

CHINESISCHES
PORZELLAN

VON DR. OTTO PELKA



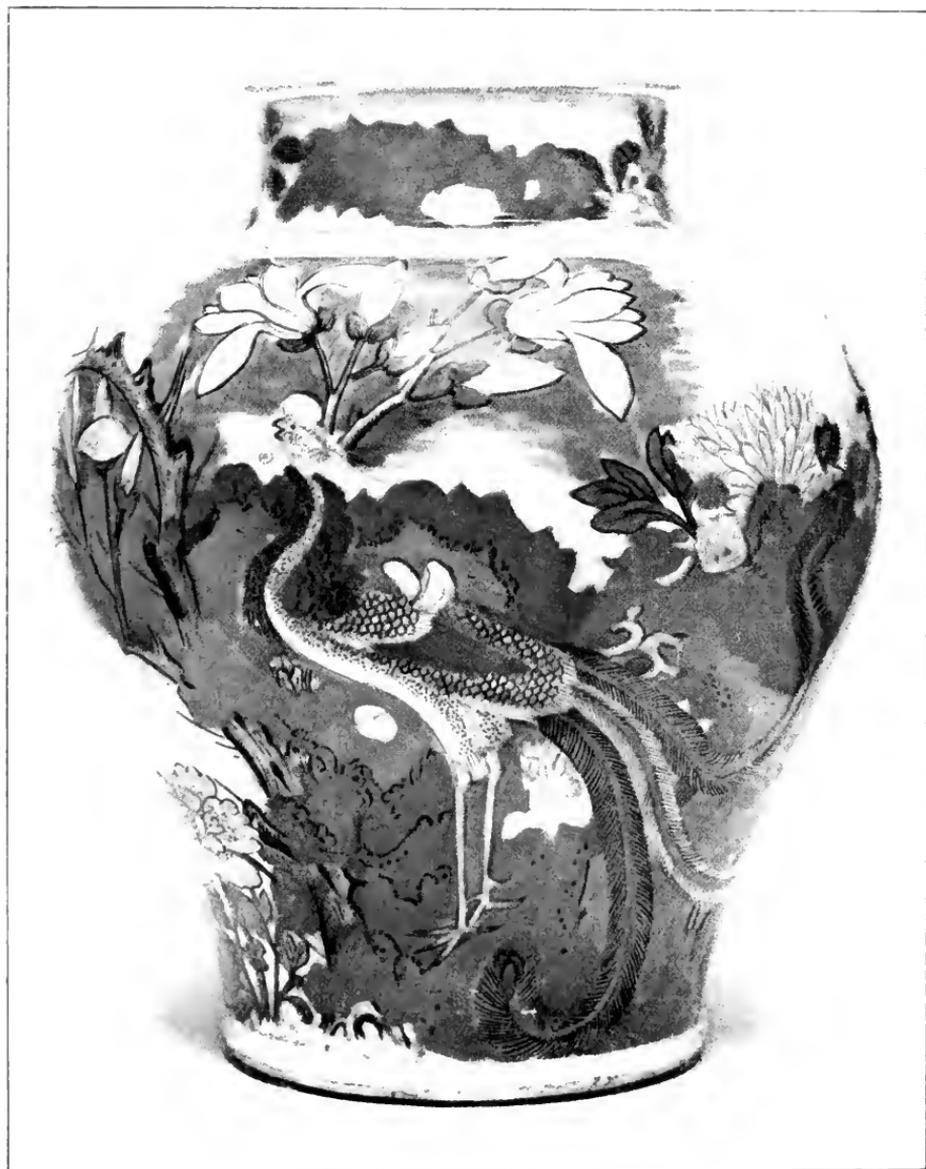
LIBRARY OF
WELLESLEY COLLEGE



PRESENTED BY

May L. Jacobs, '05





CHINESISCHES PORZELLAN

VON

DR. OTTO PELKA

LEIPZIG

VERLAG VON SCHMIDT & GÜNTHER

1921

4

Druck von Oscar Brandstetter in Leipzig

Taf. I.

Ming-Periode.

Vase mit kobaltblauem Grunde in Unterglasurtechnik und verschiedenfarbigen Überglasuren : Ein Phönix in Felslandschaft; die mit schwarzem Kontur versehenen weißen Magnolienblüten symbolisieren den Frühling.

VORBEMERKUNG.

Die vorliegende kleine Schrift beabsichtigt nichts weiter als dem deutschen Leser im Anschluß an die vorhandene Literatur einen kurzen Einblick in die verschlungenen Wege der Geschichte der vielgestaltigen chinesischen Porzellankunst zu geben.

Ein Anspruch auf wissenschaftliche Selbständigkeit wäre nur unter der Voraussetzung einer jahrelangen Beschäftigung mit dem Gegenstande selbst und mit den primären chinesischen Quellen zu rechtfertigen.

Vor allem ist eine genaue Kenntnis des privaten Besitzstandes und eine intime Bekanntschaft mit den Sammlungen öffentlicher Natur nicht nur des Kontinents, son-

dern besonders mit den in England und Amerika vorhandenen unerläßlich für jeden, der ein Anrecht auf rein wissenschaftliche Beachtung geltend zu machen beabsichtigt.

Unsere Aufgabe ist bescheidenerer Natur. Sie hat ihren Zweck erreicht, wenn sie den Leser anregt, sich weiter mit dem Thema zu beschäftigen und ihn in den Stand setzt, die modernen minderwertigen Erzeugnisse ostasiatischer Fabrikanten, die in Massen den europäischen Markt überschwemmen, in ihrer künstlerischen Wertlosigkeit trotz ihrer hohen Preisbewertung durch den Zwischenhandel zu erkennen und ihm einen Begriff gibt von der bleibenden Schönheit Alt-Chinas.

Es ist bis jetzt noch kein Werk in der deutschen Literatur vorhanden, das in klarer Form eine Antwort auf die vielen diffizilen Fragen gibt, die Alt-China stellt. Erst das Werk von Ernst Zimmermann in Dresden hat diese Lücke ausgefüllt. Die dortige Königliche Porzellansammlung, die am reichsten mit den Schätzen der chinesischen Porzellankunst ausgestattet ist, hat ihrem langjährigen Leiter die Anregung gegeben, sich mit diesem Zweige des ostasiatischen Kunstgewerbes eingehend zu

beschäftigen, und so ist es dem Buche von Zimmermann gelungen, allen Ansprüchen auf Wissenschaftlichkeit gerecht zu werden und eine erschöpfende Behandlung des Gegenstandes gebracht zu haben.

Die Grundlagen, auf denen er sich aufbaut, sind der am Schluß verzeichneten Literatur entnommen.

Es ist bemerkenswert, daß der größte Teil der sonstigen Literatur in größerem oder geringerem Umfange unter einem auffallenden Mangel an Präzision und Prägnanz der Darstellung leidet, der nicht sowohl durch die Schwierigkeiten begründet ist, die überhaupt in der Erforschung der Kunst Ostasiens liegen, oder darin, daß zu wenig einwandfreie authentische Objekte aus den einzelnen Perioden erhalten sind und in der Lückenhaftigkeit oder dem Mangel an literarischen chinesischen Grundlagen, als vielmehr in der richtigen Verwertung ihrer Aussagen für die historische und künstlerische Einordnung der Erzeugnisse selbst.

INHALT.

	Seite
Vorbemerkung	5
Inhaltsverzeichnis	9
Technik	13
Die Dekoration	27
Das Ornament und seine Symbolik	29
1. Lineare Ornamente	30
2. Pflanzen-Ornamente	34
3. Tierornamente	35
4. Fabeltiere	42
5. Menschliche Darstellungen. Landschaften	44
Klassifikation	59
Historische Übersicht:	
I. Sung- und Yüan-Zeit	65
Vu-yao	69
Kuan-yao	69
Ting-yao	70
Lung chüan-yao	73
Ko-yao	75
Chang-yao	76
II. Ming-Zeit	77
A. Blau-weiß-Malerei unter der Glasur	81
B. Rote Unterglasurmalerei	83

	Seite
C. Einfarbige Glasuren	84
D. Kombinationen von Unter- und Überglasuren	86
E. Eierschalendorzellan	86
F. Emailmalerei	90
III. Kang hsi-Zeit	93
A. Blau-weißer Dekor	97
B. Rot-weißer Dekor	99
C. Fünffarben-Dekor	99
D. Grüne Familie	100
E. Schwarze Familie	101
F. Gelbe Familie	102
G. Einfarbige Glasuren	102
H. Besondere Techniken	105
I. Porzellane für den Export nach Europa	107
IV. Kien lung-Zeit	109
Periode Yung chêng und Kien lung (Rosa-Familie).	
V. Neuzeit	114
Die Marken	115
1. Zeitmarken	116
a) Regierungszeiten	116
b) Zyklische Datierungen	128
2. Hausmarken	130
3. Marken mit Glückwünschen	134
4. Marken mit Wertbezeichnungen	137
5. Symbole als Marken	138
6. Töpfermarken	145
Literatur	147
Verzeichnis der Abbildungen	148

Taf. 2.

Ming-Periode.

Zwei von den acht taoistischen Heiligen mit ihren Attributen, die von glückbringender Bedeutung sind und häufiger als in der Plastik in der Malerei erscheinen. In der Mitte der berühmte Dichter Li tai po mit seinem Weinkrug.



TECHNIK.

Unter den Erzeugnissen der Töpferkunst gebührt dem Porzellan der erste Rang. Kein anderer Zweig des vielgestaltigen keramischen Kunstgewerbes weist in seinem Material einen gleichen Reichtum von Gestaltungsmöglichkeiten auf und eine gleich abwechslungsreiche Mannigfaltigkeit in der künstlerischen Behandlung der farbigen Dekoration.

Diese Vorzüge gründen sich auf die chemische Beschaffenheit des Materials und, um sie richtig einschätzen zu können, ist es nötig, sich die Eigenschaften der Porzellanmasse zu vergegenwärtigen.

Die Hauptbestandteile, aus denen sie sich zusammen-

setzt, sind das Kaolin und der Feldspat, das erstere, ein weißer Ton, so genannt nach einer Örtlichkeit in der Nähe von King tê chên, wo die beste Porzellanerde gefunden wurde. Da das Kaolin für sich unschmelzbar ist, so setzt man ihm als Flußmittel den Feldspat zu, zu dem dann noch, wenn das Kaolin keinen Quarzgehalt hat, dieser in einem bestimmten Mischungsverhältnis treten muß.

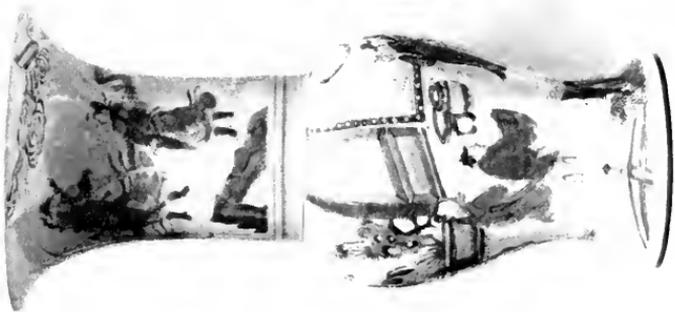
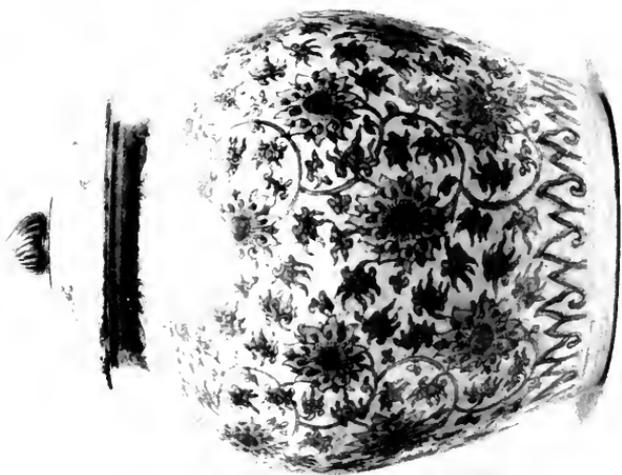
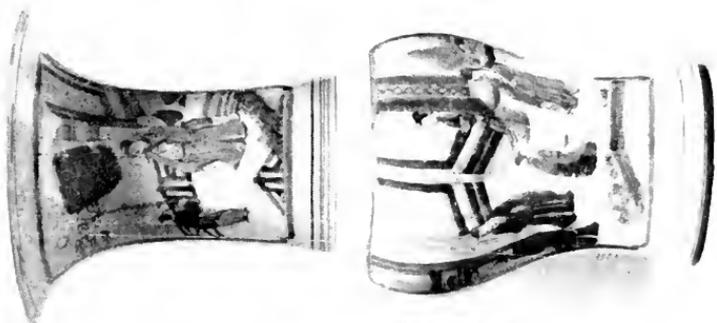
Im Unterschied von den porösen Tonwaren, die zur Verhütung der Durchlässigkeit einer deckenden Glasurschicht bedürfen, hat das Porzellan mit dem Steinzeug die Dichtigkeit der Masse und die Härte des mit dem Stahl nicht ritzbaren Scherbens gemein, übertrifft dieses aber durch die Weiße der Farbe, die bei geringer Stärke auftretende Durchsichtigkeit und die Fähigkeit, einen schnellen Temperaturwechsel zu ertragen. Dazu kommt, daß beim Garbrande sich die Glasur unlöslich mit der Masse verbindet und sich nicht wie bei den Hafnerarbeiten und der Fayence durch den Gebrauch abstößt.

Das chinesische Porzellan unterscheidet sich ganz wesentlich von dem europäischen. Es leuchtet von selbst ein, daß, je nach dem überwiegenden Zusatz von Kaolin

Taf. 3.

Ming-Periode.

In der Mitte ein blau-weißer Krug mit Chrysanthemumzweigen aus der Ming-Zeit vielleicht noch, wenngleich die Annahme einer Entstehung unter der Regierung von Chêng tê (1506—1521) wohl unzutreffend ist. Die beiden Vasen an den Seiten mit häuslichen Szenen stammen wohl aus den letzten Zeiten der Ming-Dynastie, der im Jahre 1644 die Manchu-Dynastie folgte.



oder Feldspat, sich verschiedene Härtegrade der Masse ergeben. Beim europäischen Porzellan überwiegt das Kaolin, bei dem ostasiatischen der Feldspat. Daher kommt es, daß das ostasiatische Porzellan dem europäischen an Festigkeit nachsteht, daß aber andererseits, da die chinesischen Waren auf Grund der Komposition ihrer Masse nicht eine so hohe Garbrandtemperatur benötigen, ihnen bei weitem mehr farbige Dekorationsmittel zur Verfügung stehen.

Ein weiterer Unterschied zwischen den beiden Porzellanarten besteht in der verschiedenen Zusammensetzung der Glasur. Die chinesische und überhaupt die ostasiatische Glasur hat stets einen beträchtlichen Gehalt von Kalk. Dadurch bekommen diese Porzellane den nur ihnen eigentümlichen grünlichen oder bläulichen Schimmer.

Schließlich gestattet das Material noch eine Vereinfachung in der Fertigstellung. Während in Europa die an der Luft getrocknete Form vor der Glasierung erst einem leichten Verglühbrände ausgesetzt werden muß, kann der chinesische Töpfer ohne diesen Vorbrand arbeiten und die Glasur sofort auf den lufttrockenen Gegenstand auftragen. Freilich ist bei diesem Verfahren eine

exakte Arbeitsweise unerlässlich, da der außerordentlich poröse Körper die Glasur sofort aufsaugt und eine nachträgliche Korrektur unmöglich wird.

Dieses letztere Verfahren wird bei der Malerei mit Unterglasurfarben eingeschlagen.

In der Emailmalerei kennt man in China zwei Verfahren, die Emailmalerei auf Biskuit, d. h. auf dem verglühten unglasierten Scherben und die Emailmalerei auf der Glasur, bei der der Gefäßkörper mit einer durchsichtigen Glasur überzogen und gar gebrannt wird, um dann in einem zweiten Brande im Muffelofen die Emaille aufgeschmolzen zu erhalten.

EINIGE TECHNISCHE AUSDRÜCKE.

Biskuit nennt man den unglasierten, fertig gebrannten Scherben. Chinesisches undekoriertes Biskuit-Porzellan ist sehr selten. Einige Beispiele führt Monkhouse S. 50 an. Gewöhnlich kommt Biskuit in Verbindung mit Emailmalerei vor.

Emails sind farbige Glasflüsse, mit denen der Dekor über der Glasur hergestellt wird; am meisten geübt und geschätzt sind die Emails auf Biskuit, die so stark aufgetragen zu werden pflegen, daß reliefmäßige Wirkungen erzielt werden.

Frittenporzellan ist kein Porzellan im ostasiatischen oder europäischen Sinne. Wie schon der Name besagt, ist es ein Mischprodukt aus Glas und Ton, bei dem der Hauptbestandteil des Porzellans, das Kaolin, fehlt, und infolgedessen auch die Modellierfähigkeit in weit geringerem Maße vorhanden ist. Es steht infolge der Weichheit seiner Glasur dem echten Porzellan an Haltbarkeit bedeutend nach. Seinem Wesen nach ist es eher als Glasprodukt, denn als keramisches Erzeugnis zu bezeichnen, und nur das milchglasähnliche Aussehen und eine gewisse Transparenz erinnern entfernt an Porzellanfabrikate.

Geflammte Glasuren entstehen durch reichlichen Luftzutritt beim Brande von Kupferoxydglasuren. Es werden dadurch streifige oder gefleckte Töne erzielt, deren Färbung rot, blau, grün und violett erscheint.

Gekrackte Glasuren geben dem Gefäß ein Aus-

sehen, als ob es mit einem Netz von haarfeinen Rissen überzogen wäre. Sie entstehen dadurch, daß man der Glasur durch Vermehrung des Kieselsäuregehaltes einen von der Masse verschiedenen Ausdehnungskoeffizienten zu geben versteht. Dadurch, daß beim Abkühlen die Glasur sich schneller zusammenzieht, also einen größeren Ausdehnungskoeffizienten hat als die Masse, entstehen Risse in der Oberfläche, die zur Erhöhung der künstlerischen Wirkung von den Chinesen teilweise mit Farbe eingerieben werden. In der Herstellung dieser Glasur-effekte, die anfangs wohl mehr ein Spiel des Zufalls waren, haben die chinesischen Töpfer eine große Fertigkeit besessen.

Gespritzte Glasuren werden aufgetragen, indem der flüssige Glasurbrei durch ein mit feiner Seidengaze überspanntes Bambusrohr dem Gegenstande aufgeblasen wird. Durch dieses mehrfach wiederholte Verfahren wird eine größere Gleichmäßigkeit des Auftrages erreicht, als durch die alleinige Anwendung des Pinsels, der erst zum Schluß in Tätigkeit tritt.

Hartporzellan ist „eine dichte, wasserundurchlässige, durchscheinende, milchweiße, beim Anschlagen stark

klingende, harte, vom Stahl nicht ritzbare Tonware mit muscheligen, feinkörnigem Bruch.“ Es besteht in der Hauptsache aus nicht schmelzbarem Kaolin, dem als Flußmittel Feldspat zugesetzt wird. Hartporzellan wird nur in europäischen Manufakturen hergestellt; das chinesische Porzellan steht seiner Konsistenz nach in der Mitte zwischen diesem und dem europäischen Weichporzellan (s. u.). Die Herstellung vollzieht sich in der Weise, daß die gut gemischte Masse nach der Formung getrocknet und vor der Glasierung in einem schwächeren Brande verglüht wird. Nach der Glasierung und Bemalung erfolgt dann bei hoher Temperatur der Garbrand.

Mandarinenporzellan ist eine Händlerbezeichnung, die sich auf den Dekor der Exportporzellane des 17. Jahrhunderts mit chinesischen Kostümfiguren bezieht, in denen man fälschlich Mandarine sah. Hauptsächlich wurde diese Bezeichnung europäischen Konsumenten gegenüber angewandt in der Absicht, den Wert der Ware zu erhöhen, indem man vorgab, daß diese Stücke für Mandarine bestimmt gewesen seien.

Pâte dure s. Hartporzellan.

Pâte tendre s. Weichporzellan.

Pâte sur pâte. Diese Art der Dekoration wird hergestellt, indem auf dem gewöhnlich dunklen Grunde die breiige weiße Tonmasse (Schlicker) mit dem Pinsel aufgetragen wird. Durch lagenweises Wiederholen des Auftrages entstehen Reliefs zunächst in roher Form, die durch weiteres Modellieren mit Werkzeugen, wie sie der Bildhauer verwendet, die endgültige Form erhalten. Infolge der verschiedenen Dichte der Auflage, die an den Stellen, wo sie stärker aufgetragen ist, als Schatten und an den schwächer aufgetragenen Stellen als Licht wirkt, lassen sich sehr wirksame Helldunkel-Effekte erzielen.

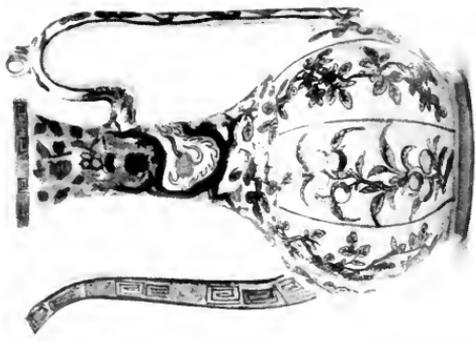
Seladon. Nach dem gleichnamigen Helden des Romans *Astrée* von Honoré d'Urfé (erschienen 1610), der stets in grüner Kleidung erscheint, nennt man so nach französischem Vorgange eine grüne Porzellan- oder Steinzeugglasur, die durch Verwendung von Eisenoxyd in reduzierendem, d. h. unter spärlichem Zutritt von Sauerstoff stattfindendem Brande erzielt wird.

Überglasuren. Dadurch, daß der glasierte Scherben erst nach dem Garbrande mit farbigem Dekor versehen wird, dessen Bestandteile in niedriger Temperatur schmelzen und sich mit der Glasur zu einer Einheit verbinden,

Taf. 4.

Ming-Periode.

Die Formen der beiden ersten Stücke zeigen westasiatischen Einfluß und sind wohl für den Export nach Persien gearbeitet. Mit der Marke des Kaisers Wan li (1573—1619) ist die mittlere Kanne versehen und der gleichen Zeit gehört wohl auch die Wasserpfeife links an. Der Dekor ist farbig und besteht in der Hauptsache bei den beiden äußeren Stücken aus Drachen, die sich links durch Päonienzweige winden und rechts von Wolken umgeben sind. Das mittlere Stück zeigt am Halse ebenfalls Drachen und ist im übrigen mit Pflanzen und Früchten verziert. Am oberen Rande und am Ausguß die bekannten Lei wên-(Donner-)Muster, ein uraltes chinesisches Motiv.



wird es möglich, eine weit größere Anzahl von Metall-oxyden zu verwenden, als in der Unterglasmalerei. Durch die Benutzung farbiger Gläser bei den chinesischen Porzellanen, in denen sich die Farben auflösen, erhalten die Überglasuren eine größere Haltbarkeit als die des europäischen Porzellans.

Unterglasuren sind Silikate, die mit färbenden Metall-oxyden vermischt, auf dem lufttrockenen Scherben angebracht werden, um bei großem Feuer fertig gebrannt zu werden. Ihre Anzahl ist beschränkt, da nicht viele Farben eine so hohe Temperatur, wie sie zur Erreichung des Garbrandes nötig ist, aushalten.

Auf dem chinesischen Porzellan finden sich in der Hauptsache zwei Unterglasurfarben, ein aus Kobaltoxyd gewonnenes Blau und ein aus Kupferoxyd hergestelltes Rot, das die europäische Porzellankunst des 18. Jahrhunderts wegen der erheblich höheren Garbrandtemperatur, die das europäische Porzellan benötigt, nicht kannte. In der Herstellung roter Glasuren, deren schönste Nuance das Sang-de-boeuf ist, waren die Chinesen meisterlich bewandert und verstanden es, die mannigfachsten Tönungen durch Veränderung der Luftzufuhr beim Brande zu erzielen.

Weichporzellan unterscheidet sich von dem Hartporzellan dadurch, daß es eine größere Menge von Flußmitteln enthält und daher bei geringerer Temperatur gargebrannt werden kann. Würde man es den hohen Hitzeegraden des Hartporzellans aussetzen, so wäre die Folge ein völliges Erweichen und Zusammensinken. Es wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts vornehmlich in Frankreich hergestellt in der Absicht, die dem Hartporzellan versagten reichen Dekorierungsmöglichkeiten, wie sie das japanische und chinesische Porzellan besitzt, nachzuahmen.

DIE DEKORATION.

Die chinesische Dekorationsweise des Porzellans läßt sich auf zwei Grundprinzipien zurückführen, deren sich auch der europäische Porzellanmaler bedient, und die daher dem Auge des Europäers leicht verständlich sind. Der Chinese teilt einmal die Oberfläche eines Gefäßes nach Feldern und Zonen, deren Anordnung dem architektonischen Aufbau sich unterordnet und der konstruktiven Form folgt, oder er verteilt ohne Rücksicht auf die durch die plastische Form gegebenen Notwendigkeiten nach rein malerischem Empfinden und wohl auch der malerischen Vortragsweise seiner Vorlagen entsprechend seine dekorativen Einfälle über die Oberfläche. So wenig

zweckentsprechend nach europäischer Anschauung auch die letztere Dekorationsmethode sein mag, es ist nicht zu leugnen, daß der chinesische Künstler durch seinen natürlichen Geschmack die für uns vorhandenen Widersprüche zu entkräften versteht.

DAS ORNAMENT UND SEINE SYMBOLIK.

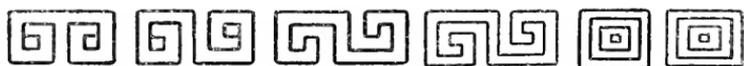
Das ostasiatische Ornament wirkt auf das europäische Auge zunächst befremdend durch eine den abendländischen Kunstäußerungen fernliegende und ihm naiv erscheinende Stilisierung, in der eine lange Tradition die Regungen phantasievoller Eigenständigkeit in den festen Rahmen unpersönlicher Formeln gezwungen hat, ohne damit jedoch die persönliche Handschrift durch die Schablone ersetzt zu haben. Noch ein anderer Umstand erschwert das Verständnis der chinesischen Ornamentik, das ist die, man könnte beinahe ohne grobe Übertreibung sagen, in jedem Striche verborgene symbolische Bedeutung, die jede Erscheinungsform der Natur zu den menschlichen

Verhältnissen in geheimnisvolle Beziehung bringt und eine ununterbrochene Wechselwirkung zwischen belebtem und — im europäischen Sinne — unbelebtem Sein verkündet.

Von den sehr zahlreichen Ornamenten kann hier nur eine kleine Auslese der am häufigsten auf Porzellanen anzutreffenden aufgeführt werden.

I. LINEARE ORNAMENTE.

Das dem Europäer bekannteste Ornament, infolge der Verwandtschaft mancher seiner Varianten mit dem Mäandermuster, ist das Lei wên, das Donnermuster. In der klassischen Zeit der chinesischen Bronzekunst, d. h. etwa bis zu Beginn der Han-Periode im dritten vorchristlichen Jahrhundert war der chinesische Mäander kein fortlaufendes Muster wie der griechische, sondern setzte sich aus einzelnen Teilen zusammen, von denen Hirth die folgenden zusammengestellt hat:



Taf. 5.

Kang hsi-Periode.

In der Mitte ein Krug mit Deckel, wie er zur Aufnahme der Neujahrgeschenke verwendet wurde. Der Grund ist ein leuchtendes Kobaltblau mit ausgesparten weißen Prunuszweigen, die das Kommen des Frühlings versinnbildlichen; die gleiche Bedeutung haben die Krackelierungen des Grundes, die nicht in der Glasur liegen, sondern mit dunklerem Blau aufgemalt sind, und das Brechen des Eises am Beginn des Frühlings symbolisieren.

Die beiden seitlichen Gefäße von einer Form, die sich der des Flaschenkürbis nähert, sind ebenfalls in Blau und Weiß dekoriert; doch erreichen sie nicht die künstlerische Qualität des mittleren Stückes.



Mit Beginn des westasiatischen, durch den Handelsverkehr mit Indien und Persien vermittelten Einflusses hat wahrscheinlich auch die griechische Form des Mäanders Eingang gefunden.

Über die Bedeutung dieses ornamentalen Symbols unterrichtet eine Bemerkung des Po-ku-tu-lu, dessen Erstausgabe zu Beginn des 12. Jahrhunderts erschien, die nach der von A. B. Meyer ausgeführten Übersetzung F. Hirths lautet: „Man macht Wolken-Donner (d. h. den chinesischen Mäander), um dadurch die Anerkennung feuchter Dinge anzudeuten.“ Es ist daher leicht erklärlich, „wie Gewitterwolken einem Ackerbau treibenden Volke, wie es die alten Chinesen waren, zum Symbol der reichlichen Spenden werden konnten“.

Das Mäandermuster tritt nicht nur in der geläufigen Form der rechtwinklig gebrochenen Linie auf; eine wohl ältere Art stellt die Spirale dar.

Die Pa kua, die acht die Elemente der Schöpfung symbolisierenden Trigramme, werden nicht allein als Marke, sondern mit noch größerer Vorliebe in der gleichen Weise wie das Yin yang, das Sinnbild des dualistischen Schöpfungsprinzips, als Ornament verwendet. Siehe S. 145.

Eine Reihe anderer in diese Kategorie gehörender Ornamente, die teils sigillographische Schriftcharaktere, teils wie der endlose Knoten rein linearer Natur sind, bringen die Markentafeln.

2. PFLANZEN - ORNAMENTE.

Die reiche Flora Chinas hat dem Motivenschatz des chinesischen Porzellanmalers eine Fülle von Formen und Farben geschenkt, die aber nicht allein ihrer schmückenden Eigenschaften wegen, sondern in gleichem Maße um ihrer symbolischen Bedeutung willen ein gern verwendetes Dekorationsmittel geworden sind.

Die Lotusblüte, das Symbol der Reinheit, ist mit dem Einzug des Buddhismus nach China gekommen.

Der Taoismus hat eine ganze Reihe ihm eigentümlicher Symbole dem Pflanzenreich entnommen. Der Pfirsichbaum und seine Frucht verleihen Unsterblichkeit und sind ein Symbol des Paradieses; Pflaumenblüten, Bambus und Kiefer sind Sinnbilder langen Lebens, ebenso wie

der Champignon. Dazu kommen die Embleme der vier Jahreszeiten: der Frühling wird dargestellt durch die Päonie, das Zeichen des Sommers ist der Lotus, Chrysanthemum bedeutet den Herbst und die Blütenzweige des Pflaumenbaumes den Winter.

Die Blumensprache ist soweit ausgebildet, daß sogar jeder einzelne Monat sein eigenes Symbol bekommt. Die unserem Januar zugehörige Monatsblume ist die Pflaumenblüte, der Februar hat den Pfirsichbaum zum Symbol, März die Päonie, April die Kirschblüte, Mai die Magnolie, Juni die Granatapfelblüte, Juli den Lotus, August die Birnblüte, September die Malve, Oktober Chrysanthemum, November die Gardenie und Dezember die Mohnblume.

3. TIER-ORNAMENTE.

Unter den als figürlichen Schmuck verwendeten Tier-typen sind die verschiedensten Arten vertreten. Nach der Darstellungsform lassen sich etwa zwei Klassen unterscheiden: die eine behandelt das Tiermotiv stilisierend

und faßt es durchaus als Flächenmuster auf, die andere gibt das Tier, mag es nun ein wirklich existierendes oder ein Phantasiegeschöpf sein, in naturalistischer Weise wieder.

Von der erstgenannten Klasse, die besonders häufig auf den Opfergefäßen der älteren Bronzekunst begegnet, finden sich auf den Porzellanen nur zwei ziemlich selten verwendete Typen: die Maske des Ungeheuers T'ao t'ieh, das apotropäische Bedeutung hat, und die Zikade, die den Chinesen als „Symbol des reinen, edlen Strebens“ galt, weil sie, nach einer Erklärung im Po ku tu lu, „den Schmutz verläßt, um sich in die reinen Lüfte emporzuschwingen“.

Aus dem lebenden Tierreich begegnen eine große Anzahl Vierfüßler und Vögel, zu denen sich Insekten und Fische gesellen. Sehr beliebt sind die Repräsentanten des chinesischen Tierkreises, die von denen des abendländischen wesentlich verschieden sind. Die nachfolgende Zusammenstellung gibt zu den uns geläufigen Bildern die chinesischen Gegenstände:

Widder	chin.: Ratte	Zwillinge	chin.: Tiger
Stier	Ochse	Krebs	Hase

Löwe	chin.: Drache	Schütze	chin.: Affe
Jungfrau	Schlange	Steinbock	Hahn
Wage	Pferd	Wassermann	Hund
Skorpion	Widder	Fische	Eber

Doch läßt sich naturgemäß nicht in jedem Falle entscheiden, ob ein dem Tierkreis entnommenes Motiv auch auf diesen zurückzuführen ist. Die symbolische Bedeutung der Tierkreisbilder, soweit sie nicht zu den später zu erwähnenden Fabelwesen gehören, ergibt sich aus dem folgenden, auf den Mitteilungen von Gulland fußenden Verzeichnis:

Die Ratte bedeutet Reichtum.

Das Rind ist das Sinnbild des Frühlings und des Ackerbaues.

Dem Tiger wird die Macht, Krankheiten von Kindern fernzuhalten, zugeschrieben.

Der Hase ist nach taoistischer Auffassung dem Mond geweiht, auf dem er lebt und die Kräuter des Lebenstrankes bereitet; er ist demnach das Symbol langen Lebens.

Die Schlange wird anscheinend wie der Tiger als Abwehrmittel gegen Krankheiten angesehen.

Das Pferd ist ein Sinnbild der Weisheit.

Das Schaf oder auch die Ziege bezeichnet ein zurückgezogenes Leben.

Der Affe hat die Oberaufsicht über die bösen Geister und ist daher imstande, dadurch, daß er sie fernhält, Gesundheit und Erfolge zu verschaffen.

Der Hahn. Etwa seit dem 16. Jahrhundert, kommen die Darstellungen von Hähnen als Dekor oder als Einzelfiguren in der Porzellankunst vor. Womit das Aufkommen zusammenhängt, läßt sich nicht erweisen. Sie haben allgemein aber kaum symbolische Bedeutung, eher darf man sie wohl mit mythologischen Erinnerungen in Verbindung bringen. Von symbolischem Wert ist ihre Verwendung bei Geburts- und Hochzeitszeremonien.

Der Hund wird als Zeichen von guter Vorbedeutung angesehen.

Außer diesen ebengenannten Tieren begegnen auf den Porzellanen noch folgende:

Die Fledermaus hat ihre Beliebtheit als Marke sowohl wie als Dekorationsmotiv dem Umstande zu verdanken, daß das Schriftzeichen für ihren Namen in der Aussprache gleich lautet mit dem Worte Glück

Taf. 6.

Kang hsi-Periode (1662—1722).

Die mittlere Vase zeigt auf blauem gespritzten Grunde durch Wellen und Seepflanzen schwimmende Fische in Eisenrot und Gold.

Die beiden seitlichen Gefäße in Flaschenform mit charakteristischem Emaildekor in weißen Medaillons.



(Fu). Sie wird in gleicher Bedeutung auch als Marke verwendet.

Der Hirsch ist das Reittier von Lao tse und ein Sinnbild des langen Lebens.

Erwähnt sei noch der Elefant, ein Symbol der Macht.

Unter den Vögeln sind als Schmuckmotive am häufigsten der Storch und der Kranich, die beide als Symbole des langen Lebens gelten.

Die wilde Gans und die Mandarinente, die gewöhnlich paarweise erscheinen, sind wegen ihrer gegenseitigen Anhänglichkeit Sinnbilder des ehelichen Glückes.

Öfter noch als eine Art Papagei oder Sittich findet sich der Fasan als Dekor wie in plastischer Form, das Sinnbild der Schönheit.

Wohl kaum früher als mit Beginn der Manchu-Dynastie erscheint der Pfau.

Von Insekten werden mit großer Vorliebe die Schmetterlinge als die Sinnbilder ehelichen Liebesglückes angesehen.

Die Schildkröte als Symbol langen Lebens und Fische wären unter den niederen Tieren noch zu er-

wähnen. Die letzteren kommen paarweise auch als Marke vor und werden als glückbringendes Zeichen auf Hochzeitsgeschenken angebracht; die Darstellung von Fischen, die im Wasser schwimmen, soll ganz allgemein Freude und Glück veranschaulichen.

4. FABELTIERE.

In der Porzellanmalerei kommen im wesentlichen nur drei Fabeltiere vor: das Kilin, der Phönix und der Drache; die Porzellanplastik bildet häufig den Fô-Löwen, der seltener in den Malereien erscheint.

Der Drache (lung) ist wahrscheinlich das Überbleibsel eines uralten Schlangenkultes. Er wird als Symbol des Regens und der Fruchtbarkeit angesehen, weil ihm die Macht innewohnt, die für den ackerbautreibenden Chinesen so wichtigen Regenperioden zu bestimmen. Dieser Umstand hat vielleicht die Kaiser veranlaßt, ihn zu ihrem Wappentier zu wählen, um dadurch ihre Macht über die irdischen Ereignisse anzudeuten. In der Neu-

zeit hat der Drache, der für den Kaiser als Wappen verwendet wird, stets fünf Klauen. In früheren Zeiten waren auch drei- oder vierklauige Drachen kaiserliche Embleme, die jetzt nur von Prinzen niederen Ranges und Mandarinen geführt werden.

Der Phönix (fêng huang) ist in seiner Form eine Mischung von Fasan und Pfau. Er ist unsterblich und lebt in den höchsten Regionen und wird nur sichtbar, um glückliche Ereignisse, vor allem die glückliche Regierung eines Kaisers zu verkünden. Die fünf Farben, in denen sein Gefieder schimmert, symbolisieren die fünf Kardinaltugenden.

Das Kilin, ein vierfüßiges Tier mit schuppenbedecktem Körper, dem Kopf eines Drachen, dem ein Horn entsproßt und den Hufen eines Hirsches, ist wie der Phönix ebenfalls ein Symbol des langen Lebens und ein Vorbote glücklicher Ereignisse.

Zu den Fabelwesen gehören ferner die Fô-Löwen, die an den Eingängen buddhistischer Tempel und als Beschützer des Hausfriedens an den Wohnungseingängen Wache halten, um störende Einflüsse fernzuhalten. Vgl. Abb. Taf. 13.

5. MENSCHLICHE DARSTELLUNGEN.

Die chinesische Porzellankunst bevorzugt zunächst Einzelpersonen und Szenen, zu denen ihr die beiden populären religiösen Bekenntnisse, der Buddhismus und der Taoismus die Anregung geben. Religiöse Motive werden so zahlreich verwandt, daß hier nur das zum Verständnis Allernotwendigste gesagt werden kann. Erst in zweiter Linie bringen die Porzellanmaler historische Bilder, die der Literatur und Poesie ihre Stoffe entnehmen, und Genrebilder aus dem häuslichen Leben.

Unter den Bewohnern des buddhistischen Olymps erfreut sich besonderer Beliebtheit Buddha selbst und die sechzehn Arhats oder Lohan, seine Jünger.

Buddhafiguren zeigen ihn am häufigsten auf einer Lotusblume in sitzender Stellung mit untergeschlagenen Beinen in der kontemplativen Haltung des Weisen; bisweilen verbindet sich mit ihm die Gestalt des Brahma, wobei er dann mehrere Armpaare erhält.

Die Arhats, ursprünglich sechzehn an der Zahl, sind die Jünger des [Buddha, die den höchsten Grad der buddhistischen Vollkommenheit erreicht haben. Wir kön-

nen es bei einer kurzen Aufzählung, bei der wir uns an Gulland anschließen, bewenden lassen, zumal ihr Vorkommen auf Porzellanen nicht häufig ist.

1. Pin tu lo poh to she, dargestellt als alter Mann auf einem Felsen an der Meeresküste mit Schreibtäfelchen und einem Fliegenwedel.

2. Kia noh kia fa sho auf einem Priesterstuhl sitzend, mit einem Fliegenwedel in der Hand.

3. Poh li to she mit einer Schriftrolle in Begleitung eines Dieners mit einem Gong.

4. Su pin sho, auf einer Matte mit über den Knien gefalteten Händen sitzend.

5. Noh chü na, auf einem Priesterstuhl sitzend, mit einem Rosenkranz.

6. Po sho lo, auf einen Felsen sitzend, mit einem zu seinen Füßen kauern den Tiger.

7. Kia li kia, auf einem Felsen sitzend, mit der Lektüre einer heiligen Schriftrolle beschäftigt.

8. Fa she lo fo sho lo, auf einem Stuhle sitzend und einen Knotenstock in der Hand.

9. Shu poh kia, auf einem Stuhl sitzend, neben ihm ein Lotussitz und ein Löwe.

10. Pan sho kia sitzt auf einem Felsen und hält mit beiden Händen einen heiligen Edelstein empor. Zu seinen Füßen ein Drache, der anscheinend den kostbaren Stein zu erreichen beabsichtigt.

11. La hu la steht mit gefalteten Händen vor einem Lotuspedestal, von einem Nimbus umgeben.

12. Na chie si na mit einer Bettlerschale in der Hand, aus der ein Wasserstrahl emporsteigt.

13. Yin chie sho mit einem buddhistischen Szepter in der Hand; ein Diener mit einem fischbekrönten Stab bei ihm.

14. Fa na p'o tse im Gebet vor einer Vase mit einem Pfirsichzweig.

15. O shi to mit einem langen Knotenstock, vor ihm eine Vase mit Päonien.

16. Chu shu pan sho kia blickt zum Himmel und trägt einen Fliegenwedel, oder sitzt auf einer Matte und umschlingt seine Kniee.

Kuan yin, die buddhistische Göttin der Barmherzigkeit wird besonders gern von der Plastik dargestellt in mancherlei verschiedenen Auffassungen, als buddhistische Madonna mit einem Kind auf den Armen und Kinder-

Taf. 7.

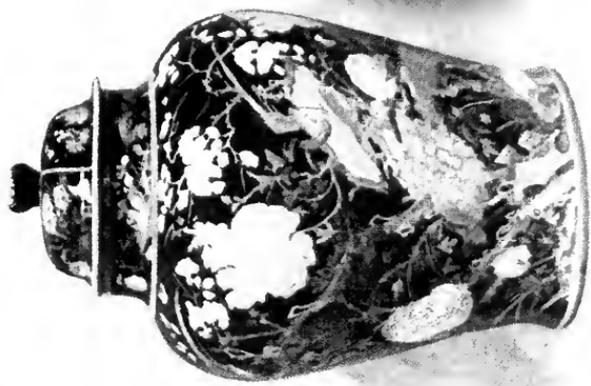
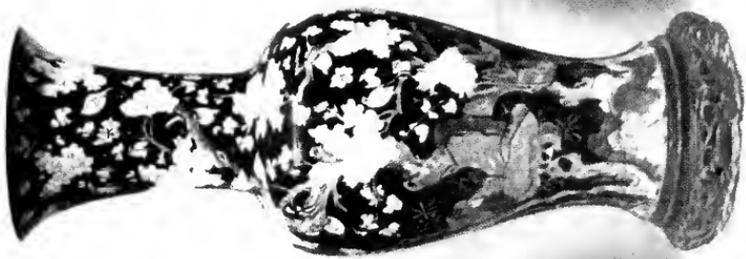
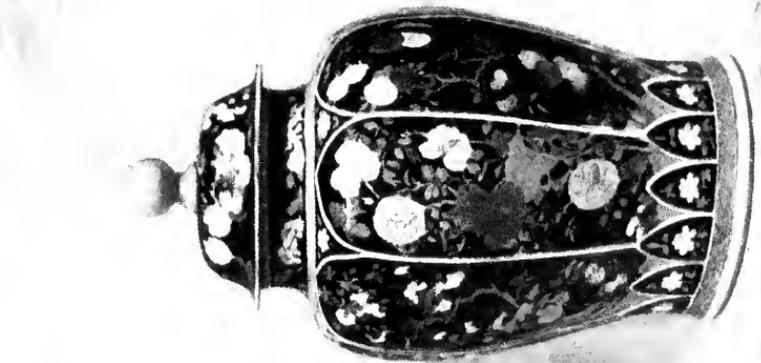
Kang hsi-Periode (1662—1722).

Drei Gefäße der sogen. „Schwarzen Familie“.

Die mittlere Vase mit Päonien, Magnolien, Pfirsichblüten und Lilien dekoriert, am Boden aufsteigend phantastische Felsgebilde. Der schwarze Grund hat den charakteristischen grünlichen Schimmer; außer Weiß kommen in dem Dekor noch zwei Nuancen von Grün, ein Zitronengelb und Mangan zur Verwendung.

Die beiden Ingwerkrüge gehören der gleichen Zeit an. Auf ebenfalls schwarzen Grunde eine Fülle brillant wirkender Chrysanthemen und anderer Blumen.

Derartige Stücke finden sich sehr häufig mit der apokryphen Marke des Kaisers Chêng hua (1465—1487), um sie älter erscheinen zu lassen.



gestalten zu ihren Füßen, oder mit verschlungenen Armen allein stehend und einem Knaben mit den Pfirsichen des langen Lebens in einem Korbe neben ihr.

Dem Buddha mit den Arhats entspricht im Taoismus die Darstellung des Shou lao des vergöttlichten Lao tse, mit den Pa sien, den acht Unsterblichen.

Shou lao, der Gott des langen Lebens, ist in seinem Äußeren ein alter Mann mit kahlem, spitz endigendem Schädel und langem, wehendem Barte; in seiner Hand hält er oft ein ju i, das Szepter des langen Lebens oder einen Pfirsich, der die gleiche symbolische Bedeutung hat. Er reitet entweder auf einem Hirsch oder sitzt. Gleich häufig sind Darstellungen von ihm in der Malerei wie in der Plastik.

Die acht Unsterblichen erscheinen sehr oft in Verbindung mit Shou lao, indem sie dem in den Wolken thronenden Gotte huldigen, oder auch allein ohne ihn und in Einzeldarstellungen; nicht selten erscheinen als pars pro toto nur ihre Attribute.

1. Chung li küan oder Han chung li hat der Tradition nach zur Zeit der Chou-Dynastie (1122—249 v. Chr.) gelebt. Er wird dargestellt als ein Greis mit stark her-

vortretendem unbekleideten Unterleib, mit einem Fächer in der Hand, durch den er die Seelen zur Unsterblichkeit erweckt, und mit einem Schwerte.

2. Lü tung pin wurde angeblich 755 n. Chr. geboren. Von Chung li küan wurde er in die Geheimnisse der Alchimie eingeweiht und erlernte so das magische Rezept für das Elixier der Langlebigkeit. Nachdem er zehn Versuchungen bestanden hatte, wurde ihm ein Schwert von übernatürlicher Gewalt verliehen, mit dem er das Reich durchzog und es von Drachen und mancherlei Gefahren befreite. Sein Symbol, das Schwert, trägt er oft auf dem Rücken, in der Rechten hält er zuweilen einen taoistischen Fliegenwedel.

3. Li tieh kuai wurde einst von Lao tse zu einer Unterredung in den himmlischen Sphären aufgefordert. Sein Geist mußte zu diesem Zweck seinen Körper verlassen, den er währenddem einem seiner Schüler anvertraute. Als er zurückkehrte, war der Schüler verschwunden und so mußte er, da sein Leib gestorben war, sich für seine Seele einen anderen Körper suchen. Er nahm die Gestalt eines lahmen Bettlers, in der er seine Existenz fortsetzte. Bilder von ihm zeigen ihn in-

folgedessen als Bettler mit einer Pilgerflasche und einem Wanderstabe.

4. Tsao kuo kiu stammte aus einer vornehmen Familie, die mit dem Kaiserhause der Sung verwandt war. Er wird daher in höfischer Kleidung dargestellt mit einem Paar Kastagnetten in der Hand.

5. Lan tsai huo wird manchmal als männliches, manchmal als weibliches Wesen dargestellt, stets aber mit einem Korbe, der Blumen enthält oder zur Aufnahme der Almosen dient.

6. Han hsiang tse lebte im 9. Jahrhundert und war ein Schüler des Lü tung pin, der ihm zur Unsterblichkeit verhalf. Er wird dargestellt als Flötenspieler.

7. Chang kuo lao, der im 8. Jahrhundert lebte, war ein großer Geisterbeschwörer. Die bildlichen Darstellungen zeigen ihn mit einem aus Bambusrohr gefertigten Musikinstrument und zwei Stäben, mit denen es geschlagen wird.

8. Ho hsien ku stammte aus der Nähe von Kanton und lebte vollständig als Einsiedlerin. Dadurch, daß sie menschliche Speisen verschmähte und sich nur von gestoßenen Perlmutterchalen nährte, erlangte sie die Un-

sterblichkeit. In der Hand trägt sie als ihr Emblem eine Lotusblume.

Von der großen Zahl der übrigen Gottheiten seien nur noch einige wenige erwähnt, die sich häufiger in der Porzellankunst dargestellt finden.

Hsi wang mu, wörtlich: die „Königliche Mutter des Westens“, ist der Legende nach die Königin der Genien. Sie wohnt in einem Palast am Edelsteinsee im Kun lun-Gebirge, dessen Pracht die späteren taoistischen Schriften in lebhafter Ausmalung schildern. An den Ufern des Sees wächst der Pfirsichbaum, dessen Früchte die Unsterblichkeit verleihen, und von denen sie den Bevorzugten spendet, die sie durch ihre Boten, die Vögel mit den azurblauen Flügeln, zu sich entbietet. Dargestellt wird sie als jugendliche Prinzessin, begleitet von Dienerinnen, die Schalen mit Pfirsichen und Fächer tragen, oder sie selbst hält einen Pfirsichzweig oder einen Champignon, Symbole des ewigen Lebens.

Pu tai, der Gott der Zufriedenheit, erscheint in sitzender Haltung als sehr wohlgenährter älterer Mann mit kahlem Kopf und einem vergnügten Lächeln in seinen Zügen.

Taf. 8.

In der Mitte eine Vase der „schwarzen Familie“; derselben Gruppe gehören die beiden seitlichen Deckelkrüge an. Auf schwarzem Grunde der meistens in drei Farben gehaltene Dekor: links Prunuszweige und Chrysanthemen, in der Mitte stilisierte Drachen, rechts anscheinend Magnolienzweige.



Fu hsing, der Gott des Glückes, wird als Mann in mittleren Jahren dargestellt mit einem dünnen Schnurrbart und einem strähnigen Backenbart. Auf seinen Armen hält er gewöhnlich einen Knaben, der eine Lotusblume trägt.

Lu hsing der Gott der Standeserhöhungen, erscheint in würdevoller Haltung mit altertümlichen Staatsgewändern und gleicher Kopfbedeckung mit einem ju i, dem Glücksszepter in der Hand.

Sou hsing, der Gott des langen Lebens, ist ein Greis mit lächelndem Gesicht, kahler hoher Stirn und langem Vollbart, der in den Händen Symbole ewigen Lebens, die Pfirsiche, hält.

Neben den Personen der chinesischen Mythologie und der Legende weisen die Porzellanmalereien in reicher Fülle Szenenbilder aus der erzählenden Poesie, dem Drama, der Geschichte und dem täglichen Leben auf. Für den Europäer ist es ungemein schwer, ohne eingehende Kenntnis der chinesischen Literatur alle diese Bilder mit Sicherheit zu deuten. Die Zahl dieser figurellen Szenen ist zudem so enorm, daß eine auch nur einigermaßen an Beispielen orientierende Aufzählung die Grenzen dieses

Buches erheblich überschreiten würde. Es kommt auch für den Liebhaber des chinesischen Porzellans nicht so sehr darauf an, mit ikonographischer Genauigkeit die Bedeutung dieser Kleinmalereien zu ermitteln und zu wissen, als vielmehr sich über die Grundlagen der malerischen Auffassung klar zu werden. Darum über sie noch ein kurzes Wort.

Der chinesische Porzellanmaler weiß nichts von der europäischen Luft- und Linearperspektive, auch Schattenwirkung und damit zusammenhängend eine körperhafte Modellierung kennt er nicht. Vorder- und Hintergrund sind in seinen Landschaften vollständig von einander getrennt und bauen sich kulissenartig in Staffeln über einander auf. Dabei hat der chinesische Künstler ein feines Gefühl für die dekorative Wirkung und verfügt über eine intime Kenntnis der Naturformen wie über eine durch scharfe Beobachtung erworbene Schulung des Auges für das Charakteristische einer bewegten Erscheinung.

Taf. 9.

Kang hsi-Periode.

Ein Storch und zwei Hähne in alter, lebendiger, naturalistischer Auffassung, die dieser Zeit besonders eigentümlich ist.

Die Postamente der Hähne in Form von Felsstücken sind mit Öffnungen versehen, um die Figuren als Räuchergefäße verwenden zu können.



KLASSIFIKATION.

Die Klassifikation der chinesischen Porzellane ist mit großen Schwierigkeiten verknüpft, und es ist unmöglich, dem Leser eine in jedem Falle anwendbare Formel für die Datierung eines bestimmten Stückes anzugeben; dazu sind die chinesischen Porzellane zu mannigfaltig in ihrer Ausführung und die chinesischen Töpfer zu kapriziös, um sie in ein bestimmtes Schema einzuzwängen.

Von den verschiedenen Methoden, die man zur Bestimmung der Porzellane aufgestellt hat, scheint mir die von Bushell, die sich an die von E. Grandier in seinem Werke *La céramique chinoise* vorge-

schlagene anschließt, am geeignetsten, weil sie am einfachsten ist.

Darnach läßt sich die Geschichte des chinesischen Porzellans in fünf Abschnitte teilen.

- I. Frühzeit. Dynastien der Sung (960—1279 n. Chr.) und der Yüan (1280—1367).
- II. Mingzeit. Dynastie der Ming (1368—1643).
- III. Kang hsi-Zeit; vom Sturz der Mingdynastie bis zum Ende der Regierung des Kang hsi (1644—1722).
- IV. Periode Yung chêng und Kien lung (1723—1795).
- V. Moderne Produktion; vom Beginn der Regierung Kia ching bis heute.

Durch Kombination mit der nachstehenden Tabelle, die die Porzellane nach technischen Eigenheiten ordnet, läßt sich eine verhältnismäßig fehlerfreie Bestimmung erreichen. Diese Aufstellung zählt die Dekorationsverfahren auf, die in der historischen Übersicht die einzelnen Perioden verwenden.

Klasse I: Porzellane ohne Bemalung:

A. Weiß.

B. Einfarbige, nicht gekrackte Glasuren.

- C. Gekrackte Glasuren.
- D. Geflammte Glasuren.
- E. Gespritzte Glasuren.
- F. Verschiedenfarbige Glasuren.

Klasse II: Porzellane mit farbigem Dekor:

- A. Unterglasuren.
 - 1. Kobaltblau.
 - 2. Kupferrot.
 - 3. Seladon.
 - 4. Mehrfarbig.
- B. Überglasuren.
 - 1. Eisenrot.
 - 2. Sepia.
 - 3. Gold.
 - 4. Zwei- oder mehrfarbig.
- C. Kombination von Unter- mit Überglasuren.
- D. Einfarbige Fonds mit farbigem Dekor.
 - 1. Mit weißer Engobe (auf blau oder braun).
 - 2. In Gold (auf blau, schwarz oder rot).
 - 3. In gemischten Emailfarben auf gekrackten oder einfarbigen Fonds.
 - 4. In verschieden geformten Medaillons.

Klasse III: Besondere Herstellungsarten.

- A. Gravierte Zeichnungen und bossierte Motive.
- B. Durchbrochene Arbeiten.
- C. Durchbrochene Arbeiten, deren Öffnungen mit Glasur ausgefüllt werden.
- D. Imitationen anderer Materialien:
Achat, Marmor und andere Steine — patinierte Bronze — gemasertes Holz — skulptierter Zinnoberlack.
- E. Lackarbeiten mit Perlmuttereinlage.

Klasse IV: Fremde Motive.

- A. Weiß uni.
- B. Blaumalerei.
- C. Emailmalerei.
- D. In Europa überdekorierte Stücke.

Klasse V: Moderne Produktion.

Taf. 10.

Kang hsi-Periode.

Die zwei seitlichen Behälter in farbigem Dekor mit Szenen aus dem häuslichen Leben. Die schlanken Frauengestalten wurden von den holländischen Händlern „Lange Lijsen“ genannt und haben dieser Gattung von Ware den Namen gegeben. Auf dem Deckelrande glückbringende Symbole. In der Mitte ein Teller mit Schmetterlingen und Hirsehalmen in felsiger Landschaft.



HISTORISCHE ÜBERSICHT.

I.

SUNG- UND YÜAN-PERIODE.

(960—1279 und 1280—1367 n. Chr.)

In einer von Ernst Zimmermann im „Orientalischen Archiv“ Bd. 2 erschienenen Studie kommt ihr Verfasser zu dem Ergebnis, daß das chinesische Porzellan um die Wende des 6. Jahrhunderts n. Chr. von Ho chou, dem damaligen Minister der öffentlichen Arbeiten, erfunden wurde. Seine Beweisführung fußt auf drei Nachrichten, die bereits seit langem bekannt waren, aber bisher von der Forschung nicht ausreichend berücksichtigt wurden. Von diesen besagt die erste: „Ho chou, der Vorsitzender des Ministeriums der öffentlichen Werke während der kurzen Zeiten der Sui-Dynastie (590—617) war, besaß eine ausgedehnte

Kenntnis von alten Gemälden und war sehr vertraut mit Altertümern. China hatte schon seit langer Zeit die Kunst, Glas zu machen, verloren, und die Arbeiter wagten nicht, neue Versuche zu machen, aber ihm gelang es, aus einem grünen Porzellan Gefäße herzustellen, die nicht von wirklichem Glas zu unterscheiden waren.“ Die zweite Nachricht meldet dann, daß nur ganz kurze Zeit darauf, d. h. ganz am Beginn der Tang-Dynastie (618—907), ein geschickter Arbeiter namens Tao Yü aus Fu liang hsien in der Provinz Kiang hsi, persönlich nach der Hauptstadt von ihm fabrizierte keramische Erzeugnisse brachte, die „künstliche Jadevasen“ genannt und alle dem Kaiser verehrt wurden. Die dritte Nachricht endlich besagt, daß ganz um dieselbe Zeit, d. h. im Jahre 621, ein aus der gleichen Gegend stammender Töpfer namens Ho chung chu, weiße „Porzellane“ hergestellt hätte, die „glänzend wie Jade“ waren.

Aus diesen Angaben, wie aus der Tatsache, daß vor dem Ende des 6. Jahrhunderts niemals von keramischen Erzeugnissen gesprochen wird, die mit dem Porzellan verglichen werden können, folgert Zimmermann mit Recht, daß die Erfindung des Porzellans mit dieser Zeit zusammenfällt.

Wenn es demnach wohl sicher ist, daß das Porzellan um diese Zeit erfunden wurde, so ist damit noch nicht gesagt, daß nun auch alle Töpferei-Produkte jener Zeit, die in der chinesischen Literatur eine Rolle spielen, wirkliches Porzellan waren, da der Chinese kein Wort kennt, das ausschließlich Porzellan bedeutet. Jedenfalls ist es Tatsache, daß von den Inkunabeln des chinesischen Porzellans nichts mehr erhalten und daß erst mit Beginn der Sung-Dynastie eine ausgedehnte Porzellanfabrikation einsetzt, von der sich bis heute noch eine Reihe einwandfreier Zeugen erhalten haben.

Im großen Ganzen ordnen sich die Porzellane dieser ersten Periode der ersten Klasse ein. Sie haben in der Mehrzahl einfarbige gekrackte oder nicht gekrackte Glasuren; es wird auch von dem Vorkommen gefleckter Glasuren berichtet, doch scheinen diese Stücke zur Zeit ihrer Entstehung nicht besondere Beachtung gefunden zu haben. Die Hauptfarben dieser frühen Zeit sind die verschiedenen Nuancen des Seladongrün, von Weiß, ein blasses Blaugrau (*claire de lune*) und ein dunkler Purperton (*aubergine*); daneben finden sich braune Glasuren in verschiedenen Abstufungen, ebenso graue mit bläu-

lichen oder purpurähnlichen Tönen. Die Verwendung verschiedener Farben ist in dieser Zeit selten. Ein hervorragendes Beispiel dieser Art hat sich nach Bushell in dem Bild der Göttin Kuan yin in dem buddhistischen Tempel Pao kuo ssu in Peking erhalten. Das frühe Datum der Entstehung — das 13. Jahrhundert — wird durch die Klosterannalen garantiert.

Kobaltblau wurde seit dem 10. Jahrhundert von Persien her eingeführt, aber bis zum Beginn der Yüan-Dynastie nur zur Herstellung von Glasuren benutzt. Jedenfalls kommen vor dem 13. Jahrhundert in Blau unter der Glasur bemalte Stücke nicht vor.

Die Formen in dieser frühen Zeit lehnen sich im Anfang noch an Vorbilder an, die aus anderen Materialien hergestellte Gefäße liefern. Es ist natürlich, daß das neue Material, das bald mehr geschätzt wurde als die Bronze und dessen Erfinder sich bemühten, einen Ersatz für die von alters her für kostbar angesehenen Nephritgefäße zu beschaffen, aus dem vorhandenen Typenvorrat seinen Bedarf deckte.

Obwohl die keramische Produktion der Sung-Zeit ziemlich bedeutend war, werden von den chinesischen Quellen

doch nur etwa fünf Arten hauptsächlich erwähnt: Ju, Kuan, Ko, Ting und Lung chüan.

Das Ju yao (yao = keramisches Erzeugnis) wurde in Ju chou in der Provinz Ho nan fabriziert und war außerordentlich geschätzt, besonders wurden die nicht gekrackten Stücke den krakelierten vorgezogen, trotzdem die Schriftsteller von diesen mit Bewunderung berichten, daß die Krakeluren so fein wie Fischrogen ausgeführt waren. Als Glasurfarben werden genannt ein Azurblau und ein grünliches Blau, von denen das erstere am meisten geschätzt war. Die Glasur war oft so zähflüssig, daß sie nicht bis zum Bodenrande des Gefäßes herabreichte, sondern oberhalb desselben in einer geschwungenen Linie endete.

Kuan yao bedeutet kaiserliche Keramik und ist das Erzeugnis einiger kaiserlicher Manufakturen, die als erste unter den Sung in der Zeit von 1107—1117 in Pien liang, dem jetzigen Kai fêng, gegründet wurden, aber nur bis 1127 dort arbeiteten und dann vor dem Ansturm der Mongolen nach der südlichen Hauptstadt Hang chou verlegt wurden, um hier weiter die Geschirre für den kaiserlichen Hof zu liefern.

Die Kuan-Ware bevorzugte dreierlei Glasurfarben: claire de lune, ein blasses bläuliches Grün und ein tiefes Smaragdgrün in der ersten Periode bis 1110, in der zweiten Periode, bis 1117 etwa, wurden, wie man annimmt, nur zwei Nuancen des Blaugrün verwendet.

Die Oberfläche ist meistens gekrackt, die Feinheit der Risse wird mit den Krabbenscheren verglichen.

Die Farbe der Masse ist rostbraun; am Boden findet sich ein rostfarbiger Ring.

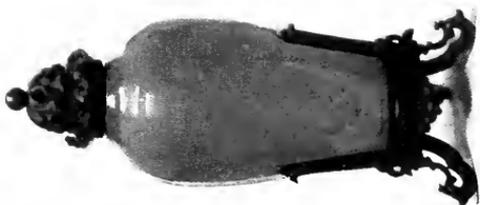
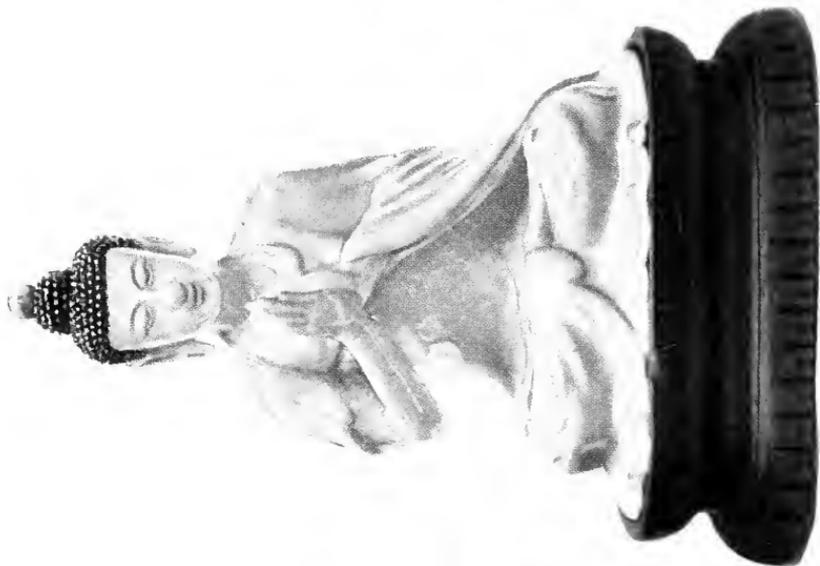
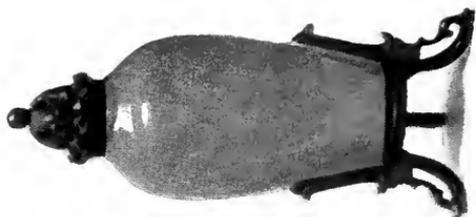
Aus den Beschreibungen der Quellen ersieht man, daß diese Arbeiten der Klasse der Seladonporzellane zuzählen sind, also Porzellan im eigentlichen Sinne nicht darstellen.

Echte Stücke sind nicht mehr erhalten, doch läßt sich aus älteren chinesischen Abbildungen erkennen, daß die Formgebung sich vorzüglich an Bronzearbeiten anlehnte.

Ting yao wurde in Ting chou in der Nähe des heutigen Cheng ting in der Provinz Chih li fabriziert. Das Ko ku yao lun, eines der Hauptwerke über chinesische Altertümer, das während der Mingzeit geschrieben wurde, enthält folgende Beschreibung der Ting-Fabrikate, die ich nach Hirths Zitat in seiner Studie über das alte

Taf. 11.

Eine Buddha-Figur von altertümlichem Typus und zwei einfarbig glasierte Vasen, alle drei Stücke wahrscheinlich aus dem 18. Jahrh.



chinesische Porzellan wiedergebe: „Altes Ting-Porzellan ist wertvoll, wenn die Masse feinkörnig ist und die Farbe weiß und glänzend; mindere Qualitäten sind grobkörnig und von gelblicher Farbe. Wenn es Spuren von Rissen hat, ist dies ein Zeichen von Echtheit. Die hervorragendsten Stücke haben in die Masse geschnittene ornamentale Zeichnungen; unverzierte Stücke sind auch gut, dagegen sind solche, bei denen die Ornamente über der Glasur angebracht, von geringerer Güte. Die besten Stücke wurden während der Perioden Chêng ho (1111 bis 1117 n. Chr.) und Hsüan ho (1119—1125 n. Chr.) angefertigt“.

Auch andere chinesische Quellen bestätigen die Wertschätzung nach der Art, wie das Ornament angebracht wurde und bemerken ebenso die Fabrikation von braunen und schwarzen Abarten, die sich indessen keiner besonderen Gunst bei den Chinesen erfreuten.

Das Ting-Porzellan der Sungzeit wurde bereits in der Yüan-Periode mit Erfolg nachgemacht.

Lung chüan yao, das berühmte Seladonporzellan, wurde in Lung chüan in der Provinz Chê kiang hergestellt. Über Fabrikation und Verbreitung dieser Ware

existiert eine große Literatur. Nur was der Streit der Meinungen an positiven Ergebnissen gehabt hat, interessiert hier.

Die weiße Masse ist mit einer eisenoxydhaltigen Glasur überzogen, die im Brande eine meergrüne Farbe annimmt und von den Chinesen mit der Färbung junger Zwiebelsprossen verglichen wird. Am Boden der echten Seladone befindet sich ein rostroter Ring von unregelmäßigen Konturen, der dadurch entsteht, daß an dem bereits glasierten Stück, bevor es auf den runden Untersatz zum Brennen gesetzt wird, ein dem Umfange des Untersatzes entsprechender Streifen von der Glasur befreit werden muß, damit ein Zusammenbacken vermieden wird. Während des Glasierens hat nun der poröse Ton bereits soviel von dem Eisenoxyd der Glasur aufgesogen, daß sich durch den Brand die ringförmige Stelle rostrot färbt. An der künstlichen Färbung des Bodenringes nach dem Brande erkennt man daher die späteren Fälschungen, da den Chinesen in der Folge das Rezept für diese Glasur abhanden gekommen war.

Die Fabrikation der Seladonware erstreckt sich bis in die Zeiten der Ming-Dynastie. Die ältesten Stücke aus

der Sung-Zeit zeichnen sich durch eine große Schwere aus, da sie sehr dickwandig sind.

Das Vorkommen von Seladonen bis nach Ägypten und in Westasien hat zu der Vermutung Anlaß gegeben, daß auch Persien oder Indien solche Waren produziert hätten. Allein die spezifisch chinesische Ornamentation der ganzen Gruppe weist auf China als alleiniges Ursprungsland hin, von dem aus der in der Sung-Zeit bedeutende Handel mit Westasien sie exportierte.

Ob die erhaltenen Stücke allerdings sämtlich dieser frühen Zeit, auch wenn sie das bezeichnende hellere Grün und das schwere Gewicht aufweisen, angehören, ist immerhin noch zweifelhaft, da die Öfen bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts in Betrieb waren.

Das Ko yao ist seinem Wesen nach eng verwandt mit dem Lung chüan yao. Es wurde von dem älteren zweier Brüder, namens Chang, der seine Manufaktur im Lung chüan-Distrikt hatte, hergestellt und hat dieselben Kennzeichen wie das Lung chüan yao. Als besonderes Kennzeichen wird die feine Krackelierung und ein heller Farbton von blasserem Purpur aus manganhaltiger Kobaltglasur und eine hirsefarbige, antimonhaltige Glasur hervorgehoben.

Das Chang yao des jüngeren Bruders unterschied sich von dem eben beschriebenen durch eine etwas dunklere Farbgebung und durch nicht gekrackte Glasuren.

Im Gegensatz zu dem älteren Lung chüan yao werden die beiden letzten Fabrikate von den Quellen als kleiner, eleganter und sorgfältiger gearbeitet geschildert.

Während der Regierung der Yüan-Dynastie, die eine beispiellose politische Machtentfaltung erstehen sah, nahm der chinesische Welthandel einen ungeheuren Aufschwung. Die Kunst der Mongolenzeit indessen zehrte von dem Erbe, das ihr die Sung-Zeit überließ. Sie beschränkte sich mit einer einzigen Ausnahme auf Wiederholungen des in der Vergangenheit Geschaffenen und läßt einen künstlerischen Fortschritt nicht erkennen. Es sei denn, daß die für den kaiserlichen Palast geschaffene Ware, über deren Qualität die chinesischen Quellen nicht gerade günstig urteilen, einige Ansätze zu origineller Weiterbildung gezeigt hat.

II.

MING-PERIODE.

(1368—1643 n. Chr.)

Unter der Mongolenherrschaft hatte die keramische Produktion Chinas alle Bedeutung verloren; denn unter der maßlosen wirtschaftlichen Belastung der Töpfer mußte notwendigerweise die künstlerische Qualität leiden. Ein Umschwung zum besseren trat mit dem Beginn der nationalen Ming-Herrschaft ein. Wenn auch nicht geleugnet werden kann, daß infolge des ungeheuren Verbrauchs des kaiserlichen Hofes eine Industrialisierung der Porzellanfabrikation eintrat, die allerdings grundverschieden ist von der Industrieperiode des europäischen Porzellans um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, so muß doch hervorgehoben werden, daß eine bisher

unerreichte technische Virtuosität in der Erzielung von Glasureffekten und eine ungemein reichhaltige Farbengebung einen Vorzug der Mingporzellane vor den Erzeugnissen der vorangegangenen Perioden bedeuten.

Die unter den Yüan eingetretene Dezentralisation der Produktion durch die neben den kaiserlichen Manufakturen bestehenden privaten Fabriken wurde mit der Regierung des ersten Mingkaisers, Hung wu, immer mehr rückgängig gemacht. Im zweiten Jahre seiner Regierung, 1369, baute er die kaiserliche Manufaktur in King tê chên wieder auf und mit dieser Zeit begann die Konzentrierung der Betriebe nach dort unter dem Schutz seiner Nachfolger, die sich in gleichem Maße die Reform der Verwaltung und die Beaufsichtigung der Fabrikation angelegen sein ließen. Von dort nahmen auch alle Neuerungen im Dekor und der Farbstoffe ihren Ausgang.

Eine einzige Ausnahme bildet die Fabrik von Tê hua in der Provinz Fu kien, die die unter dem Namen „Blanc de Chine“ bekannten Porzellane, eine weißglasierte Ware, in ausgezeichneter Qualität herstellte.

Taf. 12.

Drei figürliche Plastiken, Fu kien-Ware, im Handel nach dem Vorgang französischer Forscher als „Blanc de Chine“ bezeichnet.

In der Mitte: Hsi wang mu, die Personifikation der ewigen Jugend, ein sagenhaftes weibliches Wesen, die auf dem Kun lun-Gebirge als Haupt der Genien wohnt. Sie soll im Jahre 985 v. Chr. den Besuch des Chou-Kaisers Mu wang am Perlensee im Westen empfangen haben, an dessen Ufern der Pfirsichbaum der Genien wächst, dessen Früchte die Gabe der Unsterblichkeit dem, der von ihnen genießt, bringen. Sie erscheint auf Gemälden als jugendschöne kaiserliche Prinzessin und wird in der Regel von zwei jungen Mädchen begleitet, von denen die eine einen Fächer, die andere einen Korb mit Pfirsichen trägt. Im vorliegenden Falle ist nur eine Begleiterin mit dem Pfirsichkorb vorhanden.

Links: Li tieh kuai, einer der acht taoistischen Unsterblichen. Er sollte einst seinen Meister Lao tse in den Wolken suchen. Da nur sein Geist diesen Auftrag ausführen konnte, ließ er seinen Leib unter der Obhut eines Schülers auf der Erde zurück, fand aber, als er zurückkehrte, weder seinen Schüler noch seinen Körper wieder und war gezwungen, sich eine andere Inkarnation zu suchen, und nahm Besitz von der Gestalt eines hinkenden Bettlers.

Rechts: Bodhidharma, der 28. Hindu-Patriarch und der erste chinesische, der im Jahre 520 nach China kam.



A. BLAU-WEISS-MALEREI UNTER DER GLASUR.

Dasjenige Erzeugnis, das den Ruf der chinesischen Porzellane in Europa begründet hat und den Sammeleifer europäischer Liebhaber von jeher gereizt hat, ist die Blau-weiß-Ware.

Bereits vor der Mingzeit wird von blauen Glasuren in der Literatur geredet, aber nach den Ergebnissen der historischen Untersuchungen hat man darunter nichts anderes als ein im Brande wohl nur zufällig bläulich geflecktes Grün zu verstehen. In jedem Falle handelt es sich dort um monochrome Glasurüberzüge. Von einer eigentlichen Blaumalerei unter der Glasur kann erst seit dem 15. Jahrhundert die Rede sein. Wie Hippisley berichtet, wurde das zur Bemalung der Gefäße unter Yung loh verwendete Blau nach den Annalen von Fu liang aus dem mohammedanischen Westen importiert und erhielt daher seinen Namen. Während der Yung loh- und Hsüan tê-Periode wurde dieses Blau mit Su ma li oder Su ma ni, während der letzteren auch mit Su ni po bezeichnet. Eine Deutung dieser Bezeichnung ist bis jetzt noch nicht gelungen.

Man unterscheidet in der Blau-weiß-Malerei verschiedene Qualitäten. Unter Hsüan tê (1426—1435) hat das Blau eine blaßgraue Tönung, unter Kia ching (1522—1566) ist der Ton dunkler und hat einen tiefen Glanz, während man unter Lung king (1567—1572) und Wan li (1573—1619) in der Bemalung des Grundes eine hervorragende Fertigkeit erzielte.

Die Bemalung war in der früheren Zeit durchaus künstlerisch; erst mit der fortschreitenden Massenfabrikation wurde die künstlerische zugunsten einer rein handwerksmäßigen Malweise aufgegeben. Damit erklärt sich auch der Verfall der Figurenmalerei und das Aufkommen von leichter herzustellenden Mustern, zu denen augenscheinlich gemusterte Seidengewebe oder Stickerelen die Vorlagen abgaben.

Von dem Umfang der Produktion beispielsweise unter Lung king im Jahre 1571 kann man sich aus den noch erhaltenen Listen mit den Aufträgen für den Hof eine Vorstellung machen. Danach wurden nicht weniger als 105770 Paare von Gegenständen in Auftrag gegeben. Und aus einer Liste aus dem 8. Jahre der Regierung von Kia king (1529) erfährt man auch den umfangreichen Motivenschatz dieser Zeit. Nach Bushell waren als Dekorationsmotive vorgeschrieben: Drachen auf Wolken oder Wellen,

Drachen, die sich durch Lotosblumen winden, fliegende Drachen mit Phönixen und Kranichen, fliegende Löwen, die acht berühmten Rosse des Kaisers Mu wang, die Wasserfälle von Ssu chuan, die acht taoistischen Heiligen, spielende Kinder, Pfauen, Bambus, Champignons, die Blumen der vier Jahreszeiten: Päonien, Lotus, Chrysanthemum und Pflaumenblüten, außerdem Symbole und Embleme.

Von den für den Bedarf des Hofes und des Inlandes hergestellten Waren unterscheiden sich die für den Export nach Persien und Indien bestimmten Fabrikate, der besonders unter Wan li blühte, durch die Art ihres dem persischen Geschmacke angepaßten Dekors und die den ausländischen Bedürfnissen entsprechenden Formen.

B. ROTE UNTERGLASURMALEREI.

Das hierfür verwendete Rot, das aus einem Kupfersilikat hergestellt wurde, ist nicht mit dem späteren Überglasurrot zu verwechseln. Es war noch mehr geschätzt als das „Mohammedanische Blau“ zur Zeit des Hsüan tê. Welchen

Eindruck es auf die Chinesen machte, geht aus einer Bemerkung von Tzu ching hervor, der es aus pulverisierten Rubinen hergestellt werden läßt. Unter Hsüan tê (1426—1435) nimmt man seine Blütezeit an, man hat indessen wohl bald das Rezept verloren. In den Beschreibungen von Tzu ching wird es mit der Farbe frischen Blutes verglichen und aus ihnen ersieht man auch, daß damit dekorierte Stücke bereits zu seiner Zeit, d. h. um die Mitte des 16. Jahrhunderts, außerordentlich selten waren und infolgedessen sehr hoch im Preise standen.

Am meisten schätzte der chinesische Geschmack Stücke mit „drei roten Fischen auf einem weißen Grunde, der so rein ist wie frischgefallener Schnee“. Ein noch seltenerer Dekor waren drei Paar Pfirsiche in rot auf weißem Grunde.

C. EINFARBIGE GLASUREN.

Die Wertschätzung der roten Farbe unter Hsüan tê blieb sich auch in der späteren Mingzeit gleich. Doch dürfte Brinkley mit seiner Vermutung recht haben, daß

gegen 1570 die Herstellung der roten Unterglasur nicht mehr bekannt war und man an Stelle des Kupfers sich einer Eisenverbindung bediente. Dieses Eisenrot, das selten als alleinige Farbe verwendet wurde, unterscheidet sich durch die mangelnde Brillanz und Transparenz ganz wesentlich von dem Unterglasurrot.

Unter Hung chi (1488—1505) wurde eine blaßgelbe Glasur von der Farbe einer frisch geschälten Kastanie hochgeschätzt. Ihre Verwendung war indes nur von kurzer Dauer. Während der Kia king-Periode (1522 bis 1566) hörte sie vollständig auf. Außer dieser glänzenden durchsichtigen Farbe kam noch eine dunklere Nüance vor, die im Muffelbrände aufgeschmolzen wurde, aber die leuchtende Helligkeit jener ersterwähnten vermissen ließ.

Von anderen Farben werden noch braun und manganviolett erwähnt; doch haben sich anscheinend authentische Stücke nicht erhalten.

Die Fabrikation der bereits früher hergestellten Seladone wird wieder aufgenommen; sie unterscheiden sich von den alten Stücken dadurch, daß nach Hirth die Glasur auf einen weißen Scherben aufgetragen war.

D. KOMBINATIONEN VON UNTER- MIT ÜBERGLASUREN.

Während der Regierung von Chêng hua (1465—1487) war der Import von „Mohammedaner-Blau“ unterbrochen und man bevorzugte verschiedenfarbige Glasuren, die teils über, teils unter der Glasur gemalt wurden. Für die Unterglasuren benutzte man Blau und Rot, für die Überglasuren Rot, Grün, Gelb und Purpurbraun. Bereits unter Chêng hua kommen Landschaftsmalereien unter der Glasur vor, wie Monkhouse bemerkt; doch sind das nur seltene Ausnahmen, die Verzierung der meisten Stücke in kombinierter Technik zeigt Pflanzendekor allein oder mit Tieren wie Phönix, Drache u. a. Vgl. Abb. Taf. 1.

E. EIERSCHALENPORZELLAN.

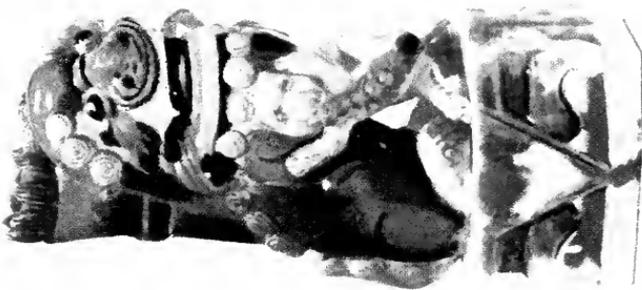
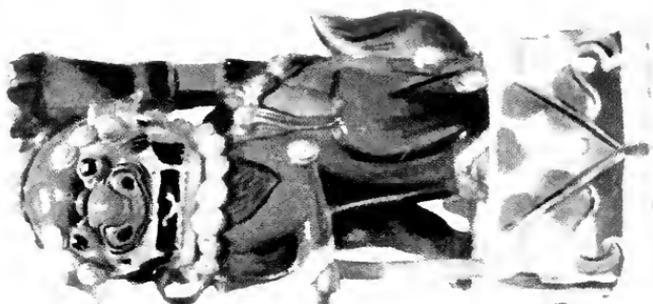
Bereits unter Yung loh (1403—1422) gelang es, ein Porzellan herzustellen, dessen Dünnwandigkeit ihm die Bezeichnung „Eierschalenporzellan“ verschafft hat. Nach

Taf. 13.

Kang hsi-Periode.

In der Mitte vierseitige Vase mit symbolischen Dekorationsmotiven:
In der Mitte jeder Seite eine kreisrunde Rosette mit dem Yang und Yin, den Symbolen des männlichen und weiblichen Schöpfungsprinzipes, darüber und darunter die Zeichen der Pa-kua, acht Trigramme der alten chinesischen Philosophie.

An den Seiten zwei stilisierte Löwen, r. das Männchen, l. das Weibchen.



der von Stanislas Julien übersetzten chinesischen Quelle soll in dieser Zeit ein stärkeres Porzellan den Namen geführt haben, während das echte erst später seit Chêng hua fabriziert sein soll. In der Sammlung Hippiusley befinden sich jedoch einige ganz dünne Stücke mit der Marke Yung loh, die ihr Besitzer für echt hält, so daß bereits im 15. Jahrhundert neben dem stärkeren das echte To tai vorkäme.

Die Dekoration erfolgte, soweit es sich um einfarbige weiße Stücke handelt, durch eingravierte Ornamente unter der Glasur oder durch bunte Emailfarben auf weißem Grunde. Spätere Stücke aus der Wan li-Periode (1573 bis 1619) zeigen sogar ganze Landschaften mit figürlichen Szenen.

Von historischem Interesse ist die Mitteilung des Hsiang tzu ching, daß dieses weiße Porzellan mit Gravierungen unter der Glasur, wie es unter Yung loh und Hsüan tê fabriziert wurde, eine Nachbildung der Palastware der Yüan-Zeit war und diese wieder auf die Ting chun-Ware der Sung-Zeit zurückgeht. Natürlich erreichten diese Vorläufer nicht die Feinheit und Delikatesse des Ming-Porzellans.

F. EMAILMALEREI.

Die Geschichte der Emailmalerei auf Porzellan ist wie so manches andere Kapitel der chinesischen Keramik noch nicht geschrieben. Nur einzelne Sammler und Liebhaber haben sich bis jetzt mit diesem Gegenstande beschäftigt, ohne daß auch sie ein erschöpfendes und vor allem klares Bild von der geschichtlichen Entwicklung haben geben können.

Die früheste Verwendung farbiger Emailglasuren ist in Dunkel gehüllt, das sich erst im 16. Jahrhundert zu lichten beginnt, und feste Anhaltspunkte für die Datierung nach technischen Merkmalen vermittelt erst die Spätzeit der Ming-Dynastie. Besonders sind es da die Porzellane der Wan li-Periode, die eine nähere Untersuchung durch Edward Dillon erfahren haben, und ihm ist es gelungen, einige Feststellungen zu machen, deren wesentlichen Inhalt wir nach seinen Ausführungen im 13. Bande des „Burlington Magazine“ rekapitulieren.

Danach sind zwei Gruppen von emaillierten Porzellanen zu unterscheiden. In der ersten und ältesten

herrscht ein Unterglasur-Blau vor, und die zweite wird durch das Eisenrot über der Glasur bestimmt.

Zu der ersten Klasse gehören die von den Chinesen *wu tsai* genannten Fünffarben-Porzellane, deren Dekor sich aus folgenden Farben zusammensetzt: Ein Unterglasurblau, ein Blattgrün in zwei Abstufungen, ein Eisenrot mit oft orangeroter Nuance, ein dürftiges Purpur und ein verschiedengetöntes Gelb; doch sind dies keine eigentlichen Emailfarben, sondern Glasuren, die auf Biskuit aufgetragen und dem Garbrand unterworfen wurden. Ihren Ursprung haben die Fünffarben-Glasuren in den Dreifarben-Glasuren (Mangan-Kupfergrün-Blaßgelb), die in Verbindung mit Kobaltblau unter der Glasur und Eisenrot, das das verloren gegangene Kupferrot unter der Glasur ersetzte, über der Glasur verwendet wurden. In der Blütezeit der Ming wurde die farbige Dekoration auf Biskuit in Form von Glasuren hergestellt. Erst seit *Chêng hua* (1465—1487) wurden die Emails über der Glasur gemalt und erreichten unter *Wan li* ihre ausgedehnteste Verwendung und größte Verbreitung.

Die technische Beschaffenheit der Emails auf der Glasur,

die also erst nach dem Garbrände im Muffelofen aufgeschmolzen wurden, ist durchaus verschieden von der Emailmalerei auf Biskuit, also auf dem unglasierten Grunde, bei der die Ornamente in starkem Relief oder mit erhöhtem Rande modelliert wurden, um die Farben voneinander zu trennen.

III.

KANG HSI-PERIODE.

(1662—1722 n. Chr.)

Unter der Regierung des zweiten Manchu-Kaisers Kang hsi setzte eine Renaissance der Porzellankunst ein, die in der gesamten Geschichte der Keramik einzig da steht. Die kriegerischen Verwicklungen, die den Untergang der Ming-Dynastie zur Folge hatten, zogen auch das Produktionsgebiet des Porzellans in Mitleidenschaft. King tê chên wurde zerstört. Aber bereits unter Shun chi (1644—1661) wurde es wieder aufgebaut und die Fabrikation wieder aufgenommen, um unter seinem Nachfolger eine nie wieder erreichte Höhe in künstlerischer und technischer Hinsicht einzunehmen. Und zwar begann ein so rapider Aufschwung, daß zu Beginn des

zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts nach dem Bericht des zeitgenössischen Jesuitenmissionars d'Entrecolles über dreihundert Öfen in King tê chên in Betrieb waren und die Stadt mehr als eine Million Einwohner hatte. Unzertrennlich verknüpft mit dieser künstlerischen Wiederbelebung des Porzellans ist der Name des Vizekönigs der Provinz Kiang hsi, Lang ting so, der in der ersten Hälfte der Periode Kang hsi bis 1688 die Oberleitung der Manufakturen in King tê chên hatte. Er ist in der Geschichte der Keramik berühmt durch seine Erfindung zweier Glasuren, eines Apfelgrün und des Sangde-boeuf, die das nach ihm benannte Lang yao kennzeichnen. Eine noch größere Bedeutung hat Tsang ying hsüan, der im Jahre 1683 zum Leiter der kaiserlichen Manufakturen in King tê chên ernannt wurde. Das „Tsang yao“ zeichnet sich nach Monkhouse durch seine Dünnwandigkeit, Transparenz und seine Glasuren aus, von denen im besonderen ein irisierendes Grün und ein mit dem Aussehen von Aalhaut verglichesenes bräunliches Gelb erwähnt werden.

In der Formgebung herrschte ein stark retrospektive Gesinnung vor, so daß Wiederholungen der alten Stile nicht nur in der Dekoration überwiegen.

Taf. 14.

Kang hsi-Periode.

Ein Satz von zwei Vasen und drei Krügen in blau-weißer Ware, wie sie im 17. Jahrhundert für den Export hauptsächlich nach Holland angefertigt wurden. Der chinesische Käufer hätte für eine Gruppe derartiger Gefäße keine Verwendung gehabt.



A. BLAU-WEISSER DEKOR.

Die blau-weiße Ware kommt in zwei verschiedenen Ausführungen vor. Entweder ist der Grund blau bemalt und die Dekoration weiß, oder umgekehrt ist Blaumalerei auf weißem Grunde angebracht; die letztere Verzierungsart ist die gewöhnlichere. Typische Beispiele für die erstgenannte Dekorationsweise geben die Abbildungen auf den Tafeln 5 und 14, von denen die auf Tafel 14 abgebildeten Stücke eine auf dem europäischen Markte sehr beliebte Handelsware, die nur für den Export bestimmt war, kennen lehren, während das Mittelstück auf Tafel 14, ein Ingwerkrug für Neujahrs-geschenke, die von den Chinesen selbst geschätzte Ausführung zeigt.

Die Blaumalerei auf weißem Grunde ist künstlerisch weniger befriedigend. Zu ihnen gehört eine besonders in Holland beliebte Gruppe, die in regelmäßigen blau umrahmten Feldern Blumenmotive und Frauengestalten zeigt, nach denen diese Waren den Namen „Lange Lijzen“ im europäischen Handel erhielten.

Als eine dritte Art der blau-weiß-Malerei kann man

die Stücke ansehen, die einen blauen Grund mit ausgesparten weißen Medaillons haben.

Die Schwierigkeiten in der Hervorbringung eines gleichmäßigen blauen Grundes, der bei der ersten Gruppe durch die Bemalung mit dem Pinsel niemals erreicht werden konnte, suchte man dadurch zu mindern, daß man, wie besonders bei der letzten Gruppe, die Glasur aufblies (*bleu fouetté*), um so eine gleichmäßige Verteilung der Farbe zu erreichen. Aber auch so wurden ganz vollkommene Stücke nicht erreicht. Um das Auge von den sich unvermeidlich einstellenden Brandfehlern abzulenken, machte man aus der Not eine Tugend und überdekorierte diese Stücke häufig mit ganz feinen Goldtupfen oder verteilte die Malerei so, daß sie die schadhafte Stellen verdeckte.

Gewöhnlich werden die freien weißen Felder mit bunten Emailmalereien gefüllt; selten erfolgt die Bemalung mit blauer Überglasurfarbe, in deren schwieriger harmonischer Abstimmung zu dem Unterglasurblau des Grundes die chinesischen Töpfer eine geschmackvolle Sicherheit zeigen.

B. ROT-WEISSER DEKOR.

Kupferrot unter der Glasur, das wegen seiner Leuchtkraft in der Ming-Zeit so außerordentlich geschätzt war, wird nur noch ausnahmsweise verwendet. An seine Stelle tritt das Eisenrot über der Glasur; doch sind nur in Eisenrot bemalte Stücke selten.

C. FÜNFFARBEN-DEKOR.

Die Dekoration mit fünf Farben begann am Ausgange der Mingzeit und erreichte wohl schon unter Kang hsi ihre oft bewunderte technische Vollkommenheit. Unter ihm verschwand auch das Unterglasurblau und das Unterglasurrot und wurde durch die gleichen Farben über der Glasur ersetzt. Der Erfolg war einmal eine technische Vereinfachung, und dann war die Möglichkeit gegeben, durch die technisch gleichartige Bemalung eine geschlossene koloristische Wirkung zu erzielen.

D. GRÜNE FAMILIE.

In dieser Gruppe muß man zwei Abarten unterscheiden, die zeitlich sich nahe stehen. Die eigentliche alte Familie verte, die bereits in der Mingzeit vorkommt, zeigt in ihrem Emaildekor vorwiegend grüne Farben; die Farbe des Untergrundes spielt dabei keine Rolle und bestimmt infolgedessen auch nicht die Klassifizierung.

Bereits die späte Mingzeit kannte, wie wir sahen, die Bemalung mit fünf Farben. Die einzige Möglichkeit, die Stücke der grünen Familie aus dieser Zeit von denen der frühen Manchuzeit zu unterscheiden, gibt die Verwendung der blauen Unterglasur, die erst mit dieser Zeit einsetzt.

Eine Abart dieser fünffarbigen Familie verte bildet eine Gruppe, die nur drei Farben verwendet, und bei der stets blau und rot fehlen. Sie unterscheidet sich von der ersten dadurch, daß die Emails auf Biskuitgrund stehen und das Grün nicht die Brillanz der ersten Gruppe besitzt.

Von dieser eigentlichen grünen Familie ist eine Klasse von Arbeiten zu unterscheiden, bei der die farbige Dekoration auf einem grün gedeckten Untergrunde ange-

bracht ist. Mit Recht hat man die irreführende und völlig willkürliche englische Händlerbezeichnung „Green Hawthorn“ abgelehnt. Man würde besser tun, diese Art des Dekors in die Bezeichnung „famille verte“ einzubeziehen, zumal die Stücke ebenfalls in Fünffarbenmalerei ausgeführt sind.

E. SCHWARZE FAMILIE.

Schwarze Farben wurden schon vor der Mingzeit verwendet, blieben aber selten und waren anscheinend wenig beliebt. Erst unter Kang hsi wird diese Farbe zu glänzenden Effekten benutzt, indem man den Grund völlig damit überzieht und darauf die farbige Malerei anbringt. Immerhin scheint diese Farbengebung nicht häufig gewesen zu sein, was aus den hohen Preisen resultiert, die für derartig dekorierte Porzellane gezahlt werden. Jedenfalls scheint mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Fabrikation eingestellt worden zu sein. Nicht selten erhöht ein grünlicher Schimmer den Hochglanz des schwar-

zen Untergrundes, der vielleicht auf eine zweite Glasierung mit durchscheinendem Grün zurückzuführen ist.

F. GELBE FAMILIE.

Gegen das Ende der Regierung von Kang hsi erscheint eine Verzierungsweise, die mit einem lichten, außerordentlich brillanten Gelb den Grund überzieht, von dem sich die farbige Dekoration wirkungsvoll abhebt. Besonders kostbar sind die Stücke, auf denen zu dem Gelb ein reicher grüner Emaildekor tritt. Die Porzellane dieser Familie sind nicht weniger gesucht als die der Familie noire.

G. EINFARBIGE GLASUREN.

Es wurde bereits als charakteristisches Merkzeichen der Kang hsi-Periode hervorgehoben, daß sie eine außerordentliche technische Geschicklichkeit entwickelte, die

Taf. 15.

Zwei der acht taoistischen Heiligen aus der Spätzeit des 17. Jahrh.
(Kang hsi), in türkisfarbigen und blauen Glasuren.

Links: Ho hsien ku, ein junges Mädchen aus der Gegend von Kanton. Der Überlieferung nach hatte sie einen großen Hang zur Einsamkeit und nährte sich nur von pulverisierten Perlmutter-Muscheln, die ihr Unsterblichkeit verliehen. Als sie auf Bitten der Kaiserin, die gegen 700 n. Chr. regierte, zu dieser an ihren Hof kommen sollte, verschwand sie unterwegs und wurde nicht wieder gesehen. In ihrer Hand trägt sie eine Lotosblume.

Rechts: Chung li küan, der unter den Chou-Kaisern lebte. Er erfand das Elixier der Unsterblichkeit und wird als bärtiger Mann mit entblößtem Oberkörper dargestellt. Sein Emblem ist der Fächer, mit dem er die Seelen der Verstorbenen erweckt.



sich nur erklären läßt durch eine ausgedehnte Experimentiertätigkeit der Leiter der kaiserlichen Manufakturen. So haben wir gesehen, daß die Erfindung der Sang-de-boeuf-Glasuren und verschiedener grüner Glasuren auf diese Weise zustande kam. Wir kennen ferner die Verwendung eines mehrfach variablen Braun in den Schattierungen von „café au lait“, Sckokoladenbraun, oder „feuille morte“, das zur alleinigen Deckung von Flächen benutzt wird, ferner das Seladongrün und Türkisblau. Die Aufzählungen dieser Farben, denen sich noch die des Fünffarbandekors und Gold anschließen, möge genügen. Die Spezialwerke können weiteren Aufschluß geben.

H. BESONDERE TECHNIKEN.

Durchbrochene Arbeiten kommen bereits in der letzten Mingzeit vor, werden aber erst unter Kang hsi in größerem Umfange hergestellt. Eine besondere technische Finesse sind die Eierschalenporzellane, bei denen

die Öffnungen der Gefäßwandung von der Glasur ausgefüllt werden und die Farbe der im Gefäße enthaltenen Flüssigkeit durchschimmern lassen.

Reliefierter Dekor erscheint öfter, um der gemalten Verzierung, besonders wenn es sich um figürliche Kompositionen handelt, eine erhöhte plastische Wirkung zu geben. Die Reliefs sind in solchen Fällen besonders modelliert und werden vor dem Brande aufgelegt.

Eine reliefmäßige Wirkung wird des weiteren durch die Gießbüchse erzielt, indem Blätter oder Blumen in Engobe aufgetragen und am Stück selbst modelliert werden. Ein derartiges Stück, das auf braunem Ton weiße Blumen trägt, bildet Bushell, Chinese Art, Bd. II, ab.

Ein gesteigertes technisches Können verirrt sich leicht, wenn dem Verfertiger künstlerische Disziplin abgeht, in Kunststücke. Auf der Suche nach immer neuen Dekoreffekten ging den späteren Kang hsi-Künstlern das Bewußtsein von den Grenzen der Anforderungen, die man an das Porzellan zu stellen berechtigt ist, verloren. An-

ders wenigstens ist es nicht zu verstehen, wenn sie ihre Geschicklichkeit dazu benutzten, alle möglichen anderen Materialien — Achat, Marmor, gemasertes Holz u. a. — in Porzellan vorzutäuschen.

Das für uns seltsamste Verfahren besteht wohl darin, daß man das Porzellan nur auf der Innenseite und außen an den Rändern glasierte und die Oberfläche mit Lack überzog, in den man Perlmutter-, Silber- und Goldplättchen, solange er noch flüssig war, eindrückte und dadurch eine Musterung herstellte.

I. EXPORTWARE.

Unter Kang hsi begann, vermittelt durch die Holländer, eine umfangreiche Ausfuhr des chinesischen Porzellans nach Europa. Die Qualität dieser Ware unterschied sich ihrer Güte nach wesentlich von der für den Bedarf des eigenen Landes angefertigten, indem man zu allermeist nur, nach der Anschauung der Chinesen, minderwertige Fabrikate in den Außenhandel gab.

Eine große Nachfrage bestand vor allem nach blau-weißem Porzellan; andererseits vermittelten die holländischen Zwischenhändler auch persönliche Wünsche ihrer Auftraggeber. Adelsfamilien ließen sich ganze Service mit ihren Wappen dekorieren, zu denen den chinesischen Porzellanmalern Kupferstiche als Unterlage geliefert wurden. Auch Porträts, Landschaften oder biblische Szenen und historische Ereignisse wurden nach europäischen Vorlagen auf das Porzellan teils mit bunten Farben, teils schwarz in Kupferstichmanier gemalt. Doch ist zu bemerken, daß in der Kang hsi-Zeit nur erst die Anfänge eines europäischen Einflusses festzustellen sind. Die weitaus größte Verbreitung nehmen die europäischen Dekorationsmotive erst in der folgenden Periode an. Die größeren europäischen, insbesondere die deutschen und holländischen Sammlungen, enthalten viele derartige Beispiele.

IV.

PERIODE YUNG CHÊNG (1723—1735) UND KIEN LUNG (1736—1795).

Unter den beiden Nachfolgern von Kang hsi sind nur wenige technische Fortschritte zu verzeichnen; im übrigen lebt diese Zeit von dem, was ihr die Vergangenheit hinterlassen hat.

Während der Regierung von Yung chêng tauchen zwei Namen auf, deren Träger sich als Leiter der kaiserlichen Manufakturen in King tê chên um die Verfeinerung der Glasurtechnik besondere Verdienste erworben haben.

Im Jahre 1727 wurde Nien hsi yao mit der Direktion in King tê chên betraut, dessen graziöse Produkte in der Hauptsache monochrome Glasuren trugen, unter denen von den chinesischen Schriftstellern ein Blau, ein

leuchtendes Karmin, Seladonfarben und der wie Silber leuchtende Glanz einer Eifarbe gerühmt werden, von denen einzelne Stücke sich neuerdings einer merkwürdigen Bevorzugung durch amerikanische Sammler erfreuen.

Fast gleichzeitig mit dem eben Genannten wurde Tang ying an die kaiserliche Manufaktur berufen, in dessen Händen seit etwa 1743 die alleinige Verwaltung lag und an dessen Erzeugnissen in gleicher Weise ihre vorzügliche Arbeit und die Schönheit der Glasuren hervorgehoben werden. Ganz hervorragend soll er es verstanden haben, die alten Formen und Muster nachzuahmen. Außerdem fällt in diese Zeit die Aufnahme einer violetten Glasur, die speziell für größere Flächen verwandt wurde. Desgleichen hört man von einer gesteigerten Kenntnis in der Hervorbringung geflammter Kupferglasuren, die durch die verschiedene Behandlung des Luftzutrittes während des Brandes eine große Reihe von roten, grünen und blauen Effekten ergeben.

An dritter Stelle wäre noch der Name Ku yüeh hsüan zu nennen, der eine opake glasartige Masse herstellte, die besonders bei der Herstellung von Schnupftabakfläschchen Verwendung fand.

Taf. 16.

Zwei Teller der „Rosa-Familie“, vielleicht noch aus der Kang hsi-Zeit, mit mythologischen Szenen in Landschaften. In den auf Kang hsi folgenden Perioden, unter Yung chêng (1723—1735) und besonders unter Kien lung (1736—1795) erfreute sich diese Art des Dekors besonderer Beliebtheit.



Der künstlerische Verfall des Porzellans wurde durch die neuen technischen Errungenschaften nicht aufgehalten. Wie etwa um dieselbe Zeit in Europa die Elfenbeinkunst sich in Kunststückchen erschöpfte, so ging es in China dem Porzellan, das sich schon längst auf dem absteigenden Ast seiner einst glänzenden Entwicklung bewegte.

Nur einmal noch, unter Kien lung (1736—1795), erscheint in der „famille rose“ ein letztes Aufleuchten des künstlerischen Geistes. Die Verwendung von Gold zur Erzielung einer rosaschimmernden Emailglasur war zwar schon unter Kang hsi bekannt, konsequent durchgeführt wird sie indes erst unter Kien lung (s. Tafel 16). Sie scheint sich allerdings keines langen Lebens erfreut zu haben. So elegant und zart auch dieser Dekor erscheint, er ist das Produkt einer schwächlichen Verfallszeit.

Im übrigen nimmt infolge des Eindringens der Jesuiten eine Anpassung an Dekorationsweisen immer mehr zu, die nichts mehr mit der kraftvollen Eigenart des chinesischen Kunstempfindens zu tun haben und in der Hauptsache für die Bedürfnisse der westlichen Exportländer arbeiten.

V.

DIE NEUZEIT.

Die unmittelbaren Nachfolger von Kien lung hielten wenigstens noch auf eine saubere technische Ausführung. Aber je mehr die Dynastie an politischer Bedeutung verlor, desto weniger zeigte sie auch Interesse an der Kunst. Als vollends in der Tai ping-Revolution von 1850 King têt chên, die Hochburg der Porzellankunst zerstört wurde, war auch die letzte Stunde dem Porzellan gekommen. Erst in jüngster Zeit hat sich das Interesse wieder den arts du feu in China zugewandt. Wenn man auch vorläufig von einer Regeneration nur insoweit reden darf, als die chinesischen Manufakturen, angestachelt durch das europäische Sammlerinteresse und die damit gestiegene Nachfrage nach alten Stücken, sich mit Erfolg bemühen, zu Fälschungszwecken die alten Techniken nachzuahmen.

DIE MARKEN.

Die Marken auf den chinesischen Porzellanen teilt man herkömmlicherweise in folgende Klassen:

1. Marken, die die Zeit der Entstehung angeben, und zwar:
 - a) nach Regierungsperioden der Kaiser
 - b) nach Jahreszyklen
2. Marken mit Angabe der Manufakturamen
3. Marken, die eine Zueignung in Form von Glückwünschen für den Empfänger enthalten.
4. Marken mit Lobsprüchen auf das mit ihnen versehene Stück
5. Symbole
6. Töpfermarken

1. ZEITMARKEN.

Der Chinese vermag auf zweierlei Weise ein Datum auszudrücken: durch das Nien hao und durch die Angabe des Jahreszyklus.

a) DAS NIEN HAO.

Das Nien hao bezeichnet die Regierungszeit eines Kaisers und beginnt mit dem ersten Tage des auf seine Thronbesteigung folgenden neuen Jahres. Bei seinem Regierungsantritt legt der chinesische Kaiser seinen Personennamen ab und nimmt eine Bezeichnung an, die an sich kein Name ist, sondern ein Epitheton von guter Vorbedeutung enthält. So bedeutet Kang hsi (1662—1722): Friedliche Freude, Kien lung (1736—1795): Hilfe des Himmels, Hsien fêng (1851—1861): Allgemeiner Überfluß, Kuang hsü (1875—1908): Ererbter Ruhm, oder nach anderer Übersetzung: Mehrer des Ruhmes.

In den früheren Dynastien kam es des öfteren vor, daß die Kaiser aus irgendeinem Grunde ihr Nien hao (d. h. Name der [Regierungs-]Jahre) wechselten. Seit Be-

ginn der Mingzeit im Jahre 1368 indessen kam es nur einmal vor, daß ein Herrscher seinen offiziellen Namen änderte. Als der Kaiser Chêng tung, der zum ersten Male 1436 den Thron bestieg, nach siebenjähriger Verbannung von neuem im Jahre 1457 die Regierung übernahm, nannte er sich Tien shun.

Das Aufkommen der Nien hao-Marken verbindet sich nach Du Sartel mit dem Namen des Kaisers Chin lung (1004—1007 n. Chr.), der in der Provinz Kiang hsi eine Manufaktur gründete und alle daraus hervorgehenden Stücke mit der Bezeichnung King tê nien chi versehen ließ und so zum ersten Male als Bezeichnung seiner Regierung einen anderen als seinen persönlichen Namen verwendete. Die Geschichte dieser Marken ist in ihrem Verlaufe nicht ganz klar. Soviel steht jedenfalls wohl fest, daß vor der Periode Hsüan tê, d. h. vor dem Jahre 1426, das Nien hao nur ausnahmsweise erscheint. Von da an ist sein Gebrauch auscheinend zur Regel geworden, bis im Jahre 1677, im 16. Jahre der Regierung von Kang hsi, der oberste Verwaltungsbeamte der Provinz King tê chên die weitere Anbringung des Nien hao verbot mit der Begründung, daß, wenn so bezeichnete Stücke

zerbrochen und die Scherben mit Füßen getreten würden, dies eine Beleidigung des kaiserlichen Namens wäre. Mit dem Regierungsantritt von Yung chên, dem Nachfolger von Kang hsi, wurde dieses Verbot im Jahre 1723 wieder aufgehoben.

Die Form, in der das Nien hao auf dem Boden der Gefäße erscheint, wechselt.

Die ausführlichste Marke besteht aus sechs Zeichen, die entweder zu je zwei in drei Reihen oder zu zweimal drei in zwei Reihen angeordnet werden. Vorauszuschicken ist, daß die Aufeinanderfolge der Charaktere von rechts oben beginnt, nach unten läuft und in derselben Weise nach links sich fortsetzt. Als Beispiel diene die Marke des Kaisers Hsüan tê (s. S. 121), die nach europäischer Schreibweise, wie folgt, aufzulösen ist:

1.	2.	3.	4.	5.	6.
大	明	宣	德	年	製
Ta	Ming	Hsüan	Tê	nien	chi
					

Die wörtliche Übersetzung lautet:

¹ Große ² Ming(dynastie) (während der) ³ Hsüan ⁴ Tê-Jahre ⁵
⁶ angefertigt.

Diese Reihenfolge der Charaktere ist typisch: zuerst der Name der Dynastie mit dem Beiwort „erhaben“, dann das Nien hao, die Bezeichnung des Kaisers, und zuletzt der Fabrikationsvermerk.

Eine Vereinfachung tritt sehr oft ein, indem die ersten beiden Charaktere mit der Angabe der Dynastie fortgelassen werden und die Marke sofort mit dem Namen des Kaisers beginnt.

Die zweite Zeile des oben angeführten Musterbeispiels enthält denselben Text, nur in sigillographischen Wortzeichen.

Eine dritte Schriftform, die eine Art von Kursive darstellt, findet sich sehr selten und wird nur für Töpfermarken auf der weißen Ware von Fu kien verwandt.

Die Bedeutung der chinesischen Datierungsmarken ist von der europäischen völlig verschieden. Bei uns wird ein modernes Stück mit einer alten Marke nur zum Zwecke der Fälschung versehen. Da bei den Chi-

nesen in früheren Jahrhunderten — die modernen chinesischen Händler gleichen auf ein Haar einer gewissen Klasse ihrer europäischen Genossen — das Kopieren eines geschätzten alten Stückes bis auf die Marke nichts weiter bedeutete als die Wertschätzung historisch und künstlerisch wertvoller Objekte, muß der Laie sich sehr hüten, Objekte mit einer alten Marke durchgängig für gleichzeitig mit dem von ihr angegebenen Datum zu halten. Nur eine genaue Prüfung aller Einzelheiten kann da zu einer einwandfreien Bestimmung führen, trotz der geschilderten Unzuträglichkeiten hast diese Art der Markung doch auch ihre Vorteile. Denn da der Chinese ein peinlich genauer Kopist ist, so haben die von ihm nach alten Vorbildern reproduzierten Stücke insofern ihr Gutes, als sie beim Fehlen von Originalen die ornamentalen und stilistischen Eigenheiten einer Epoche gut veranschaulichen und so ein, wenn auch mit Vorsicht zu verwendendes, aber doch immerhin unter gewissen Einschränkungen brauchbares Vergleichsmaterial abgeben.

Die nachstehende Tabelle gibt eine Übersicht über die am häufigsten vorkommenden Datierungsmarken.

DYNASTIE DER MING

年製 洪武

Hung wu
1368—1398

年製 建正 大明文

Kien wên
1399—1402

年製 永樂

Yung loh
1403—1424

年製 德 大明宣

Hsüan tê
1426—1435

年製 化 大明成

年製 化 大明成

Chêng hua
1465—1487

年製 成 化

Chêng hua
1465—1487

年製 治 大明弘

年製 治 大明弘

Hung chi
1488—1505

德 大
年 明
製 正

Chêng têh
1506—1521

靖 大
年 明
製 嘉

Kia king
1522—1566

慶 大
年 明
製 隆

Lung king
1567—1572

曆 大
年 明
製 萬

Wan li
1573—1619

啟 大
年 明
製 天

Tien chi
1621—1627

年 崇
製 禎

Chung chen
1628—1643

DYNASTIE DER MANCHU.

治年製
大清順

Shun chi
1644—1661

熙年製
大清康

Kang hsi
1662—1722

正年製
大清雍

Yung chêng
1723—1735

御製
雍正

Yung chêng
Auf Befehl des Kaisers gemacht

隆年製
大清乾

Kien lung
1736—1795

嘉慶
年製



Kia king
1796—1820

大清
道光
年製



Tao kuang
1821—1850

大清
咸豐
年製



Hsien fêng
1851—1861

大清
同治
年製



Tung chi
1862—1874

大清
光緒
年製



Kuang hsü
1875—1908

Im Anschluß an diese Marken-Tabelle geben wir eine vollständige Liste der Kaiser der Ming- und der Manchu-Dynastie:

DYNASTIE DER MING

Gewöhnliche Schrift	Ältere Charaktere		Regierungsantritt
武洪	𠄎𠄎	Hung wu	1368
文建	文建	Kien wên	1399
樂永	樂永	Yung loh	1403
熙洪	熙洪	Hung hi	1425
德宣	德宣	Hsüan tê	1426
統正	統正	Chêng tung	1436
泰景	泰景	King tai	1450
順天	順天	Tien shun	1457
化成	化成	Chêng hua	1465
治弘	治弘	Hung chi	1488
德正	德正	Chêng têh	1506
靖嘉	靖嘉	Kia king	1522

Gewöhnliche Schrift	Ältere Charaktere		Regierungsantritt
慶隆	慶隆	Lung king	1567
曆萬	曆萬	Wan li	1573
昌泰	昌泰	Tai chang	1620
啓天	啓天	Tien chi	1621
禎崇	禎崇	Chung chen	1628

II. TSING- ODER MANCHU-DYNASTIE.

Gewöhnliche Schrift	Ältere Charaktere		Regierungsantritt
治順	治順	Shun chi	1644
熙康	熙康	Kang hsi	1662
正雍	正雍	Yung chêng	1723
隆乾	隆乾	Kien lung	1736
慶嘉	慶嘉	Kia king	1796
光道	光道	Tao kuang	1821
豐咸	豐咸	Hsien fêng	1851
治同	治同	Tung chi	1862
緒光	緒光	Kuang hsü	1875(—1908)

b) DATIERUNG NACH JAHRESZYKLEN.

Die Datierung nach Regierungsperioden ist naturgemäß ungenau, besonders wenn es sich um Herrscher wie z. B. Kang hsi handelt, der 60 Jahre regierte. Ein Hilfsmittel für die genaue Fixierung der Entstehungszeit bietet sich den Chinesen durch die Hinzufügung der zyklischen Jahresbezeichnung zu dem Nien hao.

Der chinesische Zyklus umfaßt Perioden von je 60 Jahren, deren Namen in den einzelnen Zyklen sich stets gleich bleiben, so daß also die Angabe des Nien hao und des zyklischen Jahres zur genauen Bestimmung ausreicht unter der Voraussetzung, daß die Regierungszeit nicht über 60 Jahre gewährt hat. Dagegen genügt natürlich die bloße Angabe des Zyklus-Jahres nicht. Einige Beispiele mögen das Gesagte verdeutlichen.

元大年
年明
乙成
酉化

又
年辛
製丑

年丙
製戌

同
治十二年
癸酉

In dem ersten, das in der Transskription und Übersetzung lautet:

Ta Ming Chêng hua yüan nien i-yü

Große Ming (Dynastie) erstes Jahr der Regierung

Chêng hua 22. Jahr (des 69. Zyklus)

ist zu der zyklischen Datierung noch die Angabe des Regierungsjahres getreten, so daß eine doppelte Datierung vorhanden ist, die beide das Jahr 1645 unserer Ära ergeben.

Die zweite Marke illustriert den Fall der Wiederholung eines Zyklus innerhalb der Regierung eines Kaisers; sie bedeutet wörtlich:

Fan hsin chou nien chi

Rückkehr des hsin chou (38.) Jahres angefertigt.

Da sich dieses Vorkommnis nur einmal unter Kanghsi ereignet hat, so kann auch nur das 38. Jahr des 73. Zyklus gemeint sein, das ist das Jahr 1721 n. Chr.

Die dritte Marke gibt nur an:

Ping hsü nien chi.

Im Ping hsü (23.) Jahre angefertigt, und läßt, wenn das Stück, das mit ihr versehen ist, nicht aus stilistischen Gründen näher zu bestimmen ist, verschiedene

Datierungen zu, da ohne Angabe der Zykluszahl ein engerer Termin nicht festzulegen ist.

Die vierte Marke entspricht in der Ausführlichkeit ihrer Angaben der ersten:

Tung chi shi-erh nien kuei-yu

Im 12. Jahre von Tung chi im Jahre kuei-yu, dem 10. (des 76. Zyklus), d. i. 1873.

2. HAUSMARKEN.

Man kann im Zweifel sein nach dem Wortlaut der einzelnen Bezeichnungen, ob die betreffenden Stücke für den Palast, der genannt wird, angefertigt wurden, oder ob der Fabrikationsort selbst damit gemeint sei. Im allgemeinen nimmt man jetzt das letzte an. Die Bemerkungen Bushells in der „China Review“ treffen sicher das Richtige, wenn er schreibt: „Die Bezeichnung ‚Haus‘ wird in ihrer umfassendsten Bedeutung gebraucht, indem man darunter sowohl den Palast oder den Pavillon des Kaisers versteht, für den das betreffende Stück be-

stimmt war, wie die Werkstatt des Töpfers, der sein Erzeugnis mit der Fabrikmarke seiner einfachen Arbeitsstätte versieht, und in gleicher Weise das Siegel des Direktors der kaiserlichen Manufaktur in King tê chên wie das des Künstlers, der die Vase dekoriert und daran den Hausnamen seines Ateliers als ‚nom de plume‘ anbringt.“

Die Ausdrucksweise der Marken kommt uns oft sonderlich und unverständlich vor, da man die versteckten Anspielungen und Beziehungen nicht zu erkennen vermag, von denen besonders die Dedikationsmarken einen ausgiebigen Gebrauch machen.

玉聚
堂順
製美

堂彩
製潤

菴漪
堂

Chü shun mei yü
tang chi
Im Palais Chü shun
(Überfülle des Glückes)
von prachtvollem
Jade gemacht

Tsai yün tang chi
Im Palais der glän-
zenden Farben ge-
macht

Lu yi tang
Palais des
wogenden Bambus

堂 奇
製 玉

Chi yü tang chi
Im Palais des seltenen Jade gemacht

堂 益
製 右

J yü tang chi
Im Palais des Gewinnes und des Glückes gemacht

堂 養
製 和

Yang ho tang chi
Im Palais der Pflege der Harmonie gemacht

軒 古
製 月

Ku yüeh hsüan chi
Bei der alten Mond-Terrasse gemacht

過 咄
咄 咄
咄 咄
咄 咄

Yüan wên wu kuo
chi chai
Pavillon, wo ich meine Fehler zu hören wünsche

堂 大
製 樹

Ta shu tang chi
Im Palais des großen Baumes gemacht

堂 慎
製 德

Shên té tang chi
Im Palais der achtamen Tugend gemacht

堂 怡
製 玉

J yü tang chi
Im Palais des geschmeidigen Jade gemacht



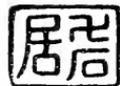
Chu shih chü
Der Ruhesitz
des roten
Felsens



Hsieh chutsao
Angefertigt
für die Hsieh-
Bambus



Hsieh chu
chu jên tsao
Angefertigt
für den Herren
der Hsieh-
Bambus



Wan shih chü
Ruhesitz der
Tausend
Felsen



Yu chai
Der ruhige Pavillon



齊雅大

Ta ya chai
Pavillon der Großen
Kultur. Darüber:
Tien ti yi kia chun
Frühling im Himmel
und auf Erden —
eine einzige Familie

樞
府

Shu fu
Kaiserlicher Palast
(Marke der Yüan-
Dynastie, 1280-1367)



Chu hsiu kung chi
Für den Chu hsiu
kung-Palast der Kai-
serin-Witwe gemacht



Mu chin tien
Palast des großen Eifers

3. MARKEN

MIT GLÜCKWÜNSCHEN FÜR DEN BESITZER.



Im Viereck: Tê hua chang chun
Tugend, Gesittung und
ewigen Frühling
Am Rande: Wan li nien tsao
Angefertigt unter der Regie-
rung von Wan li



Kung ming fu kwei
kung fu chi tien
Einen berühmten Namen,
Reichtum und Ehre, über-
fließendes Glück, das bis
an den Himmel reicht



Chi
Auf kaiserlichen Befehl



Chan ming fu kwei
Langes Leben, Reichtum und Ehre

大
吉

Ta chi
Großes Glück

山 文
斗 章

Wên chang shan tou
Gelehrsamkeit, erhaben wie die
Berge und der Große Bär

福 壽
如 比
東 南
海 山

Shou ti nan shan
fu ju tung hai
Langlebig wie die Berge des Südens,
Glücklich wie die Seen des Ostens

囍

Shuang hsi
Doppeltes (oder eheliches)
Glück. Inschrift auf Hoch-
zeitsgeschenken

福
祿
壽

福
祿
壽

Fu lu shou
Glück, ehrenvollen Rang,
langes Leben

萬
壽
無
疆

Wan shou wu chiang
Unzählige nie endende Jahre

長
春
富
貴

Fu kuei chang chun
Reichtum, Ehre und
dauernder Frühling

長
春
永
慶

Yung chin chang chun
Immer blühender, ewiger
Frühling

如
景
吉
祥

Chi hsiang ju i
Immer blühenden
dauernden Frühling

慶

Ching
Glückwünsche

壽

Shou
Langes Leben

4. MARKEN

ZUM LOBE DES STÜCKES, DAS SIE TRÄGT.

玉

Yü

Jade

(Nephrit)

古

Ku

Altehrwürdig

文

Wên

Kunstvoll

珍

Chên

Kostbar

如 奇

玉 珍

Chi chên ju yü

Selten und kostbar wie
Nephrit

知 在

樂 川

Tsai chuan chih lo

Ich weiß, daß sie (die Fische)
sich im Wasser freuen

雅

玩

Ya wan

Kunstvolles
Geschmeide

鼎 奇

之

珍

石

寶

Chi shi pao ting chi chên

Ein Edelstein unter den
kostbaren Gefäßen aus sel-
tenem Stein

珍

玩

Chên wan

Kostbares
Geschmeide

真
玉

Chen yü
Echter Nephrit

奇
之
珍
寶
鼎

Chi yü tao ping chih chên
Ein Edelstein unter den
kostbaren Gefäßen aus sel-
tenem Nephrit

玩
玉

Wan yü
Kostbarkeit aus Jade



Shan kao, shui chang
Die Berge sind hoch,
die Flüsse lang

熙
朝
奇
之
珍
玩

Hsi chao chi wan chih chên
Ein Edelstein unter dem sel-
tenen Geschmeide einer freud-
vollen Herrschaft

5. SYMBOLE ALS MARKEN.

Die Chinesen haben eine ganz besondere Vorliebe für Symbole, die sie teils einzeln verwenden, teils in Gruppen zusammenstellen. Wir folgen in der Aufzählung der

Einteilung, die Bushell an verschiedenen Stellen aufgestellt hat. Danach lassen sich fünf Gruppen bilden:

a) Symbole der antiken chinesischen Philosophie:

Die acht Trigramme, die Pa kua (s. S. 145), die das All der Schöpfung symbolisieren und die schon Neuhof in seiner „Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern an den Tartarischen Cham und nunmehr auch Sinischen Keyser“ (Amsterdam 1669) richtig deutet auf den Himmel, die Erde, das Wasser, die Luft, das Feuer, den Blitz, die Berge und die Wolken.

Das Zeichen für das dualistische Schöpfungsprinzip (Yin yang, s. S. 145).

Die acht Musikinstrumente (Pa yin).

Die zwölf Ornamente, mit denen die Sakrifikalgewänder bestickt wurden, von denen eins S. 145 abgebildet wird.

b) Buddhistische Symbole:

Die acht Symbole glücklicher Vorbedeutung (Pa chi hsiang) s. S. 142.

Die sieben Attribute eines chakravarti, des Universalherrschers.

c) Taoistische Symbole :

Die Attribute der acht taoistischen Unsterblichen (Pa an hsien):

1. Der Fächer (shan), mit dem Chung li kün die Seelen der Menschen zur Unsterblichkeit weckt.

2. Das Schwert (chien), das Lü tung pin als Zeichen übernatürlicher Macht trägt.

3. Die Pilgerflasche (hu lu) des Li tieh kuai.

4. Die Kastagnetten (pan) des Tsao kuo kiu.

5. Der Blumenkorb (hua lan) von Lan tsai huo.

6. Eine Art Trommel (yu ku) aus Bambus mit zwei Schlägeln des Chang kuo lao.

7. Die Flöte (ti) des Han hsiang tse.

8. Die Lotusblüte (lien hua) der Ho hsien ku.

Außerdem kennen die Taoisten noch eine Unzahl Symbole des langen Lebens: Hase, Hirsch, Schildkröte, Fledermaus. Storch und andere Tiere, dazu aus dem Pflanzenreich: die Pfirsich, den Champignon, Blatt und Blüte des Lotus, die Prunusblüte u. a., von denen S. 144 einige abgebildet sind.

d) Die hundert Altertümer (po ku), zu denen die acht kostbaren Dinge (pa pao) gehören (s. S. 141).

Die vier schönen Künste: Musik, Schachspiel, Kalligraphie und Malerei (chin chi shu hua).

e) Denksprüche in Rebus-Form, von denen zwei Beispiele S. 144, 3. 4. angeführt werden.

PA PAO

„DIE ACHT KOSTBAREN DINGE.“



1.
Chu

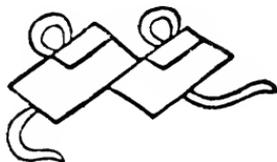


2.
Kien

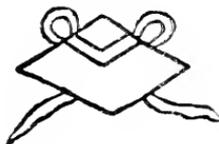


3.
Fang chêng

1. Eine Perle.
2. Eine Münze (Cash) als Symbol des Reichtums.
3. Eine Raute als Symbol des Sieges oder Erfolges.

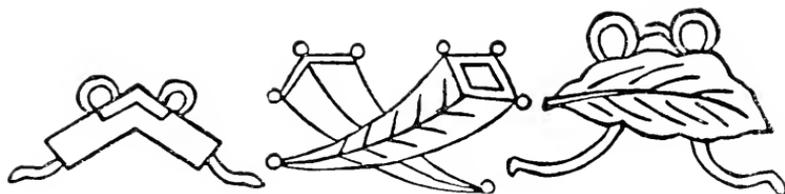


4.
Shu



5.
Hua

4. Ein Paar Bücher.
5. Ein Gemälde oder ein Kuei, ein Klangstein, als Symbol der Gerechtigkeit.



6.
King

7.
Chüeh

8.
Ai yeh

6. Ein Klangstein als Symbol des Glückes.

7. Ein Paar Becher aus Rhinoceroshorn.

8. Ein Wermut (Artemisia)-Blatt.

PA CHI HSIANG

DIE ACHT BUDDHISTISCHEN SINNBILDER GLÜCKLICHER VOR-
BEDEUTUNG.



Ping
(Kuan?)
Eine Vase

Yü
Ein Paar Fische
Symbol des häus-
lichen Glückes

Chang
Ein endloser Knoten
Symbol des langen
Lebens



Kai
Ein Baldachin



Lien Hua
Eine Lotosblüte



Lun
Ein von Flammen
umgebenes Rad

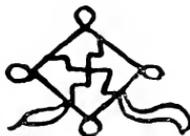


Lo
Eine Muschel



San
Staatsschirm

VERSCHIEDENE SYMBOLE.



Wan tse
Svastika



Ting
Räuchergefäß



Fu
Glück



Mei hua
Ein Prunuszweig
im Doppelring



Tu
Der Hase als Symbol
langen Lebens



Fu shou shang chüen
Eine Fledermaus als Symbol
des Glückes und zwei Pfirsiche,
die langes Leben symbolisieren



Pi ting ju i
Ein Reibstein für Tusche, ein
Schreibpinsel und ein Szepter:
„Möge alles so kommen, wie
du es wünschst“



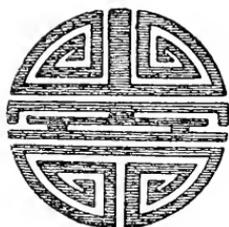
Lien hua
Lotosblüte



Kiao yeh
Ein Palmblatt
mit Bändern



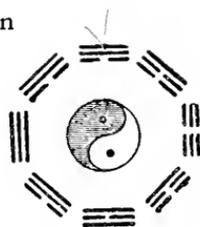
Ling chih
Der heilige Champignon,
Symbol der Dauer



Shou, Langes Leben



Shou, Langes Leben.



Yin yang

In der Mitte: das Symbol des männlichen und weiblichen Schöpfungsprinzipes, umgeben von den acht Trigrammen (Pa kua), die in ihrer Gesamtheit der symbolische Ausdruck des Schöpfungsganzen sind

6. TÖPFERMARKEN.

Auf chinesischen Porzellanen sind Töpfermarken selten anzutreffen, verhältnismäßig oft kommen sie auf der weißen Fu kien-Ware vor und zwar in der schwer lesbaren Kursivschrift. Die erste der abgebildeten Marken, die von links nach rechts zu lesen ist, befindet sich auf

einer farbig glasierten Vase von archaischer Form aus der Ming-Zeit; die beiden nächsten stammen von Flambé-Vasen der Kuan yao-Ware, wahrscheinlich aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts; die letzte befindet sich auf einer Teetasse aus Eierschalenporzellan in der Sammlung Morgan; auf der zugehörigen Untertasse hat der Künstler den Namen seiner Werkstatt (Yu chai) angebracht (s. S. 133).



1.



2.



3.

1. Wu chên hsien yao = Töpferei von Wu chên hsien.
2. Ko ming hsiang chi = Angefertigt von Ko ming hsiang.
3. Ko yüan hsiang chi = Angefertigt von Ko yüan hsiang.



Yü fêng yang lin = Yang lin aus Yüfêng.

LITERATUR.

St. W. Bushell, *Chinese art*, Vol. II. London 1906.

St. W. Bushell and W. M. Laffan, *Catalogue of the Morgan Collection of Chinese porcelains*. New York, Metropolitan Museum of Art. 1907.

Edward Dillon, *Some notes on the origin and development of the enamelled porcelain of the Chinese*. Burlington Magazin, Vol. 13. 1908.

Ernest Grandidier, *La céramique chinoise*. Paris 1894.

Alfred E. Hippisley, *A sketch of the history of ceramic art in China, with a catalogue of the Hippisley Collection of Chinese porcelains*. Washington 1902.

Friedrich Hirth, *Ancient porcelain. A study in Chinese mediaeval industry and trade* Shanghai 1888.

Otto Kümmel, *Das Kunstgewerbe in Ostasien in: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*. Hrsg. von Georg Lehnert. Berlin o. J.

A. B. Meyer, *Lung-ch'üan-yao oder altes Seladonporzellan*. Berlin 1889.

Cosmo Monkhouse, *A history and description of Chinese porcelain*. With notes by St. W. Bushell. London 1901.

O. Du Sartel, *La porcelaine de Chine*. Paris 1881.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN.*)

1. Ming-Vase.
2. Drei Ming-Figuren.
3. Zwei Flötenvasen und ein Ingwerkrug. Ming-Zeit.
4. Drei Ming-Cefäße.
5. Zwei Flaschen in Form von Flaschenkürbissen. Kang hsi-Zeit.
Ingwerkrug. Kang hsi-Zeit.
6. Zwei Flaschen, große Vase in bleu fouetté. Kang hsi-Zeit.
7. Zwei Ingwerkrüge, große Vase, Famille noire. Kang hsi-Zeit.
8. Zwei Deckelkrüge, große Vase, Famille noire. Kang hsi-Zeit.
9. Vogelfiguren. Kang hsi-Zeit.
10. Große Schüssel und zwei kleine Deckelkrüge Kang hsi-Zeit.
11. Buddha-Figur, zwei einfarbig blaue Vasen. 18. Jahrhundert.
12. Drei Figuren. Blanc de Chine.
13. Vierseitige Vase und zwei Fô-Löwen. Kang hsi-Zeit.
14. Zwei Flötenvasen, drei Ingwerkrüge. Blau-weiße Ware
Kang hsi-Zeit.
15. Zwei taoistische Heilige. Kang hsi-Zeit.
16. Zwei Teller der Familie rose. Kien lung-Zeit.

*) Für die Auswahl der Abbildungen ist Verlag verantwortlich. D. Vf.



NK4565 P4

ARTTT



3 5002 00143 6083

Pelka, Otto
Chinesisches Porzellan.

NK

4565

P4

AUTHOR

Pelka.

TITLE

CHINESESCHES PORZELLAN.

LIBRARY

NK

4565

P4

