

ALTCHINESISCHE BRONZEN



E. A. VORETZSCH

ALTKINESISCHE
BRONZEN

ALTKINESISCHE BRONZEN

VON

DR. E. A. VORETZSCH

MIT 169 ABBILDUNGEN
UND EINER LANDKARTE



SPRINGER-VERLAG
BERLIN HEIDELBERG GMBH 1924

Additional material to this book can be downloaded from <http://extras.springer.com>.

ISBN 978-3-642-47312-8 ISBN 978-3-642-47766-9 (eBook)
DOI 10.1007/978-3-642-47766-9

ALLE RECHTE, INSBESONDERE
DAS DER ÜBERSETZUNG IN FREMDE SPRACHEN,
VORBEHALTEN

COPYRIGHT 1924 BY SPRINGER-VERLAG BERLIN HEIDELBERG
URSPRÜNGLICH ERSCHIENEN BEI JULIUS SPRINGER IN BERLIN 1924
SOFTCOVER REPRINT OF THE HARDCOVER 1ST EDITION

MEINER LIEBEN FRAU

VORWORT

Bei dem Mangel eines Sonderwerkes über altchinesische Bronzen hat sich der Verfasser der Aufgabe der Abfassung der vorliegenden Abhandlung unterziehen zu sollen geglaubt; niemand kennt besser als er selbst ihre großen Lücken; langjähriges Studium hat uns gelehrt, daß selbst in Asien die Ansichten zuverlässiger Kenner altchinesischer Bronzen, auch hinsichtlich elementarer Grundsätze derart voneinander abweichen, daß kaum jemand wagen kann, einen allgemeingültigen Satz aufzustellen. Auch die Lehrsätze der größten Experten sind eben nicht immer zuverlässig — selbst dann nicht, wenn sie noch nicht gedruckt sind. Viele Ansichten beruhen auf mündlicher Überlieferung oder gehen auf chinesische Werke zurück, die dem Europäer noch unbekannt sind. Hatten sie Hand und Fuß, so wurden sie aufgenommen; vorsichtig sind die verschiedenen Urteile gegeneinander abgewogen worden. Sie zu kennen mag nützlich sein; vielleicht gelingt es später einmal, sie auf Belegstellen chinesischer Bronzewerke zurückzuführen.

Als vornehmsten Grundsatz haben wir den aufgestellt, nur Bronzen zu besprechen, die wir selbst gesehen, im Verein mit anderen Kennern geprüft hatten. Nur am Lebendigen können wir lernen, und wir kommen nicht weiter, wenn wir die toten Abbildungen trockener asiatischer Kataloge oder Photographien moderner Händlerware unserer Betrachtung zugrunde legen. Gehen wir aber den Eigentümlichkeiten der Bronzen am Stücke selbst nach, so lernen wir bald, selbst unter dem Wust der Nachahmungen vieler Jahrhunderte, die Erzeugnisse einer Epoche von denen einer anderen zu trennen, wie der Gemäldekenner schon am Pinselstrich den Meister von dem Kopisten unterscheidet.

Man hat behauptet, daß es besonders angesichts der vielen Nachahmungen aus alter Zeit unmöglich sei, das Alter einer Bronze zu bestimmen und geglaubt, daß jeder Anhalt fehle, eine Patina von 1000, 2000 oder 4000 Jahren zu unterschei-

den. Dem ist nicht so. Man muß nur mit offenen Augen durch die chinesische Kunstwelt in China und Japan gegangen sein und nicht den Maßstab veralteter Datierungen in einigen europäischen Museen anlegen wollen. Jedem Bronzekenner sind die Merkmale der Bronzen der Empirezeit, der italienischen Renaissance, der altrömischen und -griechischen Kunst geläufig, und niemand hält ein ägyptisierendes Stück der Empirezeit für eine altägyptische Bronzearbeit: Nicht anders steht es mit chinesischen Bronzen. In tausenden von wohlbeglaubigten Exemplaren sind uns die Erzeugnisse der Ch'ien-lung- und K'ang-hsi-Zeit (1662—1796), der Ming-Dynastie (1368—1644), der T'ang-(618—906) und der Han-Dynastie (202 v. Chr. bis 220 n. Chr.) bekannt, und an den typischen Stücken dieser Perioden verfolgen wir, rückwärts gehend, unschwer die Verschiedenheiten und Eigentümlichkeiten der Patina wie der Bronze, des Gusses, der Arbeit, der Ornamentik, des Stiles der älteren Zeiten. Ausgehend von der Maximalbildung der Patina in der letzten Periode gelangen wir leicht zur Erkennung der Patina der vorchristlichen Dynastien, der sogenannten Chou-Epoche. Wie weit man in ihr noch differenzieren will zwischen den Patinen der Bronzen aus den Dynastien der Chou (1122—249 v. Chr.), der Shang (1766—1122 v. Chr.) und der Hsia (2205—1766 v. Chr.), scheint uns mehr Sache des Empfindens zu sein, als Stütze in wissenschaftlicher Grundlage zu finden; einige asiatische Bronzekenner tun, andere vermeiden es. Tatsache ist jedenfalls, daß auch noch unter den Bronzen der ersten drei Dynastien so starke Abstufungen der Patina erkennbar sind, daß man das Bestreben, in den Datierungen der Bronzen dieses rund 2000 Jahre umfassenden Zeitraumes Unterschiede zu machen, wohl verstehen kann.

Wir haben außer den bekannten, bedeutenden europäischen und japanischen vor allem auch die großen und wichtigeren chinesischen Sammlungen und insbesondere dank dem Entgegenkommen des Präsidenten Yüan Shi Kai im Jahre 1913 die von uns im Jahre 1910 zuerst besichtigte — und wir möchten sagen: in ihrem Werte entdeckte — kaiserliche Sammlung in Mukden studieren können. Diese ruhte seit den Tagen des Kaisers Ch'ien-lung (1736 bis 1796) verstaubt in den Schränken einer Halle des dortigen Palastbezirkes und die Augen der Westländer, die sie gesehen hatten, waren, entsetzt über oder abgeschreckt von dem sie bedeckenden, fingerdicken Staub, den die mandschurischen Sandstürme jahrzehntelang durch die Fugen und Ritzen der Türen und Fenster getrieben hatten, achtlos oder von ihrer Minderwertigkeit überzeugt, daran vorübergeglitten, was kaum verwunderlich war, denn neben

und übereinander nebst den Schwarzholzuntersätzen und Schwarzholzdeckeln aufgeschichtet, standen die Bronzen dort, viele von ihnen zerbrochen, alle verwahrlost, ein trauriges Bild vergangener Größe.

Wir haben jedes Stück aus seinem Verlies nehmen und reinigen lassen, es im Freien bei Sonnenlicht geprüft, von den 830 Stück 150 zur engeren Wahl gestellt und von diesen etwa 100 photographieren lassen, Bilder, die den Grundstock für die Illustrationen unserer Abhandlung gegeben haben. Wenn hierbei dies oder jenes Bild nicht so gelungen ist, wie es der Fall sein sollte, und die Wiedergabe der Größe bei einigen Bronzen unterlassen werden mußte, so bitten wir das zu entschuldigen. Wir mußten zufrieden sein, daß wir das aufnehmen konnten, was wir getan haben, und uns hierbei beeilen, denn die Möglichkeit zur photographischen Festhaltung des Gesehenen konnte täglich abgeschnitten werden. Immerhin haben wir sie einige Wochen lang ausnutzen können. Es kann heute nicht dem geringsten Zweifel unterliegen, daß, soviel Minderwertiges sich auch vielleicht schon ursprünglich als Darbietungen von Würdenträgern oder später durch Umtausch in die Sammlung eingeschlichen haben mag, ein paar Dutzend Bronzen aus jener Sammlung herausgegriffen alles in Schatten stellen, was in Japan oder im Westen von chinesischen Bronzen bekannt ist. Auch Privatsammlungen in China, wie die des in der Revolution ermordeten Vizekönigs Tuan Fang, reihen sich würdig der kaiserlichen Sammlung an und finden nicht ihresgleichen außerhalb Chinas.

Wir wollen diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne abermals auf die Notwendigkeit des Studiums chinesischer Kunst in China selbst hinzuweisen. Immer wieder hören wir von Leuten, die chinesische Kunst lediglich in Japan studiert und China kaum in den Hafentädten gestreift haben, das Märchen von der Vernichtung aller chinesischen Kunstschatze durch die Bürgerkriege, Barbarenhorden, Überschwemmungen oder Feuersbrünste und von der bewunderungswürdigen Erhaltung der einzig echten chinesischen Kunst in Japan. Und doch sind noch weit größere, ungezählte Schätze in China selbst vorhanden, aber ihre Auffindung ist mühseliger, ihr Studium schwieriger und zeitraubender, als auf jenen lieblichen Inseln, wo, dank der Freundlichkeit ihrer Bewohner, so schnell und leicht auch ein Begriff chinesischer Kunst sich erwerben läßt.

Allen denjenigen, die durch Überlassung von Abbildungen, ihren wertvollen Rat, die selbstlose Mitteilung ihrer besseren Kenntnisse oder freund-

liche Vermittlung bei der Besichtigung asiatischer Sammlungen dem Entstehen der Abhandlung gütig Vorschub geleistet haben, sei auch an dieser Stelle angelegentlichster Dank abgestattet. Ihn bringen wir insbesondere dem ehemaligen Botschafter in Tokio, Grafen v. Rex, dem leider verstorbenen Gesandten in Peking, Herrn v. Haxthausen, sowie Herrn Legationsrat Dr. Krebs, den ehemaligen deutschen Vertretern in Mukden, Herrn Generalkonsul Dr. Heintges und Herrn Dr. Siebert ebendasselbst, Herrn D. Richard Wilhelm, ehemals in Tsingtau, Herrn Direktor Prof. Dr. O. Kümmel und Herrn Prof. E. Große in Berlin, dem verdienstvollen, leider verblichenen Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe Prof. Dr. Brinckmann, Herrn Prof. Dr. Stettiner, Herrn Prof. O. Franke und Herrn Dr. Jäger in Hamburg, Herrn Prof. Dr. Conrady in Leipzig, Herrn Privatdozent Dr. F. Weller in Leipzig, Frau A. Brandenstein in Köln, dem ehemaligen Präsidenten der Republik China, Yüan Shi Kai, dem leider zu früh verstorbenen Vizekönig Tuan Fang, Herrn Chan Chik Yü, Herrn Hao Wan Liang, dem großen Kenner chinesischer Kultur und Kunst, Herrn Tang Shao Yi, Herrn Chan Kuan Hai, Herrn Chang Hsi Luan, Herrn Chan Tso Wen, Baron Kichizayemon Sumitomo, Vicomte Inouyé, Herrn Kawasaki, Herrn Shinkichi Hara. Der Reichsdruckerei sind wir für die Gefälligkeit der Überlassung der chinesischen Typen zu Dank verpflichtet.

Das Buch wurde 1914 abgeschlossen. Der Krieg hat sein Erscheinen verzögert; insbesondere fehlten die geübten Arbeiter zur Herstellung der Abbildungen und manches andere mehr.

Die Verzögerung hat den Vorteil im Gefolge gehabt, daß sie eine abermalige Durchsicht des Manuskripts und die Beifügung der historischen Karte von Herrn Dr. G. Haloun ermöglichte und die wertvolle Mitarbeit von Herrn Dr. phil. B. Schindler brachte, dessen Liebenswürdigkeit, neben mancher anderen Anregung, wir die Revision des Absatzes über Bronzeinschriften verdanken.

Lissabon, Herbst 1923.

E. A. V.

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite		Seite
Vorwort	III	Einleitung	1

I. EPOCHE

Die früheste Zeit und die Dynastien		Chih 觶	100
der Hsia (2205 bis 1766 v. Chr.). Der		Chio 角	102
Shang (1766 bis 1122 v. Chr.) und der		Fu 簠	103
Chou (1122 bis 249 v. Chr.)	3	Tou 豆	105
1. Hsia-Dynastie (2205 bis 1766 v. Chr.)	7	Hsien 甗	107
2. Shang-Dynastie (1766 bis 1122 v. Chr.)	8	Li 鬲	110
3. Chou-Dynastie (1122 bis 255 v. Chr.)	10	Ting 錠	113
Zusammensetzung und Erkennungs-		Huo 盃	115
merkmale der ältesten Bronzen	19	I 匜	118
Die Form. Der Guß	35	P'an 盤	118
Bronzen der ersten Epoche	42	Hsüan 鎛	120
Ting 鼎	42	Hsi 洗	120
Tsun 尊	66	P'ou 甌	120
Lei 罍	79	An 盥	125
I und Tui 彝 und 敦	81	Chiao-tou 鐃斗	127
Yu 卣	85	Lien 盥	127
P'ing und Hu 瓶 und 壺	88	Chung 鐘	127
Chioh 爵	90	T'ung-ku 銅鼓	133
Chia 斝	91	Lu 鑪	133
Ku 觚	95	Gegenstände gewerblicher Kleinkunst	135

II. EPOCHE

	Seite		Seite
Die Ch'in- und Han-Dynastien, die drei Reiche, die streitenden Dynastien (249 v. Chr. bis 618 n. Chr.) . . .	138	Huo 盃	197
Bronzen der zweiten Epoche	148	I 匱	200
Ting 鼎	149	P'an 盤	204
Tsun 尊	156	Hsüan 銅	206
Lei 罍	167	Hsi 洗	206
Tui 敦	167	An 盦	211
Yu 卣	169	Chiao Tou 鐃斗	212
P'ing und Hu 瓶 und 壺	176	Lien 奩	214
Chioh 爵	193	Chung 鐘	217
Chia 筭	193	T'ung-ku 銅鼓	224
Tou 豆	195	Lu 鑪	242
		Gegenstände gewerblicher Klein-	
		kunst	244

III. EPOCHE

Die T'ang-Dynastie (618 bis 906) und die „Fünf Dynastien“, Die späteren Liang-, T'ang-, Chin-, Han- und Chou-Dynastien (907 bis 960)	247	Hu 壺	273
Bronzen der dritten Epoche	250	Chio 角	273
Ting 鼎	251	Huo 盃	275
Tsun 尊	253	I 匱	277
Lei 罍	264	Hsi 洗	277
I 彝	268	P'ou 甌	279
Yu 卣	271	Chiao-tou 鐃斗	281
		Lien 奩	281
		Gegenstände gewerblicher Klein-	
		kunst	285
Ornamente	289	Inschriften und Marken	309

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abkürzungen: B = Völkerkundemuseum, Asiatische Abteilung, Berlin
 C = Sammlung Brandenstein, Köln
 F = Sammlung Fåhræus, Stockholm
 H = Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
 K = Sammlung Baron Kawasaki, Kobe
 M = Sammlung des Kaisers Chien Lung, Mukden
 S = Sammlung Baron Sumitomo, Osaka
 V = Sammlung Voretzsch

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
1	Messermünzen der Chou-Dynastie (1122 bis 249 v. Chr.). Länge 14 cm	V	37
2	Boden einer Schale der Chou-Dynastie, welche die Risse der Tonform zeigt	V	40
3	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 22,5 cm, Höhe bis Henkelansatz 19 cm, oberer Durchmesser 19,5 cm	M	43
4	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 25 cm	V	43
5	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 37 cm, Höhe bis Henkelansatz 33,5 cm, oberer Durchmesser 29 cm	M	48
6	Ting, Vierfuß, Chou-Dynastie. Höhe 23 cm, Höhe bis Henkelansatz 19 cm, Umfang oben 18,5×16,75 cm	M	50
7	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 32 cm, Höhe bis Henkelansatz 27 cm, oberer Durchmesser 24,75 cm	M	52
8	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 23,25 cm, Höhe bis Henkelansatz 19 cm, oberer Durchmesser 19,75 cm	M	59
9	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 20 cm, Höhe bis Henkelansatz 16,5 cm, oberer Durchmesser 19 cm	M	59
10	Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie. Höhe 30,75 cm, Höhe bis Henkelansatz 21,25 cm, oberer Durchmesser 27,5 cm	M	64
11	Tsun, Becher, Shang-Dynastie (1766 bis 1122 n. Chr.). Höhe 27,75 cm, Durchmesser des Mundes 21 cm, Durchmesser des Fußes 14,25 cm	M	67
12	Tsun, Becher, Shang-Dynastie. Höhe 26,5 cm, Durchmesser des Mundes 20,25 cm, Durchmesser des Fußes 13,5 cm	M	67
13	Tsun, Becher, Chou-Dynastie. Höhe 31,75 cm, Durchmesser des Mundes 24 cm, Durchmesser des Fußes 16,5 cm	M	71
14	Tsun, Vase, Chou-Dynastie. Höhe 16 cm	V	71

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
15	Tsun, Vase, Chou-Dynastie. Höhe 14,3 japanische Zoll, Durchmesser des Mundes 13,8 japanische Zoll	S	73
16	Tsun, Vase, Chou-Dynastie. Höhe 39 cm, größter Durchmesser des Mundes 22 cm, kleinster Durchmesser des Mundes 17 cm, größter Durchmesser des Fußes 19 cm, kleinster Durchmesser des Fußes 13,5 cm	M	73
17	Tsun, Vase, Chou-Dynastie. Höhe 14,1 japanische Zoll, Durchmesser des Mundes 13 japanische Zoll	S	73
18	Tsun, Becher, Chou-Dynastie. Höhe 16,25 cm, Durchmesser des Mundes 14,5 cm, Durchmesser des Fußes 10 cm	M	78
19	Tsun, Becher, Chou-Dynastie. Höhe 15,25 cm, Durchmesser des Mundes 12 cm, Durchmesser des Fußes 8,75 cm	M	78
20	Lei, Urne, Chou-Dynastie. Höhe 25 cm, Durchmesser des Mundes 16,5 cm, größter Durchmesser des Körpers 22,5 cm	M	80
21	I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie. Höhe 15,5 cm, Durchmesser des Mundes 20,5 cm, Durchmesser des Fußes 16,25 cm, größter Durchmesser zwischen den Henkeln 30 cm	M	80
22	I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie. Höhe 15,25 cm, Durchmesser des Mundes 21,25 cm, Durchmesser des Fußes 16,75 cm, größter Durchmesser zwischen den Henkeln 28,5 cm	M	84
23	I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie. Höhe 14,5 cm, Durchmesser des Mundes 20 cm, Durchmesser des Fußes 14,75 cm	M	84
24	Tui, Sakralgefäß mit Deckel, zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie. Höhe 23,5 cm, Durchmesser des Mundes 26 cm, größter Durchmesser zwischen den Henkeln 35,5 cm	M	86
25	Yu, Henkelkrug mit Deckel, Chou-Dynastie. Höhe bis zum Henkel 33,25 cm, Höhe bis zum Deckel 27,5 cm, Durchmesser des Mundes 11 × 14,25 cm, Durchmesser des Fußes 18,5 × 14,25 cm	M	86
26	Hu, Vase, Chou-Dynastie. Höhe 38 cm, Durchmesser des Mundes 10,5 cm, Durchmesser des Fußes 15,5 cm	M	89
27	Chioh, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie. Höhe 17,25 cm, Durchmesser von der Schnauze bis zum Sattelende 14,75 cm	M	89
28	Chia, Gefäß zum Verdampfen des Opferweins, Chou-Dynastie. Höhe 32,5 cm, Durchmesser des Mundes 17,5 cm	M	92
29	Chia, Gefäß zum Verdampfen des Opferweins, Chou-Dynastie. Höhe 35 cm, Durchmesser des Mundes 21,75 cm	M	92
30	Ku, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie. Höhe 19,75 cm	V	94
31	Ku, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie. Höhe 26,5 cm, Durchmesser des Mundes 15,5 cm, Durchmesser des Fußes 9,25 cm	M	96
32	Ku, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie. Höhe 31,5 cm, Durchmesser des Mundes 17,5 cm, Durchmesser des Fußes 10,25 cm	M	98
33	Chih, Trinkbecher, Chou-Dynastie. Höhe 11,75 cm, größter Durchmesser des Mundes 9,5 cm, größter Durchmesser des Fußes 8,25 cm, kleinster Durchmesser des Mundes 7,75 cm, kleinster Durchmesser des Fußes 6,5 cm	M	101

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
34	Chih, Trinkbecher, Chou-Dynastie. Höhe 11,5 cm, größter Durchmesser des Mundes 9 cm, größter Durchmesser des Fußes 7,5 cm	F	101
35	Fu, Schale, Chou-Dynastie. Höhe 10,5 cm, Maße des oberen Randes 37×25 cm, Länge zwischen den Henkelenden 43,5 cm	M	104
36	Fu, Schale, Chou-Dynastie. Höhe 4,5 cm, Maße des oberen Randes 21×21,5 cm	V	104
37	Hsien, Kessel, mit drei Füßen, Chou-Dynastie. Höhe 38,5 cm, Höhe bis zu den Henkelansätzen 31,5 cm, oberer Durchmesser 24,75 cm	M	106
38	Hsien, Kessel, Shang-Dynastie. Höhe bis zum Henkel 24,75 cm, Höhe bis zum oberen Rande 22 cm, Durchmesser des Mundes 32,5 cm	M	108
39	Li, Kessel, Shang-Dynastie. Höhe 17 cm	V	111
40	Li, Kessel, Chou-Dynastie. Höhe 6,3 jap. Zoll, Durchmesser des Mundes 8 jap. Zoll	S	111
41	Ting, Lampe, Chou-Dynastie. Höhe 48 cm, Höhe bis zu dem abnehmbaren Teile des Henkels 32,25 cm, größte Breite 28 cm	M	114
42	Huo, Kanne mit Deckel, Chou-Dynastie (?). Höhe 8,8 jap. Zoll, Durchmesser 5,4 jap. Zoll	S	114
43	Huo, Kanne mit Deckel, Chou-Dynastie (?). Höhe vom Deckel 9,4 jap. Zoll, Durchmesser 4,1 jap. Zoll	S	116
44	P'an, Fruchtschale, Chou-Dynastie. Höhe 12 cm, oberer Durchmesser 36,75 cm	M	116
45	Hsi, Wasserbecken, Chou-Dynastie. Höhe 10,5 cm, oberer Durchmesser 46,5 cm	V	120
46	P'ou, Urne, Chou-Dynastie. Höhe 31 cm, Durchmesser des Mundes 16 cm, Durchmesser des Fußes 15,5 cm	M	120
47	P'ou, Urne, Chou-Dynastie. Höhe 29,5 cm, Durchmesser des Mundes 41,5 cm, Durchmesser des Fußes 19 cm	V	123
48	P'ou, Urne, Chou-Dynastie. Höhe 55,5 cm, Durchmesser des Mundes 25 cm, größter Durchmesser 53 cm	M	123
49	Lien, Geschenkbüchse mit Traghenkel, Chou-Dynastie	K	126
50	Chung, Glocke mit Klangzapfen, Chou-Dynastie. Höhe 48,5 cm, größter unterer Durchmesser 23,4 cm, kleinster unterer Durchmesser 17,5 cm	V	130
51	Chung, Glocke, Chou-Dynastie. Höhe 39 cm, größter oberer Durchmesser 14 cm, größter unterer Durchmesser 17,5 cm . .	M	132
52	Chung, Glocke, Chou-Dynastie. Höhe 20,5 cm, größter oberer Durchmesser 11 cm, größter unterer Durchmesser 13,5 cm . .	M	134
53	Wagenachsenknopf, Chou-Dynastie. Höhe 2 cm, Durchmesser 7 cm	V	136
54	Deichselspitze, Chou-Dynastie. Höhe 14 cm	V	136
55	Radbolzen, Chou-Dynastie. Höhe 11 cm	H	136
56	Ting, Dreifuß, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 18 cm, Höhe bis zum Henkelende 21 cm, oberer Gefäßdurchmesser 22 cm	M	150
57	Ting, Dreifuß mit Deckel, Han-Dynastie. Höhe mit Deckel 28,25 cm, Höhe ohne Deckel 21,5 cm, Höhe bis zum Henkelende 24,75 cm, Durchmesser des oberen Gefäßrandes 24 cm	M	152

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
58	Deckel zu einem Ting, Han-Dynastie. Höhe 6 cm, Durchmesser 15 cm	V	153
59	Ting, Dreifuß mit Deckel, Han-Dynastie. Höhe mit Deckel 24,5 cm, Höhe ohne Deckel 18,75 cm, Durchmesser des oberen Gefäßrandes 20,5 cm	M	155
60	Ting, Dreifuß mit Deckel, Han-Dynastie. Höhe mit Deckel 20 cm, Höhe ohne Deckel 15,75 cm, Durchmesser des oberen Gefäßrandes 18 cm	M	155
61	Ting, Dreifuß, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe bis zum Rand 16,5 cm, Höhe bis zum Henkelende 21 cm, oberer Durchmesser 26 cm	M	157
62	Tsun, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 30,5 cm, größter Durchmesser des Mundes 16,5 cm, kleinster Durchmesser des Mundes 14,5 cm, größter Durchmesser des Fußes 22,5 cm, kleinster Durchmesser des Fußes 20,75 cm.	M	157
63	Tsun, Vase mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 38,5 cm, größte Breite von Henkel zu Henkel 31 cm, Boden 13×13 cm	M	159
64	Tsun, Vase, II. Periode. Höhe 29,5 cm, Durchmesser des Mundes 11,5 cm, Durchmesser des Fußes 15,25 cm	M	161
65	Tsun, Vase, II. Periode. Höhe 33 cm, Mund 16,75×13,5 cm, Fuß 17,5×13,75 cm	M	161
66	Tsun, Vase, II. Periode. Höhe 17,8 jap. Zoll, Durchmesser oben 10,5 jap. Zoll	S	163
67	Tsun, Vase mit Deckel, II. Periode. Höhe mit Deckel 20,7 jap. Zoll, Durchmesser oben 5,1 jap. Zoll	S	163
68	Vasendeckel, II. Periode. Höhe 7 cm, Länge und Breite 12,5 cm	V	166
69	Lei, Urne, II. Periode. Höhe 25,5 cm, Durchmesser des Mundes 14,5 cm, größter Durchmesser 25,5 cm.	M	166
70	Tui, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, auf Fuß, II. Periode. Höhe bis zum Henkelende 33,75 cm, Höhe des viereckigen Fußes 10,75 cm, Durchmesser des Mundes 26 cm, Fuß 26×26 cm	M	168
71	Yu, Henkelkrug mit Deckel, II. Periode. Höhe 8,7 jap. Zoll, Durchmesser 4,9×4,6 jap. Zoll	S	170
72	Yu, Henkelkrug mit Deckel, II. Periode. Höhe mit Deckel 12 jap. Zoll	S	170
73	Yu, Henkelkrug mit Deckel, II. Periode	S	172
74	Yu, Krug mit Deckel, II. Periode. Höhe 5,8 jap. Zoll, Durchmesser 3,7×2,8 jap. Zoll	S	172
75	Yu, Krug mit Deckel, II. Periode. Höhe 9,7 jap. Zoll, Durchmesser 4,6×4,1 jap. Zoll	S	173
76	Yu, Krug in Vasenform mit Deckel, II. Periode. Höhe 37 cm, Durchmesser des Mundes 6 cm, Durchmesser des Fußes 11,75 cm	M	173
77	Yu, Krug in Vasenform mit Deckel, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 58,5 cm.	B	175

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
78	P'ing, Vase, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 16,25 cm, Durchmesser des Mundes 5,75 cm, Durchmesser des Fußes 6,75 cm	M	177
79	Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 35,75 cm, Mund 12,5×12,5 cm, Fuß 13,5×13,5 cm	V	177
80	Hu, Vase, Han-Dynastie. Höhe 43,5 cm, Durchmesser des Mundes 17 cm, Durchmesser des Fußes 21,5 cm	M	179
81	Hu, Vase, Han-Dynastie. Höhe 30,75 cm, Durchmesser des Mundes 12,25 cm, Durchmesser des Fußes 16,75 cm	V	179
82	Hu, Vase, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 30 cm, Durchmesser des Fußes 9,5 cm	M	181
83	Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 35,25 cm, Durchmesser des Mundes 11,5 cm, Durchmesser des Fußes 12 cm	M	181
84	Hu, Flasche, Han-Dynastie. Höhe 29,5 cm, Durchmesser des Mundes 3,5 cm, Fuß 15,5×7,75 cm	M	183
85	Hu, Flasche, Han-Dynastie. Höhe 24 cm, größte Breite 29 cm, Tiefe 9 cm	B	183
86	Hu, Vase, Han-Dynastie. Höhe 37 cm, Durchmesser des Mundes 12 cm, Durchmesser des Fußes 15 cm	M	186
87	Hu, Vase, Han-Dynastie. Höhe 43 cm, Durchmesser des Mundes 13,75 cm, Durchmesser des Fußes 16,5 cm	M	187
88	Hu, Vase mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 33,5 cm, Durchmesser des Mundes 11 cm, Durchmesser des Fußes 12,5 cm	M	190
89	Hu, Vase mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 15,1 jap. Zoll, Durchmesser oben 6 jap. Zoll	S	192
90	Hu, Vase, II. Periode. Höhe 11,7 jap. Zoll, Durchmesser oben 3,7 jap. Zoll	S	192
91	Chioh, Sakralbecher für Wein, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 7,5 jap. Zoll, Mund 6,5×2,5 jap. Zoll	S	194
92	Chia, Gefäß zum Verdampfen des Opferweins, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 v. Chr. Höhe 21,2 jap. Zoll, Durchmesser 7,5 jap. Zoll	S	194
93	Tou, Opfergefäß für Feldfrüchte, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 24 cm, Durchmesser des Mundes 21,5 cm	M	196
94	Tou, Opfergefäß für Feldfrüchte, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 23,5 cm, größte Breiten zwischen den Enden der Deckelverzierungen 30,5 cm	M	196
95	Huo, Kanne mit Deckel, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 24,5 cm, größte Breite 21,5 cm	M	198
96	Huo, Kanne mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe mit Deckel 9,5 jap. Zoll, Durchmesser oben 4,8 jap. Zoll	S	198
97	I, Kanne für Opferwein, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 7,3 jap. Zoll, Mündung 5,5×2,9 jap. Zoll	S	201
98	I, Kanne für Opferwein, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 17 cm, größte Länge 35 cm, größte Breite 18,5 cm . .	M	201
99	Hsi, Aquamanile, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 18,25 cm, Länge 21,5 cm, Breite 12,75 cm	V	203

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
100	P'an, Fruchtschale, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe bis zum Rande 10,5 cm, oberer Durchmesser 35 cm, Höhe bis zum Henkelende 12,75 cm	M	203
101	P'an, Fruchtschale, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 4,7 jap. Zoll, Durchmesser 12,4 jap. Zoll	S	205
102	Hsüan, Schöpfgefäß, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 11 cm, oberer Durchmesser 16,5 cm	V	205
103	Hsi, Wasserbecken, Han-Dynastie. Höhe 13,25 cm, oberer Durch- messer 29,25 cm, Durchmesser des Bodens 17,5 cm	M	207
104	Hsi, Wasserbecken, Han-Dynastie. Durchmesser 36 cm	B	207
105	Hsi, Wasserbecken, Han-Dynastie. Höhe 8,25 cm, oberer Durch- messer 37 cm	M	208
106	Hsi, Wasserbecken, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 7,75 cm, oberer Durchmesser 20,5 cm	M	210
107	Hsi, Trinkschälchen, II. Periode. Höhe 7,25 cm, oberer Durch- messer 17,5 cm	M	210
108	An, Büchse mit Deckel, II. Periode. Höhe mit Deckel 7,3 jap. Zoll, Durchmesser oben 8,4 jap. Zoll	S	210
109	Chiao-tou, Pfanne zum Anwärmen des gewürzten Weines, II. Periode. Höhe bis zum Deckelende 29,5 cm, oberer Durchmesser 19 cm, Höhe bis zum Rand 19,5 cm	M	213
110	Chiao-tou, Kochgefäß, II. Periode. Höhe 21,75 cm, größter Durch- messer 19 cm	M	213
111	Lien, Geschenkbüchse mit Deckel und Traghenkel, II. Periode. Höhe mit Deckel 10,4 jap. Zoll, Durchmesser oben 3,6 jap. Zoll	S	215
112	Lien, Geschenkbüchse mit Deckel, II. Periode. Höhe mit Deckel 6,4 jap. Zoll, Durchmesser 6 jap. Zoll	S	215
113	Chung, Glocke, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 29,5 cm, größter Durchmesser oben 16 cm, unten 19,5 cm . .	M	218
114	Chung, Glocke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 35,5 cm, größter Durchmesser 25,3 cm, kleinster Durchmesser 21,5 cm	B	219
115	Chung, Glocke, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 51 cm, größter Durchmesser unten 20,8 cm, kleinster Durch- messer unten 18,7 cm	B	221
116	Chung, Glocke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 6,2 jap. Zoll, Durchmesser unten 4 jap. Zoll	S	221
117	Chung, Glocke, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 11,3 jap. Zoll, Mund 6,6×8,8 jap. Zoll	S	223
118	Chung, Glocke, II. Periode. Höhe 39,5 cm, größter Durchmesser oben 10,25 cm, größter Durchmesser unten 12,5 cm	M	223
119	T'ung-ku, Pauke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 75 cm, Durchmesser des Paukentellers 100 cm	V	226
120	T'ung-ku, Pauke, Han-Dynastie. Höhe bis zum Rande 36 cm, Durchmesser des Paukentellers 71,5 cm	C	226
121	Teller der Pauke Nr. 120, Han-Dynastie	C	228
122	Mantel der Pauke Nr. 120, Han-Dynastie	C	230

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
123	T'ung-ku, Pauke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 41 cm, Durchmesser des Paukentellers 108 cm	V	230
124	Blick in das Innere der Pauke von Nr. 123, mit Frosch an der inneren Seitenwand.	V	232
125	T'ung-ku, Trommel mit Füßen, Seitenansicht, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.). Höhe 27,1 jap. Zoll, Höhe ohne Vögel 21,5 cm, Durchmesser 22,1 jap. Zoll.	S	240
126	T'ung-ku, Trommel mit Füßen, Schrägansicht, II. Periode	S	241
127	Lu, Räucheropfergefäß, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Höhe 23 cm, Durchmesser des Tellers 25,5 cm, Durchmesser des Deckels 12 cm	M	243
128	Deckel eines Lu-Räucheropfergefäßes, Han-Dynastie. Höhe 8,5 cm, Durchmesser des Bodens 9 cm	V	243
129	Kang-t'ou, Lanzenschaftzwinge, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 20,5 cm, Durchmesser am oberen Ende 5 cm, am unteren Ende 3,5 cm	M	245
130	Kang-t'ou, Lanzenschaftzwinge, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr. Höhe 19 cm, Durchmesser 5 cm	M	245
131	Ting, Weihrauchbrenner, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr. Höhe bis zum Rand 14,5 cm, oberer Durchmesser 16,5 cm, Höhe bis zum Henkelende 18,5 cm	M	245
132	Tsun, Becher, III. Periode. Höhe 27,25 cm, Durchmesser des Mundes 21,25 cm, Durchmesser des Fußes 14,5 cm	M	252
133	Tsun, Vase mit Deckel, III. Periode. Höhe 42,5 cm, Mund 17,75×17,75 cm, Fuß 18,75×18,75 cm	M	254
134	Tsun, Vase mit Deckel, III. Periode. Höhe 54,5 cm, Breite von Henkel zu Henkel einschließlich 34 cm.	M	256
135	Tsun, Vase auf Tierkörper, III. Periode. Höhe 22,25 cm, Länge 17,5 cm	M	258
136	Tsun, Vase auf Tierkörper, III. Periode. Höhe 18,75 cm, Länge 16,5 cm	M	258
137	Tsun, Vase, III. Periode. Höhe 12,25 cm, Durchmesser des Mundes 12,5 cm, Durchmesser des Fußes 10,25 cm	M	259
138	Tsun, Vase, III. Periode. Höhe 43 cm, Durchmesser des Mundes 13 cm, Durchmesser des Fußes 17,5 cm	M	259
139	Tsun, Vase, III. Periode. Höhe 44,5 cm, größter Durchmesser des Mundes 18 cm, kleinster 15,25 cm, größter Durchmesser des Fußes 20,25 cm, kleinster 17,5 cm	M	260
140	Tsun, Vase, III. Periode. Höhe 28,5 cm, Durchmesser des Mundes 26 cm, Durchmesser des Fußes 15,25 cm	M	262
141	Lei, Urne, III. Periode. Höhe 35,75 cm, Durchmesser des Mundes 25,5 cm, größter Durchmesser des Körpers 39 cm	M	263
142	Lei, Urne, III. Periode. Höhe 28 cm, Durchmesser des Mundes 10,25 cm, Durchmesser des Fußes 10,75 cm	M	265
143	Lei, Urne mit Deckel, III. Periode. Höhe mit Deckel 36 cm, ohne Deckel 31 cm, Durchmesser des Mundes 16,25 cm, Durch- messer des Bodens 16,5 cm	M	267

Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Sammlung	Seite
144	Lei, Urne, III. Periode. Höhe 17 cm, Durchmesser des Mundes 25 cm, Durchmesser des Fußes 17,5 cm	—	269
145	I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, III. Periode. Höhe 17 cm, Durchmesser des Mundes 25 cm, Durchmesser des Fußes 17,5 cm	M	270
146	Yu, Henkelkrug mit Deckel, III. Periode. Höhe bis zum Henkel 31,5 cm, Höhe bis zum Deckelknopf 27 cm, Mund 9,5×13,25 cm, Fuß 14,5×17,25 cm	M	272
147	Hu, Pilgerflasche, III. Periode. Höhe 32 cm, Durchmesser des Mundes 11 cm, Fuß 9×16,5 cm	M	274
148	Chio, Sakralgefäß für Wein, III. Periode. Höhe 38 cm, Durchmesser zwischen den Spitzen des Mundes 38,5 cm	M	276
149	Huo, Kessel, III. Periode. Höhe 4,6 jap. Zoll, Durchmesser 3 jap. Zoll	S	278
150	Hsi, Wasserbecken, III. Periode. Höhe 12 cm, oberer Durchmesser 25,5 cm	M	278
151	I, Gußkanne, III. Periode. Höhe 26 cm, größte Länge 36,5 cm, größte Breite 20,5 cm	M	280
152	P'ou, Urne, III. Periode. Höhe 33 cm, Mund 20,25×20,25 cm, Fuß 20,5×20,5 cm	M	282
153	Unterer Teil eines Chiao-tou-Kochgefäßes, III. Periode. Höhe 11,25 cm, oberer Durchmesser 17,5 cm	M	284
154	Lien, Geschenkbüchse mit Deckel und Henkel, III. Periode. Höhe 21,5 cm, Durchmesser des Mundes 12,5 cm	M	284
155	Hsün-lu, Weihrauchbrenner, III. Periode. Höhe 6 cm, Durchmesser 11 cm	M	286
156	a und c Yen-ti, Tuschwasserbehälter. b Shu-chen, Buchbeschwerer, III. Periode. a) Höhe 2,75 cm. (Mit Untersatz 5,5 cm) b) Höhe 4 cm. (Mit Untersatz 7 cm) c) Höhe 9,5 cm, größte Breite 9,25 cm	M	286
157	Shu-chen, Buchbeschwerer, III. Periode. Höhe 6 cm, Länge 9 cm	V	288
158	Kou, Spange, III. Periode. Höhe 6 cm, Länge 25,5 cm	M	288

QUELLENANGABE DER INSCRIFTEN UND MARKEN

Abkürzungen: Chkch = Chi ku chai chung ting yi ch'i kuan shih
 Hchkch = Hsi ch'ing ku chien
 Hsh = Hsieh shih chung ting kuan shih
 Tach = Tao chai chi chin lu

Abbildung	Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Seite
159	1	Hsh Heft 1 (zu der Schrift vgl. Ku-yüh-t'u-pu Heft 1, p. 5a)	312
	2	Hsh Heft 1 (zu der Schrift vgl. Ku-yüh-t'u-pu Heft 1, p. 9a)	313
160	1	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	2	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	3	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	6	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	8	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	9	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I (cf. Hchkch Heft 1, p. 29b) . . .	315
	11	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	14	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I (cf. Chkch Heft 2, p. 15a)	315
	17	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I (cf. Po ku t'u lu Heft 9, p. 23; zit. von Laufer, Chinese Clay Figures I, S. 130/131)	315
	18	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	19	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	315
	4	Chkch Heft 2, p. 3a	315
	5	Chkch Heft 2, p. 9a	315
	7	Chkch Heft 1, p. 11a	315
12	Chkch Heft 2, p. 17a	315	
13	Chkch Heft 2, p. 24a	315	
15	Chkch Heft 1, p. 16b	315	
16	Chkch Heft 1, p. 10a	315	
161	1	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316
	2	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316
	3	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316
	5	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316
	7	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316

Abbildung	Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Seite	
161	8	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	10	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	11	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	12	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	13	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	14	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	15	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	18	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	19	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	20	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	21	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	23	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	316	
	4	Chkch Heft 2, p. 22a/b	316	
	6	Chkch Heft 2, p. 19a	316	
	9	Chkch Heft 1, p. 17a	316	
	16	Chkch Heft 1, p. 22b	316	
	17	Chkch Heft 1, p. 22b	316	
	22	Chkch Heft 1, p. 10a	316	
	162	1	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318
		6	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318
		8	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318
		10	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318
		11	Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318
12		Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318	
13		Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318	
14		Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I (cf. Hchkch Heft 8, p. 4b, Heft 26, p. 6b; cf. Chkch Heft 2, p. 15b)	318	
15		Hsh Heft 1 bis 5, Bd. I	318	
2		Chkch Heft 1, p. 2b	318	
3		Chkch Heft 2, p. 19a	318	
4		Chkch Heft 2, p. 18a	318	
5		Chkch Heft 1, p. 6a	318	
7		Chkch Heft 1, p. 11b	318	
9		Chkch Heft 1, p. 15b	318	
15		Chkch Heft 1, p. 25a	318	
16		Chkch Heft 2, p. 21a	318	
163		1	Chkch Heft 3, p. 1a	320
		2	Chkch Heft 3, p. 12a/13a; Hsh Heft 6—10, Bd. II (die zyklischen Namen im Staate Ch'u)	320 321
	3	Hsh Heft 6 bis 10, Bd. II	321	
	4	Hsh Heft 6 bis 10, Bd. II	321	
	5	Hsh Heft 6 bis 10, Bd. II	321	
	6	Hsh Heft 6 bis 10, Bd. II	321	
	7	Hsh Heft 6 bis 10, Bd. II	321	
164	1	Chkch Heft 3, p. 11a	323	
	2	Chkch Heft 4, p. 21b	323	
	3	Chkch Heft 7, p. 2b	323	

Abbildung	Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Seite
164	4	Tach Heft 2, p. 19	323
	5	Tach Heft 2, p. 48	323
165	1	Hsh Heft 9, Bd. II	325
	2	Hsh Heft 11, Bd. III	325
	3	Hsh Heft 11, Bd. III	325
	4	Hsh Heft 12, Bd. III	325
	5	Chkch Heft 8, p. 17b	325
	7	Chkch Heft 1, p. 17a; 5, p. 16a	325
	8	Chkch Heft 7, p. 15b	325
	9	Chkch Heft 8, p. 17b.	325
	10	Tach Heft 1, p. 3	325
	11	Tach Heft 2, p. 27	325
	12	Tach Heft 1, p. 7	325
	13	Tach Heft 1, p. 18	325
	14	Tach Heft 1, p. 9	325
	166	1	Hsh Heft 11, Bd. III
2		Hsh Heft 12, Bd. III	327
3		Hsh Heft 13, Bd. III	327
4		Chkch Heft 5, p. 4b	327
5		Hchkch Heft 10, p. 15b	327
6		Hsh Heft 12, Bd. III	327
7		Hsh Heft 16, Bd. IV	327
8		Chkch Heft 5, p. 1a; cf. Hchkch Heft 4, p. 15b	327
9		Chkch Heft 6, p. 1a	327
10		Chkch Heft 8, p. 14b.	327
11		Hsh Heft 17, Bd. IV	327
12		Hsh Heft 17, Bd. IV	327
13		Chkch Heft 5, p. 7b	327
14		Chkch Heft 8, p. 19b/20a	327
15		Hchkch Heft 4, p. 13b; vgl. auch Marke auf Chio, dem Sakral- gefäß für Wein in Abb. 148	327
167		16	Hchkch Heft 4, p. 10b
	17	Hchkch Heft 4, p. 6b	327
	18	Tach Heft 1, p. 23	327
	19	Hchkch Heft 9, p. 40b	327
	20	Hchkch Heft 6, p. 2b	327
	21	Hchkch Heft 4, p. 7b	327
	1	Hchkch Heft 4, p. 4b	329
	2	Hchkch Heft 1, p. 3b	329
	3	Hchkch Heft 1, p. 7b	329
	4	Hchkch Heft 23, p. 40	329
	5	Hchkch Heft 2, p. 10	329
	6	Hchkch Heft 12, p. 6; cf. ibid. Heft 4, p. 16b	329
	7	Hchkch Heft 23, p. 33b	329
	8	Hchkch Heft 24, p. 16b	329
	9	Hchkch Heft 13, p. 35b	329
10	Hchkch Heft 24, p. 17b	329	

Abbildung	Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Seite
167	11	Hchkch Heft 32, p. 10b	329
	12	Hchkch Heft 26, p. 11b	329
	13	Hchkch Heft 26, p. 14b	329
	14	Aus Katalog Baron Sumitomo Nr. 8 (Teilansicht)	329
	15	Hchkch Heft 26, p. 12b	329
	16	Hchkch Heft 24, p. 14b; cf. ibid. Heft 31, p. 42b	329
	17	Kartuschenmarke auf Vasendeckel in Abb. 68 (vgl. Abb. 133) . .	329
	18	Marke auf Ting, Dreifuß in Abb. 4	329
	19	Marke auf Ku, Sakralbecher für Wein, in Abb. 30	329
	20	Gegossene Choumarke auf Hsi, Aquamanile, in Abb. 99	329
	21	Marke auf Chih, Trinkbecher in Abb. 34	329
	22	Widmungsmarke auf Li, Kessel, in Abb. 39	329
168	1	Hsh Heft 18, Bd. IV	331
	2	Hsh Heft 18, Bd. IV und Chkch Heft 9, p. 1a, Zeile 1bis 5	331
	3	Hsh Heft 19, Bd. IV	331
	4	Tach Heft 5, p. 27	331
	5	Tach Heft 6, p. 61	331
169	1	Chkch Heft 9, p. 14b	333
	2	Chkch Heft 9, p. 17a	333
	3	Chkch Heft 9, p. 19a	333
	4	Chkch Heft 9, 20b; cf. ibid. Heft 10, p. 9b	333
	5	Inschrift in Relief auf Hsi, Wasserbecken, in Abb. 103	333
	6	Chkch Heft 10, p. 3a	333
	7	Inschrift auf Huo, Kanne mit Deckel, in Abb. 43	333

BERICHTIGUNGEN:

Seite 76, Zeile 9 von oben: „der Ahnherr“ anstatt „des Ahnherrn“
Seite 93, Zeile 1 von oben: „oder Kauriträger“ fällt fort

EINLEITUNG

Chinesische Bronzen lassen sich nach verschiedenen Richtungen einteilen: nach ihren Zwecken, ihrer Form, der Zusammensetzung ihres Materials, nach ihrem Alter. Als die zweckmäßigste Einteilung ist uns die nach den folgenden sechs Gruppen erschienen, weil eine jede eine in sich ziemlich abgeschlossene Kunstperiode begreift. Die Gruppen sind die folgenden:

1. Die früheste Zeit; die Zeit der Hsia-, Shang- und Chou-Dynastien von 2205 bis 249 v. Chr.

2. Die Zeit der Han, genannt nach der bedeutendsten der Dynastien dieser Periode, welche die Ch'in- und die Han-Dynastien, die „drei Reiche“ und die „streitenden Dynastien“ einschließlich der Sui-Dynastie, das sind die Jahre von 249 v. Chr. bis 618 n. Chr., umschließt.

3. Die Zeit der T'ang, ebenfalls nach der alle anderen Dynastien dieser Epoche überragenden T'ang-Dynastie genannt. Sie begreift in sich die T'ang- (618—906) und die sogenannten fünf Dynastien, die späteren Liang-, T'ang-, Chin-, Han- und Chou-Dynastien (907—960).

4. Die Zeit der Sung, welche die Sung-Dynastie (960—1280) und ihre kurzlebige Nachfolgerin, die Dynastie Kublai Khans, die Yüan-Dynastie (1280 bis 1367) umfaßt.

5. Die Zeit der Ming (1368—1644).

6. Die Zeit der Ch'ing (1644—1912) und der Republik bis zur Gegenwart.

Nur Bronzen der drei ersten Gruppen rechnen wir zu den „alt-chinesischen“ Bronzen, und nur mit diesen beschäftigt sich unsere Abhandlung. Nicht als ob die Sung-, Ming- und Ch'ing-Epochen nicht auch noch Werke hervorgebracht hätten, die der Beschreibung wert wären; aber ihre Erzeugnisse sind so verschieden von denen der älteren Zeit und ihre Arten und Formen so vielseitig,

daß sie eine besondere Abhandlung verlangen dürfen. Außerdem sind Arbeiten der drei letzten Dynastien heute noch überall im Markte zu finden, und der Kunstbeflissene hat es daher leicht, am lebenden Objekte zu lernen. Die Schätze der älteren Zeit hingegen, gehütet von den Chinesen, verehrt von den Japanern und mehr und mehr geschätzt von dem zu der Höhe ostasiatischer Kunst allmählich erwachenden Europa und Amerika, sind seltene Vögel auch für den eifrigen Sammler, weswegen sie in erster Linie den Jüngern im Tempel chinesischer Kunst vor Augen zu führen gerechtfertigt erschien.

Wir wollen, bevor wir uns den einzelnen Bronzeperioden mit den für sie typischen Formen, dem Zwecke, den Charakteristiken, den Inschriften und Marken der Bronzen zuwenden, uns die Zeit vergegenwärtigen, worin die Bronzegüsse entstanden sind. Jedes Kunstwerk ist ein Produkt seiner Zeit, ist abhängig von den Auffassungen, dem Ideenkreise der Menschen, die es schaffen. Ein kurzer, auf das Allernotwendigste beschränkter Überblick über die geschichtlichen und kulturellen Verhältnisse jener Zeitabschnitte läßt sich deshalb nicht umgehen.

I. EPOCHE

DIE FRÜHESTE ZEIT UND DIE DYNASTIEN DER HSIA (2205–1766 v. CHR.), DER SHANG (1766–1122 v. CHR.) UND DER CHOU (1122–249 v. CHR.)

Wir brauchen uns nur kurz bei der Zeit der mythischen Geschichte aufzuhalten, die chinesische Geschichtsschreiber mit der Erschaffung der Welt beginnen lassen und bis zur Hsia-Dynastie (2205—1766) rechnen. Wie auch bei anderen Völkern lehren hier weise, mythische Herrscher, die sogenannten Idealkaiser, das Volk, Häuser zu bauen, Ackerbau zu treiben, Tiere zu zähmen, Flachs zu weben, Fische in Netzen zu fangen, auf der Laute zu spielen, die Heilkraft der Kräuter zu erkennen, zu spinnen und die Seidenraupe zu züchten, Kanäle zu bauen. Sie rissen ihre Untertanen aus dem Zustand, da „die Kinder nur die Mütter kannten, aber nicht ihre Väter“, gaben ihnen Stammes- und Familiennamen, Ehegesetze, den Kalender, die Knoten- und später die Zeichenschrift, sowie die Einteilung der Zeit in Abschnitte, Zirkel von 60 Tagen, woraus sich später der 60jährige Jahreszirkel entwickelt.

Auf dem Wege des Animismus mit seinen das Weltall belebenden Geistern und über den Glauben an die Gewalt des Zaubers von weiblichen und männlichen Schamanen, bei fetischistischen und totemistischen Einschlügen, entwickelt sich aus der allgemeinen Verehrung der Totengeister allmählich die Verehrung der Ahnen, bei denen, nachdem die Erinnerung an das einst geltende Mutterrecht geschwunden, der Mannesstamm und in ihm der männliche Ahn durchweg Bevorzugung genießt.

Früh finden wir Rinderopfer im Ahnentempel, Jahrmärkte, Wagen, astronomische Instrumente und Beobachtungen, Maße und Gewichte, Bogen und Pfeile, Lanzen und Schwerter, Panflöten, Pauken, Färbemittel, Gebrauchsgegenstände aus Holz, Ton und „Metall“ und die Verehrung von geheimnis-

vollen, mächtigen, unfaßbaren Geistern, die in Tausenden und Abertausenden Steppen und Täler, Wälder und Berggipfel bevölkern.

Schon tauchen sagenhafte Tiere auf, der T'ao-t'ieh, der „Vielfraß“, ein Ungeheuer, der Ch'i-lin, der einbeinige Drache K'uei, der mit seinem Klangstein orpheusähnlich die Tiere zum Tanze zwingt, und später im vierten vorchristlichen Jahrhundert, aus dem westasiatischen Kulturkreis entlehnt, der Vogel P'êng, der Phönix.

Wir hören bereits aus diesen nebelhaften Zeiten vom Gusse von Glocken, worunter wir uns diejenige Art vorzustellen haben, die in der ganzen vorchristlichen Zeit in China im Gebrauch war, völlig leere, klöppellose Metallglocken, die von außen mit einem Holzklöppel geschlagen wurden¹⁾. Der letzte der sagenhaften Kaiser entdeckt bei einer seiner Besichtigungsfahrten des Landes in der Nähe von K'ai-fêng-fu eine Kupfergrube; hieraus entwickelt sich eine Gießerei in der Provinz Ho-nan, wo nach des Kaisers Modellen die ersten Sakralgefäße gegossen werden.

Die Unterscheidung der Zivil- und Militärbeamten nach den Farben ihrer Gewänder kommt auf²⁾, auch hören wir von Vielweiberei, Konkubinen, Unmäßigkeit, Verschwendungssucht und harten Strafen: Brennen an der Stirn, Abschneiden der Nase, der Füße, Kastration und verschiedenen Todesformen. Schon in jenen Zeiten stoßen wir auf philosophische Gedanken: Einem König wünschen seine Untertanen Reichtum, Söhne und ein langes Leben. „Was wünscht Ihr mir das? Ich begehre es nicht,“ antwortet er, „Reichtum bringt Widerwärtigkeit, Kinder bringen Sorge und das Alter Trübsal und Geringschätzung.“ „Nicht doch,“ entgegnet ihm die Untertanen, „der Himmel, der Euch Söhne schenkt, wird sie auch nähren auf Erden, wo sie ihre Aufgabe erfüllen. Keine Sorge um jene darum! Niemand mißachtet den Greis, der ehrbar gelebt und auf ein tugendreiches Leben zurückblickt. Am Lebensende er-

¹⁾ Glocken mit Klöppel finden wir erst viel später, meines Wissens erst in buddhistischer Zeit, als die Handglocken aufkamen, die heute noch die Gläubigen rufen. In ihrer schönsten Form entstammen sie tibetanischen und nepalesischen Gießereien.

²⁾ Noch bis in die neueste Zeit hinein, bis zum Ende der letzten Mandschu-Dynastie, unterscheiden sich in China Zivil- und Militärmandarine durch die Stickerei der Gewänder; Zivilmandarine (Wên Kuan) trugen, nach den Rangklassen geschieden, Vögel allerlei Gestalten, wie den Kranich, den Goldfasan, den Pfau, die Gans, den Silberfasan; Militärmandarine (Wu Kuan) dagegen Vierfüßler verschiedener Art, wie das Einhorn, den Löwen, den Leopard, den Tiger, den schwarzen Bär im kreisförmigen Brust- und Rückenschild.

hebt er sich im Wolkenwagen zu den Stätten, da die Allmacht weilt. Wie kann man da behaupten, daß hohes Alter Verachtung brächte? Reichtum allerdings bringt Verantwortlichkeit, aber man kann ihn mit anderen teilen, die einem gern die Bürde tragen helfen.“

Die Staatsform am Ende dieser Zeit ist die einer Wahlmonarchie auf patriarchalischer Grundlage.

Wieviel von all dem, was uns chinesische Geschichtsschreiber von der Idealperiode erzählen, auf vorgeschichtlichen Tatsachen, auf Überlieferungen aus der Vorzeit gegründet ist, wieviel der Phantasie der Nationalökonomien und Philosophen der Blütezeit chinesischer Geschichtsschreibung, die erst einige tausend Jahre später liegt, entsprungen ist, vermag heute kaum jemand mit Sicherheit zu sagen¹⁾.

Aus dem nebelhaften Dunkel mythischer und sagenumwobener Geschichte langer Jahrtausende heben sich nun, beginnend mit dem Jahre 2205 v. Chr., die drei ersten großen Dynastien, die Hsia, die Shang und die Chou.

Sicher wohl in den beiden ersten von ihnen und wahrscheinlich auch noch im Beginne der Herrschaft der letzten ist manches sagenhaft, manches hinzuge-dichtet; aber das Staatswesen und das Volk lassen sich nicht mehr hinweg-disputieren. Die Nation ist da und kann verlangen, daß man ihr nachgeht.

Sehen wir es uns an, das „schwarzgehaarte“ Volk, wie die jungen, waffen-fähigen Männer im Gegensatz zu den Grauhaarigen schon in der sagenhaften Epoche genannt werden²⁾, und gehen wir seinen Wohnsitzen nach, die für uns deshalb von größtem Interesse sind, weil seit unvordenklichen Zeiten Bronzen als wertvolle Schätze bei Kriegsgefahr und im Bürgerkrieg der Erde anvertraut wurden, um sie vor den gierigen Händen der Feinde und Räuber zu retten.

¹⁾ Nach Dr. E. Erkes, „China“, S. 29, sind die alten Kaiser nichts anderes als Lokalgottheiten, die Götter und Totems einzelner Klans und Stämme, die zugleich mit ihren Verehrern in die chinesische Kulturgemeinschaft eintraten und bei dem Versuch, all die widerstreitenden Überlieferungen der einzelnen Sippen und Kleinstaaten in den Rahmen der chinesischen Reichsgeschichte einzuspannen, nicht mehr nebeneinander bestehen konnten, sondern hintereinander gereiht werden mußten. „Besitzen“, so sagt er, „die alten Kaiser also auch nicht unmittelbar historischen Charakter, den ihnen übrigens auch niemand beilegt, so dürfen sie doch nicht kurzweg als Ausgebirten der Phantasie abgetan werden, verdienen vielmehr als ehrwürdige Zeugen der chinesischen Vorgeschichte ernste Berücksichtigung und Erforschung.“ Zweifellos sind sie mehr als „dramatisierte Sozialphilosophen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.“, wie Hirth, *Ancient History*, S. 76, meint.

²⁾ Vgl. Schindler in *OZ. V*, 182.

Manches Stück wurde später wiedergefunden. Viele mögen noch verborgen im großen Archiv des weiten Landes ruhen.

Ursprünglich war wohl das Volk der Chinesen, wie man aus dem häufigeren oder geringeren Vorkommen der einzelnen Bilder der ursprünglichen chinesischen Schrift geschlossen hat, ein Nomadenvolk, das in einem gemäßigten Klima gelebt hatte und allmählich zum Ackerbau übergegangen war.

Wir finden es nunmehr an den Ufern des gelben Flusses, dort wo heute die Provinzen Shan-si, Chih-li und Ho-nan den Mittellauf des von Westen nach Osten strömenden Flusses berühren und etwa die Städte Wei-hui, Ho-nan-fu, K'ai-fêng-fu liegen. Da sind und sitzen sie, Völkern anderer alter Kulturzentren gleich, wie die Ägypter am Nil und die Babylonier am Euphrat, und es ist müßig, zu fragen, woher sie gekommen¹⁾.

Es sind keine glaubhaften Nachweise dafür vorhanden, daß die Chinesen von dem Tarim-Tal, wie das behauptet worden ist, oder aus der Tatarei, aus Tibet, Indien oder dem Euphrattal eingewandert wären. Derartige Vermutungen sind eitel, sind irreführend, weil sie zu solch unsicheren Schlüssen verleiten, wie den der starken Beeinflussung der frühen chinesischen Kunst durch den mykenischen Kulturkreis, oder gar durch die insulare Kunst des Indischen Ozeans. In den Zeiten, wovon wir sprechen, gab es sicher noch keinen Verkehr zwischen dem fernen Osten und den Völkern des Mittelländischen Meeres oder der Südsee. Altchina war eine Kulturreklave für sich, umgeben von Stämmen im Norden und Süden, Osten und Westen, deren nächste sie kannten, die sie selbst als Barbaren bezeichneten, in deren Gebiet sie im Laufe der Jahrhunderte ganz allmählich vordrangen, die sie an sich zogen und beeinflussten, wie überall in der Weltgeschichte das geistig höherstehende Volk das niedrigstehende in sich aufnimmt und schließlich beherrscht²⁾.

¹⁾ Dr. B. Schindler weist mich hierbei darauf hin, daß der Geschichtsschreiber Ssü-ma Ch'ien im Shih-chi die Überlieferung erwähnt, daß die Wiege der politischen und Kulturentwicklung Chinas östlich vom Huang-ho-Knie in Ho-nan und dem südlichen Shan-si zu suchen ist. Darauf deutet außer anderem auch der Umstand hin, daß der Wortschatz der ältesten Literaturdenkmäler zu meist in den Mundarten des östlichen Mittelchina wiederkehrt, also vermutlich auf ihnen beruhe, und daß ein gutes Teil davon zugleich auch durch die älteste Form der Schrift dargestellt wird, während ihre Synonyme und andere Wörter aus jüngerer Zeit (Chou-Zeit) den westlichen Dialekten angehören. Vgl. Conrady, China, S. 522. Sonst auch: Erkes und Schindler, Der Ursprung der Chinesen in OZ. IV, 4, 317ff.

²⁾ Es sei erlaubt, hier abermals Erkes zu zitieren, der in seinem kleinen, aber vorzüglichen, 1919 erschienenen Buch „China“ zu den gleichen, sich besonders auf die grundlegenden Untersuchungen

Den Mittelpunkt des damaligen China bildete der an den Huang-ho grenzende Teil, etwa die nördliche Hälfte des heutigen Ho-nan, im äußersten Westen ragte es in die heutige Provinz Shen-si hinein, eine Linie am Nordende des südlichen Drittels des heutigen Shan-si grenzte es nach Norden zu ab, und im Osten gehörte das westliche Shan-tung dazu. Ausgehend von diesem verhältnismäßig kleinen Gebiete, das man an Größe etwa mit dem italienischen Festlande vergleichen kann, mit dem Mittelpunkt etwa in Ho-nan-fu drangen sie, uraltem Naturgesetze folgend, zunächst dorthin vor, wo sie den geringsten Widerstand fanden: vom südlichen, in der heutigen Provinz Ho-nan gelegenen Teile des Huang-ho in das Flußgebiet des Han, eines beim heutigen Han-k'ou mündenden Nebenflusses des Yang-tzū, dann in die fruchtbaren Täler des Wei in den Provinzen Ho-nan und An-hui und schließlich in das gewaltige Stromgebiet des Yang-tzū.

1. Hsia-Dynastie (2205–1766 v. Chr.)

Die Hsia-Dynastie leitet ihren Namen von einem in Ho-nan gelegenen Grundbesitze des Gründers der Dynastie her, eines Mannes, der zur Belohnung für seine Verdienste und die Regulierung des jahrelange Überschwemmungen verursachenden Huang-ho jenes Gebiet erhalten hatte. In der Gegend des heutigen Ho-nan-fu liegt die Hauptstadt des Reiches, das neun Provinzen zählt. In ihm regiert der Kaiser stark persönlich, Minister unterstützen ihn. Die Großen

des Meisters moderner Chinaforschung, A. Conrady, stützenden Schlüssen kommt. Er sagt: „Ist die chinesische Kultur somit autochthon, so ist sie darum doch noch kein einheitliches Gebilde. Vielmehr ist auch sie gleich den Kulturen des Westens aus einer Mischung verschiedener Zivilisationen hervorgegangen, und ebenso stellt das chinesische Volk eine Synthese aus zahlreichen, wengleich wohl zumeist untereinander verwandten Stämmen dar. Insbesondere lassen sich für die ältere Zeit zwei Kulturzentren unterscheiden, deren Ringen um die Suprematie die frühen Perioden der chinesischen Geschichte erfüllt und noch heutigentags in der ewigen Rivalität zwischen Nord- und Südchina nachklingt.

Das eine dieser Kulturzentren, das eigentlich chinesische, lag im Knie des Huang-ho, in der heutigen Provinz Ho-nan und Schan-si. Es war jedenfalls wieder durch die Vereinigung zahlreicher kleiner Nationen gebildet worden, und vielleicht haben wir in den ‚acht Clans des höchsten Altertums‘ die bedeutendsten dieser Völkerschaften vor uns. Das andere Kulturgebiet lag am mittleren Yang-tzū, in den heutigen Provinzen Hu-peh und Hu-nan. Es war die Zone der den Chinesen verwandten Miao-tzū, deren drei Reiche am Tung-t'ing-See schon im hohen Altertum erscheinen.“

im Reiche sind gelegentlich seine Widersacher; Fürsten und Barone, selbst so stark und unabhängig, daß sie Städte zu Lehen geben, beginnen sich als Machtfaktoren im Reiche bemerkbar zu machen. Einige Kaiser sind gewaltige Jäger vor dem Herrn. Strafexpeditionen gegen die Grenzvölker finden statt, die Hauptstadt wird von Ho-nan nach der Provinz Shen-si verlegt.

Das Ende der Hsia ist das für orientalische Dynastien übliche, wo die Adoption das friedliche Aussterben der Geschlechter verhindert. Ein zügelloser Herrscher, eine Neronatur, der sich mit seiner ihm gleichgearteten Gemahlin an Orgien in den Palastgärten ergötzt, wobei auf einem See aus Reiswein die Boote der 3000 Gäste fahren, die sich auf den Klang der Pauken in den See stürzen, sich bezechen und ertrinken.

2. Shang-Dynastie (1766–1122 v. Chr.)

Schließlich empört sich der Prinz von Shang, aus dem Hause Sung, um die lasterhafte Kaiserherrschaft zu stürzen. Sein Gebiet lag in der Nähe des heutigen Kuei-tê-fu, im Osten der heutigen Provinz Ho-nan; wahrscheinlich war das Fürstenhaus ursprünglich nicht chinesischen Ursprungs.

Die Regierung der Shang, an sich ohne Ereignisse von besonderer Bedeutung für unsere Abhandlung, bietet Interesse wegen der häufigen Verlegung der Hauptstadt des Reiches, dessen Ausdehnung sich daran gut verfolgen läßt. Von Po im Osten Ho-nans wird sie nach Ao verlegt, von Ao nach Hsiang in der heutigen Präfektur Chang-tê in Ho-nan, von dort nach Kêng in Shan-si, dann nach Hsing-t'ai in Chih-li, von Hsing-t'ai nach Yin, südlich vom Gelben Fluß in Ho-nan, nach dem sogenannten „westlichen Po“ und schließlich nördlich vom Poflusse in den Distrikt von Ch'i, Departement von Wei-hui. Mehrmals waren Überflutungen des Gelben Flusses der Grund der Verlegung der Hauptstadt.

Der alte kraftvolle Geisterglaube hat sich ungeschwächt erhalten. Ein Kaiser zieht für drei Jahre zu Felde gegen die wilden Stämme im Dämonenlande, wahrscheinlich ein Land im Norden des Reiches, wie es Marco Polo noch 2000 Jahre später so anschaulich beschreibt:

„Wunderbare Dinge werden von dieser Wüste — Lop — erzählt. Wenn Reisende nachts hinter der Karawane zurückbleiben, dann hören sie Geisterstimmen und glauben, daß es ihre Kameraden sind. Manchmal rufen die Geister sie bei Namen. So werden Reisende oftmals in die Irre geführt und finden

niemals ihre Karawane wieder. Viele sind so zugrunde gegangen. Manchmal hören Reisende das Getrappel und Gsumme einer großen Kavalkade fern von der Richtung des Weges. Dann halten sie dies für ihre Karawane und gehen dem Klang nach; bei Tagesanbruch merken sie, daß sie in die Irre geführt sind und sich in übler Lage befinden. Sogar am Tage hört man die Geisterstimmen, und manchmal vernimmt man den Ton einer Anzahl verschiedener Instrumente und noch häufiger Trommelklang¹⁾).

Ähnlich beschreiben die berühmten chinesischen Reisenden des 4. und 7. Jahrhunderts, Fa Hsien und Hsüan Tsang, die Geister der Steppen; es sind dieselben, welche die alten Perser in Ahriman und die Ägypter in Typhon als die unheimlichen Herrscher der Wüsten fürchteten.

Als die Hauptstadt nach Yin verlegt wird, geschieht dies, damit die Geister der großen früheren Kaiser, die dort ihre Stätte hatten, ihren guten Einfluß auf das Volk ausüben möchten, auf daß die Tage der guten alten Zeit — die es auch damals schon gab — zurückkehrten.

Da der Kaiser der einzige Vermittler zwischen Gott und dem Volke ist, tragen alle für die Götter bestimmten Opfertiere die kaiserlichen Farben. Weiße Tiere werden den Geistern der Berge und Ströme, den kaiserlichen Ahnen und als besondere Auszeichnung am Grabe eines sehr verdienten Kanzlers des Reiches geopfert.

Der größte der Kaiser der Shang-Dynastie ist ein sehr gottesfürchtiger und gottergebener Mann, was ihn indessen nicht hindert, feierlich einen Schutzgeist abzusetzen, der sich eine langanhaltende Dürre hatte zuschulden kommen lassen, und an dessen Statt einen neuen zu ernennen, der seines Amtes sorgfältiger gewaltet zu haben scheint.

Dem drittletzten Kaiser der Dynastie, der von 1198—1194 regierte und ein Freigeist war, war allerdings der Mummenschanz der Geisteranbeter und Wahrsager zuwider. Er ließ Abbilder der Geister in Holz und Ton anfertigen — hier finden wir, allerdings nur nach viel späteren Quellen, zum ersten Male in der chinesischen Geschichte figürliche Darstellungen —, ließ seine Leute mit ihnen kämpfen und belehrte sie vor den zertrümmerten Idolen, daß sie stärker seien als die Götter, zu denen sie beteten, und daß es deshalb töricht sei, sich auf sie zu verlassen. Zur Strafe erschlug ihn, wie der fromme Geschichtsschreiber meldet, beim Jagen der Blitz.

¹⁾ Yule, The Book of Ser Marco Polo, Vol. I, S. 197f.

Bei den Shang finden wir das gleiche Schauspiel wie unter der vorhergehenden Dynastie; anfänglich starke und rechtschaffene Herrscher, dann als ihr Tag zur Rüste geht, Schwächlinge und Wüstlinge, mit deren Regierung eine Erstarkung der Territorialfürsten einsetzt, bis schließlich der mächtigste unter ihnen, der Chou-Herzog, gegen den lasterhaften Kaiser siegreich zu Felde zieht, nachdem bereits sein Vater — als fruchtlose Warnung für den Kaiser — mit einer Gefolgschaft von 800 Fürsten und Häuptlingen einen seinesgleichen, der nach der Ansicht aller durch schlechtes Regiment den Zorn des Himmels auf sich geladen, mit Krieg überzogen und gedemütigt hatte.

In kultureller Beziehung bietet sich dem Beobachter noch kein abgeklärtes Bild: Die wilden Leidenschaften roher ungezügelter Barbaren führen, wie in der aus Grenzvölkern und orthodoxen Chinesen gemischten Nation, so auch in dem Individuum noch den Kampf mit dem Bestreben nach Wohlleben und verfeinertem Lebensgenuß, wie sie eine nunmehr schon 1000jährige Kultur langsam hatte entstehen lassen. Neben den sinnlosen Orgien mit dem Teich voll Reiswein und mit Fleischstücken an den Bäumen und einem Kaiser, der Jünglingen und Greisen die Beine zerbrechen läßt, um zu sehen, wer von den beiden mehr Mark in den Knochen hat, weil seine in einem Feldzug erbeutete Geliebte behauptet, daß die Jungen wegen der größeren Menge Markes in den Knochen mehr als die Alten fröhen, neben grausamen Strafen, dem „Rösten“¹⁾, ein Minister für Musik und Eßstäbchen aus Elfenbein, die allerdings als ungewöhnlicher Luxus gelten; wir hören von dem Münzen von Geld, von der Erfindung besonderer Wagen und der Abänderung der kaiserlichen Farben von schwarz in weiß.

3. Chou-Dynastie (1122–255 v. Chr.)

Wir kommen zur Chou-Dynastie, derjenigen der drei alten Dynastien, die am längsten — fast 900 Jahre — geherrscht hat, und deren Kultur für unsere Betrachtung die interessanteste deshalb ist, weil sie die Blütezeit altchinesischer Bronzekunst in sich begreift.

Die Dynastie stammt ursprünglich aus Pin in der jetzigen Provinz Shen-si, war aber bereits im Jahre 1326 v. Chr. vor den Einfällen der Barbaren nach

¹⁾ Das Opfer mußte glühende Metallstückchen in die Hände nehmen oder über einen mit Fett eingeriebenen Kupferpfeiler gehen, der über einer Grube mit brennender Holzkohle lag — ein trauriger zwar, aber immer doch ein Beweis für Metallarbeiten.

Ch'i zurückgewichen, wo sie das Fürstentum Chou gegründet hatte. Ihr Land lag im Süden des unteren Laufes des Wei-ho, in der südlichen Hälfte der heutigen Provinz Shen-si, und in der Ecke, welche die westliche Grenze des heutigen Ho-nan mit dem Huang-ho bildet, war die Hauptstadt Fêng-ch'êng. Der erste Kaiser verlegte die Regierung nach Hao, das ist südlich vom Wei-ho und westlich vom heutigen Hsi-an-fu. Der zweite gründete etwa ums Jahr 1100 v. Chr. Lo-yang, das heutige Ho-nan-fu, wohin unter ihm der Hof zeitweise übersiedelte, bis es nach dem Einfall der Hunnen im Jahre 711 v. Chr. die ständige Hauptstadt der Chou-Dynastie wurde¹⁾.

Das Volk der Chou war ursprünglich ein türkischer Volksstamm, auch ihre Herrscher, ehemals Prinzen von T'ai in Shen-si, wurden türkisiert. Namen, Titel und Sitten der Chou weisen deutlich auf diesen Ursprung hin. Als aber die Shang — oder wie sie sich nach ihrer letzten Residenz Yin in Ho-nan benannten — die Yin von den Chou gestürzt waren und nun auf ihren Schultern der ganze Glanz des alten Kulturreiches lastete, empfanden sie die Überlegenheit der alten Kultur bis zu dem Grade, daß sie, nicht genug damit sinisiert zu werden, die eifrigsten Vorkämpfer altchinesischer Kultur in Asien wurden.

Die Chou, vergrößert durch das Stammland der Shang und umgeben von den Lehnfürsten in den acht Provinzen des alten Reichs, bildeten so recht den Mittelpunkt, das Kulturzentrum des Reichs. Solange das Gleichgewicht der Mächte bewahrt blieb, standen die Chou ihren Mann. Doch als die Lehnfürsten erstarkten und in den Kämpfen mit ihren Nachbarn ihr Land vermehrten und ihre Macht vergrößerten, während dem von jenen umschlossenen Königsland jede Ausdehnungsmöglichkeit versagt blieb, sank bald ihr Stern.

Mit dem Ruhm dieser Dynastie ist es wie mit dem Abbrennen einer Kerze; immer kleiner und kleiner wird der Glanz der Chou. Anfangs zwar finden sich starke und weise Herrscher wie K'ang (1078—1052) und Mu (1001—947), welcher letzterer eine Expedition weit nach Zentralasien hinein unternimmt, dann aber ist fast jeder Sohn des Himmels geringer als sein Vorgänger. Bald gesellen sich zur Unfähigkeit die Laster. Eine Begebenheit unter der Regierung von

¹⁾ Lo-yang hieß früher auch Tung-tu = östliche Hauptstadt, und chinesische Historiker sprechen daher seit 770 v. Chr. von einer östlichen Chou-Dynastie, Tung-Chou, im Gegensatz zu den bis dahin regierenden „Westlichen Chou“, Hsi-Chou. Lo-yang bestand aus einer Stadt der Paläste, die 1½ km nordöstlich vom heutigen Ho-nan-fu, und der Handelsstadt, die 2½ km westlich davon lag.

Yu Wang (781—771)¹⁾ gibt uns einen zu guten Einblick in die damalige Zeit, als daß wir sie ganz übergehen könnten. Als der Kaiser den kleinen Fürsten von Pao mit Krieg überziehen will, schickt ihm dieser für seinen Harem die schöne Ssü aus Pao, Pao-ssü, in deren Ketten der König fällt. Er buhlt um ihr Lachen, das sie ihm nicht gewährt. Er hat erfahren, daß ihr das Geräusch des Zerreißens von Seide Freude macht: Rollen von Seide läßt er zerreißen, ein Lächeln sich zu holen, ohne Erfolg. Sie möchte die Reisigpyramide leuchten sehen, das Signal, das alle Vasallen flugs zur Hauptstadt entbietet, wenn ein Einfall der Hunnen begonnen hatte: Der Kaiser verfügt es. Mit Kriegswagen, Roß und Reisigen erscheinen im Sturmmarsch die Vasallen. Da endlich lacht sie, lacht von Herzen, und es mag auch mancher alte Degen ein zum Lachen dummes Gesicht gemacht haben, als er den törichten Witz der Kebse erfahren.

Wie in der Fabel mit dem Wolf und dem eitlen Hirten, so folgte auch hier bald die Strafe der Torheit. Als die Hunnen wirklich einbrachen und abermals die Feuer angezündet werden, kommt keiner der Vasallen; der Sohn des Himmels wird erschlagen, die Kurtisane aber entführen die Hunnen, ins Kalte, ins Neblige, ins Ungewisse. Ob sie im Hunnenlager auch Triumphe gefeiert? Kein Lied, kein Stein kündet es.

Die rechtmäßige, zurückgesetzte Gattin hat sich mit ihrem Sohn zu ihrem Vater, dem Marquis von Shên, geflüchtet, und diesen rechtmäßigen Sohn erheben die großen Vasallen zum Kaiser, „damit er die Opfer der Chou-Dynastie darbringen könne“.

So sehr war damals schon der Kaiser zum Schattenkaiser geworden, daß ihm fast nichts mehr blieb als die Erfüllung leerer Zeremonien, die ihm kaum Ansehen und auch nicht Mittel verschafften. Bald hat er nur noch die Macht kleiner Landbarone. So tief war schon zu Ende des 8. Jahrhunderts (719) v. Chr. das Kaisertum gesunken, daß der damalige Sohn des Himmels starb, ohne genug für ein kaiserliches Begräbnis zu hinterlassen, und daß der Herzog von Lu es wagen durfte, die Bitte, die Kosten zu tragen, in unhöflichen Worten abzulehnen.

So groß war andererseits die Macht der gewaltigen Vasallen im Reiche, etwa noch 400 Jahre vor dem unrühmlichen Untergange der Dynastie, daß einer

¹⁾ Die Kaiser der Chou-Dynastie führen nicht wie ihre Vorgänger den Titel „Ti“, „Kaiser“, sondern sie begnügen sich — vielleicht aus Bescheidenheit, eher aber wohl um dem Volke zu schmeicheln — mit dem Titel „Wang“, „König“.

unter ihnen ein stehendes Heer von 50 000 Mann unterhielt. Mit solchen Fürsten konnte sich der Kaiser an Macht nicht messen.

Aus den vielen mächtigen Territorialstaaten ragt bald dieser, bald jener hervor; bald schafft der eine, bald der andere kraftvoll sich eine Vormachtstellung unter den Fürsten, die der Kaiser freiwillig anerkennt oder anerkennen muß. Diese Fürsten vertreten den Kaiser in allen weltlichen Dingen, sie sind die Verweser des Reiches, Protektoren, Tyrannen, wenn man so will; sie berufen Darbare ein, bestrafen Vasallen, die Strafe verdienen.

Fünf Fürsten sind es, die sich in diese Periode legalisierter Reichsauflösung, die man von 685—591 v. Chr. rechnet, teilen: der Herzog Huan von Ch'i (685—643 v. Chr.), Herzog Hsiang von Sung (650—637 v. Chr.), der Herzog Wên von Chin (696—628 v. Chr.), der Herzog Mu von Ch'in (659—621 v. Chr.), der Fürst und König Chuang von Ch'u (613—591 v. Chr.).

Nach dieser Zeit folgt eine Periode der Wirren, die Zeit der „kämpfenden Staaten“, wo jeder kleinere Staat den Schutz eines mächtigeren suchte, die mächtigeren gegeneinander stritten, im offenen Feld wie durch Diplomatie und Intrigen. Die damalige Landkarte von China muß eine verzweifelte Ähnlichkeit mit der des Deutschen Reiches zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges gehabt haben — auch in anderer Beziehung ließen sich zu dieser traurigen Zeit Parallelen finden.

Wer kümmerte sich in dem wüsten Ringen nach Macht, in dieser Periode des Faustrechts und der Herrschsucht noch um den hilflosen Mann auf dem Kaiserthron! Ihm war von seinem Gebiet schließlich kaum mehr geblieben als der schmale Zipfel, den der I-ho, ein südlicher Nebenfluß des Lo-ho, etwa südlich vom heutigen Ho-nan-fu, in der Provinz Ho-nan mit dem Lo-ho bildet. Alles andere hatten sich nach und nach die großen Fürsten, die an sein Land grenzten, schenken oder weniger zartfühlend abtreten lassen: Es war der gleiche Zersetzungsprozeß wie bei anderen großen orientalischen Staaten, dem Alexandrinischen, dem Kalifenreiche oder dem Reiche der Großmogule.

Schließlich lag des Kaisers einzige Würde in den hohenpriesterlichen Funktionen, welche die Fürsten anerkannten und sich zunutze machten oder verschmähten, je nachdem es ihnen beliebte, und in einer gewissen Autorität, welche ihm, im Zeitalter eines peinlich genauen Zeremoniells und der großen Philosophen, die Kenntnis und die Beobachtung der Formen sowie die Übung der höchsten Herrschertugenden im Prinzip verlieh. „Wenn du mein Ländchen nimmst,“ so spricht der letzte der Dynastie zum Herzog von Ch'u, „was nützt

es dir, der du viel mehr Land besitzt als ich? Die Nachwelt würde dich nur einen Empörer und Königsmörder nennen!“ Und wirklich wendet er dadurch die Annektierung durch den Herzog von Ch'u ab, das Geschick seiner Dynastie ein wenig hinausschiebend, denn einige Jahre später stürzt ihn der weniger zart besaitete Herzog von Ch'in, läßt ihn vor sich niederknien und mit der Stirn zur Buße den Boden berühren. Es waren die politischen Sünden der Urahn, welche die Nachkommen durch die lange Kette der Jahrhunderte büßten: Wu Wang (1122—1115 v. Chr.), der Begründer der Dynastie, hatte selbst den Grund zur Übermacht der Territorialen gelegt, als er 18 große und 27 kleinere Staaten im Reiche schuf und sie denjenigen seiner Staatsmänner und Krieger zu Lehen gab, die ihm bei der Errichtung seines Thrones geholfen hatten.

In den Kämpfen der Großen des Reichs sind es hauptsächlich die nordchinesischen Staaten Ch'in, Chin und Ch'i, welche mit dem südchinesischen Ch'u um Macht und Land ringen. Wir finden hier sehr charakteristisch ausgeprägt den Gegensatz zwischen Nord- und Südchina, zwischen dem orthodoxen und in grauer Vorzeit sinisierten China und dem an Fremdvölkern reicheren, sich vom Norden deutlich abhebenden, erst später als die anderen und dann auch nur unvollkommen sinisierten Süden, dem lebhafteren, geistig regeren Zweitgeborenen in der chinesischen Völkerfamilie.

Am interessantesten kommt jener Gegensatz zum Ausdruck in dem nüchternen, utilitarischen, religiös-politischen System des Konfuzius, K'ung-tzü (551—478 v. Chr.), dem typischen Produkt des nordchinesischen Kulturkreises und der dem südchinesischen Volkscharakter verwandteren spekulativen Philosophie des großen Mystikers Lao-tzü (6. Jahrhundert v. Chr.); Lao-tzü, der Prediger der Verinnerlichung und Selbsterziehung, der Kündler des „rechten Weges“, des Taoismus, des wahren Naturgemäßen, dem Bildung und Besitz, der Menschlein Kampf gegen den natürlichen Lauf der Dinge ein Greuel und eine Torheit, und Konfuzius, der Besserer und Abwäger, der Apostel des Schicklichen, der Sittenlehrer par excellence mit seiner minutiösen Festlegung von Moral und Zeremonien für König und Priester wie für die einfachsten alltäglichen Verrichtungen des Privatmannes, den er überzeugt, wie die peinlich genaue Erfüllung der Pflichten gegen Staat und Gesellschaft und Familie und Ahnen im eigensten Interesse des Individuums liegt. So hat er durch einen Kultus der Riten zwar die Regierung stabilisiert, aber auch die Wünsche, das Streben und die Gedanken des Individuums in Ketten geschlagen. Um diese beiden Geistesgewaltigen gruppieren sich andere Philo-

sophen, Theosophen und Nationalökonomien. Sie sind der Pol in der Kulturwelt der Chou-Dynastie und haben einen unweit größeren Einfluß auf das Volk ausgeübt als das Kaisertum.

Es folgen Mêng-tzü (Mencius) (371—289 v. Chr.), des K'ung-tzü Schüler, aber viel weitergehend als er und ein Vertreter alter Volksrechte, wenn er das Recht der Herrscherfamilie, der höchsten Staatsdiener, der Vasallen oder Nachbarfürsten auf Entthronung schlechter Regenten lehrt. Des Konfuzius talentvollster Gegner Chuang-tzü, der große Satiriker und Verspotter konfuzianischer Formen. „Wahres Beileid trauert in der Stille. Unsere Gemütsbewegungen richten sich nach der ursprünglichen Lauterkeit unseres Innern, und es ist gleichgültig, in welche Formen man sie kleidet. Zeremonien sind Menschenwerk: Ursprüngliche Reinheit gab uns Gott. Der wirkliche Weise nimmt Gott zu seinem Vorbilde und hält seine ursprüngliche Reinheit in Ehren. Von menschlichen Bedürfnissen ist er frei. Narren aber drehen dies um“, so sagt er nicht ohne Seitenhieb auf K'ung-tzü. Er ist das Prototyp des freien Mannes, der auf Ämter und Ehren lacht. Der König von Ch'u bietet ihm eine hohe Stellung an. Da weist er auf eine tote, heilige Schildkröte hin, die seit 3000 Jahren auf dem Altar des königlichen Ahnentempels verehrt wird. „Ob nicht wohl“, so fragt er den König, „diese Schildkröte, anstatt zuzusehen, wie man ihre toten Überreste verehrt, lieber lebendig sein und mit ihrem Schwänzchen im Schlamm wackeln möchte?“

Ferner Yang Chu (4. Jahrhundert v. Chr.), der schlechte Pessimist und schlechte Epikureer, aber ein Mann, bezeichnend für die Kämpfe des Geistes jener Zeit: „Wieviel ist lebenswert vom Leben? Zieht die gleichgültige Kindheit, das senile Alter ab, ab den Schlaf, Schmerz und Krankheit, Kummer und Sorge, von 100 Jahren bleiben vielleicht 10 übrig, die man Leben nennen kann. Und in ihnen nicht eine Stunde lachender Selbstvergessenheit, denn *post equitem sedit atra cura*. Der Tod erwartet uns alle. Wenn die Gebeine vermodern, was hat es zu sagen, wie herrlich oder gemein der Charakter war. So lasset uns heut noch schlürfen den Becher der kostbaren Zeit! Ruhm ist nichts. Feiere die großen Toten: sie wissen es nicht. Belohne sie: sie ahnen es nicht. Ihr Ruhm ist ihnen so gleichgültig, wie er dem Baumstamme war oder der Erdscholle¹⁾.“

Mo Ti (Mek Tik, Meh-tze, Micius), der große Prediger der Nächstenliebe, mit fast christlich-altruistischer Lehre. „Der Mangel an Nächstenliebe

¹⁾ Hirth, a. a. O., S. 277.

ist ein Grundübel aller Leiden.“ Hsü Hsing (um 350 v. Chr.), der Uragrariar: „Grund und Boden ist die einzige Quelle des wahren Wohlergehens eines Volkes.“

Mehrere der philosophischen Strömungen, so die der Taoisten und der Anhänger Mo Tis, waren vom Volke selbst geboren, während K'ung-tzüs Lehre in den Vertretern der herrschenden Klassen seinen Ausgangspunkt und seine Anhänger fand.

Tief unter dem Kaiser und den Fürsten, ihren Beamten und Offizieren steht, wenn auch gelegentlich gewisse Volksrechte ausübend, die übrige Menge. Ursprünglich werden nur 4 Volksklassen unterschieden (Literaten, Ackerbauer, Handwerker, Kaufleute), aber schon das Chou-li, das Ritual der Chou, kennt 9 Klassen: die erste: die Landwirte, die zweite: die Gärtner, die dritte: die Holzhauer (Vorsteher der Berge und Seen, Wasserläufe und Wälder), die vierte: die Hirten, die fünfte: die Handwerker, die sechste: die Krämer und die herumziehenden Händler, die siebente: die legitimen Frauen, welche Seide und Hanf verarbeiten, die achte: die Dienstboten, die neunte: alle Lohnarbeiter ohne feste Beschäftigung. An einer anderen Stelle fügt es drei weitere Klassen hinzu, die zehnte: Leute, welche die freien Künste studieren, die elfte: Leute, welche erbliche Gewerbe betreiben, die zwölfte: die Hofbeamten.

Wir können uns leider nicht aufhalten bei anderen typischen, die Kultur unserer Periode deutlich charakterisierenden Einrichtungen und Eigentümlichkeiten, wie der Einteilung der Ministerien, der dreijährigen Volkszählung, einer detaillierten Statistik, der Einrichtung der Pagen, der Hofhistoriographen, der Hofmusici, den dramatischen Aufführungen, dem Gebrauche des Kompasses. Aber aus dem Gesagten geht bereits genügend hervor, daß wir es schon in jener Zeit mit einem kulturell hochentwickelten Volke zu tun haben, von dessen Kunst wir uns das Höchste versprechen dürfen.

Nach dieser allgemeinen Besprechung der Chou-Epoche wollen wir wenigstens noch flüchtig einige der Territorialstaaten deshalb aufzählen, weil manche von ihnen einen eigenen Kulturkreis mit eigenen Kultur- und Kunstformen bildeten. Wenn heute auch noch nicht alle Muster der Bronzekunst jener Blütezeit auf ihre Ursprungsstätte zurückgeführt werden können, so ist dies doch wenigstens bei einigen der Fall. Längst verblichene kleine Dynastien tief im Innern des Reiches der Mitte erwachen aus ihrem Schlaf und bilden für uns eine lebendige Erinnerung an die Tage einer gewaltigen, leider vergangenen Kunst, wenn wir hören, wie noch heute auf dem Platze oder

wenigstens in der Nähe der alten Hauptstädte Dörfer und Städte sich finden, deren Ursprung sich auf jene nebelhafte Urzeit der Kunst zurückverfolgen läßt. Wenn wir so hier die hauptsächlichlichen Staaten berühren, so mag das von einigem Nutzen dann werden, wenn es einmal dem Spaten des Forschers verstattet sein wird, die verborgenen Schätze zu heben; heute, wo für den Europäer noch Aberglauben und die wirkliche oder vorgespiegelte Furcht, die Geister der Verstorbenen oder die der Berge und Gewässer zu stören, jede systematische Ausgrabung unmöglich machen, verdankt, was an alten Bronzen gehoben wird, nur einem glücklichen Spatenstiche oder einem reichen Fischzuge die Erstehung zum Lichte.

Von den größeren Vasallenstaaten sind zu nennen: *Ch'i*, der Norden und Osten von Shan-tung und an der Küste bis in die heutige Provinz Chih-li reichend; seine Hauptstadt war das mächtige und reiche Lin-tzü, das noch heute als kleine Provinzialstadt in der Provinz Shan-tung existiert.

Sung, das kümmerliche Überbleibsel des Hausbesitzes der Kaiser der Shang-Dynastie. Gebiete im Norden der heutigen Provinz An-hui, der Nordzipfel von Kiang-su, Teile des Südens von Chih-li und des östlichen Ho-nan gehörten dazu. Die Hauptstadt lag in der Nähe des heutigen Kuei-tê-fu in Ho-nan.

Chin in der heutigen Provinz Shan-si; es dehnte sich über den Gelben Fluß hinüber nach Shen-si, zwischen ihm und dem Lo und südlich nach Ho-nan hinein. Die Hauptstädte des Landes lagen im Fên-Gebiet: Ch'ü-wu und I-ch'eng. Als es in der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr. infolge von inneren Wirren auseinanderfällt, entstehen daraus die Staaten *Wei* im südlichen Shan-si und nördlichen Ho-nan, *Han* in Ho-nan und *Chao* in Nord-Shan-si und der zwischen Shan-si und Chih-li liegenden Nordspitze von Ho-nan sowie dem südlichen Chih-li.

Ch'in, die Westmark des Reiches, die Schutzmacht gegen die Barbarenstämme der Hsien-yün, welche vielleicht die Ahnherren der im 4. Jahrhundert v. Chr. auftretenden Hsiung-nu, der Hunnen, sind, erstreckte sich den Wei-Fluß entlang im heutigen Shen-si und Kan-su. Etwa vom rechten Ufer des Lo-Flusses in Shen-si bis zur Nordgrenze des heutigen Ssü-ch'uan reichte die Macht der Ch'in. Ihre letzte Hauptstadt Hsien-yang, das heutige Hsi-an-fu, lag am Wei-Flusse.

Ch'u, im Süden des orthodoxen China, an beiden Ufern des Yang-tzü. Es grenzte an die Barbaren des Südens, die wilden Man, die Manzi von Marco Polo. Seine Hauptstadt war Tang-yang am Yang-tzü, in der Nähe des heu-

tigen I-ch'ang in der Provinz Hu-peh, später um 700 v. Chr. herum Ying in der Nähe des heutigen Ching-chou-fu, wo auch die Königsgräber von Ch'u lagen. Wieweit sich sein Gebiet nach Süden erstreckte, ist noch nicht mit Sicherheit festgestellt. Daß sein Einfluß bis Kuang-si, ja vielleicht bis Tonking hineinreichte, darf wohl angenommen werden. 334 v. Chr. erobert es das Königreich Yüeh, das sich etwa vom heutigen Hang-chou (südwestlich von Shang-hai) nach Fuh-kien und Kuang-tung erstreckte.

Von weniger bedeutenden Staaten wollen wir noch aufführen: *Ts'ai*, südlich von Chêng und westlich von Ch'ên im südlichen Ho-nan, von Ch'u um 447 v. Chr. erbeutet, *Wei*, ein kleiner Staat an den Ufern des Wei-ho und des Huang-ho, in der Nähe des heutigen Wei-hui-fu in Ho-nan, der nicht mit dem aus den Trümmern von Chin entstandenen Wei verwechselt werden darf; *Wu*, ein Staat, der an der Mündung des Yang-tzü sich ausdehnte und 473 v. Chr. von dem südlich von ihm in der Provinz Cheh-kiang gelegenen Yüeh annektiert wurde, das seinerseits, wie erwähnt, 334 v. Chr. an Ch'u fiel. *Yen*, dessen Gebiet den Norden des heutigen Chih-li umfaßte und 222 v. Chr. Ch'in einverleibt wurde, *Lu*, die Heimat des K'ung-tzü in der Südwestecke der Provinz Shan-tung und 249 v. Chr. von Ch'u annektiert, das kleine und wegen des Ursprungs des Drachenbandmusters wichtige Ts'ao im Südwesten der jetzigen Provinz Shan-tung, dessen sich Sung 478 v. Chr. bemächtigte, und schließlich *Chêng* in der gegenwärtigen Provinz Ho-nan, das *Han*, jener aus dem zerfallenen Chin entstandene Staat, 375 v. Chr. annektierte.

Wir kommen nunmehr zur Besprechung der Bronzen jener frühesten Zeit. Wie wir oben andeuteten, sind sich auch die chinesischen Bronzekenner nicht darüber einig, ob es möglich ist, eine Bronze der Hsia-, der Shang- oder Chou-Dynastie zuzuschreiben. Der größte der chinesischen privaten Bronzesammler, der in der Revolution ermordete Vizekönig Tuan Fang, verneinte die Möglichkeit und führte deshalb in dem von ihm herausgegebenen Tao chai chi chin lu, worin er einen Teil seiner Sammlung abbildete, die Bronzen der ersten drei Dynastien unter einer Rubrik auf. Andere Werke wiederum, so das Po ku t'u lu, das Hsi ch'ing ku chien, das Hsi ch'ing hsü chien, die kaiserliche Sammlungen beschreiben, und die beiden bedeutenden Inschriftenwerke das Chi ku chai chung ting i ch'i k'uan shih und das Hsieh shih chung ting kuan shih datieren unterschiedlich die Bronzen aus den ersten Dynastien.

Wir werden, ohne uns in Spitzfindigkeiten einzulassen, bei der Besprechung der in Frage kommenden Merkmale uns dazu äußern, was etwa dafür sprechen kann, eine Bronze der frühesten Zeit, der Hsia- oder der Shang-Dynastie, zuzuschreiben, und was eine andere mit ziemlicher Sicherheit in die spätere Hälfte der ersten Epoche, in die Chou-Dynastie, verweist. Im allgemeinen halten wir dafür, daß es uns bei dem heutigen Stande unseres Wissens genügen muß, wenn wir ein Stück mit annähernder Sicherheit als eines der ersten drei Dynastien bezeichnen können, und gehen nur so weit, daß wir sagen, daß, wenn es überhaupt noch Bronzen der Hsia- und Shang-Dynastien gibt, nach den oder jenen Merkmalen — die wir geben werden, — das fragliche Kleinod ein Stück aus der Morgenröte der Bronzekunst sein könnte.

Zusammensetzung und Erkennungsmerkmale der ältesten Bronzen

Bronze, „T'ung“, ist im Chinesischen ein zusammengesetztes Wortzeichen, das schon in den frühesten Zeiten gebraucht wird¹⁾. Nach der Zusammensetzung der Zeichen zu schließen, bedeutet „t'ung“ „gemischtes Metall“²⁾.

Welches die Mischungen der Bronze der vorchristlichen Zeit waren und wie fein man sie darin bereits unterschied, zeigt die Stelle des K'ao kung chi, eines Werkes der Chou-Dynastie, worin es heißt:

5 Teile Kupfer und 1 Teil Zinn werden verwandt für Glocken, Kessel, Gongs, Sakralgefäße und Raummasse,

4 Teile Kupfer und 1 Teil Zinn für Äxte und Beile,

3 Teile Kupfer und 1 Teil Zinn für Hellebardenspitzen und Dreizacke,

2 Teile Kupfer und 1 Teil Zinn für zweischneidige Schwerter und Ackergeräte wie Spaten und Hacken,

3 Teile Kupfer und 2 Teile Zinn für Pfeilspitzen und Schreibmesser (zum Einritzen der Schrift auf dem frühesten der chinesischen Schreibmaterialie, der Bambusrinde, die dem Gebrauche der Seide und des Papiers vorausging),

1 Teil Kupfer und 1 Teil Zinn für Spiegel.

Es ist interessant, hierbei zu bemerken, daß die Mischung der kostbaren Stücke hinter derjenigen der babylonischen Bronzen zurückstand, die ebenso

¹⁾ Bushell, Chinese Art. I, S. 72.

²⁾ 銅, links 金 Metall, rechts 同 „zusammen“, gleichzeitig den Laut bezeichnend.

wie alteuropäische und altsibirische Bronzen aus 9 Teilen Kupfer und 1 Teil Zinn bestanden¹⁾. Es mag das daraus zu erklären sein, daß in dem ältesten China Kupfer ein verhältnismäßig seltener Artikel war.

In dieser Aufzählung finden wir nicht erwähnt die sogenannte Silberbronze, die als die älteste der chinesischen Bronzen gilt; in ihrer Zusammensetzung soll sie außer Kupfer und Zinn Nickel und Silber enthalten. Sie wird als Shang-Bronze bezeichnet und soll im Staate Sung, der das Überbleibsel der Shang-Dynastie ist, ihren Ursprung haben. Eine gewisse Wahrscheinlichkeit liegt dafür insofern vor, als auf Bronzen dieser Art nicht selten das Drachensbandmuster des dem Gebiete von Sung benachbart gelegenen Staates Ts'ao, anzutreffen ist. Wahrscheinlich auf diesen angeblichen Ursprung der Silberbronze im Staate Sung gründet sich die von anderen geäußerte Ansicht, daß diese Bronze nur ein Erzeugnis der Sung-Dynastie (960—1280) sei. Diese Vermutung ist zweifellos irrig, denn es kommen Stücke vor, die alle Kennzeichen der ersten Epoche an sich tragen. Der Nichtkenner allerdings wird vielfach das für die Silberbronze typische Fehlen einer starken Patina als gegen ihre frühe Datierung sprechend ansehen. Es mag hierbei erwähnt werden, daß im Süden, und zwar in Yün-nan noch heute eine im Aussehen ähnliche weiße Bronze, und zwar hauptsächlich zum Guße von Kriegspauken, von denen später noch die Rede sein wird, Verwendung findet.

Man darf bei den oben gegebenen Mischungsverhältnissen indessen nicht annehmen, daß es sich hierbei um die Verwendung reinen Kupfers und reinen Zinns handelt, denn die Scheidung der Metalle hatte zu jener Zeit noch nicht die Höhe erreicht, wie unter den späteren Dynastien oder gar wie in unseren Tagen. In jenen Erzen war vielmehr häufig ein guter Prozentsatz von Gold, Silber, Nickel, Zink, Blei oder Antimon enthalten, Metallen, die bei Bronzemischungen der späteren Perioden so gut wie vollständig fehlen²⁾.

Es müßte deshalb an sich ein Leichtes sein, das Alter der Bronze nach der Unreinheit der darin verwandten Metalle zu bestimmen, wäre nicht dieser

¹⁾ Laufer, *Chinese Pottery of the Han Dynasty*, S. 259.

²⁾ Die Bronzemischungen des Mittelalters und der Neuzeit, wie sie das T'ien kung k'ai wu (zitiert bei Giles, *Adversaria Sinica* Nr. 9, S. 290) gibt: 10 Teile Kupfer und 6 Teile Zink und wegen der gesundheitsschädlichen Dämpfe des Zinks der Ersatz des Zinks durch japanisches Blei im Verhältnis von 6 Teilen Kupfer zu 4 Teilen Blei — der Mischung der heutigen Messingbronze des Ostens — sind an Farbe und geringeren Härtegraden leicht von der älteren Bronze zu unterscheiden.

Prüfstein den gewerbsmäßigen Fälschern alter chinesischer Bronzen in China sowohl wie in Japan seit langem bekannt. Diese Meister der Fälscherkunst haben es sich seit Jahrhunderten angelegen sein lassen, alte minderwertige Bronzegegenstände, Scherben der frühesten Zeit oder Stücke, die wegen ihrer Form keinen großen Wert auf dem Altertümermarkte besaßen, wie Kessel, Äxte, zerbrochene Waffen, Wagenbeschläge oder Ackergeräte aufzukaufen und daraus mit ziemlicher Genauigkeit die wertvolleren Erzeugnisse der Gußkunst, Vasen, Schalen, Becher, Glocken zu fertigen. Immerhin ist die Zusammensetzung der Bronze wenigstens eines der Merkmale, das wir zur Unterscheidung echter Stücke der ersten Epoche von den Nachahmungen derselben benutzen können.

Aus der Verschiedenartigkeit der in den Bronzen enthaltenen Metalle erklärt sich zum Teil die Verschiedenartigkeit der die Bronze bedeckenden Patina.

Wir kommen damit zu einem Kennzeichen alter chinesischer Bronzen, das im allgemeinen für das sicherste Erkennungsmerkmal des Alters eines Stückes gehalten wird, obwohl moderne wie alte Fälscher Patinen zu erzeugen verstanden haben, welche die größte Reserve bei der Abschätzung eines Stückes nach der Qualität seiner Patina zur Notwendigkeit machen.

Die Entstehung von Patina hat gemeinhin zwei Gründe: Der eine liegt in der Art der Metallmischung, der andere in der Eigenschaft des Stoffes, worin sich die Bronze im Laufe der Zeit befunden hat, das eine der innere, das andere der äußere Grund ihrer Entstehung. Beide Einwirkungen rufen die Oxydierung, das Verwittern der Oberfläche des Kunstwerks hervor. Je nachdem das eine Metall stark, das andere geringer oxydiert, ist die Patina auf diesem oder jenem Stücke verschieden. Während so Zinn, Silber und Gold nur schwach oxydieren, ist dies bei Kupfer in hohem Maße der Fall. Auch auf die Farbe der Patina sind einige Metalle von Einfluß. So setzt Bronze von starkem Zink-, Silber- und Nickelgehalt hellrote Patina, stark kupfer- und zinnhaltige in allen Schattierungen grüne, blaue, dunkelrote und braungelbe Patina an. Auf die Farbe der Patina haben, wie bemerkt wurde, auch die Stoffe, Erden, Salze, Säuren und Metalle Einfluß, welche die Bronze umgeben.

So bewirkte Eisen eine rostbraune Verfärbung, Kalk eine weißlich-grüne, Quecksilber eine graue.

Dies führt uns zu einigen Bemerkungen über die Erkennungsmerkmale alter Bronzen.

Je älter die Patina ist, je tiefer sie sich, wie Rost in Eisen, in das Metall eingefressen hat, desto schwerer ist sie von ihrem Nährboden zu entfernen. Alte, echte Patina ist gleichsam aus dem Stücke herausgewachsen, man möchte fast glauben, die Wurzeln zu sehen, mit deren Hilfe sie ihre Nahrung aus der Bronzemischung sog. Häufig ist ihre Oberfläche grün oder blau, der Teil aber, der dem Metalle am nächsten sitzt, dunkelrotbraun.

Diese im allgemeinen sehr feste Verbindung der Patina mit dem Metall hat zu dem Glauben geführt, daß echte Patina nur mit dem Messer zu entfernen sei, während gefälschte Patina schon auf den Druck des Fingernagels hin abspringe. Dies ist nach beiden Seiten hin unrichtig. Auch bei echter, natürlicher Patina springt bisweilen, und zwar manchmal auch ein größeres Stück auf den Druck des Fingernagels ab, wenn dies auch immer die Ausnahme bleibt, und ferner gibt es ganz moderne, künstliche Patina, die auf den Druck des Fingernagels hin nicht abspringt.

Wir brauchen uns kaum bei der künstlichen Patina chinesischer und japanischer Fälscher aufzuhalten, die mit Wachs oder Lack aufgesetzt ist. Sie täuscht wohl nur den Anfänger. Ein solches Bronzestück auf eine halbe oder eine Stunde in kochendes Wasser gelegt und dann getrocknet, wird bald an der schmutzigen Kruste, die sich darauf gebildet hat, erkannt, wenn sich nicht gar das Wasser grün färbt oder einen grünen Satz absetzt. Oft verweist auch schon der Eindruck mit dem Fingernagel oder das klebrige Gefühl beim Anfassen der gewachsenen Oberfläche¹⁾ das Stück in das Reich der Fälschungen.

Etwas besser sind die Fälschungen gearbeitet, bei denen kleine Stückchen von Malachit oder gelbem oder rötlichem Jaspis so geschickt in Wachs eingelassen sind, daß dadurch der Eindruck schöner Patina erreicht ist. Bekanntlich ist Malachit selbst ein kohlen-saures Kupferoxydhydrat, so daß an sich auch auf einer Bronze natürliche Malachitbildungen sich finden können. In Lack eingelegter Malachit aber verrät sich durch die Eigenschaft des Malachits, der sich aus verschiedenen Schichten aufbaut und infolgedessen in seinem Grün hellere und dunklere Striche zeigt. Schon mit einem mäßigen Vergrößerungsglase erkennt man, daß die winzig kleinen Malachitstückchen in ihren helleren

¹⁾ Geringes Wachsen alter, echter Bronzen mit weißem, angeblich von einer Ameisenart gewonnenem Baumwachs findet in China häufig statt, um echte Patina schöner hervortreten zu lassen. An sich kann derselbe Effekt durch Bürsten mit einer mittelweichen Bürste oder durch Reiben mit sammetenen oder seidenen Tüchern erreicht werden, aber die Benutzung des übrigens fast nicht klebenden Baumwachses beschleunigt den Prozeß.

und dunkleren Linien nicht nach derselben Richtung laufen, auch ihre spitze Form und der Umstand, daß sie durch kleine Ritzen Lackes voneinander getrennt sind, läßt sie als das Werk der fälschenden Menschenhand erkennen. Natürlich gewachsener Malachit bildet sich immer in hügelartigen Drusen, und hellere und dunklere Striche darin können nur dort zutage treten, wo ein Stück abgesprungen ist.

Von japanischer Seite ist behauptet worden, daß diese Malachiteinlagen in Nachahmung der Patina sich bereits in der Chou-Zeit finden, doch ist der Beweis dafür niemals erbracht worden. Vielmehr scheint es ganz außerordentlich unwahrscheinlich, daß, selbst wenn die japanische Behauptung richtig wäre, der Lack jener Lackkünstler der Chou-Zeit sich so hervorragend gehalten hat, wie man das durchweg bei den Bronzen mit Malachiteinlagen in Lack bisher hat beobachten können. Viel wahrscheinlicher ist es — und dies entspricht auch der Ansicht chinesischer Bronzekenner —, daß jene Malachiteinlagen zur Nachahmung der Patina erst aufgekommen sind, als Bronzeinkrustationen überhaupt angewendet wurden. Solche Pastenintarsien — nicht Bronzeinlagen mit Gold oder Silber, die bereits der frühen Periode angehören — erscheinen in einer brüchigen, grünlichen Masse ganz vereinzelt bereits in der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 229 n. Chr.) in einer nielloartigen Masse und in Malachit erst am Ende der T'ang-Dynastie (618—906) und im Anfang der Sung-Dynastie (960—1280). Wohl aber kann es natürlich vorkommen, daß echte alte, schlecht patinierte Stücke, um ihren Wert durch Hinzufügung einer prächtigen Patina zu erhöhen, mit solcher Malachit- und Lackbehandlung in späterer Zeit verschönt oder verunziert worden sind. Dies ist besonders angewandt bei der eben erwähnten, fast nicht patinierenden Bronze der ältesten Zeit, der sogenannten Silberbronze, bei der man verhältnismäßig große Stücke Malachit tief in die Bronze, die zu diesem Zwecke ausgehöhlt wurde, eingelegt findet; aber auch bei Kupferbronzen stoßen wir auf diese Schminken. In solchen Fällen müssen die anderen Merkmale zur Erkennung der echten Bronzen Platz greifen, wobei man sich davor zu hüten hat, sich durch den bestechenden Eindruck, den Malachit-Lack-Patina und Malachiteinlagen zu erzeugen vermögen, in seinem Urteile über die Echtheit oder Unechtheit des Stückes beeinflussen zu lassen.

Wir müssen noch etwas näher auf die Patinafälschungen eingehen, denn das, was von chinesischer wie japanischer Seite an Patinanachahmungen, und zwar anscheinend von Jahr zu Jahr in größerer Vollkommenheit geboten wird,

ist in der Tat erstaunlich. Wir sind zwar weit davon entfernt, den Chinesen in der Höhe dieser Kunst dem Japaner gleichzustellen, aber das, was der Japaner an chemischen Kenntnissen in der Erzeugung künstlicher Patinen dem Chinesen gegenüber voraus hat, ersetzt dieser mit seinen einfachen „Medizinen“ durch die ihn vor anderen Völkern auszeichnende Geduld. In China arbeitet der Nachahmer nicht notwendigerweise für sich selbst, sondern zum Nutzen seiner Söhne, seiner Enkel und Urenkel. Was macht es ihm aus, ob ein Stück in besonders präpariertem Boden 50 oder 100 Jahre schlummert! Er ist sich sicher, daß es eines Tages zu besserem Leben — und zur Freude seiner Nachkommen — auf den Tischen oder in den Schatzkammern der Reichen erwacht. Die Unverletzlichkeit des Bodens in geweihten Stätten, wie besonders in der Nähe der zahlreichen, einsam gelegenen Familiengräber sowie der enge Zusammenhalt der chinesischen Familie und in weiterem Sinne auch der Sippe begünstigen in hohem Grade die Geheimhaltung des verborgenen Schatzes und seine Wiederauffindung.

Der künstlichen Patina fehlt selbst in den Fällen, wo sie an Farbenreichtum in Grün und Blau der echten kaum nachsteht, wo sie so fest an der Bronze haftet, daß sie der Fingernagel nicht entfernen kann, doch die Tiefe, das Feuer, die Farbenprächtigkeit des alten Edelrostes. Zwar mag die künstliche Patina gelegentlich Stellen aufweisen, die echter Patina täuschend ähnlich sehen, immer behält sie, wenn das Auge über das ganze Stück gleitet, etwas Glanzloses, etwas Schmutziges. Häufig ist die falsche Patina infolge des Zusatzes von Erde gepunkt, sandgleich, als habe die Bronze eine indigoblaue oder grüne Gänsehaut erhalten.

Eine von der echten sehr schwer zu unterscheidende künstliche Patina wird in Japan mit Hilfe geschmolzener Kieselerde hergestellt. In ihr sind grüne und blaue, ja sogar rote und rosafarbige Tinten mit erd- und kieselartigen Partikeln aufs engste verwachsen, die Patina findet sich gleichsam in einer Matrix von Kieselbildungen; hätte diese Patina infolge der vielen Erdteilchen nicht immer ein etwas schmutziges Aussehen, was der Fälscher durch geringeren Zusatz der Kieselteile wahrscheinlich über kurz oder lang vermeiden wird, so könnte man sie für echte Patina halten. Aber da dieser Kiesel- und Patinafluß glühend auf die Bronze aufgetragen wird, so ist es notwendig, die Grundfläche zu rauhen, um ein festeres Haften darauf zu bewirken. Entfernt man deshalb Teile der Patina, so kommt die gerauhte Fläche der Bronze zum Vorschein. Häufig bedarf es eines guten Vergrößerungsglases, um diese geschickte Rauhung, die feinen Feilstrichen ähnlich sieht, zu entdecken.

Bei schlecht gefälschten Stücken nimmt häufig schon das bloße Auge glänzende Kristalle in der Patina wahr, bei besseren Nachahmungen hilft eine scharfe Lupe zur Entdeckung winziger Kristalle oder einer Oberfläche, die in der Vergrößerung an die Bläschen erinnert, welche geröstete Schweinskruste aufweist.

Man darf aber nun nicht etwa jede sandgleiche, grüne oder blaue Patina ins Reich der Fälschungen verweisen; es kommen zweifelhaft echte Chou-Stücke vor, die, vielleicht weil sie aus sandigem Boden stammten, auf den ersten Blick große Flächen jener künstlichen Patina zu tragen scheinen. Hier kann nur die Gesamtbeurteilung des Stückes zu einem sicheren Urteil verhelfen.

Ein guter Prüfstein zur Entdeckung der falschen Patina ist der folgende: Man drückt mit der Spitze eines starken Messers kurz und kräftig gegen die Patina an einer Stelle, die von ihrem Rande entfernt ist. Darauf springt sie in der Regel in einem Stücke von der Größe des Quadrats eines halben Millimeters ab, bei schlecht haftender Patina sind diese Stücke auch wohl zwei und drei Quadratmillimeter groß. Mit starker Lupe sehen wir nun bei dem gefälschten Stücke einen glatten, häufig blanken Untergrund, oft glänzt er, als käme das Stück stracks aus der Werkstatt; bei ihm sind die Abbruchstellen der Patina mehlig, manchmal zeigen sie giftig grünliches Puder, und wenn man den Patinastaub entfernt, bemerkt man an den Abbruchstellen kristallinische Flächen. Die natürliche Patina weist dagegen eine stumpfe, häufig genarbte Unterfläche auf; es zeigt sich kein grünlicher Staub, die Abbruchstellen sind, wenn auch scharf, doch nicht kristallartig. Wenn man sich nur immer gegenwärtigt, daß echte Patina zum mindesten zur Hälfte aus der Bronze selbst entstanden ist, wenn man nach den Wurzeln der Patina in der Bronze sucht und sie nicht findet, wird man in der Regel vor Fälschungen bewahrt bleiben. Echte Patina ist gemeinhin fleckig und erstreckt sich über größere Flächen; wie natürlich ineinander verwachsen greifen die einzelnen Farben ineinander über.

Es sei hier schließlich noch ein Wort über gelbbraunliche und rote Patina gesagt.

Gelbbraunliche Patina findet sich in der Vollendung nur in den ersten beiden Perioden. In ihren lebhaften Farben, in ihrer vom hellen Goldgelb bis zum tiefen Orangebraun spielenden Tinten scheint sie Jahrtausende zu ihrer Entwicklung gebraucht zu haben. Man hat sie in der T'ang- und Sung-Zeit (618 bis 1280 n. Chr.) wohl nachzuahmen versucht, aber sie tritt an Bronzen dieser

Perioden nur in schmutziger Färbung und meist mit erdigen Substanzen vermischt auf. In der kurzlebigen Yüan-Dynastie (1280—1367) und der darauf folgenden Ming-Dynastie (1368—1644) ist sie ganz verschwunden, und der moderne Fälscher hat ihr anscheinend wenig Beachtung zugewandt. Wenn er sie herstellt, hat sie einen stark grünlichen Anflug, oder sie ist einfach durch eine mit Eisenrost orangegelb gefärbte erdige Paste ersetzt.

Rote Patina dagegen, von jeher hoch geschätzt, ist ein Tummelplatz der Nachahmer zu allen Zeiten gewesen.

Es lassen sich drei Arten der echten roten Patina unterscheiden: Erstens eine rötlich orangefarbige Patina von ganz außerordentlichem Feuer, die sich fast nur auf der sogenannten Silberbronze der ältesten Zeit findet und sehr selten ist. Man hat sie mit entsprechend gefärbtem Lack nachzuahmen versucht, in welchem Falle sie infolge des Mangels an Glanz und durch die strichige Formation des erstarrten Siegelacks leicht von der echten zu unterscheiden ist. Zweitens eine von rosarot bis dunkelkirschrot spielende Patina, welche besonders die stark patinierten Kupferbronzen der ersten Periode und immer in Mischung mit grüner und blauer Patina aufweisen.

Sie wird von japanischen Fälschern in der oben besprochenen kieselerdigen Patina nachgeahmt, wovon sie sich durch das Fehlen des Kieselschmelzes und des durch ihn hervorgerufenen schmutzigen Aussehens sowie durch einen größeren Glanz unterscheidet.

Drittens eine in ziemlich glatten und großen Flächen sich über die Bronze verteilende hellkirsch- bis braunrötliche Patina, worin man schon mit einem leidlich guten Vergrößerungsglase hellrötliche, orangefarbig und dunkelrot leuchtende Fleckchen wahrnimmt. Sie ist typisch für die Bronzen der Han-Zeit (202 v. Chr. bis 220 n. Chr.). Sie ist die farbenreichste aller roten Patinen, obwohl sie des Feuers der rötlich-orangefarbigen Patina der Silberbronze ermangelt und infolge ihrer größeren, nur selten durch Grün und Blau unterbrochenen Flächen des geheimnisvollen Farbenspiels entbehrt, das die unter zwei besprochene Patina der ersten Periode gewährt.

Diese rote Patina haben chinesische Künstler der Ming-Zeit (1368—1644) und neuerdings ein japanischer Bronzemeister namens Takurai auf der Insel Sado sowohl in glatten Flächen wie in erhabenen Wucherungen angeblich mittels Hineinschmelzens einer zähflüssigen Silbermischung meisterhaft nachzuahmen verstanden; nur ist es bisher niemandem geglückt, gleichzeitig auch grüne und blaue Patina auf den rotpatinierten Stücken hervorzuzaubern, und

man findet deshalb jene mit künstlicher roter Patina versehenen Stücke häufig mit falscher grüner und blauer Patina, insbesondere auch mit Malachiteinlagen versehen; gar mancher Kenner ist, geblendet durch die Schönheit der scheinbar echten roten Patina, schon auf solche Stücke hineingefallen.

Es wurde oben darauf hingewiesen, daß die Patina den zweiten Grund ihrer Entstehung aus der Umgebung nimmt, worin sich die Bronze im Laufe der Zeit befunden hat. Während aber eine Bronze, die, in der Erde vergraben, den Schlaf der Jahrhunderte und Jahrtausende schläft, aus den sie umgebenden, im Boden vorhandenen Metallen, Säuren und anderen Substanzen einen Hauptteil ihrer Nahrung empfängt, gedeihend wie eine Orchidee im von Menschenhand unberührten Urwalde, entwickelt sich die Patina eines Gegenstandes, der während der gleichen Zeit der Luft ausgesetzt gewesen ist, z. B. eines Tempelgerätes, das keine andere Säure von außen empfängt, als die aus dem Schweiß der Hand des Priesters, oder gar die eines Stückes, das jahrhundertlang in den Seidenbeutelchen der Sammler aufbewahrt gewesen ist, in ganz anderer Weise. Letztere erreicht weder die Tiefen noch die körperliche Dicke der Erdpatina, zeigt dafür aber große glatte Flächen, wie sie die öftere Reinigung oder häufigere Berührung des Gefäßes mit sich bringen. Diese polierende Wirkung langen Gebrauches wird sich dann auch — und dies ist ein weiteres Merkmal zur Beurteilung des Alters des Gegenstandes — in der Abnutzung der Formen, der Verzierungen oder der Schrift erkennen lassen.

Abgesehen aber von der Möglichkeit, daß auch der Fälscher künstliche Patina samt den Ornamenten und allen scharfen Kanten bei genügender Geduld so abschleifen könnte, daß das Stück den Eindruck eines durch die Hantierung im Laufe der Jahrhunderte abgeschliffenen Stückes macht, versagt in dem Falle das Merkmal der Abgeschliffenheit, wo eine Bronze bald nach ihrer Herstellung in Wasser zu liegen kam, woraus sie erst nach Jahrhunderten wieder erstanden ist. In diesem Falle zeigt die Bronze — vorausgesetzt, daß nicht Muscheltiere ihre Gestalt verdeckt haben, was bei der Bettung in Teichen und Flüssen meistens nicht der Fall sein wird — die ursprünglichen Formen, scharfe Kanten, wohlerhaltene Höhen und Tiefen. Bei solcher Lagerung in Süßwasser aber hat die Patina eine ganz eigentümliche, mit keiner der vorerwähnten Farben zu vergleichende Färbung: sie umhüllt ein gleichmäßiges, graugrünes Silber, das in weißlich- und dunkelgrünen Tinten spielt und gemeinhin beeinflusst sein mag vom Kalkgehalt des Wassers. Niemals haben wir bei derartigen Bronzen rote Patina gefunden, die sich danach im Wasser nicht

zu entwickeln scheint. Diese Flußwasserpatina hat häufig noch eine andere Eigentümlichkeit: den sogenannten Ameisenfraß, d. h. in die Kalkpatina von kleinen Wassertieren hineingefressene unregelmäßige Gänge, nicht unähnlich den Verwüstungen der weißen Ameisen oder den nagenden Bissen kleiner Mäuse an hartem Holze.

Noch ein Wort über die Patinierung der Gold- und Silbereinlagen in altchinesischen Bronzen.

Gold und Silber finden sich, wie wir später sehen werden, in altchinesischen Bronzen nicht, wie einige Autoren meinen, auf Bronze tauschiert, d. h. als Silber- oder Golddraht in die strich- oder kreuzstrichweise gerauhte Bronze eingehämmert, wie z. B. auf indischen Waffen oder den modernen Bronzeerzeugnissen Su-chous, sondern die für die Aufnahme der Edelmetalle bestimmten Flächen sind mit dem Stichel ausgegraben, und zwar mitunter bis zu einer Tiefe von 1—1½ Millimeter, und dahinein ist das Gold und Silber gehämmert und hernach sorgfältig geglättet, so daß Hammerstellen, jedenfalls mit bloßem Auge, nicht mehr wahrnehmbar sind.

Während Gold so gut wie keine, Silber nur schwarze oder rot- bis schwarzbräunliche Patina ansetzen sollte, finden sich bei besonders stark patinierten Stücken auch die Edelmetalle reichlich mit blauer und grüner Patina, die von den Bronzeflächen nach ihnen gleichsam hinüberwuchert, überzogen. So stark ist die Ausdehnungsfähigkeit der Patina, daß Stücke vorkommen, auf denen die Patina Goldflächen in einer Breite von 7 mm übersprungen und bedeckt hat.

Gut sichtbar ist dies auf dem auf Abb. 53 abgebildeten Achsenknopfe eines den altgriechischen Streitwagen ähnlichen zweirädrigen Wagens der Chou-Dynastie, deren verschiedene Formen uns auf Steinskulpturen der Han-Dynastie zahlreich erhalten sind und deren letzten Sproß wir in den heutigen Peking-Karren verkörpert finden.

Parenthetisch mag hier bemerkt werden, daß dieser Achsenknopf, dessen Rand mit Silber belegt ist, mit seiner markigen Spiralenzeichnung, die nicht nur das eilende Rad und seine Staubwirbel versinnbildlicht, sondern in ihrer Verteilung von Gold und Bronze, das Licht im Golde konzentrierend und es nach dem silberbeschlagenen Rande ausstrahlend, verschiedene Farbeffekte bei der Drehung des Rades auf den Achsenknopf zauberte, ein Schulbeispiel für die Höhe künstlerischen Empfindens und künstlerischen Könnens in der Chou-Dynastie bildet. Wenn wir an solch gleichgültigen Gegenständen, wie es der Knopf der Achse eines Wagens ist — selbst wenn wir anneh-

men, daß es sich um den Wagen eines Großen im Reiche gehandelt hat —, eine solche Arbeit finden, bis zu welcher Höhe des Empfindens und der Leistungen müssen dann die Männer jener längstvergangenen Tage bei wirklich als Kunstwerk beabsichtigten Schöpfungen gedrungen sein!

Bei dem Werte, das dem Edelmetall, besonders dem Golde anhaftet, haben nur wenige mit Gold eingelegte Bronzen ihre kostbare Einlage durch die Stürme und Wirren, die über China im Laufe der Jahrtausende dahinbrausten, bewahren können. Die allermeisten Einlagen sind der Habgier zum Opfer gefallen, und vielfach hat man dann in späteren Zeiten versucht, diesen Mangel des Stückes durch Neueinhämmern von Gold oder Silber zu ersetzen. Man erkennt derartige Fälschungen daran, daß die Einlage die Hammerschläge mit bloßem Auge erkennen läßt, daß ferner die Patina da, wo sie die Füllung berührt, scharf abgeschnitten ist, so daß sie an den Stellen, wo sie dick aufliegt, eine steile Wand bildet. Bei der echten Einlage dagegen verläuft die Patina entweder allmählich gerade bis zum Rande des Edelmetalls reichend, oder sie geht in mehr oder weniger dicken Schichten darüber hinweg. Häufig ist auch die falsche Einlage mit einem bräunlichen Lack überzogen, um dem Golde das Ansehen des Alters zu geben.

Es kommen auch Bronzen der älteren Zeit vor, meistens solche mit glatter Fläche und hervorragender Patina, wo, wahrscheinlich um den Wert des Gegenstandes zu erhöhen, später ein Muster hineingeschnitten und mit Gold gefüllt worden ist. Derartige Stücke kann man daran erkennen, daß das neuhineingehämmerte Muster, im ganzen oder in Einzelheiten, nicht mit der Form des Stückes selbst harmoniert, während die Edelmetallintarsien der alten Meister aus ein und derselben Hand, und was mehr ist, aus ein und demselben Geiste stammend, mit der Bronze selbst ein einziges Ganze bilden. Auch pflegen bei den gefälschten Stücken die einzelnen Patinaflecken hart durch die Goldeinlage getrennt zu sein. Jeder Patinafleck hat seine Individualität, seine besondere Färbung, seine Linien und Punkte, seine lichten Höhen und dunklen Tiefen, wie sie die Milchstraße in ihren Gebilden hat; zur Rechten und Linken einer Goldeinlage kann sie sich gleichmäßig nur bilden, wenn die Patina über die Goldeinlage hinübergewuchert ist. Wo der unpatinierte Goldstreifen zusammengehörige Patinaflecke unterbricht, ist das Gold nachträglich hinzugefügt. Auch die anderen Merkmale späterer Einhämmern: scharfe Patinaränder, Hammerschlagnarben, Belackung, finden sich bei dieser Art der Fälschung.

Wir wollen im Anschlusse hieran noch einige andere allgemeine Erkennungsmerkmale der älteren Bronzen erwähnen, die uns bei der Betrachtung der nachstehenden Abbildungen von Nutzen sein werden.

Das oberste Grundgesetz für eine Bronze der Blütezeit — und nur diese sollten unseren Sammeleifer reizen — ist das des vollendeten Ornaments an der untadeligen Form. Jeder Teil des Stückes harmoniert zum Ganzen: Henkel zum Körper, Körper zu den Füßen, Hals zum Mantel, Mantel zum Fuße. Da ist nichts Unorganisches, nichts Gekünsteltes, Unnatürliches: Jede Linie der Form ist ein Meisterstück, jedes Stück das wohl und lange überlegte Werk eines Künstlers. Und der Bronze passen sich in gleicher Vollendung die Ornamente an. Sie mögen die ursprünglichen einfachen Linien oder Wellenornamente sein, sie mögen sich zu stark dekorativem, barockem Schmuck auswachsen, immer bilden sie mit dem Stücke selbst ein Ganzes.

Natürlich lassen an sich solche Meisterwerke sich unschwer nachbilden, meistens ist aber der neue Guß an kleinen Flüchtigkeiten in der Arbeit leicht zu erkennen. Solche Nachbildungen haben beständig stattgefunden und werden in unserer Zeit vielleicht mehr denn jemals angefertigt. Aber es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß sich der Künstler fast bei allen Nachahmungen durch Einfügung eines Ornaments seiner eigenen Zeit verrät. Sei es, daß er seine eigene Zutat schöner findet, oder daß er das Alte nicht mehr versteht, nicht richtig das alte Ornament liest, gleich dem Pferdefuße lugt unter jüngerer oder gar teuflisch-falscher Patina das abgeänderte Ornament hervor. Wir werden bei der Betrachtung der einzelnen Stücke sehen, daß es keineswegs schwer ist, Ornamentveränderungen der zweiten und dritten Epoche von den Bronzeausschmückungen der ersten Periode zu unterscheiden.

Glücklicherweise gibt es indessen auch noch andere Erkennungszeichen für Echtheit oder Unechtheit des Stückes; das Postulat der Vollendung in Form und Ornament soll uns nur mißtrauisch gegen jedes in dieser Beziehung geringwertige Erzeugnis machen.

Alle Ornamente der Blütezeit sind auf dem Wachsmodele einzeln mit dem Stichel eingegraben oder aufgelegt; nur bei ungewöhnlich großen Stücken findet sich auch schon am Ende der ersten Periode der Gebrauch von Stempeln, worauf das Muster eingeschnitten war. Alle Vasen aber, Dreifüße und Becken der üblichen Größen, die mit Stempeln eingedrückte Muster aufweisen — was man leicht an der den Stempel im Muster abteilenden Linie erkennt — sind in spätere Perioden, sehr häufig auch in das Gebiet der Fäl-

schung zu verweisen. Die Bronzen der frühesten Zeit trugen keine Inschriften. Erst in der Shang- und Chou-Zeit sollen Zeichen, Marken und Inschriften auf Bronzen angebracht worden sein. Immer aber waren sie in solchen Fällen im Wachsmodele in Hochrelief gebildet und erschienen deshalb in dem Bronzestück vertieft. Niemals in der Zeit der ersten Periode wurden sie in das Stück selbst mit dem Stichel eingegraben. Findet man eingegrabene Inschriften, Marken oder Zeichen auf Bronzen der ersten Periode, so sind diese — gemeinhin wohl um den Handelswert des Stückes zu erhöhen — in späteren Zeiten auf das Stück gesetzt. Das Einschneiden von Ornamenten, Inschriften und Zeichen in Bronze kommt erst in der zweiten Epoche auf. Über diese werden wir uns ausführlich bei der Besprechung der Inschriften und Marken verbreiten.

Die Farbe der Bronze der ältesten Epoche ist hell; es ist eine rosafarben leuchtende Bronze, welche die Mitte hält zwischen der hellgoldig scheinenden sogenannten Goldbronze des Mittelalters und einer rotbraunen, stark kupferhaltigen Bronze des 7. und 8. Jahrhunderts n. Chr. Allein auf die Farbe der Bronze ist nicht viel zu geben, da Stücke späterer Zeiten ihr zum Verwechseln gleichen, und ebenso legen wir wenig Nachdruck auf die angebliche Härte, die alle Bronzen der ersten Zeit auszeichnen soll, und die geschickte einheimische Bronzekenner Asiens mit dem Eindruck messen zu können behaupten, den eine Stahlspitze macht, die man in die Bronze mit der Hand drückt. Andere wollen das Alter der Bronze am Geruche erkennen können, was, sofern jene nicht über ganz besonders geartete Nasen verfügen, uns nur dann möglich zu sein scheint, wenn die Bronze so neu ist, daß sie noch metallisch nach den Säuren, womit sie und ihre Patina behandelt sind, riecht. Es liegt auf der Hand, daß sich dieser Geruch im Laufe der Jahre verliert. Immerhin sind Fälle bekannt, wo er sich Jahrzehnte erhalten hat.

Nicht selten findet man bei den Bronzen der ältesten Zeit kleine runde Löcher bis zur Größe von 1 mm Durchmesser, welche von Gußblasen herrühren; als man später die Technik des Gusses vervollkommnete, verschwanden diese Blasenstellen. An anderen Verletzungen der Bronzeoberfläche findet man bei alten Bronzen den oben¹⁾ erwähnten Ameisenfraß, Stellen, die der Nagearbeit von Mäusen oder weißen Ameisen in Holz ähneln, wenn ihre Ausdehnung auch meistens kleiner ist als die, welche diese Zerstörer zu hinterlassen pflegen.

¹⁾ S. 28.

Diese abgenagten Stellen beginnen meistens am Rande, ziehen sich aber gangartig auch nach den inneren Teilen.

Alte Bronze verliert, anscheinend infolge anderer Gruppierung und Zersetzung ihrer Moleküle, den Ton; sie bekommt einen hölzernen Klang und wird im wahren Sinne des Wortes „morsch wie Holz“, so daß sich dünne Gegenstände, wie beispielsweise die bekannten Messermünzen der Chou-Zeit mit ganz geringem Kraftaufwand etwa wie eine Seitenwand schwedischer Zündholzschachteln zerbrechen lassen; deshalb muß man auch ältere Bronzen sorgsam vor dem Hinfallen bewahren, da sie wegen der Brüchigkeit der Masse leicht in Stücke gehen. Oft ist gefälschten Stücken ein Sprung beigebracht, um sie auf diese Weise klanglos zu machen, den hölzernen Klang vorzutäuschen.

Von dem Kennzeichen der Abnutzung der Bronze war schon oben die Rede. Hier soll nur noch erwähnt werden, daß der Fälscher zwar häufig die Ornamente am Körper selbst sorgfältig abwetzt, es aber aus Unachtsamkeit unterläßt, unauffällige Schärfen zu entfernen, wie sie beispielsweise das Innere der Henkel aufweist, die andererseits, wenn wirklich die Abnutzung durch langen Gebrauch entstanden wäre, gerade an dieser Stelle zuerst glatt und weich geworden wären.

Es bleibt schließlich nur noch übrig, ein Kennzeichen alter Bronzen zu erwähnen, das bisher als ein untrügliches Merkmal des Alters gilt, leider aber auch unter besonderen klimatischen Bedingungen die Zerstörung der Patina, ja des ganzen Bronzestückes herbeizuführen geeignet ist: die sogenannte Bronzepest. Mit diesem unschönen Namen bezeichnet man die Zersetzung der obersten Schicht der Bronze mitsamt der darauf liegenden Patina in feinen hellgrünlichen Staub, in kleine, giftig aussehende hellgrüne Partikel. Anscheinend ohne äußeren Anlaß bilden sich aus der Bronze von innen heraus auf der Oberfläche pockenartige Gebilde, bergige Wucherungen; schließlich birst einem Boviste gleich, die Auftreibung, es ergießt sich grüner Staub aus ihr, die Patinaränder fallen nach innen zusammen oder bröckeln ab; entfernt man den grünen Staub, so bleibt ein Gebilde, das abgeheilten Pocken ähnlich sieht, übrig. Immer von neuem brechen solche Stellen auf, bis das Stück schließlich, wenn man nicht helfend eingreift, seinem Untergange entgegengeht. Diese Bronzekrankheit soll auch auf andere Stücke übertragbar sein, vorausgesetzt, daß sie dasselbe Alter der kranken Bronze haben und unter gleichen klimatischen Verhältnissen stehen.

Jene Bronzenpest hat man in der Hauptsache bei Stücken beobachtet, welche jahrhundertlang im Boden gelegen hatten, und deren Bronze nach Befreiung von den an ihr haftenden Erdmassen nunmehr der Luft ausgesetzt wurde. Sehr feuchtes Klima befördert die Krankheit. Man heilt das erkrankte Stück, indem man mit einem scharfen, biegsamen, zugespitzten Stahle den grünen Staub auskratzt, das Stück ein Vierteljahr in Petroleum legt, die Neubildungen des grünen Staubes abermals sorgfältig auskratzt, alle kranken Stellen dick mit Vaseline bestreicht und das Stück an einen Ort, in dem die Luft besonders trocken ist, bringt. Alle Monate wird das Vaseline entfernt und der Staub ausgekratzt und wieder Vaseline aufgetragen, bis schließlich kranke Stellen sich nicht mehr zeigen.

Man hat diese „Pest“ bisher nur an Bronzen der ersten beiden Perioden beobachtet, so daß die Krankheit trotz der Mühe, die ihre Behandlung bereitet, wenigstens insofern ein nicht unwillkommener Gast ist, als sie das Alter des Stückes verbürgt.

Eine sehr interessante Zusammenstellung chinesischer Ansichten über die Merkmale alter chinesischer Bronzen hat Giles in seinen *Adversaria Sinica* Nr. 9, S. 290 ff. zum ersten Male übersetzt. Sie entstammen dem *Tung t'ien ch'ing lu*, einem Werke des Chao Hsi-ku aus dem 13. Jahrhundert n. Chr. und finden sich im *T'u shu chi ch'êng* zitiert. Es heißt darin:

„Bronzen, die jahrhundertlang in der Erde gelegen haben, nehmen die Farbe des reinen Blauen des Eisvogels an. In den zwölf Morgenstunden ist die Farbe etwas dumpf, aber unter dem Einfluß der Nachmittagsstunden werden die Eisvogeltinten so glänzend, daß sie zu tropfen scheinen. Hier und da hat sich die Erde in das Metall hineingefressen und Löcher und Abschürfungen gebildet, die einer Schneckenfährte sehr ähnlich sehen. Wenn Schnitte oder Bohrstellen vorhanden sind, ist der Gegenstand eine Fälschung. Bronzen, die eine Zeitlang im Wasser gelegen haben, nehmen eine reine grüne Farbe an, die so leuchtend ist wie Nephrit¹⁾. Nur kurze Lagerung im Wasser bringt zwar grüne Farbe hervor, aber nicht den Lüster. Was Löcher usw. anlangt, so gilt das oben Gesagte. Heutzutage werden häufig leichte Gegenstände von diesen beiden Klassen als echt antike Stücke angesehen, wobei die Leute

¹⁾ Man darf hierunter nicht die heutzutage wertvollste smaragdgrüne Färbung des Nephrits verstehen. Zu der Zeit des Verfassers war der blaugrüne Nephrit am höchsten geschätzt, und wenn von Nephrit schlechthin die Rede ist, ist immer jener blau-grüne, der etwa die Farbe des zarten, blau-grünen Hauches ausgewachsener Porreeblätter hat, zu verstehen.

aber die Tatsache außer acht lassen, daß Bronzen, welche ursprünglich groß und dick waren, nicht derartig verdünnt werden und höchstens ein Drittel oder die Hälfte ihres Gewichtes verlieren; andererseits sind kleine und dünne Bronzen natürlich schneller dem zerstörenden Einflusse von Erde und Wasser unterworfen¹⁾. Wenn bei Einschnitten von Hacken oder bei Bruchstellen die Farbe der Bronze nicht hervortritt, das Blau oder Grün vielmehr dem Stück bis ins Allerinnerste gedrungen ist, oder wenn womöglich in der Mitte ein schwacher Streifen Rot, wie rotes Blei, vorhanden ist, der Gegenstand aber trotzdem den Klang von Bronze beibehalten hat²⁾, so hat man es mit einem antiken Stück zu tun, das nicht im Wasser gelegen hat, sondern von Sammlerhand zu Sammlerhand gegangen ist. Die Farbe (des Rots) ist die von dunkelrotem Sersche mit roten Streifen, die manchmal in Relief hervortreten, oder sie gleicht dem besten Zinnober. Wenn man das Stück in einen Kessel tut und es lange Zeit in Wasser kocht, treten die Streifen noch mehr hervor. Nachahmungen, die mit Lack und Zinnober behandelt sind, erkennt man auf diese Weise leicht.“

Und weiter heißt es³⁾: „Man bringt das Aussehen alter Patina hervor, indem man Quecksilber mit Zinn mischt, dieselbe Mischung, die man heutzutage für den Rücken der Spiegel braucht, und diese Mischung gleichmäßig über eine neue Bronze streicht. Dann mischt man starken Essig mit feingepudertem Granit und trägt diese Mischung mit einem Pinsel gleichmäßig auf. So bleibt die Bronze stehen, bis sie die Farbe von Wachs oder Tee angenommen hat; dann taucht man sie schnell in frischgeschöpftes Wasser und läßt sie im Wasser ziehen, bis die wachshelle Teefarbe festgeworden ist. Dann läßt man die Bronze (an der Luft) stehen, bis sie die Farbe von Lack (dunkelbraun) annimmt, worauf man sie wieder schnell in frischgeschöpftes Wasser taucht und sie dort ziehen läßt, bis die Lackfarbe festgeworden ist. Wenn man sie dann abermals kurz ins Wasser taucht, erhält man die gewünschte Farbe.

¹⁾ Der Schreiber nimmt hier nicht genügend Rücksicht auf den Umstand, daß tatsächlich die Bronzen der ältesten Zeit, soweit es ihr Zweck erlaubte, besonders dünn und daher auch besonders leicht waren. Es mag dies mit der Kostbarkeit der Metalle in der frühesten Zeit im Zusammenhang stehen.

²⁾ Auch hier ist der Schreiber nicht ganz korrekt. Sehr alte, besonders dünnwandige Bronzegegenstände verlieren, wie wir oben sahen, wahrscheinlich infolge der Zersetzung der Bronzemoleküle, ihren Ton und tönen beim Anschlag mit dem Rücken des Fingernagels hölzern.

³⁾ Ibid., S. 294.

Wenn man die Bronze nicht ins Wasser taucht, nimmt sie ein reines Eisvogelblau an. In allen drei Fällen muß man den Gegenstand mit einem neuen Tuche reiben, um ihn glänzend zu machen. Der Bronzeeruch (gemeint ist der Geruch, den neue Bronze an sich hat) ist ganz vom Quecksilber absorbiert und kann sich nicht mehr bemerkbar machen. Andererseits ist der Ton alter Bronzen hell und klar, während neue Bronzen schwer und dumpf klingen, was der Kenner immer leicht entdeckt¹⁾. Wenn alte Bronzen eine lange Zeit in der Erde gelegen haben, nehmen sie eine gewisse Erdigkeit bis zu dem Maße an, daß, wenn man Pflanzen dahineinpflanzt, die Blumen ungewöhnlich frisch werden und glänzen, sie fangen früh an zu blühen und verwelken spät, oder sie tragen sogar Früchte in der Vase. Denselben Effekt soll Rost hervorbringen. Auch Poterien, die lange in der Erde gelegen haben, sollen diese Eigenschaft besitzen.“

Die Form — Der Guß

Bei fast allen westländischen Kennern chinesischer Bronzen und selbst bei sehr vielen chinesischen Sammlern gilt es als ausgemacht, daß die Chinesen sich von Anfang an des Wachsgußprozesses (Cire-perdue-Prozeß, Guß aus verlorener Form) bedient haben. Es hat uns jedoch immer scheinen wollen, als wenn das Wachsgußverfahren mit der Formung des Modells aus Wachs oder Überziehung des Modells mit einer Wachsschicht und dem Herausschmelzen des Wachses aus einer irdenen Form, die man im flüssigen Zustande über dem Wachse schuf, zu kompliziert ist, als daß man dies Verfahren als den Prozeß ansprechen dürfte, der den Anfang der Bronzegießkunst gebildet hat. Unzweifelhaft lag es näher, rohe Gegenstände, wie Waffen und Ackerwerkzeuge, in Formen zu gießen, die man sich aus einer harten, dem flüssigen Metalle widerstehenden Masse geschaffen hatte. Goß der erste Bronzegießer, wie es höchst wahrscheinlich ist, seine Waffe auf diese Art, so liegt der Gedanke nahe,

¹⁾ Dies ist, wie schon in Anm. 2, S. 34 gezeigt wurde, nicht unbedingt zutreffend. Neue Bronzen haben nur dann nicht den gleichen hellen Ton, wie ältere, wenn, was allerdings häufig der Fall ist, die Zusammensetzung der Bronzemischung nicht so edel ist, wie sie es bei alten Bronzen war. Besonders bringen größere Zusätze von Antimon und Blei, zwei Metalle, die wegen ihrer Billigkeit zur Vermehrung des Quantums und wegen ihrer leichten Schmelzbarkeit vom technischen Standpunkte aus beliebt sind, einen dumpferen Ton hervor. Von diesem dumpfen Tone ist indes der hölzerne Klang der Bronzen der ältesten Zeit grundverschieden.

daß er auch die anderen Gegenstände, die für seine Kunst in Betracht kamen — Gegenstände des täglichen Gebrauchs zunächst und später solche des Sakraldienstes und des Luxus — auf die gleiche Weise schuf.

Allerdings wäre es möglich, daß die Chinesen den Bronzeguß von einer Nation des grauen Altertums bereits in seiner späteren, vollendeteren Form gelernt hätten — man dürfte schwerlich diesen Zeitpunkt später als rund 2000 v. Chr. setzen —, aber dafür sind keine Anhaltspunkte vorhanden; denn was man auch immer von der Beeinflussung der chinesischen Kunst durch den „mykenischen Kulturkreis“ gefabelt hat, nirgends lassen sich für jene frühe Zeit in der chinesischen Kunst solche Anklänge an irgendeines der alten Kulturvölker nachweisen, daß der Schluß gerechtfertigt wäre, daß die Chinesen mit jenen Kunstmotiven und Kunstformen auch die Herstellungsweise der Bronzegegenstände gelernt hätten.

Im Einklang mit diesen Gedanken stehen die Ansichten einiger gelehrter chinesischer Bronzesammler, die dahin gehen, daß Bronze in den ältesten Zeiten in China immer in Steinformen, und zwar in solchen von weichem Stein, gegossen worden ist, daß man später dazu überging, sie aus hartem Holz, woran China damals reich war, die man mit einer erdigen Schicht überzog, zu fertigen, und daß man erst in dritter Linie zum Gusse in Tonformen geschritten sei. Im Anfang habe man alle Formen nur einmal verwandt, da man sie zerbrechen mußte, um das Kunstwerk herauszuschälen, wenn nicht etwa die Form, wie z. B. bei den Messermünzen, zerlegbar war. Erst später sei man dazu gelangt, Formen mehrfach zu verwenden, und zwar zunächst diejenigen für die Gegenstände des täglichen Gebrauchs.

Von derartigen Steinformen sind bei Eisenbahnarbeiten in Shan-tung solche für die bekannten Messermünzen gefunden worden. Es sind zweiteilige Formen aus sandigem Ton von etwa 2 cm Stärke mit Eingußlöchern. Besondere Pforten zum Entweichen der Gase finden sich nicht.

In der Abb. 1 geben wir solche Messermünzen wieder, bei denen die Gußnaht am Messer und am Griff sowie der abgebrochene Gußzapfen am Ohr, das übrigens, als Überbleibsel der Messermünzen, der Vorgänger der viereckig-durchbohrten chinesischen Käsch-Münze ist, noch gut sichtbar sind. Diese Münzen sind bei Ausgrabungen in der Nähe von Mukden gefunden worden und stammen aus der Chou-Zeit.

Auf Abb. Nr. 157 finden wir einen ruhenden Hund abgebildet, der nach dem einstimmigen Urteile chinesischer Kenner aus einer Steinform gegossen

worden ist. Sein Hauptmerkmal ist die scharfe Abgrenzung der Tiefen; als andere Kennzeichen, die dem Steinguß allerdings nicht allein eigentümlich sind, gelten die Strenge der Linien und die Beschränkung des Ornaments auf das Notwendigste, wie das die Schwierigkeit des Arbeitens in Stein mit sich brachte. Wollten wir uns indessen lediglich auf technische Anhaltspunkte

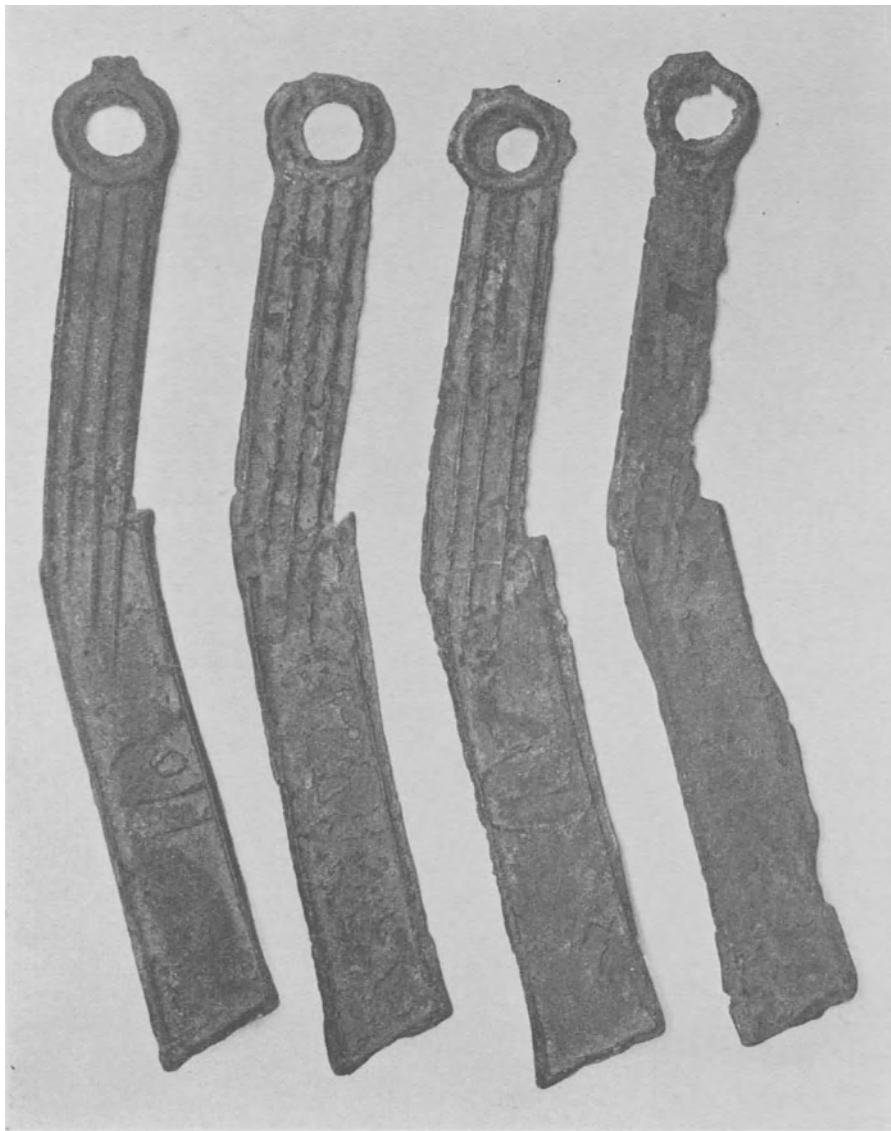


Abb. 1. Messermünzen der Chou-Dynastie (1122—249 v. Chr.)

stützen, so wäre es unmöglich, zu sagen, ob wir es mit einem Vollgusse aus verlorener Form oder mit einem aus zerstörter Stein- oder Holzform zu tun haben.

Der Guß in Holzform soll sich von dem Steingusse durch die größere Weichheit der Formen unterscheiden, ohne die Gefälligkeit im Äußern und die Vollendung in der Behandlung der Oberfläche zu erreichen, die der Künstler bei der Modellierung der weichen Wachs- oder Tonmasse, die frei vor ihm stand, und die er nicht erst im negativen Abbilde in Stein oder Holz zu übertragen hatte, seinem Werke zu geben vermochte. Uns sind zwar verschiedene Gegenstände gezeigt worden — Buddhaköpfe —, die angeblich aus Holzformen stammten, sie haben uns aber nicht von der behaupteten Herstellungsart überzeugen können, vielmehr wiesen sie nach unserer Ansicht keinerlei Unterschiede von dem gewöhnlichen Wachsguß, wofür sie auch von anderen Kennern gehalten wurden, auf; wir haben uns ihre Abbildung hier füglich versagen zu sollen geglaubt. Obschon der erste Guß von Buddhastatuen und -statuetten in China erst Jahrhunderte später als der der ältesten Bronzen stattfand — der Buddhismus wurde in China im 1. Jahrhundert n. Chr. eingeführt —, wäre es an sich wohl möglich gewesen, daß auch noch in dieser Zeit der Guß in Holzformen an einzelnen Orten in Übung gewesen ist, denn wie in jedem Lande, so haben sich auch in China die Kulturzentren erst allmählich ausgedehnt, und man wird in dem einen Orte bereits fortgeschrittenere Verfahren angewandt haben, während man in den abseits von den Blütplätzen des Handwerks gelegenen Orten noch nach den ursprünglichen arbeitete. Am Hergebrachten haltend — schon in jenen frühen Zeiten eine Eigentümlichkeit der Einwohner des Reiches der Mitte — werden sich die chinesischen Hinterwäldler nur langsam zu den vervollkommneten Methoden des Bronzegusses bekehrt haben. In einer Grafschaft mag noch der Guß in Steinform gepflegt worden sein, während in der anderen schon seit Jahrhunderten der Cire-perdue-Prozeß in Übung war. Ist es schon deshalb an sich schwer, wenn nicht unmöglich, einen Steinguß oder Holzguß in ein bestimmtes Alter zu verweisen, so ist dies besonders aber auch deshalb gewagt, weil an sich den Bronzegießer, der mehr wie ein anderer Handwerker über Zeit verfügt, weil ihn ein einziges Stück auf lange hinaus mit Nahrung versorgt und er außerdem wahrscheinlich in der Hauptsache auf Bestellung arbeitete, nichts hinderte, einen Steinguß herzustellen, wenn der Wunsch des Sammlers — oder heute das Gold des Händlers — ihn dazu antrieb.

Was den Guß aus einer wiederholt gebrauchten, zerlegbaren Tonform anlangt, so können wir bestimmen, ob es sich um eins der ersten Stücke aus der Form oder um das zehnte, zwanzigste, vierzigste oder sechzigste handelt. Das Merkmal dafür ist das folgende:

Bei mehrfach gebrauchten Tonformen bilden sich infolge der Hitze und Abkühlung Risse in der Form, im Anfang wenige und schmale, später zahlreichere und breitere, die sich auf dem Guß abdrücken und ihm ein ähnliches Aussehen verleihen, wie es der Rücken einer Schildkröte zeigt. Der in Abb. 2 abgebildete Boden der großen in Abb. 45 wiedergegebenen Schüssel aus der Chou-Dynastie zeigt deutlich diese Risse; auf Grund dieser Sprünge kann man mit ziemlicher Sicherheit das Becken als etwa das vierzigste Stück aus derselben Form bestimmen.

Zerlegbare Formen bedeuten einen, wenn auch nur kleinen Fortschritt in der Gußtechnik und sind deshalb in eine spätere Zeit als die Güsse aus einfacher Form zu setzen, ebenso wie der Guß aus verlorener Form später liegen muß als der Guß aus zerlegbarer Form, eben weil auch er der kompliziertere ist. Natürlich können alle Arten der Güsse für die Gegenstände, für die sie zweckmäßig sind, zeitlich wohl nebeneinander bestehen. Es herrscht kein Zweifel darüber, daß zerlegbare Formen schon in der Chou-Dynastie in Gebrauch gewesen sind — wir erwähnten soeben¹⁾ die Formen für Messermünzen —, und wenn es, wie man an Sakralbronzen nachweisen will, richtig ist, daß bereits in der Shang-Dynastie aus der verlorenen Form gegossen wurde, so muß auch schon zu jener Zeit der Guß aus der zerlegbaren Form in Anwendung gewesen sein.

Es ist das Verdienst von Professor Giles²⁾, uns aus dem Tung t'ien ch'ing lu, jenem Werke des Chao Hsi-ku aus dem 13. Jahrhundert, eine chinesische Beschreibung des Wachsgusses der frühen Zeit gegeben zu haben. Es heißt dort: „Wenn die Alten Bronze gießen wollten, machten sie zuerst immer ein Wachsmodell³⁾; dahinein fügten sie eine Inschrift oder ritzen Ornamente ein. Dann nahmen sie einen kleinen Eimer, der etwas größer und breiter als das Modell war und setzten jenes hinein. Auf dem Boden des Eimers wurden Ritzen zum Ablauf gelassen. Dann wurde gut durchgeseihter Lehm mit Wasser gemischt, so daß er so dick war wie dünner Reisbrei, und hiermit wurde das

¹⁾ S. 36. ²⁾ Adversaria Sinica Nr. 9, S. 293.

³⁾ Dies ist nicht ganz korrekt: sie überzogen auch ein Tonmodell mit Wachs.



Abb. 2. Boden einer Schale der Chou-Dynastie, welcher die Risse der Tonform zeigt

Modell täglich begossen. Jeden Überzug ließ man erst antrocknen, bevor man den nächsten darübergoß. Mit dieser Prozedur fuhr man fort, bis der Eimer voll und das Modell ganz bedeckt war. Dann wurden die Dauben des Eimers fortgenommen und ein Brei von feinem Ton, einer Menge Salz und Papierfasern schnell und fest auf die Außenseite der ursprünglichen Lehmschicht getan. Das Ganze umgab man mit einer zweizelligen weiteren Schicht von Ton. In der Mitte war das Eingußloch für die flüssige Bronze gelassen. Man kann sich nicht darauf verlassen, daß dies Verfahren bei dem ersten Versuche den Erfolg ergibt, der einem als Ideal vorschwebt.“

Wohl alle chinesischen Bronzekenner erkennen das von chinesischer Seite stabilisierte Axiom an, daß in der frühesten Zeit nur die allereinfachsten Gegenstände, wie Waffen, Werkzeuge und schmuckloses, glattes Hausgerät, aus einem Gusse gegossen und bei allen anderen Erzeugnissen die einzelnen Teile, in die sich das Kunstwerk zerlegen ließ, so der Fuß mit dem Boden, die Henkel, besonders gegossen und demnächst an das Stück selbst angenietet oder angeschweißt worden sind; erst in der späteren, fortgeschritteneren Zeit soll man zu dem Gusse aus *einer* Form auch bei schwierigeren Entwürfen gelangt sein.

So einleuchtend diese Theorie ist, und so viel sie für sich hat, muß man sich doch davor hüten, nun alle zusammengesetzten Bronzen in die nebelhafte Entstehungszeit des Bronzegusses, alle aus einem Gusse gegossenen, von nicht gerade einfachster Gestalt, aber in eine spätere Zeit zu verlegen. Wir haben Weihrauchbrenner mit allen Merkmalen der Ming-Zeit (1368—1644) nach Form, Dekor und Arbeit gesehen, die aus drei Stücken — Fuß, Körper und Henkel — gegossen und zusammengeschweißt waren, gar nicht zu sprechen von offensichtlichen Fälschungen des 19. Jahrhunderts, wie z. B. zwei großen Opferschalen, die augenscheinlich nach den bekannten Abbildungen der großen Schale aus der Sammlung des Prinzen Yi im Victoria and Albert-Museum in London angefertigt waren, und bei denen der Verfertiger, sehr folgerichtig vom Original abweichend, die großen Henkel kunstvoll eingietet hatte¹⁾.

¹⁾ Abgebildet bei Bushell, Chinese Art. Bd. I, S. 84. Über die Datierung dieser mit Gold und Silber eingelekten, durch eine ungewöhnlich lange und interessante Inschrift geschmückten Schale hat sich ein ausgedehnter Streit erhoben. Die Versetzung ihrer Entstehung in die erste Hälfte der Chou-Zeit kann heute m. E. nicht mehr aufrecht erhalten werden. Immerhin ist das Stück als ein Erzeugnis der Fälscherkunst am Ende der Sung (960—1127) oder Anfang der Ming-Dynastie von hohem Interesse. Vgl. Giles, Adversaria Sinica Nr. 9, S. 283, und in Nr. 10, S. 329, wo auch die Ansicht des Verfassers wiedergegeben ist.

Bronzen der ersten Epoche

Den besten Überblick über das, was die Bronzwerkstätten des alten China hervorgebracht haben, glauben wir geben zu können, wenn wir nacheinander die verschiedenen Formen in der Reihenfolge besprechen, wie wir sie in den bedeutendsten chinesischen illustrierten Werken über alte chinesische Bronzen finden, und dabei diejenigen Stücke erläutern, die wir in jene Zeit setzen. Es führt u. E. zu nichts, zu klassifizieren, etwa einzuteilen in sakrale und weltliche Gefäße, weil sehr bald das eine in das andere übergeht, oder gar in Ritualbronzen, buddhistische, taoistische, solche arabischen oder persischen Stiles, eingelegte, damaszierte und vergoldete Bronzen, weil das irreführend ist und den Gedanken erweckt, als würden damit wirklich verschiedene Klassen chinesischer Bronzekunst umschrieben.

Aus den chinesischen Werken aber ist die Reihenfolge der einzelnen Formen übernommen worden. Das hier wiedergegebene Material entstammt, wie oben bemerkt wurde, in erster Linie der kaiserlichen Sammlung in Mukden, ferner der Sammlung des Barons Sumitomo in Osaka, der größten Sammlung chinesischer Bronzen in Japan, der ostasiatischen Abteilung des Kunstgewerbemuseums in Berlin, dem Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe sowie einigen im Verzeichnis der Abbildungen aufgeführten Privatsammlungen.

TING 鼎

Das „Ting“, gewöhnlich mit „Dreifuß“ übersetzt, ist, wenn man so sagen darf, die Urform aller chinesischen Bronzen. Ursprünglich und in seinen großen Formen war es ein Kessel zum Kochen oder Schmoren des Fleisches, des Opferfleisches sowohl wie des Fleisches für feierliche Gelage (Abb. 3), später und in den kleineren Formen wohl immer nur ein Behälter für das zubereitete Opferfleisch. Auf drei geraden, ziemlich hohen, röhrenförmigen, oft nach unten verjüngten Füßen wölbt sich ein massiger Körper, auf dessen oberstem Rande zwei Henkel emporstehen, deren oberer Teil immer gewölbt ist. Sie stehen einander genau gegenüber und dienten dazu, den Stock aufzunehmen, womit der Fleischkessel vom Feuer genommen wurde. Es läßt sich kaum eine zweckentsprechendere Form für die Zubereitung des ersten Opferfleisches denken. Leicht waren die Scheite zwischen die drei Füße zu legen, leicht waren sie zu ersetzen, leicht die Asche zu entfernen. Des-

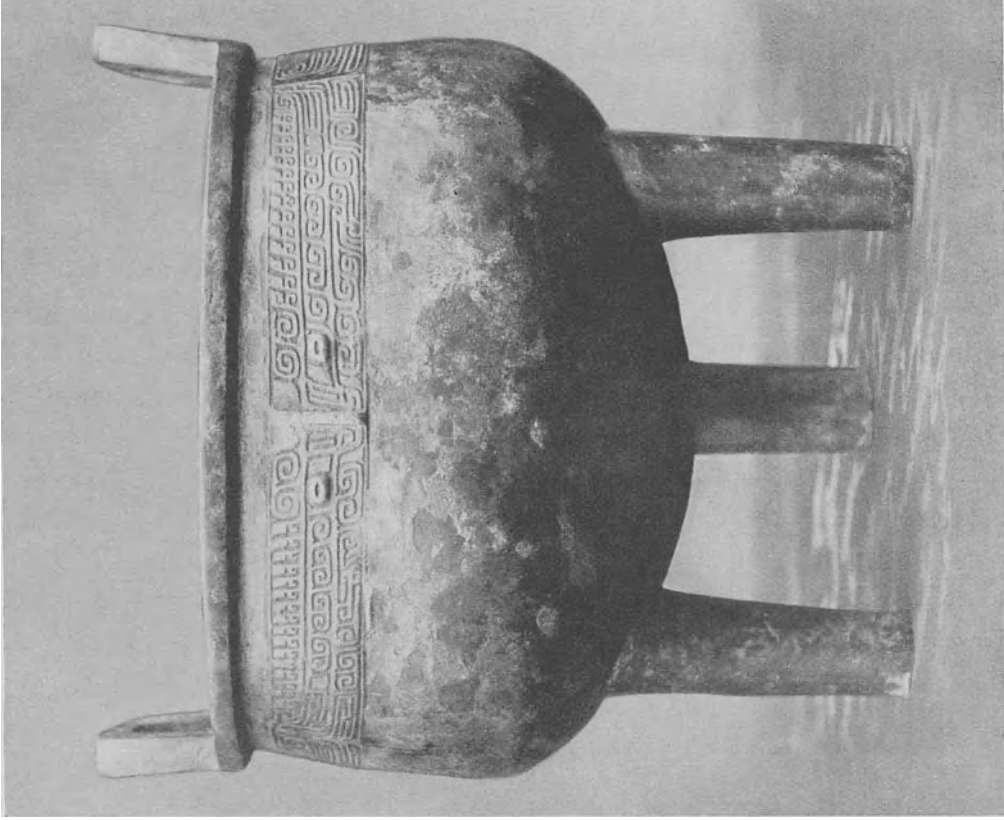


Abb. 3. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie

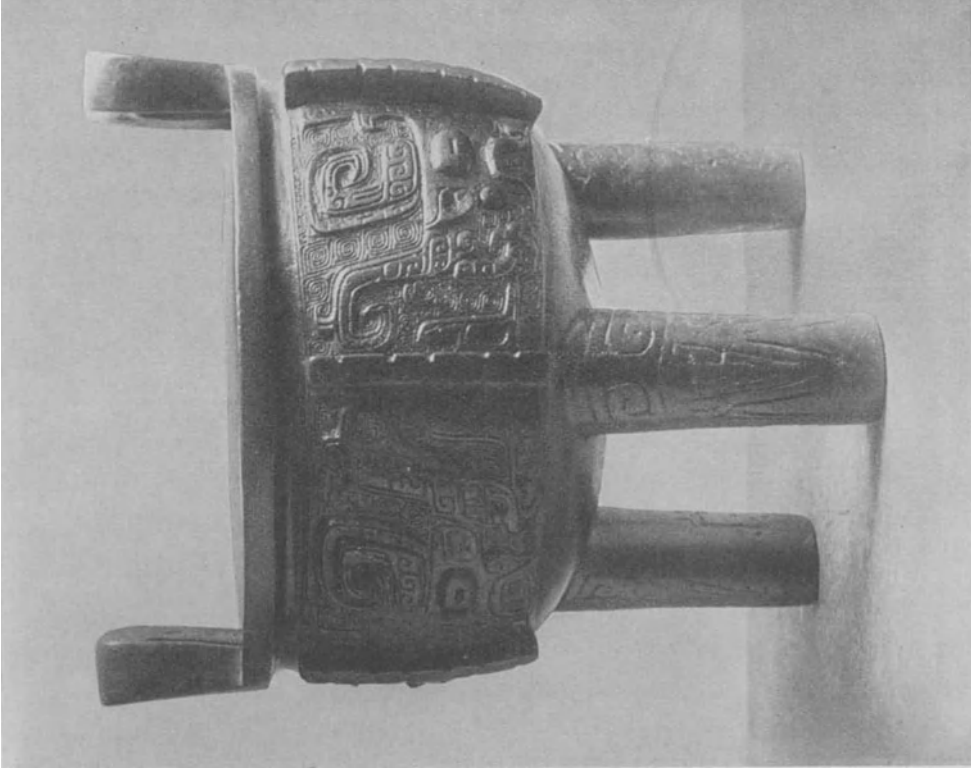


Abb. 4. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie

halb vermeiden auch die Formen, die wir mit chinesischen Kennern als die frühesten ansprechen, alle hervortretenden Verzierungen, alle überflüssigen Ornamente. Solche einfache, scheinbar ursprüngliche „Ting“ — es fehlt uns im Deutschen das Wort, das alle Eigenschaften dieses Gefäßes richtig umschreibt —, finden wir in chinesischen Werken in die Shang-Zeit gesetzt, und die Sage kündigt uns sogar von den neun Ting des Kaisers Yü, des Gründers der Hsia-Dynastie (2205—1766), die dieser aus dem Metall gießen ließ, das ihm die neun Provinzen des Reiches als Tribut sandten; ganz weise Leute wollen sogar die Ornamente jener Dreifüße gesehen haben. Die einzelnen Provinzen samt all ihren Produkten waren darauf abkonterfeit, sagen die einen, die anderen behaupten, daß die bösen Geister des Sturmes, der Wälder und der Einöden darauf abgebildet gewesen wären, „damit die Untertanen sie kennen und meiden lernten“.

Vielfach findet man in der ältesten Geschichte Chinas diese uns fast sagenhaft erscheinenden Ting erwähnt, und an ihrer Existenz kann kaum gezweifelt werden, wenn man auch nicht gerade an ihre Schaffung durch den Kaiser Yü zu glauben braucht. Sie gingen von Dynastie auf Dynastie über, und als Wu Wang, der erste der Chou-Kaiser 1122 v. Chr. den Thron bestieg, nahm er sie aus dem Schatze der Shang-Monarchen mit sich in seine neue Hauptstadt Han, westlich vom heutigen Hsi-an-fu. Seitdem galten sie als Wahrzeichen der Kaisermacht, wie Zepter und Reichsapfel, Krone und Schwert im Heiligen Römischen Reich.

Eine hübsche Geschichte von jenen Ting wird uns im Tso-chuan¹⁾, einem etwa um 500 v. Chr. entstandenen Werke, erzählt:

„Als der König von Ch'u, einer der großen Vasallen, im Jahre 606 v. Chr. von einem siegreichen Feldzuge zurückkehrte und dabei in der Nähe des Familienbesitzes des Kaisers vorbeikam, der damals schon nicht mehr auf der Höhe seiner Macht stand, sandte der Kaiser ihm einen Gesandten, um ihn zu beglückwünschen und zu beschenken. Voll im Bewußtsein des errungenen Erfolges verhöhnte der Vasall die Schwäche des Kaisers und fragte den Gesandten, auf den von ihm gewünschten Sturz des Hauses der Chou anspielend, wie groß und wie schwer denn eigentlich die Opferkessel seien. Schlagfertig erwiderte ihm der Gesandte: Die Stärke des Reiches hängt von der Tugend des Herrschers ab.

¹⁾ Übersetzt von Legge, Ch'un-ch'iu, S. 293, und im Auszug bei Hirth, The Ancient History of China, S. 221 f.

Wenn man seine Tugend rühmt und sie weithin erglänzt, dann werden die Opferkessel, wenn sie auch klein sind, schwer. Wendet sich der Herrscher aber von der Tugend ab, wenn Finsternis und Unordnung entstehen, so werden die Opferkessel leicht, mögen sie auch sehr groß sein. Der Himmel segnet Weisheit und Tugend; auf ihnen ruht seine Gnade. Ch'êng Wang stellte die Opferkessel in Chia-ju auf und weissagte, daß die Dynastie 30 Generationen, über 700 Jahre, regieren würde. Obwohl die Tugend der Chou im Abnehmen begriffen ist, ist das Mandat des Himmels doch noch nicht erloschen. Deshalb soll man auch noch nicht nach dem Gewicht der Opferkessel fragen.“

In den Kämpfen, die dem Sturze der Dynastie unmittelbar vorausgingen, verlor der Kaiser auch jene Ting. Der König von Ch'in, der den Kaiser um 256 v. Chr. in dessen eigenen Landen schlug, nahm ein Jahr später die Ting an sich. Als dann 249 v. Chr. auch der letzte der Chou, der sich noch in den östlichen Marken des kaiserlichen Hausbesitzes als Fürst des östlichen Chou gehalten hatte, von dem Usurpator seines Landes und seiner Kaisermacht beraubt wurde, war auch der rechtliche Anspruch auf den Besitz der Ting von seiten der Chou verwirkt. Der neuen Dynastie haben sie kein Glück gebracht. Mit dem Sohne des Usurpators, des gewaltigen Ch'in Shi Huang-ti, den die Geschichte mit dem Schimpfnamen „der Bücherverbrenner“ belegt hat, ging der Ruhm der Ch'in dahin. Drei Jahre nach seinem Tode — 206 v. Chr. — erlag sein junger Sohn den hereinbrechenden Wirren. Kein Stein, keine Aufzeichnung kündigt, wohin jene sagemumwobenen Opferkessel gekommen sind. Sie sind wie von der Erde verschwunden. Aber ihre Epigonen leben, und wenn wir uns der Meinung derer anschließen, die da behaupten, daß die bösen Geister der Wälder und der Einöden auf den Opferkesseln abgebildet gewesen wären, mögen wir wohl das grimmige Haupt des uns anstierenden „Vielfraßes“ des T'ao-t'ieh (Abb. 4), wie wir es an so vielen Ting der ersten Periode erkennen, für einen jener bösen Geister nehmen; vielleicht trug von den „Chiu Ting“, von den „Neun Opferkesseln“ ein jeder verschiedene böse Geister als Ornamente, und der Vielfraß ist einer von ihnen. Man möchte den Gedanken noch weiter spinnen, auf die Gefahr hin, in Spielereien zu geraten. Vielleicht ist einer dieser mit Untiermasken geschmückten und wahrscheinlich vergrabenen Ting schon aus dem Schlafe der Erde erwacht und schmückt heutzutage irgendeine Sammlung, aber niemand weiß, welche — und wie viele möchten wohl glauben, ihn zu besitzen!

Das Ting, das noch heute ein glückbringendes Symbol in der chinesischen Ornamentik ist und sich besonders auf Setzschirmen, Bildern und Vasen vielfach abgebildet findet, war schon in den ältesten geschichtlichen Zeiten verehrt und geschätzt. Soweit ging die Verehrung für diese Gefäße, daß ihre Auffindung als glückverheißendes Omen galt, das von den Hofhistoriographen mit peinlicher Gewissenhaftigkeit in den Annalen vermerkt wurde. Als im fünften Monat des Jahres 116 v. Chr. ein Opferkessel in der Provinz Shan-si am südlichen Ufer des Fênflusses ausgegraben wurde, änderte der Kaiser, um dies seltene Ereignis würdig zu ehren, den Namen seiner Regierung¹⁾. Noch im Jahre 722 n. Chr. wurde der Name der Stadt Yung-ho, am linken Ufer des Huang-ho, zu Ehren der Auffindung eines Opferkessels in „Pao-ting-hsien“, „die Stadt des kostbaren Opferkessels“, umgeändert.

Wir fragen verwundert nach dem Grunde dieser fast abgöttischen Verehrung jener alten Sakralgefäße, und wir finden einen Hinweis dafür im Tung t'ien ch'ing lu²⁾, wo es heißt:

„Alte Bronzen sind sehr geeignet, böse Einflüsse abzuhalten, und man sollte in jedem Gebäude eine haben. Die Geister der Berge und Bäume verdanken ihre Kraft den dahinrollenden Jahren (ihrem Alter). Logischerweise ist es deshalb auch die entschwundene Zeit, die Glocken und Opferkessel der frühesten Periode dazu befähigt, solchen Einflüssen Widerstand zu leisten. Fan Chung-yen (989—1052) hatte in seiner Familie einen alten Spiegel, auf dessen Rücken die zwölf zweistündigen Zeiten des Tages abgebildet waren, und jede von ihnen zeigte der Reihe nach die Tageszeit an, indem sie so hell wie der Mond erglänzte. Und das ging immerzu, ohne daß ein Fehler passierte. Ein anderer Herr hatte eine Zwölfstundenglocke in seinem Besitz, die immer von selbst ertönte, sobald die Zweistundenperiode begann. Beweißt dies nicht, daß alte Bronzen mit übernatürlichen Kräften begabt sind?“

Es sei uns ferne, mit jenen alten würdigen Herren zu rechten!

¹⁾ Die chinesischen Kaiser haben außer ihrem persönlichen Namen, den sie übrigens nie führen, einen Namen, mit dem ihre Regierungszeit benannt wird. Diesen Namen haben verschiedene Kaiser einmal oder mehrfach gewechselt. Der Regierungsname, das Nien hao, wird sehr oft fälschlich als Name des Kaisers gebraucht. So hieß der aus den Boxerwirren und durch seine Reformbestrebungen bekannte unglückliche Kaiser nicht Kuang Hsü, wie er allgemein genannt wird, sondern Tsai T'ien.

²⁾ Giles in *Adversaria Sinica* Nr. 9, S. 294.

Aus der Han-Zeit (202 v. Chr.—221 n. Chr.) sind Steinskulpturen erhalten, auf denen zum Teil mit großer Lebendigkeit die Auffindung solcher Ting abgebildet ist. Zwei von ihnen hat Chavannes weiteren Kreisen zugänglich gemacht¹⁾.

Das eine ist die Skulptur von Wu Liang tz'ü²⁾: Auf der Brücke steht der König mit großem Gefolge, mit gespanntem Interesse den Vorgang verfolgend. Boote im Fluß, Fische und Wasservögel deuten das Wasser an. Auf jeder Brückenseite stehen drei Männer, die an einem Tau ziehen, mit dem der Opferkessel aus dem Wasser gehoben wird. Schon erscheint er, mit langer Stange von einem Mann im Boot unterstützt, auf der Oberfläche, da steigt plötzlich aus ihm der Drache hervor und beißt das Tau durch, übereinanderpurzelnd stürzen die Ziehenden hin, und im nächsten Augenblick wird der Kessel wieder in sein großes Archiv zurücksinken. Die Geister des Wassers geben nicht auf, was sie besitzen, und fast ist es ein Unrecht, ihnen das zu nehmen, was sie einmal umschlossen haben.

Die andere Skulptur, die von Hsiao t'ang shan³⁾, ist ohne die spannenden Momente der erstgenannten. Hier hat man den Dreifuß bekommen; stolz auf einer Stange weist ihn der glückliche Fischer dem König.

Eine dritte Skulptur bildet Laufer in seinen *Chinese Grave-Sculptures of the Han Period*⁴⁾ ab. Unglücklicherweise ist gerade für unsere Betrachtung der wichtigste Teil dieser interessanten Skulptur arg beschädigt; immerhin sind ein drachenähnliches Tier und ein höchst eigenartiges Muster an dem aufgefischten Bronzegefäß noch zu erkennen.

Wenn wir chinesischen Bronzebüchern folgen, weisen die Ting der Chou-Zeit (1122—249), so verschiedenartig auch ihr Dekor ist (Abb. 3, 4, 5, 7, 9), zum überwiegenden Teile noch die der Shang-Dynastie zugeschriebenen Formen auf, aber bald genügt es dem Künstler nicht mehr, seine Erzeugnisse mit neuen Mustern zu schmücken, er gibt ihnen auch von den alten abweichende Formen. So wird der Körper eingebuchtet, auch nach oben stärker verjüngt oder erweitert (Abb. 10) und mulden- oder auch viereckig kastenförmig (Abb. 6). Alle viereckigen, kasten- und muldenförmigen Körper werden von vier Füßen getragen, die zunächst den Röhren- oder leicht nach unten verjüngten Füßen der ersten Zeit sehr ähneln, dann aber auch geschweift

¹⁾ Chavannes, *Mission Archéologique*.

²⁾ Chavannes, a. a. O., Pl. LIX, Nr. 122.

³⁾ *Ibid.* Pl. XXIX, Nr. 52.

⁴⁾ Laufer, *Chinese Grave-Sculptures of the Han Period*, S. 24.



Abb. 5. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie

und stark verziert vorkommen. Die stark geschweiften Füße tragen häufig zierliche Körper.

Verhältnismäßig klein ist die Anzahl der Ting, bei denen die Henkel nicht, in einem Guß gegossen, auf dem oberen Rand des Gefäßes stehen, sondern bei denen sie, seitlich aus dem Körper hervorstehend, ihm angesetzt sind (Abb. 61). Diese Ting haben meist einen erweiterten Rand und geschweifte Füße. Die Henkel sind gewöhnlich mit einfachen, glatt verarbeiteten Nieten eingefügt, aber auch kunstvolle Nieten mit einem Mäandermuster kommen vor; immer sind bei Stücken der frühesten Zeit die Henkel für sich gegossen und dann an den Körper angenietet, und ein Stück, das gegen diesen Grundsatz verstoßen würde, darf ziemlich unbedenklich in eine spätere Periode verwiesen werden. Entweder verstand man in jener ersten Zeit noch nicht, solch komplizierte Stücke in einem Guß zu gießen, oder man zog es vor, sich den Guß durch Teilung des Modells zu erleichtern.

Schließlich bekommen die Ting Deckel. Hierbei wird der Körper gerundeter, so daß er mit dem Deckel fast eine Kugel bildet. Der ursprünglich glatte Deckel erhält Verzierungen, wie beispielsweise drei emporstehende Gedenktafeln, drei oder vier Opfertiere (Ochsen und Schafe), vier Vogelköpfe oder drei Ringe; in der Mitte des Deckels wird ein Anfasser oder ein einer Mauerkrone nicht unähnlicher Griff angebracht. Auch drei Ringe ohne den Griffing kommen vor. Die drei Füße werden geschweift, gerade Füße sind bei diesen Opferkesseln ganz außer Mode gekommen, die Füße wandeln sich in Figuren um, die auf ihrem Rücken den Kessel tragen; auch hohe und niedrige Stummelfüße treten auf. In den chinesischen Katalogen werden auch solche mit Deckel versehene Ting in die Chou-Zeit gesetzt. Uns ist aber kein Stück zu Gesicht gekommen, das sich zweifelsfrei als Choubronze bestimmen ließe, wohl aber solche, welche alle Merkmale des Hangusses aufweisen. Ihre Wiedergabe findet sich deshalb unter den Bronzen der Han-Periode¹⁾.

In den chinesischen Bronzekatalogen haben die Ting wie übrigens andere Bronzen auch besondere Bezeichnungen erhalten, die keineswegs so zusammenhangslos sind, wie einige meinen, sondern die in den Inschriften, dem Dekor, dem Zweck oder dem Namen des Bestellers oder des Verfertigers ihren Grund haben. So finden wir z. B. im Hsi ch'ing ku chien:

Chou Wên Wang ting „das Ting des Königs Wên“ (des Vaters des Begründers der Chou-Dynastie) ein Choustück (Heft 2, S. 5).

¹⁾ Abb. 56f.



Abb. 6. Ting, Vierfuß, Chou-Dynastie

Chou po Shih ting „Das Ting des Grafen Shih, ein Choustück“. Der Verfasser überläßt dem Beschauer den Schluß, ob der Graf Shih als Besteller oder Besitzer identisch mit jenem Herrn aus den Annalen war (Heft 2, S. 23).

Chou chü ting „Das mit beiden Händen emporzuhebende Ting, ein Choustück“. (Heft 3, S. 2 und 12). In allen diesen Fällen rührt die Benennung von der Inschrift her.

Chou ssü ting „Das Rhinoceros-Ting, ein Choustück“. Hier wird das Ting nach dem Tier in der Marke des Verfertigers, die das Ting trägt, genannt (Heft 4, S. 7).

Chou pai ju ting „Das Ting mit den 100 Zitzen, ein Choustück“. Hier wie in allen folgenden ist die Benennung vom Dekor genommen (Heft 5, S. 2).

Chou shou êrh ting „Ting mit den Tieren und Ohren, ein Choustück“ (Heft 5, S. 18).

Chou k'uei fêng ting „Walroß und Phönix-Ting, ein Choustück“ (Heft 5, S. 24).

Chou p'an hui ting „Das Ting mit der sich ringelnden Giftschlange, der Kobra, ein Choustück“ (Heft 5, S. 26).

Chou p'an ch'ih ting „Das Ting mit dem umeinanderrollenden, ungehörnten Drachen, ein Choustück“ (Heft 6, S. 22).

Chou yün lei ting „Wolken- und Donner-Ting, ein Choustück“ Heft 6, S. 25).

Chou lei-wên ting „Donner-Muster-Ting, ein Choustück“ (Heft 6, S. 29).

Chou k'uei-wên ting „Walroß-Muster-Ting, ein Choustück“ (Heft 6, S. 33).

Chou ch'an-wên ting „Zikaden-Muster-Ting, ein Choustück“ Heft 6, S. 39).

Chou huan-wên ting „Der Ring-Muster-Ting, ein Choustück“ (Heft 6, S. 40).

Chou san hsi ting „Drei Opfertiere-Ting, ein Choustück“ (Heft 6, S. 44).

Chou hsien-wên ting „Bogensehnen-Muster-Ting“ (Heft 6, S. 49).

Von unseren Abbildungen bringt Abb. 3 das Lei-wên, das Donner-Muster, auch Hsi-Chou-wên, „das Muster der westlichen (d. i. der ältesten) Chou“ genannt, das chinesische Kenner als eines der ältesten Bronzeornamente betrachten. Das ganze Dekor liegt in dem Bande unterhalb des Randes. Gebettet in Spiralengewirr, worin die, welche dem Muster den Namen gegeben, Donnergewölk sahen, erblicken wir zwei Augen und dazwischen eine senk-



Abb. 7. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie

rechte Linie, die einen hervorstehenden Kamm darstellt. Es sind angeblich Augen und Kamm der Maske des T'ao-t'ieh, eines Fabeltieres, dessen Namen man mit „Vielfraß“ übersetzt hat. Die Bezeichnung hat aber nichts mehr von dem Sinn in sich, den man ihr auch heute noch im Chinesischen unterlegt: des gefräßigen Menschen, der gierig nach Geld und Nahrung verlangt, sondern ihm liegt eher die Bedeutung des nordischen „fjeldfrass“, des „Bergbären“, zugrunde, woraus sich bekanntlich auch das deutsche Wort „Vielfraß“ entwickelt hat. Es ist das in dem Felsengeklüft hausende Ungeheuer, das den Menschen verschlingt, die feindliche Naturgewalt, die über dem Menschlein steht, die ihm Verderben bringt, der man opfern muß. Wie der Chinese sie sich versinnbildlicht, werden wir an der dafür besser geeigneten nächsten Abbildung — Abb. 4 — sehen.

Man ist sich uneinig darüber, was die Spiralen, Doppelspiralen und Zacken bedeuten. Nach Ansicht der einen stellt die untere Reihe Hauer des Untiers, die mittlere seine Ohren, die oberste seine Hörner dar, und diese Annahme hat insofern etwas für sich, als tatsächlich mit ähnlichen Spiralen die einzelnen Teile der aufgelösten Maske dargestellt werden. Die Mäandermotive an den beiden Enden des Ornaments in der unteren und mittleren Reihe müßten dann als Füllsel genommen werden; immer würde aber doch das hellebardenspitzenähnliche Ornament noch zu erklären übrig bleiben, das drei Viertel der oberen Reihe einnimmt. Einige halten es für einen Fächer- oder Federschmuck, wie man ihn aus viel späterer Zeit — etwa aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. — als ein Motiv auf Bronzepauken kennengelernt hat, deren Ursprung man bei barbarischen, nichtchinesischen Stämmen Hinterindiens sucht¹⁾. Nach anderen stammt das Gesamtornament aus Ägypten und ist nichts anderes als die Vorstellung der geflügelten Sonnenscheibe, die in etwas abgeänderter Form bekanntlich auch in Assyrien auftaucht, und die wir zu des Darius I. Zeiten in der Vorstellung des Ahura Mazda, des „Größten der Götter“ wiederfinden. Es läßt sich nicht leugnen, daß der Schwung der Linie von der Kammwurzel bis hinauf zu der Volute am Ende der oberen Reihe sehr demjenigen gleicht, den wir bei den käferflügelartigen Schwingen der Sonnenscheibe beobachten.

Zeitlich wäre eine Beeinflussung der chinesischen Kunst durch die ägyptische oder frühassyrische sehr wohl möglich; wahrscheinlich erscheint sie

¹⁾ S. 224f.

uns nicht; jedenfalls wäre es, soweit man das nach dem heute vorliegenden Materiale beurteilen kann, ein vereinzelter Fall geblieben. Eine dritte Erklärung des Ornaments ist die, daß überhaupt keine T'ao-t'ieh-Maske vorhanden ist, sondern daß wir es mit zwei mit den Köpfen gegeneinanderstehenden Fabelwesen zu tun haben, deren Beine durch die untere Reihe, deren Leib durch die mittlere und deren Rückenschuppen durch die obere Reihe angedeutet werden. Wir werden ein ähnliches Tier, das einen Fisch oder einen Drachen darstellen könnte, in der chinesischen Ornamentik aber K'uei, Walroß, heißt, auf dem Ringfuß des Gefäßes Abb. 21 finden und müssen gestehen, daß die zuletzt gegebene Deutung als die einfachste und natürlichste das meiste für sich zu haben scheint.

Die Bronze unseres Dreifußes ist hellrötlich, sein Guß gut, er trägt innen eingegossene Schriftzeichen und auf der Außenseite des Bodens zwischen den Füßen sich in der Bodenmitte treffende Verbindungslinien, die von drei von Fuß zu Fuß gehenden und zu den Verbindungslinien parallel laufenden Winkeln eingerahmt werden.

Gute rosafarbene und grüne, mittelstarke Patina bedeckt das Stück.

Während bei dem oben besprochenen Ting das Ornament auf ein Band beschränkt war, ist bei dem Dreifuß auf Abb. 4 der ganze Körper geschmückt; auch die Füße tragen ein Motiv. Wir sehen das Hauptornament des Mantels am deutlichsten auf der vom Beschauer aus rechten Seite der Abbildung. Es stellt die eine Hälfte der T'ao-t'ieh-Maske dar, die in ihrer Mitte durch einen schweren Kamm geteilt ist; in der Mitte unserer Abbildung wiederholt er sich als Trennungslinie zwischen den voneinander abgekehrten Masken. Nahe dem Kamme rechts tritt auf glattem, das Gesicht darstellendem Untergrunde, das breitgezogene Auge mit kleiner wagerecht liegender Pupille hervor; links davon erscheint ein kleines, spitzes, luchsähnliches Ohr. Oberhalb des Auges fällt das nach innen gebogene und in sich mit Strichen und Spiralen dekorierte Horn auf. Der Rest des Kammes ist mit ähnlichen hornförmigen, uns in Gedanken zum unbestimmten und unbestimmbaren Körper des Tieres hinüberführenden Ansätzen ausgefüllt. Die T'ao-t'ieh-Maske liegt auf einem Grund, der Wolken darstellt und auch Yün-wên, Wolkenmuster, genannt wird: Mäanderlinien in Vierecken, seltener in Dreiecken, die an den Ecken abgerundet und häufig mit Spitzen versehen, unverbunden nebeneinanderstehen. Die Füße des Gefäßes tragen das stilisierte Zikadenmuster — Ch'an-wên —, das wir in deutlicherer Ausführung auf Abb. 5

kennenlernen werden. Immerhin erkennen wir auch hier unschwer die Spitze, worin die beiden Flügel des Insektes zusammenlaufen, und die durch eine Spirale angedeuteten Augen. Man hat sich in verschiedenen Vermutungen darüber ergangen, warum gerade die Zikade zu einem Ornament in der chinesischen Kunst geworden ist. Bekanntlich kommt das Tier nicht nur in der chinesischen, sondern auch in der Kunst der Mittelmeerländer vor. Nach einer Ansicht soll die Zikade die Seelen der Verstorbenen entführen, nach einer anderen soll sie das Sinnbild der sakralen Musik sein.

Ausführlich erzählt uns Platon von ihnen in seinem Phaidros: „Es heißt“, so lesen wir dort¹⁾, „daß vor langen Zeiten, bevor die Menschen geboren waren, die Zikaden alle Menschen waren, Menschen wie wir. Als dann die Musen kamen und der Gesang der Musen an allen Orten erklang, da kamen diese Menschen vor Entzücken darüber so außer sich, daß sie bloß noch sangen und der Speise und des Trankes ganz vergaßen und gar nicht merkten, daß sie alle stürben. Und aus dem Grabe dieser Menschen entstand dann das Geschlecht der Zikaden, und die Musen haben ihnen die Gabe verliehen, ohne Nahrung zu leben und gleich zu singen und nur zu singen, zu singen, bis sie sterben. Nach dem Tode aber sollten sie alle zu den Musen kommen und den Musen sagen, wer von den Menschen unten sei, und welche Muse der Künstler ehre.“

Daß hierin eine Beeinflussung der chinesischen Kunst durch die des klassischen Griechenlands zu erblicken sei, glauben wir nicht. Eher könnte das Gegenteil der Fall sein oder könnte man an einen gemeinsamen asiatischen Urquell für das Zikadenornament glauben.

Am natürlichsten erscheint uns die folgende Erklärung: Die Zikade, die etwa die Größe unseres Ornamentes erreicht und zu bestimmten Jahreszeiten in China in Scharen Hänge und Gärten füllt, unter den Blättern den Augen der Menschen verborgen, hat etwas Merkwürdiges, Geheimnisvolles. Ihr Zirpen, unerklärlich auch für den, der sie sieht, schallt, von Hunderten und Tausenden der Tiere erzeugt, wie Sausen des Windes durch die Lüfte; wer weiß, woher es kommt, wohin es geht, wen es anruft, wen es beschwört, was es bedeutet? Waren es nicht vielleicht dieselben Geisterstimmen, die der Wanderer in öden Gegenden hörte? Da liegt es unseres Erachtens nicht so fern, nun auch mit dem Tierchen übernatürliche Kräfte zu verbinden.

¹⁾ Platons Phaidros von Rudolf Kaßner, S. 58.

Die Bronze unseres Stückes ist hellrötlich; eine tief in das Metall sich eingefressen habende, vornehmlich grüne Patina bedeckt es außen; innen aber erglänzt ein wunderbares Farbgemisch von Blau, Gelb, Orange und Grün, eines jener Patinafarbenspiele, in denen die Natur ihr Schönstes zu geben sich bemüht hat. Alle Ornamente haben durch vielhundertjährige Berührung von Menschenhand ihre Härten verloren. Eine seltene, gut modellierte, gegossene Marke — Pferd und Peitsche, Abb. 167 Nr. 18 — ist an der inneren Mantelwand angebracht. Die Arbeit ist die mustergültige der Blütezeit unserer Periode, die Form in dem kräftigen Aufbau der massigen Füße, der Kämme und Henkel wie in der Verteilung des Ornaments ein Meisterwerk; der Guß weist — wie fast alle Stücke dieser Zeit — kleine Gußbläschen auf.

Leichter im Muster und in der Form ist das Ting Abb. 5. Hier fällt uns zuerst das Zikadenornament auf. Die in Lebensgröße modellierten Tiere sind mit ungewöhnlicher Natürlichkeit wiedergegeben. Ein jedes ist in Kopfhöhe von Wolkenmotiven umrahmt, die sich mäandergleich um den Körper herum ziehen. Längs der Flügel sind sie in feine Parallelstreifen aufgelöst. Auf einer Borte zwischen den Zikaden und dem Rande liegen, ebenfalls auf Wolkengrund, abwechselnd kreisrunde Schilde und stark stilisierte, rüsselbehaftete Tiere, welche die chinesische Ornamentik mit K'uei, eigentlich „Walroß“ bezeichnet. Mit Walrossen haben sie vermutlich wenig zu tun. Sie werden eines jener Fabeltiere sein, deren Ursprung sich, wenigstens einstweilen, noch nicht ergründen läßt. Später werden wir sehen, daß das Ornament bald in drachenähnliche Wesen übergeht, bald einem Vogelornament ähnelt, so daß es uns schwer wird, die einzelnen Motive auseinander zu halten. Nach chinesischer Auffassung versinnbildlicht es ein widriges, ungeschlachtetes Wesen, das den Menschen nicht wohl will.

Das dazwischenliegende Motiv der Doppelstriche mit vier Spiralanfängen an dem inneren und einem kleinen Kreis in der Mitte nehmen einige für einen Schild, andere für das Sinnbild der Sonne. Schwerlich stellt es einen Schild dar, denn runde Schilde sind in China eine Erfindung viel späterer Zeit; in jenen Tagen trug man längliche rechteckige Schilde mit starker Rippe in der Mitte oder längliche, doppelt gewölbte, am unteren und oberen Ende blattförmig eingekerbte. Unseres Erachtens braucht man sich über Ornamente wie Kreise und Sterne den Kopf nicht zu zerbrechen. Sie sind primitive Motive, die bei allen Völkern wiederkehren, ohne daß ihnen notwendigerweise ein tieferer Sinn zugrunde liegt, und für die sich nur gelegentlich

einmal eine narratorische Bedeutung finden läßt, wie beispielsweise bei dem obengenannten Kreis- und Spiralenornament auf einer Wagenachsennabe (Abb. 53), wo jene das eilende Rad und seine Spiralen die Staubwellen andeuten mögen.

Auf der Außenseite des Bodens trägt unser Stück zwischen den Füßen dasselbe, ein wenig erhabene Dreiliniemuster, das wir schon bei dem Ting auf Abb. 3 beobachteten. Seine Bronze ist hellrötlich, Marke oder Inschrift fehlen, die Patina ist gut.

Ein Meisterstück an Form und Zeichnung bringt Abb. 6. Hier erhebt sich auf vier markigen Füßen in monumentaler Schwere, sarkophaggleich der rechteckige Kastenaufsatz mit den üblichen, einander gegenübergestellten Henkeln. So starke, rosa und grüne, herrliche Patina hat alles überzogen, daß wir nur mit Mühe einiges von den Ornamenten erkennen können. Der untere Teil der Füße ist glatt, den oberen umfaßt mit dem Maul der gefräßige T'ao-t'ieh. Auf dem Mantel sind wulstige Buckel in Linien übereinander gereiht; die 7 mittelsten der beiden oberen Reihen sind fortgefallen, so daß das Auge befriedigt seinen Ruhepunkt findet. Die Randborte zeigt in nur wenig erhabener Ausführung das Ornament der T'ao-t'ieh-Maske.

Die Bronze des Vierfußes ist rötlich; er trägt eine gegossene Marke von vier Zeichen. Auf dem äußeren Boden laufen in der Diagonale von Fuß zu Fuß zwei Linien. Das Stück ist gesprungen.

Auch das Ting Abb. 7 zeichnet sich durch schönste Patina aus. Wir sehen hier die Buckel, die wir oben dicht gedrängt beieinander fanden, auf den unteren Teil des Mantels verteilt, einen jeden auf eine glatte, viereckige Platte gesetzt, von einem Mäandermuster umgeben und in Quadrate, die oberste und die unterste Reihe in Dreiecke eingefast. Dies Motiv nennen chinesische Werke „Pai ju“, das der „hundert Zitzen“.

Unseres Erachtens ist das eigentliche Muster der „Pai ju“, wie wir es beispielsweise Abb. 145 finden, aus dem Muster unseres Dreifußes entstanden, und zwar zu einer Zeit, als der Geschmack sich mit den einfachen, edlen Motiven der Blütezeit nicht mehr begnügte, sondern nach barocken Formen suchte. Die Buckel bei unserem Stück mit ihrer viereckigen Unterlage scheinen uns eher Nägelknöpfe andeuten zu sollen, wie sie im ganzen Orient zu Verzierungen benutzt worden sind, eine Ansicht, in der uns die viereckigen Unterlagen der Buckel, die kleinen Metallplatten ähneln, bestärken. Die Bezeichnung dieses Musters als „Pai ju“ geht auch nur auf Wang Fu, den Ver-

fasser des im Jahre 1107 n. Chr. veröffentlichten Po ku t' u lu zurück. Wenn wir die ältesten bekannten Formen des Ornaments hier betrachten, will uns die Benennung des Motivs nicht gerade glücklich erscheinen.

Auch bei dem eben besprochenen Ting läuft wagerecht eine Borte unterhalb des Randes rings um das Gefäß, aber dicke Patina verhindert das Erkennen des Musters. Aus den beiden hervorstehenden Augen, die wir, auf unserer Abbildung rechts und links von den Henkeln nach der Mitte des Gefäßes zu, sahen, und nach bekannten Ornamenten dieser Art¹⁾ dürfen wir schließen, daß es sich um ein stilisiertes Drachenornament auf Wolkengrund handelt. Die Schweife der Fabeltiere sind gegeneinandergekehrt und durch einen kleinen Kamm getrennt.

Die Bronze dieses Ting ist rötlich, innen auf seinem Boden ist eine seltene Marke, die aus geschwungenen Linien zusammengesetzt ist, erkennbar; die Patina, die es überzogen hat, ist von besonderer Stärke und leuchtender Farbenpracht, kleine Gußblasen sind vorhanden. Soweit man die Qualität der Arbeit beurteilen kann — wir müssen diese Einschränkung wegen des dichten Edelrostbelags machen —, ist sie ohne Tadel.

Wir kommen bei Abb. 8 zu einem Stücke, das von den vorhergehenden in mancher Beziehung abweicht. Die Ornamente sind flach und eng nebeneinandergestellt, während wir es vorher mit großzügigen, markigen Linien zu tun hatten. Auch die Patina ist von geringerer Tiefe. Auf dem der Öffnung nächsten Rande liegen hintereinander Zikaden, die hier langgestreckte Füße erhalten haben. Der sie umgebende Raum innerhalb der Borte ist mit Wolkenlinien, die sich der Form anpassen, gefüllt. Der Leib der Zikaden hat Schuppen erhalten. Fast scheint es, als habe der Künstler gar nicht mehr Zikaden, sondern irgend einen andern Käfer abbilden wollen. Dann folgt eine schmale Borte von zwei geschwänzten, übereinandergreifenden Spiralen, das Muster der P'an yün, der durcheinanderziehenden Wolken. Den Abschluß nach unten bilden mit einem eleganten V-ähnlichen Motiv auf Wolkengrund gefüllte Dreiecke, worin wir stark stilisierte Zikaden erkennen.

Die Bronze ist rötlich, und das Stück trägt eine aus drei Schriftzeichen bestehende Inschrift. Ornament und Patina verweisen das Ting in das Ende unserer Periode, nicht fern jener Zeit, wo zarte Modellierung, ein spitzenähnliches Muster und vollendeter Guß das Entzücken des Bronzeliebhhabers

¹⁾ Hsi ch'ing ku chien, Heft 5, S. 2.



Abb. 8. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie



Abb. 9. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie

bildeten. So werden wir denn auch Ähnliches, wie beispielsweise das quergelegte Zikadenornament, in noch weiter stilisierter Form, in der Han-Periode auf Abb. 58 kennenlernen.

Abb. 9 bringt uns ein Ting mit einer von der bisher vorgeführten grundverschiedenen Arbeit. Es handelt sich, wie schon der erste Blick zeigt, um rohere Arbeit. Die Modellierung ist flüchtig, der Guß schlecht, die Form mangelhaft. Man hat geglaubt, daß Bronzen dieser Art — wir werden bei Abb. 10 und 61 zwei ähnliche kennenlernen —, die gewerbsmäßig hergestellte, billigere Ware für den ärmeren Mann gewesen seien. Aber es fehlen die Beweise dafür, und unsere Kenntnis altchinesischer Kulturzustände macht es unwahrscheinlich, daß damals schon eine so ausgedehnte Bronzeindustrie bestanden hat, daß auch der Minderbegüterte sich den Luxus bronzener Opfergefäße hätte leisten können. Außerdem konnte zu einer Zeit, wo der Wert des Stückes im Metall und nur zum allergeringsten Teile in der Arbeit lag, der Preisunterschied zwischen einem gutgearbeiteten und einem schlechtmodellierten Ting kein erheblicher sein. Auch der Umstand, daß wir unter den letzteren recht große Stücke finden, scheint uns gegen die Vermutung, daß es sich hier um Ware der kleinen Leute handle, zu sprechen.

Hiermit stimmen die Ansichten chinesischer Kenner überein, die Bronzen dieser Art nicht einer besonderen Volksklasse, sondern bestimmten Stämmen, und zwar den erst allmählich sinisierten nördlichen und östlichen Barbaren in den Herzogtümern Chin und Ch'i zuschreiben.

Es mag von Interesse sein, zwei Worte über diese Staaten zu hören:

Die Herzöge von Chin stammten vom Kaiserhause der Chou ab, das sie 1106 v. Chr. mit der Herrschaft in der heutigen Provinz Shan-si belehnt hatte. Sie trugen den kaiserlichen Clannamen Chi. In ihrer Blütezeit dehnten sie sich bis über den Gelben Fluß hinüber nach Honan und Shen-si aus. Es war altgeheiligt Gebiet, worauf sie saßen. Das Land zwischen dem Fênfluß und dem Gelben Fluß — in der Südostecke des heutigen Shan-si bis zum heutigen P'ing-yang-fu am Fên hinauf war um 2300 v. Chr. herum der Sitz der Kaiser gewesen. Die Hauptstädte von Chin, die noch heute als ärmliche Provinzialstädte mit den gleichen Namen wie vor 2500 Jahren bestehen, lagen im Fên-Gebiet: Ch'ü-wu, Chiang und I-ch'êng. Im Norden grenzte Chin überall an wilde Tatarenstämme. Zur guten Hälfte waren seine Einwohner selbst Tataren, auch das Fürstenhaus war mit dem Blut der Tataren vermischt, deren Clan „einfach und kurzerhand das Zepter führte, ohne das

Buch der Oden aufzuschlagen oder das Buch der Geschichte“. So waren auch die Chin, ob sie gleich ein orthodoxer Staat waren, doch kulturell nicht auf der gleichen Höhe wie die anderen verfeinerten Staaten. Mochten ihre Staatsmänner und Fürsten auch die heiligen Riten kennen, die Luft im Reiche war barbarengeschwängert, es war ein rauflustiger, mächtiger, kerniger Stamm, der im Norden des Reiches die Wacht hielt. Schon 632 v. Chr. stellt er 700 Streitwagen ins Feld gegen Ch'u und schenkt aus der Kriegsbeute 100 Streitwagen an den Kaiser; 800 Streitwagen schickt er 613 v. Chr. dem entthronten Kaiser zu Hilfe und mit ebensoviel zieht er 589 v. Chr. gegen Ch'i.

Der Marquis von Chin war einer der Protektoren, der den Kaiser, der ihm den Titel „mein Onkel“ übertrug, als Strohmann behandelte; er beschied ihn zum Darbar, das er 632 v. Chr. abhielt, und ließ sich von ihm feierlich die kaiserlichen Besitzungen nördlich vom Gelben Flusse, zwischen dem Gelben Fluß und dem Chinfluß abtreten. Dabei schenkte ihm der Kaiser „einen Kriegswagen, einen roten und einen schwarzen Bogen mit je 1000 Pfeilen, einen Bronzekrug gewürzten Weines, einen Becher aus Nephrit mit Henkel und 300 Tigerleibgardisten“. Des Protektors bescheidene Darbietungen hatten nach orientalischem Brauch, wo der Mächtige weniger schenkt als der Geringe, in einigen Kriegsgefangenen bestanden. Im Jahre 452 v. Chr. beginnt der Ruhm von Chin zu verblassen. Innere Wirren erschüttern das einst so mächtige Reich, und aus dem Kampfe gehen drei Familien als Sieger hervor, die sich in Chin teilen: die Wei, die das südliche Shan-si und einen Teil Ho-nans sich nehmen, die Han, die sich im heutigen Ho-nan zu Herren aufwerfen, und die Chao, welche Besitz ergreifen von Nordshansi, der zwischen Shan-si und Chih-li liegenden Nordspitze des heutigen Ho-nan und von einem Teil von Chih-li. Wei wird 225 v. Chr., Han 230 v. Chr., Chao teilweise 228 v. Chr., ganz 222 v. Chr. von Ch'in annektiert.

Ch'i umfaßte den größeren Teil von Shan-tung, das noch heute im eleganten Stil der Literaten „Ch'i“ heißt, und reichte die Küste entlang bis in das heutige Chih-li. Man weiß nichts Zuverlässiges über die Herkunft von Herrscher-geschlecht und Volk. Jedenfalls stammen die Fürsten nicht, wie viele der anderen Territorialen, vom Kaiserhause der Chou ab. Wahrscheinlich waren sie eine eingeborene Tatarendynastie der „östlichen Barbaren“. Die Hauptstadt war die mächtige und reiche Stadt Lin-tzü; sie existiert noch heute als eine kleine Provinzialstadt desselben Namens in der Provinz Shan-tung.

Der Gelbe Fluß, der damals im Bette des heutigen Changflusses floß, grenzte Ch'i gegen Westen ab, im Osten reichte es bis an die See; im Norden dehnte es sich bis zu den Salzpflanzen bei T'ien-chin, im Süden etwa bis zum heutigen Ch'ü-chou und darüber hinaus.

Jahrhundertlang blieben die Ch'i die kleinen Fürsten; ihr Reichtum lag in der Beherrschung der Salzlager. Noch 894 v. Chr. hören wir von einem Fürsten von Ch'i, den der Kaiser zur Strafe für ein politisches Vergehen bei lebendigem Leibe kochen läßt. Es muß ein mächtiger Kessel gewesen sein, der hierzu diente, vielleicht einer von der Art, wie er in Paris im Musée Cernuschi steht. Bald entbietet der Kaiser den Marquis von Ch'i zur Bestrafung der „westlichen Barbaren“ — wahrscheinlich mongolischer oder Türkstämme — (827 v. Chr.), bald sucht Ch'i selbst Hilfe bei einem anderen Staate gegen die „nördlichen Barbaren“ — Tungusen oder Mongolen — (706 v. Chr.), bald schließt es Verträge mit den Tataren.

Um 679 v. Chr. herum beginnt der Stern von Ch'i hell zu strahlen, beginnen die Früchte zu reifen, die weise Herrscher schon von Anfang des Staates an dadurch gesät, daß sie Handel, Gewerbe, die Salzerzeugung und den Fischfang unterstützten. Nun hatten die reichen Erträgnisse aus den Salzfeldern den Staatssäckel gefüllt, das Heer war in den Kämpfen mit den Barbaren gestählt. Da kam das große Wagnis: Der Marquis von Ch'i, nachdem der Kaiser schon seinen Vorgänger in einem einzelnen Falle zum Schiedsrichter ernannt hatte, erklärte sich zum „Verwalter des Reiches“. Er war damit der erste, der das tat, was später viele, und einige mit Erfolg, versuchten. Der anerkannte Primus inter pares, das weltliche Haupt, der Reichsverweser — wenn man so den tatsächlichen Inhaber der Macht, im Gegensatz zu dem Kaiser, der zum geistlichen Herrscher, zu einem Kaiser der Riten herabgedrückt war, nennen darf.

589 v. Chr. gerät das Glück der Ch'i ins Wanken; der Herrscher von Chin nimmt die Hauptstadt, und gegen hundert Jahre später, 489 v. Chr., bringt der König von Wu Ch'i eine Niederlage bei, wobei Ch'i 800 lederne Wagen und 3000 Kürasse und Schilde verliert.

Schlechte Regierung schafft Unfrieden im Innern, und die Großen im Lande, besonders die Familie eines Steuerpächters, schüren die Unzufriedenheit der Bedrückten. Es dauert nicht lange, da ermordet einer dieser Familie, der Hausmeier, den Fürsten, und nachdem seine Nachkommen fast ein Jahrhundert lang nach ihrem Belieben Fürsten von Ch'i ein- und abgesetzt, wirft

einer von ihnen sich schließlich selbst zum Herrscher auf, und der Kaiser, der nie imstande gewesen war, die Bluttat des Hausmeiers zu rächen, verleiht dem Usurpator den Ch'i-Thron — 378 v. Chr.

Der neue Herrscher nimmt den Königstitel an; eine neue ungeahnte Blüte beginnt in Ch'i; Handel und Gewerbe tragen üppige Früchte, Reichtum und Luxus mehren sich zusehends; Hahnenkämpfe und Ballspiele, Eunuchen und Freudenhäuser finden wir erwähnt. Ch'i wird der Mittelpunkt der Leute von Geist, Gelehrten, Philosophen und Wahrsagern, das Venedig Chinas.

Kehren wir zu unserm Dreifuß Abb. 9 zurück. Oben umschließt ihn eine im Verhältnis zu dem anderen Ornament reichlich breite, plump wirkende Borte mit stark stilisiertem K'uei-, dem Walroßornament. Der Rüssel des uns von der Randborte bei Abb. 5 her bekannten Tieres hat sich verlängert, und das Auge, verziert mit den zu Schnörkeln gewordenen Ohren und Kamm ist in die Mitte gerückt. Darunter folgen zwei Reihen nebeneinandergestellter Schuppen, eine Verzierung, die von den Schuppen des T'ao-t'ieh genommen worden ist. Chinesische Werke nennen dies Motiv das Huan-wên, „Ringmuster“. Irrig ist die Behauptung, daß dies Ornament Schindeln bedeuten solle.

Am äußeren Boden laufen von Bein zu Bein erhöhte Linien, die ein Dreieck einschließen. Marke oder Zeichen sind nicht vorhanden. Die Bronze ist hellrötlich, die Patina mäßig stark und an einem angeschweißten Fuß mit künstlicher Patina ausgebessert. Wir setzen das Stück an das Ende unserer Periode.

Noch wilder in Form und Ornament, wenn wahrscheinlich auch älter als der ebenbesprochene ist das Ting Abb. 10. Für den schweren Körper sind die Füße zu dünn und zu zierlich geschweift; der Körper selbst ist zu gedrückt im Verhältnis zu seiner Breite. Die Randborte trägt das Motiv der T'ao-t'ieh-Schuppen, wobei je eine kleine mit einer langgezogenen abwechselt. Eine flüchtig modellierte, ungleich breite Linie schließt das Schuppenmuster von dem unteren Teile des Mantels ab, der zwischen einem Wellenbande Ornamente trägt, die aus der Zikade entstanden sind, wenn sie auch mehr an die T'ao-t'ieh-Maske zu erinnern scheinen. Die Zikadenaugen sind zu Hörnern geworden. Der Flügelleib hat sich in einen Schild verwandelt, den man als kopfähnlichen Unterbau für die Hörner zu halten geneigt ist. Den Öffnungen des Wellenbandes entsprechend zeigen die Masken abwechselnd



Abb. 10. Ting, Dreifuß, Chou-Dynastie

nach oben und unten. Das Band ist mit Einfurchungen versehen, die Fühlhörner und Spiralen ähneln.

Man hat geglaubt, daß das Wellenband aus den Wellenlinien des sich windenden Wesen entstanden sei; unseres Erachtens liegt gerade mit Rücksicht auf die Füllung seiner Freiflächen mit Zikadenmotiven die Annahme näher, daß es sich hier einfach um eine sich zum laufenden Bande erweitert habende Umrahmung des Zikadenornamentes handelt.

Die Füße sind von einer T'ao-t'ieh-Maske gekrönt, die einigermaßen mit der Roheit der Arbeit des Mantels versöhnt. Die Bronze ist rötlich und zeigt Gußblasen. Am Mantel, zwischen Mantel und Boden und zwischen den Beinen sind die Gußnähte sichtbar. Die Patina auf der Außenseite ist von mittlerer Stärke, die im Innern des Kessels von hervorragender Farbenpracht und Massigkeit.

Die Größe und Schwere der im Hsi ch'ing ku chien wiedergegebenen Ting ist sehr verschieden. Die folgenden Maße sind markante Größen¹⁾.

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser chinesische Zoll ²⁾	Gewicht Tael ³⁾
A. Besonders große und schwere:	17	13	499
	19,9 mit Deckel	19,2	1407
	16,4 „ „	15,6	1316
	13,1	9,5	227
	11,2	11,2	475
	10,6	13,2	651
B. Gute Mittelgrößen:	7,4	10,1	165
	6,3	4,2	71
	5,2	5,4	61
C. Kleine Tings:	3,5	3,2	16
	3,3	3,2	60
	3,2	5	38

¹⁾ Wir haben aus dem Hsi ch'ing ku chien Maße und Gewichte der hauptsächlichsten Bronzeformen herausgezogen, um einen Anhalt für Größen- und Gewichtsverhältnisse der Bronzen zu geben; diese Zahlen sind, wie wir aus eigener Erfahrung wissen, dann von Wert, wenn es einmal gelingt, ein Stück zu Gesicht zu bekommen oder gar zu erwerben, das nach Form und Zeichnung dem in einem der chinesischen Kataloge aufgeführten Stücke vollkommen entspricht. Die Nachprüfung der Größe und des Gewichtes gibt uns einen Anhaltspunkt zu seiner Beurteilung, der — vorausgesetzt, daß auch die anderen Merkmale zur Bestimmung der Echtheit des Stückes nicht

Im ganzen bildet das Hsi ch'ing ku chien 233 Ting ab und setzt davon 27 in die Shang- und 166 in die Chou-Dynastie.

Die zweite große Kategorie der Sakralgefäße sind die

TSUN 尊

Tsun ist ursprünglich ein hoher, fast röhrenförmiger Becher von impo- nierender Form (Abb. 11 und 12). Der Becher gliedert sich in drei Teile, einen nach unten zu geschweiften Fuß, einen gewölbten Körper und einen nach oben zu ausladenden Hals. Sein Zweck war die Aufbewahrung des Opferweines. Der Becher kommt auch in kleinerem Formate als Trinkbecher vor, in welchem Falle das Mittelstück des nach außen gewölbten Körpers verschwindet (Abb. 18 und 19).

Fast immer ist das Dekor dieser Becher auf das Notwendigste beschränkt.

Aus den Bechern entwickeln sich die Vasen, die der ganzen chinesischen Keramik für Jahrtausende als Vorlage gedient haben, und in denen die Künstler ihrer Phantasie, wie auf keinem anderen Gebiete, die Zügel haben schießen lassen.

versagen — uns schließlich eine ziemlich sichere Meinung über Echtheit oder Unechtheit zu bilden erlaubt.

Das Hsi ch'ing ku chien ist als Katalog eines Teiles der kaiserlichen Sammlung auf Befehl des Kaisers Ch'ien Lung 1749 von einer Kommission von Gelehrten und Künstlern zusammengestellt worden; Bronzekenner wie Liang Shih-chêng, Chiang P'u, Wang Yu-tun befanden sich darunter. Wir haben dies Werk ausgewählt, weil es uns in der Originalausgabe vorgelegen hat — das handschriftliche Exemplar davon besitzt das Ostasiatische Museum in Berlin —, während das, sonst häufig als Unterlage gewählte, im Jahre 1107 von Wang Fu verfaßte Po ku t'u lu, der Katalog der Bronzesammlung des Kaisers Hui Tsung nur in späteren Wiederauflagen erhältlich ist, welche dem üblichen Fehler chinesischer Neuauflagen, Ungenauigkeit in der Wiedergabe der Holzschnitte, unterliegen.

Wir geben, indem wir Größen- und Gewichtsmaße aus dem Hsi ch'ing ku chien aufführen, die Möglichkeit zu, daß die von den Autoren des Werkes gewählten Datierungen richtig sind, weil wir uns nicht anmaßen wollen, ein Urteil über Stücke zu fällen, die wir nicht gesehen haben. Wenn wir uns trotzdem versagt haben, Abbildungen aus chinesischen Katalogen zu bringen, so geschah das deshalb, weil wir bei dem Versuche der Datierung chinesischer Bronzen uns eben auf diejenigen Stücke, die wir selbst geprüft haben, beschränken zu sollen geglaubt haben,

²⁾ 1 chines. Zoll ca. 3,35 cm.

³⁾ 1 Tael = 38,246 g, Ku-ping tael; in Japan 37,799 g.



Abb. 11. Tsun, Becher, Shang-Dynastie (1766—1122 n. Chr.)



Abb. 12. Tsun, Becher, Shang-Dynastie (1766—1122 n. Chr.)

Diese Vasen für Opferwein weisen in der Regel die Teile des Bechers: Fuß, Körper und Hals auf; aber der Fuß schrumpft zusammen, und Körper und Hals verschmelzen zur Vasenform. Selten fällt der Fuß ganz fort. Der Körper ist mehr oder weniger gebaucht (Abb. 14, 62, 137) oder röhrenförmig und nach unten ein wenig verjüngt (Abb. 16); als Henkel finden wir Tierköpfe oder Fabeltiere (Abb. 14 und 16), einfache Ösen oder Ösen mit Ringen und einem tierhauptähnlichen Aufsatz (Abb. 64, 65, 138 und 139). Statt der starken Betonung des Körpers kommt auch eine entsprechende Vergrößerung des Halses vor, der trichterförmig ausladet. Derartige Vasen sind häufig mit plastischen Tierköpfen geschmückt, die auf der Schulter des Mittelstückes ruhen (Abb. 16, 17, 66 und 140). Während viereckige Vasen mit und ohne Deckel bald keine Seltenheit mehr bilden (Abb. 63, 133 und 134), finden sich nach den chinesischen Quellen nur wenige, bei denen Fuß und Körper quadratisch sind und der Hals sich noch in der ursprünglichen Rundung wölbt. Gelegentlich ist auf der einen Breitseite der Vase, und zwar immer auf ihrem unteren Teile, ein Henkel zum Anfassen angebracht; er diente dazu, leichter das richtige Maß des Opferweins abzumessen, wenn die linke Hand die Vase in der Schwebe hielt und die Rechte sie hob und senkte (Abb. 67). Auch auf Tiere gesetzte Vasen kommen vor (Abb. 135 und 136), und hieraus entwickelt sich das Aquamanile, das Flüssigkeitsgefäß in Tierform. Wir haben hier absichtlich auch auf Vasen Bezug genommen, die uns nur aus späteren Epochen bekannt sind, um zu zeigen, zu welcher Vielseitigkeit der Formen der Ausbau des Tsun geführt hat. Fast alle diese Vasenformen stellen chinesische Bronzeschriftsteller in unsere Periode, obwohl einige davon schon aus stilkritischen Gründen einer späteren Epoche angehören müssen.

Wir beginnen die Betrachtung unserer Tsun mit dem Becher Abb. 11, ohne damit diesem ein höheres Alter zuschreiben zu wollen als dem nächstfolgenden.

An ihm sind nur Fuß und Körper dekoriert. Auf der sichtbaren Hälfte des um den Fuß gelegten Bandes sehen wir zwei stilisierte, mit den Köpfen gegeneinandergestellte Vögel auf Wolkengrund. Sie sind voneinander getrennt durch einen Wall, der dem Kamme des T'ao-t'ieh im Mittelstück des Bechers entspricht. Es sind großäugige Vögel mit starkem Hakenschnabel, die der Künstler sich als Vorbild genommen hat, und es ist interessant, hier zu beobachten, daß ein Vogelmotiv schon in frühester Zeit als Schmuck benutzt wird. Die Auffassung, daß es sich hierbei um eine Wiedergabe des besonders geschätzten Jagdfalken handle, hat unseres Erachtens wenig für

sich, weil es sich hier um ein Sakralgefäß handelt, für dessen Schmuck die Vorstellung gerade des Jagdfalken unmotiviert wäre, und weil auch ein Falke in keiner Verbindung zu dem Dekor des Mittelstücks, dem T'ao-t'ieh stehen würde. Wahrscheinlich haben wir es hier vielmehr mit einer Vorstellung des sagenhaften übernatürlichen ungeheuren Vogels P'êng zu tun, den wir allerdings erst bei Chuang-tzü um 350 v. Chr. erwähnt finden.

Mit diesem Vogel ist nicht zu verwechseln der buddhistische Garuda, der auf späteren Bronzen dargestellte Fabelvogel, der den Buddhismus gegen die Dämonen verteidigt, und der erst mit der Einführung dieser Religion im 1. Jahrhundert n. Chr. nach China kam.

Auf dem Mittelstück erkennen wir die Augen des T'ao-t'ieh, seine Augenbrauen, Hörner, Ohren, die Linien des Maules und der Nase sowie den Kamm. Alles ist auf Wolkengrund gelagert. Ober- und unterhalb dieses Dekors laufen zwei erhöhte Linien rund um den Becher, das Hsien-wên, das „Bogensehen“-Muster.

Die Bronze des Tsun ist hellrötlich, eine unvergleichlich schöne, dicke, in Grün, Blau, Gelb, Rot, Orange leuchtende Patina bedeckt in solcher Stärke das Stück, daß es sich nicht sagen läßt, ob sich Marke oder Schriftzeichen darauf befinden. Der Becher ist gesprungen. In der Würde der Form, der Sparsamkeit und dem Ernste des Ornaments findet er schwer seinesgleichen. Wir halten ihn sowie das gleich zu betrachtende Tsun auf Abb. 12 für sehr frühe Stücke unserer Periode.

Obwohl reicher im Dekor, bewahrt doch auch der Becher auf Abb. 12 die ganze Feierlichkeit des Sakralgefäßes.

Der Fuß trägt zwischen kräftigen Kämmen die Maske des T'ao-t'ieh, wovon wir am besten auf der rechten Hälfte des Fußes Ohr, Auge, Augenbraue, Horn und Hauer erkennen. Dasselbe Ornament, von dem vorhergehenden durch „Bogensehne“ getrennt, wiederholt sich in vergrößertem Maßstabe im nächst höheren Ringe. Nach einem glatten Absatz folgt ein schmaler Ring, worauf wir zwei mit dem Rücken gegeneinandergestellte Fabeltiere bemerken. Sie möchten nach dem über ihren Rücken liegenden, vom Körper losgelösten Horn, alte, gehörnte Drachen, „Lung“, im Gegensatz zu „Ch'ih“, dem jungen Drachen, dem noch keine Hörner gewachsen sind, andeuten, wenn sie nicht ihr Hakenschnabel in die Vogelwelt verwies. Wir werden sie als „Drachenvögel“, die einer Verbindung von Phönix und Drache entsprungen sind, kennen lernen. Der hohe Kelchrand trägt die Umrisse

des Zikadenmusters, wohinein in merkwürdiger Übereinanderstellung das T'ao-t'ieh-Motiv verarbeitet worden ist. Es steht auf dem Kopf und fängt unten mit den Hörnern an, es folgen die Augenbrauen, die Augen, Ohren, die Hauer und schließlich als Abschluß in der Spitze ein ähnliches Haken-dreieck, wie wir es in dem Zikadenmuster bei Abb. 8 finden.

Es hat, wie wir sehen, ein kaleidoskopartiges Spielen mit den Motiven statt; immer neue Zusammenstellungen erfindet die orientalische Phantasie. Wir folgen hier zwar der Zusammensetzung und Entstehung der einzelnen Ornamente, doch darf uns das den Blick nicht rauben für die schöpferische Phantasie, mit welcher der Chou-Künstler aus dem reichen Schatze seiner Fabelwesen und Vorsintfluter sich immer von neuem wieder seine Ornamente und damit eine übergewaltige Schrift schafft, durch die er uns fortreißt zu den Höhen seiner weit über den Gesichtskreis der Menschengenossen auf Erden stürmenden Gedanken. Fort aus der leiblichen, lebendig organischen Welt hinaus in das Übersinnliche, Undurchdringliche, Abstrakte führen uns seine Wege.

Das Tsun trägt eine Marke auf dem inneren Boden, die aber wegen üppiger Patinabildung nicht völlig erkennbar ist. Der Edelrost hat in gelben, grünen und purpurnen, herrlichen Tinten das ganze Stück überzogen. Die Bronze ist hellrötlich.

Ganz ähnlich an Einteilung und Verteilung des Musters ist der Becher Abb. 13. Nur liegen hier die etwas flacheren Hauptmuster auf einem Wolkengrund; auch sind die Kämme nicht glatt wie bei den beiden vorhergehenden Tsun, sondern gekerbt. Das schmale Band am Halsansatz trägt dasselbe Fabelwesen wie der Pokal Abb. 12, jedoch ist der Schweif hier nach unten gezogen, während er dort nach oben stand. Die Freiheit der Behandlung legt die Möglichkeit nahe, daß das Untier, das wir aus der Halsborte des Ting Abb. 5 kennengelernt hatten, und wofür die chinesische Ornamentik den Namen des Walrosses „K'uei“ erfunden hat, aus diesem Motive hervorgegangen ist.

In dem Zikadenmuster des Halses ist die T'ao-t'ieh-Maske wie bei dem Tsun Abb. 12 statt nach unten nach oben gestellt.

Die Bronze ist rötlich; der Becher trägt an der inneren Seite des Fußes zwei gegossene, sehr tiefliegende Schriftzeichen, ist zerbrochen und mit starker grüner, roter und blauer Patina bedeckt. Stilkritisch ist er mit seinen eleganteren Formen und feinerem Muster der jüngste der drei eben besprochenen. Er dürfte in die Blütezeit unserer Epoche, die man von 900—700



Abb. 13. Tsun, Becher, Chou-Dynastie



Abb. 14. Tsun, Vase, Chou-Dynastie

v. Chr. setzt, fallen, während man die beiden zuerst erwähnten (Abb. 11 und 12) nach der Qualität ihrer Patina der ersten Hälfte unserer Periode, und damit wahrscheinlich der Shang-Dynastie zuweisen darf.

Einen an Form und Muster ähnlichen Becher wie den von Abb. 11 setzt das Hsi ch'ing ku chien in die Shang-Dynastie¹⁾.

Wir kommen zu den Tsun, welche die Becherform verlassen haben und zu reinen Vasen geworden sind, und betrachten zunächst Abb. 14. Aus dem abwärts ein wenig nach außen gebogenen Ringfuß steigt in einer Linie von vollendetem Schwung die bauchige, am Halse verengte Vase empor. Kein weiterer Schmuck als zwei Henkel von der Form langschnäbliger Vogelköpfe zieren das Stück. Nur durch die Silhouette hat hier der Künstler zu wirken versucht, und meisterhaft ist es ihm gelungen. Solch hohe Kunst hat die Natur wohl belohnen wollen, indem sie dicke Schichten grünen und roten Edelrostes über die Vase wob, die bei der Glattheit der Fläche besonders wirkungsvoll werden.

Die Wahl des Vogelkopfes als einzigen Ornaments der Vase gibt uns zu denken; es scheint, daß das Vogelmotiv in der frühen Kunst eine größere Rolle gespielt hat als in der späteren, wo es fast nur in den stereotypen Formen des Garuda und des Phönix und gewöhnlich an untergeordneter Stelle auftritt.

Die Bronze ist hellrötlich, Marke oder Schriftzeichen sind nicht vorhanden. An den Seiten, der Mitte der Köpfe folgend, ist eine Gußnaht erkennbar, der Boden ist nach dem Guß der als Röhre gegossenen Vase in einem zweiten Guß eingefügt worden, wie man an seiner Gußnaht erkennt, die quer zu derjenigen der Vase läuft.

Auch bei der Vase Abb. 16 finden wir abermals große Sparsamkeit im Dekor und ebenfalls Tierhenkel. Der eine von letzteren ist abgebrochen und liegt vor der Vase. Die Henkel stellen Ch'ih dar, junge Drachen, denen die Hörner noch nicht gewachsen sind, die wir später noch häufig in der Bronzenornamentierung wieder antreffen werden.

Abgesehen von einigen „Bogensehnen“ an Fuß und Hals tritt als Muster nur ein Tierkopf hervor, den man für den Kopf einer Katzenart, vielleicht den eines Tigers, des Tieres, das die geheimnisvollen Gewalten der Erde symbolisiert, halten könnte, der aber vielleicht auch, in Symmetrie zu den hornlosen Drachen, einen jungen T'ao-t'ieh vorstellen soll. Für letztere An-

¹⁾ Heft 8, S. 5.

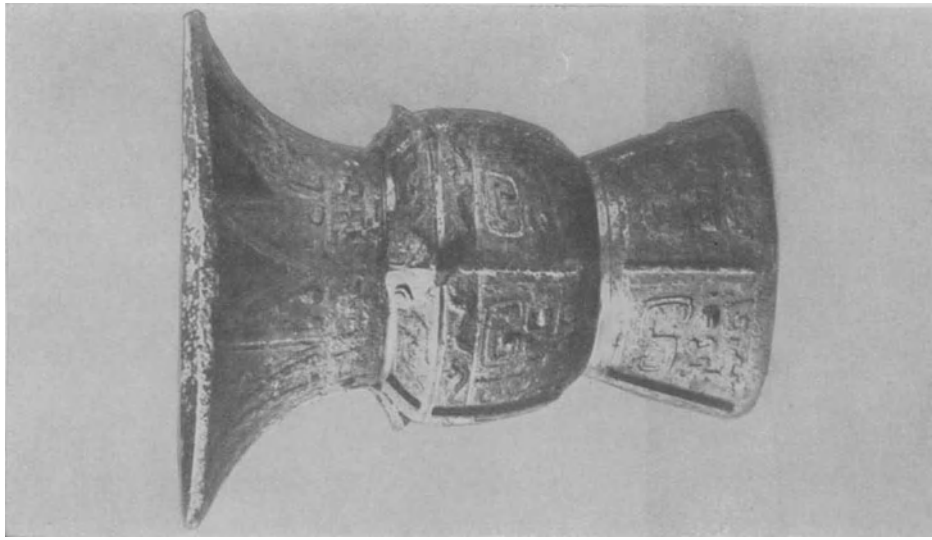


Abb. 17. Tsun, Vase, Chou-Dynastic



Abb. 16. Tsun, Vase, Chou-Dynastic

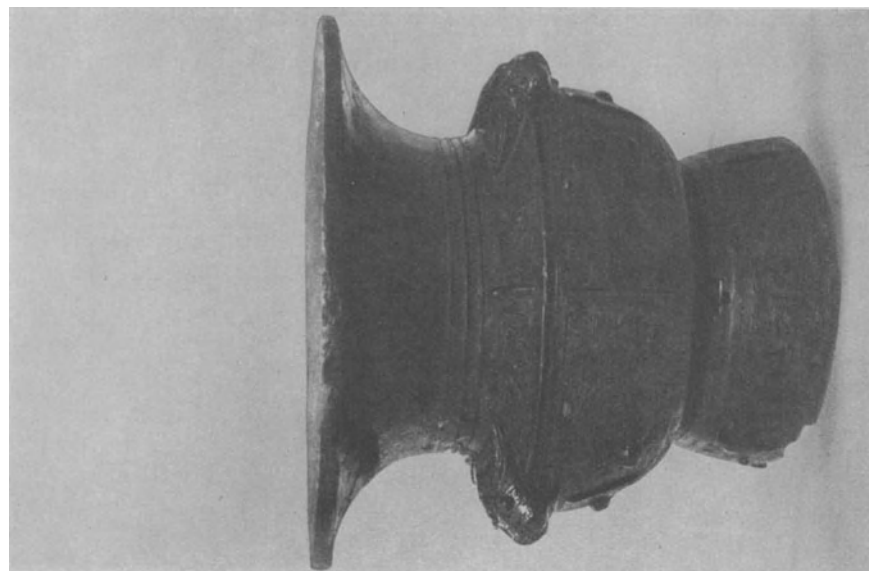


Abb. 15. Tsun, Vase, Chou-Dynastic

nahme scheinen die kleinen Spiralen zu sprechen, die der Kopf oberhalb der Augen trägt, und die an die Form der Hörner des Untieres erinnern. Der Kopf liegt auf einem Bande, das in vertiefter Arbeit das Wellenbandornament mit gegenübergestellten, hier aus dem Zikadenmotiv entstandenen T'ao-t'ieh-Häuptern zeigt, das wir in roherer Ausführung auf dem Mantel des Ting Abb. 10 angetroffen haben.

Die Bronze der Vase ist hellrötlich, der abgebrochene Ringfuß ist wieder angelötet worden; eine dicke, farbenreiche Patina hat sich tief in das Metall eingefressen. Marke oder Zeichen sind nicht vorhanden.

Bei den Vasen Abb. 15 und 17 stoßen wir auf einen uns bisher unbekanntem, reichen Schmuck. Schon der ausladende Ringfuß der Vase Abb. 15 trägt verschiedene Motive: das T'ao-t'ieh-Haupt, durch den Kamm in zwei Hälften geteilt, und ein anderes Fabelwesen, das hier dem „Drachenvogel“ ähnelnde „Walroß“. Letztere stehen — sichtbar in der Mitte unserer Abbildung — mit dem Kopf auf dem untersten Rande, und rechtwinklig dazu richtet sich der Körper empor, so daß die Füße und der nach unten gebogene Schweif der Tiere sich gegenüberstehen. Auch das Mittelstück trägt in der Bildmitte dies Ornament und ferner noch zwei andere Fabeltiere, deren Lage wir uns auf der leider schlechten Aufnahme aus den erhöhten Augen vergegenwärtigen müssen: Auf dem Hauptstücke des Mantels eine T'ao-t'ieh-Maske und darüber ein langgestrecktes, drachenähnliches Tier. Alle Ornamente sind auf Wolkengrund gebettet. Auf der Schulter liegen plastische Köpfe mit stierähnlichen Hörnern, die nach ihrem Kamm als T'ao-t'ieh-Häupter anzusprechen sind. Den Hals rahmen drei Bogensehnen ein. Im Innern des Halskelches sitzen drei plastische Frösche, die, wie der Verfasser des Sumitomoschen Kataloges, Herr Goroku Hata, treffend bemerkt, aussehen, als wollten sie aus der Bechervase herauspringen.

Dort, wo der Fuß aufhört, ist die Bronze in Kreuzform durchbrochen. Mit dem so entstandenen Loche hat es eine eigene Bewandnis; es sollte nach chinesischer Ansicht dem Geiste, dem geopfert werden sollte, und auf den vielleicht gerade, natürlich unabsichtlich, der hohle Fuß gesetzt worden war, die Möglichkeit geben, hier durchzuschlüpfen und sich nun an dem Opfer zu erfreuen. Wir werden solche Schlupflöcher auch noch bei anderen Sakralgefäßen kennenlernen.

Bei der Vase Abb. 17 kehrt ein ähnliches Dekor wieder: Die T'ao-t'ieh-Maske im Fuß und dazu — in der linken und rechten Ecke des Bildes —

der Drachenvogel mit Hakenschnabel, Kamm und wagrecht getragenen Schwanz. Auf der unteren Hälfte des Mittelstückes ein gleichartiges Motiv und über diesem ein Band, worauf deutlich und in naturalistischer Auffassung zwei große und zwei kleine Vögel sich gegenüberstehen. Die Schulter trägt plastische T'ao-t'ieh-Köpfe und ein „Walroß“-Motiv, es folgen am Hals eine Borte mit großen, stilisierten Vögeln mit Hakenschnabel und am ausladenden Kelch nach oben stehende Zikadenbögen ohne Füllung, allein durch Hakenbögen gebildet. Alle Ornamente liegen auf engem Wolkengrund, auch sind alle hervorstehenden Ornamente überreich dekoriert.

Die Patina dieser Stücke ist hervorragend und verweist beide Tsun in unsere Epoche. Andererseits ist der Stil, den wir hier antreffen, so fremd, und er steht so wenig im Einklang mit dem, was wir bisher an hoher chinesischer Kunst kennengelernt haben, daß man zweifeln könnte, ob die Stücke überhaupt unserer Periode angehören. Und doch ist es der Fall. Es liegt hier etwas ganz Ähnliches vor, wie wir es oben¹⁾ bei der Betrachtung des Chin- und Ch'i-Stiles sahen.

Wahrscheinlich schon in der zweiten Hälfte unserer Epoche, jedenfalls aber im letzten Viertel, d. h. etwa von 700 v. Chr. an, war die chinesische Kunst keine einheitliche mehr. Die Berührungen mit den Barbarenstämmen führten, soviel diese auch bloße Nachahmer chinesischer Kultur und Kunstformen sein mochten, doch ganz natürlich und unwillkürlich zur Annahme, zur Einreihung neuer Kunstformen. Wir sehen den Gedankenkreis der Barbaren und die Barbarenarbeit bei den Ting auf Abb. 9 und 10, und wir finden Barbareneinfluß in unseren Vasen in der primitiven Natürlichkeit der kleinen Vögel mitten unter rein chinesischen, längst zu anorganischen Formen erstarrten Ornamenten: Das uralte chinesische Vogelmotiv erkannte der Künstler leicht, und selbstbewußt setzte er an Stelle des stilisierten den ihm wohlbekannten, den natürlichen Vogel; an die Umformung des T'ao-t'ieh oder der anderen unheimlichen Fabeltiere zu natürlichen Wesen aber wagte er sich nicht. Zu schwer war ihm der Schritt aus der Welt behäbigen Schauens hinaus in das Nebelhafte. Nur mit dem Haupte des T'ao-t'ieh unternimmt er, auf der Schulter der Vasen, einen schüchternen Versuch. Auch in der Überladenheit des Ornaments, der Vielheit der Darstellungen, der Be-

¹⁾ S. 60.

lastung des Einzelgliedes mit weiterem Schmuck, in dieser ganzen Sucht nach Viel-Geben zeigt sich der Abstand, der den begierdefrohen Neuling in der Kunst, dessen Sinnen auf den Genuß des Lebens gerichtet ist, von dem geläuterten Empfinden der tiefgründigen, einsamen Künstler trennt. Diese Schlüsse, zu denen uns die Betrachtung der Ornamente jener Vasen führt, finden ihre Bestätigung darin, daß chinesische Kenner diesen Stil der Bronzen den Ch'in-Stil nennen.

Ch'in — nicht zu verwechseln mit Chin — war die Westmark des orthodoxen Reiches gegen die Barbarenstämme der Jung, des Ahnherrn der Hunnen. Die Ch'in waren ursprünglich ein kleines, um 900 v. Chr. ins Leben getretenes Fürstentum, dem, als der Chou-Kaiser P'ing Wang (770—720) die Hauptstadt des Reiches nach Lo-yang verlegte, die Aufgabe des Schutzes des Reiches gegen Westen zufiel. Sich stählend im steten Kampfe mit den Barbaren, mit denen sich zu vermischen sie keineswegs verschmähten, wurden sie ein gewaltiges Reich. Vom Loflusse, im Westen des heutigen Shan-si, bis zur jetzigen Provinz Ssü-ch'uan dehnte sich das Herzogtum Chi'n. Den Mittelpunkt seiner Kultur bildete das Flußbett des Wei. Dort lag auch die Hauptstadt Hsien-yang, beim heutigen Hsi-an-fu.

Der jahrhundertelange intime Verkehr mit den Barbarenstämmen mußte notwendigerweise auf Ch'ins Kultur und Kunst einwirken. Wir finden es denn auch von den orthodoxen Staaten als Barbarenland betrachtet.

Aber diese „Barbaren“ erreichten in späteren Zeiten in technischer Beziehung eine Höhe der Gießkunst, die manche Gußmeister der orthodoxen Staaten in den Schatten stellt. Besonders in einer feineren Wolkenmustergrundierung, welche den Hintergrund für die Hauptornamente abgibt, haben sie Glänzendes geleistet (Abb. 32, 66, 67, 75, 92, 97).

Jene Beeinflussung chinesischer Kunst durch barbarische Stämme von Gebietsteilen, die heute rein chinesisch sind, hat schon Hirth richtig erkannt, wenn er sagt, daß dies vieles Fremdartige im chinesischen Volksleben, in seinen Sagen, seinem Aberglauben und seiner Kunst erklärt, das wir zweifellos als fremdländisch, unchinesisch ansprechen müssen, aber doch nicht auf Rechnung des westlichen Einflusses setzen dürfen, der — soweit wir wissen — erst unter dem Kaiser Wu Ti, Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr., seinen Anfang nahm.¹⁾

¹⁾ Hirth, Anc. Hist., S. 268.

Der kleine Pokal Abb. 18 führt uns wieder nach dem eigentlichen China, an die Grenze von Chin und Ch'i. Wir sehen hier das Wellenbandornament mit Motiven des T'ao-t'ieh-Hauptes in den Zikadenbogen, wie wir es in roherer Ausführung auf dem Mantelschmuck des Ting Abb. 10 fanden. Hier aber erscheint das Ornament in seiner ursprünglichen Reinheit und Wucht. Man sieht unwillkürlich über die Fehler im Dekor hinweg, und das, was als Bild im Gedächtnis zurückbleibt, ist nur der prächtig geschwungene Humpen, dessen oberer Teil, frei von Zierat wie der große Becher Abb. 11, in untadliger Kelchlinie nach oben strebt. Trotz der wilden Grobheit des Ornaments ist dies Stück von einziger Schönheit.

Seine Bronze ist hellrötlich, tief blauer, grüner und roter Edelrost hat sich in solcher Stärke darüber gezogen, daß sich nicht sagen läßt, ob Marke oder Zeichen vorhanden sind oder nicht.

Einen etwas kleineren, weit später, aber doch noch innerhalb unserer Epoche liegenden Becher bringen wir in Abb. 19. Seine Verzierung ist nur gering. Zwischen „Bogensehnen“ liegt ein Band mit dem T'ao-t'ieh-Haupt und dessen Motiven. Der Fuß zeigt das Geisterschlupfloch in der Form eines Kreuzes, wie wir es bei dem Tsun Abb. 15 sahen. Die Bronze ist rötlich, sehr dünn und von grüner und rosafarbener Patina bedeckt.

Wichtige Größenverhältnisse für die Tsun sind nach dem Hsi ch'ing ku chien die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser am oberen Rande chinesische Zoll	Gewicht Tael
A. Sehr große:	15,7	5,7	347
	12,2	9,4	507
	20,2 mit Deckel	4,3	411
	22,7	11,2	943
B. Mittelgröße:	8,3	4,2	83
C. Kleine:	2,9	2,5	6 ¹ / ₂
	3,4	1,9	17
	3,3	1	8

Der genannte Katalog gibt aus unserer Periode 148 Tsun an, wovon er 17 in die Shang- und 131 in die Chou-Dynastie setzt.



Abb. 18. Tsun, Becher, Chou-Dynastie



Abb. 19. Tsun, Becher, Chou-Dynastie

LEI 罍

Lei sind urnenförmige Vasen, an Form den Tsun sehr ähnlich. Sie dienten zur Aufbewahrung der Opfertgaben, hauptsächlich der Kornfrüchte. Wir haben nur ein Stück gefunden, das der ersten Periode zuzurechnen ist (Abb. 20), und werden weitere Abbildungen bei der Besprechung der Han- und T'ang-Periode bringen (Abb. 69, 141, 142 und 143). Unser Stück ist, verglichen mit denen der chinesischen Kataloge, von plumper Form. Dort finden wir solche, die an antike griechische Urnen erinnern, bei denen sich auf schmalen Fuße der Körper wölbt und in anmutiger Linie in den meist engen Hals übergeht. Einige weisen Deckel auf. Die Henkel, meistens zwei oder vier an der Zahl, stehen hoch am Nacken. An Stelle der Henkel finden sich Ringe zum Anbinden des Deckels. Auch zwei Henkel und vier Ringe kommen vor, ebenso wie ein weiterer Griff am unteren Ende der Urne, den wir auch bei den Tsun finden, und der zur leichteren Handhabung der Urne beim Ausgießen des Korns dient. Unser Stück (Abb. 20) ist einfach in seinen Ornamenten. Zwei Bänder, ein jedes in Ringstreifen eingefast, laufen um Körper und Hals. Auf dem untersten liegt zwischen zwei K'uei — „Walrossen“ —, deren Auge, Ohr und Rüssel auf der Abbildung am besten sichtbar sind, eine in schwachen Strichen eingegrabene T'ao-t'ieh-Maske. In der obersten Reihe ist das Walroßmotiv wiederholt. Am Hals und Fuß finden wir Bogensehnen. Der Fuß ist an drei Stellen mit bohnenförmigen Geisterschlupflöchern versehen. Die Bronze ist rötlich und mit mäßiger grüner und blauer Patina überzogen.

Nach der schwachen Maske des T'ao-t'ieh und der Patina zu urteilen, ist das Stück kein Erzeugnis der Blütezeit, vielmehr ist es an das Ende unserer Epoche zu setzen.

Wie es die Bestimmung der Lei mit sich bringt, finden wir unter ihnen hauptsächlich große Stücke. Das größte von denen mit Deckel, das das Hsi ch'ing ku chien abbildet, ist 16,7 chinesische Zoll hoch, hat einen Durchmesser von 8 Zoll und ist 675 Tael schwer. Das größte ohne Deckel ist 16 Zoll hoch, sein Durchmesser mißt 6,6 Zoll, sein Gewicht beträgt 387 Tael. Demgegenüber sind die Maße des kleinsten 7,6 Zoll, Durchmesser 3,8 Zoll, Gewicht 91 Tael. Ein guter Durchschnitt weist eine Höhe von 12 Zoll, einen Durchmesser von 5,4 Zoll und ein Gewicht von 411 Tael auf.

Das genannte Werk nennt 17 Stück, von denen es eins in die Shang-Dynastie und 16 in die Chou-Dynastie setzt.



Abb. 20. Lei, Urne, Chou-Dynastie



Abb. 21. I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie

I und TUI 彝 und 敦

I und Tui sind Sakralgefäße zur Darbringung von Kornopfern. Da sie im Äußern nur wenig voneinander abweichen, haben wir sie, entgegen den Einteilungen chinesischer Bronzewecke, hier unter einer Gruppe behandelt.

Beide Gefäße haben einen niedrigen ringförmigen, häufig nach außen gebuchteten Untersatz als Fuß. Während dieser aber gewöhnlich bei den I das Gefäß nach unten abschließt (Abb. 21—23), erhält er beim Tui vielfach noch drei besondere Füße (Abb. 24) oder einen viereckigen kastenförmigen Untersatz (Abb. 70) sowie einen Deckel (Abb. 24). Der Körper wölbt sich bei beiden zu einer ziemlich hohen Schale. Zwei Henkel, nicht selten mit einem bartförmigen Gebilde am unteren Teile, dienen zum Emporheben des Gefäßes bei der Opferdarbietung. Das Gefäß I kommt auch viereckig und mit Deckel vor. Viereckige I haben in der Regel runde, manchmal keine Henkel.

Bei den I in Abb. 21 treffen wir im Bande auf Fuß und Körper das Ornament an, das wir schon wiederholt — so bei den Bronzen Abb. 3 und 20 — erwähnten, den K'uei, das Walroß, das uns hier vielleicht in seinen ursprünglichsten Formen entgegentritt. Die prägnanteste Zeichnung finden wir in der Borte auf dem Fuße. Dort sehen wir das Auge, den nach unten gestellten Rüssel und stilisierte Beine, Schuppen und Rückenborsten, Rückenwirbel oder Rückensporen. Anders in dem oberen Bande. Hier trennt, anstatt wie unten ein glatter Kamm, ein T'ao-t'ieh-Haupt zwei Fabelwesen, die auf den ersten Blick einander gleichen, bei näherem Hinsehen aber, und zwar hauptsächlich in der Kopfform, voneinander unterschieden sind. Das vom Beschauer aus rechts stehende trägt zwischen Auge und T'ao-t'ieh-Maske einen Rüssel, der nach dem Ohr des T'ao-t'ieh zu gehoben ist; über dem Auge des Tieres steht ein Hornornament mit der Öffnung nach unten. Bei dem Fabeltier links von dem T'ao-t'ieh zeigt dasselbe Ornament mit der Mündung nach oben. Das Maul hat nicht Rüsselform, sondern die Form zweier gewaltiger hummerscherenartiger Kiefer. Die Beine, die Ohren hinter den Augen, die Schuppen hinter den Ohren und der Rückenwirbelschmuck sind bei beiden Tieren die gleichen.

Nach der Behauptung der einen sollen die Tiere den Elefanten und den Tiger vorstellen, eine Vermutung, die sich wohl hauptsächlich auf die Form der Mäuler gründet. Allerdings kommen Elefant und Tiger schon früh, und

zwar nach chinesischer Behauptung schon in unserer Epoche, soweit unsere bescheidene Erfahrung reicht, erst in der nächsten Periode als Bronzeverzierungen vor. In so strenger Stilisierung wie hier haben wir sie indessen überhaupt nicht gefunden.

Nach der Auffassung der anderen handelt es sich auf beiden Borten um das gleiche Tier, und dieser steht zur Seite, daß ähnliche Fabelwesen unterschiedlos mit K'uei bezeichnet werden. Das eine von beiden, und zwar das rüsselbewehrte mit nach oben gebogenem Kamme, soll das männliche, das andere das weibliche K'uei sein. So kämen wir zur Symbolisierung des männlichen und des weiblichen Prinzips, das bekanntlich schon im frühen chinesischen Kunst- und Geistesleben eine bedeutende Rolle spielt. Erhaben zwischen beiden ruht als des Schicksals unfaßbare Gewalt das grimme Haupt des T'ao-t'ieh. Nach dieser Annahme zeigt das untere Band eine Reihe von jungen K'uei, ebenso wie man junge und alte Drachen als Motive findet. Das Geschlecht der Jungen ist nicht zum Ausdruck gebracht. *Minima non curat praetor.*

Die Henkel zieren prächtig modellierte T'ao-t'ieh-Köpfe und bis zum Bartansatz des Henkels herunter ziehen sich, im feinen Gegensatz zu dem glatten Mittelstücke des Gefäßes, in erhabener Arbeit Schuppen und Gliedermotive.

Die Bronze ist hellrötlich, von guter, roter und grüner Patina überzogen, Marke oder Inschrift sind nicht zu erkennen. Es finden sich Gußblasen; Arbeit und Guß befriedigen. Der Boden ist stark unregelmäßig gewaffelt.

Wir haben es hier mit einem sehr frühen Stücke zu tun, das in der Silhouette wie in der Verteilung der Ornamente einen hohen Grad künstlerischen Empfindens verrät.

Ein gleich prächtiges und zweifellos sehr altes Stück bringt Abb. 22. Die Verteilung des Musters ist die gleiche wie zuvor; nur ist hier der Körper senkrecht gefurcht, wahrscheinlich in Nachahmung eines Flechtmusters, vielleicht der Körbe, die zum Hereinschaffen des Opferkorns dienten. Die Borten am Fuß und Hals sind wieder durch Kamm oder T'ao-t'ieh-Kopf geteilt. Die schmückenden Fabeltiere sind jene langgezogenen Wesen mit Vogelkopf, die wir von den Tsun Abb. 12 und 13 her kennen. Die Henkel tragen, nur in urwüchsigerer, stärker modellierter Form die T'ao-t'ieh-Häupter sowie die Bärte.

Die Bronze ist rötlich und sehr dünn, an einigen Stellen kaum von 1 mm Stärke; starke, grüne und rote Patina bedeckt das leider zerbrochene Stück, auf

dem Marke oder Inschrift nicht zu erkennen sind. Bronzepest, die mit ihrem hellgrünen Staub in den weißen Flecken auf der Abbildung sichtbar ist, hat das Opfergefäß befallen. Der Boden ist wie bei dem vorigen Stück, so auch bei diesem gewaffelt, was besonders zu vermerken ist, weil wir es hier mit Bronzen zu tun haben, die ohne jeden Zweifel den ältesten Stücken chinesischer Bronzekunst zuzurechnen sind, während man in europäischen sowohl wie in chinesischen Kreisen behauptet hat, daß die Bodenwaffelung der Bronzen erst eine Erfindung der Sung-Dynastie (960—1280) sei.

Wir kommen bei Abb. 23 zu einem interessanten Stück von anderen Qualitäten. Es ist ein Schulbeispiel für Kunst aus der Zeit, wo der Höhepunkt der Chou-Periode bereits überschritten war. Um es richtig zu würdigen, vergleichen wir es am besten mit dem Ting Abb. 4, in dem wir die Blütezeit der Chou erkannten. Wir sehen hier — auf dem Mittelstück des Mantels — die ganz ähnliche T'ao-t'ieh-Maske, denselben Kamm, denselben Kammschmuck, dieselben Augen und Ohren, denselben Spiralschmuck auf den erhabenen Gliedern, denselben Wolkengrund; auch der Guß ist gleichgut. Aber die Hörner des Untiers sind etwas weicher gearbeitet, und wenn man auch die Walrosse des Fußbandes und die Drachenvögel nebst dem T'ao-t'ieh-Kopf auf der Halsborte als klassisch gelten läßt, entbehren doch die unruhig und leicht beschuppten Henkel mit den aus ihnen hervorstühenden, weichen T'ao-t'ieh-Häuptern und dem nach oben zeigenden, mit Ornamenten ganz gefüllten Zikadenmustern am äußersten Rande, der strengen Härte der Klassizität. Aus diesem I klingt nicht mehr die Arbeit der Blütezeit, so nahe sie ihr auch kommen mag.

Die Bronze des I ist hellrötlich, es trägt zwei ausgezeichnet gearbeitete Zeichen und seine grüne und rote kräftige Patina ist ohne Tadel.

Bei dem Tui auf Abb. 24 sehen wir auf drei von T'ao-t'ieh-Köpfen gekrönten Füßen einen nach auswärts gebuchteten Ringfuß mit dem Schuppenmotiv, dann auf dem Körper des Gefäßes das von den Arbeiten der Töpferscheibe her übernommene Furchenmuster, das auf dem Deckel wiederkehrt, ebenso wie Gefäß- und Deckelrand das gleiche Bandmuster tragen. In letzterem erkennen wir, und zwar in besserer Arbeit als auf dem oberen Rande des Ting von Abb. 9 das „Walroß“-Motiv, dessen Mitte hier außer durch einen Kamm noch durch die Umrisse der T'ao-t'ieh-Maske gebildet wird. Die Henkel tragen als Schulter schmuck gut modellierte gehörnte Drachen sowie die üblichen Schuppen- und Gliedermotive und an der unteren Hälfte den Bart.



Abb. 22. I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie



Abb. 23. I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie

Auf der Deckelmitte erhebt sich kelchartig ein Hohlfuß, der als Griff und als Fuß für den abgenommenen Deckel dient.

Die Bronze ist hellrötlich, zerbrochen und ausgebessert; wo dies der Fall ist, ist die sonst gute Patina durch künstliche ergänzt. Eine Marke ist nicht vorhanden, der Boden ist eng gewaffelt, die Linien, welche die Waffeln bilden, stehen höher, als das gewöhnlich der Fall ist.

Größte, kleinste und mittlere Maße sind für I und Tui nach dem Hsi ch'ing ku chien:

	Für I.		
	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größte Maße (viereckige mit Deckel):	{ 9,9	4,5	230
	{ 8,8	4	119
Kleinste Maße (runde I ohne Deckel):	{ 3,2	4,4	30
	{ 3	4	21
Mittleres Maß (rundes I ohne Deckel):	4,7	6,1	85

Für Tui			
Größte Maße, a) Tui mit großem viereckigem Untersatz:	9,3	8,2	443
Größte Maße, b) Tui mit kleinem viereckigem Untersatz und mit Deckel:	14,0	7,4	229
Kleinste Maß (Tui ohne Deckel):	3,2	5,2	31
Mittleres Maß (Tui mit Deckel):	6,8	5,9	171

Das Hsi ch'ing ku chien beschreibt 67 I und setzt davon 4 in die Shang- und 63 in die Chou-Dynastie, während es die 21 Tui, die es aufführt, alle in die letztere Periode verweist.

YU 卣

Yu sind kesselförmige Krüge mit Deckel und Henkel zur Beförderung des für die Opfer und Gelage benötigten Weines. Der Fuß ist ein nach unten zu ausladender Ringfuß. Der Körper wölbt sich nach oben, und die Längs-



Abb. 24. Tui, Sakralgefäß mit Deckel, zur Darbringung von Kornopfern, Chou-Dynastie



Abb. 25. Yu, Henkelkrug mit Deckel, Chou-Dynastie

achse seines Querschnittes übertrifft an Größe die Breitachse. Der gut schließende, mit verhältnismäßig breitem Schlußrand versehene Deckel ist von einem Knopf gekrönt. In zwei an den Enden der Längsachse stehenden Ösen bewegt sich der feste Bügel, der zum Tragen des Gefäßes dient. Nur diese eine Art (Abb. 25) haben wir, und zwar in mehreren zweifelsfreien Exemplaren, als der ersten Periode zugehörig auffinden können. Wir werden aber in der Han-Zeit auch auf andere Formen der Yu stoßen.

Solch einen „Bronzekrug mit gewürztem Wein“ schenkte 632 v. Chr. der Kaiser neben anderen Geschenken dem Marquis von Chin, dem ersten der selbtherrlichen Dynasten, als dieser ihn zum Darbar beschieden hatte und die Abtretung der kaiserlichen Besitzungen nördlich des Gelben Flusses verlangte.

Das hier abgebildete Exemplar (Abb. 25) ist ein sehr bemerkenswertes Stück und von hervorragender Schönheit, was Patina und auch was Form anbelangt. Dagegen tritt das Dekor, so interessant es auch ist, zurück. Wir finden am Fuß und dem unteren Deckelrand das Bogensehnenmuster und auf der Schulter und dem Deckel eine Borte, mit drei Reihen auf den Winkeln stehender Quadrate, die oben und unten je eine Reihe von Dreiecken abschließt. Hieraus ergibt sich eine Waffelung der Borte, und es ist wohl möglich, daß aus diesem Muster die Waffelung der Böden entstanden ist, die wir bei den Bronzen Abb. 21 und 22 fanden. Auf unserem Stück sind Quadrate und Dreiecke mit der Linie des eckigen Schneckengangs gefüllt. Das Muster ist von Ringreihen eingefaßt. Auf der Schulterborte liegt das T'ao-t'ieh-Haupt, auf der Deckelborte der glatte Kamm. Den Henkel zieren ähnliche geometrische Muster wie die Borten. Die Henkelenden sind durch T'ao-t'ieh-Köpfe gebildet, an denen seitlich herausragende Hauer bemerkenswert sind.

Die Bronze ist hellrötlich. Das Stück trägt im Inneren ein bekanntes, gegossenes Zeichen und auf der Außenseite des Bodens in erhabener Arbeit eine ungewöhnlich große, sehr seltene Marke, von der Form einer stilisierten Zikade.

Die beiden größten Yu, die das Hsi ch'ing ku chien aufführt, messen bis zum Deckel 11,3 und 11,2 chin. Zoll und wiegen 167 und 171 Tael, die kleinsten 46 und 61 Tael bei einer Deckelhöhe von 5,2 und 4,3 chin. Zoll. Eine gute Mittelgröße ist 8,4 chin. Zoll hoch und hat ein Gewicht von 118 Tael. Es bildet 95 Stück ab und setzt davon 7 in die Shang- und 88 in die Chou-Dynastie.

P'ING und HU 瓶 und 壺

P'ing und Hu sind Vasen, Gefäße, die sowohl der Aufbewahrung und dem Transporte von Wein wie, wenn auch erst später, als Behälter für Blumen dienten. P'ing ist eine zierliche Vase mit engem Hals, die wir nur in Exemplaren gesehen haben, die sich als Han- und T'ang-Arbeit (202 v. Chr. bis 906 n. Chr.) charakterisieren (Abb. 78). Das Hsi ch'ing ku chien führt 19 Stück auf und schreibt unter vier Stücken drei mit so wenig Wahrscheinlichkeit der Chou-Zeit zu, daß wir sie übergehen zu können glauben.

Hu sind große kräftige Vasen, die sich von den aus den Bechern (Tsun) entwickelt habenden und deshalb auch Tsun genannten Vasen in der Hauptsache dadurch unterscheiden, daß im allgemeinen ihre Henkel im Verhältnis zur Größe der Vase wenig hervortreten, während bei den Tsunvasen die Henkel einen auffallenden Schmuck ausmachen. Das Hu, dessen Abbildung wir hier bringen (Abb. 26), ist ein anspruchsloser, wenn auch typischer Vertreter seines Geschlechts: auf leicht nach außen gewölbtem Ringfuß wächst der Körper, nach oben zu sich verjüngend, in den Hals über.

Die Vase trägt keine andere Verzierung als am Halse zwischen zwei „Bogensehen“ das uns von dem Ting Abb. 3 her bekannte Lei-wên, das „Donnermuster“, das in dieser Form allerdings seinen Namen rechtfertigt. Denn von den „Walrossen“, die wir noch bei dem Sakralgefäß auf Abb. 21 deutlich erkannten, ist hier nichts mehr zu sehen, und weit eher könnte man das Mittelstück mit Augen und Kamm für das Haupt irgendeines mit dem Donner im Zusammenhange stehenden Fabelwesens halten, das auf Wolken gebettet liegt.

Die Bronze ist hellrötlich und von starker, grüner Patina bedeckt. Der Boden trägt eine eingeschnittene Marke. Modellierung und Guß sind ausgezeichnet.

Die chinesischen Bronzwerke führen auch viereckige Hu auf, ferner solche mit Deckel und mit Ösen am Halse zum Befestigen des Deckels sowie mit dem Heberinge am unteren Teile des Mantels, schließlich auch welche von abgeflachter Gestalt und von länglicher Kürbisform mit Traghenkel und an Kette gehaltenem Deckel; sie setzen auch solche in unsere Periode. Wir haben hiervon keine zu Gesicht bekommen, wohl aber hat uns ein reiches Material von Vasen derselben Form, die indessen zweifellos der nächsten Periode angehören, zur Verfügung gestanden. Wie wir sehen werden, zeichnen

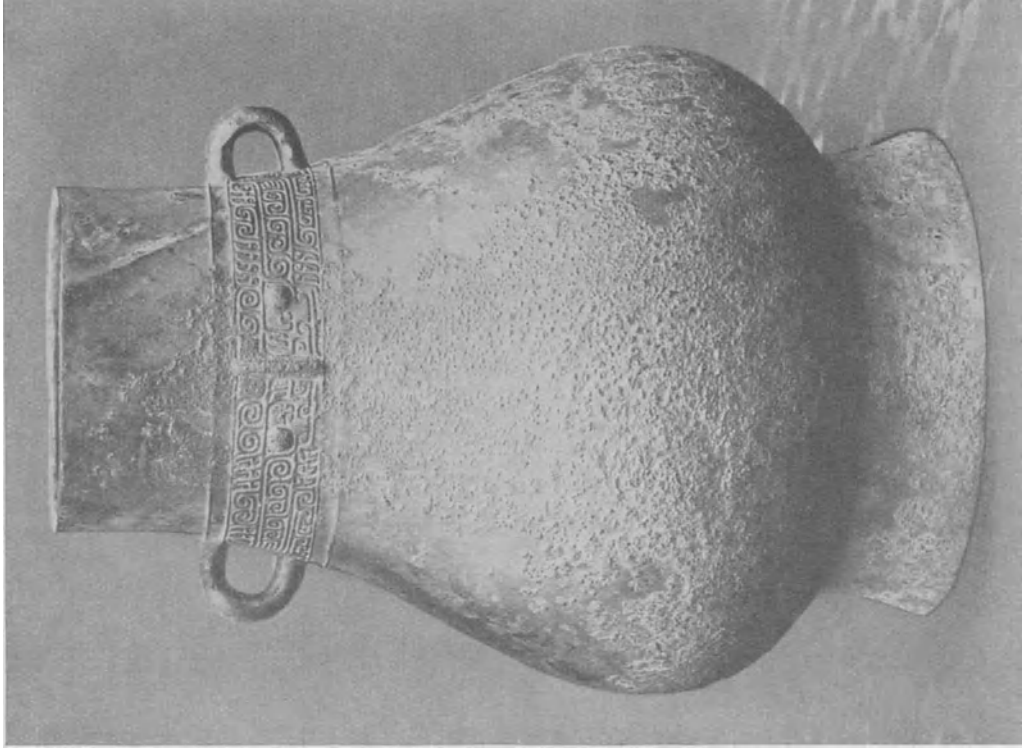


Abb. 26. Hu, Vase, Chou-Dynastie

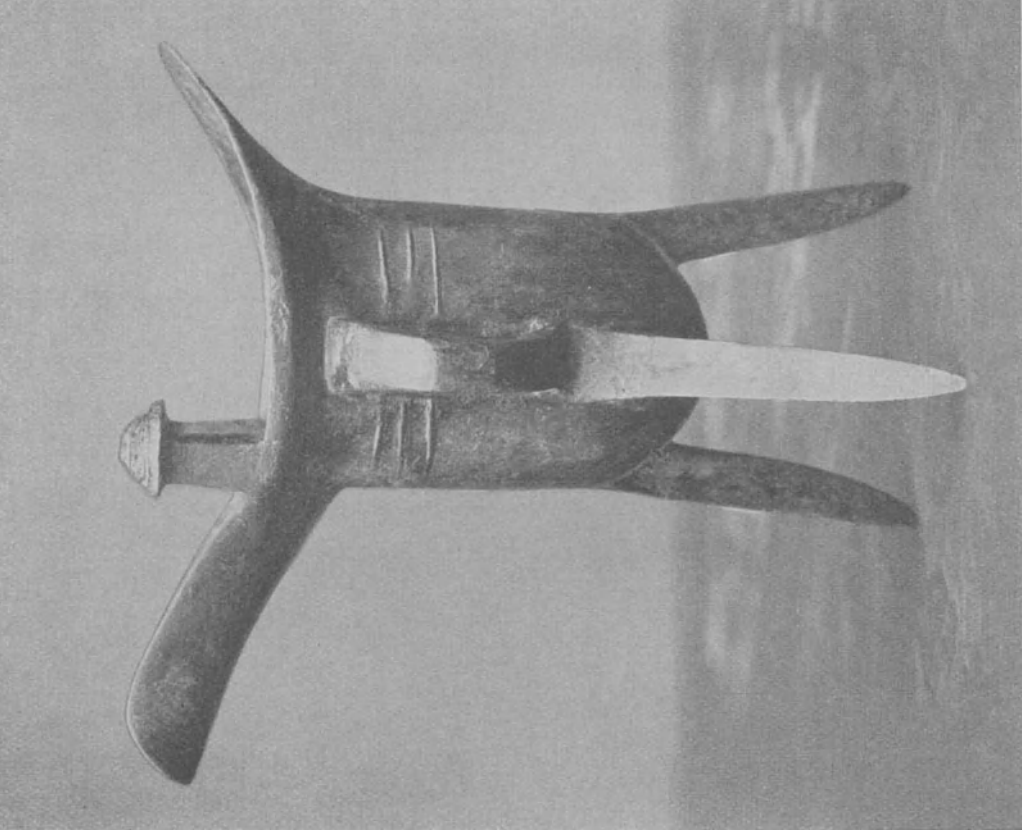


Abb. 27. Chioh, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie

einige sich durch einen bemerkenswerten Reichtum des Dekors aus (Abb. 79 bis 89).

Die größten Hu, die das Hsi ch'ing ku chien aufführt, messen mit Deckel 20,6 und 18,2 chin. Zoll und sind 544 und 419 Tael schwer; die kleinsten sind 1,3 und 2,1 Zoll hoch bei einem Gewicht von 9 und 19 Tael; von den 76 Stück, die das genannte Werk unserer Periode zuschreibt¹⁾, fällt eins in die Shang-, der Rest in die Chou-Zeit.

CHIOH 爵

Chioh sind zierliche, dreifüßige Becher mit einer als Ausguß dienenden und nach hinten zu in ein sattelspornartiges Ende auslaufenden Schnauze; an einer Seite ist eine ringförmige Öse angebracht, und zu beiden Seiten des Ausgusses stehen mit breiten, meist pilzhutförmigen Knöpfen gekrönte vier-eckige Säulchen (Abb. 27, 91). Diese Chioh sind eins der frühesten Sakralgefäße; sie dienten dazu, den Opferwein zum eigentlichen Opfer aufzunehmen. Nachdem ein Teil davon gespendet worden war — daher die seitliche Öse und die längliche Schnauze —, verdampfte der Rest über dem zwischen den drei Füßen des Chioh entzündeten Feuer. Indem man an die hintere und vordere Seite der beiden Säulchen zwei Stäbchen legte, deren Abrutschen die Knöpfe verhinderten, nahm man das erhitzte Gefäß vom Feuer.

Gemeinhin sind Ornamente am Stück nur sparsam verwandt. Bei Abb. 27 ziehen sich um den Mantel in der Höhe der Anfaßöse drei „Bogensehnen“. Allein die Knöpfe der Säulchen tragen noch eine Verzierung: ein Spiralornament zwischen einfassenden Linien in erhabener Arbeit.

Trotz der Schwierigkeit der Lösung der Arbeit hat es der Künstler verstanden, Beine, Körper, Schnauze, Sporn, Säulchen und Henkel in das richtige Verhältnis zueinander zu stellen. Keine Linie stört unser Auge, nirgends ist ein Zuviel, wir sehen nichts Ungraziöses, nichts Plumpes.

Die Bronze ist hellrötlich, die Patina gut und glatt, ein Zeichen der langen liebevollen Behandlung des Stückes von Sammlerhand. Die Chioh werden von asiatischen Sammlern hoch geschätzt; die Folge davon ist eine Überschwemmung des Marktes mit Fälschungen, worunter schlecht vergoldete Stücke eine ziemliche Rolle spielen.

¹⁾ Heft 19—22.

Das Hsi ch'ing ku chien kennt nur vier Stücke¹⁾, die es alle in die Chou-Zeit setzt, und von denen das größte 6,5 chin. Zoll bei einem Gewicht von 25 Tael, das kleinste 5,3 chinesische Zoll bei einer Schwere von 15 Tael mißt. Eine ausgezeichnete Sammlung von Chioh — 18 Stück — besaß der ermordete Vizekönig Tuan Fang.

CHIA 𩚑

Das Chia ist ein Sakralgefäß, das ebenfalls zum Verdampfen des Opferweines diente. Mit seinen drei Füßen, dem Körper, Henkel und den Säulchen auf dem oberen Rande ähnelt es dem Chioh. Während aus dem Chioh aber vor dem Räucheropfer auch der Wein versprengt wurde, weshalb das Chioh den schnauzenartigen Ausguß aufweist, fehlt dem Chia, als für seine Bestimmung zwecklos, die Schnauze; der Rand ist kreisrund. (Abb. 28, 29). Das Hsi ch'ing ku chien führt auch einen, und zwar sehr reich verzierten, angeblich unserer Epoche angehörigen Chia mit vier Füßen auf²⁾. Ein solches Stück ist uns nicht, selbst nicht unter denen, die wir in ein späteres Zeitalter versetzen, zu Gesicht gekommen.

Das Chia, das wir auf Abb. 28 wiedergegeben finden, ist von hervorragender Qualität, der Aufbau des Stückes und die Harmonie seiner Linien ein Meisterwerk. Wie das Mittelstück aus den Füßen emporwächst, seine Linie sich zum kelchförmigen Halse stellt, der Schwung des Henkels zu dem der Gefäßschulter, die Bekrönung der Säulchen, alles zeigt die Hand eines Künstlers. Nicht anders steht es mit dem Dekor, das sparsam und mit großer Feinheit verwandt worden ist. In kühnem Zickzack läuft die doppelte „Bogenschnur“ an den Schenkeln der Füße entlang; auf Schulter und Hals grenzen gleiche Linien den Körper vom Halse ab. Die Hüte der Säulchen tragen zwischen zwei schmalen Wolkenbändern ein T'ao-t'ieh-Muster; oben auf dem Griff liegt ein gut modellierter Büffelkopf.

Die Bronze ist hellrötlich und mit guter, mittelstarker, vielfarbiger Patina überwuchert. Unter dem Henkel auf der Außenseite des Mantels, an der Stelle, wo sich gewöhnlich bei Chioh und Chia die Marke findet, liegen das Zeichen des Kessels Li 𩚑 von der Form eines W und darunter das Zeichen für „Vater“. (?) In der Sammlung des Vizekönigs Tuan Fang befand sich

¹⁾ Heft 23, S. 1f. ²⁾ Heft 23, S. 8.

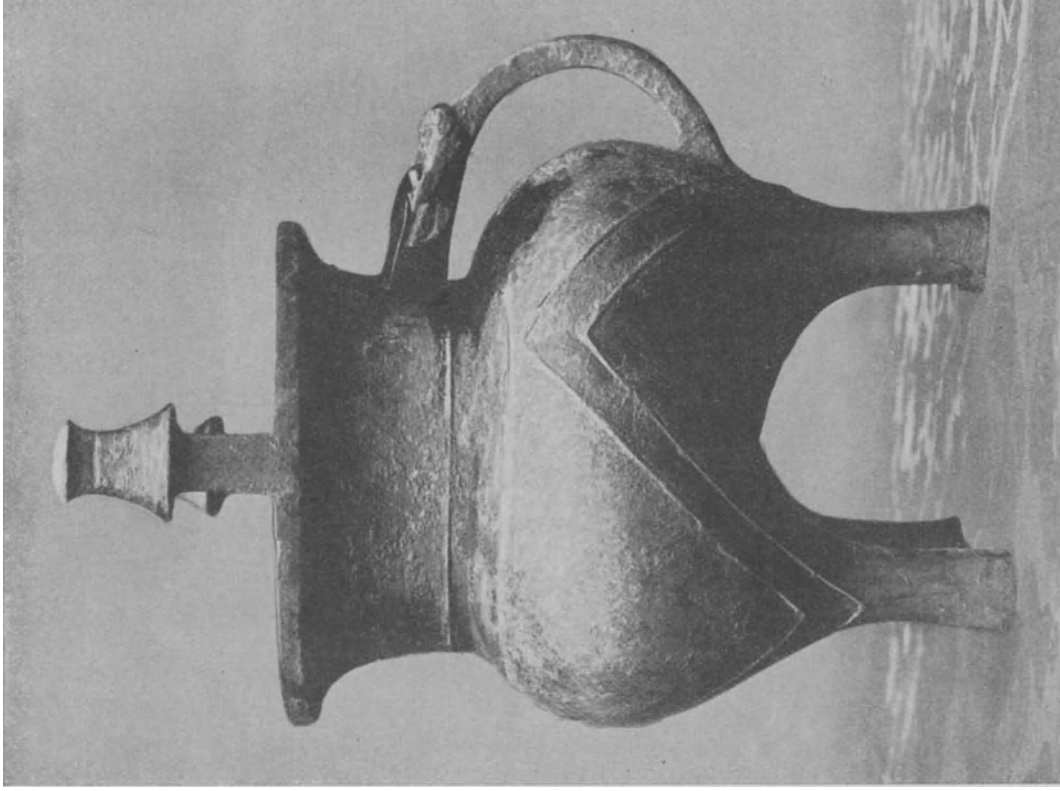


Abb. 28. Chia, Gefäß zum Verdampfen des Opferweins
Chou-Dynastie

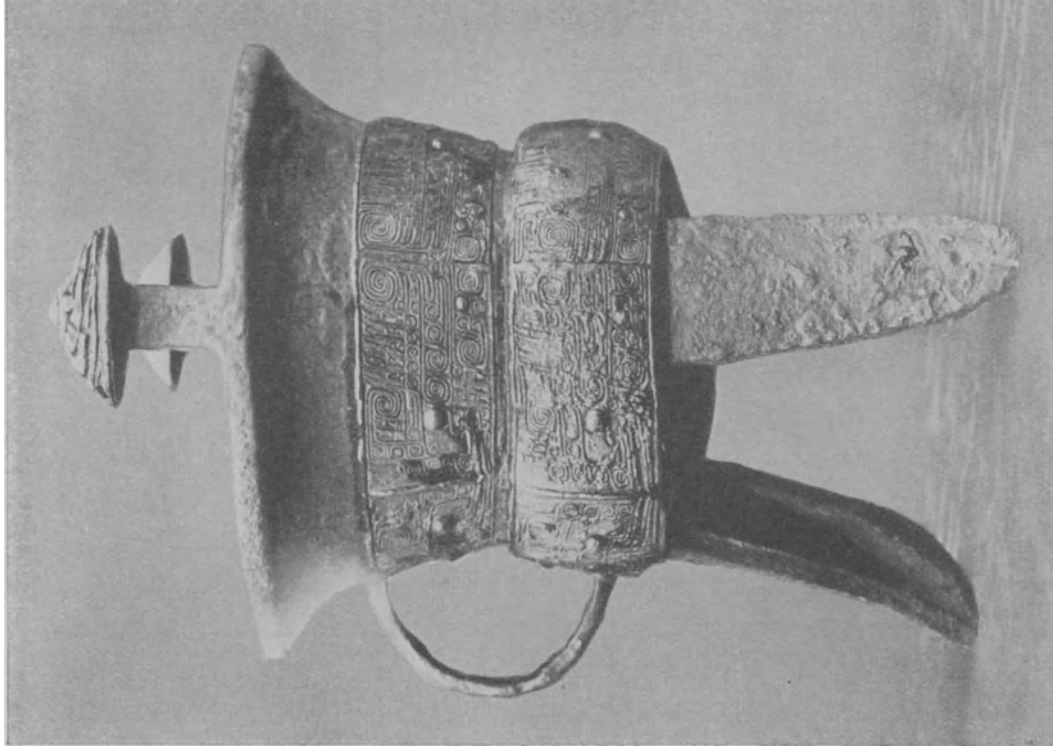


Abb. 29. Chia, Gefäß zum Verdampfen des Opferweins
Chou-Dynastie

ein ganz ähnliches Stück mit der Marke des Sämanns oder Kauriträgers oder des Geldschnurträgers¹⁾. Es wurde zusammen mit einem großen, aus 15 Stücken bestehenden bronzenen Tempelschatze in Shan-si ausgegraben und gehört stil-kritisch zu dessen ältesten Stücken. Der Schatz bestand außer diesem Chia aus einem großen rechteckigen Untersatz, zwei Chioh, drei Trinkbechern, Chih, einem mittelgroßen und einem großen Pokal, Tsun, einem Geisterkelch, Ku, einem Kessel, Huo, zwei Henkelgefäßen, Lien, davon das eine mit Untersatz und Schöpflöffel. Leider hat sich bei der Ausgrabung kein sicherer Anhalt für die Datierung der Stücke ergeben. Der Besitzer setzte sie alle in unsere Periode.

Das Chia Abb. 29 zeigt zwar nicht die hohen Qualitäten des eben besprochenen, ist aber trotzdem als ein sehr frühes Stück, das wahrscheinlich an Alter das andere noch überragt, interessant.

Auf unserer Abbildung sind leider nur zwei Füße sichtbar; der dritte wird durch den vom Beschauer aus rechts stehenden verdeckt. Wie der unter dem Griff stehende Fuß erkennen läßt, sind die Füße, um Metall zu sparen, ausgehöhlt worden. Der abgesetzte Körper trägt zwei breite Bänder mit demselben, in Einzelheiten ein wenig von einander abweichenden Motive. Es ist das sogenannte Lei-wên, das Donnermuster, das wir auf S. 51 f. besprachen und auf Abb. 3, 21 und 26 antrafen. Wir haben es hier mit einer sehr frühen Form des Musters zu tun. Leicht erkennen wir — in der oberen Reihe — links vom Auge einen Vorderkopf mit nach unten hängender rüsselähnlicher Schnauze; über dem Kopf liegt nach hinten zusammengerollt das Horn. Der Körper ist mit Spiralen gefüllt; auf dem Rücken stehen, auf kleinen Spiralen, hochgesträubte Schuppen. Unter der den Körper darstellenden Spiralenreihe liegen, von hinten angefangen: Spiralen, ein Auge, abermals Spiralen und dann ein den Rückenschuppen ähnliches Ornament. Ein glatter Kamm liegt zwischen den Köpfen der sich gegenüberstehenden Ungeheuer, so daß die beiden großen Augen auch als zu einem T'ao-t'ieh-Haupt gehörend gedacht werden können; aus ihnen läßt sich das geheimnisvolle „zweite Gesicht“ des Sakralgefäßes lesen, das wir, auch in anderer Form, noch häufiger antreffen werden. Die Knöpfe der Säulchen tragen kleine Spiralen, die sich zu einem Buckel in der Mitte hinneigen.

Die Bronze ist rötlich, weithin mit dicker, vielfarbiger Patina überzogen, und dort, wo sie fehlt, hat die Bronze infolge des Einflusses von Quecksilber

¹⁾ Abb. 166, Nr. 14 aus Tao chai chi chin lu, Heft 1, S. 9.



Abb. 30. Ku, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie

eine graue Farbe angenommen. Marke oder Schriftzeichen sind nicht zu erkennen.

Das Hsi ch'ing ku chien bildet 13 Chia ab und setzt sie alle in die Chou-Zeit¹⁾. Die wichtigsten Maße der dreibeinigen Chia, die es gibt, sind die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Munddurchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	11,7	7	231
Kleinstes:	5,7	4,1	28
Mittelgroßes:	9,1	6,3	111

KU 觚

Ku sind schlanke Weinbecher, „Geisterbecher“, mit schalltrichterförmig erweitertem Munde. Sie dienten lediglich sakralen Zwecken. Mit Opferwein gefüllt wurden sie rhythmisch emporgehoben und geschwenkt, um den, dem das Opfer gebracht wurde, einzuladen, daran teilzunehmen. Um des Geistes Aufmerksamkeit zu erregen, war bisweilen in dem hohlen Fuße ein klöppelloses, vom unteren Rande her meistens halbmondförmig ausgebuchtetes Glöckchen angebracht, das bei der Berührung mit dem inneren Teile des Fußes ertönte (Abb. 31). Aus dem Bestreben, das Verschütten des Opferweines zu verhindern, erklärt sich der trichterförmige Mund. Als Trinkgefäße dienten sie nicht (Abb. 30—32). Das Hsi ch'ing ku chien²⁾, das Hsi ch'ing hsü chien³⁾ und das Tao chai chi chin lu⁴⁾ geben unter den 113 von ihnen abgebildeten Ku 8 wieder, die vom Fuß bis zum Becherrand in ungebrochener Linie emporsteigen, und das Hsi ch'ing hsü chien setzt einen von letzteren in die Shang-Zeit. Nur ein einziger unter allen hat viereckigen Fuß, Körper und Hals.

Alle Ku, die wir gesehen haben, sowie alle anderen in den genannten Werken sind ihrer Form nach in drei Teile geteilt: in einen nach unten zu geschweiften Fuß, ein abgesetztes, verhältnismäßig kleines Mittelstück und den nach oben zu sich schalltrichterartig, stark erweiternden Hals. Das Ku zeigt, vom künstlerischen Standpunkt aus, eine der edelsten Formen altchinesischer Bronzekunst; in seiner Wertschätzung bei asiatischen Sammlern steht es nur hinter dem Ting (Abb. 3—10) und dem Chioh (Abb. 27). Gerade

¹⁾ Heft 23.

²⁾ Heft 23 und 24.

³⁾ Heft 11 a und b.

⁴⁾ Heft 1 und 3.



Abb. 31. Ku, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie

dieser Umstand und die Möglichkeit der leichten Nachbildung seiner einfachen Form hat es zu einem beliebten Entwurfe der Fälscher gestempelt. Die Zahl der Nachahmungen, die der Verfasser gesehen, zählt nach Tausenden.

Auf Abb. 30 sehen wir eine Form der Ku, die wir für die ursprüngliche nehmen dürfen; sie hat noch nicht das Überschlankte, fast etwas gesucht Graziöse der Becher auf Abb. 31 und 32, die übrigens zweifellos ebenfalls in unsere Epoche gehören. Das Verhältnis zwischen Fuß, Mittelstück und Kelch, das Überleiten durch das doppelte Bogensehnenmuster ober- und unterhalb des ornamentierten Bandes in der Mitte, die gewählte Form des Überganges von dem Kelch auf das hervorstehende Mittelstück sind von vollendeter Schönheit. Wie um die edle Form nicht durch Schmuck zu zerstören, tritt das Ornament bescheiden zurück. Eine T'ao-t'ieh-Maske mit nur ein wenig hervortretenden Augen, die übrigen Teile des Hauptes durch vertiefte Linien fast nur angedeutet ist alles, was wir an Schmuck erblicken.

Die Bronze ist hellrötlich, starke grüne und rote, durch langen Gebrauch flach und glänzend gewordene Patina bedeckt in breiten Flecken das Stück. Auf der inneren Seite des Fußes liegt eine gegossene Marke, die Pfeilmarke (Abb. 167, Nr. 19), von der die Patina durch Säure entfernt ist, um sie besser erkennen zu können, wie das von seiten chinesischer Sammler häufig geschieht.

Auf dem unteren Bogensehnenpaar ist die Bronze in Kreuzform durchbrochen, jene zarte Rücksichtnahme auf schlafende Geister, wie wir sie schon von anderen Sakralgefäßen her, den Tsun Abb. 15 und 19 sowie dem Lei Abb. 20, kennen.

Das Ku Abb. 31 ist dem ebenbesprochenen in Form und Muster nach ziemlich ähnlich. Wir finden wieder die Bogensehnenpaare und auf dem unteren derselben das Geisterschlupfloch.

Die Ausschmückung des Kelches aber ist ungleich reicher. Auf Boden und Mittelstück liegt das stark stilisierte Donnermuster, Lei-wên, von Abb. 3, 21, 26 und 29 uns wohlbekannt. Etwas aufdringlich sind die zu spitzen Buckeln vergrößerten Augen gegeben, die mit der Kammlinie das „zweite Gesicht“ nicht gerade sehr ausdrucksvoll formen.

Aber der Mangel hierin wird wett gemacht durch den Umstand, daß der Fuß in seinem Innern oben ein Glöckchen trägt; dessen untere Mantelborte ist mondsichelförmig geschweift, die Außenseite des Glockenmantels gewaffelt, und die Waffelrechtecke der unteren Reihe sind in der Mitte gepunkt.



Abb. 32. Ku, Sakralbecher für Wein, Chou-Dynastie

Die Bronze ist hellrötlich, die smaragdgrüne Patina durch lange, liebevolle Behandlung geglättet. Leider ist das Stück gesprungen; es trägt weder Marke noch Zeichen.

Verglichen mit den beiden eben besprochenen, fällt das Ku Abb. 32 durch ein reiches Muster auf. Von den bisherigen Ornamenten sind nur die beiden Bogensehnen zwischen Fuß und Mittelstück geblieben. Beide Teile haben enggezackte Kämmen erhalten, zwischen denen verteilt, als Stückelornamente, getrennt von einander gebettet, die Bestandteile der T'ao-t'ieh-Maske auf einem engen Wolkengrund liegen, der die Verwandtschaft des Stücks zu den beiden Ch'in-Bronzen Abb. 15 und 17 anzeigt. Auf dem oberen Ende von jedem der durch die Kämmen gebildeten Abschnitte des Fußes liegt ein kleines „Walroß“. Der Kelch beginnt mit einer Reihe kleiner Vipern, der Hui, der giftigen Kobra, daran schließt sich das zu langem Spitzbogen gezogene Ornament der Zikade an, das mit T'ao-t'ieh-Motiven auf Wolkengrund gefüllt ist. Mit Ausnahme der Augen sind alle Hauptornamente mit dem Wolkenmuster gefüllt, nur die Augenbrauen der T'ao-t'ieh sind gestrichelt.

Die Bronze ist hellrötlich, die Patina gut. Der Fuß trägt eine gegossene, seltene Marke. Was der Kelch an Schönheit der Form und Beschränkung im Muster vielleicht entbehrt, ersetzt er durch die Qualität des Gusses. Das Muster auf der Außenseite sowohl wie das Zeichen sind in solcher Vollendung modelliert und gegossen, daß dieses Ku als ein charakteristisches Beispiel für die Höhe der Ch'in-Gießkunst gelten kann.

Die markanten Größenverhältnisse der Ku im Hsi ch'ing ku chien¹⁾ sind die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	{ 10,8	6,5	59
	{ 10,4	6,0	43
Kleinstes:	2,9	2,2	5
Mittelgröße:	8,8	4,7	29

14 Ku verweist der Katalog in die Shang-Dynastie, 63 in die der Chou.

¹⁾ Heft 23 und 24.

CHIH 觥

Chih sind Trinkbecher, Becher für Wein. Auf einem kleinen ringförmigen Fuß wölbt sich der Körper, der nach einer Einbuchtung am Halse nach oben zu ausladet; sein Querschnitt ist oval (Abb. 33). Im Hsi ch'ing ku chien¹⁾ sind einige ganz glatte Chih aufgeführt, die Mehrzahl hat die in unserer Abbildung gegebene Form, einige wenige tragen einen Deckel. Die Chih, wie auch andere Trinkschalen (z. B. die Vorbilder der Kien-Yao-Schalen), waren ursprünglich aus Horn (die der Kien-Yao-Schalen aus Rhinozeroshorn) gearbeitet, und daraus erklärt sich auch wohl die Sparsamkeit in ihrem Dekor. Man hat behauptet, daß die chinesischen Bronzen-Ornamente auf Ornamente in tönernen Gefäßen zurückzuführen seien; daran ist, soweit es sich um solche handelt, die den auf der Drehscheibe hergestellten, furchenartigen Verzierungen entsprechen, etwas Richtiges. In der Hauptsache aber sind, wie man mit großer Wahrscheinlichkeit aus den Ornamenten der Bronzen selbst gefolgert hat, diese ursprünglich in Holz oder Horn geschnittenen Vorbildern entnommen.

Das in Abb. 33 gezeigte Chih trägt am Fuß und Hals im Anklang an das Bogensehnenmuster zwei leichte Wallungen und zwischen derjenigen am Halse ein Band mit aufrecht stehenden Doppelspiralen, die einem Motive des bekannten „Donnermusters“ (Abb. 3, 21, 26, 29, 31) ähneln; deshalb wird in chinesischen Quellen auch das Muster unseres Bechers Lei-wên, Donnermuster, genannt²⁾.

Die Bronze dieses Stückes ist rötlich, die Patina gut, der Boden ist gewaffelt; Marke oder Zeichen sind nicht vorhanden.

Einen mehr vasenförmigen Charakter hat das Chih Abb. 34. Es ist aus jener seltenen und geschätzten „Silberbronze“ gegossen, über die wir uns oben³⁾ verbreiteten. Fuß und Hals tragen ein Band mit dem Ornament der sich „ringelnden Vipern“, P'an hui; Hui ist die Trionocephalus Bloomhoffii, dieselbe Schlange, deren breiten Kopf wir am unteren Bande des Halsornamentes des Ku Abb. 32 sahen. An den schmalen Seiten sind die Bänder durch einen Kamm abgeschlossen. Das Muster ist von besonderem Interesse deshalb, weil es eins der wenigen ist, deren Ursprungsort wir kennen. Es stammt aus dem Staate Ts'ao und wird daher auch das Ts'ao-wên, das Muster des Staates Ts'ao genannt. Seine weitere Ausbildung ist das Motiv der P'an ch'ih, der „umeinander rollenden jungen hornlosen Drachen“, oder der P'an k'uei,

¹⁾ Heft 26.

²⁾ Z. B. Hsi ch'ing ku chien, Heft 26, S. 32.

³⁾ S. 20.

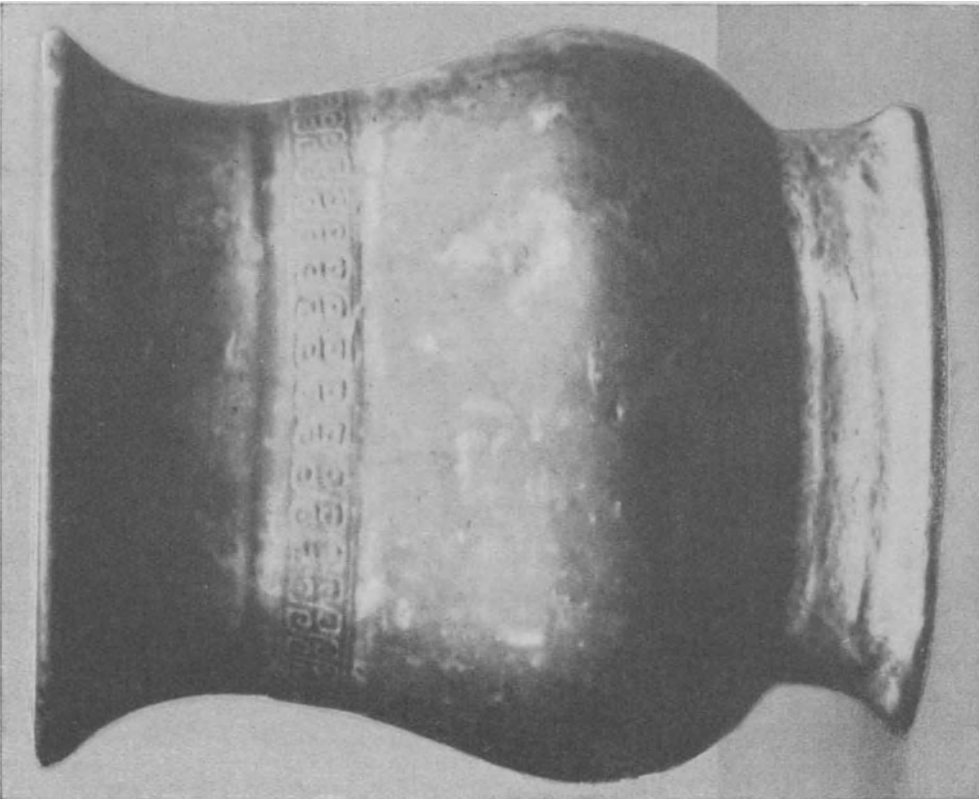


Abb. 33. Chih, Trinkbecher, Chou-Dynastie



Abb. 34. Chih, Trinkbecher, Chou-Dynastie

der „sich wälzenden Walrosse“, die daher ebenfalls, wenn auch nicht ganz korrekt, Ts'ao-wên genannt werden.

Leider läßt die mäßige Aufnahme nur schlecht die ausgezeichnete Arbeit erkennen. Die Silberbronze, die, wie wir sahen, nur sehr schwer Patina ansetzt, ist hier mit einer grünlich-stahlgrauen Haut überzogen, die in lauter kleinen Kristallen schimmert und dem Stücke eine märchenhafte Weichheit verleiht; an einigen Stellen ist die Zartheit der Fläche durch grüne, gelbe und prächtige rote Tupfen erhöht. Die eine Innenseite des Stücks trägt eine gegossene, auf Abb. 167 unter Nr. 21 abgebildete Marke, deren Übersetzung möglicherweise lautet: „Ich habe für (empfangene) Kauri (d. h. Geld) dieses Gefäß machen lassen“ oder: „Welch' ein Juwel!“; der äußere Boden ist gewaffelt.

Das größte Chih, das das Hsi ch'ing ku chien kennt, ist 5,7 chinesische Zoll hoch und nur 11 Tael schwer, das kleinste 2,8 chinesische Zoll hoch und 6,5 Tael schwer, ein mittlerer Durchschnitt von der hier wiedergegebenen Form ist 3,9 chinesische Zoll hoch und hat ein Gewicht von 13 Tael. Der Katalog führt 41 Stück auf und schreibt davon 7 der Shang-Dynastie und 34 der Chou-Dynastie zu.

CHIO 角

Chio, eigentlich „Horn“, ist nach einigen ein Gefäß zum Verdampfen des Opferweins, nach anderen die dem Zwecke des Trinkhorns ähnliche, weltliche Nebenform des Chia (Abb. 28, 29). Wie bei diesem steht auf drei ziemlich hohen, nach unten zu spitz zulaufenden Füßen ein halbkugelähnlicher Körper, der an einer Seite eine ringförmige Öse trägt. Während aber das Chia in einem kreisrunden Munde endet, ist die Öffnung des Chio nach zwei Seiten so auseinandergezogen, daß es in zwei hornförmige Spitzen ausklingt. Ihm fehlen die Säulchen auf dem Rande zum Abheben des Gefäßes vom Feuer, es trägt aber einen Deckel. Das Hsi ch'ing hsü chien¹⁾ führt das Chio unter den Trinkgefäßen zwischen dem Chih und dem in die T'ang-Dynastie (618—906) gesetzten Kuang, dem „Trinkhorn aus Rhinozeroshorn“ auf, dessen Form jenen Trinkhörnern gleicht, die uns als ionische Rhyton etwa aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. in den Museen von Triest, St. Petersburg und Sofia bekannt sind²⁾.

¹⁾ Heft 12, S. 15 und 16.

²⁾ Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes, Bd. V, 1902.

Das Hsi ch'ing ku chien zählt drei Chio auf von der mittleren Größe von 7,9 chinesischen Zoll und einem Gewichte von 48 Tael, die es alle in die Chou-Zeit setzt¹⁾. Uns ist kein Chio vorgekommen, das wir zweifelsfrei in unsere frühe Epoche verweisen können, wohl aber haben wir in der ehemals kaiserlichen Sammlung in Mukden eins gefunden, das in die T'ang-Zeit zu setzen ist (Abb. 148) und am gegebenen Orte besprochen werden wird.

FU 簠

Fu sind rechteckige Schalen, in denen bei Staatszeremonien gekochtes Korn aufgehäuft wurde. Die Schale ruht auf einem niedrigen, am unteren Rande entlang laufenden Fuße und hat zwei seitliche Henkel (Abb. 35), aber auch Schalen ohne Fuß und Henkel kommen vor (Abb. 36). Der untere Fußrand entwickelt sich nach den Abbildungen des Hsi ch'ing ku chien auch zu vier einzelnen Füßen.

Das Fu Abb. 35 ist in der Seitenlage aufgenommen worden, um die Ornamentik der Außenwand sichtbar zu machen. Das Hauptmuster an der schrägen Mantelfläche ist das der umeinander rollenden jungen Drachen, der P'an ch'ih, von dem soeben bei dem Becher Abb. 34 die Rede war. Wir erkennen es am deutlichsten an der linken Ecke des Mantels. Über der abgeschrägten Fläche läuft ein senkrecht stehender Rand, der das Schuppenmuster des T'ao-t'ieh trägt; das gleiche Ornament kehrt auf dem unteren Teile der Henkel wieder, auf deren oberem Teil in guter Modellierung — man beachte die Linie des Maules am linken Henkel — der plastische Kopf eines gehörnten Drachen ruht. Die Henkel tragen Bärte mit leichten Spiralen in einfacher Umrahmung. Die Bronze ist rötlich und weicher als die anderen Bronzen unserer Zeit. An Patina ist es eines der schönsten Stücke der kaiserlichen Sammlung in Mukden. Der Edelrost liegt in dicken Lagen auf und spielt in allen Nuancen von Blau und Grün und vom hellen Rosa bis zum dunkelroten Kirschrot. Bei der Stärke der Patina ist nicht zu erkennen, ob das Stück Marke oder Zeichen trägt.

Die Schale Abb. 36 reicht an Schönheit der Form, des Musters und der Patina zwar an die eben wiedergegebene nicht heran, ist aber als ein frühes Stück doch nicht ohne Reiz. Sie ist in der Abbildung ebenfalls auf die Seite gestellt.

¹⁾ Heft 26, S. 44f.

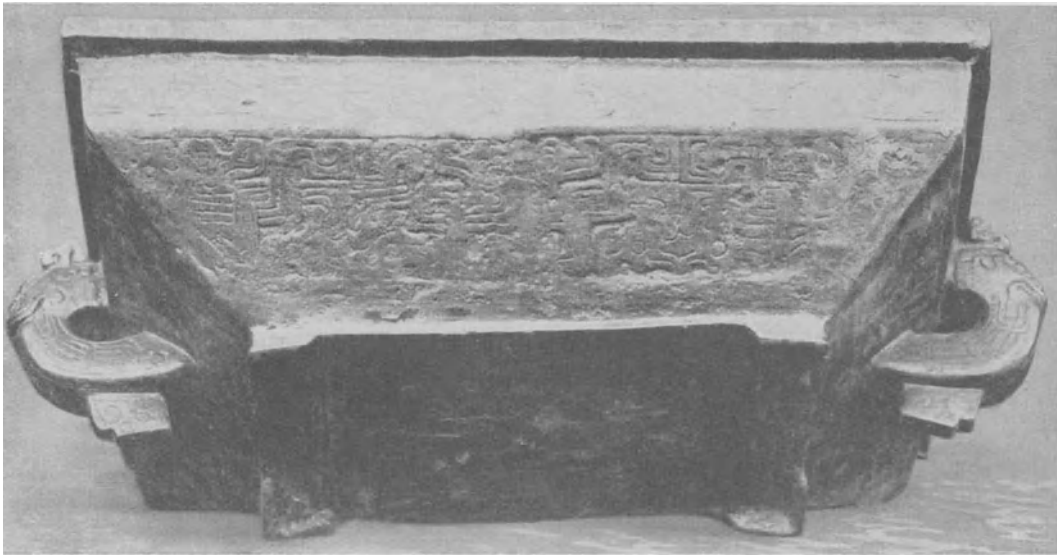


Abb. 35. Fu, Schale, Chou-Dynastie



Abb. 36. Fu, Schale, Chou-Dynastie

Die ganze Außenseite der Schale, sogar ihr Boden sind ornamentiert, und zwar in einem leicht vertieftem Muster. Das Dekor des Bodens gruppiert sich um drei von Ecke zu Ecke gezogene Linien; die dadurch entstandenen Dreiecke sind mit Parallelen zu den Schenkeln und mit einem invertierten Hakenornament gefüllt. Den schrägen Mantel teilen horizontale Zonen ein, deren unterste unverziert gelassen ist, deren mittlere, zum Teil durch Patina verdeckte Dreiecke und Vierecke trägt, die in laufender Linie oder mit Parallelfiguren gefüllt sind, und deren oberste zwischen schräg gestellten Doppellinien Spiral-, Kreis- und Hakenmotive zeigt. Das Muster ist eines der wenigen rein geometrischen Muster des altchinesischen Formenschatzes; in seiner Einfachheit deutet es auf eine frühe Entstehungszeit hin, und mit dieser Annahme steht auch die zwar sorgfältige, aber doch nicht ganz gelungene Ausführung des Stückes im Einklang; andererseits beweist uns die sichere Verteilung der Ornamente, daß wir es mit der Arbeit eines Künstlers von Rang zu tun haben.

Die Bronze ist hell und von mittelstarker grüner und blauer Patina bedeckt. Zeichen oder Marke trägt das Stück nicht.

Das Hsi ch'ing ku chien führt 16, sämtlich in die Chou-Dynastie gesetzte Fu auf; die wichtigsten Maße davon sind die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Länge chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	3,8	7,8	130
	3,7	7,3	219
Kleinstes:	2	6,1	29
Mittelgröße:	3,2	7,2	71

Rundet sich das Fu in den Ecken ab, und erhält es einen Deckel, so nennt das Hsi ch'ing ku chien das Gefäß, das demselben Zwecke diene, Kuei. Wir haben keine Stücke davon angetroffen, die unserer Periode angehören.

TOU 豆

Tou sind Deckelgefäße für Opfer von Feldfrüchten. Der hohe Fuß trägt eine halbkugelförmige oder eine flache Schale, die, nach dem Hsi ch'ing ku chien¹⁾, der mit einem abgeplatteten Knopfe versehene Deckel zur Kugel er-

¹⁾ Heft 29.



Abb. 37. Hsien, Kessel mit drei Füßen, Chou-Dynastie

gänzt. Wir haben von dieser Art, von der das genannte Werk 17 Stück aufführt, keine beglaubigten Exemplare gefunden, sondern nur der Han-Zeit (202 v. Chr. bis 220 n. Chr.) angehörige Stücke, bei denen der Knopf des Deckels in vier als Füße des Deckels benutzbare, durchbrochene herz- oder kammförmige Ansätze aufgelöst ist (Abb. 93, 94).

HSIEN 甗

Hsien ist nach Auffassung einiger der Behälter für glühende Kohlen, nach anderen der große Kochkessel (Abb. 37). Es ist ein gewaltiger Kessel mit nach oben zu sich erweiterndem Rande, worauf zwei sich gegenüberstehende, oben gewölbte Henkel sitzen, durch die der Stab gesteckt wird, um den Kessel zu transportieren. In der Regel steht er auf drei nach oben sich erweiternden, ausgebuchteten Füßen, zwischen die das Feuer gelegt wurde, und die aus einem Guße mit dem eigentlichen Kessel gegossen sind. Es kommt aber auch ohne diese Füße vor, in welchem Falle die Henkel tiefer sitzen (Abb. 38). Unter chinesischen Gelehrten hat sich ein Streit darüber erhoben, ob das Ting (Abb. 3 bis 10) oder das Hsien die ältere Form des Kochgefäßes darstellt. Die meisten halten von den beiden Arten das Hsien, wenigstens das, bei dem Kessel und Füße kunstvoll zu einem Ganzen verschmolzen sind, für das spätere Stück. Die Frage hat keine große Bedeutung; es wäre an sich auch denkbar, daß Hsien sowohl wie Ting gleichzeitig entstanden sind und beide nur verschiedenen Zwecken, das eine mit seinem größeren Rauminhalt dem Kochen der Feldfrüchte, das andere, kleinere, dem Kochen des Fleisches diene. Wir werden zudem gleich ein drittes Gefäß kennen lernen, das Li (Abb. 39), das ursprünglich ebenfalls zum Kochen des Fleisches gebraucht wurde, in seinen Formen ursprünglicher ist als das Hsien und an Rauminhalt eher dem Ting als dem Hsien entspricht, mithin ebensogut wie jenes das Gefäß *κατ' ἐξοχην* für die Zubereitung des Fleisches sein könnte.

Das Hsien unserer Abbildung — Abb. 37 — ruht auf den für diese Kesselart typischen drei Tierkopffüßen, die nach chinesischer Auffassung den K'uei, das „Walroß“, darstellen. Wir sehen eine Tiermaske mit rüsselförmig aufgestülpter Schnauze, worin der gebuchtete Fuß ruht, zwei Augen und zwei nach unten gebogene, doppelte Voluten tragende Hörner oder Ohren. In der Mitte der Stirn liegt ein auf die Spitze gestelltes Viereck mit leicht nach innen gebogenen Seiten. Nur der Mantelrand des eigentlichen Kessels trägt noch,



Abb. 38. Hsien, Kessel, Shang-Dynastie

eingefaßt von Ringbändern, ein Ornament, und zwar das Lei- oder Donner-Muster. Es ist interessant, hier zu beobachten, daß, im Gegensatz zu den uns von Abb. 3, 26, 29, 31 geläufigen Lei-Mustern, die Augen in dieser Borte so weit voneinander entfernt sind, daß sie nicht für die Augen eines in der Mitte des Bandes liegenden T'ao-t'ieh-Hauptes gehalten werden können. Wie bei Abb. 21 die Mitte durch eine selbständige T'ao-t'ieh-Maske gebildet wurde, so ist sie hier durch ein schnallenähnliches, mit vier Voluten und eckigen Zieraten an der Seite und in der Mitte gebildetes Ornament gegeben. Der Zwischenraum zwischen ihr und den Tierköpfen ist mit Spiralen gefüllt. Die „Walrosse“ andererseits haben die uns bekannte Form des in drei Zonen gegliederten Körpers bewahrt.

Die Bronze ist rötlich und mit gutem blauen, gelben, roten und grünen Edelrost bedeckt; an einigen Stellen, wo letzterer fehlt, ist er durch künstliche Patina ergänzt. Marke oder Zeichen sind nicht zu entdecken.

Für die andere Form der Hsien bringt Abb. 38 ein treffliches Beispiel. Es ist ein sehr frühes Stück seiner Art. Nur der Rand oberhalb des Mantels ist verziert, und zwar mit dem „Walroß“-Muster in der Qualität der Modellierung, wie wir sie auf Abb. 18 und 35 sahen. Der Guß freilich zeigt ungeschicktere Arbeit als die auf den obengenannten Tafeln abgebildeten Bronzen. Das Stück ist, wie man aus den auf unserer Abbildung etwa 1 cm rechts und links von den Henkeln nach der Mitte zu sichtbaren Gußnähten schließen kann — im ganzen sind es vier —, aus teilbarer Form gegossen. Das Mittelstück scheint dabei etwas nach unten gerutscht zu sein, so daß der das Muster vom Kesselmantel abschließende Wulst, besonders links, wie abgebrochen erscheint. Die mit dem Stücke aus einem Guß gegossenen Henkel werden durch je zwei Gußzapfen an dem oberen Gefäßrand gehalten. Der Kesselboden trägt Roste. Die Bronze ist hellrötlich und hart. Marke oder Zeichen sind nicht sichtbar. Was der Bronze an Sorgfalt der Arbeit mangelt, ersetzt sie reichlich durch die Schönheit der Patina, die außerordentlich stark aufliegt. Grün, blau, orange, rosa und dunkelkirschrot feiern förmliche Farbenorgien. Dies Stück gehört mit den eben genannten auf Abb. 18 und 35 und der Schale Abb. 44, was Patina anlangt, wohl zu den prächtigsten der ehemaligen kaiserlichen Sammlung in Mukden, und wir setzen ihr Alter nicht unfern der Zeit, wo die Bronzekunst in China ihren Anfang nahm.

Das größte von den Hsien mit dem dreifüßigen Unterbau, welches das Hsi ch'ing ku chien aufführt, ist 12,8 chinesische Zoll hoch und 256 Tael schwer,

das kleinste 7,5 chinesische Zoll hoch und 68 Tael schwer. Solch kleine Hsien, wie das eben genannte, kommen nach chinesischen Quellen jedoch nur ausnahmsweise vor, ihre übliche Höhe ist etwa 11—12 chinesische Zoll und ihr mittleres Gewicht 200 Tael. Nach demselben Werke beträgt die größte Höhe der fußlosen Kessel (Abb. 38) 7,3 chinesische Zoll und ihre Schwere 145 Tael, die kleinste Höhe 5,7 bei 85 Tael Gewicht; eine mehrfach vorkommende Mittelgröße mißt 6,3 chinesische Zoll in der Höhe und hat ein Gewicht von 113 Tael. Ein auf kleinen ringförmigen Schlangenfüßen stehender Kessel ist 9,3 chinesische Zoll hoch und 191 Tael schwer. Von den Hsien mit Dreifußuntersatz werden 17 aufgeführt und davon wird eines in die Shang-, die anderen in die Chou-Dynastie verwiesen. Der letzteren werden auch alle aufgeführten 7 Stück des Werkes von der gewöhnlichen Kesselform zugerechnet¹⁾.

LI 鬲

Li sind Gefäße zum Kochen von Fleisch (Abb. 39 und 40). Auf drei nach oben zu ausgebuchteten Füßen wölbt sich, ohne Absatz von den Füßen dahin übergehend, ein kleiner Kessel, dessen oberster Rand nach außen zu ausladet. Gewöhnlich trägt der Rand zwei auf ihm einander gegenüber stehende Henkel (Abb. 39), doch auch solche ohne Henkel kommen vor (Abb. 40). Das Hsi ch'ing ku chien führt noch Li mit vier Füßen und seitlichen, auf dem Mantel sitzenden Henkeln an, wir haben jedoch von dieser Art keins gefunden. Die einzige Verzierung, die das Li auf Abb. 39 trägt, ist ein nahe dem oberen Rande liegendes Band mit Ornamenten des Donner-Musters in einfachster Form. Die Silhouette des Stückes ist von großer Schönheit. Vollendet ist auch der Schwung der Füße und Schenkel, der des Halses und der Ansatz der Henkel.

Die Bronze ist hellrötlich und sehr dünn, so daß an zwei Stellen Stücke ausgebrochen sind, die ergänzt und mit Lackpatina überzogen worden sind. Man sieht es dem Stücke an, daß es jahrhundertlang von Hand zu Hand gegangen ist, ohne je vergraben gewesen zu sein. Durch langen Gebrauch ist das Ornament sehr abgenutzt, und die grüne, rote und gelbe Patina hat eine seidige Glätte von herrlicher Tiefe angenommen. Auf der inneren Seite des Mantels

¹⁾ Heft 30.

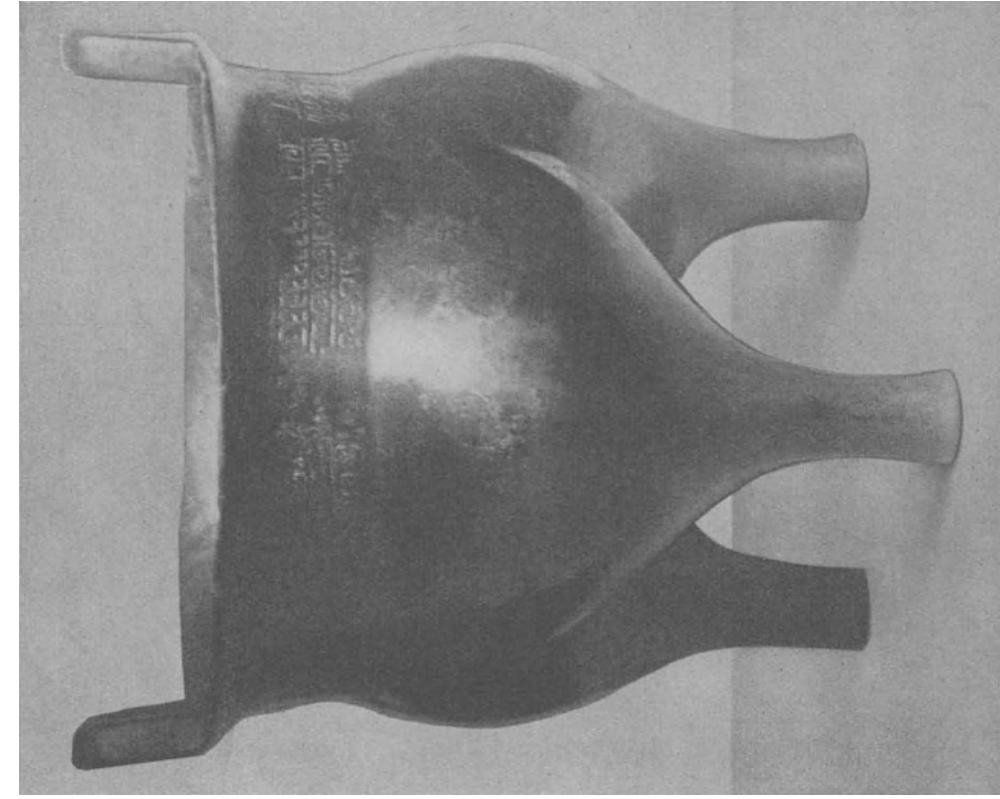


Abb. 39. Li, Kessel, Shang-Dynastie



Abb. 40. Li, Kessel, Chou-Dynastie

befindet sich die auf Abb. 167, Nr. 22 wiedergegebene, gegossene Widmungs-marke, deren Übersetzung lautet: „Dem Vater Ting“, die in dieser Form nach chinesischen Quellen charakteristisch für die Shang-Zeit ist. Dies Stück ist nach Form, Muster, Bronze, Patina, Arbeit und Zeichen eins der wenigen, von dem man sagen darf, daß es, wenn es überhaupt noch Stücke aus der Shang-Dynastie gibt, berechtigten Anspruch erheben kann, in deren Blütezeit gesetzt zu werden.

An Form und Arbeit roher ist das Li Abb. 40. Ein berändertes Schuppenband auf der Schulter und ein dem Bogensehnenmuster ähnlicher Absatz schließen Furchen ein, die sich senkrecht auf Mantel und Schenkel entlang ziehen. Wir haben Ähnliches bei dem I bei Abb. 22 gesehen und dort dieses Längsmuster auf ein geflochtenes Vorbild zurückgeführt. Die Arbeit dort aber ist sorgfältiger, auch sind bei jenem die Längsstreifen gewölbt. Bei denen auf unserer Abbildung hat es den Anschein, als wären sie nach einem tönernen Vorbilde mit dem Stichel geformt. Die Schenkel des Gefäßes tragen langgezogene mit dreimal drei Kerben verzierte Kämme.

Die Bronze ist hellrötlich, die Patina mittelstark; auf der Oberseite des Randes befindet sich eine Inschrift; an den Füßen sind Gußnähte sichtbar.

Der Besitzer setzt das Stück in die Han-Zeit. Wir haben indessen in der Sammlung Tuan Fang mehrere Stücke mit allen charakteristischen Kennzeichen des unsrigen gesehen, die Tuan Fang und die ausgezeichneten Bronzenkenner, unter denen seine Sammlung stand, in unsere Epoche setzten. Wir sind geneigt, der letzteren Ansicht zu folgen, und glauben, daß wir es hier mit einem Stücke zu tun haben, das den von uns u. a. bei Abb. 9 angetroffenen Chin-Ch'i-Stil trägt und wahrscheinlich gegen das Ende unserer Periode zu setzen ist.

Das Hsi ch'ing ku chien führt im ganzen 16 Li auf¹⁾, von denen es eins, und zwar eins von der in Abb. 39 wiedergegebenen Form in die Shang-Zeit verweist; alle anderen schreibt es der Chou-Dynastie zu. Unter den 8 Stück des Typus der Abb. 39 ist das größte 6 chinesische Zoll hoch und 54 Tael schwer, das niedrigste 3,5 chinesische Zoll hoch und 32 Tael schwer, während die beiden Stücke von der in Abb. 40 gezeigten Form 3,8 und 3,5 chinesische Zoll hoch sind und 47 und 32 Tael wiegen.

¹⁾ Heft 31.

TING 鋹

Ting — nicht zu verwechseln mit dem ebenfalls Ting transkribierten, sich aber mit einem anderen Zeichen schreibenden Dreifuß Ting (S. 42f.) — ist eine Lampe, die Beleuchtungs- und auch Kochzwecken gedient haben soll (Abb. 41). Während wir die erstere Verwendungsart uns leicht aus unserer Abbildung vorstellen können, läßt sich die andere nicht so ohne weiteres erklären, da augenscheinlich ein wichtiges Aufsatzstück fehlt, das die Benutzung der Lampe zum Kochen oder Anwärmen eines anderen Gefäßes ermöglicht haben könnte; wir müßten denn gerade annehmen, daß etwa das Kochgefäß, nach Entfernung des abnehmbaren oberen Teils der Lampe, in den zu ihren beiden Seiten auftretenden Röhren befestigt wurde und so über dem Docht schwebte.

Der einer abgeflachten Kugel gleichende Ölbehälter ruht auf drei kleinen Füßen. Aus seiner Mündung am oberen Ende ragte der Docht. Zwei gebogene Röhren, die sich in Herzform nach oben erstrecken und dort, wo sie im Herzeinschnitte zusammenstoßen, einen Rußfänger in Kuppelform tragen, dienen in ihrem unteren Teile als Griffe, während der obere Teil abnehmbar war.

Unser Stück ist arm an Schmuck. Die hufartigen Enden der Füße, der Ring, der um den Ölbehälter liegt, und die Wulsten, worin die Arme am Lampenkörper münden, sind alles, womit die Phantasie des Künstlers die Strenge der Form milderte. Der edle Schwung der Linien und die sorgfältige Arbeit zeigen, wieviel Nachdenken und Mühe der Bronzekünstler auch auf Gegenstände des täglichen Hausgebrauchs verwandte.

Die Farbe der Bronze ist so hellrötlich, daß sie fast gelblich genannt werden kann; gute, glatte, grüne und rote Patina hat das Stück überzogen. Besonders an den unteren Teilen des Henkels sind pockennarbiger „Ameisenfraß“, die Spuren verwitterter und herausgefallener Bronzeteilchen, sichtbar.

Unser Stück ist eins von denjenigen, bei denen man nicht mit Gewißheit sagen kann, ob es dieser oder der nächsten Periode angehört. Die Form kommt nach chinesischen Werken in beiden Epochen vor. Eine genaue Datierung ist bei solch einem wenig dekorierten täglichen Gebrauchsgegenstand für unsere Zwecke auch ohne großen Belang; wir begnügen uns deshalb damit, ihn um die Wende unserer und der nächsten Periode zu setzen.

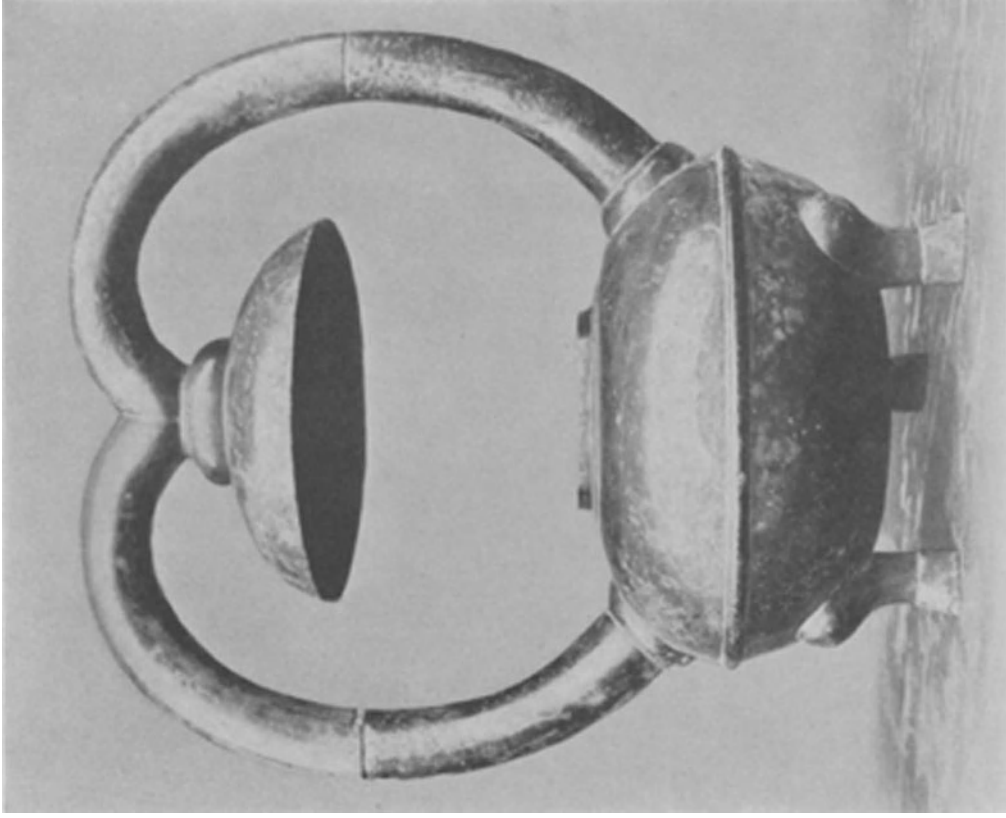


Abb. 41. Ting, Lampe, Chou-Dynastie (?)

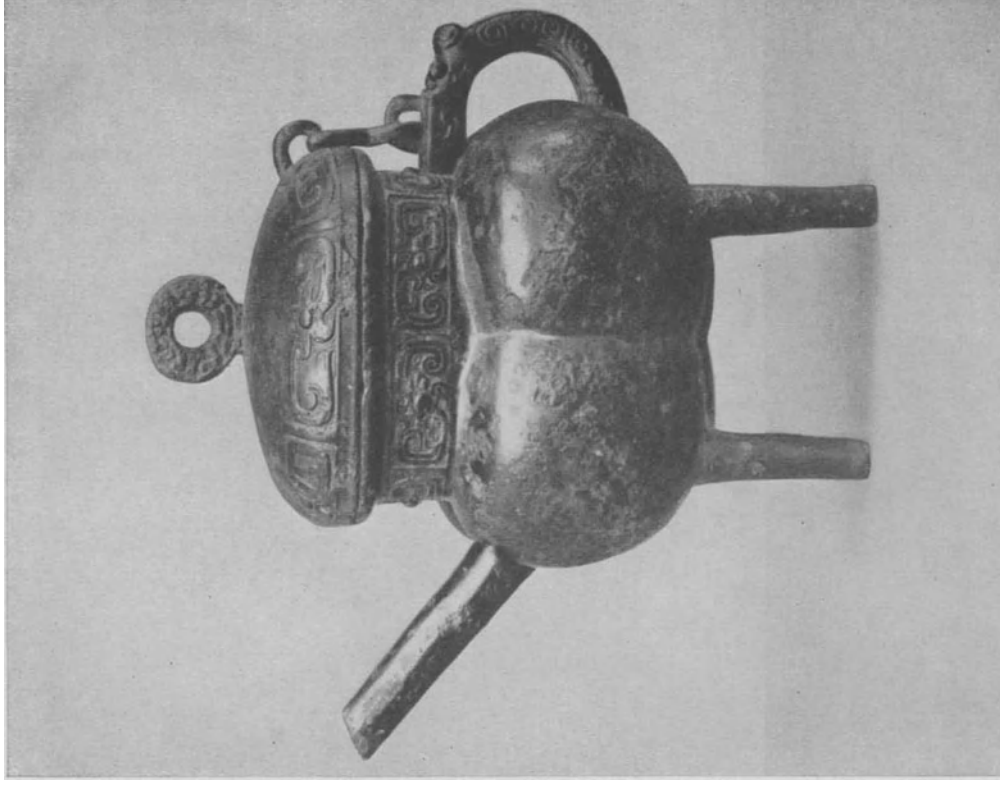


Abb. 42. Huo, Kanne mit Deckel, Chou-Dynastie (?)

Das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ kennt zwei derartige Lampen, die es beide in die Chou-Dynastie setzt, die eine von 10,5, die andere von 12,8 chinesischen Zoll Höhe und von 91 bzw. 159 Tael Schwere.

HUO 盃

Huo sind kannenartige Gefäße für eine Tunke zum Würzen der Speisen, die aus Salz, Pfeffer, Essig, Zucker und bitterem Gewürz besteht. Zwei Arten werden unterschieden, die nach chinesischen Quellen beide in unserer Periode vorkommen. Wir haben nur von der einen hier wiedergegebenen Form (Abb. 42 und 43) Stücke, die auf die Chou-Dynastie hinweisen, gefunden und werden deshalb die andere Art bei den Perioden besprechen, zu denen sie gehört²⁾. Die hier zu erörternde Art zeigt einen auf drei oder vier mittelhohen Füßen ruhenden, nach oben sich zuspitzenden, kreisrunden oder eingebuchteten Kessel, mit weit herausstehendem, schmalem Ausgußrohr, gebogenem Griff am Körper und einem Deckel, der durch ein in Ösen laufendes Bindeglied mit dem Griffe verbunden ist.

Wir wollen der Besprechung unserer Kannen Abb. 42 und 43 vorausschicken, daß auch ihre Datierung zweifelhaft ist. Der Besitzer setzt beide in die nächste Periode und tatsächlich sprechen auch ein paar Momente dafür wie der Knopf des Deckels bei dem Huo Abb. 42 und die flüssige Form der Drachen bei dem Abb. 43. Andererseits liegen beide Stücke sicher nicht weit von unserer Epoche entfernt; möglicherweise gehören sie ihr noch an. Wir haben die Kannen um so mehr hierher setzen zu dürfen geglaubt, als wir zweifelsfreie Chou-Stücke von ganz derselben Form in chinesischen Sammlungen gesehen haben, von denen Abbildungen zu erhalten uns leider nicht möglich gewesen ist.

Das Hauptornament an der Kanne Abb. 42 ist das sich um Hals und Deckelrand ziehende des stark stilisierten Walrosses von Abb. 9 und 24, bei dem das Auge des Tieres in die Mitte gerückt und mit den aus den Ohren und dem Kamm entstandenen Zacken geschmückt, der Rüssel aber verlängert worden ist. Auf dem oberen Teile des Griffes liegt in weicher Modellierung der Kopf eines Rindes, das untere Ende ist mit Spiralen gefüllt. Den Deckelknopf bildet ein mit Zierat versehener Ring. Dieser Ring, der dünne Henkel

¹⁾ Heft 30, S. 27 und 28. ²⁾ S. 197 und 275.



Abb. 43. Huo, Kanne mit Deckel, Chou-Dynastie (?)



Abb. 44. P'an, Fruchtschale, Chou-Dynastie

und die zarten Beine kennzeichnen die Arbeit als eine schwache und späte. Die Bronze ist hellrötlich und mit guter grünlicher und roter Patina bedeckt. Auf dem Mantel tritt der „Ameisenfraß“ deutlich zutage. Der Kessel trägt keine Marke.

Das Huo Abb. 43 ist besser in der Form, schwächer dagegen im Ornament als das eben erwähnte. Hier liegen auf dem Schulter- und Deckelband auf Wolkengrund die langgestreckten, in weichen Bogen sich windenden Drachen, die wir später des öfteren wiederfinden werden. Das untere Band trägt in seiner Mitte in Hochrelief das T'ao-t'ieh-Haupt, bei dem oberen deutet ein nur wenig hervortretender Kamm die Teilungslinie an. Der Henkel ist ebenfalls mit dem Rindskopf, die Schnauze mit Anklängen an Walroß- und Zikadenornament verziert. Der Deckel trägt einen glatten Knopf, um dessen Mitte eine Bogensehne sich zieht; dieser hatte ursprünglich den Zweck, als Fuß für den abgenommenen Deckel zu dienen, und stammt aus einer Zeit, da der Deckel noch nicht mit dem Kessel durch ein Kettenglied verbunden wurde.

Die Bronze ist hellrötlich; das Stück trägt im Innern die auf Abb. 170, Nr. 7 abgebildete Marke. In der mittelstarken, echten Patina hat sich die Umhüllung, worin die Bronze in der Erde gebettet war, vermutlich eine Matte, abgeprägt.

Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, daß die Anbringung von Stoff-, Matten-, Schnur- oder Münzenabdrücken in der Patina ein beliebter Kniff der gewerbsmäßigen Fälscher ist, die dadurch den Eindruck zu erwecken versuchen, als handle es sich um ein ausgegrabenes Stück.

Das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ führt 19 Kannen dieser Art auf, von denen es eine der Shang-, die anderen der Chou-Zeit zuschreibt; die wichtigsten Maße davon sind die nachstehenden:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser der Deckelöffnung chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	9,8	3,7	99
Kleinstes:	2,8	0,9	8
Durchschnittsgröße:	8,6	4	73

¹⁾ Heft 31.

I 匱

I, nicht zu verwechseln mit den mit anderem Schriftzeichen geschriebenen Sakralgefäßen für Kornopfer, sind Kannen, aus denen der Opferwein in kleinere Gefäße gefüllt wurde. Wassergußgefäße, wie einige meinen, waren sie, ursprünglich wenigstens, nicht, wenn I auch heute ein solches bezeichnet. Wir haben keine gefunden, die zweifelsfrei unserer Periode angehören, aber die eine Art der I, die das Hsi ch'ing ku chien in die Chou-Zeit setzt¹⁾, hat die Form, die bei den Abb. 97 und 151 wiedergegeben ist: eine langgezogene Kanne mit Ringfuß und einem mit Griff versehenen Körper, der in geschwungener Linie in die Schnauze ausläuft und mit einem Deckel geschlossen ist, der in der Regel Kopf und Rücken eines Fabeltieres darstellt. Zu dieser Art der I, die schon leer ein beträchtliches Gewicht hatten — es kommen Kannen von 130, 143, 331 Tael Schwere vor —, gehörten Schöpflöffel; der Vizekönig Tuan Fang besaß ein, übrigens sehr gering ornamentiertes und von ihm in unsere Periode gesetztes I nebst dem dazu gehörigen und mit demselben Zeichen wie die Kanne versehenen Schöpflöffel, die bei einer Ausgrabung in Shan-si gefunden worden waren; leider ergaben sich dabei keine Anhaltspunkte für die Datierung der Stücke²⁾.

Die zweite Form des I, die das Hsi ch'ing ku chien gibt, scheint aus der Kanne entstanden zu sein, die wir in Abb. 98 geben. Nur fehlt bei jener der Deckel ganz, und auch die Schnauze ist unbedeckt. Von der Tierform, die unsere Abbildung zeigt, sind nur die vier Füße geblieben: der Körper ist zur Gußschale mit weitgeschweiffter Mündung geworden. Größe und Gewicht dieser Gußkannen pflegen geringer zu sein als bei der erstgenannten Art.

Als dritte Form kommt schließlich das aus mittelalterlicher Kunst auch in Europa bekannte Aquamanile in reiner Tierform vor, bei dem der Einguß durch einen aufklappbaren Deckel am Rücken erfolgt und der Ausguß im Maule liegt (vgl. Abb. 99).

Das Hsi ch'ing ku chien führt von diesen drei Arten 30 Stück an, die es alle in die Chou-Dynastie verweist.

P'AN 盤

P'an sind runde, ziemlich große Schalen, auf denen Früchte aufgehäuft wurden. Ursprünglich sakralen Zwecken dienend, wurden sie später auch im Ge-

¹⁾ Heft 32.

²⁾ Tao chai chi chin lu, Heft 3, S. 35.

brauche des Hauses benutzt. Die beckenförmige Schale mit ausladendem, abgeplattetem Rande ruht im allgemeinen auf einem Ringfuß. Das Hsi ch'ing ku chien kennt auch Schalen mit vier Füßen an Stelle des Ringfußes. Die beiden sich gegenüberstehenden Henkel sitzen etwa in der Mitte des Schalenmantels; bei allen älteren Stücken, die wir gesehen haben, sind sie besonders gegossen und an den Mantel angeschweißt oder angenietet, wie denn auch für den chinesischen Bronzegelehrten der getrennte Guß der Schale und der an ihrem Mantel freistehenden Henkel eine der Bedingungen für die Zuweisung des Stückes in die erste Periode ist. Wir werden übrigens später sehen, daß angesetzte Henkel auch noch in der nächsten Periode vorkommen.

Die Schale, die wir aus der kaiserlichen Sammlung in Mukden in Abb. 44 wiedergeben, ist ein Stück von hervorragender Schönheit in Form, Ausschmückung und Patina. Auf unserer Abbildung ist die Vorderseite ein wenig höher gestellt als die gegenüberliegende, um besser das prächtige Muster der um den Rand laufenden Borte erkennen zu lassen. Es ist eine Reihe hintereinander liegender stilisierter, gehörnter „Walroß-Drachen“ — „K'uei-lung“ —, deren Hörner gegeneinander gekehrt und durch eine Kammlinie getrennt sind. Der unter dem Rücken gekrümmte Schweif endet in einem lanzettförmigen Ornament, das in einem entsprechenden Ornamente in der Verlängerung der Schnauze des Fabelwesens sein Gegengewicht findet.

Der Fuß trägt zwei „Geisterlöcher“, der innere Boden eine Inschrift, die, wie das ganze Stück, so dicht mit wunderbar farbenprächtiger, roter, gelber und grüner Patina bedeckt ist, daß sie nicht mehr leserlich ist.

Das Hsi ch'ing ku chien führt aus unserer Periode 7 P'an auf¹⁾, die es alle in die Chou-Dynastie verweist, und von der in Abb. 44 gezeigten Form gibt es fünf wieder, von denen die wichtigsten Maße hier folgen:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	3,6	15,6	315
Kleinstes:	2,8	11,5	170
Höchstes:	4,5	13	145

¹⁾ Heft 32.

HSUAN 鍤

Hsüan sind Schöpfgefäße, Schalen mit einem gebogenen Griff an der einen Seite, von denen das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ eins wiedergibt, das es in die Chou-Dynastie setzt, und das 3 chinesische Zoll hoch ist, einen Durchmesser von 7,3 chinesischen Zoll und ein Gewicht von 38 Tael hat. Das einzige, das wir von dieser Gefäßart haben ausfindig machen können, gehört in die nächstfolgende Periode (Abb. 102).

HSI 洗

Hsi sind Wasserbecken, Waschschüsseln; es waren einfache, schmucklose Schüsseln für den täglichen Gebrauch, nicht unähnlich denen, wie sie von allen Kulturvölkern gebraucht worden sind (Abb. 45). Die hier abgebildete, deren sorgfältig gearbeiteter Rand mit doppelten Wülsten Beachtung verdient, ist deshalb von Interesse, weil, wie wir oben²⁾ sahen, die schildpattartigen Sprünge an ihrem Boden erkennen lassen, daß unser Stück etwa das vierzigste aus derselben Form gegossene ist. Die Bronze ist rötlich und mit guter, vielfarbiger Patina bedeckt.

Auch eine Schüssel von der Form, wie wir sie in Abb. 103 finden, setzt das Hsi ch'ing ku chien³⁾ in unsere Zeit (Höhe 3,5 chinesische Zoll, oberer Durchmesser 7,7 chinesische Zoll, Gewicht 73 Tael), während wir diese Form nur mit den Kennzeichen der nächsten Periode angetroffen haben.

P'OU 甌

P'ou sind eigentlich Urnen zum Aufbewahren von Wein, die aber, als große Gefäße, auch zur Verwahrung anderer Dinge gedient haben. Sie kommen mit oder ohne Ringfuß vor; das gewaltige Gefäß steigt kugelähnlich oder in späterer Zeit viereckig nach oben, wo ein kleiner Hals es abschließt. Zwei, drei oder vier Henkel, gelegentlich auch ein Haltering am mittleren Teile des Mantels bilden die Handhaben (Abb. 46, 47, 48). Das Hsi ch'ing ku chien⁴⁾ führt auch mehrere ohne Henkel und ein P'ou mit zwei auf dem Schulterabsatz fest und nach oben stehenden Henkeln auf.

¹⁾ Heft 32.

²⁾ S. 39.

³⁾ Heft 33.

⁴⁾ Heft 34.



Abb. 45. Hsi, Wasserbecken, Chou-Dynastie



Abb. 46. P'ou, Urne, Chou-Dynastie

Das P'ou Abb. 46 trägt ein Muster von drei interessanten Bändern: Auf dem der unteren Mantelhälfte, das übrigens den Haltering zeigt, bemerken wir die umeinander rollenden jungen Drachen — P'an ch'ih —, deutlich erkennbar an der einen Klaue am Vorderkörper, während der vielfach spitz zulaufende dreieckige Kopf sonst leicht für den der Hui, der Kobra, genommen werden könnte. Die Drachen liegen auf glattem Grunde, ihren Körper zieren schmale Längsfurchen. Die Borte ist von zwei schmalen glatten Linien und zwei in Schnurform wiedergegebenen Wülsten eingefast.

Die auf dem Urnenhals liegende Zone trägt zwei Tierkopfsen mit Ring, von denen bei der übernächsten Abbildung (Abb. 48), die eine bessere Ansicht davon gibt, ausführlicher die Rede sein wird. Sie zeigt ebenfalls das Muster der sich windenden jungen hornlosen Drachen, hier aber in noch freieren Linien, als wir sie auf der Mantelborte beobachteten. Der Grund ist mit dem Wolkenmuster gefüllt, das Band mit zwei schmalen Mäanderborten eingefast, bei denen indessen, im Gegensatz zu jener uns aus der westlichen Kulturwelt bekannten Borte, die einzelnen Vierecksgänge unverbunden nebeneinander stehen. Das fortlaufende Mäandermuster kam, wie heute wohl ziemlich allgemein zugegeben wird, erst in der nächsten Epoche vom Westen her nach China.

In der Halsborte finden wir dasselbe Motiv des P'an ch'ih in streng stilisierter Form wieder. Hier liegen die Drachen auf glattem Grunde, sind aber selbst mit dem Wolkenmuster verziert.

Die Bronze ist hell, die Patina nicht stark, aber echt; sie zeigt ein schönes Farbenspiel in Rot, Grün und Gelb. Die Urne ist aus teilbarer Form gegossen, wie wir an der Gußnaht sehen, die wir in der Mitte unserer Abbildung oberhalb des Halteringes gut verfolgen können.

Kleiner, aber besser in Form, Arbeit und Guß ist die Urne Abb. 47. Abgesehen von den beiden mit vier flachen Ringen belegten Henkeln ist der einzige Schmuck des Gefäßes eine an der Schultergrenze liegende fein durchgearbeitete Borte, die zwischen zwei Schnüren und zwei schmalen glatten Streifen das Motiv der sich wälzenden „hornlosen Drachen“, das P'an ch'ih-wên, das Muster des Ts'ao-Staates, trägt, worüber wir auf S. 100 (zu Abb. 34) uns verbreiteten.

Die Bronze ist hellrötlich, die mittelstarke Patina grün, gelb, rot und blau. Ein großer, kreisförmiger Patinafleck tritt innen und außen an derselben Stelle und in denselben Farben hervor, ein Beweis dafür, wie nicht nur der äußere die



Abb. 47. P'ou, Urne, Chou-Dynastie



Abb. 48. P'ou, Urne, Chou-Dynastie

Bronze umgebende Stoff, sondern vor allem auch ihre einzelnen Bestandteile selbst die Entstehung der Patina beeinflussen.

Das von uns in Abb. 48 gebrachte P'ou ist eines der größten Stücke der kaiserlichen Sammlung in Mukden. Leider steht die Arbeit der Urne nicht auf der Höhe. Dies ist eine Beobachtung, die man bei besonders großen altchinesischen Bronzen häufiger gemacht hat. Solche gewaltige Gefäße waren voraussichtlich mehr für den Gebrauch in Küche und Hof bestimmt, so daß ihnen nicht die gleiche Sorgfalt gewidmet wurde wie denen, die im Innern des Hauses oder im Tempel Verwendung fanden.

Der Mantel unseres Stückes ist in drei Zonen geteilt, die je durch einen glatten, nach innen zu gefurchten Streifen voneinander getrennt sind. Zwei sich gegenüberstehende Ringe werden von der „Untier“-Maske gehalten. Es ist dies eine Maske, die dem Haupte des T'ao-t'ieh ähnelt; häufig fehlen ihr dessen Hörner und Hauer. In der chinesischen Ornamentik wird dieser Ringhalter als Shou-huan, wörtlich „Ring des wilden Tieres“, bezeichnet; wir werden ihn hauptsächlich in der nächsten Epoche wiederfinden, wo er einer bestimmten Gattung von Vasen den Namen gegeben hat¹⁾. Die Ringösen unserer Urne sind an das fertige Stück nachträglich angeschweißt worden. Wir sehen den Kopf — ohne Ring — in der Mitte des obersten Bandes des Mantels; er liegt auf einem glatten Untergrunde, der das Bandmuster unvermittelt abschneidet. Wir erkennen daran, daß der Kopf aus einer Form auf das Wachsmo-
dell gepreßt worden ist, wie wir denn auch die Anwendung solcher Stanzformen bei den Bändern selbst wiederfinden. Das Muster, das diese bedeckt, nennt das Hsi ch'ing ku chien bei einem dem unsrigen gleichen Stück²⁾ das der P'an k'uei, der sich umeinander wälzenden „Walrosse“, eine Bezeichnung, die das Ornament wohl mit Rücksicht auf die hochaufgestülpten Schnauzen der Tiere erhalten hat, denn die Länge ihres Körpers und das deutlich ausgeprägte Horn lassen in ihnen eher ein Drachen- als ein „Walroß“-Ornament vermuten. Wie wir oben erwähnten³⁾, ist für dieses Band verschlungener Tierkörper auch der Name Ts'ao-wên, „Muster des Staates Ts'ao“, geläufig. Die Fabeltiere liegen auf glattem Grunde, sind aber selbst mit dem Wolkenmuster geschmückt. Am besten auf dem mittelsten Bande sehen wir die Ansätze, welche die Stanzeneindrücke verursacht haben; sie ziehen sich in Form einer erhöhten Gußnaht senkrecht durch das Muster, am deutlichsten zeigt

¹⁾ Abb. 79 u. S. 178.

²⁾ Heft 34, S. 14.

³⁾ S. 100.

sich die Naht unter der vom Beschauer aus rechten Kopfseite des Untiers. Von ihr nach rechts und links gehend erkennen wir sogar die Länge der Stanzformen. An der unteren Borte findet sich in weit voneinanderstehenden, spitzenförmigen Ansätzen ein seltenes Motiv: zwei senkrecht stehende, mit den Köpfen und Klauen gegeneinander gerichtete Drachen, deren Leib mit deutlichen Schuppen bedeckt ist und in deren Hinterteil eine Natter, die Hui, beißt. Dieselbe breitköpfige Schlange finden wir auf der Schulter der Urne, wo sie in freien Windungen in dem von einem Wellenband gebildeten Zonenabschnitte liegt.

Die leichten Spitzen- und Schultermuster stehen im deutlichen Kontrast zu dem klassischen Ornament der drei Mantelzonen, und es ist wohl möglich, daß wir in ihnen schon westlichen Einfluß zu sehen haben. Hiermit würde das Stück in die Nähe der folgenden Periode rücken. Wahrscheinlich liegt seine Entstehung um die Wende unserer Epoche, wozu auch die kräftige rote und grüne Patina stimmen würde. Die Bronze der Urne ist hellrötlich, ihr Boden ausgebessert.

Das Hsi ch'ing ku chien setzt 12 Stück der P'ou in die Chou-Dynastie¹⁾, und die wichtigsten Maße davon sind die nachfolgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	{ 17,4	7,7	907
	{ 15,7	7,8	683
Kleinstes:	6,3	7,5	115
Mittlere Größen:	{ 9,9	7,6	259
	{ 8,7	6,5	187

AN 盃

An, eigentlich Büchsen oder Deckelschüsseln, sind auf Ringfuß oder, nach dem Hsi ch'ing ku chien, auch auf drei einzelnen Füßen ruhende, schüsselartige Gefäße mit Deckel, die zur Aufbewahrung von Gegenständen im Haushalt gebraucht wurden. Der Deckel trägt häufig Tiere und einen Griff, der nach dem Hsi ch'ing ku chien auch die Form eines Ringfußes annimmt²⁾, worauf der Deckel, von der Büchse abgenommen, gesetzt werden konnte. Diese Gefäße kommen erst in der nächsten Epoche vor.

¹⁾ Heft 34. ²⁾ Heft 35, S. 1f.



Abb. 49. Lien, Geschenkbüchse mit Traghenkel, Chou-Dynastie

CHIAO TOU 鑊斗

Chiao tou sind Kochpfannen, die ebenfalls erst in der nächsten Periode auftreten und deshalb dort erörtert werden (Abb. 109, 110, 153).

LIEN 盞

Lien, eigentlich Geschenkbüchsen, sind längliche, röhrenförmige, auf drei Füßen oder einem Ringfuß ruhende, mit Deckel und meistens mit Traghenkel versehene Gefäße; auch sie finden sich angeblich erst von der Han-Zeit an (Abb. 111, 154). Es soll hier aber doch ein Lien abgebildet und beschrieben werden (Abb. 49), das an Einzelheiten der Zeichnung, an Guß und Patina so auf unsere Epoche hinweist, daß wir es zum mindesten an die Wende der Chou- und Han-Zeit, möglicherweise aber auch, übrigens in Übereinstimmung mit seinem glücklichen Besitzer, in die erstgenannte Dynastie, und zwar an deren Ende setzen dürfen. Über die Walroßornamente des oberen und unteren Bandes ist wenig zu sagen; hinweisen wollen wir dabei nur auf die Abweichung der Ohren des kleinen T'ao-t'ieh-Kopfes in der Mitte des oberen Bandes, die in ihren luchsartigen Spitzen den klassischen Stil vermischen lassen. Interessant aber ist der große T'ao-t'ieh-Kopf des Mittelstücks: Die breiten Hörner mit den freistehenden Spitzen und den Absätzen der Jahresringe, die spitzen Hauer in dem eckig stilisierten Maule, die großen Augen mit den schraffierten Augenbrauen entfernen sich von den klassischen Vorbildern und weisen auf eine Beeinflussung durch Ornamente des Ch'in-Stils hin. Andererseits gibt der glatte Untergrund, die sparsame Verwendung der Umrisslinien in der Maske dem Lien eine Strenge und Feierlichkeit, die es als ein Meisterstück der Bronzekunst erscheinen lassen.

Die Bronze ist hellrötlich, eine im Wasser entwickelte, atlasartig glänzende Patina hat ihren Zauber um das prächtige Stück gewoben.

CHUNG 鐘

Chung sind Glocken von sehr verschiedenartiger Form. Wir haben oben (S. 10) gesehen, daß es bereits in unserer Epoche Minister für Musik gab; Musik wurde kunstgerecht nach einem, von dem unsrigen verschiedenen Ton-

system geübt. Gesang, Harfe und Flöte waren ein Bestandteil des Staatsrituals; Musik wurde aber auch von fahrenden Musikanten getrieben. „Schon in der Chou-Zeit gab es reine Töne“, sagt das Hsi ch'ing ku chien¹)., „Vor den Yin (d. i. vor der Shang-Dynastie) gab es nur fünf Töne, die Chou fügten die zwei Töne von Wên und Wu hinzu, und nun gab es ihrer sieben.“ Die Tonkunst muß bereits in jenen frühen Zeiten auf einer ziemlichen Höhe gestanden haben, denn anderenfalls wäre es kaum wahrscheinlich, daß man als Instrument eine Glocke erfand, aus der man eine größere Reihe abgestimmter Töne erklingen lassen konnte. Die altchinesische Glocke ist — im Gegensatz zu der des Westens, wahrscheinlich in spätbuddhistischer Zeit eingewanderten — klöppellos. Der sich nach der Glockenöffnung nach unten zu erweiternde Glockenmantel wird oben durch die Glockendecke abgeschlossen, aus deren Mitte ein starker gerader Griff mit Öse oder auch nur ein ösenförmiger Henkel hervorragt (Abb. 50, 51, 52). An diesem Stiele wird die Glocke befestigt, um an der Außenseite des Mantels mit einem Holzklöppel geschlagen zu werden. Die Meisterstücke der Glockengießkunst der Chou-Dynastie tragen ferner zu beiden Seiten des Mantels in je drei Reihen geordnet und in der Mitte durch eine freie Bahn getrennt sechs geschützrohrförmige, massive Zapfen, die in ihrer Metallmischung verschieden und in den Glockenmantel eingelassen sind. Schlug man nun diese Zapfen mit dem Holzklöppel, so ertönten, je nach der Metallmischung des Zapfens und seiner Stellung im Glockenmantel, höhere oder tiefere Töne (Abb. 50). Leider ist es heutzutage nicht mehr möglich, auf jenen alten Glocken zu spielen, da infolge der Zersetzung der Bronzemoleküle und des Patinaüberzuges alte Bronze ihren Klang verliert. Man hat behauptet, daß der Idee der Anbringung des seitlichen Klangzapfens derselbe Gedanke der Instrumentabstimmung zugrunde läge wie dem Aufkleben von Wachs-kügelchen auf die Schlaginstrumente der Neger. Durch Abfeilen der „Buckel“ habe man den Klang regulieren können.

An der letzteren Möglichkeit ist nicht zu zweifeln, aber man hätte natürlich zu diesem Zwecke ebensogut an jeder anderen Stelle der Glocke, besonders im Innern, wo man die Beschädigung nicht sah, Metall fortnehmen können. Daß die Klangzapfen angebracht worden seien, um sie abfeilen zu können, will uns irrig erscheinen. Es ist auch falsch, wenn man Wang Fu, den Verfasser des Po ku t'u lu, für diese Idee zitiert. Wang Fu sagt vielmehr nur, daß Li Chan,

¹) Heft 36, S. 1f.

der in der Sung-Dynastie lebte, der Ansicht war, daß der Zweck der Zapfen — wörtlich „Zitzen“ — der war, die Glocken auf weitere Töne abstimmen zu können, „da das Anschlagen von Glocken ohne Abstimmung auf bloßes Gebimmel hinausläuft“¹⁾. Wir werden sehen, wie sich jene Zapfen mit der Zeit zurückbilden, bis sie schließlich nur noch als Buckel oder als Ornament auftreten (Abb. 113); nach dem Hsi ch'ing ku chien kommen die so dekorierten Glocken bereits in unserer Periode vor²⁾.

Die in Abb. 50 wiedergegebene Glocke ist an Form ein Meisterwerk; leicht wölbt sich der Mantel, ein feiner Bogen schließt sie nach unten ab, und Griff und Zapfen stehen zum Körper im besten Verhältnis.

Während viele der in chinesischen Bronzewerken abgebildeten Glocken von unserer Form reiche Verzierungen tragen, sind die hier verwandten Muster von einfachster Art. Der Glockenmantel ist durch hervortretende Striche in Felder eingeteilt, und in den zwischen den Klangzapfen befindlichen liegt das Ornament der zweiköpfigen Natter, der Shuang hui, wörtlich der „doppelten Kobra“. Der Glockendeckel trägt auf seiner Außenseite ebenfalls ein Schlangemuster, und zwar das der umeinander sich ringelnden Vipern. Die Öse des Glockenstieles sitzt mit dem einen Ende auf einem Wulst auf, woraus zwei auf einem mit Wolkenmotiven unterbrochenen Schlangenbande liegende Augen hervortreten. Sie flankieren die Öse derart, daß sie mit ihr das „zweite Gesicht“ bilden, wodurch dem toten Metall Leben eingehaucht, eine Seele verliehen ist, deren Schwingen nun mit den Herzen der Menschen fühlen und ertönen wird. Die Glocke zeigt zwischen dem von der Mitte aus gerechnet ersten und zweiten Zapfen der obersten Linie Klangspalten, die, außen nur schmal, sich nach dem Innern zu erweitern. Die eine davon, die linke, obwohl teilweise mit Patina bedeckt, ist deutlich auf der Abbildung zu sehen.

Die Bronze des Stückes ist hellrötlich; ihre starke, tief eingefressene Patina weist alle Farben des ältesten Edelrostes auf. Die Glocke hat lange im Erdreich gelegen, sie ist im Jahre 1910 in Shan-si ausgegraben worden; die Patina war ursprünglich derart mit lehmigem Boden vermischt, den sie teilweise in ihre Gebilde eingeschlossen hatte, daß eine etwa 3 mm starke Schicht entfernt werden mußte, ehe man zu der Patinaschicht, welche das Stück jetzt schmückt, gelangte. Der Guß des Stückes ist ausgezeichnet; es trägt keine In-

¹⁾ Zitiert bei Hirth, Chinese Metallic Mirrors, S. 252.

²⁾ Heft 36

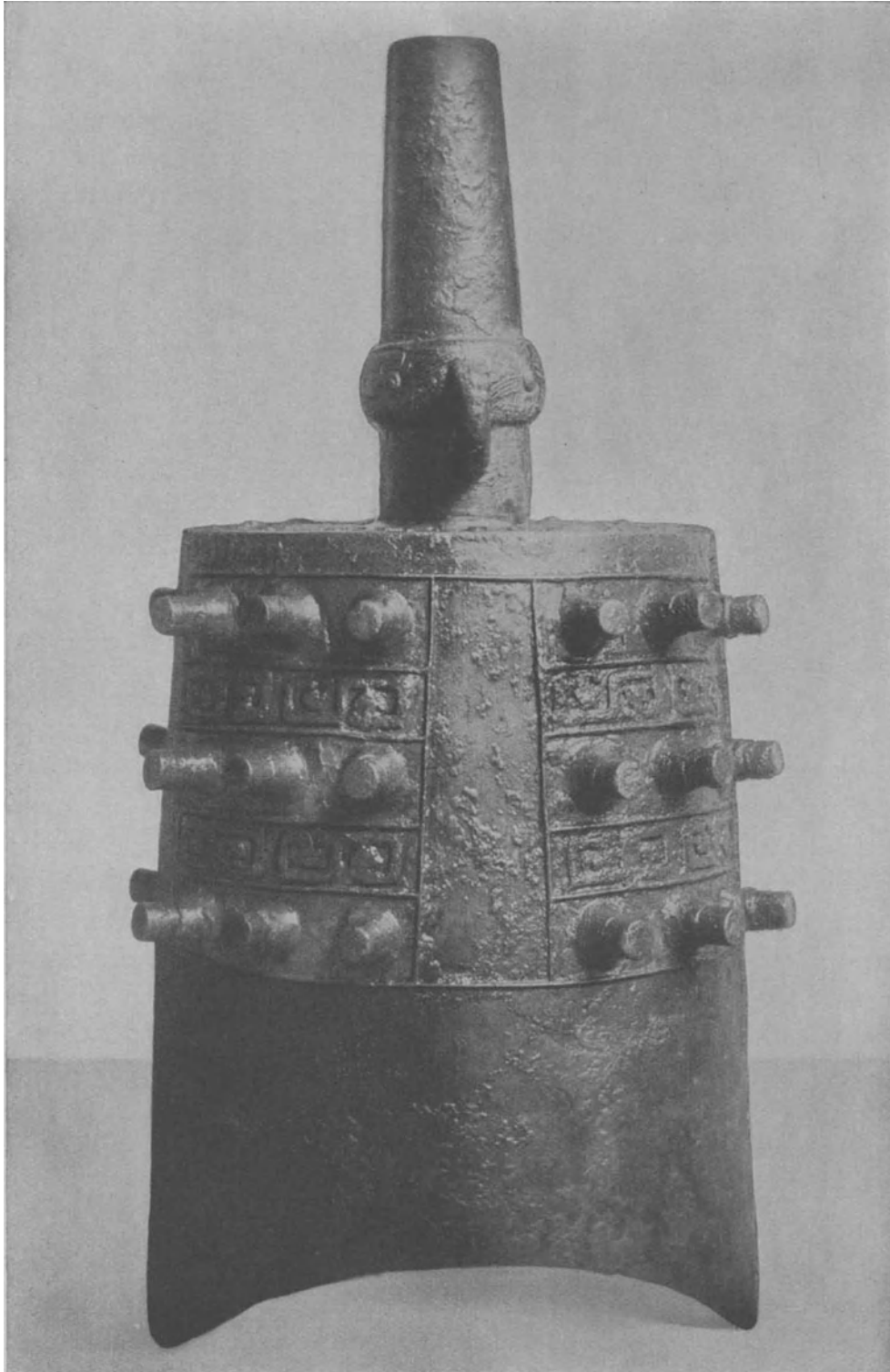


Abb. 50. Chung, Glocke mit Klangzapfen, Chou-Dynastie

schrift. Alles deutet darauf hin, daß wir es hier mit einem sehr frühen und einem Meisterstücke der Bronzekunst unserer Epoche zu tun haben.

Das Hsi ch'ing ku chien führt von ähnlicher Form wie diese 33 Glocken auf, die es sämtlich der Chou-Dynastie zuschreibt, und ihre wichtigsten Maße sind die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Gewicht Tael
Große und schwere:	16	763
	13,5	454
	13,4	960
	12,6	843
Kleinste und leichteste:	4,1	48
	4,4	46
	5	34
Mittelgrößen:	7	219
	8,2	210

Eine andere einfachere Glockenform gibt Abb. 51. Sie trägt am Zapfen einen der Arbeit nach in der Zeit Ch'ien Lungs (1736—1796) gearbeiteten, vergoldeten Halter, der nichts mit der Glocke zu tun hat und nur angesetzt wurde, weil der zerfressene Griff sonst keine Befestigungsmöglichkeit zum Aufhängen der Glocke im geschnitzten Schwarzholzrahmen bot. Die Bronze ist mit jener eigentümlichen, einzelne Hügel bildenden Patina überzogen, die ganz aus Malachitbildungen besteht; sie ist bis zu dreiviertel Zentimeter stark. Wir sehen auf den großen Hügeln in der Mitte des Glockenmantels, wie einzelne Schichten des Malachits sich abgelöst haben. Dies ist eines der zuverlässigsten Erkennungsmerkmale dafür, daß es sich um echte Malachitbildungen handelt, die sich bekanntlich in wagerechten und welligen Lagen zum Stein oder Metall, worauf sie entstehen, bilden.

Ein Muster oder eine Inschrift ist nicht zu erkennen.

Der Glockenmund weist eine interessante Eigentümlichkeit auf; die Glockenwände verdicken sich hier nach der Mitte zu derart, daß sie sich in zwei Spitzen gegenüberstehen. Wahrscheinlich liegt der Zweck dieser Öffnungsverengung auf klanglichem Gebiete. Wir werden etwas Ähnliches bei einer Glocke der nächsten Periode — Abb. 118 — finden.



Abb. 51. Chung, Glocke, Chou-Dynastie

Eine kleinere Glocke mit Öse anstatt des Griffes zeigt Abb. 52. Der Glockenmantel trägt auf den beiden Breitseiten die stark stilisierte Maske des T'ao-t'ieh, von der wir leicht die Augen in der oberen Hälfte des Mantels erkennen. Das Augenmotiv ist unter den beiden eben genannten Augen auf der unteren Mantelhälfte, dann auch in den beiden obersten Ecken des Gesamtornaments und merkwürdigerweise auch in der Mitte des Randes unten wiederholt. Eine eigentümliche, zweifellos beabsichtigte Wirkung dieser Verteilung der Augen auf dem Mantel ist die, daß dem eingeweihten Beschauer das unterste Auge als Schnauze, das nächst höhere Augenpaar als eigentliche Augen und die beiden höher gelegenen Paare, wenn man sie überhaupt beachtet, als Andeutung der Hörner eines neuen, des „zweiten Gesichts“ erscheinen. Wir haben diese geheimnisvolle zweite Maske wiederholt angetroffen; in sehr eigentümlicher Form werden wir sie auf einer Vase Abb. 65 wiederfinden. Unter der Öse befindet sich ein Loch, und ein gleiches weist die Rückseite in der Mitte des Mantels nahe dem Glockendeckel auf. Vermutlich wurde durch diese Aushöhlungen der Klang der Glocke reguliert. Die rote, blaue, grüne und gelbe Patina ist vorzüglich und verweist im Einklang mit Ornament und Arbeit die Glocke in die erste Hälfte unserer Epoche.

Das Hsi ch'ing ku chien bildet drei in unsere Periode gesetzte Glocken von dieser Art ab, deren Maße die folgenden sind:

Höhe chinesische Zoll	Gewicht Tael
5,7	35
5	34
6,6	55

T'UNG KU 銅 鼓

T'ung Ku sind Bronzepauken, die aber erst in der nächsten Periode vorkommen, und die wir daher dort besprechen (S. 224f., Abb. 119—126).

LU 鑪

Lu sind Becken zum Räucheropfer von Weihrauch oder Sandelholz, so Hsün-lu, das Räucherbecken schlechthin, oder Po-shan-lu, der nach der Stadt Po



Abb. 52. Chung, Glocke, Chou-Dynastie

shan benannte Weihrauchbrenner. Die Lu finden wir erst mit der Einführung des Buddhismus in China, das heißt von der nächsten Periode an (S. 242f., Abb. 127, 128, 155).

GEGENSTÄNDE GEWERBLICHER KLEINKUNST

Es sind schließlich noch einige Gegenstände der Kleinkunst zu erwähnen, die alle aufzuzählen uns zu weit führen würde, und von denen wir hier nur solche erwähnen, von denen wir unzweifelhaft unserer Periode angehörige Stücke gesehen haben. Es sind dies zu Wagen oder Karren gehörige Teile.

Abbildungen von Wagen kennen wir zuerst aus der Han-Zeit. Wir wissen aber, daß Wagen, sogar als Streitwagen nicht unähnlich den im alten Ägypten, Assyrien, Babylonien und bei den Kulturvölkern des Mittelmeeres üblichen schon in der ersten Periode in Gebrauch waren. Aller Wahrscheinlichkeit gleichen die Wagen der Chou-Zeit in allen wesentlichen Bestandteilen denen der nächsten Epoche, wie übrigens auch heute noch ein auf demselben Prinzip beruhendes Gefährt, der zweirädrige Karren in ganz China verbreitet ist. Der Wagenkasten saß auf der Radachse; es gab Wagen mit und ohne Deichsel.

In Abb. 54 sehen wir eine Deichselspitze wiedergegeben. Ihr oberes Ende wird von einer darüber hinausragenden, 3,5 mm dicken Platte bedeckt, die an den Rändern teilweise abgestoßen ist. Auf der nach oben stehenden Seite ist nahe dem Ende in Halbreief ein Stierkopf angebracht, dessen Hörner nach vorn zeigen. Das untere Ende schmückt, ebenfalls nur auf der oberen Seite, das Zikadenmuster und ein mit glatten Doppellinien eingefasstes Band mit einem Spiralenornament. Durch ein seitliches Loch ging der Nagel, der diesen bronzenen „Widder“ an dem Deichselende befestigte.

Die Bronze ist rötlich, sie war mit so starker, die Verzierung fast ganz verdeckender Patina überzogen, daß erst eine Schicht von etwa 4 mm zu entfernen war, ehe ihr jetziges Aussehen zum Vorschein kam.

Abb. 55 gibt einen Radbolzen wieder, den Bolzen, der das Abrollen des Rades von der Achse verhindert. Er besteht aus einem unteren schmäleren, nach unten zu in eine Spitze verlaufenden riegelförmigen Teile und einem breiten Knopf, der die Gestalt eines markig modellierten Eberkopfes trägt. Der hintere Teil des Kopfes zeigt ein durch die ganze Breite gehendes Loch, durch das der Riemen ging, womit der Bolzen auf die Achse festgebunden



Abb. 53. Wagenachsenknopf, Chou-Dynastie



Abb. 54 Deichselspitze, Chou-Dynastie



Abb. 55. Radbolzen, Chou-Dynastie

wurde. Mit der Rückseite des Kopfes stand der Bolzen nach dem Rade zu, und er scheint etwas schief gesessen zu haben, oder das Rad mag schief gelaufen sein, denn eine Seite der Rückwand des Kopfes ist mehr abgewetzt als die andere — wie die Hauer des Ebers. Beachtenswert ist die Schönheit der gebogenen Linie am spitz zulaufenden Teile des Riegels sowie die Sparsamkeit an Furchenlinien in der Behandlung des Kopfes. Leider sind die Gewehre abgebrochen, aber auch so kommt die Weichheit der Lippen zwischen den Gewehren und dem Auge gut zum Ausdruck. Interessant ist das Dekor der Schuppe des T'ao-t'ieh unter dem Ohr, womit der Künstler seiner Schöpfung wohl einen Teil der Stärke des Sagentieres verleihen wollte.

Wir kommen zu Abb. 53, welche die Nabe einer Wagenachse abbildet, die in zwei Exemplaren in demselben Bezirk wie die eben besprochenen Radbolzen im Jahre 1909 bei Ausgrabungen in Ho-nan gefunden wurden. Diese Naben saßen auf den Spitzen der Achse; zwei sich gegenüberliegende Löcher im Rande der Nabe zeigen den Weg für den Stift an. Die Nabe ist leicht gewölbt und innen zur Aufnahme des Achsenendes ausgehöhlt. Der seitliche, auf unserer Abbildung nur links ein wenig sichtbare Rand ist mit Silber belegt. Die Wölbung bedeckt Goldblech, worin kupferrote Spiralen, mit eingelegten silbernen Linien gehöhlt, sichtbar werden. Patina hat, von der Bronze herübergreifend, Gold und Silber mit einer dicken Schicht überzogen. Zwischen drei großen Spiralen, aus deren an den Nabenrand anstoßenden Wurzeln je eine kleine Spirale wächst, zeigen sich drei mittelgroße Spiralen. Wie bei der Deichselspitze der Stierkopf, bei dem Radbolzen der Eberkopf mit den wetzenden Hauern, so ist hier bei der Achsennabe die an den Gedanken des rollenden Rades und des Wirbels der Staubwolken erinnernde Spirale das sinnige, natürliche Ornament. In der Mitte ist im Golde ein kleiner Kreis freigelassen. Gold und Bronze sind dergestalt auf der Wölbung verteilt, daß beim Drehen der Achse der Glanz des Goldes nach der Mitte zu verblaßte, so daß er von der Mitte her den Blick nach dem schimmernden silberbeschlagenen Rande zog.

Selbst wenn wir annehmen, daß es nicht alltägliche Arbeit ist, die wir hier sehen, sondern daß die Naben den Wagen eines Großen im Reiche schmückten, zeigen sie uns, welche Liebe und Sorgfalt auf solch geringfügige Teile eines Gegenstandes des täglichen Gebrauchs und der Straße die Männer der Chou-Zeit verwandten, und sie lassen uns ahnen, bis zu welchem Grade der Verfeinerung und des Lebensgenusses China schon in dieser rund um 200 v. Chr. abschließenden ersten Epoche gediehen war.

II. EPOCHE

DIE CH'IN-UND HAN-DYNASTIEN, DIE DREI REICHE, DIE STREITENDEN DYNASTIEN (249 v. CHR. bis 618 n. CHR.)

Die zweite Periode umfaßt die Zeit von dem Aufhören der Chou- bis zum Entstehen der T'ang-Dynastie, ein Zeitraum von rund 870 Jahren (249 v. Chr. bis 618 n. Chr.). Es ist eine Zeit des Widerstreits, im Reiche wie in den Einzelstaaten, eine Zeit des lebhaften Verkehrs weit entfernter, bisher nur wenig bekannter Völker, der Aufnahme einer fremden Religion, ausländischer Kultur- und Kunstformen; das älteste China ist zur Ruhe gegangen, im Geistesleben und in der Kunst treiben fremde Reiser üppige Blüten. Aber ihre charakteristischen Merkmale behalten sie nicht lange: bald legt sich über sie, Rauhref gleich, der chinesische Geist. Wie China seit vier Jahrtausenden alles, was sich in seine Grenzen verirrt, aufsaugt, sich anpaßt, ummodellert, in sich aufgehen läßt, so wird der Buddhismus, werden westliche Kunstformen sinisiert.

Aus dem 28jährigen Interregnum, das dem Sturze der Chou-Dynastie folgt (249—221) entstanden die Herrscher von Ch'in, deren Emporblühen wir schon oben besprachen (S. 45 u. 76).

Kometengleich strahlt der Glanz der Ch'in auf dem chinesischen Kaiserthron, kometengleich sinkt er hinab (221—206). Und wie des Kometen flammender Schweif schreckenerregend abergläubischem Volke in Europa lange Zeit in Erinnerung blieb, so reißt die Ch'in-Herrschaft hinter sich her, den Chinesen ein Abscheu für Jahrhunderte, den blutroten Schein der lodernden Bücher, die das Edikt der Bücherverbrennung des ersten Ch'in-Kaisers der Vernichtung überantwortet. Es war der Kaiser Shih Huang-ti, der einzige große Kaiser der Dynastie, um den herum sich die ganze Geschichte seiner Zeit gruppiert, er ist die Personifikation der Dynastie.

Mit dreizehn Jahren Fürst, ein Mann zum Herrschen und Befehlen geboren, von dem Eroberungsdrang und dem Organisationseifer eines Alexander und, als von wahrscheinlicher Tatarenabstammung, wie dieser ein Barbar in einer ihn umgebenden höheren Kultur, deren Macht er fühlte, und der er nachgeben mußte. Er unterwirft sich das ganze Reich und vertreibt die Barbaren im Norden und Süden. Gegen die Hsiung-nu (die Hunnen) und die Nomadenvölker des Nordens überhaupt baut er eine der großen chinesischen Mauern, einen Wall, 10 000 chinesische Meilen, etwa 5500 km, lang, vom Fuß des Yin-Gebirges, dort etwa, wo der Huang-ho seinen nördlichsten Punkt erreicht, bis zur Liao-tung-Halbinsel im Osten; bis nach Tongking schiebt er die Grenzen des Reiches vor; tausende und aber tausende chinesischer Kolonisten folgen als Kulturträger und Herrenklasse seinen siegreichen Heeren. Er beginnt den Bau des erst 800 Jahre später vollendeten Kaiserkanals. In der Errichtung von Straßen und Palastbauten — eine ganze Stadt von Palästen lag in seinem Jagdпарк bei Hsi-an-fu — kam ihm kein anderer Kaiser gleich.

Stolz prangt auf seinem Siegel die Inschrift: „Shou ming yü t'ien chi shou yung ch'ang: Empfangen habe ich mein Mandat vom Himmel, begnadet bin ich mit langem Leben und ewigem Glanz¹⁾.“ Unwillkürlich werden wir bei dieser Inschrift an den Siegelzylinder des Königs Darius I. im Britischen Museum erinnert, der den König auf der Löwenjagd unter dem Schutze Ahura Mazdas darstellt und die dreisprachige Inschrift trägt: „Ich bin Darius, der große König.“ Auch stolze Worte eines großen Mannes, aber was sind sie im Vergleich zu dem Machtgefühl und dem Trotzen wider den Tod von Shih Huang-ti!

Abergläubisch, ein Phantast, und bestrickt von den Mysterien des Taoismus, sendet er 217 v. Chr. die berühmte Expedition aus, um die Insel der Seligen zu suchen; ein taoistischer Prälat an der Spitze, tausende von Knaben und Mädchen, Unschuldige, denen die Götter gewogen, als Besatzung der Schiffe.

„Nach dem ewigen Jugendlande,
Nach dem Eiland Bimini,
Geht mein Sehnen und Verlangen.“

Auch Don Juan Ponce de Leon war ein Phantast!

Nichts wissen wir über den Verbleib der Schiffe. Verschollen. Man hat vermutet, daß sie Japan erreicht haben und die Besatzung dort in Sklaverei

¹⁾ Yüan Yüan, Hsieh shih chung ting kuan shih, Heft 18.

geraten ist; aber das sind Vermutungen, wofür der Ausgang späterer Expeditionen den Anlaß gegeben hat.

Bei seinen taoistischen Neigungen mußte der Kaiser dem Konfuzianismus feindlich gegenüberstehen; aus diesen Neigungen und aus der Widersetzlichkeit heraus, die er wegen seiner Neuerungen von seiten der konfuzianischen Gelehrten erfuhr, erklärt sich auch sein bereitwilliges Eingehen auf den Vorschlag seines Kanzlers Li tzu: damit die Nörgler, die Preissänger der guten alten Zeit verstummen, alle Schriften und Aufzeichnungen mit alleiniger Ausnahme der Bücher der Geschichte von Ch'in wie der Werke über Medizin, Weissagungen und Hauswirtschaft zu verbrennen, alle *laudatores temporis acti* mit dem Tode zu bestrafen, jeden, der seine Bücher nicht 30 Tage nach der Veröffentlichung des Ediktes verbrannt haben würde, gebrandmarkt auf vier Jahre Zwangsarbeit an den Grenzwall zu schicken. Monatlang soll der Schein der Scheiterhaufen der Holz- und Bambustafeln, des Schreibmaterials der Alten, die Nächte erhellt haben. Im Jahre darauf, 211 v. Chr., ließ er 460 gegen das Bücheredikt ungehorsame Gelehrte lebendig begraben¹⁾.

Der Konfuzianismus hat sich dafür bitter an dem Kaiser gerächt. In erfundenen Geschichten hat er Schimpf und Schande auf den Verruchten gehäuft und sein verzerrtes Bild als das des verrohten, verächtlichsten „Bücherverbrenners“ der Nachwelt überliefert. Uns aber, ungetrübt durch das Parteigezänke der Zeit, erscheint Shih Huang-ti als der gewaltige Wiederausammenfüger des Reichs, der das Feudalsystem ausrottete, die Einzelstaaten zu Provinzen umformte, die Zollschraken und die Leibeigenschaft der Bauern aufhob, festes, privates Grundeigentum an Stelle des jährlich neuverteilten Gemeindelandes setzte, die Schriftzeichen vereinfachte. Diese letztere Tat ist auch für die Bestimmung der Bronzeinschriften von Bedeutung. Bis zu Shih Huang-ti's Zeiten hatte sich in den verschiedenen Staaten die Schrift unter allerhand kleineren und größeren Abweichungen verhältnismäßig selbständig entwickelt. Nun wurde das Schriftsystem des Staates Ch'in, das man überdies noch vereinfachte, als die alleingültige Schrift festgelegt. Wir hören unter seiner Regierung von der Errichtung einer kaiserlichen Bronzegießerei, der Shang-fang, die unter der Ch'in- und auch noch später unter der Han-Dynastie allein für den kaiserlichen Hof zu arbeiten hatte, und deren Arbeiten man in Metallspiegeln mit der Aufschrift: „Shang-fang“ wiedererkennen will.

¹⁾ Hermann, Chinesische Geschichte, Stuttgart 1912, S. 47f.

Der unwürdige Sohn des großen Kaisers, ein blutigieriger Wüstling, der einen Berg aushöhlen läßt, um dem mit Quecksilber gefüllten Sarge seines Vaters, samt seinen Schätzen und Hunderten lebendig begrabener Konkubinen und den Baumeistern der Grabsperre eine Ruhestätte zu bereiten, verliert in Bürgerkriegen Thron und Leben. Vier Jahre der Wirren folgen, und aus ihnen geht die Han-Dynastie hervor (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), die sich in eine westliche und eine östliche gliedert. Keine himmelstürmenden Kraftgestalten thronen in ihr auf dem Kaiserstuhl, wohl aber praktische, nüchtern denkende Herrscher, die in glücklicher Mischung das Gute aus dem alten Reiche mit den neuen Ideen Shih Huang-ti's vereinigen. Ihre Regierung ist volksfreundlich. Die Privilegien der Geburt werden durch die des Talents und der Wissenschaft ersetzt, die Fideikommißwirtschaft aufgehoben, die Macht des Adels und der Feudalen geschwächt, die Herrschergewalt zentralisiert; der Ämterkauf, bisher ein vereinzelter Mißbrauch, bürgert sich, angeblich auch zur Erleichterung der Steuerlasten, mehr und mehr ein, was die Stärkung des eigentlichen Beamtenelements, aber auch seine allmähliche Versteinerung in Zopf und Bureaokratismus zur Folge hat; die Münzprägung wird freigegeben, die seit der Chou-Dynastie bestehende allgemeine Wehrpflicht abgeschafft. Shih Huang-ti's Bücherverbot wird aufgehoben, und der Konfuzianismus, der 57 v. Chr. zur Staatsreligion erklärt wird, erlebt seine erste große Renaissance. Korea wird tributpflichtig.

Zwei große epochemachende Erscheinungen fesseln in der Han-Zeit unsere Aufmerksamkeit: die Anknüpfung von Beziehungen zum Westen und die Einführung des Buddhismus nach China.

Der größte der Han-Kaiser, Wu Ti (140—86) schickt, um Bundesgenossen gegen die, durch die große Mauer Shih Huang-ti's von China abgedrängten und allmählich nach dem Tarimbecken zu gezogenen Hsiung-nu, die Hunnen, zu werben, eine Gesandtschaft an die von jenen 177 v. Chr. und 157 v. Chr. geschlagenen und vor ihnen geflüchteten Yüeh-chih. Nach zehnjähriger Gefangenschaft bei den Hunnen findet die Gesandtschaft den Fürsten der Yüeh-chih in der Gegend von Samarkand. Und wenn auch ihr Zweck, die Gewinnung von Bundesgenossen, fehlschlug — weil es den Yüeh-chih in ihrer neuen üppigen Heimat besser gefiel als in ihren früheren unwirtlichen Steppen —, war doch ein neuer Ausgangspunkt zur Anknüpfung mit dem Westen gegeben.

Beziehungen zu den Völkern des Westens hatten ja schon in früheren Jahrhunderten bestanden; in den Hyperboräern des Aristeas vom 7. Jahrhundert

v. Chr. hat man die Chinesen zu erkennen geglaubt, und der in der griechischen Literatur des 5. Jahrhunderts v. Chr. auftretende, auf das chinesische Wort für Seide zurückgehende Name der Serer, der Seidenerzeuger, beweist, daß an den Küsten des Mittelmeeres zum mindesten Kenntnis von der Existenz der Chinesen bestand. Noch fruchtbarer als diese wohl hauptsächlich materiellen Beziehungen waren zweifellos die kulturellen Fäden, die schon in den letzten Jahrhunderten der Chou-Dynastie China mit Indien und dem Perserreich der Achämeniden verbunden hatten. Das Neue an den Berichten der Gesandtschaft Wu Ti's ist das, daß hier zum ersten Male Beamte, die das Ohr des Kaisers hatten, authentische Nachrichten brachten; das wog in dem Beamtenstaate, der das damalige China war, Hunderte von Berichten reisender Kaufleute oder wandernder Pilger auf. Es kam hinzu, daß die Jahre, in die hinein die Reise fällt, in einer Periode liegen, welche bei weitem reichere Eindrücke darbot als die verhältnismäßig ruhigeren Zeiten des Altertums. Damals lagen dort im Westen die postalexandrinischen Reiche, Baktrien, Sogdiana, Margiana, Aria und weiterhin das Partherreich der Arsakiden, das Seleuzidenreich mit Antiochia in Syrien und Seleuzia am Tigris und im Süden Drangiana, Arachosia, Gedrosia und die indischen Reiche. Eine neue Kultur, ganz neue Kunstformen hatten sich dem Gesandten hier an der Peripherie eines anderen großen Kulturzentrums offenbart, assyrisch-babylonisch-persische und auch hellenistische Kunst in der Form der postalexandrinischen Provinzialkunst der Gandhāra-Periode. Dort, ein wenig über die Grenze hinüber, lag Baktra, die Hauptstadt des östlichen Iran, die märchenhafte, die „wunderschöne Stadt“, die Stätte, da der Prophet Zarathustra gepredigt, mit dem Heiligtum der Göttin Anahid, der Anahita der Avesta-Hymnen, die das Standbild der Göttin besingen, „der Hochgegürteten mit dem Mantel von Gold, auf dem Haupt die achtstrahlige, goldene Krone mit hundert Sternen“. Eine Reihe reicher, blühender Städte schlossen sich westwärts an: Antiochia, Margiana, Hekatompylos, Ktesiphon und in Syrien das gewaltige Antiochia. In Baktrien hatte der Gesandte Waren aus Ssü-ch'uan gefunden; auf dem Wege über Yün-nan, Birma und Indien hatte kaufmännischer Unternehmungsgeist — niemand kann sagen, wie lange vorher schon — den Markt entdeckt, den nun erst auf dem nördlichen, dem turkestanischen Wege die kaiserliche Gesandtschaft gefunden.

Wu Ti war der Mann, aus solchen Berichten Neues aufzubauen. Als bald ging er ans Werk; zunächst versuchte er den südlichen Weg durch Yün-nan

nach Indien auszubauen, und als seine Bemühungen an der Wildheit der Bewohner scheiterten — heute, nach über 2000 Jahren ist er noch aus demselben Grunde so gut wie gesperrt —, entschloß er sich zu dem gewaltigen Unternehmen, die nördliche Straße durch das Tarimbecken frei zu machen, sie von den Hunnen zu säubern. In fünf Jahren (124—119) war das Werk getan, Kan-suh und der Weg nach dem heutigen Kaschgar und Samarkand war frei. Um ihn zu sichern, wurde ein Grenzwall geschaffen, eine Mauer rund 160 km lang, von Chiu Chüan bis Yü mên sich dehnend. M. A. Stein¹⁾ hat vor wenigen Jahren die Reste des Walles und der Türme gefunden, mächtige Bauten aus Lehm und Faschinschichten, die Signalstationen mit den Reisigpyramiden fertig zum Anzünden.

114 v. Chr. empfängt der Partherfürst an der Grenze seines Reiches mit 20 000 Reitern feierlich die erste große chinesische Karawane. In der Folgezeit kam es zwar zu Spannungen, die in den Jahren 104 und 102 v. Chr. chinesische Expeditionen von 60 000 und 100 000 Pferden, ungerechnet den Troß, nach Parthien notwendig machten — das sind Feldzüge mit Märschen, länger als der Napoleons gegen Moskau —, dann aber gingen über ein halbes Jahrhundert lang jährlich bis zu 12 Karawanen von der Hauptstadt Ch'ang-an in der Nähe von Hsi-an-fu nach Samarkand.

Wirren im Reiche folgen; der Regent Wang Mang entthront 9 v. Chr. den unwürdigen Kaiser; aber so sehr er sich auch bemüht, durch Abschaffung der Sklaverei und Wiedererrichtung der Markgenossenschaften den Beifall der Menge zu erhaschen und durch einen Feldzug gegen die Hsiung-nu die Aufmerksamkeit des Volkes von den inneren auf die äußeren Angelegenheiten abzulenken, erreicht ihn doch das Schicksal so vieler Usurpatoren: In einem Aufstand verliert er — 23 n. Chr. — Thron und Leben, und ein Nachkomme der alten Han-Dynastie begründet die neue der Östlichen oder der Jüngeren Han (25—220 n. Chr.), die Lo-yang zur Hauptstadt des Reiches erküren.

Getreu der Tradition der Westlichen Han pflegt auch die neue Dynastie die Beziehungen zu dem Westen.

In den Kämpfen um die Sicherung der Handelsstraßen — auch die Straße Barkul-Hami war in den Machtbereich gezogen und durch eine Garnison gesichert worden — erreicht ein chinesischer General 95 n. Chr. das Meer, das Kaspische, wie einige annehmen, das Persische, wie andere meinen. Eine

¹⁾ M. Aurel Stein, Ruins of Desert Cathay, London 1912.

Gesandtschaft nach Rom, die jener General abordnet, wird von den um ihren Zwischenhandel besorgten Parthern geschickt durch Erzählungen über die Schrecknisse der Reise vereitelt. Bis in das Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. gelang es, das Tarimbecken für den Handel offen zu halten, dann ging es verloren, und nur auf der Straße des großen Umschlageplatzes Kan Chou in Kan-suh blieb der Handel erhalten.

Auch von römischen Gesandtschaften nach China meldet uns der chinesische Geschichtsschreiber Pan Ku: „Die Könige von Ta Ts'in (das sind die Statthalter von Syrien in Antiochia) wünschten immer Gesandte nach China zu schicken, aber die Anti (die Parther) wollten im Seidenhandel Chinas die Vermittler bleiben, weshalb sie den Weg versperrten. Erst im Jahre 166 n. Chr. schickte der König von Ta Ts'in, An-tun (Marcus Aurelius Antoninus) eine Gesandtschaft, die von der Grenze von Jih Nan (Annam) Elfenbein, Rhinozeroshorn und Schildpatt als Tribut darbrachte. Von jener Zeit an nahm der direkte Verkehr mit diesem Lande seinen Anfang.“ „Die Tatsache,“ so fügt er vorwurfsvoll hinzu, „daß unter ihren Tributgegenständen sich keinerlei Juwelen befanden, läßt vermuten, daß diese von den Gesandten unterschlagen wurden¹⁾.“

Da diese Gesandtschaft in der römischen Geschichte nicht erwähnt wird, hat man vermutet, daß es sich um ein Privatunternehmen spekulativer syrischer Kaufleute gehandelt hat.

Zu Lande wie zur See blühte zur Han-Zeit ein üppiger Handel Chinas mit dem Westen bis nach Parthien, Indien, Ceylon und dem Persischen Golf. Seide ging in Stücken bis nach Tyrus, wo sie in ihre einzelnen Fäden wieder aufgelöst, mit Purpur gefärbt und zu Brokaten verwebt wurde, in welcher Form sie dann als tyrrhenischer Purpur auf den römischen Markt gelangte. Von dem chinesischen Eisen sagt Plinius, daß es das beste gewesen sei, das man in Rom haben konnte. China empfing vom Abendlande Edelmetalle. Juwelen, Schminke und Glas, dem Wert nach um 20 000 000 Sesterzen (etwa 4 000 000 Goldmark) weniger, als es nach dem römischen Reich ausführte.

Als das entscheidende Jahr für das andere große Ereignis unter der Han-Dynastie, die Einführung des Buddhismus, nimmt man gewöhnlich das Jahr 67 n. Chr. an, das Erscheinen einer vom Kaiser Ming Ti aus In-

¹⁾ Hirth, Chinesische Studien 1, S. 17.

dien berufenen buddhistischen Gesandtschaft in China. Fromme Sage hat auch einen besonderen Anlaß dafür gefunden: Angeblich sah der Kaiser ein goldenes Buddhabild im Traum und ließ es holen. Tatsächlich waren die Handelsbeziehungen zwischen Indien und China auf dem südlichen Wege wie durch das Tarimbecken, Gebiete, in denen der Buddhismus seit Jahrhunderten Fuß gefaßt hatte, schon so enge gewesen, daß es kaum eines Wunders bedurfte, um ihn in das eigentliche China zu verpflanzen. In der Tat gab es damals schon buddhistische Klöster in Ho-nan, und die Anwesenheit buddhistischer Mönche in China verfolgen einige in das zweite, ja sogar in das dritte Jahrhundert v. Chr. zurück¹⁾.

Daß unter dem Urwald konfuzianischer und taoistischer Lebensweisheit der Buddhismus sich nicht in seiner ursprünglichen Reinheit erhielt, kann nicht wunder nehmen. Geschickt paßte er sich chinesischem Empfinden und chinesischer Kultur an, und dementsprechend groß wurde die Zahl der Anhänger, die ihm zufließen. Aber auch der Taoismus hat eine Zeit der Blüte zu verzeichnen; auf das 1. Jahrhundert n. Chr. geht die Zentralisation seines Priestertums in der Person eines Papstes zurück²⁾. Andererseits treiben auch seine Auswüchse wieder üppige Blüten; wir hören wieder von der Insel der Seligen, wo der Pilz der Unsterblichkeit wächst — und wir werden sie in Sakralgefäßen aus dieser Zeit wiederfinden —, vom Lebenselixier, das gegen den Tod schützt, von Magiern und Alchimisten. Wie immer in den Zeiten der Renaissance entwickelt sich das geistige Leben mit Macht. Es werden die Examina für Staatsanstellungen eingeführt und damit der Grundstein der bis in die neueste Zeit blühenden Beamtenorganisation gelegt. Wir hören von Singspielen und Theatern mit szenischen Requisiten; es gibt Professoren der Klassiker, und unter den sechs schönen Künsten versteht man das Zeremonienwesen, Musik, Bogenschießen, Fahren, Schreiben und Mathematik. Die Zahl der Schriftzeichen ist gewaltig gewachsen. Gold war im Überfluß vorhanden — wir werden seine reiche Verwendung zur Verzierung der Bronzen kennen ler-

¹⁾ Erkes, a. a. O., S. 154.

²⁾ Die Nachfolge im Papsttum vollzieht sich, ähnlich wie im tibetanischen Buddhismus, auf spirituellem Wege durch Übergang der Seele des um 34 v. Chr. lebenden ersten Papstes, Chang Tao-ling, in ein anderes Mitglied des Clans Chang. Noch heute residieren dessen Nachkommen auf dem Lung-hu-shan, dem Drachen-Tiger-Berg, in der Präfektur Kuang-hsin-fu, Provinz Kiang-si, von wo Chang Tao-ling im Alter von 123 Jahren, nachdem er das Lebenselixier genommen, in den Himmel aufstieg.

nen —, der Soldat empfing monatlich drei Pfund Gold; nach einer siegreichen Schlacht wurden von 19 000 gefallenen Streibern und aus deren Lager 200 000 Pfund Gold erbeutet.

Anzeichen drohender Überkultur stellen sich ein; die Frauen nehmen ungewöhnlichen Anteil am öffentlichen Leben. Wir finden eine Frau auf dem Thron, weibliche Beamte, Ärzte, Schriftstellerinnen. Bald zeigt sich im In-
trigantentum und in Günstlingswirtschaft der nahe Verfall. Rebellen treten auf und mehren sich. Zwar besiegt sie ein kaiserlicher General, aber die Lust zum Herrschen überkommt ihn, und während er ein eigenes Reich gründet, zerfällt das alte Kaiserreich in die drei Einzelstaaten, Wei (Nordchina), Shu (Westchina) und Wu (Südchina), mit denen die ihrer ritterromanhaften Gestalten wegen jedem Chinesen von heute wohlbekannte Heldenperiode der „Drei Reiche“, die San kuo, beginnt.

Über die damit einsetzenden „kleinen Dynastien“ (220—618) können wir mit kurzen Worten hinwegzugehen uns erlauben. Sie bringen wenig Neues und wenig Erfreuliches für die Entwicklung der Bronzekunst. Nur das Unruhige, das Unabgeklärte der Zeit spiegelt sich zuweilen in bizarren Formen und Ornamenten wider.

In endlosen Kämpfen und Zersplitterungen des Besitzes lösen die Staaten einander ab. Von den Wei, mit der Hauptstadt Lo-yang, Shu, mit der Hauptstadt Nan-ching, und Wu mit der Hauptstadt Ch'eng-tu-fu (220—280) gilt in der Geschichte Shu, die „Spätere Han-Dynastie“, als die rechtmäßige Nachfolgerin im Kaisertitel.

Es folgt die Zeit der „16 Staaten“, wie chinesische Geschichtsschreiber diese Periode, die sie von 265—420 datieren, nennen. In Wirklichkeit sind es 22 Staaten, die mit- und gegeneinander streiten; einige stehen unter der Herrschaft türkischer und tungusischer Dynastien. Der wichtigste der Staaten ist Chin, welcher in die in Ho-nan und Shen-si regierenden westlichen und in die in Nan-ching residierenden östlichen Chin (317—420) zerfällt. Von 420—589 rechnet man die Nord- und Süd-Dynastien, die ihren Namen herleiten von der Wei-Dynastie, einer Gründung des seit geraumer Zeit in China als Herrscher ansässigen tungusischen Häuptlingsgeschlechts der Toba, die mit den Kleinstaaten im Norden, und von der Liu-Sung-Dynastie, die mit denen im Süden aufgeräumt hatte. Die Wei-Dynastie, auch nördliche Wei — Pei Wei — genannt, zum Unterschied von den nach der Spaltung im Jahre 534 sich bildenden Hsi Wei — Westliche Wei — und Tung Wei — Östliche Wei, ging bald in

der chinesischen Kultur auf; der Buddhismus gelangte unter ihr zu hoher Blüte; in Felsentempeln, datierten Steinskulpturen und reichvergoldeten bronzenen Buddhastatuetten hat sie die Erinnerung daran auf die Nachwelt überliefert.

Spaltungen und Verdrängungen der Herrschergeschlechter folgen, bis schließlich die Sui-Dynastie (581—618) das Reich wieder einigt.

Es ist eine kurze, aber kraftvolle Dynastie, welche die in das Reich eingefallenen Barbarenstämme des Nordens daraus vertreibt, die Große Mauer ausbaut, die Grenzmacht im Norden und Westen verstärkt, die Verwaltung zentralisiert, den Kaiserkanal vollendet. Die Lasten unglücklicher Feldzüge gegen das aufständische Korea haben Empörungen im Reiche zur Folge, denen die Dynastie unterliegt; nach kaum dreißig Jahren ihres Bestehens muß sie den Thron einem stärkeren lassen, dem großen Geschlechte der T'ang, Ptolemäern mit augusteischer Blüte.

Nur einiges, unsere Studien Berührendes, wollen wir aus den 400 Jahren der Spaltung zur Vervollständigung des Kulturbildes uns noch vergegenwärtigen.

Schon unter den drei Reichen (220—280) war die Durchdringung Südchinas mit chinesischer Kultur, die, trotz der gelegentlichen Feldzüge nach Tongking unter den Chou, recht eigentlich erst unter den Han dort Fuß gefaßt hatte, abgeschlossen. Jetzt, wo die große, zentralasiatische Handelsstraße häufig infolge der Wirren unbenutzbar wird, wo der tatarisch beherrschte Norden mauergleich der kommerziellen Entwicklung des Südens sich entgegenstemmt, weist mehr denn zuvor Merkurs Stab den Kaufmann nach Süden, hinaus auf die See. So blüht der Handel mit Java und anderen malaiischen Inseln, nach Ceylon, bis zur Euphratmündung, nach Ispahan im Sassanidenreiche und bis zum Roten Meer. Die Sassaniden schicken 555 und 567 n. Chr. Gesandtschaften, um China zu einem Bündnis gegen die Türken — die T'u-chüeh — zu veranlassen, gegen jene beutehungrigen Nachbarn, deren Reich fast von den Grenzen Koreas bis nach Persien hin reichte, und die sich damals gerade zu einem größeren Raubzuge rüsteten, wie sie denn bekanntlich 568 n. Chr. mit den Avaren vor Konstantinopel erschienen. Im Norden erobert Japan Korea und kommt dadurch in den Bannkreis des Reiches der Mitte. Mehrere Gesandtschaften tauscht es mit ihm aus und übernimmt schließlich, 53 n. Chr. die chinesische Schrift, die etwa von dieser Zeit an mit dem Pinsel geschrieben, anstatt wie vordem auf Rinde eingeritzt wurde. Kein Wunder, daß Japan, übrigens noch auf Jahrhunderte hinaus, von

Chinas Kunst und Kultur das Wertvollste sich aneignete: das China von damals war wirklich das Reich der Mitte, trotz aller inneren Wirren, der große strahlende Stern, zu dem alles, was um ihn herum lag, emporschaute. Schon zur Zeit der San kuo, der Drei Reiche, strömten von Ceylon Gesandtschaften nach China. Um 400 n. Chr. fällt die Pilgerfahrt des durch seine Reiseaufzeichnungen sich unvergänglichen Ruhm erworbenen Pilgers Fa Hsien durch Chinesisch-Turkestan nach Nordindien und Java. Viele andere folgten ihm. In glänzendem Gepränge gefiel sich der buddhistische Kult, und wie die Unzahl der Darbietungen an die Klöster lehrt, waren die Zeiten der Kirche gesegnet. Solch starken Verbrauch von Gold hatte das Vergolden von Buddha- und Heiligenbildern herbeigeführt, daß es notwendig wurde, 490 n. Chr., trotz der reichen Menge von Edelmetall, die ins Land floß, das Goldblattschlagen zu verbieten. Und lebhaft und an Gegensätzen reich wie das politische war auch das religiöse Leben. Je nach den Prädilektionen der Herrscher wurden bald Buddhisten, bald Taoisten verfolgt. Ein Kaiser (Wu 502—550) nahm selbst die buddhistischen Mönchsgelübde; ein anderer zerstört Tempel und Klöster der Taoisten und Buddhisten und verweist die Mönche ins Erwerbsleben.

„Bald heult der Wind,
Bald weht er Frühlingslieder.“

Am Ende unserer Periode stand es in wirtschaftlicher Beziehung nicht glänzend ums Reich. Zwar finden wir unter Yang Ti, dem letzten großen Kaiser der Sui-Dynastie (605—618), Beziehungen zu Byzanz, zu den Uiguren, zu Tibet und einer Reihe zentralasiatischer Fürsten, die wohl wieder einmal zu einem ausgedehnten blühenden Handel auch im Norden des Reiches führen konnten, aber so einschneidend waren schließlich doch die jahrhundertelangen Wirren auf den Wohlstand der Bevölkerung geworden, daß lederne Geldmarken den Wertmesser abgaben.

Bronzen der zweiten Epoche

Wir kommen nunmehr zur Besprechung der Bronzen der zweiten Epoche (249 v. Chr. bis 618 n. Chr.). Wir werden, um Wiederholungen zu vermeiden, nur die für diese Zeit wichtigen Formen erörtern, von denen wir typische Stücke gesehen haben und womöglich Abbildungen bringen können. Als

ein besonderes Merkmal für die Erkennung der Bronzen dieser Zeit werden wir eine flache, vielfarbige, vornehmlich in roten und rötlich-gelblichen Tinten spielende, sich über größere Flächen gleichmäßig erstreckende Patina schätzen lernen, von der oben¹⁾ die Rede war; auf die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Formen, der Ornamente, des Gusses und der Inschriften werden wir bei den betreffenden Abbildungen hinweisen.

TING 鼎

Die Ting, „Dreifüße“ (S. 42f.), die wir bringen, sind alles Gefäße mit Deckel. Die Füße sind klein im Verhältnis zum Körper und zierlich, wenn wir sie mit den kräftigen Säulen vergleichen, welche die Ting der ersten Periode tragen; sie sind keilförmig, gewöhnlich unverziert und nur in einem Falle (Abb. 59) mit einem Ungeheuerkopfe gekrönt. Entweder steigt der Körper unmittelbar aus ihnen hervor (Abb. 60), oder sie scheinen an den Körper angesetzt zu sein, obwohl sie in einem Gusse mit ihm gegossen sind. Der Körper ähnelt der Halbkugel, der Deckel einer abgeplatteten Kugelhälfte. Viereckige Henkel streben meistens an der Seite im rechten Winkel nach oben empor (Abb. 57, 59), aber auch zwei einfache, sich gegenüber stehende Ösen mit lose darin hängenden Ringen treffen wir an (Abb. 60). Auf dem Deckel sitzen drei Ringe oder drei Tiere, die als Füße für den umgestülpten Deckel dienen (Abb. 57, 58, 59), oder es ist in der Mitte des Deckels noch ein, einer Mauerkrone ähnlicher besonderer Aufsatz angebracht, der sowohl als Deckelfuß wie als Anfasser benutzt werden kann.

Nach dem Hsi ch'ing ku chien kommen auch zierlichere Füße, als wir sie bei unseren Stücken sehen, vor, desgleichen ringförmige, feststehende Henkel und andere Deckeltiere, als wir auf Abb. 58 und 59 finden, nämlich Rinder, Vogelköpfe und „Opfertiere“. Als Opfertiere dienten nur das Pferd, das Rind, das Schaf, das Schwein, der Hund, der Hase, der Hirsch, der Bär, die Wildsau, die Antilope, der Hahn, die Wachtel, der Fasan, die Taube. Aber wie wir auch andere Tiere, wie beispielsweise die Fabeltiere, in den Ornamenten finden, erscheinen auch als Deckeltiere andere als die „Opfertiere“, wie zum Beispiel auf dem Deckel bei Abb. 58 Enten.

¹⁾ S. 26—27.



Abb. 56. Ting, Dreifuß, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Bei Abb. 56 sehen wir an dem einen abgebrochenen, vor dem Ting aufgestellten Fuße, wie außerordentlich dünn die Bronze ist, ein Zeichen übrigens für die Höhe der Kunst, denn es ist bekanntlich viel schwerer, dünne Bronzewände zu gießen als dicke, weil es schwierig ist, die Bronze so dünnflüssig zu halten, daß sie die feinen Zwischenwände der Form ausfüllt. Der abgebrochene Fuß, den wir bei Abb. 56 sehen, hat etwa $\frac{1}{2}$ mm dicke Wände, das heißt Wände etwa von der Stärke des Holzes der Schachteln schwedischer Streichhölzer. Der tönerner, feuergehärtete Gußkern ist deutlich sichtbar. Nach der inneren Seite des Kessels zu wird die Stelle, wo der Fuß sitzt, durch die makellose Kesselwand abgeschlossen. Das Stück ist aus der verlorenen Form gegossen. Man hat mithin schon damals beim Wachsguß der Wachsform angefügte, mit Wachs überzogene Gußkerne in einem Gusse mit dem Stück gießen können; wir haben an Stücken aus dieser Zeit Henkel gesehen, die in derselben Art wie diese Füße gegossen waren.

Das Dekor ist das der sich umeinander windenden hornlosen Drachen — P'an ch'ih —, das den Körper und die Henkel bedeckt und am unteren Mäanderbande des Körpers eine Reihe herzförmiger Ausschnitte trägt, in denen sich zwei Drachenhäupter mit verkürztem Leibe gegenüberstehen. Diese Ausschnitte sind die Verkümmerng des Zikadenmusters, das wir als ähnlichen Spitzenansatz z. B. bei Abb. 8 fanden, und aus dem Dualismus im Zikadenmuster erklärt sich schließlich, auch ohne daß wir in den gegenübergestellten, steigenden Tieren den westlichen Einfluß zu sehen brauchen, die symmetrische Gegenüberstellung der Drachen.

Der Guß des Dekors bei diesem Stück sowohl wie bei den Abb. 57, 58 und 61 ist der mustergültige feine, flache, exakte Guß der Blütezeit der Han-Periode, der in die Zeit von etwa um 100 v. Chr. bis 100 n. Chr. gesetzt wird.

Die Patina unseres Ting ist von mittlerer Stärke, die Bronze hellrötlich.

Bei Abb. 57 finden wir ein ähnliches Muster, das der P'an lung, der sich windenden gehörnten Drachen. Chinesische Quellen unterscheiden nicht immer genau zwischen Lung, dem ausgewachsenen und daher gehörnten Drachen, und Ch'ih, dem jungen Drachen, der noch keine Hörner hat. In Wirklichkeit ist es bei der stilisierten Form der Fabelwesen häufig auch schwer zu erkennen, ob man es mit dieser oder jener Art zu tun hat, denn nicht überall tritt, wie bei unserer Abbildung, das Horn über dem Auge des Ungetüms deutlich hervor.



Abb. 57. Ting, Dreifuß mit Deckel, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Von der Sorgfalt der Arbeit gibt der vom Beschauer links stehende Henkel eine gute Vorstellung; zierliche Spiralen, deren Zwischenräume mit Haken-spiralen gefüllt sind, ziehen sich an seiner Seite entlang und enden in einer an Form vollendeten Abschlußspirale in gemessenem Abstände vom Kessel. Der rechte Henkel dagegen ist später ergänzt und zeigt im Dekor die flüchtige Hand des Stümpers.

Das Stück, besonders dünn in seiner Gewandung, ist vielfach ausgebessert. Der Guß ist der der Blütezeit, die Patina nur mittelstark. Eine Marke weist

das Stück nicht auf, wie übrigens auch das Hsi ch'ing ku chien unter den 40 Stücken, die es in die Han-Zeit setzt, keines mit Marke aufführt; nur zwei davon haben Schriftzeichen.

Ein Stück von der gleichen Vollendung des Gusses wie das vorhergehende bringt Abb. 58. Leider ist es nur der Deckel von einem verloren gegangenen oder in der Hand eines anderen Sammlers ruhenden Ting. Ihn schmücken



Abb. 58. Deckel zu einem Ting, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

drei in plastischem Vollguß fein ausgeführte mandarinentenartige Vögel, die mit ihren zurückgelegten Hälsen die Ösen bilden, wodurch die Schnur lief, die vor und nach der Zubereitung der Opfertgabe den Deckel mit den drei Füßen des Kessels verschnürte.

Den äußeren Ring zieren die sich umeinander windenden Drachen. Unter den Enten läuft, hier wahrscheinlich als Andeutung des Wassers, das wellenbildende Band von je zwei lose umeinander gewundenen Linien. Ein in drei konzentrische Kreise geteiltes Ornament bildet den Mittelpunkt; jeder von ihnen

zeigt ein anderes Dekor: Der äußere die uns von dem linken Henkel bei Abb. 57 her bekannten Spiralen mit ihren Füllseln, der mittlere, in feiner Abwägung der Schmuckverteilung, herzförmige Lanzetten, Nachkommen des Zikadenmusters, auf glattem Grunde und der innere schließlich das zur Mäanderborte verblaßte Ornament verbundener Wolkenspiralen. Im Mittelpunkt der Ringe ist ein nicht ornamentierter Kreis freigelassen. In der Verteilung von Schmuck und Fläche, in dem Verhältnis der Breite der verzierten und der glatten Ringe zu einander ist das Stück ein Meisterwerk der Kunst.

Die Bronze ist hellrötlich und die glatte Innenseite des Deckels mit einer so leuchtenden, tief indigoblauen und grünen Patina überflossen, daß sie die Schönheit der Verzierung von Menschenhand auf der Außenseite weit hinter sich läßt.

Abb. 59 gibt einen San-hsi-ting, den „Kessel mit den drei Opfertieren“. Mit „Opfertieren“ pflegt der Chinese bei seinen Bronzebeschreibungen schlechthin jedes auf einem Sakralgefäß angebrachte Tier zu bezeichnen, auch wenn er es nicht unter die oben aufgeführten eigentlichen Opfertiere klassifizieren kann. In unserem Falle ist das „Opfertier“ das sagenhafte Einhorn, das wir auch später noch in Beziehung zu sakralen Zwecken gesetzt finden werden. Das leider schlecht wiedergegebene, übrigens sehr fein ausgeführte Muster der verzierten Bänder an Kessel und Deckel ist eine Abart des Ornaments der sich ringelnden Kobra oder der sich umschlingenden Drachen, das in chinesischen Bronzewerken auch unter der Bezeichnung der „sich wälzenden Walrosse“ auftritt. Mit „Walroß“ — K'uei — wird auch der Kopf des Monstrums bezeichnet, das den Fuß verschlingt. Uns will die Vorstellung des T'ao-t'ieh oder des Tigerkopfes näherliegen, der Ungetüme, welche die Gewalten der Erde versinnbildlichen; aber es scheint nicht geraten, ohne schlüssige Begründung unsere eigenen Vorstellungen in chinesische Ornamentik hineinzutragen, sondern wir übernehmen besser für derartige figürliche Darstellungen die chinesischen Bezeichnungen.

Die Bronze des Stückes ist hellrötlich, die Patina auf der Außenseite dünn und glatt, im Inneren dick; eine Marke ist nicht vorhanden. Das Stück ist ausgebessert und die Patina mit Einlagen von Malachit und rotem Jaspis in Lack ergänzt.

Das Ting Abb. 60 ist trotz des durchbrochenen Deckelknopfes unter den hier aufgeführten das an Zeichnung und Ausführung schwächste Stück. Wie wir aus der auf dem vordersten Fuße und dem unteren Teile des Kessels sicht-

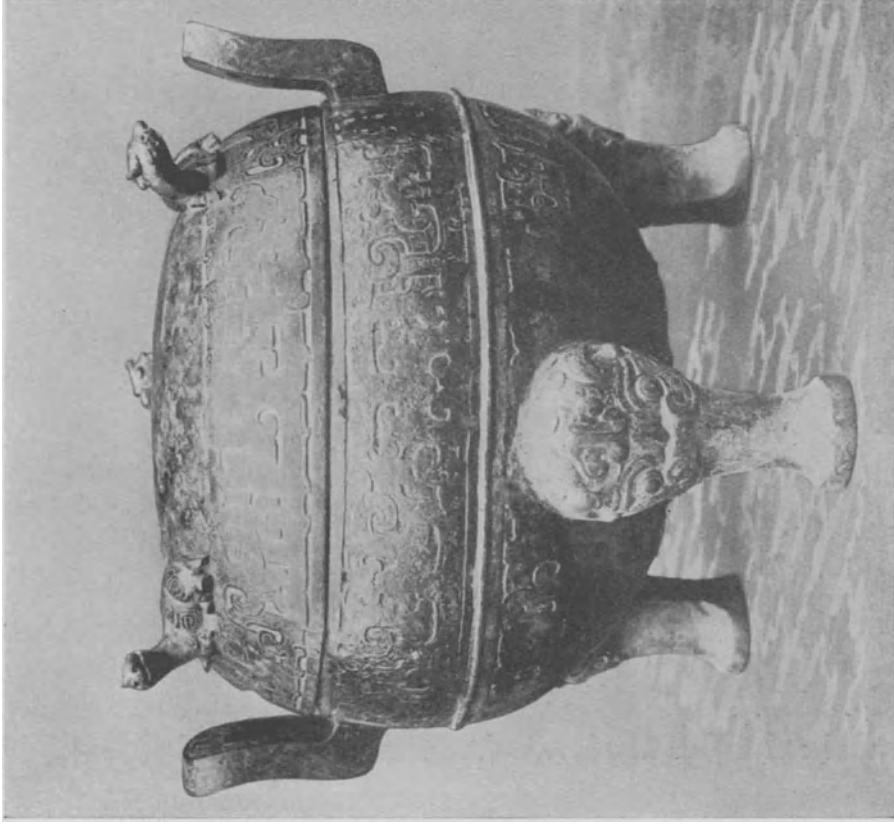


Abb. 59. Ting, Dreifuß mit Deckel, Han-Dynastie
(206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 60. Ting, Dreifuß mit Deckel, Han-Dynastie
(206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

baren Gußnaht entnehmen, ist es aus der teilbaren Form gegossen. Das Ornament ist das uns aus Abb. 58 bekannte der Wellenlinien. Der Guß, obwohl nicht an die bisher beschriebenen Han-Stücke heranreichend, ist immer noch recht gut; die Bronze ist hellrötlich, die Füße sind hohl; auch auf dem Boden treten die Gußnähte, die sich von Fuß zu Fuß ziehen, deutlich hervor. Auch dieses Stück trägt weder Marke noch Schriftzeichen.

Das Ting Abb. 61 versetzt uns in eine andere Kunstwelt. Obschon die Form der hohen Henkel und geschweiften Füße sich derjenigen der Dreifüße Abb. 57 und 59 nähert, stehen doch Gesamtform, Ornament und Qualität der Arbeit meilenweit hinter jenen zurück. Wir haben es hier mit halber Barbarenarbeit zu tun, mit derselben, die wir bei den Ting Abb. 9 und 10 als Erzeugnisse aus dem Reiche der Chin und Ch'i kennen lernten.

Der Dreifuß trägt nur unter dem Rande ein Muster, ein Band mit flachen Ornamenten, worin wir nicht ohne Mühe Anklänge an das Walroßmuster des Bandes des Ting Abb. 9 erkennen. Die Arbeit ist gleich minderwertig wie bei jener Bronze.

Gußzapfen sind zwischen dem obersten Rand und dem linken Henkel bemerkbar, eine Gußnaht auf dem mittelsten Fuße; auch am Boden zwischen den Beinen treten die Nähte auf. Die Bronze ist hellrötlich, die Füße sind hohl, die Patina ist flach, in der Hauptsache rötlich und typisch für unsere Epoche.

Die wichtigsten Maße des Hsi ch'ing ku chien für die Ting der Han-Zeit sind die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
Große:	{ 11,2	8,8	251
	{ 10,5	11,2	291
Kleine:	{ 2,4	2,1	15
	{ 3,2	2,4	14
Mittelgröße:	5,2	4,6	97

TSUN 尊

Unter den Tsun, den hohen röhrenförmigen Pokalen, aus denen sich eine besondere Gattung der chinesischen Vasen entwickelt (Abb. 11—13), haben



Abb. 61. Ting, Dreifuß, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 62. Tsun, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

wir keine für unsere Epoche markanten gefunden. Aber wenigstens zwei, und zwar vorzügliche Beispiele für die Tsun-Vasen der Han-Zeit, können wir anführen.

Das eine davon ist die in Abb. 62 wiedergegebene Vase. Es ist das Tui¹⁾ Tsun, die Vase in der Gestalt des Speerendes. Wir werden diese Form bei den Glocken unserer Periode wiederfinden (S. 220, Abb. 115). Auf flachem, ovalem Ringfuß wölbt sich in abgeplatteter Röhrenform der ganz glatte Vasenkörper nach oben. Die beiden seitlichen Henkel bilden den einzigen Schmuck, allerdings einen, der genügt, um das Stück weit über den Durchschnitt der Kunst der Zeit hinauszuhoben. Die Henkel stellen den kräftig modellierten Kopf eines löwenartigen Tieres dar, der aus einem die Basis und den Übergang von der lebendigen Tiermaske zur ungeschmückten Außenfläche der Vase abgebenden Ringe hervorragt. In einer stilisierten, mit feinem Schwung angesetzten Mähne ist der Kopf, bei aller lebendigen Frische des Ausdrucks, archaisiert und in Beziehung zu dem Ringe der Basis und damit zur Vase gesetzt worden. Kein Künstler irgendeiner anderen Kunst hätte seine Aufgabe mit sichererem Schönheitsgefühl lösen können, als es hier geschehen ist.

Die Farbe der Bronze ist hellrötlich, die Wandung dünn; die für die Han-Zeit typische, flache, blaue und grüne Patina bedeckt in breiten Flächen das Gefäß; auf dem äußeren Boden ist ein dem chinesischen Käschen gleichendes Ornament sichtbar.

Das zweite Stück bringt Abb. 63. Es ist die viereckige Vasenform mit viereckigem Fuß, Körper und Hals, mit Deckel und starken Henkeln, die einige Neuere mit „Hu“ — dem üblichen Namen für „Vase“ — bezeichnen. Da jedoch des Hsi ch'ing ku chien²⁾ wie das Hsi ch'ing hsü chien³⁾ diese Form Tsun nennen, führen auch wir sie unter Tsun auf.

Die Seiten unseres Stückes sind glatt. Selbst der Kamm des T'ao-t'ieh, der die Wände teilt und die Ecken schmückt, und der sonst immer, und zwar meistens mit zweifachen Kerben geraut ist, ist hier glatt. Die Henkel werden von gehörnten Drachen gebildet, die Flügel erhalten haben.

Die Vase, in ihrer Einfachheit und Eleganz ein bedeutendes Stück, ist vergoldet und mit der charakteristischen grünen und roten, glatten Flächenpatina bedeckt. Der äußere Boden ist gewaffelt. Der Randfuß zeigt an den

¹⁾ Auch Ch'un, Shun oder Tun.

²⁾ Heft 10, S. 5.

³⁾ Heft 5, S. 37.

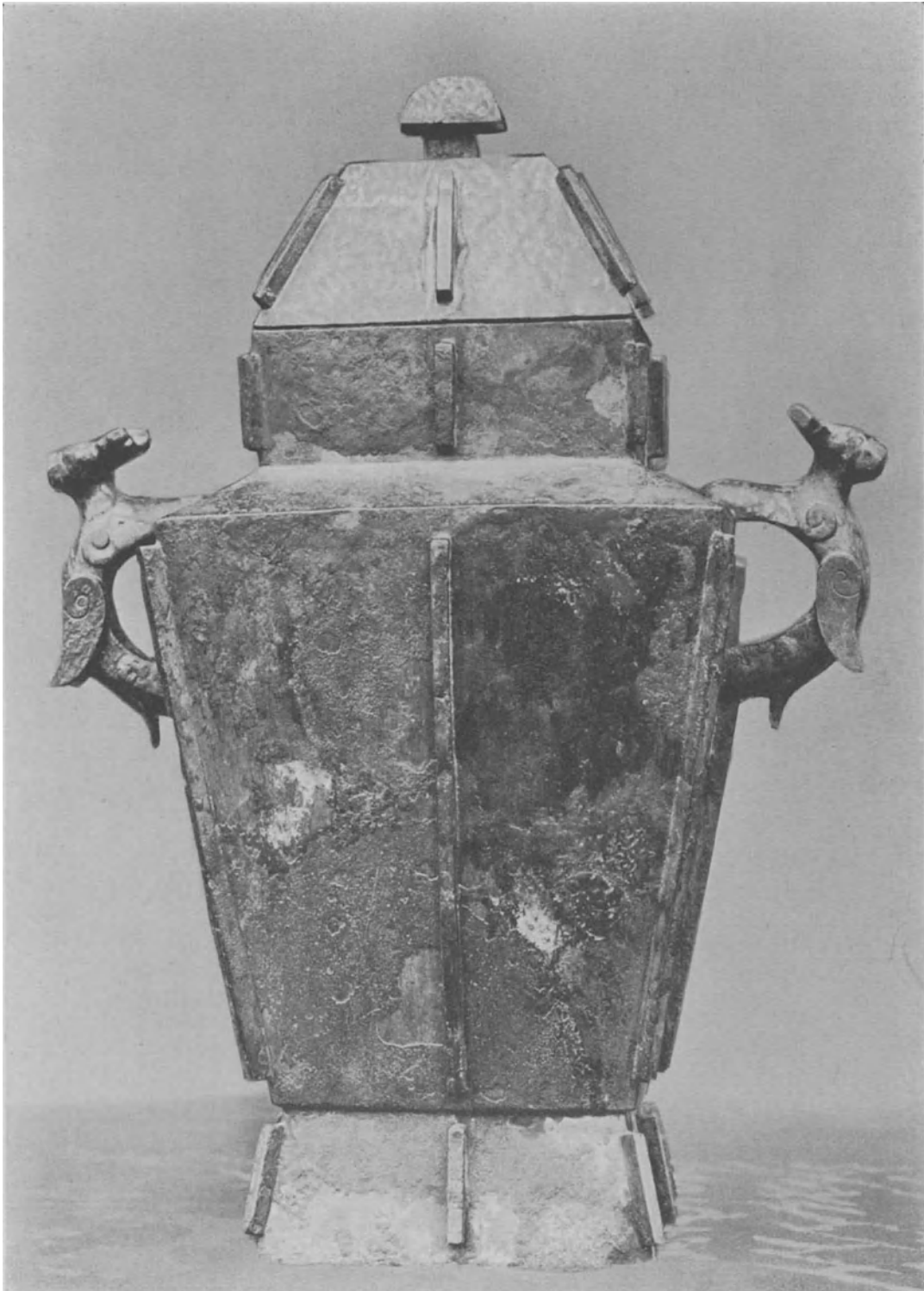


Abb. 63. Tsun, Vase mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

vier inneren Seiten Winkelträger. Im Innern ist die geringe Patina durch spätere Malachit-Inkrustationen ergänzt.

Es will uns scheinen, daß, als die Phantasie des altchinesischen Bronzekünstlers sich in der Form der Vasen ziemlich erschöpft hatte, sie, wohl um etwas Neues zu bringen, die Vase auf ein Tier setzte, das sie trug, eine Neuerung wohl, aber nach unserem Empfinden keine sehr geschmackvolle. Das Hsi ch'ing ku chien kennt solche Vasen bereits aus der Chou-Dynastie und bezeichnet sie mit Hsiang-tsun¹⁾, „Elefanten-Becher“, oder Chi-tsun²⁾, „Huhn-Becher“, und in der Han-Dynastie kennt es den Chiu-tsun³⁾, den „Turteltauben-Becher“. Wir haben von dieser Gattung der auf Tiere gesetzten Vasen nur solche, und zwar in erklecklicher Menge, gefunden, die in die nächste, die T'ang-Periode, zu setzen sind, und haben Hunderte davon gesehen, die Erzeugnisse der Su-chouer Werkstätten aus der Ch'ien Lung-Zeit (1736—1796) waren. Nach dem Hsi ch'ing ku chien verschmelzen bereits in der Chou-Zeit Vase und Tier miteinander zu dem auch im Abendlande bekannten Aquamanile; das Werk nennt solche Gefäße Chou hsi-tsun⁴⁾, „Opfertier-Becher der Chou-Dynastie“. Auch hier ist es oft nicht leicht zu erraten, was das Opfertier vorstellen soll; vielfach sieht es einem Rhinoceros oder Flußpferde ähnlicher als den eigentlichen Opfertieren, wie beispielsweise einem Rinde oder einem Schweine.

Wir haben unter diesen zahlreichen Aquamanilen keines gefunden, das in die erste Periode zu verweisen wäre, wohl aber eine ganze Anzahl solcher Stücke aus der Sung-Dynastie (960—1280) und aus noch späterer Zeit. Chou hsi-tsun wird das Aquamanile nur genannt, wenn das betreffende Tier steht; liegt es, so ist es ein Hsi-i, eine Opfertier-Kanne. Ein Stück davon, dessen Zweckbestimmung sich von dem der Tsun nicht unterscheidet, bringen wir in Abb. 99.

Abb. 64 gibt eine Vase wieder, die auf den ersten Blick ein Erzeugnis oder wenigstens eine genaue Nachbildung einer Vase der Chou-Zeit zu sein scheint. Und doch ist sie aller Wahrscheinlichkeit nach nur ein Werk der ersten Hälfte der zweiten Periode. Das, was uns verleiten kann, die Bronze in die erste Epoche zu setzen, ist die Urwüchsigkeit der Ornamente. Wir sehen am Fuß die Schuppen des T'ao-t'ieh, auf dem Körper die Zikadenflügel, am Hals das stilisierte Ornament der sich wälzenden Walrosse. Die trotz ihrer Ornamentierung plumphen Henkel sind angenietet, was bekanntlich ein Erkennungsmerkmal für frühe

¹⁾ Heft 9, S. 25.

²⁾ Heft 9, S. 43.

³⁾ Heft 11, S. 27.

⁴⁾ Heft 9, S. 27.



Abb. 65. Tsun, Vase, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 64. Tsun, Vase, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Arbeit ist, eine Inschrift ist nicht vorhanden — wie häufig bei den ältesten Stücken. Aber wenn wir die Zikadenflügel betrachten, sehen wir, wie trotz aller Robustheit der übrigen Ornamente, die Zeichnung mit ihrer feinen Verteilung von erhabenem und vertieftem Dekor zierlich geworden ist; besonders tritt dies in der Mitte und am unteren Ende der Flügel hervor. Hier ist der Künstler „aus dem Stile gefallen“. Für die Han-Datierung des Stückes sprechen ferner die rötliche Bronze und vor allem die glatte, gefleckte, vorwiegend rötliche Flächenpatina.

Die Vase ist auf der dem Beschauer abgekehrten Seite zerbrochen; ihre Wände sind sehr dünn.

Auch in Abb. 65 finden wir eine Vase, die eine starke Ähnlichkeit zu einer vom Hsi ch'ing ku chien in die Chou-Dynastie gesetzten hat¹⁾. Zweifellos ist die hier besprochene, wenn es ähnliche Vasen schon in der ersten Periode gab, eine absichtliche Nachahmung des älteren Stils, ohne daß sie deshalb eine Fälschung zu sein braucht.

Als zunächst in die Augen fallendes Ornament finden wir in der Mitte des Vasenmantels den gehörnten Kopf des T'ao-t'ieh, und nach ihm heißt auch die Vase im Hsi ch'ing ku chien das T'ao-t'ieh-tsun. Der Körper des Untieres ist in Bänder aufgelöst. Zwei durch Augen belebte, schlangenähnliche Bänder stehen rechts und links davon und bilden in ihrem emporstehenden Ende mit Hilfe zweier darüber liegenden Augenbrauen und zweier unter ihnen stehenden Hauer das mysteriöse zweite, für den Eingeweihten bestimmte Augenpaar. Für diesen werden so der T'ao-t'ieh-Kopf zum Kamme, die darunter liegenden Walroß- oder Delphinköpfe zum zähnebewehrten Maul. Wir hatten eine ähnliche Duplizität des Ornaments bei der Glocke Abb. 52 gefunden. Am Halse treten in stilisierten Zikadenbögen Reminiszenzen an das Walroßmuster auf; den Henkelschmuck bildet, nach den Hörnern zu urteilen, ein Drachenkopf.

Auch in diesem Falle hat sich der Han-Künstler verraten: wir finden an dem Fuß von Rechtecken eingeschlossen und zwischen Parallellinien ein zierliches Muster lanzettförmiger Spitzen, den deutlichen Hinweis auf spätere Zeit. Auch die überreiche Vergoldung der Vase spricht gegen ihre vorchristliche Entstehung und für ihre Zugehörigkeit zur zweiten oder dritten Periode. Der Guß ist mäßig; die Bronze hellrötlich. Die starke Vergoldung hat die Pati-

¹⁾ Heft 10, S. 25.

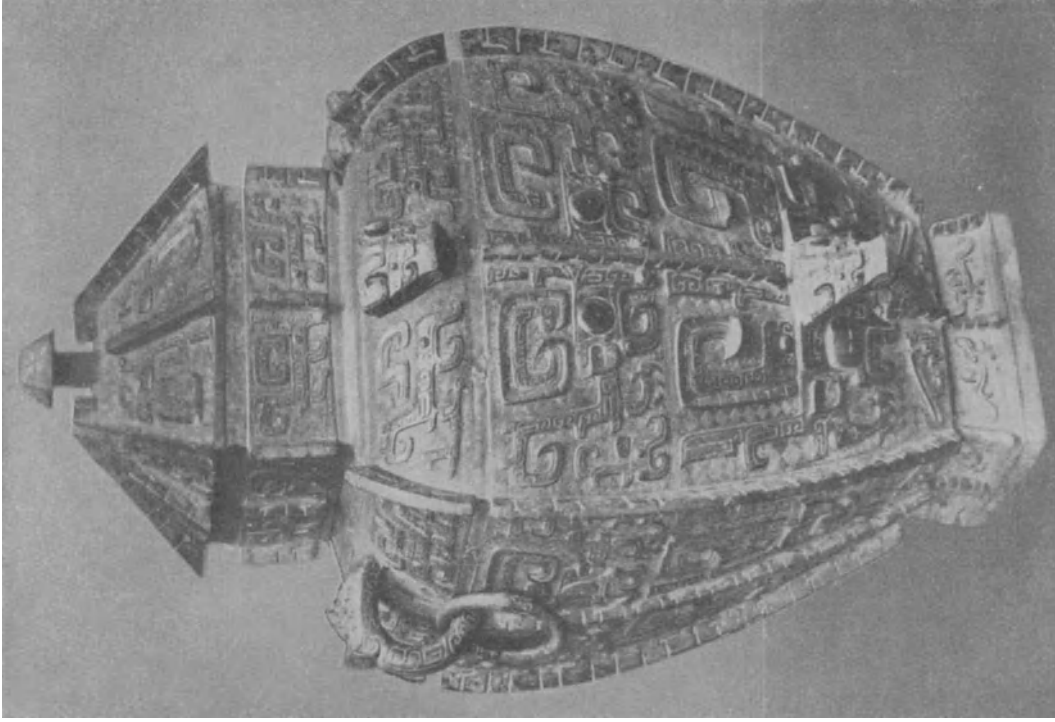


Abb. 67. Tsun, Vase mit Deckel
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

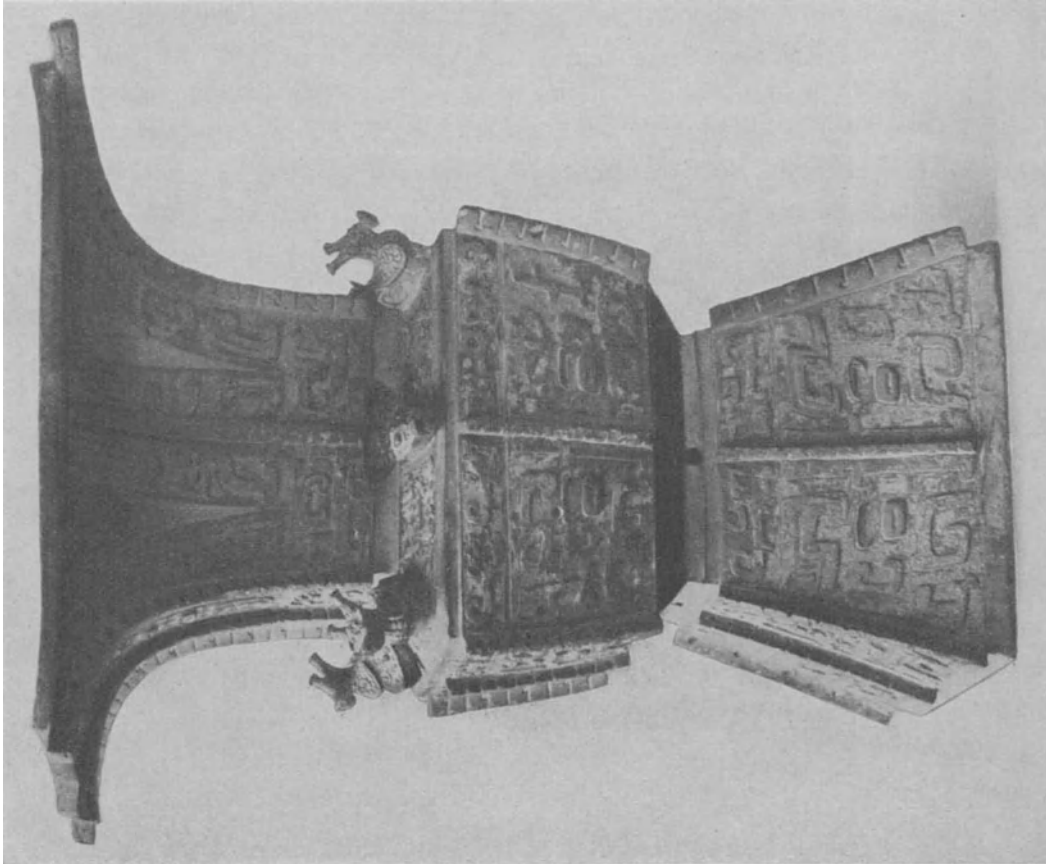


Abb. 66. Tsun, Vase
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

nierung hintangehalten, und deshalb ist künstliche Patina reichlich aufgetragen. Eine Marke ist nicht vorhanden.

Zu einer neuen Art von Flächenschmuck führt uns Abb. 66. Die große Bechervase zerfällt deutlich in drei Teile, Fuß, Körper und Hals. Auf Fuß und Körper ist im unteren Teile der T'ao-t'ieh sichtbar, Augen, Augenbrauen, Ohren, Hörner, Hauer sind zu Stummel- oder Stückelornamenten zerfallen, die auf dem Grunde des Wolkenmusters die Fratze bilden. Ein ungewöhnlich hochstehender Kamm teilt nicht nur die Maske, sondern auch die auf einem Bande im oberen Fuß- und Körperteil gegeneinander anstürmenden Drachen; gleiche Kämmen schließen an den Ecken das Ornament jeder Seite ab. Auf dem Hals wiederholen sich die Kämmen, und zwar hier lediglich als Teillinien; sein Ornament bilden Zikadenflügelhälften mit Stückelornamenten auf Wolkengrund und darunter stark stilisierte Walroß-Drachen. Auf der Vasenschulter lagern in den Ecken, unharmonisch mit der Vase verbunden, Fabeltiere in Vollplastik mit dem Leibe der Garudas, den Hörnern der jungen Drachen, die Schneckenfühlern ähnlich sehen, und dem rüsselförmigen Maul, womit das Walroß geziert zu werden pflegt; schließlich ist auch noch auf der Mitte jeder Seite in Hochrelief ein Tierkopf angebracht.

Unruhe und Überladenheit geht durch das ganze Stück, die Sucht nach viel, wo weniger mehr gewesen wäre. War das Barocke der Vase auf Abb. 65 gerade noch erträglich, so wird hier das Überladene unleidlich, aufdringlich, unschön. Einige Werke, so das Hsi ch'ing ku chien¹⁾, setzen solche Erzeugnisse, die sich durch sorgfältige Arbeit und guten Guß auszuzeichnen pflegen, noch in die Chou-Zeit, andere schreiben sie der zweiten Hälfte unserer Epoche zu. Stilkritisch ist diese überreiche, unruhig wirkende Ornamentik mit barbarischen Einschlägen nichts anderes als die Vervollkommnung des bei dem Tsun Abb. 17, S. 74f. besprochenen Ch'in-Stiles. Ob ein derartiges Stück in diese oder noch in die vorige Periode zu setzen ist, ist häufig schwer zu beurteilen. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die spätere Zeit an der noch reicheren Ausschmückung, an Vielheit der Fabeltiergestalten, Hineinziehung südlicher Tiere — wie z. B. des Elefanten — in das Dekor, sorgfältigster Arbeit, tadellosem Guß und geringer Patinabildung zu erkennen ist.

Zu dieser Gattung gehört auch die Vase Abb. 67. Wir haben bereits oben bei Abb. 63 eine Vase von dieser Form besprochen. Dort waren die

¹⁾ Heft 8, S. 35

Wände glatt, während sie hier überreich mit Ornamenten gefüllt sind. Eingekerbte Kämme ziehen sich an den Ecken und in der Mitte der Wände entlang. Zwei Reihen „Walrosse“ beginnen am Vasenfuße den Schmuck. Auf dem Mantel, nach oben gehend, erscheinen zwei T'ao-t'ieh-Fratzen übereinander. Beide zeigen die klassischen Krallenfüße; aber bei den unteren ist das Gelenk kugelförmig zum Ausdruck gebracht, auch sind die Hörner mit Augen verziert. Die oberste Fratze trägt große, runde Augen; neben ihr stehen Walroßköpfe. Walroßmotive liegen auf dem Schulter- und dem Halsband, ein T'ao-t'ieh-Dekor auf dem Deckel. Henkel und der untere Haltering tragen den Kopf desselben Fabeltieres, ebenso findet er sich auf der Vasenschulter in Hochrelief; selbst die Ringe der Henkel sind reich dekoriert. Alle Ornamente liegen auf sorgfältigst gearbeitetem Wolkengrund.

Das Gesamtbild der Vase zwar mag harmonischer sein als das der oben besprochenen, aber die Kugelgelenke des T'ao-t'ieh, die kleinen Augen auf seinen Hörnern, die großen, runden Augen der oberen Fratze und schließlich die Walroßembryonen unter dem Haltering, die einen, Schnauze und Schwänzchen gehoben, die anderen mit den gekrümmten Rücken pickender Hennen sind keine klassischen Vorlagen der ersten Epoche.

Die Bronze des Stückes ist hell, seine Patina gering.

Der Vollständigkeit halber soll erwähnt werden, daß das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ wie das Hsi ch'ing hsü chien²⁾ eine Vase von gleicher Form und sehr ähnlichen Ornamenten in die Chou-Zeit setzen. Die Maße, die sie dafür angeben, sind:

Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
20,2	4,3	411
18	3,9	474

Auf Abb. 68 finden wir nur den Deckel einer viereckigen Vase, etwa von der Form, wie wir sie auf Abb. 133 wiedergeben. Das auf der Abbildung leider nur schlecht erkennbare, mit Kupfer in die rötliche Bronze eingelegte T'ao-t'ieh-ornament ist so stark stilisiert, daß man es auf den ersten Blick für eine Arbeit der italienischen Renaissance halten könnte. Auf den vier Ecken sitzen vier krallenbewehrte Garudas, deren Gefieder in Schuppenform mit Silber eingelegt ist.

¹⁾ Heft 10, S. 5.

²⁾ Heft 5, S. 38.

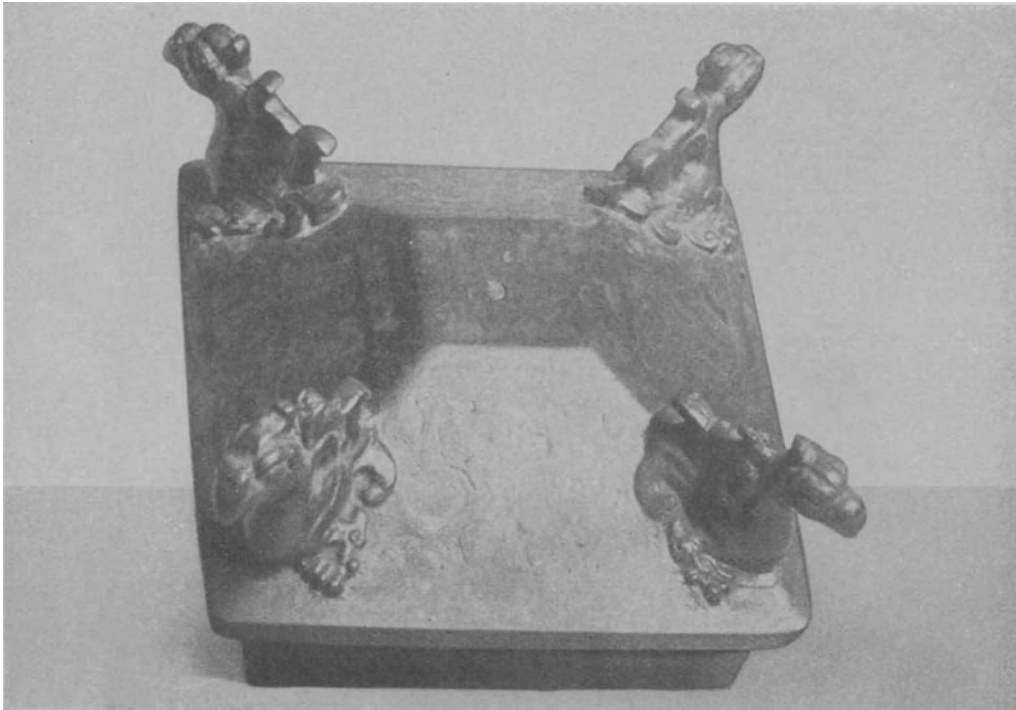


Abb. 68. Vasendeckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 69. Lei, Urne, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Da die Garudas erst mit dem Buddhismus — frühestens im 1. Jahrhundert n. Chr. — nach China kamen, haben wir es hier, worauf übrigens auch die Kupferintarsien in Bronze hinweisen, mit einem nachchristlichen Stück, einem Erzeugnis der westlichen Han zu tun. Wir werden über diese eingelegten Bronzen noch weiter unten zu sprechen haben.

Der Deckel trägt im Innern die durch Abb. 167, Nr. 17 wiedergegebene Kartuschenmarke und typische grüne, glatte Han-Patina.

LEI 罍

Von den Lei, den urnenförmigen Vasen, können wir aus unserer Epoche nur die der Abb. 69 wiedergeben, die wir ganz an deren Ende setzen; möglicherweise fällt sie sogar in den Anfang der T'ang-Periode.

An der Form sind nur die drei Henkel in Elefantenkopfform außergewöhnlich. Elefanten tauchen im Ornament erst in unserer Periode auf. Die Augen der Elefanten sind mit Türkisen eingelegt, die im Laufe der Zeit eine grünweißliche Färbung angenommen haben.

Die in der Abbildung leider nicht gut wiedergegebenen Ornamente der Urne zeigen Anklänge an die alten Muster der sich windenden Giftschlange. Die Zwischenräume sind mit Spiralen und Doppelspiralen gefüllt, am Hals und am äußeren Rande des Mundes erscheint das in dieser Form auf unsere Zeit hindeutende Motiv der abwechselnd einander gegenübergekehrten Dreiecke.

Die Ornamente sind in reinem Kupfer in die Bronze eingelegt; die Einlegearbeit ist hervorragend gut; sogar der äußere Boden der Urne ist damit versehen, ein Umstand, der immer auf besondere Qualität im Stücke hinweist.

Das Kupfer ist mehr als die Bronze, aber auch nur mäßig patiniert; die Urne ist weder vergraben noch viel in Gebrauch gewesen. Als Gegenstand besonderer Kunstfertigkeit hat sie augenscheinlich — wie sie es heute noch tut — freudlos im goldenen Käfig der Schatzkammer ihr Leben gefristet.

TUI 敦

Das Gefäß zur Darbringung von Kornopfern (Abb. 70), ein Tui, klingt noch sehr an die strengen Formen der Chou-Zeit an. Das aus invertierten Zikadenmotiven entstandene Banddekor mit dem in Augen und Hauerspiralen



Abb. 70. Tui, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, auf Fuß, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

aufgelösten Ornament der T'ao-t'ieh-Maske, das den viereckigen Fuß und den Körper des Beckens verziert, könnte fast auf einem Stücke der ersten Periode stehen. Aber auf die spätere Zeit deuten die für die klassische Zeit allzu weichen Linien und die künstlerisch mangelhaften, weil in ihrem an die Schale angesetzten Körperteile zu langen Drachenhaken. Tatsächlich bringt denn auch das Hsi ch'ing hsü chien ein ganz ähnliches, von ihm in die Chou-Zeit gesetztes Stück, bei dem aber der langgezogene Rumpf des Henkeltieres fehlt¹). Der Guß ist mäßig, eine Inschrift enthält schwache Schriftzeichen, der Boden trägt Strahlen, die geringe Patina, die am Boden fast ganz fehlt, ist künstlich verbessert. Wir setzen das Gefäß an das Ende unserer Periode.

YU 卣

Unter den Yu, den kesselförmigen Krügen mit Deckel und Henkel zur Beförderung des Opferweines, erinnert das von Abb. 71 noch am meisten an die uns aus der ersten Epoche her geläufige Form (Abb. 25). Es ist der Stil, den zwar chinesische Werke noch als Chou-Stil bezeichnen, den aber neuere Forschungen als den Ch'in-Stil ansprechen und in die zweite Hälfte unserer Periode setzen. Vgl. S. 74f. und 164, Abb. 17 und 66. Das Gefäß zeigt auf der uns sichtbaren Hälfte ein geflügeltes Fabelwesen. Von den Füßen an bis zum Knopfe hinauf ist das ganze Dekor mit dem „Wolkenmuster“, dem Lei-wên, unterlegt. Auf den Füßen erscheinen Tiermasken. Den durch den Kamm des T'ao-t'ieh in vier Viertel gegliederten Leib schmücken am unteren Teile Flügel, deren eine Federreihe mit einem in der chinesischen Ornamentik ungewöhnlichen Zickzackornament verziert ist. Aus dem Flügelgelenk lugt listig ein Haupt hervor, welches dem des ungehörnten Drachens am meisten ähnelt. In den leeren Raum zwischen Flügel und Brustbein sind Drachenembryonen gesetzt. Sehr verschieden im Stil von diesen ist das Band der kleinen Unge-tüme — ihrem Rüssel nach „Walrossen“ —, die sich am Rande des Kessels hinziehen. Der spiralförmig auslaufende Schweif, der hochgezogene Buckel mit dem Hüpfbein sind Darstellungen, wie sie die älteste Zeit nicht kennt. Auf dem Deckel sprechen die übertrieben großen, kreisrunden Augen wie der Schwung des Oberkiefers gegen ältere Arbeit. Der Guß ist ausgezeichnet.

¹) Heft 12, S. 34.



Abb. 71. Yu, Henkelkrug mit Deckel
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

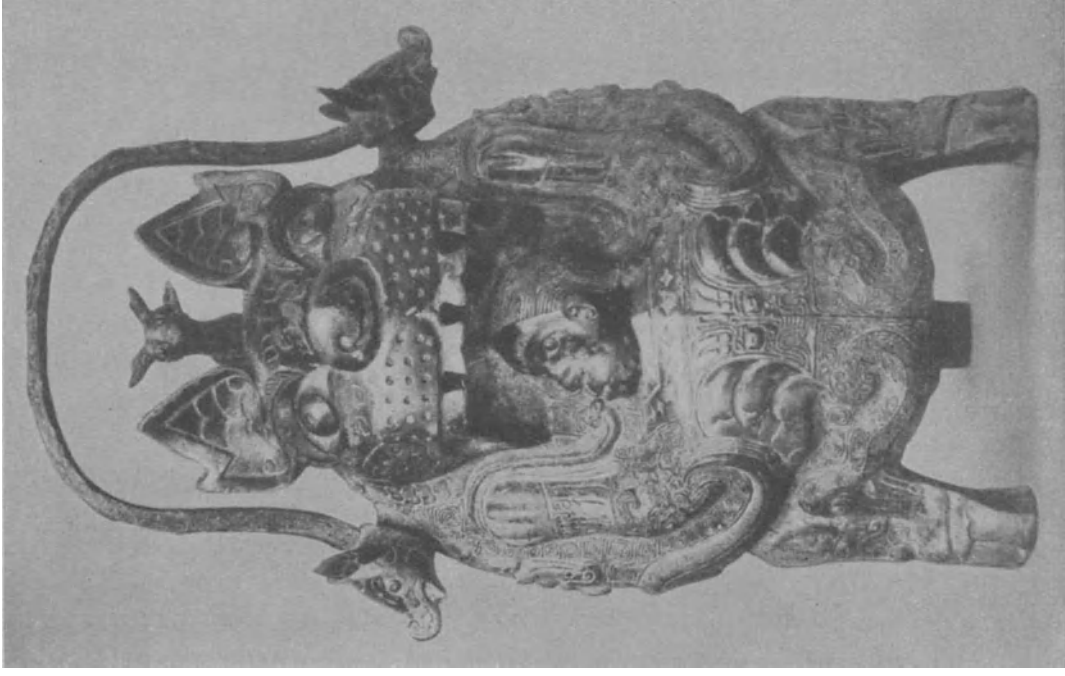


Abb. 72. Yu, Henkelkrug mit Deckel
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Noch bemerkenswerter als das eben erwähnte ist das durch die Abb. 72 und 73 in Vorder- und Queransicht wiedergegebene Stück. Der aufgerichtete Körper des T'ao-t'ieh bildet das Gefäß, seine Hinterbeine und das Schwanzende die Füße. Auf den Hinterfüßen hockt eine menschliche Figur mit ihren Füßen, ihre Arme liegen an seiner Brust, ihr Kopf unter seinem geöffneten Rachen. Der Mensch ist bekleidet; ein Gewand, das am Halse in einem viereckigen Ausschnitt abschließt, trägt der chinesischen Ornamentik sonst fremde Sternornamente. Sein Rücken zeigt eine Tierfratze. Arme und Hinterkörper sind mit dem Wolkenmuster bedeckt. Auf den Armen sind verkümmerte Drachen, auf den Oberschenkeln Schlangen sichtbar, deren Schwanz sich am Knie ringelt. An den Unterarmen und Unterschenkeln befinden sich Ornamente, die man für Tätowierungen halten könnte. Das nach hinten gekämmte Haar ist im Nacken abgeschnitten. Die linke Hand hält eine gebogene Röhre, deren mit Mundstück versehenes Ende in der Nähe des Mundes steht, so daß man jene für ein Blasinstrument zu halten versucht ist. Der Körper des T'ao-t'ieh, völlig mit dem Wolkenmuster bedeckt, ist mit einer Anzahl von Fabelwesen überstreut: Ein vierfüßiges, geschwänztes Tier mit Kopfschmuck und Papageienschnabel steht auf den Hinterschenkeln, ein anderes mit großem Kopf und größerem Federkopfsputz, ähnlich dem, wie wir ihn aus Ornamenten auf den ältesten Bronzepauken Hinterindiens kennen, auf seinen Vorderfüßen. Auf dem Körper und Henkel bewegen sich kleine Walrosse, den Deckel schmückt ein plastischer Vierfüßler, anscheinend ein Hirsch. Der Rücken zeigt eine am Auge in ungewöhnliche Schnörkel aufgelöste T'ao-t'ieh-Maske. Der Schwanz des Untiers ist von besonderem Interesse, weil er uns die Schuppen des T'ao-t'ieh zeigt, ein, wie wir sahen, schon in der frühesten Zeit vielfach verwandtes Motiv. Auch an dem Krallenansatz der vier Füße erscheinen Schuppen. Den im Verhältnisse zur Massigkeit des Stückes zu leichten Henkel tragen in den Gelenken die Köpfe von mit Hauern bewaffneten Rüsseltieren.

Stilkritisch ist das Stück als Ch'in-Bronze zu bezeichnen, und es gehört seiner schwachen Patina nach und mit seiner lebhaften menschlichen Figur, den Kopfsputztieren und den Sternen auf der Kleidung des Menschen in unsere Periode.

Yu kommen auch ohne Traghenkel vor. Ein solches zeigt Abb. 74. Dieser Kessel erinnert in Form und Dekor sehr an den in Abb. 71 wiedergegebenen, dem ebenfalls der Gedanke der Vogeldarstellung zugrunde liegt. Noch mehr als bei dem vorhererwähnten fällt hier der vogelkopfförmige

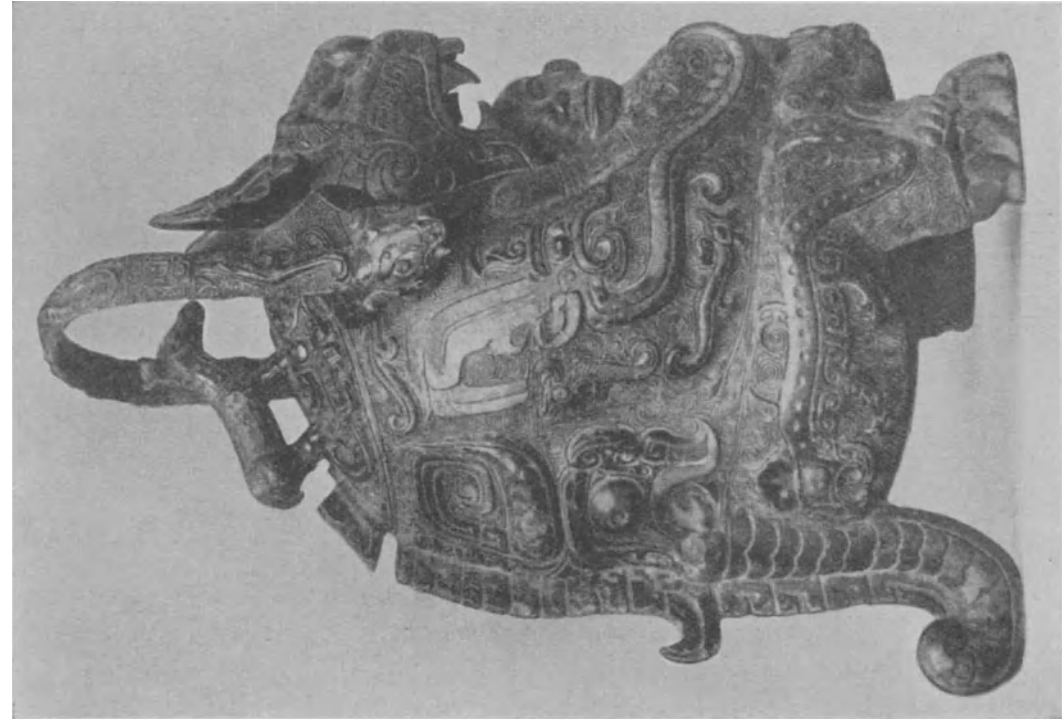


Abb. 73. Yu, Henkelkrug mit Deckel,
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

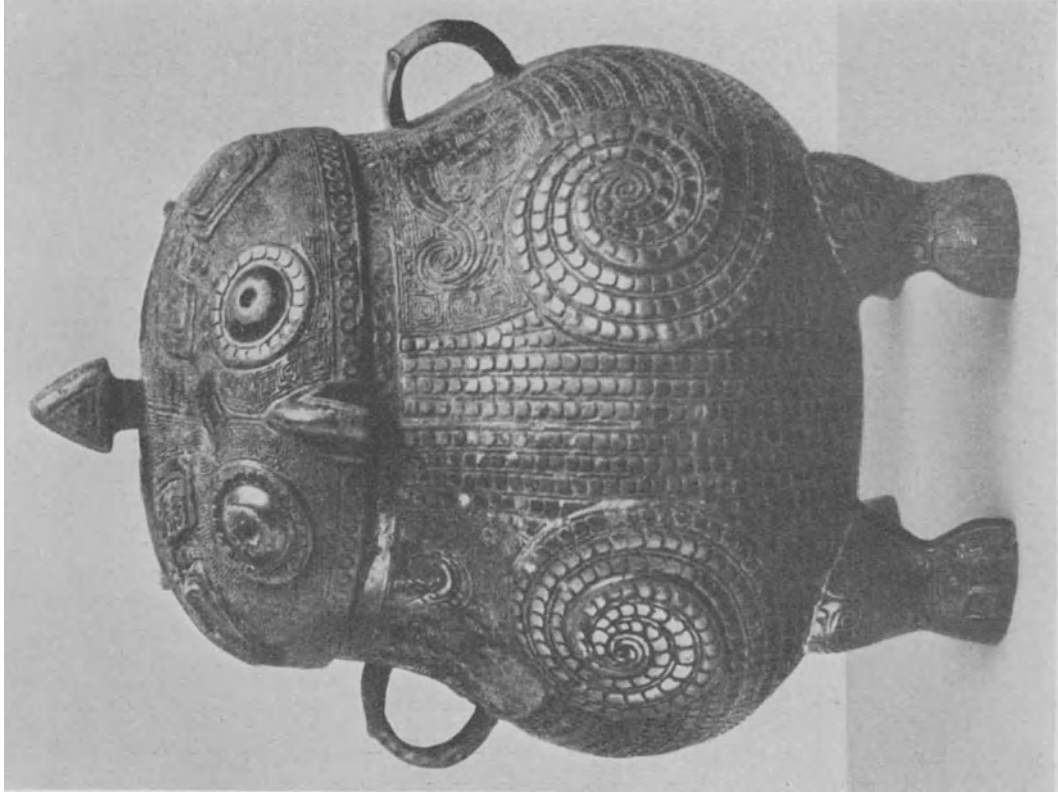


Abb. 74. Yu, Krug mit Deckel,
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

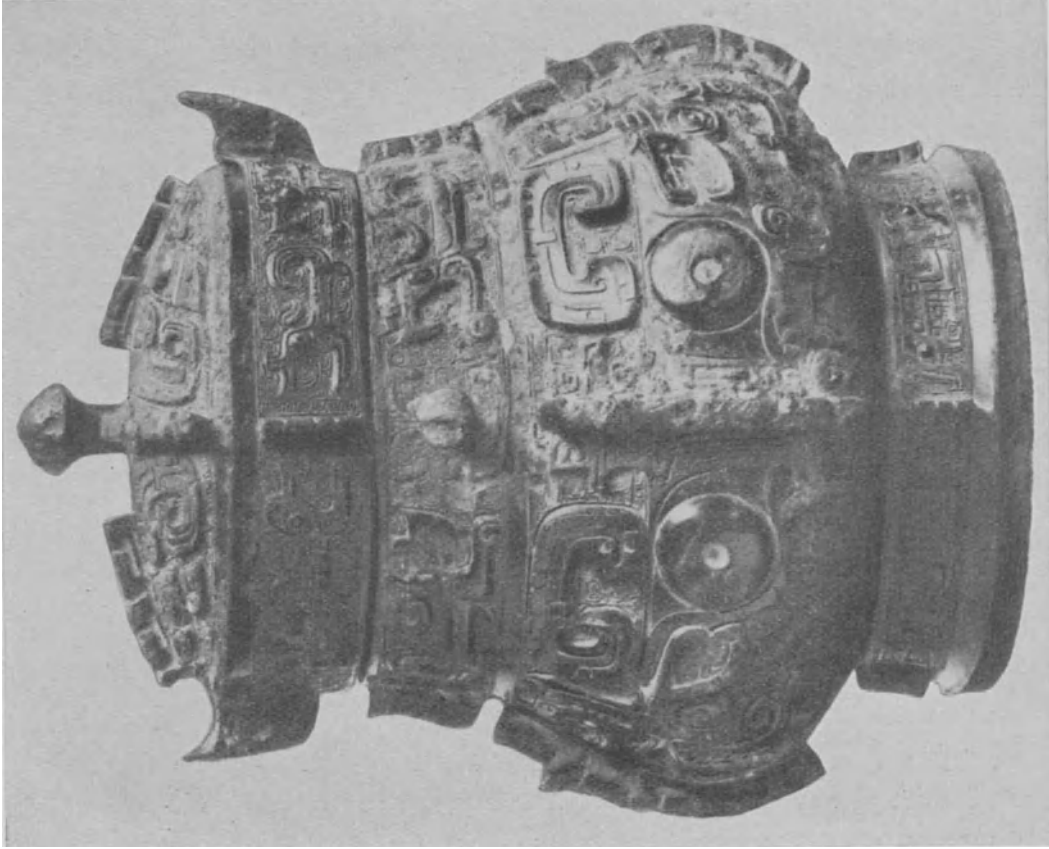


Abb. 75. Yu, Krug mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

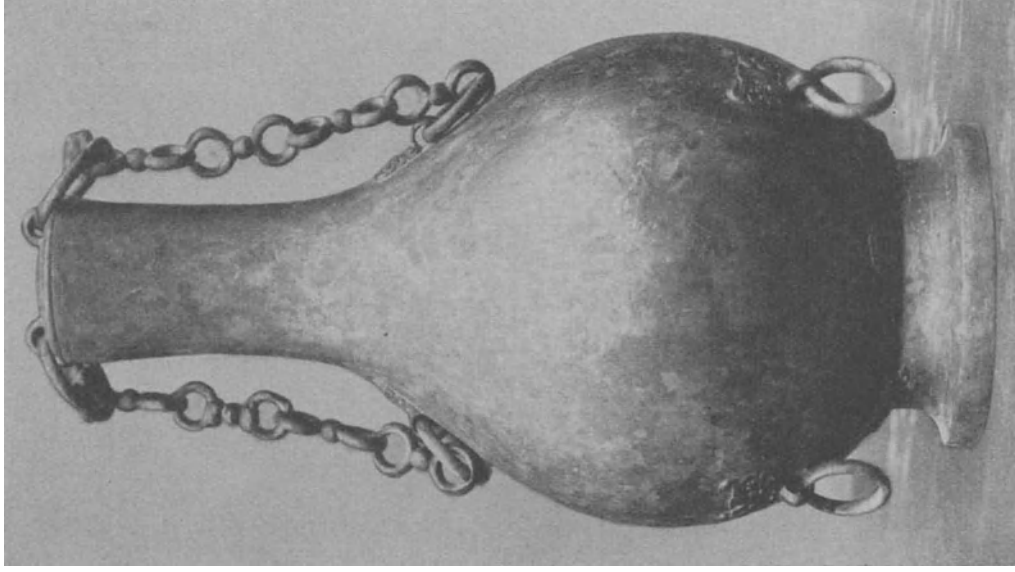


Abb. 76. Yu, Krug in Vasenform mit Deckel,
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Deckel mit dem Schnabel und den runden Augen der Eule¹⁾ auf. Auch Flügel, Brust und Augen mit dem Schuppengefieder entfernen sich von den alten streng stilisierten Formen.

Das Yu der Abb. 75 ist eins von den Stücken, deren Zeitbestimmung schwierig und zweifelhaft ist. Nach Guß und Patina könnte man es gut der ersten Periode zuschreiben, und nur das ein wenig Auffällige im Ornament hat uns dazu veranlaßt, es in die spätere Zeit, und zwar in deren Anfang zu setzen. Besonders sind es die großen, an den Ch'in-Stil anklingenden Augen mit kreisrunder Pupille und der merkwürdigen, ungewöhnlich geschlitzten Augeneinfassung sowie schließlich die Hörner am Deckelrande, die unser Mißtrauen erweckt haben. Der übrige Teil der Zeichnung, der korrekte Wolkengrund, die aufgelösten Teile der Fratze des T'ao-t'ieh, seine Hörner, Augen, Ohren, Hauer, die archaischen Walroß- und Drachentotive am Fuß-, Hals- und Deckelrand entsprechen in allen Teilen den Arbeiten der Blütezeit der vorherigen Periode.

Die Yu treten schließlich auch in Vasenform auf (Abb. 76), in welchem Falle der sie abschließende Deckel durch einen Griff oder eine Kette, die gleichzeitig als Träger benutzt werden konnten, mit der Vase selbst verbunden ist. Auch Halteringe am unteren Vasenteile finden sich, die entweder als Griffe beim Ausgießen oder zur Anbringung der Schnüre bei längeren Transporten dienten.

Das Hsi ch'ing ku chien setzt solche schlanke Kannen in die Chou-Zeit. Wir haben keine gesehen, die wir ihr zuzuschreiben gewagt hätten. An sich deutet vielmehr die sehr schlanke und glatte Form auf die zweite Epoche, besonders auf die Zeit der Han-Dynastie. So finden wir denn auch bei unserem Stück die charakteristischen Shou-huan, die „Wilden-Tier-Ringe“, die in einer Öse hängen, welche den Rüssel einer Tierfratze mit Augen, Maul, Ohren und Hörnern darstellt. Auch die rötliche Flächenpatina, die unser Stück auszeichnet, verweist es mit Sicherheit in unsere Zeit.

Ein andres Exemplar dieser Yu, das mit seiner Intarsienarbeit und der Modellierung des Henkels ebenfalls deutlich Han-Arbeit zeigt, ist das der Abb. 77. Hier ist der Vasenkörper durch drei breite Wulste in vier

¹⁾ Die Bedeutung der Eule im altchinesischen Kulturleben ist noch nicht genügend beachtet. Wir finden sie auf den Grabreliefs der nachchristlichen Zeit und als Grabbeigaben in der Han-Zeit in Form kleiner, unglasierter Vasen; sie sind die Vögel der bösen Vorbedeutung (s. T'ien wên) und es scheint, daß sie zum Totenkult in Beziehungen stehen (s. Shi-king).



Abb. 77. Yu, Krug in Vasenform mit Deckel, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Flächen gegliedert. Parallel zu den Wulsten laufen feine, die Flächen einrahmende, eingelegte Fäden; eine eben solche Linie teilt den Hals in zwei Teile, nur sein unterer Teil und die beiden oberen Bänder des Vasenmantels sind mit Einlegearbeit verziert. Diese stellen in guter Zeichnung Drachen und mit ihnen kämpfende menschliche Figuren dar, die sich in grünlicher Paste von der silbergrauen, leicht oxydierten Bronzehaut wirkungsvoll abheben. Der auf unserer Abbildung herabhängende Henkelgriff trägt das sorgfältig modellierte, uns von Abb. 58 und 60 her wohlbekannte Han-Motiv der Wellenlinien. Auf dem mittelsten Wulst erscheint eine eingeschnittene Inschrift in antikisierenden Schriftzeichen, deren Deutung noch aussteht. Es ist ein prächtiges Stück seiner Art und ein typisches Beispiel für die Höhe der Einlegearbeit dieser Epoche.

P'ING und HU 瓶 und 壺

Von den P'ing, den zierlichen Vasen mit meistens engem Hals bringen wir ein hervorragendes Exemplar auf Abb. 78. Auf dünnem Wulstring erhebt sich der Vasenkörper und zieht sich in gefälliger Linie bis zum Halse empor, nur hoch an der Schulter durch eine fein abgesetzte Linie unterbrochen. Ein paar Ringe auf dem äußeren Boden bilden das einzige Abzeichen des Stückes. Und zu der graziösen Form hat sich eine der edelsten Patinen gesellt, diejenige, die durch beständiges Anfassen von Menschenhand entsteht, eine glänzende, dünne grüne und rote Schicht, die sich in breiten Flecken von dem graugelb patinierten Grunde wundervoll abhebt.

Während das Hsi ch'ing ku chien von den Tsun, Lei, Tui und Yu keine aus unserer Periode erwähnt, ist dies bei den P'ing wieder der Fall. Es führt 9 P'ing aus der Han-Dynastie auf, deren wichtigste Maße die folgenden sind¹⁾:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser der Öffnung chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes Stück:	7,7	1,9	25
Kleinstes Stück	2,2	1,5	6
Mittleres Stück:	5,7	1,1	8

¹⁾ Heft 18.

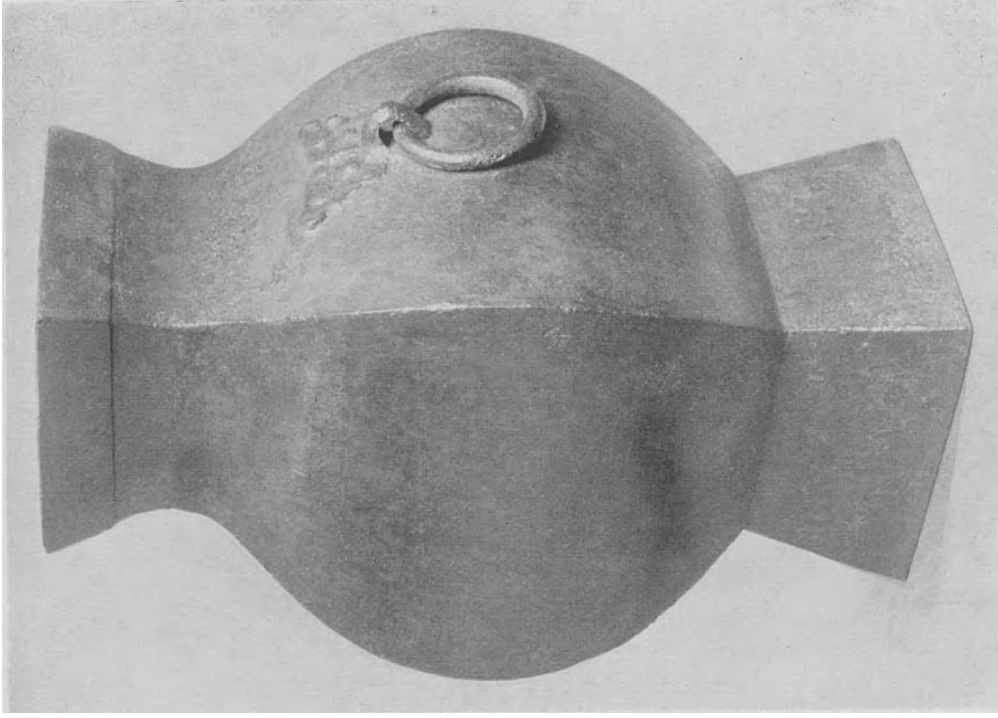


Abb. 79. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 78. P'ing, Vase, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Eine andere typische Form für Vasen der Han-Dynastie ist die auf Abb. 79 wiedergegebene. Auf viereckigem, sich nach oben verjüngendem Fuß steigt der ziemlich stark ausgebuchtete Körper viereckig in die Höhe; er verengt sich am Halse und schließt mit einem abgesetzten viereckigen Munde. Die Vasenwände sind glatt, ohne jedes Dekor. Nur auf zwei Seiten erscheint, und zwar bei guten Stücken, immer in prächtiger Ausführung das Shou-huan, der „Untierring“, wörtlich der „Ring des Wilden Tieres“ (vgl. S. 124, Abb. 48), dem diese Vasen ihren Namen, Shou-huan-hu, verdanken.

Die Bronze unseres Stückes ist hellrötlich, die Patina grün mit etwas blau; am Fuße erkennen wir den „Ameisenfraß“ der Patina.

Das Hsi ch'ing ku chien kennt Vasen dieser Form auch mit Deckel und führt insgesamt acht von ihnen auf, wovon die hauptsächlichsten Maße die nachstehenden sind¹⁾:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größte (mit Deckel):	13,3	3,3	126
(ohne Deckel):	12,2	3,6	141
Kleinste:	3,2	1,3	11
Mittelgröße:	11	3,3	103

Ein gleich charakteristisches Stück für unsere Zeit ist das von Abb. 80: Eine Vase mit breitem Ringfuß, woheraus der stark bauchige Körper in schönem Ebenmaß bis zum Halse verläuft. Sie trägt auf der Mantelmitte und der Schulter das leichte Dekor der doppelten Furchen, ein Ornament, das von den Tonvasen übernommen ist, bei denen jene mit Hilfe der Drehscheibe leicht herzustellen waren. Wir kennen solche Poterien der Han-Zeit vielfach aus Ausgrabungen.

Wieder ist der einzige ornamentale Schmuck der „Untierring“ an beiden Seiten der Vase. Auf ihrem äußeren Boden liegen zwei parallel zueinander laufende Querlinien; der innere Fußrand zeigt drei Gußnähte. Glatte, rot, rosa und grün spielende, typische Han-Patina bedeckt das Stück.

Nach dem Hsi ch'ing ku chien kommt diese Form der Vasen bereits in der Chou-Dynastie vor, wofür wir keinen Beleg gefunden haben. Aus unserer

¹⁾ Heft 18.

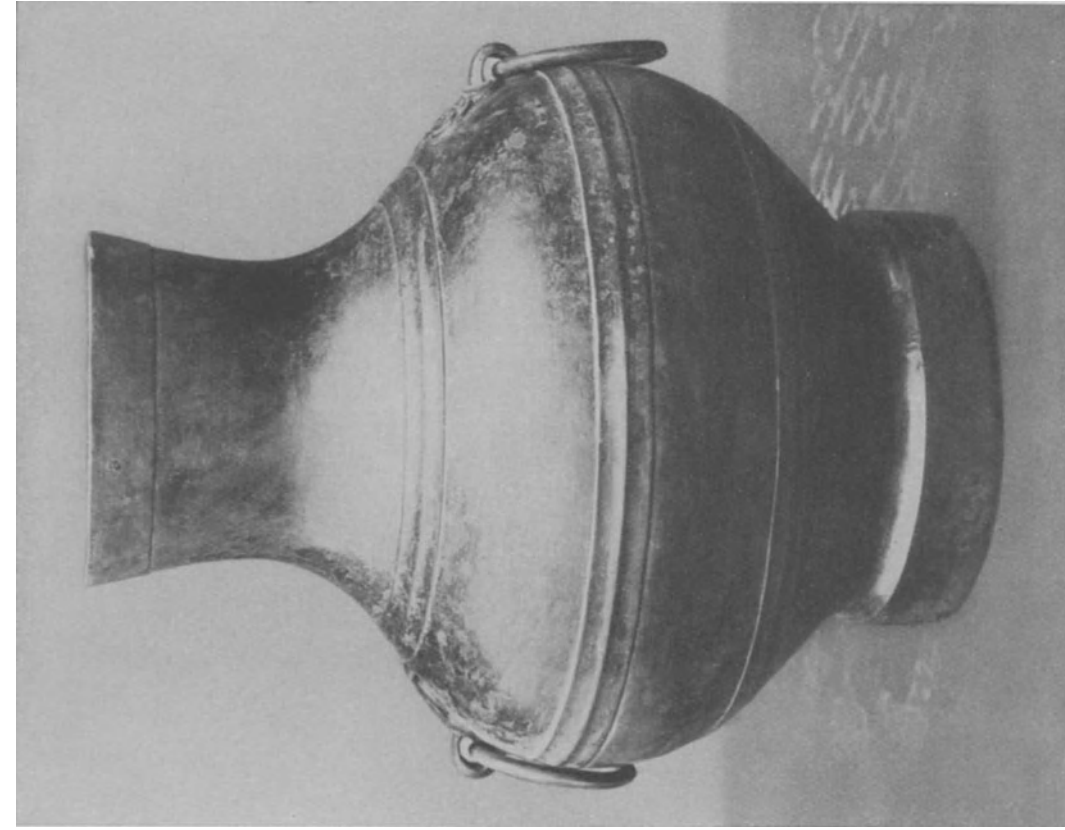


Abb. 80. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 81. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Periode führt es 20 Stück solcher „Untierring-Vasen“ auf, deren wichtigste Maße hier folgen¹⁾.

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größte:	{ 15,6	5,3	331
	{ 14,8	5,3	215
Kleinste:	{ 7,1	2,6	45
	{ 8,1	2,9	64
Mittelgröße:	{ 11,7	4	171
	{ 13	5	151

Verwandt mit dieser Form und vielleicht sogar ihr Urbild ist die Vase auf Abb. 81. Hier sehen wir einen eigentümlich hohen, nach außen geknickten Fuß, der ebenfalls in Tonvasen der Han-Dynastie häufig wiederkehrt. Der Mittelkörper trägt um den größten Durchmesser nach oben und unten zu gruppiert die vom Tonmodell entnommenen Furchenringe, auf der Schulter zwei mäßig modellierte Untierringe und auf der letzten Furche aufsitzend ein eingraviertes Fischgräten- oder Pfeilschwingenornament, eines der wenigen rein geometrischen Muster der älteren Zeit. Das Gravieren der Bronze kam, wie wir oben²⁾ sahen, erst in unserer Epoche auf. In der Sammlung des Vizekönigs Tuan Fang befindet sich eine Vase von der Art wie die hier abgebildete, die außer einem ähnlichen, einem zweifeldrigen Pfeilschwingenornament, auch eine eingeritzte Inschrift der Han-Zeit trägt.

Unsere Bronze ist hellrötlich und ihre Oberfläche mit jener graugrünlichen Patina überzogen, die langes Liegen im Flußwasser hervorbringt; ihre Oberfläche ist, wie man auf der Abbildung deutlich sieht, von kleinen Wassertierchen zerfressen, welche die als „Ameisenfraß“ bekannten Male hinterlassen haben.

Ein merkwürdiges Hu bringt Abb. 82. Auf glattem Ringfuß wölbt sich rasch der Körper, um in einen langen Hals emporzusteigen, der in einen nach unten gebeugten Gänsekopf übergeht. Die Öffnung der Vase bildet ein kleiner Deckel am obersten Halsende. Der Kopf ist ziemlich naturgetreu modelliert, jeder andere Schmuck an der Vase selbst fehlt.

Die Bronze ist hellrötlich, ohne Marke und Schriftzeichen; sie ist über und über mit der glatten, guten, vielfarbigen Patina ihrer Zeit bedeckt.

¹⁾ Heft 21.

²⁾ S. 31.

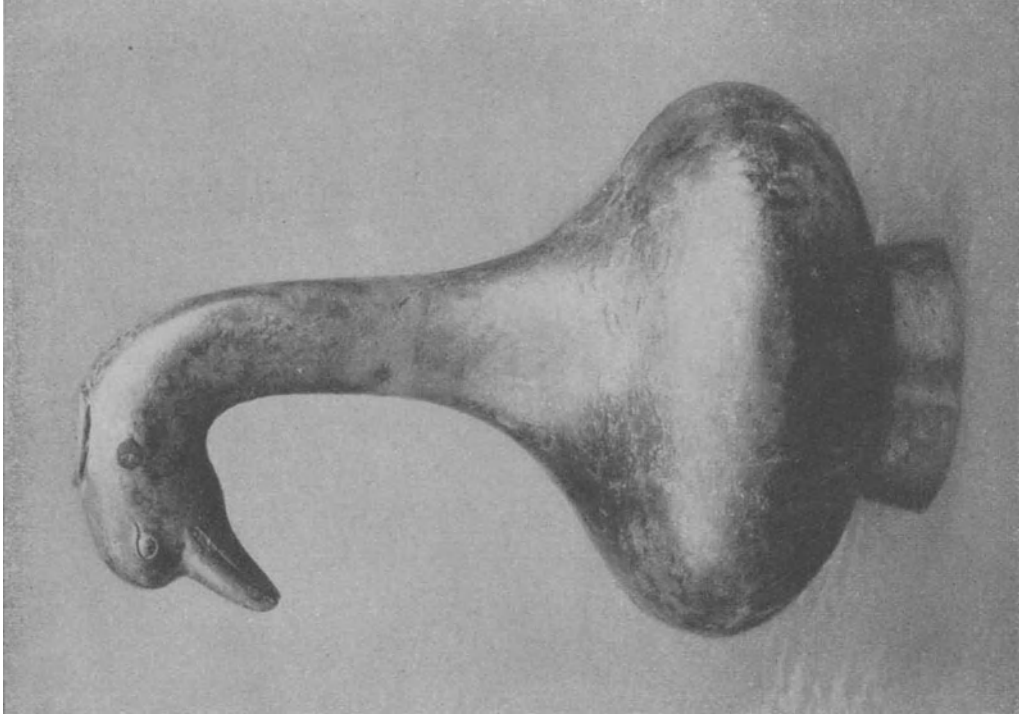


Abb. 82. Hu, Vase, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 83. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Das Hsi ch'ing ku chien führt ein ganz ähnliches Stück auf, das sich von unserem nur durch einen um den Vogelhals gelegten Ring unterscheidet¹⁾. Es ist 13 chinesische Zoll hoch und 65 Tael schwer. Darüber, daß diese Form erst in der Han-Zeit in Aufnahme gekommen ist, besteht kein Zweifel.

Ein Stück von ähnlicher Eleganz der Form ist das auf Abb. 83 abgebildete. Auch an ihm fehlt jede Verzierung; nur die Form wirkt hier. Die Bronze ist rot, der Fuß zeigt Gußnähte und trägt keine Inschrift. Mit glattem, grün, blau und rot spielendem Han-Edelrost ist das Stück patiniert.

Man hat behauptet, daß diese Formen, die mit griechischen Vasen große Ähnlichkeit haben, auf dem Umweg der postalexandrinischen Reiche und mit der Einführung des Buddhismus nach China gekommen seien. In Wirklichkeit waren, wie wir gesehen haben, die Beziehungen Chinas zu jenen Reichen in unserer Periode zeitweise enge, so daß die Möglichkeit der Übernahme gewisser Kunstformen vom Westen nicht von der Hand zu weisen ist. Auch kommen im älteren chinesischen Formenschatz, trotz seiner großen Reichhaltigkeit, diese Vasenformen nicht vor. Nur müssen wir nicht vergessen, daß die Beziehungen Chinas zum nicht gräzisierten Indien und Persien viel lebhaftere waren als zu jenen Enklaven griechischer oder richtiger mazedonischer Kultur, und daß deshalb Formen, wie die in Frage stehenden, welche die beiden letztgenannten Länder ebenfalls kannten, weit eher von dort als auf dem Umwege der Gandhara-Kunst ihren Weg nach China gefunden haben mögen.

Eine gleich typische Han-Form wie die beiden vorhergehenden zeigt Abb. 84. Es ist die abgeflachte Form der Reise- oder Pilgerflasche zum Transportieren von Wein und anderen Flüssigkeiten. Auf einem rechteckigen, sich nach oben verjüngenden Fuße dehnt sich der flache Leib in gemächlicher Breite. Zwei Traghenkel sitzen an seinen Schultern. Der enge Hals steigt zur Zwiebelknollenform empor und endigt im kurzen, abermals verengten Verschlussloch. Unser Stück ist stark vergoldet; es trägt keine Marke. Gute, mehrfarbige Patina hat sich durch das Gold gefressen und bildet einen wirkungsvollen Gegensatz zu dem Golde. Hier müht sich die Natur zu zeigen, wie unendlich viel schöner, wie viel tiefer und gedankenreicher sie in ihren geheimnisvollen Schöpfungen sei als das ärmliche Gebilde von Menschenhand, selbst wenn es von Gold ist.

¹⁾ Heft 21, S. 5.



Abb. 84. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 85. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Ein ganz ähnliches Stück gibt Abb. 85 wieder; es ist allem Anschein nach die ursprünglichere, urwüchsigere Form des Hu von Abb. 84, welche letzteres im Fuß sowohl wie in Hals und Halsaus schmückung die elegantere und spätere Ausführung verrät. Der Hauptschmuck unserer Pilgerflasche ist die herzförmige Ausgestaltung seiner Breitseite, eine für diese Art der Hu vielfach gewählte Form der Verzierung. Die Bronze ist hellrötlich, die gute Patina zeigt am Fuße den „Ameisenfraß“, am Halse die ersten Spuren der „Bronzepest“.

Das Hsi ch'ing ku chien führt von dieser Form der Hu vier auf, die es alle in die Han-Zeit setzt, auch kennt es ein solches Hu mit vier kleinen Füßen und eins mit Deckel. Es gibt folgende Maße für die vier erwähnten¹⁾:

Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
9,4	1,2	75
8,7	2,3	63
8,5	2,3	71
8,3	2,5	71

Das Werk nennt diese feldflaschenähnlichen Behälter an einer anderen Stelle²⁾ auch Ch'ü, und es führt dort ein Stück an, das es ebenfalls in unsere Periode setzt; dessen Maße sind:

Höhe chinesische Zoll	Durchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
6,9	2,1	50

Zu einer ganz neuen Klasse der Ornamentik führt uns Abb. 86. In ihren Konturen sehen wir die edle Form der auf einfachen Ringfuß aufgesetzten zweihenkligen, für die Han-Zeit typischen Vase.

Vom Ende des Fußes, den ein Rhombenmuster schmückt, bis zum Halse ist die Vase in Ringe geteilt, und alle bis auf einen davon zerfallen in einzelne, in Flachrelief ausgeführte Bilder. Auf dem auf unserer Abbildung leider nur mangelhaft sichtbaren untersten Ringe schießen mit Geweißen behauptete Dämonen mit dem Bogen nach Garuḍas. Die nächste wie alle anderen Reihen und Bilder sind voneinander durch zwei sehr langschenkelige, mit den größten

¹⁾ Heft 21, S. 64f.

²⁾ Heft 34, S. 5.

Winkeln ineinander stoßende Dreiecke getrennt, die wahrscheinlich den Blitz andeuten sollen. Die Darstellung des Blitzes finden wir nach chinesischen Quellen schon auf Bronzen der Chou-Zeit im Yün-lei-wên, im „Wolken- und Donnermuster“. Der nun folgende Ring zeigt stark stilisierte, gehörnte Drachen, die hier ohne besonderes Interesse sind. Dagegen fesselt uns das nun kommende Bild. Es stellt die Jagd auf ein Einhorn dar, ein Untier auf hohen Füßen, mit einem großen Horn, einem Stierkopf, herzförmigen Flecken auf dem Fell, einer Reihe hochgesträubter Schuppen auf dem Rücken, das mit tiefem Kopf und hoherhobenem Schweif gegen eine menschliche Figur losstürmt. Die eine Hand der Figur, welche dem Einhorn bis zum Rücken reicht, greift nach dem Tier zu, die andere schwingt eine Keule oder ein Schwert. Die Figur trägt eine Art Helm oder einen hahnenkammartigen Aufsatz auf dem Kopf, und in Gürtelhöhe ragt auf der Rückseite ein Stab hervor, den man entweder für eine zweite Keule oder ein zweites Schwert nehmen muß, wenn man ihn nicht etwa für einen allerdings etwas hochstehenden Stummelschwanz halten will. Diese Gürtelkeule trägt auch die andere kleinere menschliche Figur des Bildes, die mit der einen Hand nach einem Hinterbeine des Einhorns greift und mit der anderen eine Keule oder ein Schwert schwingt. Die Brustwarzen der Figuren sind durch Vertiefungen angedeutet. Die Zwischenräume im Bild füllen ein fliegender Vogel mit großen Fängen und Gansschnabel und eine Scheibe, die wohl die Sonne andeuten soll. Die Bilder stehen sich symmetrisch gegenüber, so daß einmal die rechte, das andere Mal die linke Hand derselben Figur die Keule schwingt.

In der nächsthöheren Bilderreihe ist das Blitzornament ins Bild gerückt. Wir finden dieselbe Art einer menschlichen Figur mit geschwungener Keule und Keule im Gürtel, wie sie ein ihr gleich großes Tier von Katzenart angreift. Das Tier hat den Tigerschweif, die Flecke des Leoparden und Vogelklauenfüße, ferner eine Schnauze, die wir von Drachendarstellungen her kennen. Mit den runden Leopardenflecken wird auf Poterien der Han-Zeit auch der Drache verziert, so daß das Untier ein dem Drachen ähnliches Fabelwesen bezeichnen mag. Der Hals des Tieres ist mit einem langen Speere mit breiter, unten mit einer Rast versehenen Spitze durchbohrt. Unter dem Hinterteile des mit dem Speer augenscheinlich schwer verwundeten und mit geöffnetem Rachen die menschliche Figur anfauchenden Untieres liegt zusammengekauert ein Reh.

Können die beiden eben besprochenen Bilderreihen noch als Jagddarstellungen angesprochen werden, so ist die nächste, die auf der Schulter der Vase

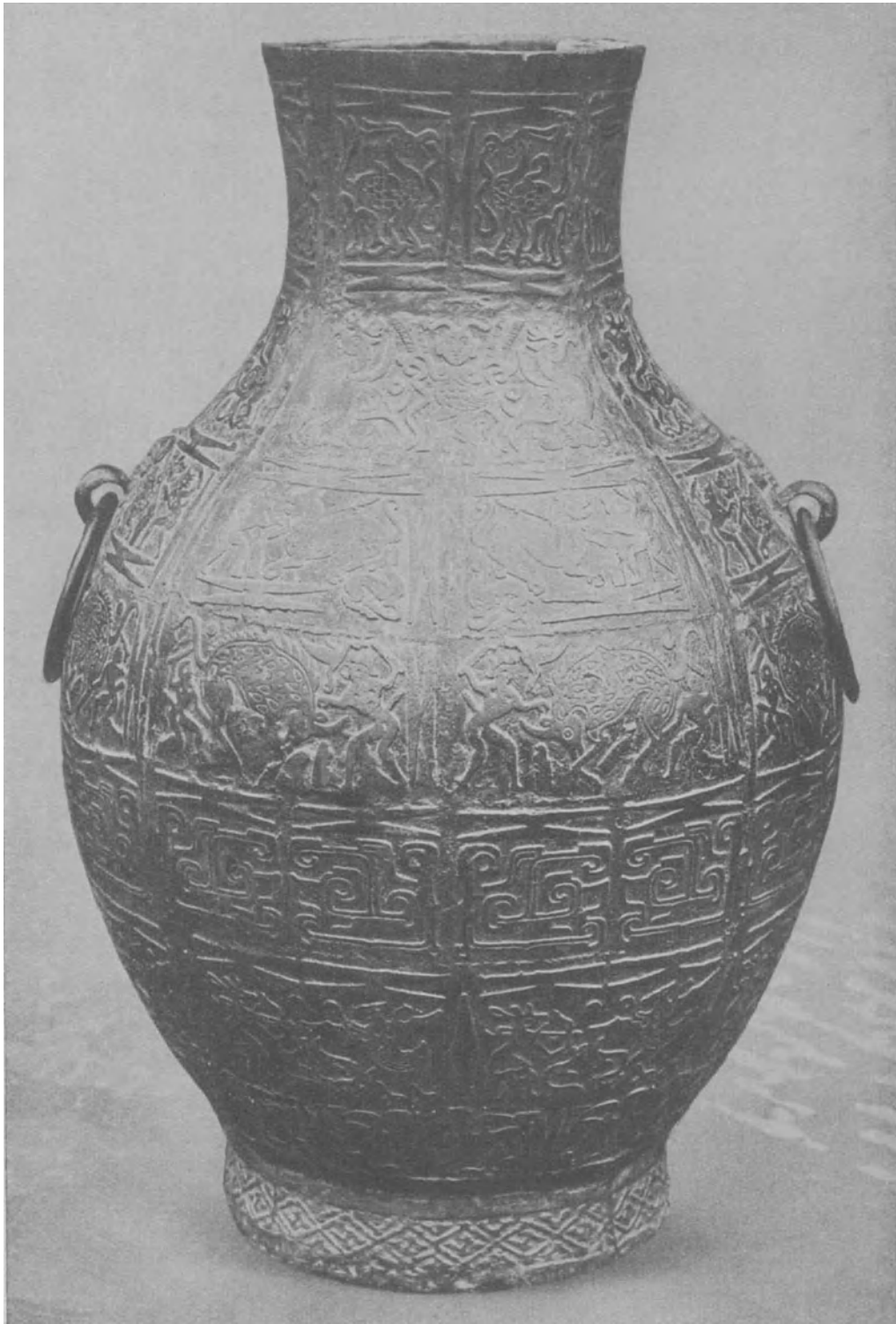


Abb. 86. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

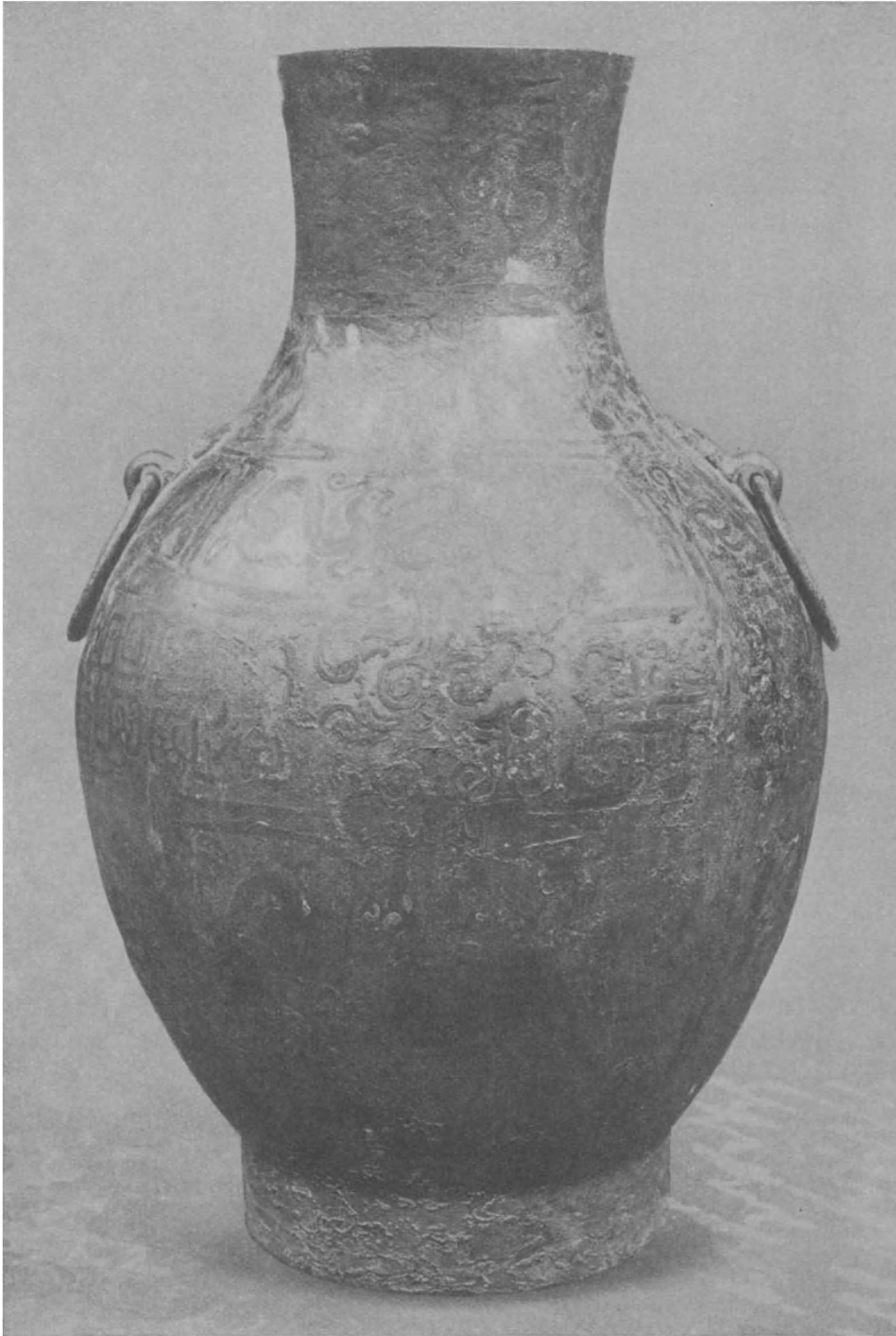


Abb. 87. Hu, Vase, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

stehende, zweifellos mythologisch. In der Mitte des Bildes steht eine menschliche Figur mit unverhältnismäßig großem, runden Gesicht, dessen Augen, Augenbrauen, Nase, Mund und Ohren deutlich zu erkennen sind. Aus dem Kopfe ragen zwei nach den Seiten gewundene Hörner hervor. Die Arme werden durch zwei spiralenähnliche Linien gebildet, deren inneres Ende die Brüste andeutet. Der Unterleib hat Vogelrumpfgestalt, der Körper ist in der Mitte beschuppt; er endet in einem Federschwänzchen. Im Gegensatz zum Oberkörper sind, wie der Unterleib so auch die Beine, die rein menschliche Form zeigen, in Profilstellung gegeben. Die Arme des Wesens halten je eine sich ringelnde Schlange; eine kleinere Schlange bewegt sich zwischen seinen Füßen. Hinter den beiden Armen der Gestalt werden zwei Gegenstände sichtbar, die einem befederten Pfeilende ähnlich sehen, und die man entweder für Flügel oder für Fächer halten kann. Große Fächer waren, wie wir wissen, schon seit der Chou-Dynastie ein bei Staatszeremonien gebrauchtes Abzeichen der Hoheit.

Mit den Rücken nach der Figur gekehrt stehen wappentiergleich zwei, einen hohen Kamm tragende Phönixe, die hier vielleicht als Garudas gedacht sind. Die Urform der Tiere ist uns von dem Fußband des Tsun von Abb. 11 bekannt. In ihren Fängen halten sie eine Schlange. Die letzte Bilderreihe oben am Hals gibt gleichfalls Phönixdarstellungen. Hier hält der sagenhafte Vogel eine Schlange im Schnabel. Sein Leib ist schuppenbedeckt, an Stelle des Kammes trägt er zwei große Federn, auf dem Rücken den gekräuselten Busch. Unter seinen nach oben stehenden, langen Schwanzfedern steht ein kleiner Phönix, der nach dem Kopf einer Schlange pickt, die er in seinen Fängen hält.

Der Guß des Stückes ist mäßig, die Bronze dünn, der uns abgekehrte Teil der Vase zerbrochen, die Patina schwach. Am inneren Teile des Ringfußes ist der Gußkern noch sichtbar.

Trotz der mittelmäßigen Ausführung haben wir es mit einem hochinteressanten Stück zu tun. Einmal sehen wir, wie in der Kunst die Darstellungen der neuen Religion, Dämonen und Garudas, noch mit den guten, alten, tausendjährigen Formen der strengstilisierten gehörnten und ungehörnten Drachen ringen, wir haben da den plastischen Niederschlag des Geisteslebens der ersten nachchristlichen Jahrhunderte. Dann aber finden wir hier bei einem Stücke, das wir mit allergrößter Wahrscheinlichkeit als ein Erzeugnis chinesischer Bronzekunst etwa um die Zeit von 200—300 n. Chr. ansprechen dürfen, in jenem in der Bilderreihe der Vasenschulter zwischen den beiden wappen-

tierartigen Garuḍas stehendem gehörnten menschlichen Fabelwesen etwas so durchaus Unchinesisches, daß wir deutlich den Einschlag einer fremden Kunst verspüren, einer in ihren figürlichen Darstellungen zum Grotesken neigenden, in ihrem Geschmacke primitiven Kultur.

Wir haben ein Beispiel davon schon oben in dem Yu, dem Weinkessel mit Traghenkel, gehabt (S. 171, Abb. 72 und 73), und wir werden später noch andere Stücke kennen lernen, die deutlich diesem Stile angehören.

Das Hsi ch'ing ku chien bildet vier Vasen von gleicher Form und ähnlichem Schmuck ab¹⁾, wovon die eine einen Deckel trägt. Ihre Maße sind:

Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Mundes chinesische Zoll	Gewicht Tael
13,4	4,2	195
13,7	4,3	171
12,6 (vom Deckel gemessen)	3,9	129
14	4,1	165

Abb. 87 bringt die Arbeit der Metallintarsien, die wir schon auf S. 165, Abb. 68 und auf S. 174, Abb. 77 kennen gelernt haben.

Die Vase gleicht in der Gliederung des Schmuckes der auf Abb. 86 abgebildeten. Wir finden die reihenweise Gruppierung der Ornamente und die Teilung der Reihen wie der einzelnen Bilder durch die doppeldreieckigen Blitze oder Donnerkeile. Die Ornamente sind mit Silber in Bronze eingelegt, aber infolge stärkerer Patinierung und teilweise auch durch mangelhafte bildliche Wiedergabe so schwer erkennbar, daß wir nur noch unterscheiden, wie sich im obersten und in dem Schulterbande, das die Ringösen trägt, gehörnte Drachen, auf der Mittelreihe der Vasen, Spiralen- und Winkelornamente befinden, die aus dem alten Entwürfe der Wolkenbänder und der verschlungenen Drachen entstanden sind. Die Henkelösen haben die Form der Tierfratze, wie wir sie von dem Shou-huan-hu, der „Untierring-Vase“ her kennen (S. 178, Abb. 79). Die Ringe sind auf der Oberseite mit Wolkenornamenten geschmückt.

Die Arbeit ist gut, eine ausgezeichnete Patina erstrahlt in all den typischen Farben; auf der inneren Seite des Ringfußes tritt der Tonkern hervor; der Boden trägt auf der Außenseite einen etwas erhabenen Streifen.

¹⁾ Heft 21.



Abb. 88. Hu, Vase mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr

Abb. 88 zeigt eine Vermischung der beiden zuletzt besprochenen Bronzearbeiten, der Darstellungen in Flachrelief und der Metallintarsien. Es ist eine der großen Vasen mit Ringgriff am unteren Ende. Furchenreihen, wie wir sie von Abb. 80 als Erinnerung an die Drehscheibe des Töpfers kennen, schließen Borten von Ch'ih, den ungehörnten Drachen, ein, die hier zu einem überfüllten, unruhig wirkenden Bande vereinigt sind. Zwischen diesen um Hals und Bauch der Vase sich ziehenden Drachenstreifen erscheinen auf glatter Fläche in ziemlich großen Zwischenräumen langgestaltete, den Sauriern ähnliche Drachengestalten, deren Kopf, Vorder- und Hinterschenkel mit goldenen und silbernen, über die Fläche herausstehenden Knöpfen akzentuiert sind.

Es ist derselbe eben (S. 188f) erwähnte Widerstreit zwischen alten Mustern und neuen Vorlagen; fast ärgerlich, zerstreut ist der Künstler über die Borten hinweggegangen, während er mit einer gewissen Liebe im Ornament und in der Gold- und Silberverzierung die großen Drachen behandelt hat, die wie neugierig mit ihren langgestalteten Köpfen in eine neue Zeit hineinlugen.

Rosafarbene und blaue flache Han-Patina bedeckt das Stück, das weder Marke noch Abzeichen trägt.

Bei der Vase Abb. 89 ist der Künstler mit seinem Motivenschatz sparsamer verfahren. Nur zwischen den Ringen am Vasenkörper hat er eine Intarsie eingefügt, und zwar in einem Kreise, um einen eingelegten Mittelkreis herum, gestielte, mit ihren Enden einen zweiten inneren Randkreis bildende Ohrmuschelornamente, die aus den Hörnern des T'ao-t'ieh entstanden sind (vgl. Abb. 23). Wir finden hier zum ersten Male ein auf großer glatter Fläche verteiltes Einzelmotiv in Kreisform, das bekanntlich im Westen wie im Osten Asiens eine wichtige Rolle gespielt und in späteren Jahrhunderten im chinesischen und besonders im japanischen Kunstgewerbe eines der geschätztesten Ornamente geworden ist.

In einen ganz anderen Kunstkreis führt uns die Vase Abb. 90. Es waren mit weniger zufriedene, es waren einfachere, bescheidenere Leute, die mit solchen Schöpfungen der Bronzekunst fürlieb nahmen. Schon die Dekoration eines breiten Mittelstückes des Mantels unter gänzlicher Freilassung des unteren Teils, des Fußes und des Halses wirkt unkünstlerisch. Das Ornament zerfällt in drei Bänder, die bezeichnenderweise alle nur Motive tragen, die uns von jenen oben erwähnten, den barbarendurchsetzten Gebieten von Ch'i und Ch'in zugeschriebenen Bronzen bekannt sind: das Wellenbandornament mit dem Anklang an Stückelformen des T'ao-t'ieh-Hauptes, die in



Abb. 90. Hu, Vase,
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

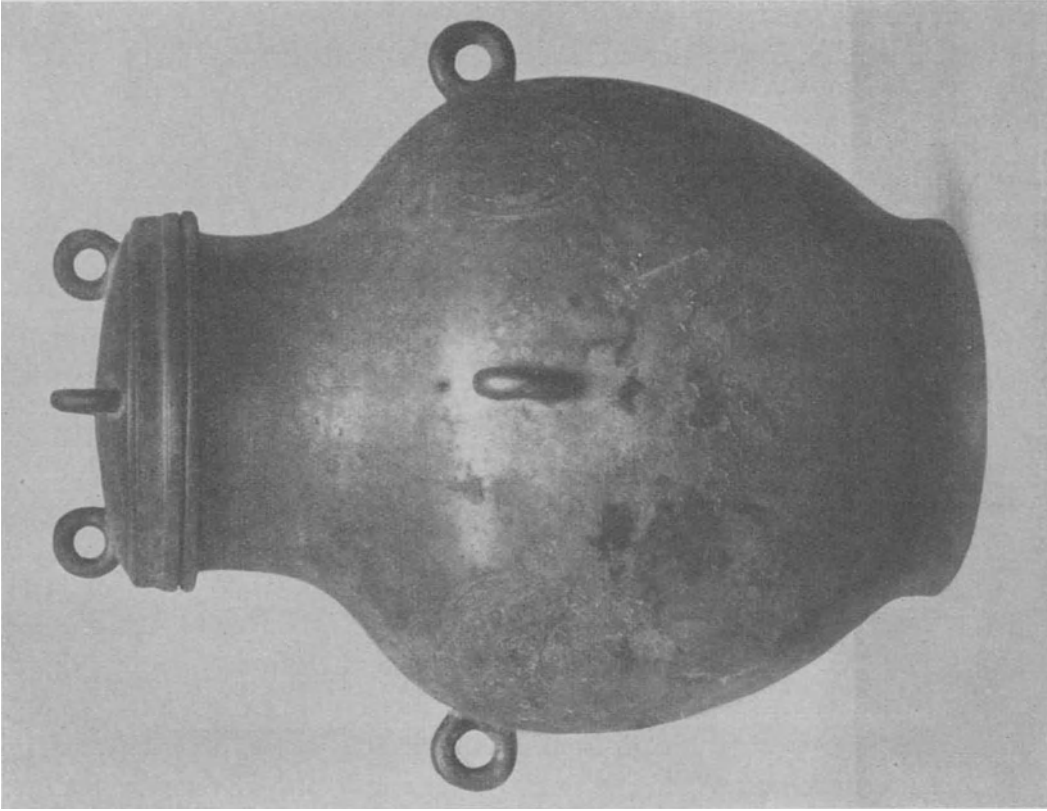


Abb. 89. Hu, Vase mit Deckel,
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Wirklichkeit solche der Zikade sind, wie bei Abb. 10, das Schuppenornament von Abb. 9 und in der obersten Reihe das des „Walrosses“ von Abb. 9 und 61. Der schlechte Guß tritt uns an der Gußnaht in der Mitte des Stückes entgegen, wie wir ja deutliche Gußnähte auch bei dem Ting Abb. 10 und 61 wahrnehmen. Die Bronze ist hellrötlich, die im Wasser entwickelte Patina mittelstark. Der Besitzer setzt das Stück in unsere Epoche, eine Datierung, der wir auch auf Grund des Charakters der Patina beipflichten.

CHIOH 爵

Die Chioh, die kleinen dreifüßigen Libationsbecher zum Spenden und Verdampfen des Opferweins, kommen auch noch in unserer Periode vor und bewahren im allgemeinen die vollkommene Form, die wir in der vorigen Epoche auf Abb. 27 kennen lernten, wo Füße, Körper, Schnauze, Sporn, Säulchen und Henkel im wohl abgemessenen Verhältnis zueinander standen. Anders freilich liegt die Sache bei dem Chioh, das wir hier in Abb. 91 wiedergeben und in Übereinstimmung mit seinem Besitzer in unsere Periode setzen.

Bei ihm steht, vom künstlerischen Standpunkte betrachtet, kaum irgendein Teil zum anderen im richtigen Verhältnis: Die Beine sind zu dünn und plump an den Körper angesetzt; Henkel und Schnauze sind zu groß, die Säulchen zu klein. Auch die reiche Verzierung, die in Form zweier Bänder über den abgesetzten Körper läuft, wirkt nicht glücklich; die obere Borte ist mit Ringbändern eingefast und zeigt Anklänge an das Walroßmotiv; auf dem unteren Bande liegt eine stark stilisierte T'ao-t'ieh-Maske.

Die Bronze ist hellrötlich, die Patina mittelstark, der Guß mäßig. Die Arbeit erinnert in ihrer Flüchtigkeit und Plumpheit an die Stücke Abb. 9, 10, 61 und 90, und wie bei diesen glauben wir in unserem Chioh ein Erzeugnis des Ch'in- und Ch'i-Stils¹⁾ zu sehen.

CHIA 尊

Das Chia, das Gefäß zum Verdampfen des Opferweins, das wir in Abb. 92 wiedergeben, setzen wir, wenn auch nicht ohne Bedenken, in unsere Periode. Uns bestimmen dazu, neben der fast ängstlich sorgfältigen Grundierung der Ornamente, vornehmlich die Vogelköpfe mit ihren eigentümlichen, selbst in

¹⁾ S. 76.

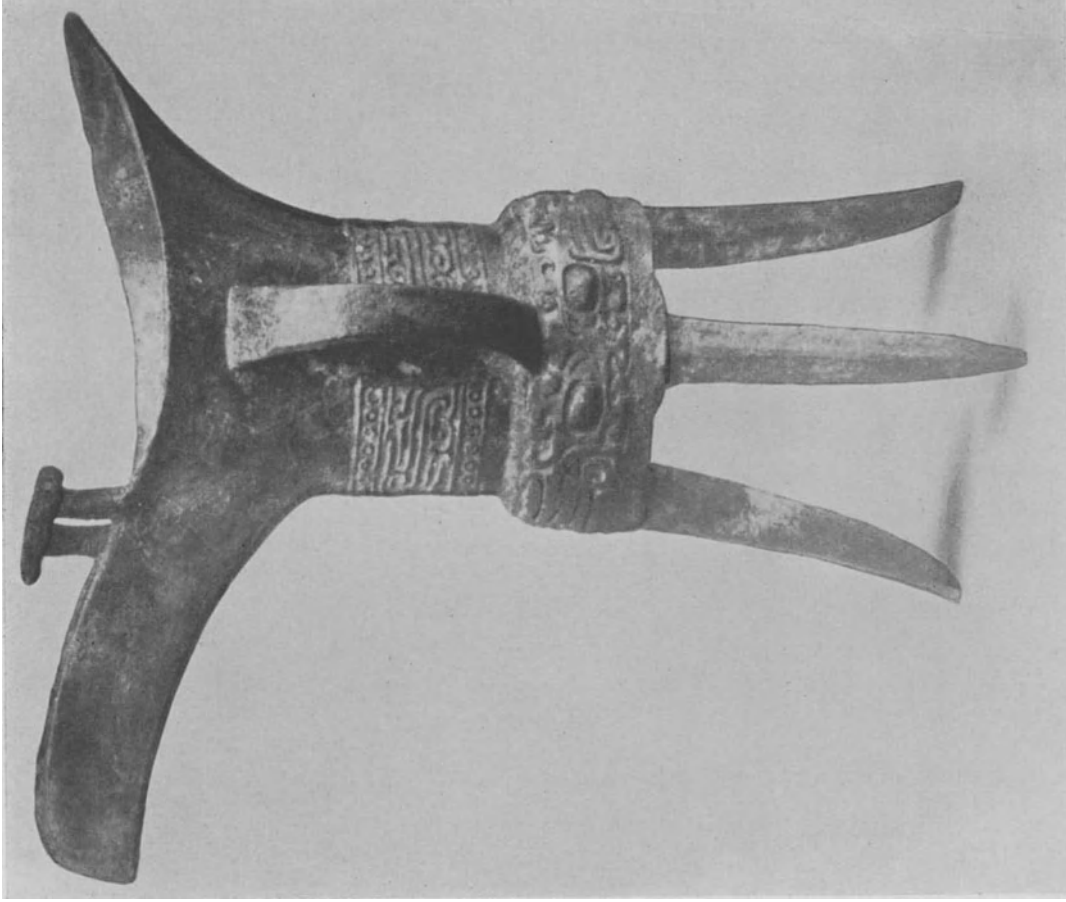


Abb. 91. Chioh, Sakralbecher für Wein,
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

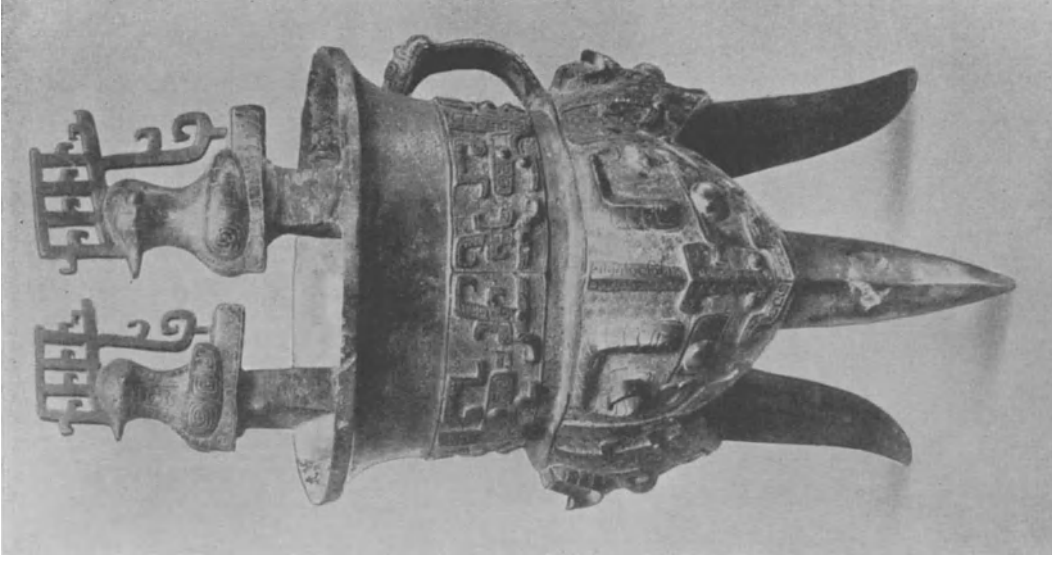


Abb. 92. Chia, Gefäß zum Verdampfen des Opferweins, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

dem doch sonst so vielseitigen Ch'in-Stile der ersten Periode nicht wiederkehrenden Aufsätzen. Es liegt ein ähnlicher Fall vor wie der, den wir bei dem Yu auf Abb. 72 und 73 besprachen. Körper und Füße unseres Chia mit dem guten Guß und der guten Patina könnten wohl der ersten Periode angehören. Vielleicht treten dafür die Augen der T'ao-t'ieh, welche die Füße verschlingen, allzusehr hervor, vielleicht sind die Hörner des Tieres — das freistehende Ende des vom Beschauer rechts stehenden ist abgebrochen — etwas zu naturalistisch modelliert, wenn wir sie mit denen der Blütezeit der vorigen Periode (Abb. 4, 11) vergleichen; indessen sind dies Mängel, worüber man angesichts der Qualität des Gusses und der Patina hinweggehen könnte. Aber die Vogelköpfe auf den Säulchen mit ihren in der früheren Ornamentik nicht belegten kleinen, spitzen Schnäbeln mit dem gerüstartigen, hakenleiterähnlichen, wohl einen stilisierten Federschmuck darstellenden Kopfaufsatz fallen ganz aus dem Stile heraus und sind entweder der Einfall eines Künstlers, wie solche in jeder Kulturperiode und auch in der Chou-Zeit gelebt haben mögen, eine Ansicht, der wir ablehnend gegenüberstehen, oder sie sind der barbarische westliche Einschlag, den wir oben als Ch'in-Stil ansprachen (S. 60, 156, 164).

Über den Zweck jener Kopfaufsätze ist man sich nicht einig. Die einen meinen, daß sie lediglich ein Ornament darstellen, was uns bei ihrer gesuchten Form keine glückliche Lösung zu sein scheint, die anderen, daß es Gestelle sind zur Aufnahme eines den Wein im Becher gegen hineinfallende Insekten schützenden Tuches, eine Erklärung, die bei der buddhistischen Lehre der Schonung des Tierlebens manches für sich haben mag. Solche buddhistische Lehren haben zweifellos damals weite Kreise des chinesischen Volkes beeinflusst; daß sie aber bis zu den Sakralgefäßen des altchinesischen Kultus gedrungen sind, wird man mit Fug bezweifeln. Um ein buddhistisches Ritualgefäß handelt es sich im vorliegenden Falle nicht.

Wir wollen der Vollständigkeit halber erwähnen, daß der Katalog des Besitzers, Baron Sumitomos, das Stück in die Chou-Zeit setzt.

TOU 豆

Die Deckelgefäße für Feldfruchttopfer — Tou —, die wir in Abb. 93 und 94 bringen, sind charakteristische Erzeugnisse unserer Periode.

Auf Abb. 93 sehen wir den schlanken, mit dem Zikadenmuster belegten Fuß; links von der Zikade ist die Gußnaht deutlich sichtbar. Den Rand der Schale

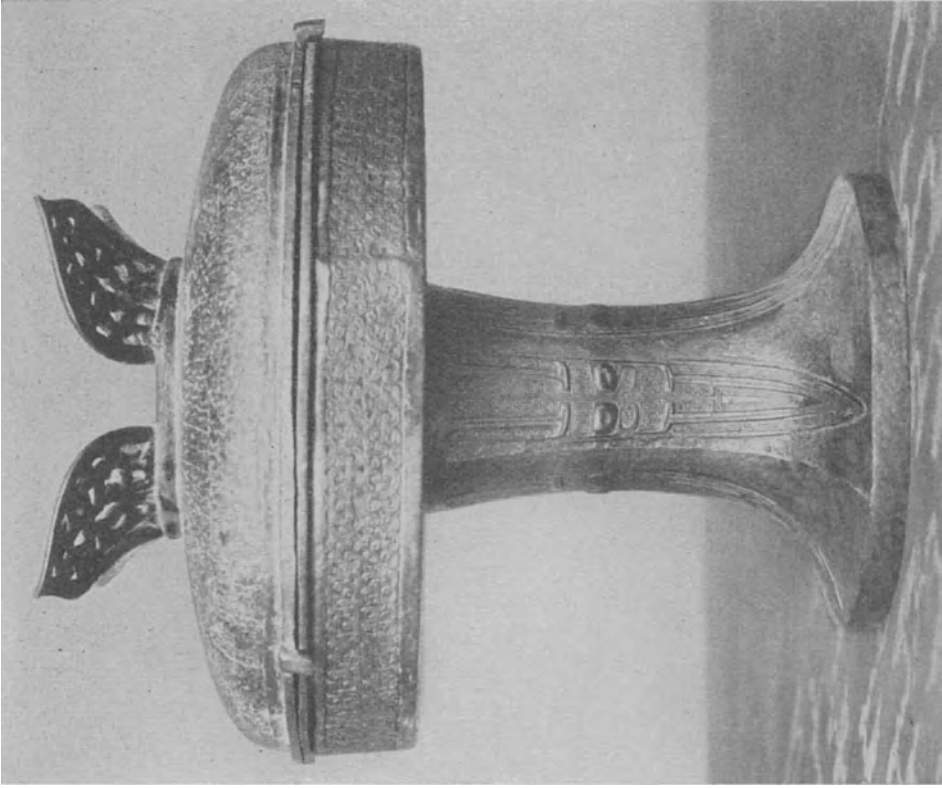


Abb. 93. Tou, Opfergefäß für Feldfrüchte
Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

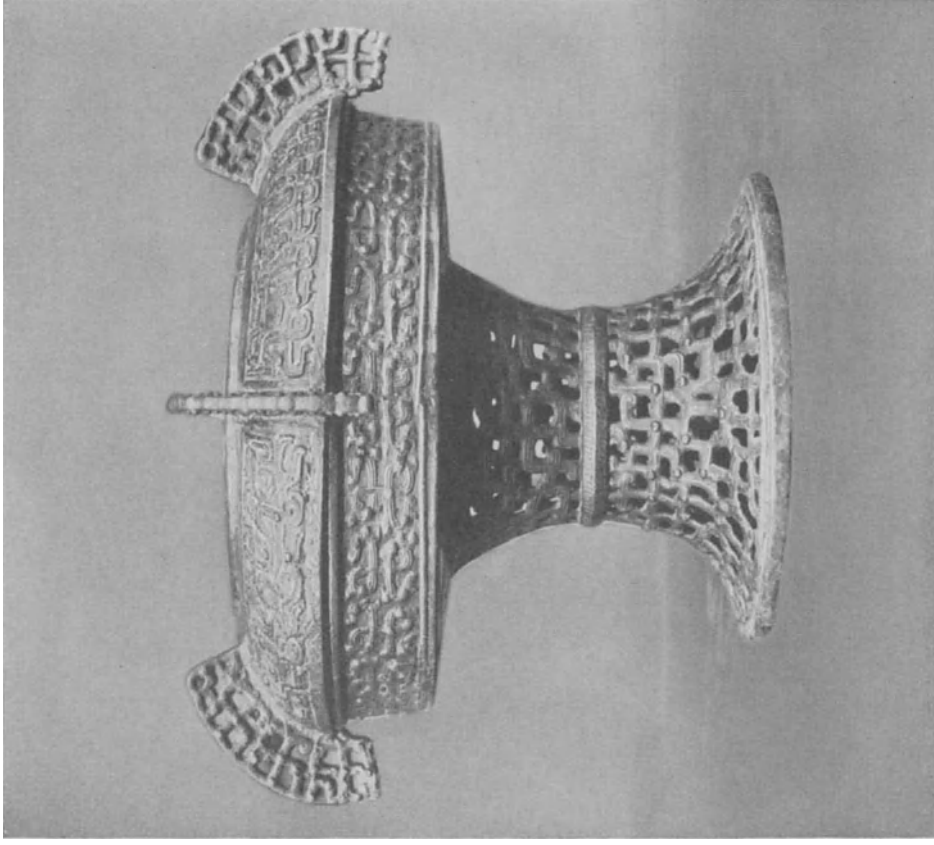


Abb. 94. Tou, Opfergefäß für Feldfrüchte
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

schmückt das Muster P'an hui, das der sich ringelnden Kobras. Das gleiche Ornament bedeckt den Deckel, der mit vier Haken über den Gefäßrand greift. Auf der Höhe des Deckels springen aus wulstiger Unterlage vier durchbrochene herzförmige Ansätze hervor, deren äußere Form derjenigen der Aureolen der frühesten buddhistischen Heiligenbilder in China entspricht; sie dienen als Füße für den umgestülpten Deckel. Das Giftschlangemuster des Becherandes und des Deckels ist höchstwahrscheinlich mit geschnittenem Stempel in die Form gepreßt. Guß und Ausführung lassen zu wünschen übrig, Inschrift oder Zeichen sind nicht vorhanden, die rote und grüne, echte Patina liegt nur in dünner Schicht auf.

Ein besseres Erzeugnis derselben Art stellt Abb. 94 dar. Fuß und Deckel- flügel sind durchbrochen und zeigen wieder das Muster der sich ringelnden Vipern, das hier mit kleinen, erhöhten, in der Mitte mit einem tiefliegenden Punkt versehenen Kugelabschnitten geschmückt ist, die sich aus den Augen der Nattern entwickelt haben. Dieses Muster heißt Hsing-tai, wörtlich das „Stern-Gürtelband“.

Am Gefäßrand und -deckel wiederholt sich in Flachrelief dasselbe Muster in sehr exakter Zeichnung. Einer der als Füße für den umgestülpten Deckel gedachten Kämme war abgebrochen und ist in späterer Zeit wieder angelötet worden. Auch dies Stück trägt keine Inschrift, der Guß ist gut; hellrote, grüne und blaue Patina bedeckt in mittlerer Stärke das Gefäß.

HUO 盃

Wir besprachen oben (S. 115f.) die eine Art des Huo, der kesselförmigen Kanne für die Tunke zum Würzen der Speisen, die andere Art davon gibt Abb. 95 wieder. Sie ähnelt dem Wasser- oder Teekessel unserer Tage. Auf drei kurzen Füßen, die hier durch mit starken Kämmen verzierte, einen Stumpf verschlingende T'ao-t'ieh-Köpfe gebildet werden, erhebt sich ein kugelförmiger Kessel. Seine Schnauze bildet der Kopf eines jungen hornlosen Drachen, den Henkel ein T'ao-t'ieh-ähnliches Ungetüm mit zwei Köpfen, wovon der eine den Drachen in den Nacken beißt, der andere sich an einen Stumpf anschließt, der dem Ausguß gegenüber aus dem Rücken des Kessels hervorspringt. Der Kesseldeckel ist an einer Kette befestigt, die in einem Ringe am Leibe des Henkelungetüms entlang läuft. Die Kämmen der T'ao-t'ieh-Häupter verhindern



Abb. 95. Huo, Kanne mit Deckel, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 96. Huo, Kanne mit Deckel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

das zu weite Hinunterrutschen des Ringes am Henkel. Der Kesselmantel, der Deckel wie der Griff sind mit Metalleinlagen verziert, und zwar der Kesselmantel mit Silber-, Deckel und Griff mit Silber- und Kupferintarsien.

Das auf unserer Abbildung leider nur schlecht erkennbare und auch mit dichter Patina bedeckte Ornament stellt zierliche, gehörnte Drachen von den eleganten Linien der Han-Zeit dar und jene uns von Abb. 86 und 87 her bekannten Donnerkeile.

Die Füße des Kessels, wovon einer abgebrochen ist, sind hohl, die Bronze ist fast völlig mit jener blaßrötlichen, zum Hellkirschfarbenen neigenden Han-Patina bedeckt.

Der Kessel, der an Qualität der Arbeit und Patina den anderen Han-Metallintarsien (Abb. 68, 87 und 88) ebenbürtig zur Seite steht, kann als Schulbeispiel dafür gelten, was wir von diesen viel gefälschten Gefäßen, sofern sie wirklich Erzeugnisse unserer Periode sind, erwarten dürfen.

Abb. 96 bringt eine Kanne von noch moderner Form. Hier sind die Füße fortgefallen. Ein nach unten ausladender Ringfuß trägt den Körper; Henkel und Ausguß stehen unabhängig voneinander sich gegenüber. Der Deckel ist zum Ornament geworden. Er stellt ein Mittelding zwischen Garuda und Drachen dar, ein geflügeltes Fabelwesen, dem es, wie so manchem anderen in der altchinesischen Sagenwelt, bisher geglückt ist, sich der Klassifizierung zu entziehen. Ausguß und Henkel sind mit plastischen Köpfen geschmückt, deren erster wohl einen gehörnten Drachen, deren letzter ein T'ao-t'ieh darstellen soll. Schulter und Bauch der Kanne ziert in Flachrelief das stark stilisierte Walroßornament, woraus unharmonisch hoch, halbkugelgleich Erhebungen ragen, die sich aus den Augen des Walrosses entwickelt haben. Es ist die gleiche Mischung von neuen Formen und Ornamenten mit den alten klassischen Mustern, wie wir sie bei Abb. 86 und 88 sahen. Das Stück wird von seinem Besitzer ebenfalls unserer Periode zugeschrieben.

Das Hsi ch'ing ku chien bildet eine Kanne von ähnlicher Form ab, die es aber in die Chou-Zeit setzt¹⁾, ebenso wie dies Werk und das Hsi ch'ing hsü chien²⁾ und Tao chai chi chin lu³⁾ Kessel von der Form des auf Abb. 95 abgebildeten aus der ersten Epoche kennen.

¹⁾ Heft 31, S. 35.

²⁾ Heft 14.

³⁾ Heft 3.

I 匜

Von den I, den Kannen für Opferwein, geben uns die Abb. 97, 98 und 99 die drei typischen Formen.

Auf den ersten Blick ist man geneigt, die Kanne der Abb. 97 in eine frühere Periode zu setzen. Aber betrachten wir sie näher: Schon bei dem Ringfuß fallen uns die Spiralenden der Walroßembryonen auf. Der Bauch der Kanne mit dem gutgezeichneten Haupt des T'ao-t'ieh möchte an die Blütezeit der Kunst erinnern, wenn auch die eigentümlich und nur auf der Außeneinfassung gestrichelten Hörner ein der Bronzekunst der orthodoxen Staaten unbekanntes Ornament bringen. Die Zinnenborte, die den Bauch vom Halse trennt und den Hals oben abschließt, ist ebenfalls der klassischen Zeit fremd. Am Halse aber fesseln als ein ungewöhnliches Flächendekor besonders der Hase mit den großen Löffeln und Lichtern und der Elefant mit dem enormen, ornamental verlängerten, in einem Hundekopf endenden Rüssel unseren Blick. Der Dickhäuter scheint ein stilisiertes Horn auf dem Kopfe zu tragen. Sein Rüssel ist in der gleichen Weise gestrichelt wie der äußere Rand der Hörner des T'ao-t'ieh.

Am Deckel springt am meisten in die Augen das mit Zähnen bewehrte Maul des gehörnten Drachen. Diese zum anderen strengen Dekor in auffälligem Mißverhältnis stehenden, sehr natürlichen Zähne und die Überladung des Deckels, noch mehr aber des Henkels mit Tieren und Tierteilen, dieses sich Nichtgenugtunkönnen an Ausschmückung erinnert uns an die Vasen Abb. 66 und 67, die wir als späte Ch'in-Kunst ebenfalls in unsere Zeit setzen.

Das Hsi ch'ing ku chien¹⁾, Hsi ch'ing hsü chien²⁾ und Tao chai chi chin lu³⁾ verweisen Kannen von ganz ähnlicher Form wie die unsrige in die Chou-Dynastie, und die wichtigsten Maße, die das erstere Werk von solchen Stücken gibt, sind die nachstehenden:

	Höhe chinesische Zoll	Längsdurchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größte:	10,6	9,1	331
Kleinste:	6,1	5,1	52
Mittelgröße:	7	5,7	58

Zu dieser Form der I gehörten, wie wir oben gesehen haben⁴⁾, Schöpflöffel.

¹⁾ Heft 32.

²⁾ Heft 14.

³⁾ Heft 3.

⁴⁾ S. 118.

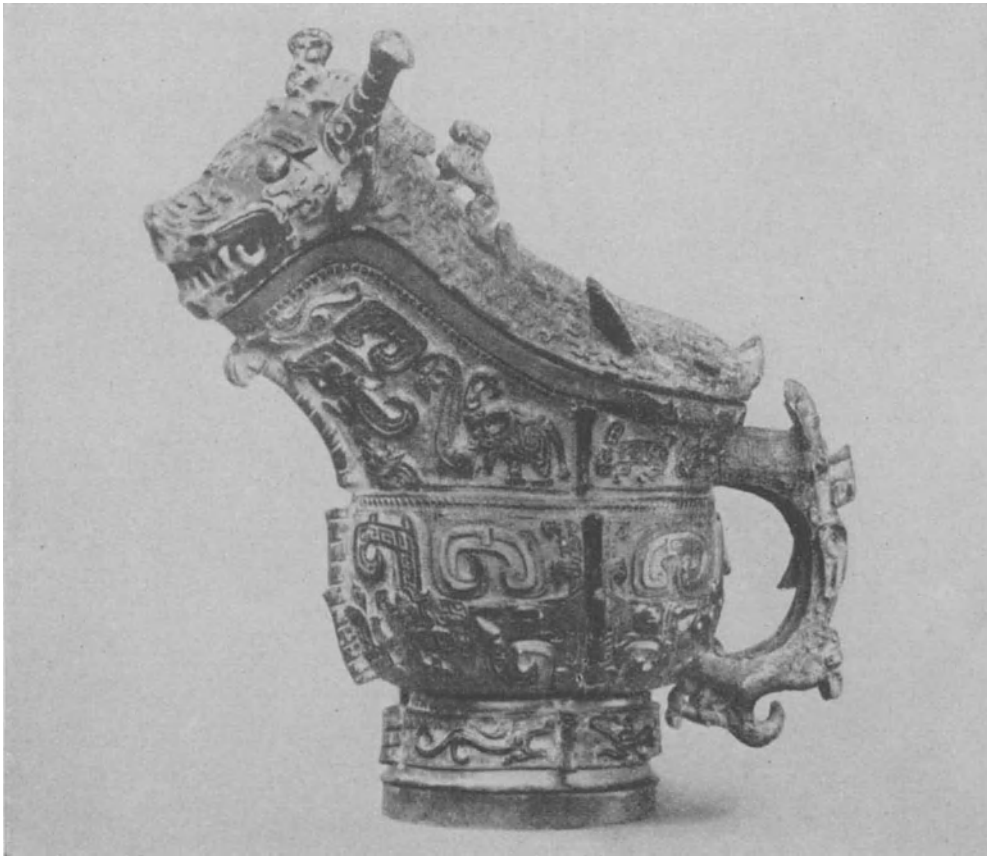


Abb. 97. I, Kanne für Opferwein, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 98. I, Kanne für Opferwein, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Die zweite Art der I bringt Abb. 98. Hier hat sich die Kanne — künstlerisch zu ihrem Nachteil — der Tierform genähert. Krallenfüße sind an Stelle des Ringfußes getreten, das Ornament des Leibes ist das stark stilisierte K'uei, das Walroßmotiv, das sich teilweise in Bänder aufgelöst hat; wir sahen Ähnliches bei der Vase Abb. 65. Ein Ungeheuerkopf bildet die Schnauze, ein Drache mit dem schuppigen Leib des T'ao-t'ieh den Henkel. Der Ring am Deckel ist uns von früher her bekannt. Wir fanden seinen Zwillingsbruder bei dem Deckel des Kessels von Abb. 42. Die ungeschickte Öse, welche den Deckel mit dem Griff verbindet, das Mißverhältnis des schweren Körpers zu den dünnen Beinen, die übermäßige Akzentuierung der Augen und dabei das weiche, an Triebarbeit erinnernde Muster verweisen das Stück an das Ende unserer Epoche.

Der Guß ist leidlich, die rote und grüne flache Patina stellenweise gut, zum Teil aber durch künstliche Auflagen ergänzt.

Die dritte Form der I ist das Hsi-i — eigentlich die Opfertierkanne —, wie Abb. 99 sie wiedergibt. Hier ist die Kanne ganz in den Tierleib übergegangen, das Aquamanile ist geboren, und zwar in seiner edelsten Form ohne die den Gedanken des Gußgefäßes störenden, aufrecht stehenden Beine, wie sie die Hsi-tsun aufweisen, die aus den Tierbechern entstandenen Aquamanile, von denen wir oben¹⁾ sprachen.

Das Gefäß unserer Abbildung ist ein frühes Stück unserer Periode, das unbedenklich in die vorchristliche Zeit der Han-Dynastie gesetzt werden darf. Es ist ein Einhorn (vgl. S. 154, Abb. 59), dessen plumper und doch gut modellierter gewaltiger Körper auf vier wagerecht darunter liegenden Stumpf Füßen ruht. Auf dem Rücken befindet sich der Einguß mit aufklappbarem Deckel. Das breite Maul bildet den Ausguß. Ein ganz Teil Humor liegt in der Darstellung: Zwischen den glotzenden Augen erhebt sich im köstlichen Gegensatz zu der Massigkeit des Rumpfes ein zierlicher Kamm. Den Hinterkopf schmückt ein fast kokettes Horn, auf dessen abgeplatteten Ende sich die auf Abb. 167, Nr. 20 abgebildete, gegossene Chou-Marke befindet. Ein Ringelschwänzchen, ähnlich wie der Kamm mit Furchen verziert, schließt den Körper ab. Wie es so grimmig und doch so machtlos nach dem Zuschauer zu schnappen scheint, ist dieser wohl versucht, ihm den Finger in den Rachen zu stecken!

Das Gefäß ist später als Weihrauchbrenner verwandt worden, bei welcher Benutzungsart ein kleines Stück des Rückens, das absichtlich oder unabsicht-

¹⁾ S. 160.

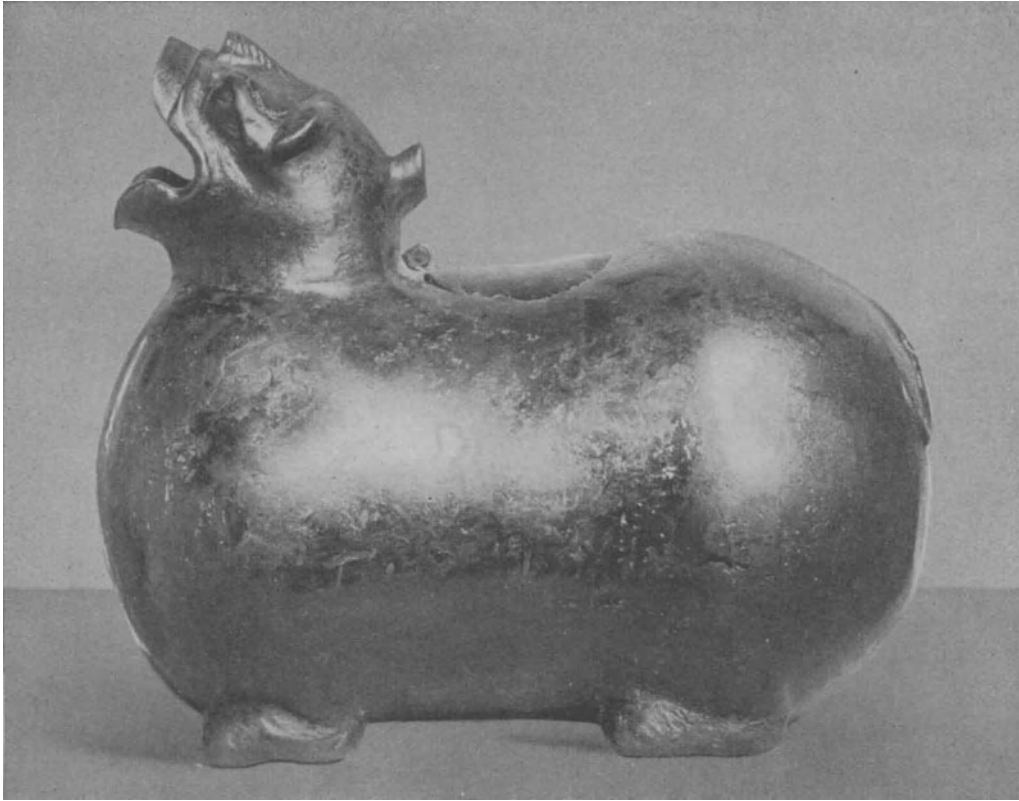


Abb. 99. Hsi, Aquamanile, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 100. P'an, Fruchtschale, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

lich herausgebrochen war, den nötigen Luftzug vermittelte. Die Hitze des Rauches von pulverisiertem Sandelholz ist an den ihm ausgesetzten Stellen, besonders am Maule dem Entstehen einer starken Patina abträglich gewesen und hat sie an anderen Stellen mit jenem bräunlichen Niederschlage überzogen, der bei flüchtiger Betrachtung fälschlicherweise leicht für Lack gehalten wird.

Die Bronze ist hellrötlich und an einigen Stellen ausgebessert, und zwar mit jenen quadratischen Stellen zur Vertuschung von Gußfehlern, wie sie gerade in der Han-Zeit im Schwunge waren.

Das Aquamanile, welches das Hsi ch'ing ku chien abbildet¹⁾, ist ein wirkliches „Hsi“, ein Opfertier, ein Rind. Es ist erheblich kleiner als das unsrige, nur 2,2 chinesische Zoll hoch und 25 Tael schwer; es wird dort in die Chou-Dynastie gesetzt.

P'AN 盤

Ein klassisches Beispiel der Fruchtschalen unserer Zeit, der P'an, gibt Abb. 100 wieder. Die Schönheit des verwandten Dekors liegt auf der inneren Seite. In der Mitte erblicken wir drei kreisförmige Ornamente, wie wir sie bereits von Abb. 89 her als typische Motive unserer Zeit kennen gelernt haben. Hier sind es zwei hornlose Drachen, die im Kreis so zueinander gestellt sind, daß sie sich gegenseitig in den Schwanz beißen. Die Schenkel der Drachen sind in einer ähnlichen Strichmanier verziert, wie wir sie eben bei den T'ao-t'ieh-Hörnern und dem Elefantenrüssel Abb. 97 als auf unsere Zeitweisend, angetroffen hatten.

Vier sehr gut gezeichnete Fische ziehen sich um die Drachenbälle, und in einem dritten Kreise, nahe dem Rande kauern die Lindwurmgestalten von vier Drachen.

Die Ornamente liegen vertieft in der Schale. Die Bronze ist hellrötlich und dünn, der Guß gut, auf dem äußeren Boden ist ein Stern sichtbar. Die Henkel sind angeschweißt. Die Patina ist die typische glatte unserer Epoche.

Eine Schale ganz anderen Stils und doch ebenfalls unserer Zeit angehörig ist die in Abb. 101 reproduzierte. Auch hier liegt die Stärke des Dekors in der Innenseite. Aber wie verschieden ist dieses von dem der anderen Schale! In der Mitte ein Frosch in Hochrelief mit ausgestreckten Beinen, um den

¹⁾ Heft 32, S. 17.



Abb. 101. P'an, Fruchtschale, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 102. Hsüan, Schöpfgefäß, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

herum in vertieftem Muster der geschuppte, dicke Leib einer plump gezeichneten Schlange liegt; ihr Kopf erscheint zwischen den Hinterbeinen des Frosches, als wolle sie ihn verschlingen. In dem Kreis, den der Leib der Schlange bildet, und worin der Frosch liegt, füllen Wellenornamente den freien Raum, und um die Schlange herum zieht sich ein Kreis von einander zugekehrten, mit zahlreichen Ausstrahlungen versehenen Spiralen, die Wasserpflanzen andeuten, aber auch, wenn man zwei zusammenfaßt, für Augen einer großen Spinne oder irgendeines Fabelwesens gehalten werden können.

Der dem Rande nächststehende Kreis trägt ein uns bekanntes Motiv: die stark stilisierten Köpfe des „Walrosses“. Auch hier haben wir wieder ein Beispiel für die Vermischung alter Ornamente und Formen mit den unabgeklärten, primitiveren, roheren Motiven westlicher oder südwestlicher Barbarenvölker, den Ch'in-Stil. Der Besitzer setzt, wie wir, dieses Stück, das an Patina gut, an Guß mäßig ist, in unsere Epoche.

HSUAN 鎛

Von den Hsüan, den Schöpfgefäßen, bringt Abb. 102 ein charakteristisches Stück dieser Periode. Das einzige Ornament ist ein Reif des stilisierten Zikadenmusters, das in Silber in die Bronze eingelegt ist. Der Griff zeigt den jungen hornlosen Drachen, den Ch'ih, in prächtiger Plastik und erinnert uns damit an ähnliche Griffe und Schiffsschnäbel in der nordischen Kunst.

Die Bronze ist hellrötlich, Guß und Arbeit sind gut. Grüne, flache Patina bedeckt die Bronze und an einigen Stellen auch die Silberintarsien.

HSI 洗

Die meisten Waschschüsseln — Hsi —, die sich aus dieser Periode erhalten haben, tragen die Form der auf Abb. 103 und 104 abgebildeten, so daß wir annehmen dürfen, daß dies seinerzeit die gebräuchlichste Form war. Sie ist nicht wesentlich von der heute für Waschkummen und Spülschalen üblichen verschieden. Auf dem äußeren Mantel der Schale von Abb. 103 sehen wir die Furchenverzierung, die uns als Reminiszenz an das auf der Töpferscheibe hergestellte tönernerne Vorbild u. a. von Abb. 80 her bekannt ist. Zwei kleine, auf der Außenseite sich gegenüberstehende Ösen mit dem Untierkopf, wie wir ihn schon bei anderen Bronzen unserer Periode, z. B. auf Abb. 79, 80 fanden,



Abb. 103. Hsi, Wasserbecken, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 104. Hsi, Wasserbecken, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 105. Hsi, Wasserbecken, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

dienten weniger als Schmuck als beim Transport zum Festbinden des Stücks auf den Packtieren.

Ähnlich, wenn auch etwas eleganter in Form und Dekor ist die auf Abb. 104 abgebildete Kumme, nur daß hier die breiten Töpferfurchen der Mantelmitte in neun zierliche Fadenwülste aufgelöst und die Ösen zu Scheinösen zusammengeschrunpft sind. Während die Schüssel von Abb. 103, wie die Gußnaht erkennen läßt, aus zerlegbarer Form gegossen ist, ist die von Abb. 104 im Verfahren der verlorenen Form hergestellt; diese schmücken innen in flacher Zeichnung zwei Fische, jene eine Inschrift in Relief, die wir auf Abb. 169, Nr. 5 wiedergeben; auch die dort unter Abb. Nr. 2 und 3 aufgeführten Inschriften rühren von Waschkummen her. Gute grüne und blaue Patina bedeckt beide Becken; bei dem durch Abb. 103 wiedergegebenen Becken hat sie sich zum Teil streifenweise über die Bronze gezogen, was vorkommt, wenn besondere Leiter mit ihr in Berührung gestanden haben, die das Entstehen der Patina begünstigen, wie beispielsweise ein anderes Stück Metall oder auch nur ein Strick, woran sich aus der umgebenden Erdschicht metallische Säuren nach der Bronze hingesogen haben.

Als Verzierungen des Beckeninnern treten, wie wir auf Abb. 105 sehen, bisweilen auch zwei Fische und eine Inschrift in deren Mitte auf. Das Stück ist aus der verlorenen Form gegossen und mit dunkelroter und grüner Patina, die man teilweise ergänzt hat, bedeckt; an solchen Stellen hat man dann die Haut freigiebig mit dunkelbraun gewordenem Lack überzogen. Bei diesen Lacküberzügen muß man sorgfältig prüfen, ob es sich nur um Ausbesserungen und Ergänzungen handelt, wozu in der Regel eine Art Schellack, der mit der Zeit dunkelbraun wird, verwandt worden ist, oder um jenen erst in der Ming-Zeit (1368—1644) in Aufnahme gekommenen schwarzen Lacküberzug, der in ähnlicher Weise wie derjenige italienischer Renaissancebronzen die Schonung der Bronzen bezweckte. Mit beiden Arten darf nicht verwechselt werden der diesem Lacküberzug sehr ähnelnde Niederschlag des Weihrauches von pulverisiertem Sandelholz, wovon auf S. 204 die Rede war.

Die Wasserschalen kommen, wie Abb. 106 zeigt, auch mit Füßen vor, die in unserem Falle aus Stümpfen bestehen, wohinein kleine, aber gut gezeichnete Drachenköpfe beißen. Die Bronze der Schale ist hellrötlich, und eine dicke Schicht ausgezeichneter Patina hat sie und die in ihr enthaltene Inschrift in dem Maße bedeckt, daß man das Stück um den Wendepunkt der Chou- und Han-Epoche, vielleicht sogar auch noch in die erstere zu setzen versucht ist.



Abb. 106. Hsi, Wasserbecken, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 107. Hsi, Trinkschälchen
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 108. An, Büchse mit Deckel
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ führt von den unseren Formen ähnelnden Schalen 38 auf, wovon es 37 Stück in die Han-Dynastie setzt. Die wichtigsten Maße von diesen sind hier wiedergegeben:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größe:	{ 6,8	14,2	259
	{ 6,8	14,2	323
Kleinste:	{ 0,7	3,7	4
	{ 1,2	3,8	4
Mittelgröße:	4,2	18	171

Wir wollen hier schließlich auch noch eine andere kleine Schale besprechen, obwohl ihr Zweck, wie schon ihre Größe zeigt, ein anderer ist als der der vorhergehenden. Es ist das Trinkschälchen der Abb. 107, aus dem sich später die noch heute in China gebräuchliche Form der Teeschalen entwickelt hat. Auf kleinem Ringfuß wölbt sich in feiner Biegung der Tassenkörper. Unser Stück trägt kein Ornament; dafür ist die hellrötliche Bronze mit prachtvoller grüner und roter Patina bedeckt und der oberste Rand des Schälchens mit einem ihn umschließenden Rand von reinem Golde eingefast, der die Schönheit der glatten, glänzenden Patina noch hebt.

AN 盒

Die Büchse, An, zur Aufbewahrung von Gegenständen im Haushalt, die wir in Abb. 108 wiedergeben, verdient wegen ihrer deutlichen Beeinflussung mit fremden westlichen Ornamenten Beachtung. Das Hauptornament sind zwei Bänder stilisierter Pfauenfedern, die um Körper und Deckel der Büchse laufen. In der Mitte der Randborten von Ober- und Unterteil erblicken wir in vertiefter Arbeit einen im Trabgalopp dargestellten Vierfüßler mit Gazellenhorn und Pferdeschweif; er ähnelt mehr einem Gnu als einem Einhorn. Der Kopf ist nach rückwärts gedreht. Ebenso wenig wie dieses Ornament kommen die spitzwinkligen Dreiecke in der untersten Borte des Deckels und in der des Fußes in der vorigen Epoche vor. Wahrscheinlich ist es persischer oder indischer Einfluß, den wir hier sehen. Dagegen erkennen wir in

¹⁾ Heft 33.

den liegenden Vierecken der Borte des Gefäßrandes ein altchinesisches, uns von Abb. 25 her bekanntes Motiv. Die auf dem Deckel gelagerten drei plastischen Schafe sind augenscheinlich von dem „Kessel mit den drei Opfertieren“, dem San-hsi-ting, entlehnt, den wir auf Abb. 59 kennen gelernt haben.

Die Bronze ist hellrötlich und von flacher, grüner Patina bedeckt.

Das Hsi ch'ing ku chien führt 6 An auf, die es alle in die Han-Dynastie setzt. Drei davon haben als Füße Figuren, zwei einen Ringfuß, eines gar keinen Fuß. Die Maße desjenigen, das unserem Stücke am meisten gleicht¹⁾, sind: Höhe Deckel 3,5 chinesische Zoll, Durchmesser 5,1 chinesische Zoll, Gewicht 45 Tael.

CHIAO TOU 鑊 斗

Die Kochpfanne zum Anwärmen des gewürzten Weins — Chiao Tou —, die Abb. 109 wiedergibt, ist trotz ihrer prosaischen Zweckbestimmung ein Stück ausgesuchten Geschmacks. Die Pfanne selbst trägt nur das einfache Bogensehnenmuster, das Hsien-wên. Sicherer künstlerischer Empfinden formte hier in Vorbereitung auf die mittlere Ausbuchtung durch die „Bogensehnen“, auf den obersten ausladenden Rand durch den vollendeten, sanft nach oben verlaufenden Mittelwulst eine Profillinie von großer Schönheit. Füße und Handgriff stehen nicht dahinter zurück. Die Füße sind Tierkrallen nachgebildet; ein kurzes Gelenk, das den Anklang an den besonders in der späteren Ornamentik häufig verwandten Bambusknoten zeigt, unterbricht den Schenkel, der in einem freistilisierten Kniehaarbüschel am Becken endet. Aus dem Griff klingt wieder die Form des Griffes des Schöpfgefäßes von Abb. 102, nur daß hier der Lindwurm in Einzelheiten eine etwas reichere Modellierung erfahren hat, während der Ausdruck der Stärke nicht in gleich glücklichem Maße wie bei dem anderen Drachenhaupt gelungen ist.

Die Bronze ist hellrötlich und gut mit Patina überzogen; sie trägt am äußeren, oberen Rande, rechts von der Schnauze eine erhabene Marke, die einen Zacken mit Querstrich vorstellt und einem großen lateinischen F ähnelt.

Das Hsi ch'ing ku chien²⁾ erwähnt 6 Stück von den Chiao Tou unserer Form, die es alle in die Han-Zeit verweist. Es kennt sie mit den hohen Füßen unseres Gefäßes, aber auch mit niedrigen und mit Deckel. Sein größtes mißt

¹⁾ Heft 35, S. 5.

²⁾ Heft 35, S. 7f.



Abb. 109. Chiao Tou, Pfanne zum Anwärmen des gewürzten Weines
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 110. Chiao Tou, Kochgefäß, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

5,3 chinesische Zoll in der Höhe und 5,5 chinesische Zoll im oberen Durchmesser, sein kleinstes 2,5 und 5 chinesische Zoll. Das Gewicht des ersten ist 43, das des letzteren 25 Tael.

Das andere Chiao Tou — Abb. 110 — ist ein Kochgefäß, wie es bei Reisen und auch von Soldaten im Kriege mitgeführt wurde. Es besteht aus zwei ineinander passenden Kugelhälften. Beide tragen je drei Ringe, die sowohl als Füße wie als Ösen beim Verschnüren und Verpacken des Kessels dienen. Zwei andere, seitliche Ringe am unteren Teile ermöglichen seine Anbringung über dem Feuer. Auf der Spitze des Deckels zwischen den drei Ringen befinden sich drei konzentrische Kreise, die in Halbkreise geteilt sind; die Hälfte des äußeren und inneren und die entgegengesetzte Hälfte des mittleren Kreises fehlen, wodurch der Kessel den nötigen Dampfzug erhielt.

Die Bronze ist hell und bedeckt von der guten hellroten, grünen und gelbbraunlichen glatten Patina unserer Zeit.

LIEN 盦

Die „Geschenkbüchse“, Lien, von Abb. 111 erinnert mit ihrem prononcierten Muster lebhaft an die ähnlichen Stücke der Abb. 66, 67, 71, 92 und 97, und dieselben Bedenken, die sich aus den Ornamenten wie der Qualität des Gusses und der Patina der frühen Datierung jener entgegenstellten, wiederholen sich hier. Was die Patina anlangt, so könnte von all den genannten gerade unser Stück noch am meisten Anspruch auf Verweisung in die erste Periode machen; und doch wird man sich nicht dazu entschließen können.

Wenn wir die Augen, die zu ohrenähnlichen Gebilden verwandelten Hörner des T'ao-t'ieh auf dem Hauptteile der Büchse, die bei aller antiken Stilisierung graziös mit hohem Buckel sich bewegenden Walrosse am Gefäßrande uns genauer ansehen und damit von Stücken, deren Einreihung in die vorhergehende Periode über allen Zweifel erhaben ist, vergleichen die Augen und die Hörner des Vielfraßes von Abb. 4, 11, 13, die Walrosse von Abb. 23 und 44, vergleichen mit dem ursprünglichen Motiv der kleinen hornlosen Drachen am oberen Rande der Gefäße von Abb. 22 und 23, die mit dem herzförmigen Zipfel am Hinterkopfe versehene Tierreihe am Fuße unseres Gefäßes oder gar die durch das späte Papageienornament beeinflusste Reihe am Deckelrande, so können



Abb. 111. Lien, Geschenkbüchse mit Deckel und Traghenkel, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.



Abb. 112. Lien, Geschenkbüchse mit Deckel
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

wir nicht anders, als solche Erzeugnisse einer späteren Epoche zuzuweisen. Aber wie wir uns erinnern, umfassen die ersten Dynastien eine lange Zeit, und es ist immerhin möglich, daß sich schon an ihrem Ende Motive wie die in Rede stehenden entwickelt haben. Jedenfalls sind solche Stücke zeitlich und auch künstlerisch noch weit entfernt von den aller Wahrscheinlichkeit nach um Jahrhunderte später liegenden Erzeugnissen der Tierkoketterien, wie wir sie bei Abb. 73 und 101 beobachteten und bei Abb. 125 noch kennen lernen werden.

Es ist übrigens beachtenswert, daß das in seinen Datierungen doch recht freigiebige Hsi ch'ing ku chien Geschenkbüchsen der Chou-Zeit nicht kennt, wohl aber eine, die bis auf den fehlenden Henkel eine große Ähnlichkeit mit der unsrigen aufweist, in die Han-Dynastie setzt; sie ist 10,2 chinesische Zoll hoch, ihr oberer Durchmesser mißt 3,7 chinesische Zoll, und sie ist 123 Tael schwer¹⁾.

Die andere Form der Geschenkbüchse gibt Abb. 112 wieder. Sie ist breiter und niedriger als die eben besprochene, und es fehlt ihr der Henkel. Sie ruht auf drei mit Bärenfratzen geschmückten Stumpffüßen; die röhrenförmige Büchse verzierer schlichte Bänder, wovon der mittlere durch die „Bogensehne“ und zwei sich gegenüberstehende Ringhenkel gehoben wird.

Der im schwachen Wellenprofil leicht gewölbte Deckel trägt die plastischen Vogelgestalten, die mit ihren zurückgelegten Hälsen die Füße für den abgenommenen Deckel bilden, gleichzeitig aber auch als Ösen dienen konnten, wenn der Deckel beim Transport des Lian an die Füße angebunden werden sollte. Wir kennen das Motiv der Vögel mit zurückgelegtem Hals bereits in besserer Durchführung von dem fein modellierten Deckel der Abb. 58 her. Die Bronze ist hellrötlich und mit guter flacher Patina überzogen.

Das Hsi ch'ing ku chien führt zwei Stück dieser Art Geschenkbüchsen auf, bei denen aber die Deckel fehlen; es setzt beide in unsere Zeit, und ihre Maße sind die folgenden:

Höhe chinesische Zoll	Durchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
4,9	7,3	80
4,8	6,8	81

¹⁾ Heft 35, S. 18.

CHUNG 鐘

Die Glocken unserer Periode bewahren nach chinesischen Quellen, wie das in ihrer Eigenschaft als den feierlichen und ehrwürdigen Klanginstrumenten der Altvordern begründet ist, die Formen der vorigen. Aber die abgestimmten Metallzapfen, wie wir sie von der Glocke der Abb. 50 her kannten, schrumpfen nunmehr zu Hügelspiralen zusammen (Abb. 113, 114). Sie vermögen keine verschiedenen Töne mehr hervorzubringen, zum bloßen Ornament sind sie herabgesunken. Das Motiv der Chiao ch'ih, der schuppigen Drachen, das wir zwischen den Zapfenreihen der Abb. 50 fanden, ist bei der Glocke der Abbildung stark stilisiert. Am unteren Rande treten zwei mit dem Rücken gegeneinander gekehrte Drachen auf, die in Verbindung mit zwei Drachen, aus denen sich häufig der Haltering zusammensetzt, dieser Form der Glocken den Namen der Shuang lung chung, der „doppelten Drachen-Glocken“ gegeben haben. In unserem Falle ist der Leib der beiden Drachen im Henkel zu einem Leibe mit zwei Köpfen verschmolzen, die Köpfe stehen auf dem ebenen, mit dem Muster des P'an ch'ih, der sich umeinander rollenden hornlosen Drachen, verzierten Glockenboden.

Die Bronze ist hellrötlich, eine Inschrift ist nicht vorhanden; eine kunstvoll verknotete Seidenschnur mit langer Quaste und ein Nephritring, die bei unserer Aufnahme nach hinten gelegt worden sind, schmücken heute die Glocke. Die schwache, glatte, grüne und blaue Patina, die wir als typisch für die Han-Zeit erkannt haben, bedeckt unser Stück, das, wenn ihm auch in Form und Detail die Wucht und abgeklärte Schönheit der älteren von Abb. 50 fehlt, doch immer noch als ein prächtiger Vertreter seiner Gattung gelten kann. Schöner in der Form und feiner in der Ausführung ist das edle Stück aus der Sammlung des Ostasiatischen Museums in Berlin, das Abb. 114 abbildet. Hier sehen wir die Wucht und das Ebenmaß der Chou-Glocken mit der Feinheit des Han-Gusses verbunden. Ersteres kommt hauptsächlich in dem dem Glockenprofil künstlerisch angegliederten, prächtig durchgearbeiteten und besonders gegossenen „Doppeldrachen-Henkel“ zum Ausdruck. Die sorgfältige Modellierung und der hervorragende Guß treten besonders in den die Buckel umgrenzenden, mit den uns von Abb. 58 und 60 her bekannten Wellenlinien verzierten Wulsten zutage. Die Buckel stellen zusammengerollte Hydras dar. Die Bänder, welche sich zwischen und über den Buckeln hinziehen, tragen das Muster der sich windenden Drachen, deren Leiber hier, ebenso wie die der



Abb. 113. Chung, Glocke, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

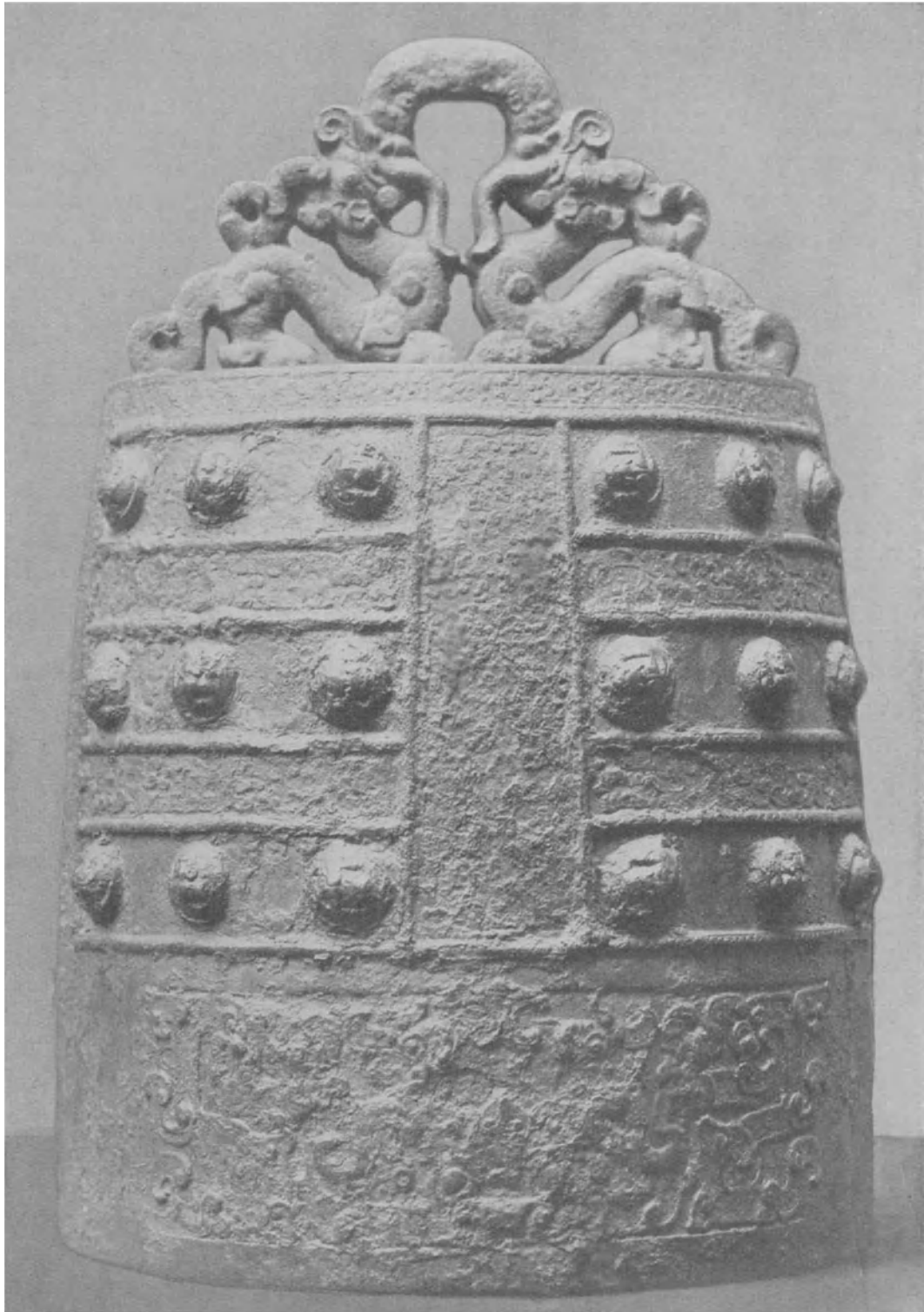


Abb. 114. Chung, Glocke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Henkeldrachen, durch jene erhabenen, ursprünglich die Gelenke andeutenden Punkte gehöhlt sind. In ihnen erkennen wir das klassische Vorbild des „Hsing-tai-wên“, des „Stern-Gürtelband-Musters“ von Abb. 94. Auf dem breiten Streifen am Glockenmunde scheinen zwei mit rückwärts gewandten Köpfen gegeneinander gestellte Drachen die Perle zu halten. Die hellrötliche Bronze ist über und über mit starker dunkelgrüner Patina bedeckt. Marke oder Zeichen trägt die Glocke nicht.

Ein anderes gleich bedeutendes Stück wie das besprochene ist die auf Abb. 115 wiedergegebene, in derselben Berliner Sammlung befindliche Glocke. Sie hat die Gestalt des Speerendes, des Tui, eine Form, die wir bereits in der Vase auf Abb. 62, S. 158 kennen lernten und die dieser Art Glocken den Namen Tui-chung — „Speerende-Glocken“ — gegeben hat. Fast immer tragen diese Glocken auf ihrem Boden ein Tier, meist einen Tiger als Henkel, und ihr Guß pflegt roher zu sein als der anderer Bronzearbeiten derselben Zeit. Das hier abgebildete Stück darf als eins der besten seiner Art gelten. Ebenso wie die vorhergehende ist sie in zweiteiliger Form gegossen.

Die rötliche Bronze läßt mehrfach Gußblasen erkennen. Die grüne und rötliche Patina ist mittelstark und flach, wie sie vielfach an den echten Exemplaren dieser Glocken beobachtet wird. In der Ming- und Ch'ing-Dynastie ist diese Form häufig nachgegossen worden; solche Nachahmungen erkennt man unschwer an einer eintönigen, schmutzig grünen und braunschwarzen Wachs- und Lackpatina.

Das Hsi ch'ing ku chien setzt drei Glocken von der Form der in Abb. 113 und 114 wiedergegebenen in die Han-Dynastie, deren Hauptmaße hier folgen:

Höhe chinesische Zoll	Gewicht Tael
8,8	496
8,7	427
12,7	1229

Dagegen verweist dasselbe Werk die Glocke, die wir auf Abb. 116 abbilden, in die Chou-Dynastie. Wir haben uns nach sorgfältiger Prüfung nicht dazu verstehen können. Der Griff mit dem sich nach der Glocke zu windenden hornlosen, das Band der sich umeinander wälzenden gehörnten Drachen, die beiden Reihen zierlicher Dreiecke mit einander zugekehrten, fast zu Blumenkelchen gewordenen Drachenköpfen und einem eleganten Zikadenmuster in

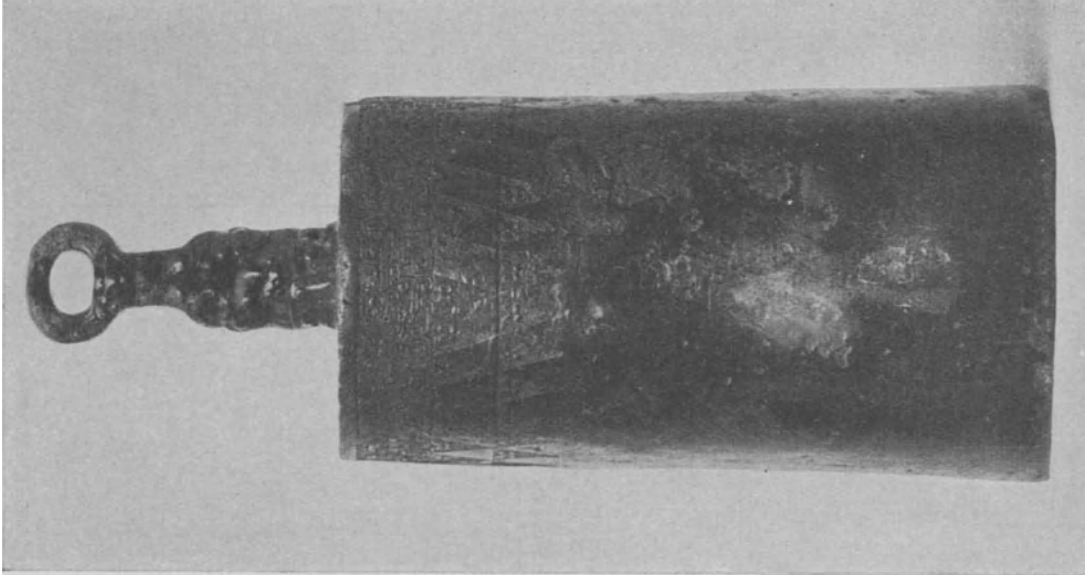


Abb. 116. Chung, Glocke
Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

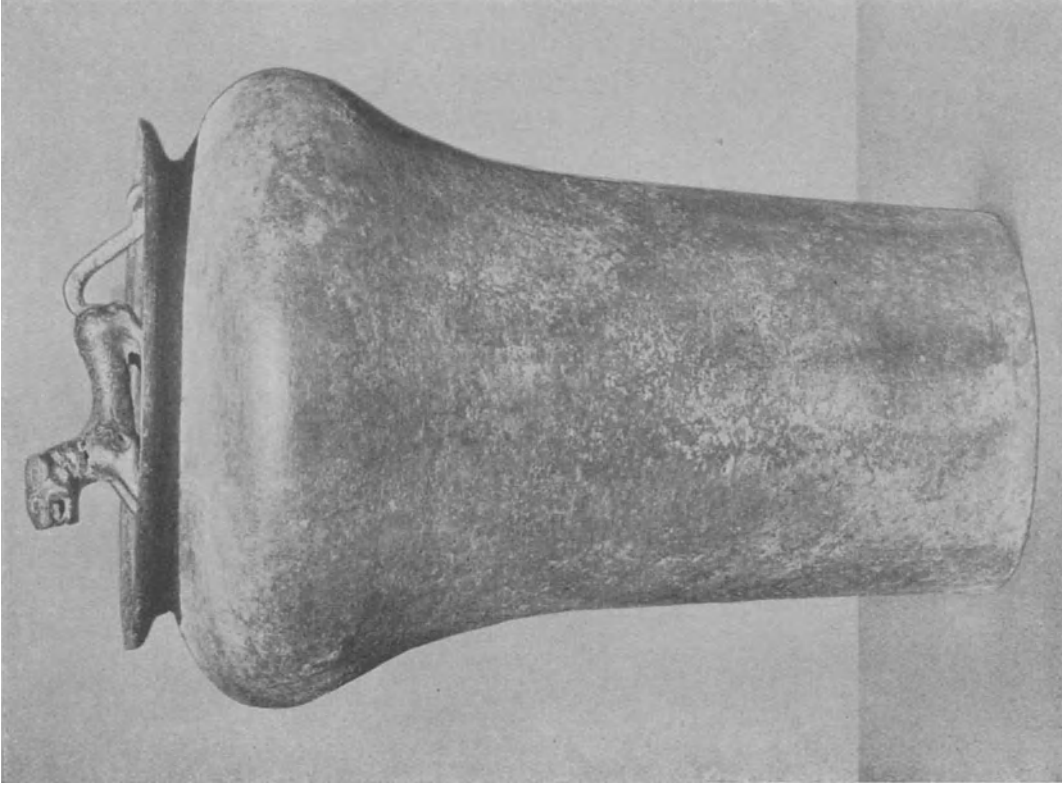


Abb. 115. Chung, Glocke
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

den Spitzen der Dreiecke, alles ausgeführt in dem feinen Han-Guß, den wir von Abb. 57 und 58 her kennen, veranlassen uns, die Glocke in unsere Periode zu setzen.

Das Hsi ch'ing ku chien nennt die von ihm abgebildete, unserer fast gleiche Glocke, wahrscheinlich wegen der im Muster des äußeren Glockenbodens sich wälzenden Tiere Chou p'an k'uei chung¹⁾: „Die Chou-Glocke der sich wälzenden Walrosse.“ Ihre Maße sind: Höhe 7,1 chinesische Zoll, Gewicht 151 Tael.

Die Bronze unseres Stückes ist hellrötlich, die Patina gut.

Eine sehr eigentümliche Ausschmückung zeigt die Glocke der Abb. 117. Rechts und links von dem Henkel, der in seiner Mitte eine häßliche und ungewöhnliche Stütze trägt, ziehen sich an dem Mantel der Glocke je zwei plastische Tiergestalten herunter, die große Ähnlichkeit mit Chamäleons haben und jedenfalls von der üblichen Art der Darstellung der Drachen oder ähnlicher Fabelwesen weit entfernt sind. Maul und Schwänze der Tiere sind mit geraden, kunstlosen Bronzestützen unterfangen. Nur im Hsi ch'ing hsü chien haben wir zwei Glocken gefunden²⁾, die an ihren äußeren Mantelseiten einen Ansatz zeigen, der die Form des Kammes des T'ao-t'ieh in glatter und stilisierter Kontur trägt; nirgends aber haben wir solche seitliche Tieraufsätze, wie unsere Abbildung sie bringt, entdecken können. Nehmen wir dazu die obere und untere Reihe der kleineren und größeren, in einem Ring- und Hakenornament gleichmäßig verteilten Buckel, welche die in der Mitte stehende, den Kamm tragende Fratze des Vielfraßes einrahmen und wahrscheinlich eine Erinnerung an die Buckel, welche die Zapfen ablösten, bedeuten, so wird, vom stilkritischen Gesichtspunkte, das Späte, Unklassische an dieser Glocke leicht klar. Zwar kommen, wenn auch nur ganz vereinzelt, T'ao-t'ieh-Darstellungen auf Glocken vor, niemals trägt dann aber die Fratze den Kamm. Gleichfalls ist ein Arrangement der Zapfen in eine obere und eine untere Reihe, wie sie hier durch die Buckel angedeutet ist, anderswo unbekannt. Es könnte schließlich noch der Einwand erhoben werden, daß diese Buckel Augen andeuten sollten. Dies ist unseres Erachtens nicht der Fall. Nicht nur tragen die Buckel deutlich den Zapfenaufsatz, sondern sie unterscheiden sich auch von den T'ao-t'ieh-Augen im Glockendekor, die einen einfachen Schlitz im Augapfel aufweisen.

Die Qualität des Gusses ist nur mäßig, die Patina mittelstark.

¹⁾ Heft 17, S. 20 und 22.

²⁾ Heft 36, S. 49.

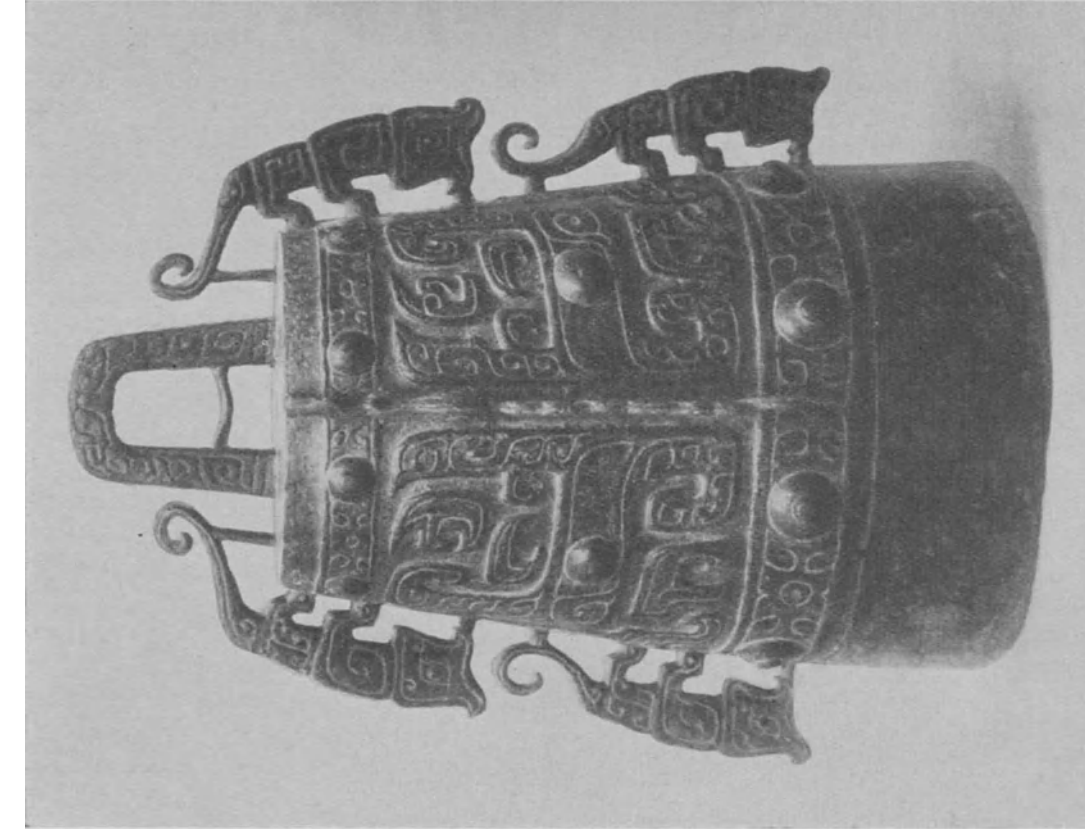


Abb. 117. Chung, Glocke
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

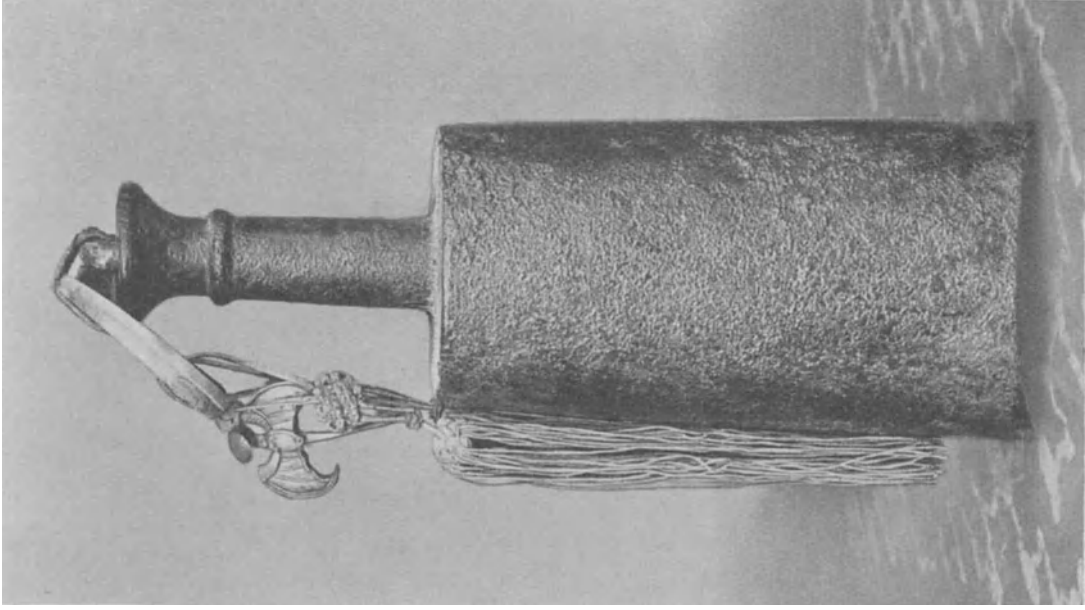


Abb. 118. Chung, Glocke
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Wir halten dafür, daß das Stück zu den Barockformen jenes späteren westlichen Mischstiles gehört, den wir zuletzt bei der Schale mit dem Frosch, Abb. 101, erwähnt haben.

Abb. 118 bringt eine Glocke von großer Leichtigkeit und Eleganz der Form. Nephritring, Fledermaushalter in vergoldeter Bronze samt Seidenschnur und -quasten sind spätere Zutaten. Die Glocke trägt mit Ausnahme des Wulstes am Griffe keinerlei Ornament; in ihrer Form verhält sie sich zu der eben besprochenen wie die mit ihr gleichaltrige schlanke Vase Abb. 83 zu ihren schwerfälligeren, reichdekorierten Schwestern wie etwa der Vase Abb. 65. Nur in der Silhouette liegt ihre Schönheit; auf jedes Muster hat der Künstler verzichtet.

Die Gewandung der Glocke zeigt am unteren Rande eine ähnliche interessante Eigentümlichkeit wie die früher besprochene der Abb. 51. In der Nähe der beiden Enden ragen zwei mit der Spitze nach innen gestellte, wellenleiche Ausbuchtungen in den Glockenmund, so daß dieser von unten gesehen an den Spitzen das Aussehen gotischer Spitzenbogenfenster erhält. Vermutlich sind klangliche Wirkungen der Zweck dieser Randverengung.

Die Bronze ist hell und mit einer echten, krausen, dichten grünen Patina bezogen.

T'UNG KU 銅 鼓

Über Bronzepauken — T'ung-Ku — hat sich eine stattliche Literatur angesammelt¹⁾, und die Gebiete der strittigen Fragen — von der Frage an, ob es

¹⁾ Meyer und Foy, Bronzepauken aus Südostasien, Dresden 1897. — Meyer, Altertümer aus dem Ostindischen Archipel, 1884. — Van Hoeffel in Tijdschr. Bat. Gen. XXXIII (1890). — Heger, Alte Bronzetrömmeln aus Südostasien, Leipzig 1902. — Hirth, Über hinterindische Bronzetrömmeln, T'oung-Pao, 1890, I, S. 137—142. — Hirth, Chines. Ansichten über Bronzetrömmeln, Oriental. Seminar, Berlin 1904, Abt. I, VII, S. 200. — De Groot, Die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien. Oriental. Seminar, Berlin 1901, Abt. I, Jahrg. IV. — Foy, Besprechung von Hegers Abhandlung, Mitteilung Anthropol. Ges. Wien, XXXIII, 1903. — Foy, Besprechung von van Hothorths-Schmeltz, Zentralblatt für Anthropologie, 1904 S. 301. — Foy, Besprechung von Hirth, Chines. Ansichten über Bronzetrömmeln. Anthropol. Gesellschaft, Wien, XXXVI, 1906. — Foy, Führer durch das Rautenstrauch-Joest-Museum, Köln 1910. — Schmeltz, Bronzepauken im Indischen Archipel, Intern. Archiv für Ethnographie, 1896, Bd. IV, Suppl. — Messingtrommeln von Alor, Intern. Archiv für Ethnographie, XIV, 1901, XV,

Trommel heißen müsse, weil die T'ung-ku nicht zu stimmen seien, oder Pauke, weil sie gemeinhin größer seien als landesübliche Trommeln, bis zu den intrikaten Punkten über Herkunft der Form und Ornamente — sind zu groß, als daß wir bei dem begrenzten Raum, der uns zur Verfügung steht, sie alle berühren könnten.

Wir werden uns deshalb auf diejenigen Punkte beschränken, die für die rein chinesischen Pauken von Wichtigkeit sind.

Die Pauke besteht, wie Abb. 119 uns zeigt, aus einer Platte, dem Paukenteller, und einem am unteren Rande offenen Mantel. Mantel und Teller sind in konzentrische Kreise von verschiedener Breite, in Zonen eingeteilt. In der Mitte des Tellers strahlt ein Stern; am Rande des Tellers befinden sich plastische Figuren. Je zwei am Mantel sich gegenüber stehende Henkel dienen zum Durchstecken der Tragstange oder der Stricke, womit sie in der Schwebelage gehalten wird. Manchmal ist an einer Seite, in der Mitte zwischen zwei sich gegenüberstehenden Traghenkeln eine Öse in Halbringform angebracht, worin der Strick zum Fortziehen der Pauke Platz fand. Während in Hinterindien und im malaiischen Archipel die Pauke sehr verschiedenartige Formen annimmt, kommt als chinesisches Erzeugnis für die Epochen, mit denen dieses Buch sich beschäftigt, nur unsere Form, deren Mantelsilhouetten um ein geringes voneinander abweichen können, in Betracht. Das Typische dabei ist der über den Mantel hinausstehende Rand. Erst von der Ming-Dynastie an (1368—1644) kommt die Pauke auf, bei der Teller und Mantel fast oder gänzlich ineinander übergehen. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß nebenher noch die ältere Form der Pauken weiter hergestellt wurde, wie man sie denn auch heute noch in Yün-nan und Kuan-tung nur zu bestellen braucht, um sie auf Wunsch sogar in weißer Bronze gegossen zu erhalten.

Nach den Motiven, der Qualität der Bronze, des Gusses und der Patina kann man deutlich verschiedene Zeiten der Herstellung solcher Pauken unterscheiden.

1902. — Hazen, Eine Metalltrommel aus Java, Intern. Archiv für Ethnographie, XIX, 1910. — Münsterberg, Chines. Kunstgeschichte, Bd. I, S. 95, Bd. II, S. 155. — Rouffaer, Bronzen-Ketteltrommeln, Encyclop. Ned. Oost. Ind. II, 1918 und in Notulen Bat. Gen. 1910 und in Bijdr. Kon. Inst. 6, IIV, 1900. — Van Hoevell und Dr. Schmeltz, in Intern. Archiv für Ethnographie, XVI, 1904. — Nieuwenkamp, De trom met de hoofden te Pedjeng op Bali in Bijdr. Kon. Inst. 7, VII, 1908. — Parmentier, Anciens tambours de bronze, Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, XVIII, Hanoi 1918.



Abb. 119. T'ung-ku, Pauke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 120. T'ung-ku, Pauke, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Diejenigen, die man nach diesen Merkmalen für die ältesten halten muß, weisen ein Ornament auf, dessen Feststellung das Verdienst von Heger¹⁾ ist. Es ist ein der chinesischen Ornamentik gänzlich fremdes Motiv von Darstellungen aus dem Volksleben, bei denen mit großem Federkopfputz geschmückte menschliche Figuren und Boote die Hauptrolle spielen. Vielleicht stammt es von der Nachbildung in Bronze der von Hirth²⁾ erwähnten Trommeln des Landes P'iau (= Pegu?), welche „auf allen Seiten mit Musikanten des Landes P'iau bemalt waren, die schön (Orgelflöten) und Trommeln in den Händen spielten“.

Auf den in Südchina in einer Anzahl von Exemplaren gefundenen, aus unserer Abbildung 120 sowie den Veröffentlichungen von Heger³⁾ und Meyer und Foy⁴⁾ bekannten Pauken ist es bereits zu einem unverstandenen Ornamente geworden. Auf Abb. 121 liegt es in der breitesten Zone des Tellers. Es ähnelt einer rudimentären Darstellung eines Elefanten, versinnbildlicht in Wirklichkeit aber den Federschmuck eines Tänzers oder Musikanten. Besser ist der in der nächstbreiten Zone nach dem Rande zu liegende langschnabelige Vogel zu erkennen. Mit seinen steifen Flügel-, Rücken- und Schwanzfedern hat er zunächst etwas Grätenhaftes.

Auf dem Paukenmantel der Abb. 122 sehen wir zwei breitere Zonen. Auf der oberen Zone — auf unserer Abbildung oberhalb des Mantelringes —, liegen Kreisabschnitte, in deren oberem Teil ein Fisch sichtbar ist. Der Kreisabschnitt stellt ein Boot dar, der Fisch dient zur Andeutung des Wassers. Die breitere Zone enthält ähnliche Kreisabschnitte, die nach unten offen sind und keinen Fisch tragen; sie stehen auf einem Gewirr senkrechter, wagerechter und geneigter Linien, die ursprünglich mit Besatzung gefüllte Boote andeuten. Der Künstler hat die Ornamente, die ihm als Vorlage dienten, nicht mehr verstanden; die einzigen Motive, unter denen er sich etwas denken konnte, waren Vogel und Fisch. Bei den anderen half er mit seiner eigenen Phantasie, die nicht sehr fruchtbar gewesen sein kann, nach: Ein Elefant als Tausendfüßler und immer wiederholte Flechtmuster sind das Ergebnis seines Nachdenkens gewesen.

Die soeben besprochenen Muster sind typisch für diese Art der Trommeln; auch nehmen sie immer einen prominenten und meistens sogar denselben Platz auf Mantel und Teller ein.

¹⁾ Heger, Alte Metalltrommeln aus Südostasien, 1902.

²⁾ Hirth, Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln, Leipzig 1904, S. 14, Anm. 2.

³⁾ Heger, Alte Metalltrommeln aus Südostasien, Leipzig 1902.

⁴⁾ Meyer und Foy, Bronzepauken aus Südostasien, Dresden 1897.



Abb. 121. Teller der Pauke Nr. 120, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Die Ornamente der anderen Zonen: Rhomboide mit Augen in der Mitte, Flecht-, Wellen-, Strich- und Kreis- oder Augenmuster sind ohne besonderes Interesse. Auch die mit Flechtwerk verzierten Traghenkel sind kein Unterscheidungsmerkmal von den späteren Pauken.

Diese Pauken tragen am Rande des Tellers in der Regel vier Frösche, und zwar, wie ausdrücklich bemerkt werden muß, Frösche mit vier Beinen; zwischen je zweien der Frösche stehen manchmal plastische Reiter oder, chinesischen Quellen zufolge, auch Pferde, Vögel und ein Reiter mit einem Rinde, dagegen finden sich am Paukenmantel weder plastische Frösche noch gar, wie bei hinterindischen Pauken eine ganze Reihe hintereinander her wandelnder plastischer Tiergestalten.

Die Bronze dieser Pauken ist heller als die gewöhnliche hellrote Bronze, man könnte die Farbe mit gelb-rosafarben bezeichnen. Die Patina ist mittelstark. Die Pauken sind aus teilbarer Form gegossen. Die Gußnaht der unsrigen ist auf Abb. 122 deutlich zu sehen. Der Guß ist von geringer Qualität. Häufig findet man auf dem Teller mit Erde gefüllte Eindrücke, wie von aufgeschlagenen Steinen herrührend, manchmal auch größere und kleinere Schußlöcher. Diese Verletzungen sollen daher stammen, daß die Pauken des Nachts unter Wasserfällen aufgestellt wurden, um durch das Trommelgeräusch der aufschlagenden Wassermassen böse Geister zu bannen oder den Feind und Diebe glauben zu machen, daß der Wächter des Dorfes wache; die Schußlöcher sollen vom Gebrauch der Trommeln im Kriege herrühren.

Sehr selten sind diese Pauken unversehrt, aber die Mängel sind gewöhnlich mit großer Geschicklichkeit ergänzt.

Alle Pauken, die wir von dieser Art gesehen haben, sind ebenso wie die unserer Abbildung nur von mittlerer Größe. Diejenige, die das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ wiedergibt, ist zwar etwas niedriger, dafür aber im Tellerdurchmesser größer. Sie ist 18 chinesische Zoll hoch, ihr Tellerdurchmesser mißt 25,3 chinesische Zoll, und ihr Gewicht ist 1260 Tael.

Pauken dieser Art setzen wir in Übereinstimmung mit chinesischen Kennern in das erste Viertel unserer Periode, ohne damit die Frage entscheiden zu wollen, ob diese Trommeln von chinesischen Bronzegießern, unter dem Einfluß chinesischer Werkmeister von unterworfenen Bewohnern Südchinas oder von diesen ohne chinesische Bevormundung gegossen wurden. Nur so viel können wir,

¹⁾ Heft 37, S. 21.



Abb. 122. Mantel der Pauke Nr. 120, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

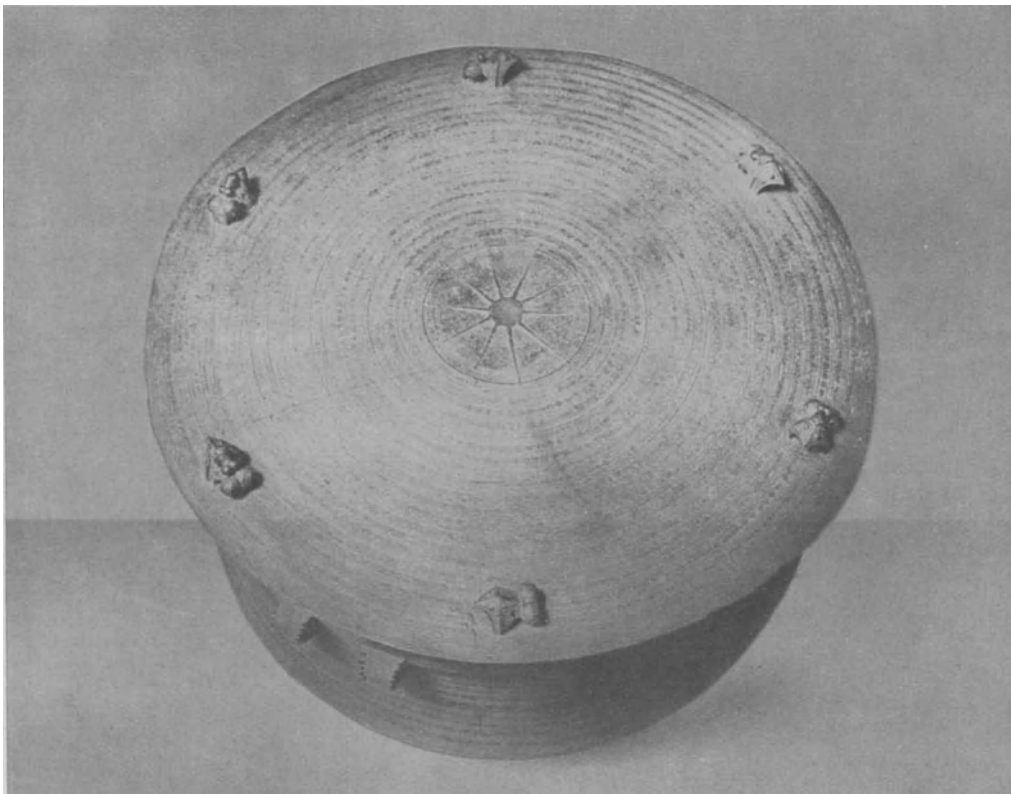


Abb. 123. T'ung-ku, Pauke, Han-Dynastie (206 v Chr. bis 220 n. Chr.)

nach der Häufigkeit ihres Vorkommens zu urteilen, annehmen, daß sie in Südchina selbst gegossen wurden.

Wir wollen hier parenthetisch erwähnen, daß Südchina erst in unserer Periode in den Kreis chinesischer Kunst einbezogen wurde. Die Anfänge der Eroberung der Kuang-Provinzen liegen in der Regierungszeit des Kaisers Wu Ti (140—86). Ursprünglich dehnte sich dort und an der Küste hinauf nach Norden das Königreich Yüeh, das 334 n. Chr. von dem zum orthodoxen China gehörenden König von Ch'u erobert wurde. Die Ch'u saßen an beiden Ufern des Yang-tzü, vom Tung-t'ing-See erstreckte sich der Staat gen Süden, wie weit, ist noch unbekannt. Daß er in die heutige Provinz Kuang-si und weiter hinein nach Tonkin reichte, darf mit ziemlicher Sicherheit angenommen werden; vielleicht ging er sogar bis zur malaiischen Halbinsel. Aber auch die Ch'u waren, mit Ausnahme des aus chinesischem Blute stammenden Herrscherhauses, Barbaren. Es waren die wilden Man, die Man-tzi von Marco Polo. „Hsiung“, „Bär“, hießen seit 1100 v. Chr. stets ihre Fürsten, bis sie 704 v. Chr. den Königstitel annahmen. Bären auch waren sie und wollten sie sein. „Wir sind Man-Barbaren und haben nichts mit chinesischen Titeln zu schaffen“, sagt stolz Hsiung Ch'ü, der im 9. Jahrhundert v. Chr. lebte.

Daß sich im Gebiet solcher Männer ein eigener Stil herausbilden konnte, liegt auf der Hand.

Die andere Art der Trommeln gibt Abb. 119 wieder.

Hier steht der Teller ein wenig mehr über den Rand hervor, und die Bogenlinie des Mantels weist einen, wenn auch unbedeutenden Unterschied, den nach außen zeigenden Knick im letzten Manteldrittel auf, eine Erscheinung übrigens, die, wenn auch nicht so ausgeprägt, ebenfalls bei Pauken der ersten Gattung auftritt — die maßgebenden Unterschiede indessen sind das verfeinerte Dekor und die Qualität des Gusses. Mantel und Teller sind mit ziemlich gleichbreiten Zonen bedeckt. Nur ein paarmal erscheint unter dem Käsch- und Strichmuster zu unbedeutender Breite zusammengeschrumpft eine Zone, in deren Ornament wir mit Mühe die letzten Reste des Federschmuck- und Bootornaments erkennen.

Auf dem Tellerrande treffen wir wieder den Kreis plastischer Frösche. Bei unserer Abbildung — Abb. 119 — sind es sechs dreibeinige oder wenigstens scheinbar dreibeinige Frösche, denn das hintere Bein hat eine Mittellinie, die allerdings auch eine Schmucklinie sein kann, erhalten; es kommen aber auch vierbeinige Frösche vor, auch Frösche, die alle oder abwechselnd

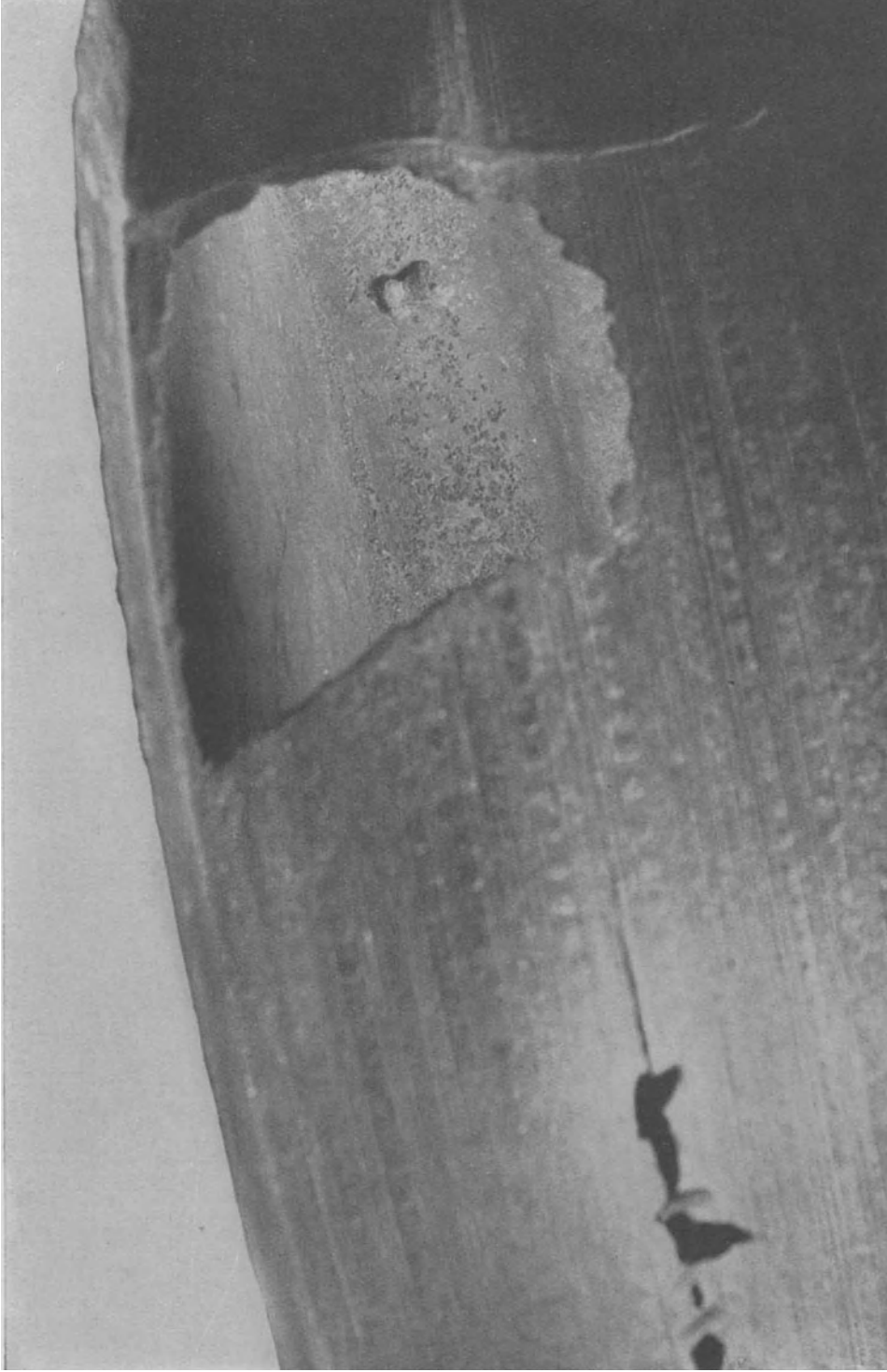


Abb. 124. Blick in das Innere der Pauke von Nr. 123, mit Frosch an der inneren Seitenwand

einen kleinen Frosch, schließlich auch solche, die zwei kleine Frösche^r übereinander auf dem Rücken tragen. Waren die Frösche der Pauke Abb. 120 ziemlich roh ausgeführt, so sind sie jetzt mit Sorgfalt behandelt. Auf den Pauken, die wir als die älteren ansprechen, sind die Frösche häufig glatt; sind Ornamente darauf angebracht, so sind es Linien oder Dreiecke, die sich aus der Teilung und Strichelung des Rückens des Frosches ergeben (Abb. 121); manchmal ist der Rücken auch schon mit Bändern, doch immer nur mit solchen in einfacher Ausführung wie bei Abb. 120 belegt.

Bei den Fröschen der späteren Pauken dieser Gattung ist das Band zum zierlichen, in sich gegliederten Ornamente geworden; es ringelt sich auf den Zehen der Hinterschenkel, bedeckt den Vorderkörper fast völlig und umrahmt die Augen, die bisweilen zu Sternen geworden sind.

Manchmal sitzt an der Außen-, sehr selten an der Innenwand des Paukenmantels ein Frosch, der den Eindruck macht, als wollte er den Mantel herauf- oder hinabklettern. Auch die Trommel der Abb. 119 trug einen solchen außen auf dem untersten Drittel des Mantels. Er wurde beim Verladen der Pauke von der Dschunke in das Beiboot abgestoßen, fiel in den Kantonfluß und entstieg nimmer wieder seinem Elemente.

Obwohl unsere Pauke hier und da Löcher aufweist, von denen einige mit bronzenen Stiften geflickt sind, ist sie doch im Mantel und besonders an der unteren verstärkten Mantelöffnung so vollständig erhalten, daß sie ihren nur durch die dicke äußere und innere Patina und das Alter der Bronze verminderten Klang behalten hat.

Über die Bedeutung der Frösche hat man zahlreiche Vermutungen aufgestellt, ohne daß es bisher gelungen wäre, jene mit Sicherheit zu ergründen. Man hat behauptet, daß der Frosch sonst als Ornament in Ostasien nicht vorkomme; dies ist jedoch unrichtig. Wir haben schon die Schüssel der Abb. 101 besprochen, worauf sich sogar als Mittelornament ein plastischer Frosch befindet, und ebenso sind im Innern des großen Bronzebechers der Sammlung des Barons Sumitomo, den wir in Abb. 15 wiedergaben, drei plastische Frösche angebracht.

Hirth hat darauf hingewiesen¹⁾, daß die südlichen Barbaren, in deren Gebiet die Pauken sich vorwiegend finden, sich selbst vielleicht „Frösche“ nannten, wie sie tatsächlich in einer chinesischen Hofchronik als solche bezeichnet

¹⁾ A. a. O., S. 32.

werden, und daß der Frosch möglicherweise für sie eine Art Totem bildete, und er so als besonderer Schmuck seinen Weg auf die Platte der feierlichen Pauken fand. Soviel dieser Gedanke, besonders im Hinblick auf die prächtige Band- und Sternausschmückung der Frösche auch für sich hat, so würde er unseres Erachtens uns doch zwingen, auch die anderen mit dem Frosch verzierten Bronzen, von denen wir sprechen, in den äußersten Süden Chinas zu versetzen oder anzunehmen, daß der Frosch, nachdem er sich als Trommelornament eingeführt hatte, auch im Norden auf anderen Bronzen angewandt wurde.

Immer bliebe dann aber noch die Schwierigkeit der Unterbringung der mit den drei plastischen Fröschen versehenen, im Dekor ganz verschiedenen Vase der Abb. 15 übrig, die zeitlich lange vor der Anfertigung der Pauken liegt. Am wahrscheinlichsten und einfachsten klingt uns die Erklärung, daß der Frosch gewissermaßen die Seele der Pauke war. Bezeichnend hierfür wäre es, daß er sich auch im Innern des Trommelmantels findet. Nach chinesischem Sprachgefühl „trommelt“ der Frosch, worauf Hirth treffend hinweist¹⁾. Und in der Tat ist das Geräusch, das der Ochsenfrosch in Gesellschaft von Tausenden in jenen südlichen Gegenden hervorbringt, ein so lautes, daß es einem ununterbrochenen Wirbel von jenen großen Pauken, dem gleichzeitigen, anhaltenden rhythmischen Tuten von Hunderten von Automobilhupen gleicht.

Nach einer chinesischen Ansicht klingen die Pauken lauter, wenn man sie auf den Fröschen anschlägt; es mag von dieser Praxis gekommen sein, daß man so viele von ihnen zerbrochen oder die kleinen auf den großen hockenden Frösche abgebrochen findet, obwohl an sich diese vorstehenden kleinen plastischen Ornamente an jenen schweren Stücken, die selbst in ihrem soliden Mantel grobe Verletzungen aufweisen, wohl auch im Laufe der Zeit auf andere Weise abgestoßen sein können. Wir haben — wenn wir auch mit Rücksicht auf das Alter der Bronze nicht allzu stark auf die Frösche haben schlagen mögen — nicht gefunden, daß die hier in Rede stehende dann stärker klingt, als wenn sie auf dem Teller angeschlagen wird. Nach der überwiegenden chinesischen Meinung ist der Teller — und nicht wie andere meinen — der Mantel der Aufschlageort. Und zwar soll die Pauke verschieden geklungen haben, je nachdem man sie in der Mantelmitte, auf dem Stern, oder nach dem Mantelrande zu, und je nachdem man sie in der Richtung des einen oder des anderen Frosches anschlug. Es würde sich so ein ganz kompliziertes System von Tönen ergeben,

¹⁾ A. a. O., S. 29.

dessen Vorhandensein wir leider bei der Beschränktheit des uns zur Verfügung stehenden tönenden Paukenmaterials nachzuprüfen nicht in der Lage gewesen sind.

Wir können nur so viel sagen, daß auf der Platte unserer Pauke einige größere und viele kleinere Zonen in bestimmter Regelmäßigkeit auftreten, daß die Rückseite des Tellers — im Inneren der Pauke — eine Stichelbearbeitung aufweist, welche zum Zwecke der Verdünnung der Platte und Veränderung des Tones an dieser oder jener Stelle geschaffen sein könnte, und daß tatsächlich noch heute, trotz des Alters der Bronze und der Verletzung des Mantels, eine Verschiedenheit des Tons und nach Ansicht von Hörern, die musikalischer als der Verfasser veranlagt sind, sogar eine genaue Abstimmung der Töne zu konstatieren ist, je nachdem die Pauke in der Mitte des Tellers, nach dem Rande zu oder in der Richtung dieses oder jenes Frosches angeschlagen wird. War die Pauke wirklich abgestimmt, so würde der Ausdruck „Froschmusik“, wovon chinesische Quellen mit Beziehung auf die durch unsere Pauken vermittelte Musik sprechen, leicht seine Begründung finden.

Es mag schließlich der Vollständigkeit halber noch erwähnt werden, daß der Frosch im Chinesischen einmal als Symbol des langen Lebens, dann auch als das dem Monde geweihte Tier und ebenfalls als Regenbringer betrachtet wird und auch ein taoistischer mythologischer Frosch vorkommt, der an Stelle der beiden Hinterbeine nur ein Bein hat. Ob dieser dreibeinige Frosch mit den Fröschen der Abb. 119 gemeint ist, mag zweifelhaft erscheinen. Vermutlich hat hier der Künstler nur die beiden Hinterbeine in eins zusammengezogen und ihre Trennung durch eine Mittellinie angedeutet.

Ist der Frosch zweifellos ein bedeutsames Ornament unserer Pauken, so messen chinesische Kunstkritiker dem Stern in der Mitte keine Bedeutung bei. Von europäischer Seite ist er mit indischer Kunst in Verbindung gebracht worden. Aber der Stern, der übrigens in verschiedener Strahlenzahl auftritt, ist — um mit Professor Dr. Prohl zu sprechen — ein „so billiges“ Ornament, das bei so vielen alten Kulturvölkern ein Schmuckmotiv abgegeben hat, daß man unmöglich daraus Schlüsse auf die Herkunft der Ornamente ziehen kann.

Die Bronze ist hellrötlich und, besonders im Inneren, mit einer dicken, hellblauen und grünen Patina gleichmäßig überzogen. Der Guß ist ausgezeichnet und von derselben hohen Qualität, wie wir ihn bei den mustergültigen Han-Arbeiten auf Abb. 57 und 58 kennen gelernt haben; er erhebt das Stück über

den Rahmen des nur ethnologisch interessanten und reiht es in die Zahl hochkünstlerischer Metallarbeiten ein. Die Qualität des Gusses entscheidet auch ohne weiteres die Frage der Herstellung der Bronzen, wie denn auch von chinesischer Seite diese Pauken immer nur als chinesische Arbeit bezeichnet werden.

Die Frösche sind nicht aufgelötet, sondern mit der Pauke zusammen gegossen worden. Der Mantel zeigt, wie seine Mitte auf unserer Abbildung — Abb. 119 — zum Ausdruck bringt, eine starke Gußnaht.

Eine Pauke von der Art der unsrigen bildet das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ ab, sie ist 14,4 chinesische Zoll hoch, ihr Manteldurchmesser mißt 25 chinesische Zoll, und ihr Gewicht beträgt 1220 Tael.

Wir kommen zu der in Abb. 123 wiedergegebenen Pauke, über die wir uns nach dem Gesagten kurz fassen können.

Auf ihr fehlen die Zonen, welche das stilisierte Federschmuck-, Boot- und Reihermotiv enthielten, sowohl auf dem Teller wie an dem Mantel. Beide Teile sind vielmehr mit dem Käschmuster bedeckt, das sich in schmalen konzentrischen Kreisen auf dem Teller und in Parallelkreisen auf dem Mantel über die ganze Pauke zieht. Die Modellierung dieses Musters wie auch der Henkel, des Sterns und der Frösche ist zwar besser als diejenige, die wir bei der Pauke Abb. 120 fanden, sie erreicht aber bei weitem nicht die Feinheit der Ornamentik der Pauke von Abb. 119.

Auch lassen der Guß sowie die Behandlung des Tellerrandes zu wünschen übrig. Den Teller krönen an der üblichen Stelle sechs große Frösche, von denen fünf je einen kleinen Frosch auf dem Rücken tragen. Die Frösche haben drei Beine; das Hinterbein ist indessen so breit und ebenso wie das der Frösche der Abb. 119 durch eine Mittellinie derart geteilt, daß es auch für zwei Beine gelten kann.

Im Innern der Pauke, ziemlich nahe dem Teller, sitzt an dem Mantel mit dem Kopfe nach unten gerichtet ein Frosch von Mittelgröße. Wir sehen ihn bei Abb. 124, wo er durch ein ziemlich großes Loch, das sich im Mantel der Trommel befindet, aufgenommen worden ist. Er sitzt dort, listig uns anlugend, fröhlich in einer dicken Schicht hellblauer, grüner, gelber und rötlicher Patina, nicht unähnlich seinem lebenden Bruder auf dem Stein in der Entengrütze am Teiche.

¹⁾ Heft 37, S. 26.

Irgendeine praktische Bedeutung kann der Frosch, der übrigens mit der Pauke in einem Guß gegossen worden ist, an dieser Stelle nicht haben, so daß wir geneigt sind, anzunehmen, daß es sich hier um einen jener niedlichen, harmlosen chinesischen Scherze handelt, die der Künstler sich ausdenkt, um Überraschung und Freude bei den Bewunderern seines Werkes zu erzielen. Fast will es uns scheinen, als sei es der Frosch, der auf dem Rücken des einen großen Frosches auf dem Tellerrande fehlt und von dort in den Mantel hineingehüpft ist. Auch kann uns vielleicht dieser lustige Frosch im Innern der Pauke ein Hinweis dafür sein, nicht allzuviel in dem Froschmotiv zu suchen, sondern die Batrachier als ein Geschlecht zu nehmen, das eng mit dem Spektakel, den die Pauken erzeugen, zusammenhängt und daher auf ihnen einen Platz gefunden hat.

Wir sahen bei Abb. 124, wie ein Stück des Paukenmantels fehlt; links im Bilde beobachten wir ein anderes Loch, das mit bronzenen Heftnadeln, die fast die gleiche Patina wie der Mantel selbst angenommen haben, ausgebessert ist. Der Pauke fehlt ein Teil des unteren Mantels, auch ist sie gesprungen, so daß sie keinen vollen Klang mehr besitzt. Rechts von dem Loch, wodurch der Frosch sichtbar ist, tritt die Gußnaht hervor.

Die Bronze ist rötlich und von einer so reichen grünen, blauen, roten und gelbbraunen Patina bedeckt, daß man die Ornamente nicht mehr erkennen kann. Ihre Zusammensetzung ist die folgende: 67,43% Kupfer, 12,07% Zinn und Spuren von Antimon, 17,80% Blei, 0,63% Eisen.

An Tellerdurchmesser ist sie die größte bekannte aus unserer Periode. In späteren Zeiten, insbesondere in der Sung-Dynastie (960—1280) hat man noch größere Pauken gegossen; sie sind am Guß und an der Patina leicht als späte Erzeugnisse zu erkennen.

Pauken der Art wie die eben besprochenen sollen als Hoheitszeichen von chinesischen Kaisern oder in ihrem Auftrage von ihren Generälen an einheimische Fürsten verliehen worden sein. Jedenfalls waren sie Stücke von großem Werte, die nur die Reichsten besaßen. Noch im 16. Jahrhundert wird der Wert der besten auf 1000 Kühe, der geringeren auf 700—800 Kühe geschätzt. Für so bedeutend wurden sie gehalten, daß man Orte nach ihnen nannte, so gibt es in Südchina im Lien-chou-Distrikt einen „Paukenteich“, in Chin-chou ein „Paukendorf“, in Po Tei einen „Paukenweiler“.

Bei ihrem hohen Werte sind diese Pauken schon frühzeitig zahllos nachgeahmt worden.

Das Hsi ch'ing ku chien führt im ganzen 14 Pauken auf, die es alle in die Zeit der Han-Dynastie setzt¹⁾. Außer den beiden bereits genannten sind die Maße der wichtigsten Größen die folgenden:

	Höhe chinesische Zoll	Tellerdurchmesser chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größte:	{ 20,7	35,5	3250
	{ 18,6	26	1730
Kleinste:	{ 8,5	15	315
	{ 8,6	15,1	419
Mittelgröße:	12,9	22	836

Eine ganz andere Art der musikalischen Schlaginstrumente finden wir auf den ein und dieselbe Trommel von zwei Seiten gebenden Abb. 125 und 126. Sie hat die Form der faßförmigen, zweifelligen Trommeln, wie sie uns aus den Chavannesschen Abbildungen altchinesischer Steinskulpturen bekannt sind²⁾. Dort ist sie ein Instrument, das hauptsächlich von Gauklern und anderen fahrenden Leuten zu ihren Vorstellungen geschlagen wird; damals ebenso wie heutzutage suchte der herumziehende Akrobat das Publikum durch lärmende Musik anzuziehen.

Die Trommel steht auf vier niedrigen, mit kleinäugigen Tierfratzen geschmückten Füßen. Ein etwas erhöht aufliegender, aber mit der Trommel zusammen gegossener Deckel schließt sie oben ab. Darauf sitzen, mit den Schwänzen verbunden und einander abgekehrt, und zwar auf plumpem Untergestell wie bei den Bronzen der Abb. 66 und 92 zwei Vogelgestalten mit abgeschrägtem Kopf und einem ringförmigen Schnabel.

Die beiden Seitenflächen der Trommel tragen die ein wenig stilisierte Verzierung einer Krokodilhaut (Abb. 126). An den beiden Rändern liegen drei konzentrische Ringe mit dicht nebeneinander stehenden Knöpfen, welche die drei Reifen und die Nägel andeuten, womit das Krokodilfell der wirklichen Trommel auf deren Dauben gespannt war. Die Hauptverzierung der Trommel bildet, sichtbar auf den beiden von uns wiedergegebenen Abbildungen, eine stilisierte

¹⁾ Heft 37.

²⁾ E. Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Paris 1909, Nr. 158, 160, 163.

nackte männliche Figur — etwas Unerhörtes in der alten chinesischen Ornamentik —, im Gesichtsausdruck, wenn wir auf die starke Betonung der Augenbrauen und des Mundes achten, nicht unähnlich derjenigen, die wir auf dem kesselförmigen Krug, dem Yu von Abb. 72, 73, kennen gelernt haben. Sie sitzt in Hockstellung. Während Mund, Backen, Augen, Nase und Stirn in Halbreief gegeben sind, liegen alle anderen Teile und die übrige Ausschmückung bis auf die Augen zweier Vögel vertieft. Der im Verhältnis zum Körper unverhältnismäßig große Kopf trägt zwei Hörner, verziert mit unregelmäßigen, der altchinesischen Ornamentik sonst fremden wurmähnlichen Wellenlinien mit Häkchen und dazwischen einen schwertgriffartigen Aufputz. Die Ohren sind am oberen Ende nach der Art der Ohren des T'ao-t'ieh (vgl. Abb. 4) zugespitzt. Körper, Arme und Beine bedecken einander zugekehrte, mit Schnörkeln versehene Spiralen. Der Fuß hat, im Gegensatz zur Hand, natürliche Form; die Sohle ist mit Schuppenornamenten bedeckt. Die Hände laufen in stilisierte Krallen aus; auf den Unterarmen stehen, nach dem Kopf zu gewandt, federähnliche, mit Haken besetzte Stabornamente. Die Figur liegt auf einem mit dem Wolkenornament bedeckten Grunde, worin sich noch verschiedene Tierdarstellungen befinden: so oberhalb des Knies je ein stark stilisierter Vogel mit den ungewöhnlich großen, an die Augen des T'ao-t'ieh auf der Abb. 73 erinnernden Augen, ein Fisch an dem linken, ein Krokodil an dem rechten Fuß der Figur, ein kleiner beschuppter Fisch unter ihrem linken Oberschenkel. Den zerbrochenen Trommeldeckel ziert eine stilisierte Tierfratze, bei der ebenfalls große, hervortretende Augen auffallen. Den Rand dieses sattelförmigen Deckels bildet eine Borte, die zwischen je zwei unverzierten Rechtecken ein Motiv aufweist, das wir bei der Glocke der Abb. 117 zwischen den Buckeln der die T'ao-t'ieh-Fratze einrahmenden Borten finden. Infolge der ihn umgebenden Tiere könnte man die Figur für die Darstellung eines Wasserdämonen halten, aber was es auch immer sein mag, die ganze Ausschmückung des Stückes ist in ihrer Gesamtheit und ihren Einzelheiten unendlich weit von klassischer Ornamentik entfernt. In ihr tritt stärker als anderwo der Einfluß barbarischer Nachbarvölker zutage. Bis auf einige wenige Ornamente, wie beispielsweise das Wolkengrundmuster, die Tierfratzenfüße, Hörner- und Ohrenformen, stoßen wir auf jene unchinesischen Motive, die wir schon bei anderen Bronzearbeiten¹⁾ als nicht zum klassischen Ornamentschatze gehörig festgestellt haben.

¹⁾ Abb. 66, 71, 72, 73, 74, 75, 92.



Abb. 125. T'ung-ku, Trommel mit Füßen, Seitenansicht
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

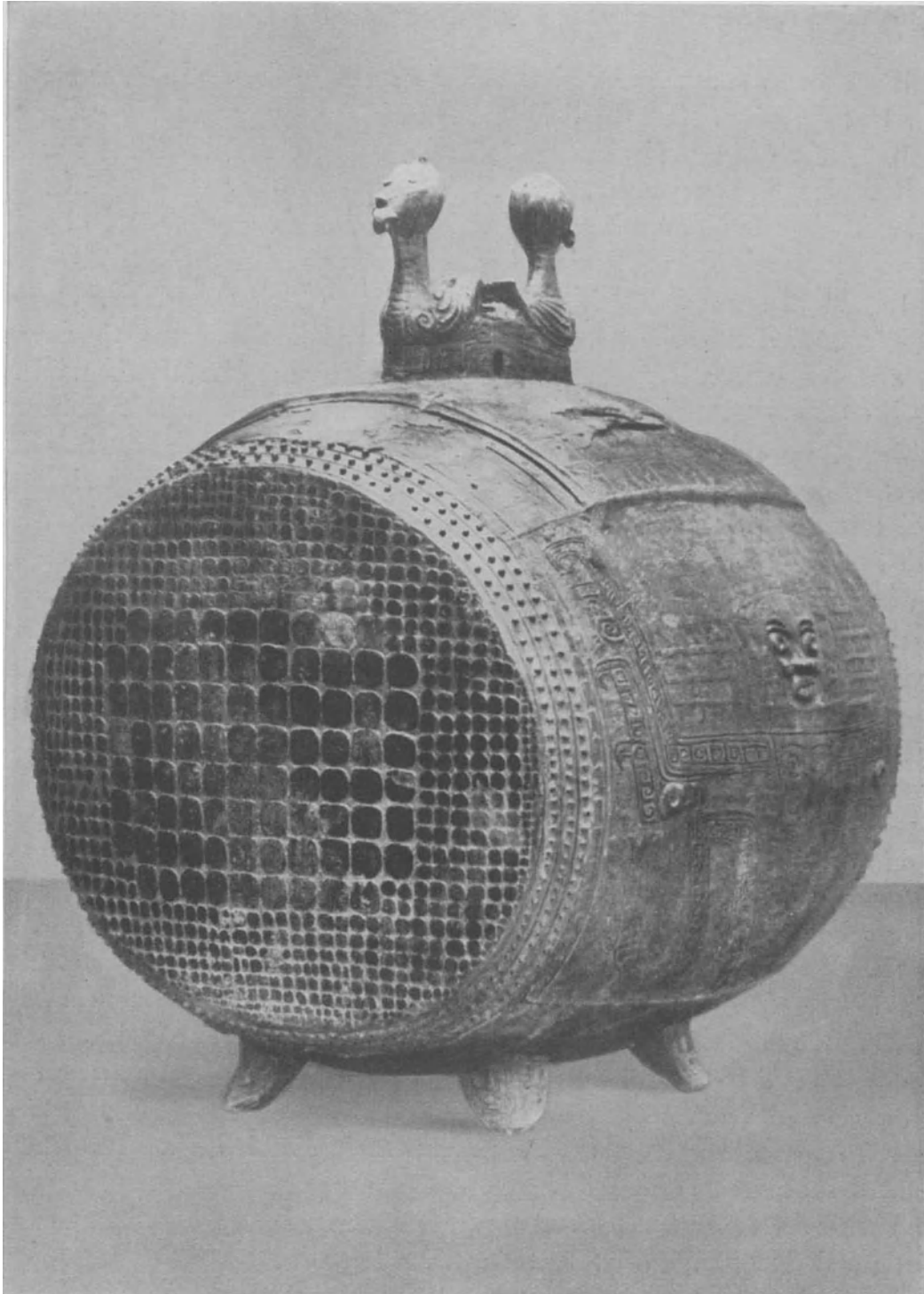


Abb. 126. T'ung-ku, Trommel mit Füßen, Schrägansicht
II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

Die Bronze des Stückes ist hellrötlich, die Patina nicht sehr stark, aber gut, die Modellierung mäßig, der Guß geringwertig.

Keine der von uns abgebildeten Trommeln trägt eine Inschrift.

LU 罏

Lu, die Brenner für Räucheropfer von Weihrauch und Sandelholz, wie sie uns Abb. 127 vorführt, sind eine Schöpfung unserer Periode, da sie erst mit dem Buddhismus nach China kamen, der dort unter Kaiser Ming Ti (58—75 n. Chr.) seinen Einzug hielt.

Auf einem Teller und mit ihm in einem Gusse verbunden erhebt sich ein Becher, der einen durchbrochenen Deckel trägt. Der Becher dient als Behälter für Asche und Brenngewürz, die Löcher des Deckels sorgen für den Abzug des Rauches. Der Deckel hat die Form eines vielzackigen Berges, an dessen Fuße die Wogen branden. Er stellt den Berg P'êng lai, den P'êng-lai-shan, dar, der auf einer der drei Inseln der Seligen fern im „Ostmeer“ liegt, die zu erreichen so manches Herz in der Zeit, von der wir sprechen, erträumte. Im weiten Getriebe der Völker, bei allen denen, die des bescheidenen, stillen Schaffens innere Befriedigung nicht gefunden, die alte Sehnsucht nach dem, was das Erdenleben schöner und begehrenswerter macht. Wahrscheinlich wußte man damals tatsächlich schon etwas von Inselvulkanen, die weit draußen im Meer lagen, fast unerreichbar weit, und es mag sein, daß unser Weihrauchbrenner, wenn der Rauch aus den Öffnungen des gipfeligen Deckels hinauszog, jene geheimnisvollen Orte der Phantasie des Besitzers vorzaubern sollte.

Chinesische Quellen nennen diese Brenner Po-shan-lu, „Brenner der Stadt Po shan“, wohl weil ihre Form dort erfunden oder sie dort viel erzeugt wurden.

Abb. 128 bringt den Deckel eines Po-shan-lu, der eine reichere Zeichnung aufweist als der eben erwähnte. Hier sind die Rauchabzuglöcher hinter den Bergesspitzen versteckt und in höhlenartigen Medaillons Heilige, Eremiten und Tierszenen zur Darstellung gebracht. Auch die Wellen am Bergesfuße finden wir wieder.

Die Bronze beider Stücke ist rötlich und ihre mittelstarke, gute Patina blau, grün und rot. Keines der Stücke trägt eine Inschrift.

Das Hsi ch'ing ku chien kennt vier Brenner dieser Form, bei einem von ihnen ist der Teller fortgelassen, bei einem anderen der Deckel durch ein Scharnier mit dem Becher verbunden. In zwei Fällen ist der Becherfuß mit



Abb. 127. Lu, Räucheropfergefäß, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)



Abb. 128. Deckel eines Lu-Räucheropfergefäßes, Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.)

Drachen geschmückt. Alle schreibt das Werk der Han-Zeit zu, es gibt ihre wichtigsten Maße wie folgt an¹⁾:

	Höhe chinesische Zoll	Durchmesser des Bechers chinesische Zoll	Gewicht Tael
Größtes:	7,7	3,3	35
Kleinstes:	5,7	3,3	29
Mittelgröße:	6,8	3,4	46

Bei der schnellen Aufnahme, die das Räucheropfer in China fand, und der Beliebtheit, deren es sich — wie noch heute — erfreute, konnte es nicht ausbleiben, daß die Zahl der Formen von Räuchergefäßen fast ins unendliche wuchs. Besonders wurden nun auch die Formen der alten Sakralgefäße, der Ting (Abb. 3—10), der I und Tui (Abb. 21—24), der Fu (Abb. 35 und 36) und der Li (Abb. 39 und 40) als Weihrauchbrenner benutzt, wobei ihre Gestalt mancherlei Abänderungen erfuhr.

GEGENSTÄNDE GEWERBLICHER KLEINKUNST

Von den Gegenständen gewerblicher Kleinkunst seien hier zwei Kang-t'ou, Lanzenschaftzwingen, auf Abb. 129 und 130 zur Abbildung gebracht, die beide aus der kaiserlichen Sammlung in Mukden stammen.

Die Ornamente bei der in Abb. 129 wiedergegebenen Zwinge, der mit feingeschwungenen Haken- und Bogenwulsten versehene stilisierte T'ao-t'ieh-Kopf sowohl wie das nur noch in der Umfassungslinie erkennbare und in gleicher Weise geschmückte Zikadenmotiv liegen beide vertieft. Nur das Auge der Tiermaske tritt mächtig hervor. Der elegante Schwung in den Schnörkeln wie das Tieflegen der Ornamente zeigen deutlich einen neuen Stil. Die Bronze ist hellrosafarben, die gute Patina blau und grün.

Die in Abb. 130 wiedergegebene Zwinge trägt spärlichere Ornamente; sie sind mit Silber in die Bronze eingelegt, aber so mit Edelrost überzogen, daß wir nur noch einige Spiralen erkennen können; seine Stärke wie sein schönes Rot und Grün lassen uns trotzdem mit ziemlicher Sicherheit das Stück in unsere Zeit verweisen. Die Zwinge trägt an ihrem unteren Ende drei Furchenringe, in denen der dünne Boden erhöht liegt.

¹⁾ Heft 38, S. 43f.

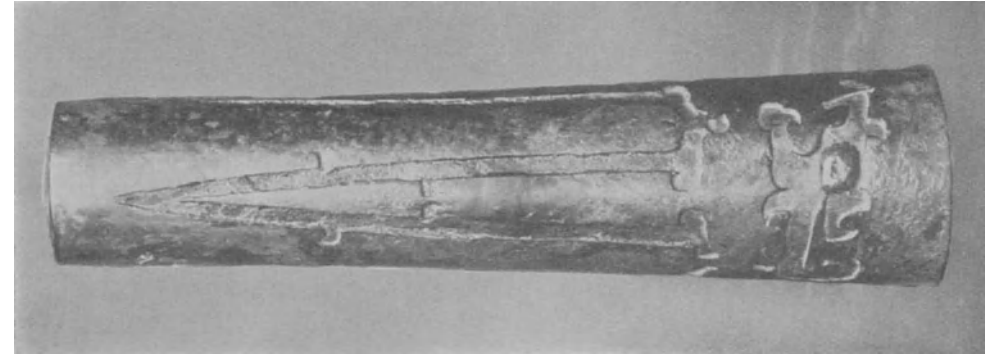


Abb. 129.

Kang-t'ou, Lanzenschaftzwinge, II. Periode: 249 v. Chr. bis 618 n. Chr.

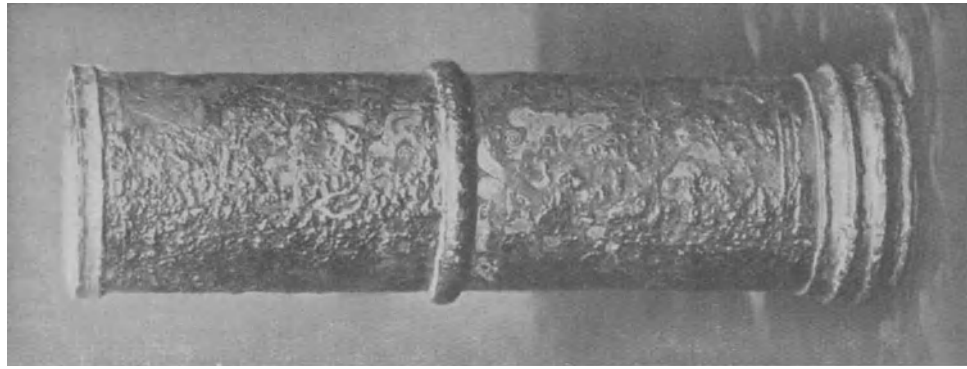


Abb. 130.

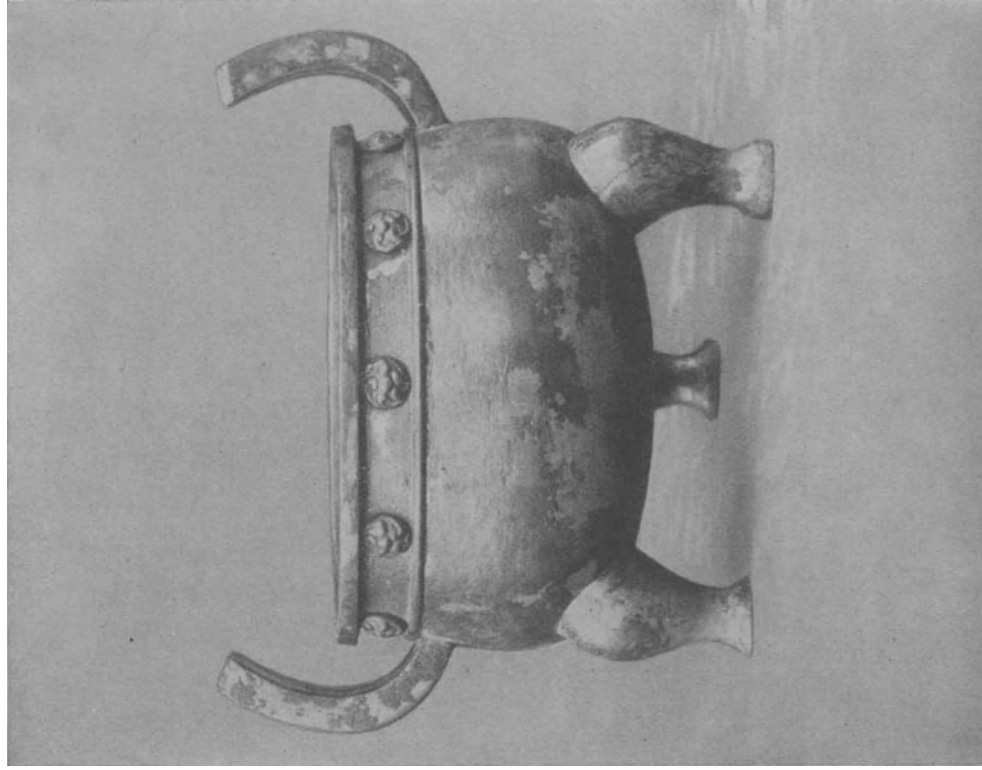


Abb. 131. Ting, Weihrauchbrenner
III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Auch das Hsi ch'ing ku chien bildet zwei Lanzenzwingen ab, die es beide der Han-Dynastie zuschreibt, die eine ist 4, die andere 3,5 chinesische Zoll lang, und sie wiegen 14 und 11 Tael¹⁾.

Man könnte an dieser Stelle noch die Metallspiegel besprechen, die in unserer und der nächsten Periode einen bedeutenden Zweig der gewerblichen Kleinkunst bilden. Gerade hierüber aber sind in neuerer Zeit so ausführliche Abhandlungen geschrieben worden²⁾, und ein weiteres, die Spiegel allein zum Gegenstande habendes Werk steht in Kürze zu erwarten, daß wir geglaubt haben, es uns hier versagen zu sollen, auf ein Gebiet einzugehen, das sich, ähnlich wie Waffen oder japanische Stichblätter und Netzuks, zu einem Spezialgebiete ausgewachsen hat.

¹⁾ Heft 38, S. 11 und 12.

²⁾ Hirth, Chinese Metallic Mirrors.

III. EPOCHE

DIE T'ANG-DYNASTIE (618–906) UND DIE „FÜNF DYNASTIEN“, DIE SPÄTEREN LIANG-, T'ANG-, CHIN-, HAN- UND CHOU-DYNASTIEN (907–960)

Auf dem Umwege der Vormundschaft über einen Enkel des Kaisers Yang gelangt Li Yüan, Statthalter von T'ai-yüan-fu in Shan-si und Herzog von T'ang, auf den Thron.

Bereits unter seinem von türkischer Mutter stammenden Sohne T'ai Tsung (627–649) bricht die neue Blütezeit an, die zu dem augusteischen Zeitalter in der chinesischen Geschichte führt. Gerechte, weise Regenten, von klugen Herrscherinnen unterstützt, schaffen Ruhe und Wohlstand im Innern, Ansehen nach außen. Der Sohn des letzten von den Sarazenen vertriebenen Sassaniden findet Schutz in der Hauptstadt der T'ang, Ch'ang-an, nahe dem heutigen Hsi-an-fu, zentralasiatische Fürsten, zitternd vor dem Schreckgespenst der Fahne des Propheten, begeben sich unter chinesischen Schutz. So warm nimmt sich das starke chinesische Kaisertum der nördlichen Gegenden an, daß es in Turkestan 126 Garnisonen unterhält; sein stehendes Heer beträgt 490 000 Mann. Die Türken werden geschlagen, in Indien, im Gangestale, der Fürst von Magadha, auf des Himmelssohnes Befehl, von den Herrschern von Tibet und Nepal siegreich mit Krieg überzogen; Korea, das mit der Hauptstadt im heutigen Mukden nicht ohne japanische Anteilnahme sich selbständig entwickelt hatte, wird wieder unter chinesische Botmäßigkeit gebracht.

Lebhaft sind die Beziehungen zu Indien. Pilger kommen und gehen. Der bedeutendste von ihnen ist Hsüan Tsang (er reiste 629–645). Man kennt sogar die Franken. Von Konstantinopel kommen drei Gesandtschaften an den chinesischen Hof; 798 schickt Harun al Raschid eine Gesandtschaft dorthin; chinesische Schiffe fahren bis in den Persischen Golf. Im Hafen von Kanton,

das sich zur Handelszentrale des Südens entwickelt hat, drängt sich der Mastenwald von Schiffen bis von 180 Tonnen Größe. Hauptsächlich sind es arabische Handelshäuser, in deren Händen der auswärtige Handel in Kanton liegt. Bereits 628 war der Sage nach ein Verwandter Mohameds am Hofe in Ch'ang-an erschienen, wo er die Erlaubnis zum Predigen der Lehre erlangte, und am Ende des 8. Jahrhunderts hatte Kanton eine eigene Moschee. Von Kanton aus fuhren die Araber nach Kanfu, dem Hafen des rasch aufblühenden Hang-chou, wohin sie bald direkt regen Handel trieben. Wie eng die Wechselbeziehungen Hang-chous mit der damaligen Handelswelt — Arabien, Persien, Indien und den malaiischen Inseln — gewesen sein müssen, ergibt der Umstand, daß, als 878 ein Rebell die Stadt eroberte, allein 120 000 Ausländer in dem darauf folgenden Blutbade umkamen. Als 751 durch die Schlacht bei Samarkand die Araber Herren des westlichen Asiens wurden, sperrte der Fanatismus ungestümer Kalifen die nördliche große Handelsstraße. Wohl bis rund 1100 n. Chr. blieb sie geschlossen, wenschon schwerlich vollständig, aber je fester der Abschluß im unwirtlichen Norden war, desto eifriger drängte der Kaufmann auf dem Südwege, der Wasserstraße, nach dem Westen.

Bei diesen vielseitigen Handelsbeziehungen mußte auch das Geistesleben in China neue Anregung erfahren.

Schon um 635 war von Persien her nestorianisches Christentum nach China gedrungen; noch heute erinnert daran in Hsi-an-fu das Denkmal der „Glanzvollen Lehre“, wie damals in China die christliche Religion hieß; etwa zur gleichen Zeit kam der vornehmlich aus persischer Zoroasterlehre und Christentum gebildete Manichäismus ins Land, wo er sich durch uigurische Einwanderer rasch verbreitete. Am Ende des 8. Jahrhunderts finden wir manichäische Tempel in Ning-po am Yang-tzü, in Kiang-si, in Hu-peh, in Kanton.

Mit bewunderungswürdiger Zähigkeit hielt sich der Konfuzianismus gegen all die neuen Eindringlinge; unterstützt durch die Einrichtung der auf konfuzianische Weisheit gegründeten Staatsexamina, deren beide obere Stufen in der Hauptstadt abgelegt werden mußten, gelingt es ihm, die höchsten Staatsstellen mit seinen Leuten zu besetzen und so die Macht in der Hand zu behalten.

Ein Stand war das Stiefkind der T'ang, der Bauernstand; durch Bauernlegen schwand die Zahl der Einzelbauern in demselben Maße dahin, wie sich die Ausdehnung und Macht des Großgrundbesitzes vermehrte. Die Landbevölkerung geriet in Armut und Hörigkeit, und um beiden zu entgehen, suchte

sie Zuflucht in Städten und Klöstern. Als Mißernten und Überschwemmungen das Elend vermehrten, ward die Klosterflucht allgemein. Anstatt das Übel an der Wurzel zu packen, für Kanalisierung zu sorgen und wieder einen gesunden, lebensfähigen Bauernstand ins Leben zu rufen, versuchte die Regierung, natürlich vergeblich, das Übel zu dämmen, indem sie die Zerstörung der Klöster anordnete. 845—847 und 955 sind die Schreckensjahre der Klöster. Allzu rigoros scheint man bei der ersten Klosterzerstörung nicht verfahren zu sein, denn während es damals rund 4600 Klöster gegeben hatte, waren etwa 100 Jahre später, bei der zweiten bereits wieder nicht weniger als 6000 vorhanden, wovon 3300 ihren Untergang fanden.

Die späteren T'ang-Kaiser waren bald bigotte Buddhisten, bald schwärmerische Taoisten. Die Alchemie blühte, Zaubetränke und Lebenselixier waren das, was des Menschen Herz begehrt. So schamlos trieben Aberglauben und Abergwitz ihr Unwesen, daß sie, getragen von der Sippe feiler Eunuchen und den Koterien der Palastdamen, sich zu den Stufen des Thrones setzten: Mehrere Kaiser tranken den Giftbecher des Unsterblichkeitstranks — zu bitterer Reue. Drei büßten den Wahwitz gar mit ihrem Leben.

Wir sehen in all diesem Hasten der Geister nach neuem ungekanntem Glück das Kreißen einer neuen Zeit; der Erd- und Himmelskunde kommt der Forschertrieb zugute, die beschreibende Naturwissenschaft hat nur spärlichen Nutzen davon.

Zu wirklicher Höhe allein heben sich Lyrik und Malkunst. In der Töpferei wird der harte, klingende Scherben mit dicker, geflossener, vielfarbiger Glasur erfunden, Meisterstücke an Form und Farbe, die Lackkunst ist, wie wir leider auch bei den Patinafälschungen sehen werden, ihrem Gipfel nahe.

In der Kunstichtung feiern Li T'ai-po (699—762) und Tu Fu (712—776) ihre Triumphe. Die Zahl der Maler geht in die Hunderte; nicht wieder erreicht in Auffassung, Komposition und Linienführung überstrahlen sie die Präraffaeliten.

Wie immer in solchem Zeitalter üppiger, glühender, lebensfreudiger Überreife ist der jähe Zusammenbruch nicht fern: Es sinkt die Sonne der T'ang, aber im Schein ihres Abendrots erglänzt in Herrlichkeit, was sie China an Kunst gegeben.

Schon 692 waren die Könige von Tibet in das Tarimbecken eingedrungen, hatten Kaschgar genommen und, zurückgeschlagen, sich mit den Sarazenen verbündet. Nun nahmen die Sarazenen Kaschgar, die Tibetaner Ferghana.

In achtjährigem, schwierigem Kampfe gewinnt China den verlorenen Westen 753 wieder zurück, aber bald brechen innere Wirren aus. Als sie niedergeschlagen sind, ist der Westen verloren: türkische Uiguren und Tibetaner haben sich darein geteilt. Die Tibetaner eignen sich Kan-suh zu, den Schlüssel nach dem Osten, bald haben sie die alte Hauptstadt Ch'ang-an in ihrem Besitz und lassen sich Tribut zahlen.

Vergeht die Herrschaft der Tibetaner infolge von Wirren im eigenen Lande auch wieder, war das Reich dadurch doch von Grund auf erschüttert, so daß sich das Kaisertum bald neuen blutigen Unruhen im Westen und Osten allein hilflos gegenüber sieht. Schließlich stürzt den letzten der T'ang sein eigener Minister, ein früherer Rebellenführer, vom Thron und begründet die erste der „Fünf Dynastien“ der „Wu-tai“, die der „Späteren Liang“ — Hou-Liang —. In dem kurzen Zeitraum von 907—960 folgen die anderen vier epigonalen, die Hou-T'ang, Hou-Chin, Hou-Han und Hou-Chou, alle von Usurpatoren gegründet und eine jede von ihnen die Beute eines stärkeren, sich zum Kaiser machenden Generals. Bemerkenswert in jener Spanne Zeit ist ein großer tungusischer Einfall des Stammes der Kitan.

Den letzten Kaiser stürzt wieder ein General, der als Kaiser Sung T'ai Tsu die große Dynastie der Sung begründet (960—1280), welche die vierte Periode einleitet.

Bronzen der dritten Epoche

So vielseitig sich der Kunstsinn des Volkes in der T'angzeit in Dichtkunst, Malerei, Töpferei und Lackkunst betätigte, so wenig scheint er die Bronzekunst gepflegt zu haben. Wir hören zwar von dem Guß herrlicher Bronzestatuen¹⁾, aber das meiste davon muß später wieder den Weg in den Schmelzofen gefunden haben. Wir dürfen auch nicht vergessen, daß die T'ang-Periode trotz aller Verfeinerung von Anfang an eine Zeit der Armut im Volke war, wovon die Nation sich nur langsam erholte. War doch der Staat am Ende der vorigen

¹⁾ Der Guß von Statuen fand schon in vorchristlicher Zeit statt. Zur Zeit des Kaisers Han Wu Ti (140—86 v. Chr.) goß der „Sachverständige für Pferdekennerschaft“ Tung-mên King ein Pferdmodell aus Bronze, das er dem Kaiser widmete, und das auf kaiserlichen Befehl ausgestellt wurde. Hirth, Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln, S. 59.

Epoche nach den Jahrhunderten der Wirren schließlich so arm gewesen, daß er ledernes Geld prägen lassen mußte¹⁾.

Die große Zuneigung der Gelehrten zum Konfuzianismus und damit zum Hergebrachten bewirkte, daß die alten Formen und Motive der Kunst der vorchristlichen Blütezeit wieder in Mode kamen, und so finden wir gerade in unserer Zeit vielfache Nachahmungen der alten, ursprünglichen Formen.

Im merkwürdigen Gegensatz zu der Beschränkung an neuen Motiven in oder auf Bronzegefäßen steht, wie hier nur gestreift werden soll, die Mannigfaltigkeit an Neuschöpfungen im Dekor der Metallspiegel.

Abgesehen von bestimmten Formen, Motiven und Ornamentveränderungen, die wir kennen lernen werden, sind typische Erkennungsmerkmale der T'ang-Bronzen eine flache, unbedeutende, farbenschwache, natürliche Patina und häufig eine reiche farbenprächtige Lackpatina sowie in Lackpaste eingelegte Malachit- und Jaspispatinen, die ihrerseits einen gewissen Zersetzungsprozeß aufweisen. Selbstverständlich beziehen sich diese Charakteristika der Patina nur auf nicht vergrabene oder in Wasser versenkt gewesene Stücke.

Wie bei den früheren Perioden gehen wir auch hier die einzelnen Gefäßgattungen durch; nicht von allen haben wir Stücke ausfindig machen können, die in unsere Zeit fallen. Die chinesischen Quellen erwähnen höchst selten Stücke der T'ang-Zeit. Wenn sie es tun, haben wir davon Notiz genommen.

TING 鼎

Aus dem Ting, dem Kessel zum Kochen des Opferfleisches²⁾ ist der Weihrauchbrenner geworden (Abb. 131); die hohen Füße, die ihre ursprüngliche Bestimmung, Raum für das Feuer zu bieten, verloren haben, sind zusammengeschrumpft, ornamental heben sich die stark verlängerten Henkel empor, als erinnerten sie sich, daß sie einst eine sehr notwendige Handhabe zum Abheben des Kessels vom Feuer waren.

Die einzige Verzierung finden wir in einer Borte unter dem Rande, wo auf abgesetztem Bande eine Reihe von Rosetten erscheint. Sie stellen fünf Wellen dar, die nach einem Punkte in der Mitte zu wogen. Wahrscheinlich sind sie aus dem alten Spiralenmotiv entstanden, das wir von Abb. 53 her kennen.

¹⁾ S. 148.

²⁾ S. 42f.



Abb. 132. Tsun, Becher, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Die hellrötliche Bronze ist stark vergoldet und mit leicht zersetzter, grüner, blauer und roter Lackpatina, dem charakteristischen Merkmale der Erzeugnisse der Bronzekünstler der T'ang-Zeit, bedeckt. Marke oder Schriftzeichen trägt das Ting nicht. Nach Form, Dekor und Patina darf es als ein typisches Stück unserer Zeit angesprochen werden.

TSUN 尊

Die Zahl der Tsun, der Becher und Vasen, die wir geben können, ist schon stattlicher. Das Tsun der Abb. 132 erinnert uns in der Form lebhaft an die in Abb. 12 und 13 wiedergegebenen, auch das Ornament scheint ähnlich zu sein, aber gerade hierin werden wir die bezeichnenden Abweichungen finden. Schon das die Unterlage des Ornaments bildende Wolkenmuster ist stilisiert, ist eleganter geworden. Nicht mehr liegen, wie beispielsweise bei dem Tsun der Abb. 13, die Wolkenspiralen, fast unbekümmert um das Ornament auf ihnen, grundmustergleich und ruhig nebeneinander, sondern sie haben sich hier jeder feinen Bewegung des Hauptornaments angepaßt, sind sogar in sich verästelt, drängen sich selbst mit als Schmuck hervor. Noch deutlicher wird die Veränderung an der T'ao-t'ieh-Fratze, die wir am Fuß und im Mittelstück des Tsun je rechts und links von der teilenden Kammlinie und am deutlichsten bei der Maske auf dem Fuße rechts vom Beschauer erkennen. Das ist nicht die Grausen erregende, grimmige Fratze, vergeblich suchen wir nach den Hauern, den Hörnern: in graziöser Außenlinie ist das Haupt zum lotusblattähnlichen Motive geworden — das Blattornament ist bei den Spiegeln der T'ang-Zeit ein beliebter Entwurf —, die Augen gleichen mehr Sonnenkäfern auf grünem Blattwerk als jenen lauernden Augen mit geschlitzter Pupille aus der Frühzeit. Auch dem Kamm hat der Künstler Gewalt angetan: er paßte nicht mehr als Mittellinie in der Fratze. Was sollte beim Blattornament dieses die Kraft und das Ungestüm andeutende Emblem! So wurde er nur im vertieften Muster, gewissermaßen noch anstandshalber mit in das Motiv aufgenommen, ihn selbst, den eigentlichen Kamm aber setzte man hinaus, machte ihn zum trennenden Wall zwischen den einzelnen Masken. Bezeichnend ist sein über das Fußende hinausgehender Schwung, der uns an die langgezogenen Henkel des Ting der Abb. 131 erinnert. Interessant ist auch, daß der Boden des Bechers abgesetzt ist, während die der Abb. 11 und 13 einen ungebrochenen Fußrand aufweisen. Der Fuß dieses Tsun ist schon für den Schwarzholzuntersatz gearbeitet, der



Abb. 133. Tsun, Vase mit Deckel, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

in unserer Periode in Aufnahme kam, als bei zunehmendem Sammeleifer die hohe Wertschätzung der alten Stücke liebevoll und mit ausgesprochenem Schönheitsgefühl ein Piedestal für sie suchte und fand.

Der Becher ist vergoldet, mit Lack, Malachitpatina und auch mit rosafarbenem Edelrost bedeckt. Am Boden trägt er eine gegossene Inschrift.

Eine ähnliche Entwicklung beobachten wir bei dem Tsun der Abb. 133. Die Vase ist reich mit Gold und Silber eingelegt und gerade bei ihren Einlagen kommt der elegante Stil der Zeit zum Ausdruck. Nicht nur, daß zierliche Spiralen die Vögel, Drachen und das Haupt des T'ao-t'ieh füllen, diese erhalten auch Wellenspitzen, wie beispielsweise in den breiten Hörnern des T'ao-t'ieh und auf dessen Stirn. Leichte Grazie versucht sich im Schwung der Vogelornamente am Fuß und in den Kopffederschöpfen der „Drachenvögel“, am Mantel und der Halsborte. Es ist dieselbe Eleganz der Linie, die wir auf den Spiegeln der Zeit in den Federn des Phönix, im Wolken- oder im Glückspilzmotiv wiederfinden.

Der mit Garudas gekrönte Deckel ist in etwas weicherer Form demjenigen nachgebildet, den wir von Abb. 68 her kennen.

Die Bronze der Vase ist hellrötlich, sie zeigt auf Vasen- und Deckelboden das in Abb. 167, Nr. 17 wiedergegebene Kartuschenzeichen des eben genannten Deckels der Abb. 68. Der äußere Boden der Vase trägt ein übereck gelegtes Doppellinienkreuz, ein Abzeichen, das nach chinesischer Ansicht ursprünglich eine Verfertigermarke darstellte, aber schon in früherer Zeit — angeblich schon während der ersten Epoche — als Bodenschmuck Verwendung fand. Jedenfalls ist es nicht — wie man behauptet hat — und ebensowenig wie der gewaffelte Boden, ein Kennzeichen für Bronzen der Sung-Dynastie (960—1280).

Der Guß unserer Vase ist mittelmäßig, sie ist mit Malachit und Lackpatina bedeckt.

In der Deckelvase der Abb. 134 finden wir deutliche Anklänge an die eben besprochene; das viermal auf Fuß, Schulter, Hals und Deckel wiederholte Vogelornament könnte unmittelbar vom Fuß der Vase der Abb. 133 genommen sein. Auch den für den Schwarzholzuntersatz berechneten glatten Streifen am Fuß, wie wir ihn ähnlich bei dem Becher der Abb. 132 sahen, finden wir hier wieder. Ebenso sind der Schwung der Stückelornamente in dem Zikadenmuster auf dem Mantel und der Versuch, den Wolkengrund gewellt erscheinen zu lassen — wir werden dafür noch typischere Beispiele kennen lernen — unklassische Ausschmückungen, die im Verein mit der Weichheit des Gußes und der Lack-, Malachit- und Jaspispatina auf die dritte Epoche hindeuten. Die



Abb. 134. Tsun, Vase mit Deckel, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Bronze ist hellrosafarben. Auf der einen Seite des Vasenmantels ist der untere Haltering angebracht, der Boden trägt dasselbe Doppellinienkreuz wie der Tsun der Abb. 133.

Zu einer anderen für die T'ang-Zeit typischen Bronzearbeit führt uns Abb. 137. Hier sehen wir auf einer an Gefälligkeit der Form den Han-Vasen der Abb. 78 und 83 ähnelnden und doch an Schönheit der Linie hinter ihnen zurückbleibenden Vase feine Inkrustationen von andersfarbenem Metall: Mit Golddraht sind an dem Vasenmantel zwischen Wolken Phönix, Drache und Tiger eingelegt. Am Fuß, Hals und Mundrand erscheinen geometrische Ornamente; in den gebrochenen Linien des obersten Randes erkennen wir die Zickzackornamente wieder, die uns an den Han-Vasen der Abb. 86 und 87 in der Form einander zugekehrter Dreiecke begegnet sind. Unser Stück trägt am Boden eine Gußnabe und ist mit der typischen dünnen Patina unserer Periode bedeckt.

In dieses Gebiet der Fadenintarsien gehören die durch Abb. 135 und 136 wiedergegebenen mit Gold und Silber eingelegten, auf Tierkörper gesetzten Vasen; wir erwähnten diese Art der Tsun schon auf S. 68. Abb. 135 gibt uns den typischen Chiu-tsun, den Turteltaubenbecher wieder, den das Hsi ch'ing ku chien in mehreren, sehr ähnlichen Exemplaren, die es alle in die Han-Zeit setzt, abbildet; als Höhe von denen, die mit dem unsrigen am meisten Ähnlichkeit haben, gibt es 6,7 und 5,4 chinesische Zoll und als Gewicht 43 und 24 Tael an.

Aber trotz scheinbarer Übereinstimmung ist unser Stück unmöglich als Erzeugnis der Han-Dynastie anzusprechen. Solch plumpe und in ihrer Form unmotiviert Henkel, wie die hier gewählten, weist kein Erzeugnis der Han-Zeit auf. Typisch für unsere Periode sind die gewellten Federlinien an den Beinen und die Federkiellinie unten am Schwanzansatz. Auch die zierlichen Spiraleinfassungen des unteren Teiles des Schwanzes, die feinen geometrischen und Spiralornamente der Vase, die zweimal umränderten Schuppenfedern des Halses und der Brust mit dem koketten Auge in ihrer Mitte entsprechen der graziösen Linienführung der Bronzenkunst der T'ang-Zeit.

Ähnliches gilt von dem Entenbecher auf Abb. 136; die im Mißverhältnis zur Entenfigur stehende Vase, die weichen Ohren und das Brustschild der Ente wie eine Überfülle an Spiralen stempelt den Becher ebenfalls zum Erzeugnis unserer Periode.

Die beiden Becher sind aus hellrötlicher Bronze gefertigt, sie sind mit Lackpatina verziert und tragen den schwachen, farbarmen Edelrost ihrer Zeit.

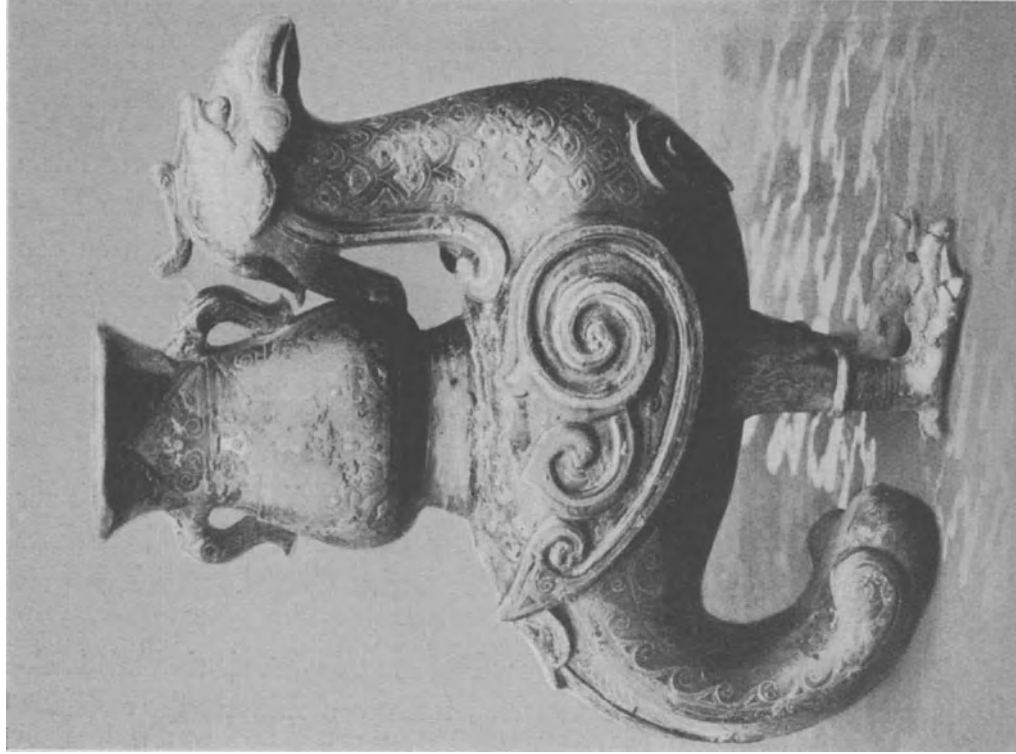


Abb. 135. Tsun, Vase auf Tierkörper
III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb. 136. Tsun, Vase auf Tierkörper
III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

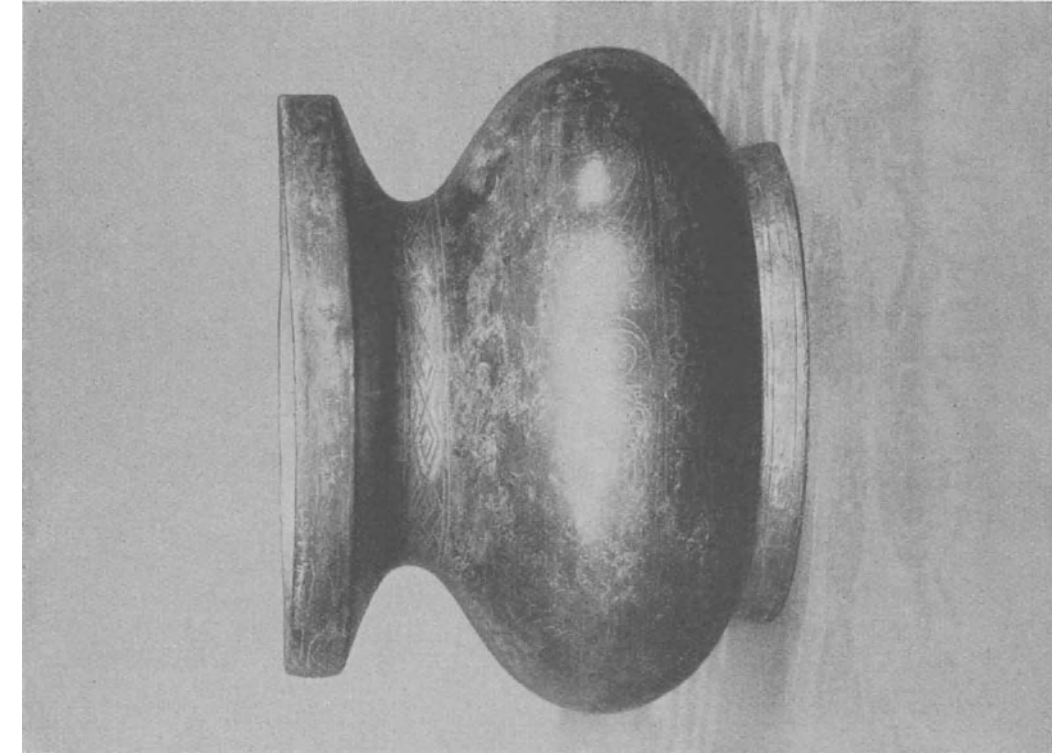


Abb. 137. Tsun, Vase, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb. 138. Tsun, Vase, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb. 139. Tsun, Vase, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Es bleiben uns noch drei Tsun zu besprechen übrig — Abb. 138, 139, 140 —, deren Bestimmung nicht ganz leicht war. Alle bringen Formen der ersten Epoche; chinesische Bronzewecke führen ganz ähnliche Stücke an, die sie in jene versetzen, eine Datierung, die uns allein schon die Qualität der Patina verbietet.

Die Vase der Abb. 138 enthält mannigfaltige Motive. Wir sehen am Fuß das Ornament der Lotusblätter, das, wie oben erwähnt, mit dem Buddhismus in der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr. in China seinen Einzug hielt. Zwei Wellenbänder von weicher Furchung laufen über den Vasenmantel. In den entstandenen Bogen finden sich, oberhalb eines oben offenen herzförmigen Ringes, des Überbleibels des Zikadenflügels, zwei einander zugekehrte Drachenkopfmotive. Dieselben Ornamente kehren am Halse wieder; über die Schulter läuft ein Band stilisierter Walrosse. Die Augen der Tierornamente sind mit Türkis eingelegt, der sich zum Teil weißlich verfärbt hat, die anderen Ornamente schmücken rotbraune Kupferintarsien. In der Weichheit der Skulpturen und Ornamente — man beachte die Wölbung der Wellenbänder —, in der Motivspielerei, wie wir sie am besten bei dem auf den Kopf gestellten mittleren Drachenkopfpaar am Halse in deren langem, ohrenförmig zugespitztem Schopf und dem kleinen Ringelmaul sehen, offenbart sich deutlich der späte Stil.

Der Guß ist mäßig, der Boden gewaffelt, das Stück trägt eine Inschrift und ist mit Lackpatina bedeckt.

Die ungewöhnlich reich dekorierte Vase der Abb. 139 geht auf ein Vorbild zurück, das wir in Abb. 65 brachten. Wir erwähnten dort eine ähnliche, die das Hsi ch'ing ku chien abbildet¹⁾ und in die Chou-Zeit setzt. Hier ist an Stelle des Grundornaments der Wolkenbänder das in Reihen gelegte Motiv des P'an hui, der sich ringelnden Giftschlange, getreten. Auf ihm liegen verschlungene, doppelt gefurchte Bänder, die in einem T'ao-t'ieh-Haupt zusammenlaufen und an ihrem anderen Ende den Kopf des Walrosses tragen. Der T'ao-t'ieh-Kopf hat nichts mehr von seiner ehemaligen Schrecklichkeit; aber ein Paar mächtige, ungewöhnlich lange Hauer, wie wir sie in früheren Epochen nicht an ihm finden, zeichnen ihn hier aus. Im übrigen ähnelt er, in seinen Augen, in den Voluten und in der Nase sehr den Tierköpfen, die wir als Ringösen bei den Shou-huan-tsun, den „Untierring“-Vasen der Han-Zeit, der Abb. 79 und 80

¹⁾ Heft 10, S. 25.



Abb. 140. Tsun, Vase, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb. 141 Lei, Urne, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

kennen gelernt haben. Kleine ungelente Tiger in Hochrelief, ein für die klassische Zeit unbekanntes Motiv für einen Vasenmantel sind symmetrisch auf die Bänder verteilt, und in den von Wellenlinien des Halses gebildeten Flächen erscheint ein Ornament eleganter Bogen, das wir unschwer auf das an gleicher Stelle stehende Drachenkopfmotiv in Zikadenbogen von Abb. 138 zurückführen. Ungewöhnliche, kleine Rüsselköpfe sind auf die Bänder gesetzt und verzieren das Haupt des T'ao-t'ieh.

In all den vielen Abweichungen von klassischen Vorbildern, dem Überladenen und Barocken erkennen wir die späte, mäßige Arbeit.

Die Bronze ist hell, der Boden gewaffelt, das Stück sehr reichlich mit gelber, grüner und roter Lackpatina bedeckt.

Wie die vorhergehenden, so macht auch das Tsun der Abb. 140 auf den ersten Blick den Eindruck einer Vase der ersten Epoche. Aber schon am Fuß bemerken wir den typischen Knick der den Tonvasen der Han-Zeit nachgebildeten Bronzevasen, wie er auch bei der Vase der Abb. 81 vorkam. Der Vasenmantel scheint ein T'ao-t'ieh-Hauptmuster zu tragen, doch suchen wir vergebens nach der einen ins Auge fallenden Maske: Wir sehen nur eine Reihe aus dem sonst flachen Muster hervorquellender Augen, um die herum sich Spiralen und Häkchen ziehen, denen das Motiv der Hörner und Ohren des T'ao-t'ieh zugrunde liegt. Das Muster wird von einer Reihe durchlöcherter Scheibchen eingerahmt, an denen das Mangelhafte der Ausführung deutlich zutage tritt. Ähnlich ist die Vasenschulter, worauf mäßig modellierte rindskopfähnliche Untiermasken mit starkgewundenen Hörnern liegen, dekoriert; den Hals schließt das Bogensehnenmuster ab.

Die Bronze ist rötlich, der Boden gewaffelt, sie trägt im Innern eine 25 Zeichen lange Inschrift, die zusammen mit dem Stücke gegossen ist. Sie zeigt wenig echten Edelrost, ist aber mit grüner und roter Lackpatina bedeckt. Nach Zeichnung, Ausführung und Patina darf das Stück in unsere Periode gesetzt werden.

LEI 罍

Ein Stück von ganz ähnlichem Charakter ist die urnenförmige Vase der Abb. 141. Nach Form und Ornament im allgemeinen könnte man sie wohl für ein älteres Stück halten, auch ist der Guß gut, und sie zeigt starke Spuren der Abnutzung. Und doch entdecken wir bei genauerem Zusehen wieder in den

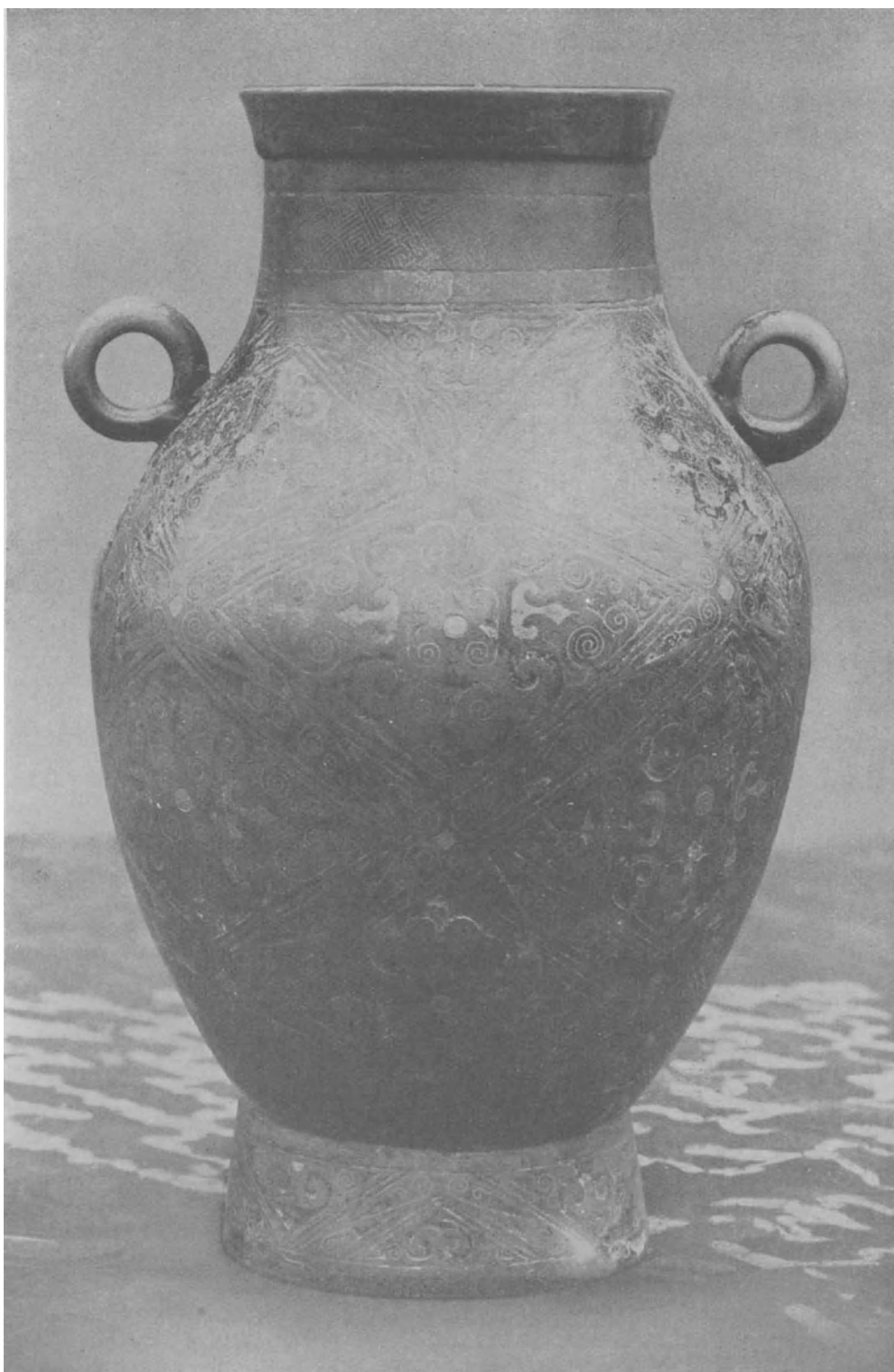


Abb. 142. Lei, Urne, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Motiven Eigentümlichkeiten, die auf späte Arbeit hindeuten, so vor allem in der den Mantel abschließenden Borte von Buckeln, in deren Zwischenräumen wir das späte Ring- und Hakenmotiv finden, das uns schon auf den Buckelborten der Glocke von Abb. 117 aufgefallen war.

So gut das Muster des Fußes ist, so schwach sind doch das Wolkengrundmuster an Mantel und Schulter und schließlich auch die dem Widder allzu ähnlichen weichlichen T'ao-t'ieh-Köpfe auf der Schulter.

Die Bronze ist rötlich, der Boden gewaffelt; falsche gelbe, blaue, grüne und Malachitpatina spiegelt höheres Alter vor.

In dem Lei der Abb. 142 tritt uns ein sehr typisches Stück unserer Zeit entgegen. Die Urne ist nicht nur mit Gold und Silber, sondern auch mit einer grünlichen Paste eingelegt. Diese Pastenintarsien kamen in der Tang-Zeit auf. Man findet sie in gleichmäßigem Grün und Schwarz, letzteres ähnlich dem matten Schwarz in den Nielloarbeiten anderer asiatischer Völker. Auch kommen nunmehr Intarsien in Malachit, der in kleinen Stücken in eine Lackschicht eingelassen ist, vor; diese sind entweder Vorgänger oder Nachfolger der Malachit-Lackpatina. Auf jeden Fall sind die beiden etwa gleichaltrig, wie man leicht erkennen kann, wenn man Lack und Malachiteinlagen mit der Lupe betrachtet; bei allen alten Stücken hat der Lack Risse erhalten und ist hier und da abgebröckelt, da er infolge der Verschiedenheit der Ausdehnungsfähigkeit von Lack und Metall nur schlecht auf letzterem haftet; bei neueren Arbeiten ist dies nicht in dem Maße der Fall. Sind gar keine Risse und Abbröckelungen vorhanden, so hat man es mit modernen Malachiteinlagen in Lack zu tun, wie diese bis zum heutigen Tage hergestellt werden.

Auch im Muster ist unser Stück interessant. Schon im Fuß finden wir die neuen Motive der herzförmigen Bogen und Anklänge an das persische Kaschmirschalmuster, dessen Ursprung man bekanntlich auf die Flamme des heiligen Feuers persischer Feueranbeter, die mit der Uräusschlange geschmückte ägyptische Stirnbinde oder das lanzettförmige Diadem mit umgebogener Spitze an den Turbanen asiatischer Herrscher zurückführt. Der Vasenmantel ist vom Hals bis zum Fuß in Felder eingeteilt, deren Füllung nichts mehr von den Mustern der vergangenen Epochen aufweist, wenn man nicht einige Doppelvoluten für Wolkenformen nehmen will. Auf dem Hals erblicken wir zum erstenmal das Mäandermuster in Gitterform. Die plump aufgesetzten Henkel — ein Verstoß, den ein Künstler der klassischen Zeit sich nie würde haben zu schulden kommen lassen — sind ebenfalls mit Intarsien versehen. Die Bronze



Abb. 143. Lei, Urne mit Deckel, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

ist hellrötlich, der Boden gewaffelt, die schwache Patina ist die für unsere Zeit typische.

Ein anderes Stück von Interesse gibt Abb. 143 wieder. Auf dem dort abgebildeten, mit Gold und Silber eingelegeten Lei finden wir zahlreiche neue Formen. Vom unteren Teil des Mantels anfangend sehen wir zunächst das zu behäbigen Spitzbogen verbreiterte Zikadenmuster. Es ist gefüllt mit herzförmigen Spitzen, drachenähnlichen Vögelköpfen, den Augen wie den Hauern des T'ao-t'ieh und mit seiner stark verästelten Kammlinie. Eine ähnliche Fülle von Motiven tritt uns auf dem mittleren Mantel entgegen. Da sehen wir auf dem von dem Beschauer rechts stehenden Teil die verschnörkelte Fratze des T'ao-t'ieh. Mit Mühe entdecken wir seine Augen, den Kamm, die Hörner; rechts und links erscheinen gestielte Vogel- und Walroßköpfe; ein Wust von Spiralen, Voluten, Punkten und unmotivierten Füllseln bedeckt die Fläche, breitangesetzte Ornamente wie die Bärte der Vogelköpfe verdünnen sich zur zarten Spirale, zu Arabesken — der Einfluß der Sassaniden und der sie 636 in Persien ablösenden Kalifenkunst. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so zerfahren, sind Schulterborte und Deckel verziert.

Die Bronze der Urne ist hellrötlich und trägt schwache, glatte, grünliche Patina.

Ein anderes, für unsere Epoche charakteristisches Lei finden wir in Abb. 144. Der Ringfuß und der untere Teil des Mantels sind glatt gelassen, während die übrige Vasenfläche in Zonen eingeteilt ist, die auf dem Mantel durch schmale Furchen voneinander getrennt sind. Der Hals und das mittlere Vasenband tragen das stark stilisierte Motiv der sich windenden Drachen, der untere Vasenrand ein aus Drachen- und Spiralenmotiven entstandenes geometrisches Muster und das Schulterband ein ähnliches Ornament, das hier in Dreiecke, die aus dem Zikadenmuster hervorgegangen sind, gesetzt ist.

Alle Verzierungen sind mit schwarzer Paste, in der Art der Nielloarbeit, und mit Malachitwürfeln in Lack eingeleget. Beide Intarsien sind im Laufe der Zeit stark beschädigt worden und vielfach herausgebröckelt.

Die Bronze ist hellrötlich und die schwache, mehrfarbige Patina glatt und ohne Tiefe.

I 彝

Das Gefäß für Kornopfer — I —, das Abb. 145 zeigt, scheint mit seinem stacheligen Körper wenig Klassisches an sich zu tragen. Trotzdem setzen alle chinesischen Quellen sein Ornament, das Pai-ju-wên, das 100-Zitzenmuster,



Abb. 144. Lei, Urne, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb. 145. I, Sakralgefäß zur Darbringung von Kornopfern, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr

in die erste Epoche. Wir haben unter den vielen Dutzenden dieser Sakralgefäße, die wir gesehen haben, kein einziges gefunden, das sich auch nur mit annähernder Wahrscheinlichkeit in die zweite Periode, geschweige denn in die erste setzen ließe. Man ist sich noch im unklaren darüber, woraus dieses eigentümliche Ornament hervorgegangen sein könnte. Die Abbildung menschlicher Formen auf Sakralgefäßen ist durchaus unchinesisch, und deshalb ist unseres Erachtens die Annahme zu verwerfen, daß das Pai-ju-Dekor aus einer buddhistischen Inkarnation, der Kuan-yin mit vielen Brüsten, hervorgegangen sei; wenn es der Fall wäre, würde auch immer erst die nachchristliche Zeit für das Motiv in Frage kommen können; denn selbst, wenn der Buddhismus schon in der vorchristlichen Zeit nach China kam — seine offizielle Einführung in China setzt man in das 1. Jahrhundert n. Chr. — ist doch jedenfalls die weibliche Kuan-yin erst eine späte Schöpfung der buddhistischen Heiligengeschichte. Am meisten Wahrscheinlichkeit scheint noch die Vermutung für sich zu haben, daß es aus dem Buckelmuster entstanden sei, das wir auf dem Ting der Abb. 6 und 7 als ein frühes klassisches Ornament kennen gelernt haben.

Die Fußborte mit Wolkengrund und dem Motiv der gehörnten Drachen und auch der obere Rand mit dem gleichen Grunde, der T'ao-t'ieh-Maske und den großschnäbligen Vögeln — obschon diese ein wenig weich in Umriß und Ausführung sind — könnten als klassische Muster gelten. Trotzdem ist das Stück zweifellos nur ein Erzeugnis unserer Periode. Die Bronze ist rötlich, der Guß mäßig, der Boden gewaffelt, und jedes Waffeck ist in der Mitte gepunkt, was einen interessanten Hinweis für die Entstehung des Zitzenmusters abgibt. Der innere Rand des Fußes trägt drei Gußzapfen; typische grüne Lackpatina von der Qualität unserer Zeit bedeckt die Oberfläche.

YU 卣

Ganz ähnlich steht es mit dem Yu, dem Henkelkrug der Abb. 146. Auch hier haben wir antike Ornamente, und chinesische Quellen bezeichnen unbedenklich ganz ähnliche Stücke als Arbeiten der Chou-Dynastie¹⁾. Auch stilkritisch läßt sich wenig gegen die Ausschmückung einwenden, wenn man nicht die Voluten an den Lefzen des T'ao-t'ieh-Maules auf Mantel und Deckel und die nach innen gebogenen kleinen rundlichen Zipfel des Kammes auf dem

¹⁾ Z. B. Hsi ch'ing ku chien, Heft 15, 16, 17.



Abb. 146. Yu, Henkelkrug mit Deckel, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Mantel für eine späte Beigabe nehmen will. Aber die am besten an den stilisierten Vögeln des Schulterbandes erkennbare Weichheit der Modellierung sowie die Flüchtigkeit in der Behandlung der Mittellinie der Augenbrauen der T'ao-t'ieh-Maske auf dem Mantel, bei welcher das Messer ausgeglitten ist, vornehmlich aber die geringe echte und die reiche Malachit- und Jaspis-Lack-Patina sprechen für die späte Herstellung des Stückes und seine wahrscheinliche Anfertigung in unserer Periode. Der Krug trägt eine gegossene Inschrift, und sein Boden ist gewaffelt.

HU 壺

Leider nur ein Hu, eine Reise- oder Pilgerflasche, wie wir sie ähnlich schon auf Abb. 84 sahen, können wir aus unserer Periode bringen — Abb. 147 —. Auch hier erhebt sich auf viereckigem Fuß der breitgedrückte Körper, sich zum schmucklosen Halse verengend und zwei Untierringe auf den Schultern tragend.

Die flachen Seiten sind mit einem Gittermuster bedeckt, das in leicht erhöhtem Rahmen den Durchblick auf das darunter liegende Grundmuster gewährt. Auf diesem bewegen sich stilisierte drachenähnliche Fabeltiere, deren Gliedmaßen durch Punkte gehöhlt sind. So gewinnt der Beschauer mit einiger Phantasie den Eindruck von einem gestirnten Himmel, und daher nennt der chinesische Kunstkenner dies Muster das „Stern-Gürtelband-Muster“¹⁾. Wir sahen es in etwas anderer Ausführung bei dem Tou der Abb. 94. Wer vermag zu sagen, was durch des Künstlers Seele ging, als er hinter das Gitter den Sternhimmel mit all den kleinen Drachen, ursprünglich die Personifikation der himmlischen Gewalten, legte?

Der Guß läßt zu wünschen übrig, die Bronze ist rötlich und leicht von grünlicher Patina überzogen.

CHIO 角

Das Horn — Chio — der Abb. 148, ein Sakral- oder Trinkgefäß, wie wir auf S. 102 sahen, ist mit Gold und Silber eingelegt, seine echte Patina ist die schwache, für unsere Zeit charakteristische; dafür ist es reich mit gelbbrauner,

¹⁾ Hsi ch'ing ku chien, Heft 36, S. 29.



Abb. 147. Hu, Pilgerflasche, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

grüner und blauer brüchiger Lackpatina bedeckt. Erkennen wir schon hierin die Merkmale unserer Epoche, so verrät sich auch das Muster, trotz der klassischen Form, wie so häufig in kleinen Nebensächlichkeiten. Auf dem Halse des Gefäßes, rechts und links neben den Hörnern des T'ao-t'ieh sehen wir die Spitzbogen des ehemaligen Zikadenmusters. An ihrem Fuße tragen sie eine Blume, einem Vergißmeinnicht nicht unähnlich, ein Motiv, das aus Indien oder wahrscheinlicher noch aus dem Sassanidenreiche nach China geweht wurde. So charakteristisch ist das Ornament, daß wir nicht weiter nach anderen Anzeichen für die späte Datierung der Arbeit zu suchen brauchen. Für den, der sich trotzdem die Mühe nehmen will, auf dem leider schlecht belichteten Horn nach solchen Indizien zu forschen, werden sie in den Voluten der T'ao-t'ieh-Maske auf dem unteren Gefäßmantel, in den Haken zur Rechten und Linken des T'ao-t'ieh oberhalb des Schulterabsatzes und in einigen Schnörkeln am Deckelrande auftauchen.

Es soll noch erwähnt werden, daß die als Deckelgriff gedachte Taube sich auch bei einem Stücke findet, welches das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ abbildet und in die Chou-Zeit setzt. Das Stück trägt ein häufiger vorkommendes, gegossenes Zeichen in Kartuschenform, ähnlich dem in Abb. 168, Nr. 15 wiedergegebenen.

HUO 盃

In dem Kessel — Huo — Abb. 149 finden wir eine Wiederholung der Kesselform, die wir in der vergangenen Periode bei Abb. 95 kennen gelernt hatten²⁾. Fast denselben Kessel, den wir hier wiedergeben, bildet das Hsi ch'ing ku chien ab³⁾; es setzt ihn in die Chou-Zeit. Wenn diese Datierung richtig sein sollte, würde man sich wundern müssen, daß eine solche Überfüllung des Stückes mit plastischen Figuren — Garudas auf Dämonen als Füße, ein Garuda als Schnauze, auf ihm eine Ratte, ein Drache, dessen Körper sich aus Schlangen zusammensetzt, als Henkel, drei Tauben und ein Vierfüßler — das Hsi ch'ing ku chien gibt ihn als Affen wieder — sich schon in so früher Zeit findet, wo man, wie wir an den Stücken, die wir prüfen konnten, gesehen haben, im allgemeinen sparsam mit Ornamenten war; auch daß der Garuda erst mit dem Buddhismus nach China kam, spricht unseres Erachtens gegen die frühe

¹⁾ Heft 26, S. 46.

²⁾ S. 197f.

³⁾ Heft 31, S. 56.



Abb. 148. Chio, Sakralgefäß für Wein, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Datierung eines derartigen Stückes. Schließlich finden wir auch in den Wolkenmotiven, welche die Schenkel des zum Henkel verlängerten Drachenleibes bedecken, wie in den graziös geschwungenen, stilisierten Drachenleibern, die als Metallintarsien auf dem Kesselmantel erscheinen, den Stil der späten Zeit. Mit dieser Datierung stimmt die schwache Patina überein. Auch der Besitzer des Stückes, Baron Sumitomo, setzt es in die T'ang-Dynastie.

I 匱

Wir erwähnten schon auf S. 200, daß ähnliche Gußkannen — I — wie die in Abb. 151 wiedergegebene sich, chinesischen Bronzwerken zufolge, schon in der ersten Periode fänden. Das hier wiedergegebene I gehört seiner geringen echten und seiner reichen blauen, gelben und roten, wie geflossen erscheinenden, künstlichen Lackpatina nach der dritten Epoche an. Deckelkopf und Deckelende stellen Tiermasken dar, wovon die vordere einen gehörnten Drachen, nach anderen ein Opferrind, die hintere das T'ao-t'ieh wiedergibt. Die übrigen Ornamente bieten wenig Typisches, doch glauben wir in den leichten Schnörkeln an den Seiten des Henkels persischen Einfluß zu sehen; auch mögen die drei übereinander stehenden Einkerbungen auf den verbreiterten und mit Voluten versehenen Hörnern der T'ao-t'ieh-Fratzen des Mantels, die sich ebenfalls an dem späten Tsun der Abb. 134 finden, ein neueres Motiv sein, obschon chinesische Bronzwerke¹⁾ dies Motiv, das wahrscheinlich die Ringe am Horn versinnbildlicht, in die erste Periode setzen.

Die Kanne, deren Arbeit mangelhaft ist, trägt eine Inschrift, die in die Bronze hineingeschnitten ist.

HSI 洗

Von den Hsi — den Wasserbecken — bringen wir in Abb. 150 eines von den wenigen Beispielen, die auch im Ornament als typisch für die T'ang-Periode gelten können. In der Form der Schale beachten wir zunächst die leicht geschwungenen Spitzbogen des Randes, der die Form der Blätter der im Buddhismus symbolisierten Lotusblume wiedergibt. Die obere Mantelhälfte ist, ganz im persischen Stile, in Medaillons eingeteilt, die Blumen und Blätter

¹⁾ Z. B. Tao chai chi chin lu, Heft 3, S. 34.



Abb. 149. Huo, Kessel, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb. 150. Hsi, Wasserbecken, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

sind in natürlichen Formen wiedergegeben. Ein schmaler glatter Streifen trennt die obere von der unteren Hälfte, die gerippte Akanthusblätter zeigt. Auf der Innenseite des Bodens liegt eine Lotusblume, an der Außenseite laufen zwei zur Schonung des Bodens bestimmte Roste. Die Patina des Stückes ist flach und farbenarm.

Wir finden ganz ähnliche Motive auf Metallspiegeln, die von allen, sonst wohl gelegentlich in ihrem Urteil auseinandergehenden Bronzekennern im Osten und Westen als T'ang-Arbeit bezeichnet werden. Auch die hier abgebildete Schale wird auf Grund ihres Musters schwerlich von irgend jemand in eine frühere Zeit als die T'ang-Periode gesetzt werden. Daß sie aber den späteren Perioden nicht angehört, lehrt die Patina, die für ein an der Luft aufbewahrtes Stück, wie das unsrige, vorzüglich entwickelt zu nennen ist. So ist diese Schale, trotz ihrer Unscheinbarkeit, ein immerhin wichtiges Glied in der Kette der Patinen, und von einem solchen Stücke aus dürfen wir weiterschließen auf das Alter anderer Stücke, welche die gleiche Art der Aufbewahrung, aber ein für unsere Periode fremdes Dekor aufweisen.

P'OU 甌

Von den P'ou, den großen Urnen, sind wir in der glücklichen Lage, aus der kaiserlichen Sammlung in Mukden mit Abb. 152 ein Stück von ganz besonderer Qualität zu bringen, das sich würdig den Metalleinlegearbeiten der vorigen Periode, wie wir sie von Abb. 68, 69, 87 und 88 her kennen, an die Seite stellt. Aber hier ist die Basis die hochgeschätzte weiße, harte Silberbronze, deren Ursprung sich, wie wir sahen¹⁾, im Dunkel der Urgeschichte verliert, und die in dieser Zeit der Wertung des Alten eine Wiedergeburt erlebt; das eingelegte Metall ist Kupfer.

Nur mit Mühe erkennen wir aus dem reichen Schmuck die einstigen Formen der sich wälzenden Drachen: in ganz feine Spiralen, in zierliche Häkchen und Schnörkel haben sich die ehemals so markigen Schweife aufgelöst. Und noch ein anderes, höchst interessantes Motiv: in der Ringhöhe sehen wir eine schmale, im Zickzack gebrochene Linie. Es sind die verschmolzenen Donnerkeile, die wir schon auf der Mundborte der Vase Abb. 137 beobachteten und dort als eine Reminiszenz an die Han-Zeit erkannten. Damals erschienen sie, —

¹⁾ S. 20.



Abb. 151. I, Gußkanne, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Abb. 86 und 87 — als mit den stumpfen Winkeln einander gegenübergestellte, langschenkelige Dreiecke. Diese Zickzacklinien der Blitze wiederholen sich auf den Seiten des Randes, wo sie ein anker- oder kreuzähnliches Ornament umschließen. Das Muster jeder Seite ist in einem dünnen Kupferbande eingefast, das sich schmucklos am Rande entlang zieht. In dieser Medaillonbildung, in der Auflösung des Drachenmotivs in feine Schnörkel, in den Ansätzen zur Arabeskenbildung erkennen wir unschwer persischen Einfluß.

Der hohe Boden der Urne ist eingesetzt, und an der Innenseite des Fußes sind Gußnähte sichtbar. Patina hat sich fast nur auf den Kupfereinlagen entwickelt, da die weiße Bronze bekanntlich Edelmetall nur sehr schwer erzeugt. Auf den Boden hat man die Patina durch Malachit und rote und gelbe Jaspisintarsien in Lack recht gut nachgeahmt.

CHIAO TOU 鑊斗

Das Kochgefäß — Chiao-tou —, das wir in Abb. 153 finden, ist nur zur Hälfte erhalten. Die obere Hälfte entsprach der unteren, wie wir das auf Abb. 110 gesehen haben. Wenn das zuletzt genannte ein Gerät eines Bürgers oder Soldaten gewesen ist, so haben wir es bei dem hier abgebildeten mit dem einer höheren Persönlichkeit zu tun. Nicht nur, daß die einfachen Ringe kunstvoll ornamentierte Ansätze erhalten haben, das Gefäß ist auch selbst mit einem geometrischen, Anklänge an das Drachenmotiv aufweisenden Muster bedeckt, das mit Malachit und rotem Jaspis in die Bronze eingelegt ist. Leider haben sich die Intarsien sehr schlecht gehalten; sie sind fast alle herausgesprungen. Die Bronze des Stückes ist hellrötlich und die Patina die für unsere Zeit übliche, flache.

LIEN 盦

Abb. 154 gibt eine Geschenkbüchse — Lien — wieder; ihre Form ist einfach: Auf drei Stummelfüßen steht eine zylindrische Röhre, die durch einen Mittelring in zwei Hälften geteilt ist. Ein flacher Deckel, der in der Mitte einen Knopf trägt, schließt sie ab. Der Henkel besteht aus einem



Abb. 152. P'ou, Urne, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

festen Bügel mit Drachenköpfen an den Enden, vier Doppelgliedern und zwei Ringen.

Eine ganz ähnliche bildet das Hsi ch'ing ku chien¹⁾ ab, nur ist der Mantel dort glatt, während er hier Kreise mit Spiralen und Drachenelemente auf flachem Wolkengrund trägt; auch ist hier der Deckelknopf gut modelliert, dort dient ein einfacher Ring als Deckelgriff. Jene Büchse wird in die Han-Zeit verwiesen; sie ist 6,2 chinesische Zoll hoch, und ihr Durchmesser mißt 3,7 chinesische Zoll; ihr Gewicht beträgt 38 Tael.

Wir haben es hier aller Wahrscheinlichkeit nach mit einem Stücke zu tun, das in die beiden letzten Perioden insofern fällt, als Henkel und Deckelknopf in die Han-Zeit, alles andere aber in die Tang-Zeit zu setzen sind. Wenigstens deuten hierauf die gänzlich verschiedenen Patinen der betreffenden Teile. Die des Henkelbügels ist unzweifelhaft echt und typisch für die vorige Periode; auch der noch Spuren der Vergoldung tragende Deckelknopf gehört ihr an; das Gefäß selbst hingegen sowie den Deckelbogen verziert die charakteristische Lackpatina.

Derartige Stücke begegnen dem Sammler häufiger. Einzelne Teile alter Bronzen, besonders Vasen- oder Opfergefäßdeckel, die ohne das dazu gehörige Stück gefunden werden, gelangen öfters in die Hände spekulativer Händler, denen es nicht schwer wird, aus den Abbildungen der alten Bronzewerke und unter Zuhilfenahme des Musters zu dem Fundstücke selbst den fehlenden Teil zu rekonstruieren. Gewöhnlich wird dann durch Malachitpatina das ergänzte Stück verschönt und der Sammler, dessen Aufmerksamkeit auf den echten, alten Teil gelenkt wird und der sich von der Echtheit nur des einen Teils überzeugt und befriedigt das Stück erwirbt, pflegt um eine Erfahrung, wohl im besten Falle aber nur um die Hälfte einer guten Bronze reicher zu sein. Es kommt hinzu, daß diese Ergänzungen nicht nur heute noch vorgenommen werden, sondern, wie wir an unserem Stück sahen, Jahrhunderte weit zurückliegen. Gelegentlich versucht der Händler auch, nicht zusammengehörige Teile derselben Gefäßart als ein Stück an den Mann zu bringen, um so einen höheren Preis zu erzielen, als wenn er sie einzeln verkauft. In solchen Fällen erkennt man gewöhnlich an der Verschiedenheit des Musters, der Qualität der Arbeit oder schließlich auch der Patina die Fälschung.

¹⁾ Hef 35, S. 16.

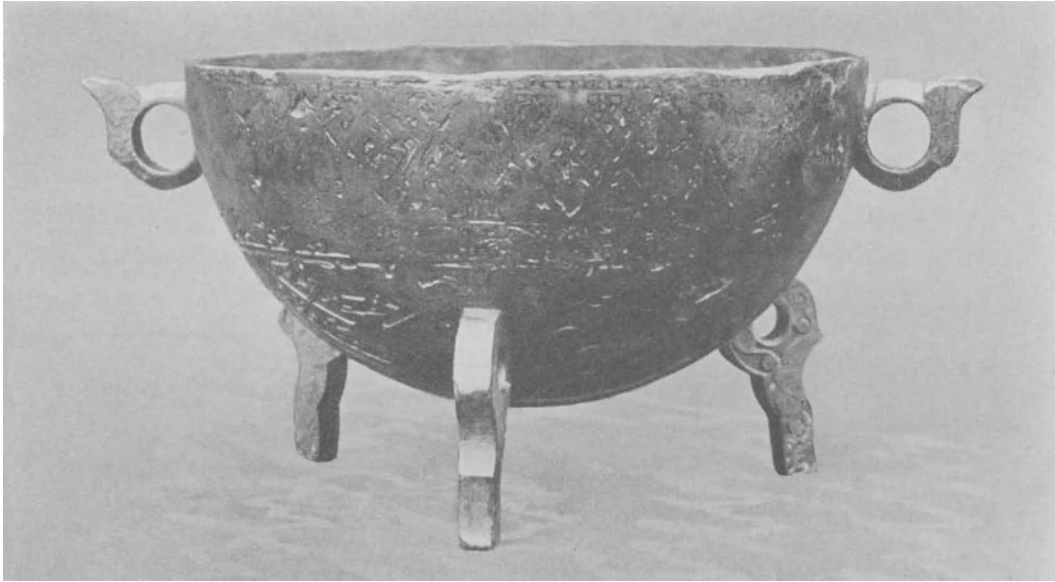


Abb. 153. Unterer Teil eines Chiao-tou, Kochgefäßes, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



Abb 154. Lien, Geschenkbüchse mit Deckel und Henkel, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

GEGENSTÄNDE GEWERBLICHER KLEINKUNST

Wir kommen noch zu einigen Gegenständen der Kleinkunst, wovon wir zunächst den Weihrauchbrenner — Hsün-lu — Abb. 155 betrachten. Er ist einer der zierlichen, kleinen Dreifüße, der Epigonen des Ting, wie sie besonders im 2. Jahrhundert n. Chr. in China beliebt wurden¹⁾, die wegen ihrer Nützlichkeit als Schalen jeder Art auch das Wohlgefallen der Europäer und Amerikaner erweckten und deshalb in zahllosen Mengen und immer besseren Fälschungen auch heute noch hergestellt werden.

Auf unserem Hsün-lu hat sich das Ornament der Tiermaske auf den Stummelfüßen, das wir bei Abb. 106 in ursprünglicherer Form sahen, gut erhalten. Der Mantel ist in drei Zonen eingeteilt, die ein mit Silber eingelegtes, ziemlich langweiliges Dreieck- und Spiralenornament aufweisen.

Die Bronze des Stückes ist rötlich, die Patina schwach und glatt.

Ähnliche kleine Stücke sehen wir bei Abb. 156; a und c stellen Tuschwasserbehälter — Yen-ti — dar, das sind Gefäße, woraus der Schreiber oder Literat das Wasser, dessen er zum Anreiben der Tusche bedarf, auf den Tuschstein tropft. Der „Wassertropfer“ — a — steht auf einem geschnitzten Schwarzholzuntersatz. Er besteht aus vier mit Spiralen verzierten Wulsten, die mit guter grüner Patina bedeckt sind, und trägt in der Mitte das Tropfloch. Das Yen-ti bei c hat die Form eines Fläschchens, wie sie als Arzneifläschchen damals in Übung waren, die markigen Vorgänger eines entarteten Geschlechtes, des großen Sammelobjektes der Schnupftabaksfläschchen. Die Breitseiten des Gefäßes sind mit einem Dämon von guter Modellierung bedeckt, worin die Künstler der T'ang-Zeit bekanntlich Meister waren. Hervorragend ist die Verteilung der Figur im gegebenen Raum: Wie der Dämon den Kopf zwischen die Schultern zieht, wie er die Hände auf die Knie stützt, die Behandlung der Muskeln, alles das zeigt volle Beherrschung des Raumes und des Materials. Leider sind die meisten der prächtigen bronzenen figürlichen Darstellungen der T'ang-Zeit nicht mehr erhalten. Sie sind eingeschmolzen und zu Geld gemünzt. Immerhin dürfen wir hoffen, daß auf diesem Gebiete noch mancher

¹⁾ Das Po ku t'u lu unterscheidet zwischen den großen Ting (nai), den mittelgroßen (ting) und den kleinen (tzü), und es sagt, daß die kleinen Glück und Reichtum bringen, weil das Zeichen für tzü aus den Zeichen für Reichtum und ting zusammengesetzt sei. A. a. O., Bd. V. S. 46. Leider ist, wie hierzu bemerkt werden darf, auf die Erklärungen des Po ku t'u lu, das ein Werk aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts ist, kein unbedingter Verlaß.



Abb. 155. Hsün-lu, Weihrauchbrenner, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.



a

b

c

Abb. 156.

a und c. Yen-ti, Tuschwasserbehälter. b. Shu-chen, Buchbeschwerer
III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

wichtige Fund im Innern Chinas getan wird. Das wenige, was bisher davon bekannt geworden ist, rechtfertigt noch nicht eine zusammenfassende Darstellung.

Beide Seiten des Fläschchens tragen die gleiche Figur, die Schmalseiten sind glatt. Schwache, rote und grüne Patina hat die rötliche Bronze überzogen.

Das Shu-chên, der Buchbeschwerer — b —, stellt einen zusammengekauerten Hund dar. Er ist gut modelliert und vergoldet. Grüne Patina hat sich durch die Vergoldung gefressen. Die Bronze steht auf einem Schwarzholzuntersatz. Die kaiserliche Sammlung enthält davon ein Paar.

Einen anderen Buchbeschwerer bringt Abb. 157. Er stellt einen Hund mit jenem löwenähnlichen Kopfe dar, der später unter dem Namen des „Himmels-hundes“ vielfache Nachbildungen erfahren hat. Der Hund trägt ein Band mit einer Schelle um den Hals, das auf dem Rücken in einzelne Streifen aufgelöst ist. Die Modellierung des Stückes ist streng, die Tiefen sind hart, so daß chinesische Kenner diese Bronze als aus der Steinform gegossen bezeichnen¹⁾. Es ist ein Vollguß; Gußnähte sind nicht sichtbar, Edelrost ist nur schwach entwickelt.

Die letzte Abb. 158 bildet eine Spange — K'ou — von ungewöhnlicher Länge und einer Feinheit der Arbeit ab, wie sie bei chinesischen Schnallen selten angetroffen wird. Sie ist auf der Vorderseite stark vergoldet, auf der Rückseite versilbert. Es ist ein Rattenkönig von verschlungenen Drachen, durch die der Beschauer sich nur schwer findet. Wenn wir von unten anfangen und die Voluten verfolgen, kommen wir bald zur ersten Drachenfratze. Nase und Augen treten deutlich hervor. Dann windet sich der Körper, umwunden von einem anderen, bis sein Schweif den Kopf des ihm am anderen Spangenenende gegenüberliegenden Drachen erreicht. In den Verdickungen der Volutenenden sehen wir die Entstehung des „Sternen-Gürtelband-Musters“, das wir von Abb. 147 her kennen.

Die Bronze unserer Schnalle ist rötlich; sie trägt keine Inschrift und ist mit geringer, aber echter Patina bedeckt; ihre Vorderseite ist nachziseliert.

Die Form dieser Schnallen geht in frühe Zeiten zurück. In der Sammlung Tuan Fangs befanden sich mehrere Stücke aus der Han-Zeit, die Inschriften trugen. Sie sind ein beliebtes Objekt der Fälscher, die sie häufig mit Silberinlagen verzieren und mit Schriftzeichen im Han-Stil schmücken.

¹⁾ Vgl. S. 36.

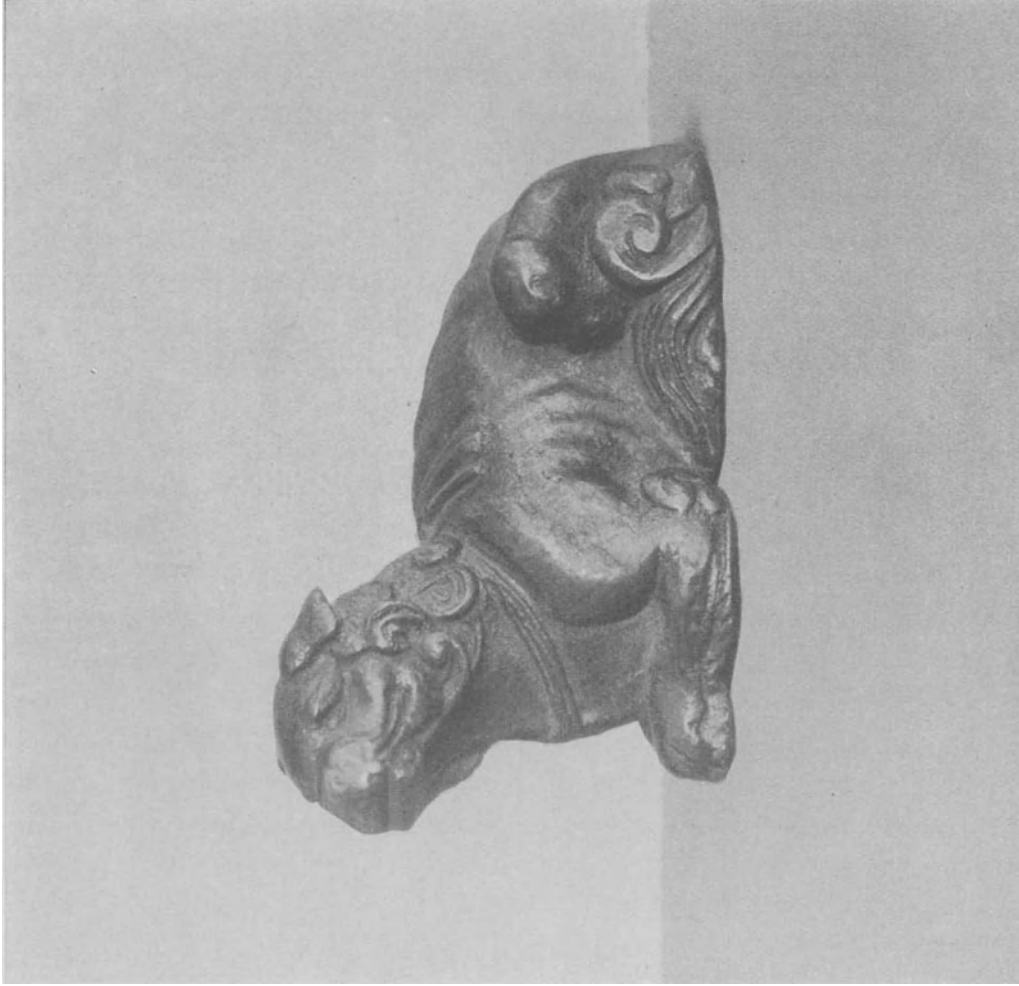


Abb. 157. Shu-chen, Buchbeschwerer, III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

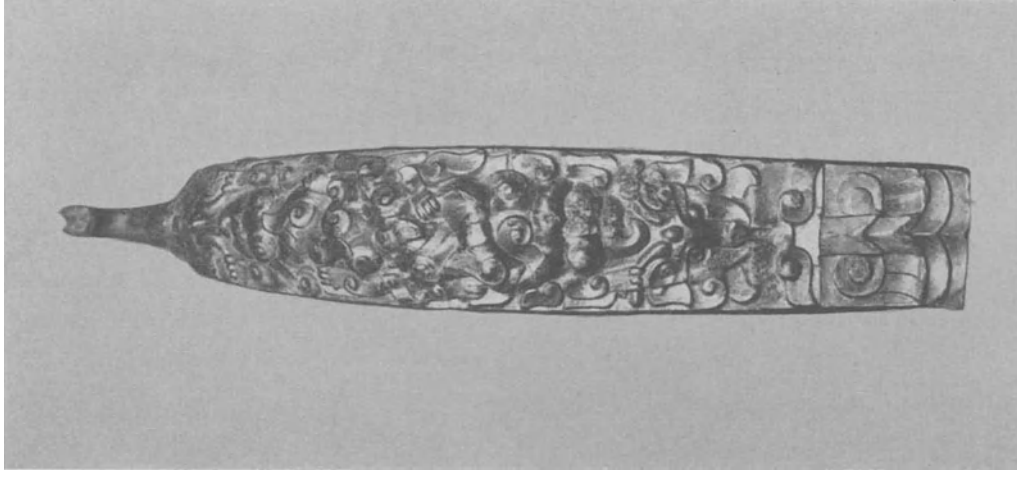


Abb. 158. Kou, Spange
III. Periode: 618 bis 960 n. Chr.

Ornamente

Wir kommen zur Besprechung der Ornamente chinesischer Bronzen und können uns hierbei kurz fassen, weil wir bereits eingehend bei jedem Stück seine Ausschmückung erörtert haben. Es kann uns naturgemäß bei dem geringen bisher vorliegenden Material auch nicht in den Sinn kommen, eine Geschichte der chinesischen Ornamentik unserer Epochen zu geben, denn dazu würde ein Eingehen auf die Töpfereikunst, Steinskulptur, Nephritschnitzerei und andere kunstgewerbliche Arbeiten nötig sein, mit anderen Worten, es wären Gebiete zu berühren, die heute noch nicht als vollständig durchforscht bezeichnet werden können. Fast alljährlich haben Ausgrabungen neue überraschende Entdeckungen darin gebracht. So viel aber kann doch auch schon aus unserem Material entnommen werden, daß wir es mit einer typisch asiatischen Ornamentik zu tun haben, einer Ornamentik, die wie die asiatische Kunst überhaupt, im Transzendentalen ihren letzten Angelpunkt findet. Es sind nicht die lieblichen, einschmeichelnden Ornamente der klassischen griechischen oder römischen Kunst, die uns so leicht verständlich sind, weil sie den Odem verbreiten, der durch unsere ganze klassische Erziehung geht, mit ihrer Freude am Leben, an der Schönheit des Körpers, dem Gleichmaß der Natur; in solche Realitäten des Lebens verirrt sich chinesische Kunst nur selten, chinesische Ornamentik fast nie.

Aus der Höhe der Weltauffassung und der Empfindung, woraus die Philosophen der Chou-Dynastie auf die Welt und der Menschen Gebaren sahen, war organisches Leben nicht mehr zu erkennen, Menschen, Tiere, Pflanzen, die ganze Umwelt weltfroher Westländer war längst ihren Augen entschwunden. Nur die gewaltigen Riesenkörper vorweltlicher Urtiere, durch den Weltraum eilende unheimliche, unfaßbare Personifikationen irgendwelcher Mächte in anorganische Ornamente reflektiert, bilden den Hauptschatz ihrer künstlerischen Phantasie. In dem ganzen Reichtum und dem dithyrambischen Schwunge orientalischen Empfindens wandeln sie dasselbe Motiv in immer neuen Formen ab. Aber während die Band- und Tierornamente des nordischen Kunstkreises in ihrem quälenden Gewirr die ganze Zerrissenheit und das Unbefriedigte, Unabgeklärte der seelischen Empfindungen dieser Frühvölker wiedergeben, werden die den Untieren entlehnten Ornamente des chinesischen Kunstschatzes zum sauberen, einfältigen, ruhigen, ausgeglichenen, zum abstrakten Ornament. Nur in ganz seltenen Fällen verdichtet es sich zur

Gestalt. Weit häufiger aber sagt die chinesische Kunst sich auch von jenen Gebilden los und wendet sich zum Geometrischen, zum rein Abstrakten, zum Ornament *κατ' εἰσοχην*. Es sind nicht die schlechtesten Stücke, welche diese kristallinische Klarheit und Erhabenheit der Empfindungen ihrer Meister widerspiegeln, die ihre Zuflucht zu dem Credo nehmen: „Ich habe erkannt, daß ich nicht erkennen kann, und deshalb lebe ich in Abgeklärtheit und einziger Ruhe.“ Es ist häufig, als kämpften im Herzen der Künstler zwei Weltanschauungen miteinander, die eine, die ursprüngliche, den unerforschlichen Naturkräften und ihren Personifikationen noch hörige, die andere, die geläuterte, in den Bahnen höchster Philosophie, im Abstrakten wandelnde. Keineswegs soll damit gesagt sein, daß das geometrische Ornament das spätere ist. Jene Weltauffassungen mögen jahrhundert-, jahrtausendlang nebeneinander hergegangen sein, ehe sich ihr künstlerischer Ausdruck im Ornamente niederschlug. Im bunten Wirbel der Zeiten waren beide Kunstrichtungen längst zum Gemeingut der Künstler geworden.

Es ist interessant zu beobachten, wie in der Han-Dynastie der westliche Einschlag in der Ornamentik sich durch Einfügung organischer Ornamente — Blätter, Trauben, Tiere, Menschen — geltend macht; er hat ebensowenig Bestand in China gehabt wie westliche Religionen. Chinesische Kunst und chinesische Philosophie haben sie beide wieder verschlungen.

Bei der Reichhaltigkeit des chinesischen Ornamentenschatzes wie der Vielzahl der Sakralgefäße liegt die Vermutung nahe, daß ursprünglich bestimmte Tiermuster zu bestimmten Gefäßen in besonderer Beziehung gestanden haben. Spuren davon lassen sich heute noch nachweisen, wenn es bisher auch nicht gelungen ist, die Ornamente im obigen Sinn zu lokalisieren. Mit Bestimmtheit aber läßt sich sagen, daß die Tiergestalten nicht nur die Schöpfungen einer in Linien schwelgenden Phantasie waren, sondern viele von ihnen waren Symbole von Mächten, die der Opfernde anrief, oder die er zu beschwichtigen trachtete, und die seit Urzeiten in der chinesischen Ideenwelt eine gewichtige Rolle spielten.

Man hat auf Grund der Holzschnitte in chinesischen Bronzekatalogen die Ornamentik der Bronzen zu erschöpfen versucht, aber so reichhaltig an Formen und Mustern diese Werke auch sind, so ungeeignet sind sie doch, wegen häufiger Abweichungen der Zeichnung in Details, für eine abschließende stilkritische Betrachtung. Erst wenn man die Motive und Ornamente selbst an Originalstücken der verschiedenen Epochen studiert hat und weiß, was der Holzschnitzer genauer, was er nachlässiger abzubilden pflegt, vermögen wir

schließlich auch die Ornamentik der Abbildungen in den Bronzekatalogen zu lesen. Daß aber, wie man behauptet hat, auf diese Abbildungen überhaupt kein Wert zu legen sei, hieße das Kind mit dem Bade ausschütten. Um die Richtigkeit jener Behauptung darzutun, hat man darauf hingewiesen, daß spätere Auflagen jener Kataloge in der Wiedergabe der Ornamente deutliche Abweichungen von der ersten oder den früheren Auflagen aufwiesen, und hat auch angeführt, daß eine in einem 1822 erschienenen Werke, dem Chin shih so, wiedergegebene Bronze, die sich angeblich seit 1565 n. Chr. in einem buddhistischen Tempel auf der Silberinsel im Yang-tzü befindet, und die Hirth dort später photographiert hat, von dieser Photographie erheblich abweicht. Man kann dahingestellt sein lassen, ob Holzschnitt und Photographie dieselbe Bronze abbilden, oder ob diese nicht vielleicht von liebloser oder allzu liebender Hand im Laufe der Zeit durch eine andere ersetzt worden ist. Jedenfalls braucht uns aber eine Abbildung des 19. Jahrhunderts, zumal es dabei mehr auf die Besprechung der Inschriften von Bronzen und Steinen ankam als auf die genaue Wiedergabe der Formen der Stücke selbst, nicht irre zu machen an der Fähigkeit der Künstler, welche die kaiserlichen Sammlungen abkonterfeiten, und es gibt zwei besonders charakteristische Erzeugnisse der Bronzekunst an denen sich die relative Genauigkeit wenigstens der ersten Ausgaben der Kataloge sehr gut verfolgen läßt: das eine, ein sehr häufig vorkommendes Stück, die Bronzespiegel, und das andere ein sehr seltenes, die großen Bronzepauken, von denen wir oben¹⁾ sprachen. Beide weisen so charakteristische Merkmale auf, daß sich ihre späteren Nachahmungen leicht von den ursprünglichen Formen unterscheiden lassen. Bei beiden Gruppen ist nun die Übereinstimmung der Abbildungen in den Katalogen mit den Originalstücken im allgemeinen eine recht bemerkenswerte. Dasselbe gilt von dem allerdings nur im Manuskript vorliegenden Kataloge der kaiserlichen Bronzesammlung in Mukden sowie dem Kataloge, der einen Teil der Bronzesammlung des Vizekönigs Tuan Fang beschreibt.

Wir halten es endlich auch für müßig, die Lösung der von anderen aufge-rollten Frage zu versuchen, ob die Chinesen zuerst ganze Tiere oder nur Teile davon, wie Augen, Hauer, Ohren, auf ihren Bronzen abgebildet hätten. Wir wissen gar nicht, auf welcher Höhe des Kunstempfindens und der bildenden Kunst sich die Chinesen zur Zeit der Erfindung des Bronzegusses befanden,

¹⁾ S. 224f.

wissen nicht, ob sich die Ausschmückung ihrer Geräte in Ton und Holz, die der Verfertigung von Bronzegefäßen vorausgegangen sein und wahrscheinlich für diese die Vorlagen geliefert haben dürften, auf Strichornamente beschränkte oder ob man damals schon Tier- und Pflanzenmotive oder Symbole verwandte. Wir können nur so viel sagen, daß die Darstellung einzelner charakteristischer Teile eines Tieres oder Fabelwesens wie der Augen, des Kammes oder der Hauer des T'ao-t'ieh keineswegs, wie man behauptet hat, notwendigerweise eine spätere Kunstperiode darzustellen braucht als die Wiedergabe der ganzen Figur, denn an sich ist es jedenfalls leichter, Augen, Hörner, Kamm, Maul und Hauer eines Fabeltieres auf die Mantelfläche der Bronze, z. B. des Dreifußes oder des Kessels, zu setzen als seine ganze Figur harmonisch den Formen der Bronze einzufügen. Andererseits ist nicht einzusehen, warum ein Künstler nicht von Anfang an einen Henkel, Griff oder Stiel, der als solcher schon einer Tierform ähnlich war, plastisch als Tier wiedergegeben haben sollte.

Wir lassen nunmehr die einzelnen Motive, soweit wir sie von unseren Abbildungen her kennen, an unseren Augen vorüberziehen, um uns über ihre Entwicklung Rechenschaft zu geben.

Man wird immer geneigt sein, undekorierte, glatte Bronzen in eine frühere Zeit zu verweisen als verzierte; dieses Gefühl ist aber nicht immer das richtige. Bei Gegenständen des täglichen Gebrauches, wie der Schüssel auf Abb. 45, der Lampe auf Abb. 41, der Glocke auf Abb. 51 mag es zutreffen. Bei den Vasen auf Abb. 83 und 78, der Glocke auf Abb. 118, dem Trinkschälchen auf Abb. 107, ist indessen gerade das Fehlen der Ornamente ein Zeichen für eine spätere Epoche, für eine verfeinerte Zeit, die durch die Schönheit der Form allein zu wirken versuchte und deshalb bei diesen Bronzen das Dekor als störend empfand und verschmähte.

Auch das von der Drehscheibe des Töpfers stammende Furchenornament hat stets als eine primitive Verzierung gegolten. Trotzdem finden wir es auf unseren Bronzen der ersten Periode nur bei dem Sakralgefäß Abb. 24 in Verbindung mit höherstehenden, entwickelteren Mustern, während es gerade bei Bronzen der zweiten Epoche, den Vasen der Abb. 80 und 81 sowie der Schale Abb. 103 als einziger oder wenigstens fast als einziger Schmuck vorkommt. Bei den Vasen Abb. 88 und 144, beides Erzeugnisse der letzten Epochen, taucht es als nebensächliches Motiv auf.

Strichmuster kommen in der chinesischen Bronzekunst nicht häufig vor, und da man solche allgemein an den Anfang der Schmuckkunst setzt, so neigen wir zu der Annahme, daß diese in China die ersten Stadien schon eine geraume Zeit hinter sich gelassen hatte, als die Kunst, Gefäße aus Bronze zu gießen, einsetzte. Ein primitives und trotzdem erst auf einer Vase der Han-Zeit gebrauchtes Strichmuster finden wir bei der eben erwähnten Vase von Abb. 81; wenn uns nicht ein ganz ähnliches auf einer Vase der Tuan Fangschen Sammlung bekannt wäre, könnte man glauben, daß es sich hier um einen vereinzelt Einfall nicht des Gießers, sondern des Besitzers der Vase handelte, der das Muster nachträglich eingrub. So sehr fällt dies Ornament aus der Zeit heraus, wohinein die Vase zu setzen ist. Strichornamente, die schon eine gewisse Entwicklung aufweisen, gibt die Schale der Abb. 36 wieder; hier sehen wir sie in Verbindung mit Kreisen, Haken und Drei- und Vierecken, die mit laufender Linie oder kongruenten Figuren gefüllt sind. Aus diesen ungleichmäßigen Vierecken mit laufender Linie mag das sogenannte „Wolkenmuster“ hervorgegangen sein, das wir auch als Untergrund für andere größere, hervortretende Ornamente kennen. Die Drei- und Vierecke, die wir hier noch in unregelmäßiger Folge nebeneinander gestellt sehen, finden wir bei dem Yu Abb. 25 in regelmäßigen, gefüllten Drei- und Vierecken zu einem Bande vereinigt. Hiermit tritt ein anderes interessantes Motiv auf: die durch die Trennungslinien dieser Figuren gebildete Waffelung, die wir vielfach als eine Art Marke am Boden alter sowohl wie späterer Bronzen finden. Die Waffelung kommt auch auf dem Gefäßmantel vor, und zwar in der Regel unter Hebung der Mitte mit einem Buckel- oder Zitzenmotive, als sogenanntes Pai-ju-wên oder „100-Zitzenmuster“ (Abb. 7 und 145). Die Buckel finden sich dann auch ohne den Waffelgrund wie bei dem Ting Abb. 6.

Über die Bedeutung dieses Ornaments sind die Ansichten geteilt. Während die einen glauben, daß es aus den Klangzapfen der Glocke Abb. 50 entstanden sei, sehen andere darin die Fortentwicklung der einfachen Nägelverzierung, wie sie fast bei allen Völkern im Beginn ihrer Kunst gebräuchlich gewesen ist. Wang Fu, der Verfasser des Po ku t'u lu, erblickt in dem Ornament lediglich die Wiedergabe von Zitzen, und zwar als das Symbol des Nährenden, Lebenerhaltenden, des göttlichen Schutzes.

Daß den ältesten Formen des Buckelmotivs, die wir von Abb. 6 und 7 her kennen, bereits diese Bedeutung innegewohnt haben soll, wird schon nach der Form der Buckel mit Recht bezweifelt werden. In der Form, zu der es

sich bei Abb. 145 entwickelt hat, kann man allerdings Brüste erblicken. Ein Zusammenhang mit der buddhistischen Gottheit der Barmherzigkeit, der Kuan-yin mit den einhundert Brüsten, würde aber, wie wir bereits oben¹⁾ streiften, nur für spätere Erzeugnisse in Frage kommen können, denn wenn auch der Buddhismus in China bereits vor Christus bekannt gewesen sein mag, so war, auch in China, Kuan-yin anfangs eine männliche buddhistische Inkarnation, die sich erst später, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der T'ang-Dynastie zu einer weiblichen Heiligen umbildete; noch später liegt das Aufkommen der Kuan-yin mit den einhundert Brüsten.

Das eben erwähnte, aus den Drei- und Vierecken mit laufender Linie oder kongruenten Figuren hervorgegangene „*Wolkenmuster*“ finden wir als füllenden Untergrund für das Hauptornament auf vielen von unseren Abbildungen. Man kann dabei drei Gattungen des Wolkenmusters unterscheiden, die auch zeitlich, und zwar in der Folge, wie wir sie aufführen, voneinander getrennt zu liegen scheinen. Die erste sehen wir am deutlichsten bei den Abb. 4, 11 und 13. Hier sind die Wolkenspiralen eine einfache Ergänzung des Hauptornaments. Sie füllen unaufdringlich den freien Raum; bald größer, bald kleiner, ohne sich sklavisch den Formen des Hauptornaments anzupassen, liegen sie lose nebeneinander gereiht. Es ist noch eine gewisse Phantasie, eine Individualität im Motiv. Ähnlich ist das Wolkenmuster z. B. bei Abb. 5, 8, 23, 71, 72, 73 und 75 aufgefaßt.

Die zweite Art wird uns am klarsten aus den Abbildungen 74, 92, 133, 134 und 151. Hier ist das Ornament regelmäßiger geworden; charakterlos liegen die gleichgroßen, oft viereckigen Motive nebeneinander. Durch diese Einformigkeit und eine handwerksmäßig genaue Ausarbeitung wird das Muster — in merkwürdigem Gegensatz zu ähnlichen Erscheinungen bei Stoff- oder Tapetenmustern — aufdringlich, es springt ins Auge, beansprucht, durch Lichtreflexe, welche die sorgfältige Arbeit erzeugt, unterstützt — wie z. B. bei Abb. 67 und 111 — die Aufmerksamkeit des Betrachters.

Die dritte Art des Wolkenmusters ist die verwaschene und verflachte Form, wie sie bei Abb. 132 und 141 erscheint. Hier schließen sich bald eckige, bald runde Spiralen schmiegsam der Form des Hauptornaments an — Abb. 132 — oder füllen in der aufgelösten Form großer einfacher oder kleiner Doppelspiralen ohne engere Beziehung zu jenem den Grund — Abb. 141 —. Ver-

¹⁾ S. 271.

wandtes finden wir bei den Metallintarsien der Gefäße von Abb. 142 und 143. In dem Wolkenmuster ein Rad zu sehen und dieses, wie das geschehen ist, für das Symbol des rollenden Donners zu setzen, will uns gekünstelt und der natürlichen linearen Entwicklung widerstreitend erscheinen.

Ein anderes Motiv, worin die Spiralen eine Rolle spielen, ist das der Scheibe, die wahrscheinlich ursprünglich wie bei allen Völkern so auch hier Sonnen- oder Mondscheibe darstellt. Charakteristisch für die chinesische Darstellung ist, daß sie fast immer mit Spiralen auftritt, die vom Rande nach dem Innern des Kreises laufen und so die Drehung der Scheibe, die Wirbel der Luft oder auch des Staubes, wie wir es bei der Wagennabe Abb. 53 sahen, andeuten. In flacher Form treffen wir die Scheibe mit ihren Spiralen auf der oberen Mantelborte des Lien der Abb. 154, in eingelegter Arbeit auf der Vase Abb. 89, erhaben und eingelegt bei Abb. 69 und 143 und in erhabener Arbeit modelliert auf den Buckeln der Gefäße von Abb. 131 und 141.

Auch auf dem Tuschwasserbehälter a der Abb. 156 und den Glockenbuckeln Abb. 113 sehen wir die Spirale als Schmuck verwandt; hier haben aber die Buckel mit der Scheibe nichts zu tun, denn in dem einen Falle sind sie das Überbleibsel der Klangzapfen, in dem anderen spricht ihre quadratische Anordnung gegen den Gedanken des Scheibenmotivs.

Eine Scheibe ohne Spiralschmuck haben wir in der Einhornkampfszene auf der Vase von Abb. 86 kennen gelernt, wo sie wohl zweifellos die Sonne darstellen soll, und ferner auf dem Glockenmantel der Abb. 52, wo sie einen Mittelpunkt trägt und von uns deshalb als Augenornament gedeutet wurde, das auf dieser Glocke zur Darstellung des zweiten Gesichtes benutzt worden ist. Als Kreis kommt schließlich auch ein Drachenpaar vor, das sich gegenseitig in den Schweif beißt, und das wir auf der Schale der Abb. 100 fanden.

Von anderen einfacheren Ornamenten ist das Wellenbandmuster zu nennen, das wir von dem Ting von Abb. 60, der Glocke von Abb. 114, dem Vasenhaken von Abb. 77 sowie dem Deckel von Abb. 58 her kennen, in welchem letzterem Fall es zur Andeutung des Wassers für die darauf ruhenden Enten gewählt worden sein mag. Beide Stücke gehören der zweiten Periode an, und wir erinnern uns nicht, es auf solchen der ersten Epoche angetroffen zu haben.

Ein anderes sehr bescheidenes und altes Ornament ist das von wenigen glatten, meist paarweise parallel nebeneinander herlaufenden, erhabenen Linien gebildete, dem die Chinesen den passenden, von einer ihrer Lieblings-

beschäftigungen entnommenen Namen des „Bogensehnenmusters“, Hsien-wên, gegeben haben. In seiner Ursprünglichkeit als alleiniges Motiv finden wir es bei dem Chioh der Abb. 27 und dem Chia der Abb. 28. Es wird, in Verbindung mit anderen Ornamenten, zu einem beliebten Motiv auf Bechern und Pokalen; so finden wir es bei Abb. 11, 12, 13, 18, 19, 30, 31, 32, 132 und 140; aber auch auf anderen Gefäßen wie der Urne der Abb. 143, der Pfanne Abb. 109, und vor allem auf den Pauken der Abb. 119, 120 und 123 tritt es auf.

Wir kommen zu dem ersten der komplizierten Muster, dem Lei-wên oder Donnermuster. Wir glauben seine Urform auf Abb. 29 zu sehen, wo wir auf dem linken Teile des obersten Bandes ein nach links gewandtes Fabelwesen erblicken, ein Fabelwesen mit rüsselförmigem Maul, großem Kopf und Auge, nach hinten gerolltem Horn, einem auf dem Rücken geringelten Schweif, kleinen Füßen, einen Teil von Spiralenreihen und mit langen, mit Widerhaken versehenen Schuppen auf dem Rücken. An Gestalt hat es etwas Mammutähnliches an sich. Die Form, worin das zum Band stilisierte Motiv sich auflöst, finden wir bei dem Ting der Abb. 3; diese letztere Borte aber kann unseres Erachtens ebensogut auf die Motive der Bänder des Gefäßes der Abb. 21 zurückgehen, woraus sich die Identität der Motive der Mantelausschmückung auf Abb. 21 und 29 ergeben würde. Die Fabeltiere der Borten auf Abb. 21 stellen unzweifelhaft den K'uei dar, ein Fabelwesen, das nicht sehr glücklich mit „Walroß“ übersetzt wird, und von dem später noch die Rede sein soll. Wie sich das Ornament schrittweise zu dem entwickelt, was sein Name Lei-wên, „Donnermuster“, bedeutet, den durch die Gewitterwolken zuckenden Blitz, sehen wir bei der Borte des Kessels der Abb. 37, wo wir das Tier noch deutlich erkennen, der Vase der Abb. 26, wo wir nur noch mit Mühe die Tiergestalt herausfinden, dem Dreifuß der Abb. 39 und dem Becher der Abb. 33, wo noch das Charakteristische des Musters bewahrt wird. Auf dem kleinen Becher der Abb. 33 sind schließlich nur die geschwänzten Doppelspiralen übrig geblieben, die wahrscheinlich erst nach Tausenden von Jahren den chinesischen Kunsthistoriker zu der Annahme, daß hier der Blitz dargestellt würde, und damit zu dem Namen „Donnermuster“ verführten. Folgen wir dieser Entwicklung, so werden wir die Ansicht ablehnen, daß das Walroß-Donnermuster nur eine Bezeichnung dafür war, was eine kühne Phantasie in einen geometrischen Raumstil hineingeheimnißt hatte.

Wir erwähnten bereits oben (S. 53f.), daß man auch noch nach anderen Deutungen zur Erklärung unseres Ornaments gesucht und darin entweder primitive Federschmuckornamente gefunden hat, wie sie auf chinesischen

Bronzepauken vorkommen (Abb. 121), oder die Darstellung der von Ägypten nach Westen gewanderten geflügelten Sonnenscheibe oder schließlich lediglich eine etwas verzierte T'ao-t'ieh-Maske, welche letztere besonders bei den Bronzen der Abb. 3 und 26 hervorzutreten scheint.

Unseres Erachtens ist zwar diese in dem Motiv erkennbare T'ao-t'ieh-Maske auch eine gewollte Darstellung, aber schließlich nichts weiter als das in der chinesischen Ornamentik bekannte doppelte Gesicht des Ornaments, worunter, wie wir sahen, die Eigentümlichkeit verstanden wird, daß ein und dasselbe Ornament in Verbindung mit einem zweiten von derselben oder von anderer Art ein zweites Gesicht auf den Bronzen erkennen läßt. Während das erste den Schmuck und die Mahnung für den Laien, für den Uneingeweihten darstellt, war das letztere für den Wissenden berechnet.

Wir streiften schon früher¹⁾ das Motiv des T'ao-t'ieh, des Ungeheuers, das man mit „Vielfraß“ übersetzt hat. Ihm liegt etwa der Gedanke des Lindwurms zugrunde, des grimmigen Ungeheuers, das Tier und Menschen verschlingt; man darf annehmen, daß sich in ihm die Erinnerung an eine Saurierart erhalten hat. Jedenfalls ist es ein dem Menschen übelwollendes Fabelwesen und wahrscheinlich die Personifikation des Unheimlichen, das den Menschen Grausen in zerklüfteten Gebirgen, in Waldesschluchten oder Wüsten erweckt. In der späteren Ornamentik hat es sich fast ganz verloren, und an seine Stelle ist der Tiger getreten als das Symbol der den Menschen dräuenden geheimnisvollen Kräfte der Erde. Gewöhnlich — und jedenfalls immer in der ältesten Zeit — findet man nur sein Haupt dargestellt, entweder als Maske, und zwar schon früh sehr stilisiert, auf dem Mantel der Gefäße oder auch plastisch z. B. als Henkel oder Bandschmuck. Wo wir den T'ao-t'ieh in ganzer Figur finden, ist es dem Lindwurm ähnlich: Schuppen bedecken den langen Leib, den kleine Füße tragen; das mit großen Zähnen bewehrte Maul ist drohend geöffnet. Wohl zweifellos soll auch das Untier, das wir von Abb. 72 und 73 her kennen, ein T'ao-t'ieh darstellen, obwohl hier der Schweif verkürzt ist und die Hörner und großen Hauer fehlen. Es mag sein, daß das T'ao-t'ieh-Haupt mit Hörnern das ausgewachsene Tier, das ohne dieselben den jungen T'ao-t'ieh vorstellen soll; wir finden Ähnliches bei den Drachendarstellungen, wo Lung den ausgewachsenen, gehörnten Drachen, Ch'ih den jungen Drachen, dem noch keine Hörner gewachsen sind, bedeutet. Auch bei den plastischen

¹⁾ S. 53.

Darstellungen des T'ao-t'ieh-Kopfes herrscht in der Ornamentik eine gewisse künstlerische Freiheit; besonders deutlich tritt er uns auf dem Gefäßmantel der Abb. 49 entgegen; auf den Henkelenden des Yu der Abb. 146 und ähnlich bei Abb. 17, 67 und 141 erscheint er mit Hörnern, aber ohne Hauer, auf den Griffen der Vase Abb. 139 und den Henkeln des Gefäßes auf Abb. 25 mit Hörnern und Hauern. Das stilisierte Haupt, wie wir es auf Gefäßwänden in Relief antreffen, sehen wir am besten, wenn auch nicht gerade in der klassischen Form der ersten Epoche, auf der oberen Hälfte des Vasenmantels der Abb. 67: rechts und links von den hier runden Augen — in klassischer Zeit sind diese breit gezogen, und die Pupille trägt einen Schlitz anstatt eines Punktes — liegen die kleinen Ohren, über den Augen die großen, gewundenen Hörner, unter den Augen die Hauer; die Mitte der Maske teilt ein hochstehender, gekerbter Kamm, der zwischen den Hörnern verbreiterte Ansätze zeigt und zwischen den Hauern in der Nase oder Oberlippe endigt. An die Ohren anschließend strebt ein die Mähne andeutendes Ornament empor, worunter der krallenbewehrte Unterschenkel sichtbar wird.

Nachdem wir uns so die einzelnen Teile vergegenwärtigt haben, erkennen wir leicht auf der helleren Gesichtshälfte des T'ao-t'ieh auf dem Ting von Abb. 4 die klassischen Formen der Blütezeit. Auch die anderen Masken werden unschwer verständlich: so die bei Abb. 11 und 97, die auf dem unteren Mantelteil des Yu auf Abb. 146, wo wir auch Augenbrauen bemerken, auf den gewölbten Fußbekrönungen des Bechers von Abb. 92, bei denen ein Hornende — das andere ist abgebrochen — aus dem Mantel hervorragt, auf dem Glockenmantel der Abb. 117, wo das Hornmotiv verkümmert ist und Hörner sowohl wie Augenbrauen und Klauen getrennt von der Maske stehen; wir rekonstruieren die in Stückelornamente zerfallenen Masken der Abb. 17, 32, 66 und 12 und 13, bei welcher letzteren sich die Ornamente außer in den beiden unteren Borten auch in den Spitzbogen am Halse finden; so sind wir schließlich in der Lage, diejenigen zu werten, wo die Maske in verwaschener Form oder unter Abänderung wichtigerer Teile auftritt wie bei Abb. 23, 52, 71, 75, 111, 132, 133, 134, 148, oder wo schließlich fast nur die glotzenden Augen übrig geblieben sind wie bei Abb. 19, 30, 91, 129 und 140. Als plastisches Band- oder Fußornament finden wir das T'ao-t'ieh u. a. bei Abb. 10, 21, 22, 95 und 141. Über die barocken Formen des T'ao-t'ieh-Hauptes der Vasen der Abb. 65 und 139 haben wir uns bei Besprechung der Stücke selbst verbreitet¹⁾.

¹⁾ S. 162 und 261/262.

Wir kommen zu einem anderen Fabelwesen, dem K'uei oder „Walroß“. Sein Urbild haben wir nicht ausfindig machen können, und es erscheint uns zweifelhaft, ob ein solches überhaupt in der chinesischen Ornamentik heute noch existiert. Vielleicht ist das Ornament sogar, wie wir oben¹⁾ sahen, nur eine Weiterentwicklung des „Drachenvogels“. Das, was jene mit K'uei bezeichnet, ist ein langbeiniges, mit Füßen versehenes, im allgemeinen zahn- und kammloses Ungeheuer mit rüsselförmiger Schnauze. Aber viele von diesen Merkmalen sind leider nur unsicher, z. B. könnten die über den Kopf gesetzten Ohren schließlich ebenso gut für Hörner oder einen Schopf gelten. Es ist überhaupt eine oft zu machende Wahrnehmung, daß altchinesische Bronzemotive bis zu einem gewissen Grade miteinander verschmelzen; besonders bei stark stilisierten Untieren ist dies der Fall; ob z. B. eine Borte wie die der Gefäße der Abb. 38 oder 58 einen K'uei, einen Drachen, oder eine Viper darstellt, läßt sich schwer entscheiden. In solchen Fällen werden wir, so sehr wir uns auch das Recht der eigenen Nachprüfung wahren mögen, am besten tun, uns mit der von chinesischer Seite nun einmal in ihren Bronzewerken stabilisierten Bezeichnung zu begnügen.

Die deutlichste Form des K'uei finden wir in der Randborte des Ting der Abb. 5. Hier sehen wir — durch Scheiben voneinander getrennt — die K'uei in kriechender Stellung. Der lange Rüssel hängt herunter, unter dem Auge steht ein Fuß, der drachenleibartige Körper ist geknickt und nach oben gebogen. Über dem Kopf steht ein Ohrenornament und ein oberhalb des Rückens und getrennt von ihm liegender Streifen deuten den Kamm an. In ähnlicher Form erscheint es auf der Fußborte des Sakralgefäßes der Abb. 23, wo es einen Fuß mehr erhalten hat und der Kamm zu einem Schulterhaarbüschel zusammengeschrumpft ist. Von den K'uei-Formen des I der Abb. 21 ist bei Besprechung des Stückes ausführlich die Rede gewesen²⁾. Jedenfalls wird man die Ornamente des Bandes am Fuße des Gefäßes für K'uei gelten lassen müssen, wenn man auch die Tiere der oberen Borte für andere Fabelwesen halten mag. Aus den K'uei dieses Gefäßes sind die der Borten auf der Urne von Abb. 20 entstanden, deren Konturen so wenig zusammenhängen, daß man leicht in den Fehler verfallen kann, das Ohr des K'uei für den Schnabel eines großen Vogelkopfes zu halten. Elegantere, geschmeidiger gewordene K'uei finden sich auf den beiden unteren Reihen des Tsun der Abb. 67 und besonders auf der

¹⁾ S. 69/70.

²⁾ S. 82.

oberen Borte des Gefäßmantels der Abb. 71, eine plumpere Form auf dem Deckel der Kanne der Abb. 151 — wenn man dies mehr einem Fisch gleichende Tier überhaupt noch für ein K'uei nehmen will — und ferner auf dem Fußrande des Yu der Abb. 75 und der obersten Borte der Vase der Abb. 90. Dies letztere Ornament leitet uns über zu dem des Gefäß- und Deckelbandes der Abb. 24, des Schulterbandes der Vase auf Abb. 64, der obersten Borte des Ting der Abb. 9 und schließlich dem der Borten der Gefäße auf Abb. 38 und 61. Die letzteren beiden haben zweifellos eine große Ähnlichkeit mit dem Muster der Schale Abb. 44, worin wir — wegen des Kopfschmuckes — einen gehörnten Drachen sehen möchten; jene Muster der Abb. 38 und 61 werden aber ausdrücklich als „sich wälzende Walrosse“, P'an k'uei, bezeichnet¹⁾. Ganz ähnlich steht es mit den Fabeltieren der Bänder auf der Urne von Abb. 48, die man, ebenfalls wegen des Hornes, für Drachen zu halten geneigt ist, die aber das Hsi ch'ing ku chien zu P'an k'uei gestempelt hat²⁾. Andererseits machen uns die chinesischen Gelehrten wenigstens die Konzession, daß sie das Motiv auf der Schale von Abb. 44 den K'uei-lung, den „Walroßdrachen“ nennen³⁾, ein deutlicher Beweis dafür, wie auch nach chinesischem Gefühl in der Ornamentik ein Fabeltier in das andere übergeht. Eine andere Darstellung der sich wälzenden Walrosse finden wir auf dem Mantel der Kanne von Abb. 98.

Der K'uei-lung führt uns zu einem anderen klassischen Motive, dem des Drachen. Obwohl dieser heute in der chinesischen Schmuckkunst jedermann ein geläufiges Ornament ist, sind seine Uranfänge doch dunkel. Chinesische Bronzwerke unterscheiden drei Arten von Drachen, den Lung, den ausgewachsenen Drachen, den Ch'ih, den jungen, hornlosen Drachen, dessen Hörner noch nicht gewachsen sind, und schließlich den Chiao, den schuppigen Drachen. Der letztere Name wird angewandt, wenn die Schuppen deutlich zur Darstellung gebracht sind, wie z. B. bei denen im Innern der Schale von Abb. 100.

Aus der ersten Epoche sind uns Drachen in ganzer Figur nur als hornlose Drachen bei den stilisierten Henkeln der Vase der Abb. 16 vorgekommen. In der zweiten Periode treffen wir plastische Köpfe mit Halsansatz bei den Henkeln des Tui von Abb. 70, einen Kopf mit geraden Hörnern als Deckel auf Abb. 97, Köpfe als das Ende von Griffen bei den Abb. 102 und 109 oder als

¹⁾ Z. B. Hsi ch'ing ku chien, Heft 6, S. 1.

²⁾ Heft 34, S. 14.

³⁾ Heft 5, S. 20.

Henkelzierden auf Abb. 63. Auch in der Schnauze des Kessels auf Abb. 96, in dem Dekor der Schnallenoberfläche von Abb. 158 und auch in dem Kesselhenkel von Abb. 149 sehen wir das Drachenmotiv, ohne dadurch für die Möglichkeit der plastischen Gestaltung des Tieres viel zu gewinnen.

In ebener Darstellung sind uns indessen mehrere gutgezeichnete Drachensfiguren erhalten, so auf dem Schulterbande der Vase Abb. 87, den beiden leider schlecht erkennbaren Bändern des Kessels Abb. 95 und bei der Verzierung des Vasenmantels Abb. 88, wo uns deutlich der Sauriercharakter des Fabeltieres entgegentritt. Diese leiten uns hinüber zu dem Drachenpaar auf dem Ende des Glockenmantels Abb. 113, und mit ihnen gelangen wir zu dem Ornament der in Bandform gelegten, sich umeinander wälzenden Drachen der Abb. 35, das sich auf den Gefäßen der Abb. 56 und 59 weiter entwickelt und schließlich in dem Bandmuster der Urne Abb. 46 und des Ting der Abb. 57 als sogenanntes Ts'ao-Muster — genannt nach dem kleinen Staate Ts'ao, worin es angeblich erfunden wurde — seine höchste Blüte erlangt.

Macht so die Erkennung des Drachenmusters, soweit es sich um Drachen, die sich umeinander rollen, handelt, verhältnismäßig geringe Schwierigkeiten, so ist dies leider bei einem Ornamente der Fall, das nach einer Ansicht chinesischer Gelehrten den Ursprung des Drachenmusters, nach anderen den Phönix darstellt und allerdings eher einem vogelartigen Wesen als einem Drachen zu gleichen scheint. In seiner ursprünglichsten Form finden wir es auf der Borte des oberen Randes der Abb. 22 und auf dem schmalen Bande des Bechers der Abb. 12, wo es als ein Untier mit Hakenschnabel auftritt, mit Kamm und über dem Rücken frei schwebenden Horn, mit krallenbewehrten Füßen und einem nach oben und dem Kopfe zu geschlagenen Schweif. Daß es nicht einen Vogel darstellen sollte, hat man damit begründet, daß es gleichzeitig mit Vögeln auf demselben Stück vorkommt, und daß diese dann stets einen völlig anderen, einen deutlichen Vogelcharakter zeigen. Wir sehen dies bei der Fuß- und Randborte des Gefäßes der Abb. 145. Andererseits muß man betonen, daß bei denjenigen Drachen, die wir aus Steinskulpturen der zweiten Periode kennen, sowie bei allen anderen späteren Drachendarstellungen ein Drache mit Raubvogelschnabel unbekannt ist. Es handelt sich auch hier, nach dem Vorbilde des K'uei-lung, des Walroßdrachen, um ein Zwittergebilde von Drachen und Vogel, wie denn auch tatsächlich chinesische Quellen die Bezeichnung Chiao-ch'in, „Drachenvogel“, für ähnliche Ornamente kennen. Etwas Verwandtes finden wir in dem Reptilienleib mit Vogelkopf auf dem

rechten Vorderlauf des Untieres der Abb. 73. Wir werden später bei der Besprechung des Vogelmotivs sehen, daß wahrscheinlich das hier als Drachensornament bezeichnete Motiv aus dem Phönixmuster hervorgegangen ist, glauben aber doch deshalb nicht schlechtweg alle Ableitungen dieses Musters mit „Phönixmuster“ bezeichnen zu dürfen, sondern vielmehr das Richtige zu treffen, wenn wir uns mit dem Ausdruck „Drachenvogel“ begnügen und nur in Fällen, wo überwiegende Merkmale für Drachen oder Phönix sprechen, das Ornament entsprechend bezeichnen. Wir finden es u. a. auf dem Hals- und Deckelbande des Yu der Abb. 75, der oberen Borte des I von Abb. 23, den schmalen Bändern der Gefäße Abb. 13, 66 und 146 sowie in stark stilisierter, teils plumperer, teils eleganterer Form auf dem Fuß und dem Deckelrand des Lien der Abb. 111, auf dem Fußrand der Kanne von Abb. 151, auf dem obersten und untersten Mantelband und dem Halsband des Tsun der Abb. 133. Das vorletzte könnte unseres Erachtens als Drachen-, das letzte trotz des langen Leibes und der vielfachen Fußansätze wegen des gut ausgeprägten Vogelkopfes und des Schopfes eher als Phönixornament gelten.

Das Ts'ao-Muster führt uns zu einem anderen Tier chinesischer Bronzeornamentik, der Hui, der Giftschlange, der Kobra mit dem dreieckigen Kopf, der *Trigonocephalus Bloomhoffii*.

Wir haben sie in ganzer Darstellung, wenn auch in schlechter Zeichnung in der Schale Abb. 101 und auf den Schenkeln der menschlichen Figur Abb. 72 gefunden, sehen sie in der obersten Bilderreihe des Halses Abb. 86 in Kampf mit Vögeln und in dem Henkel des Kessels von Abb. 149. In strenger Stilisierung mit zwei hervortretenden Augen erscheint sie auf dem schmalen Halsbande des Kelches der Abb. 32 und zweiköpfig als Shuang hui, „doppelte Kobra“, auf den Mantelborten der Glocke der Abb. 50.

Häufig kommt die Natter mit anderen ihres Geschlechts verschlungen in der Form des Ts'ao-Ornaments als breites Band vor wie auf den Urnen der Abb. 46 und 47. Aus dem letzteren entwickeln sich die Muster der Abb. 34, 93 und 94. Das auf Abb. 94 wiedergegebene hat in der chinesischen Ornamentik wegen der aus den Augen der Natter entstandenen, hochliegenden Punkte den Namen „Hsing-tai-wên“, „Stern-Gürtelband-Muster“ erhalten.

Aus diesen Ts'ao-Motiven: den P'an lung, sich umeinander windenden gehörnten, oder P'an ch'ih, ungehörnten Drachen, oder aus den P'an hui, den sich umeinander ringelnden Nattern, entstehen Muster wie das an die Buckelreihen der Glocke Abb. 114 angrenzende Bandmuster sowie das Grundmuster

der Pilgerflasche Abb. 147, Muster, bei denen der Körper der Fabelwesen mit mehrfachen „Sternen“ gehöhlt ist, und solche nur noch schwer zu erkennende P'an-Motive wie die des Halses und obersten Mantelbandes Abb. 144 oder gar die auf den Urnen der Abb. 72, 69 und 143.

Ein anderes Ornament von großer Bedeutung in dem Formenschatze chinesischer Dekoration ist das der großen asiatischen Zikade, des Ch'an-wên oder Zikadenmusters. Wir sehen es am deutlichsten und in guter, ursprünglicher Form auf dem Mantel des Ting von Abb. 5. Bei Besprechung des Dreifußes auf Abb. 4 erwähnten wir schon¹⁾, daß man sich nicht darüber klar ist, warum gerade die harmlose Zikade zu einem Motiv der Sakralgefäße wurde. Daß Fabelwesen wie T'ao-t'ieh, K'uei, die Drachen Lung und Ch'ih oder die schnell tötende Giftschlange zu Motiven der Opfergefäße werden, hat nichts Sonderbares an sich. Man zog dadurch jene unheimlichen Geschöpfe zu sich, machte sie sich vertraut, gewann sie, nahm ihnen das Feindliche. Wir glauben, daß ein ähnlicher Sinn der Aufnahme der Zikade in den chinesischen Ornamentenschatz zugrunde liegt, daß die Zikaden, wie wir oben sagten²⁾, mit ihrem merkwürdigen, unerklärlichem Zirpen, das, von Hunderten und Tausenden ihres Geschlechtes erzeugt, wie das Sausen des Windes klingt, für die Alten etwas Geheimnisvolles hatte, als seien sie die Besitzer der Geisterstimmen, von denen Fa Hsien, Hsüan Ts'ang und Marco Polo erzählen, daß man sie in der Wüste und an einsamen Orten höre.

Selten nur finden wir die Zikade wie auf der obersten Borte des Ting auf Abb. 8 in horizontaler Lage mit fast natürlichen Käferbeinen; gewöhnlich tritt nur der stark stilisierte Körper auf, wie an den Füßen des Ting auf Abb. 4, der Deichsel Spitze der Abb. 54, dem Vasenmantel der Abb. 64, der Borte des Schöpfgefäßes der Abb. 102. Häufig sind nur die Umrisse des Insekts geblieben, und seine Fläche ist mit Stückelornamenten, meistens denen des T'ao-t'ieh, gefüllt wie auf dem Halsschmuck der Becher und Vasen der Abb. 12, 13, 17, 32, 66 und 134, den Mantelspitzen des Ting von Abb. 8 oder dem Fuße des Tou Abb. 93. Schließlich ist nur das dreieckige Ornament übrig geblieben, das gefüllt oder ungefüllt erscheint (Abb. 23, 116, 129, 144). Auch die blattähnlichen Deckelaufsätze von Abb. 93 oder die Spitzenansätze in Bogenform wie bei dem untersten Bande der Urne der Abb. 48 oder dem Ting auf Abb. 56 sind wahrscheinlich auf das Vorbild der Zikade zurückzuführen.

¹⁾ S. 55. ²⁾ S. 55.

Endlich ist auch, wie die Betrachtung des Halsornaments der Vase Abb. 64 ergibt, das Wellenbandmotiv nichts anderes als die etwas stilisierte Umrahmung zweier verkehrt nebeneinander gestellter Zikadenornamente. Dieses Halsornament ist mit ganz ähnlichen, die Körperteile der Zikade andeutenden Verzierungen gefüllt wie die Zikaden auf dem Vasenmantel, und dieselben Motive wie bei diesem Halsornament finden wir in den Wellenbändern der Gefäße von Abb. 10, 18, 65, 70, 90 und 138 wiederholt. Die Füllungen der von den Wellenbändern gebildeten Dreispitze bei den Abb. 10 und 139 sind nichts anderes als der stilisierte Ausbau derselben Motive.

Ein anderes klassisches Ornament ist das der Schuppen des T'ao-t'ieh; nach einer vielfach vorkommenden Form heißt es im Chinesischen Huan-wên, das Ringmuster. Diese typische Form sehen wir auf dem Schulterbande des Dreifußes der Abb. 40, wo eine schon etwas stilisierte Schuppe neben der anderen liegt. In ganz ähnlicher Weise sind der senkrechte Mantelrand sowie die Henkel der Schale von Abb. 35 verziert. Den Ursprung dieses Schuppenmusters entdecken wir auf dem Schweif des Fabeltieres von Abb. 73. Auch auf der Wange des Eberkopfes von Abb. 54 und auf der Oberlippe der Schnauze und dem Henkel der Kanne von Abb. 98 sowie den Gefäßhenkeln von Abb. 23 finden wir das Schuppenornament. Dasselbe Motiv tritt ferner abwechselnd in verkürzter und verlängerter Form auf dem oberen Rand des Ting von Abb. 10 zutage und erscheint schließlich auch in senkrechter Stellung auf dem Mantel des Ting von Abb. 9, der Vase von Abb. 90 und der Fußborte der Vase Abb. 64 sowie des Sakralgefäßes von Abb. 24. Aus dieser letzteren Form ist augenscheinlich die Ausschmückung des Fußes der Vase von Abb. 138 entstanden; wegen ihrer Ähnlichkeit mit dem Blatte der Lotusblume bezeichnet man diese Borte mit den zugespitzten Enden als „Lotusblumenborte“. Man darf annehmen, daß hier eine Beeinflussung der chinesischen Kunst durch die indische, in der die Lotusblume bekanntlich ein vielbenutztes Motiv bildet, vorliegt. Da wir wissen, daß das Lotusblumenornament erst mit Einführung des Buddhismus oder höchstens kurz vorher nach China kam, wird man Bronzen mit diesem Ornament kaum früher als in das 1. Jahrhundert n. Chr. setzen dürfen.

Ein anderes Ornament von Interesse ist das eines Vogels. Man muß hierbei zwei Arten unterscheiden: einen Vogel aus der klassischen, der vorchristlichen Zeit und den mit dem Buddhismus nach China gedrunenen Garuda, den sagenhaften Vogel, der die dem Buddhismus feindlichen Dämonen bekämpft.

Die bemerkenswertesten Vogeldarstellungen auf unzweifelhaft klassischen Stücken finden wir bei Abb. 11 und 14. Die letztere zeigt freilich nur einen kleinen Kopf mit großen Augen und einem sehr starken, an der Spitze scharf gekrümmten Schnabel; aber gerade diese Darstellung ist für uns von großem Wert in der Bestimmung der Vogelart. Die erste Abbildung auf dem Fußbande des Tsun von Abb. 11 gibt einen Vogel in ganzer Gestalt wieder. Wir erkennen deutlich den Kopf mit Auge, Hakenschnabel und Schopf sowie den rückwärts nach oben sich zuspitzenden Leib. Drei große stilisierte Schwanzfedern stehen von dem Leib ab; der Vogel ist in schreitender Stellung wiedergegeben; das eine Bein steht weit hinten am Körper, das andere unter dem Auge. Daß es sich hier um ein anderes Tier als einen Vogel handelt, erscheint mit Rücksicht auf den deutlich dargestellten Vogelleib ausgeschlossen. Aus diesem Vogel haben sich augenscheinlich die Vogeldarstellungen auf dem Fuß- und dem Schulterband der Vase Abb. 133 sowie sämtliche Bänder mit Vogelmuster auf dem Tsun von Abb. 134 entwickelt, und aus ihnen sind dann Vogelornamente wie die in der obersten schmalen Mantelborte des Tsun auf Abb. 17 oder des Sakralgefäßes auf Abb. 145 hervorgegangen.

Man hat solche Vögel als Papageien bezeichnet, und es wäre immerhin möglich, daß sie, wenn sie auf späteren Bronzen wie beispielsweise auf dem Halsrande des Kruges von Abb. 97 mit anderen unklassischen Tieren wie Elefanten und Hasen vorkommen, wirklich Papageien vorstellen sollen. Auf den Bronzen der klassischen Zeit bedeuten sie keinesfalls Papageien, sondern einen sagenhaften Vogel, den gewaltigen Vogel Pêng, den wir bei Lieh-tzü und Chuang-tzü erwähnt finden, das Urbild des Phönix, den Friedensvogel. Dafür sprechen überzeugend die Darstellungen des Schnabels von Abb. 14, des Schweifes und des Kopfes mit Schopf der Abb. 11 sowie auch die Phönixgestalten in den beiden obersten Reihen der Ornamente auf der Vase von Abb. 86. Diese beiden Reihen sind, obwohl die Vase nur aus der Han-Zeit stammt, deshalb von besonderem Interesse, weil die oberste denselben Vogel in größerer Natürlichkeit darstellt, den die unterste gewissermaßen in heraldischer Ausführung bringt. Bei den Vögeln der untersten Reihe finden wir denselben Schnabel, Kamm und Rückenschopf, auch schließlich denselben geteilten Schweif wie bei der stilisierten Urform auf Abb. 11. Ob bei der Auffassung des Phönix von Abb. 86 dem Künstler die Absicht der Abbildung eines Garuda vorgeschwebt hat — was nach der Zeit der Anfertigung der Vase möglich und sogar wahrscheinlich ist —, ist hierbei gleichgültig, da

keinesfalls der Vogeldarstellung auf dem Becher von Abb. 11 ein Garuda zugrunde liegt, denn die Entstehungszeit dieses Tsun liegt Jahrhunderte vor der Einführung des Buddhismus nach China.

Daß in der klassischen Bronzekunst ein Papageiornament gebräuchlich gewesen sein sollte, ist übrigens auch schon deshalb unwahrscheinlich, weil die zwar schon früh als Tributgeschenke aus dem Westen genannten Vögel doch, soweit wir haben feststellen können, in der Han-Zeit zuerst erwähnt werden¹⁾; auch der Umstand, daß der Papagei einen zweisilbigen Namen führt (Ying-wu oder Ying-ko) deutet auf sein spätes Auftauchen im orthodoxen China. Wir erwähnten schon oben²⁾, daß wir uns nicht anmaßen, solche Gebilde, die augenscheinlich aus dem Phönixmotiv der Abb. 11 hervorgegangen sind, wie beispielsweise die Tierdarstellungen des schmalen Halsstreifens auf dem Becher von Abb. 12, dem oberen Rande der Sakralgefäße von Abb. 22 und 146 oder dem Fußrande der Kanne von Abb. 150 als Phönixe bestimmen zu wollen, sondern daß darin unseres Erachtens richtiger der Übergang zur Drachendarstellung, der sogenannte „Drachenvogel“, in einigen Fällen, wie z. B. in dem letztgenannten, wo der Schnabel des Tieres sich in ein eckiges Maul verwandelt hat, vielleicht auch nur ein Drache zu sehen ist.

Wir müssen, wenigstens flüchtig, noch einige andere Vogeltypen streifen, so den schon besprochenen Garuda, den wir in plastischer Figur mit Krallenfüßen und starkem, kurzem Raubvogelschnabel auf den Vasendeckeln von Abb. 68 und 133 sowie in der Schnauze und den Bekrönungen der Füße des Kessels der Abb. 149 und in flacher Darstellung im Kampfe mit Dämonen auf der untersten der erkennbaren Bilderreihen auf der Vase von Abb. 86 finden, in der mittelsten Bilderreihe derselben Vase einen Vogel mit Gänsekopf und großen Fängen, die Hühner vom Deckel der Büchse der Abb. 112, die Turteltauben von Abb. 92, 135, 148 und wohl auch von Abb. 125 sowie 149, die Enten auf dem Deckel der Abb. 58 und von Abb. 136, die Gans von Abb. 82 und schließlich die phantastischen Vogelgebilde von Abb. 71 und 74.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir uns die anderen Tiere kurz vergegenwärtigen, die wir im Ornamentenschatze unserer Bronzen vorgefunden haben.

¹⁾ Li-chi, I, 1. 1. 21: „Der Papagei kann sprechen und bleibt doch ein Vogel, das Hsing-hsing kann sprechen und bleibt doch ein Tier. Hat der Mensch keine Regel des Benehmens (li), bleibt er da nicht, obgleich er sprechen kann, in seinem Herzen ein Tier?“

²⁾ S. 301 f.

Ein prächtig modellierter Eberkopf, dessen Hauer leider abgebrochen sind, tritt uns bei dem Radbolzen der Abb. 55 entgegen; nicht viel geringer ist der infolge der dichten Patinaschichten schlecht erkennbare Stierkopf der Deichselspitze der Abb. 54, den wir ähnlich auf dem Henkel des Bechers von Abb. 28 wiederfinden. Diese ausgezeichneten Skulpturen aus der Blütezeit der ersten Epoche widerlegen klar die außerhalb Chinas aufgestellte Behauptung, daß man in der klassischen vorchristlichen Bronzekunst die plastische Skulptur nicht gekannt habe.

Gut modellierte Löwenköpfe trägt die Vase Abb. 62, und auch die Schafe auf dem Deckel der Büchse von Abb. 108, die Einhörner von Abb. 59, der Hund und der — auf der Abbildung nicht sichtbare — Löwe von Abb. 128 sowie der liegende Hund — Abb. 156 — sind beachtenswerte Leistungen von Tierdarstellungen. In Auffassung und Form vollendet sind der Dämon auf dem Tuschwassergefäß von Abb. 156, der Himmelshund auf Abb. 157 und besonders das ungefüge Fabeltier der Abb. 99. Weniger sind dem Künstler die Ratte auf der Schnauze und der Hund auf dem Deckel des Kessels von Abb. 149, die chamäleonartigen Glockenfiguren von Abb. 117, die Vögel mit den Drachenhörnern auf der Schulter der Vase Abb. 66 und der Hirsch Abb. 72 und 73 geglückt.

In flacher Abbildung sind von noch nicht erwähnten Darstellungen die von Einhorn, Tiger und Reh auf der Vase von Abb. 86, die eines Vierfüßlers, der halb Einhorn, halb Gazelle ist, Abb. 108, die von Fisch und Krokodil auf Abb. 125, von tiger-, schlangen- und vogelähnlichen Fabelwesen auf Abb. 72 und 73 zu nennen. Den Menschen finden wir auf Abb. 72, 73, 86, 125, 126 und 128 sowie als Reiter auf der Trommel von Abb. 120.

Der bereits oben erwähnte Fisch ist ein häufiger vorkommendes Ornament. Wir treffen ihn in Delphinform, vielleicht als ein Überbleibsel des „Walroß“-Motivs auf dem Mantelende der Vase von Abb. 65 an, in grober Zeichnung in dem ein Boot darstellenden Bogen der über der Trommelöse liegenden breiten Zone von Abb. 122 und schließlich als gut stilisiertes Ornament auf der Schale von Abb. 100. Treten die Fische paarweise auf, wie auf dem inneren Boden der Schale von Abb. 104, so versinnbildlichen sie Frieden oder auch eheliches Glück.

Auch der Frosch oder die Kröte kommen mehrfach auf unseren Bronzen vor. Wir sehen ihn mit ausgestreckten Beinen plastisch in der Mitte der Schale von Abb. 101, er sitzt in drei Exemplaren im Innern des Kelches der Bechervase von Abb. 15, wir finden ihn auf den Pauken von Abb. 120, 121, 122, auf

der von Abb. 119, im Innern des Trommelmantels auf Abb. 124 sowie allein und mit kleinen Fröschen auf dem Rücken auf dem Trommelteller von Abb. 123. Zwar unterscheidet die chinesische Terminologie ebenso wie wir zwischen Frosch, Ha-ma, und Kröte, Ch'an-ch'u, gemeinhin aber werden beide Namen unterschiedslos gebraucht, weshalb wir uns hier mit der Bezeichnung „Frosch“ begnügen.

Die chinesische Ornamentik kennt zwei Arten, den vier- und den dreibeinigen Frosch. Der letztere, eigentlich eine Kröte, ist ein taoistisches Symbol des langen Lebens. Den vierbeinigen Frosch, der eigentlich ebenfalls eine Kröte ist, erblickt der Chinese im Monde, dessen Symbol er ist, auch gilt ihm der Frosch als Regenbringer. Möglicherweise hat er in dieser Eigenschaft seinen Platz auf den Trommeln gefunden, vielleicht steht er dort aber auch nur als der symbolisierte Klang der Trommeln.

Auf unseren Abbildungen — Abb. 119 und 123 — erscheinen zwar dreibeinige Frösche; es will uns jedoch, besonders mit Rücksicht auf die beiden deutlich markierten Hinterschenkel, scheinen, als habe der Künstler hier aus Bequemlichkeit oder der Stabilität der Darstellung wegen die beiden Hinterbeine in eins zusammengezogen und sie dann durch eine Trennungslinie angedeutet.

Ein anderes Tierornament, das wir noch erwähnen müssen, ist das des sogenannten „Untierringes“, wörtlich das des „Wilden Tier-Ringes“, das einer besonderen Vasenart ihren Namen gegeben hat. Es besteht in einem flach modellierten Tierkopf, dessen Rüssel oder Nase einen Ring trägt. Wir sehen es am deutlichsten auf Abb. 76 und 79 und in etwas barocker Form ohne Ring — vielleicht sind hier Tierschnauze und Ring abgebrochen — auf Abb. 48. Aber auch bei den Vasen Abb. 46, 80, 81, 87 und 147 bildet es den Ringhalter. Wahrscheinlich ist der Untierkopf aus einem T'ao-t'ieh-Haupt entstanden, wie wir es z. B. auf den Schultern der Gefäße von Abb. 133, 134 und 146 finden.

Reine Blumen- und Blattornamente, wie wir sie auf der Schale von Abb. 150 kennen lernten, kommen erst in der dritten Epoche auf, und es unterliegt keinem Zweifel, daß Motive wie das der Anemonen- und Akanthusblätter der eben genannten Kanne westlichem, wahrscheinlich persischem Einfluß zuzuschreiben sind. Das gleiche gilt für die Vergißmeinnicht in den Zikadenbogen auf dem oberen Teile des Halses des Chio von Abb. 148, und auch die geometrischen, mit leichten Wolkenspiralen in graziösen Zusammenstellungen vereinigten Muster des Mantels und des Fußes der Vase Abb. 142 wie der Vase auf dem Rücken der Turteltaube Abb. 135 gehen auf westliche Vorbilder, und zwar in der Hauptsache auf solche aus dem Sassanidenreiche zurück.

Inschriften und Marken

Die chinesische Schrift ist vollkommen selbständig entstanden. Man hat zwar verschiedentlich versucht, sie mit den Schriftsystemen Vorderasiens, speziell mit der Keilschrift, in Verbindung zu setzen. Der Nachweis eines Zusammenhanges mit diesen Schriftzeichen wie überhaupt der eines Kulturzusammenhanges der Zentren Baktrien (Babylonien) und Ostasien ist bisher, für die ältesten Zeiten wenigstens, völlig mißlungen¹⁾. Was uns die Lacouperie²⁾, Douglas und Ball³⁾ in dieser Hinsicht geboten haben, war nur dazu angetan, das Gegenteil zu zeigen: daß beide Schriftsysteme aus ganz verschiedenen Verhältnissen hervorgegangen sind und eine selbständige Entwicklung gehabt haben⁴⁾. Ganz abgesehen davon, daß das Hauptbeschriftungsmaterial und die Werkzeuge zum Schreiben in Babylon und in China ganz verschieden waren⁵⁾. Während die Bewohner von Sumer und Akkad auf Ton als den ihnen zugänglichen Beschreibestoff griffen, war es in China in historischer Zeit wenigstens ganz unmöglich, Löß oder Ton für solche Zwecke zu benutzen⁶⁾. Dort hatte man den Stein, die Bronze, die Knochen, das Horn, vor allem aber das Holz als wichtigstes Material zum Schreiben. So heißt es im Kommentar zum Chou-li 4, 21 a, cap. Chang-chieh: „Sie, d. h. die Zepter, sind teils aus Jade, teils aus Horn, teils aus Metall,

¹⁾ Vgl. Conrady, China, S. 479f. und Schindler u. Erkes, Der Ursprung der Chinesen in OZ. IV, 4, 317f.

²⁾ Terrien de Lacouperie, Western Origin of Chinese Civilisation, 1894 und „Beginnings of writings in Central and Eastern Asia or notes in 450 embryo-writings and scripts“, London 1894.

³⁾ J. C. Ball, Chinese and Sumerian, Oxford 1913.

⁴⁾ Vgl. L. C. Hopkins, Chinese and Sumerian in den „Proceedings of the Society of Biblical Archaeology, Dez. 1914, Febr. 1915, März 1915, der durch die Gegenüberstellung der ältesten Zeichen in beiden Systemen die Verschiedenheit in der Grundauffassung zeigt.

⁵⁾ Vgl. Schindler, Die äußere Gestaltung der chinesischen Schrift in OZ. VI, $\frac{1}{2}$ S. 62ff. und $\frac{3}{4}$ S. 213ff.

⁶⁾ Vgl. Schindler a. a. O. VI, S. 62, Anm. 8.

teils aus Bambus und werden teils zum Schützen, teils zu Aufträgen, teils für das Volk gebraucht.“ Die innere Entwicklung der chinesischen Schrift zeigt zudem ihr hohes Alter und ihren besonderen einheimischen Ursprung an. Als Vorläufer dienten ihr die Sach- und symbolische Gegenstandsschrift¹⁾, vor allem die Knotenschnüre und das Kerbholz²⁾, aus dem der geschriebene Kontrakt hervorgegangen ist³⁾. Unter den plastischen und graphischen Verständigungsmitteln ragen insbesondere die Belehungszepter⁴⁾ und der Gürtelschmuck⁵⁾ hervor. Als Reste einer primitiven Zeichenschrift haben sich Eigentumszeichen und Abzeichen erhalten. Vor allem spielt das Ornament, speziell das Webmuster eine gewisse Rolle in der Entwicklung der primitiven Schrift⁶⁾. Möglicherweise sind die rätselhaften Trigramme und Hexagramme als Webmuster aufzufassen, wenn sie nicht als ein besonderer Schriftduktus der Chou anzusprechen sind. Einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die Entwicklung der Schrift hat endlich die Gebärdensprache gehabt, wie noch aus zahlreichen Beispielen hervorgeht.

Die ältesten chinesischen Schriftzeichen waren teils wirkliche Bilder, teils aus Bildzeichen zusammengesetzte Symbole. Sie bieten uns einen Überblick über die materielle und geistige Kultur des alten China. Als Charakteristikum darf angeführt werden, daß die ältesten Bilder um 90° gedreht zu denken sind, wodurch der Anschein erweckt wird, als handle es sich um eine Aufrechterstellung der Bilder. Zumeist fehlen die Außenlinien bei den Bildern.

Nach dem Schuo-wên, dem bekannten paläographischen Werke aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert, sind ungefähr 600 Bilder vorhanden gewesen. In den Inschriften kommen allerdings noch wagerecht gestellte Zeichen vor, d. h. also solche, welche quer über der ganzen Inschrift stehen und vielleicht nicht nur so aus ästhetischen Gründen gebraucht werden, sondern möglicherweise als eine Art Verfertigermarken anzusprechen sind.

Aus dieser Bilderschrift hat sich allmählich durch Zusammensetzung verschiedener Bilder und Kombinationen von Urbild und Tonbild — indem man

¹⁾ Vgl. Schindler, Die Entwicklung der chinesischen Schrift in OZ. III, 4, S. 451 ff.

²⁾ Vgl. I - ching, Hia - Hi: „Im höchsten Altertum regierte man durch Knotenschnüre, die Weisen späterer Geschlechter vertauschten sie mit geschriebenen Kontrakten.“

³⁾ Über die Handhabung usw. vgl. Conrady, Die chinesischen Handschriften und sonstigen Kleinfunde Sven Hedins in Lou-Lan, S. 35 ff.

⁴⁾ Vgl. Conrady, *ibid.* S. 53 ff.

⁵⁾ Vgl. Conrady, in der Einleitung zu Stenz, Beiträge zur Volkskunde Süd-Schantungs, S. 9 f.

⁶⁾ Vgl. Schindler in OZ. III. 4, S. 463 f.

das eine Zeichen als Sinndeuter, Radikale, das andere als phonetischen An-
deuter, *Phonetica*, gebraucht — die heutige chinesische Schrift entwickelt¹⁾.

Auf Grund der paläographischen Wörterbücher hat man gefunden, daß die
ältesten Schriftzeichen, die sog. 古文 *ku-wên* „alte Schrift“, die bis zu Ende
des 9. Jahrhunderts v. Chr. im Gebrauch gewesen ist und aus Bildern, Sym-
bolen und Kombinationen von solchen bestand, kaum die Zahl von 1800 über-
schritten hat. Schon damals und vor allem aber in der feudalistischen Periode
haben sich verschiedene Schriftdialekte herausgebildet, welche die Chou am Aus-
gange des 9. Jahrhunderts v. Chr. zu einer Einheit zusammenfaßten, um sie dem
neuen Einheitsstaate als äußeres Konsolidationszeichen zu geben. Es ist die
sog. 大篆, *ta-chuan*, die große Siegelschrift, angeblich vom Priester-
schreiber Chou erfunden. Die *ta-chuan* ist künstlerischer abgerundet und
weist stilisiertere Charaktere auf als die „alte Schrift“. Auf Siegeln findet man
eine ornamentalere Ausgestaltung der Siegelschrift, die 上方大篆, „*shang*
fang - ta - chuan“. In der ausgehenden Chouzeit, mit der größeren Ausdeh-
nung des chinesischen Imperiums bestanden schon erhebliche Verschieden-
heiten in den örtlichen Schreibweisen, denn jeder der einzelnen Feudalstaaten
suchte ja seine Vormachtstellung damit zu dokumentieren, daß er sich eine
neue Schrift zulegte. Erst Shih Huang-ti, 200 v. Chr., faßte die verschie-
denen Schriftdialekte zu einer vereinfachten Einheitsschrift, der sog. *chuan*
der Ch'in 秦篆 zusammen, die auch unter dem Namen *siao-chuan*, „Kleine
Siegelschrift“, bekannt ist. Sie ist runder, kursiver und einfacher als die
„Große Siegelschrift“. Durch die Erfindung des Papiers und des Haarpinsels
ist bald darauf eine neue Geschäftsschrift, die sog. 隸書, *li-shu*, in Gebrauch
gekommen, die, durch die Pinselführung bedingt, Verdickungen, Haarstriche
und rückspringende Ecken und statt der Rundungen und Kreise Ecken und
Vierecke aufwies. Aus ihr hat schließlich der Kalligraph und Maler Wang
Hsi-chih (321—279 n. Chr.) die sog. 楷書, *k'ai-shu*, erfunden, deren Zier-
lichkeit, durch die Pinselführung bedingt, allerdings im Druckverfahren einer
eckigen Schriftform gewichen ist. Von den noch heute üblichen Schriftzeichen
unterscheidet sie sich nur durch größere Korrektheit und künstlerische Aus-
gestaltung. Daneben ist schon früh eine noch heute geübte Kurzschrift, 草書,
ts'ao-shu, als Duktus für den täglichen Gebrauch in Anwendung.

Es war schon früher von Provinzial- oder Schriftdialekten die Rede, die in
der ältesten Zeit vielleicht schon in der sog. 科斗, *K'o tou*, d. h. Kaul-

¹⁾ Vgl. Schindler, Die Prinzipien der chinesischen Schriftbildung in OZ. V, S. 284f.

quappenschrift und in der „Tafel des Yü“ zu suchen sind¹⁾). Diese Dialekte nach ihren Hauptsitzen zu bestimmen, ist unseres Wissens bisher leider noch

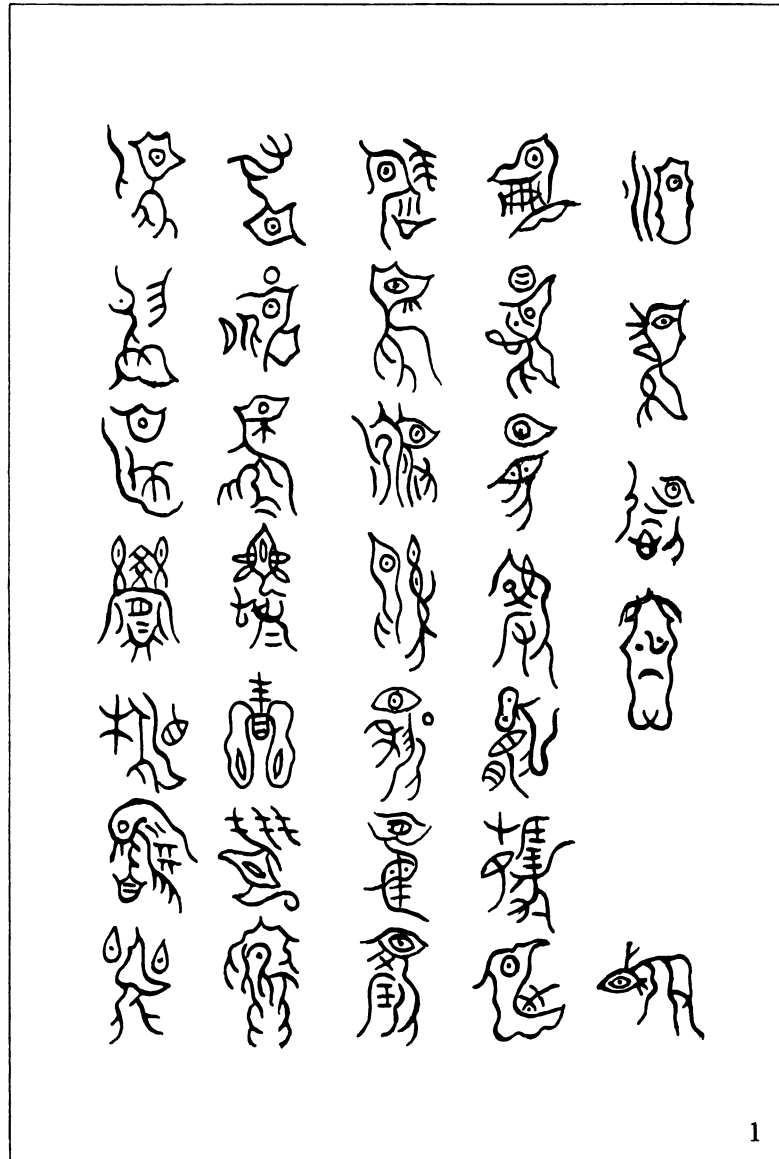


Abb. 159

nicht gelungen. Wäre diese Aufgabe gelöst, so wäre damit ein bedeutsames Hilfsmittel zur Bestimmung der Herkunft vieler alter Bronzen gegeben.

¹⁾ Vgl. Conrady bei Stenz, l. c. S. 18.

Aus dem Vorkommen von Schriftzeichen in früheren oder späteren Perioden, sowie aus der Verschiedenheit der Schreibweise des einzelnen Schriftzeichens in diesem oder jenem Jahrhundert, schließlich auch aus dem Texte der Inschriften hat man, häufig leider ohne Berücksichtigung der anderen Merkmale zur Erkennung des Alters der Bronzen und daher zu Unrecht, Schlüsse auf das Alter des Stückes, worauf das Zeichen sich befand, gezogen.

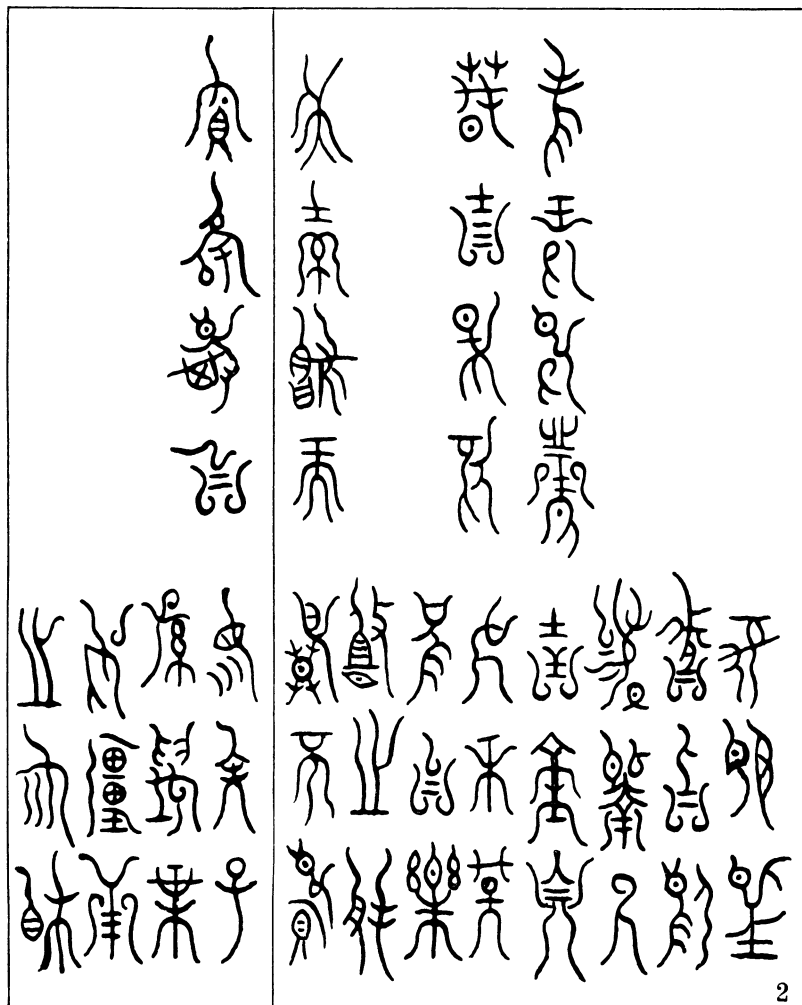


Abb. 159

Unter Marken verstehen wir Einzeldarstellungen von Begriffen, meist in der Urform der Bilderschrift, die den Sinn symbolischer Zeichen oder Besitzer- oder Verfertigermarken (Eigentumszeichen) haben, oder auch die Zu-

sammensetzung von solchen und einigen wenigen Schriftzeichen oder von diesen allein, wenn sie keine eigentliche erzählende Legende, sondern nur eine kurze Widmung oder Ähnliches enthalten. Die letztere findet sich vielfach in einer Einrahmung, die man nach ägyptischem Vorbilde mit Kartusche bezeichnet. Diese Marken enthalten nicht selten einen Rebus und stellen den Markendeuter häufig vor eine schwierige Aufgabe.

Wie chinesische Bronzekenner lehren, haben die Bronzen im Anfang der Kunst weder Marken noch Inschriften getragen. Wann die Sitte, die Gefäße durch einen solchen Zusatz gewissermaßen zu weihen, aufkam, ist heute noch nicht bekannt; daß sie bereits in der Shangdynastie (1766—1122) in Übung war, wird allgemein zugegeben.

Mit dem Schriftzeichen verband und verbindet der Chinese auch heute noch etwas Achtunggebietendes. Es ist der menschliche Geist, der sich in Marke und Schrift ausprägt, der dem toten Stücke durch Einfügung dieser Äußerungen seines Wesens Leben verleiht, es zum Erlebnis schafft. Deshalb erzielen im asiatischen Kunsthandel Bronzen mit Inschriften und Marken einen bedeutend höheren Preis als solche ohne diese Zutat, und zur Wert-erhöhung des Stückes sind Inschriften häufig Bronzen zugefügt worden, denen sie fehlten. Dies gilt besonders auch von Bronzen der ältesten Zeit.

Bronzefäße wurden, und zwar fast ausschließlich in der ersten Periode, als Schreibmaterial für Urkunden benutzt. Zweifellos waren sie dazu auch besser geeignet als Bambusstäbchen, 策 ts'ê, 簡 chien, usw., der übliche Schreibstoff oder Stein bzw. Jade. Als älteste Metallgeräte mit Inschriften haben wohl die 9 Dreifüße des Kaisers Yü zu gelten, deren Geschichte im Tso-chuan, 3. Jahr des Herzogs Hsüan, erzählt wird. Außer diesen Dreifüßen sind eine große Reihe von Gefäßen, Dreifüße, Glocken usw. aus Metall mit Inschriften bekannt. Schon die alte Schriftform für 則 tsê, „Gesetz“, deutet auf einen Dreifuß hin, in den mittels eines Messers eingeschnitten wurde. Ebenso deutet das alte Zeichen für 刑 hsing, „Strafgesetz“, auf ein Einritzen der Satzungen in das Metall hin. In den historischen Berichten, vor allem im Tso-chuan, erfährt man des öfteren, daß solche Strafgesetze gegossen wurden. Ja, im Jahre 511 v. Chr. heißt es wörtlich im Tso-chuan, 29. Jahr des Herzogs Ch'ao (= Ch. Cl. V 729/732), daß die Kriegskontribution von 1 ku Eisen benutzt wurde, um Dreifüße für die Strafgesetze zu gießen, auf welche die Strafgesetze des Fan-hsüan-tzü fixiert wurden. Eine ausführliche Darstellung, wie solche Inschriften beschaffen sein müssen, geben die Ritualbücher, vor allem das Li-chi, z. B. im

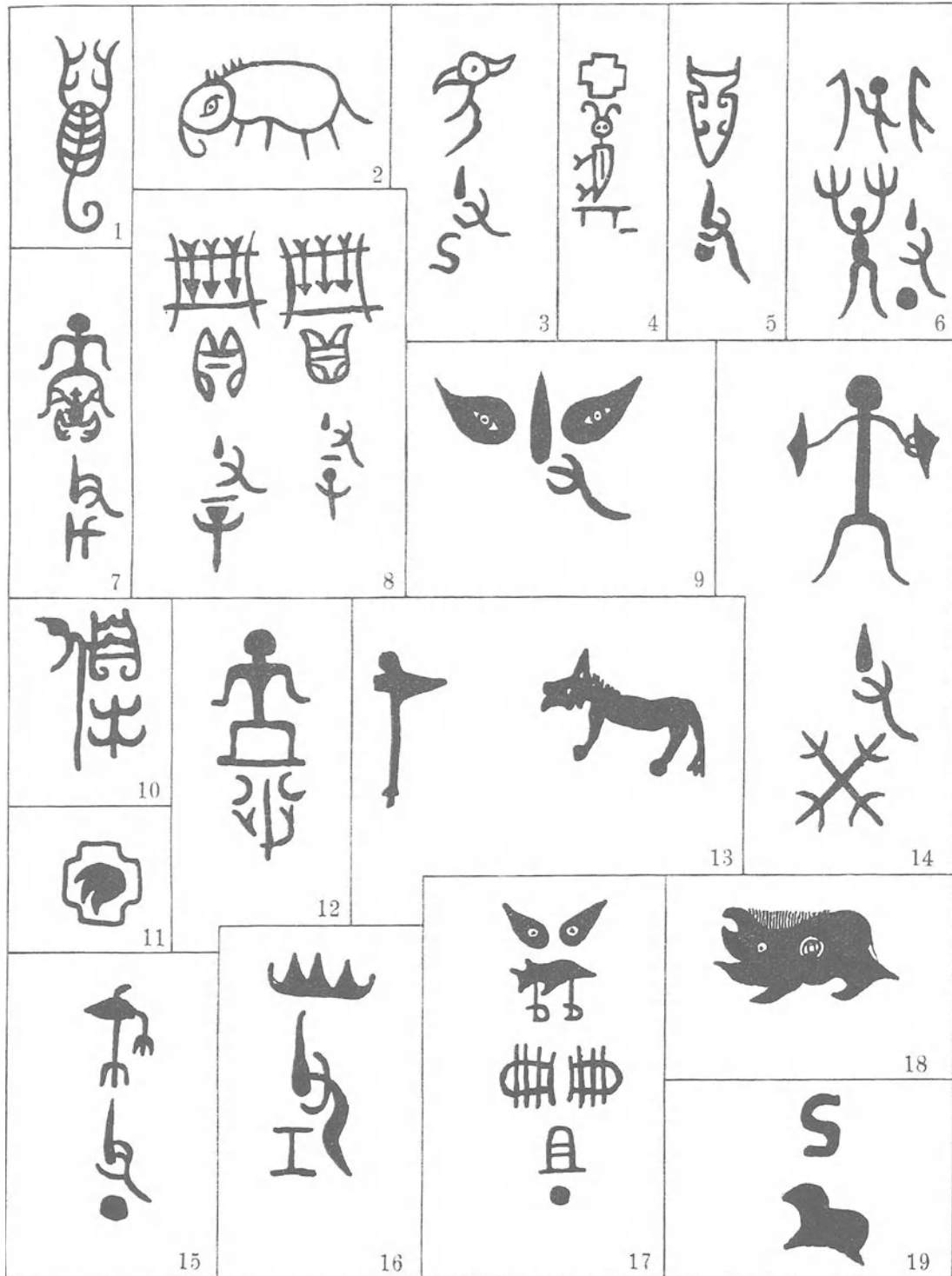


Abb. 160₁

Kapitel Chi-t'ung (= S. B. E. 28, 251/252): „Die Opfergefäße hatten Inschriften“ — so heißt es dort nach Grubes Übersetzung — „und der die Inschrift verfaßt hatte, setzte seinen Namen darunter. Er setzte seinen Namen darunter, um dadurch die guten Eigenschaften seiner Vorfahren zu preisen und zu erheben und sie der Nachwelt bekanntzugeben. Obwohl nun ein jeder



Abb. 161

der Vorfahren sowohl gute als schlechte Eigenschaften besessen hatte, bestand die Bedeutung der Inschrift darin, zwar die guten, nicht aber die schlechten Eigenschaften zu nennen. Solches war die Gesinnung eines pietätvollen Sohnes und Enkels. Nur der Weise ist dessen fähig. Der Verfasser der Inschrift berichtete und rühmte die Tugend und Güter seiner Vorfahren, ihre Verdienste und hervorragenden Leistungen, die Auszeichnungen, die ihnen zuteil geworden, und ihren guten Ruf, der im ganzen Reiche verbreitet ist. Indem er dies auf den Opfergefäßen erwähnte, machte er sich selber einen guten Namen, um so seinen Vorfahren Opfer darzubringen. Indem er seine Vorfahren bekanntmachte und pries, ehrte er seine eigene Kindesliebe. Daß er sich selber beigesellte, war in der Ordnung, und daß er es in klarer Weise den späteren Geschlechtern kundgab, diente zur Belehrung. Auf jenen Inschriften wurde das Lob ein für allemal verkündet, und das genügt, damit Vorfahren und Nachkommen davon gut haben. Wenn daher der Edle eine (solche) Inschrift betrachtet, wird er nicht nur den Gegenstand ihres Lobes, sondern auch das Werk selbst preisen. Wenn ihr Verfasser erleuchtet genug war, um (die guten Eigenschaften seiner Vorfahren) zu erkennen, menschenfreundlich genug, um sich ihnen beizugesellen, und klug genug, um seinen Vorteil daraus zu ziehen, dann darf er wohl weise genannt werden. Wenn er weise war, ohne sich dessen zu rühmen, dann darf er wohl ehrerbietig genannt werden.“

Bei der großen Menge bekannter Tatsachen und Namen aus den Annalen der chinesischen Geschichte haben die Inschriften einen Tummelplatz für Fälschungen abgegeben.

Man unterscheidet auf Bronzen weibliche, das sind in der Bronze vertieft liegende, und männliche, das sind auf ihr erhaben stehende Zeichen. Fast alle Zeichen der ersten Epoche, mit Ausnahme der auf den Bronzemünzen, sind weibliche Zeichen. Die Zeichen und Marken dieser Periode sind mit dem Stücke in einem Gusse gegossen. Sie wurden in erhabener Arbeit auf dem WachsmodeLL aufgetragen und erscheinen deshalb auf der Bronze vertieft, als weibliche. Man erkennt solche Zeichen leicht mit dem Vergrößerungsglase an ihrem viereckigen Durchschnitt; die Ränder, besonders die in der Bronze liegenden unteren sind, wenn auch exakt gearbeitet, doch frei von jeder Schärfe. Zeichen, die mit dem Stichel oder dem Messer in die Bronze eingegraben sind, zeigen keinen rechtwinkeligen, sondern einen mehr dreieckigen Durchschnitt; sie sind in der Regel nicht ganz gleichmäßig gearbeitet, wie es die größere Schwierigkeit des Schneidens in Metall an Stelle des Modellierens in Wachs

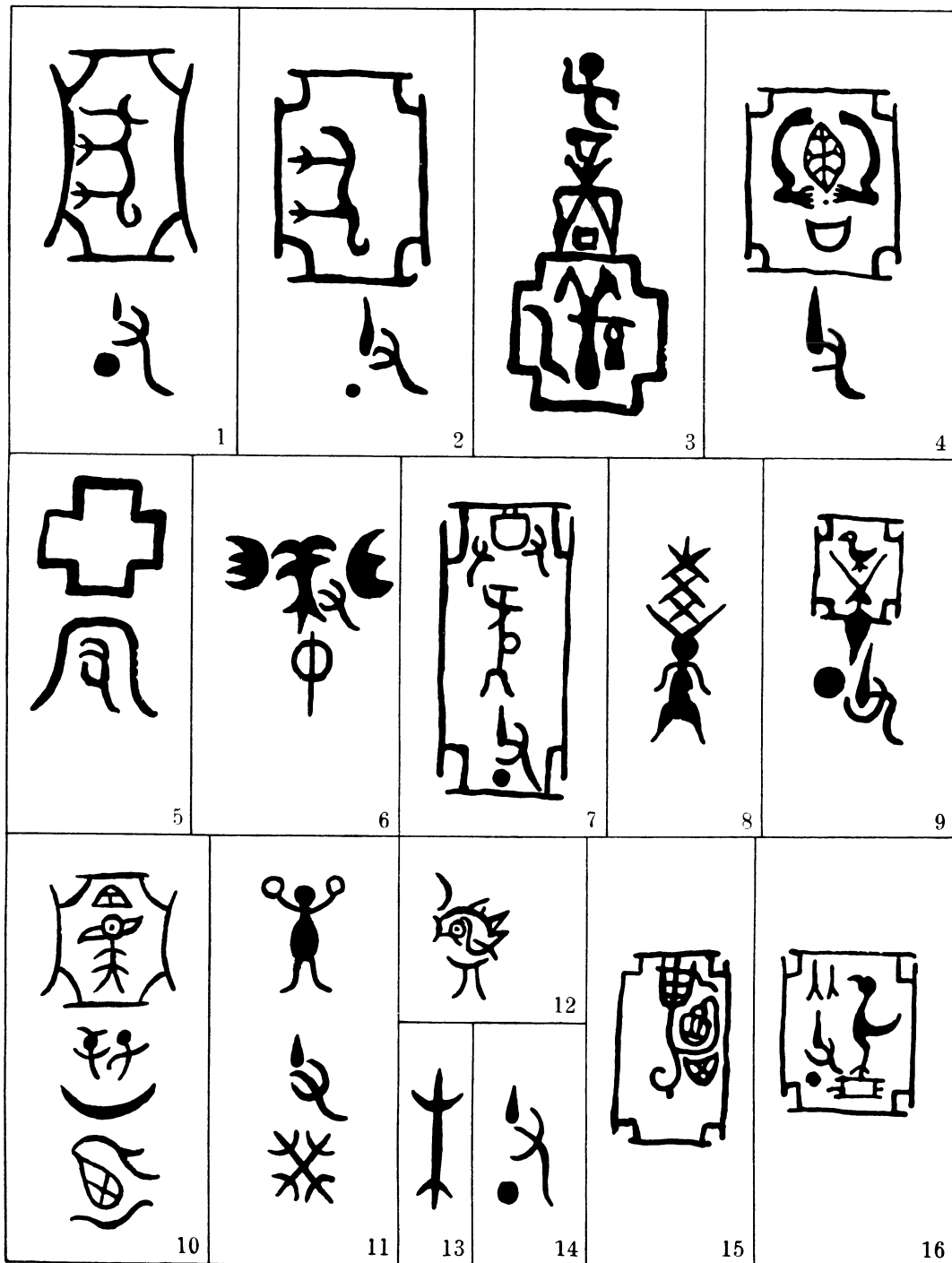


Abb. 162.

mit sich bringt. Häufig sind Messer oder Stichel ausgeglitten und haben Schrammen auf der Bronze in der Nähe des Zeichens hinterlassen. Ist das Stück mit Patina bedeckt, so zieht sich diese gleichmäßig über Schrift und Untergrund. Bei den nachträglich in die Bronze geschnittenen Zeichen ist, wenn ihre Einfügung nicht schon etwa vor der Patinabildung stattgefunden haben sollte, die Patina durchschnitten. Handelt es sich um Fälschungen, so ist die Patina auf den Schnittflächen meistens durch falsche Patina, oft auch einfach durch Schmutz oder dunklen Lack ersetzt.

Männliche Zeichen, und zwar seltener Inschriften und häufiger Marken, finden sich hauptsächlich in der ersten Hälfte der zweiten Epoche.

Das Einschneiden von Inschriften und Marken hat erst mit Beginn der zweiten Periode — um 249 v. Chr. — eingesetzt. Finden wir eingeschnittene Zeichen auf Bronzen der ersten Periode, so sind diese später hinzugefügt worden.

Auch in der zweiten und dritten Periode und ebenso bis in die neueste Zeit sind Bronzen, besonders solche, die den Eindruck antiker Stücke der ersten Epoche erwecken sollten, mit weiblichen gegossenen Zeichen angefertigt worden. Das Vorhandensein solcher Inschriften oder Marken ist deshalb nicht, wie vielfach fälschlich angenommen wird, ein sicheres Merkmal zur Erkennung der Bronzen der ersten Periode. Immerhin ist ihr Vorkommen im Verein mit den übrigen Kennzeichen zur Beurteilung der Bronze eines der Hilfsmittel zur Bestimmung des Alters des Stückes.

Wir werden einige der hauptsächlichsten Schriftarten durchsprechen und uns einige der wichtigsten und charakteristischsten Marken, und zwar letztere mehr, um einen Überblick über die Formsprache des Künstlers zu gewinnen, als um daraus eine Altersbestimmung herzuleiten, vergegenwärtigen.

Außer den oben mehrfach genannten Werken, dem Hsi ch'ing ku chien, dem Hsi ching hsü chien, dem Tao chai chin lu und den Inschriften und Marken der von uns im vorhergehenden besprochenen Bronzen haben wir dabei die Werke eines der größten Kenner altchinesischer Inschriften, des Vizekönigs Yüan Yüan benutzen können, das Hsieh shih chung ting kuan shih, die im Jahre 1797 erfolgte Neuauflage eines Werkes aus der südlichen Sungdynastie (1127—1280) von Hsieh Shang Kung und das Chi-ku-chai-chung-ting yi chi kuan-shih, sein eigenes, 1804 erschienenes Werk über Bronzeinschriften.

Spätere Forschungen werden möglicherweise die Arbeiten von Yüan Yüan in diesem oder jenem Punkte verbessern, vielleicht seine Datierungen in der



Abb. 163

Richtung der Spätersetzung von Inschriften oder Marken berichtigen, einstweilen aber müssen wir uns mit dem begnügen, was uns Altertumsforscher von dem Rufe Yüan Yüans als das Ergebnis ihrer Studien geben. Wir werden uns vielleicht nicht allzu schlecht dabei stehen: jene haben uns gegenüber neben manchem anderen den einen bedeutenden Vorteil voraus, daß sie ihre Studien zu einer Zeit vollendeten, als ihnen ganz andere Quellen zur Verfügung standen als heute uns.



Abb. 163

Die Marken, die als Verfertiger- oder Besitzermarken angesprochen werden, wie die von Abb. 165, Nr. 10 (ein Dreifuß), die von Abb. 167, Nr. 21 (das Zeichen für Kauri in Kartusche) oder von Abb. 162, Nr. 14 und Abb. 167, Nr. 22 (Vater Ting) können schließlich ebensogut eine Inschrift enthalten und möglicherweise bedeuten: „Diesen Dreifuß habe ich (dem Ahnentempel?) gewidmet“, „Ich habe für (empfangene) Kauri (d. h. Geld) dieses Gefäß machen lassen“, (oder: „Welch ein Juwel!“), „Meinem Vater Ting habe ich diesen Becher gewidmet.“

Deshalb ist die Unterscheidung zwischen Marken und Inschriften unseres Erachtens keine glückliche und es würde, wenn es überhaupt notwendig ist, zwischen den Zeichen auf altchinesischen Bronzen zu scheiden, zweckmäßiger sein, eine Einteilung nach Einzelbildern und zusammengesetzten Gruppenbildern und Zeichen stattfinden zu lassen; doch werden wir sehen, daß auch diese Scheidung sich nicht streng durchführen läßt.

Die Inschriften enthalten, ganz allgemein gesprochen, entweder einen Wunsch: „Dienlich für Söhne und Enkel“ („Möge es dienen für Söhne und Enkel“)¹⁾ — s. Waschbeckeninschrift auf Abb. 169, Nr. 4 — oder: „Möge es ewig dienen Enkeln und Urenkeln“, s. desgleichen unter Abb. 169, Nr. 2 eine kurze Widmung, wie: „Dem ehrwürdigen Vater“, die Entstehungsursache des Gefäßes: „Auf Befehl des Kaisers Wen gefertigt“, eine längere Widmung: „Vom Grafen Shih gemacht, auf daß Enkel und Urenkel dieses Gefäß in Ehrerbietung 10 000 Jahre benutzen“ oder schließlich eine Urkunde, worin ein den Besitzer angehendes wichtiges Ereignis, wie beispielsweise eine königliche Auszeichnung, die er empfängt und zu deren Erinnerung er die Anfertigung des Sakralgefäßes befohlen hatte, nebst dieser Tatsache ausführlich beschrieben wird.

Die viereckige Kartusche, die uns auf Abb. 162, Nr. 1, 2, 3, 4, 7, 9, 10, 15 und 16, Abb. 165, Nr. 8, Abb. 166, Nr. 2, 13, 14 und 15, Abb. 167, Nr. 5, 6, 17 und 21 entgegentritt, ist nach einigen chinesischen Auslegern der die Inschrift zu einem Heiligtum stempelnde Grundriß der Tempelanlage, nach anderen das Zeichen für ein bewunderndes „Ah!“, wodurch die Inschrift gewissermaßen in Anführungsstriche mit Ausrufungszeichen gesetzt werden sollte.

Nachstehend besprechen wir einige der auf den Tafeln wiedergegebenen Marken und Inschriften:

Abb. 160, Nr. 1: Skorpion.

Abb. 160, Nr. 2: Elephant, desgl. Abb. 167, Nr. 8.

Abb. 160, Nr. 18: Rhinoceros mit Käschmünze.

Abb. 161, Nr. 5: Beil.

Abb. 161, Nr. 8: Bogen.

Abb. 161, Nr. 12: Hexagrammähnliches Zeichen (gebrochene Linien zwischen geraden).

¹⁾ Man könnte auch an einen Anklang an Shi-ching I, 1, V, 1—3 denken oder an einen Wunsch, wie in Shi-ching II, 2, IX, 3. (Selbst Mahnungen kommen ja auf Waschbecken vor; vgl. Ta-hioh II, 1 = Ch. cl. I, 361.) Beide Annahmen sind aber zweifelhaft wegen des 丕 yung = ewiglich in Abb. 169, Nr. 2.



Abb. 164

Abb. 161, Nr. 13: Pfeilspitze, desgl. Abb. 167, Nr. 19.

Abb. 166, Nr. 16: Tiger.

Abb. 166, Nr. 17: Vogel.

Abb. 167, Nr. 14: Mann mit großem Fuß und Pfeil in beiden Händen.

Die Bilder lassen verschiedene Deutungen zu. Daß sie lediglich Besitzer- oder Verfertigermarken sind, ist an sich möglich, aber deshalb wenig wahrscheinlich, weil sie, wie wir z. B. an der Marke Abb. 167, Nr. 14 sehen, gleichsam von selbst in eine Legende übergehen. Am meisten Anspruch auf ein reines Besitzer- oder Verfertigerzeichen haben die hexagrammähnlichen (und von den Chinesen fälschlicherweise als Hexagramme gedeuteten) Zeichen wie in Abb. 161, Nr. 12¹⁾. Einige sind noch dunkel und harren der Lösung. Elefant, Rhinoceros und Tiger mögen bedeuten: „Zur Erinnerung an die Erlegung eines Elefanten usw. ließ ich dies Gefäß anfertigen.“

Der Bogen in Abb. 161, Nr. 8, kann möglicherweise (ebenso wie der Pfeil) für den Begriff „Sohn“ stehen und mag bedeuten: „Zur Erinnerung an die Geburt meines Sohnes.“ (Vgl. Li-chi in SBE. 28, 452.) Vermutlich steht aber der Bogen und Pfeil für „Verleihung der Gerichtsbarkeit“ (vgl. Li-chi = SBE. 27, 219) oder für „Verdienst im Felde“. Die Pfeilspitze in Abb. 161, Nr. 10, bedeutet vielleicht die Verleihung eines Kommandos (Verteidigung?) und steht wohl für: „Zur Erinnerung an die Verleihung eines Kommandos habe ich diesen Weinbecher anfertigen lassen.“ Auch das Beil in Abb. 161, Nr. 5, ließe sich auf eine Verleihung deuten, nämlich des Blutbannes. Vgl. Li-chi 3 (5) 9b, cap. Wang-chi = SBE. 27, 219.

Die Marke mit dem Mann mit einem großen Fuß und einem Pfeile in beiden Händen besagt vermutlich: „Ich empfang ein Kommando, möchten meine Söhne in meine Fußtapfen treten.“

Diese Marke führt uns zu den Inschriften, die aus mehreren Bildern oder aus Bildern mit Schriftzeichen bestehen.

Abb. 160, Nr. 8. Gestell mit Pfeilen, darunter Kauri, Vater und Zeichen für den Namen Sin. Der Sinn ist vermutlich der: „Ich habe (die 100 roten

¹⁾ Eine Stütze für diese Annahme scheint darin zu liegen, daß nach Simon die Hexagramme und Trigramme nebst ähnlichen Strichzeichen noch jetzt auf den Liu-kiu-Inseln als Eigentumszeichen u. dgl. verwendet werden. Vgl. auch Herbert Müller, „Das taostische Pantheon der Chinesen“ in der Zeitschrift für Ethnologie 1911, S. 402 und Schindler in OZ. III. 4, S. 405. Vgl. auch Ku-yüh-t'u-pu 2, 1a (☰☷), ein Zeichen, das übrigens der Zahl 6 der Lołoschrift ähnelt, und ibid. 2, 5b (☰☷).

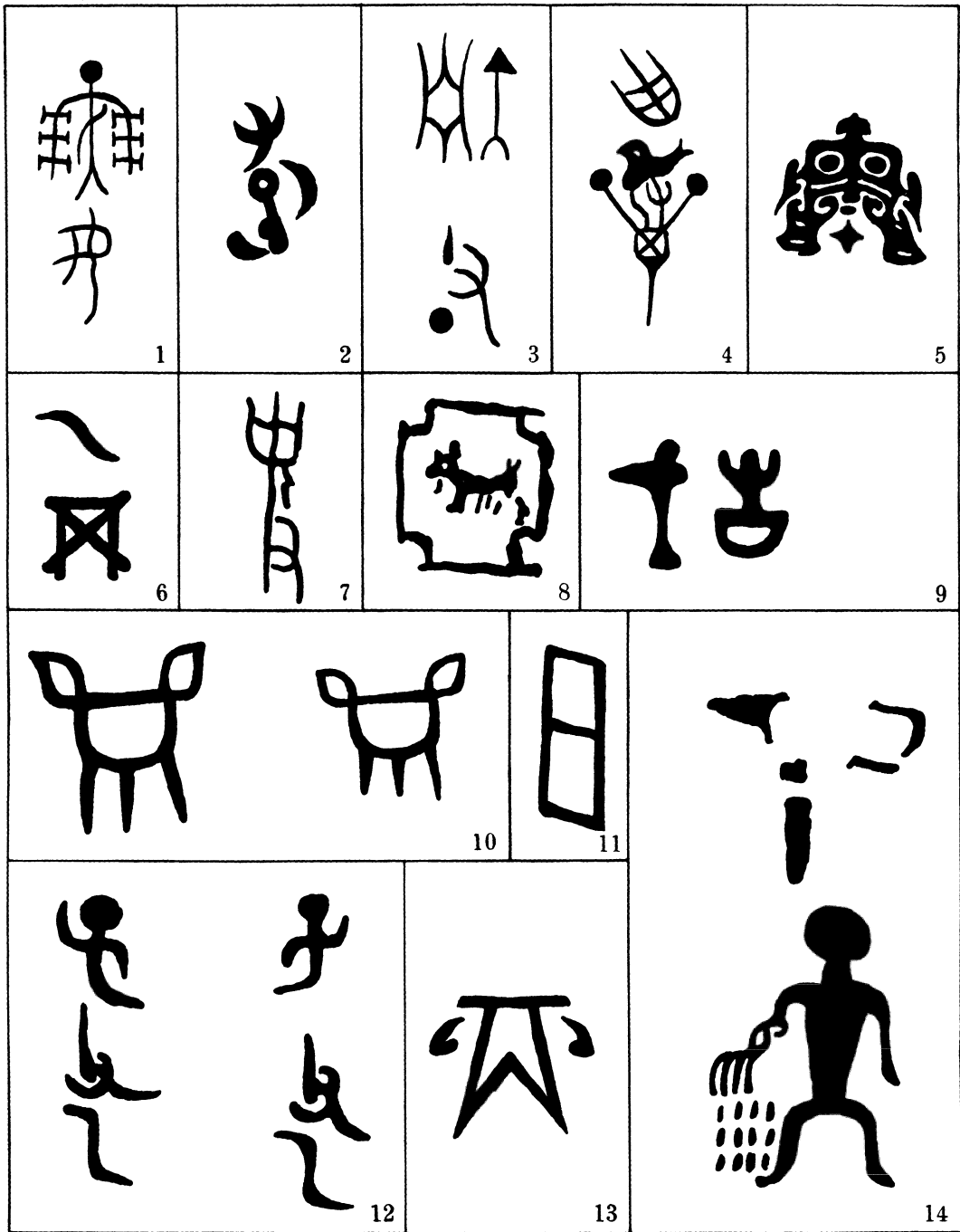


Abb. 165

oder bzw. schwarzen) Pfeile (für meine kriegerischen Leistungen) und Kauri¹⁾ (d. h. Geld) erhalten. Dafür (und zum Denkmal dessen) habe ich für meinen Vater Sin dieses Sakralgefäß machen lassen.“ Vielleicht auch: „Ich habe Pfeile erbeutet“ usw., da der Guß von Weihegefäßen aus dem Metall erbeuteter Waffen (nach dem Chi ku chai) bezeugt ist²⁾.

Abb. 160, Nr. 15. Aufgepflanzter Speer und darunter Vater und Name Ting. „Nach (glücklich) beendigten Kriegen habe ich dies Gefäß dem Andenken meines Vaters Ting gewidmet.“

Abb. 160, Nr. 16. Berg, Vater, Zeichen für den Namen Jen. Etwa: „Von dem Geist der Berge erlebe ich Segen für meinen Vater Jen“ oder (unwahrscheinlich) „Zur Erinnerung an die Wallfahrt (?) auf den heiligen Berg für meinen verstorbenen Vater Jen.“

Ähnlich Abb. 167, Nr. 11, mit dem Zeichen für den Namen Yih.

Abb. 161, Nr. 2. Nach chinesischer Ansicht „abgeschnittene Ohren“. (Die abgeschnittenen Ohren des getöteten Feindes wurden als Siegeszeichen den Ahnen dargebracht.) Doch dürfte diese Ansicht falsch sein, da die alten ku-wên-Formen, d. h. älteste Schriftformen für „Ohr“ ganz anders aussehen. Eher ähnlich den berühmten kui (Scepter) des Yü, die Conrady in „Die chinesischen Handschriften und sonstige Kleinfunde Sven Hedins in Lou lan“, S. 45, abbildet.

Abb. 161, Nr. 18: Zwei Bündel Schriftstäbe.

Sinn: „Zur Erinnerung an meine verbriefte Belehnung.“

Abb. 162, Nr. 1 und 2: Tiger in Kartusche, Vater, Name Ting. Die Kartusche hebt das eingerahmte Bild hervor, der Tiger steht vielleicht, ähnlich wie die 虎節 hu-chieh und 虎符 hu-fu, „Tigerzepter“, in Gestalt eines Tigers für Übertragung des hohen militärischen Postens eines Befehlshabers der Leibwachen³⁾. Bedeutung etwa: „Zur Erinnerung an die Über-

¹⁾ Von chinesischer Seite werden die beiden Zeichen fälschlicherweise als „Nase“ gedeutet. Doch siehe die alten Zeichen im Liu shu t'ung. Man denkt chinesischerseits an abgeschnittene Nasen. Der Passus wäre also zu fassen: „Ich ließ den Feinden zur Strafe die Nasen abschneiden.“ Doch fehlt das Zeichen „Messer“ und außerdem wurde die Prozedur nicht an Feinden, sondern an Verbrechern vollzogen. Die Feinde verloren die Ohren.

²⁾ Vgl. auch Schindler, Die äußere Gestaltung der chinesischen Schrift in OZ., S. 222/223.

³⁾ Vgl. die 虎臣 Hu-ch'ên, „die Befehlshaber der Garden“ im Shu-ching V, 22, 2, Shi-ching III, 3; IX, 4; IV, 2; III, 5; im Chi-ku-chai 6, 24a (als Shangamt!) und die 虎賁 Hu-fên im Chou-li 8, 4b = „die Tigerschnellen“, „Garden“ = Biot. II, 222, Shu-ching V, 19, 8 und Inschriften usw. S. Schindler, Das Priestertum, S. 63, Anmerk. 2.



Abb. 166

tragung einer Generalstellung (oder vielleicht nur: an die Erlegung eines gewaltigen Tigers) bringe ich dies Gefäß dar meinem Vater Ting!“

Abb. 165, Nr. 3. Zeichen für 𠄎 chu, Platz, wo im Thronsaal der Herrscher bei der Frühlingsaudienz stand (Li-chi SBE, 27, 111), ein Pfeil, Vater, Name Ting. Wenn nicht chu einen Lautrebus bezeichnet, wäre der Sinn etwa: „Ich habe (bei der Frühlingsaudienz ch'ao) vom chu aus eine Herrschaft (oder ein Kommando) erhalten und gebe hiermit meinem Vater Ting davon Kunde.“

Abb. 165, Nr. 12: Sohn, Vater, Name Yih.

Bedeutung: „Ich, der Sohn, bringe dies Gefäß meinem Vater Yih dar.“

Abb. 166, Nr. 21¹⁾; desgl. Abb. 167, Nr. 18: Pferd und Peitsche (?) (d. i. möglicherweise eine Statthalterschaft²⁾). Bedeutung: „Zur Erinnerung an die Verleihung einer Statthalterschaft habe ich diesen Dreifuß anfertigen lassen.“

Abb. 167, Nr. 15: Mann mit Muschelgeldschnüren und Zeichen für Frau. „Ich habe einige Stränge Kauri erhalten (oder genommen) und dieses Gefäß für die Tochter gießen lassen.“

Abb. 167, Nr. 16: Zeichen für Sohn und eine Fledermaus (die letztere steht für das gleichlautende Wort: Glück).

„Mögen mir Söhne und Glück beschieden sein“, oder mit Schindler, „Die Entwicklung der chinesischen Schrift. OZ. 1915, Heft 4: „Mögen die Nachkommen diese Opferschale als Schatz gebrauchen und uns viel Glück beschieden sein.“ Oder: „Möge den Söhnen Glück beschieden sein.“

Was die Inschriften anlangt, so bezeichnen die chinesischen Quellen als der Hsiadynastie zugehörig nur wenige von ihnen. So z. B. diejenige, welche wir auf Abb. 159, Nr. 1, aufführen³⁾, die allerdings entweder als dialektische Schrift oder als sonstige Zierschrift aus späterer Zeit angesehen werden muß. Mit den Kaulquappencharakteren der Yü pei der Tafel des Yü auf Stein⁴⁾ haben diese ornamental ausgestalteten Zeichen kaum etwas gemeinsam. (Vgl. für diese Inschrift Ku-yüh-t'u-pu 1, 5 a.)

¹⁾ Nach Hsi ch'ing ku chien 4, 7b handelt es sich um kein Pferd, sondern um ein Rhinoceros. Vgl. das Bild für das Pferd in der Abb. 160, Nr. 13.

²⁾ Für die Peitsche als Zeichen der Amtsgewalt s. Schindler in OZ. III, 4, S. 462. Doch ist das Pferd hier nicht recht verständlich.

³⁾ Hsieh shih chung ting kuan shih, Heft 1.

⁴⁾ E. Hänisch, Die Tafel des Yü in Mitt. des Seminars für orient. Sprachen Bd. VIII, 1905, S. 293ff.



Abb. 167

Die einzelnen Teile der Zeichen sind noch deutlich erkennbar; das Hauptmoment im Zeichen hier ist das Auge; es ist das Lebentragende, die Personifizierung des Gegenstandes. So stark ist das Bewußtsein, daß durch das Auge Leben verliehen wird, daß selbst augenlos geschaffene Gebilde, leblose Gegenstände mit einem Auge dargestellt, in die Welt der Sehenden geboren werden.

Diese starke Betonung des Auges in der von den Chinesen als die älteste bezeichneten Inschrift ist deshalb wichtig und interessant, weil das Auge, besonders das des T'ao-t'ieh, in der Ornamentik der ersten Epoche eine bedeutende Rolle spielt. Wir fanden es dort als stark betontes Einzel- oder Stückornament ohne die Umrisse des Körpers oder auch nur die des Hauptes. Ebenso wie wir bei der Schrift das Auge als Hauptsache behandelt finden, als den Teil des Schriftzeichens, der hervorspringt, dem sich der Rest unterordnet, wie es sich schließlich als das Vornehmste, als das Bedeutendste vom übrigen loslöst, absondert, so ist auch das Auge des T'ao-t'ieh für den Bronzekünstler der Teil des ihm im Geiste vorschwebenden Ungetüms, den im Ornamente festzuhalten er vor allem für wert erachtete. Die nebensächlichen Teile gruppiert er darum herum.

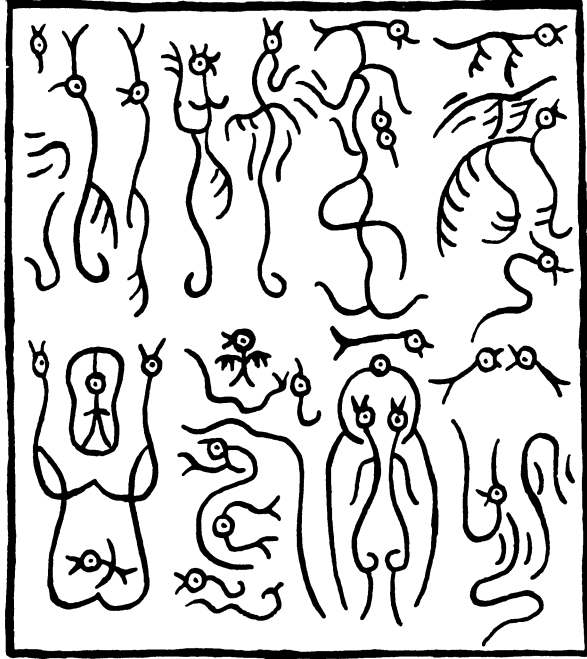
Das, was uns an Shang- und Chouinschriften überliefert ist, bietet, wenn man nur die Form der Zeichen betrachtet, nicht genügenden Anhalt zur Aufstellung entscheidender Charakteristika der Schriftzeichen dieser beiden Perioden. Dieselbe Schreibweise findet sich vielmehr unter den Shang (1766 bis 1122) wie unter den Chou (1122—249). Ebenfalls wahrscheinlich eine Zierschrift mit dem Merkmal der Vogel- (Drachen-?) Köpfe ist die der Shangdynastie zugeschriebene Inschrift auf Abb. 159, Nr. 2 (vgl. dazu Ku-yüh-t'u-pu I, 9a), wo ein kui der Shangdynastie mit derselben Schrift reproduziert ist¹⁾.

Die den Shang und Chou gemeinsame Schrift ist auf Abb. 163 wiedergegeben. Auch hier schon stoßen wir auf große Verschiedenheiten, wie das bei der Länge der Zeit, welche diese Perioden umfassen — es sind rund 1500 Jahre —, nicht zu verwundern ist. Während die unter Abb. 163, Nr. 2, aufgeführten gestelzten Zeichen eher den Charakter der Siegelschrift tragen, nähern sich die unter Abb. 163, Nr. 5 und 6, mehr einer Kursivschrift. Noch stärker ist dies bei Abb. 164, Nr. 2, 3 und 4 der Fall. Andererseits finden wir unter Abb. 163, Nr. 1, Schriftzeichen, die ihrer Unbeholfenheit und mangelhaften Anordnung nach den Eindruck einer Schrift der frühesten Zeit erwecken. Möglicherweise haben wir es in diesem oder jenem Falle mit provinziellen Schriftarten zu tun. Die Beurteilung des Alters von Schrift und Marken

¹⁾ Hsieh shih chung ting kuan shih, Heft 1.

廿介奉白王采盡
 祥兼天下諸侯
 黔首大封企將
 不余白王采了
 相狀繪錄度量

2



1

禮記卷之四十四
 禮記卷之四十四

5

禮記卷之四十四
 禮記卷之四十四

2

禮記卷之四十四
 禮記卷之四十四

4

禮記卷之四十四
 禮記卷之四十四

禮記卷之四十四
 禮記卷之四十四

3

Abb. 168

ist auch deshalb mit Schwierigkeit verbunden, weil die verschiedenen Werke im allgemeinen das Größenverhältnis dieser Abbildungen — im Gegenteil zu denen der Bronzen selbst — nicht anzugeben pflegen. Während so z. B. die Marken unter Nr. 10, 11, 12, 13 und 14 auf Abb. 165, die von Bronzen aus dem Besitze des Vizekönigs Tuan Fang stammen, in Originalgröße wiedergegeben sind, ist das Größenverhältnis der Marken von Abb. 167, mit Ausnahme derjenigen unter Nr. 14 und 17—22, unbekannt. Auch leidet naturgemäß durch die in chinesischen Werken vorgenommene Verkleinerung die Genauigkeit der Übertragung der ursprünglich infolge des einfachen Abklatschverfahrens ziemlich naturgetreu wiedergegebenen Zeichen und Marken. Man hat behauptet, daß alle Shang-Inschriften kurz sind, während sich unter denen der Chou-Dynastie sehr lange Inschriften finden. Diese Behauptung mag viel Wahrscheinlichkeit für sich besitzen, bewiesen ist sie nicht, denn schon Inschriften, wie die auf Abb. 159 wiedergegebenen, deren eine sogar in die Hsiadynastie gesetzt wird, rechnet man nicht zu den kurzen.

Ebensowenig wie bei der Schrift vermögen wir einen charakteristischen Unterschied zwischen den Marken der Shang- und Choudynastie zu finden. Shangmarken sind angeblich unbeholfener, plumper und stärker, ihr Inhalt kerniger als in der Chouzeit. Aber betrachten wir die Marken von Abb. 160 und 161 und vergleichen damit die von Abb. 165, 166 und 167. Allerdings sind auf Abb. 160 die Tierdarstellungen unter Nr. 1, 2, 3 und 4 unbeholfen, Pferd und Beil unter Nr. 13 plump, auf Abb. 161 unter Nr. 1, 2 und 3 stark, aber sind nicht der Mensch auf Abb. 166, Nr. 1, der Vogelkopf auf Abb. 166, Nr. 4, der Tiger auf Abb. 166, Nr. 16, das Pferd auf Abb. 166, Nr. 21, der Elefant auf Abb. 167, Nr. 8, ebenso plump und auf Abb. 165 das Beil unter Nr. 9 und der Sämann oder Kauriträger unter Nr. 14 unbeholfen und stark wie die Marken der Shangzeit? Es wird uns schwer zu glauben, daß alle Marken von Abb. 160 und 161 Shangmarken darstellen sollen, denn zwischen der auf Abb. 161, Nr. 6, und der auf Abb. 165, Nr. 13, ist kaum ein erheblicher Unterschied vorhanden. Auch daß sich auf dem Rhinoceros von Abb. 160, Nr. 18, deutlich die erst in der Choudynastie aufgekommene Käschmünze befindet, gibt zu denken. Zweifellos hat eine Entwicklung stattgefunden, wie wir z. B. deutlich an den Marken auf Abb. 167, Nr. 13 und 14, sehen, die beide einen großbefußten Menschen darstellen, aber genau zu sagen, in welche Zeit die eine oder die andere Marke fällt, ist unseres Erachtens gegenwärtig nicht möglich. Es muß auch sehr fraglich erscheinen, ob jemals darüber genügendes Licht wird verbreitet werden.

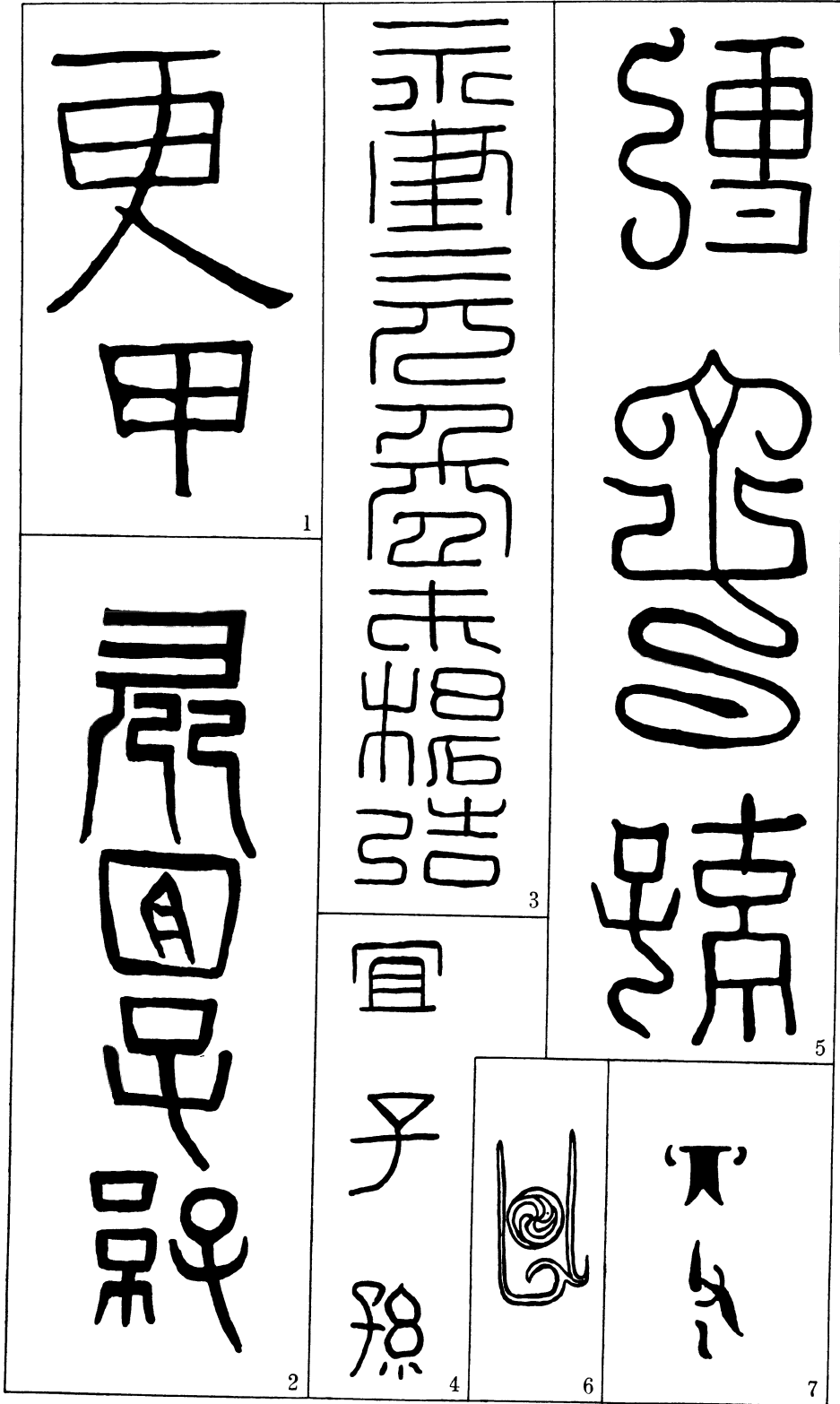


Abb. 169

Gerade der Umstand, daß auch die Marken, die als die frühesten gelten, auf späteren Bronzen immer wieder verwandt worden sind, erschwert ihre Zeitbestimmung. So haben auch wir bei der Besprechung der Bronzen der ersten Epoche keinen Unterschied zwischen denen der drei ersten Dynastien gemacht, darin dem Ausspruche des großen Kenners Hao Wan Liang, des ehemaligen Kustoden der Tuan Fangschen Sammlung folgend: „Man versucht die Bronzen der ersten drei Reiche nach der größeren oder geringeren Ursprünglichkeit ihrer Zeichen zu bestimmen und setzt die mit simplen Marken in die Hsia- und die Shangdynastien, die anderen und die mit vervollkommneter Schrift in die Choudynastie; diese Art der Bestimmung ist aber unzuverlässig.“

Von der zweiten Periode (249 v. Chr. bis 618 n. Chr.) geben wir auf Abb. 168 und 169 einige Inschriften und Zeichen. Die Inschrift von Abb. 169, 1 enthält das interessante Siegel des großen Kaisers der Ch'indynastie, Shih Huang-ti, des ersten Kaisers von Gottes Gnaden, von dem oben¹⁾ ausführlicher die Rede war. Die Inschrift ähnelt in den Vogelköpfen der unter Abb. 159, Nr. 2, wiedergegebenen Shangschrift; diese Eigentümlichkeit, daß Kaiser späterer Dynastien sich auf Münzen und Siegeln der Schrift längst vergangener glorreicher Dynastien bedienen, hat sich in China jahrtausendlang erhalten. Wie bereits erwähnt, lautet die stolze Siegelschrift: „Shou ming yü t'ien chi shou yung ch'ang“ („Empfangen habe ich mein Mandat vom Himmel, begnadet bin ich mit langem Leben und ewigem Glanz“). Nr. 2 derselben Tafel gibt die ersten 5 (von 7) Zeilen einer gewöhnlichen Inschrift der Ch'indynastie wieder, während wir unter Nr. 3, 4 und 5 die von der Schrift der ersten Epoche deutlich unterschiedene, abgerundete, schöne und gleichmäßige Schrift der Handynastie finden. Andere typische Inschriften dieser Dynastie finden wir unter Abb. 169, 1—5; es sind männliche Inschriften, wie sie uns hauptsächlich auf dem inneren Boden von Becken und Schalen begegnen. So gibt Nr. 5 die des Hsi von Abb. 103 wieder; auch auf dem inneren Boden der Schale auf Abb. 105 sehen wir zwischen zwei Fischen²⁾ gelagert eine ähnliche Inschrift.

Auf Abb. 169 unter Nr. 7 andererseits ist die Marke einer Bronze wiedergegeben, die ihr Besitzer in unsere Epoche setzt, die sich aber ebensogut auf einem Stücke der ersten Periode befinden könnte.

¹⁾ Vgl. oben S. 138 f.

²⁾ Die beiden Fische sind wohl ein Rebus (魚 yü „Fisch“ = 餘 yü „im Überfluß“, „mehr“ (vgl. Conrady - Stenz, Beiträge usw., S. 10), wie die auf Hanbecken öfters vorkommenden Schafe (羊 yang, „Schaf“ = 祥 hsiang, „Glück“). Vgl. Chi ku chai 9, 20b.

In der dritten Epoche haben die Inschriften nicht mehr die gleiche Bedeutung wie in den vorhergehenden; sie finden sich in der Hauptsache auf Spiegeln und Votivstatuetten, beides Erzeugnisse, deren Betrachtung wir uns hier haben versagen müssen, weil ihre Besprechung eine größere selbständige Arbeit verlangt. Auf Gefäßbronzen haben wir die Schrift dieser Zeit, die sich nur durch größere Akkuratessse des einzelnen Zeichens von der noch heute in China üblichen Schrift unterscheidet, nicht gefunden. Dagegen schwelgen die Bronzekünstler der T'ang in der genauen Wiedergabe der alten Marken der ehrwürdigen Shang- und Choudynastien, denen sie das Theaternäntelchen ihrer künstlichen Patina umhängen, ein mühseliger, vergeblicher Versuch, mit bloßer Form und äußerem Tand das Innerliche, den Geist der alten Meisterwerke, die „in der Flucht der Jahrtausende das Wissen der Welt und die geheimen Kräfte ihrer Umgebung in sich aufnahmen“, neu erstehen zu lassen.

Abbildung	Nr.	Bezeichnung der Abbildung	Seite
167	11	Hchkch Heft 32, p. 10b	329
	12	Hchkch Heft 26, p. 11b	329
	13	Hchkch Heft 26, p. 14b	329
	14	Aus Katalog Baron Sumitomo Nr. 8 (Teilansicht)	329
	15	Hchkch Heft 26, p. 12b	329
	16	Hchkch Heft 24, p. 14b; cf. ibid. Heft 31, p. 42b	329
	17	Kartuschenmarke auf Vasendeckel in Abb. 68 (vgl. Abb. 133) . .	329
	18	Marke auf Ting, Dreifuß in Abb. 4	329
	19	Marke auf Ku, Sakralbecher für Wein, in Abb. 30	329
	20	Gegossene Choumarke auf Hsi, Aquamanile, in Abb. 99	329
	21	Marke auf Chih, Trinkbecher in Abb. 34	329
	22	Widmungsmarke auf Li, Kessel, in Abb. 39	329
168	1	Hsh Heft 18, Bd. IV	331
	2	Hsh Heft 18, Bd. IV und Chkch Heft 9, p. 1a, Zeile 1bis 5	331
	3	Hsh Heft 19, Bd. IV	331
	4	Tach Heft 5, p. 27	331
	5	Tach Heft 6, p. 61	331
169	1	Chkch Heft 9, p. 14b	333
	2	Chkch Heft 9, p. 17a	333
	3	Chkch Heft 9, p. 19a	333
	4	Chkch Heft 9, 20b; cf. ibid. Heft 10, p. 9b	333
	5	Inschrift in Relief auf Hsi, Wasserbecken, in Abb. 103	333
	6	Chkch Heft 10, p. 3a	333
	7	Inschrift auf Huo, Kanne mit Deckel, in Abb. 43	333

BERICHTIGUNGEN:

Seite 76, Zeile 9 von oben: „der Ahnherr“ anstatt „des Ahnherrn“
Seite 93, Zeile 1 von oben: „oder Kauriträger“ fällt fort