangs und des Beginns des Gottesdienstes, und die Klangplatten, Trommeln und Schellen in ähnlicher Bedeutung angeschlagen. Beim gravitätischen Einerschreiten ertönten die Jadesteine (Abb. 507) des Klangregulators auf der Hofkleidung, und Glöckchen und Schellen bildeten den Schmuck der Kleider, Vorhänge und Tierzäumung.

Die Instrumente der melodischen Musik waren Saiteninstrumente, Flöten, kleine Trommeln und Glocken.

Die chinesischen Schriften²⁾ enthalten sehr ausführliche Listen über die zahlreichen Abarten der Instrumente, aber eine Entwicklungsgeschichte der künstlerischen Formen fehlt. In alten Büchern ist das Schema der Instrumente in Konturlinien recht oberflächlich angegeben, ohne irgendwelche Rücksicht auf das Material und den verzierenden Schmuck. Allerdings wird schon frühzeitig die Anbringung von Edelsteinen erwähnt, aber keine genauere Mitteilung über die Art und den Stil existiert.

Wieder ist es die Schatzkammer des japanischen Kaiserhauses, die uns Originalinstrumente, wenigstens aus der Tangzeit, erhalten hat. Aber wie wir gleich sehen werden, sind nur gewisse Typen in üppiger Ausführung vertreten, und gerade die ältesten Instrumentformen fehlen. Europäische Sammlungen enthalten nur selten ostasiatische Musikinstrumente und haben sie niemals unter dem ästhetischen Gesichtspunkte gewählt. Auch dürfte es heute kaum möglich sein, in den Besitz älterer Stücke als aus den letzten Jahrhunderten zu gelangen.

Das älteste Saiteninstrument ist eine liegende Harfe (Kin); sie besteht aus einem Brett mit überspannten Seidenfäden, die an beiden Enden über feste Stege laufen. Die chinesischen Schriften berichten, daß Kaiser Fuhü um 2500 v. Chr. dieses Instrument zuerst einführte. Es war über zwei Meter lang und

¹⁾ *Plath*, Beschäftigung der alten Chinesen. Bayr. Akademie der Wissenschaften, München 1869, S. 4.

²⁾ Eine kurze Übersicht der Instrumente gibt: *Kraus*, La musique en Japon, Florenz 1878. — *Piggott*, The Music and Musical instruments of Japan, London 1893. — *Piggott*, The Music of the Japanese, Asiatic society of Japan, Tokyo 1891. — *Abraham* und *Hornbostel*, Studien über das Tonsystem und die Musik der Japaner. Internationale Musikgesellschaft, 1903, Januar/März, untersuchen auch chinesische Instrumente und geben S. 342 u. 343 eine Literaturübersicht. — *Knosp*, La Musique Indo-Chinoise, Mercure musical et bulletin français de la Société Internationale de Musique, 1907, September. — *Soulié*, La Musique en Chine. Bulletin de l'association amicale Franco-Chinoise, Paris 1910, März bis April 1911, I.-V. — *Cordier*, Bibliotheca Sinica, Literaturangaben, S. 1572—76, 3154—56. — *Leroux*, La musique japonaise classique, Société franco-japonaise de Paris, 1910, Juni/September, S. 17—57, und Beiheft mit Tafeln.

hatte nur fünf Saiten. In der Choudynastie kam eine sechste und später eine siebente Saite hinzu. So blieb die Form für lange Zeit, nur kam daneben eine kleinere Ausführung auf. Dem Kaiser Fuhi wird noch ein anderes, ähnliches Instrument (So) zugeschrieben, das bei 2 m 60 cm Länge 50 Seidenfäden besaß. Unter Kaiser Tiku (2432—2363 v. Chr.) soll die Anzahl der Saiten auf 25, und unter dem Kaiser Shun (2288—2206 v. Chr.) auf 23 vermindert worden sein. Die Saiten sind in zwei Gruppen geteilt und durch eine Mittelsaite getrennt. Die Harfe ruht wagerecht auf einem Gestell. Verschiedene Abarten sind im Laufe der Jahrhunderte entstanden. Eine kleinere Form (Tcheng) von 1 m 40 cm Länge mit 14 Saiten soll zuerst im 3. Jahrhundert v. Chr. hergestellt worden sein. Bei einer Ausführung (Paoso) werden Jade-, Edelstein- und Metalleinlagen erwähnt.

Im 6. Jahrhundert v. Chr. wird schon von der Harfe (Kin) als einer Antiquität gesprochen. Chinesische nachchristliche Bilder zeigen sie auf einen hohen Tisch gelegt und den Spieler auf einem Stuhle daneben sitzend. Die kleineren Ausführungen werden beim Sitzen auf der Erde auf dem Schoße gehalten. Auf den Gravuren der Hansteine halten die Harfenspieler, in der Mitte des Musikchors der Jongleure und Akrobaten, ihre Instrumente auf diese Weise; sie werden von Flötenbläsern oder Trommelschlägern begleitet.¹⁾

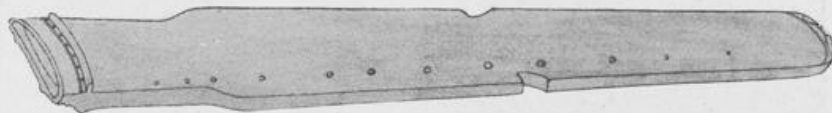


Abb. 607 Brett einer siebensaitigen liegenden Harfe (Kin), an beiden Enden feste Stege zum Spannen der Saiten, aus China nach Japan gebracht, 723 (Aus: Chihaya, Yamata no hikari, 1895)

Im Tempel wird die Harfe bei den heiligen Zeremonien verwendet und meistens allein gespielt, selten wird eine Begleitung mit anderen Instrumenten erwähnt. Es sind im Laufe der Jahrhunderte elf verschiedene Arten entstanden, bei denen die Anzahl der Saiten und die Größe wechselt.

Aus der Tangzeit ist ein elegantes Harfenbrett (Abb. 607, 608, 1) erhalten, das auf seiner Vorderseite die Stege zeigt, über die die Saiten gespannt werden, während die Rückseite mit reichen Einlagen verziert ist. Am Halse finden wir Schriftzeichen und auf dem Körper Vögel im Gegenüber der sassanidischen Stoffe, mit Blumen und Tieren. Es ist jener üppige Dekorationsstil der Tangzeit, den wir bei anderen Geräten (Abb. 311, 597, 600) bereits kennen gelernt haben, und der für das Dekor aller Instrumente, die im japanischen Schatzhause erhalten sind, charakteristisch ist. Die Holzteile sind mit oblatenartig nebeneinander gesetzten Mustern in Lackmalerei oder farbiger Einlage verziert. Es entspricht dem Zeitstile, daß die Flächen völlig mit Dekorationen überzogen wurden und die Formen eine elegante Kontur erhielten. Besonders reich ist die Vorderseite geschmückt (Abb. 608, 2). Sitzende Figuren unter dem Lebensbaum sind umgeben von Engeln auf Wolken und von Tieren auf der durch Pflanzenstauden und Bambusgebüsch angedeuteten Erde. Es ist eine zierliche Kleinarbeit einer vollendeten Technik.

Wesentlich einfacher ist ein Saiteninstrument (Houkin), eine Art Violine, das als Saiten nur zwei oder vier Seidenfäden, niemals Metallsaiten, hat. Die Größen sind sehr verschieden. Ein rundes, hohles Bambusholz, mit Schlangenhaut oder Pergament überspannt und unten offen gelassen, bildet den tönenden Körper, und auf langem schmalen Halse sind die Seidenfäden dicht nebeneinander gespannt. Es wird mit einem Bogen gespielt. Hou bedeutet Barbaren, somit lehrt der Name

¹⁾ Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909, Tafel 83, 85, 86.

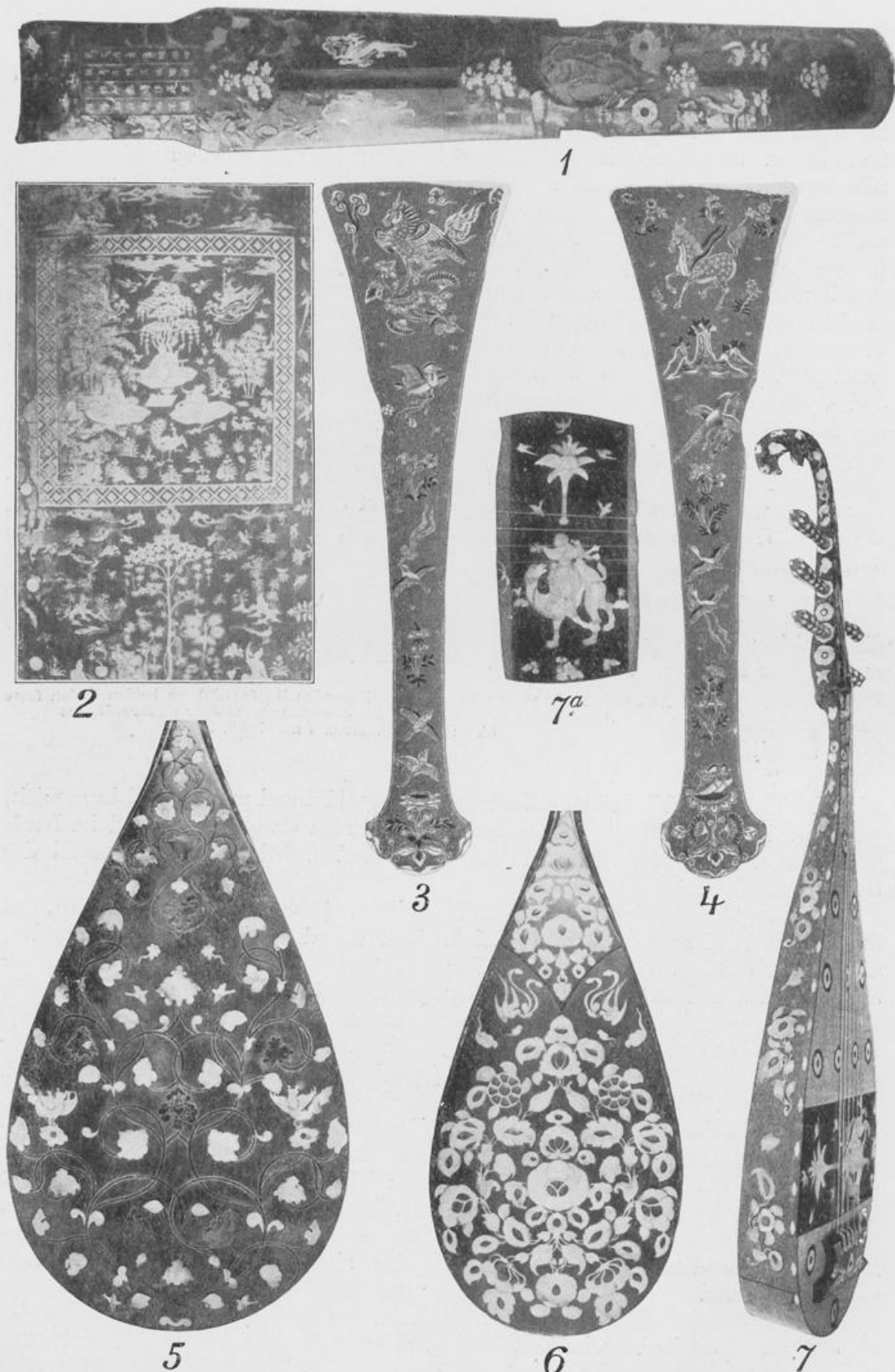


Abb. 608 1 Liegende Harfe (Kin) aus Paulowniaholz, schwarz gelackt, Vorderseite mit Silber und Gold, Rückseite nur mit Silbereinlage. Rückseite mit Inschrift, Drachen, Pflanzen und zwei Vögeln. 2 Teil der Vorderseite, Figuren auf Inseln zwischen Bäumen, Pflanzen, Vögeln und Wolken mit Engeln, laut Katalog gemacht von Hsü Ping Wei. 3, 4 Anschlagholz (Plectrum), für Pipa, Elfenbein, rot gefärbt, Blätter grün, Phönix, Vogel und Blumen (3), geflügeltes Pferd, Berge, Fasan, fliegende Gänse, Blumen, Entenpaar auf Lotosblumen (4), eingeritzt, so daß Muster weiß ist. 5 Gitarre (Pipa) aus Sandelholz mit Perlmuttereinlage, zwei Vögel mit Menschenköpfen, Blumen und Ranken. 6, 7, 7a fünfsaitige Gitarre (Pipa) Sandelholz mit Perlmutter und Schildkroteinlagen. Das Schildkrot hat von der Unterseite Eingravierungen, die durchscheinen; Blumenornamente mit Vögeln in Wolken (6), pipaspielende Figur auf Kamel, Baum und Vogel (7a).

Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, aus dem Besitze des Kaisers Shomu, 724-748
(Aus: Toyei Shuko, An illustrated catalogue of the ancient Imperial treasury called Shosoin, Tokio 1908, Taf. 19, 20, 21, 22)

Text s. S. 427 (1, 2), 431 (5, 7)

— Harfe (Kin) der Barbaren (Hou) —, daß wir hier ein aus dem Auslande eingeführtes Instrument haben. Es soll von den Völkern des Nordens und Westens übernommen worden sein. Als Beweis des Aufkommens in späterer Zeit ist charakteristisch, daß es nicht für den Gottesdienst Verwendung fand, sondern in Gemeinschaft mit Tamburins nur Gesänge begleitete. Die Ausführung wechselte in den Landesteilen und zu den verschiedenen Zeiten. Ähnlich ist ein Instrument mit rundem kleinem Schallkörper mit Schlangenhaut und langem Hals, das besonders in moderner Zeit allgemein Verwendung findet.

Für unsere Untersuchungen am bedeutungsvollsten ist eine Lautenart mit aus Holz gefertigtem plattem Schallkasten von geringer Höhe, mit vier oder fünf Saiten (Pipa). Sie hat eine ähnliche Verbreitung gefunden wie die Gitarre in Europa und auch eine gleiche Beliebtheit in allen Volkskreisen erlangt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn eine ganze Reihe dieser Instrumente, verschieden in Form und Verzierung, in Japan erhalten ist.

Die Pipa soll zur Hanzeit durch die Hiungnuvölker Zentralasiens (Bd. I, S. 44) eingeführt worden sein. Die Ausführung der ovalen Form (Abb. 609, 610) ähnelt so auffallend der griechischen Cithara und die Abart (Abb. 611) in runder Form (Yue kin) der Citharista, daß wir eine Übertragung aus dem Westen in den letzten Jahrhunderten vor Christus, zu der Zeit der vielfachen Reformen, annehmen können. Noch wichtiger als die Übereinstimmung der Formen der Instrumente ist die der musikalischen Theorien. „Die Verwandtschaft des chinesischen Musiksystems¹⁾ mit demjenigen des Pythagoras ist durch so zahlreiche Analogien belegt, daß man kaum umhin kann, an einen ursächlichen Zusammenhang beider zu denken. Es mag dahingestellt sein, ob der griechische Gelehrte von seinen Reisen nach Ägypten und dem Orient die Grundlage seiner Theorie als fertiges Geschenk in die Heimat zurückbrachte oder ob wir für beide Systeme eine ältere gemeinschaftliche Wurzel, etwa in Indien oder Babylon, zu suchen haben. Wir werden jedenfalls kaum fehlgehen, wenn wir die harmonische Musik des heutigen Europa und die harmonielose der modernen Japaner als späte Blüten eines Baumes nebeneinander stellen.“

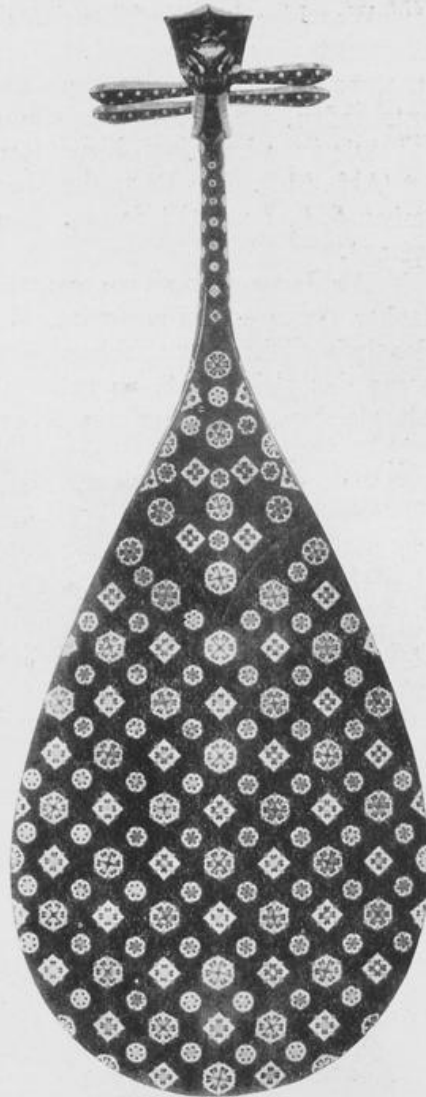


Abb. 609 Viersaitige Gitarre (Pipa) Rückseite von 610, aus Sandelholz, mit Holzeinlagen in geometrischen Figuren, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 429, 431

¹⁾ Zitiert nach Abraham und Hornbostel, Studien über das Tonsystem der Japaner, S. 321. — Chavannes, Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise. Appendix, Bd. III, Traduction mémoires historiques de Sse-matsien, S. 630—645.

Was hier für die Theorien der Musik festgestellt wird, gilt in genau gleicher Weise für das Instrument. Die Gitarre der italienischen Renaissance entspricht in ihrer Grundform der Pipa Chinas; beide sind aus einer gemeinsamen Urform entstanden, die im Westen von Asien anzunehmen ist.

Die Pipa hat einen birnenförmigen Körper, dessen Hals nach hinten umgebogen ist (Abb. 610). Die Form der Hanzeit weist 4 Saiten auf, aber verschiedene Abarten haben 5, 6, 7 und 12 Saiten. Der Körper ist aus Holz oder mit Schlangenhaut bespannt.

Die Japaner besitzen in der Biwa (Abb. 608—614), die auch wieder in mehrfacher Weise ausgeführt wird, eine Abart der chinesischen Pipa. Die Instrumente des kaiserlichen japanischen Schatzhauses sollen aus China eingeführt worden sein; wenn das richtig ist, so müssen wir die Abbildungen als gleichzeitige chinesische Abarten der Pipa ansehen.

Die breite Fläche dieses Haninstrumentes gab den Künstlern der Tangzeit eine gute Dekorationsgelegenheit. Wir finden Inkrustationen mit Silber, gefärbtem Elfen-

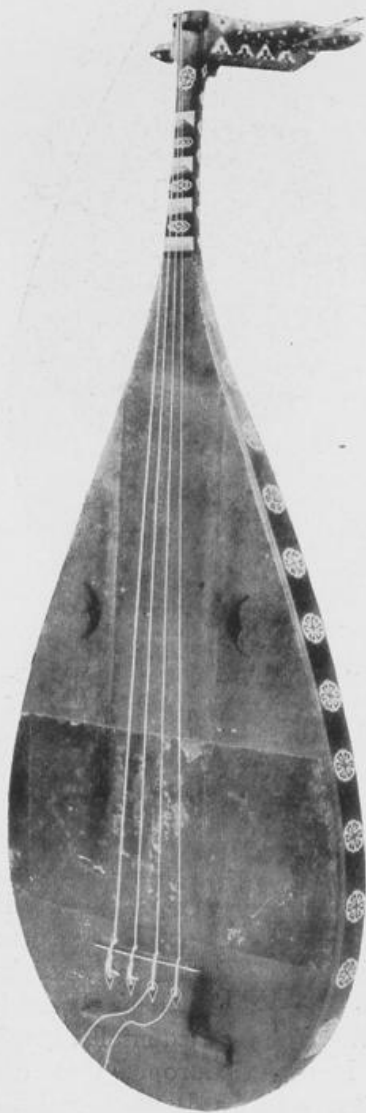


Abb. 610 Viersaitige Gitarre (Pipa) mit Malerei auf Mittelteil, Kreisornamente als Einlagen an den Seiten. Rückseite Abb. 609. Im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert. (Aus: Toyei Shuko, Bd. V) Text s. S. 429

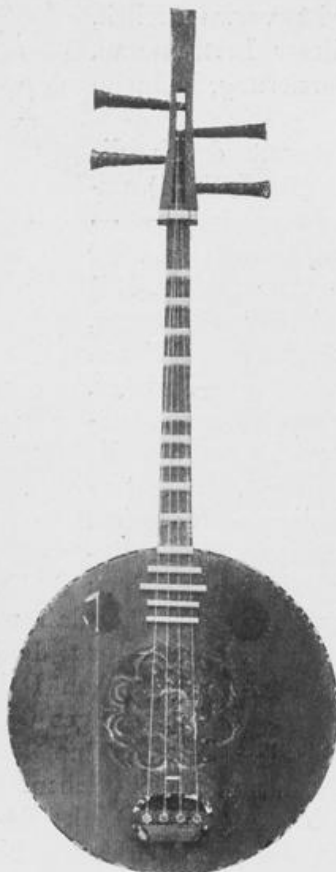


Abb. 611 Viersaitige Mandoline in runder Form (Yuekin) mit Rosette in Malerei, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert. (Aus: Toyei Shuko, Bd. V) Text s. S. 429

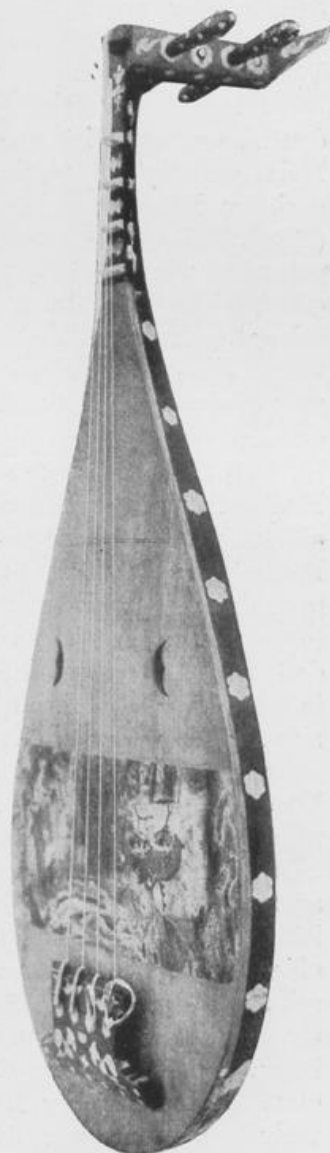


Abb. 612 Viersaitige Gitarre (Pipa) aus Ahornholz, gefärbt, mit gemaltem (Abb. 615a) Mittelteil, mit Einlagen von Perlmutt, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert. (Aus: Toyei Shuko, Bd. V)

bein, Perlmutter und Bernstein, der zum Teil untermalt ist, in zierlich zusammengefügt Mustern. Blumenrosetten, ähnlich denen auf persischen Seidenstoffen, sind dem Material und Zweck angepaßt, und dazwischen füllen geschwungene Flammen- und Wolkenmuster die Fläche (608, 6) oder in die eleganten Ranken sind Vögel mit Menschenköpfen gefügt (608, 5). Auf anderen Flächen sind keine abgepaßten Muster, sondern in rhythmischer Anordnung viele Einzelmotive (Abb. 609) nach Art von Stoffmustern aufgetragen. Ganz eigenartig sind Einlagen, die nach Gemälden ausgeführt sind. Da sehen wir einen Lautenspieler auf einem Kamel reiten. Zur Andeutung der fremden Heimat des Tieres ist eine Palme hinzugefügt (608, 7a).

Künstlerisch am höchsten stehen einige Malereien (Abb. 615), die als breites Querband die Oberfläche der Schallkasten (Abb. 612, 613) bedecken. Hier finden wir einige der wenigen Originalmalereien des 8. Jahrhunderts. In einer Gebirgslandschaft (Abb. 615, b) jagen Bogenschützen zu Pferde den Tiger, und in den hochgestaffelten Bergen sind die verschiedenen Szenen der Reiter und Fußgänger übereingemalt. Auf dem anderen Bilde (a) trägt, an steilem Felsen vorüber, ein reichgeschirrter weißer Elefant Musikanten, deren einer in lebhafter Bewegung die Pauke schlägt, und in der Ferne ist eine Gebirgslandschaft aufgebaut. Stil und Ausführung entsprechen den Malereien der Tangzeit, aber wir kennen bisher kein Original mit einer derartigen Darstellung. In Japan hat man diese Art der Tangmalerei, auf die die chinesische Renaissance in der Mingzeit zurückgriff, zur Zeit des Sammelns von Gemälden im 15. Jahrhundert nicht geschätzt. Damals wurde unter dem Einfluß der Zensekte eine mehr philosophierende Impressionsmalerei bevorzugt. In China hat man derartige Bilder aus dieser Zeit noch nicht gefunden, und daher kennen wir den Stil nur aus Nachbildungen aus der späteren Zeit (Bd. I, Abb. 146). Die Malereien auf den Instrumenten sind somit einzigartige Originale und interessante Beweise, daß in der Tangzeit in Japan ein Kunststil herrschte, dem die modernen Ästhetiker in Europa und Japan wenig Verständnis entgegenbringen.

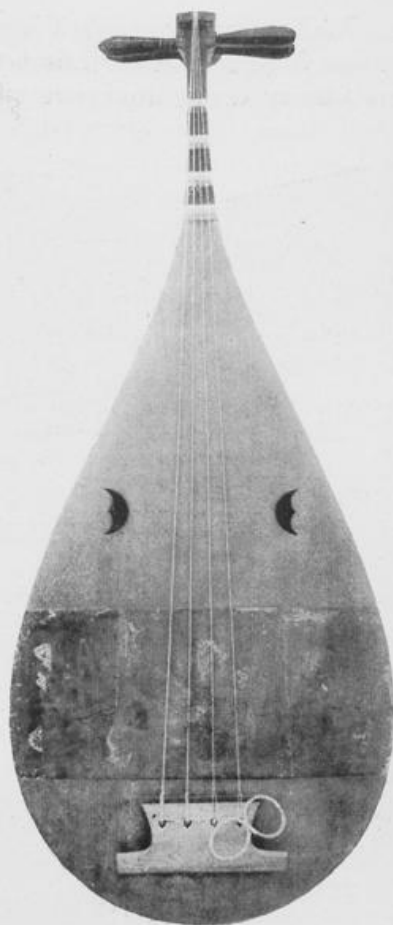


Abb. 613



Abb. 614

Abb. 613—614 Viersaitige Gitarre (Pipa) Abb. 613 Vorderseite mit gemaltem (Abb. 615 b) Mittelteil, Abb. 614 Rückseite, vier Vögel mit Blumenranken im Schnabel, Pflanzenornamente und Vögel, eingelegt in Silber, gefärbtem Elfenbein und Horn, in Bambus und verschiedenen Arten von Holz, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Tōyō Shukō, Bd. V)

Schon in den klassischen Büchern aus vorchristlicher Zeit wird die Erfindung der Flöte mit mehreren Pfeifen in verschiedener Länge um Jahrtausende zurückdatiert. Sie gehört wie die Harfe zu den Musikinstrumenten des Tempels. Aus

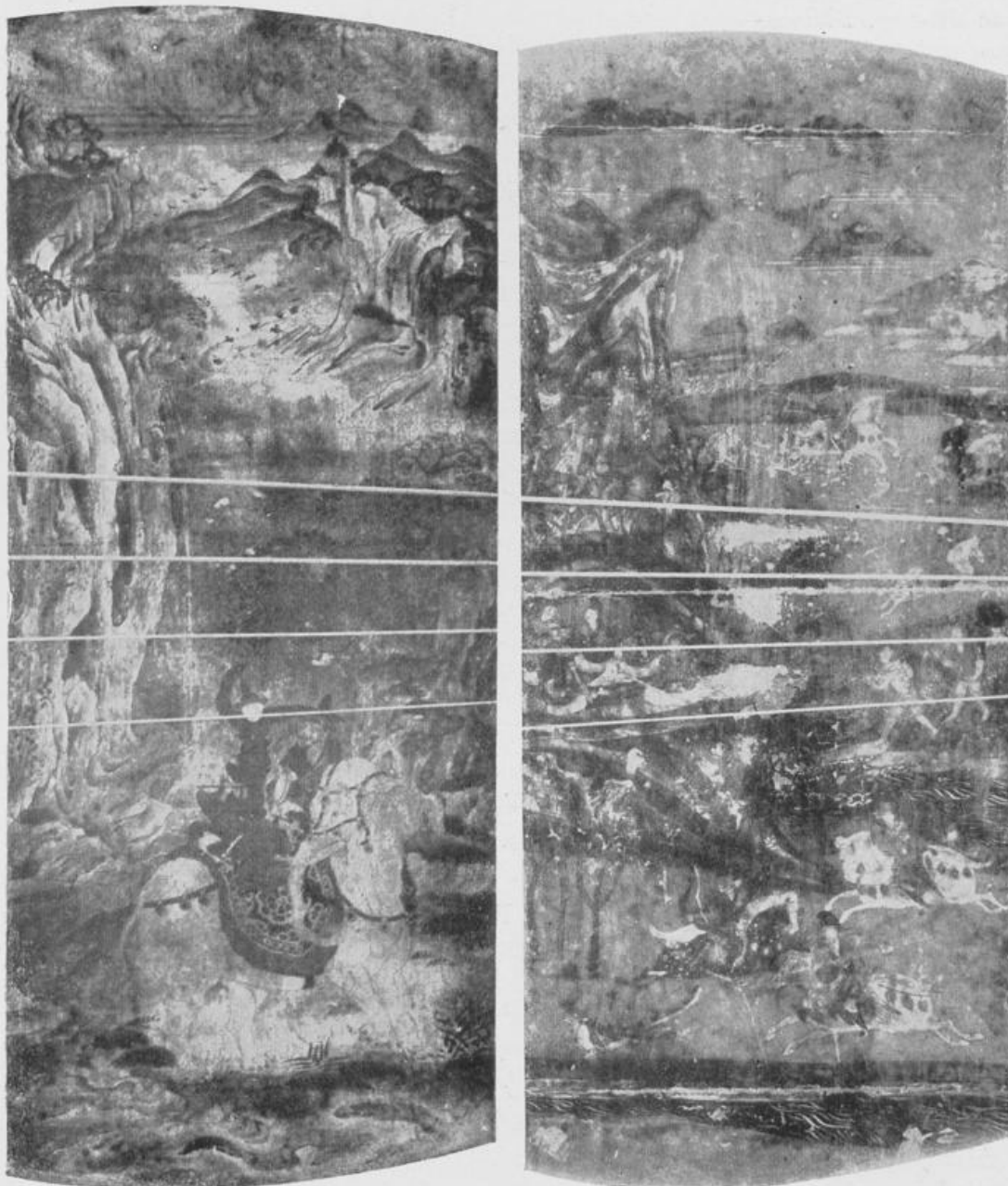


Abb. 615 a gemaltes Mittelteil der Gitarre (Abb. 612) Musikanten auf Elefanten in hoher Gebirgslandschaft, in dunklen Farben, b gemaltes Mittelteil der Gitarre (Abb. 613) Jagdszene im Gebirge, unten Bogenschütze, nach hinten gewendet auf Tiger schießend, Reiter zu Hilfe eilend, in der Mitte sitzende Figuren und Fußgänger, oben Reiter im Gebirge, Inseln im Meer, in dunklen Farben auf Zinnober gemalt, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert
(Aus: Toyei Shuko, Bd. V)
Text s. S. 431

Griechenland ist in der Legende des Wettstreites des Marsyas mit dem leierspielenden Apollo, der Kampf der mit dem asiatischen Kult eindringenden Flöte mit der altgewohnten Leier verewigt. In China gilt ebenfalls die Harfe als das älteste Instrument,

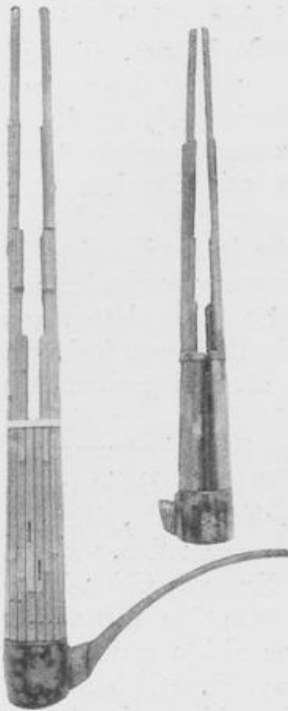


Abb. 616 Rohrflöten auf Mundgestell, schwarz gelackt, mit Vögeln u. Pflanzen in Goldmalerei, im Kaiserl. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, 8. Jahrhundert (Aus: Tōyō Shukō, Bd. V)

aber die Flöte dürfte aus der gemeinsamen Quelle früher nach dem Osten als nach Europa gekommen sein.

Auf der Länge der tönenden Pfeifen haben die chinesischen Philosophen des Altertums das Hauptproblem der Musiktheorie, die Tonleiter, nach der abnehmenden geometrischen Progression der „Quintenzirkel“ aufgebaut. Es war dasselbe Grundprinzip, das Pythagoras anwendete, nur benutzte dieser die Länge der schwingenden Saiten. Es ist das gleiche Schema, nach dem noch heute unsere Orgeln gebaut werden.

Die Ausführung ist in bezug auf Größe, Zahl und Material der Pfeifen eine sehr verschiedenartige. Das verbindende Hauptteil mit Mundstück war in der Tangzeit (Abb. 616) schwarz gelackt und mit Vögeln und Pflanzen in Goldmalerei verziert. Die Anordnung ist so getroffen, daß in der Mitte die kleinsten und an beiden Seiten die längsten Pfeifen sind.

Unter den zahlreichen Flöten und sonstigen Blasinstrumenten greife ich nur wenige typische Beispiele heraus.

Die Flöte (Siao) mit seitlichem Mundloch und verschiedenen Klanglöchern (Bd. I, Taf. IX, B) soll in der Hanzeit erfunden worden sein. Erst im 14. Jahrhundert fand sie in dem Orchester der rituellen Musik Eingang. Sie wird in Jade, Bronze und meist in Bambus ausgeführt, lackiert oder mit Drachen in Wolken bemalt. Bei einer Art wird unten ein Drachenkopf an vorgebeugtem Halse und oben ein aufgerollter Schwanz in Schnitzerei angesetzt,

so daß die Flöte (Tchonglu Siao) die Form eines Drachens erhält. Viel älter ist eine wahrscheinlich einfache Form der einrohrigen Flöte, die schon in vorchristlicher Zeit (S. 195) als Instrument der Befehlshaber erwähnt wird.

Von den Mohammedanern sind — wie man annimmt, durch turkestanische Völker — Trompeten (Suona oder Sola) übernommen, die heute zur Volksmusik, z. B. bei Hochzeiten und Freudenfesten, stets verwendet werden. Es gibt zahlreiche Arten der Ausführung, aber keine scheint eine künstlerische Verzierung erhalten zu haben.

Anschlaginstrumente gibt es in zahllosen Variationen. Die Pauke¹⁾ soll aus Zentralasien eingeführt worden sein. Auf Hanreliefs finden wir tonnenförmige Pauken in Gestellen aufgehängt, die an beiden Seiten angeschlagen werden. Daneben

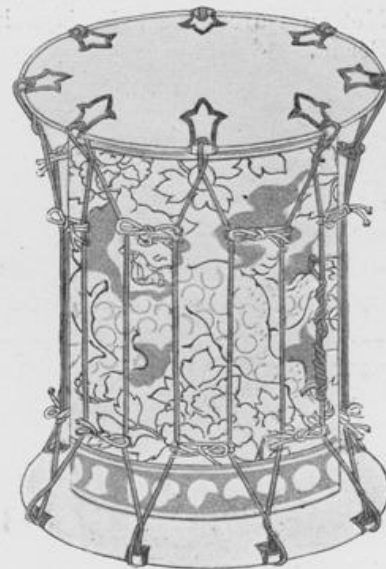


Abb. 617 Trommel, Mittelstück mit Löwen und Kamelien bemalt, angeblich vom König von Kudara in Korea an Prinz Shotoku (572–621) geschenkt (Aus: Chihaya, Yamatano hikari, 1895) Text s. S. 434

¹⁾ Wylie, Notes on Chinese literature with introductory remarks on the progressive advancement on the art. Shanghai 1902, S. 141. Nan Cho in Kee Koo hih, gedruckt im 9. Jahrhundert, sagt, daß die Einführung der Pauke in China aus Zentralasien stattfand und daß es 129 Symphonien gab, von denen ein großer Teil aus Indien stammt.

kommen auch liegende Pauken vor, die einen Fellbezug haben. Die Hängestelle haben meist oben Drachenverzierungen und am Fuße Löwen, die auf zentralasiatische Vorbilder schließen lassen. Andere Pauken wieder lagern auf einfachem Fußgestell. Es gibt Pauken von gewaltigen Dimensionen,¹⁾ bis herab zur kleinen Handtrommel (Abb. 617), die in ihrer in der Mitte zusammengeschnürten Form in ganz Asien verbreitet ist. Das Gestell ist oft mit Drachen und Päonienmotiven in Lack oder Malerei verziert.

Das Glockenorchester (Abb. 265) mit 16 Metallglocken, die in zwei Reihen in einem Gestell aufgehängt sind, haben wir in Stil, Form und Verzierung bereits kennen gelernt. In gleicher Weise wurden auch einzelne Glocken sowie Klangplatten aus Stein und Metall verwendet, die in Gestellen einzeln oder in Reihen aufgehängt wurden. Die Wertschätzung des hell klingenden Jadesteines als Schlaginstrument wurde schon erwähnt (S. 154).

Wir haben somit drei Haupttypen zu unterscheiden: an Saiteninstrumenten die liegende Harfe und die Gitarre, an Blasinstrumenten die Flöte in Reihen und als einzelne Röhre und an Schlaginstrumenten die Pauken, Trommeln, Glocken und Klangplatten. Seit der Hanzeit sind keine neuen Instrumente erfunden, sondern nur Variationen in großer Anzahl ersonnen. Die musikalische Kunst in China hatte in der Theorie und in den Instrumenten um Christi Zeit bereits ihre Vollendung erreicht. Von der künstlerischen Ausschmückung kennen wir nichts anderes, als was im japanischen Schatzhause aus dem 8. Jahrhundert erhalten ist. Hierbei bleibt es fraglich, ob diese überladene und luxuriöse Dekoration eine chinesische Arbeit oder eine japanische Ausarbeitung des chinesischen Stiles darstellt.

Aus China sind kunstvoll verzierte Instrumente, die sicher existiert haben dürften, nicht bekannt geworden. Marco Polo und andere Reisende berichten von den Orchestern am kaiserlichen Hof und in den Tempeln, aber kein Wort gilt der künstlerischen Ausgestaltung. Die modernen Instrumente sind schmucklose oder mit stereotypen Mustern handwerksmäßig verzierte Nützlichkeitsgeräte.

¹⁾ Die genaue Nachbildung in Originalgröße einer Riesentrommel von mehreren Metern Durchmesser in japanischem Tempelbesitz befindet sich im Völkermuseum zu Berlin.

Zweites Jahrtausend

Die Technik der geschnittenen Lacke ist wahrscheinlich erst im Mittelalter aufgekommen, da in den Kaiserschätzen in Japan kein Stück vorhanden ist. Es sind dort so viel verschiedenartige Ausführungen erhalten, daß kaum anzunehmen ist, daß die in den letzten Jahrhunderten so hoch geschätzte Kunst, wenn sie nicht vertreten sein sollte, schon damals geübt worden wäre. Auch ist zu beachten, daß bei den Arbeiten im Shosoin der Lack stets als dünne Schicht aufgetragen ist.

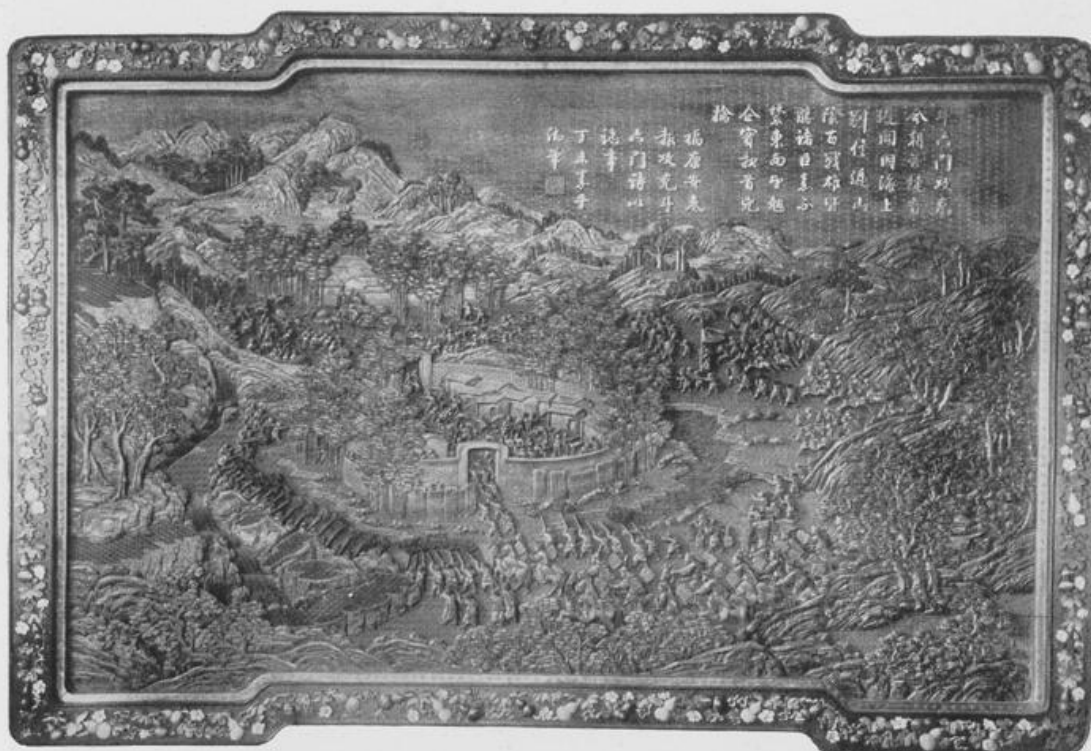


Abb. 618 Wandbild aus vierschichtigem Lack in schieferblau für Luft, dunkel olivgrün für Wasser, hellbraun für den Erdgrund und zu oberst rot für alle bildliche Darstellung, in Relief geschnitten; Inschrift in Messing: Die Eroberung der Festung Touliomen durch Kienlungs Armee, 1788. Rahmen: Teakhholz mit aufgelegter Blumen- und Früchtenranke in Nephrit, Achat, Lapislazuli und grün und rosa gefärbtem Elfenbein; gravierte Messingleiste als Bildabschluß, 83 zu 108 cm. Aus dem Kaiserpalast zu Peking, 18. Jahrhundert (Sammlung Stübel, Dresden — Originalaufnahme)
Text s. S. 437, 438

Ein Relieflack wurde in Japan zum ersten Male im 13. Jahrhundert, als gleichzeitig aus China die Glasurtöpferei nach Japan kam, geübt, und nach der Zeitepoche „Kamakuralack“ genannt. Die Entstehung in China dürfte etwas früher, aber doch nicht viele Jahrhunderte vorher, anzusetzen sein.

Man unterscheidet den echten Relieflack, der in die noch weiche, dicke Lackschicht geschnitten wird, und die viel minderwertigere Ausführung in geschnitztem Holz, das mit Lack überzogen wird. Die Lackschicht ist schwarz oder durch Beimengung von Zinnober rot gefärbt. Daneben kommt auch, allerdings viel seltener, eine Färbung in Chamois vor. Besonders der Rotlack hat im 16. bis 18. Jahrhundert eine Blütezeit kunstvoller Ausarbeitung erlebt. Japan hat niemals vermocht, ähnliche Qualitäten zu erzeugen. Im 19. Jahrhundert wurde die Technik weniger geübt, und die moderne Ware zeigt einen bedeutenden Rückgang in der Ausführung. Stücke aus

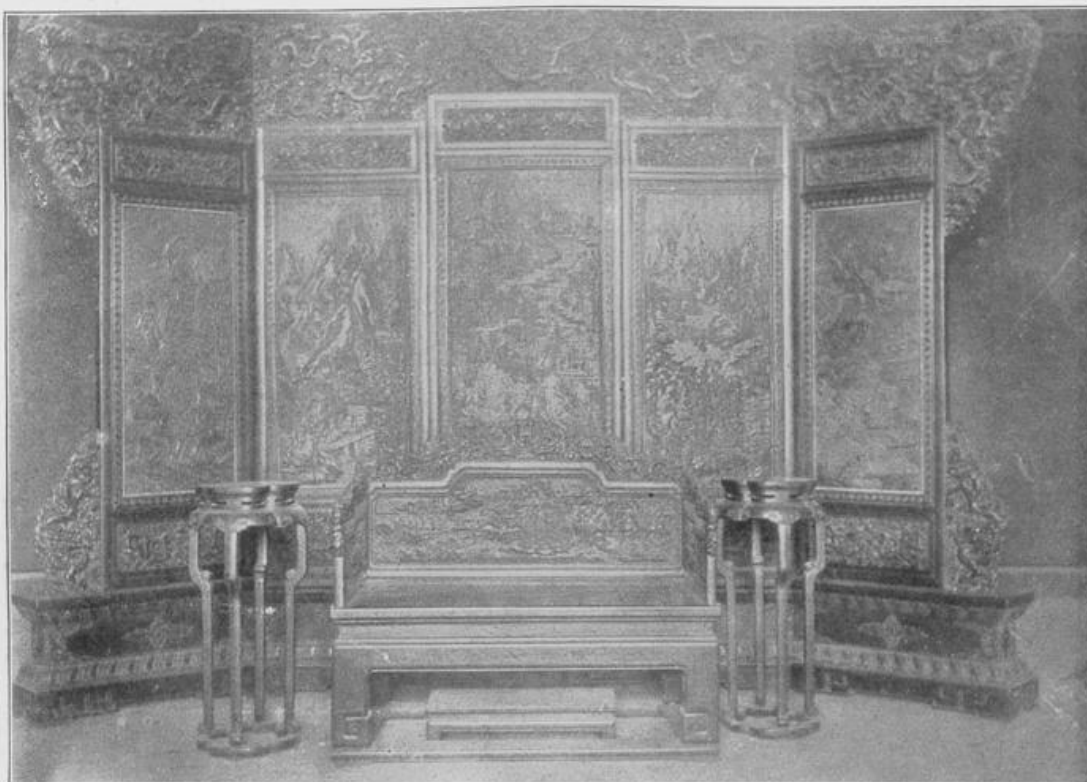


Abb. 619 Kaiserthron mit Seitenständern für Vasen und fünfteiligem Setzschirm, roter Lack, geschnitzt in Relief, im Himmelstempel, Peking, 18. oder 19. Jahrhundert
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)



Abb. 620 Kaiserlicher Thron mit Tisch (die Schutzdecke ist vorn zurückgeschlagen) und fünfteiligem Setzschirm, dreiteilige Treppe, Rotlackflächen in schwarz gelacktem Holzrahmen, in der Konfuzianischen Akademie (Kuotsikien) Peking, 18. oder 19. Jahrhundert
(Originalaufnahme Franke, Hamburg)

dem 16. Jahrhundert sind sehr selten und kommen kaum noch an den Handelsmarkt. Als Hauptfabrikationsorte gelten Peking und Soochou.

In rotem Lack wurden die kaiserlichen Throne (Abb. 619) geschnitzt. Die niedrige Sitzbank mit geschnitzten Landschaften auf den Hinter- und Seitenwänden wird von einem mächtigen fünfteiligen Setzschirm überragt, der den Thron vom übrigen Raume abteilt. Hochgestaffelte Berglandschaften sind in das tiefe Relief der hohen Wände kunstvoll geschnitten, und die roten Flächen sind von Holzrahmen gehalten, die wiederum von reichem Schnitzwerk bekrönt und unten gestützt werden. Das kaiserliche Rot in seiner satten Tiefe, durch das Relief belebt, gibt einen farbigen Hintergrund für die Menschen in ihren buntgestickten Seidenkleidern und den Kaiser selbst im gelben Staatsgewande. Die Zahl fünf hat hier eine symbolische Bedeutung wie bei den fünf heiligen Bergen. Bei einem anderen Thron (Abb. 620) sehen wir die dreiteilige Treppe vorgebaut. Die Hinterwand mit Inschriften ist von reich geschnitztem schwarzem Holz eingerahmt.

Um uns die Kostbarkeit solcher Geräte klarzumachen, müssen wir bedenken, welche mühselige Arbeit es erfordert, derartig große Flächen in minutiösester Detailarbeit herauszuarbeiten. Schon allein der Auftrag der weichen Lackschichten ist eine langwierige Arbeit. Es entsprach dem Stile der Mingzeit, statt mit breitem Pinsel, wie zur Zeit der Tangherrscher, auf flotte farbige Effekte zu wirken, selbst die großen Flächen ebenso sorgfältig im einzelnen auszuarbeiten wie ein Puderdöschen für die Bewohner des Frauenhauses.

Weitere Effekte wurden durch Übereinanderlegen von farbigen Lackschichten erzielt, die beim Schneiden wie bei Kameen sichtbar wurden. Auf dem Deckel eines Kästchens (Abb. 621) ist die schwarze Lackschicht so tief geschnitten, daß die rote untere Schicht als Grund für das schwarze Relief sichtbar wird.

Den technischen Höhepunkt dieser Kunstfertigkeit bildet eine Serie von Lackbildern, die Kaiser Kienlung zur Erinnerung an seine siegreichen Kriege in vierfarbiger Lackschicht anfertigen ließ (Abb. 618). Das Relief ist so tief und kunstvoll geschnitten, daß alle vier Farben wie auf einem Gemälde wirken. In der obersten roten Schicht sind die Figuren und die Staffage in vollendeter Virtuosität geschnitzt. Der Himmel ist in schieferblauer, das Wasser in olivgrüner und das Erdreich in hellblauer Lackschicht ausgeführt. Auf dem Himmel sind ausgesägte Messingbuchstaben aufgesetzt, um die farbige Wirkung noch zu erhöhen. Das ganze Bild umschließt ein Rahmen aus fein gemasertem Teakholz, auf dem Blumen und Früchte aus Halbedelsteinen, wie Nephrit, Achat und Lapislazuli, und farbig gefärbtem Elfenbein aufgelegt sind.

Augenzeugen berichten, daß sie noch die Wände eines großen Saales im Kaiserpalast zu Peking voll mit diesen Lackbildern gesehen haben, von denen es mehrere Dutzend gab. Der Zufall hat zwei dieser technischen



Abb. 621 Deckel einer Büchse, in Relief geschnittener schwarzer Lack auf rotem Lackgrund; oben: Empfang eines Besuches, Mitte: Prozession des Kaisers, unten: Schießübung. British Museum, London, Mingstil
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I, Fig. 84)

Meisterwerke nach Deutschland¹⁾ verschlagen. Unsere Abbildung zeigt die siegreiche Erstürmung der Festung Touloumen auf Formosa im Jahre 1788 durch den General Fu Kang Ugan, der als Dank vom Kaiser die Herzogswürde erhielt.²⁾

Aus dem 18. Jahrhundert sind Wandschirme in ansehnlichen Größen vorhanden, deren Flächen zeitgenössische Gemälde in verschiedenen Techniken zieren. Die schwarz gelackte Holzfläche ist mit Farben und Goldmalerei bedeckt, deren Wirkung wesentlich unterstützt wird durch Gravierungen oder vertiefte Reliefs. Häufig ist eine Art Kreideschicht auf das Holz als Unterlage für die Lackmalerei gelegt, in die Muster graviert und mit Farbe ausgefüllt worden.

Auf einem reichen zwölfteiligen Schirm (Abb. 622) finden wir eine Malerei nachgebildet, die taoistische Szenen darstellt. Eingefaßt ist das belebte und bunte Bild durch eine Borde mit einzelnen Blumenarrangements, die in ihrer naturalistischen Ausführung zu den stilisierten Bergen gar nicht passen. Statt daß die Borde das Bild zusammenschließt und in ruhiger Einfachheit in der Wirkung steigert, stört sie vielmehr durch die vielerlei Einzelheiten die Gesamtwirkung und trennt die einzelnen Flügel statt sie zu verbinden.³⁾

Die gleiche Art der Umrandung finden wir auch bei einem anderen Wandschirm (Abb. 623, 624), der nur Landschaften mit Blumen, Vögeln und Vierfüßlern aufweist. Dieser Stil ist eine Nachahmung der Nadelmalereien, die wir als Wandbekleidung kennen gelernt haben (S. 401). Der Chineser hatte im zweiten Jahrtausend das rhythmische Gefühl für symmetrische Flächenfüllungen verloren. Das malerische Empfinden verdrängte immer mehr die geometrischen und konstruierten Motive der Tangzeit. Die Bilder, die in der Einzelausführung lebendig und wahr wirkten, wurden oblatenartig nebeneinander gesetzt und mehr nach ihrem bedeutungsvollen Inhalte als nach rein ästhetischem Empfinden vereint. Sowohl die Wandschirme als auch die meisten Arbeiten des Kunstgewerbes der Mingzeit erwecken keine einheitliche,

¹⁾ Eins im Besitz von Stübel, Dresden, das andere im Völkermuseum, Berlin; eine ähnliche Schnitzerei, aber einfacher in rundem Rahmen, bei Georg Liebermann, Berlin.

²⁾ Franke hatte die Freundlichkeit, die Verse wörtlich zu übersetzen: „Von der Erstürmung Tou-liu-mên's erreichte uns heute die Siegesbotschaft. — Bei eiliger Folge kamen über das Meer andere Meldungen nach Shan-yin. — Von hundert Schlachten, die alle gewonnen wurden. — Alle unsere Minister können ihre Freude nicht bergen. — Im Südosten (eine poetische Anspielung auf den Aufenthaltsort von Kienlung) steht alles und lauscht mit Staunen. — In Wahrheit wird uns berichtet, daß die wilden Anführer gefangen. — Fu K'ang Ugan hat uns die Erstürmung Tou-liu-mên's berichtet. Zur Erinnerung an dieses Ereignis haben wir mit eigenem kaiserlichen Stift dies im Jahre Ting-wei (1787—1788) geschrieben.“

Zur Erklärung fügt Franke hinzu: „Im Sheng wu ki, Kap. 8, S. 28 ff., und im Tung hua lu, Kienlung, Kap. 105—107, wird erzählt, daß im Januar 1787 auf Formosa ein großer Aufstand ausbrach, gegen den die kaiserlichen Truppen machtlos waren. Daher berief Kienlung den Generalgouverneur von Shensi und Kansu, Fu K'ang Ugan, zum Oberbefehlshaber, der im Oktober, über Amoy kommend, am kleinen Küstenplatze Lu-Kiang (Lokang) westlich von Chang-hua landete, die Rebellen nach dem Osten zurücktrieb, die Städte Kia-yi und Chang-hua eroberte und vom 2.—11. Januar 1788 die letzten Festungen der Feinde, darunter Tou-liu-mên, den Sitz des Rebellenführers, erstürmte.“

³⁾ Ein ähnlicher zwölfteiliger Schirm vom Jahre 1690 gibt aus der Vogelperspektive einen Einblick in den Sommerpalast des Kaisers Kanghi, der auf einem Thron sitzend zwei Tänzerinnen zuschaut. Der Rand ist durch Reservien mit Landschaften und Stilleben gebildet. Aus der Speck von Sternburg-Sammlung, jetzt im Metropolitan-Museum, New-York. Abbildung im Bulletin of the Metropolitan-Museum of Art. 1909.



Abb. 622 Zwölftteiliger Wandschirm, 2,55 m hoch, 6 m lang, aus gelacktem Holz, in Farben- und Goldmalerei auf schwarzem Grund. Die taoistischen Geister verehren den Gott der Langlebigkeit. Bordüre mit Blumenständen, Früchten, Körben, Vasen und antiken Bronzegefäßen.
British Museum, London, 18. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

lyrische Stimmung wie die gemalten Setzschirme der Sungzeit, sondern geben in bedeutungsvoller Auswahl der Einzelheiten sinnige Anspielungen, die der gebildete Literat versteht, uns aber gleichgültig bleiben.



Abb. 623



Abb. 624

Abb. 623—624 Vier Teile eines zwölfteiligen Wandschirmes mit farbiger Lackmalerei, 2,75 m hoch.
 Abb. 623 Fabeltier in stürmischer See, taoistischer Tempel des Paradieses, Blumen und Kranich, oben und unten Bordüre mit Vasen, Blumenkörben und Symbolen.
 Abb. 624 Fasane in Berglandschaft, Blumen, oben und unten Bordüre mit Symbolen, im British Museum, London, 1885 angekauft für 20000 Mark, 18. Jahrhundert
 (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)
 Text s. S. 438, 440

So ist die Auswahl der Dekorationen kein Zufall und kein freies, rein künstlerisches Wählen, sondern eine erzählende Bilderschrift, die in Linie und Farbe in dem traditionellen Geschmack der Flächenfüllung nach Möglichkeit zusammengestimmt wird. Nur so ist es zu verstehen, wenn z. B. (Abb. 623) auf den stilisierten hohen Wellen ein Phantasietier einherschreitet, das größer ist als das Tempelchen auf dem Berg und darüber ein mächtiger Reiher schwebt, während der Zwischen-



Abb. 625

Abb. 626

Abb. 625—626 Vier Teile eines Wandschirmes, 2,6 m hoch, davon 40 cm oben bei der europäischen Bronzemontierung in schlechterer Ausführung angesetzt, Goldmalerei und ganz wenig Farben auf schwarzem Lack (Originalaufnahme). — Text s. S. 442

raum mit blühenden Zweigen gefüllt ist. Alles ist symbolisch aufzufassen und, wie bei den Bildrollen, das Nebeneinander auf der Fläche durchaus nicht als zeitlich



Abb. 627 Staatskleiderkasten, Hirsch und Reh unter Bäumen, in grünem und buntem Lack graviert, mit Gold ausgerieben, auf orangefarbigem Grunde, Rand rot mit Mäandermuster; Seitenteile Blumenrosetten und Ranken, in Gold graviert, zugeschrieben Mingzeit, wahrscheinlich 18. oder 19. Jahrhundert (Aus: Auktionskatalog Helbing, München, November 1907) — Text s. S. 442

und räumlich zusammengehörend anzusehen. Diese Nebengedanken sind bei dem Gebildeten, der seine Klassiker auswendig gelernt hat, so stark wirkend, daß bei



Abb. 628 Kastendeckel, Gartenszene mit Drachenumrahmung; Lackmalerei in zwei Goldschattierungen auf schwarzem Untergrund, 46 zu 32 cm, Kantonarbeit. British Museum, London, 18. oder 19. Jahrhundert
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

dem Chinesen alle anderen Gesichtspunkte, die uns stören, zurücktreten, noch mehr, gar nicht einmal aufkommen.

Ähnlich sind die Lacktafeln (Abb. 625, 626) gedacht, die keinen äußerlichen Zusammenhang aufweisen. Jeder Flügel des Wandschirmes trägt die Kopie eines Gemäldes, nur die unproportionierten Vögel sind von dem Lackhandwerker zwischen-



Abb. 629

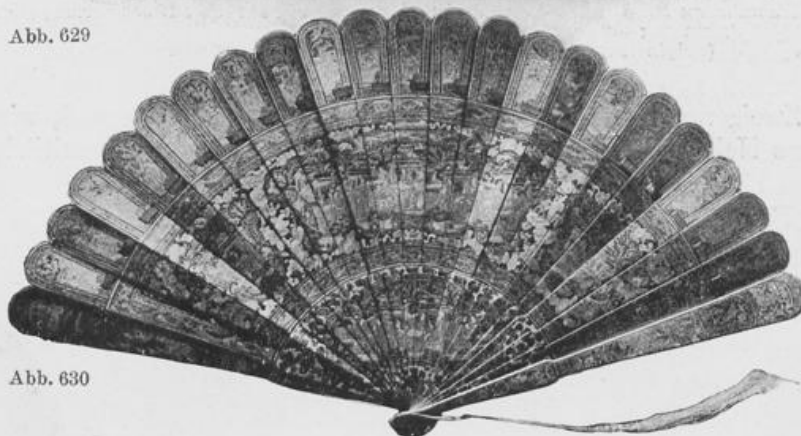


Abb. 630

Abb. 629—630 Büchse und Fächer, Genrebilder, Blumen, Schmetterlinge und Symbole der Kunst und Wissenschaft, Lackmalerei in Gold auf schwarzem Grund, Kantonarbeit. British Museum, London, 19. Jahrhundert.
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I) — Text s. S. 444

gefügt. Auch auf modernen Kästen (Abb. 627) und anderen Gebrauchsmöbeln wurden gleiche Techniken angewendet.

Kanton galt schon vor Jahrhunderten als berühmter Fabrikationsort von Lacken. Während Marco Polo, der Seiden und Porzellan rühmt, die Lackarbeiten niemals erwähnt, bewundert der Araber Ibn Batutah im Anfang des 14. Jahr-

hunderts in Kanton die Schönheit und Dauerhaftigkeit der dortigen Lackarbeiten und berichtet, daß große Quantitäten nach Indien und Persien verschifft werden.¹⁾ Vermutlich wird der heutige Kantonlack dem Stile von vor 600 Jahren entsprechen. Noch heute werden große Mengen für den Export hergestellt, aber die Qualität ist seit dem

17. Jahrhundert gering; es ist mehr billige Massenfabrikation als wirkliche Kunstarbeit.

Charakteristisch ist ein schwarzer nicht tiefleuchtender Untergrund (Abb. 628), auf den in flüchtiger Goldmalerei die üblichen Genrebilder, Landschaften und Orna-

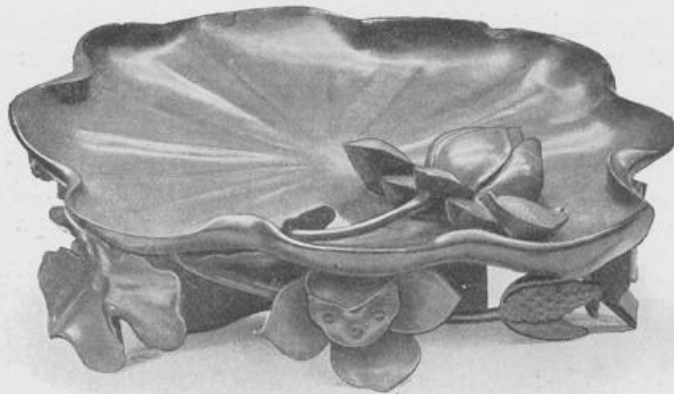


Abb. 631 Schale in Form eines Lotosblattes mit Blüten und Stengel, grün, braun und gelber Lack mit gesprenkeltem Gold, 29 zu 24,5 cm, Fuchouarbeit. British Museum, London, 19. Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I). — Text s. S. 444



Abb. 632 Büchse für Früchte oder Cakes mit Deckel in Pfirsichform auf Holzgestell, Relief, geschnittener roter Lack mit Früchten und Blumen in eingelegtem grünem und gelbem Nephrit, Lapislazuli, Türkis und Amethyst, 17 zu 42 cm British Museum, London, 18. Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I, Fig. 92). — Text s. S. 444

¹⁾ *Paléologue*, *L'art Chinois*, S. 300; nach Ibn batoutah, *Voyage*, traduction Defrémery.

mente gemalt sind. Das Gold wird häufig in mehreren Schattierungen angewendet. Meist werden kleinere Gebrauchsartikel hergestellt: Schränkchen, Kästen, Teebüchsen, Fächer (Abb. 630) und ähnliches. Nach dem Ausland werden europäische Gebrauchsgeräte, wie Schachbretter, Handschuhkasten (Abb. 629), Schreibkästchen usw., meistens billig und schlecht, in großen Massen exportiert.

Künstlerisch wertvoller sind die sehr geschätzten Arbeiten aus Fuchou, von denen früher nur selten ein Stück nach Europa gelangte. Während die ge-

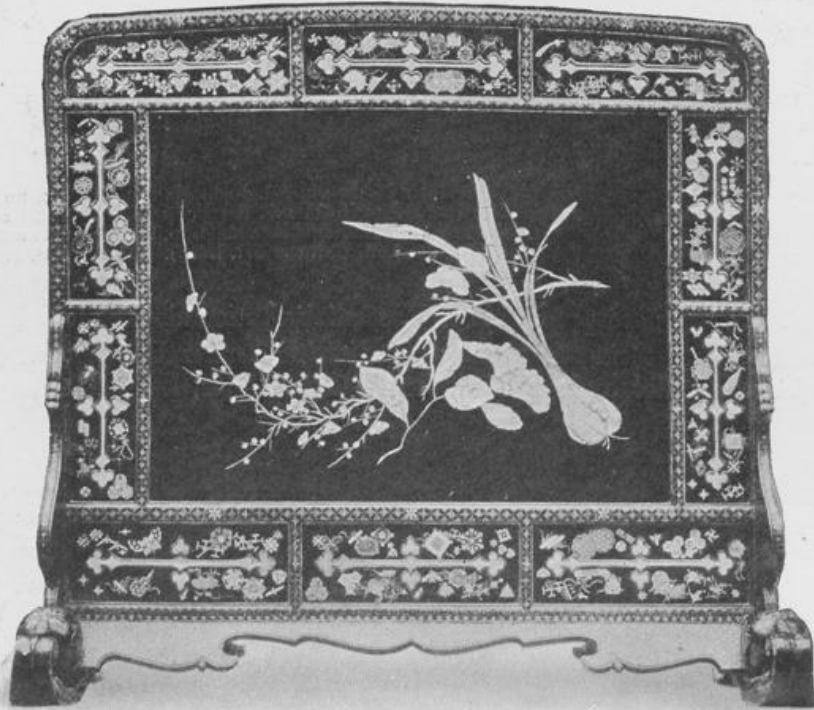


Abb. 633 Wandschirm auf Holzfuß, schwarz gelackt mit Perlmuttereinlagen, Blumen Stilleben, Herbst und Winter symbolisierend, Bordüre mit stilisierten Blumen und Symbolen, Tongkingarbeit. British Museum, London
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

schnittenen Rotlacke schwer und dick sind und die Kantonlacke das Auge wenig befriedigen, zeichnen sich die Fuchouarbeiten durch ihre Leichtigkeit, eine gewisse Grazie der Formen und eine vornehme Wahl von zarten Farben aus. In naturalistischer Gestalt (Abb. 631) ist eine kleine Holzschale in delikaten Tönen von Grün, Braun, Gelb und diskret aufgestreutem Goldpulver ausgeführt. Die Lackfarben sind in Fuchou stets besonders zart gewählt und erinnern in ihrer Qualität am ehesten an die besten japanischen Arbeiten. Alle bunten und grellen Wirkungen werden vermieden und zarte Nüancen bevorzugt. Neben den kleinen Geräten des Hauses kommen auch große Wandschirme und Möbel vor.

In der Tangzeit hatten wir das Einlegen von Metallen und anderen Stoffen in die Lackmasse kennen gelernt. Die prunkende Mode der letzten Jahrhunderte benutzte den Stil der *Inkrustation*, um immer gesteigerte, allerdings nicht verfeinerte Effekte zu erzielen. Waren früher die eleganten Muster durch Silber- und Bernsteinplättchen auf dem ruhigen schwarzen Untergrund des Lackes in ihrer farbigen Wirkung gehoben, so wurden in den letzten Jahrhunderten auf die zierlich, in geometrischen Mustern geschnitzten Rotlackflächen (Abb. 632) realistisch aufgefaßte Früchte und Zweige in kostbaren Halbedelsteinen angebracht. Dabei hat

das Gefäß selbst die Form einer Frucht. In virtuoser Technik ist die mühselige und kostbare Arbeit ausgeführt, aber es ist der Stil einer protzigen, erfindungsarmen und kleinlichen Renaissancezeit.

In ähnlicher Weise sind Perlmuttereinlagen (Abb. 633) künstlich zurechtgestutzt, um zierliche Blumengemälde auf die schwarze Lackfläche zu übertragen. Auch hier ist die Arbeit technisch vollendet und die Füllung der Fläche einer guten Malerei nachempfunden, ohne das Streben nach einem eigenen modernen Lackstil zu verraten. Die einrahmende Bordüre ist Stoffmustern nachgeformt. Auf unser Auge wirkt die Zusammenstellung unharmonisch. Aber der Chinese ist gewöhnt, seine Gemälde in der Aufmachung als Rollbild mit farbigen Seidenstoffen zu umgeben. So wie wir uns an die protzigen Goldrahmen der Ölgemälde gewöhnt haben und oft ihre große unharmonische Wirkung aus gedankenloser Gewohnheit übersehen, so ist der Gegensatz der stilisierten Stoffumrahmung mit dem naturalistischen Bilde dem Ostasiaten eine selbstverständliche Tradition geworden.

Statt des Holzes wurden auch andere Materialien als Untergrund gewählt. So finden wir eine Metallkanne (Abb. 634) mit schwarzem Lack überzogen und mit Blumen und Vögeln in Elfenbein und Perlmuttereinlagen verziert. Die Form der Kanne zeigt einen guten modernen Stil, und die Dekoration ist nach bekannten Handwerkervorlagen ausgeführt.

Wirkungen, die im Abendlande unbekannt sind, erzielen die Chinesen durch Holzschnitzereien. Wer eine chinesische Straße durchwandert, ist erstaunt, wie geschickt und effektiv die Fassaden der Häuser, die Türen, die Balkone und die Schilder durch Holzschnitzereien in Relief und Vollplastik, bunt bemalt und vergoldet, belebt werden. Bei dem Haus- und Tempelbau hatten wir das Holz als wichtigstes Material der schmückenden Teile, besonders der Säulen und Ballustraden außen und der Decken, Türen und Säulen im Innern des Hauses kennen gelernt. Die Holzschnitzerei ist eine der ältesten Techniken und bis zum heutigen Tage gepflegt.

Mit welcher Geschicklichkeit der chinesische Handwerker ganze Gemälde mit Wolken, Blumen, Drachen und Figuren in lebendiger Plastik herausarbeitet, ist oft verblüffend. In freier Hand, ohne Punktierung, werden freistehende Wolken oder Blumen zwei- und dreimal unterschritten, ohne daß die Verbindung der stützenden Materialien gelöst wird. Mit Erstaunen sieht man, wie der Handwerker das Muster aufzeichnet und dann dezimetertief hineinmeißelt, die Fläche durchbricht und unterhöhlt, ohne den Zusammenhang der Zeichnung zu zerstören. Tradition



Abb. 634 Kanne mit Deckel aus schwarzgelacktem Metall mit Vogel und Blumen in Perlmutter- und gefärbter Elfenbeinauflage, Borde mit Perlmuttereinlagen, 38 cm hoch, British Museum, London, 18. (?) Jahrhundert (Aus: Bushell, Chinese art, Bd.I)



Abb. 635 Tragaltar für Prozessionen, Holz, durchbrochen geschnitten, im Berner Museum zu Bern (Originalaufnahme)

und Geduld haben in jahrtausendelanger Übung eine Sicherheit erzeugt, der europäische Holzschnitzer heute nichts Gleichwertiges gegenüberstellen können.

Die reiche Phantasie, die technische Raffiniertheit und die künstlerische Vollendung, die viele Schnitzereien, besonders im Innern der Häuser, aufweisen, sind bisher im Westen noch viel zu wenig beachtet worden. In keinem Museum Europas und Amerikas fand ich eine Sammlung dieser Kunstarbeiten, und doch könnte unser Kunsthandwerk viel Anregung erhalten und unsere Architekten manche geschickte Lösung von Flächenfüllungen kennen lernen. Im kaiserlichen Palast zu Peking ist z. B. eine ganze Wand¹⁾ aus einer durchbrochenen Holzfläche hergestellt, die in tausendfachem Geäst mit Früchten eine Laube in zweiseitiger Reliefschnitzerei darstellt. In der Mitte ist ein kreisförmiger Ausschnitt als Durchgang.

Eine ganze Industrie hat sich für das Schnitzen von Altären in allen Größen und Arten entwickelt. In Prozessionen werden große Tragaltäre (Abb. 635) mitgeführt, und in den Ahnenhallen Miniaturtempelchen mit den Namens-

tafeln der Verstorbenen aufgestellt. Viele Tausende derartiger Schnitzereien, die den Hausaltären und Kruzifixen unseres Mittelalters verglichen werden können, sind über das ganze Land zerstreut. Immer wieder überrascht die Originalität und Eigenart der Ausführung.

¹⁾ Abbildung bei Wegener, Zur Kriegszeit durch China 1900/1901, Berlin 1902, Tafel, S. 296.