ZWEITES KAPITEL

Die hohe Kunst

Malerei und Bildhauerei nach Einführung des Buddhismus bis zur Neuzeit

Allgemeines

In der Bronzezeit lebte das Volk in seinen einfachen Hütten mit den geringen Ansprüchen der Bauern. Nur der Kaiserhof entfaltete Luxus; als Zeichen der Macht wurde der Palastbau errichtet und kostbare Prunkgeräte hergestellt.

Die einzige Kunst, die bereits in sehr früher Zeit allgemeine Verbreitung erlangte, war die Musik. Der Tanz wurde bei allen öffentlichen Festen gepflegt, und die Gedichte und Romane erzählen vom Flöten- und Gitarrespiel. Blinde Sänger — Zeitgenossen Homers — haben schon am Hofe der Choukaiser gesungen und sich auf den verschiedensten Instrumenten begleitet. Die Musik war die wesentliche Kunstpflege des Altertums. Die Engel im Himmel, als treue Bewahrer der Liebhabereien der alten Zeiten, werden noch heute tanzend und spielend dargestellt.

Mit dem Zunehmen des Studiums und der Verehrung der Kalligraphie und unter dem wachsenden Einfluß der philosophischen Werke und der weitverbreiteten Dichtkunst trat die Malerei in der nachchristlichen Zeit immer mehr in den Vordergrund des Interesses. Häufig waren die Bilder von den Kalligraphen als Illustrationen des Textes gemalt und galten nur als Abart des Schreibens. Es entstand ein eigener Beruf der Maler, aber in ihrer ästhetischen Auffassung, im Schwunge des Linienrhythmus, blieben sie stets von dem Gesetz der Schriftmalerei beeinflußt.

Der Buddhismus brachte eine pessimistische Lebensauffassung des Entsagens, die philosophischen Ideen von Konfuzius lehrten die Tugend üben und höher schätzen als kraftvolles Handeln, und die Ahnenverehrung führte immer wieder von der lebendigen Gegenwart zurück zur Betrachtung des Vergangenen. Aus diesen Gedankengängen entstand jenes chinesische Ideal, das so gewaltig und eigenartig die Kunst beeinflußt hat.

Nicht der Mann der Kraft, nicht ein Herkules oder ein Siegfried wird das Idealbild des Volkes, sondern der Mann der Tugend und der Gelehrsamkeit, der Einsiedler und der Philosoph. — Tugend, nicht Tapferkeit erobert die Reiche und beherrscht sie. Der Kaiser bleibt zu Hause und nur durch seine Tugend zwingt er die namenlosen Heeresmassen zum Siege. Dynastien hören auf, wenn die Moral verloren geht. Es gibt kein göttliches Recht, um Unrecht zu tun. Das Leben im Palast und auf der Jagd, mit der Geliebten oder mit Freunden, beim Spiel und Gelage ist häufiger dargestellt als der Kampf, jenes Lieblingsmotiv der Dichter der alten Griechen und Germanen. Aber am häufigsten finden wir in der nachchristlichen Zeit die Jünger Buddhas, die lehrenden Priester, die diskutierenden Weisen oder den einsamen Wandersmann in der großen, freien Natur. Allmählich tritt der Mensch immer mehr zurück, und das Stimmungsbild der Natur wird zur höchsten Ausdrucksform der Kunst erhoben. Sich zurückziehen einsam in die Natur, die alten Schriften studieren, Verse dichten und Bilder malen oder bewundern, wurde höher geschätzt als die Tagesarbeit und die körperliche Leistung.

Die Malerei wurde Gemeingut weiter Kreise. Nicht mehr handelt es sich nur um eine prunkende oder sinnvolle Zierde des Kaiserpalastes oder des Tempels, sondern um eine intime Kleinkunst der Gebildeten.

Jene innere Erhebung, die bei uns durch das Tonmeer des Orgel- und Orchesterspiels erreicht wird, ist in Asien unbekannt. In den schlichtesten Volkskreisen Deutschlands ist in den letzten Jahrhunderten das musikalische Gehör und Verständnis, vielleicht auf Kosten des Sehens, entwickelt. Bei der friedlichen Arbeit und im heißen Kampfe, in ernster und fröhlicher Laune löst das Lied unsere Stimmung aus. Musik ist uns der natürliche Ausdruck einer jeden Empfindung. Dieser Freude an der Musik entsprechend, lernt fast jeder gebildete Europäer selbst Musik ausüben oder bemüht sich, in Konzerten und im Theater verständnisvoll zuzuhören.

Das gedruckte Wort verbreitet dort wie bei uns die Gedanken, aber die Anschauung einer Zeit findet in Europa ihren markantesten Ausdruck auf der Bühne, während in China das Theater stets minderwertig gewesen ist. Es fehlt in der jahrtausendelangen Entwicklung der Literatur jedes klassische Drama und erst recht eine Oper.

Wenn wir an Stelle der Musik in ähnlichem Sinne die Malerei setzen, so bekommen wir eine ungefähre Vorstellung davon, was dem Ostasiaten die darstellende Kunst bedeutet. Jeder Gebildete dort ist Kunstkenner oder wenigstens Kunstliebhaber. An Stelle der stimmungsvollen Dome mit ihrem Kerzenlicht und rauschenden Orgelspiel stehen in China unzählige schmucklose Hallen, in denen als Symbole in vielgestaltiger Form geschnitzte oder gemalte Bildwerke verehrt werden. Jedes wohlhabende Privathaus hat seine Ahnentafeln, seinen Hausaltar und seine Bilder. Am ehesten können wir diese Wertschätzung der darstellenden Kunst mit der Anschauung in der europäischen Renaissancezeit vergleichen, bevor die großen Meister der Musik ihr Werk vollbracht hatten. In China ist die Schönheitsverehrung gleichsam zu einem Kult gestaltet. Zum Genießen des Kunstwerkes wird auch Ort und Stunde, Gelegenheit und Umgebung bedeutungsvoll. Weiter unten werden wir eine Bildrolle von Ku Kaichih (Abb. 80—84) kennen lernen. An dem Ende der Rolle ist ein Stück Damast in der kaiserlichen gelben Farbe befestigt, auf dem unter einer Blumenskizze folgende Worte stehen: „In einer feierlichen Stunde im Sommer kam mir Ku Kaichihs Bild in die Hände, und unter seinem Einfluß malte ich in schwarzer Tusche den Zweig von Epidendrum als Ausdruck der Bewunderung für den tief empfundenen und geheimnisvollen Sinn des Bildes. Geschrieben vom Kaiser (Kienlung, 1736—1796) in dem Laichingpavillon."

Diese Ergriffenheit bei Betrachtung einer für unser Gefühl schönen, aber doch einfachen Bildrolle und der Ausdruck der Bewunderung in Gestalt einer Blume können von uns nur schwer nachempfunden werden. Auch die Angabe des Pavillons hat seine Bedeutung, es wird die weihevolle Stimmung schon durch die Wahl des Ortes angedeutet. Eine Wagnersche Oper kann uns vielleicht so tief packen, wie es hier die einfache Bildrolle getan hat.

Ein Volk, dessen Augen und Verstand für die Malerei derartig durch Jahrtausende geschult sind, wird natürlich in hervorragender Weise die feinsten Nuancen wahrnehmen können. Das Auge des Asiaten ist infolgedessen besser vorbereitet, um letzte Feinheiten auf seinen Bildern zu erkennen, die unserem weniger geschulten Auge wohl immer verborgen bleiben werden. Besonders bei den Schwarzweißskizzen sollen uns unsichtbare Zwischentöne mitklingen, die wir auf den stark verkleinerten Reproduktionen überhaupt nicht wahrnehmen. Wir können daher nur Inhalt und Stil, aber nicht die künstlerische Qualität des einzelnen Bildes auf den Abbildungen abschätzen.

* * *

Es ist ohne weiteres anzunehmen, daß ein Volk, dessen poetische Kunst von der Welt anerkannt und bewundert wird, auch die Schwesterkunst, die Malerei, zu einer gleich hohen Stufe entwickelt hat. Trotzdem ist in Europa über asiatische Malerei ein ungünstiges Urteil verbreitet.

Ist diese abfällige Kritik ein Vorurteil oder erscheint sie durch die Qualität der Werke gerechtfertigt?

Jedes Volk hat seine unterschiedliche, eigenartige Kulturentwicklung. Rasse und Geschichte, Religion und Sitte, Klima und Landschaft bedingen jene Eigenarten, die auf dem Gebiete der Kunst einen auf den ersten Blick erkennbaren Unterschied hervorrufen. Ein chinesisches Bild werden wir niemals mit einem europäischen verwechseln.

Es entsteht aber die Frage: können wir beide Bilder gleich objektiv ästhetisch würdigen, sind überhaupt beide Bilder — gleichwertige Beispiele vorausgesetzt — gleich wertvoll? Ist der Unterschied ein innerer künstlerischer oder ein äußerer, sachlich bedingter?

Die Antwort wird uns leicht erscheinen. Die europäische Kunst mit ihren Schatten- und Lichtreflexen, mit ihrer Tiefenwirkung durch Farbenakkorde und Zwischentöne und mit ihrer Naturwahrheit ist der asiatischen Stilisierung weit überlegen.

Wenn aber Chinesen und Japanern die gleiche Frage vorgelegt wird, so wird ebenso schnell und sicher die entgegengesetzte Antwort erteilt werden. Die Vernachlässigung des Linienrhythmus, der Farbenharmonien und einer gefälligen Komposition, das Nichtbeachten der Bewegungslinien bei den einzelnen Objekten der Natur, sowie die Stilisierung in Farben und besonders das Streben, wissenschaftlich richtig statt subjektiv künstlerisch zu wirken, erscheinen den Asiaten unnatürlich und schlecht beobachtet. Unbewußt wird das Urteil beider Parteien außerdem noch beeinflußt durch die Unkenntnis der anderen Welt in bezug auf das Dargestellte und die durch Gewohnheit anerzogenen, äußeren Eigentümlichkeiten, wie Technik, Format, Umrahmung, Zweck u. a.

Um die ästhetischen Werte in der fremden Kunstsprache zu würdigen, müssen wir uns frei machen von dem Einfluß aller äußeren, fremdländischen Zufälligkeiten und unserer Vorurteile; nur der innere Kunstwert soll erkannt werden.

Die vielseitige, ewig wechselnde Natur in der zweidimensionalen Fläche niederzuschreiben, ist nur durch eine Umformung des Gesehenen in unserem Gehirne, durch eine Stilisierung möglich. Je nachdem der Umriß oder das Spiel der Lichter, das Gegenständliche im einzelnen oder die Gesamtwirkung, die Linie oder die Farbe stärker betont wird, ist die Auffassung völlig verschieden. Diese rein künstlerischen Verschiedenheiten in der Ausführung müssen wir sorgfältig trennen von den zufälligen Ausdrucksmitteln, die das einzelne Volk durch Überlieferung und äußere Einflüsse besitzt.

Die durch das Kulturmilieu bedingte Eigenart gegenüber der europäischen Kunst muß also bei der Betrachtung der asiatischen Kunstwerke hingenommen werden wie jede Besonderheit einer fremden Sprache. Es sind Grundelemente, die wie der Stein oder der Ziegel an sich weder schön noch häßlich sind, sondern nur das Material bilden, mit dem der sichtbare Bau in künstlerischer Form ausgeführt werden soll. Man darf nicht am mongolischen, wenig ausdrucksfähigen Typus der Gesichter oder an den in unserem Klima unbekannten Landschaftsformationen oder an der Technik der Wasserfarben oder an der historisch entstandenen Perspektive eine oberflächliche Kritik erschöpfen, sondern muß tiefer eindringen und herausfühlen, wie mit diesen gegebenen Mitteln die künstlerischen Aufgaben gelöst sind.

Die für die ästhetische Wertung eigentlich völlig nebensächlichen Momente bewirken gerade, daß wir Europäer zunächst verständnislos vor der ausländischen

Formensprache stehen und enttäuscht sind. Allen, die wirklich vorurteilsfrei Kunstkritik üben können und wollen, rate ich, wieder und wieder die Bildchen mit Liebe zu betrachten, bis sie innerhalb der Eigenart der fremden Sprache die Schönheiten im einzelnen erkennen gelernt haben. Sie werden dann intime Reize in Linie und Farbe, in Auffassung und Komposition entdecken, die eine Bereicherung ihrer Kunstkenntnisse bedeuten und zur vollen Würdigung und Schätzung der östlichen Kunst führen werden.

Es sind besonders gelehrt sein wollende Fanatiker, die behaupten, daß man Chinesisch sprechen, die Religion und Sitten verstehen und im Lande gereist sein muß, um sich ein Urteil über die Kunstwerke erlauben zu dürfen. Aber wird uns wirklich der Pergamenische Fries oder die Laokoongruppe in ihrem Kunstwert verständlicher, wenn wir Griechisch sprechen, die religiöse Idee verstehen und die Landschaft des Aufstellungsortes kennen? Und wie sollen wir der Kunst ausgestorbener Völker gerecht werden können, da wir ihre Sitten niemals beobachten, oft nicht ihre Sprache verstehen können?

Kunst braucht keine gelehrten Kommentare, sondern nur feines Gefühl und geschulte Augen, denn gute Kunst ist in der ganzen Welt und zu allen Zeiten innerlich immer verwandt, zwar nicht in dem lokalen Kolorit, wohl aber in den wirklich künstlerischen Qualitäten, auf die es doch in letzter Linie allein ankommt.

* * *

Schließlich ist die Frage zu erörtern, ob die uns bekannt gewordenen Kunstschätze wirkliche Originale ihrer Zeit sind und die Meisterwerke der größten Künstler repräsentieren. Diese Frage muß leider völlig verneinend beantwortet werden.

China ist das Land der ewigen Revolutionen und Eroberungen. Verheerende Kriege, wie der Dreißigjährige Krieg bei uns, haben wiederholt ganze Städte und Provinzen verwüstet, die Kaiserpaläste niedergebrannt und weite Länder entvölkert. Daher sind chinesische Gemälde aus der Zeit vor dem 14. Jahrhundert nur in beschränkter Anzahl zufällig erhalten, und von einer systematischen Vertretung der vielen hundert in der Literatur aufgeführten Künstlernamen kann keine Rede mehr sein.

Die alte Kunst ist durch Freskomalereien in den Tempeln Japans und Turkistans gut vertreten, und wenn es auch nicht Arbeiten für den Kaiserpalast in China sind, so gibt es uns doch so viel wie etwa Pompejis Provinzkunst im Verhältnis zur griechischen Malerei. Auch hat der Zufall einzelne Bildrollen und Rollbilder erhalten, die den Stil der frühen Zeit deutlich erkennen lassen. Zahlreiche chinesische Bilder sind in Japan seit der dortigen Renaissancebewegung im 14. Jahrhundert gesammelt, und viele dieser Schätze sind in meisterhaften Reproduktionen, besonders in der Kunstzeitschrift Kokka und den zwanzig Foliobänden von Tajima, Selected relics of Japanese art, bekannt gemacht. Die Signierungen dieser Bilder werden heute von den ernsthaften modernen Kunstgelehrten Japans teilweise angezweifelt, und viele der in Japan gefeierten Meister sind in den chinesischen Künstlerregistern gar nicht zu finden. Also nicht die in China schon damals sehr teuer bezahlten Meisterwerke sind auf dem Inselreich erhalten, sondern Kopien, Repetitionen oder Arbeiten von eingewanderten Künstlern, die sich ihr Brot in Japan verdienten, oder Arbeiten von geringerer Güte. Dazu kommt, daß oft die Bilder schlecht erhalten sind.

Das Fehlen der Originale bedeutet aber für China etwas ganz anderes als für Europa. In Ostasien ist das Kopieren, das freie Nachschaffen berühmter Werke und das Neuschaffen im Stile gefeierter Meister niemals verachtet, sondern im Gegenteil stets angestrebt und sorgfältig gepflegt worden.

Ein älterer chinesischer Gelehrter schreibt nach Giles' Übersetzung: „Die Gewohnheit, die Werke älterer Meister zu kopieren, begann durch Hsieh Lo (im 5. und 6. Jahrhundert), und diese Methode wurde wegen der Leichtigkeit der Ausführung sehr beliebt, aber es war schwierig, die künstlerische Inspiration zu übertragen. Treue Kopien bestehen im Studium der Gedanken, nicht der Linien eines Bildes." Es werden dann verschiedene Meister genannt, die ein und denselben Künstler kopierten, „aber jeder auf seine eigene Weise"; wer mit beschränktem Geist das Vorbild sklavisch kopiert hätte, würde sicherlich keinen Erfolg gehabt haben.

Die Chinesen beschreiben in der Sungzeit zwei Arten, genaue Kopien von Bildern herzustellen. Die eine — Lin — besteht darin, daß man freihändig abzeichnet, „was ein ungeschickter Künstler nicht kann". Die andere — Mu — ist einfacher, indem ein Stück Seide direkt auf das Original gelegt und dann durchgepaust wird.

Im Grunde genommen sehen wir die gleiche Auffassung wie in der klassischen Antike. Römische und griechische Skulpturen sind in zahlreichen Wiederholungen gefunden, aber wir wissen oft nicht, ob unsere Funde wirkliche Originalschöpfungen erster Hand sind.

Leicht ist es, genau wie bei der europäischen Kunst, am unsicheren, häufig abgesetzten, zitternden Strich und kleinlichen Absätzen, an der Vernachlässigung des An- und Abschwellens der Linien und der Unsicherheit der Zeichnung besonders bei den Gesichtern, die schlechte Kopie zu erkennen. Schwerer, fast unmöglich dagegen, wenn gute Künstler derartige Wiederholungen oder Kopien ausgeführt haben. Dieses ist aber in China durchaus üblich und wurde von guten Künstlern mit besonderem Stolz betrieben. Bei dem Mangel aller Vervielfältigungsverfahren waren gerade, wie noch heute in Italien, viele Künstler aller Grade jahrhundertelang tätig, um berühmte Bilder für die Sammlungen von Liebhabern zu kopieren. Derartige Kopien, wenn gut ausgeführt, wurden und werden sehr hoch geschätzt. Ferner hat fast jeder Maler zuerst gewisse Künstler als Vorbild genommen und sich bemüht, in ihrem Stil nachzuschaffen. Sein Streben begann nicht damit, seine eigene Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen, sondern, entsprechend der Verehrung des Alten, im Geiste der anerkannten Meister Gleichartiges zu produzieren. Beherrschte er die Technik und Auffassung des Lehrers, dann erst wagte er sich daran, einen eigenen Stil zu entwickeln. Diese Repetitionen großer Meisterwerke und Stilbilder von Schülern oder Nachfolgern sind es wohl meist, die in späterer Zeit den Meistern selbst zugeschrieben wurden.

Andererseits wurden Bilder massenweise hergestellt, z. B. der Kaiser Huitsung im 11. Jahrhundert soll eine ganze Akademie eingerichtet haben, in der ausschließlich Bilder mit weißen Falken hergestellt wurden, die ähnlich, wie heute Orden, an Beamte verliehen wurden.

Die Signierung der Bilder besagt sehr wenig, da sie nicht nur in moderner Zeit, sondern — wie chinesische Schriftsteller fortgesetzt klagen — schon früher für den leichteren Verkauf fälschlich angebracht sind. Auch sind die rechtlichen Begriffe über die Signatur ganz andere als bei uns. Jeder Kopist wird sorgfältig die Stempel mit kopieren, schon weil die roten Stempel der späteren Zeit durchaus in den Rahmen des Bildes künstlerisch eingestimmt sind und unbedingt zu dem Bilde gehören. Also Signaturen, wenn sie nicht zur Täuschung nachträglich gefälscht sind, besagen nur, daß ein Bild dem Stil eines Meisters zugehört oder nach der Meinung des Verfertigers zugehören soll. In der Tangzeit begann man überhaupt erst Bilder zu signieren, und die Stempel kommen erst in der Yuanzeit in Mode.

Am trübsten sind die überall vorhandenen Quellen der Tradition. In Japan fängt man jetzt an, mit europäisch geschulten Augen die bisherigen Überlieferungen kritisch und wissenschaftlich objektiv zu prüfen, und die Folge ist, daß die Anzahl der älteren Originale immer kleiner wird.

In Ermangelung von öffentlichen Sammlungen oder von Abbildungsmaterial zum Vergleich spielte die Ansicht der „Kunstexperten" eine große Rolle. Einzelne dieser Gilde haben eine solche Berühmtheit erlangt, daß ihr Urteil als unbedingt zuverlässig angesehen wird, wenn es wie ein Sachverständigen-Gutachten einem Bilde unter Angabe des Namens des Malers beigefügt ist.

Aber welches Material stand diesen ohne öffentliche Kontrolle im Interesse von Sammlern arbeitenden Geschäftsexperten zur Seite? Meist eine ererbte Masse von Kopien, welche die Vorgänger im Geschäft angefertigt und gesammelt hatten, und ihre Erfahrung. Das Urteil konnte daher nicht auf Grund von Vergleichen mit anderen Originalen abgegeben werden, sondern an Hand der Skizzen, die gewisse Eigentümlichkeiten in der Ausführung, oft nichtige Kleinigkeiten, betonten. Die Erfahrung, die Europa mit der Bestimmung seiner Kunstschätze gemacht hat, solange sie nur im Privatbesitz verborgen waren, sollte eine Lehre sein, mit allergrößter Vorsicht diesen Echtheitsbeweisen zu begegnen.

Um zu zeigen, wie jahrhundertelang alle Gelehrte, die ganze öffentliche Meinung vom Kaiser bis zum Volke, getäuscht werden konnte, will ich ein Beispiel anführen. Alte Traditionen versichern, daß der fabelhafte Kaiser Yü (2293 v. Chr.) eine Steintafel [1]) mit Inschrift auf hohem Felsen bei Hankan errichtet habe. Durch die ganze Literatur — der chinesische Gelehrte schreibt im wesentlichen immer ab, ohne zu prüfen — gehen Berichte über diese älteste Inschrift Chinas. Wiederholt sind Reisende unterwegs gewesen, die Tafel zu sehen. Nicht weniger als neun Kopien dieses heiligen Steines sind in verschiedenen Orten aufgestellt. Als Haenisch mit europäischer Wissenschaftlichkeit die jetzt vorhandene Tafel an Ort und Stelle untersuchte, stellte sich heraus, daß der jetzige Stein vom Kaiser Wanli (1573—1620) errichtet und offenbar die Kopie eines Yüsteines war, dessen Trümmer von Reisenden noch im Anfang des 17. Jahrhunderts gesehen worden waren. Aus alten Berichten ist das Vorhandensein des Originals bis zum 13. Jahrhundert, nicht für früher, bewiesen. Aber die Zeichen auf dem Stein sind überhaupt keine Inschrift, sondern unentzifferbare Zauberzeichen, „wie sie heute noch in China im Gebrauch sind". Daß bearbeitete Steine fünf- oder selbst nur dreitausend Jahre erhalten sein sollen, ist schon durch das Material ausgeschlossen. Somit ist aus diesem ältesten Dokument Chinas, das seit über tausend Jahren die Gelehrten, Kaiser und viele Pilger beschäftigte, ein Zauberstein aus nachchristlicher Zeit geworden, der weder einen historischen noch einen künstlerischen Wert hat. Zugleich sehen wir die Kopien, die sorgfältigst hergestellt sind, als besondere Schätze verehrt.

Wirklich authentische Anhaltspunkte für die Zeit ihrer Entstehung geben die Inschriften der Steinfelsen und die reichen Tempelschätze, soweit ihre Datierung, besonders in Japan, genau feststeht. Ferner diejenigen Bilder, deren Echtheit historisch bewiesen ist, z. B. durch Dokumente über ihren Erwerb bzw. ihr erstes Vorkommen. Die übrigen Bilder können nur für den Stil maßgebend sein.

Das vorhandene Material ist zwar teilweise vollständiger als das uns aus Griechenland überlieferte, wo Malereien überhaupt fehlen, aber dennoch nicht ausreichend, um eine Geschichte der Künstler und ihrer bedeutendsten Schöpfungen zu geben, und es ist fraglich, ob eine solche jemals geschrieben werden kann. Wohl aber können wir die Geschichte der Kunst, ihre Stilentwicklung und Technik begreifen lernen.

---

[1]) *Haenisch,* Die Tafel des Yü. Oriental. Seminar, Bd. VIII, 1905, S. 293.

I. Verschiedene Dynastien

3. bis 7. Jahrhundert (Anfang)

Für die Kunst wesentlich: Nördliche Weidynastie 386—549 — Suidynastie 581—618

Es ist allgemein die Annahme verbreitet, daß erst infolge der Einführung der buddhistischen Religion und ihrer Kultbilder aus Indien die hohe Kunst in China entstand. Diese Vermutung ist auf Grund des vorliegenden Materials nicht mehr haltbar. Die ältesten indischen Malereien[1]) sind Freskobilder in den Höhlentempeln zu Ajanta aus dem 5. bis 7. Jahrhundert n. Chr. und besser erhaltene aus den Höhlen der Felsen von Sigiri in der Zentralprovinz von Ceylon aus dem Ende des 5. Jahrhunderts. Es sind Freskomalereien in dem indischen Stile, der mit buddhistischem Geiste die griechischen Formen und Typen neu belebte. Diese Kunst wurde gleichzeitig oder etwas später nach China übertragen, aber blieb ausschließlich für buddhistische Darstellungen angewendet und nur für diesen Zweig der Kunst maßgebend. Wie wir gesehen haben, waren aber schon in der Hanzeit Porträtmalereien allgemein verbreitet.

Chinesische Historiker berichten von einer Blüte der nationalen Kunst aus dem 4. Jahrhundert, und bereits im 6. Jahrhundert stellen Kunstkritiker jene sechs Kunstgesetze auf, die, wie wir später sehen werden, bis zum heutigen Tage maßgebend geblieben sind, aber mit der indischen Auffassung nur sehr wenig Berührungspunkte haben.

Laurence Binyon, der feinsinnige Kenner und Verehrer asiatischer Malerei, hat in einem geistvollen Buche über Asiens Malkunst zum ersten Male die verschiedenen Malstile in China und Japan — gesehen mit dem Auge des vorurteilslosen europäischen Kunstforschers — dargestellt.[2]) Er ist der erste, der auf die selbständige Entwicklung der chinesischen Malerei hingewiesen hat, unter besonderer Betonung des Einflusses der Kalligraphie. Diese Ansicht bedarf aber einer Einschränkung. Nachdem wir in der Kunst der Hanzeit die wesentlichen Einflüsse des mittelasiatischen Mischstiles und der späten Antike kennen gelernt haben, können wir nur von einer Entwicklung auf den Schultern dieser fremdländischen Vorbilder sprechen.

Mit dem Falle des römischen Reiches hatten auch die asiatischen Kolonien nicht nur ihre politische, sondern auch ihre künstlerisch anregende Kraft verloren. Wie bei Bächen, deren Zuflußquellen versiegen, hörte die befruchtende Wirkung durch Handel und Gesandtschaften auf. Als aus Mittel- und Südasien neue Kulturströme mit der buddhistischen Kunst nach China fluteten, war dort in der Zwischenzeit die vorher entstandene Kunst zu einem eigenen, nationalen Stile bereits ausgebaut.

---

[1]) *Havell*, Indian sculpture and painting. London 1908: Taf. XLII, Mutter und Kind vor Buddha, Ajantafresko — Taf. XLVII und XLVIII, Sigirifresken nach Kopien im Colombomuseum.

[2]) *Laurence Binyon*, Painting in the far East, an introduction to the history of pictorial art in Asia especially in China and Japan. London 1908.



Abb. 78



Abb. 79

Abb. 78 Oben: Baum zwischen Flötenbläser und Phönix, unten: Fasan mit Zweig im Schnabel auf Baumstumpf zwischen Vogelnest und Damwild, darunter Jagdszene: Bogenschütze zu Pferde, fliehender Hirsch zwischen Bergornament. Abb. 79 Baum zwischen geflügeltem Steinbock und Eber, Falke auf Baumstumpf. Zwei Teile eines vierteiligen Wandschirms (nicht abgebildet die Seitenteile mit Steinbock und Elefant), ausgesparte Muster in „Batik"-Technik gefärbt. Im K. Schatzhause Shosoin, vom Kaiser Shomu (724—748) niedergelegt um 700
(Aus: Toyei Shoku, An illustrated catalogue of the ancient imperial treasury called Shosoin, Tokyo 1908, Bd. I)
Text s. S. 117

Völlig verschieden von dieser vorbuddhistischen, nationalen Kunst entwickelte sich durch griechische Handwerker in Gandhara die buddhistische Kunst. Die Charakteristik des Freskostils in der Betonung der Kontur und bunter Illuminierung blieb stets beibehalten. Die indische kirchliche Malerei hatte ursprünglich stets etwas Illustratives und wurde erst zum wirklichen, rein ästhetischen Kunstwerk gestaltet, als die chinesischen Maler sich ihrer annahmen und eine Vermischung mit ihrer nationalen Malart durchführten.

Dagegen verharrte die Skulptur ausschließlich im gräko-indischen Stile, der allerdings, in den Formen und Typen auf den Schultern der antiken Klassik stehend, schon bei seiner Einführung in China mit indisch-buddhistischem Geiste zu einer großen Vollendung entwickelt war.[1]) Die Bildhauerei blieb im wesentlichen die Kunst der Kirche. Niemals sind Porträts von Kaisern und Generalen oder gar Frauen in Stein gemeißelt, niemals weltliche Denkmäler errichtet, dagegen zahlreiche Göttergestalten und Grabfiguren, daneben Priester und symbolische Gestalten, aber auch für letztere beiden blieb die Pose der wenig bewegten Buddhafiguren maßgebend.

Das gleichzeitige Nebeneinander beider Stile sowie ihre Vermischung ist bis zur Neuzeit beibehalten.

Die profane Kunst

Es ist wenig Aussicht vorhanden, daß wir eine genauere Kenntnis über die Malkunst in der Zeit vor der Tangdynastie erhalten können, da das Material zerstört ist. In alten chinesischen Schriften heißt es z. B., daß Tung Cho (190—192 n. Chr.) die Stadt Loyang mit allen Palästen und Tempeln niederbrannte, alle Bronzedenkmäler zu Geld einschmelzen ließ und daß seine Soldaten aus den Bildern der Kaiserlichen Galerie, die alle auf Seide gemalt waren, sich Beutel u. dgl. verfertigten. Etwa 70 Bilder wurden gerettet und von diesen die Hälfte durch Regen zerstört. Ähnliche Berichte wiederholen sich im Laufe der Zeit. Als die Tangdynastie zur Herrschaft kam, enthielt die Kaiserliche Galerie nicht mehr als 300 Bilder, alle anderen Schätze waren von den plündernden Tataren verbrannt und vernichtet. Wir müssen uns daher begnügen, aus einzelnen durch Zufall erhaltenen Werken ein Wahrscheinlichkeitsbild der damaligen Zeit zu rekonstruieren.

Charakteristisch für die chinesische Verarbeitung und Umformung des mittelasiatischen Mischstiles scheinen mir einige Arbeiten zu sein, die sich im japanischen Schatzhause unberührt seit den Tagen ihrer Deponierung vom Kaiser Schomu (724—748) erhalten haben. Es sind nicht Gemälde im eigentlichen Sinne, sondern dekorierte Gebrauchsgegenstände in handwerksmäßiger Technik, aber aus den einzelnen Motiven können wir einen Rückschluß auf den Stil der Malereivorlagen ziehen. Die Stücke selbst sind wohl erst aus dem 7. oder 8. Jahrhundert, wie die elegante Einzelausführung zeigt, aber Komposition, Sujet und Auffassung sind in ihrem Heimatlande China sicher älter.

Überraschend sind zunächst die vortrefflich beobachteten Tiergestalten (Abb. 78, 79), während der Baumschlag zwar schon einen Fortschritt gegenüber den Hanreliefs (Abb. 29) aufweist, aber doch noch im Banne einer mehr ornamentalen Auf-

[1]) *Havell* in Indian sculpture and painting (London 1908) wendet sich sehr mit Recht (s. S. 67 u. ff.) gegen die Verwechslung der Archäologen zwischen der Formensprache und dem Geiste eines Kunstwerkes. Griechische Handwerker, engagiert von den Königen von Gandhara, arbeiteten für buddhistische Klöster, aber schufen nur routinierte Handwerkerarbeit in mechanischer Ausführung, Menschen in ausdrucksloser Pose, die langweilig und künstlerisch unecht wirken wie moderne Stuckarbeit, und erst die Indier entwickelten mit ihrem nationalen und buddhistischen Geist diese überkommenen Mittel zu neuer, echter Kunst.

fassung steht. Das Muster ist mit flüssigem Wachs aufgetragen und dann der Grund des Stoffes dunkelblau oder auch grün, gelb und rot gefärbt. Diese Technik, die heute noch bei einzelnen Stämmen der in den Bergen Südchinas [1]) lebenden, unkultivierten Miautzevölker angewendet wird, läßt das Muster deutlich in der Silhouette erscheinen. Auf der Fläche sind oblatenartig die verschiedensten Vorlagen aus der Malerei zur Füllung, ohne Rücksicht auf eine geschlossene Komposition, zusammengetragen. War auf den Reliefs und Töpfereien der Hanzeit alles in stark betonter Bewegung (Abb. 26), so sehen wir auch hier (Abb. 78 unten) die alten Motive des pfeilschießenden Jägers (s. S. 60, Abb. 56) mit den gejagten Tieren und dem geflügelten Steinbock im mykenischen „fliegenden" Galopp. Die zwischengestreuten Blumen und die ganz primitiv stilisierten Berge, eigentlich nur Bergornamente in gewellter Linie, erinnern an römische Mosaikfußböden. Dagegen die Hauptfiguren der Bilder atmen die vornehme Ruhe einer reifen Kunst. Der Vogel ist nicht mehr als stilisierter Vogeltypus, sondern als Falke (Abb. 79) mit dem charakteristischen Ausdruck des lauernden Raubtieres gemalt. Eine Spezialisierung der Tiere ist durchgeführt. Das aufhorchende Reh (Abb. 78), das am Nest stehende Fasanenpaar und der Flöte blasende Mann mit ihren intimen, lebenswahren Zügen weisen auf das Neue in der Kunst hin.

Es ist eine an die Fläche gebundene Dekoration, aber die Zeichnung der Tiere zeigt eine so künstlerische Lösung der Aufgabe, daß wir eine hohe Vollendung der Malerei voraussetzen müssen, damit ein handwerksmäßiges Kunstgewerbe so ausgeführt werden konnte. Allerdings ist die Ausführung wesentlich später, aber das Studium der Tiere und Pflanzen ebenso wie das Verständnis für abgepaßte Bilder und die Darstellung von einzelnen Tieren, rein als künstlerisches Problem erfaßt, verlangte eine jahrhundertelange Vorarbeit. Waren die Künstler der Hanzeit noch völlig an den erzählenden Inhalt als den eigentlichen Zweck ihrer Illustration gebunden, so treffen wir hier Werke an, die bereits aus Freude an der ästhetischen Wirkung geschaffen sind.

Wir sehen Kunstregeln sowie Auffassungen angewendet, die in den späteren Zeiten variiert, durch Erfassung des Seelenlebens vertieft, aber niemals überwunden werden. Das ästhetische Bedürfnis der Überziehung der ganzen Fläche mit dekorativen Elementen ist von der Relieftechnik übernommen.

Dieses sind mit die ältesten Bilder, die in Japan erhalten sind, und in ihrer Auffassung, wenn auch nicht im Stile der Ausführung, dürften sie der Kunst des 4. bis 6. Jahrhunderts in China entsprechen. Daß alle in Japan befindlichen Kunstwerke etwa bis um die Mitte des 8. Jahrhunderts ausschließlich vom Festlande eingeführt oder von eingewanderten Koreanern und Chinesen oder deren Schülern hergestellt sind, ist eine Tatsache, die von allen japanischen Schriftstellern der Zeit bestätigt wird. [2]) Wir können daher ohne weiteres die Schätze Japans als maßgebend für die chinesische Kunst aus einer etwas früheren Zeit ansehen.

Die chinesische Literatur gibt über zahlreiche Maler sehr ausführliche Angaben, die Giles mit großem Fleiße zusammengetragen und übersetzt hat. [3]) Aus der Zeit von 265—420 sind besonders 28 Künstlernamen berühmt, aber neben Anekdoten und den Titeln einzelner Bilder erfahren wir nichts über den Stil und die Technik. Den chinesischen Historikern waren die Bilder bereits unbekannt, und sie berichteten nur nach alten Traditionen. Am berühmtesten galt Huachien, aber der Biograph

[1]) *Ryuzu Torii,* Artistic designs used by the Miao-tze tribe. Kokka, Heft 186. — Diese bei der in die Berge vertriebenen Urbevölkerung erhaltene Technik wurde in China in der Sui- und Tangzeit und in Japan 710—794 angewendet, aber dann vergessen. In Batavia ist sie noch heute in Übung und ist von dort als „Batik"-Technik vor wenigen Jahren zu uns gekommen. Technik beschrieben: *Zeller,* Jahresbericht des Berner Museums 1907, S. 28—44, 1 Tafel.

[2]) *Kosaka Hamada,* Sculpture of the Tempyo Era. Kokka, Heft 183, S. 40.

[3]) *H. Giles,* An introduction to the history of Chinese pictorial art. Shanghai 1905.

aus der Mongolenzeit (1280—1368) fügt gleich hinzu, daß echte Originale von ihm nicht mehr zu sehen sind. Um so glücklicher können wir uns schätzen, daß eine Bildrolle von dem zweitberühmtesten Künstler der Zeit, Ku Kaichih, durch Zufall erhalten und im British Museum uns zugänglich gemacht ist.[1])

Ku Kaichih, geboren zu Wuhsi in Kiangsu, wird zuerst um 364 genannt. Eine lange Liste seiner Bilder ist vorhanden. Es ist interessant, zu hören, wie vielseitig ein Maler jener Zeit war und wie fast alle Motive der späteren chinesischen Kunst schon damals künstlerische Gestalt erhielten. Neben Drachen, Tigern und Leoparden werden buddhistische Bilder, Landschaften und besonders Porträts erwähnt. Und nicht nur in dem kleinen Format der langen schmalen Schriftrollen, sondern auch in gewaltigen Dimensionen konnte er arbeiten. So wird erzählt, daß er für einen Tempel eine Million Kupfermünzen zeichnete und, als man Zahlung forderte, einen Monat Zeit erbat. Er schloß sich in den Tempel ein, und als die Türen geöffnet wurden, hatte er auf der Wand eine buddhistische Darstellung gemalt, die solches Aufsehen erregte, daß von allen Seiten Gläubige herbeiströmten und das Geld schnell zusammenkam.



Abb. 80 Die kaiserliche Hofmeisterin schreibend, mit Papier und Pinsel in der Hand
Illustrationen (Abb. 80—84) zu Tchang Hua (232—300 n. Chr.): „Ratschläge der Hofmeisterin des Palastes"
Leicht getönt in bunten Farben. Ausschnitte einer Bildrolle, 3,5 m lang, British Museum, London, von Ku Kaichih, 4. Jahrh.
(Aus: 81 82, 83 Binyon, Burlington Magazine, Bd. IV, 1904; 80, 84 Originalaufnahmen)
Text s. S. 110 u. 122

„Es ist leichter," sagte er, „den Vers: ‚Die Hand schlägt die fünf Saiten der Laute' zu illustrieren als den anderen Vers: ‚Die Augen folgen dem Fluge der wilden Gänse'." Hieraus können wir die neuen Probleme der Zeit erkennen. Das Künstlerauge ging über das Naheliegende hinweg in die weite Ferne und sah nicht nur das einzelne, sondern nahm die Natur als Landschaft mit der Bewegung der Tierwelt wahr. Aber diese Darstellung erschien viel schwieriger als die erzählende Darstellung eines musizierenden Menschen, und wirklich finden wir auf seinem Bilde die Figuren sehr fein gemalt, aber die Landschaft völlig primitiv. Besonderen Wert legte er bei den Menschen auf den Ausdruck des Charakters. „Das Geheimnis eines Porträts," sagte er, „liegt in dem, was in dem Auge der dargestellten Person sich offenbart."

---

[1]) *Laurence Binyon*, A Chinese painting of the fourth century. Burlington Magazine, Jan. 1904, 3 Tafeln. — *Binyon*, Painting in the far East, S. 37—48. — *Giles*, Chinese pictorial art, S. 17—21, Abb.: Familienszene. — *Chavannes*, Ku K'ai-tche. T'oung-Pao 1904, S. 323—325. — *Chavannes*, Notes sur la peinture de Ku K'ai-tche conservée au British Museum. T'oung-Pao, 1908, S. 76—86.



Abb. 81 Toilette der Herrin vor Metallspiegel auf Lackgestell, mit Lackkästen auf der Erde
(Vgl. Abb 80)
Text s. S. 110 u. 122

Dem Porträt eines Vornehmen fügte er als Hintergrund hohe Berge und tiefe Schluchten bei, um ein Gleichnis des Charakters mit der Natur anzudeuten.

Es erscheint kaum glaublich, daß ein Original dieses Meisters erhalten, daß eine bemalte Seidenrolle, wenn auch restauriert und später montiert, 1500 Jahre konserviert und daß ein solcher Schatz nach Europa gelangt ist. Trotzdem hat Binyon sicher recht, wenn er die Bildrolle (Abb. 80—84) in ihrer meisterlichen Ausführung als Original anspricht oder mindestens als alte Kopie von so ausgezeichneten Qualitäten, daß sie ebenso wertvoll wie das Original ist. Schon die kostbare Aufmachung, die Hunderte von Siegeln — darunter das eines Staatsmannes aus dem 10. Jahrhundert, das des Kaisers Huitsung, eines berühmten Kunstsammlers aus dem 12. Jahrhundert, und die auf einem Stück gelben Damasts angefügte lange Inschrift (S. 110) des Kaisers Kienlung von 1746 —, ferner die unglaublich mühselige Ausbesserung der brüchigen Seide, beweisen die ungewöhnliche Wertschätzung, die dieses Werk in seinem Heimatlande genossen hat.

Der Anfang der Rolle ist innen mit einem zarten, außen von einem dunkleren, kostbaren, klein gemusterten Brokatstoff bedeckt. Diese Montur, die modern ist oder wenigstens aus den letzten Jahrhunderten stammt, gibt einen guten Begriff, in wie raffinierter Weise die Chinesen den Genuß der Besichtigung durch die Umrahmung zu



Abb. 82 König und Hofdame
(Vgl. Abb. 80)
Text s. S. 110 u. 122

steigern verstehen. Wenn man die Rolle zuerst nur ein wenig öffnet, so gibt die Wirkung der dunklen Rolle auf dem helleren aufgerollten Innenteile schon eine weihevolle Vorstimmung; bei dem langsamen Weiterrollen steigern die Siegel und Inschriften die Neugier des Beschauers, das Auge ist ausgeruht von dem grellen Licht des Tages und vorbereitet, um endlich die warmen, goldigen Töne, die nur das Alter hervorbringen kann, voll zu genießen. Vielleicht waren die Farben früher lebhafter, heute sind sie mit dem dunkelbraunen Ton der Seide zu einer sanften Harmonie verschmolzen. Dieses einzige Werk eröffnet uns das Verständnis für eine asiatische Kunstepoche der Figurenmalerei, aus der vielleicht auch in China sonst nichts oder nur Kopien vorhanden sind. Es ist anzunehmen, daß diese Rolle bei Eroberung des kaiserlichen Sommerpalastes bei Peking 1860 in europäische Hände gelangt ist.

Es existiert ein Katalog aus dem 12. Jahrhundert, in dem die Titel von neun Bildern Ku Kaichihs aus kaiserlichem Besitz angeführt sind, unter ihnen auch der, welchen das Londoner Bild trägt: „Ratschläge der Hofmeisterin des Palastes," die das Amt hatte, die Damen des kaiserlichen Harems zu unterweisen. Auf der etwa 3,5 m langen Rolle wechseln Texte und acht Bilder, von denen ich fünf in Abbildung (Abb. 80—84) bringe, ab.



Abb. 83 Zwei Männer mit Speeren beschützen eine Hofdame gegen einen anspringenden Bären
(Vgl. Abb. 80) — Text s. S. 110 u. 122

Die Begleittexte sind aus einem gleich betitelten Werkchen von Tschang Hua (232—300 n. Chr.) abgeschrieben. Da Chavannes den Originaltext gefunden hat, so konnte er feststellen, daß die Bildrolle unvollständig ist und wahrscheinlich aus zwölf Bildern bestanden hat, von denen nur acht erhalten sind. Daß ursprünglich mehr Bilder und Texte da gewesen sein mußten, geht schon daraus hervor, daß Text und Bild nicht immer zusammenpassen und an einer Stelle das betreffende Bild zu einem Text fehlt, während ein Bild ohne Text ist. Diese Feststellung ist sehr wichtig, denn ein Kopist dürfte sicher nicht eine derartige Verstümmelung vorgenommen haben, sondern nur ein Restaurator, der die erhaltenen Teile so gut es ging zusammenfügte. Die Unvollständigkeit gibt daher einen weiteren Beweis für die Wahrscheinlichkeit, daß die Rolle ein wirkliches Original ist.

Die Texte[1]) sind Beispiele zu Weisheitssprüchen. Teils sind Episoden aus

[1]) Ursprünglich sollte der Text von der Schriftstellerin Pan Chao herrühren (so in *Binyon*, Painting in the far East, und *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III), aber neue Forschungen von *Chavannes*, T'oung-Pao, 1908, S. 76, haben die Originalstelle bei Tschang Hua gefunden.

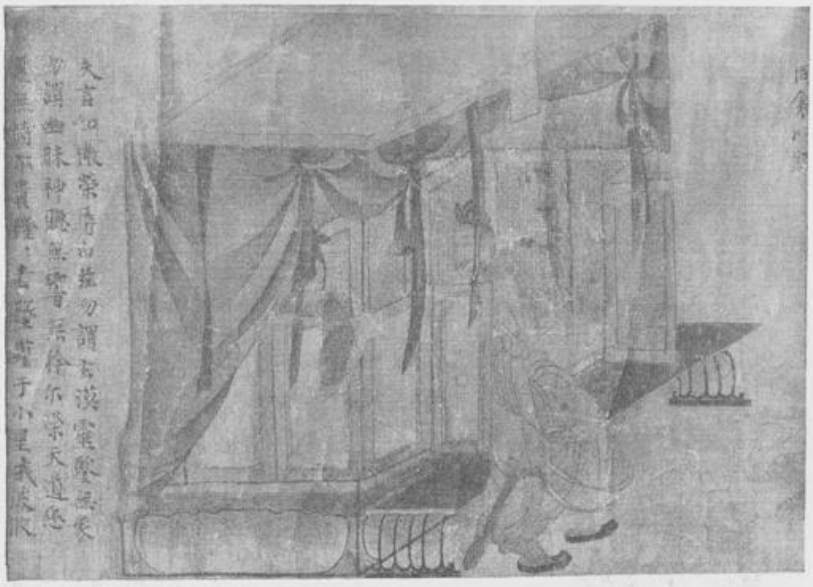


Abb. 84 König, auf dem Bettrand einer Dame sitzend
(Vgl. Abb. 80)

der Geschichte, in denen Frauen ihre Tugend bewiesen haben, teils allgemeine Genrebilder als Gleichnisse dargestellt. Die fleißige Hofmeisterin schreibt die Ereignisse auf (Abb. 80). Die tapfere Hofdame tritt dem herbeistürmenden Bären entgegen, um sich für den Kaiser Yüan (58 und 33 v. Chr.) zu opfern, aber durch zwei rechtzeitig beispringende bewaffnete Männer wird sie selbst gerettet (Abb. 83). Die kluge Geliebte des Kaisers Tscheng (32—7 v. Chr.) lehnt die Einladung, mit ihm auszufahren, ab, indem sie sagt, daß in alten Tagen stets die Minister ihren Monarchen im Wagen begleitet hätten (Abb. 82). Die anderen Bilder führen uns in das Hausleben ein. Wir sehen den Kaiser, umgeben von seinen Frauen und Kindern, in vollster Harmonie (Abb. bei Giles); als Symbol des häuslichen Friedens ordnet eine Dienerin ihrer Herrin das Haar vor dem Spiegel, während Lackkästen auf der Erde herumstehen (Abb. 81), und der Text rät, in gleicher Weise auch für die Ordnung der Moral zu sorgen. Schließlich sehen wir den Kaiser auf dem Bettrand einer Geliebten sitzend (Abb. 84) und mit ihr plaudern.

Die Hauptzeichnung ist mit schwarzer Tusche ausgeführt und oft mit roten Linien und Flächen bereichert, auch ein gelblicher Ton, ein maulbeerfarbiger Purpur und ein stumpfes Grün kommen vor. Die Farben sind abgeblaßt und an vielen Stellen vielleicht ganz verloren gegangen.

Mit der Künstlerhand eines Kalligraphen sind in großer Lebendigkeit die überschlanken Körper gezeichnet. Es sind Illustrationen von Handlungen, die in loser Erinnerung an die Reliefkunst vergangener Zeiten, mit starker Akzentuierung der Kontur, frei in die Luft gestellt sind, aber alle Linien sind weicher und fließender, als bei den Steinarbeiten aus der Hanzeit. Die runde Form ist gemieden und ins Ovale übergeführt. Aus dem kurzen, gedrungenen Körper ist eine schlanke, graziöse, biegsame Figur geworden. Die Schleppe der schreibenden Hofmeisterin (Abb. 80) in leicht bewegten Wellenlinien gibt eine feste Unterlage, aus der die graziöse Frauenfigur mit ihrem fließenden Seidenkleid wie eine vom Winde bewegte Lotusblume aus dem Wasser hervorwächst. Die bauschige Form der Haarfrisur fügt sich der ovalen Linienführung an. Zum Ausgleich der Farbenwerte ist dem schwarzen Haarwulst die Schleppenumrandung gegenübergestellt.

Seiner Ansicht über den Wert des Auges bei einem Porträt entsprechend, ist das Streben Ku Kaichihs erkennbar, die schon an den Bewegungen und dem Faltenwurf erkennbaren Handlungen in den Bannkreis der Augen zu ziehen, so daß das Gesicht, das bis zu dieser Zeit stets zurücktrat, gegenüber der Bedeutung des bewegten Körpers, einen wesentlichen Anteil an der Darstellung erhielt. Wenn man die Augenrichtung im einzelnen verfolgt, so findet man

auf allen Bildern, daß der wesentliche Inhalt in dem Blick zweier Köpfe oder in dem eines Kopfes auf einen Gegenstand konzentriert ist; alles andere bildet eine Staffage, die ebensogut wegbleiben könnte. Dieses Spiel der Blicke, in Verbindung mit der Kopfhaltung, ist wundervoll zum Ausdruck gebracht. Die in ihre Arbeit vertiefte Hofmeisterin, die kühne Hofdame und die emsige Dienerin, die stolze Freundin des Kaisers und die lauschende Frau im Bett sind Meisterwerke einer hohen Kunst.

Das Mongolengesicht hat im Gegensatz zum europäischen eine viel geringere Ausdrucksfähigkeit im Spiel der Falten und Muskeln, daher erscheinen uns asiatische Köpfe leicht unbelebt und gleichförmig. Auch gehört es in China zum guten Ton, sein Gesicht öffentlich in einer gewissen vornehmen Reserviertheit zu halten und Schmerz und Freude nicht zu erkennen zu geben. Wie trotzdem ein lebendiger Ausdruck erreicht werden kann, zeigt Ku Kaichih besonders bei der Bettszene. Der sprechende Kopf des Mannes mit geöffnetem Munde, an dem die Augen der lauschenden Hofdame mit ehrfurchtsvollem Ernste hängen, ist mit sicherem Strich in wenigen Linien und Punkten ausgeführt.

In der Darstellung des eckigen Bettgestelles finden wir den Anfang einer Perspektivzeichnung. Auf den Steinreliefs waren die Gebäude in flachem Aufriß (Abb. 25) gegeben, hier ist eine Tiefenwirkung angestrebt. Das Mittel der Architekturperspektive, das bis zum heutigen Tage in Ostasien beibehalten ist, erinnert an den römischen Stil, wie er in Europa bis zum Mittelalter noch üblich war. Im Gegensatz zu den gebogenen, fließenden Linien bei der Menschen- und Gewänderdarstellung werden Architekturen mit scharfen Kanten und geraden Linien gemalt. Auch lernen wir hier schon jene perspektivische Eigenart kennen, die wir später noch ausführlicher untersuchen müssen. Das Bett ist von rechts oben aus der Vogelperspektive gesehen, so daß wir den Betthimmel von oben erblicken. Der Augpunkt ist nicht nach hinten, wie bei uns üblich, sondern nach vorn links verlegt, so daß die geraden Linien nach vorn zusammenlaufen.

Die Bettszene läßt auch am deutlichsten die alte Tradition der naiven Sachschilderung erkennen. Die Vorhänge sind durchaus störend, besonders die herunterhängenden Bänder; das einfache Aufbinden oder Weglassen aus ästhetischen Gründen würde, da das Band in Wirklichkeit vorhanden ist, dem Wahrheitssinn des Chinesen nicht entsprechen. Derartige uns nebensächlich erscheinende Dinge, wie die Bänder des Bettvorhanges, erlangen in China eine historische Tradition und schließlich symbolische Bedeutung. Daher kommt es, daß sie noch heute, genau wie wir sie an den Vorhängen des Himmelbettes sehen, in Gebrauch sind, nur ist der ursprüngliche Zweck vergessen, und die Bänder hängen als Ornament in einer gedankenlosen Konvention. Die grünen, aufgebundenen Bettvorhänge und das Bettgestell mit teilweise purpurfarbenem Anstrich sind in feiner Farbenharmonie als Grundton abgestimmt, aus denen die schwarzen Haare und Schuhe und die roten Bandstreifen an der Draperie belebend hervortreten. Nicht nur die Form, sondern auch die Farben Grün und Rot werden noch heute in glückbringender Symbolik an modernen Bettdraperien verwendet.

In der Mitte der Bildrolle ist eine Landschaft, die völlig aus dem Rahmen des übrigen Bildes zu fallen scheint. Zerklüftete, hochragende Felsen, die von Hasen und Tigern belebt sind — aber welche primitive Ausführung! Chang Yenyuan, [1]) ein chinesischer Kunstkritiker aus der Tangzeit, sagt von den Landschaften bis zum 6. Jahrhundert, daß die Berge steif gezeichnet wären wie „Haarnadeln und Kämme", die damals in Berg- und Wolkenornamenten aus Metall geschnitten wurden, [2]) „die Wasser so langweilig, daß sie keine Spur von Kraft und Leben der Natur zeigten,

[1]) *Seiichi Taki,* On Chinese landscape painting. Kokka, Heft 193.
[2]) Abbildungen s. Bd. II, Kapitel über Metallarbeiten.

die Figuren oft größer als die Berge, und die Bäume erschienen wie Menschenarme mit ausgestreckten Fingern bei offener Hand". Und wirklich ist der Tiger bei Ku Kaichih sehr viele Male zu groß, und die Berge lassen jede Atmosphäre und perspektivische Verkleinerung vermissen. Es sind Bergornamente, ähnlich der Auffassung bei frühitalienischen Malern. Noch erschöpfte sich die Kunst des Künstlers in dem Nebeneinanderstellen der kleinen Einzelheiten, aber es fehlte ihr der große, zusammenfassende Geist.

Waren in der Hanzeit Menschen und Tiere in der Bewegung gemalt, so wurden sie in der Periode Ku Kaichihs mit liebevoller Kleinarbeit in ruhiger Pose als Ausdruck einer Stimmung ausgeführt, aber noch blieb ein Baum oder ein Berg eine symbolische Beigabe, ohne daß in natürlichem Zusammenhange der Mensch in der Landschaft lebte.

Während die Berge in der ornamentalen Reliefdarstellung der älteren Zeit verharren, hatte die Menschendarstellung eher etwas Dekadentes, etwas Überreifes in der Auffassung erlangt, von der es nur noch ein Zurück zu der Natur gab. Jedes weitere Übertreiben würde die erlaubte Grenze der Stilisierung überschritten und zur Karikatur geführt haben. Es erscheint wie ein ewiges Gesetz der Kunstentwicklung, daß wir dieselbe überschlanke Figur, dieselbe übermäßige Haaraufbauschung, dieselben übertrieben kleinen Hände in den dekadenten Zeiten des 18. Jahrhunderts in Japan und Frankreich finden und daß sie schon Jahrtausende vorher im alten Kreta und dann wieder im antiken Rom vorkommen.

Die delikate Ausführung der Frauengestalten zeigt die empfindsame Natur eines überfeinerten Lebenskünstlers. Und so wird uns auch Ku Kaichih in seinem Leben geschildert. Ein lustiger Bohémien! Berühmt war er für seine Dichtungen und Malereien, aber auch für seine Narrheiten. Zahlreiche Aussprüche sind von ihm erhalten, die von einer scharfen Beobachtung des Lebens und von geistreichen Einfällen zeugen — wie seine Bilder. Er war ein Künstleroriginal, das seine eigenen Wege ging. Bald träumte er in der freien Natur, und seine Phantasie schuf Fabelgestalten, bald studierte er das Leben und schilderte es in naiver Weise und in fein beobachteter Wahrheit, dann aber wieder ergab er sich dem Studium der Magie, die damals unter taoistischem Einfluß viel betrieben wurde.

Gleichzeitig mit der Vollendung des Stiles der linearen Figurenmalerei entstand auch eine systematische Kunstliteratur. Hsie Ho (japanisch: Shakaku) faßte im 5. Jahrhundert die künstlerischen Ideale der Maler in sechs Gesetze zusammen,[1]) die bis heute die ästhetischen Anschauungen in China beeinflußt haben.

Als erste Regel galt ihm, den „Inhalt des Empfundenen durch den Rhythmus der Dinge" auszudrücken. Die Gesetze der Harmonie, nach denen im Universum die Dinge hin und her wogten, formten das Gesetz des Rhythmus in der Kunst.

Zum zweiten kam das Gesetz der anatomischen Struktur. Um den schöpferischen Geist in ein Gemälde zu fassen, muß die organische Form geschaffen werden. „Linien nehmen den Platz von Nerven und Arterien ein, und das Ganze ist bedeckt mit einer Haut von Farbe." Erst als drittes kommt die Übereinstimmung mit der Natur. Aber hierunter ist nicht eine Nachahmung der Natur im europäischen Sinne zu verstehen; ein derartiges Streben blieb in China stets unbekannt. Eine Übereinstimmung zwischen dem Gesehenen und dem Gemalten, also nur eine subjektive, keine objektive Wiedergabe der Dinge, entsprach dem philosophischen Geiste der Chinesen. Dann folgen die Harmonie der Farben, die künstlerische Komposition und schließlich

[1]) Nach *Okakura*, *Hirth* und *Giles*, deren Übersetzungen im einzelnen wesentlich voneinander abweichen.

die technische Vollendung, um die einzelnen Teile zu einem harmonischen Akkorde zu verbinden.

Wie stark und eigenartig diese Kunstgesetze — oder vielmehr die ästhetische Anschauung, die in diesen Gesetzen ihre Formulierung fand — fortgesetzt weitergewirkt haben, werden wir in den einzelnen Perioden kennen lernen.

Wir haben hier von einer Kunst gehört, die ganz andere Wege gegangen und andere Ziele verfolgt hat als die später eingeführte buddhistische. Daher sind auch die Anfänge beider Stile an verschiedenen Stellen zu suchen. Das vorliegende Material ist viel zu gering, um ein abschließendes Urteil zu gestatten, aber nachdem wir (S. 68 u. ff.) den Einfluß des spätrömischen Kolonialstils auf die Architektur und die Landschafterei, auf den Bronzeschmuck der Dächer und auf die Standbilder vor den Häusern und in den Gärten, auf die Totenbilder und Tiersymbole, in der Hanzeit kennen gelernt haben, möchte ich die noch weiter nachzuprüfende Vermutung aussprechen, daß wir auch das Neue in dieser Kunst der Anregung römischer Malereien verdanken.

Was Okakura [1]) — der noch nicht auf den wesentlichen Unterschied in der nach- und vorbuddhistischen Kunst achtete — von der buddhistischen, d. h. ostasiatischen Kunst im allgemeinen sagt, gilt vielleicht in noch erhöhtem Maße für diese erste Phase der chinesischen Malerei. „Angesichts dieser Kunstwerke steigt in uns mit unwiderstehlicher Gewalt ein Traum auf an den längst verloren gegangenen Kunststil der griechischen Malerei — an jenen Stil, der in Übung war, bevor die Schule von Apelles das Helldunkel und die Nachahmung der Natur aufbrachte. Wir denken an die „Kassandra" von Protogenes, dem Meister der strengen Linie, der, wie man sagt, es verstand, in den Augen der Prophetin den Fall Trojas widerzuspiegeln. Die europäische Kunst hat, indem sie der späteren griechischen Schule des Apelles folgte, die Gewalt im Aufbau der Komposition und im Ausdruck durch Linien verloren, dafür die Leichtigkeit der realistischen Wiedergabe gewonnen. Die Idee der Linienführung und Linienkomposition hat immer die große Stärke der Kunst in China und Japan gebildet. Die Sungkünstler fügten die Schönheit des Hell und Dunkel hinzu, ohne zu vergessen, daß ihre Aufgabe eine künstlerische und keine wissenschaftliche sei — und die Mingzeit pflegte den Sinn für Farbenkomposition." Diese hellenistische Kunst in der Ausgestaltung eines spätrömischen Kolonialstiles scheint in der Linienführung, in der Architekturperspektive, in den Totenporträts, in der Komposition, in der Vernachlässigung der Landschaft und anderem erkennbar zu sein, aber alles bereits in die besondere chinesische Sprache übertragen.

Die buddhistische Kunst

Die Einführung des Buddhismus wird im allgemeinen von dem Jahre 65 n. Chr. an gerechnet, als der Kaiser Mingti (58—76) in Erfüllung eines Traumes von einem goldenen Götterbilde die ersten Priester mit einigen heiligen Schriften, den Sutras, aus Indien an den Hof berief. Aber dieser ersten Mission gehörten nur zwei Priester an, und ihr Erfolg war durchaus unbedeutend, keine Spuren ihrer Tätigkeit sind hinterlassen. Andererseits erzählen chinesische Berichte, daß die Kunde von der fremden Lehre schon vorher nach China gelangt war.

Als Kaiser Wuti die Hiungnuvölker bekriegte (120 v. Chr.), erbeuteten seine

[1]) *Kakasu Okakura*, The ideals of the East, with special reference to the art of Japan. London 1904, S. 53.

siegreichen Truppen eine über 3 Meter hohe, goldene Statue.[1]) „Man brachte ihr keine Opfer dar, sondern zündete nur Weihrauch an und bezeugte seine Ehrfurcht vor ihr, sonst nichts." Ob diese Figur eine Buddhastatue war, ist nicht nachgewiesen, aber wir hören hier zum ersten Male von einem goldenen, fremdländischen Götterbilde, dessen Bedeutung in China unbekannt war und deshalb nicht angebetet, aber doch verehrt wurde. Infolge dieser Kriege wurden Verbindungen mit den westlichen Völkern eingegangen und Chang Kien (S. 44) als Gesandter nach Turkistan, Ferghana, Sogdiana, Baktrien und Parthien geschickt. Durch seine Berichte erfuhr China von den Erfolgen der indischen Lehre in ganz Mittelasien. Auch der Inhalt der Schriften wurde wenigstens mündlich durch einen Gesandten aus dem Westen (2 v. Chr.) einem Priester des kaiserlichen Ahnentempels mitgeteilt.

Die Verbreitung des Buddhismus ging nur sehr langsam vor sich, und ein künstlerischer Einfluß scheint in den ersten Jahrhunderten überhaupt nicht stattgefunden zu haben. Die aus Indien gebrachten Sutras legte man in einer Felshöhle nieder, vor der dann ein Tempel errichtet wurde, der den Namen „Weiße-Pferde-Halle" erhielt, weil angeblich auf einem weißen Pferde die Schriften von Indien hingebracht sein sollen. Noch heute gilt dieser Name für gewisse Tempel, und in Japan wurden bis vor kurzem weiße Pferde, z. B. in den Grabtempeln zu Nikko, gehalten. Die Verehrung weißer Pferde ist tatsächlich viel älter und weitverbreitet. Die Griechen, Römer, Perser und Skythen weihten Schimmel den Göttern. Die gleiche Verehrung erstreckte sich auf viele weiße Tiere, so auf den weißen Elefanten in Siam und China. In Japan gab das Erscheinen eines weißen Fasans die Veranlassung zur Bezeichnung einer Zeitperiode um 1650. Auch die Sitte der Höhlentempel dürfte älteren Gebräuchen entlehnt sein.

Die nächste, mehr erfolgreiche Mission kam nicht aus Indien, sondern (148) aus Parthien, und ebenso kamen alle folgenden aus den westlichen Ländern, wo eine Blüte des Buddhismus entstanden war, während gleichzeitig in Indien der Verfall begann. Ein Strom von Missionaren aus den Ländern der bedürfnislosen Völker Mittelasiens überflutete den Osten und trug die neue Lehre in die entferntesten Gegenden des chinesischen Reiches. Da der Buddhismus nicht ein Ableugnen der alten Religionen verlangte und der pantheistische Geist der Chinesen das Gute von allen Seiten aufzunehmen bereit war, so wurde die Ausbreitung zunächst nirgends behindert. Der Chinese wurde, wie es heute noch der Fall ist, zu gleicher Zeit Konfuzianist, Taoist und Buddhist.

Die westlichen Priester übersetzten ausschließlich die Bücher der buddhistischen Nordschule in das Chinesische. Die südliche, ältere Richtung des Buddhismus blieb begrenzt auf Vorderindien, Birma und Siam. In Indien war die Blütezeit des Buddhismus unter König Asoka, dem Einiger der indischen Völker (263—221 v. Chr.), aber nur Schutthaufen sind aus der Zeit erhalten, so daß wir uns kein Bild von der frühen indischen Kunst machen können, obgleich das mittlere Indien mit Kultbauten überfüllt gewesen sein muß. Alle Schmuckbauten waren aus Holz und sind verschwunden. Die Bauten nach Asoka lassen auf den früheren Stil schließen und zeigen einen starken persischen Einfluß, als Ausklang der Weltherrschaft der Achämeniden.

Gleichzeitig, als in ganz Mittelasien der Buddhismus sich immer weiter ausbreitete, wurden die Anhänger Buddhas in Indien von dem wieder aufkeimenden Brahmanismus bedrängt. Damals brachten zwar die bekehrten Völker dem Mutterlande ihrer Religion moralische Unterstützung, aber das allmähliche Aufhören der Lehre in Indien selbst konnten sie nicht verhindern.

---

[1]) *O. Franke*, Beiträge aus chinesischen Quellen zur Kenntnis der Türkvölker und Skythen Zentralasiens. K. Akademie der Wissenschaften, Berlin 1904, S. 9.



Abb. 85 Buddha, Kolossalstatue, aus dem Felsen gehauen, Höhlentempel bei Tatong, in Shansi, Nordweidynastie, 5. Jahrh. (Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 129

Vom Norden drangen jugendkräftige Völker wiederholt in Indien ein und errichteten eigene Königreiche. Die Indoskythen wurden die Erben des baktrischen Reiches, das unter griechischen Königen auf den Trümmern des Weltreiches Alexanders des Großen entstanden war, und es begannen jene Völkerschiebungen in Mittelasien, die zu immer neuen, selbständigen Staatengründungen führten. Indien wurde vom Westen durch die zwischengeschobenen Völker völlig getrennt, während China in der Hanzeit durch die benachbarten Völker von Mittelasien in den Weltverkehr hineingezogen wurde.

War zuerst der dekorative mittelasiatische Mischstil nach China gedrungen, dann der architektonische und figurale römische Kolonialstil, so folgte jetzt der sogenannte gräko-indische Kultstil des Buddhismus. Im Norden von Indien, in Gandhara,[1]) entstand im 1. Jahrhundert n. Chr., in Anlehnung an die klassische Antike, aber in völlig eigenem Stile, die nordbuddhistische Kunst.

Unter persischem Einfluß waren im alten Indien die Flächen in Holz, dann nachgeschnitten in Stein, mit reichen, aber kleinlichen Reliefs vollständig überzogen. Zwischen den orientalischen Ornamenten und Fabeltieren wurden die verschiedensten Begebenheiten durch zahlreiche typische Menschenfiguren in naivem Durcheinander dargestellt. Noch fehlte die Individualisierung der Persönlichkeiten. Nur durch Attribute und Symbole konnte eine Erklärung für die einzelne Darstellung gegeben werden.

Erst in Gandhara wurde Gotama Buddha nach dem Bilde klassischer Statuen als Einzelfigur dargestellt. Kein

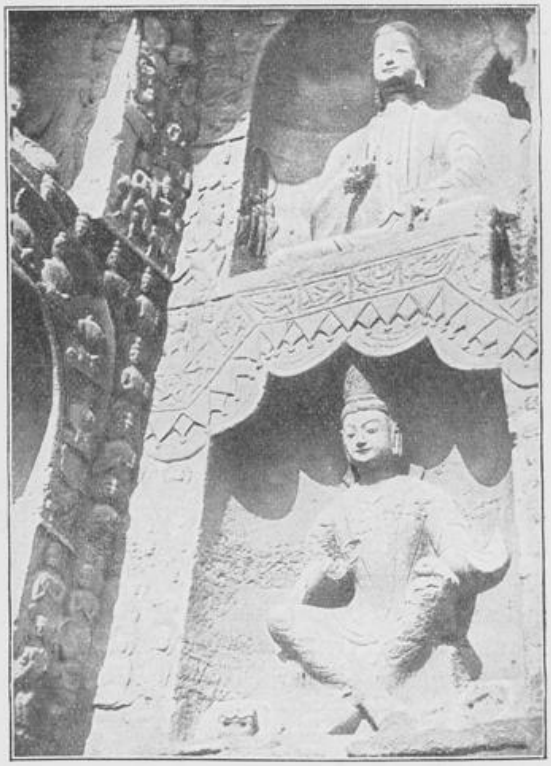


Abb. 86 Nische mit buddhistischer Figur auf Sessel mit herabhängenden, gekreuzten Beinen, Baldachin in Imitation von Holzschnitzerei und Draperie, Felsrelief, Grotte bei Tatong, Shansi, Nordweidynastie 5. Jahrh. (Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 130

[1]) *Grünwedel*, Buddhistische Kunst in Indien. Handbuch d. k. Museen, Berlin, zweite Auflage. — *Grünwedel-Burgess*, Buddhist art in India. London 1901. — *A. Foucher*, L'art Gréco-bouddhique du Gandhâra, Bd. I. Paris 1905. — Vgl. a. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Taf. IV.

Bildnis von dem Gründer der Lehre war vorhanden. In freier Phantasie, 500 Jahre nach seinem Tode, hat die geschickte Hand des griechischen Handwerkers, geleitet durch den Geist gläubiger Priester-Künstler, das Idol der Lehre nach der Apollofigur geformt.

Nachdem der antike Einfluß auf die Entstehung der Buddhafigur nachgewiesen war, wurde die buddhistische Kunst in Ostasien als gräko-indisch bezeichnet (S. 117). Die Könige von Gandhara hatten zwar griechische Handwerker engagiert, aber ihre Arbeiten sind durchaus handwerksmäßig gewesen, und erst die indischen und chinesischen Künstler schufen mit den Mitteln der Antike einen eigenen, indisch-buddhistischen Stil. In den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt dürfte der römische Kolonialstil noch eine starke Wirkung ausgeübt haben; hierfür sprechen Siegelabdrücke (Abb. 98) und der Faltenwurf (Abb. 97), wie wir weiter unten sehen werden. Eine Fülle von Einzelausführungen sind unzweifelhaft aus der Antike entnommen, aber es sind stets äußere Symbole (Abb. 88), Ornamente (Abb. 87), Umrahmungen, Trachten und dergleichen. Die künstlerische Auffassung und Verarbeitung zeigt dagegen eine durchaus selbständige asiatische Ausbildung. Okakura geht sogar so weit, daß er glaubt, daß „ein besseres und tieferes Studium der Gandharawerke selbst bei ihnen einen größeren chinesischen — besser würde es heißen indischen — als sogenannten griechischen Einfluß erkennen lassen wird.“ [1]) Jedenfalls hat die Gandharakunst viele Veränderungen auf dem weiten Wege von ihrer Geburtsstätte über Pamir und das Tarimbecken bis nach China erlebt und nicht in der ursprünglichen Form direkt, sondern schon in der mittelasiatischen Umformung ist sie nach China gelangt.

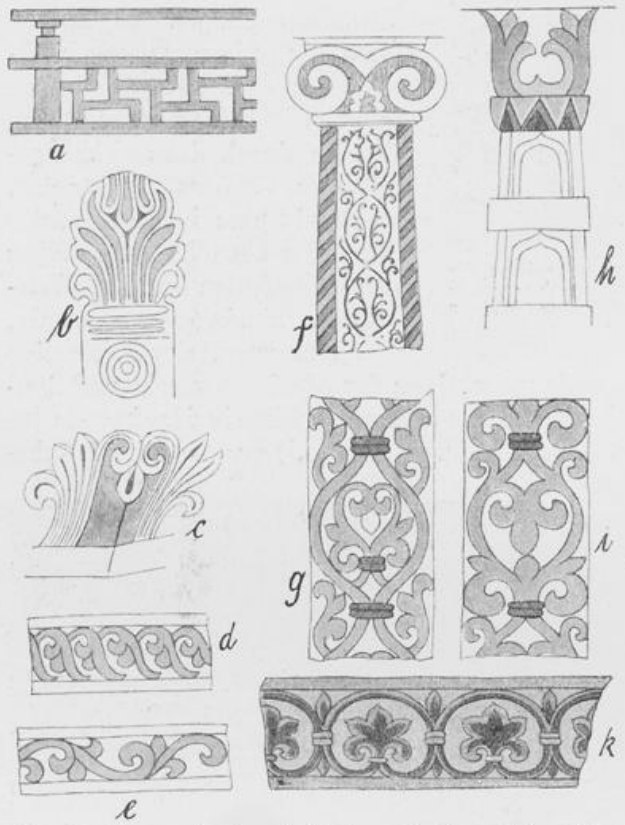


Abb. 87 Ornamente in griechischem (*b*—*k*) und in chinesischem (*a*) Stil, farbig, grün und rot, auch blau und braun, vom Felsrelief in den Grotten zu Tatong, Shansi, Nordwei-dynastie, 5. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 198)
Text s. S. 130

Wie wenig griechischer Geist mit den äußeren Formen zugleich nach Asien gedrungen ist, zeigt schon der Unterschied in den dargestellten Motiven. Der Grieche schuf die nackten, klassischen Körper in edler Bewegung, um seinen kämpfenden und liebenden Göttern, die durch Muskelkraft und Schönheit siegten, eine menschliche Form zu geben; der Buddhist dagegen sieht das Ideal für den entsagenden Meister seiner Lehre in der bekleideten Figur, die nur durch Gehirntätigkeit, unter Ausschaltung aller körperlichen Kraftentfaltung, sich selbst bezwingt. So wurde bei den Griechen die Stellung und Bewegung des nackten Körpers der eigentliche

[1]) *Okakura,* The ideals of the East, S. 78.

Ausdruck der Gottesfigur, und der Kopf als Teil des ganzen Körpers wurde in typischer Form schön, aber nicht charakteristisch gegeben. In Asien dagegen erstarrte die Figur sehr schnell in einer steifen, meist geistlosen Konvention, während im Gesicht und in den Händen das Problem für den Künstler lag.

Tempel und Götterbilder aus Holz oder Bronze sind aus dieser Zeit in China nicht bekannt geworden, wohl aber zahlreiche Steinreliefs, die sogar teilweise datiert sind. Wir hatten gesehen, daß eine stärkere Propaganda für die indische Religion am Ende des 2. Jahrhunderts entstand, aber kein Denkmal ist aus der Zeit vor dem 5. Jahrhundert erhalten, und es scheint, daß vorher nur plumpe, noch nicht spezialisierte Buddhatypen als Symbole gebraucht worden sind.



Abb. 88 Figur einer Eingangsumrahmung mit geflügeltem Hut, Dreizack und Traubenstab, Grotte von Tatong, Shansi, Nordweidynastie, 5. Jahrh.
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 128 u. 131

Damals war China in zwei Teile geteilt. Im Norden hatte ein Mandschuführer die selbständige Dynastie der Nordwei (386—549) begründet. Ihre Hauptstadt war Tatung, und in ihrer Nähe, am Flusse Wuchau zu Yünkang, sind in einer steilen Felswand zahlreiche Reliefs aus dem Felsstein gemeißelt.[1]) Über 100 Jahre ist an diesen Felsenhöhlen gearbeitet. Aber der 409 begonnene Bau wurde 448 unterbrochen, da aus politischen Rücksichten eine Verfolgung der buddhistischen Religion stattfand. Der Nachfolger auf dem Thron war wiederum ein eifriger Förderer des Glaubens. Er setzte (453) den Bau fort und soll sogar persönlich (483) dort gewesen sein.

In die steile Felswand sind zehn Höhlen von verschiedenen Größen, meistens in viereckiger Gestalt, oft mit einer Art Vorhöhle, ausgearbeitet. Ein Felsblock ist jeweilig an der Hinterwand oder in der Mitte stehen gelassen und aus ihm eine Buddhafigur gemeißelt; außerdem sind an den Seitenwänden der Höhlen, sowie an der Außenseite der Felsen viele hundert Reliefs. Die Figuren haben ihren eigenen Stil, der von der späteren buddhistischen Kunst, ebenso wie von der gleichzeitigen chinesischen Malkunst völlig abweicht. Die Stellung mit gekreuzten Beinen und vor allem der Kopf mit weit hervortretender, spitzer Nase sind nach dem Vorbild einer nicht chinesischen Rasse geschaffen. Mancherlei Eigenarten sind durch die Technik in Stein und durch die Größe bedingt.

Die Riesenbuddhafigur (Abb. 85) von etwa 30 m Höhe ist plump und roh gearbeitet, und nur der Ausdruck im Gesicht läßt ein naturalistisches Streben

[1]) *Chavannes*, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909, Tafelband; auch *Chavannes*, Note préliminaire sur les résultats archéologiques de la mission accomplie en 1907 dans la Chine du Nord. Académie des inscriptions et belles-lettres. Paris 1908. — *Chavannes*, Voyage archéologique dans la Mandchourie et dans la Chine septentrionale. Bulletin du Comité de l'Asie française. Paris 1908. — *Chûta Itô*, The Cave temple at Yün-kang, China. Kokka, Heft 197 und 198.

erkennen, dagegen zeigen die kleineren Figuren (Abb. 86) etwas Weiches und Zierliches in den überschlanken Körpern und der oft eleganten Sitzstellung, die an indische Formen erinnern. Es scheint, als wenn neben dem frühen Einfluß aus

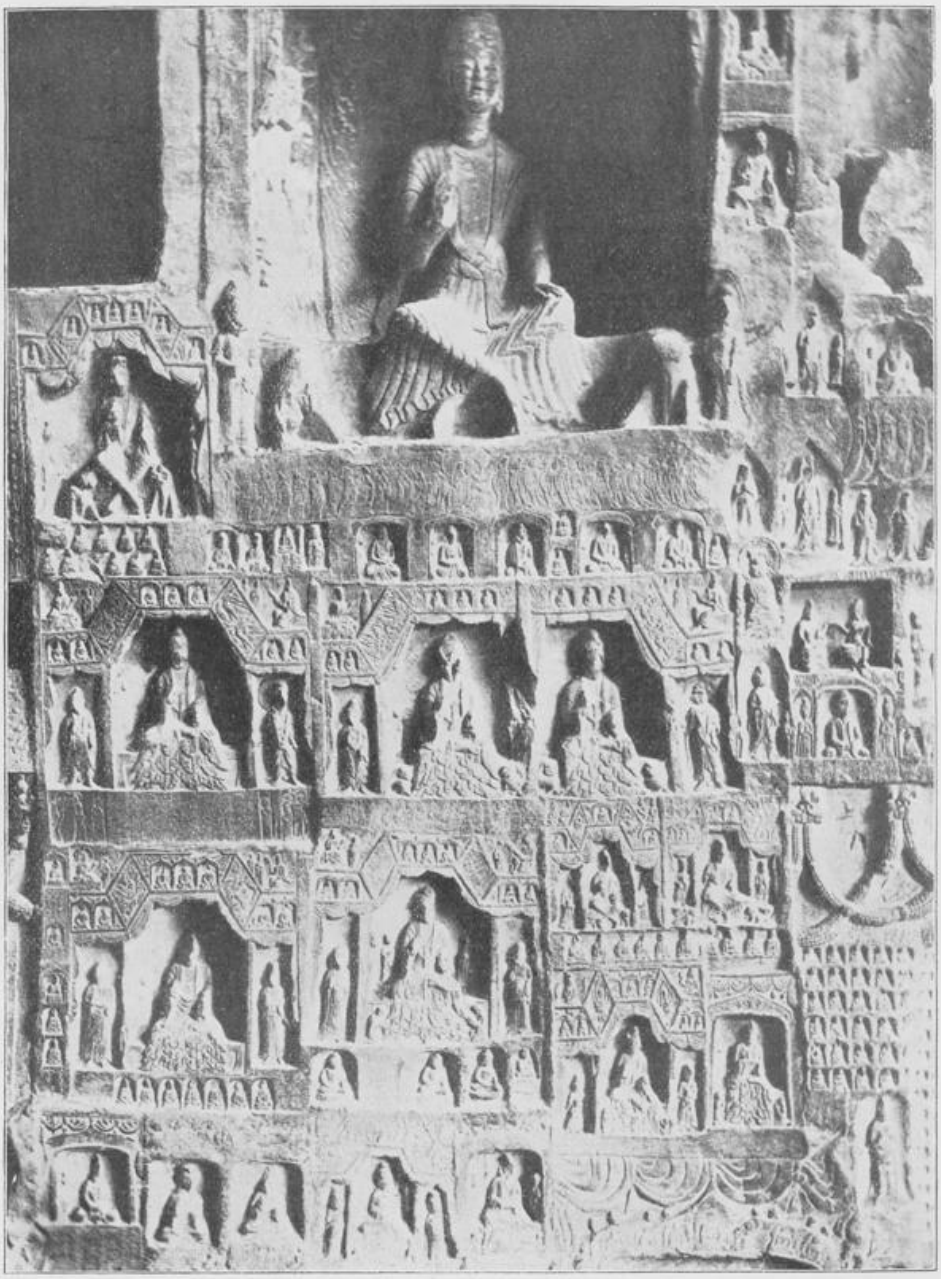


Abb. 89 Buddhas und Schüler in Nischen mit Umrahmungen in Nachahmung von geschnitzten Holzbalken und Stoffdraperien. Felsrelief in den Grotten zu Longmen bei Honan, Inschriften von 523 und 533
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 131

Mittelasien später auch ein direkter aus Indien stattgefunden hat. Jedenfalls bestanden Verbindungen über See, denn z. B. ein westindischer Staat sandte 447 eine Gesandtschaft an den Hof der Nordwei.

Andererseits hat eine Übertragung griechischer Kunstsymbole in überraschender Weise stattgefunden. Wir finden (Abb. 87) Pilaster mit Bekrönungen im Stil der

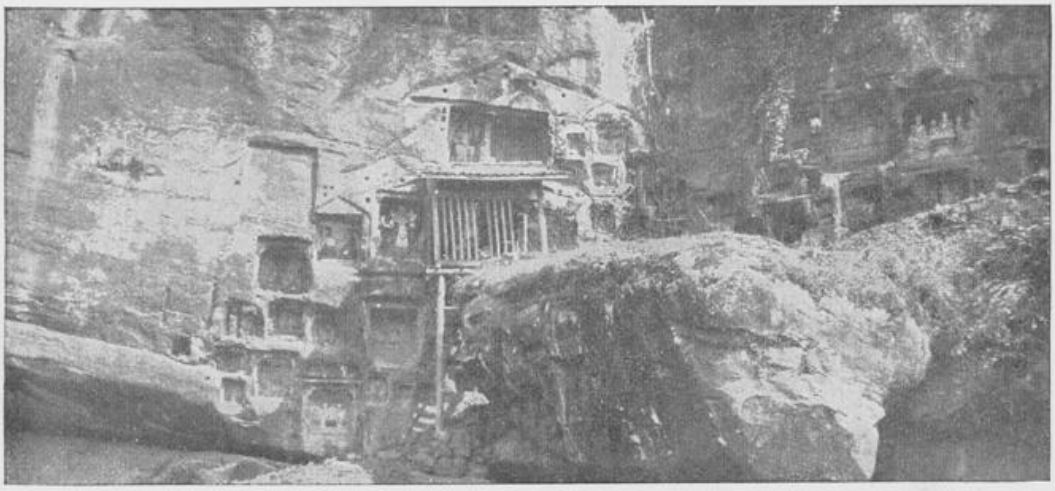


Abb. 90 „Tausend-Buddha-Felsen" am Yahofluß, Provinz Szechuan
(Aus: Betz, Eine Reise in Szechuan, Oriental. Seminar, 1906, Bd. IX) — Text s. S. 133

ionischen und korinthischen Kapitelle, Einschnürungen an der Basis in der Art der klassischen Säulensockel und jene eigenartige Ausbildung der griechischen Ornamentik, die besonders häufig in Japan (Abb. 114, Umrahmung) erhalten ist, aber auch in Südchina zur Zeit der Liangdynastie (502—557) vorkommt.[1]) Und mit den Ornamenten zugleich sind die klassischen Götterattribute gewandert. So trägt ein Torhüter (Abb. 88) auf dem Haupte den Hut Merkurs, in der Rechten den Bacchusstab und in der Linken den Dreizack Neptuns; die einst heiligen Symbole der Götter sind leere, konventionelle Ornamente geworden. Die Nischenumrahmungen (Abb. 89) lassen deutlich die Nachahmung von geschnitzten Holzbalken, deren Gefüge und Flachreliefverzierung auch in Stein beibehalten ist, sowie von aufgerafften Stoffdraperien erkennen.

Ähnliche Felshöhlen scheinen sich an verschiedenen Orten in Ostasien zu finden, aber nur wenige

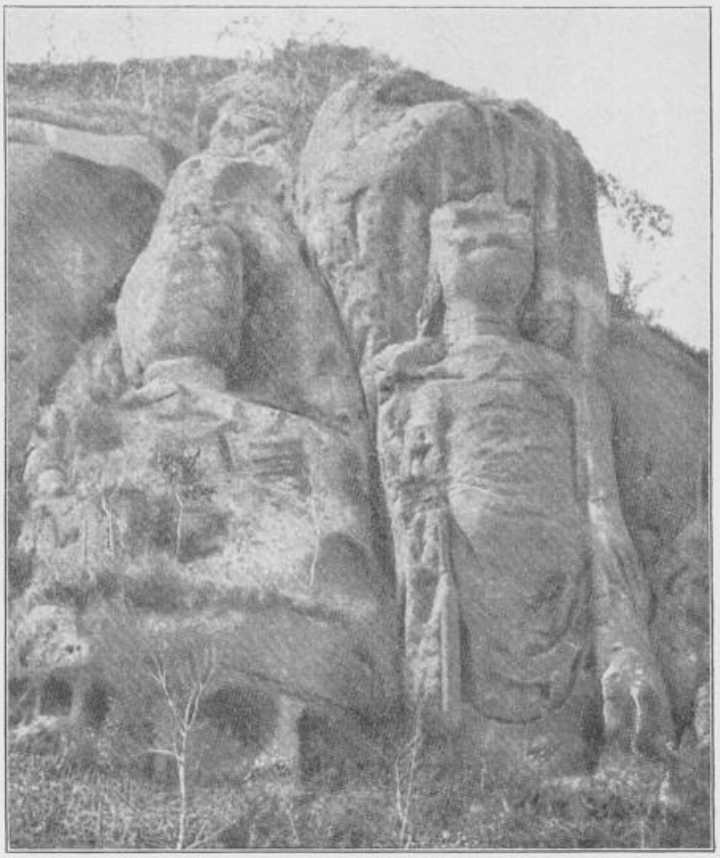


Abb. 91 Gigantische Buddhas, aus dem Felsen gehauen, mit Höhlen, bei Kangkeu (Se-Tchouen)
(Aus: La mission d'Ollone. De Hanoi à Péking par le Tibet. L'illustration, 5. Juni 1909) — Text s. S. 133

[1]) *Chûta Itô*, Stone column and lion before the sepulchre of the courtier, Hsiao, of the Liang Dynasty. Kokka, Heft 217.

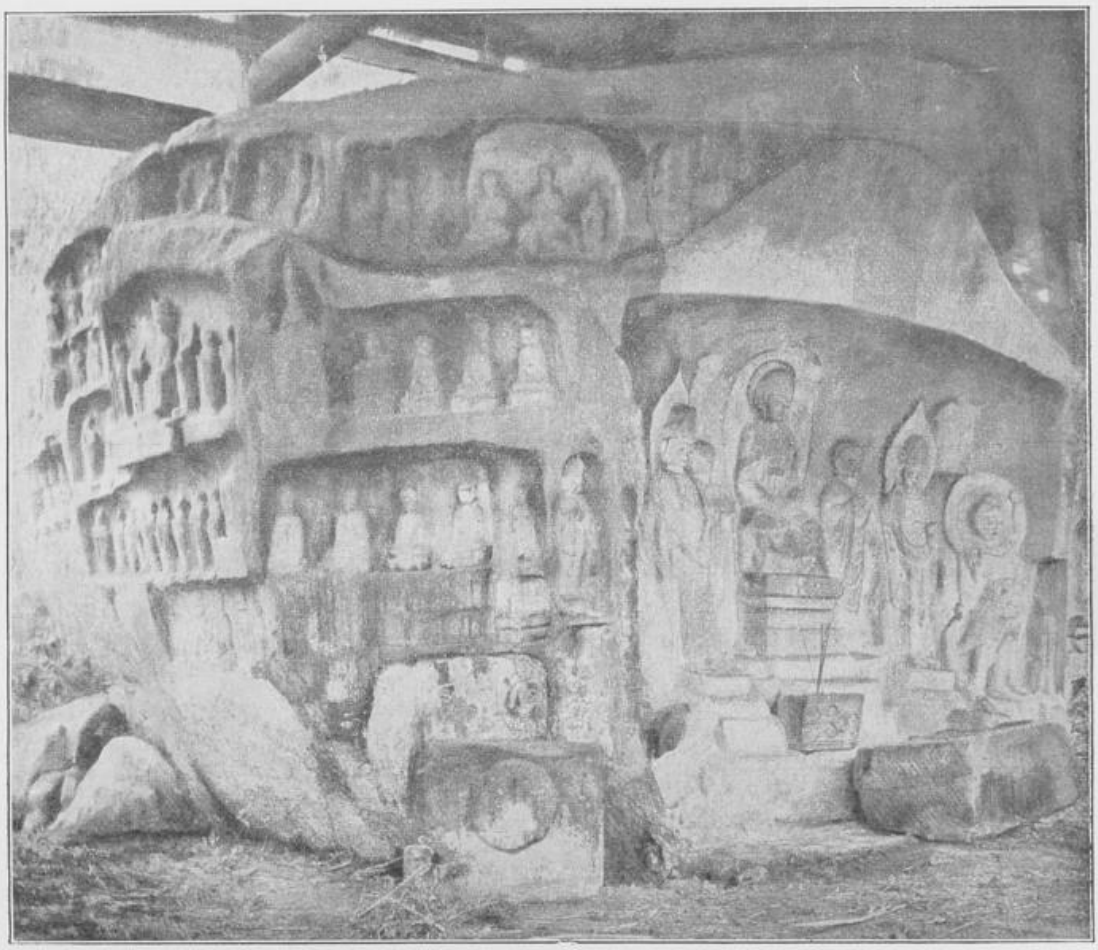


Abb. 92 Buddhistische Heilige, Felsreliefs bei Yong Kinghien
(Aus: La mission d'Ollone. De Hanoi à Péking par le Tibet. L'illustration, 5. Juni 1909)

sind bisher bekannt geworden. Besonders schöne und reiche Reliefs sind bei einer anderen Höhlengruppe an der Felswand zu Longmen (= Drachentor) bei der Stadt Honan gefunden. Nach dort, also mehr südlich, war gegen Ende des 5. Jahrhunderts die Hauptstadt der Nordwei verlegt, und es scheint, als ob ein Einfluß einer südchinesischen Kunst stattgefunden hat. Die Formen (Abb. 89) sind reicher und malerischer, der Faltenwurf ist sauberer ausgearbeitet, reiche Stoffdraperien und fast gotisch erscheinende Festons sind neben den flachgeschnitzten Holzbalken zur Umkleidung der Nischen in Stein nachgemeißelt. Hier finden wir auch Tempel, Häuser und Türme dargestellt, die überraschende Ähnlichkeit mit den Holzbauten in Japan aus dem 7. Jahrhundert haben.[1]) Die Felswand ist aus härterem Gestein als die bei Yünkang, und daher sind zahlreiche Inschriften[2]) gut lesbar. Die Namen von den Stiftern der verschiedenen Buddhas, die von Miniaturgröße bis zur Kolossalfigur wechseln, und genaue Datierungen sind erhalten. Wir erfahren, daß Kaiser, Kaiserinnen, Prinzen und alle Stände bis zum einfachen Mann aus dem Volke zu diesem gewaltigen Denkmal der Steinskulptur im Laufe des 6. Jahrhunderts beigesteuert haben.

---

[1]) Abbildungen s. Bd. II, Kapitel über Architektur.

[2]) *Chavannes,* der zum ersten Male diese Höhlen sorgfältig aufgenommen hat, wird demnächst mehrere hundert Abklatsche von Inschriften publizieren.

In Szechuan am Flusse Yaho finden wir ähnliche Felsenskulpturen[1]) (Abb. 90), die „Tausend-Buddha-Felsen", und gigantische Buddhas (Abb. 91) sowie umfangreiche Buddhagruppen (Abb. 92) sind von Ollone[2]) nördlich vom Yangtsekiang in der Nähe von Tibets Grenze entdeckt. In Koreas Diamantbergen ist ein Riesenbuddha in wundervoller Umgebung erhalten (Abb. 93). Wie das Christentum durch die Großartigkeit der Dome eine weihevolle Umrahmung für ihre Altäre und Bilder geschaffen hat, so hat der Buddhismus nicht durch Menschenwerk, sondern durch die Auswahl großartiger Naturszenerien oder stiller Erdenwinkel seinen Denkmälern einen überirdisch wirkenden Hintergrund gegeben. Frankes Schilderung[3]) seiner beschwerlichen Reise zu diesem stillen Heiligtum des weltentsagenden Buddhismus in den nahezu unzugänglichen Felsen und Wäldern Koreas gibt uns ein prächtiges Bild dieser erhebenden Stimmung.

„Auf einer Lichtung angelangt, sehen wir mit staunendem Blick eine gewaltige Bergmasse vor uns aufsteigen, steil und wild erheben sich die mächtigen Hänge, dichter, undurchdringlicher Wald bedeckt sie vom Fuße bis zum Kamm, nur hier und da schimmert eine lichte Stelle heraus, wo die senkrechten Felswände emporragen; tiefe Stille herrscht ringsum, auch die einsamen Hütten der Waldbauern fehlen hier. Ernst und Feierlichkeit ruhen über den ragenden Bergmassen, wenn auch lachendes Himmelsblau und goldiger Sonnenschein durch das Geäst der Eichen glänzt. Das sind die Diamantberge von Korea." „Mehr als hundert Tempel und Schreine sollen über die Täler und Hänge der Diamantberge verstreut und von 300 bis 400 Mönchen bewohnt sein," allerdings mögen viele in Trümmern liegen. „Durch enge Schluchten und über Pässe, bald im dicken Wald, bald an tosenden Wassern entlang geht der Weg." „2000 Fuß hoch steigen zu beiden Seiten die senkrechten Felswände, wo immer sie aber einen Riß oder einen Vorsprung zeigen, der

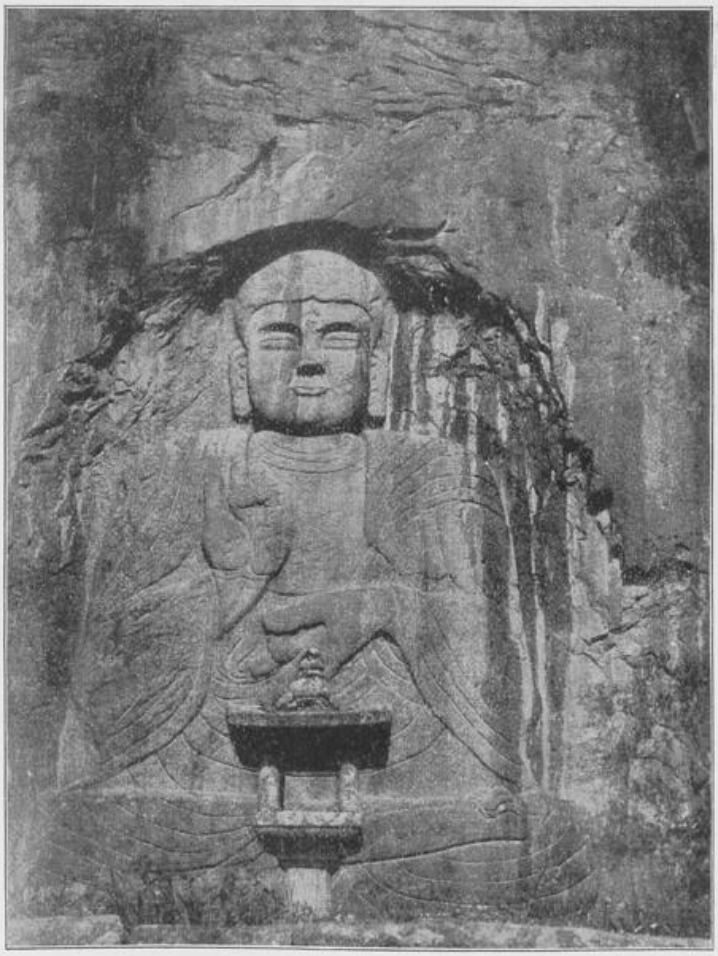


Abb. 93 Bodhisatva Manjusri, davor Steinlaterne, Riesenfelsrelief in den Diamantbergen von Korea, wahrscheinlich 7. Jahrh. (Originalaufnahme Franke-Berlin, 1899)

[1]) *Betz*, Eine Reise in Szechuan, Orientalisches Seminar, 1906, Bd. IX.

[2]) La mission d'Ollone. De Hanoi à Péking par le Tibet. L'Illustration, 5. Juni 1909. — Bericht über die Expedition 1906/09 in der Pariser Geographischen Gesellschaft gehalten.

[3]) *O. Franke*, In den Diamantbergen von Korea (Auf weiter Fahrt, Bd. III).

nicht zu winzig ist für eine Handvoll Erde, da hat ein Baum oder ein Strauch seine Wurzeln eingetrieben, und so sendet das Waldesdickicht am Fuße sein üppiges Leben hinauf in die schwindelnde Höhe, wo grüne Blätter die glatten Felsen überschatten. Unten donnert der schäumende Fluß, hier zwischen Riesenblöcken dahinstürmend, dort im gewaltigen Granitkessel ein tiefes, stilles Becken bildend, wo der heilige ‚Drache' wohnt, dann wieder einen Arm entsendend, der über eine mächtige Felsenplatte lautlos hinwegrieselt."



Abb. 94 Buddha sitzend auf viereckigem Schemel, Gloriole mit Flammenrand und fünf kleinen Buddhas. — Bronze vergoldet, etwa 36 cm hoch, gezeichnet 485
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)
Text s. S. 136 u. 137



Abb. 95 Maitreya auf Sockel, Gloriole in Blattform mit Akanthusbuckeln in Kreisform, Bronze, ca. 28 cm hoch, gezeichnet 470
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art Bd. XII) — Text s. S. 136 u. 137

„Wir kommen aus der Felsenklamm in die Waldregion. Ein steiler Pfad klimmt an der Bergwand aufwärts durch das Dickicht des Urwaldes. Hier huscht nur selten ein flüchtiger Sonnenstrahl durch das Blätterdach in die andachtsvolle Dämmerung; alles wuchert, wächst, blüht und duftet in üppigster Fülle .... und dumpf dringt das Rauschen des hier schon kleineren Flusses herauf. Noch einmal lichtet sich das Dunkel, wir passieren eine hohe Felswand, in die aus lebendigem Stein heraus die Riesenstatue des Bodhisatva Manjusri (Abb. 93) gehauen ist."

Diese innige Liebe für die Allgewalt der Natur war ein Rest des uralten Naturglaubens, der Verehrung von Bergen und Flüssen, der Symbolisierung der Naturkräfte in Drachen und Tigern. Erst in China ist der Buddhismus mit dieser älteren Anschauung jene Verbindung eingegangen, die für die Auswahl der Orte zur Errichtung der Heiligtümer maßgebend wurde. Die überwältigende Wirkung durch die Großartigkeit der Landschaft auf die Seele der Gläubigen beeinflußte wesentlich die ostasiatische Kunst. Die Landschaftsmalerei ist ohne die Verehrung der Natur und die durch Pilgerfahrten gepflegte Liebe zu diesen gewaltigen Naturdenkmälern nicht verständlich.

Das scheinbar plumpe Felsrelief erhält durch diese Umrahmung erst seine volle Weihe. Auf dem koreanischen Buddha ist zwar die stilisierte Form der Nordweikunst beibehalten, aber die weichere Reliefierung, sowie die mehr gerundeten Linien bei dem Gewand und die Bewegung der Hände zeigen eine spätere Ausführung, etwa aus dem 8. Jahrhundert.



Abb. 96 Buddhas mit Kranzumrahmung und Rosetten. Stuckrelief, Obergewand rot, Untergewand blau, Rosette und Gloriole gelb, Grund blau, Rand abwechselnd farbig. Aus den Ruinen Dandan-Uiliq, Khotan, vielleicht 4. Jahrhundert
(Aus: Stein, Ancient Khotan, Taf. LIV)
Text s. S. 136

Nur die Steinreliefs haben die Jahrhunderte überdauert, während Bronze- und Holzfiguren in China nicht mehr vorhanden sind. Aus den literarischen Quellen wissen wir,[1]) daß gleich gewaltige Riesenbuddhas auch in Bronze hergestellt wurden. Im 5. Jahrhundert waren viele Künstler für ihre Bronzefiguren berühmt, und sogar ein Prinz schuf einen etwa 5 m hohen Buddha. Nach Vollendung des Gusses zeigte sich, daß die Schultern im Verhältnis zum Kopfe zu breit waren, deshalb feilte er so viel ab, bis das richtige Verhältnis geschaffen war. Hieraus entnehmen wir, daß es sich um einen Vollguß handelte und noch nicht, wie in viel späterer Zeit, um den Ersatz durch dünnes Kupferblech auf einem Holzgestell. Die Vollgußfiguren mit ihrem enormen Gewicht hatten wir bereits in der Hanzeit kennen gelernt (S. 68). Daß derartige gewaltige Bronzemassen in einem Stück gegossen werden, scheint kaum wahrscheinlich. Vielmehr dürfte hier die gleiche Technik angewendet sein wie bei der ältesten, 16 m hohen Riesenfigur in Japan, dem berühmten „Nara Daibutsu“ von 749.[2]) Einzelne Teile wurden für sich gegossen und dann mit Zinn unter Bleiausfüllung der Fugen zusammengelötet oder auch direkt an die vorhandenen Stücke angegossen. Sobald Blasen oder andere Fehler entstanden, wurden die Löcher mit Wachs ausgefüllt und eine Form aufgesetzt, so daß neues Metall an das erkaltete heranfließen konnte. Da der Transport der fertiggegossenen Metallmassen kaum ausführbar gewesen wäre, wurden die Öfen und Blasebälge an den Ort der Aufstellung gebracht. Diese Technik entspricht

[1]) *Giles*, An introduction to the history of Chinese pictorial art. Shanghai 1905, S. 26.
[2]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte. Bd. II. S. 141.

genau der Beschreibung des Theophilus in seiner Schrift „De diversis artibus" aus dem Anfange des 11. Jahrhunderts über den Bronzeguß in Europa. Es dürfte daher die alte Technik der Meister des Kolosses von Rhodos gewesen sein, die über Rom nach China und nach Europa gewandert war.

Die zahlreichen Bronzefiguren sind bei den Buddhistenverfolgungen, den Revolutionen und Plünderungen alle verloren gegangen, nur in Japan haben sich einige erhalten (Abb. 94 und 95), deren Inschriften auf das 5. Jahrhundert hinweisen. Es sind zwar freistehende Statuetten, aber noch zeigen sie deutlich ihre Entstehung aus der Reliefplastik, indem der Heiligenschein den Hintergrund bildet, auf dem sich die Körper reliefartig abheben. Und ganz ähnliche Figuren in Ton (Abb. 96) sind in Khotan ausgegraben. Während bei letzteren der runde Nimbus, wie er in Indien und in Gandhara ausschließlich vorkommt, den Kopf krönt, ist er in der chinesischen Auffassung zu einer blattförmigen Gloriole gestaltet und dann hinter den ganzen Körper ausgedehnt. Diese Form ist bisher noch in keinem anderen Lande der Welt gefunden worden. Die griechischen Akanthusblätter der Rosette sind zu Reliefbuckeln gestaltet und dann in Flammenornamente aufgelöst. Die kleinen Buddhas auf der Gloriole in Bronze sind Nachahmungen von Tonarbeiten, bei denen durch die Technik der Formenstempel die Wiederholung entstanden ist.

Auch andere Einzelheiten zeigen die Vermischung des Gandhara- und indischen Stiles mit der chinesischen Eigenart. In Indien ist der runde Lotusuntersatz üblich, aber hier sehen wir einen viereckigen Sockel mit griechischer Profilierung wie in Gandhara, während der ausgebuchtete Ausschnitt eine chinesische Zutat bei den Arbeiten bis zum 6. Jahrhundert ist. Die Figuren auf den Sockeln entbehren wiederum der symbolischen Beigaben, die in der Gandharakunst üblich sind. Die Haare kommen meist in der gekräuselten, indischen Art vor, aber finden sich auch in der gewellten und aufgeflochtenen Art von Gandhara.

Die Ausführung der Füße ist plump und steif, aber gewisse Stellungen sind deutlich unterschieden. Auf den Steinreliefs fanden wir die Figuren mit herunterhängenden Beinen noch in europäischer Art auf dem Stuhle sitzend (Abb. 86); diese Stellung ist, mit anderen Formen zugleich, später für Buddhadarstellungen völlig vergessen; nur die Möbel der Chinesen erinnern noch an den westlichen Einfluß, während in Indien und Japan Stuhl und Tisch unbekannt geblieben sind. Daneben kommt der später vorzugsweise angewendete Sitz mit untergeschlagenen Beinen (Abb. 93 bis 95) vor, und gleichsam ein Übergang vom europäischen zum asiatischen Sitz ist die Stellung auf dem eckigen oder runden Lotussockel, von dem ein Bein herabhängt und das andere über das Knie hochgezogen ist (Abb. 104). Bei stehen-



Abb. 97 Buddhistische Figuren im gräko-indischen Gandharastile. Stuckrelief an der Mauer der Rawak Stupa, Khotan, vor dem 4. Jahrh. (Aus: Stein, Ancient Khotan) — Text s. S. 137

den Figuren bleibt stets die breite Vorderansicht mit gerade nebeneinander gestellten Beinen bevorzugt.

Die Gewandung ist noch in unverstandener Konvention befangen, jedenfalls lassen sich zwei Stile unterscheiden. Entweder sind im griechischen Stile beide Schultern bedeckt (Abb. 94) oder im indischen ist die eine Schulter frei gelassen und das Gewand von hinten heraufgezogen (Abb. 95), so daß es leicht die Schulter berührt. Auch der Schmuck zeigt verschiedene Arten, aber es fehlen noch die Spezialstudien, um sichere Anhaltspunkte für Stil und Zeit zu gewinnen.

In Mittelasien blühte die buddhistische Kunst, aber wenig ist erhalten. Der chinesische Reisende Fo Hsien fand 404 in Gandhara am Kabulflusse an 500 Tempel, aber im Jahre 515 begannen die Eroberungen durch fremde Völker, und bereits im 7. Jahrhundert berichten indische Reisende, daß sie nur Ruinen fanden. [1]) Sehr wenige Figuren sind in moderner Zeit ausgegraben.

Ebenfalls in die Zeit vor der Verschmelzung mit chinesischer Kultur gehört die erste Kunstblüte in Turkistan, [2]) die aus einer Zeit vor dem 4. Jahrhundert datiert wird. Haben alle bisher kennen gelernten Buddhafiguren eine konventionelle, völlig asiatische Darstellung gezeigt, so finden wir hier (Abb. 97) jene Übergangsform, welche noch dem römisch-griechischen Gandharastil sehr nahe steht. Die Körper in ihren edlen Verhältnissen mit den dünnen Schleiergewändern atmen antike Größe. Die Figuren sind freistehend komponiert, und nur durch das Stuckmaterial ist die Anlehnung an die Mauer bedingt. Derartige Arbeiten sind weder im übrigen Asien noch in späterer Zeit gefunden. Das ist nicht nur die Form, sondern auch der Geist spätklassischer Kunst. Aber Faltenwurf und Stellung zeigen nicht den griechischen, sondern mehr den römischen Stil der Kaiserzeit, der auch zeitlich mit den Arbeiten Khotans besser übereinstimmt. Daß ein künstlerischer Austausch mit den römischen Kolonien stattfand, beweisen die in Khotan vielfach gefundenen Siegel, unter denen sich Bildnisse von Pallas Athene und Eros finden, die als römische, nicht griechische Arbeit [3]) von Autoritäten bestimmt sind. Unter römischem Einfluß ist auch der weibliche Kopf (Abb. 98) entstanden, bei dem nur das lange Ohr die turkistanische Arbeit vermuten läßt. Die chinesischen Buchstaben neben dem Kopf auf einer Schrifttafel Khotans zeigen uns deutlich den Zusammenhang der asiatischen und europäischen Welt.



Abb. 98 Tonsiegel auf der Schnur von Brieftäfelchen. Links: vier chinesische Zeichen, untere Reihe auf dem Kopf stehend; rechts: Frauenkopf mit langem Ohrläppchen und Blumen in der Hand. Khotanarbeit, 4. bis 8. Jahrhundert
(Aus: Stein, Ancient Khotan, Taf. LXXII)

[1]) *Kosaku Hamada*, Graeco-Indian influence upon the far Eastern arts. Kokka, Heft 188.

[2]) *Klementz*, Nachrichten über die von der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan. St. Petersburg 1899. — *Stein*, Ancient Khotan, detailed report of archæological explorations in Chinese Turkestan. Oxford 1907, Bd. I und II. — *Grünwedel*, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902/1903. K. Bayr. Akademie d. Wissensch., 1905. — *Kosaku Hamada*, Graeco-Indian influence upon the far Eastern arts. Kokka, Heft 188—193.

[3]) *Stein*, Ancient Khotan, S. 355, Abb. Bd. II, Taf. LXXI.

Daß in Turkistan die Kunst schon in hoher Vollendung entwickelt war, als im Osten eine konventionelle Nachformung aufkam, können wir am besten durch Gegenüberstellung gleicher Sujets aus den verschiedenen Ländern erkennen. In Turkistan ist der siegreiche Himmelsgeneral (Abb. 99) als Porträt eines Fürsten in zeitgenössischer Tracht realistisch dargestellt. Seine Füße stehen in altorientalischer Auffassung zum Zeichen der Herrschaft auf dem gefesselten Halbgott Yakscha, dessen barbarischer Kopf mit gekräuselten Haaren und großen, fletschenden Zähnen nach der Natur studiert ist. Hierbei mag es fraglich sein, ob die übertrieben hervortretenden Zähne der Wirklichkeit entsprechen oder etwas Dämonisches ausdrücken sollen, oder ob nicht vielmehr eine künstlerische Wiedergabe jener Wirkung angestrebt ist, welche durch den Gegensatz der Farben die weißglänzenden Zähne bei schwarzer Hautfarbe erzielen. Die Verzierung an den Armbändern kennzeichnet den begüterten Führer der Feinde. Die Ausführung läßt es fraglich erscheinen, ob schon eine Tradition für die Darstellung des Himmelsgenerals bestand oder ob die Künstler Turkistans unter dem naturalistischen Einfluß der römischen Antike zum ersten Male eine Personifizierung des Gottes ausführten.



Abb. 99 Vaisravana (jap. Bishamon, indisch: Kubera) Gott des Reichtums, daher Geldbeutel in rechter Hand, Lederpanzer mit rotblau und rotgrün gefärbten Metallplatten in Reihen aufgenäht (Rüstung wie auf Gandharareliefs im Lahore-Museum), Lederstiefel. Stehend auf Yaksha in Gestalt eines gefesselten Dämons, etwa 1,2 m hoch, Stuckrelief aus Dandan Uiliq, Ruinen bei Khotan, wahrscheinlich 4. Jahrh.
(Aus: Stein, Ancient Khotan)

Jedenfalls blieb diese Auffassung für den Osten maßgebend, denn Jahrhunderte später finden wir im fernen Japan in altem Klosterbesitz eine Holzfigur (Abb. 100), die uns das lebendige Vorbild Khotans in konventioneller Umformung zeigt. Aus dem Porträt ist eine stilisierte Kultfigur geworden. Der mit aufgenähten Metallschuppen gepanzerte Lederkoller ist zu einer ornamentierten Flächenfüllung gestaltet und der turkistanische Lederschuh zum chinesischen Filzschuh umgeformt, woraus wir deutlich den Weg über China ersehen. Die schlanke Taille und die Embleme sind spätere Zutaten der buddhistischen Kultfiguren. An Stelle des gefesselten Feindes sind Geister geschnitzt, die in der Kopfform ebenfalls einen dämonischen, fremdländischen Typus zeigen, aber statt des einzelnen, charakteristischen Menschen sind typische Figurenköpfe gewählt; auf anderen japanischen Statuen sind auch einzelne Figuren dargestellt. Die naturalistische Ausführung in Turkistan, die noch keinen chinesischen Einfluß erkennen läßt, deutet auf eine frühe Herstellung, vielleicht vor dem 4. Jahrhundert.

Ebenfalls an die Turkistan-Ornamentik erinnert uns eine Steinsäule (Abb. 101) aus Korea, die in schönen Linien nach der Form einer Steinlaterne gemeißelt ist. Der Sockel zeigt den griechischen Stil der umgelegten Akanthusblätter



Abb. 100 Vaisravana in stilisierter Uniform, stehend auf zwei Yakscha, zwischen denen Frau; im Kyowogo-Kokuji-Tempel, Kyoto, Japan, angeblich 8. Jahrh.
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I)
Text s. S. 138



Abb. 101 Steinsäule in Form einer Standlaterne mit Buddhabild auf drei Seiten, Wolkenornament und Lotusblätter, etwa 1,8 m hoch, früher vor der Rakonchokapelle im Bukkonjitempel, Provinz Keishu, Korea, jetzt in Tokyo, Japan, wahrscheinlich vor 700
(Aus: Kokka, Heft 129)
Text s. S. 138

in die chinesische Form der Lotusblätter übertragen. Der Schaft ist mit Wolkenmustern verziert, die ganz ähnlich an Stuckreliefs in Khotan vorkommen; die rundliche Laterne hat in drei Nischen Buddhafiguren.

Auf einer anderen Gruppe von Steinarbeiten ist statt des Hochreliefs das Bild in Gravierungen oder Flachrelief gemeißelt, gleichsam als Weiterbildung des Hanstiles. Wieder sind die meisten Originale aus dem Reiche der Nordweidynastie erhalten (Abb. 102), aber der Stil ist auch auf der Steinsäule der südlichen Liangdynastie angewendet. Unter Beibehaltung der streifenförmigen Anordnung der Hanreliefs (Abb. 25—31) sind die Figuren zwar malerischer aufgefaßt und in Gruppen zu Bildern komponiert, aber der Freskostil in der Hanzeit war reiner und daher monumentaler wirkend. Die Künstler des 6. Jahrhunderts versuchten die Linienführung der Malerei in dem Stein nachzubilden, und daher kommt ein unruhiges Durcheinander von kleinlichen Linien, während die einfache, geschlossene Silhouette von einzelnen Menschen oder Tieren aus der frühen Zeit verloren gegangen ist. Auch die Überschneidungen der Figuren auf der Malerei sind auf den Stein übertragen, aber es fehlt die

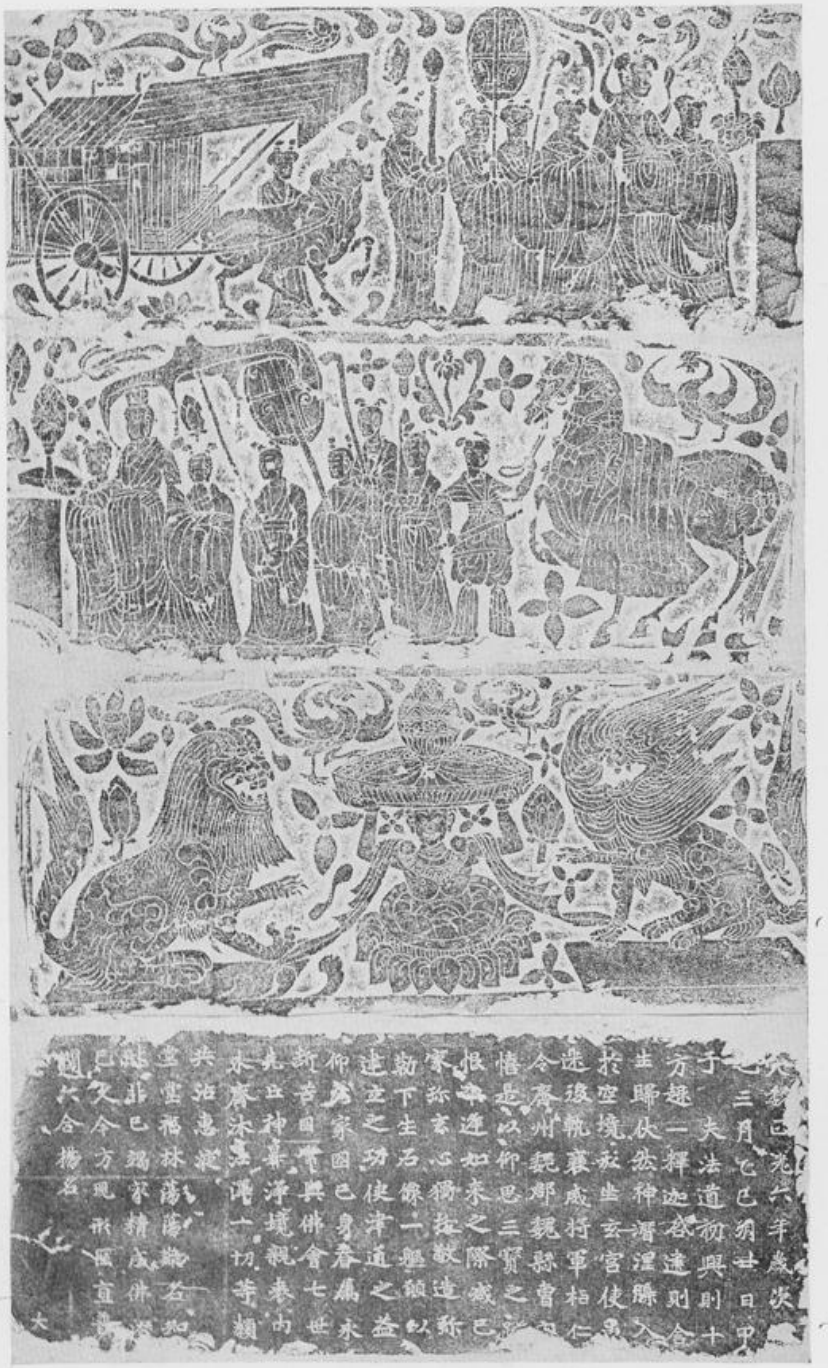


Abb. 102 Prozession des Stifters, des Gouverneurs von Wei Hsien (jetzt Taimingfu) mit zwei Knaben und Gefolge, die Schirm und andere Abzeichen tragen; unten: zwei Löwen an einem Räuchergefäß; Flachrelief an Steinuntersatz der Maitreyafigur, Nordwei, gezeichnet 524
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

Farbe, um eine Loslösung der einzelnen Körper auf der ebenen Fläche zu erreichen. Die Gravierungen sind nicht im Stile der Steintechnik erfunden, sondern zeigen das mangelhafte Können, die technischen Qualitäten der Farbmalerei in Stein nachzubilden.



Abb. 103 Zwei Mönche sitzen neben Räuchergefäß, in das der eine Weihrauch hineinwirft, daneben zwei löwenartige Ungeheuer. Flachrelief an Steinuntersatz des Maitreya, laut Inschrift im Chieh-Kung-Ssu-Tempel zur Zeit der Weidynastie errichtet (527) (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

Das Bestreben, eine freibleibende Fläche zu vermeiden, der „horror vacui", hat hier zu einer bunt durcheinander gewürfelten Dekoration geführt, die die Unruhe des Bildes steigert. Ohne irgend einen Zusammenhang und ohne Rücksicht auf die linearen oder koloristischen Werte sind Sterne und Pflanzen, Phönixe und Blumen zwischengestreut. Das Pferd tritt mit seinen dünnen Beinen auf die Spitze eines plumpen Sternes, während ihm ein Vogel auf dem Rücken zu sitzen scheint; auch die Bewegung der Körper und die Schilderung der Trachten entbehrt jeder sorgfältigen Naturbeobachtung. Es ist eine minderwertige, handwerksmäßige Fortsetzung des alten Hanstiles, die uns nur wegen des Einflusses der Malerei interessiert.

Der untere Teil des Steines zeigt ebenso wie die Gravierung auf einem anderen Steinuntersatz (Fig. 103) ein Räuchergefäß in der Mitte, dessen weite Schale von einer aus der Lotusblume aufsteigenden Frauenfigur getragen wird. Diese reiche Form, sowie die phantastischen Löwenfiguren zeigen den Einfluß des mittelasiatischen Mischstiles. Die Priester mit ihren geschorenen Köpfen, sowie die Anbringung auf dem Sockel von einer kirchlichen Figur lassen die buddhistische Darstellung erkennen. Hier sind an einem Kunstwerk die alten und neuen Stile Chinas vereint. Aus dieser Verschmelzung entstand der neue chinesisch-buddhistische Stil, der zwar die alten Ornamente und Symbole konservierte, aber in den künstlerischen Ausdrucksformen eigenartige Züge aufweist.

In China sind Malereien und kleinere Gerätschaften aus dieser frühen Zeit nicht überliefert, und deshalb müssen wir nach Japan und Turkistan gehen, wo eigenartige Verhältnisse alte Schätze in vortrefflichem Zustande erhalten haben. Dort sind die Schätze des Kaiserhauses unversehrt an geweihtem Platz erhalten, hier hat der wandernde Dünensand, der die Menschen mit ihrem Hab und Gut vertrieb, ganze Tempelwände vergraben und in frischen Farben konserviert.

Aus dem Horiujitempel zu Nara ist eine kleine, zierliche Bronzefigur (Abb. 104) in den kaiserlichen Hausschatz gelangt, deren Herstellung von einigen



Abb. 104 Kwanyin mit Diadem und Armbändern, auf Bank sitzend mit übergeschlagenem Bein: Bronze, früher im Horiujitempel, Nara, Japan, jetzt im kaiserl. japanischen Hausschatz. Inschrift: Takaya mo Muraji machte das Bildnis zur Erinnerung an seine Frau „Amako", wahrscheinlich 606
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII)
Text s. S. 142



Abb. 105 Buddha Sakyamuni (japanisch: Shakamuni) mit zwei Bodhisatvas, Bronze, Mittelfigur etwa 1,6 m hoch, in der Goldenen Halle (Kondo) des Horiujiklosters Nara, Japan, von Kuratsukuri Tori, Nachkomme eines eingewanderten Chinesen, Inschrift: 623
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I)

Japanern in das Jahr 606 gesetzt wird.[1]) Andere glauben an dem Diadem, Halsband, Stil des Kleidsaumes und der Haarfrisur, die von datierten Arbeiten des Koreaners Tori (Abb. 105) abweichen, eine spätere Herstellung, vielleicht um 660, annehmen zu müssen. Aber nachdem wir das Nebeneinander von verschiedenen Stilen und Ausführungsarten gesehen haben, ist dieser Zweifel nicht notwendig. Jedenfalls läßt die gerade, eckige Nase, die überschlanke Figur und der eckige Sockel den chinesischen Stil des 5. oder 6. Jahrhunderts erkennen.

Die Bewegung der Beine und Arme verrät ein gewisses Studium der Natur, während die Ausführung in ihren Einzelheiten, wie das typische Gesicht, die steifen Finger und Füße auf Kosten des ungeübten Japaners zu setzen sind. Alle frühen Arbeiten von Japanern haben meist einen plumpen Stil, besonders die

[1]) *Tajima,* Selected relics of Japanese art, Bd. VII.

stehenden Figuren haben die Füße parallel gestellt, den Kopf zu groß, den Körper unproportioniert und ähnliches. Gleichzeitige Arbeiten (Abb. 105) von dem gefeiertsten Künstler der Zeit, Tori, dessen Großvater aus China eingewandert und in Japan naturalisiert (507—531) war, zeigen dagegen das beginnende Streben nach Individualisierung der Gesichter und Handstellungen.

Der blattförmige Nimbus ist zu einer riesigen Hinterwand entwickelt. Die griechische Ornamentik ist ihres zusammenhängenden Konstruktionscharakters völlig entkleidet und zu willkürlichen Füllmotiven gestaltet. Die Körper sind naturalistisch kurz und dick und gegenüber dem Gesicht wenig durchgearbeitet.

Interessant ist der in kühn stilisiertem Faltenwurf bedeckte Sockel der Hauptfigur, der durch seine schematischen, parallel verlaufenden Bogen an griechische Gewandarbeiten,[1]) z. B. an die Athene von Ägina, erinnert. In späterer Zeit siegt in Japan der Einfluß der Kalligraphie, und in geschwungenen Linien werden die Gewänder modelliert. Dem Japaner erscheint die letztere Art mehr naturalistisch, weil sie seinem Schönheitsgefühl entspricht, während sie uns noch mehr stilisiert als die alte, klassische Art erscheint, die bei sorgfältiger Arrangierung der Stoffe immerhin in Wirklichkeit möglich ist. Die Gußstatuen von Tori dürften den Bronzearbeiten der chinesischen Künstler von der Nordweidynastie entsprechen; noch ist der griechische Einfluß der Gandharakunst zu erkennen, aber das Ganze ist eine naturalistische, nationale Weiterentwicklung. Die künstlerische, bessere Ausführung gegenüber den Felsreliefs liegt wohl vorwiegend in dem anderen Material begründet.

In Japans Tempeln sind eine ganze Reihe von Holz- und Bronzestatuen erhalten, die der Suikoperiode (593—628) zugeschrieben werden und die sehr verschiedene Ausführungen zeigen. Der Hauptunterschied liegt in der Kunstfertigkeit des ausführenden Bildhauers. Neben plumpen Körpern kommen auch schlanke, in graziöser Linienführung geschnitzte Figuren vor, die an Frauengestalten Ku Kaichihs erinnern, bei denen auch der Faltenwurf schon kalligraphische Rundungen zeigt.[2]) Diese Unterschiede dürften darauf zurückzuführen sein, daß unter dem eifrigen Vorkämpfer des Buddhismus, dem Prinzen Shotoku (571—621), die in Jahrhunderten entstandene, buddhistische Kultur und Kunst Chinas auf einmal nach Japan flutete, ähnlich wie in den letzten Jahrzehnten die europäische Kultur. Koreanische und chinesische Künstler übersiedelten, alte Kunstwerke wurden eingeführt, und vieles wurde in Japan selbst nachgeahmt; so kamen viele Stile aus verschiedenen Zeiten und Provinzen gleichzeitig über das Meer. Vielleicht werden japanische Forscher, wenn erst das ganze Material vorliegt, eine genauere Bestimmung der einzelnen Epochen feststellen können, jedenfalls können wir heute alles, was aus dieser glänzenden Kunstzeit Japans erhalten ist, als charakteristisch für die chinesische Kunst vor und während des Beginns der Tangzeit ansehen.

Welche Höhe am Ende des 6. Jahrhunderts die buddhistische Kunst Ostasiens erreicht hat, zeigen uns Wandmalereien, die wir nicht in China, sondern ebenfalls nur in Japan finden. Im Horiujitempel zu Nara, jener Schatzkammer von Kunstwerken aus der Zeit um die Wende des 7. Jahrhunderts, sind zwar etwas abgeblaßte und lädierte, aber noch gut erkennbare Fresken erhalten. Wenn es auch nur Provinzialkunst ist und die Malereien nicht den Meisterwerken der chinesischen Kunst gleichkommen dürften, so sind diese Bilder jedenfalls für den Stil der Zeit außerordentlich charakteristisch und in ihrer Seltenheit ungemein kostbar. Die verhältnismäßig noch vortreffliche Erhaltung zeigt eine

[1]) *Kosaka Hamada,* Sculpture of the Suiko Periode. Kokka, Heft 199.

[2]) Abbildung in *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, S. 33, Nr. 16.

solche Beherrschung der Freskotechnik, daß wir jahrhundertelange Übung und Studium voraussetzen können.

Die Figuren (Abb. 106 und 107) sind dem Stile der indischen Grottengemälde aus dem 5. Jahrhundert durchaus verwandt und zeigen jene Kunst, die als Ausklang römischer Kolonialkunst von Gandhara sich in Indien und dann als Mischstil über China bis Japan verbreitete. Die Stellung mit der vorgeschobenen Hüfte, die kokett gestellten Arme, das typische Gewand, der miniaturartig kleinlich ausgeführte Lotussockel, der runde Nimbus, der Baldachin mit seinen Quasten und aufgesetzten Juwelen mit Flammenornamenten, das offene Haar mit dem Diadem, die schlanke Lotusblume in der Hand — alles sind weitgewanderte Traditionen, die meistens die indische Art zeigen und wenig chinesische, eigenartige Umgestaltung erhalten haben. Dagegen glaube ich in einer anderen Wandmalerei (Taf. I) eine höhere Vollendung in chinesischer Durcharbeitung zu erkennen. Wie die Figuren einfach und doch in schön abgewogenem Spiel der Linien und Farben zu einer Gruppe komponiert sind, erinnert an Ku Kaichihs Kunst.



Abb. 106 Nioirin, farbige Freskomalerei, etwa 3,4 m hoch, in der Goldenen Halle (Kondo) des Horiujitempels in Nara, Japan, vom Koreaner Doncho, um 610
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)

Fünf Gestalten stehen neben Buddha, von dem noch ein Teil des rotbraunen Gewandes und des Lacksessels zu sehen ist. Die vornehme Ruhe der Menschengötter, die bedeutungsvolle, aber doch natürliche Haltung der Arme und Hände, die charakteristische Kopfstellung, die Arrangierung der Köpfe zu einer geschlossenen Gruppe und das Freilassen einer Luftfläche sind künstlerische Neuerungen, die wir weder in Indien noch in Turkistan finden. Die Farben wirken harmonisch, aber es ist wohl wahrscheinlich, daß sie ursprünglich sehr viel lebendiger gewesen sind. Die gefällig drapierten Stoffe mit dem reichen Kopf- und Gürtelschmuck, den Arm- und Halsbändern und Perlenketten zeigen den Schmuckluxus des Festlandes, nur die Gelenkringe mit kleinen Schellen wurden auch in Japan schon im 4. Jahrhundert getragen.

Im Rahmen meiner Ausführungen kann ich nur auf die Verschiedenartigkeit der Gewandung, der Haartracht und des Haarschmuckes, wie wir sie bereits bei den Skulpturen gefunden haben, hinweisen, ohne näher auf diese für Zeit und Stil wichtigen Moden einzugehen. Der Haarwulst der kaiserlichen Hofmeisterin (Abb. 80) hat sich in einen hohen Knoten mit hinten herabhängendem, offenem Haar verwandelt. Die Gewandung bedeckt entweder im griechischen Gandharastil beide Schultern oder der Oberkörper bleibt im indischen Stile nackt oder wird mit schmalen, geschwungenen Stoff- und Schleierstreifen mehr verziert als bedeckt.

Die Gesichter zeigen eine auch in der späteren Zeit typische, breit ovale Form mit rundem Doppelkinn; die Ansicht ist meist im Dreiviertelprofil und die Nase mit einem später zur Konvention erstarrenden Haken eingezeichnet. Die Augenbrauen sind der Mode entsprechend schmal und hochgebogen, in Wirklichkeit wurden sie durch Rasieren und Färben zu diesem Schönheitsideal gestaltet.



Abb. 107 Bodhisatva mit Lotusblume in der linken Hand, Freskomalerei, etwa 2,6 m hoch, in der Goldenen Halle (Kondo) des Horiujitempels in Nara, Japan, zugeschrieben Tori, Anfang 7. Jahrh. (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. S. 146

Das Völkerchaos Mittelasiens zeigt sich deutlich in den verschiedenen Rassen, die als Mitglieder des Götterpantheons und später als Schüler Buddhas abgemalt werden. Durch die vielfachen Gesandtschaften an den chinesischen Kaiserhof und durch die Handelskarawanen und Missionare scheint in China ein großes Interesse für fremdländische Typen bestanden zu haben — ähnlich wie in Europa nach der Entdeckung des Seeweges nach Indien die Kunst mit Vorliebe ausländische Typen, wie Neger und Perser, zur Illustration der biblischen Geschichte anwendete, und wie selbst die Auswahl der Motive, z. B. die Vorliebe für die Darstellung der heiligen drei Könige, hierdurch beeinflußt wurde.

Auf unserer Freskomalerei (Taf. I) sehen wir in der Mitte einen Kopf mit langem, spitzem Schnurrbart und buschigen Augenbrauen, der in seinem

morgenländischen Panzer sicher einen Perser[1]) darstellen soll. Interessanter ist der in der oberen Ecke befindliche Kopf mit dem gleichen Schnurrbart und Augenbrauen, die aber gar nicht zu dem übrigen Gesicht stimmen und offenbar nur als fremdländische Abzeichen hinzugefügt sind. Die roten Flammenhaare, die großen eckigen Augen, die hervortretenden Zähne, das kräftige Kinn zeigen typische Eigenarten, die sich für gewisse Götter bis zur Neuzeit erhalten haben. Derartige Sonderlichkeiten sind niemals zufällig oder aus freier Phantasie geschaffen, sondern wie alles in der bildenden Kunst stets ursprünglich der Natur abgelauscht. Erst später durch Kopien nach Kopien arten sie zu sinnlosen Figuren aus oder wurden bei Übertragung auf andere Völker aus Unkenntnis des Vorbildes völlig mißverstanden wiedergegeben und dann zu einer mystischen Symbolik gestaltet. So glaube ich auch, daß der charakteristische Typus, der so augenfällig von allen Darstellungen mongolischer Köpfe abweicht, aus fremdländischen, mißverstandenen Vorbildern entstanden ist.

Welches Volk bildete das Vorbild? Forke hat auf seinen Reisen im Innern Chinas wiederholt moderne Bilder angetroffen, auf denen an den blonden Bärten, den enganschließenden Beinkleidern, roten Westen und Spazierstöcken mit Sicherheit Europäer zu erkennen waren. Alle diese in China unbekannten Sitten waren als typisch für die fremde Rasse besonders deutlich ausgeführt, und alle Bilder hatten dabei abschreckend häßliche Gesichter. „Diese Gauner- und Verbrecherphysiognomien sind aber nicht etwa als Karikaturen aufgefaßt, sondern dem Chinesen, dessen Gesichtszüge mehr abgerundet und verschwommen sind, erscheinen die Europäer mit etwas markanten Zügen wirklich wild und bösartig aussehend.“ Die Ausdrucksfähigkeit im Mienenspiel des Gesichts ist dem Chinesen genau so fremdartig und erscheint ihm so spezifisch europäisch, daß er sie als das meist charakteristische Moment genau so betont, wie in der Zeit der Chinoiserie in Europa im 18. Jahrhundert bei der Darstellung von Chinesen Phantasiegestalten gemalt wurden, bei denen der Zopf und der spitze Hut als das Erkennungsmerkmal galten. So wie die europäischen Künstler, im Bestreben, Chinesen darzustellen, in Wirklichkeit Karikaturen zeichneten, so auch hier.

Wenn wir unter diesem Gesichtspunkt den Kopf auf der Tafel I ansehen und ähnliche Darstellungen, z. B. aus Turfan, zum Vergleich heranziehen (Abb. 108), so scheint es nicht unwahrscheinlich, daß ursprünglich arische Köpfe das Vorbild in der Natur gewesen sein dürften und in der Wiederholung der Ausdruck immer übertriebener und grausiger wurde, bis er schließlich mit dem Symbol der Dämonen identifiziert wurde. Die großen Pupillen, umgeben von der breiten Fläche des Weißen im Auge, die gerade Stellung, der Überbau der Stirn, sowie die buschigen Augenbrauen geben in stilisierter, eckiger Übertreibung tatsächlich den wesentlichen Unterschied zwischen arischen und mongolischen Augen wieder.

Das energische, vorgestreckte Kinn mit dem breiten Munde, ebenso wie die stark hervortretende oder eingedrückte Nase (Abb. 108) bilden so ziemlich den größten Gegensatz zum mongolischen Schönheitsideal des chinesischen Malers. Dagegen scheinen mir die fletschenden Zähne (Taf. I) eine malerische Wiedergabe der starken Wirkung der weißen Zähne bei der schwarzen Rasse (S. 138) und nur zugleich mit dem westlichen Schnurrbart zur Steigerung des Dämonischen an dem Kopfe vereint zu sein. In diesem Zusammenhange ist es auch durchaus möglich, daß die rote Farbe der Haare ursprünglich Blond darstellen sollte, wie noch heute blonde Menschen

[1]) *Stein,* Ancient Khotan, Tafel LX und LXI. Auf einer Fahne aus den Ruinen zu Dandan-Uiliq ist auf einer Seite eine chinesische Buddhafigur und auf der anderen ein eleganter Perser mit Vollbart und langem Schnurrbart in persischem Gewand mit hohen Stulpenstiefeln gemalt.

von den Chinesen „rote Teufel" genannt werden. Daß arische Völkerschaften mit blauen Augen und blonden Haaren zahlreich in Zentralasien angesiedelt waren, ist literarisch bekannt; aber selbst wenn es nicht der Fall gewesen wäre, hätten Bilder oder noch mehr Schilderungen von Reisenden auf die Phantasie der Maler einwirken können. Ein blonder Germane mit im Winde flatternden, lang gelockten Haaren muß dem schon seit Jahrtausenden stets nach der Mode frisierten Chinesen ungefähr ebenso dämonisch erschienen sein, wie der Kopf auf der Tafel. Die in lohender Flammenform aufsteigenden Haare finden sich auch in Schwarz gemalt und sind sehr häufig (Abb. 109, 132) völlig glatt und geschlossen. Es müssen daher andere Vorbilder gleichzeitig maßgebend gewesen sein.

Soweit ich bisher feststellen konnte, sind mit dieser Perückenform meist — mit wenigen Ausnahmen (Taf. I) — drei andere Eigentümlichkeiten vereint: eine stark akzentuierte Bewegung der Figur, tanzend, trampelnd oder dem ähnlich, ferner lebhaft geschwungene, flatternde



Abb. 108 Zwei Dämonen mit Flammenhaaren, Konturen hochrot, Freskenrest aus Tempel T, von Idikutshari, Turfan, etwa 61 cm hoch
(Aus: Grünwedel, Bericht über Idikutshari, K. bayr. Akademie d. Wissenschaften, 1906)



Abb. 109 Kiosien (Tschitra), Freskomalerei, etwa 60 cm hoch, vom Kuppeltempel im Dorfe Sengymauz bei Idikutshari, Turfan
(Aus: Grünwedel, Bericht über Idikutshari, K. bayr. Akademie der Wissenschaften, 1906)

Bänder oder Tücher und ein nackter Körper. Diese Eigenschaften sind dem buddhistischen Geiste der sinnenden Versenkung in ruhiger Pose so wenig entsprechend, daß die Übernahme der Form aus einer fremden Weltanschauung angenommen werden muß. Wie in Gandhara Buddha aus der ruhigen Apollofigur entstanden ist, so erscheint mir ein Zusammenhang zwischen den Tänzerinnen oder Bachantinnen der Antike mit dieser tanzenden oder trampelnden Götterfigur zu bestehen. Auf griechischen Skulpturen sehen wir in der Bewegung des teilweise nackten Körpers beim Tanze die Gewänder flattern und die aufgelösten Haare nach oben fliegen. [1])

[1]) z. B. auf einem Marmorrelief im Berliner Museum aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Abgebildet in *Münsterberg*, Influences occidentales dans l'art de l'Extrême-Orient. Revue des études ethnographiques et sociologiques, 1909, Taf. XIX, Fig. 42.



Abb. 110 Links: Mann in lehrender Pose mit erhobener rechter Hand, linke Hand hält Buch (Pothi) aus Bambusblättern. Mitte: Mann im Buch lesend. Rechts: Frau in Stellung einer griechischen Venus, mit rotgemalten Haar-, Hals- und Armbändern, Ohr- und Fingerringen aus Metall, vierfachem Beckenriemen mit Schellen oder Perlen, wie Tänzerinnen in Indien, mit schlanker Taille und hoher Haarfrisur. Vorn: Viereckiges Wasserbassin mit Steineinfassung, mit Lotusblüten in dunkelblau und tiefpurpurrot, Knabe mit Fußring, anderer Knabe schwimmend, davor gesatteltes scheckiges Pferd; Freskomalerei, etwa 45 cm hoch, aus Dandan-Uiliq-Ruinen, Khotan, Ende 8. Jahrh.
(Aus: Stein, Ancient Khotan)
Text s. S. 151

Auch ist es merkwürdig, daß der weibliche Körper (Abb. 109) so stark betont ist. Nehmen wir das Bild eines Engels zum Vergleich hinzu (Abb. 113), so sehen wir das ganz anders geartete, indische Vorbild, den schlanken, geschlechtslosen Körper, die aufgebundenen Haare und die bedeckten, steifen Beine. Nur die flatternden Stoffe sind auch für die indischen Engel ein maßgebendes Attribut. Aber es sind schmale Schleier, die, vom Körper und Kopf ausgehend, die fliegende Figur umrahmen und nicht Stoffe, die mit der Hand geschwungen werden. Diese flatternden, im starken Linienschwunge bewegten Gewebe sind auch in der alten Welt bekannt und finden sich bis ins Mittelalter hinein in Europa. Es ist eine antike Darstellung des fliegenden Himmelsbewohners. Allmählich wird es in China ein symbolisches Attribut der Götter, und auch ruhig stehende oder sitzende Götterfiguren werden von flatternden Gewändern umspielt (Abb. 114 und 133).

Uns, die wir die Symbolik Ostasiens wenig verstehen und mit mikroskopischer Sorgfalt die wissenschaftliche Richtigkeit einer Darstellung selbst bei den Göttern

untersuchen, erscheinen diese von einer Anzahl gleichzeitig von verschiedenen Richtungen wehenden Winden bewegten Stoffe unnatürlich und daher sinnlos. Der Chinese aber will nur in elegantem Schwunge der Kalligraphie das Symbol anbringen, nicht die Natur abmalen. Im Grunde genommen haben diese flatternden Ornamente die gleiche Bedeutung wie die Flügel unserer Engel. Letztere sind auch in China bekannt, z. B. auf dem steinernen Sockel der Kolossalstatue Buddhas aus der Sungzeit im Kloster Tafosse ist ein Fries von Engeln mit Flügeln[1]) angebracht, aber im allgemeinen ist eine derartige Darstellung in buddhistischen Tempeln nicht zu finden. In Europa siegte allmählich die Flügelform und verdrängte völlig das flatternde Schleiersymbol, während in China die ältere Form noch heute beibehalten wird.



Abb. 111 Chienchen (japanisch: Ganshin), Priester aus der Yangprovinz, China, segelte 741 nach Japan mit 180 Schülern, unter ihnen Suto, der Verfertiger der Statue, bemalte Papiermasse im Toshodaijitempel, Yamato, Japan, 8. Jahrh. (Aus: Kokka, Heft 173)

Neben den Götterfiguren wurden auch buddhistische Porträtfiguren gemalt. Die ältesten Originale dieser Art sind erst aus dem 8. Jahrhundert in Japan und Khotan bekannt geworden. Es ist kaum anzunehmen, daß der Stil vorher ein anderer gewesen ist. Waren bei den Göttergestalten die Traditionen fremder Vorbilder von Einfluß, so wurden für die Priester naturalistische Studien bevorzugt. Auf einem späten Freskobilde (Abb. 110) der turkistanischen Provinz sehen wir beide Stile nebeneinander. Die Göttin, in der Pose einer griechischen Venus, hat die überschlanke, indische Figur mit vorgeschobener Seite und den reichen Schmuck der Göttin auf dem nackten Körper, und daneben sind in natürlichen Proportionen bekleidete Priester gemalt.

Ebenso deutlich erkennen wir den Unterschied der Auffassung an Skulpturen (Abb. 111). Die realistische Durchführung entspricht dem Zeitstil des 8. Jahrhunderts, aber das Streben, porträtähnlich zu sein und das Interesse des Beschauers von dem gleichgültigen, wenn auch naturwahren Körper auf das Gesicht zu konzentrieren, ist aus dem bewußten Gegensatz gegenüber den fremdländischen Götterfiguren entstanden. Wurde bei den letzteren, in Anlehnung an die griechischen Vorbilder, die Pose des Körpers und die beigefügten Attribute beachtet und das Gesicht ursprünglich nur typisch gestaltet, so wurde bei der Darstellung der Menschen umgekehrt der Körper in dem stets einfachen Faltenkleid des Priesters ohne irgend welche Beigaben zur üblichen Konvention und der Gesichtsausdruck und die Handstellung zu dem eigentlichen Problem erhoben. Die Kunstfertigkeit in der Ausführung hat oft gewechselt, aber diese Grundregeln blieben unverändert durch tausend Jahre erhalten.

---

[1]) *Forke*, Von Peking nach Ch'an-gan und Lo-yang. Seminar für orientalische Sprachen, 1898, S. 18 ff.

Aus dem älteren Kulturkreise indischer Kunst scheinen einige Kleinmalereien nach China gelangt zu sein. Wenigstens glaube ich in einer chinesischen oder koreanischen Malerei in Japan (Abb. 112) einen sehr alten Stil zu erkennen, wenn auch das Bild selbst vielleicht später gemalt ist. Ähnlich wie auf frühen europäischen Bildern finden wir eine Stadt mit Mauern, Toren und Palästen in primitiver Weise übereinander aufgebaut. Aus der Vogelperspektive sehen wir auf die Dächer der Gebäude herab und können daher in die hintereinander liegenden Höfe hineinschauen, die von Menschen belebt sind. Im Grunde genommen ist es eine Weiterbildung des Stiles uralter Steinreliefs, nur hat die Technik der Malerei durch die Hinzufügung der Farben eine malerische Verbindung hergestellt. Charakteristisch für den frühen, indischen Stil erscheint mir die stets gleiche Größe der Figuren und Gebäude auf der ganzen Fläche, genau wie auf den indischen Holzschnitzereien und den chinesischen, alten Steinreliefs (Abb. 25). Das Verständnis für eine einheitliche Zusammenfügung der verschiedenen dargestellten Handlungen zu einer Gesamtkomposition ist noch nicht vorhanden. Es ist ein Nebeneinander mehrerer Einzelbilder, die alle gleichwertig behandelt werden, und es fehlt das Herausheben des Hauptmotives.

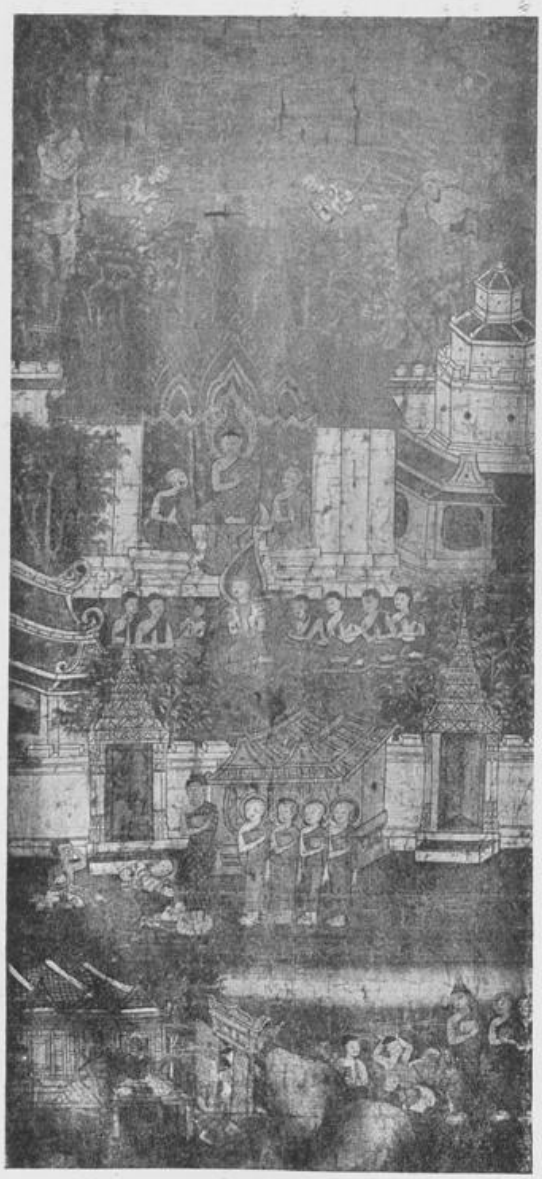


Abb. 112 Buddha, zu seinen Schülern predigend, chinesisches oder koreanisches Bild, etwa 90 cm hoch, in indischem Stil
(Aus: Bijitsu Gaho)

Es mangelt an Material, um die weitere Entwicklung schrittweise zu verfolgen. Aus der Zeit von der einen Bildrolle des 4. Jahrhunderts (Abb. 80 bis 84) bis zu den wenigen Gemälden der später zu erörternden Tangzeit ist bisher keine Malerei auf Seide oder Papier aufgefunden worden. Von Bildern, die eine umfangreiche Komposition zeigen, sind bisher als älteste einige chinesische Freskobilder aus Turfan (Abb. 113) bekannt geworden. Hier können wir das Übereinander der Bilder im alten Stile ebenfalls noch deutlich erkennen, aber es ist doch schon ein Zusammengehen und Überschneiden der Gebäude und Figuren von einem Streifen zum anderen vorhanden. Der Künstler wird noch beherrscht von der alten Tradition, aber er ist schon bestrebt, die einzelnen Teile zu einem einheitlichen Bilde zusammenzufassen. Aus dem überlieferten Reliefstil wird — wie in Europa — die hochgestaffelte Perspektive[1]) entwickelt, die ein

[1]) *Glaser*, Die Raumdarstellung in der japanischen Malerei. Monatshefte für Kunstwissenschaft, 1908.

Grundgesetz der ostasiatischen Kunst bis zum heutigen Tage geblieben ist. Das Beibehalten des Übereinander bedingte die Darstellung aus der Vogelperspektive. Und aus ihr ergab sich wieder die Notwendigkeit, die Figuren, die übereinander stehen und dem hoch oben in der Luft angenommenen Auge des Beschauers doch alle gleich weit entfernt waren, auch alle gleich groß zu malen.

Aus technischen Gründen werden allerdings die Menschen nicht in raffinierter Verkürzung von oben gezeichnet, sondern an ihrem vogelperspektivischen Platze

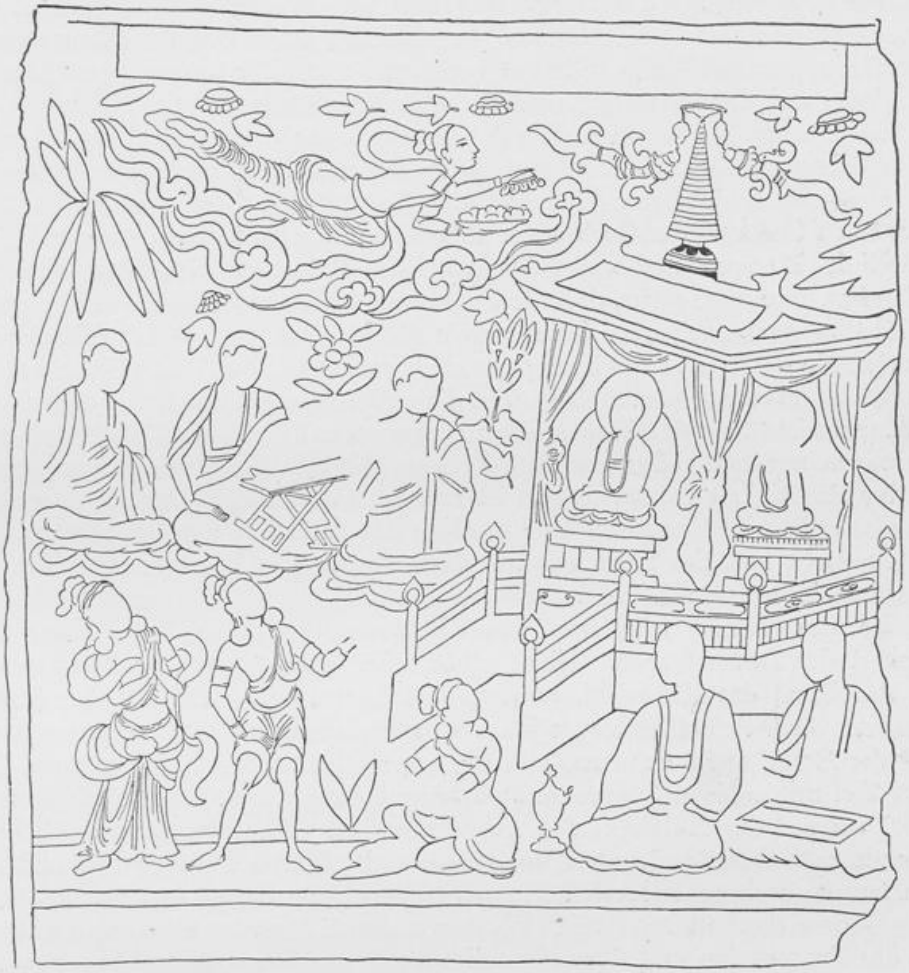


Abb. 113 Zwei Buddhas im Tempelchen, Giebeldach mit Stupaaufsatz und Fahnen, fliegender Engel in Wolken, Priester in der Mitte vor Buchgestell. Unten: Priester- und Göttergestalten; Skizze nach farbiger Freskomalerei in schmelzartigen Deckfarben mit reicher Vergoldung. In den Ruinen vom Flecken Sengymauz bei Idikutshari, Turfan
(Aus: Grünwedel, Bericht über Idikutshari, K. bayr. Akademie der Wissenschaften, 1906)
Text s. S. 152 u. 155

von vorn gesehen. Auch hierin erblicke ich eine Beibehaltung der Übung des Reliefstiles. Es sind also im europäisch konstruierten Sinne zwei verschiedene Beobachtungspunkte von vorn angenommen, von hoch oben aus der Luft und in der Höhe des Objektes; aber der letztere Gesichtswinkel tritt in der Idee des Asiaten nicht nur hinter dem ersteren völlig zurück, sondern kommt vielleicht gar nicht zum Bewußtsein. Die Gesamtkomposition ist von oben gesehen, und daher ist diese Auffassung für alle weiteren Folgen maßgebend. Die Menschen werden als in sich geschlossene Bilder, wie sie täglich von vorn gesehen werden, in die Komposition eingefügt. Es ist sogar fraglich, ob der Chinese überhaupt ein Auge und Verständnis für Verkürzungen à la Tiepolo haben würde!

Diese Erkenntnis ist für den Unterschied zwischen europäischer und asiatischer Kunst von größter Bedeutung. Unsere Künstler sehen — wenigstens in den letzten Jahrhunderten — die Szenerie stets von vorn, und daher erscheint der naheliegende Vordergrund groß und die weite Ferne verlaufend verkleinert. Diese Auffassung kann aber in dem Auge des chinesischen Künstlers gar nicht entstehen, denn er sieht nicht von vorn wie wir, sondern aus der Vogelperspektive, und da müssen schon meilenweite Entfernungen vorliegen, um eine entsprechende Verkleinerung beobachten zu können. Wo derartige weite Fernblicke, z. B. in Landschaften, gemalt werden, verkleinert auch der Chinese folgerichtig, aber bei Menschenszenen, die nur Entfernungen von einigen Metern bedingen, kann für ihn eine perspektivische Verschiebung der Größenverhältnisse nicht in Frage kommen.

Dazu kommt noch ein weiterer grundlegender Unterschied zwischen West und Ost. Der europäische Künstler strebt in seinen Bildern nach einer wissenschaftlichen, gleichsam objektiven Wahrheit des Gegenstandes; er konstruiert die Perspektive nach Gesetzen der Geometrie. Aber schon die Tatsache, daß erst die exakte Wissenschaft Europas und nicht das Auge des Künstlers diese Perspektivgesetze gefunden hat, und noch mehr, daß diese moderne Auffassung erst die in älteren Zeiten vom Künstler naiv nach dem Gesehenen niedergeschriebene — der asiatischen viel näher stehende — Darstellung korrigierte, läßt erkennen, daß Tradition und Gewohnheit suggestiv das Auge beeinflußten und die subjektive Wahrheit mit der objektiven in der Kunst nicht übereinstimmt. Dann aber wäre es durchaus möglich, daß mehrere Auffassungen nebeneinander bestehen können, die alle ihre Berechtigung und ihre subjektive Richtigkeit haben, und so ist es auch tatsächlich. Der Asiate sieht ganz anders als der heutige Europäer. Und wer sich längere Zeit in den Geist der asiatischen Kunst eingelebt hat, der lernt langsam diese Auffassung begreifen und ihre künstlerische Durchführung schätzen.

„Die Renaissance [1]) brachte erst die wissenschaftliche Begründung für die Richtigkeit des Dargestellten. Nicht mehr war, das primitiv Gesehene wiederzugeben, das Ideal des Künstlers, sondern das Konstruierte und Durchdachte. Die Gesetze der Geometrie führten zu jener Perspektivkonstruktion, die unsere großen Meister der Gotik nicht kannten, und die von mehr als einem der größten Talente späterer Zeit mit genialer Souveränität beiseite gelassen sind, um das wiederzugeben, was wirklich auf der Netzhaut des Auges erschien. Dieser wissenschaftliche Geist ist niemals nach Asien gedrungen, sondern die alte Kunst der Griechen und unseres Mittelalters ist weiterentwickelt und nach vielen Richtungen — wie wir später sehen werden — bereichert und vertieft. Wenn wir dieser ursprünglichen und natürlichen Kunst der Perspektive und der Raumwirkung heute fremd gegenüberstehen, so ist der Grund nur darin zu suchen, daß wir eine Konvention der geometrischen Konstruktion uns zu eigen gemacht haben, von deren einseitigen Gewohnheiten wir uns nur schwer befreien können."

Der Asiate will das malen, was und wie er es sieht. Er will eine Impression geben, ein Abbild dessen, was sich in seinem Auge ohne Beeinflussung von Verstandesreflexionen rein naiv widerspiegelt. Allerdings ist auch er nicht frei von einer Fülle technischer Traditionen, und viele Einzelheiten geben ihm nur deshalb die Erinnerung an Verhältnisse in der Natur, weil er die Gewohnheit angenommen hat, sie als solche anzusehen. Die stilisierten Wolken und Engel, Blumen und Berge sind ihm Symbole, an deren impressionistische Umgestaltung erst die Meister späterer Jahrhunderte herantreten. Vorläufig wird nur ein kleiner Schritt auf dem Wege des Impressionismus gemacht, das bisher gleichmäßig über die Fläche verteilte Interesse wird nach dem Vorbilde in der Natur auf einzelne Punkte konzentriert.

---

[1]) Nach *Binyon*, Painting in the Far East.

Das Hervorheben einzelner Personen im Bilde ist schon von den Ägyptern und Assyrern angewendet. Dort herrschte der erzählende Inhalt des Dargestellten über die malerische Konzeption, und deshalb erschien es natürlich, den König oder Gott ohne Rücksicht auf die künstlerische Wirkung an einer beliebigen Stelle durch ganz unproportionierte Dimensionen als Hauptfigur zu bezeichnen. In der europäischen Kunst der konstruktiven und der Luftperspektive wird durch die Stellung in den Vordergrund oder durch Konzentration der Lichtwirkung ein gleicher Effekt erzielt. Der Chinese gelangt zu einer Ausführung, die gleichsam zwischen beiden Arten steht. Er vergrößert die Dimensionen der Hauptfiguren, aber nur innerhalb gewisser Grenzen, und konstruiert um sie das übrige Bild in sachlich erzählender, aber harmonisch zusammenhängender Weise.

Der erste Blick zum Beispiel (Abb. 113) fällt auf das Tempelchen mit zwei Buddhas, das durch seine geraden Architekturlinien stark im Raume hervortritt; dann sieht man die daneben sitzenden, großen Priestergestalten, und erst von ihnen aus gleitet das Auge nach oben und unten, wo die kleiner dimensionierten Figuren als minder wichtiges Beiwerk erscheinen.

Durch die Größenverhältnisse und Linienführung ist eine Wirkung erzielt, die dem Eindruck der Wirklichkeit tatsächlich entspricht. Wir sehen nicht nur mit dem mechanischen Auge wie der Photograph, sondern zugleich mit dem geistigen, das sich einer Reihe von Nebeneinflüssen nicht entziehen kann. Wenn wir z. B. den heranreitenden Kaiser erwarten, so werden wir über die uns zunächst stehenden Schutzleute und Volkshaufen, die im Verhältnis der photographischen Kamera als Riesenfiguren erscheinen, hinwegsehen; wir werden den Vordergrund kaum wahrnehmen, sicher nicht in der Erinnerung behalten, sondern als Mittelpunkt des Bildes den Kaiser empfinden. Diese subjektive Impression will der Asiate wiedergeben, unbekümmert um die objektive Richtigkeit. Durch seine Technik in der Wahl der Mittel begrenzt, löst er seine Aufgabe vortrefflich. Das Auge des Beschauers wird durch die Wahl der Größenverhältnisse und Linienführung genau auf die Punkte und in der Reihenfolge hingelenkt, die der Maler entsprechend seinen eigenen Empfindungen erlebt hat.

Chinesisch-buddhistischer Mischstil

Unter den wenig erhaltenen Malereien des 6. Jahrhunderts hat der Zufall in Japan ein Kunstwerk erhalten, in dem ich eine völlige Durchdringung des buddhistischen Stiles mit dem nationalchinesischen erkennen möchte.

Es ist ein Reliquienbehälter,[1]) dessen viereckiger Aufbau durch eine gut gegliederte Zwischenplatte in einen Unterteil mit Sockel und ein mit Türen versehenes, oberes Schränkchen geteilt wird. Bekrönt wird das Ganze von einem imitierten Tempeldach mit Ziegeln. Die einzelnen Flächenumrahmungen (Abb. 114) sind mit Goldblech beschlagen, dessen Durchbrechungen jene griechische Ornamentik aufweisen, die wir schon an den Felsreliefs zu Tatong (Abb. 87) kennen gelernt haben. Um die Wirkung zu heben, sind die ausgeschnittenen Stellen mit blau schillernden Flügeln eines Käfers unterlegt. Die Seitenwände des oberen und unteren Teiles sind bemalt und zwar in einer im 8. Jahrhundert bereits nicht mehr angewendeten Art Ölmalerei, die von den Japanern Midaso oder Mitsuda genannt wird und aus einer Zinkoxydation bestehen soll. In der gleichen Technik sind auch andere Malereien aus dieser Zeit in Japan ausgeführt; wir können daher annehmen, daß diese Art Öl-

---

[1]) Weitere Abbildungen s. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Taf. IV. — The Tamamushi shrine in the Horiuji Tempel. Kokka, Heft 182. — *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. II.

malerei in China und Korea damals vielfach Anwendung fand, bis sie ein weniges später von den Wasserfarben völlig verdrängt wurde.

Auf den Türen (Abb. 114) sind zwei Bodhisatvas gemalt, deren runder Nimbus und flatternde Bänder, schlanke Taille und kokette Armstellung den buddhistischen Typ zeigen, nur die Ausführung und der elegante Fluß der Linien enthalten einige malerische Abweichungen von den hart konturierten Fresken. Die vier Seiten des Sockels



Abb. 114 Bodhisatvas auf den oberen Türen, 42,5 cm hoch, des „Tamamushi"-Altars aus Holz, farbig in einer Art Ölmalerei (japanisch: Midaso = Zinkoxydation), die Umrahmung in Goldblech ausgeschnitten und mit den blauen Flügeln des Tamamushikäfers (Chrysochroa elegans) unterlegt in der Goldenen Halle (Kondo) des Horiujitempels, Nara, Japan, wahrscheinlich von koreanischen Künstlern; in dem Katalog aus dem 8. Jahrh. der Suikozeit (593—628) zugeschrieben
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. S. 150 u. 155

(Abb. 115—118) sind in einem Stile ausgeführt, der bisher als einzig in seiner Art bekannt geworden ist. Der Stil ist so seltsam und hat so gar keine Beziehungen zu anderen Bildern aus der vorhergehenden oder späteren Zeit, daß er gar nicht in die Entwicklungsreihe der Kunst eingefügt werden kann. Am ehesten erinnert er an „Chinoiserien" des 18. Jahrhunderts in Frankreich, aber daß es eine alte Originalarbeit, spätestens aus dem 7. Jahrhundert, ist, verbürgen uns die japanischen Gelehrten. Die dargestellten Priester, Engel, Fabeltiere und Räuchergefäße kennen wir bereits, aber völlig neu ist die rein dekorative Komposition in der Fläche und besonders die



Abb. 115—118 Die vier Seiten des Unterteils, etwa 23 cm hoch, des Tragaltars „Tamamushi“ (s. Abb. 114) in „Mitsuda“-Ölmalerei, schwarz, gelb, rot, Suikozeit (593—628). — 115 Vorderseite: Zwei Priester bringen Opfer dar, darüber Engel, unten geflügelte Fabeltiere. 116 Rechte Seite: Priester läßt sich von einem Tiger zerfleischen, als Symbol der Selbstopferung, Engel fliegt beschützend herab. 117 Linke Seite: Vier symbolische Figuren und herabfliegender Engel. 118 Rückseite: Der heilige Berg Buddhas, Sumi, mit Tempelchen, aufsteigende Drachen und Phönixe.
(Aus: Kokka, Heft 182)
Text s. S. 156

eigenartige, gebrochene Schnörkellinie. War bisher stets eine Mittelachse beachtet, der sich das übrige Bild angliederte, so ist hier zum ersten Male ein völlig unsymmetrischer seitlicher Aufbau (Abb. 116, 117) durchgeführt. Mit sicherem Gefühl ist in vollendeter Weise das Gemälde zu einer eleganten Ornamentik umstilisiert. Selbst die Menschen sind Ornamente geworden, und doch ist jede Figur lebendig beobachtet. Die einzelnen Motive sind bekannt, aber alles ist phantastisch und ungewöhnlich in Aufbau und Zeichnung ausgeführt.



Abb. 119 Nach oben gerichteter Tierkopf mit Hakenornament, auf dem Taube sitzt, Zeichnung wahrscheinlich nach einer Bronze, vielleicht griechisch-skythischer Stil, 1. Jahrtausend v. Chr. (Aus: Seishin Kokkan)

Woher aber kommen die Terrainmuster mit ihren gebogenen und gebrochenen Linien, die wie aus Steinen eines barocken Baukastens zusammengesetzt erscheinen? Nirgends habe ich Anhaltspunkte gefunden. Nur ein Bronzestück aus alter Zeit (Abb. 119) hat einen eigenartigen Bogenansatz, der einen losen Zusammenhang mit der Bogenform des Berges (Abb. 116) als möglich erscheinen läßt. Der Tierkopf sowie die Taube erinnern an griechische Arbeiten, und das Ganze dürfte unter griechisch-skythischem Einfluß entstanden oder aus Griechenland importiert sein. Aber außer diesem zufälligen Stück ist nichts erhalten, um feststellen zu können, welcher Einfluß die chinesische Malerei zu einer derartigen Ornamentik entwickelt hat.

Zusammenfassung

Fassen wir die Kunst des 4. bis 6. Jahrhunderts zusammen, so sehen wir ein mächtiges Streben, von der an die Fläche gebundenen Dekoration loszukommen und selbständige Kunstwerke zu schaffen. Die Kunstgesetze der damaligen Zeit bleiben maßgebend für die Entwicklung der chinesischen Kunst.

Wahrscheinlich unter dem Einfluß römischer Antike entstand eine nationale, chinesische Kunst, welche die Darstellung der Menschen zu einer hohen Vollendung brachte. Die bedeutungsvolle Pose einzelner Figuren und die malerische Komposition ganzer Gruppen werden geschaffen, aber noch bewahrt das Gesicht etwas Typisches; es beginnt erst das Streben der Individualisierung. Zunächst wird durch äußere Mittel, wie die Richtung der Blicke, das Interesse auf das Gesicht gelenkt. Bäume und Pflanzen werden stilisiert und Berge noch als Ornament gezeichnet; es fehlt jede Stimmungsmalerei und deshalb die Landschaft.

Die buddhistische Kunst steht unter dem Einflusse der gräko-indischen Kunst, zeigt aber Ansätze zu einer eigenen Weiterentwicklung.

II. Tangzeit (618—960)

„Wenn der Chinese vom Zeitalter der Tangdynastie redet, so denkt er dabei in erster Linie an die Glanzperiode der lyrischen Dichtung. Die Gedichte aus der Zeit der Tang sind in der Tat so sehr in den geistigen Besitz der Nation übergegangen, daß es wohl kaum einen gebildeten Chinesen geben dürfte, der nicht eine größere Anzahl jener Dichtungen auswendig könnte."

„Und doch bietet die Lyrik der Tangzeit nichts dem Wesen nach Neues, nichts, was nicht schon die vorhergehenden Jahrhunderte, wenn auch in geringerer Vollendung, aufzuweisen hätten. Das Unterscheidende und Charakteristische jener Dichtungen liegt eben nicht sowohl in der Neuheit der Stoffe — denn von solcher kann kaum die Rede sein — als vielmehr in der virtuosen Beherrschung der Form." Während der Hauptreiz der alten Lieder „in der ungekünstelten Natürlichkeit ihres vorwiegend volkstümlichen Tones liegt," kann man wohl sagen, daß in der Tangzeit „der Entwicklungsprozeß, durch den sich die ursprüngliche Volkspoesie zur Kunstdichtung umgestaltet hat, seinen endgültigen Abschluß findet. Von nun an bleibt die Dichtkunst gewissen Satzungen und Vorschriften unterworfen, die nicht mehr umgangen werden dürfen: sie wird zur Kunst im Sinne des technischen Könnens".

Was Grube[1]) für die Dicht-



Abb. 120 Prozession in Staatsgewändern. Oben: Felsenlandschaft. Felsrelief in den Grotten von Longmen, bei Honan, auf Befehl vom König Tai vom Weistaat, 642
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 161

[1]) *Grube*, Geschichte der chinesischen Literatur. Leipzig 1902, S. 262.

kunst ausführt, kann fast wörtlich auch für die bildende Kunst gelten. Keine wirtschaftlichen, politischen oder religiösen Neuerungen erlangen in der folgenden Zeit die Kraft, die einmal entstandene Ideenwelt der Chinesen zu erschüttern. Diese ist im wesentlichen bei dem Beginn der Tangzeit abgeschlossen, und es blieb dieser Blütezeit der chinesischen Kultur nur übrig, die Form der Ausführung ästhetisch und technisch zu vollenden. Die stilisierte Tradition, die ihre realistischen Vorbilder aus ferner Heimat längst vergessen hatte, wurde durch naturalistische Studien zu neuer Vollendung umgeformt. Durch das Vertiefen in das Leben der Natur entstand der Sinn für die Landschaft mit ihrer Fernwirkung und Lufttönung, mit ihren bunten Frühlingsfarben und der weißen



Abb. 121 Prozession mit Palmenwedeln, Felsrelief in der Mittelgrotte Pinyang, in den Grotten von Longmen, bei Honan, auf Befehl vom König Tai vom Weistaat, 642
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 161

Schneefläche. Die Linienführung wurde nicht vergessen, aber durch tonige Farbflecke unterstützt.

Die Dichtung wurde den Malern die Führerin in das Reich der Stimmung. Nicht mehr galt es nur, Menschen und Dinge sachlich erzählend nebeneinander zu stellen, sondern sie zu Trägern von Gedanken und Empfindungen zu gestalten. Der Ausdruck des Gesichtes erhielt größere Bedeutung, die Hinzufügung von Bäumen und Bergen führte zur Entwicklung der Landschaftsmalerei, und selbst die einzelne Blume wurde zu einem stimmungsvollen Kunstwerk geformt.

Wie auf allen anderen Gebieten, so erlebte auch die Bildhauerei und Malerei unter der Tangdynastie eine Blütezeit.

Bildhauerei

Der Begründer der Tangdynastie vereinte das Nord- und Südreich wieder zu einem einheitlichen Staate und verlegte seine Residenz nach Honan, der alten Hauptstadt der Nordwei, wo in der Nähe die Höhlentempel von Longmen mit ihren zahlreichen Felsreliefs (Abb. 89) waren. Der Tangkaiser folgte dem älteren Beispiele und vermehrte die Zahl der Felsmeißelungen durch Reliefs, die einen eigenen, neuen Kunststil aufweisen.

Die Felsreliefs des 5. und 6. Jahrhunderts erinnern in den Körperstellungen und Attributen, in der Nachahmung der Holzumrahmungen und der Gewandung an den gräko-indischen Gandharastil, der über Zentralasien, und an den indischen Stil, der vom Süden zu Wasser eingeführt war. Die chinesische Verarbeitung klebt noch ängstlich an der fremdländischen Tradition. Die Gesichter sind völlig stilisiert, es sind Göttertypen ohne Spezialisierung des Ausdrucks. Die einzelnen Gestalten sind noch nicht mit Bewußtsein zu unterscheiden, sondern alle galten damals als Darstellungen des Gründers der Lehre, wenn auch das Vorbild vielleicht Bodhisatvas, Maitreya oder andere Heilige dargestellt hat. Daher ist es sehr schwierig, oft unmöglich, die einzelnen Figuren der frühen Zeit zu erklären.





Abb. 122 u. 123 Zwei der sechs Lieblingspferde des Kaisers Taitsong (627—649), die er vor seiner Thronbesteigung in Schlachten geritten hatte. Die Inschriften geben bei jedem Pferde die Namen, Farben, Art der Verwundung und bei welchem Siege geritten. 122 Verwundet am Hinterschenkel. — 123 Krieger in Waffen zieht Pfeil aus der Brust nach der Eroberung von Tungtu, der Hauptstadt von Honan. — Steinplatten von je 2 m Länge, 1,60 m Höhe, Relief 10 cm tief, Grabmal des Kaisers Taitsong. Mitte 7. Jahrh.
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 162

In der Tangzeit beginnt ein Naturalismus die erstarrte Konvention zu beleben. Das gilt sowohl für die Sujets als auch für die Ausführung. Prozessionen von Männern (Abb. 120, 121) und sogar von Frauen, vielleicht die Stifter der Bildwerke, bewegen sich in chinesischer Tracht, in lebendiger Pose des feierlichen Aufzuges, mit Blumen und Palmenwedeln, zwischen den Göttergestalten. Der Malerei ist die geschickte Komposition und das Dreiviertelprofil nachgeformt. Die harten Relieflinien sind weichen Formen gewichen. Die Gewandung zeigt im kalligraphischen Schwunge fließende Linien, wenn auch der griechische Faltenwurf noch als Grundschema zu erkennen ist. Die Köpfe sind

Porträts, verschieden in Form und Ausdruck. Mit besonderer Kunstfertigkeit ist die Tiefenwirkung der hintereinander stehenden Menschen erreicht.

Die Tangkünstler des 7. Jahrhunderts beherrschen die Menschenform, aber die Berge (Abb. 120 oberer Rand) werden noch nach dem alten Schema in fast ornamentaler Weise behandelt. Dagegen ist die Darstellung der Pferde besonders gepflegt, und aus ihr können wir vielleicht einen Rückschluß auf die verloren gegangenen Werke des gefeierten Pferdemalers Hankan, den wir später kennen lernen werden (S. 182), ziehen. Am Grabmal des Kaisers Taitsong (627—648) sind die sechs Lieblingspferde (Abb. 122, 123) verewigt, die ihn als Prinz in den Schlachten zum Siege geführt haben. Alle Pferde sind verwundet und in verschiedenen Bewegungen dargestellt. Ein Pferd steht ruhig, und ein Krieger zieht den Pfeil aus der Brust, zwei traben und drei sind im fliegenden Galopp.[1])



Abb. 124 Torwächter, Felsrelief in den Grotten von Longmen bei Honan, 672—675
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 164

Die letztere Darstellung zeigt immer wieder, wie ein einmal eingeführtes Vorbild zwar in der Ausführung modifiziert, aber niemals beseitigt wird. Wir hatten den mykenischen Stil des „fliegenden Galopps" bereits kennen gelernt (S. 55). Da in Wirklichkeit die Stellung der vier gestreckten Beine nicht vorkommt, so konnte man annehmen, daß die Naturstudien dem sonst so scharfen Auge des Chinesen die Unrichtigkeit gezeigt hätten. Vielleicht wirkte die Gewohnheit suggestiv, aber wahrscheinlicher ist, daß überhaupt kein Bestreben bestand, eine naturwissenschaftlich exakte Tierbewegung zu geben, sondern die Impression des Schlachtrosses in der schnellsten Gangart. Und diese nimmt das Auge nicht in den nacheinander eintretenden Einzelbewegungen wahr, sondern in den sich am häufigsten wiederholenden, die sich der Netzhaut als beharrendes Bild einprägen. Unter diesem Gesichtspunkte ist die objektiv falsche Beinbewegung der galoppierenden Pferde die subjektiv richtige Darstellung.

Auch nach einer anderen Richtung sind diese Pferdeskulpturen sehr interessant, da wir Sattel und Steigbügel abgebildet finden. Die Reiter der alten Welt von Ägypten bis zur antiken Klassik saßen ohne Halt für die Füße auf dem ungesattelten Pferde. Allerdings ist der Steigbügel schon einige Jahrhunderte vor unseren Steinreliefs in Ostasien bekannt gewesen, denn auf einem tönernen Pferd, einer Totenbeigabe, in den Dolmen Japans

[1]) Abbildung aller sechs Pferde nach gravierter Steinkopie in *Bushell*, Chinese art, Bd. I, Abb. 18.

finden wir die gleiche Geschirrung mit dem kreisförmigen Steigbügel.[1]) Eine genaue Datierung ist nicht möglich, aber wahrscheinlich stammt das Grab aus der Zeit vom 4. bis 6. Jahrhundert. Daß das Pferdegeschirr keine japanische Erfindung ist, sondern aus China übertragen wurde, unterliegt keinem Zweifel. Laufer hat Steigbügel schon auf Steinreliefs der Hanzeit gefunden.[2]) Literarisch hat Hirth[3]) das Erwähnen von Steigbügeln in chinesischen Schriften aus dem Jahre 477 festgestellt, aber sicher waren sie schon Jahrhunderte vorher bekannt. Die Könige und Großen des Reiches von Ägypten, Persien bis nach China (Abb. 26) fuhren in vorchristlicher Zeit stets im Wagen. Als sich zeigte, daß der schwerfällige Kriegswagen gegen die schnellen Reitervölker nichts ausrichten konnte, führte man auch in China nach dem Vorbilde der westlichen Barbaren (S. 35) die Kavallerie ein, und gleichzeitig dürfte auch der Sattel und Steigbügel von den Steppenvölkern Mittelasiens übernommen worden sein.



Abb. 125 Torwächter, Felsrelief in den Grotten von Longmen bei Honan, 672—675
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 164

Auf das gleiche Ursprungsland weist auch Laufer hin,[4]) da der chinesische Steigbügel genau mit dem der sibirischen Eisenzeit[5]) übereinstimmt und von den Türken Mittelasiens stammt. Hehn[6]) vermutet, daß die Türken, einst ein hochkultivierter Volksstamm, die ersten Züchter der Hauspferde waren. Erst später fand eine Ausbreitung nach dem Euphrat und dem Nil statt, von wo

---

[1]) Abbildung s. *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Abb. 118, 1. Ferner: An album of the protohistoric remains of Japan u. a. O.

[2]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909, S. 230. Anmerkung: im Kin shi so, vol. III, S. 26 a ist Reiter mit schwerem Steigbügel abgebildet.

[3]) *Hirth*, Verhandlungen der Berliner Anthropologischen Gesellschaft, 1890, S. 209.

[4]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909, S. 230.

[5]) *Radlof*, Aus Sibirien, Bd. II, S. 133, Taf. X, Abb. 1 u. 2.

[6]) *Hehn*, Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien. 7. Aufl., Berlin 1902, S. 21 u. 623.



Abb. 126 Torwächter und Felswand mit Löwe und zahlreichen Buddhas, Felsreliefs in den Grotten von Longmen bei Honan, 672—675
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 164 u. 166

die Pferdezucht endlich nach Europa gelangte. Von dem gleichen Zentrum Mittelasiens dürfte auch die Verbreitung nach dem Osten stattgefunden haben. Pferde aus Mittelasien blieben regelmäßige Tributgeschenke an den Kaiser, und am Hofe von China wurden stets westliche Pferde besonders geschätzt.

Wenn ich früher bei Besprechung der dekadenten Kunst des 4. Jahrhunderts auf die Parallelerscheinungen im 18. Jahrhundert in Frankreich hingewiesen habe, so möchte ich die im 7. Jahrhundert aufkommende Übertreibung der naturalistischen Form mit der barocken Kunst eines Michelangelo vergleichen. Überall in der Welt zeitigen gleiche Kulturströmungen auch in sich verwandte Ausdrucksformen der Kunst.

Athletenhafte Torwächter (Abb. 124, 125, 126) behüten die Eingangspforten der Felstempel. In übertriebener Muskulatur sind die Riesen aus dem Felsen gemeißelt, und der grimmige, aber lebenswahre Ausdruck der Gesichter steigert die wuchtige Wirkung. Der nackte Körper läßt deutlich erkennen, daß nicht in China, sondern in Indien das Vorbild zu suchen ist; wahrscheinlich sind es Gestalten der älteren indischen Religion, die in das buddhistische Pantheon übernommen sind. Die barocke Kunst Europas hat in dem Stile der übertreibenden Muskulatur alle Menschen dargestellt, aber in China bleibt diese Art ausschließlich für die aus dem Rahmen der übrigen Götter völlig herausfallenden Torhütergestalten reserviert und besonders in Japan bis heute beibehalten.

Die nackte Figur ist mit Ausnahme dieser indischen Göttergestalten in



Abb. 127 Buddhistische Figur, Bronze, etwa 30 cm hoch, im Ryngaijitempel, Yamato, Japan, angeblich vom Chinesen Chi Shouchün, Stil 8. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 178)
Text s. S. 166

Ostasien unbekannt und daher auch die Möglichkeit für eine derartige Darstellung nicht gegeben, außerdem würde die Betonung der physischen Kraft kein Vorzug für die philosophierenden Götter in den Augen der Buddhisten sein. Wie man Buddha weder nackt noch in übertriebener Körperkraft darstellt, werden diese Tempelhüter niemals bekleidet und niemals in sinnender Pose wiedergegeben.



Abb. 128
Buddha, Steinrelief in Mauernische des Tempels Paoching bei Sinan
Tangzeit (618—907)
(Aus: Kokka, Heft 85)

Der Löwe (Abb. 126) im Felsen mit dem breiten Maule erinnert an indische Vorbilder, wie z. B. den Löwen von Mathura, der jetzt im Museum zu Lakno sich befindet. [1]) Wahrscheinlich wird diese Form, die der Zufall des Steinmaterials aus so früher Zeit erhalten hat, das Vorbild für die im späteren Kunstgewerbe in China und Japan so häufig vorkommenden stilisierten buddhistischen Löwengestalten gewesen sein, die mit den älteren Darstellungen der Hanzeit nicht verwechselt werden dürfen (s. S. 103/4).

Die gleiche naturalistische Auffassung veredelte auch die Buddhafiguren (Abb. 127, 128, 129). Das Gesicht und der Faltenwurf erscheinen besser der Natur nachstudiert, aber die konventionelle Stellung und die parallelstehenden Füße mit plumpen Zehen wurden beibehalten; der Schmuck, für den ein Vorbild im Leben nicht vorhanden war, wurde in übertriebener Weise den alten Mustern nachgeformt. Die Auffassung der Komposition ist einfach und würdig. Die tiefe Reliefmeißelung ist weich und abgerundet und wird durch das ornamentale Flachrelief über den Figuren geschmackvoll zusammengefaßt. Auch inhaltlich haben die Figuren eine bessere Charakterisierung durch die Symbole in den Händen und die Verschiedenartigkeit der Kopfbekrönungen, der Stellungen und Handhaltung.



Abb. 129 Buddha und Begleiter, Steinrelief an der Mauer des Tempels Paoching bei Sinan, Tangzeit (618—907)
(Aus: Kokka, Heft 85)

Im Museum zu Boston [2]) befindet sich ein Marmortorso von etwa 90 cm Höhe ohne Kopf und Arme, der aus den Ruinen eines alten Tempels im Innern von China ausgegraben sein soll. Eine nähere Ortsangabe fehlt. Man nimmt als Zeit der Herstellung den Beginn des 7. Jahrhunderts an. Die überschlanke Figur, der Halsschmuck und die vorgeschobene Hüfte zeigen den indischen Einfluß. Marmorfiguren sind sonst in China nicht bekannt geworden, und die elegante Ausführung entspricht wenig dem bisher bekannt gewordenen Stile der chinesischen Felsreliefs. Aber das bisher gefundene Material von Arbeiten aus der Tangzeit ist zu gering, um etwas Genaues über die Entstehung der Figur sagen zu können.

[1]) *Foucher*, L'art Gréco-bouddhique du Gandhara, Abb. 92, 93, 98.
[2]) Abb. im „Museum of fine arts bulletin", Boston, Bd. VI, No. 35, Oktober 1908.

Als Höhepunkt der buddhistischen Bildhauerei erscheinen mir einige Holzschnitzereien (Abb. 130, 131), die wahrscheinlich während der großen Buddhistenverfolgung in China von heimkehrenden Mönchen nach Japan gebracht worden sind. Im Vergleich mit diesen meisterhaften Arbeiten erscheinen die sonst in Japan aufbewahrten Skulpturen als Handwerkerarbeit.

Von der Bedeutung der Metallarbeiten gibt uns ein riesiger Buddhakopf aus Eisen von etwa 5 m Höhe im Tempel mit „dem eisernen Buddha" zu Pingyang [1]) eine Vorstellung. Sein minderwertiges Material scheint ihn vor der Zerstörung bewahrt zu haben. Angeblich ist er unter Kaiser Taitsung (627—648) gegossen und durch spätere Übermalung vor Verwitterung geschützt. „Das Eisen ist mit zolldicker, außen bemalter Kittmasse überzogen. Nur die Augen sind weiß und schwarz, Mund und Nasenlöcher vergoldet und alles übrige, Haar, Gesicht



Abb. 130 Die fünf großen Bodhisatvas, Holz, etwa 75 cm hoch, im Kwanchiinkloster, Kyoto, Japan. Vom Priester Yeunsozu wahrscheinlich während der Buddhistenverfolgung unter Kaiser Wutsung (841—846) nach Japan gebracht
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I)

und Hals, schwarz. Die beiden zwischen den Lippen hervorstehenden Vorderzähne haben ungefähr die Größe von kleinen Trommeln."

In China sind im wesentlichen nur die Steinbilder aus dieser Zeit erhalten, denn was Kriege und Revolutionen verschonten, wurde durch traurige Glaubensverfolgungen zerstört. Die ersten Erlasse gegen den Buddhismus datieren von 426 und 448 (S. 129); sie wurden bald wieder beseitigt und haben nur geringen Schaden angerichtet. Nach jahrhundertelanger, ruhiger Entwicklung kam 714 ein neues Verbot, und etwa 12 000 Priester und Nonnen mußten zum weltlichen Leben zurückkehren. Aber die vom Kaiser Wutsung eingeleitete Verfolgung (845) war am verhängnisvollsten. Damals sollen 4600 Klöster mit 40 000 kleineren Tempeln zerstört worden sein. Der Grundbesitz der Sekten wurde eingezogen und für öffentliche Gebäude verwendet. Die Bildwerke und Glocken aus Bronze wurden zu Käsch eingeschmolzen und Gold- und Silberstatuen dem Staatsschatz überwiesen. Mehr als 260 000 Priester und Nonnen mußten zur weltlichen Arbeit zurückkehren.

[1]) *Forke,* Von Peking nach Ch'an-gan und Lo-yang, Seminar für orientalische Sprachen, 1898, S. 56.



Abb. 131 Buddha und Heilige. Hausaltar, Holzschnitzerei, etwa 23,5 cm hoch, angeblich von Kobo Daishi 806 nach Japan gebracht. Im Schatzhaus von Koyasan im Kongobujitempel. Chinesisch, 9. Jahrh. (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VIII)

Es ist wohl möglich, daß damals einige Schnitzereien von hervorragender Meisterhand, besonders da es sich um Holz handelt, nach Japan gekommen sind. Die kleinen Abbildungen (Abb. 130) lassen nur undeutlich die im Original etwa $^3/_4$ m hohen Figuren erkennen, aber wir erhalten doch eine Vorstellung von dem lieblichen Ausdruck der Gesichter, von der Grazie der Figuren, der anmutigen Armhaltung, dem edlen Aufbau auf den stilisierten Tieren und der vollendeten technischen Durchführung. Ostasien hat großartigere Monumente geschaffen, aber nach meiner bisherigen Kenntnis nichts Edleres in buddhistischer Plastik.

Ebenso interessant finde ich den kleinen Hausaltar (Abb. 131), dessen wunderliche Phantasiegestalten an indische Vorbilder erinnern, aber der spitzbogige Nimbus und die zierliche Raffung der Stoffe zeigt die chinesische Ausführung. Es sind nicht mehr die konventionellen Typen, sondern individualisierte Porträts, bei denen wir sowohl die Verschiedenheit im Ausdruck als in der Rasse beobachten können. Wenn auch das Grundschema der Köpfe, besonders die spitzen und an der Wurzel breiten Nasen den älteren Typus der Steinreliefs verraten, so ist der liebliche Ausdruck und die sorgfältige Ausarbeitung sicher der Tangzeit angehörend.

Malerei

In gleicher Weise wie bei der Bildhauerei hat bei der Malerei ein neuer Einfluß stattgefunden. Das buddhistische Pantheon wurde vergrößert, indem Götter fremder Religionen, die Hindugötter, Brahma und Putra und ursprüngliche Lokalgottheiten aufgenommen wurden. Zugleich aber wurde eine Spezialisierung der einzelnen Handlungen der Götter, durch Beifügung von Symbolen oder durch Schaffung immer neuer Spezialtypen durchgeführt. Auch kam am Ende des 6. Jahrhunderts die Darstellung der Schüler Buddhas, der Arhats (chinesisch: Lohans; japanisch: Rhakans) auf, die in der Sungzeit zu den beliebtesten Motiven gehörten.

Viele der vorbuddhistischen Götter haben die ältere Darstellungsform mit der starken Betonung der Bewegung auch in ihrer buddhistischen Umwandlung beibehalten. Es sind Nachbildungen von Gestalten aus jener naiven Zeit, als noch durch die Bewegung, durch die kämpfende oder sonst sich betätigende Stellung die Bedeutung der Gottheit sachlich erzählt wurde. Damals war der Höhepunkt der Kunst in der ruhigen, ausdrucksvollen Pose noch nicht erreicht. In diesem Sinne ist die Darstellung von Buddha, dem lehrenden Weisen oder dem grübelnden Weltentsager, in der heiligen Pose des Insichversenktseins sowohl in der Idee als in der Darstellung die letzte und höchste Stufe in der Entwicklung der Gottesdarstellung.



Abb. 132 Trilokajit, einer der fünf großen buddhistischen Gottheiten, der Bezwinger der drei Teufel, mit drei Köpfen, deren jeder auf der Stirn ein drittes Auge hat und Feuerflammen statt Haaren. Je drei Arme. — Rechts: mit Klingel, Bogen und Schwert. Links: mit Hellebarde, Bogen und Strick; die Hände der vierten Arme sind vor der Brust gefaltet in mystischer Fingerstellung. Linker Fuß steht auf dem Kopf eines Gottes als Personifikation der Sinnenlust, rechter Fuß tritt ein Weib als Personifikation der Dummheit. Lichtstrahlen als Gloriole; farbige Malerei, etwa 1,60 m hoch, im Kyowogokokuji-Tempel, Kyoto, Japan, zugeschrieben Kobo Daishi (774—835), aber wahrscheinlich Kopie eines chinesischen Bildes aus der Tangzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. a. S. 172 u. 173

Unser Bild (Abb. 132) zeigt den älteren Typus, der im asiatischen Volke so weite Verbreitung und in Europa gar kein Verständnis

gefunden hat. Die verkörperte Idee ist die gleiche wie bei der Buddhafigur: die Weltentsagung, der Pessimismus. Aber hier ist für weite ungebildete Volkskreise im einzelnen ausgeführt, was vernichtet und getötet werden soll, und die Kraft der Vernichtung durch eine etwas übertriebene Gebärde der Gottheit personifiziert. Mit den Füßen trampelt er auf der Sinnenlust und der Dummheit, personifiziert durch einen Mann und ein Weib, und seine Attribute, die den verschiedenen Händen zugeteilt sind, zeigen seine Macht, seine drei Köpfe mit dem dritten Auge der Voraussehung auf der Stirn seine Klugheit und die von ihm ausgehende Strahlengloriole seine Tugend. Die Flammenhaare und das unmongolische Gesicht haben wir bereits als typischen Bestandteil gewisser Göttergestalten kennen gelernt (S. 148/9).

Die Lehre vom Brahma, der Allseele, hatte sich nur an die Geprüften, die Brahminen, gewendet und brauchte keine bildliche Darstellung. Auch Buddha ging als wandernder Philosoph herum und lehrte mit Worten ohne Göttersymbole. Erst Jahrhunderte später, als das lebendige Wort zur starren Form gestaltet war und immer weitere Kreise ein äußeres Symbol verlangten, wurde das Bild von Buddha selbst als Menschgott geschaffen. Und als dann die vielen Götter aufkamen, da wurde eine Arbeitsteilung für die einzelnen vorgenommen, und eine ungeheure Literatur formte in jedem Lande und zu den verschiedenen Zeiten immer von neuem die Bedeutung der einzelnen Götter. Auch der christlichen Kunst sind derartige Wandlungen nicht fremd, nur ist in der Heiligen Schrift die Gottesgestalt historisch begrenzt, und die Heiligen sind zwar Lokal- und Gewerkpatrone, aber keine Götter. In den buddhistischen Schriften fehlt die Gottesgestalt. Die Idee der Seelenwanderung herrscht, und jedes Wesen kann durch Tugend ein Buddha werden. Als daher Buddha zum Gott erhoben wurde, mußten alle anderen Buddhas, Bodhisatvas und alle Neuerstandenen folgen, und so ist das Heer der Heiligen ein Götterpantheon von ungeheurem Umfange geworden.

Dazu kommt die Verschiedenheit in den Ländern, z. B. die Lieblingsgottheit Ostasiens, die chinesische Kwanyin (Sanskrit: Avalokitesvara; japanisch: Kwanon) wird von Millionen Menschen in Tibet, Mongolei, China und Japan angebetet, aber sie ist im südlichen Buddhismus, in Ceylon, Burma und Siam völlig unbekannt. Desgleichen hat ihre bildliche Darstellung durchaus gewechselt. Es scheint, daß sie zum ersten Male im 12. Jahrhundert als weibliche Göttin dargestellt ist, während sie in der vorhergehenden Zeit den indischen Götterformen entsprechend geschlechtslos abgebildet wurde und in den Sutras als männlicher Gott bezeichnet ist. Noch später wird sie mit einem Kindlein auf dem Arme oder Schoße dargestellt. Wenn es auch nicht bewiesen ist und kaum jemals bewiesen werden kann, so halte ich die Annahme durchaus für möglich, daß diese letztere Darstellung der christlichen Kunstsprache, wenn auch nicht der christlichen Lehre entnommen ist. Daß das Christentum bekannt und weitverbreitet war, werden wir später sehen (S. 195/6). Also der Gedanke, daß eine Umformung der Traditionen nach dem Beispiele der christlichen Figur durch Beifügung eines Kindleins, als Symbol der Mutterliebe, stattgefunden hat, ist nach meinem Empfinden nicht — wie es viele Europäer tun — ohne weiteres zu verwerfen. Wurden griechische Symbole übernommen und die Bedeutung der Götter wiederholt verändert, warum sollen nicht auch bei dem pantheistischen Sinne der Chinesen Vorstellungen fremder Religionen eingedrungen sein? Ist der christliche Kult nicht mit vielen fremden Zutaten im Laufe der Jahrhunderte bereichert worden?

In diesem Pantheon von Göttern sich zurechtzufinden ist selbst den Chinesen sehr schwierig, oft unmöglich. In dem Rahmen unserer kunstgeschichtlichen Ausführungen haben religionswissenschaftliche Untersuchungen keinen Platz, aber einige allgemeine Hinweise erschienen mir notwendig, damit der Leser der bildlichen Darstellung wenigstens in etwas gerecht werden kann. Wir erkannten, daß



Abb. 133 Glücksgöttin Strî Devi (japanisch: Kichijio Tennio), aus der indischen Sage in das buddhistische Pantheon übernommen, farbige Freskomalerei, modern restauriert, etwa 50 cm hoch, im Yakushitempel, Nara, Japan, Mitte 8. Jahrh.
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. S. 173

diese von den Globetrottern meist als Teufelsgestalten (Abb. 132) bezeichneten Bilder sehr gute und edle Götter darstellen, deren bewegte Formen aus der älteren Tradition stammen, und daß ihr Trampeln nicht teuflische Rache an Menschen, sondern symbolischen Kampf gegen die Laster darstellen soll.

Eigentümlich berühren den Europäer die vielfachen Köpfe und Arme, aber ich kann es verstehen, wenn der Asiate das gar nicht als etwas Absonderliches ansieht. Die Symbole, die der westliche Künstler als Ornamente oder als Teile der Komposition hinzufügt, werden durch die verschiedenen Köpfe und Arme mit Beigaben in den Händen symbolisch zum Ausdruck gebracht. Durch vielfaches Sehen derartiger Bilder habe ich mich bereits so daran gewöhnt, daß mich nicht mehr die Unwahrheit der Natur stört, sondern daß ich mit Genuß die Kunst bewundere, mit der dieses Problem in der asiatischen Skulptur und Malerei meisterlich gelöst ist. Wenn diese in Europa unbekannte Art der Armvermehrung im Osten keinen Anstoß erregte, so dürfte die schon oft erörterte Grundanschauung maßgebend gewesen sein, daß nicht eine naturwissenschaftliche Wahrheit angestrebt werden soll, sondern eine möglichst klare Ausdrucksform der Gedanken.



Abb. 134 Frau mit Ball spielend unter Baum, in Tracht der Tangzeit, ein Teil eines sechsteiligen Wandschirmes; Gesicht, Hände und Inneres vom Gewand farbig, Bäume und Felsen wahrscheinlich schwarz, Haarbeutel und Kleider aus Federn gebildet, die abgefallen, so daß nur Umrißlinien sichtbar; Zettel mit Datum: 10. August 752; geopfert von Kaiserin Komyo im 8. Jahrh. an Todaijikloster, jetzt im Kaiserl. Schatzhaus Shosoin, Nara, Tangzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. S. 173

Nachdem wir die einzelnen Elemente dieses Stiles kennen gelernt haben, müssen wir sie als feststehende Tradition hinnehmen und nicht in ihnen, sondern in ihrer Verarbeitung das künstlerische Moment erforschen. Je schwieriger diese komplizierten Vorbedingungen für den Künstler sind, desto größer ist die Kunst, ihrer Herr zu werden.

Wie elegant ist der stark bewegte Linienfluß, der gleichsam in den Lichtstrahlen sich fortsetzt und selbst die Blattform der Gloriole oben verbiegt! Die Symbole in den Händen sind nur angedeutet und ordnen sich durchaus dem Körper unter. Wie

graziös formen sich die Arme und wie vortrefflich schließt der gemeinsame Ansatz die Schultern zusammen! Auch das Gesicht hat etwas Weiches und Angenehmes. Vor allem empfinden wir trotz der vielen Gesichter und Arme einen einheitlichen, gemeinsamen Organismus, und gerade dieses Moment setzt ein sorgfältiges Studium der einzelnen Gliedmaßen in der Natur voraus. An der naturalistischen Durchführung und an der weichen Linienführung können wir den besten Stil der Tangzeit erkennen. Schon wenige Jahrhunderte[1]) später werden die Glieder übertrieben verrenkt, die Füße erhalten jene krampfhaften Verzerrungen, wie sie Hoksai in Japan noch im letzten Jahrhundert gezeichnet hat, die Augen sind hervorgequollen, oft verdoppelt, die Symbole werden aufdringlich in Einzelheiten wiedergegeben, reicher Schmuck überhängt die Figur, die Flammenstrahlen sind wie aus Leder geschnitten, die Linienführung ist in ein unruhiges Durcheinander von Kleinigkeiten aufgelöst; die ursprüngliche Einfachheit des Glaubens ist durch nichtigen Kleinlichkeitssinn und Protzerei bereichert, aber nicht vertieft. Die Form war geblieben, aber statt der Künstlerhände hatten Handwerker sie gestaltet. Aus dem mystischen Bezwinger der Sinnenlust ist ein abergläubischer Zauberspuk geworden.

Die Freskobilder aus der Tangzeit weisen ebenfalls eine elegantere Ausführung als früher auf (Abb. 133). Auf einem sechsteiligen Wandschirm begegnen wir zum ersten Male einer landschaftlichen Umrahmung. Bäume waren bereits früher ornamental verwertet, aber erst jetzt beginnt man die Menschen in den Raum der Natur hineinzustellen (Abb. 134). Noch sind die Mittel einfach, indem die freistehende Figur nur dekorativ von einem Baume umrahmt und der Boden durch einzelne Steinblöcke angedeutet ist, aber der Baumschlag zeigt ein naturalistisches Streben des Künstlers, wenn auch die Biegung der Äste sich der Raumfüllung der Fläche anpaßt.

Bei einer Reparatur fand man unter der Stoffspannung einen Zettel mit der Jahreszahl 752, die vielleicht die Herstellungszeit angibt. Wahrscheinlicher aber ist es, daß die Bilder vom Festlande importiert waren und damals in Japan die Montierung ausgeführt wurde. Die Haartracht oder vielmehr die Perücke zeigt eher chinesisch-koreanischen als japanischen Geschmack; genaue Untersuchungen über die in Asien so häufig wechselnden Moden der Haarfrisur fehlen leider noch, so daß wir sichere Schlüsse nicht ziehen können. Jedenfalls muß das Bild spätestens aus dem 8. Jahrhundert stammen, da es so lange bereits im Kaiserlichen Schatzhause Shosoin nebst fünf ganz ähnlichen Bildern, die zusammen einen Wandschirm bilden, aufbewahrt wird. Binyon glaubt in der eleganten Linienführung bereits japanischen Einfluß zu sehen, aber uns fehlen chinesische Bilder der Tangzeit zum Vergleich, um hierüber ein Urteil fällen zu können. Es will mir durchaus richtig erscheinen, wenn die japanischen Kritiker das Bild als koreanisch-chinesisch und als Stil der Tangzeit ansprechen.[2])

Die Technik ist eigenartig. Die noch erhaltenen Spuren zeigen, daß die Haarbeutel und das Kleid aus aufgeklebten Vogelfedern gebildet, dagegen Gesicht und Hände farbig gemalt waren, während die landschaftlichen Motive wahrscheinlich nur in schwarzer Tusche die Umrahmung bildeten. Im Stil der Ausführung suchen wir vergeblich nach jener Vollendung der Kunst, die die einzelnen Teile zu einem einheitlichen Raumgebilde, einem Ausschnitt aus der Natur, zusammenfügt. Noch steht der Künstler im Banne der Überlieferung. Die

---

[1]) z. B. Kokka, Heft 151. 5 Tafeln nach Bildern im Daigo-Tempel Yamashiro, aus dem 10. Jahrhundert u. s. w.

[2]) *Bijitsu Gaho,* Bd. I, Heft 4: wegen Perücke koreanisch. — *Tajima,* Selected relics of Japanese art, Bd. XV: Stil der Tang-Zeit. — Alle 6 Bilder im Toyei Shuko, Bd. I.

Figur entspricht dem linearen Freskostil, während der Baum und die Zweige in ihrer dekorativen Anordnung das naturalistische Streben der Tangzeit verraten, und ebenso sind die Steingebilde modernisierte Erinnerungen an die alten Felsenornamente. Und dieses Streben nach Naturwahrheit vollendet in der Tangzeit die Kunst Chinas zu einer klassischen Höhe.

Leider sind nur ganz vereinzelte Werke, die den Meistern dieser Zeit zugeschrieben werden, erhalten, und da diese sich in Japan befinden, so ist ihre Echtheit durchaus nicht in jedem Falle bewiesen. In Japan war bis zum Anfang des 8. Jahrhunderts der Luxus auf den Kaiserhof und die Tempel begrenzt, während das Volk noch auf einer niedrigen Kulturstufe stand, so daß alle Kunstwerke eingeführt oder von eingewanderten Arbeitern bzw. unter deren Einfluß hergestellt werden mußten. Die Kunstgeschichte Japans ist um diese Zeit so gut wie identisch mit der von China. Dann begann in Japan ein geistiges und religiöses Ringen, das den Sinn für die darstellende Kunst offenbar zurückgedrängt hat, bis aus diesem inneren Leben, auf den Schultern der älteren chinesischen Kunst eine nationale japanische Kunst entstand. Der Verkehr mit China war gelockert, bis im 14. Jahrhundert eine neue Kulturwelle vom Festlande auf die Inseln flutete und viele Bilder der Sungdynastie in die Schatzhäuser der japanischen Fürsten wanderten.

Zwar müssen wir auch diesen mit großer Vorsicht in bezug auf die Echtheit und Richtigkeit ihrer Signaturen begegnen, aber jedenfalls sind es Kopien oder Stilbilder, die uns den Stil Chinas deutlich vergegenwärtigen. Aus der Zeit vom 7. bis 10. Jahrhundert — also der Tangzeit — sind daher in Japan nur ganz vereinzelte Bilder erhalten. Teilweise werden sie von modernen japanischen Kunstforschern wohl mit Recht bezüglich der Echtheit der Autorschaft der zugeschriebenen chinesischen Meister angezweifelt. Aber sicher ist, daß sie damals nach Japan kamen und daher für den Stil tatsächlich maßgebend sein können.

In Japan[1]) waren in der Nara-Epoche (593—793) innere Streitigkeiten zwischen den buddhistischen Sekten entstanden, und um Frieden zu stiften, sandte der Staat eine Mission nach China, die an der Quelle die wahre Lehre studieren und in neuen Formen einen harmonischen Ausgleich schaffen sollte. Unter ihnen waren es besonders Dengyo, der spätere Gründer der Tendaisekte, und Kobo Daishi, der Gründer der Shingonsekte, deren erfolgreiches Wirken noch heute in ihrer Heimat gefeiert wird. 805 trafen sie in der Hauptstadt Singan ein, und sie müssen dort einen glänzenden Hof der Tangkaiser vorgefunden haben. Völker der ganzen Welt waren vertreten. Wissenschaft und Kunst blühten, eine Zeit, der italienischen Renaissance ähnlich. Aber wie die Jesuiten in China im 17. und 18. Jahrhundert, waren die Japaner offenbar nur für ihre religiöse Aufgabe begeistert und haben, ganz wie die europäischen Missionare, der Kunst wenig Interesse oder Verständnis entgegengebracht. Auch dürften ihnen die Mittel zum Erwerb von Kunstwerken gefehlt haben.

Im Tojitempel zu Kyoto sind sieben große Bilder erhalten, von denen fünf (Abb. 135) von Kobo Daishi aus China mitgebracht und zwei (Abb. 136) angeblich von ihm selbst gemalt sind. Es sind Porträts von berühmten Priestern, und ihre Ausführung ist sicher in der Auffassung interessant, aber nach meinem Dafürhalten sind es schlechte Kopien, wenn wir den chinesischen Berichten über die damalige Kunst trauen dürfen und sie mit anderen Bildern der Zeit vergleichen. Immerhin ist nichts Besseres erhalten, und so müssen wir dankbar sein, aus ihnen wenigstens die typische Art der Porträtierung kennen zu lernen.

---

[1]) *A. Lloyd*, The wheat among the Tares. London 1908.



Abb. 135 Amoghavajra kam aus Südindien als Knabe nach China und studierte die mystischen Lehren des Tantra unter ihrem Begründer, dem Indier Vajrabodhi, 741—746, ging auf Befehl des Kaisers Hsuantsung nach Indien zum weiteren Studium und starb 714 im 70. Lebensjahr; farbige Malerei, etwa 1,8 m hoch, im Tojitempel, Kyoto, Japan, von Li Chen, unbekanntem Maler der Tangdynastie, Bilder von Kobo Daishi (774—835) aus China mitgebracht
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII)



Abb. 136 Bodhisatva Lung Meng, südindischer Gelehrter, Begründer der esoterischen Sekte, aus dem 3. Jahrh. n. Chr., farbiges Bild, etwa 2,20 m hoch, im Tojitempel, Kyoto, Japan, angeblich gemalt von Kobo Daishi, nach Rückkehr aus China, signiert 821
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)
Text zu Abb. 135 u. 136 s. S. 174

In ganz abweichender Art ist ein anderes Porträt (Abb. 137) ausgeführt. Auf den Kobobildern sehen wir die Figuren einfach und großzügig erfaßt, das Interesse ist auf den Kopf mit individualisiertem Ausdruck konzentriert, während Gewandung und Sitzhocker mehr als Farbfleck denn als Zeichnung eingefügt sind; dagegen ist hier die Ausführung in einer Art, die wir von indischen oder persischen Miniaturmalereien her kennen. Der lackierte Sockel ist mit liebevoller Sorgfalt der Originallackmalerei nachgebildet, unbekümmert um die Unruhe, die das Bild durch das kleinliche und vordringliche Detail erhält. Die gleiche Unruhe ist auch in der Figur. Die Gewandung ist mit zierlichen Mustern bedeckt, und jeder einzelne Nagel an den Fingern und Zehen ist sorgfältig ausgeführt. Das Bild hat einen hohen Kunstwert, da die Linienführung besonders in dem eckigen Kopf und den sehnigen Händen, die müde herabhängen, vortrefflich ausgeführt ist. Dieser Stil der Linienführung ist für alle späteren Zeiten beibehalten, sicher ist er aber viel älter als das Bild, das der Tangzeit, vielleicht erst der Sungzeit, angehören dürfte.

Um immer wieder zu zeigen, wie unzuverlässig die „berühmten" Traditionen in Japan sind, erwähne ich, daß dieses Bild ursprünglich dem Ku Kaichih aus dem 4. Jahrhundert (vgl. S. 119 und Abb. 80—84) zugeschrieben wurde; allerdings bestreiten moderne japanische Kunstforscher, wie Tajima, bereits die Richtigkeit der Angabe. Der Naturalismus, die zierliche Ausarbeitung und das abgepaßte Bild in Hochformat — im Gegensatz zu den früher allgemein angewandten Bildrollen — schließen eine frühe Zeit der Herstellung aus.

In der gegensätzlichen Ausführung dieser Porträts lernen wir den Gegensatz kennen, der in der späteren Weiterentwicklung der Kunst stets beibehalten wird, die lineare Einzeldurchführung und die getönte Farbenwirkung.

Reichere Kompositionen, mit denen viele tausend Wände in den Tempeln verziert wurden, sind nur noch an den Ruinen der versandeten Tempel in Chinesisch-Khotan (Abb. 110) erhalten, während aus China und Japan bisher nichts bekannt geworden ist.

Wie die Kunst der Tangzeit nach Japan drang, so kam sie auch nach dem Westen von Asien, wo im allgemeinen eine Zeit der kriegerischen Eroberungen und des künstlerischen Niederganges war. Turkistan war politisch von China abhängig geworden, und nach dem Aufhören der dortigen prächinesischen Kunst entstand eine sehr bedeutende chinesische Provinzkunst. Verschiedene Meister werden als von dorther stammend bezeichnet.

Im Anfang des 8. Jahrhunderts [1]) kam eine Gesandtschaft an den chinesischen Kaiserhof, um Künstler zur Errichtung eines Tempels zum Andenken an den türkischen Prinzen Kultigin zu erbitten. Der Kaiser sandte sechs anerkannte Meister, um die Wände des Tempels mit großen Freskogemälden zu schmücken, auf denen die Schlachten von Kultigin gegen die Uiguren und Tataren dargestellt wurden. Eine ähnliche Künstlermission ging wenige Jahre später von Turkistan ab, um ebenfalls einen Tempel zu erbauen und auszuschmücken. Auf diesem Wege scheint auch Persien nach dem Untergange der Sassanidenkunst alle neuen Anregungen aus China empfangen zu



Abb. 137 Vimala Kirti, indischer Priester, auf gelacktem Throngestell mit Fliegenwedel, farbige Malerei, etwa 85 cm hoch, wahrscheinlich aus Tang- oder Sungzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV)
Text s. S. 175

[1]) *Thomsen*, Les inscriptions de l'Orkhon, 1896, S. 98. — *Blochet*, Les origines de la peinture en Perse, Gazette des beaux-arts, 1905.

haben. Allerdings sind Bilder erst aus der Mongolenzeit erhalten, so daß wir über die Kunst Persiens in der Tang- und Sungzeit keine bestimmte Vorstellung haben.

Eine Malerei in schwarzer Tusche auf einer uigurischen Handschrift mit einer ganz merkwürdigen Gestalt ist in Turkistan ausgegraben worden (Abb. 138). Die Perücke mit hohem Federschmuck läßt nur undeutlich den Kopf erkennen, aber bei genauerer Untersuchung sehen wir, auf der Brust sitzend, das Gesicht mit weitgeöffnetem, breitem Munde und breiter Nase. Diese lustige Karikatur ist deshalb so sehr interessant, da ähnliche Kopfdarstellungen auf japanischen vulgären Holzschnitten häufig vorkommen und — wenn auch künstlerisch besser ausgeführt — in China nicht unbekannt sind (Abb. 196—198). Derartige volkstümliche, humorvolle Szenen sind wahrscheinlich häufig gemalt, aber nicht wie die Kultbilder aufbewahrt worden, so daß sie sehr selten gefunden werden. Daß auch in China der Sinn für Karikaturen bestand, ist schon deshalb wichtig, festzustellen, da wir daraus schließen können, daß die Japaner — wie auf allen anderen Gebieten der darstellenden Kunst — nicht die Erfinder, sondern nur die Bewahrer der chinesischen Vorbilder waren, so daß wir aus den japanischen Nachformungen einen Rückschluß auf die chinesischen Originale ziehen können. Bei den Bildern von Li Lungmien (Abb. 163—167) und Liang Kai (Abb. 196) in der Sungzeit werden wir auf den Humor in der Kunst zurückkommen.



Abb. 138 Dämon, Tuschzeichnung in uigurischer Schriftrolle, gefunden in Ruine α bei Idikutshari, Turfan
(Aus: Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutshari, K. bayr. Akademie der Wissenschaften, Taf. XII)

Aus diesen wenigen, erhaltenen Bruchstücken bekommen wir vielleicht einen Anhalt für einzelne Stilarten, aber gar keine Vorstellung von dem künstlerischen Wert der Bilder. Je weniger Originale erhalten, um so ergiebiger sind die literarischen Quellen.[1]) Viele hundert Namen sind aus der Zeit der Tang und der fünf Dynastien in den Annalen der chinesischen Kunstgeschichte überliefert, aber von den vielen tausend Originalen und von den meilenlangen bemalten Tempelwänden ist nichts erhalten. Um uns eine wenigstens allgemeine Vorstellung von einzelnen Künstlern zu machen, müssen wir spätere Kopien oder Stilbilder zu Hilfe nehmen. Dieses Schicksal der völligen Vernichtung hat gerade die Werke der Meister getroffen, deren Ruhm niemals in China erblaßt ist, und deren Andenken heute noch im Volke gefeiert wird.

Wie uns der Ruhm von Apelles hinterlassen ist, aber keines seiner Werke, so spricht der heutige Chinese von jenen gefeierten Künstlern der Tangzeit. Und wie die berühmten Gemälde eines Apelles als kostbarste Schätze der antiken Kultur von römischen Kaisern aufgekauft wurden und ihre Ausführung den Malschulen der Nachfolger als nachzustrebendes Ideal galt, so sind auch die Werke der Tangmaler jahrhundertelang gesammelt worden und für ganze Malschulen vorbildlich

[1]) Die folgenden Angaben chinesischer Autoren sind entnommen: *Giles*, History of Chinese pictorial art, Shanghai 1905 — *Hirth*, Scraps from a collector's note book being notes on some Chinese painters of the present dynasty. Leiden 1905.

geblieben. Chinesische Schriftsteller berichten, daß z. B. Wandschirme von Yen Lipen oder Wu Taotze einen Marktwert von 20 000 Silberunzen schon vor Jahrhunderten gehabt haben. Derartige Werke wurden für die kaiserlichen Sammlungen aufgekauft, und gerade dort war stets die gefährlichste Aufbewahrungsstelle, da alle Kämpfe um den Kaiserpalast gingen.

Vielleicht wird ein glücklicher Zufall noch einzelne durch die Kriege zerstreute Kunstwerke an den Markt bringen, wie die Bildrolle von Ku Kaichih im British Museum, vielleicht haben chinesische Große noch einige Werke verborgen — jedenfalls fehlt jede Kenntnis und jede Abbildung, und selbst die Japaner, die sonst gut unterrichtet sind, können uns keine Anhaltspunkte geben. Erschwerend für die Bestimmung der Bilder ist der Umstand, daß in der Tangzeit Bilder niemals gezeichnet oder gestempelt wurden, höchstens wurden sie später von Kunstkennern attestiert.

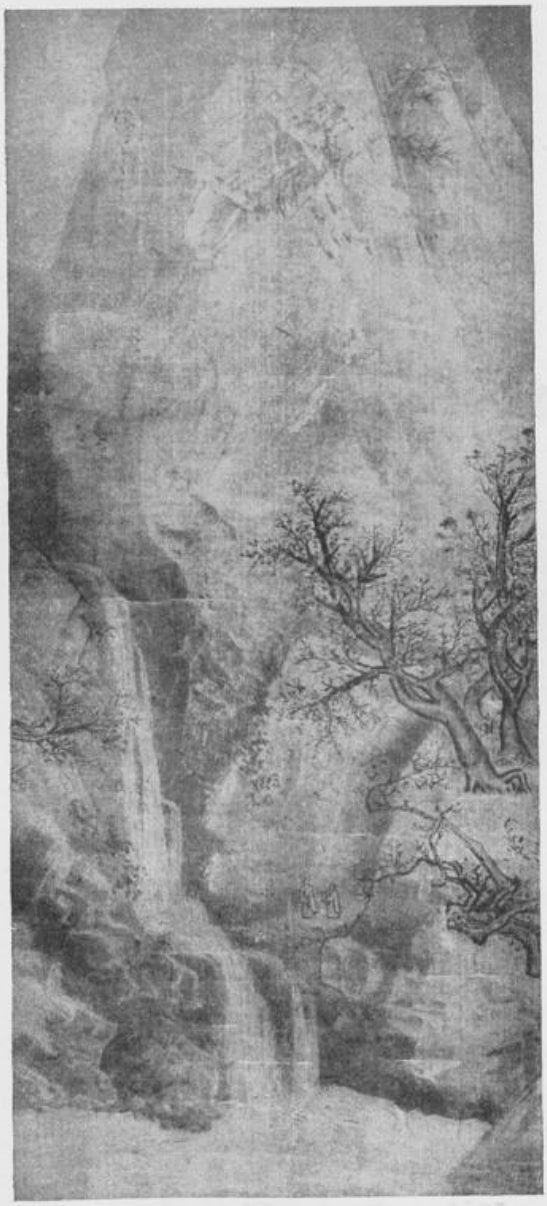


Abb. 139 Gebirgslandschaft mit Wasserfall und zwei Wanderern. Schwarzweiß, auf Seide, etwa 97 zu 42 cm, im Daitokujitempel. Kyoto, Japan, zugeschrieben Wu Taotze am Hofe des Tangkaisers, 713—755
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III)
Text s. S. 180

In der allgemeinen Meinung der Kunstkritiker gilt Wu Taotze (japanisch: Godoshi) als der größte chinesische Maler aller Zeiten. Er wurde gegen Ende des 7. Jahrhunderts in der Nähe von Kaifong in der Provinz Honan geboren; seine Eltern waren arm und starben bald nach seiner Geburt. Als er noch Knabe war, drang sein Ruhm bereits bis zu dem Kaiser, der ihn an den Hof berief und ihm eine Stellung gab. Sein Werk war sehr umfangreich. Mehr als 300 Freskobilder soll er an Tempelwänden gemalt haben und eine große Anzahl von Einzelbildern, während Bildrollen nicht erwähnt werden. Sein Geist umfaßte alle Vorwürfe, die künstlerisch interessierten, wie Menschen und Buddhas, Götter und Teufel, Vögel und wilde Tiere, Landschaften, Häuser und Pflanzen. Fünf lebensvoll wirkende Drachen an einer Wand des Kaiserpalastes werden gerühmt, und die Stationen aus dem Leben Buddhas in dem Tempel Kaiyuan galten als das vollendetste Werk der Welt; aber der Historiker meldet, daß bereits 742 die Stadt in die Hände der Feinde fiel und der Tempel zur Ruine wurde. Das Schicksal des Religionsstifters war von der Geburt, der Vorbereitung zum Wanderleben, der Tätigkeit als Lehrer bis zu seinem Eingange in das Nirvana geschildert. Das letzte Bild in der Reihe stellte Buddha tot auf seinem Bette liegend dar, umgeben von seinen

Schülern und Heiligen und der ganzen Tierwelt, die weinend und heulend den Tod betrauern. Eine Kopie dieses Bildes soll im Manjujitempel bei Kyoto sein, und Anderson sowie Carus geben interessante Abbildungen von Kopien nach diesem in Japan berühmten Bilde.[1]) Vielleicht mag die allgemeine Komposition eine oberflächliche Ähnlichkeit mit dem Original gehabt haben; die Ausführung gibt jedenfalls keinen Anhalt für den Stil von Wu.

In dem Katalog der berühmten Gemäldesammlung des Kaisers Huitsung (1101—1126) werden 93 Titel von Wu's Bildern aufgeführt, aber jede ästhetische Würdigung oder Abbildung fehlt. Der chinesische Schriftsteller Su Tungpo berichtet aus dem Jahre 1085 — nach der Übersetzung von Hirth —, daß echte Werke von Wu Taotze bereits damals so selten waren, daß nur eines oder zwei zu finden seien. Hiernach erscheint es sogar zweifelhaft, ob die stattliche Anzahl in der späteren Kaisersammlung von Huitsung wirklich aus lauter Originalen bestanden hat. So bleibt uns als Quelle für die Erkenntnis des künstlerischen Stiles seiner Bilder nichts weiter übrig als einige Anekdoten, aus denen Rückschlüsse gezogen werden können.

Wenn wir hören, daß er (720) das Porträt eines Generals malte, in dem das Modell nicht saß, sondern „einen Schwertertanz" aufführte, so erkennen wir ein bewußtes Sichlossagen vom akademischen steifen Stil. Im Sinne der Kunstgesetze von Hsie Ho aus dem 5. Jahrhundert (S. 124) brachte er den Rhythmus der Bewegung zum Ausdruck; eine naturalistische Ausführung, die aber sicher die Konvention des schönen Linienflusses nicht vergessen, sondern nur belebt und veredelt haben dürfte. Nicht das sachliche Detail, sondern den Eindruck des kraftvollen Kriegers in eleganter Bewegung strebte er an. Schon die Tatsache der besonderen Erwähnung zeigt das Neue in der Auffassung.

Ein anderes Mal sandte ihn der Kaiser an den Chialingfluß, um die dortige Gegend für eine Halle des Palastes zu malen. Wu kam wieder und hatte keine Skizze mitgebracht, er malte aus dem Kopf „in einem einzigen Tage hundert Meilen der Landschaft". Ein Zeitgenosse von Wu war Li Ssuhsün, der ebenfalls für Landschaften sehr berühmt war. Er hatte den Auftrag, eine andere Halle auszumalen, und saß monatelang an seiner Arbeit. Als dann der Kaiser beide Bilder besichtigte, fand er, daß „Li's monatewährende Arbeit und Wu's Bild von einem Tage beide hervorragende Kunstwerke seien". Auch hier sehen wir den Gegensatz der alten Schule, die sorgfältig ausführt, mit der flotten Skizzenart der „Modernen" der damaligen Zeit. Werden wir nicht an den berühmten Streit von Ruskin und Whistler erinnert, als der letztere angeklagt wurde, das Publikum betrogen zu haben, da er hohe Summen für Bilder verlangte, die nur wenige Stunden Arbeit erfordert hatten! Wu Taotze malte wie Whistler nicht den Reichtum der Einzelheiten, sondern er verstand es, mit meisterlicher Pinselführung die Effekte der Gesamtwirkung hervorzuzaubern. Seine Fresken werden von den chinesischen Kunstkritikern oft als Tuschskizzen bezeichnet, die mit fabelhafter Schnelligkeit und größter Sicherheit hingesetzt wurden. „Wie ein Wirbelwind fuhr seine Hand umher und malte mit wenigen sicheren Strichen die Gloriolen der Heiligen", während bisher Zirkel und Maßstäbe gebraucht worden waren. Diesem künstlerischen Entwicklungsgange von der alten Tradition zum ‚Modernen" entsprechend, verwendete er in seiner Jugend Pinsel mit feiner Spitze und später solche wie „Kohlköpfe".

Hieraus können wir entnehmen, daß Wu Taotze der Begründer jener

---

[1]) *Anderson,* Pictorial arts of Japan — ebenfalls in *Hirth,* Scraps from a collector's note book. — Lichtdruck bei *Carus,* The Buddha's Nirvana, by Wu Taotze, auch Holzschnitt bei *Carus,* Chinese art, The open court, 1908, Bd. XXII, Heft 6.

impressionistischen Schwarzweißskizze war, die in der Sungzeit zur vollen Blüte entwickelt wurde. Er wurde der geistige Urheber jenes vielbewunderten Malstiles Ostasiens, der nirgends vorher in der Welt angewendet worden ist und wiederholt in seinen Ausstrahlungen die europäische Kunst beeinflußt hat. Hatte China ursprünglich fremde Kunstelemente in sich aufgenommen, so war jetzt eine nationale Eigenart entstanden, die den Ruhm chinesischer Kunst in das Buch der Weltgeschichte für alle Zeiten eingetragen hat.

Im Daitokujitempel zu Kyoto in Japan wird eine Landschaft aufbewahrt (Abb. 139), die Wu zugeschrieben wird. Ob es eine Kopie oder ein späteres Bild ist,



Abb. 140 Buddha und zwei Bodhisatvas auf weißem Elefanten und Fabeltier; farbiges Triptychon, Seide, Mittelbild etwa 1,30 m hoch, Seitenbilder etwa 0,70 m hoch, im Tofukujitempel, Kyoto, Japan. Zugeschrieben Wu Taotze am Hofe des Tangkaisers, 713—755
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I)
Text s. S. 181

wissen wir nicht, jedenfalls sind einige Abweichungen von dem späteren, eigentlichen Sungstile zu erkennen, so daß eine frühere Herstellung angenommen werden darf. Ein Bergstrom stürzt über vorspringende Felsstufen zum See herab, eine hohe Felswand füllt das ganze Bild aus, und einige Bäume mit kahlen, herbstlichen Ästen beleben den Vordergrund. Zwei Bewunderer des Wasserfalles stehen als winzige Staffage an dem Fuß des Falles. Das Sujet entspricht dem Stile der Sungmeister, die wir später kennen lernen werden, aber das völlige Fehlen des Himmels, die steil aufsteigende Felswand ohne Hinterkulisse und die zierliche Ausführung der Einzelheiten können vielleicht auf eine frühere Herstellung hinweisen. Besonders das Fehlen der abgestuften Tönungen der Tusche, die das Schönste an ähnlichen Sungbildern sind, fällt auf; die Landschaft wirkt flach und ist nur durch die Zeichnung belebt. Das würde mit der Kunstkritik alter chinesischer Gelehrter übereinstimmen, die sagen, daß „die Landschaften von Wu Taotze bewundernswert in der

kräftigen Pinselführung sind, aber fehlerhaft in den Tuschtönen". [1]) Es fehlen alle Möglichkeiten des Vergleiches mit verbürgten Originalen.

Im Tofukujikloster in Japan wird ein farbiges Triptychon aufbewahrt, das Wu zugeschrieben wird. Wenn es auch nach dem Gesagten kein Original von Wu sein dürfte, so können wir doch den Japanern glauben, daß es ein Stilbild der Tangzeit ist (Abb. 140). Dieses Meisterwerk zeigt in der Mitte Buddha in sich versenkt und an den Seiten Bodhisatvas, auf dem weißen Elefanten und einem Fabeltiere sitzend. Der naturalistische, liebliche Ausdruck der Gesichter, der vornehme Faltenwurf, dessen weich abgerundete Bewegung mehr durch Töne als durch Linien angedeutet sind, überhaupt das Vermeiden jeder harten Kontur, der harmonische Dreiklang im Aufbau, das Zurücktreten der Einzelheiten gegenüber dem Gesamteindrucke der Figuren und vor allem die geistige Vertiefung können nur ein Werk vollendeter Meisterhand sein oder eine gute Kopie nach einem solchen. Die spätere Zeit hat wohl Gleichwertiges, aber nichts Schöneres geschaffen, soweit aus den bisher vorliegenden Abbildungen zu erkennen ist.

Eine Kwanyin [2]) im Daitokujitempel wird ebenfalls Wu zugeschrieben, aber Tajima weist wohl mit Recht darauf hin, daß es eine viel spätere Arbeit sein dürfte. Es erinnert an den Stil des Sungmeisters Li Lungmien, aber ist in der eleganten Linienführung vielleicht eine japanische Arbeit.



Abb. 141 Lotuspflanzen, unten links (schlecht erkennbar) eine Wildente, farbige Malerei, etwa 1,2 m hoch, im Chionintempel, Kyoto, Japan, von Hsü Hsi, Zeit der fünf Dynastien 907—960
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III)

Aus dem Ende der Tangzeit wird der Maler Hsü Hsi genannt, der „für Blumen, Bambus, Bäume, Fische, Zikaden, Schmetterlinge berühmt war. Er besuchte meist Küchengärten, um seine Modelle zu suchen". Eines seiner berühmtesten Bilder war ein Granatbaum mit mehr als hundert Früchten, ein anderes stellte eine Päonienpflanze mit mehreren tausend Blättern und nur drei Blumen dar. „Die meisten Maler," sagt ein Kritiker, „suchen bei den Blumen eine genaue Ähnlichkeit mit dem Original zu geben, nicht so Hsü Hsi," und wirklich sehen wir trotz sorgfältiger Beobachtung der Natur bei seinen Arbeiten eine elegante und geschmackvolle Füllung des Bildraumes. Er soll zuerst alle Blätter und Stengel schwarz gezeichnet und dann erst farbig koloriert haben, denn die Beobachtung der Struktur des Objektes stand in erster Linie, und bei den Farben kam es mehr darauf an, einen harmonischen Akkord zu finden. Das alte Motiv der Lotusblumen (Abb. 141 und Taf. II, *B*) scheint von Hsü zuerst in künstlerische Gestalt geformt zu sein, und seine Art ist dann vorbildlich für alle späteren Zeiten geblieben. Auf der dunkel getönten Seide heben sich die dunkelgrünen Blätter im warmen Tone ab, und dazwischen leuchten die weißlichen mit roten und rosa Tönen angehauchten Blüten und Knospen.

Dem gleichen Künstler wird auch ein Reiher auf einsamem Baumstumpf zugeschrieben (Abb. 142). Wir sehen die lebendige Bewegung des Tieres, aber die Aus-

[1]) *Seiichi Taki*, On Oriental India-Ink Painting, Kokka, Heft 203, S. 646.
[2]) Abbildung in *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. XVII.



Abb. 142 Reiher auf Baumast mit Pflaumenblüten. Farbige Malerei auf Seide, etwa 50 cm hoch, zugeschrieben Hsü Hsi, Zeit der fünf Dynastien, 907–960 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV) Text s. S. 181

führung erscheint etwas steif und hart, so daß wohl nur die Hand eines geringeren Meisters angenommen werden kann. Immerhin scheint Tajima mit Recht in diesem Bilde den Stil einer Zeit zu erblicken, die den Sungkünstlern, die großzügiger einen derartigen Vorwurf erfaßten, vorausging. Das wundervolle Bildchen eines Vogels auf einem Apfelzweige (Taf. II, *A*) ist so vollendet in Farbe und Komposition und so tadellos erhalten, daß es eher als ein Bild der Mingzeit erscheint, aber japanische Gelehrte schreiben es ebenfalls Hsü Hsi zu.

Andere Spezialisten entstanden für verschiedene Stoffgebiete, so für Landschaften in kleinem Format und buddhistische Heilige; für Drachen und Vögel, besonders Falken, Hühner und Pfauen; für Bären und Löwen, von denen 756 einer lebendig nach China geschenkt wurde; für Genrebilder, wie weiblicher Jongleur, Amme und Kind, Trommelspiel, besonders Frauen und junge Mädchen u. s. w. Ein reicher Motivenschatz stand den Künstlern zur Verfügung.

Kein Werk ist erhalten, und alle die hundert Namen wären längst vergessen, wenn nicht eifrige Historiker sie sorgfältig registriert hätten. Die wenigsten Künstler besaßen die Kraft, eigene Schulen zu begründen, damit wenigstens ihr Geist in fernen Geschlechtern hätte fortleben können. Nur für die Darstellung von Pferden ist Tsaopa und noch mehr Hankan (japanisch: Kankan) bis zum heutigen Tage berühmt und vorbildlich geblieben. Allerdings ist auch bei ihnen der Ruhm, nicht die Bilder erhalten, so daß wir gar keine Vorstellung von dem Stile bekommen. Was in China und besonders in Japan als Stil Hankans ausgegeben wird, sind meistens dicke, runde Pferde, die entweder stillstehen oder sich in typischen Stellungen bewegen. Im Verhältnis zu anderen Darstellungen der Tierwelt erscheinen sie handwerksmäßig und ohne inneres Leben.

In gewissem Sinne — natürlich unter Berücksichtigung des anderen Materiales — können wir vielleicht in den Reliefarbeiten (Abb. 123) einen Begriff von der Pferdedarstellung der damaligen Zeit erhalten. Es sind naturalistische, weiche Formen. Tajima hat ein der Tangzeit zugeschriebenes Bild veröffentlicht,[1]) das den Versuch einer Verkürzung im Sinne der italienischen Meister darstellt. Drei Pferde eines Gespannes, in Art eines römischen Dreigespanns in den Wolken, in dem ein Mann steht, fahren uns entgegen, so daß wir das mittlere Pferd ganz von vorn verkürzt sehen. Aber die beiden anderen Pferde sind im Profil gezeichnet, als wenn sie rechts und links weglaufen wollten. Die Füße, nach innen gekrümmt, sind hochgezogen, so daß die Hufe sich fast unter der Brust befinden. Die Körper sind so dicht beieinander, daß die Hinterteile der Pferde nicht sichtbar sind, aber

[1]) *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. XIII. Sürya im Saidaiji-Tempel, Yamato, Japan.





Farbige Malereien, zugeschrieben Hsü Hsi, Zeit der fünf Dynastien, 907—960

A Vogel auf Apfelbaumzweig mit Früchten
B Rote Lotuspflanzen und weißer Reiher, ca. 1,25 m hoch

(Aus: *A* Kokka, Heft 88; *B* Tajima, Bd III.)



Abb. 143 Fasan auf Fels mit Baum. Teil eines sechsteiligen Wandschirmes mit fast gleichen Bildern, Malerei im K. Schatzhaus Shosoin, Nara, Japan, niedergelegt vom Kaiser Shomu, 724–748 (Aus: Toyei Shoku, Bd. I)

auch gar keinen Platz haben. Der Versuch einer derartigen Darstellung ist interessant, aber die Ausführung recht unbeholfen.

Sind wir bei den Werken der hohen Kunst somit auf meist zweifelhafte Traditionen angewiesen, so sind uns im Kaiserlichen Schatzhause Shosoin zu Nara einige dekorative Werke des Kunstgewerbes erhalten, deren Echtheit seit dem Tage ihrer Deponierung vom Kaiser Shomu (724—748) bewiesen ist. Es sind mehrere Wandschirme, deren Flächen (Abb. 143—145) mit Tieren und Ornamenten bemalt sind. Diese Arbeiten zeigen eine so elegante, fast dekadent sensitive Linienführung und Arrangierung, ein so sorgfältiges Studium der Natur, besonders bei dem Fasan, und eine so geschickte Verteilung der ornamental aufgefaßten Pflanzenmotive, daß wir begreifen können, wenn die Kunst der Tangzeit als eine wirkliche Blütezeit der Kunst Asiens angesehen wird. Die dekorativen Pflanzenmotive (Abb. 144, 145) erinnern an beste Arbeiten von unseren modernen Kunstgewerblern wie Eckmann und Obrist. Das Widerbild des Damwilds mit dem stilisierten Mittelbaum läßt das Vorbild des westasiatischen Lebensbaumes erkennen; wahrscheinlich waren persische Sassanidenseidengewebe, die wir bei Besprechung der Stoffe kennen lernen werden, von Einfluß. Eine gleich elegante Dekorationskunst werden wir später bei den Bronzespiegeln und Lackarbeiten aus dieser Zeit wiederfinden.[1])



Abb. 144 Damwild im Gegenüber, Malerei auf einem Teil eines sechsteiligen Wandschirmes im K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, niedergelegt vom Kaiser Shomu, 724—748 (Aus: Toyei Shoku, Bd. I)

In der Tangzeit begann die Kunst in eine nördliche und südliche Schule sich zu teilen. Die chinesischen Kritiker legen großen Wert auf diese Scheidung, aber für europäische Augen ist es oft schwierig, den Unterschied herauszufinden. Nur auf einzelnen Gebieten, besonders bei der Landschaftsmalerei, werden wir uns eine

[1]) Vgl. Bd. II, Kapitel über Stoffe, Bronzen und Lacke.

ungefähre Vorstellung machen können, welche wesentlichen Unterschiede der Chinese bei den extremen Vertretern der Richtungen beachtet. Im weiteren Verlauf meiner Untersuchungen berücksichtige ich diesen Unterschied nur vereinzelt, besonders da, neben den Abweichungen, für die große Masse der Kunstwerke eine gegenseitige Beeinflussung stattfand, die in ihrer Gesamtheit den Stil der jeweiligen Zeit darstellt.

Li Ssusün malte in bunten Farben die hochaufgetürmten Felsen des Nordens mit ihren keck in den Himmel ragenden zackigen Spitzen und schwierigen Bergwegen. Er soll als Erster die stilisierten Berge mit Goldlinien konturiert und mit Malachitgrün ausgemalt haben. Dieser Stil hat sich bis zum heutigen Tage erhalten.



Abb. 145 Stilisierte Pflanzendekoration, Malerei auf einem Teil eines sechsteiligen Wandschirmes, im K. Schatzhause Shosoin, Nara, Japan, niedergelegt vom Kaiser Shomu, 724—748
(Aus: Toyei Shoku, Bd. I)
Text s. S. 183

Wurde Li Ssusün das Haupt der nördlichen Schule, so wird als Vater der südlichen Schule Wang Wei (japanisch: Oi), der Dichtermaler (699—759), genannt. Er war ein hoher Beamter, als er aber in den politischen Wirren nur mit Mühe sein Leben retten konnte, zog er sich in ein Landhaus zurück und lebte das Idealleben des chinesischen Weisen; fern von den Geschäften des Tages weihte er seine Zeit der Dichtkunst, Musik und Malerei. Ein umfangreiches Werk hat er hinterlassen, aber kein Original ist heute mehr erhalten. In der Sammlung des Kaisers Huitsung (1125) waren noch 126 Bilder vorhanden, meist Landschaften, besonders Schneebilder, auch buddhistische Motive, die 16 Lohans, berühmte Priester, dann Szenen des Fischfanges, Fischmarktes u. s. w. Zum letztenmal wird ein Original in der Sammlung des Kaisers Khanghi in dem 17. Jahrhundert erwähnt, und auch das ist verschollen. Berühmt war das Bild einer blühenden Banane im Schnee, eines Naturspiels, das in China durchaus möglich ist. Das Original soll noch im 14. Jahrhundert existiert haben. Hirth hat eine Kopie gefunden,[1]) deren Inschrift besagt, daß sie 1680 nach einer Kopie aus dem Jahre 1521 gemalt ist. Mit Recht sagt Seidlitz,[2]) daß die „künstlerische Seite in der mangelhaften Kopie nicht hervortritt", aber wir können wenigstens den impressionistischen Charakter erkennen. Zugleich sehen wir wieder ein Beispiel für die Art der asiatischen Kopien.

Eine weit bessere Vorstellung seiner Kunst gibt uns eine andere Kopie, die Chao Mengfu im Jahre 1309 malte und die er ausdrücklich als Kopie nach Wang bezeichnet hat. Die vorzüglich erhaltene Bildrolle befindet sich im British Museum (Abb. 146).[3]) Wir lernen Wei als phantasievollen Zeichner und feinen Künstler der Farbe kennen. In der langen Bildrolle ziehen panoramaartig Hügelketten und Flüsse an unserem Auge vorüber; Jagdgründe,

[1]) Abbildung in *Hirth,* Scraps from a collector's note book, Tafel S. 77.

[2]) *v. Seidlitz,* Kunstchronik, 1906/07, No. 16.

[3]) Andere Teile der Bildrolle abgebildet in *Giles,* History of Chinese pictorial art, Tafel S. 50. — *Binyon,* Painting in the far East, Tafel III. Gleiche Abbildung wie in *Giles* auch in *Binyon,* A landscape by Chao Meng-fu in the British Museum, T'oung-Pao, Serie II, Vol. VI, No. 1.



Abb. 146 Landschaft mit Palastbauten, Bergen und Bäumen. Ausschnitt aus einer Bildrolle, etwa 5,3 m lang, 36 cm hoch, im British Museum, London. Berge in Lapislazuliblau und Malachitgrün, Bäume und Landschaft in zarten Farben, auf brauner Seide; am Ende der Rolle zwei Siegel des Künstlers Chao Mengfu (1254–1322) und mehrere von früheren Eigentümern, daneben Inschrift: „Ansicht von Wangchuan (Heimat von Wang Wei). Kopiert nach einem Bilde von Wang, März 1309" — Stil Wang Wei, 699–759
(Originalaufnahme)
Text s. S. 184 u. 187

Wildgatter, Tierherden, Plätze mit Steinmauern, Inseln mit Tempeln, Pagoden und Pavillons beleben die Landschaften. Die Wasser im Vordergrunde verengen und erweitern sich, werden von herabstürzenden Bächen gespeist und enden in einen stillen See. Überall stehen Bäume der verschiedensten Art, blühende Obstbäume, zierlich gezeichnet und mit Blüten in zarten Farben, grünende Waldwiesen und Bambushaine. Aus den grünen Waldungen ragen Dächer von friedlichen Häusern. Die blühenden Täler sind abgeschlossen von phantastischen, kahlen Felsen, die wie Edelsteine in Lapislazuliblau und Malachitgrün leuchten. Sehr selten und ganz nebenbei sind Figuren, wie Fuß-



Abb. 147 Der Chanchönlingpaß im Schnee
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern, 1903)
Text s. S. 187

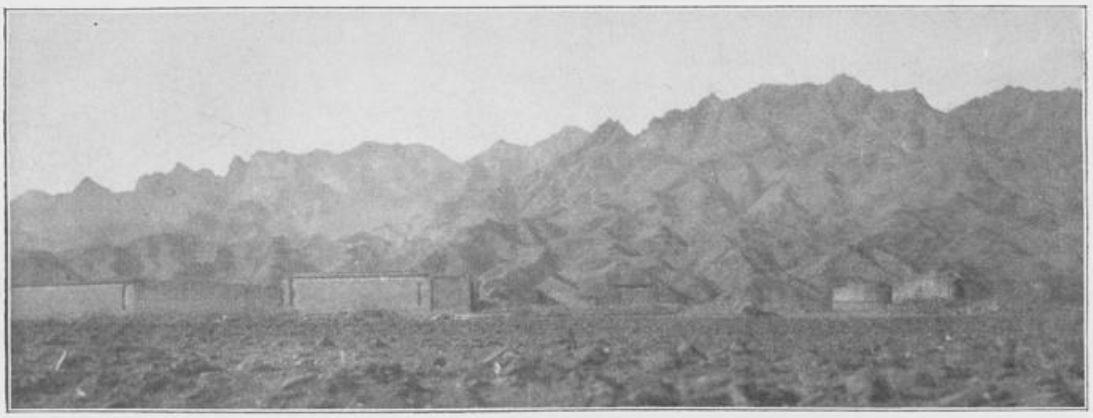


Abb. 148 Partie aus dem Hualuschangebirge, Petschili
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern, 1903)
Text s. S. 187

gänger auf einer Brücke oder ein Fischerboot auf dem Wasser, als Staffage eingefügt. Die Übergänge der einzelnen Bilder zu einem fortlaufenden Panorama sind meisterlich komponiert; in keinem Moment ermüdet das Auge, immer neue Überraschungen in Farbe und Zeichnung werden geboten.

Alles atmet Frühling und Lebenslust. Zarte, aber doch leuchtende Farben spiegeln das helle Sonnenlicht. Um die Farben harmonisch zusammenzustimmen, ist die Seide mit dünnen braunen Farben überwaschen, so daß ein warm getönter Untergrund entstanden ist. Wang Wei soll diese Art der Tönung als Erster angewendet haben. Er vermied die harten und oft schwerfällig wirkenden Konturen der nördlichen Schule und malte die Berge und Bäume durch leichte Abstufungen der Farbentöne. Es war ein neuer Stil in den Landschaften Wangs. „Seine Gedichte waren Bilder und seine Bilder waren Gedichte," sagen chinesische Kunstkritiker. Und wirklich empfinden wir bei dieser Kopie nicht nur die räumliche Vorstellung eines Flußlaufes im Frühling, sondern zugleich eine romantische Stimmung von Glück und Freude. Die idealistische Schule begann die realistische Sachlichkeit zu verdrängen, ohne unnatürlich zu werden.



Abb. 149 Schingkung bei Lungtien kuan. Ruinen eines von den deutschen Pionieren 1901 zerstörten Kaiserlichen Rasthauses auf dem Wege nach Wutaishan, in dem sich auch das Yamen eines Militär-Mandarins befand
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern, 1903)
Text s. S. 187

Ein beliebtes Motiv[1]) sind die einzelstehenden Bäume auf kahlen Bergen, die sich scharf vom Hintergrunde abheben (Abb. 146 links oben). Ich glaubte früher, daß dieses eine unbeholfene Art sei, um ganze Wälder anzudeuten, wie wir es überall in früher Malerei finden, aber Photographien aus dortigen Gebirgen (Abb. 147) zeigen, daß der Maler tatsächlich die Natur kopiert hat.

Ich habe noch einige weitere Naturaufnahmen beigefügt (Abb. 148, 149, 150), um zu zeigen, daß Felsformen, die uns auf den chinesischen Bildern oft fremdartig und phantastisch anmuten, in Wirklichkeit vorkommen. Die scharf gezackten Konturen der Bergrücken und die eckigen Hügel der Gneisformation mit den starken Schlagschatten bei Sonnenbeleuchtung haben offenbar das Auge des Künstlers beeinflußt, so daß er mit einer gewissen Härte der Linie und einer festeren Führung des Pinsels diese Landschaft malte, gegenüber den weich verlaufenden Konturen und tonigen Flächen abgerundeter Felskuppen, die wir anderwärts finden. Auf diesen Unterschieden in der Natur scheint die Teilung der Nord- und Südschule zu beruhen. Im allgemeinen bevorzugt die Nordschule mehr den Ernst und das Feierliche, die steilen, zerklüfteten Felsen, während die Südschule das Graziöse und Liebliche, die weich in der Landschaft verlaufenden Hügel bevorzugt. Seiichi Taki[2]) weist darauf hin, daß merkwürdigerweise gerade im Norden die flachen Steppen sich befinden, die die Südschule malt, und am Yangtsekiang die steilen Felsen, die von der Nordschule als Motiv benutzt werden. Der Wohnsitz des Malers hat mit dieser Schuleneinteilung gar nichts zu tun, sondern jeder Maler kann seinen Anschluß an eine oder die andere Schule frei wählen. Viele Künstler haben eine Vereinigung beider Stile angestrebt. Die spätere Einteilung in die südliche und nördliche Sungzeit ist rein historisch und hat mit den nördlichen und südlichen Stilen gar nichts zu schaffen.



Abb. 150 Blick auf das aus Gneis bestehende Hügelland, Fuping, Provinz Chili (Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern, 1903)

Ein schematischer Unterschied ist in der Behandlung der Felsen von chinesischen Künstlern festgelegt durch Aufstellung von 16 verschiedenen Stricharten (Abb. 151, 152) für die Zeichnung von Felsen. Es entspricht der asiatischen Auffassung, daß, wenn einmal große Meister solche Vorbilder geschaffen haben, sie für alle Zukunft als fester Kanon gelten. Diese Bergzackenlinien zeigen bald weichere, bald härtere Formen, und dementsprechend sind die mehr harten und ernsten Linien (11—15) von den Schülern der Nordschule und die mehr eleganten und weicheren (1, 3 und 5) von denen der Südschule bevorzugt.

[1]) Besonders auf japanischen Holzschnitten, z. B. von *Hiroshige*, sind diese Bäume häufig zu finden, s. farbige Tafel: *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III No. 213.

[2]) *Seiichi Taki*, On Chinese landscape painting. Kokka, Heft 196.

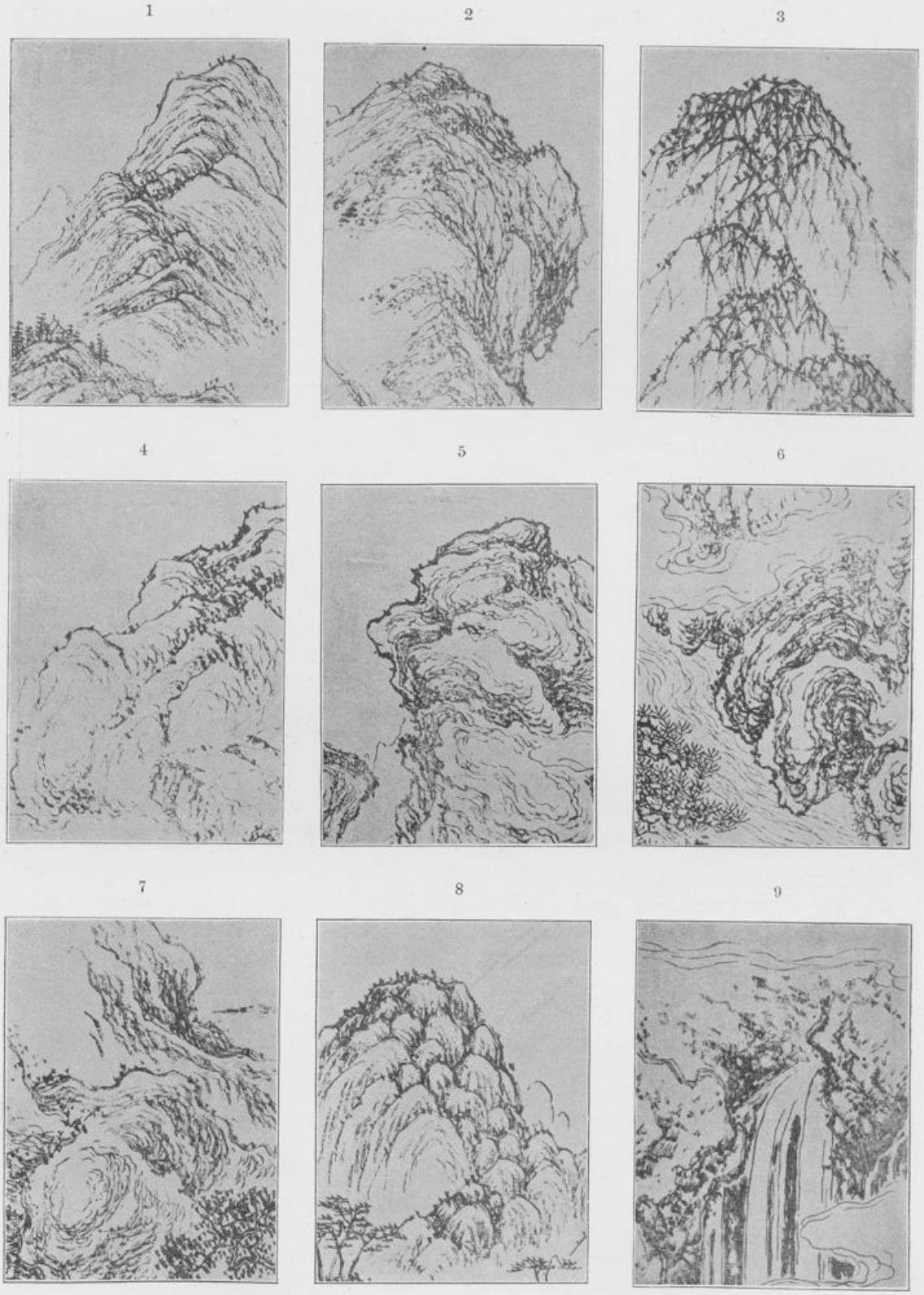


Abb. 151 Schematische Strichzeichnungen für Bergformationen mit folgenden, oft unverständlichen Bezeichnungen: 1 wie Hanffaser; 2 wie verästelte Hanffaser; 3 wie die Adern des Lotusblattes; 4 wie verwickeltes Tauwerk; 5 wie Donnerspitze (?); 6 wie ein gewisser Schwamm; 7 wie die Haare eines jungen Ochsen; 8 wie Kielwasser des Schiffes; 9 wie der Eindruck von Regentropfen
(Aus Seiichi Taki, On Chinese landscape painting, Kokka, Heft 196)
Text s. S. 187

10



11



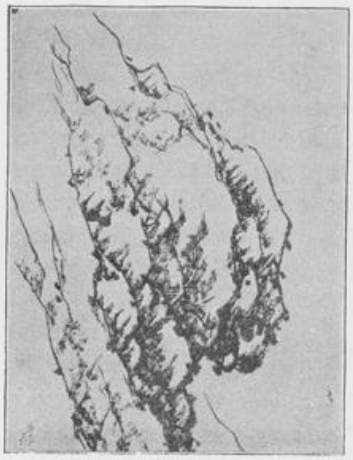
12



13



14



15



16



Abb. 152 Schematische Strichzeichnungen für Bergformationen mit folgenden, oft unverständlichen Bezeichnungen: 10 wie hingestreutes Reisholz; 11 wie Alaunkristall; 12 wie das Gesicht eines Dämons oder Menschenskeletts; 13 wie behauen von einer großen Axt; 14 wie behauen von einer kleinen Axt; 15 wie Pferdezähne; 16 wie ein gefalteter Gürtel
(Aus: Seiichi Taki, On Chinese landscape painting, Kokka, Heft 196)
Text s. S. 187

Wang Wei ist der vorbildliche Meister für die letztere, und seine Bildrolle zeigt die weichere Ausführung. Trotz der großartigen Wildnis seiner Gebirge und der hoch ansteigenden Felsen ist mit geschickter Hand jede einzelne Form gerundet und harmonisch geglättet.

Seine Stimmungsmalerei hat Wang auch in Kunstbetrachtungen näher beschrieben. Er weist auf die Unterschiede hin, die ein und dieselbe Landschaft am Morgen und Abend, im Frühling, Sommer, Herbst und Winter hat. Ihn interessiert nicht nur der Inhalt der Landschaft, sondern auch — wie Whistler, Monet und unsere anderen „Modernen", nur 1000 Jahre später — die Stimmung in der Landschaft. Und dieser Auffassung entspricht es auch, daß er mit Vorliebe Landschaften gemalt hat, denn nur sie geben ein Abbild jenes erhabenen Stimmungswechsels in der Natur. Die Seele in der Natur zu malen, nicht die zufällige Form, ist das Problem des großen Tangmeisters geworden.

Keine objektive Wahrheit soll angestrebt, sondern ein subjektiver Eindruck des Gesehenen wiedergegeben werden. „Menschen, die weit in der Ferne sind, haben keine Augen, Bäume keine Blätter, Berge keine einzelnen Felsen, Wasser keine Wellen, aber steigen auf und berühren die Wolken." „Bei Regen ist Himmel und Erde nicht zu unterscheiden." „Ist Wind ohne Regen, so sind nur die Äste (nicht die Blätter) zu sehen." „Wenn Regen ist ohne Wind, so wird die Krone der Bäume herabgedrückt." Uns erscheinen diese Angaben Wang Wei's selbstverständlich, so daß uns ihre Niederschrift mindestens unnötig vorkommt; aber wenn wir uns der Kunstgesetze des 5. Jahrhunderts (S. 112) erinnern, so werden wir verstehen, daß Wang Wei ein „Sezessionist" war, der den alten Gesetzen der Akademiker zum Trotz nicht nur den „Rhythmus des einzelnen Objektes", also des Dinges an sich, sondern vor allem das, was er persönlich erlebte, die sichtbare Wirkung des Objektes, wiedergeben wollte.

Zusammenfassung

Kein Original der berühmten Tangmeister ist mit Sicherheit erhalten, aber ihren „modernen" Geist konnten wir kennen lernen und die erste Blüte der chinesisch-nationalen Kunst ahnen, auf deren Grundlagen sich die klassische Kunst der Sungzeit entwickeln konnte. Die Darstellung war an die Form und Farbe der Natur gebunden, und die Ausführung geschah in anmutiger und eleganter Weise.

Wu Taotze verstand in vollendeter Harmonie mit der äußeren Form auch eine innere Belebung zu verbinden, und Wang Wei gründete die Schule der romantischen Landschaftsmalerei. Die materielle Wahrheit in der Natur begann übertönt und verklärt zu werden durch die Stimmungsmalerei der Poesie, durch das Erfassen der Seele in der Natur und in ihren Geschöpfen.

III. Fremde Religionen und Völker

In der Hanzeit war China in den allgemeinen Weltverkehr eingetreten. Seine Produkte gingen durch Zwischenhände bis nach Europa, und umgekehrt waren viele Erzeugnisse und Sitten aus den Ländern am Mittelländischen Meer nach China gedrungen. Ein direkter Verkehr mit zahlreichen Völkerschaften Asiens bestand, und die zwei mächtigsten Staaten der damaligen Zeit, an den Endpunkten der alten Kulturwelt gelegen, waren in Berührung getreten: Rom und China.

Roms Macht war dahingesunken. Neue Staaten hatten sich gebildet und waren wieder zerfallen. Völkerschiebungen hatten die ganze Welt von Ost bis West in Aufruhr und Kampf versetzt, und junge Kräfte traten die Erbschaft der durch Überkultur entnervten Völker an. Alle Wirren und Kämpfe hat nur ein einziges Reich in der Welt überlebt, das alte China, das in verjüngter Kraft, mächtiger als je zuvor, bestehen blieb. Das starke, geeinte Reich unter der Tangdynastie pflegte wieder den Welthandel, und zahlreiche Völkerschaften schickten Gesandte oder waren durch Handelsstationen und Ansiedelungen vertreten. Die Karawanenstraßen verbanden ganz Asien von Ost bis West, und der Seeweg diente dem Verkehr im Süden.

China war wesentlich größer als zur Römerzeit. Ungeheure Strecken von Mittelasien, die von den verschiedensten Rassen, selbst blauäugigen Ariern, bewohnt wurden, waren erobert; Steppenbarbaren im Westen und Norden hatten Grenzstaaten errichtet, die China anheimfielen, und der ganze Süden mit seiner Urbevölkerung war bezwungen. Dazu kamen zahlreiche Einwanderungen, da besonders die weiten Steppenländer im Westen stets Platz für Kolonisierung boten, während in den Handelsplätzen sich Fremde aus der ganzen Welt niederließen. Chinas kluge Verwaltung verstand stets mit größter Duldsamkeit die verschiedenen Elemente zu vereinen; allerdings wurden fast beständig Strafexpeditionen und oft grausame Niedermetzelungen unternommen, aber bei der ungeheuren Ausdehnung des Reiches, einer Bevölkerung von mehreren hundert Millionen Menschen und dem langsamen Verkehr will das nicht viel sagen; auch gilt dem Asiaten sein Leben nicht viel. Die gemeinsame Regierungsform, Sprache und Literatur verband die Stämme und Völker, im übrigen war völlige Freiheit in allen Sitten und Anschauungen, die in jeder Provinz verschieden waren; vor allem herrschte eine völlige Glaubensfreiheit.

Die alte Ahnenverehrung und die Anbetung der Natur, der Erde und des Himmels, der Berge und Flüsse wurde nicht beseitigt, als man im 2. Jahrtausend v. Chr. begann, den Gott Shangti zu verehren; vielmehr fügte man den neuen Gott als obersten der Götter dem alten Systeme ein. Als die Philosophie des Laotze zum Taoismus ausgebildet und dann die Lehren von Konfuzius zu einem System erhoben waren, nahm man die neuen Glaubensarten einfach hinzu und überließ jedem, selbst zu bestimmen, was er glauben wolle. Diese Toleranz war um so leichter, als es eine eigene Staatsreligion nicht gab.

Die einzige Berührung zwischen Staat und Religion bestand darin, daß ausschließlich der Kaiser als oberster Priester und ebenso seine Stellvertreter als Vermittler des Volkes den Göttern gewisse Opfer darbringen durften. Diese Stellung des Priester-Kaisers ist niemals erschüttert worden, sondern als Dogma noch heute gültig. Aus ihr schöpft der Kaiser seine moralische Kraft. Da mit der Anerkennung dieses Opfers ein eigentliches Glaubensbekenntnis in unserem Sinne nicht verbunden ist, so war gar kein Grund vorhanden, anderen Religionen nicht gleichzeitig anzugehören. Chinesisch ist ein Staats- und kein Religionsbegriff, allerdings mit der Einschränkung, daß man neben seiner eigenen Religion den Opferdienst des Kaisers als Staatshandlung anerkennen muß. Dieses Zugeständnis ist sehr leicht zu erfüllen, da der einzelne nur stiller Zuschauer zu sein braucht und keine sonstigen Pflichten als die, dem Kaiser zu gehorchen, zu übernehmen braucht.

Als der Buddhismus aufkam, wurde er ebenfalls neben den anderen Religionen nicht nur geduldet, sondern von den meisten Kaisern gepflegt, allerdings vereinzelt auch verfolgt. Mit ihm kam zum ersten Male eine künstlerische Gestaltung des Gottmenschen nach China, und welchen Einfluß diese kirchliche Kunst ausgeübt hat, haben wir gesehen. Die meisten Chinesen bekennen sich zu allen drei Religionen oder beten wenigstens zu allen ihren Göttern.

Islam

Die der Zahl nach in China heute am stärksten neben dem Buddhismus vertretene Religion ist die Mohammeds; es werden etwa 20 Millionen Anhänger gezählt, von denen in den westlichen Provinzen Kansu etwa 8 Millionen und in Shensi etwa 6,5 Millionen leben. Viele Einwanderungen aus dem Westen nach China haben stattgefunden, aber auch viele Ureinwohner sind bekehrt worden. Es wird z. B. berichtet, daß Yünnan, als es 1295 zur Provinz erhoben war, von einem mohammedanischen Minister Omar kolonisiert wurde, und daß damals viele Bekehrungen stattfanden.

Die erste Einführung des Islam geht bis in die Tage der Tangzeit zurück, als Mohammed selbst noch unter den Lebenden weilte.

628 wurde Wahabi Kabscha, ein Vetter von Mohammed, vom Tangkaiser in der damaligen Hauptstadt Singan empfangen und erhielt die Erlaubnis, die neue Religion zu lehren. In Kanton wurde die erste Moschee errichtet, die an der alten Stelle in späterem Neubau noch heute steht. Wahabi kehrte 632 zurück, fand Mohammed nicht mehr unter den Lebenden und brachte drei Jahre später die erste Abschrift des Korans nach China. Bald nach seiner Ankunft starb er, und sein Grab außerhalb des Nordtores von Kanton ist der Wallfahrtsort aller chinesischen Mohammedaner geblieben.

Hundert Jahre später hatte der Islam bereits solche Fortschritte gemacht, daß mehrere tausend Gotteshäuser standen und 742 sogar in der Hauptstadt eine Moschee errichtet werden durfte.

Politische Momente unterstützten diesen Erfolg. Die Araber standen im Kampf mit Persien, und dieses bat China um Hilfe gegen die kühnen Eroberer. Aber China lehnte jede Unterstützung ab, da es zu weit sei, eine Armee zu senden. Inzwischen eroberten die Mohammedaner Persien, und freundschaftliche Gesandtschaften gingen (650—656) wiederholt an den chinesischen Hof.

Die kühnen arabischen Seefahrer nahmen den Welthandel Roms wieder auf, und 714 landete das erste arabische Schiff in Chinas Hafen. Es brachte Perlen, Elfenbein, Rhinozeroshörner, Glas und Korallen, Brokat, Kamelwollzeuge und Spezereien. Eine Zeit bedeutenden Handels begann. Wie römische Silbermünzen (S. 91) einst

dem Handel im Osten gedient hatten, so wurden jetzt arabische Silbermünzen als Geld eingeführt.

Die vordringenden Mohammedaner waren in Zentralasien Nachbarn von China geworden, und es heißt, daß 755 der Kalif dem chinesischen Kaiser 4000 arabische Soldaten zur Hilfe gegen Rebellen im Westen sandte. Diese erhielten dann die Erlaubnis der Ansiedelung und bildeten den Urstamm der mohammedanischen Bevölkerung im westlichen China. So schildert es der chinesische Hofstil; in Wirklichkeit dürften Araber unbebaute Ländereien im Westen erobert und dann eine Suzeränität Chinas anerkannt haben.

Gegen Ende der Tangherrschaft war die Zentralgewalt nicht mehr fähig, den inneren Aufständen zu begegnen. Rebellen zerstörten 877 Kanton, die blühende Metropole des Überseehandels. Nach arabischen Berichten[1]) wurden kostbare Warenlager erbeutet und 120 000 Mohammedaner, Christen, Juden und Perser getötet. Damit war der arabische Handel zerstört und China von dem Seeweltverkehr abgeschnitten.

In der Sungzeit wurden wiederholt Gesandtschaften ausgetauscht,[2]) aber kein reger Handelsverkehr entstand. Die Araber waren über China nicht besser unterrichtet als die Chinesen über das Kalifenreich. „Den Chinesen der Sungzeit — sagt Hirth — galten Streitschriften über einheimische philosophische Literatur des Altertums viel mehr als Notizen über fremde Länder."

Erst als die Mongolen im 13. Jahrhundert ihr Weltreich gründeten, kamen arabische Kaufleute zu See wieder nach China, und diesmal wurde Futschau der Hafenplatz für die Überseeschiffe. Seit 1525 genießen die Mohammedaner die gleichen Rechte wie alle übrigen Einwohner des heiligen Reiches.

Wenn wir fragen, welchen Einfluß die große Kunst der Araber, der über tausend Jahre alte Verkehr und die vielen Millionen Gläubigen auf die chinesische Kunst ausgeübt haben, so erhalten wir merkwürdigerweise die Antwort: gar keinen. Die älteste Moschee in Kanton aus der Tangzeit hat die Wände mit arabischen Koransprüchen bedeckt, ist aber sonst ein chinesischer Bau. Inschriften finden sich auch auf Arbeiten des Kunstgewerbes, auf Bronzen, Porzellan und Glas, aber in Tracht und Sitten, Möbeln und Werkzeugen sind diese Mohammedaner Chinesen geblieben oder geworden.

Nur in der Mingzeit werden wir bei den Architekturen[3]) einen ganz geringen mohammedanischen Einfluß kennen lernen, der sich aber auch nur auf wenige Ornamente beschränkt. Wenn die Araber im 15. Jahrhundert die Lehrmeister in der Glasfabrikation und in der Malerei unter der Glasur wurden,[4]) so waren arabische Handwerker, die von chinesischen Schiffen aus Arabien mitgebracht waren, die Vermittler.

Mohammedanische, ungebildete Kaufleute, Krieger und Bauern waren zu Tausenden eingewandert und freuten sich, wenn sie ihrem Handel und Beruf nachgehen und ihre Religion und Sprache unter sich pflegen durften. Ihnen fehlte die Bildung und Energie, um die hohe und eigenartige Kultur ihrer Heimat in die ferne Welt zu verpflanzen. Wie anders die buddhistischen Mönche, die mit ihren Kultgeräten zugleich die Sprache ihrer Kunst einführten; allerdings blieb diese Sprache auf die Darstellungen ihrer Religion beschränkt.

---

[1]) Nach Bericht von Abu Zaid Hasan al-Sirafi im 5. Jahrhundert, s. *Reinand*, Géographie d'Albufeda, Paris 1848, Bd. I, S. XXXIII.

[2]) 966 reiste der Bonze Hsingchin nach dem Westen. 968, 971 u. s. w. wurden Geschenke geschickt. 986 und 1003 kamen Gesandtschaften nach China. Vgl. *Hirth*, Die Länder des Islams nach chinesischen Quellen. T'oung Pao, Supp. V.

[3]) Vgl. Kapitel über Architektur in Bd. II.

[4]) Vgl. Kapitel über Töpferei in Bd. II.

Christentum

Es fehlt jede Nachricht, wann die Lehre des Christentums zum ersten Male in China verkündet wurde.

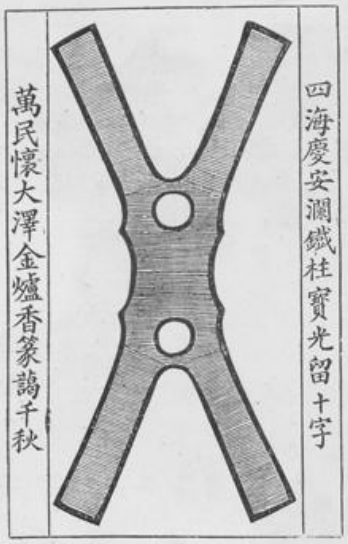


Abb. 153 Kreuz in St. Andreas-Form in Eisen, etwa 1,35 m lang, mit Inschrift: „Sunu", König von Wu, um 230 n. Chr., entdeckt unter Kaiser Hungmu, 1368, dann in einem Tempel, der in der Taipingrevolution niedergebrannt wurde, jetzt im Freien liegend in Lulingsien, Präfektur Kinanfu, Provinz Kansi (Aus: Favier, Péking)

Übereifrige Missionare wollen eine chinesische Heiligengestalt mit gekräuseltem Backen- und Schnurrbart, die „Tamo" oder „Tomo" genannt wird, zum Bilde des Apostels St. Thomas stempeln, der im ersten Jahrhundert nach Indien zog, um die Lehre des Gottessohnes zu künden. Die unchinesische Barttracht, die seit altersher (Abb. 68) den Barbaren, d. h. den Ausländer, charakterisierte, kann aber sehr wohl einen Indier darstellen, wie die chinesischen Annalen angeben. Irgend ein sonstiger Zusammenhang mit dem Christentum ist nicht im geringsten zu erkennen, und die Ähnlichkeit im Klange der Namen „Tomo" und „Thomas" ist nicht als ernsthafter Beweis anzusehen.

Eher lassen sich bei ganz merkwürdigen, in Form des Andreaskreuzes gegossenen Metallstücken [1]) Beziehungen mit christlichen Ideen vermuten. Das erste (Abb. 153) wurde im Beginn der Mingzeit (1368) in der Präfektur von Kinanfu bei Lulingsien gefunden und in einem Tempel aufgestellt, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts niedergebrannt wurde. Jetzt ist ein neuer Bau aufgeführt, aber in der Zwischenzeit ist die Inschrift verwittert, so daß nur noch der Name des Königs von Wu, Sunu, der um 230 n. Chr. lebte, deutlich zu lesen ist. Das Kreuz ist aus Eisen und etwa 1,35 m lang. Zwei andere Kreuze in fast genau gleicher Form, nur mit erhabenen Querrippen in der Mitte und abgerundeten, etwas eingebogenen Seitenarmen sind in der Nähe von Nanking gefunden worden, wo sie zwischen den Gräbern der Armen im Norden der gewaltigen Pagode des Konfuzius liegen. Sie sind ebenfalls aus Eisen gegossen, 2,2 m lang bei 0,88 m Breite, bzw. 1,58 m bei 0,40 m. Inschriften oder sonstige Verzierungen sind nicht angebracht worden.

Chinesische Schriften berichten von den „vom Himmel gefallenen" Kreuzen als Propagandamittel für den Neubau eines Tempels am Ende des 16. Jahrhunderts, in dem auch die Kreuze aufgestellt und verehrt sein sollen, bis der Tempel 1853 in der Taipingrevolution verbrannt wurde. Über die Bedeutung der Kreuze wissen die Chinesen nichts zu sagen, und trotz der sehr sorgfältigen Studien der christlichen Missionare ist nichts weiter festgestellt, als daß in den letzten



Abb. 154 Stein mit Kreuz auf Sockel, gefunden unter Kaiser Wanli, 1573 bis 1620, bei Nangansien, Provinz Fukien, angeblich 4. oder 6. Jahrh., Tangzeit (Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 195

[1]) *P. Louis Gaillard*, Croix et Swastika, Shanghai 1893 (Abschnitt über die Kreuze auch abgedruckt: Sur trois croix en fer, trouvées en Chine. Études relig., phil., hist. et littér. Revue mensuelle p. p. des pères d. l. C. de Jésus, XXX. Paris 1893.) — *A. Favier*, Péking, 1900, S. 59 ff.

Jahrhunderten die Kreuze als Antiquitäten verehrt wurden. Das ist aber bei den abergläubischen Chinesen gegenüber Dingen, bei denen sie sich nichts denken können und die alt aussehen, sehr leicht.

Die verschiedensten Vermutungen sind aufgestellt worden; die einen glauben, daß es Beweise für das älteste Vorkommen des Christentums im 3. Jahrhundert sind, andere — besonders wegen der zwei großen Löcher — glauben an die Verwendung zu praktischen Zwecken, wie Anker, Material zum Schleusenbau oder dergleichen. Künstlerisch ist jedenfalls die Andreaskreuzform sonst nirgends verwendet worden, und die eigenartige Gestalt läßt eher eine praktische Zufälligkeitsform als ein Kultgerät vermuten.

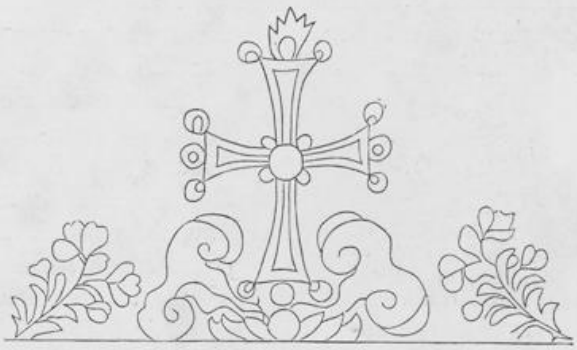


Abb. 155

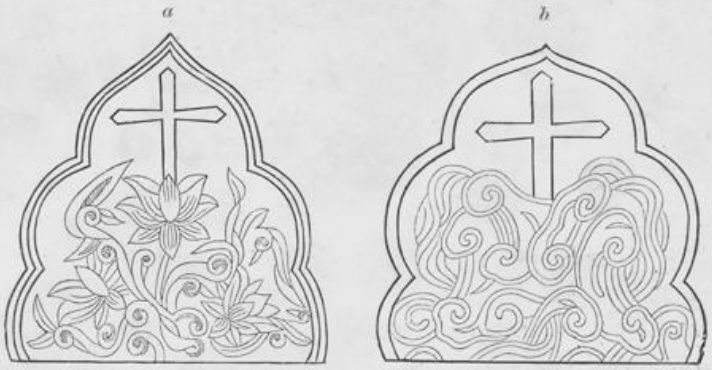


Abb. 155 Kreuzornament auf Stein zu Singanfu, 781
Abb. 156 *a* Stein mit Kreuz- und Lotusblumengravierung, gefunden bei der Pagode Chuilusse, Anfang 7. Jahrh.
b Stein mit Kreuzgravierung nahe bei der Pagode Tungchausse, 9. Jahrh., gefunden in Tsüenchou nördlich von Amoy, jetzt in christlicher Kirche
(Aus: Favier, Péking)

Verbürgte Nachrichten über die Verbreitung des Christentums in China haben wir erst aus der Tangzeit. Nestorianer, wahrscheinlich aus Syrien, waren die ersten christlichen Missionare, und einige Steine (Abb. 154 bis 157) mit Kreuzgravierungen dürften von ihnen herstammen. Eine ausführliche Inschrift enthält ein Stein (Abb. 157),[1]) der 1625 zufällig bei Sinanfu gefunden wurde und dann auf kaiserlichen Befehl in einem besonderen Tempel aufgestellt worden ist. Oben zwischen einem chinesischen Ornament von Drachenfiguren ist ein Kreuz (Abb. 155) gemeißelt und darunter eine Inschrift von 1780 chinesischen Zeichen. Wir erfahren, daß 635 der Kaiser den Christen Olopen aus Syrien empfing, ein Gesetz zum Schutze der Christen erließ und eine christliche Kirche gründete. Der Nachfolger auf dem Thron ließ in allen Bezirken des Reiches Kirchen bauen, so daß unter dem kaiserlichen Schutze sich der Glaube ausbreitete und selbst hohe Beamte zu ihm bekehrt wurden. Zwar traten auf Betreiben buddhistischer Bonzen zeitweilig Verfolgungen ein, aber nach wenigen Jahrzehnten wurden sie wieder aufgehoben. Die Inschrift erzählt weiter von den Erfolgen des Glaubens und daß der Kaiser (763) wohlriechende Räucherwerke schenkte und Speisen verteilen ließ. Besonders wird die Unterstützung gerühmt, die ein bekehrter General, der Vertraute des Kaisers, den Christen gewährte. „Von den Feinden des

[1]) The Open Court, Januar 1909: S. 18—28. — *Holm*, The Holm Nestorian expedition to Siam 1907, Originalaufnahmen, S. 29—41. — *Wylie*, Inscription of the Nestorian Monument, Originaltext und Übersetzung, S. 45—48. — *Williams*, The Nestorians and China. Außerdem eine umfangreiche, ältere Literatur.

Staates gefürchtet, von den Bürgern des Landes verehrt," starb er 782 als eifriger Bekenner und Förderer des Christentums. In dem gleichen Jahre wurde der Stein errichtet.

Um diese Zeit (762) kamen auch vier Nestorianermönche zur Bekehrung in das Reich der Uiguren,[1]) die nach Besiegung der Türken einen eigenen Staat begründet hatten und nach einer militärischen Hilfeleistung von China als selbständiger Bruderstaat anerkannt waren.

Jene blutige Revolution in Kanton, die den Mohammedanismus traf, hat auch dem Christentum geschadet. Da die Nestorianer im Gegensatz zu den römischen Katholiken nur das Kreuz anbeten und keine Bilder benutzten, so sind auch keine anderen Symbole als Kreuze gefunden, und ein Einfluß auf die chinesische Kunst konnte nicht stattfinden. Die Nestorianer hatten in Persien, Syrien, Indien und Tibet ebenfalls große Erfolge, aber nur in China ist ein Denkmal gefunden.



Abb. 157 Stein mit christlicher Inschrift in chinesischen Zeichen (an der Stelle der französischen Schrift), gefunden 1625 in Singanfu, errichtet 782 (Aus: Favier, Péking) – Text s. S. 195

Eine neue Belebung des Christentums erfolgte, als Papst Innozenz IV. (1246) Missionare unter Leitung von Jean de Plan-Carpin, und Ludwig der Heilige von Frankreich drei Jahre später den Pater Ruysbroeck mit Begleitung an den Hof des Mongolenkaisers sandten. Von beiden sind Reiseberichte erhalten. Jetzt kamen zum ersten Male Altäre, Reliquien und allerlei Kirchenschmuck nach China. Die tatarischen Fürsten nahmen die Fremden in ihren Zelten auf und erlaubten den Bau von Kapellen. Ruysbroeck fand bereits in Karakorum, der Hauptstadt der Mongolen, eine christliche Kirche vor mit prächtigem Altar, großem, silbernem Kreuz mit Perlen, und vor dem Altar eine Lampe mit acht Flammen. Nestorianer und Katholiken feierten in voller Freiheit die christlichen Feste (Abb. 158, 159). Der Mongolenkaiser hat wiederholt die Missionare in Audienz empfangen und von ihnen Geschenke europäischen Kunstfleißes entgegengenommen. Damals kam auch Marco Polo (1261) an den Mongolenhof, dessen berühmte Reisebeschreibung der alten Welt ein lebendiges Bild von der Macht und dem Glanz des chinesischen Kaiserreiches gab.

Im Anfang des 14. Jahrhunderts errichtete Papst Clemens V. in Peking ein Erzbistum mit vier Weihbischöfen, woraus wir entnehmen können, daß eine blühende Gemeinde bestanden haben muß. Aber dann waren es wieder die politischen Wirren der neu entstehenden Mingherrschaft, die alle Erfolge vernichteten und jegliche Verbindung lösten. Europa vergaß fast, daß China existierte, und erst am Ende des 16. Jahrhunderts wurde es von neuem entdeckt.

Ohne überzeugende Beweise erbringen zu können, möchte ich doch auf die Möglichkeit hinweisen, daß diese kurze Blüte des Katholizismus vielleicht in einem Punkte eine künstlerische Anregung gegeben hat. Kwanyin war in den Sutras ein männlicher Gott und wurde in Ostasien stets im indischen Stile der geschlechtslosen Gottheit dargestellt (S. 170). Aber seit dem 12. Jahrhundert etwa wurde sie zum typischen Bilde der Göttin geformt. Ihre Verehrung wurde immer beliebter, und man begann auch, sie mit einem Kindlein auf dem Schoße oder im Arme darzustellen. Niemals sah ich ein Gemälde von ihr mit dem Kinde, das selten vorkommt,

---

[1]) *Schlegel,* Die chinesische Inschrift auf dem uigurischen Denkmal in Kava Balgassun, übersetzt und erläutert. Helsingfors 1896.

sondern nur Plastiken in Holz, Bronze oder Porzellan und meist in kleinem Format. Diese Erscheinung ist an sich merkwürdig, aber entspricht dem konservativen Sinne, nach dem ersten Vorbilde die Ausführung zu wiederholen. Wir können daraus schließen, daß die Erstdarstellung mit dem Kinde plastisch gewesen ist. Wir können des weiteren vermuten, daß ein fremdländisches Vorbild vorgelegen haben wird, da sonst ebenso häufig der Vorwurf auch in der Malerei vorkommen würde. Es erscheint mir daher wohl denkbar, daß die buddhistischen Bonzen den Eindruck beobachteten, den die liebliche Figur der Maria mit dem Kinde, wenn auch nur rein menschlich als Göttin der Liebe oder als Symbol des in China so bedeutungsvollen Mutterglücks aufgefaßt, auf das Volk machte. Dadurch kamen sie auf die Idee, da eine so herrliche Figur des Lebensglückes in dem Pantheon des pessimistischen Buddhismus fehlte, die Kwanyin nach dem christlichen Vorbilde umzuformen. Große Kultbilder mit dem Kinde sind mir bisher nicht bekannt geworden, sondern nur kleinere Darstellungen für den Hausgebrauch, doch mögen solche ebenfalls, wenn auch selten, hergestellt sein.

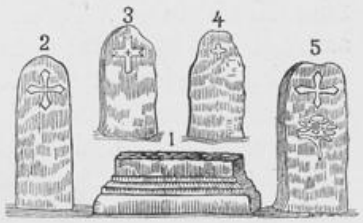


Abb. 158 1 Unterteil eines durch Lamas errichteten Kreuzes, 2—5 christliche Grabsteine, drei Tagereisen von Kalgan, aus der Mongolenzeit, 14. Jahrh.
(Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 196

Ein nicht unerheblicher Einfluß der europäischen Kunst auf die chinesische begann im 17. Jahrhundert. Nachdem Franz Xavier, der 1552 auf der kleinen Insel bei Kanton beigesetzt worden ist, und andere Missionare mit abwechselndem Erfolge den Boden vorbereitet hatten, kamen feinsinnige und gelehrte Jesuiten, ausgerüstet mit der ganzen Kultur und Kunst ihrer Heimat, an den Kaiserhof und lehrten dort neue Techniken und Wissenschaften. Von ihnen lernten die Chinesen Kanonen gießen, Medikamente bereiten und den Kalender regulieren; sie waren wirkliche Berater des Kaisers und Förderer des Staates.

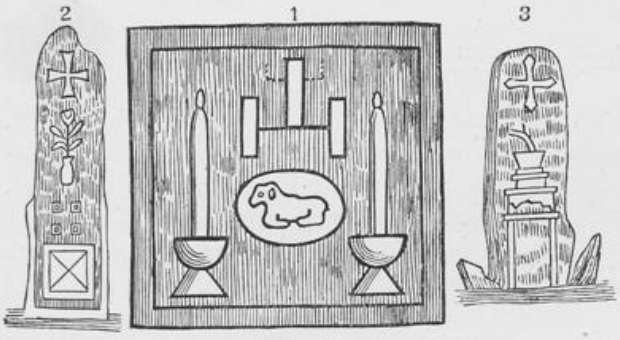


Abb. 159 1 christlicher Opferstein, 2 u. 3 Grabsteine in der Mongolei
(Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 196

Unter den zahlreichen Missionaren sind drei bedeutende Persönlichkeiten besonders hervorzuheben, deren Andenken auf dem Friedhofe zu Peking durch schöne Grabmonumente geehrt ist: der Italiener Mattheus Ricci, der als Erster (1601) nach Peking kam, der Kölner Adam Schall und der Belgier Verbiest.

Unter ihrem Einfluß wurden Architekturen und Malereien, Kupferstiche und Lackarbeiten in europäischem Sinne ausgeführt, aber mit der aus politischen Rücksichten stattfindenden Verbannung des Ordens verschwand auch alles Fremdländische in der Kunst. Die einzigen Monumente, die von den Erfolgen und Leistungen der Jesuiten, als Kulturträger Europas, Kunde gaben und den Chinesen die Überlegenheit der westländischen Wissenschaft vor Augen führten, die hochragenden astronomischen Instrumente auf der Stadtmauer zu Peking,[1]) sind nicht von den Chinesen, sondern — von den Europäern weggeschleppt. Auch der Jesuiten-

[1]) Abbildung vgl. Kapitel über Architektur in Bd. II.

einfluß war nur oberflächlich. Die Chinesen lernten den Fassadenbau in Stein[1]) und die Malerei mit Ölfarbe in europäischer Perspektive und Schattenwirkung, aber sie imitierten nur als Kuriosität das Fremdländische, ohne in den Geist tiefer einzudringen.

Auch dieser Aufschwung des Christentums wurde im 18. Jahrhundert durch Verfolgungen unterbrochen. Wenn politische Ränke als Ursache vorgeschoben wurden und man in den Missionaren die Vorboten fremder Eroberer sehen wollte, so war doch der wesentliche Grund in der geringen Anpassungsfähigkeit der christlichen Lehren an die geheiligten Sitten und die Ahnenverehrung. Konnte man Konfuzianist, Taoist und Buddhist gleichzeitig sein, so verbot die Unduldsamkeit der Missionare, das Christentum den alten Sitten anzupassen.

Ein Bericht eines Nestorianers aus dem Jahre 762 über seine Erfolge bei den Uiguren ist charakteristisch: „Wiederholt bedauerten wir, daß ihr früher unwissend waret und die Geister Götter nanntet. Jetzt seid ihr schon zur wahren Erkenntnis gekommen." „Die herkömmlichen, geschnitzten und gemalten Abbildungen der Dämonen sollt ihr alle verbrennen." „Das Beten zu den Geistern und die Anbetung der Dämonen sollt ihr beides verwerfen und die Lehre des Lichtes annehmen." Das war die Sprache, mit der die Künder von der Lehre der Liebe glaubten, das mächtige Volk der Chinesen, dessen Bildung auf den vorchristlichen alten Klassikern und deren Moral, sowie auf der Verehrung seiner Vorfahren beruhte, bekehren zu können!

Hatten die Jesuiten mit großem Geschick wenigstens versucht, das Christentum den chinesischen Sitten anzupassen, so waren es Fanatiker in Rom, die statt des christlichen Glaubens die Beachtung der Formen verlangten und die Jesuiten anklagten. Eine große Literatur in Europa beschäftigte sich mit den Fragen, was erlaubt und was eine Verletzung der Religion sei. Inzwischen aber ging das Werk der Jesuiten verloren. In Peking wurden zwar einzelne Christen, meist Russen, für wissenschaftliche Arbeiten und als Dolmetscher geduldet, aber die Bekehrung hörte auf. Dazu kam, daß die Französische Revolution und ihre Folgen das Interesse Europas von Ostasien ablenkte.

Judentum[2])

Als Mattheus Ricci in Peking war, besuchte ihn (1603) ein Jude aus Kaifangfu, der zum Doktorexamen in der Hauptstadt weilte, in der Hoffnung, einen Glaubensgenossen zu finden. Er erzählte, daß der Pentateuch in seiner Vaterstadt bekannt sei, und dort ebenso wie in Hangtshou zahlreiche Juden ansässig seien. Da Ricci nicht selbst reisen konnte, schickte er den Jesuiten Aleni (1613) in die Hauptstadt von Honan, der dort eine Synagoge mit hebräischen Schriftrollen, die die Priester lesen konnten, und eine Gemeinde von etwa 500—600 Köpfen mit eigenartigen Gebräuchen vorfand.

Wann und woher die Juden kamen, steht nicht fest. Favier[3]) weist darauf hin, daß chinesische Geschichtschreiber von Menschen berichten, die unter Kaiser Ching Wang aus „Ni-li" nach China kamen und diese vielleicht Juden vom „Nil" aus Ägypten gewesen sein können. Nach derselben Quelle soll es jedenfalls feststehen, daß unter der Choudynastie (bis 249 v. Chr.), wahrscheinlich zur Zeit Nebukadnezars, Juden nach China gekommen sind.

Verschiedene Inschriften, die von einander abweichende Angaben enthalten,

---

[1]) Abbildung vgl. Kapitel über Architektur in Bd. II.

[2]) Die umfangreiche Literatur zusammengestellt in: The Jewish Encyclopædia, Funk-Wagnalls Co., London 1907, Bd. IV, S. 33—38. — *Yule*, The book of Ser Marco Polo, 2. Ausgabe, London 1903, Bd. I, S. 346—47.

[3]) *Favier*, Péking, S. 34.

und außerdem mündliche Traditionen sind erhalten. In Cochinchina sollen Israeliten lange Zeit vor Christi Geburt ansässig gewesen und von dort nach China eingewandert sein. Die Inschrift der gleich zu erwähnenden Tafel von Kaifangfu vom Jahre 1512 besagt, daß Juden zuerst unter dem Kaiser Mingti in der Hanzeit (58—75 n. Chr.) vom Westen nach China gekommen sind, und es ist daher wohl möglich, daß, wie andere Chinesen annehmen, „im Jahre 73 — mithin drei Jahre nach der Zerstörung Jerusalems durch Kaiser Titus — mehrere jüdische Familien über Persien durch Khorassan und Samarkand nach China einwanderten und sich ansiedelten." Doch alle diese Angaben sind höchst zweifelhaft.

Die ersten glaubwürdigen Nachrichten haben wir aus dem Anfang der Tangzeit. Damals sollen mehrere Synagogen in Tshangyan in der Provinz Shansi gestanden haben, und in chinesischen Geschichtswerken wird aus dieser Zeit die Ernennung eines Beamten erwähnt, der die Gerichtsbarkeit über die Juden ausübte und ihre Gemeindeangelegenheiten vertrat. Arabische Reisende aus dem Ende des 9. Jahrhunderts berichten von einer Anzahl jüdischer Gemeinden, und daß 877 bei der Erstürmung Kantons durch die Rebellen auch zahlreiche Juden umgekommen sind. Nach einer Inschrift zu Kaifangfu vom Jahre 1489 sollen jüdische Familien in der Sungzeit nach China von Indien gekommen sein und zum ersten Male Geschenke an den Kaiserhof überreicht haben. Marco Polo [1]) erwähnt nur einmal die Juden, und zwar traf er 1286 einige in der Mongolei nach der Besiegung des Mongolenfürsten Nayan durch seinen Vetter Kublai Khan.

Der Araber Ibn Batuta kam (1345) nach Hangtshou in der Provinz Tshekiang, wo er ebenfalls eine jüdische Gemeinde mit mehreren Bethäusern vorfand.

Die wichtigsten Nachrichten sind auf einer Steintafel zu Kaifangfu eingegraben, die heute einsam zwischen Trümmern steht. Sie ist in chinesischer Sitte senkrecht stehend auf dem Rücken einer großen Schildkröte als Symbol der Ewigkeit errichtet. Ihre Inschrift von 1489 besagt, daß 70 jüdische Familien, die Baumwollzeuge als Tribut aus dem Westen gebracht hatten, sich auf Befehl des Kaisers in Kaifangfu niedergelassen haben. Ein Datum ist nicht angegeben. Auf Kosten der Regierung wurde 1163 eine Synagoge zu bauen begonnen und 1279 vergrößert. 1390 verlieh der Kaiser Taitzu, der Begründer der Mingdynastie, besondere Privilegien. 1421 wurde die Synagoge von einem vom Kaiser sehr geschätzten Mediziner repariert und nach ihrer Zerstörung (1461) durch das Übertreten des Gelben Flusses von neuem und in erweitertem Umfange aufgebaut. Neue Schriftrollen und die innere Einrichtung wurden von Juden, die das Examen gemacht hatten, geschenkt.

Verschiedene Holztafeln mit Inschriften waren im Innern des Gotteshauses aufgehängt. Eine war 1421 beim Neubau vom Kaiser Yunglo verehrt. Eine andere von 1512 gab einen Abriß der Religionsansichten, von denen für uns folgender Passus von Interesse ist: „Alle diejenigen, welche versuchen, Gott mittels Bilder oder sonstiger Nachbildung darzustellen, beschäftigen sich vergeblich mit leeren Formen."

Eine dritte Tafel von 1663 erzählt von der Zerstörung des Tempels in der Mandschurevolution und dem Neubau im Jahre 1653. Nur eine Betrolle wurde damals gerettet und dann zwölf Abschriften auf Pergamentleder hergestellt.

Wiederholt haben Missionare Kaifangfu besucht, und 1721 hat der Mönch Domengo genaue Pläne und Beschreibungen der Synagoge gemacht (Abb. 160). Vier Gebäude mit der Front nach Westen, nach Jerusalem hin, wurden durch Höfe getrennt. Im ersten Hof stand eine Ehrenpforte in chinesischer Art mit dem Namen Gottes und das Badhaus. Es folgten Aufsehergebäude im zweiten und Kapellen für Wohltäter im dritten Hofe, im vierten stand die eigentliche Synagoge im chinesischen Hallenstil, von Säulen in doppelter Reihe umgeben, und ein ehernes Weih-

[1]) *Yule*, The book of Ser Marco Polo, 2. Ausgabe, London 1903, Bd. I, S. 343.

rauchgefäß. Dort war auch der Platz, wo den Schlachttieren nach alter Sitte die Sehnen ausgerissen wurden.

Mitten in dem Betraum (Abb. 161) stand der „Thron Moses", ein kunstvoll geschnitzter Stuhl mit gesticktem Kissen zum Auflegen der Schriftrolle, und über ihm ein Thronhimmel, an dem die Tafel des Kaisers Yunglo angebracht war. Auf einem Tisch standen sechs Leuchter um ein Weihrauchgefäß, und an den Wänden hingen lange Holztafeln mit den zehn Geboten in goldenen Lettern. An Stelle der Tieropfer wurden nach chinesischer Sitte Räucherkerzen verbrannt.

1850 war die Synagoge noch vorhanden, aber in der Taipingrevolution (1853—1864) wurde sie völlig vernichtet. Die Gemeindemitglieder sind zerstreut, die Schriftgelehrten des Hebräischen verstorben. Heute sind nur noch wenige arme Juden ansässig, die mit Chinesinnen verheiratet sind und keine Versammlungen mehr abhalten, so daß die Kinder kaum mehr eine Erinnerung an die durch 1800 Jahre bewahrte Tradition haben. Die Steintafel von 1489 steht einsam aufrecht zwischen Trümmern.

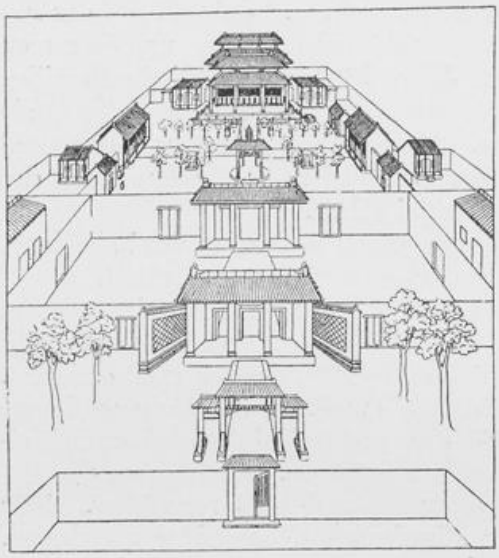


Abb. 160 Die jüdische Tempelanlage zu Kaifangfu, mit Höfen, Toren und dem heiligsten Tempel, nach einer Skizze der Jesuiten Domengo und Brucker, errichtet 1279, restauriert 1489 und 1653 (Aus: Adler, Chinese Jews, Oxford, Juni 1900) Text s. S. 199

Aus dem Westen brachten die jüdischen Familien Baumwollzeug, aber keine Kunstwerke. An eigenen Kultgeräten besaßen sie nichts anderes als die hebräischen Schriftrollen. Der Jesuit Aleni (1613) fand die fünf Bücher Mosis in hebräisch, deren Wortlaut mit der europäischen Ausgabe von Plantin genau übereinstimmte. Aber die Rolle war frühestens 1461 oder nach anderer Angabe noch später durch Mohammedaner in Shensi von einem Israeliten erworben. Zerschnittene Teile der letzten Rolle wurden 1850 verkauft und sind nach Europa gekommen.

Die Inneneinrichtung, sowie der Bau des Gotteshauses war chinesisch und zeigte keinerlei fremden Einfluß.

Lamaismus

Im 7. Jahrhundert trat China mit dem buddhistischen Tibet zuerst in Berührung. Eine Tochter des Kaisers wurde an den tibetischen Fürsten verheiratet und später als „weiße Tara" unter die Götter versetzt. Die Nachkommen haben jahrhundertelang im Reiche geherrscht.

Der Buddhismus entwickelte sich dort in ganz ungewöhnlicher Weise, die sonst nirgends in der Welt beobachtet ist. Die Bettlermönche der eigentlichen Lehre wurden zu einer Priesterkaste, welche die politische Herrschaft neben dem nominell bestehenden Herrscher ausübte. Sogar das Zölibat, eins der Grundgesetze Buddhas, wurde aufgehoben, um die Macht der Priesterkaste erblich zu machen. Im 13. Jahrhundert unterstützte Kublai Khan die Hierarchie und verlieh einem berühmten Klausner besondere Ehrentitel. Die Priester, an ihren roten Röcken und Mützen erkenntlich, kamen oft nach Peking, durften dort Handel treiben und wurden von dem Kaiser mit Titeln belehnt, obgleich eine politische Oberhoheit Chinas eigent-

lich nicht bestand. Als die ausschweifende Herrschaft der „rotröckigen" Priester immer mehr Unwillen erregte und der Glaube in Zaubereien und Aberglauben ausartete, entstand (um 1450) im Süden von Tibet eine neue Lehre.

Tsongkhaba war der geistige Leiter; er zog als Wanderlehrer herum und predigte Rückkehr zur ursprünglichen Lehre Buddhas. Zum Unterschiede von dem alten Regime legten seine Anhänger gelbe Kleider und Mützen an. Er wurde noch vor seinem Tode (1478) als der geistliche Leiter der lamaistischen Hierarchie anerkannt und setzte zwei Nachfolger ein, die sich in die Herrschaft teilen mußten, indem der eine die politische Leitung — Dalai-Lama — und der andere die Sorge für die Reinheit der Lehre — Panschen Lama — übernahm. Tsongkhaba versprach beiden die stetige Wiedergeburt, und so kam es, daß im Volke allmählich diese geistlichen Oberhäupter als lebende Buddhas verehrt wurden.

Der Dalai-Lama siedelte nach Lhassa über und begründete eine kirchliche Herrschaft, neben der die Macht des Fürsten völlig verkümmerte.

China hörte von den lebenden Buddhas erst im Anfang des 16. Jahrhunderts, sandte 1000 Krieger, um den Dalai-Lama nach Peking einzuladen, aber letzterer lehnte ab, und ein zwangsweiser Versuch wurde vom Volke abgeschlagen. Der Kaiser Chiaching (1522 bis 1567) verfolgte die gelben Mönche und versuchte den Taoismus in Tibet zu stärken, aber alle Bestrebungen waren vergeblich. Als die Mingdynastie gestürzt wurde, war die Herrschaft des Dalai-Lama überall anerkannt, und die Nachkommen der alten Fürsten verloren völlig ihre Bedeutung. Ein letzter Kampf um die Herrschaft entstand. Die Mandschu hatten die Lehre der „gelben Mütze" angenommen, und daher rief der Dalai-Lama den Mandschufürsten (1648) zu Hilfe. Dieser, der damals noch nicht als chinesischer Kaiser anerkannt war, eilte herbei und unter der Form, den Schutz des buddhistischen Papsttums in Tibet zu übernehmen, machte er Tibet zur chinesischen Provinz.

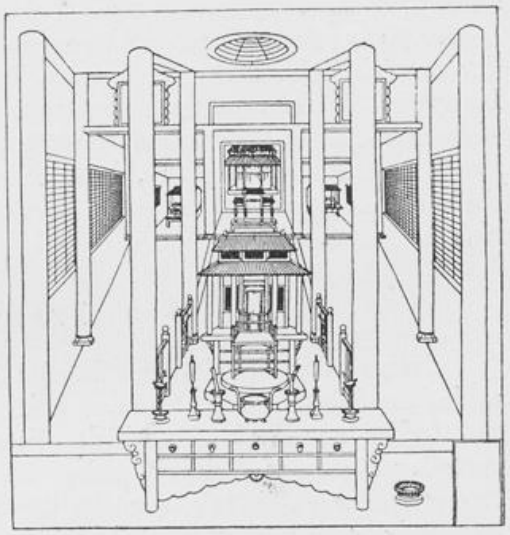


Abb. 161 Inneres des jüdischen Haupttempels (s. Abb. 160); vorn: Tisch mit Weihrauchgefäßen, dahinter auf rundem Podest der „Stuhl Moses" mit Kissen zum Auflegen der heiligen Schriftrollen (Aus: Adler, Chinese Jews, Oxford, Juni 1900)
Text s. S. 200

Bei späteren Aufständen und feindlichen Einfällen griff China wiederholt ein, bis endlich 1758 völlige Ruhe herrschte; allerdings hat China seit dieser Zeit eine ständige Garnison in Tibet. 1652 kam der Dalai-Lama nach Peking, und der Kaiser erbaute zur Erinnerung eine Pagode.[1]) Auch mehrere andere Lamaserien wurden mit der Zeit in der Hauptstadt angelegt, bei denen der Einfluß der tibetischen Architektur zu erkennen ist.

Im wesentlichen zeigt die heutige tibetische Kunst den chinesischen Stil zur Zeit ihrer Entstehung, also den Mingstil. Die Götterfiguren und die Symbolik, sowie einzelne Formen sind eigenartig, aber künstlerisch konnte Tibet keine eigenen Gedanken formen.

---

[1]) Abbildung vgl. Kapitel über Architektur in Bd. II.

Manichäismus

Bei der Krönung Sapors I. von Persien (242) in Persepolis erklärte sich ein junger Mann selbst zum Propheten. Cubricus, der Sohn armer, aber vornehmer Eltern in Babylon, war in Indien und Zentralasien gereist, lebte in einer Höhle und beschäftigte sich mit Malen, wahrscheinlich mit Ausmalen der Höhlen- und Tempelwände, die wir als alte Kunst in Turkistan kennen gelernt haben. Nach seiner Tätigkeit als Maler nannte er sich Mani mit der Ableitung: Manichäus. Er erhielt viele Anhänger, aber wurde später zum Tode verurteilt, und seine Leiche wurde über dem Tore von Persepolis als warnendes Beispiel aufgehängt.

Nach seinem Tode verbreitete sich seine Lehre schnell von Syrien und Palästina bis Frankreich und Spanien. Weitere Anhänger wurden in Ceylon, Indien und Zentralasien geworben, von wo aus die Lehre wahrscheinlich vor 500 nach China drang. In der Kaiserstadt Singan und vielen anderen Orten wurden Tempel errichtet. Ob der manichäische Kult bildnerische Darstellungen gekannt hat, wissen wir nicht. Längst ist die Lehre ausgestorben und alle Tempel sind zerstört. In Turkistan sind viele manichäische Manuskripte ausgegraben worden. Vielleicht geben sie uns Auskunft, und es wäre denkbar, daß unter den zahlreichen Freskomalereien auch manichäische Motive enthalten sind.[1]) Aber einen eigenen künstlerischen Stil hat der Glaube nicht geformt.

Fremde Völker

Neben den Missionaren kamen fortgesetzt fremde Handelskarawanen und zahlreiche Schiffe. Fast zu allen Zeiten war ein reger Handelsverkehr nach Japan und Indien zur See und nach den Staaten Zentralasiens zu Lande. Viele Völkervertreter kamen an den kaiserlichen Hof, und besonders unter diesem Einfluß werden in der späteren Zeit mit Vorliebe die 500 Schüler Buddhas in den verschiedensten Menschenrassen dargestellt. Auf frühen buddhistischen Bildern (Taf. I) sind nicht nach der Natur, sondern der Tradition folgend, die Typen nachgebildet.

Die Kaufleute, nur interessiert für den Vorteil ihres Geschäftes, auch meist ungebildet und nur kurze Zeit im Lande sich aufhaltend, haben für den Austausch kultureller Güter gar nichts getan. Die Araber, Perser und Inder haben als Kaufleute ebensowenig einen Kultur- oder Kunsteinfluß ausgeübt wie Marco Polo, der jahrelang am Hofe weilte. Und ebensowenig taten später die Portugiesen und Holländer. Letztere haben sogar genau wie die Engländer und bis zur modernsten Zeit alle übrigen Nationen das Urteil in Europa über chinesische Kunst getäuscht, indem sie minderwertige Exportware als gute Kunstobjekte des Ostens ausgaben.

Wenn wir bedenken, wie chinesische Porzellane die Malerei à la porcellana in Italien, die Delfter Fayencenfabrikation, die Meißener Porzellanmanufaktur, wie chinesische Dekorationsmotive die „Chinoiserie" des 18. Jahrhunderts auf allen Gebieten des Kunstgewerbes hervorgerufen, und wie japanische Holzschnitte einen Einfluß auf Whistler und die „Modernen" der Malerei ausgeübt haben, so finden wir umgekehrt in China nichts Ähnliches. Mit der Einführung des Buddhismus war die Reihe der fremden Einflüsse geschlossen. Das Gebäude der Kunst, auf den ursprüng-

[1]) Die sehr reichen und interessanten Funde aus Turkistan, die *von Lecoq* mitgebracht hat und die im Völkermuseum zu Berlin der Aufstellung harren, werden vielleicht Aufschlüsse geben. Leider war es mir nicht möglich, das Material zu verwerten, da die in Angriff genommene Publikation des Forschers noch nicht vorliegt.

lich fremdländischen Elementen aufgebaut, war in der Tangzeit zu einer nationalen Einheit vollendet. Staatsform und Sitten, Sprache und Schrift, Glaube und Tradition, daneben die Eigenarten der Rasse und des Klimas, zusammengekittet durch eine historische Entwicklung, waren so innig mit der Kunst verbunden, daß keine neue Macht eine irgendwie tiefeingreifende Veränderung hervorrufen konnte.

Zusammenfassung

China war ein Tummelplatz fast aller Religionen und Nationen der Welt seit 2000 Jahren. Welcher Wechsel der Völker und Kulturen in Europa, welche Beharrlichkeit in China! Dieses konservative Festhalten an dem immerhin begrenzten, nationalen Kunstschatze hat ein solches Durchdringen des ganzen Volkes mit dieser Kunstsprache zur Folge gehabt und andererseits die Kunst so sehr zum Ausdruck der Volkspsyche gestaltet, daß kaum anzunehmen ist, daß in moderner Zeit eine wesentliche Änderung eintritt.

Die Kunst ist für den Chinesen etwas anderes als für uns; ihm ist sie ein Teil des Inhaltes seiner Ideen geworden, für uns ist sie nur eine Form geblieben; deshalb können wir ständig wechseln, nicht aber der Chinese. Daher kommt es, daß, nachdem die nationale, chinesische Kunst entstanden war, die vielen fremden Völker zwar Handelsprodukte bringen und tauschen, aber keinen künstlerischen Einfluß gewinnen konnten.

IV. Sungzeit (960—1280)

Nördliche Sungdynastie 960—1127 (Kaiser Huitsung 1101—1125)
Südliche Sungdynastie 1127—1280

Allgemeines

Wie die Religion, die Literatur, die Regierungsform, die Schriftsprache und die Weltanschauung seit den Tagen der Hanzeit immer die gleiche und einheitliche für das ganze Reich geblieben sind, so erscheint die Kunst der letzten tausend Jahre als eine Weiterbildung der in der Tangzeit geformten Gestalt. Es fehlen jene umwälzenden Veränderungen, die in Europa die verschiedenen Staatenbildungen, Religionsformen und Regierungssysteme und nicht zuletzt die Entwicklung der Wissenschaft gezeitigt haben. Die wirtschaftlichen und geistigen Strömungen in China haben die Ausführungsart und die Vorliebe für gewisse Sujets beeinflußt; bald herrscht die aufbauende Linienzeichnung vor, bald die verschwimmende Tönung, bald werden stimmungsvolle Landschaften, bald erzählende Genrebilder bevorzugt, aber immer ist es die gleiche Weltanschauung, die die Kunstwerke beherrscht.

Diese Kunst, durch den Geist der einheimischen Prosa und Dichtkunst, durch das Studium der Geschichte und Philosophie im Laufe der Zeit immer mehr bereichert und immer stärker beeinflußt, entwickelte sich aus eigener Kraft zu jener Vollendung, die in der Sungzeit einen Höhepunkt der Weltkunst bedeutet. Die national-chinesische Kunst der Sungzeit war es, die für die Malereien Japans, besonders in der Blütezeit des 15. und 16. Jahrhunderts, als ideales Vorbild galt — ähnlich wie die italienische Renaissance für Deutschland —, die nach Persien und Indien gelangte, von wo aus Rembrandt sie kennen lernte, [1]) und die auch direkt zu den großen

[1]) *Sarre* gibt Abbildungen von indischen Originalarbeiten aus der Mogulzeit und daneben von Tuschzeichnungen von Rembrandt, die deutlich die Benutzung des fremdländischen Vorbildes zeigen. Jahrbuch der K. Preußischen Kunstsammlungen, Berlin 1904. — *Havell*, Indian sculpture and painting, London 1908, S. 203 erwähnt weitere Tuschzeichnungen von Rembrandt, die nach Mogulminiaturen ausgeführt sind. Im British Museum ist eine Zeichnung nach einer Mogulminiatur im Ethnographischen Museum zu Berlin „Akbar (oder Jehangir) auf dem Thron" und eine Malerei nach einer indischen Malerei „Indischer Prinz zu Pferde". Im Louvre ist eine Studie „Timur auf dem Thron", welche ebenfalls in freier Übertragung eine Miniaturmalerei in Berlin als Vorbild erkennen läßt. Wenn aber *Havell* in seinem schön ausgestatteten Buche, das zum erstenmal in ausgewählten Werken die Kunst Indiens zeigt, so weit geht, daß er in den indischen Arbeiten des 17. Jahrhunderts eine rein nationale Fortsetzung der Kunst aus den Tempelmalereien des 5. Jahrhunderts erblickt, so scheint er zu übersehen, daß diese Tempelkunst mit ihrer strengen antiken Linienführung eine eigene Schule der Kultbilder in Indien und China geblieben ist, und daß die tonige Helldunkelmalerei nach unserer bisherigen Kenntnis zuerst und ausschließlich in China in der Tang- und Sungzeit nachzuweisen ist, während sie wahrscheinlich unter dem Einfluß chinesischer Kultur erst im 15. Jahrhundert in Indien und im 13. Jahrhundert in Persien aufkam.

Meistern Italiens gedrungen sein muß. In den märchenhaften, monochromen Felsenlandschaften auf der Joconda und S. Anna von Leonardo da Vinci sind Anklänge an jene phantastische Landschaftsmalerei, mit der China die Kulturwelt beschenkt hat, zu erkennen. Mit dem Porzellan zugleich werden im 15. Jahrhundert längst verloren gegangene chinesische Malereien nach Italien gelangt sein. Watteau hat in der Zeit der „Chinoiserie" ebenfalls derartige chinesische Hintergrundkulissen monochrom gemalt, z. B. auf dem Bilde „L'embarquement pour Cythère" im Louvre.[1]) Es ist der Geist jener chinesischen Lyrik, deren Zauber selbst von Goethe geschätzt und nachgeformt wurde (s. S. 34), niedergeschrieben im Stile der chinesischen Impressionsmalerei aus der Sungzeit.

Im vorigen Kapitel hatten wir den gefeierten Wu Taotze als den Vollender der Figurenmalerei und zugleich als den Bahnbrecher der neuen Zeit in der flüchtigen Stimmungsskizze und Wang Wei als den Begründer der romantischen Landschaftsschule kennen gelernt. Dieser Weg, den die großen Talente zuerst beschritten, wurde von den Sungkünstlern weiterverfolgt und zur Vollendung gebracht. Immer

---

[1]) An dieser Stelle kann ich die Einwirkung asiatischer Kunst auf die Malerei Europas nur kurz erwähnen. Der Einfluß japanischer Holzschnitte auf Whistler und die „Modernen" ist von den Künstlern selbst bezeugt. Die „Chinoiserie" des 18. Jahrhunderts bezeichnet schon in ihrem Namen das vorbildliche Land; aber die Nachahmung ist sehr äußerlich und beschränkt sich im wesentlichen auf das luxuriöse Kunstgewerbe. Jede Zeit und jedes Land nimmt nur das auf, was die gerade vorhandenen Bedürfnisse befriedigen kann. Im 18. Jahrhundert war in Frankreich und England die nationale Malerei so stark entwickelt, daß ein umgestaltender Einfluß wie in den Zeiten der tastenden Neuerer der letzten Jahrzehnte nicht möglich war.

Der Experimentator und Pfadfinder Leonardo da Vinci benutzte das chinesische Vorbild nicht zur Gestaltung selbständiger Kunstwerke, sondern fügte dem italienischen Bilde in alter Technik statt des bisherigen, sachlich erzählenden Hintergrundes einen mehr stimmungsvollen, wenn auch phantastischen in chinesischer Sungart an.

Rembrandt fand bei seinem Streben nach Helldunkelwirkungen in den asiatischen Miniaturen ein geeignetes Vorbild, das in seiner stark individuellen Verarbeitung kaum wiederzuerkennen wäre, wenn nicht der Zufall Originale Indiens erhalten hätte, die inhaltlich mit den nachempfundenen Werken des Meisters übereinstimmen.

Im 15. und 16. Jahrhundert sind nur vereinzelte Werke des Ostens nach Europa gelangt, aber sie genügten, um durch die Hand der Meister befruchtend zu wirken. Im 18. Jahrhundert sind wiederholt Chinesen in Europa gewesen, aber ihr Einfluß ist auf dem Gebiete der Malerei viel unbedeutender als der der chinesischen Bilder. *Charles Smith* in seinen British Mezzotinto portraits, Part II, S. 608, Nr. 10, gibt die Gravur eines Chinesen von J. Grozer nach H. Daulows mit der Unterschrift: „Euhun Sang Lum Akao from Makao", der 1793 in London ankam. Ein zweiter Chinese befindet sich auf einem Gemälde von Zoffany in Windsor Castle. Das Bild wurde 1772 ausgestellt und ist im Katalog (Nr. 290) als: „The portraits of the academicians of the Royal Academy" bezeichnet und 1773 von Earlon als Schabkunstblatt veröffentlicht. Wir sehen neben Reynolds und Gainsborough den chinesischen Kollegen, der „Tan-Chet-qua, ein chinesischer Künstler", genannt wird, aber kein Werk von ihm ist bekannt geworden, und kein Einfluß ist bei irgend einem englischen Zeitgenossen zu beobachten. Ob dieser Chinese wirklich Mitglied der Akademie gewesen ist, scheint sehr zweifelhaft. Nagler bezeichnet ihn zwar als solches, aber er hat keine andere Quelle als das Bild von Zoffany. In den meisten Büchern über die Akademie (*W. Sandbey,* History of the Royal Academy; *Graves,* The Royal Academy of Arts, a complete dictionary of contributors and their works; *Hodgson* and *Eaton,* The Royal Academy and its members, 1768—1830, Murray 1905) wird ein chinesischer Name nicht angegeben. *Campbell Dodgson* vom British Museum, der so freundlich war, für mich Nachforschungen anzustellen, kommt daher zu dem Schlusse, daß Tan-Chet-qua kein Akademiker, vielleicht ein Schüler gewesen ist. Sein Porträt dürfte wohl nur der Kuriosität wegen von Zoffany abgemalt worden sein.

stärker herrschte die poetische Empfindung, die aus der Ballade das lyrische Gedicht, aus der meisterlichen Schilderung der Natur ein romantisches Stimmungsbild schuf. Waren früher bedeutungsvolle Symbole (Abb. 140) oder Einzelmotive der Landschaft (Abb. 134) dekorativ den Figuren beigefügt, so wurden jetzt die Menschen, um den Ausdruck ihrer Gedanken und Empfindungen zu verstärken, in eine passende Landschaft gesetzt.

Erzählten die Balladen in epischer Breite zwar auch von Liebe, aber noch mehr von Kriegen und Jagden, Trinken und Spielen, so wurden die lyrischen Gedichte zu kurzen Stimmungsversen gestaltet. Aus der langen Bildrolle, die das Leben der Tiere und Menschen in der Landschaft schilderte, wurde das abgepaßte Rollbild, das nur einen kleinen, aber bedeutungsvollen Ausschnitt der Natur wiedergibt. Wir werden später sehen, wie schließlich eine Landschaftsskizze oder selbst eine einzelne Pflanze als Ausdruck der Stimmung genügte.

Nicht die Weintrauben eines Zeuxis, an denen, durch die Naturwahrheit irregeführt, die Vögel pickten, sondern die Seele der Natur wollten die Sungkünstler wiedergeben. Nicht eine wissenschaftliche Abschrift der Natur, sondern eine Niederschrift des Gesehenen und Empfundenen, häufig nur des Erträumten! Die Natur wurde ihnen zu einem Spiegel ihrer philosophischen Spekulationen, in ihr sahen sie nicht die schaffende Kraft, sondern den „Geist des Drachen".

Und noch eine Reihe weiterer Vorstellungen müssen wir uns klarmachen, um zu verstehen, was die Chinesen der Sungzeit wollten, und um zugleich zu erkennen, welche Momente zu dieser eigenartigen Kunstauffassung führten.

Im späteren Griechenland und ihm folgend in ganz Europa ist der Mensch als Persönlichkeit der Mittelpunkt in der darstellenden Kunst. Seine Handlungen und seine Gefühle in Freud und Leid, in Haß und Liebe werden dargestellt. Anders in Asien! Der Asiate will nicht seelisch erschüttern, sondern seiner Weltanschauung entsprechend erheben und beglücken. Philosophische Betrachtungen will er anregen, das Ewigkeitsmoment in Schönheit und Ruhe darstellen.

Aber jene begehrende Sinnlichkeit oder jene tiefe Innerlichkeit der europäischen Welt ist ihm fremd. Dem Chinesen gilt im Sinne der alten indischen Brahmanenlehre die einzelne Menschenseele nur als ein Teilchen der Allseele. Und er glaubt, daß in steter Neugeburt sie immer neue Erdenformen annimmt. Alle atmenden Wesen und selbst die Götter sind diesem Gesetz der Seelenwanderung unterworfen. In Millionen von Jahren setzt sich der Kreislauf durch Dämonen-, Tier-, Menschen- und Götterleiber fort, und der Abschluß, der feste Ruhepunkt, die dauernde Seligkeit ist erst erreicht, wenn man ein Buddha geworden und in das Nirvana eingegangen ist. Das Nirvana ist ein Nichts, kein Himmel, und daher in der Kunst nicht darstellbar.

Es gibt also eine Erlösung, aber keinen Erlöser, keinen Gott, und daher fehlt auch in der Kunst die Gottesgestalt. Buddha ist nur ein Mensch, der durch seine Tugenden und seine Erkenntnis dieses Ziel der Ruhe erreicht hat. Und da dieses Letzte und Höchste nicht durch Kraft und Arbeit und Taten erreicht wird, sondern durch Selbstläuterung, durch das eigene innere Leben, so kommt mit dem Siege des buddhistischen Lebensideales auch in der Kunst vorwiegend die Darstellung der in sich gekehrten Heiligen und Götter, der philosophierenden Weisen und Buddhaschüler auf, kurz der Menschen des Denkens und Empfindens im Gegensatz zu den Schilderungen der Handlungen, die wir in kraftvoller Bewegung auf den Steinreliefs aus der Hanzeit angetroffen haben.

Der Mensch an sich hat keine selbständige Bedeutung, sondern ist nur der Träger von bestimmten Ideen und Empfindungen allgemeiner Art. Seine persönlichen Begierden soll er unterdrücken, soll er töten, lehrt Buddha. Der einzelne

Mensch ist nur ein Teil des Ganzen, und daher erlangt er auf dem Bilde nicht jenes Übergewicht wie in europäischen Malereien. Die Landschaft, die ihn umgibt, die symbolischen Tiere sind gleichwertige Teile in der Darstellung, gleich bedeutungsvolle Träger der Ideen oder Empfindungen, die stets das Wesentliche sind. So behält die Landschaft den gleichen Wert, wenn ein Teil, der Mensch, in ihr fehlt.

Dieses Aufgehen des Menschen in dem umfassenden Begriffe der Weltreligion und weiter in dem Staat und der Familie entspricht dem kommunistischen Geiste, der auch in Europa bis zum Mittelalter herrschte, bis in der Renaissancezeit die Entwicklung des Individualitätsbegriffs immer mehr Bedeutung gewann und schließlich siegte. Der Gegensatz der kommunistischen und individuellen Weltanschauung ist vielleicht einer der tiefsten und einschneidendsten Unterschiede zwischen dem Osten und dem Westen der Welt.

Die Liebe zu der Natur ist als Vermächtnis ältester Zeiten dem Ostasiaten stets treu geblieben. Wir sahen wiederholt, wie sich in seiner Empfindung Natur und Kunst zum Gottesdienste vereint.

Für die Weltanschauung des klassischen China gilt vieles, was Groddeck in seinen geistvollen Ausführungen[1]) von der Antike sagt:

„Einer der Grundunterschiede der Moderne gegenüber der Antike ist die Stellung der Religion zur Natur. Der Grieche sah überall Gott. Die Natur war ihm etwas Verehrungswürdiges, etwas Furchterregendes. Wir modernen Leute mit unserer nackten Skrupellosigkeit können gar nicht verstehen, warum der Grieche der guten Zeit so seltsame Gebräuche einhielt, wenn er einen Baum fällte oder ein Tier jagte. Wir lächeln über die abergläubische Furcht. Leider ist uns mit der Furcht auch die heilige Scheu entflohen. Wir stehen in gar keinem Verhältnis zur Natur als dem des Ausnutzers gegenüber dem Ausgenutzten." „Die Natur ist uns entgottet. Dem danken wir allerdings all unsere Fortschritte in der Technik, in der Zivilisation, aber an Kultur haben wir dafür eingebüßt, an innerem Seelenwert. Der antike Mensch bildete sich nicht ein, Mittelpunkt der Welt, Herrscher der Erde zu sein, o nein, eher das Gegenteil."

„Die höchsten Kunstwerke sind wie die Berge, Flüsse und Täler Werke der Natur." „Aus dem Einssein mit der Natur lernt die Menschheit ihr höchstes Gut, die Dichtung, ganz gleich, ob sie in Worten, Tönen, Farben, Formen oder Linien dichtet." „Ein Mensch, der nur des Menschen Seele durchforscht und ihm in Leidenschaft, Streben, Schmerz, Härte und Weiche, in Freundschaft und Kampf mit anderen Menschen darzustellen sucht, der ist niemals ein Dichter, und wenn er das Menschenherz tiefer durchschaute und wahrer sein Wesen darzustellen vermöchte als Shakespeare. Er bleibt immer und ewig ein Psychologe, ein Charakterdarsteller, er ist, um es deutlich zu sagen, ein Schauspieler, der aus der Wahrheit ein Stück herauswählt und zur ganzen Wahrheit fälscht."

Dieses Sicheinsfühlen mit der Natur, im Gegensatz zur modernen Entwicklung des Ichbewußtseins, bezeichnet Groddeck nach einem Worte Goethes als „Gottnatur". „Der Germane, genau so wie der Grieche der guten Zeit, verstand Gottnatur, er fühlte sich als Teil im Ganzen, als Glied. Der Gedanke, daß der Mensch Herr der Erde sei, daß seinetwegen die Welt geschaffen sei, daß er eine unsterbliche Seele besitze, lag ihm fern."

Drei Meister europäischer Kultur führt Groddeck als Vermittler dieser Weltauffassung an:

Goethe besonders in seinem „Hermann und Dorothea". „In diesem Gedicht

---

[1]) *Groddeck*, Hin zur Gottnatur, Leipzig 1909, S. 14, 31, 34, 40, 50, 52, 91.

ist keine Grenze zwischen Mensch und Natur. Der Mensch ist darin ein Stück Natur und die Natur ein Stück Mensch."

Leonardo da Vinci: „. . . . Diese Zeit brachte den Mann hervor, der ähnlich wie Goethe über allen Religionen stand, der Gottnatur hatte, weil er Wissenschaft und Kunst besaß, Leonardo da Vinci." „In seinen Werken redet dieses Kulturgefühl aus den wunderbaren Landschaften; allen kommenden Zeiten war damit die Malerei an die Natur festgebannt. Sie konnte nicht wie die anderen Künste sich schrankenlos der Menschenverehrung, der Menschenanbetung hingeben, sie konnte nie mehr ganz psychologische Kunst werden. Die Landschaftsmalerei war durch Leonardo zu einer Höhe gehoben worden, von der sie nicht mehr verdrängt werden konnte."

Rembrandt: „Auch der merkwürdigste aller Maler, der, ganz einzig dastehend, in sich die Kunst der Psychologie und der Gottnatur vereinigte, der Holländer Rembrandt, ist im Grunde ein Schüler Leonardos." „Kein Maler hat aber auch Bilder geschaffen, aus denen so Gottnatur spricht, wie aus denen Rembrandts."

Die inneren Zusammenhänge dieser drei Genies hat Groddeck aus rein ästhetischer Betrachtung mit feinem Verständnis erkannt, während meine obigen Ausführungen — Monate vor Kenntnisnahme des Groddeckschen Buches geschrieben — die Beeinflussung aus gemeinsamen chinesischen Quellen für die Werke gerade dieser drei Meister historisch nachzuweisen versuchte. Goethes eigene Worte (S. 34) betonen die Ähnlichkeit seines „Hermann und Dorothea" mit dem Geiste chinesischer Dichtung, und gewisse Eigenarten in der Farben- und Formensprache Leonardos und Rembrandts konnten wir (S. 204/05) an den Originalen vergleichen. Somit sehen wir den Geist jener Kulturschicht, die wir als die der Antike bezeichnen, das Sicheinsfühlen mit der Natur, in der chinesischen Literatur und Malerei erhalten und weiterentwickelt, um rückstrahlend die größten Genies des modernen Europa zu beeinflussen. Von den alten Griechen und Germanen zu den großen Meistern der Renaissance und zu dem Altmeister Goethe ging der Weg dieser antiken Weltauffassung über China!

Wir Modernen haben kaum mehr ein so inniges Verständnis für das Weben und Leben in der Natur, wie es in der alten Zeit des Naturkultus lebendig war. Im besten Falle empfinden wir das Werden und Vergehen oder den Kampf ums Dasein oder den Wechsel von Licht und Schatten, von Erde und Wasser, von Kälte und Wärme. Wir erfreuen uns an den schönen Farben der blühenden Blumen oder dem leuchtenden Glanze der sinkenden Sonne, aber im Altertum galten noch symbolische Nebenbegriffe, die im Zeitalter der mikroskopischen Untersuchungen nicht mehr lebendig sind. Für uns ist der Vogel ein fliegendes, zwitscherndes Tier, aber der Chinese unterscheidet die Sommer- und Winterfedern, den Ort des Nestes und des Aufenthaltes, das Familienleben und das Alter, und alles bekommt für ihn beachtenswerte Bedeutung.

Im eifrigsten Studium mit hingebender Liebe beobachtet der Sungkünstler nicht nur das Gegenständliche in der Landschaft, sondern vor allem die Stimmung. Die mystische Wirkung von Morgennebeln oder Mondscheinnächten, von Frühlingserwachen oder Winterschlaf interessierte die an der lyrischen Dichtung geschulten Literaturkreise am stärksten, so daß die gleiche Landschaft in den verschiedensten Stimmungen dargestellt wurde. Und bei den Tieren ist es wie bei den Menschendarstellungen, es wird gleichsam die Seele des Tieres erfaßt und im frischen Eindruck lebendig, aber nicht sachlich abgemalt, und dieser Stimmung wird auch die umgebende Landschaft angepaßt.

Diese Liebe zur Natur, das Entsagen des Lebensgenusses nach der buddhistischen Lehre und das geheiligte Beispiel berühmter Priester und Gelehrten aus der

Vergangenheit führte zu jenem noch heute gültigen Lebensideal: sich zurückziehen in die einsamen Berge, die Schriften der Gelehrten studieren, die Natur pflegen und bewundern, Verse dichten und Bilder malen oder wenigstens sich an ihnen erfreuen! Und diese Beschäftigung mit Philosophie und Lyrik, das Genießen der Natur und der Kunstwerke war nicht nur berauschendes Naschwerk in trauten Stunden, sondern wurde der eigentliche und wertvollste Lebensinhalt. Kaiser und Staatsbeamte entsagten ihrem Berufe in reifem Alter und widmeten sich diesen idealen Betätigungen. Gelehrte und Künstler schlugen oft die Ehren des Hofes, die Vorteile einer Stellung aus, um sich dem freien Leben des ästhetischen Genießens hinzugeben. Diese Anschauungen waren nicht neu, aber erst in der Sungzeit wurden sie allgemeiner Besitz der Gebildeten und beherrschten das Leben und noch mehr die Kunst.

Das Lesen der Schriften und das Niederschreiben der Gedanken hatte in der Tangzeit das Interesse für die Kalligraphie vermehrt. Schönschreiben war eine Kunst, die ebenso wie Dichten und Malen geschätzt wurde. Anders als bei dem europäischen Alphabet, das sich stets mit den wenigen Buchstaben wiederholt, ist die chinesische Bilderschrift mit ihren vielen tausend Zeichen zu einer persönlichen Ausdrucksfähigkeit geeignet. Die einzelnen Striche, ihre Anzahl und Zusammenfügung ist vorgeschrieben, aber die Ausführung, die Stärke und Größe der einzelnen Linie, ihre eckige oder gerundete Form, ihre ästhetische Erscheinung konnte jeder Künstler abweichend gestalten. Diese Schriftmalerei unterlag gewissen Modegesetzen, und gelehrte Schriftkenner können aus dem Duktus der Schrift die Zeit der Entstehung in einer Spanne von 3000 Jahren feststellen.

Den gewaltigen Einfluß, den diese Schreibart auf die Kunst ausgeübt hat, haben wir wiederholt beobachtet. In der Sungzeit begünstigte diese Malschrift in schwarzer Tusche die schwarzweißen Impressionen. Das Auge und die Hand des Chinesen hatte sich geübt, in dem Rhythmus des Liniengefüges und in dem Ab- und Anschwellen der Striche besondere Schönheiten zu empfinden. Jeder einzelne Pinselstrich konnte ein kleines Kunstwerk in sich sein, bedeutungsvoller als ein Ornament oder Schnörkel in Europa.

Dieses Gefühl für die ästhetischen Werte der Tuschschrift förderte das Streben, in gleicher Weise die Bilder mit wenigen, aber bedeutungsvollen Strichen zum Ausdruck zu bringen. Bei den Figurendarstellungen werden wir diese Schriftmalerei als ausschlaggebend erkennen, dagegen bei den Landschaften machte sich in der Sungzeit ein Streben, von den Gesetzen der Kalligraphie freizukommen, bemerkbar. Die Komposition der Landschaften hat nichts mehr mit der Kalligraphie gemeinsam, nur der einzelne Strich bewahrte jenes Schönheitsgesetz, das aus der Schrift erlernt war.

Die abgestuften Nuancen in Schwarz ersetzten die Wirkungen der Farben. Die Vollendung dieser Kunst war nur möglich durch die Beherrschung der Technik. Der Schreiber mußte mit freischwingendem Arm in einem Zuge die Striche hinsetzen. Die Benutzung von Wasserfarben auf der empfindlichen Seide oder dem schnell aufsaugenden Pflanzenpapier verhinderte jede Korrektur. Das Bild mußte im Kopfe völlig fertig vorhanden sein, bevor die Niederschrift begann. Dadurch entstand jene Übung, alles vorher im Kopfe zu verarbeiten und mit sicherem Auge und geübter Hand in wenigen Minuten niederzuschreiben. Ohne dieses technische Können würden die Impressionen der Sungzeit undenkbar sein.

Die Anwendung der Schwarzweißmalerei ist begrenzt. Für die Schilderung mystischer Phantasiegebilde und romantischer Landschaften ist sie jedoch ebenso geeignet wie für die flotten Impressionen, die alle Einzelheiten vernachlässigen. In vielen Fällen haben die Künstler durch ganz leichte farbige Tönungen in Braun, Grün oder Blau, oder durch Gold und Silber die Wirkung der monochromen Malerei gesteigert.

Die Wahl der schwarzen Tusche war nicht Zufall, sondern war innerlich begründet durch die Bevorzugung derartiger Sujets. Wo eine größere Sachlichkeit im Vortrag betont wird, so besonders bei den buddhistischen Bildern und den Pflanzen und Vögeln, wird die farbige Illuminierung, bald in stumpfen und matten, bald in leuchtend bunten Farben beibehalten.

Die Perspektive aus der Vogelschau, die Andeutung der Raumtiefe durch Einfügung von geradlinigen Architekturen, den doppelten Augpunkt für die Gesamtkomposition und den einzelnen Teil, die hochgestaffelte Hintergrundkulisse und die Hervorhebung des inhaltlich interessierenden Mittelpunktes durch Vergrößerung haben wir bereits kennen gelernt (S. 152/5). Diese Grundelemente wurden beibehalten, aber bereichert und vertieft.

Die Betonung der Stimmung verlangte die Hinzufügung einer Luftperspektive durch Wolkenballen und zart ausklingenden Nebel. Die fernen Berge verschwimmen in weichen Tönungen oder Nebel verhüllt den Fuß der Gebirge, so daß nur die Spitzen in den Himmel ragen. Soweit die Linienführungen durch Farbtöne abgelöst werden, wird auch die Perspektive durch letztere vorwiegend zum Ausdruck gebracht. Bei den Landschaften wird häufig der Horizont tief gelegt und eine Ausführung bewirkt, die durchaus der europäischen nahesteht.

Die Auffassung der Landschaft aus der Vogelperspektive brachte noch eine besondere Eigenart, die sich nirgends sonst in der Welt findet. Wenn der Europäer eine Landschaft malt, so faßt er sie so auf, wie er sie sieht, also sein Auge bildet den Ausgangspunkt. Da der Chinese hoch oben aus der Luft herabsieht, so erscheint es ihm unnatürlich, wenn er dorthin das Auge des Menschen versetzen sollte; dazu kommt, daß sein Streben gar nicht dahin geht, die Natur, wie er sie sieht, abzumalen, sondern eine romantische Impression zu geben. So sieht sein geistiges Auge die Landschaft von oben und in ihr die zuschauenden Menschen als kleine Staffage. Oft bilden sie den geistigen Mittelpunkt des Bildes, und der erste Blick des Beschauers fällt auf diese winzigen Geschöpfe in der großen erhabenen Natur. Erst dann folgt unser Auge dem Gesichtsfelde der gemalten Person und gleitet über die übrigen Teile des Gemäldes. Diese Art ist also eine durchaus logische Folge der Malerei aus der Vogelperspektive.

In der Tangzeit blieben die Bilder ohne Signatur; in der Sungzeit begann man die Namen aufzuschreiben, doch dann an Stellen im Bilde selbst, z. B. auf Ecken von Felsen, im Schnee oder im Wasser oder dergleichen. Bei schlechter Handschrift wurde der Eindruck des Bildes durch diese Art gestört. Erst Yunlin, einer der großen Maler der Yuandynastie, führte die Aufschrift eines Gedichtes, einer Bezeichnung oder eines Namens ein, die, an einem geeigneten Platze angebracht, selbst ein Teil des Bildes wurden. Diese Art scheint schon in der Sungzeit vereinzelt (s. S. 244) vorgekommen zu sein.

Figurenmalerei

Die chinesische Literatur hat uns über 800 Malernamen aus der Sungzeit überliefert, während kein Bildhauer von gleichem Ruhme erwähnt wird. Als Ausdruck der Stimmung war die Skulptur wenig geeignet, und so scheint sie nur in der Tradition der Heiligengestalten handwerksmäßig und namenlos weitergepflegt zu sein.

Eine Riesenfigur[1]) von etwa 23 m Höhe im Tempel Tafosse in der verödeten Stadt Chengting in der Provinz Chili wird der Sungzeit zugeschrieben. Auf einer etwa 2—3 m hohen, steinernen Basis erhebt sich aus ungebrannten Ziegeln ein Po-

[1]) Abbildung in *Fischer*, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst und sonstige Beobachtungen in Ostasien. Zeitschrift f. Ethnologie, 1909, Heft 1, Fig. 7 u. 8.

stament, das mit eingemauerten Lotusblättern aus Bronze bedeckt ist und auf dem sich die stehende Figur des betenden Shakyamuni erhebt. Sie ist aber nicht, wie schon 1000 Jahre vorher, in massivem Guß hergestellt, sondern aus einem mit Brettern verschalten und mit Lehm verschmierten Holzgerüst, auf das getriebene Kupferbleche in der Stärke eines Kartons aufgenagelt sind. Die steife Haltung mit dem manierierten und unruhigen Faltenwurf in starkem Relief, sowie der geistlose Kopf lassen eine spätere Ausführung vermuten. Da im 13. Jahrhundert in Japan der große Daibutsu zu Kamakura gegossen ist, so ist anzunehmen, daß auch in China damals die Technik des Vollgusses (s. S. 135) noch bestanden hat. Vielleicht ist das ursprüngliche Standbild eingeschmolzen, und es ist später in dieser unsoliden Technik eine Kopie hergestellt worden. In demselben Tempel befinden sich Reliefs, die Göttergestalten und viele hundert Heilige darstellen; alles ist in bunten Farben angemalt.

Originale von Malereien aus der Sungzeit sind mehrfach erhalten und noch mehr Kopien beziehungsweise Repliken oder Schulbilder. Was in Chinas Palästen aufgespeichert ist, wissen wir nicht, aber Japan hat seine Schätze teilweise publiziert, so daß wir ein ziemlich umfangreiches Material kennen. Allerdings sind die Namen der großen Meister auf den japanischen Bildern nicht verbürgt, und wir werden mit Ausnahme einiger Werke das größte Mißtrauen hegen müssen, denn wahrscheinlich werden es Kopien, oft vortreffliche Repetitionen oder Nachahmungen sein. Aus ihnen und späteren Bildern von Schülern oder Nachahmern, die den Stil ihrer Lehrmeister aus der Sungzeit auf den Bildern verzeichnen, können wir uns ein vielleicht ziemlich richtiges Bild des Sungstiles rekonstruieren.

Merkwürdigerweise sind die in Japan gefeierten Künstler teilweise in China unbekannt. Es sind offenbar ausgewanderte Maler gewesen, die in Japan ihre Erfolge erzielten. Andererseits fehlen Originale, die den in China gefeierten Meistern zugeschrieben werden.

Bilderrollen blieben nur noch für Schilderungen von Jagden, Kriegszügen, buddhistischen und historischen Erzählungen und dergleichen beibehalten, während sonst das abgepaßte Rollbild allgemein in Aufnahme kam.

Als der größte Maler der Zeit wird Li Kunglin gerühmt, der nach dreißigjähriger Tätigkeit als hoher Staatsbeamter sich 1100 auf seinen Landsitz Longmien zurückzog und nach sechs Jahren starb. Nach seinem Ruhesitz nannte er sich Li Longmien (japanisch: Ririomin), und unter diesem Namen ist er populär geworden. Die Sitte von Dichtern, Malern, Kalligraphen und Gelehrten, sich nach der Aufgabe ihres weltlichen Lebens einen Beinamen zu wählen, wird auf einen Philosophen [1]) aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgeführt.

Zahlreiche Bilder sind sowohl in Japan als auch in Europa und Amerika erhalten, die dem Meister Li zugeschrieben werden. Und wenn es auch meist Kopien in verschiedenen Qualitäten und aus verschiedenen Zeiten sind, so erhalten wir doch einen Begriff von dem Stile; auch haben wir eine wertvolle Kontrolle an den Werken des Japaners Cho Densu, [2]) von dem es bekannt ist, daß er seine Meisterhand an den Werken von Li Longmien geübt hat.

In seiner Jugend soll Li mit Vorliebe Pferde gemalt haben, aber seine berühmtesten Werke stellen Menschen und Heilige dar. Er war auch ein Liebhaber und Kenner alter Kunstsachen, und es wird erzählt, daß er sich von alten Bildern, die er sah, Kopien machte und eine ganze Sammlung derartiger Skizzen besaß. Erwähnt werden in der Literatur besonders seine Bilder von 500 Arhats, den Schülern Buddhas, an denen er mehrere Jahre arbeitete. Ähnliche Darstellungen sind es, die am

---

[1]) *Hirth,* Noch einmal die Theekanne des Freiherrn von Gautsch. Wiener Zeitschrift f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XI.

[2]) Farbige Tafel in *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Taf. X.

zahlreichsten erhalten zu sein scheinen oder am beliebtesten waren und daher am meisten kopiert wurden.

Mögen die in der Kokka abgebildeten Malereien Originale sein oder nicht, jedenfalls zeigen sie im Aufbau der Linien und den feinen Farbenharmonien die Hand eines ersten Meisters. Wir sehen den Heiligen (Taf. III, *C*)[1]) in zwangloser Pose mit einem Hirsche, der eine Blume im Maul trägt, sich unterhalten, während eine Frauengestalt in ehrfurchtsvoller Stellung eine Vase mit einer Lotusblume herbeiträgt.

Auf dem anderen Bilde (Taf. III, *B*) sitzt der Schüler Buddhas in ernster Haltung unter Felsen und Blumen, während ein hoher Staatsbeamter oder der Kaiser selbst in anbetender Stellung neben ihm steht. Die Größenverhältnisse zeigen den Unterschied zwischen den Heiligen und den Menschen. Der nach dem Leben in freier Stellung gemalte Arhat (*C*) ist in Tracht, Gesicht, Schuhen und langen Fingernägeln der typische Chinese, während sein Gegenstück (*B*) alle charakteristischen Merkmale des indischen oder zentralasiatischen Ariers hat. Die großen, geraden Augen, die starken Augenbrauen, der Schnurrbart, die eckige, spitze Nase, die nackte Schulter, die dicken Finger mit kurzen Nägeln, die bloßen Füße mit Sandalen, das weite, rote Gewand mit dem farbigen Unterkleid, der ernste, fast böse Ausdruck und die sichtbaren Zähne sind alles typische Eigentümlichkeiten für die Darstellung der Ausländer (s. S. 148). Die feierliche Haltung entspricht der Tradition.

Die Gesichter sind großzügig und einfach geformt und erinnern an Ku Kaichihs Vortrag und an die Fresken in Turkistan, aber die weichen Rundungen der Linien, abgetönt durch milde Farben, entsprechen der Tangzeit, während die genrebildartige Auffassung und der angedeutete Landschaftshintergrund den freien Geist der Sungzeit atmen. Im Gegensatz zur überlieferten linearen Ausführung der Menschengestalten sind die Landschaften mit breitem Pinsel in verlaufender Tusche gemalt.

Diesen Dualismus in der Kunst zwischen den geraden und gebogenen Linien und den freien Formen der Natur vergleicht Binyon mit dem eckigen Turm und der geraden Straße in der Landschaft, im Gegensatz zu dem fließenden Strom, den schwingenden Ästen und den weichen Konturen der Wolken. Es ist der Instinkt für Ordnung und für Freiheit. Es ist die Antithese der Tendenzen, die wir, je nachdem das eine oder das andere Element überwiegt, Klassik oder Romantik nennen. War Ku Kaichih noch an die antik-klassischen Formen gebunden, so hatte Wang Wei die romantische Landschaft geschaffen und Li Longmien vereinte beides.

In voller Naturwahrheit sind die Einzelheiten, wie der Faltenwurf des Gewandes, die Ohrringe, der Kopfschmuck, die Muster der Kleider gegeben, aber dennoch tritt durch die farbige Behandlung kein Teil störend hervor. Alles ist zu einem harmonischen Farbenakkorde verschmolzen, dessen weiche Töne die feierliche Stimmung verstärken, die von den hellen Mittelpunkten der Bilder, den Köpfen der Heiligen ausgeht. Wenn wir die Eigenarten dieser Bilder genau studieren, so werden wir am besten erkennen können, welche Abweichungen auf anderen, Li Longmien zugeschriebenen Bildern die Kopisten hinzugefügt haben.

Auf den Seidenrollen sehen wir besonders bei dem Hirsch große Flecken und über das ganze Bild Linien und Flecken, die durch das Abblättern der Farbe und die Brüchigkeit des Grundstoffes entstanden sind. Der Zustand alter Bilder ist ein delikater Punkt. Bei den zarten Wasserfarben, dem empfindlichen Seidenstoff oder Papier und der Sitte des Aufrollens ist das Verblassen und Abblättern der Farbe eine Notwendigkeit. Andererseits entsteht eine Patina, die — ähnlich wie auf alten holländischen Bildern — erst jenes weiche Zusammenklingen der ursprünglich vielleicht

[1]) In Schwarzdruck bei *Giles*, History of Chinese pictorial art, Tafel zu S. 108.







A „Das Abendgeläute eines entfernten Tempels", Abendnebel mit hervorschimmernden Spitzen von Gebirgen, Bäumen und Tempeldach, ca 1 m lang, aus altem Familienbesitz des Grafen Matsura, von Muchi, südliche Sungzeit 1127—1280

B Arhat mit betendem Mann im Staatsgewand, in Landschaft

C Arhat mit Hirsch und Frau mit Blumenvase, in Landschaft

B und *C* von Li Longmien, 1100—1106
(Aus: *A* Tajima, Bd V; Kokka, *B* Heft 30; *C* Heft 41.)



Abb. 162 Arhats — Links: Reis gebend an Hungrige. Mitte: vor Buddha im Nirvana. Rechts: Opfer vor Kwanyin. Farbige Malerei, früher im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, jetzt im Museum of fine art, Boston. Zugeschrieben Li Longmien, wahrscheinlich Kopien aus der Mingzeit (Originalaufnahme)
Text s. S. 214

mehr bunten Farben bewirkt. Jedenfalls sind gerade die ältesten Bilder häufig am meisten verdorben. In China hat sich — wie bei uns — eine Kunst der Restauration entwickelt, die oft ganz Hervorragendes leistet und in solchen Fällen den Kunstwert der Bilder nicht schädigt. Die wundervolle Ausbesserung des Gemäldes von Ku Kaichih hatte ich schon erwähnt (S. 120); hier sehen wir die abgeblätterten Stellen, die als Löcher störend wirken würden, mit feinen Tönen überdeckt, so daß zwar die restaurierte Stelle zu erkennen ist, aber der Gesamteindruck nicht leidet.

Die Darstellung der 16 — später 18 — Schüler Buddhas, der Arhats (chinesisch: Lohan, japanisch: Rakan), soll zum ersten Male in der Tangzeit im 7. Jahrhundert erfolgt sein, aber populär wurde sie wahrscheinlich erst, nachdem die Sutra Fachuchi zwischen 832—912 ins Chinesische übersetzt war. Im 10. Jahrhundert erfand der Priester Chihui ihre Gestalt in Holz geschnitzt, und Chichiang schuf Kopien, die die Originale bei weitem an Schönheit übertrafen, und vor allem in der Darstellung des einzelnen sich der Beschreibung in den Sutras besser anpaßten. Als die Zensekte mit ihren Tendenzen immer stärkeren Einfluß errang, wurden die Bilder der Heiligen als Vorbild für die Lebenden zahlreich verbreitet; besonders in Japan wurden sie sehr beliebt und daher in großer Menge in Originalen und Kopien aus China eingeführt. Die Darstellung der Arhats war nicht an eine feststehende Tradition gebunden, sondern für die Stellung, die Tracht und die Attribute herrschte weitgehende Freiheit, und daher fand eine große Mannigfaltigkeit in der Ausführung statt. Es ist schwierig, oft unmöglich, den einzelnen Arhat mit Sicherheit zu bestimmen, um so mehr, da der Chinese kein Porträt des Menschen, sondern eine Idealfigur seiner Weltanschauung geben wollte.

Geistreich und großzügig ist die Komposition einiger Bilder, auf denen Gruppen von Arhats sich um Buddha oder Kwanyin scharen. Die Abbildungen (Abb. 162) zeigen drei Kakemonos aus einer Serie von 44 ähnlichen Darstellungen, [1]) die sich jetzt im Boston-Museum befinden und einst dem Daitokujitempel in Kyoto gehört haben. Nach der Überlieferung sollen sie 1249 von einem chinesischen Zenpriester nach Japan gebracht sein, als dort die ersten Zentempel entstanden. Damals sollen die Bilder im Kenchojitempel zu Kamakura bewahrt worden und 1590 nach Kyoto gebracht sein. Der Verkauf nach Amerika hat mit Erlaubnis der japanischen Regierung stattgefunden, so daß die Echtheit der Originale wenigstens aus der Zeit von 1590 verbürgt ist; allerdings steht nicht fest, ob es die wirklichen Bilder von 1249 oder Kopien sind. Fenollosa erwähnt bereits die Möglichkeit, daß einige Bilder aus der Mingzeit hinzugefügt sind. Soweit die Photographien ein Urteil erlauben, möchte ich glauben, daß die Ausführung unserer drei Bilder erst in der Mingzeit bewirkt ist. Der schwer wirkende Hintergrund, die harten Wolkenkonturen, die kleinliche Ausführung und starke Linienbetonung bei den Gewändern läßt die spätere Herstellung erkennen. Aber die Komposition in ihrer reichen Abwechslung, die Charakterisierung der Köpfe, die Bewegung der Gruppen zeigt eine Meisterhand aus der Blütezeit, so daß wohl Originale aus der Schule von Li Longmien die Vorbilder gewesen sein können. Vielleicht sind die Originale von 1249 noch in Japan oder vernichtet, und die erhaltenen Bilder sind Kopien des 16. Jahrhunderts.

Zwei prächtige Arhats, die ebenfalls Li Longmien zugeschrieben werden, befinden sich in der Sammlung Freer in Detroit.[2]) Die Ausführung, besonders in den Gesichtern, ist vortrefflich und zeigt durchaus den besten Stil der Sungzeit.

---

[1]) *Fenollosa*, A special exhibition of ancient Chinese Buddhist paintings, lent by the Temple Daitokuji of Kioto, Japan. Catalogue, Boston, Museum of fine art, 1894. Abbildung von Nr. 162 rechts.

[2]) Abbildungen: Arhat in Höhle in *Fenollosa*, The collection of Mr. *Charles L. Freer*, Pacific Era, Detroit. November-Heft 1907 — Arhat mit Löwe in *Binyon*, Painting in the far East, Tafel zu S. 108.

Neben den feierlichen Göttern und würdigen Heiligen hat Li mit übersprudelndem Humor auch lustige Phantasiegestalten geschaffen. Komische Bilder sind aus China bisher kaum bekannt geworden, dagegen sind sie in Japan durchaus häufig. Man hat daher den Humor als etwas typisch Japanisches bezeichnet, aber die Bildrolle zur Illustration[1]) (Abb. 163—167) der Legende von der „Mutter der Dämonenkinder" zeigt, daß auch hierin China nicht nur die Anregung,

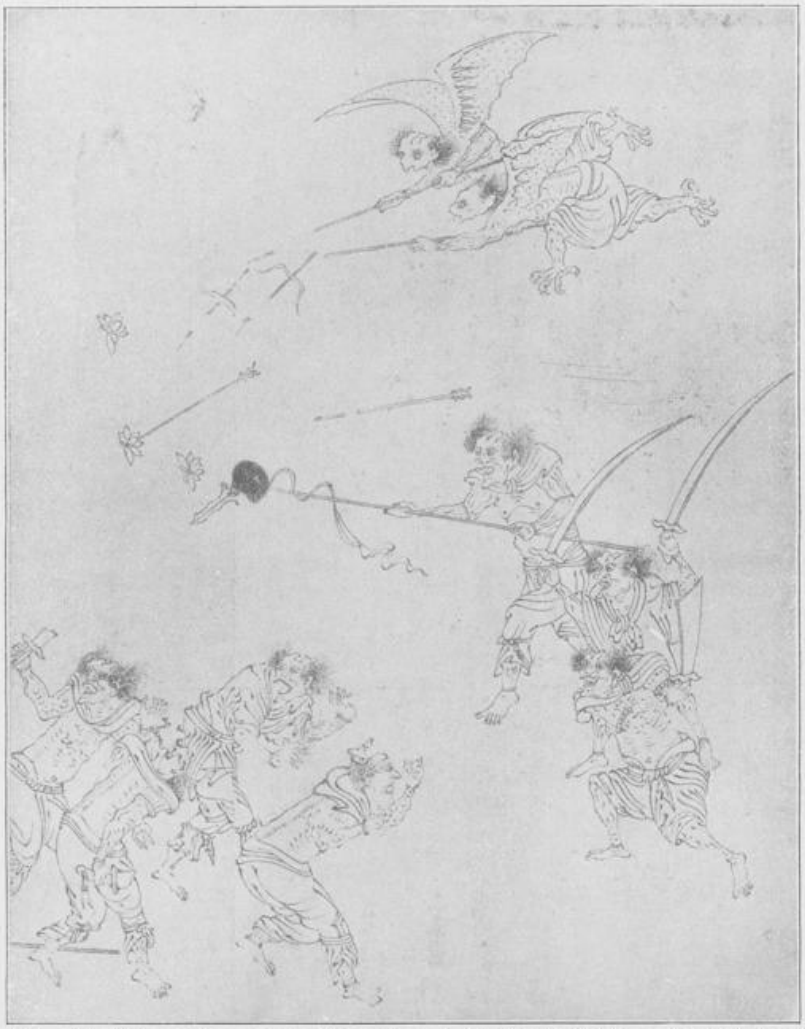


Abb. 163 Dämonenheer aus der Legende der „Mutter der Dämonenkinder" (Koei Tsen Mou Chen). Ausschnitt aus einer Bilderrolle (s. Abb. 164—167), etwa 4,4 m lang, im Musée Guimet, Paris, gezeichnet: Li Longmien, 1085, Kopie.
(Aus: La légende de Koei Tsen Mou Chen, peinture de Li-Long-Mien [1081], Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'art, 1904)
Text s. S. 217—219

sondern sogar das künstlerische Vorbild gegeben hat. Bisher galt der Japaner Toba Soyo (1053—1140) als der humorvolle Erfinder von Tierdarstellungen in

[1]) Die ganze Rolle nach der französischen Kopie abgebildet in: La légende de Koei Tsen Mou Chen, peinture de Li-Long-Mien (1081), Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Art. Paris (ohne Jahreszahl). — Drei weitere englische Kopien: *Franks,* On some Chinese rolls with Buddhist legends and representations. Archæologia or Miscellaneous tracts, relating to Antiquity, Society of Antiquaries of London, Ser. II, Bd. III, 1892, S. 239—244, mit Bild des Glasgefäßes mit dem Kind und Figuren. — Nachweis, daß die französische Bildrolle eine Kopie ist, in *Chavannes,* La légende de Koei Tsen Mou Chen. Li Longmien, T'oung-Pao, S. 904, Ser. II, Bd. V.

menschlicher Betätigung, [1]) wie es alte indische Tierfabeln schildern, aber jetzt erkennen wir, daß der um wenige Jahrzehnte ältere Li Longmien der wahre Erfinder ist, falls nicht auch er schon uns unbekannte Vorgänger gehabt hat. Aber wieviel geistreicher und vielseitiger hat der chinesische Humorist diesen köstlichen Stoff behandelt! Mit einer unerschöpflichen Phantasie hat er sich nicht darauf beschränkt, wie Toba wirkliche Tiere in lustiger Menschenhandlung darzustellen, sondern er hat die wunderlichsten Fabeltiere neu ersonnen.



Abb. 164 Dämonen mit Felsen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

Die Legende entstammt einer indischen Sutra, die 742 in das Chinesische übersetzt wurde: Die „Mutter der Dämonenkinder" hatte selbst zehntausend Kinder, aber sie war so grausam, Menschenkinder zu töten. Da nahm Buddha ihre jüngste Lieblingstochter und setzte sie auf den Boden eines Gefäßes, so daß sie nicht zu finden war. Die Mutter flehte in ihrer Verzweiflung Buddha um Hilfe an; der aber hielt ihr vor, warum sie so verzweifelt sei, obgleich ihr von zehntausend Kindern nur eines fehle, während sie Eltern, die nur wenige oder ein Kind besitzen, diese töte. Die

[1]) Vier Rollen zu je 11 m Länge sind erhalten, Teilabbildungen in *Tajima,* Selected relics of Japanese art, Bd. I — *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Fig. 28.

Dämonenmutter versprach, kein Menschenkind mehr zu töten, wenn sie ihre kleine Tochter wiederbekäme. Buddha läßt sie das Kind auf dem Boden des Gefäßes erblicken. Die Bildrolle zeigt, wie die unglückliche Mutter alle ihre übernatürlichen Kräfte in Bewegung setzt, um mit einem Heere von Dämonen das Kind zu befreien. Buddha gibt es aber erst heraus, als die Mutter den buddhistischen Glauben angenommen hat.

Die Figuren von Buddha, der Mutter mit ihren Frauen und des Dämonenführers mit seinen Kriegern sind in dem Stile der Arhats in feierlicher Pose gezeichnet, aber das Dämonenheer mit seinen wunderbaren Gestalten zieht in vollster Bewegung in den Kampf. Den voraneilenden Kriegern (Abb. 163) zerbricht Schwert und Lanze im Kampfe gegen Buddha, Menschengestalten mit den verschiedensten Tierköpfen (Abb. 164) stürmen herbei, unter ihnen sehen wir auch Raubvogelköpfe, teilweise

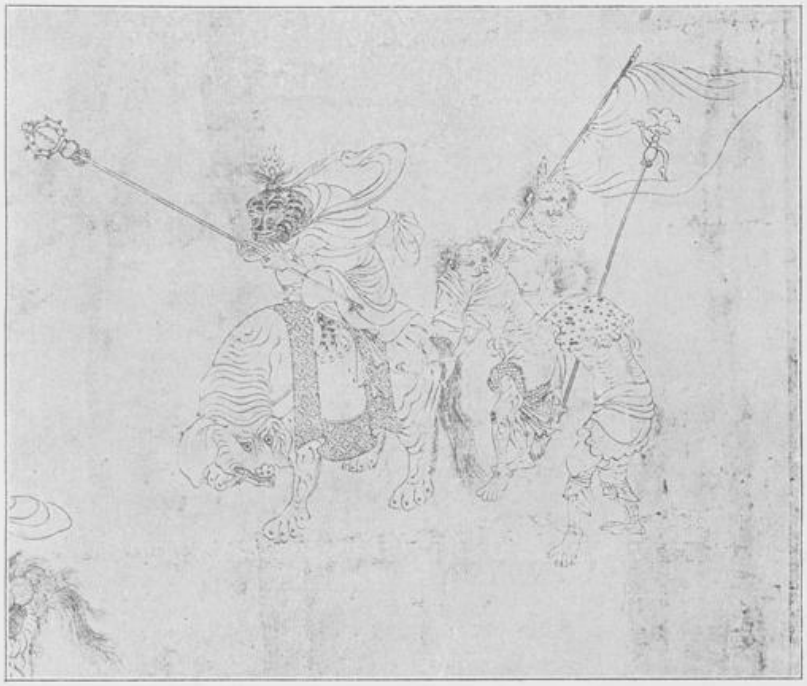


Abb. 165 Tierdämonen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

auf Gestalten mit Krallen und Flügeln, die den indischen Ganduras und den japanischen Tengus [1]) völlig gleichen. Selbst Pflanzen werden in Menschengestalt geformt (Abb. 166) und die Menschen selbst durch Zusammendrücken und In-die-Länge-Ziehen zu lustigen Karikaturen (Abb. 167) gestaltet. Und zwischen diesen Ausgeburten einer tollen Phantasie sehen wir die Frauengestalt in natürlicher Anmut sich bewegen.

Diese Bilder sind Kopien. Der Beweis ist bisher literarisch erbracht. In Europa allein existieren drei weitere Kopien, hiervon ist die eine als japanische Kopie von 1851 gezeichnet, die anderen sind mit Inschriften von 1300 und 1390 beschrieben. Bei der französischen Kopie fehlen einige Worte des Sutratextes, die natürlich nur der Abschreiber vergessen konnte, und ferner ist die Jahreszahl falsch, da sie 1081

---

[1]) Abbildung von Tengumaske und Tengufiguren: *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Abb. 179 und 180.

neben dem Namen Li Longmien angibt, während sich Li erst 1100 den Beinamen Longmien gab. Siegel und Inschriften auf alten Bildern pflegen meist spätere Zutaten zu sein und sind in keinem Falle ein Beweis für die Echtheit, eher wie in diesem Falle der Beweis der Fälschung. Aber dieses Beweises hätte es gar nicht bedurft, denn eine oberflächliche Prüfung der Ausführung läßt sofort die Kopistenhand erkennen.

Der geniale Geist, der diese lustigen Gestalten erfand und die reiche Komposition ausführte, hätte niemals in so dünnfädigen, kraftlosen Strichen gemalt, in so langweilig monotoner Art gleichmäßig das Wichtige und das Unwichtige betont,

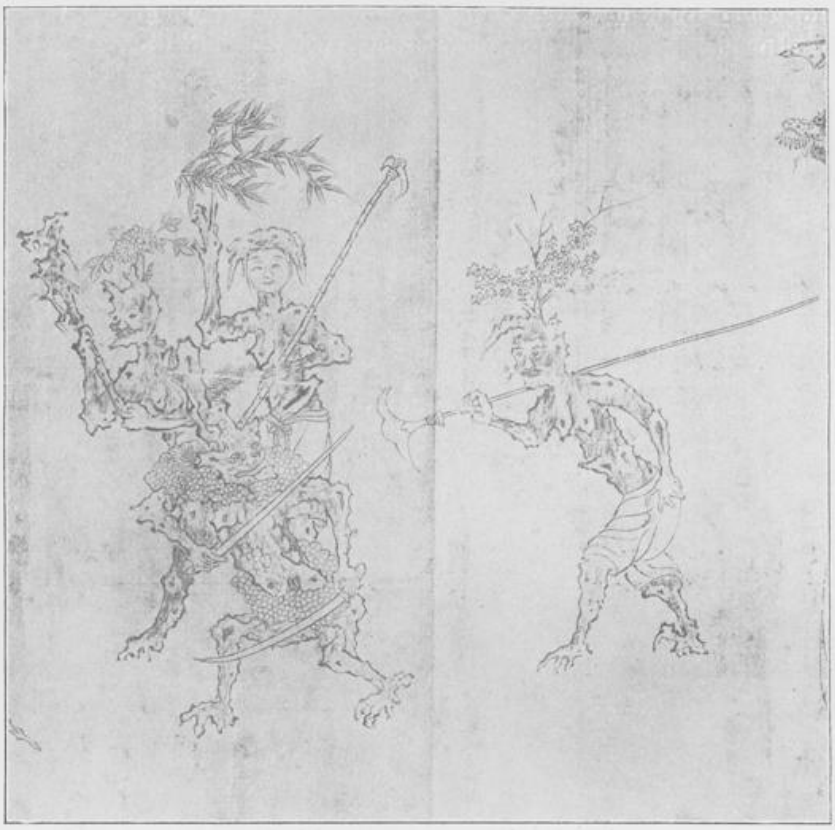


Abb. 166 Dämonen als Pflanzengestalten
(s. Abb. 163)

und in so mangelhafter Zeichnung die Gesichter, Füße und Hände wiedergegeben. Was im Original als abgestufte Wirkung mit zarten Farben oder in getönter Tusche und vor allem mit lebendigem Strich gemalt sein wird, hat der handwerksmäßige Kopist durch gleichmäßig dünne Linien konturiert, ohne daß er die Fähigkeit besaß, durch die Strichart die farbige Wirkung wiederzugeben. Es fehlt jede Tiefe, jede Akzentuierung, alles klebt aufeinander, ohne sich zu lösen — kurz, jede künstlerische Durchbildung geht diesen Bildern ab. Eine Kopie von Künstlerhand hätte wenigstens kraftvoll das Wesentliche herausgehoben. Haben wir somit kein Original und auch keine gute Kopie, die einen Begriff von den malerischen Qualitäten geben kann, so können wir doch glücklich sein, wenigstens die geschickte Komposition und die reiche Erfindungskraft des Meisters aus den erhaltenen Handwerkerarbeiten ahnen zu dürfen.

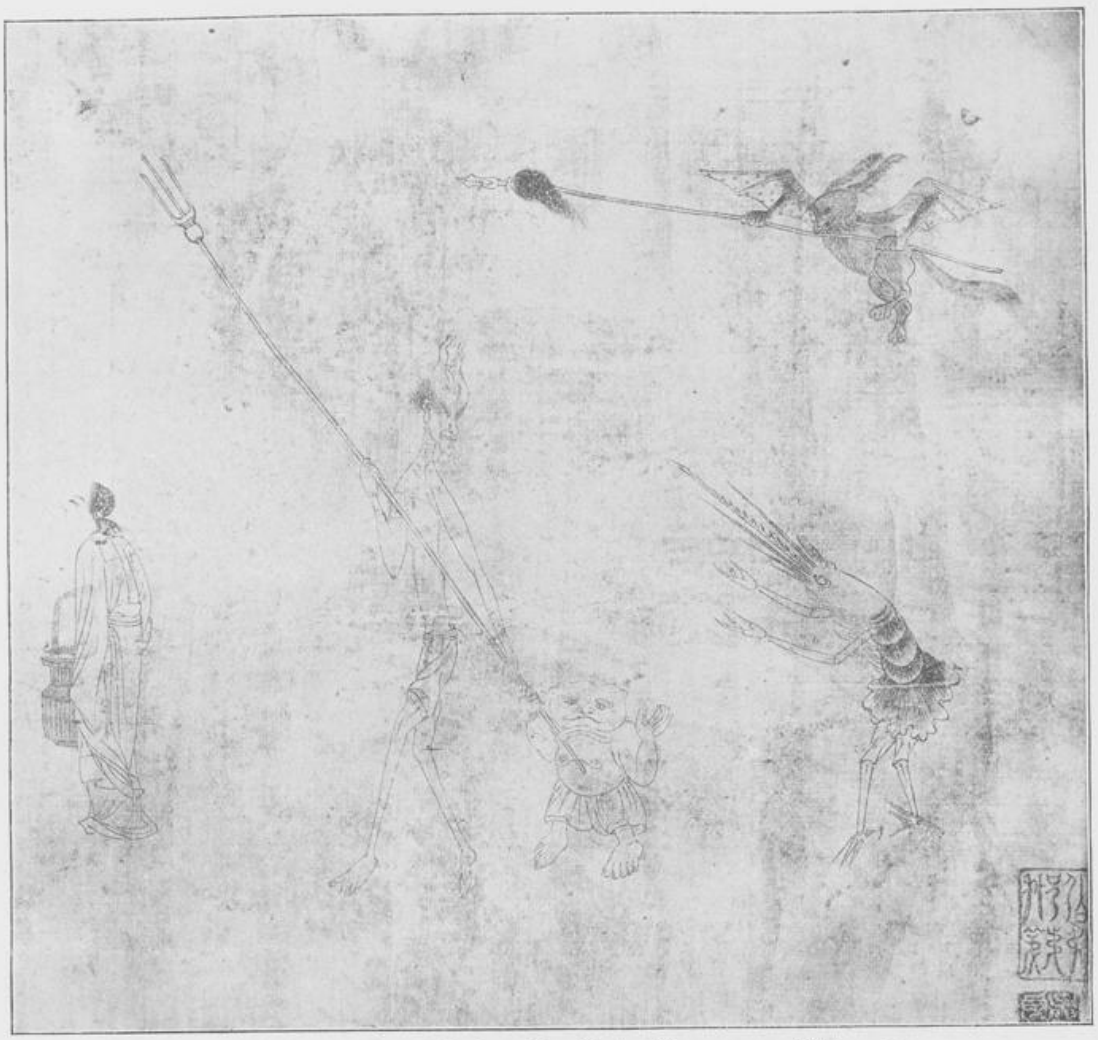


Abb. 167 Frauenfigur mit Korb und karikierte Dämonen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

Ebenfalls eine durchaus mangelhafte Kopie ist eine andere Bildrolle [1]) in Europa, die eine Reihe von Siegeln des Li Longmien und anderen früheren Besitzern aufweist. Hier gilt alles oben Gesagte in noch stärkerem Maße. Die schülerhafte Art, wie die Köpfe und Hände gezeichnet, die rohe Pinselführung bei der Landschaft mit einem wie eine Karikatur wirkenden Tiger, die kleinliche Ausführung der aufdringlichen Details, die wahrscheinlich auf dem Original in zurücktretenden Farben gemalt waren (wie Taf. III, *C*), und die gleichmäßig fadendünnen Linien, die das Bild flach ohne jedes Leben zeigen, schließen eine Originalarbeit aus. Wenn das Sujet zwar weniger interessant ist als der Dämonenkampf, so zeigt es doch eine so geschickte und großzügige Komposition und so viel kulturhistorisch und sachlich Interessantes, daß wir die Kenntnis der Rolle mit Dankbarkeit begrüßen können.

Originale von Li Longmien dürften kaum noch erhalten sein, jedenfalls ist nichts nach Europa gekommen. „Nach seinem Tode — sagt ein chinesischer Historiker — wurden seine Werke so selten, daß die Preise sehr in die Höhe gingen. Das führte des Gewinnes wegen zu vielen Fälschungen." So war es im 16. Jahrhundert,

[1]) Abbildungen auf 4 Tafeln in *Bone*, A painting by Li Lung-mien 1100—1106 A. D., T'oung-Pao, 1907, Ser. II, Bd. VIII, No. 2.



Abb. 168 Fünf Arhats am bewegten Wasser, in der Luft ein Drache; eins der hundert Bilder, die 500 Arhats darstellen, etwa 1,15 m hoch, farbige Malerei auf Seide, im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, gezeichnet von unbekanntem Maler: Chou Chang. Südl. Sungzeit 1127—1278
(Aus Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. S. 221

und wie wird es heute sein? Solange wir also die Wahl haben nur zwischen nichts und mehr oder minder guten Kopien, so sollten wir wenigstens aus diesen lernen, soviel wir können und an dem Guten in ihnen uns erfreuen.

Viele hundert Bilder sind im Stile von Li Longmien in Japan erhalten. Die Signaturen zeigen meist Namen, die in chinesischen Annalen fehlen. Ob sie Kopien sind, die für den Handel in Japan mit Phantasienamen signiert sind, oder ob sie Originale von chinesischen Künstlern darstellen, die zahlreich des Erwerbes wegen nach Japan auswanderten, ist nicht mehr festzustellen. In kräftiger Linienführung (Abb. 168) ist in zarten Farben eine Gruppe von fünf Arhats von unbekannter Hand gemalt. Die Buddhaschüler sitzen auf dem Felsen an einer bewegten See, während sich über ihnen Wolken ballen, in denen die Heiligen die göttlichen Drachen erblicken. Die Linienführung ist etwas unruhig. Die Köpfe sind im fremdländischen Typus mehr durch die Bewegung als durch ihren geistigen Inhalt interessant, die Hände und Füße sind nachlässig gezeichnet, aber die flockigen, weich getönten Wolken zeigen uns den Stil der Sungzeit, der auf andern Kopien (Abb. 162) verloren gegangen war. Die phantastisch in den Wolken sich ringelnden Drachen mit den dreiklauigen Pranken sind charakteristische Illustrationen zu den philosophischen Ideen der damaligen Zeit. In naiver Weise stellt ein Lichtstrahl die Verbindung zwischen den Erd- und Himmelsbewohnern her. Diese Art — ähnlich den europäischen Spruchbändern im Mittelalter — wird besonders gerne für die Darstellung von dem Unsichtbaren verwendet. Das Gedachte oder Geträumte wird dann in einem in dem Himmel sich verbreiternden Streifen, als Hauch aus dem Munde, dargestellt.



Abb. 169 Kwanyin, schwarzweiß, Malerei auf Seide, etwa 85 cm hoch, angeblich von Chang Yeuhhu, unbekanntem Maler (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

In der Sungzeit wurde die Verehrung und Darstellung der Gottheit Kwanyin sehr beliebt. Diese in Indien männliche Gottheit wird etwa im 12. Jahrhundert in Ostasien zur Frauengestalt entwickelt (S. 170 und 196) und ihre Bedeutung als Göttin der Barmherzigkeit wesentlich vertieft. Die traditionelle Stellung der sinnenden Gestalt mit übergeschlagenem Bein (Abb. 169) wird oft beibehalten. Aber wie hart und steif

sind die alten Bronzen modelliert (Abb. 104), und wie weich ist jetzt der Fluß der Linien und wie graziös die Stellung! Das Gesicht hat etwas Mildes und Verklärtes, und der Hintergrund ist dem Geiste der Göttin stimmungsvoll angepaßt. Auf der runden, großen Gloriole hebt sich der Kopf mit seiner gefälligen Haarumrahmung wirkungsvoll ab. Die Göttin sitzt auf einem Felsen der Erde, dahinter das weite Meer und über ihr der unendliche Himmel. Jene heilige Dreiheit der Welt ist angedeutet, die in symbolischer Weise auf vielen Bildern wiederkehrt. Alles ist in schwarzer Tusche weich verlaufend gemalt, während die Figur in der üblichen Linienführung gezeichnet ist.

Neben den warmen, farbigen Tönen sind auch im älteren Stile der Tangzeit bunte Farben in zierlicher Miniaturmalerei angewendet. Nur wenige derartige Originale sind bisher bekannt geworden. Das Porträt eines Priesters (Taf. IV, *B*) erscheint sehr bunt und grell, aber es ist wahrscheinlich, daß diese Nachteile erst auf den Reproduktionen entstanden sind und das Original weichere Übergänge aufweist. Der singende Mund ist leicht geöffnet und läßt die Zähne zwischen den Lippen hervorschauen. Die Augen sehen interessiert in die Welt, und ihre Wirkung ist gesteigert durch lang herabhängende Augenbrauen — das ganze Gesicht ist in lebendigem Ausdruck, während die Haltung des Priesters mit dem Zepter in den Händen in feierlicher Würde erfaßt ist. Der Hintergrund ist mit hingestreuten hellen, Blumen symbolisch dekorativ belebt. Die Einzelausführung, besonders des Tisches mit dem langstieligen Räuchergefäß und den Schriftrollen, sowie dem Lackbilde auf der unteren Platte erinnert an die naturalistische und elegante Art der früheren Tangzeit.

Dem gleichen, minutiös ausgeführten Stile gehört ein anderes Rollbild an (Taf. IV, *C*), das den berühmten Priester Hsüan Tsang (602—664) aus Honan darstellt. Er wanderte nach Indien, um die heiligen Plätze zu besuchen, und brachte im Jahre 645 von dort gegen 650 buddhistische Bücher und Bilder, sowie 150 Antiquitäten mit. Für den Kaiser schrieb er einen Bericht über die westlichen Länder und verbrachte den Rest seines Lebens damit, die indischen Bücher zu übersetzen. Diese Arbeiten haben mit dazu beigetragen, daß in der Tangzeit das buddhistische Pantheon vergrößert und eine immer genauere Spezifizierung der Göttergestalten durchgeführt wurde. Auf unserem Bilde sehen wir den erfolgreichen Pilger, wie er, das Traggestell auf dem Rücken, hoch beladen mit Büchern, heimkehrt. Die heiligen Schätze bedeckt ein Schirm, an dem vorn eine kleine Ampel hängt. Die kleinliche und bunte Art der Malerei läßt die Entstehung in der Tangzeit vermuten, aber die Ausführung soll nach Angabe japanischer Forscher erst in der Sungzeit erfolgt sein.

Landschaftsmalerei

Japanische Gelehrte bezeichnen als eines der Grundgesetze der Sungmaler: „Gemälde sollen die Empfindungen eines poetischen Temperamentes in gleichem Maße zeigen, wie die Poesie die Seelenstimmung eines Künstlers erkennen läßt.“ Waren die buddhistischen Bilder Illustrationen der philosophischen Gedanken, so waren die Landschaften die Niederschrift der Poesien.

Goethes „Über allen Wipfeln ist Ruh“ und Heines Lied vom „Fichtenbaum und der Palme“ entsprechen jener lyrischen Stimmung, die fast dreitausend Jahre vorher in China begonnen und in der Tang- und Sungzeit zum Gemeingut des Volkes geworden war.

Diese Art der Lyrik verglich in anschaulicher Art Ereignisse und Seelenstimmungen mit den sorgfältig beobachteten Vorgängen in der Natur. Es sind poetische Skizzen des Naturbildes, die nunmehr in die Malerei übertragen wurden. Nicht mehr sollte die Landschaft als Erinnerung an eine Tat, als Folie der Handlung







A Flußlandschaft im Herbst mit Enten und Nebel, auf Seide, ca. 22,5:25,5 cm, von Chao Lingjang, Sungzeit, 960—1280

B Priester Hsiang Hsiang (um 700) mit Scepter in den Händen, der Tisch mit Schriftrollen und Räucherbecken aus Metall (vergl. Tafel XXXIV), ca. 1,7 m hoch, Inschrift besagt, von chinesischem Maler gemalt um 1185

C Priester Hsüan Tsang (602—664) kehrt 645 aus Indien zurück mit vielen hundert Schriftrollen, die er auf dem Rücken trägt, beschützt von Schirm mit vorne herunterhängender Lampe, auf Seide, ca. 1,4 m hoch, zugeschrieben Sungzeit, (960—1280)

(Aus: Kokka *A* Heft 162, in schwarz bei Tajima, Bd XIX; Kokka *B* Heft 105; *C* Heft 96, auch farbig, bei Tajima Bd XX.)

dienen, sondern die Seele der Landschaft wurde als Symbol in romantischer Weise wiedergegeben.

Einige Verse aus dem Shiking (S. 34) nach Rückerts freier Übersetzung mögen das Gesagte illustrieren:

Wetter

Furchtbar wehn die nord'schen Winde
Und der kalte Regen rauscht.
Freunde, laßt uns gehn geschwinde,
Schnell den Abschied ausgetauscht u. s. w.

Berge und Bäume

Wie ist der Berg so hoch,
Wie ist das Tal so breit!
Und immer, immer noch
Zieh' ich so weit, so weit u. s. w.

oder

Auf den wald'gen Berg bin ich gekommen,
Habe dort hinausgeschaut,
Wo der Mutter Hütte steht, der frommen,
Und mein Auge hat getaut u. s. w.

oder

Der Wipfel in des Himmels Raum,
Die Wurzeln in der Erden,
Auf Bergen steht der Lebensbaum,
Wird nie ein Giftbaum werden u. s. w.

oder

Ein hoher Baum auf Nan, dem Berge, ragt,
Um den sich eine junge Ranke schlingt.
Wie hold es ergötzet, wie schön es behagt,
Wo, Hoheit zu fesseln, der Anmut gelingt u. s. w.

oder

Vorm Osttor stehen die Weiden
Mit Zweigen hoch und dicht.
Dahin laß dich bescheiden,
Ich komm' im Abendlicht u. s. w.

oder

Vor dem Tore steht die Eiche,
Und die Ulme wächst am See.
Drunter sitzt der ihnen gleiche
Sorgenfreie Sohn von Tsee u. s. w.

oder

Die Bäume hier, aus deren Stamm man haut
Die Tafeln, die der Nachwelt Kunde bringen,
Die Bäume dort, aus deren Holz man baut
Die Instrumente, die zum Fest erklingen u. s. w.

Wasser

O seht die Fluten des Stromes Lo,
Wie hoch, wie breit!
Es kommt der starke Kaiser So
Mit Machtgeleit u. s. w.

oder

Leise geht das Wasser, leise,
Und kein Schilfrohr ist geregt,
Niemals hat in schönerm Gleise
Herzenseintracht sich bewegt u. s. w.

oder

Die Wasserlilie wächst am See,
Sie steht in Blüte.
Um einen schönen Mann ist weh
Mir im Gemüte u. s. w.

Fischer

Der Fischer sitzt am Strome Ki,
Die Fische sind ins Netz gegangen;
Doch meine Angeln haften nie,
Und jeder Wunsch bleibt ungefangen,
Dich kann ich her nicht ziehen,
Du bist mir ganz entgangen u. s. w.

Blüten und Blätter

Wie glänzt der Pfirsichbaum,
Wie strahlet seine Blüte!
Wie wird die edle Braut
Erfreuen des Mannes Gemüte u. s. w.

oder

Pfirsichblüt' und Aprikosenblüte,
Wie sie rot und weiß beisammenstehn,
Also ist die Schön' und Güte
Des vermählten Paars zu sehn u. s. w.

oder

Eh' die Maulbeerblätter fallen,
Sind sie lieblich bunt zu schauen,
Wenn sie streben zu gefallen,
Sind dem Falle nah die Frauen u. s. w.

oder

Schweigend neigt der Reis die reichen Spitzen
Und die Hirse reift ihm nach.
Wir genießen nicht, was wir besitzen;
In der Brust erstirbt mein Ach u. s. w.

Vögel

Wenn früh die Sonne steiget,
Erwacht der Goldfasan,
Im Gipfel er nicht schweiget,
Ruft die Fasanin an.

Diese Beispiele ließen sich ins Unendliche vermehren. Jede Jahreszeit und jede Tagesstunde, jedes Naturereignis und jedes Wetter, fast jeder bedeutsame Berg oder Fluß ist besungen worden. Die deutschen Übersetzungen können nur ungefähr den Inhalt wiedergeben, während der künstlerische Wert, der in der eigenartigen chinesischen Sprache begründet ist, völlig verloren geht.

In diesen Versen, mit ihren Anspielungen auf historische Ereignisse oder mit ihren Bildern aus dem Gefühlsleben der Menschen, liegt für den Chinesen ein

Stück Religion und Lebensideal. Wie bei uns die Sprüche Salomos — Zeitgenossen vieler chinesischer Verse — oder andere goldene Worte der Bibel, wie die Verse Goethes oder Heines, so üben in China die klassischen Lieder mit ihren Vergleichen und Beispielen aus der Geschichte einen pädagogischen Wert aus. Selbst die Taten des Kaisers werden stets an Hand dieser alten Tradition geprüft und beurteilt. Sie ist gleichsam der Moralkodex des chinesischen Volkes.

Die Sungkünstler verstehen es, besonders auf monochromen oder ganz leicht getönten Bildern diese stimmungsvollen Empfindungen der Poesie wiederzugeben. Mit wundervoller Virtuosität erzielen sie alle Wirkungen der bunten Farben durch weiche, in einander übergehende Nuancen oder stark betonte Linien. In ihrer



Abb. 170 Landschaft, schwarzweiß, auf bräunlicher Seide, Hsia Kuei, um 1200
(Aus: Kokka, Heft 34) — Text s. S. 226

Meisterhand erhält die schwarze Tusche eine derartige Vielseitigkeit des Ausdruckes, daß wir das Fehlen der Buntheit kaum bemerken. Der Hintergrund ist durch verschieden starken Auftrag und Auswaschen in abgestuften Tönen bis zu einem in Nebel zerfließenden Hauch abgestimmt, während der Vordergrund bald mit spitzem, bald mit breitem Pinsel mehr sorgfältig ausgeführt ist. Wie Gedichte wirken die Bilder! Romantische Landschaften, harmonisch zusammen komponiert! Der Geist der aufkommenden Zensekte, der nicht die Wirklichkeit, sondern das Abstrakte liebte, bevorzugte und förderte die Schwarzweißskizze.

Charakteristisch für die Bilder der Sungzeit ist das einfache Motiv, das schlicht und klar vorgetragen wird. Ein einzelner Baum genügt dem Künstler; aber selbst wenn reichere Landschaftsbilder in einem kleinen Raume vereint werden sollen, ist in großzügiger Weise nur das Wesentliche hervorgehoben und



Abb. 171 Landschaft, schwarzweiß, etwa 20 zu 35 cm, von Hsia Kuei, um 1200 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI)

das Vielerlei in der Natur gleichsam auf die einfachste Formel reduziert. Es ist wichtig, hierauf zu achten, denn gerade die komplizierte Landschaftskomposition werden wir als ein wesentliches Merkmal für die Arbeiten der späteren Zeit kennen lernen.

Hsia Kuei (japanisch: Kakei) aus der Provinz Chekiang war unter dem Kaiser Ning Tsung (1194 bis 1224) an der Hanlin-Akademie angestellt und durch die Verleihung des goldenen Gürtels — einer Auszeichnung ähnlich unseren Halsorden — geehrt worden. Er wird besonders in Japan als einer der größten Sungkünstler gefeiert.

In Verteilung der Farbenwerte, im Liniengefüge, im Aufbau der Perspektive, in sicherem Pinselstrich sehen wir die Hand des Meisters. Seine Vorwürfe sind einfach und klar. Der Horizont ist niedrig und die ganze Ausführung hat mit europäischer moderner Malerei viel Ähnlichkeit.

Die ihm zugeschriebenen Bilder (Abb. 170 bis 174) zeigen so große Verschiedenheiten in der Pinselführung und Ausführung, daß ich verschiedene Künstler an ihrer Herstellung vermuten möchte. Andere Beweise für die Echtheit als die



Abb. 172 Bäume auf Inseln, links ein Ochse, im Vordergrunde ein Mensch, leicht gefärbt, auf Seide, etwa 32 cm im Quadrat, von Hsia Kuei, um 1200 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

japanische Tradition existieren nicht, und ein verbürgtes Original zum Vergleich ist nicht vorhanden. Jedenfalls entsprechen die Malereien dem Stile der Sungzeit.

Hsia Kuei und sein noch berühmterer Zeitgenosse Ma Yuan (japanisch: Bayen), der von 1190 bis 1224 Hofmaler war, gelten als die modernen Bahnbrecher der Sungzeit. Letzterer war in der Akademie der herrschende Autokrat geworden, nachdem er zuerst die alten akademischen Regeln der technischen Schönheit und der Schil-



Abb. 173 Landschaft, leicht getönte Skizze auf Seide, etwa 23 zu 25 cm, aus einem Bilderalbum, zugeschrieben Hsia Kuei, um 1200
(Aus Kokka, Heft 158)
Text s. S. 226

derung der Einzelheiten erfolgreich bekämpft hatte. Die nördliche Sungschule erlebte unter der Führung dieser Kollegen eine herrliche Zeit der Renaissance. Sie gingen ihre eigenen Wege und überraschten durch die Kraft und Kühnheit ihres Vortrages im Gegensatz zum bisherigen Stile. Hatte in der Tangzeit das Streben, die Naturwahrheit elegant und abgerundet wiederzugeben, zu einem süßlichen und weichlichen Stile geführt, so brachten Ma und Hsia mehr strenge und männliche Elemente in die Bildsprache. Ein ernster Geist, der erheben und kräftigen soll, spricht aus den Bildern, nicht eine weibische Gefallsucht. Die Farbe wurde durch Töne ersetzt, die Wirklichkeit durch Phantasien.

Die Treue nach der Natur galt nicht als das All und das Ende der Kunst. „Die fein abgestimmte Vermischung des Beobachteten und des Erdachten oder Empfundenen — sagt ein chinesischer Kritiker — ist schließlich das Geheimnis des künstlerischen Erfolges. Studiere beides, die Wirklichkeit, das Existierende und das Nichtseiende, wähle eines oder das andere mit Geschmack, und das Bild wird künstlerisch wirken. Die Durchführung, die Auffassung, die Farbenharmonie und alles übrige sind von verhältnismäßig geringerer Bedeutung, da sie von dem Künstler, der

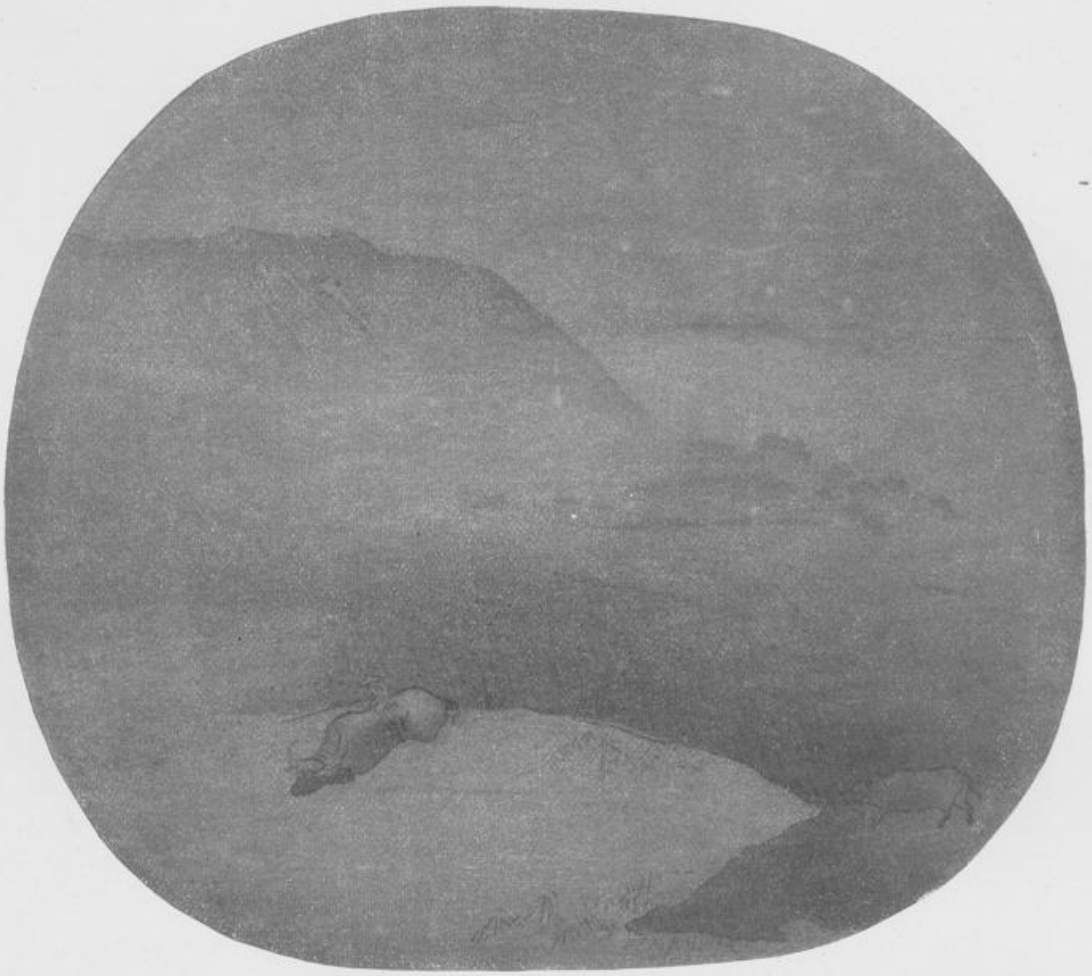
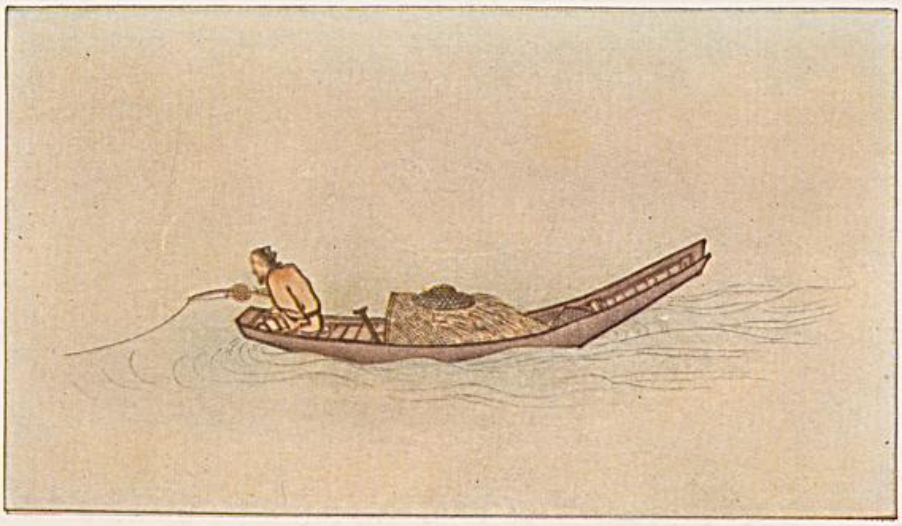


Abb. 174 Winterabend am Fluß, Knabe auf Kuh im Wasser, zweite Kuh am Strand, in bräunlich-grünlichen Tönen, auf Seide, aus einem Bilderalbum, etwa 25 zu 17 cm, signiert: Hsia Cheng, zugeschrieben dem Hsia Kuei oder dem Chi Tang
(Aus: Kokka, Heft 165) — Text s. S. 226

den wahren Geist der Kunst erfaßt hat, ganz natürlich wie von selbst gemeistert werden."

Die japanische Kunstkritik nennt Ma Yuans Bild eines Anglers im Boot (Taf. V, *A*) einen der edelsten Schätze der Weltkunst. Die Abbildung nach einem farbigen Holzschnitt ist hart und entbehrt jener weichen Übergänge und zarten Tönungen, die das Original sicher aufweisen wird. Wir können daher nur eine Vorstellung von dem Inhalte, nicht von der Ausführung erlangen. Dieses Bild ist immer und immer wieder kopiert oder, besser gesagt, nachempfunden worden. So hat ein japanischer Meister wie Tanyu es genau abgemalt, und Kano Motonobu hat mit kleinen Abänderungen die Grundidee wiederholt.







A Boot mit Angler im Fluß, auf Seide, ca. 27 : 52 cm

B Auf der Bergesspitze bei Mondschein, ca. 59 cm hoch ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ *A* und *B* von Ma Yuan, um 1190—1224

C Der Priester Yoshan (751—834) erklärt Li to, dem Gouverneur von Langchou die Lehren der Zensecte, im Nanzenji-Tempel, Kyoto-Japan, signiert: Ma Kunghsien, Sohn von Ma Hsingtsu, Onkel von Ma Yuan, Ende XII. Jahrhundert, vielleicht Kopie aus etwas späterer Zeit

(Aus: *A* Kokka, Heft 23, in schwarz bei Tajima in Bd XIII; *B* Kokka, Heft 160; bei Tajima in Bd VIII; *C* Tajima Bd VI, in schwarz in Kokka, Heft 221.)

Immer wieder sehen wir, wie die Kopie in Asien geschätzt wird. Während der westländische Maler es unter seiner Würde hält, ein anerkanntes Bild nachzuformen, und die Kritik daraus einen Vorwurf des Plagiates machen würde, haben östliche Künstler, wie die ebengenannten gefeierten Meister, ihren Stolz darin gesehen, ein Werk schaffen zu können, das einem berühmten und anerkannten Meisterwerke gleichkommt oder es vielleicht sogar übertrifft. Sie erblicken den Wert des Kunstwerkes nicht im Inhalt, sondern in der Ausführung; daher kommt es auch, daß sich chinesische Landschaften trotz kleiner Unterschiede oft sehr ähnlich sehen und, abgesehen von zufälligen Launen des betreffenden Malers, die ihm bei der Arbeit kommen, in der Grundidee, dem Aufbau und der Technik oft völlig gleichen.



Abb. 175 Der Priester Chingliang mit seinem Diener, in leichten Farben, von Ma Yuan, Hofmaler um 1190—1224 (Aus: Kokka, Heft 123)

Auf dem Anglerbilde sehen wir die bunten Farben in zarte Töne abgestumpft. Das um den Nachen leicht plätschernde Wasser ist kaum angedeutet. Das Interesse ist auf die Figur des Anglers gelenkt. Mit wenigen sicheren Strichen ist die Intensität bei der Arbeit vortrefflich herausgebracht. Das Auge des Fischers ruht auf der kurzen Angelrute mit ihrem Rade zum Aufrollen der im Wasser schwimmenden Schnur. Die vornübergeneigte Figur würde das Gleichgewicht verlieren, wenn nicht der lange Kahn mit dem strohbedeckten Hüttchen in der Mitte dem Auge einen Ausgleich bieten würde.

In der Landschaft finden sich häufig Menschen, aber wir müssen unterscheiden, ob sie (Abb. 175) einen selbständigen Teil des Bildinhaltes ausmachen und von der Landschaft umgeben sind, oder ob sie nur eine nebensächliche Staffage in der Landschaft (Abb. 176, Taf. V, *B*) bilden. Wir sehen den einzelnen Baum in knorriger, eckiger Form dem Raume angepaßt und trotz starker Stilisierung in lebensvoller Wirkung. Wie klein erscheint der Mensch gegenüber dem großen Waldriesen, dessen Wirkung durch die Fernsicht auf weite Berge und Nebel erhöht wird! Der träumende Philosoph bei mystischem Mondschein einsam auf der Bergeshöhe und über ihm der einzelne Baum, der mühselig sein Leben im Felsen fristet und seine Äste dem Licht entgegenstreckt. Alles übrige ist ausgefüllt mit Luftperspektive, als Symbol der Ewigkeit. Nichts hindert den Blick, in die unfaßbare, nebelhafte Ferne zu streifen, die vom Monde notdürftig beleuchtet wird, nichts gibt den Gedanken eine bestimmte Richtung. Das träumende Versenken in Himmel, Luft und Wolken, in das Nichts und doch zugleich in die Allmacht der Natur: das ist der taoistische Gedanke der zeitgenössischen Philosophen, das ist die lyrische Stimmung der Dichter. Derartige Stimmungsbilder sind damals zahlreich geschaffen.



Abb. 176 Gelehrter mit Diener unter Kiefer, farbig in dunklen Tönen, etwa 70 cm hoch, Siegel von Ma Yuan, Hofmaler um 1190—1224
(Aus: Kokka, Heft 202) — Text s. S. 229

Zwei Gemälde,[1]) die dem Kaiser Huitsung (1082—1125), dem Gründer und Förderer der Akademie, als Verfertiger zugeschrieben werden, sind besonders glücklich in der symbolischen Stimmung. Weitere Arbeiten (Abb. 204, Taf. VI) dieses Kaiser-Künstlers werden wir bei den Tierbildern kennen lernen.

Ma Yuan war der berühmteste Sohn der großen Künstlerfamilie. Ein Onkel von Ma Yuan war Ma Kunghsien. Seine Arbeit (Taf. V, *C*) ist ähnlich im Stile, aber das erzählende Moment herrscht noch vor. Es fehlt die klassische Ruhe. An der mehr kleinlichen Ausführung, der Betonung des Nebensächlichen, den harten Linien, der Füllung der ganzen Fläche mit Vordergrund müssen wir die spätere Ausführung, vielleicht eine Kopie des Originals, erkennen. Arbeiten von Ma Lin, dem Sohne von Ma Yuan, werden wir im folgenden Kapitel begegnen.

Ein anderes Bild (Taf. IV, *A*)[2]) führt uns an die stillen Ufer eines Flusses im Herbst. Die kahlen Weiden lassen ihre blattlosen Äste traurig hängen, Tannen am anderen Ufer sind von einer Wolke verhüllt, und eine Entenschar schwärmt in der Luft und im Wasser umher. In wenigen farbigen Tönen ist die kalte Herbststimmung vortrefflich zum Ausdruck gebracht.

Neben den Bergen und Bäumen wurde besonders das Wasser häufig abgemalt. Wir sahen es in langsamer Bewegung das Boot umspielen, hier sehen wir es in feierlicher Ruhe, aber ebenso häufig findet es sich als brausender Wasserstrahl aus steiler Höhe herabsausend oder über Bergeszacken in bewegtem Falle zum Tale eilend. Das Wasser gab inhaltlich und künstlerisch den ergänzenden Gegensatz zu den ruhigen Felsen. Vereint mit der Erde der Berge und dem Holz des Baumes bildete es einen Dreiklang der Elemente, denn nach chinesischer Auffassung gibt es, unter Hinzufügung von Feuer und Metall, fünf Elemente der Welt. Die Dreizahl hat in China nach uralter asiatischer Auffassung eine mystische und symbolische Bedeutung. Die geraden Zahlen gelten als weiblich und werden gemieden. Dagegen ist die Zahl fünf ebenso bedeutungs-

[1]) Abbildungen in *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. I; auch in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Taf. IX.

[2]) Eine deutlichere Reproduktion in Schwarz in *Tajima*, Bd. XIX, auch abgebildet in *Giles*, S. 112.

voll und wichtig im Leben des Chinesen wie die Zahl drei, während sieben unheilvoll ist und daher wesentlich bei Trauerzeremonien beachtet wird; neun ist die Zahl der Erhabenheit. Die wunderbarsten Dinge werden nach diesem Zahlenschlüssel berechnet und sind daher auch in der Kunst stets bedeutungsvoll.

Ein weiterer Führer unter den Künstlern der südlichen Sungzeit war der Priester Fa Chang (japanisch: Hojo) aus Wushung, mit dem meist nur bekannten Beinamen Muchi (japanisch: Mokkei). In Japan gilt Muchi wie ein Sammelname, unter dessen Flagge sehr viele Schwarzweißmalereien gehen, die sicher nicht von seiner Hand, auch nicht zu seiner Zeit gemalt sein dürften; auch kann es sich nicht um Kopien nach seinen Bildern handeln, da der Stil gar nicht dem des Meisters entspricht. Um an einem Beispiele zu zeigen, wie wenig der japanischen „Tradition" zu trauen ist, habe ich eine Reihe Bilder (Abb. 177—193) nebeneinander gestellt, die alle Muchi zugeschrieben werden; moderne Kunstkritiker in Japan haben bereits ihre Zweifel bezüglich der Echtheit verschiedener Bilder ausgedrückt. Ich glaube, daß durch den Vergleich der verschiedenen Stile und Qualitäten am besten der Leser sich ein eigenes Urteil bilden kann.

Muchi war kein Berufsmaler, sondern ein Dilettant, der nach den Berichten alles malen konnte, was er wollte; die ihm zugeschriebenen Werke zeigen daher eine überraschende Vielseitigkeit in der Wahl des Sujets. Die chinesischen Kritiker[1]) sprechen sehr abfällig über seine mangelhafte Art, während ihn die Japaner mit besonderer Verehrung feiern. Andere weisen darauf hin, daß sein Ruf ebenso wie der anderer großer Meister darunter zu leiden hat, daß gewissenlose Nachahmer seinen Namen unter ihre mittelmäßigen Bilder setzten. Erschwert wird die Feststellung seines Originalstiles, weil seine Bilder nicht signiert sind, mit Ausnahme des Triptychons (Abb. 182) und des so ganz anders gearteten Vogelbildes (Abb. 191). Da die chinesischen Kritiker seine Arbeiten als roh und unerfreulich bezeichnen, so weist schon die japanische Kritik darauf hin, daß man die Echtheit gerade dieser Bilder wegen ihrer vollendeten Meisterschaft und der weichen Pinselführung bezweifeln würde, wenn sie nicht signiert wären. Welche Bilder echt sind, welches der eigentliche Stil Muchis ist, dürfte bei diesen widersprechenden Urteilen kaum feststellbar sein. Ein Bild (Abb. 181) trägt das Siegel des eifrigen Kunstsammlers Yoshimitsu, des Ashikaga-Shogun von Japan gegen Ende des 14. Jahrhunderts.

Nach literarischen Angaben war Muchi berühmt in China für die Darstellung von Drachen, Tigern, Landschaften und Porträts. Er gehörte der südlichen Sungzeit (1127—1259) an und malte im Stile der südlichen Schule. Im Gegensatz zu den Meistern der nördlichen Schule, wie Ma Yuan und Hsia Kuei, finden wir bei ihm eine weichere Linien- und Pinselführung. Besonders die verschwimmenden Tiefen der Luft- und Wolkenperspektive (Abb. 179—182) sind wundervoll wiedergegeben. Um diese stimmungsvollen Übergänge zu erzielen, benutzte er ausschließlich die schwarze Tusche; aber welche Farbenwirkungen und reichen Variationen hat er erzielt! Seine Kompositionen sind einfach und geben in vertiefter Weise die Seele der Tiere und Menschen. Nur ein Mann von hoher geistiger Bildung ist fähig, solche Bilder zu malen, denn es ist nicht die Technik, die den Wert seiner Malereien ausmacht, sondern die vornehme und durchgeistigte Auffassung.

Beglaubigt für die Zeit der Entstehung ist der sitzende Tiger (Abb. 177), der von einem Priester noch in der Sungzeit nach Japan gebracht sein soll. Die großen rollenden Augen sind typisch für die chinesische Darstellung: die Stellung ist naturalistisch. Die Ausführung, besonders der Hintergrund, zeigt eine mittelmäßige Hand.

---

[1]) *Giles*, S. 130; dagegen Lob bei: *Anderson*, Catalogue of Japanese and Chinese paintings, S. 486 und 517, auch Kokka, Heft 177.

Daneben wirkt der schlafende Tiger (Abb. 178) mit seinen hart aufgetuschten Flecken, dem schief gezeichneten Maul, der schlechten Umrißlinie und dem monotonen Hintergrund wie eine spätere Schülerarbeit; jede Kraft und Lebendigkeit fehlt dem Tiere. Wenn wir aber dann den dritten Tiger (Abb. 179) betrachten, so fühlen wir die ganze Größe eines ersten Meisters. Welche Auffassung in der Stellung: jede Muskel ist gespannt, das große Auge bannt das Opfer, er steht zum Sprunge bereit. Die ganze Gewalt des Herrschers der Tiere ist in überzeugender Wahrheit zum Ausdruck gebracht. Und die symbolische Bedeutung dieses Sinnbildes der Kraft wird durch die mystischen Nebel angedeutet, aus denen Kopf und Pranken herausleuchten; nur wenige, flott skizzierte Blätter deuten die Umgebung an.

Als Gegenstück zu dem Symbol der irdischen Kraft ist der himmelaufsteigende Drache (Abb. 180), das Symbol der himmlischen Kräfte, gemalt. Auch er ist in Wolken und Nebel gehüllt, und nur wesentliche Teile des Kopfes schimmern aus der Welt des Unfaßbaren mystisch heraus.

Sollte wirklich die gleiche Meisterhand, die diese verschwimmenden Lufttöne, der gleiche Geist, der diese Seelen der Tiere gemalt hat, auch der Verfertiger der beiden anderen Tiger sein?

Ein Bild von tiefer poetischer Kraft (Taf. III, *A*) ist die fast einen Meter lange Nebellandschaft: „Das Abendgeläute eines entfernten Tempels." — Der Abend breitet seine Schatten über die Landschaft, und dicke Nebel steigen auf, Berge und Bäume verhüllend. Die stille Ruhe der Nacht beginnt. Die letzten Spitzen von Bergen und Bäumen sind am fahlen Himmel noch sichtbar und der Dachfirst eines fernen Tempels, dessen dumpfe Glocken weithin in die Täler schallen und den Menschen die Ruhe nach des Tages Arbeit künden: Friede auf Erden!



Abb. 177 Sitzender Tiger, schwarzweiß, etwa 1,5 m hoch, im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127–1278
(Aus: Kokka, Heft 190)
Text s. S. 231

Dieser der Poesie entlehnte Vorwurf gehört zu den „acht berühmten Landschaften" der Flüsse Hsiao und Hsiang, südlich vom See Tongting in Honan. Immer und immer wieder wurden von den verschiedensten Künstlern, ohne Rücksicht auf die wirkliche Gegend, unter diesem Titel stimmungsvolle Phantasielandschaften erfunden. Binyon vergleicht dieses Motiv mit dem „Angelus" von Millet, dessen poetischer Geist in der Dämmerung von Barbizon ähnlich empfand, wenn die Abendglocken aus der Kirche zu Chailly über die Felder tönten. Welcher Unter-

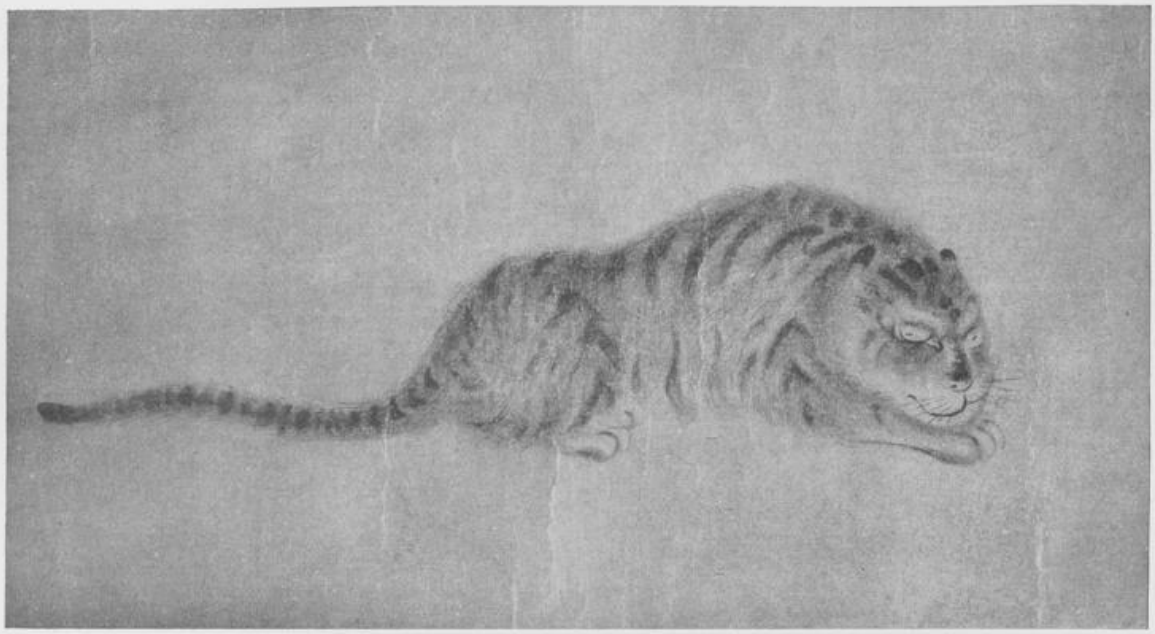


Abb. 178 Schlafender Tiger, schwarzweiß, zugeschrieben Muchi, Sungzeit
(Aus: Kokka, Heft 12)
Text s. S. 231 u. 232

schied in der Ausführung! Millet stellt Menschen in den Vordergrund, deren Bewegung den Inhalt des Bildes erklärt, aber der Chinese braucht keine Figuren, nur eine Suggestion; alles andere muß der Bewunderer des Bildes selbst hinzutun. Niemals in der Welt ist vor den modernen Malern unserer Zeit eine Landschaft nur als Stimmung aufgefaßt und gemalt, außer fast tausend Jahre vorher in China!

Dieses Bild ist ein alter Familienschatz der gräflichen Matsurafamilie in Japan, deren Ahne einst Daimio von Kyushu war. Das Alter des Bildes ist verbürgt, vielleicht ist es von Muchi gemalt, jedenfalls ist es ein Meisterwerk in Ausführung und Erfindung und ein glänzendes Beispiel dieser spezifisch chinesischen Kunst der Sungzeit.

Ebenfalls in voller Meisterschaft ist ein Arhat (Abb. 181) und vor allem ein Triptychon (Abb. 182) im Daitokujitempel zu Kyoto gemalt. In der Mitte sitzt die weißgekleidete Gottheit der Barmherzigkeit, Kwanyin, mit einem Diadem in beschaulicher Ruhe auf ihrem Thron, umgeben von Wolken, aus denen Baumzweige in geschmackvoller Weise heraustreten. Neben ihr auf einem Felsen eine Blumenvase in schlanker Form. Ein vornehmes, einfaches Bild; alles weich und fließend. Eingerahmt wird diese Mitte von zwei Gegenstücken, die mit das Schönste an Tierbildern sind, was uns aus dieser Zeit bekannt geworden ist. Der heranschreitende Kranich mit den aufgeplusterten Federn, dem offenen Schnabel und den ausschreitenden Beinen zeigt in großzügigem Stile die aggressive Bewegung des Tieres. Wenige Bambusblätter und -stämme geben einen stimmungsvollen Hintergrund. Auf der anderen Seite: eine Affenmutter mit ihrem Jungen auf einem Baumzweige. Wie fügen sich die Linien im Triptychon zusammen! Von den Wurzeln des Bambus und den Füßen des Kranichs geht die Linie nach oben, um auf dem schrägen Aste des Affenbildes wieder herabzusteigen. Es ist dieselbe Idee des Gegensatzes, wie die des auf- und absteigenden Drachen: das männliche und das weibliche Prinzip. Der mutige Angriff des Reihers und die schützende Mutterliebe, der Kampf des Lebens und in der Mitte die himmlische, in Ruhe thronende Gottheit. Alles symbolisch und bedeutungsvoll im Inhalt, im Aufbau der Linien und in der Tönung der Ausführung.



Abb. 179 Tiger, schwarzweiß, etwa 1,95 m hoch und 90 cm breit. Im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. S. 231 u. 232



Abb. 180 Drache, schwarzweiß, etwa 1,95 m hoch und 90 cm breit. Im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. S. 231 u. 232



Abb. 181 Arhat Vanavasi, auf einem Felsen sitzend, umzingelt von Drachen, schwarzweiß, etwa 1 m hoch. Sammlungs-Siegel des Yoshimitsu, Ashikaga-Shogun von Japan (1368—1393) von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278 (Aus Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X) — Text s. S. 231 u. 233

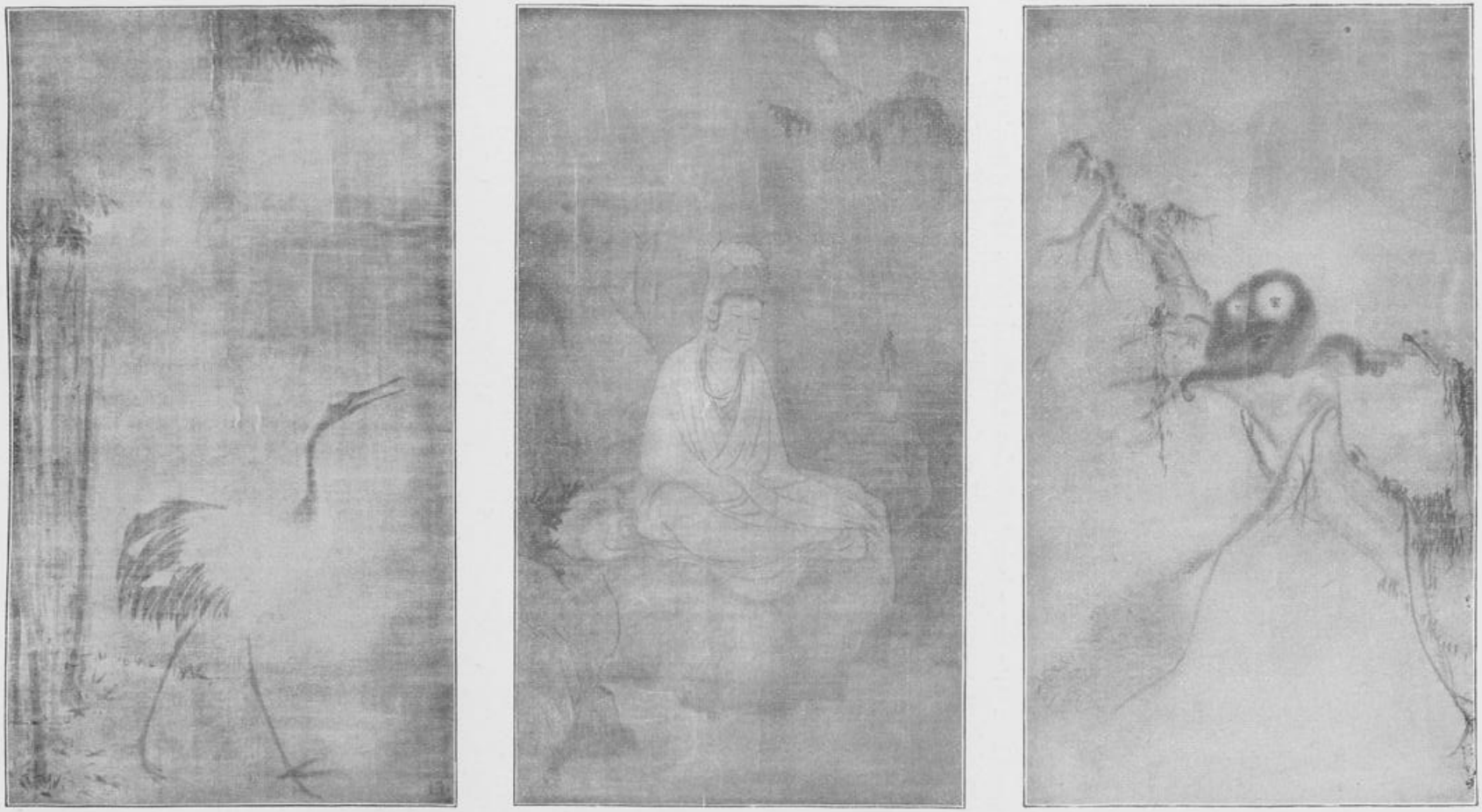


Abb. 182 Kwanyin, Kranich und Affe mit Jungen, Triptychon, schwarzweiß, etwa 1,4 m hoch, im Daitokujikloster, Kyoto, Japan, gezeichnet: Muchi (?), südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I) — Text s. S. 231 u. 233



Abb. 183 Landschaft von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. XIV)
Text s. a. S. 231

Dagegen erscheinen mir andere Landschaften (Abb. 183, 184) durchaus mangelhaft, besonders die schrägen Linien der beiden Ufer auf einer Seite des Bildes sind recht ungeschickt. Besser scheint mir das Affenbild (Abb. 185) gemalt zu sein, das aber in der kleinen Reproduktion nur schlecht die lebendige Bewegung der herumspringenden Tiere erkennen läßt. Die naturalistische Ausführung dürfte kaum von



Abb. 184 Küste bei Sturm und zurückkehrende Segelboote, schwarzweiß, auf Papier, etwa 30 cm hoch, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. a. S. 231

der gleichen Meisterhand wie die obigen Bilder stammen. Die Henne (Abb. 186) mit ihren Kücken und dem dabei liegenden jungen Hunde erinnert in der gut beobachteten Bewegung des Mutterhuhnes und in den verschwimmenden Tönungen eher an Muchi; desgleichen zeigt die leichte Skizze des Lotusblattes eine geschickte Hand (Abb. 187). Im Motiv selten und originell ist ein Taschenkrebs (Abb. 188) auf dem Meeresgrunde.



Abb. 185 Affen im Wald, schwarzweiß, etwa 20 cm hoch und 1,30 m lang, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI)
Text s. a. S. 231

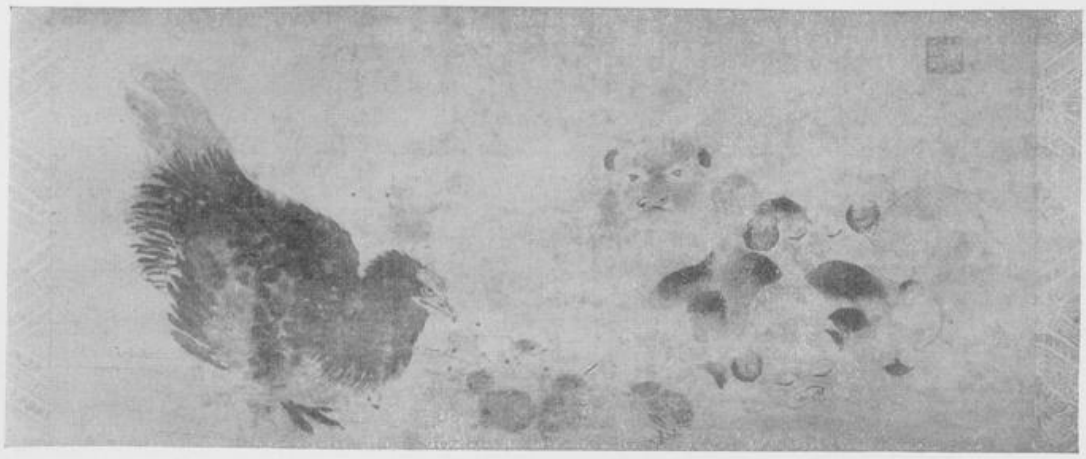


Abb. 186 Henne mit Kücken und jungen Hunden, Schwarzweißmalerei, etwa 36 cm hoch, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)
Text s. S. 231 u. 238

Eine Reihe Vogelbilder werden Muchi zugeschrieben, die den verschiedensten Stilen angehören und von denen eigentlich keines den mystischen Priestergeist erkennen läßt. Das frierende und sich zum Schutz in sich zusammenkauernde Taubenpaar (Abb. 189) ist in vortrefflicher Impression des Sungstiles gemalt, hat aber in der Ausführung wesentliche Unterschiede mit dem signierten Triptychon. Das elegante Vögelchen (Abb. 190), das im Begriff steht, vom Zweige zu fliegen, hat mit der Seelenmalerei der Sungzeit gar nichts zu tun, sondern ist ein kleines Meisterwerk späterer Zeit in realistischer, nach der Natur studierter Bewegung.

Ein ganz hervorragendes Kunstwerk ist die Krähe (Abb. 191), die sich die Federn zaust, aber die elegante, etwas geleckte Ausführung, die kokette Verteilung des Pinienzweiges oben und der Ranke um den Baumstamm zeigen eine ganz andere Schule. Ich möchte fast glauben, daß es eine japanische Arbeit der letzten Jahrhunderte ist. Auch der Stempel von Muchi auf diesem Bilde macht eine Fälschung sehr wahrscheinlich. Der Stil dieses Bildes zeigt so ziemlich den größten Gegensatz zum Geist der Sungzeit. Hier ist alles auf rein ästhetische und dekorative Wirkungen berechnet; die Bewegung des Tieres ist nach der Natur als zufällige Einzelstudie beobachtet, aber sie gibt nichts Typisches oder Symbolisches; ebenso ist die Pflanzendekoration ganz willkürliche Füllung ohne inneren Zusammenhang mit dem Tiere und seiner Lebensgewohnheit.

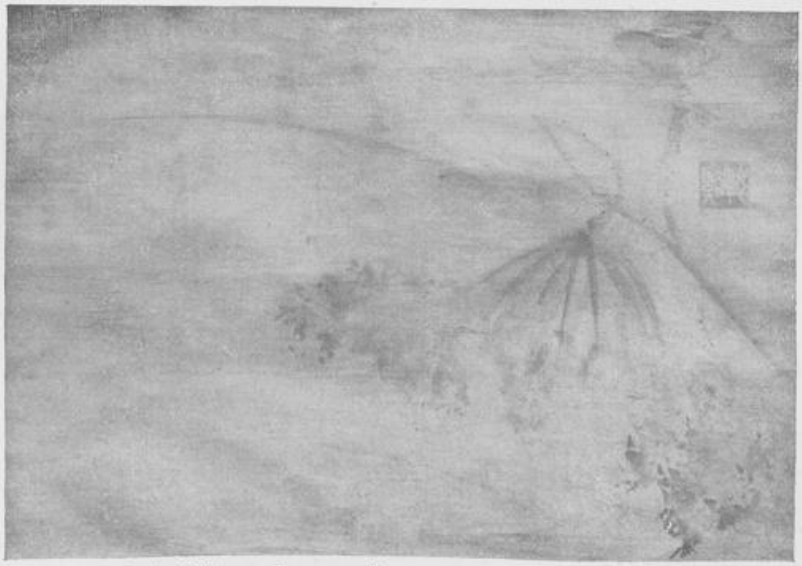


Abb. 187 Lotusblätter, schwarzweiß, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. XIX)
Text s. S. 231 u. 238



Abb. 188 Taschenkrebs von Muchi, südl. Sungzeit, 1127–1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V) — Text s. S. 231 u. 238

Ein Taubenpaar auf Zweigen (Abb. 192), sowie eine Gans am Ufer (Abb. 193) dürften weder von Muchi gemalt sein, noch aus der Sungzeit stammen. Es sind Zufälligkeitsbewegungen, keine typischen Stellungen. Die Gans erinnert an japanische Maler des 17. Jahrhunderts.

Wie schon angedeutet, habe ich verschiedene, Muchi zugeschriebene Bilder zusammengestellt, um daran zu zeigen, wie völlig unglaubwürdig die sogenannte „Tradition" ist. Weder den chinesischen noch den japanischen Überlieferungen ist zu glauben. Nur durch Vergleich der Stile und Techniken kann aus den Bildern selbst allmählich die annähernde Wahrheit erforscht werden.

Von Liang Kai (japanisch: Ryokai) sind in Japan flotte Skizzen erhalten, die den impressionistischen Schwarzweißstil zeigen. Er wird uns als ein freier, unabhängiger Geist geschildert. Der Kaiser machte ihn zum Mitgliede der Akademie und verlieh ihm (Periode 1201—1204) den goldenen Gürtel, aber er zog es vor, das Ehrenzeichen der Malschule an die Wand zu hängen, um ein exzentrisches, ungebundenes Leben zu führen und sich dem Trunke zu ergeben. In diesem Sinne zeichnete er viele seiner Bilder als „Ryo, das Kind der Winde". Und diesem übermütigen und freien Geiste entsprechen auch die Malereien, die zufällig in Japan erhalten sind. Es ist anzunehmen, daß er auch mehr sorgfältig ausgeführte Arbeiten hinterlassen hat, aber es sind keine bisher bekannt geworden. Im allgemeinen



Abb. 189 Wildes Taubenpaar, schwarzweiß, auf Papier, etwa 70 cm hoch, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127–1278
(Aus: Kokka, Heft 177) — Text s. S. 231 u. 239



Abb. 190 Vogel auf Fichtenzweig, bereit zum Wegfliegen, schwarzweiß, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127–1278
(Aus Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 231 u. 239



Abb. 191 Chinesische Krähenart „Pako", die Federn ordnend, auf einem Baumstamm mit Weinranken, schwarzweiß, etwa 75 cm hoch, signiert: Muchi
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. I, auch bei Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII und Kokka, Heft 218)
Text s. S. 231, 239



Abb. 192 Taubenpaar, zugeschrieben Muchi
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VIII) — Text s. S. 231 u. 240

scheint er in China nicht so geschätzt zu sein wie in Japan, wo gerade diese flotten Skizzen sehr bewundert worden sind und viele Nachahmer gefunden haben.

Auf den ersten Blick erscheinen die Striche flüchtig und roh (Abb. 194), aber bei genauerem Studium wird man die Sicherheit bewundern müssen, mit wie wenigen kecken Pinselstrichen die Persönlichkeit des berühmten Dichters Li Taipo zum Ausdruck gebracht ist. Der Kopf ist sorgfältiger ausgeführt, und bei anderen Bildern sind es auch die Hände und Füße, aber die Gewandung und alles Beiwerk ist nur in scheinbar sorglos hingeworfenen Pinselstrichen skizziert; dennoch empfangen wir deutlich den Eindruck der vorwärts schreitenden Bewegung eines stolzen, selbstbewußten Mannes. Die Einfachheit und Freiheit des Vortrages, der leichte und doch



Abb. 193 Wilde Gans am Ufer, schwarzweiß, zugeschrieben Muchi
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. II) — Text s. S. 231 u. 240



Abb. 194 Dichter Li Taipo aus der Tangzeit, schwarzweiß, etwa 70 cm hoch, von Liang Kai, um 1200
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III, auch in Bijutsu Gaho, Bd. I)

kraftvolle Pinselstrich und die Vornehmheit der Auffassung zeigen eine Meisterschaft, die kaum übertroffen werden kann. Das Bild ist von einem Priester der Zensekte bereits gegen Ende der Sungdynastie nach Japan gebracht worden und gehörte zu den Schätzen des Shogun Yoshimasa (1443—1473).

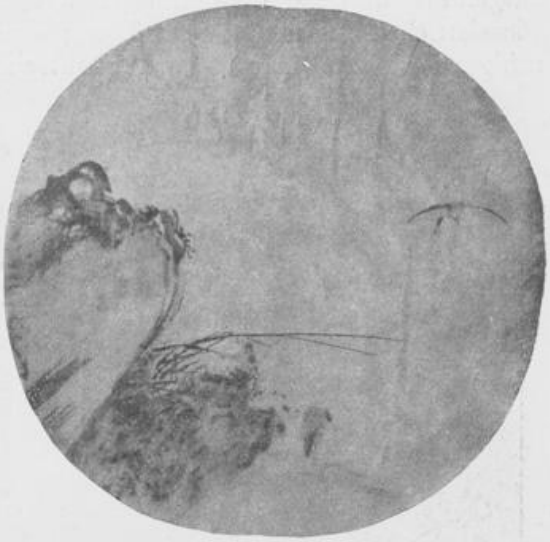


Abb. 195 Fliegender und sitzender Reiher am Felsen, schwarzweiß, auf Seide, etwa 30 cm hoch, von Liang Kai, um 1200
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

In ähnlicher flotter Weise ist ein Felsenvorsprung (Abb. 195) mit einigen Vögeln gemalt. Die schweren Steine und der fliegende Vogel sind mit feinem Gefühl über die Fläche verteilt. Eine andere Technik zeigt uns eine ebenfalls Liang Kai zugeschriebene Skizze (Abb. 196) des populären Dichterpaares, des Küchenjungen Ittoku mit seinem Besen und des blödsinnigen Kanzan, die um die Mitte des 7. Jahrhunderts gelebt haben. Statt des kalligraphischen Striches sind hier verlaufende Farbenflecke ebenso keck wie geistreich angewendet. Wie geschmackvoll ist der Farbfleck der Steine im Vordergrund als Ausgleich der Farbenwerte in den Figuren angebracht! Der große, freie Raum trägt zur Wirkung wesentlich bei; alles ist mit sicherem Gefühl trotz der scheinbaren Zufälligkeit genau abgewogen.



Abb. 196 Das Dichterpaar: Kanzan und Ittoku, schwarzweiß, zugeschrieben Liang Kai, um 1200
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VIII)

Der lustige Priester Putai mit kurzen Beinen, unförmlich dickem Bauche und hohem Schädel war ein beliebtes Motiv der Maler. Täglich wurde er in den Straßen mit einem dicken Sack auf dem Rücken gesehen, wie er mit Kindern spielte oder auf seinem Sacke in der Straße schlief. Er war ein gütiger und kluger Mann, der das Volk liebte und hohe Ideale vertrat, aber dabei seine von Natur groteske Gestalt völlig vernachlässigte. Die originelle Figur wurde trotz der humoristischen Wirkung die typische Versinnbildlichung von Liebe und Menschenfreundlichkeit, von dem inneren Frieden des edlen Menschen selbst im Bettlergewande.

Ein derartiger Körper wird leicht unnatürlich und mehr komisch als humorvoll erscheinen; es war daher die Aufgabe des Künstlers, die Grenze des Geschmackvollen innezuhalten. Liang Kai hat diesen ihm innerlich verwandten Charakter mit wenigen Pinselstrichen sehr drollig gemalt.[1])

[1]) Abbildung Kokka, Heft 152. Die Abbildung ist zur Reproduktion aus technischen Gründen leider nicht geeignet.

Nase, Mund und ein langes Hängekinn sind mit dem fetten Leib fast verwachsen und erinnern lebhaft an die früher (Abb. 138) kennen gelernte Karikatur aus Turkistan. Die Füße und Hände mit ausgestreckten Fingern sind sorgfältig ausgeführt, während die unförmliche Figur mit einem losen Gewande in breiten Pinselstrichen angedeutet ist. Das gleiche Modell hat Tsuweng (Abb. 197) in ruhiger Pose und ein sonst unbekannter Maler, Men Wukwan (Abb. 198), bei der



Abb. 197 Der Priester Putai, schwarzweiß, von Tsuweng, Sungstil (Aus: Kokka, Heft 111)

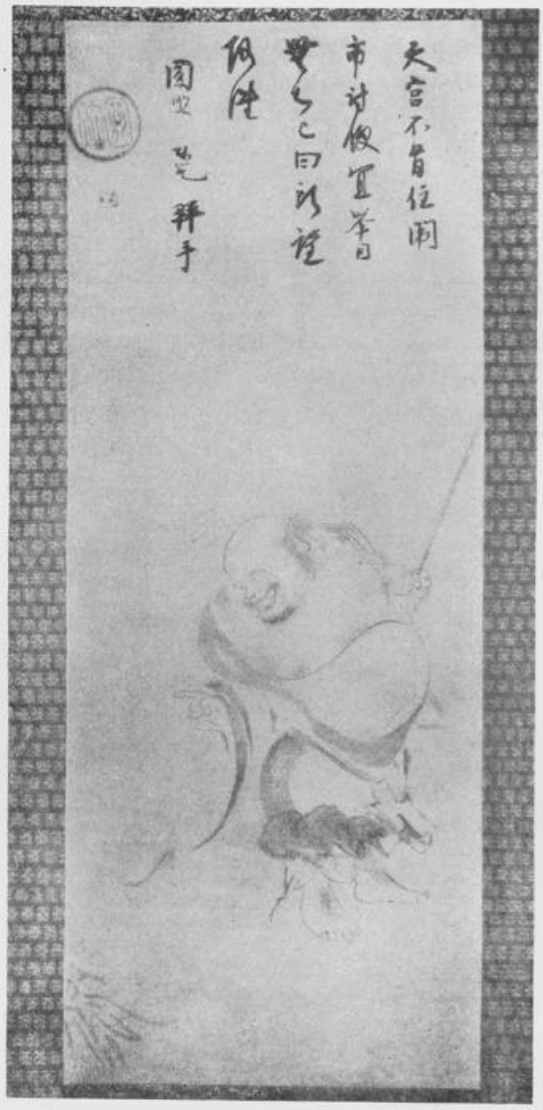


Abb. 198 Der Priester Putai, schwarzweiß auf Seide, etwa 80 cm hoch, von Men Wukwan, Sungzeit (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art)

Erzählung lustiger Geschichten dargestellt. Mit möglichst wenigen Mitteln ist ein charakteristischer Ausdruck für diese originelle Figur gefunden. Auf beiden Bildern ist oben der freie Raum mit einigen Zeilen Schrift belebt, die künstlerisch durchaus zu dem Bilde gehören; diese Sitte scheint damals aufgekommen zu sein und wird später vielfach angewendet.

Men Wukwan wird auch ein anderes Bild (Abb. 199) zugeschrieben, das eine vollendete, sorgfältige Durchführung zeigt. Mau Potao lebte vierzig Jahre lang in den

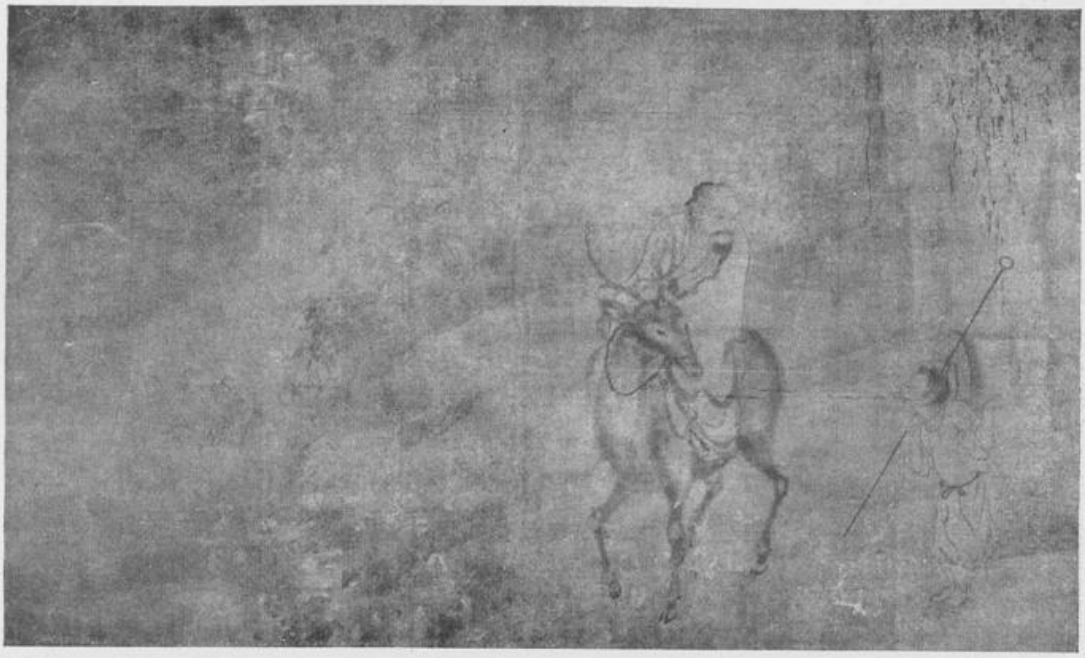


Abb. 199 Der Einsiedler Mau Potao, auf einem Hirsch reitend, gefolgt von einem Asketen, schwarzweiß, etwa 70 cm lang, zugeschrieben Men Wukwan, Sungstil
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IV)
Text s. S. 245

ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung als Asket in den Bergen. Nachdem man ihn tot glaubte, wurde er auf einem weißen Hirsche reitend gesehen, gefolgt von anderen Asketen. Diese Legende ist hier dargestellt. Die Zeichnung des Einsiedlers und des Hirsches ist äußerst lebendig. Zu beachten ist die Komposition. Die Figur steht nicht mehr in der Mitte, die Landschaft ist kaum angedeutet, aber der große, freie Luftraum trägt zur Wirkung der Figuren wesentlich bei.

Tier- und Pflanzenmalereien

Unter die wenigen Originale der Sungzeit, deren Echtheit nicht bezweifelt wird, gehören zwei prächtige Bilder (Abb. 200, 201), die früher im Besitze des Sohnes vom Shogun



Abb. 200 „Auf dem Heimweg", schwarzweiß und leichte farbige Töne, etwa 25 cm hoch, signiert: Liti, XII. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 171, und Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VIII)



Abb. 201 Heimkehr von der Jagd. Jäger mit Fasan an Stange, auf Ochse im Schnee, schwarzweiß und leichte farbige Töne, etwa 25 cm hoch, signiert: Liti, XII. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 80, und Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VIII)

Yoshimasa (1444 bis 1473) waren. Liti aus Hoyang in der Provinz Yünnan trat 1119 in die Akademie ein und wurde 25 Jahre später zum Direktor ernannt und mit dem goldenen Gürtel ausgezeichnet. Seine Landschaften werden zwar nicht als allererste Arbeiten von den chinesischen Kunstkritikern bezeichnet, aber uns fehlen zum Vergleich Abbildungen besserer Arbeiten. Wenn auch hier nur das Wesentliche herausgehoben und alles Nebensächliche beiseite gelassen ist, so sind die Bilder dennoch sorgfältig durchgearbeitet und nach der Natur studiert. Das Geäst der Bäume ist übertrieben stark gezeichnet, wohl um die Wirkung des weißen Schnees zu verstärken, aber auch, weil die kahlen, dunklen Zweige in der Natur durch den Gegensatz der weißen Fläche sehr kräftig wirken. Beide Bilder zeigen die Heimkehr in der friedlichen Winterlandschaft. Das Traben des Ochsen und des Treibers ist in voller Bewegung, und im Gegensatz recken die kahlen Bäume ihre starren Äste in den Himmel. Richtige Winterstimmung! Beide Bilder sind signiert, und zwar im Sungstil mitten auf dem Bilde; auf dem einen ist der Schriftzug auf der Schneebank zwischen den Bäumen und auf dem anderen im Wasser der rechten Vorderecke.



Abb. 202 Rosa Ka. (Aus: Kokka, s. S. 248

Das erfolgreichste Gebiet der Sungkünstler waren Figuren, Landschaften und symbolische Tiere, aber auch Vögel, Fische, Pflanzen und Insekten wurden



Abb. 203 Weide[n] [...] Schnee, farbig, etwa 1,7 m hoch, im Tempel Nishi Hongwanji, Kyoto, Japan, von [...] ohn von Chan Mangtun, geb. 1254, Ende Sung- oder Yuanzeit (S[...] cted relics of Japanese art, Bd. II) — Text s. S. 248



Abb. 204 Falke auf Stange. Malerei aus der Zeit des Kaisers Huitsung, 1100—1135
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)
Text s. a. S. 230

nicht vernachlässigt. Liti ist für Blumen besonders berühmt (Abb. 202). Die gleichen symbolischen Gedanken, die zur romantischen Landschaft führten, beeinflußten auch die Arrangierung der Pflanzenbilder, aber die Farbe und ein gewisser Naturalismus blieben beibehalten, nur wurde gegenüber Hsü Hsi (Taf. II) eine elegantere Komposition durchgeführt.

Von Malereien mit Vögeln sind herrliche Werke erhalten. Wie wir schon bei Besprechung der Bilder von Muchi sahen, werden nicht zufällige Bewegungen nach dem Leben mit den Augen des Momentphotographen, sondern typische Situationen wiedergegeben. Um das zu können, ist mehr nötig, als eine Augenblicksskizze verlangt. Es muß das Leben der Tiere sorgfältig beobachtet werden.

Zwischen schneebedeckte Weidenbäume hat Chan Chungmu, der 1254 geboren und dessen Sterbejahr unbekannt ist, fliegende Reiher (Abb. 203) gemalt, deren weißes Gefieder und schlanke Gestalten eine schöne Komposition an Linien und Farbenflecken bilden.

Kaiser Huitsung, dessen Landschaften ich bereits oben (S. 230) erwähnt habe, ließ zahlreiche weiße Falkenbilder herstellen, die er, wie in moderner Zeit die Orden, an Beamte verschenkte (Abb. 204). Die Ausführung der Federn ist sehr kleinlich, und es ist daher wohl möglich, daß eine spätere Arbeit vorliegt.

Dem kaiserlichen Maler werden auch zwei andere Vogelbilder (Taf. VI) zugeschrieben, obgleich der Stil beider völlig verschieden ist. Der einfache, schlichte Vortrag des belaubten Zweiges (*A*), der die ganze Fläche wie ein Ausschnitt aus der Natur füllt, die sanften Farben, das bescheidene Vögelchen lassen eine Entstehung in der Sungzeit vermuten. Aber der kokett gebogene Zweig (*B*), der bunte, aber ungraziöse Vogel, die raffinierte Farbenzusammenstellung, die kleinliche Ausführung der Federn und das malerische Siegel scheinen der mehr dekorativen Art der Mingzeit zu entsprechen. Es ist ein lustiges und delikates Werkchen der Technik, aber das innere Leben, die einheitliche Stimmung (der Vogel ist viel zu schwer für den dünnen Zweig), kurz das geistige Element des Sungstiles fehlt.



Abb. 205 Früchte, Blätter und Eidechse, von Kosen, Periode 907—962
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)





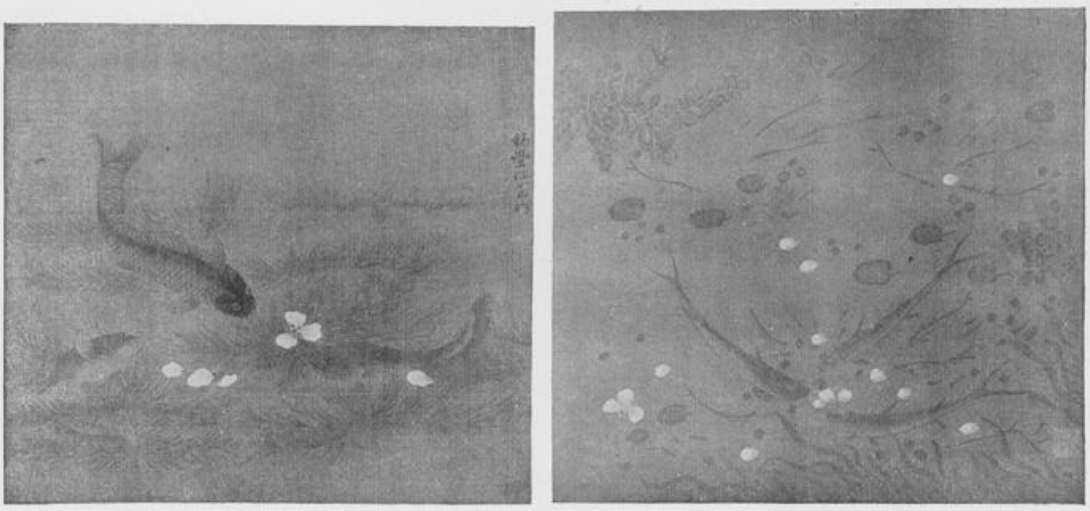
Farbige Malereien, zugeschrieben dem Kaiser Huitsung, 1100—1135

A Vögelchen auf blühendem Zweig

B Bunter Vogel auf blühendem Pfirsichzweig

(Aus: Kokka, *A* Heft 105; *B* Heft 25.)

Der kaiserliche Mäcen Huitsung war nicht nur selbst Maler, sondern auch Kunstsammler auf allen Gebieten, und seine ungeheuren Schätze hat er von Gelehrten in illustrierten Katalogen verarbeiten lassen. Diese Bücher geben die eigentliche Grundlage unserer Kenntnisse alter chinesischer Bilder, Bronzen und Jade. Es ist ein eigenes Schicksal, daß dieser kunstbegabte Herrscher nur von 1101—1125 regieren durfte und dann zehn Jahre bis zu seinem Tod in tatarischer Gefangenschaft leben mußte. Der „Katalog von Gemälden im Hsüanpalast" (Hsüan Ho Shu Pu) in der Kaiserstadt von Kaifangfu in Honan, der damaligen Hauptstadt, erschien 1120 in zwanzig Büchern. Die Tatareneroberung (1125), die den Kaiser in Gefangenschaft brachte, hat diese gewaltigen Sammlungen zerstreut und das meiste vernichtet. An Gemälden werden nicht weniger als 6192 von 231 Malern aufgeführt und bezüglich der Darstellung beschrieben.



a *b*

Abb. 206 Pflaumenblüten auf dem Wasser, mit Fischen und Algen, *a* von Chinyo (?), auch Kocho und Sho-o genannt; *b* von Joyeki (?), Sungstil
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Die in dem Katalog getroffene Einteilung [1]) nach den dargestellten Sujets ist charakteristisch für die Malereien bis zur Sungzeit und vorbildlich für die spätere Klassifizierung geblieben. Die zehn Abteilungen umfassen: Taoistische und buddhistische Vorwürfe; Menschen; Paläste und Bauten; Barbarenvölker; Drachen und Fische; Berge und Wasser; Haustiere und Wild; Blumen und Vögel; Bambusskizzen; Gemüse und Früchte. Wir sehen den Drachen zu den Fischen gerechnet. Bilder, die hier ganze Abteilungen bilden, wie Barbaren, Paläste und Bauten, sind uns bisher nicht in einem einzigen Bilde bekannt geworden, auch Genreszenen, Frauengestalten, wilde Tiere fehlen. Nur solche Bilder sind uns überliefert, die die Japaner im 15. Jahrhundert interessierten, und das waren neben buddhistischen Bildern vorwiegend Landschaften, Blumen und Tiere.

Dem 10. Jahrhundert wird ein Bildchen zugeschrieben, das Blätter und Früchte mit einer Eidechse zeigt (Abb. 205). Die zierliche und naturalistische Ausführung läßt aber eine etwas spätere Zeit der Herstellung vermuten. Dagegen dürften die Fischbildchen (Abb. 206 und 207) vielleicht aus der Sungzeit stammen. Nicht der einzelne Fisch, nicht die Schuppen und Flossen sind ausgeführt, sondern eine aus dem Fisch-

[1]) Ausführliche Aufzählung in *Bushell,* Chinese art, Bd. II, S. 138—141.

leben genommene Szene. Mit wenigen Linien und einigen leichten Tönen ist ein Stück Wasserleben abgebildet. Die elegante Bewegung der einzelnen Fische und die geschmackvolle Gruppierung der bewegten Tiere in der Wasserfläche ist zu beachten.

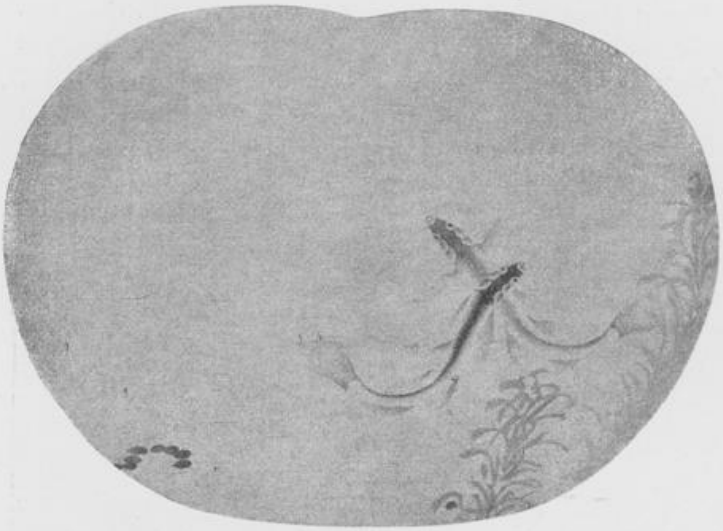


Abb. 207 Fische, leicht getönte Malerei auf Papier, etwa 28 cm breit, von Fan Anjen (japanisch: Hananjiu), Sungstil
(Aus: Kokka, Heft 175) — Text s. S. 249

Mao Yih (japanisch: Moeki), der um 1165—1174 erwähnt wird, war besonders berühmt für seine schönen Farben, mit denen er Haustiere, Vögel und Blumen malte. Ein Stilleben (Taf. VII, *A*) zeigt ein Bündel junger Bambussprossen, das ohne sonstige Beigaben in geschickter Weise in die freie Fläche gesetzt ist. Die Ausführung in den braunschwarzen Tönen, die geschmackvolle Linienführung, die Verteilung im Raume ist bei aller Einfachheit des Vorwurfes interessant und künstlerisch gestaltet.

Auf einem anderen Bilde (Taf. VII, *B*) lernen wir Mao als Künstler der bunten Farbe kennen. Eine Katzenmutter sitzt ruhig, während kleine Kätzchen um sie herum spielen. An der Seite sind blühende Stockrosen und eine große, leere, braungetönte Fläche daneben. Augen, Nase und Füßchen sind in Schwarz deutlich gezeichnet, aber die verschiedenfarbigen Felle als Farbentöne mit breitem Pinsel eingesetzt. Die Bewegung der Tiere ist gut beobachtet, aber vor allem die Verteilung der Farbenflecke mit Meisterhand geübt. Auch ein Hündchen (Abb. 208) in lustiger Bewegung lernen wir zwar nicht im Original kennen, sondern in einer japanischen Kopie, die als solche bezeichnet ist.

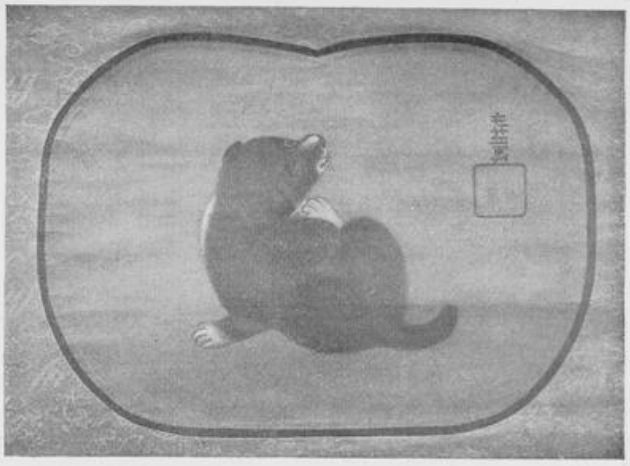


Abb. 208 Junger Hund, Kopie von dem Japaner Shokado, erste Hälfte des 17. Jahrh., nach Original von Mao Yih, um 1165—1174
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)

* * *

Charakteristisch für die Malerei der Sungzeit haben wir auf allen Gebieten das einfache, klar durchgeführte Motiv gefunden. Einige Bilder aber werden dem gleichen Stile zugeschrieben, die mit ziemlicher Sicherheit als aus anderer Zeit stammend angesprochen werden müssen.

Auf Bildern, die Yen Tzuping, dem Hofmaler des von 1163—1189 regierenden Kaisers Chao Shen, zugeschrieben werden, ist der Baumschlag (Abb. 209) zierlicher als gewöhnlich ausgeführt und eine Fernsicht angefügt, die eigentlich mit dem Grund-





Farbige Malereien von Mao Yih berühmt um 1165—1174

A Bambussprossenbündel

B Katze mit spielenden Jungen unter blühenden Stockrosen

(Aus Kokka, *A* Heft 91; *B* Heft 69).

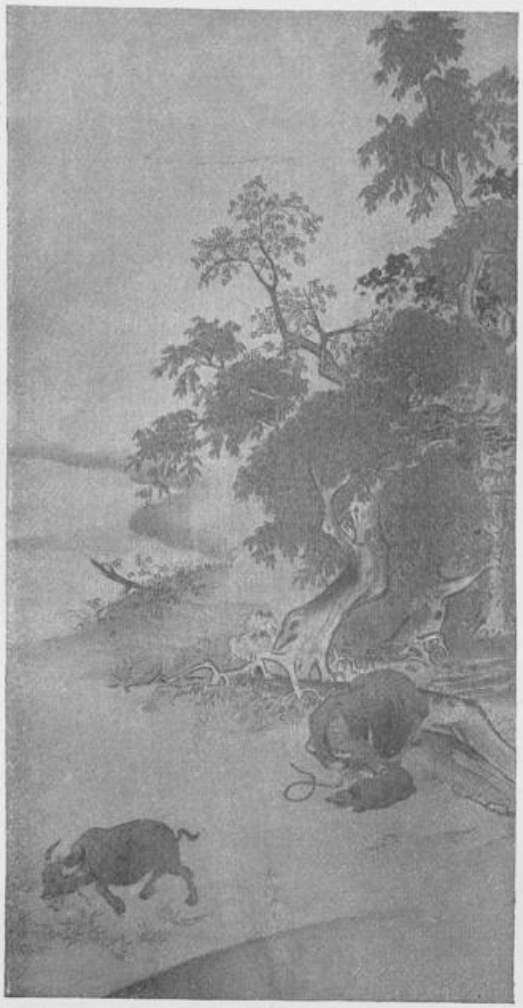


Abb. 209 Büffel unter Bäumen am Wasser, in farbigen Tönen, etwa 1 m hoch, aus dem Besitz von Yoshimasa, Ashikaga in Japan, 1435—1490, von Yen Tzuping, 1163
(Aus: Kokka, Heft 191)

gedanken des Bildes nichts zu tun hat. Nur um eine Tiefenwirkung zu erreichen, ist links das Flußufer und die Bergkontur willkürlich hinzugezeichnet. Dieses Kunstmittel wird später häufig angewendet, und aus ihm entsteht die hochgestaffelte Landschaft mit ihrer Kompliziertheit der Motive, wie wir sie auf anderen Bildern (Abb. 210), die dem gleichen Maler zugeschrieben werden, bereits finden.

Die gleichen Eigentümlichkeiten weist ein dem Hsia Kuei zugeschriebenes Bild (Abb. 211) auf. Die Einfachheit des Bildes ist verloren. Nicht mehr wird die Seele einer einheitlichen, stimmungsvollen Landschaft gegeben, sondern eine Fülle

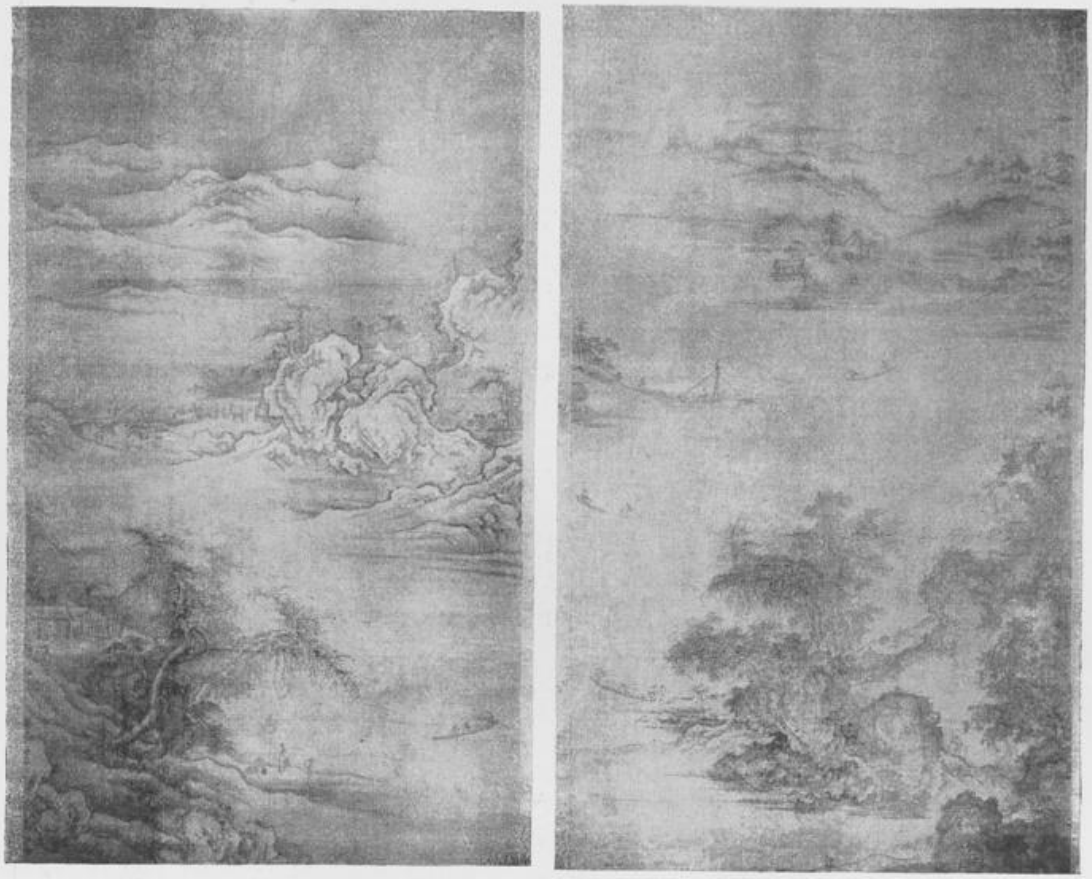


Abb. 210 Herbst- und Winterlandschaften mit ankommenden Booten, schwarzweiß, 1,20 m hoch, im Daitokujikloster, Kyoto, Japan, zugeschrieben Yen Tzuping (?) Südl. Sungdynastie, 1163, wahrscheinlich Yuan- oder Mingarbeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)

interessanter Einzelmotive ist dekorativ zusammengestellt. Die einzelnen Szenerien sind übereinander aufgebaut und die verschiedenen Kulissen durch Wolkenstreifen getrennt bzw. verbunden. Wenn wir die Bilder teilweise zudecken, so haben wir zwei oder drei Bilder, von denen jedes einzelne ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellt.

Wir haben hier bereits alle charakteristischen Eigenschaften der späteren Stile vor uns. Zugleich sehen wir in besonders starker Weise den Unterschied zwischen der nördlichen und südlichen Schule. Kahle, schroffe Felsen ragen auf dem letzten Bilde gegen den Himmel in ernster, wuchtiger Majestät, während die anderen Bilder weiche, abgerundete Bergformationen aufweisen.



Abb. 211 Gebirgslandschaft in farbigen Tönen, etwa 1 m hoch, zugeschrieben Hsia Kuei, aber wahrscheinlich Ende Yuanzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, und Kokka, Heft 193)
Text s. S. 252

Zusammenfassung

Wir sehen einen reichen Motivenschatz in der Sungzeit verwendet. Vom Fisch bis zum Götterbild wird alles abgebildet. Jedes Wesen, das atmet, ist der Beachtung wert, denn keiner weiß nach buddhistischer Lehre, welche Gestalt sein Ich bei neuer Geburt erhalten wird. Als Ausdruck der taoistischen Lehre suchte man die Seele der Natur, offenbart in den großzügigen, oft etwas mystischen Landschaften wie in der einzelnen Pflanze, zu erfassen. Unter dem Einfluß der Poesie wurde vieles als symbolisches Gleichnis verstanden.

Der Weltanschauung der Zeit entsprach die bevorzugte Verwendung von weichen Farbtönen und besonders der schwarzen Tusche. In flotter Skizze, bald mit breitem Pinsel in Farbenflecken, bald mit feinem Pinsel in kräftigen Linien, ist die Ausführung bewirkt. Die zufällige Einzelform der Natur, sowie der erzählende Inhalt interessieren nicht mehr, sondern dem Ausdruck der Seele der Natur und ihrer Geschöpfe in typischen Formen galt das höchste Streben der Künstler. Stimmungsbilder wurden geschaffen, die einen Höhepunkt der Weltkunst darstellen und in ähnlicher Weise in Europa zum ersten Male in moderner Zeit gemalt worden sind.

V. Mongolen- (Yuan-) Zeit (1280—1368)

Die überfeinerte Kultur der ästhetischen Sungzeit erlag dem kräftigen Ansturm der aus dem großen Völkerreservoir Nordasiens vordringenden Mongolenhorden. Seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts hatten diese kühnen Barbaren kleine Grenzstaaten erobert und dann Plünderungen in den westlichen Ländern ausgeführt. Die zentralasiatischen Staaten wurden unterworfen und ein Einfall nach Indien geplant, der später unterblieb (1224). Dagegen wurde Persien verwüstet und der große Eroberungszug (1237) unternommen, der durch ganz Rußland bis in das Herz Europas führte und erst in der Schlacht bei Liegnitz (1241) seinen Abschluß fand.

Die Sungdynastie hatte ihre Herrschaft (seit 1127) nur im Süden mit der Hauptstadt Nanking bewahren können, während im Norden ein Tatarenstamm, die Mandschu, unter der Kin-Dynastie weite Teile des Reiches in Besitz genommen hatte. Ein selbständiger Tangutenstaat hatte sich außerdem am oberen Lauf des Hoangho gebildet. Die Mongolen begannen ihren Siegeszug auch nach dem Osten auszudehnen, eroberten (1227) das Tangutenreich und bedrängten den chinesischen Kaiser. Vorübergehend kam ein Bündnis zustande, um gemeinsam die mandschurische Herrschaft im Norden (1234) zu vernichten, aber dann behielten die Mongolen die eroberten Länder und trieben den Sungherrscher immer mehr nach Süden. Das Bestreben von Kublai Khan, der 1259 den Thron der Mongolen geerbt hatte, galt der gänzlichen Vernichtung der Sungdynastie, um selbst Kaiser von China zu werden. 1271 nahm er für seine Familie den chinesischen Namen Yuan an. Seine langjährigen Kriege führten ihn nach dem Süden bis nach Birma, Kambodscha und Annam. Als der letzte Sungkaiser (1279) seinem Leben selbst ein Ende gemacht hatte, erklärte Kublai Khan sich zum chinesischen Kaiser in der neuen Hauptstadt Peking.

Wieder war eine kräftige Zentralgewalt geschaffen und wieder ein reger Verkehr mit den westlichen Völkern im Gange. Aber ein halbzivilisierter Barbarenstamm übte die Herrschaft aus, und im Westen waren keine hochstehenden Kulturreiche, die neue künstlerische Ideale nach dem Osten verpflanzen konnten. In dem losen Gefüge der asiatischen Völker waren die Chinesen die kulturell weitaus am höchsten stehende Rasse. Sie gaben, aber empfingen nicht.

Schon im 8. Jahrhundert waren chinesische Handwerker nach dem Westen berufen (S. 176) und hatten Tempel ausgemalt. Aber erst unter den Mongolen scheint die Technik chinesischer Malerei, sowie die Ornamentik, z. B. das Wolkenband, nach Persien[1]) verpflanzt und zu einer nationalen Lokalkunst ausgestaltet zu sein. Es ist fraglich und durchaus unwahrscheinlich, daß von dort irgend eine Beeinflussung stattgefunden hat. Die elegante Ausführung von einzelnen chinesischen Porträts (Taf. IX, *B*) erinnert allerdings an spätere persische Miniaturmalereien, aber es fehlen Malereien Persiens aus der Zeit zwischen den Sassaniden und der Mongolenherrschaft zum Vergleich, um feststellen zu können, ob diese vielleicht nur scheinbare Eigenart

[1]) *Sarre*, Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, 1904.

von dort nach dem Osten kam oder ob nicht umgekehrt auch diese Ausführung ursprünglich die Anregung aus China empfangen hat. Daß die uns bekannte persische Malerei seit dem 13. Jahrhundert nicht nur in Geist, Komposition und Perspektive, sondern auch in vielen Einzelheiten, Drapierung, Kostümen, Ornamenten, Wolken, Flammen und ähnlichem mit der chinesischen übereinstimmt, ist allgemein anerkannt.[1]) Die Staaten in Zentral- und Nordasien hatten seit Jahrhunderten ihre alten Traditionen antiker Kunst, wie wir sie in Gandhara, Baktrien, Turkistan und bei den Skythen kennen gelernt haben, verloren oder waren niemals über die geringe Zivilisation eines primitiven Nomadenvolkes, das in Zelten lebte und keinen Hausbau kannte, hinausgekommen. Die buddhistische Kunst in Tibet und den anderen Ländern war längst die gemeinsame mit China geworden, aber nur hier zu einer wirklichen, nationalen Höhe entwickelt.

Über das damalige China haben wir eine ausführliche Beschreibung von Marco Polo,[2]) der ganz Asien durchquerte und sich lange Zeit in Peking am Mongolenhofe aufhielt. Er schildert die starken Mauern im Rechteck, den weitläufigen Kaiserpalast mit seinen vielen Höfen und Gebäuden, mit seinen Marmorbalustraden und Treppen, seinem See und künstlichen Hügel, seinem Luxus und Glanz. Die Stadt ist von starken Mauern umgeben mit zwölf Toren, von denen jedes durch 1000 Soldaten beschützt ist. Die geraden und breiten Straßen teilen die Stadt wie ein Schachbrett in einzelne Blocks, in denen schöne Paläste mit Gärten, weite Plätze und reiche Häuser erbaut sind. In den Vorstädten sind die großen Karawansereien für die verschiedenen Nationen, die aus der ganzen Welt zum Handel zusammenströmen. Wir sehen den alten Stil der Han- und Tangzeit in neuem Glanze erstehen. Die Nomadensitten der Mongolen konnten keine Verbesserungen bringen. Von Einzelheiten der damaligen Kunst weiß der Kaufmann Polo aus dem kunstsinnigen Venedig ebensowenig wie seine vielen tausend Nachfolger im Handel etwas zu melden.

Es war von dem mächtigen Mongolenherrscher ein militärisch starker Platz, ein reicher Mittelpunkt des Welthandels und ein glänzendes Hofleben geschaffen, aber es fehlte die tiefe sittliche Kraft, die aus neu geformten Idealen eine eigene hohe Kunst erzeugen konnte. Der Buddhismus wurde begünstigt, die Mohammedaner und Christen geduldet und die Lehre von Konfuzius zwar zuerst wenig geachtet, aber in späterer Zeit um so höher geschätzt. Arabische Astronomen stellten die Zeitrechnung fest. Man war am Kaiserhofe wohl aus politischer Klugheit tolerant, aber der ästhetischen und philosophischen Weltanschauung der Sungzeit völlig fremd; die Gelehrsamkeit der chinesischen Literaten wurde von den tapferen, aber ungebildeten Kriegern sogar mißachtet. Erst spätere Nachfolger auf dem Thron nahmen die chinesische Kultur auf, begannen die alte Literatur zu studieren und ließen (um 1308) viele Werke ins Mongolische übersetzen. Der Buddhismus wurde so sehr gefördert (1324), daß die Bettelmönche, die zu Tausenden im Lande herumzogen und auf Kosten der Bevölkerung lebten, eine Plage des Landes wurden. Die robuste Kraft der Barbaren hatte im Kampfe den Sieg errungen, aber dann wurde sie langsam von der alten chinesischen Kultur durchsetzt und geschwächt. Im Grunde war und blieb es eine Fremdherrschaft, die den alten chinesischen Geist nur hemmen, nicht zu neuen, vertieften Formen begeistern konnte.

Dementsprechend zeigt die Kunst eine Beibehaltung, aber Verflachung des alten Stiles. Kein Künstler gilt den besten Meistern der Tang- und Sungzeit eben-

[1]) *Blochet*, Les Origines de la peinture en Perse, Gazette des Beaux-arts, 1905, S. 123. — *Migeon*, Les arts plastiques et industriels in Manuel d'art musulman, Bd. II. Paris 1907.

[2]) *Yule*, The book of Ser Marco Polo, the Venetian, concerning the Kingdoms and marvels of the East. Zweite Auflage, London 1903, 2 Bde., S. 362 u. 374.

bürtig. Im allgemeinen wird die erzählende Farbe und Linie mehr als vorher beachtet und in sorgfältigerer Technik ausgeführt, aber der tiefe philosophische und poetische Geist tritt zurück. Statt den Ausdruck der Seele zu suchen, wurde die Schönheit der äußerlichen Form angestrebt. Die philosophischen Spekulationen und poetischen Stimmungen wurden nicht ganz aufgegeben, aber durch mystische Züge und sachliche Schilderungen umgestaltet.

Die kurze Mongolenherrschaft (1280—1368) bedeutet eine Übergangszeit in der Kunstgeschichte Chinas. Während viele Bilder von denen der Sungzeit kaum zu unterscheiden sind, bereitet sich gleichzeitig jener dekorative Rokokostil vor, der in der zweiten Periode der Mingzeit seine Vollendung erhielt.

* * *

Vierhundert Künstlernamen sind aus der Yuanzeit überliefert, aber kein Meister von der Bedeutung eines Wu Taotze oder Wang Wei, eines Li Longmien, Ma Yuan oder Muchi wird gerühmt.

Chao Mengfu (japanisch: Chosugo), der von 1254—1322 lebte, stammte von einer Seitenlinie des Sung-Herrscherhauses ab und war Beamter. Bei dem Siege der Mongolen zog er sich ins Privatleben zurück, aber trat 1286 wieder in die Staatsdienste unter der neuen Dynastie ein und wurde schließlich auf einen hohen Posten der Hanli-Universität (1316) berufen. Kein Bild von ihm ist bisher aus japanischem Besitz bekannt geworden, nur eine japanische Kopie ist im British Museum,[1]) „Die Pferde in der Schwemme während des Putzens durch Pferdeknechte". Über dem seichten Bach hängen Weidenzweige. Die etwas geleckte und zierliche Ausführung kann vielleicht der Stil des japanischen Kopisten sein, so daß kein Rückschluß auf die Originalarbeit erlaubt ist.

Dagegen ist ein signiertes Original im British Museum zu London vorhanden, das wir bereits als Kopie nach Wang Wei (Abb. 146) kennen gelernt haben. Es ist vielleicht nicht ein charakteristisches Werk für ihn, denn diese Kopie hätte schwerlich Chao zu dem gefeierten Künstler erhoben, es ist aber eine sehr gute Arbeit, und die Auswahl des Sujets, das Zurückgreifen auf Wang Wei statt auf die späteren Sungkünstler, die Wahl einer Bildrolle statt abgepaßter Bilder erscheint mir als ein Zeichen der Zeit. Statt der impressionistischen Tuschskizze ist die erzählende Art der vielerlei Einzelheiten in bunten Farben gar zierlich nebeneinander gemalt. Die Berge und der Baumschlag sind in feinen Linien ausgeführt, aber es fehlt jene kecke Pinselführung, die die Sungkünstler meisterten.

In Japan wird unter den Malern der Mongolenzeit Yen Hui (1279—1367) am höchsten geschätzt, während chinesische Kritiker ihm zwar eine gewisse Anerkennung nicht versagen, aber seiner Kunst für buddhistische und taoistische Figuren in den Annalen nur eine Zeile widmen. Yen Hui stammte aus der Provinz Chekiang, aus der auch Hsia Kuei und viele andere Künstler, deren Namen in China gar nicht oder nur oberflächlich bekannt sind, gebürtig waren. In Japan werden viele Bilder gerade von den Chekiang-Künstlern in den Schatzhäusern bewahrt und geschätzt. Auf der anderen Seite sind die in China berühmtesten Meister gar nicht oder nur in fraglichen Kopien vertreten. Giles weist bereits darauf hin, daß die Provinz Chekiang mit ihrem damals sehr bedeutenden Handelshafen Ningpo, der heute durch Shanghai völlig in den Schatten gestellt ist, in regelmäßigem Verkehr mit Japan stand. Dorthin gingen viele japanische Priester, um die heiligen Lehren zu studieren, dort landeten Händler,

[1]) Abbildung in *Giles*, Tafel zu S. 136. — Nach *Binyon*, soll in der Sammlung von *George Veith*, London, eine Repetition eines anderen Bildes von Chao Mengfu, „Acht Pferde im Parke von Kublai Khan" sich befinden. Ferner sollen einige Kopien im Louvre sein.

die sicher auch Kunstwerke gekauft haben dürften, und von dort wanderten viele Künstler nach dem benachbarten Japan aus, um ihr Glück in der Fremde zu machen. Daher kommt es, daß in Japan die Künstler der Provinz Chekiang besonders stark vertreten sind, ähnlich wie heute in Amerika umfangreiche Sammlungen der französischen Schule vorhanden sind, während deutsche Werke von Menzel oder Böcklin



Abb. 212 Die taoistischen Hermiten (japanisch: Sennins): Gama mit der dreibeinigen, unsterblichen Kröte und Tekkai, der seine Seele ausbläst, damit sie Laotse trifft, farbig, etwa 1,5 m hoch, im Chionjitempel, Kyoto, Japan, von Yen Hui, 13. Jahrh.
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art)
Text s. S. 259

nur spärlich oder gar nicht zu finden sind. Und wie nach Amerika viele tausend falsche Corots und Millets eingeführt sind, so scheinen auch Kopien aller Art zahlreicher als die Originale in die japanischen Sammlungen gewandert zu sein. Aber da chinesische Publikationen fehlen, müssen wir glücklich sein, wenigstens die Schätze aus japanischem Besitz kennen zu lernen.

Die Japaner stellen Yen Hui (japanisch: Ganki) in eine Reihe mit Ma Yuan und Hsia Kuei und nennen ihn den letzten großen Meister der klassischen Zeit. Er war berühmt für die Darstellung von religiösen Figuren, aber der Zeitströmung folgend malte er nicht den träumenden Schüler Buddhas, sondern mit Vorliebe die Unsterblichen des mit Wundern und Zaubern durchsetzten

Taoismus. Der Phantasie war ein freierer Spielraum geschaffen und Figuren entstanden, die unter der Hand geringerer Künstler leicht zur Karikatur wurden. Yen Huis in Japan berühmteste Bilder sind zwei Hermiten (Abb. 212), bei denen die gute, künstlerische Tradition bewahrt ist. Der große Luftraum, die angedeuteten Bambusstämme und Felsen in weich getönter Tusche, geben eine stimmungsvolle Umrahmung der linear behandelten Menschengestalten. Linien und Farben fließen harmonisch zusammen, wie auf besten Bildern der Sungzeit. Die Köpfe sind dem Vorwurf entsprechend stark unchinesisch charakterisiert, aber nicht häßlich. Der starre Blick, ebenfalls völlig unmongolisch, ist lebendig zum Ausdruck gebracht. Dennoch werden wir bei genauem Vergleich mit den älteren Meistern einen Unterschied herausfühlen, als wenn der Linienfluß nicht so natürlich, das Seelenleben weniger tief erfaßt und die Wirkung durch Äußerlichkeiten gesteigert wäre.



Abb. 213 Drei Hermiten (japanisch: Sennins) in getönten Farben, etwa 1,7 m hoch, zugeschrieben Yen Hui, 13. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 207)

Noch stärker können wir den neuen Stil in einem anderen Bilde (Abb. 213) erkennen, das ebenfalls Yen Hui zugeschrieben



Abb. 214 Brandung bei Mondschein, farbig, in braunen und grünlichen Tönen mit goldenem Mond, auf Seide, etwa 30 cm hoch, von Yen Hui, 13. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 164) — Vgl. Abb. 230

wird. Nach verbürgten Nachrichten ist das Bild im 15. Jahrhundert nach Japan gekommen, und fast erscheint es, als wenn es kaum früher als im 14. Jahrhundert gemalt ist. Der getönte Hintergrund mit der stimmungsvollen Luftperspektive fehlt. Die Handlung tritt in den Mittelpunkt des Interesses. Die Linienführung ist härter und konventioneller, die Gestalten lösen sich nicht von einander, und das ganze Bild wirkt unruhig. Die Figuren sind nicht mehr als Ausdruck einer Idee, sondern als zufällige Personen eines erzählenden Genrebildes aufgefaßt. Aber die Technik bewahrt noch manches von dem älteren Stil.

Die Betonung der Linien in Verbindung mit der klassischen Wolkentönung finden wir auf einer Brandung bei Mondschein (Abb. 214), die eben-

falls von Yen Huis Hand stammen soll. Die gewollte Stimmung erinnert noch an das poetische Empfinden der älteren Zeit, aber die Ausführung der Wellen läßt schon die Freude am dekorativen Liniengefüge erkennen. In der späteren Zeit geht die Lufttönung immer mehr verloren, und auf einem anderen Bilde, das den gleichen Vorwurf behandelt (Abb. 230), sehen wir das Spiel der Linien völlig herrschend.

Wie Chao Mengfu auf die erzählende Art von Wang Wei zurückgriff, so hat Yen Hui



Abb. 215 Boddhi Dharma, kam 527 aus Indien als Missionar nach China, in rotem Kleid, farbig, etwa 85 cm hoch, zugeschrieben Mingpen, Priester in Hangchou, gestorben 1323 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)



Abb. 216 Dharma über Wasser reisend, auf einem Schilfrohr, symbolische Darstellung für ein Boot, farbig auf Seide, etwa 1 m hoch, Inschrift von Priester Wuau, der 1260 nach Japan kam, gemalt von Chang Yüehhu, unbekanntem Meister, Ende der Sung- oder Yuandynastie, 13. Jahrh. (Aus: Kokka, Heft 153)

nach dem Beispiele der Tangzeit (Abb. 135, 140) das Porträt gestaltet (Abb. 215). In eleganter Linienführung, großzügig und interessant, ist der Kopf des berühmten indischen Priesters Dharma gemalt. Wir empfinden den Eindruck einer starken und energischen Persönlichkeit. Es ist nicht der träumende Philosoph, sondern der glaubensstarke Kämpfer. Dementsprechend ist die Farbenwirkung kräftiger. Statt von weichen Tönen ist das Gesicht von einem tiefroten Gewand umrahmt, wodurch die Wirkung des Kopfes wesentlich gesteigert wird.

Ganz ähnlich ist die ganze Figur des Heiligen ausgeführt (Abb. 216). Das rote Gewand flattert in stark



Abb. 217 Kwanyin, sitzend auf dem Diamantstein, einer einsamen Insel, unterweist nach der Legende in der Avatamsaka Sutra den Kumara (kleine Figur rechts auf schwimmendem Blatt stehend), zur Vollendung seiner Kenntnisse nach Chingtsu zu gehen, schwarzweiß, etwa 1,5 m hoch, von Frau Okiakia, unbekannte Malerin, Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI)
Text s. S. 262

Die drei zuletzt erwähnten Malereien (Abb. 215, 216 und Taf. VIII) haben in feinem, ästhetischem Empfinden einen freien Luftraum im oberen Teil des Bildes, aber an Stelle einer Luftperspektive oder einer angedeuteten Landschaft ist die Fläche glatt gelassen und später oder gleichzeitig mit erklärenden Worten angefüllt. Bei dem Chinesen der klassischen Zeit war eine ästhetische und philosophische Bildung und Schulung als selbstverständlich vorausgesetzt, so daß die stets wiederholten Motive als bekannt gelten konnten; aber in der Mongolenzeit mußten Worte das Verständnis vermitteln. Die malerische Schrift der Chinesen mit ihren senkstilisiertem, etwas hartem Liniengefüge im Winde. Dem mystischen Zuge der Zeit entspricht die von jetzt ab immer mehr beliebte Darstellung eines Schilfrohres als Symbol für das Boot, das ihn über die Wasser trug. Der Wunderglaube führte immer mehr zu symbolischen Darstellungen überirdischer Art. Welcher Gegensatz, die schwere, breite Figur auf dem schwimmenden Zweiglein im Wasser! Nur die Wunderkraft des Glaubens kann solches zuwege bringen. Ein anderer Kopf (Taf. VIII) ist ebenso großzügig erfaßt, aber zeigt die feinen Töne der älteren Zeit; nur die detaillierte Ausführung, besonders des geflochtenen Gewandes, läßt die spätere Entstehungszeit erkennen.



Abb. 218 Arhat, farbig, etwa 1 m hoch, zugeschrieben Chisan, unbekanntem Maler, aus dem Besitz des Ashikaga Tadayoshi, nach Japan gebracht vor der Mitte des 13. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI). — Text s. S. 262

rechten Satzreihen eignete sich zu einer dekorativen Füllung der Fläche vortrefflich.

Die Darstellungen der Kwanyin (Abb. 217) und eines Arhat (Abb. 218) erinnern an die Sungmeister, aber wenn wir die Ausführung im einzelnen genauer



Abb. 219 Bodhisatvas Manjusri und Samanthabadra auf Elefant und Löwe mit Begleitern, farbige Außenbilder eines Triptychons, laut Inschrift auf Bestellung der weiblichen Mitglieder der Familie Wang E., etwa 1,40 m hoch, im Jisonintempel, Kyoto, Japan, von Chang Ssukung, unbekanntem Maler, Stil d. 14. Jahrh. (Aus: Kokka, Heft 149)
Text s. S. 263

studieren, so sehen wir den Faltenwurf in kleinlicher, gekünstelter Weise und den Kopf des Heiligen mit seinen nach oben glotzenden Augen etwas kokett gemalt. Die Komposition der Kwanyin mit dem großen Nimbus ist geschmackvoll und die Tönung des Bildes in der Gesamtwirkung vornehm.

In der Tangzeit hatten wir eine Ausführungsart (Abb. 137) kennen gelernt, die an indische und persische Miniaturmalereien erinnert, und ähnlich wurden vielfach buddhistische Bilder (Abb. 132) mehr gezeichnet als gemalt. Diese Schule mit ihrer bunten Illuminierung und häufigen Verwendung von



Boddhisatva Manjusri, in getönten Farben, Maler unbekannt, wahrscheinlich XIV. Jahrhundert

(Aus: Kokka, Heft 126.)

Gold hat besonders Kultbilder hergestellt. In der Mongolenzeit wurde der Stil weiterentwickelt (Abb. 219). Ob ein Einfluß des Lamaismus, der aus Tibet in der Mitte des 13. Jahrhunderts durch die Mongolen nach China kam, oder einer tibetischen Kunst stattgefunden hat, ist auf Grund der heutigen Nachrichten über die tibetische alte Kultur nicht feststellbar. Vielleicht wird man bei der jetzt erzwungenen Öffnung der tibetischen Lande ältere Kunstwerke finden, die uns eine lokale Kunstentwicklung zeigen. Alles, was bisher zu unserer Kenntnis gelangt ist, entstammt der späteren Mingzeit und entspricht im wesentlichen dem Chinesischen.

In sorgfältiger Einzelausführung sind die Kultbilder (Abb. 219) von Chang Ssukung, einem in den chinesischen Annalen unbekannten Künstler, gemalt. Unsere Abbildung zeigt nur die Seitenflügel eines Triptychons, in dessen Mitte Buddha mit einem sanften Gesichtsausdruck thront. Die Farben sind mit feinem Pinsel mühselig ausgearbeitet und eine Fülle von Einzelmotiven, Ornamenten und Schmuckteilen sind zusammengefügt; aber der Mühe der Arbeit entspricht nicht die Wirkung. Die Figuren sind mit Metallschmuck und Stoffen, die in gekünstelten Draperien arrangiert sind, überladen, so daß sie als Figur gar keine Wirkung ausüben, und ebenso sind die Tiere mit ihren Quasten und Gehängen behandelt. Trotz der übertriebenen Wildheit des fletschenden Löwenkopfes haben die Tiere keine Kraft und kein Leben in sich. Die Wächter der Tiere erinnern an die westlichen Beziehungen, die unter der Mongolenherrschaft angeknüpft wurden, denn in Gesicht und Kleidung sind es keine Chinesen. Nicht mehr sind die Götter als Ausdruck sittlicher Ideen für den gebildeten Literaten gemalt, sondern in prunkender Form als mystische Götzen für das Volk.



Abb. 220 Arhat Surinda, der vierte Schüler Buddhas, mit seinen Anhängern, farbig, etwa 1 m hoch, im Shokokujitempel, Kyoto, Japan, gezeichnet: „Lu Hsinchung aus Chingyuenfu" (Name von Ningpo in Chekiang während der Sung- und Yuanzeit) Maler unbekannt. Stil 13. Jahrh.
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)

In ähnlich kleinlicher Weise, aber mit Liebe und vielem Geschmack, werden auf anderen Bildern (Abb. 220) die Einzelheiten wie Stoffmuster, Kostüme und Gerätschaften behandelt. Es sind realistische Illustrationen, die mit handwerksmäßiger Geschicklichkeit ausgeführt sind, aber einen tieferen Geist und die vornehme Auffassung der alten Meister vermissen lassen (Taf. III, *B* u. *C*).

Diese stark realistische Schule führte immer mehr dazu, die Schilderung der Menschen und ihr häusliches Leben zu bevorzugen. So sehen wir eine Straßenszene dargestellt (Abb. 221). Diese Art Genrebilder, die in der Mingzeit sehr beliebt und mit großer Delikatesse ausgeführt werden, sehen wir hier in ihren noch etwas plumpen Anfängen. Solange die Malerei die Kunst der Gläubigen und Literaten war, würde ein derartiges Motiv kaum der Darstellung für würdig gefunden sein; nur vornehme oder sinnvolle Szenen waren früher abgemalt.

Ein eigenartiges Porträt (Taf. IX, *B*) von vollendeter Schönheit wird Chien Shunchü oder Hsüan zugeschrieben, den wir weiter unten (S. 273/6) als hervorragenden Blumen- und Tiermaler kennen lernen werden. Ob dieses Bild von



Abb. 221 Straßenhändler, leicht gefärbte Malerei auf Seide, etwa 27 cm hoch, von Jen Kangmin, unbekanntem Maler, Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

ihm ist, ist ebenso zweifelhaft wie die Zeit der Entstehung. Die elegante Silhouette der Figur, die porträtmäßige Ausführung im Profil, die Feinheit des Farbenakkordes erinnern an persische Miniaturen. Wie wir schon sahen (S. 255), ist es aber durchaus fraglich, ob Persien schon vor der Herrschaft der Mongolen, also vor dem chinesischen Einfluß, eine derartige Kunst besessen hat. Es ist eine Weichheit und Lieblichkeit in Linien und Farben und eine Vornehmheit in der Haltung, die wir bisher in China nicht kennen gelernt haben und die später durch eine mehr delikate Dekorationsmalerei (vgl. Taf. IX, *C*) verdrängt wird.

Der jugendliche Kaiser im langen roten Gewande trägt eine Flöte im Gürtel und schiebt sich wahrscheinlich ein Futteral über den nach chinesischer Sitte lang gewachsenen Nagel des kleinen Fingers. Der Hintergrund hellt sich von oben nach unten auf, während das Rot des Gewandes umgekehrt nach unten dunkler getönt ist. Die Flügel der schwarzen Lackkappe lassen das Rot des Kleides durchschimmern.

Die Figur ist nicht durchgeistigt, aber in ihrer einfachen Schlichtheit vornehm aufgefaßt.

Auch Schwarzweißskizzen wurden ausgeführt, aber die geistige Tiefe und die poetische Luftperspektive ist auch bei ihnen verloren gegangen. Mit dem geübten Pinsel des Kalligraphen werden erzählende Handlungen statt Stimmungen gegeben. Selbst die Einzelfigur erhält mehr durch die Bewegung und die Beigaben als durch die vornehme Ruhe der Linien und Flecke ihre Bedeutung.

Indra, dessen Name durch die Abstammung aus Indien von einigen erklärt wird, während andere wohl richtiger einen chinesischen Priester mit indischem Namen vermuten, hat viele derartige Skizzen gemalt (Abb. 222). In manierierter Art sind



Abb. 222 Der Priester Tanhsia wärmt sich an kaltem Tage am Feuer einer buddhistischen Holzfigur die Hände und wird vom Kollegen zur Rede gestellt, schwarzweiß auf Papier, etwa 35 cm hoch, von Indra, Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Kokka, Heft 173)

in ein und demselben Stil des Striches Menschen und Bäume dargestellt. Hat dieses Bild noch manchen Zug der älteren Zeit bewahrt, so ist ein anderes von Ryosen typisch für die neue Richtung. In einer mit vielen Einzelheiten belebten Landschaft steht der Heilige, gefolgt von einem Gläubigen, und bietet seine Bettlerschale dem in den Wolken erscheinenden Drachen dar (Abb. 223). Die Wellen sind mit harten Linien gezeichnet, während Bäume, Berge und Figuren in freier Pinselführung getuscht sind. Dem Bilde fehlt die Einheitlichkeit und Schlichtheit des Sungstiles. Die Bäume, der Wasserfall, der Drache und die Figuren können auseinander geschnitten als einzelne Bilder wirken; die Zusammenhänge sind so flüchtig, daß man die Arbeit eines Schülers vermuten möchte, der diese vier Einzelteile nach guten Vorlagen kopierte und notdürftig zusammenstellte.

Die Landschaftsmalerei hat am besten die alten Traditionen bewahrt. Viele Bilder sind kaum von Sungbildern zu unterscheiden, nur das stärkere Hervortreten von mystischen Zügen und die in der späteren Yuanzeit mehr konventionelle



Abb. 223 Arhat mit Begleiter am Wasserfall, dem Drachen in den Wolken die Bettlerschale darbietend, schwarzweiß, etwa 30 cm hoch, von Ryosen, genannt Kawo, Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIII) — Text s. S. 265

Behandlung der Komposition, besonders das lose Zusammenstellen von mehreren Einzelmotiven (Abb. 209—211), sind für den neuen Stil charakteristisch.



Abb. 224 Herbstszene, schwarzweiß, etwa 1,15 m zu 82 cm, im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Sun Kuntseh, Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II, auch in Kokka, Heft 191)

Eine fein empfundene Stimmung (Abb. 224) gibt uns Sun Kuntseh, von dem man nichts weiter weiß, als daß er ebenfalls aus der Provinz Chekiang stammt. Es ist das alte Sungmotiv: der Literat, der vor seinem Pavillon auf einem Bergplateau sitzt und die Allgewalt der Natur mit der Aussicht auf Berge und Wälder genießt. Das starke Hervortreten der oberen Baumspitzen dürfte auf die zufällige Erhaltung des Bildes und nicht auf eine ursprüngliche Absicht des Malers zurückzuführen sein. Der Pinsel ist mit feinem Gefühl geführt, und die Lufttönungen sind meisterhaft gelungen.



Abb. 225 Landschaft, leicht getönt, etwa 95 zu 43 cm, von Sun Kuntseh, Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)
Text s. S. 268



Abb. 226 Herbstlandschaft, Dorf im Gebirge mit Wald, schwarzweiß, etwa 1,62 zu 1,06 m, Maler unbekannt, vielleicht Yuanzeit, 1280–1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)

Zierlicher, aber komplizierter und weniger monumental wirkend ist eine andere Berglandschaft (Abb. 226) von unbekannter Hand. Der Baumschlag zeigt jene delikate Art der Ausführung, die in der Mingzeit zur Vollendung gebracht wird. Der hohe Berg, in der zur Konvention gewordenen Technik, mit Wolken am Fuß und klar hervortretender Spitze ist hinzugefügt, ohne einen inneren Zusammenhang mit dem Vordergrunde zu haben. Das Dorf und die winzigen Menschen verschwinden unter den gewaltigen Bäumen. Die vielerlei zusammengefügten Einzelheiten können nur nacheinander erkannt werden, denn es fehlt die Geschlossenheit der Komposition, die unter Vernachlässigung der Nebendinge das Grundmotiv der Stimmung klar hervortreten läßt. Die Komposition ist aber nicht mehr einheitlich, z. B. der Bach links unten sowie die Bäume rechts sind sicher nur als Füllung der Fläche hinzugefügt und gehören inhaltlich nicht zum Grundmotiv der Darstellung.

Von der gleichen Hand ist eine Landschaft (Abb. 225) erhalten, die den charakteristischen Stil der Nordschule aufweist. Mit sicherem Pinselzug sind in strenger Linie Felsen und Bäume aufgebaut. Das Motiv ist dem vorigen ähnlich, aber wie anders die Ausführung! Es ist eine romantische Phantasielandschaft, vorgetragen im geistreichen und feinfühligen Sinne eines Ma Yuan. Die Komposition ist einheitlich und von einer feierlichen Würde. In reicher Skala ist die schwarze Tusche von zarten Tönungen bis zum Tiefschwarz angewendet.



Abb. 227 Sommerlandschaft, Dorf zwischen Bäumen am Bergbach von hohen Felsen überragt, etwa 91,5 zu 52 cm, von Yuchien, südl. Schule, 13. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 204)
Text s. S. 269

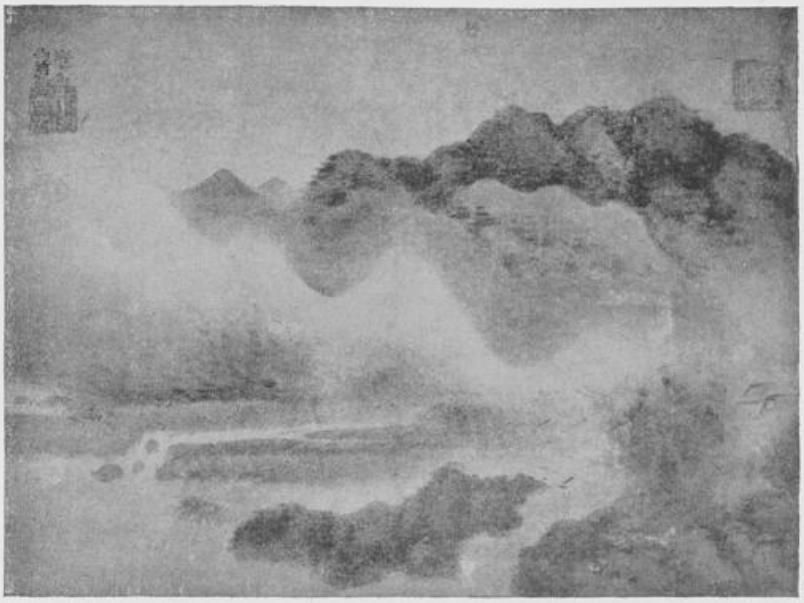


Abb. 228 „Nach dem Regen," Berge und Fluß, rechts Dächer eines Dorfes, leicht getönt, etwa 25,5 zu 34 cm, gezeichnet: Nengshih of Lungmen, auch zugeschrieben Kao Janhui, beide Namen unbekannt, vielleicht Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Kokka, Heft 157, auch in Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XX)

Die Bilder von Yuchien (Abb. 227) stehen in diesem Sinne der Sungzeit viel näher. In guter Technik sind die weich gerundeten Bergformationen der südlichen Schule mit wirkungsvoller Plastik gemalt, und zwischen ihnen in feinen Tönen sind zarte Nebel erkennbar. Den Künstlernamen Yuchien, der „klarer Bach" bedeutet, legte sich der Maler zu, als er selbst in einem Bergdorfe lebte und sich ganz dem Genusse der Natur hingab. Auf dem Bilde sind zwei Siegel, aber keines gibt genaue Auskunft. Das obere bedeutet Kuai und ist unverständlich, das untere ist ein Motto und bedeutet etwa: „Landschaft unter Bäumen."



Abb. 229 Weidenbaum, von Ma Lin, 13. Jahrh. (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V) — Text s. S. 270

Ebenfalls mit feinem Pinsel in den weichen Formen des südlichen Sungstiles ist eine andere Berglandschaft (Abb. 228) gemalt, die leider an vielen Stellen verletzt ist. Aber die zarten monochromen Tönungen, die für die Sung- und Yuanzeit so charakteristisch sind und in der Mingzeit völlig verloren gehen, sind noch erkennbar. Andererseits zeigt die reiche Komposition den Stil nach Sung, so daß wir die Entstehung in der Mongolenzeit annehmen können. Zwar trägt das Bild eine Inschrift: Nengshih of Lungmen, aber der Maler ist ebenso unbekannt wie Kao Janhui, dem das Bild von anderen Experten in Japan zugeschrieben wird.

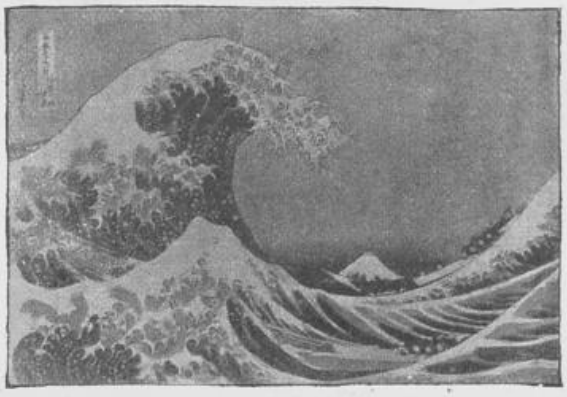
Aus der Künstlerfamilie Ma ist — nach japanischen Angaben, die Giles bestreitet — Lin, ein Sohn von Ma Yuan, zu einiger Bedeutung gelangt, ohne den Vater zu erreichen. Da die Chinesen stets den Künstler in die Periode nach seinem Todestage gerechnet einreihen, gehört er der Yuanzeit an. Ma Lin (japanisch: Barin) hat den Nordstil seines Vaters fortgesetzt, aber unter dem Einfluß des Zeitmilieus wurden die Landschaften komplizierter (Taf. X, *C*). Der Fischer ist in seine kleine Hütte auf dem Boot ge-



Abb. 230 Brandung bei Mondschein. Malerei in Tönen mit Goldlinien in den Wellen, von Ma Lin, 13. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 25)



231



232



233

Abb. 231—233 Japanische Wellenmotive. 231 farbige Malerei, Ogata Korin (1662—1716). 232 Buntdruck von Katzushika Hoksai (1760—1849). 233 Buntdruck von Utagawa Kuniyoshi (1800—1861)
(Aus: 231 Tajima, Masterpieces from the Korin School, Bd. I. 232 Originalaufnahme. 233 Gillot-Katalog, Bd. II)

krochen und beobachtet das ausgehängte Netz. Die Winterlandschaft ist in leichten Tönen gemalt, und die kalte, klare Luft läßt deutlich das ferne Ufer mit dem vom Winde gebogenen Schilf erkennen. Die kahlen Äste der Bäume heben sich scharf vom fahlen Himmel ab. — Auf anderen Bildern sehen wir jenen dekorativen Linienstil, der in der Mingzeit herrschend wird und in Japan von besonders starkem Einfluß im Kunstgewerbe war. Der Weidenbaum (Abb. 229) breitet seine Äste in geschickter Komposition über die Fläche.

Die Brandung (Abb. 230) ist zu einem dekorativen Linienspiele geworden. Das gleiche Motiv hatten wir von Yen Hui (Abb. 214) kennen gelernt. Aber er hatte neben dem eleganten Linienrhythmus der Wellen die Mondscheinstimmung und den Nebel der Nacht gemalt, bei Ma Lin dagegen ist der Mond nur symbolisch angedeutet, die Wolken sind dekorative Schnörkel geworden, und alles Interesse ist auf den schönen Schwung des Wellenornamentes gelegt. Dieses gleiche Motiv der Welle ist in Japan in ähnlicher Art von Korin und später von Hoksai behandelt und schließlich im modernen Holzschnitt bis zur Karikatur gestaltet.[1]) Wir sehen immer wieder, wie ein

[1]) Eine Zusammenstellung dieser Wellenbilder von den japanischen Künstlern (Abb. 231—233) zeigt besser als alle Worte die allmähliche, immer geistlosere Umformung des von den chinesischen Meistern geschaffenen Vorbildes. Gleichzeitig sehen

beliebtes Motiv durch Jahrhunderte von den Künstlern der verschiedensten Schulen Ostasiens nachgebildet wird.

Das Streben, durch den schönen Aufbau der Linien eine Fläche geschmackvoll zu dekorieren, war besonders gut zu befriedigen bei den Malereien von Pflanzen und Zweigen, die beliebig gebogen und verteilt werden konnten. Hatte die alte Kunstregel des 5. Jahrhunderts den Rhythmus der Lebensbewegung als eins der Grundgesetze erklärt, so entstand jetzt der Sinn für den Rhythmus der schönen Form. Bald mit flüchtigen Strichen, wie auf der Skizze von Tsz'Ch'wang (japanisch: Sesso, Abb. 234), bald in mehr ausgeführter Art, wie von Wang Mien (Abb. 235), wird die Pflanze der Fläche angepaßt. Diese rein dekorative Malerei ist hier noch primitiv und erreicht erst in der Mingzeit ihre Blüte.



Abb. 234 Orchidee in Blüte, von Tsz'Ch'wang (japanisch: Sesso), Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)



Abb. 235 Blühender Pflaumenbaum, schwarzweiß auf Seide, etwa 35 cm hoch, von Wang Mien, Beiname Yuanchang, Mitte des 14. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

Wir hatten gesehen, daß in den Landschaften und Figurenbildern die vielerlei Einzelheiten besonders sorgfältig ausgeführt waren. Diese Beobachtung des Kleinen führte von der romantischen Phantasieschilderung immer mehr zu der mehr realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit, und man begann die Vögel und Pflanzen

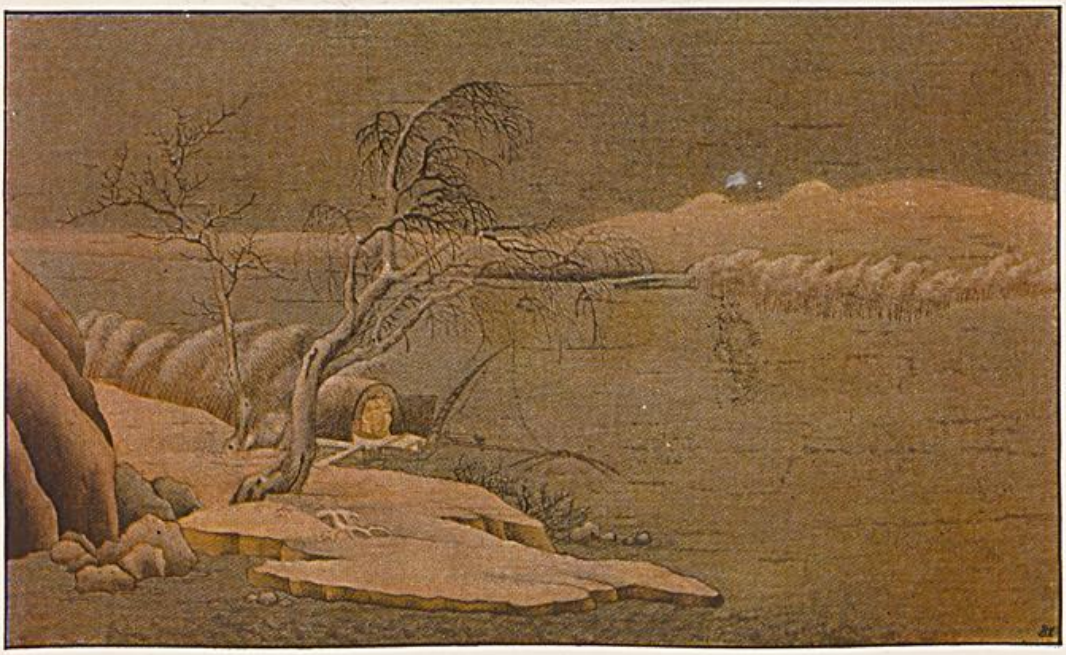
wir immer wieder, wie selbst die größten japanischen Künstler Geist und Form ihrer Kompositionen aus dem ihnen als klassisch geltenden China entlehnten. Was an Originalität und Tiefe in der Auffassung verloren geht, wird von den Meistern der dekorativen Wirkung bei Korin durch den eleganten Rhythmus der Linie, bei Hoksai durch den der Farbe ersetzt.



Abb. 236 Weißer Reiher auf beschneitem Weidenbaum, farbig, etwa 75 cm hoch, vielleicht Ende des 13. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. V)
Text s. S. 273







A Wachteln im Herbst

B Falke mit Fasan in den Fängen
A und *B* von Li Anchung, XIII. Jahrhundert

C Winterlandschaft am Fluß mit angelndem Fischer im Boot, ca. 64 : 40 cm, von Ma Lin, XIII. Jahrhundert

(Aus: Kokka, *A* Heft 54; *B* Heft 36; *C* Heft 162.)

mit besonderer Liebe zu studieren. Nicht mehr werden großzügige Impressionen in typischen Formen gegeben, sondern mit feinem Pinsel und in lebhaften Farben die einzelnen Tiere, besonders die von Hof und Feld, in den Zufälligkeitsbewegungen ihrer Gewohnheiten abgebildet. Li Anchung (bei Anderson Nganchung genannt) hat Wachteln zwischen den Gräsern des Herbstes (Taf. X, *A*) und einen Falken, mit dem erbeuteten Fasan in seinen Fängen über eine weite Landschaft fliegend (*B*), gemalt. Wir sehen die einzelnen Federn sorgfältig ausgeführt, und dennoch sind die Farben sowie die Linien harmonisch zusammengestimmt. Es sind liebenswürdige Illustrationen aus dem Leben der Tiere, die eines guten, künstlerischen Geschmackes nicht entbehren.

Bilder von Reihern sind seit früher Zeit (Abb. 142) immer wiederholt worden. Meistens sind sie in typischen Bewegungen dargestellt, entweder in Ruhe auf einem Beine stehend, meist auf einem Weidenbaum, oder am Ufer, um Fische zu fangen, oder in Gruppen (Abb. 203). Hier (Abb. 236) sehen wir einen solchen in einer in der Kunst ganz ungewöhnlichen Stellung, indem er die Flügel ausbreitet, um davon zu fliegen, aber noch steht ein Bein auf dem Weidenstumpf: eine Momentphotographie. Tajima weist darauf hin, daß der Vogel im Verhältnis zum Bilde zu groß gemalt ist. Der Baumstamm im Schnee, der freie Raum über dem Vogel, der Ausgleich der Farbenwerte ist der guten Tradition entlehnt, aber die gesuchte Bewegung und die kleinliche Durchführung der Federn zeigt den neuen Stil.

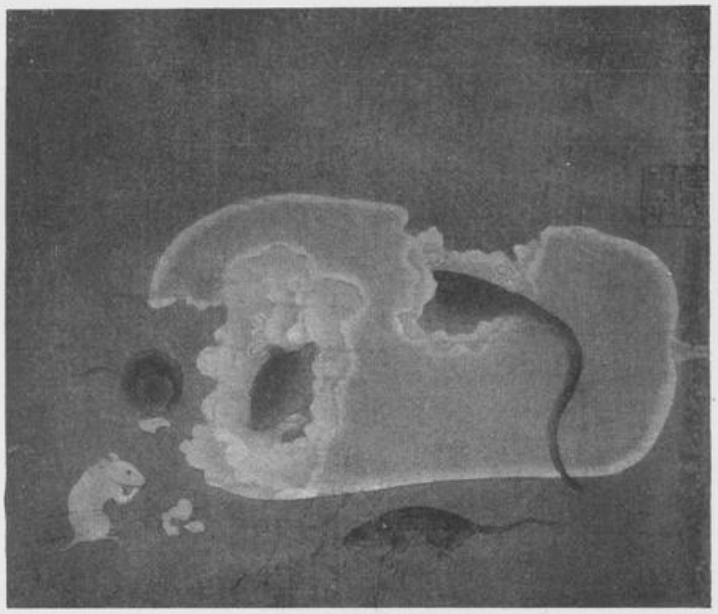


Abb. 237 Ratten in einer Melone, in Tönen, etwa 30 cm hoch, von Chien Shunchü, Ende des 13. Jahrhunderts
(Aus: Kokka, Heft 169)

Chien Shunchü oder Chien Hsüan (japanisch: Sen Shunkyo) war ebenfalls aus Chekiang gebürtig. Wir wissen von seinen Lebensdaten nichts anderes, als daß er um 1260 Kandidat des Zivildienstes wurde. Er hat sich aber nicht, wie sein Freund und Kollege Chao Mengfu, den siegreichen Mongolen angeschlossen, sondern führte bis an sein Ende ein einsames Wanderleben, ausgefüllt mit Dichten und Malen.

Die zahlreichen Biographien der Maler lassen immer — wie wohl bei allen Künstlern der Welt — zwei Arten von Lebensführung erkennen. Entweder sind die Künstler Hofbeamte, Mitglieder der Akademie, erfolgreiche Tagesmaler oder aber freie Naturen, die alle Ämter ablehnen und am ungebundenen Wanderleben ihre Freude haben. Die Akademiker und die Bohémiens!

Von Chien wird erzählt, daß er zum Malen stets den Stimulus des Weines gebrauchte, da erst, „wenn er anfing, trunken zu sein, Geist und Hand zusammenwirkten". Aber in seinen Bildern oder wenigstens denen, die ihm zugeschrieben werden, findet sich nichts, was auf derartige Gewohnheiten hinweist. Nur das ungewöhnliche Sujet der Ratten in einer Melone (Abb. 237) läßt einen Maler

vermuten, der Gelegenheit hatte, derartige Modelle, die sicher nicht in der Akademie zu finden waren, zu beobachten.

Die Ausführung seiner Bilder ist stets liebevoll und sorgfältig nach der Natur studiert. Die saubere Ausarbeitung können wir auch aus einem der ihm zugeschriebenen Scherze ersehen. „Er borgte sich das Bild eines weißen Adlers, kopierte es sorgfältig und behielt das Original, während er die Kopie zurückgab,

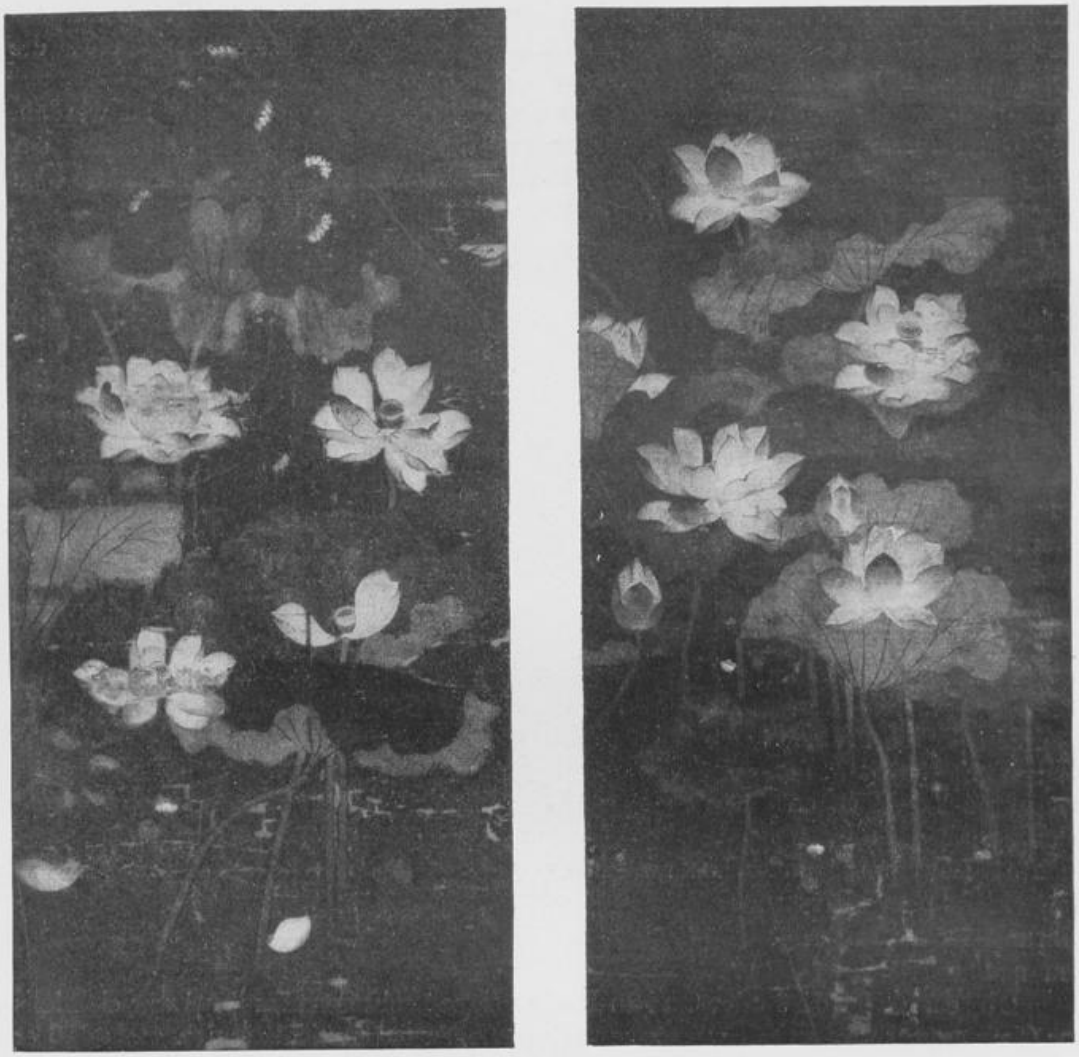


Abb. 238 u. 239 Lotuspflanzen im Wasser, farbig, etwa 1,3 m hoch, im Honpojitempel, Kyoto, Japan, zugeschrieben Chien Shunchü, Ende des 13. Jahrhunderts, vielleicht Mingzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IV)

ohne daß der Eigentümer es merkte.“ Nach unseren Begriffen würde eine derartige Handlungsweise einen glatten Betrug darstellen, aber die asiatische Auffassung über Kopien und Künstlerscherze scheint eben anders zu sein; allerdings berichtet der Historiker nicht, ob später ein freiwilliger Austausch stattfand. Jedenfalls ersehen wir aus dieser Anekdote, die als Ruhm für Chiens Geschick gedacht ist, daß er kein Künstler war, der mit der flotten Hand des ungebundenen Genies seine Bilder hinwarf, sondern mit großer Sorgfalt und Genauigkeit jede einzelne Linie formte. So sind auch seine Bilder sehr sauber durchgeführte Arbeiten in lebendigen Farben.





A Libelle auf blühendem Wickenzweig, von Wang Joshui, Mongolenzeit, 1280—1367.

B Camälien von Chien Shunchü, Ende XIII. Jahrhundert

(Aus: Kokka, *A* Heft 157; *B* Heft 35.)

Das ihm zugeschriebene Porträt eines Kaisers (Taf. IX, *B*) haben wir bereits kennen gelernt und gewürdigt (S. 264), ohne einen Anhalt zu finden, daß es wirklich von ihm ist oder auch nur seinen Stil repräsentiert; vielleicht ist es eine Kopie nach einem Werke von ihm. Köstliche Blumenmalereien sind uns erhalten. Zweige mit üppigen Kamelienblüten (Taf. XI, *B*) sehen wir gleichsam in den Rahmen eines runden Fensters hineinragen. Die Bewegung der Stengel läßt die gemeinsame Wurzel der Staude, die nicht sichtbar ist, vermuten. Bei anderen Bildern ist die ganze Pflanze (Abb. 238—240), wie sie aus dem Wasser und der Erde hervorwächst, dargestellt. Die gleiche Auffassung fanden wir schon bei Hsü Hsi (Taf. II) und späteren Malern (Taf. VI). Abgeschnittene Blumen werden fast stets in Vasen gemalt, und dann sind es meist Lotusblumen als Ehrung der Götter (Taf. III, *C*).



Abb. 240 Heuschrecken, Melone und Pflanzen, Malerei in leichten Farben, von Chien Shunchü, Ende des 13. Jahrhunderts
(Aus: Kokka, Heft 73)
Text s. S. 276

Der Chinese liebt nicht, wie wir, die einzelne Blume, sondern er sieht den lebendigen Zusammenhang der Pflanze, und wenn er einen Zweig oder einen Stengel malt, so läßt er sie am Rande anfangen, damit die Phantasie des Beschauers sich den ganzen Baum oder die Pflanze bis zur Wurzel hinzudenken kann; die abgeschnittene Blume war für ihn, wenigstens in alter Zeit, wie die abgefallenen Blätter und Blüten ein Zeichen des Herbstes, des Verfalles. Chien Shunchü scheint der erste gewesen zu sein, der einen abgeschnittenen Zweig — im Stil europäischer Malerei — als Stilleben malte (Taf. IX, *A*). Auch soll er gerne einige Verse beigefügt haben. Die Ausführung ist vortrefflich und die Farben sind glänzend. Die einzelnen Blätter sind in realistischer Art ohne Rücksicht auf die Schönheit der Linien nach der Natur studiert und mit allen Schattierungen und Verkürzungen wiedergegeben.

War früher die Pflanze in ihrer rhythmischen Lebensbewegung (Abb. 203) nach der Natur kopiert, so ist jetzt der abgeschnittene Ast oder die einzelne Blume malerisch in den Bildrahmen eingefügt. Die Landschaften geben die Größe der Natur, die Blumen geben die Schönheit und Grazie der einzelnen Naturteile wieder.

Die Lotuspflanzen (Abb. 238/9) werden von der japanischen Kunstkritik unserem Maler zugeschrieben, während andere an der subtilen und eleganten Ausführung die Hand eines späteren Mingkünstlers erkennen wollen. Jedenfalls ist es ein vortreff-

liches Bild und so geschmackvoll arrangiert, daß das Übereinander der Blumen, wie es der Blick aus der Vogelperspektive mit sich bringt, nicht stört.

Weniger elegant ist die Auffassung einer Pflanze mit Insekten (Abb. 240), aber die Darstellung dieses kleinen Gewürms ist interessant. In den Kreis der Naturbeobachtung traten naturgemäß auch die leicht zu beobachtenden Tierchen des Gartens. Solange die Künstler die Tiere in vertiefter Symbolik zu malen bestrebt waren, konnten diese kleinen, ausdruckslosen Lebewesen kein künstlerisches Interesse erregen, aber anders, als jetzt die Freude an dem Kleinen in der Natur und an der dekorativen Wirkung der Farben erweckt war. Dasselbe gilt (Abb. 237) für das liebevoll durchgeführte Bildchen der fetten Ratte mit ihren Jungen in der Melone.

Wie man in der Figurenmalerei begann, neben den Göttern und Priestern auch das Leben des Volkes zu schildern, so wurde neben den Drachen und Tigern auch das Getier von Küche und Hof abgemalt. Diese Tendenz, in miniaturartiger Ausführung die Natur in allen kleinsten Einzelheiten wiederzugeben, brachte auf der anderen Seite den Verlust der vertieften und großzügigen Auffassung.

Wang Joshui, auch Yuan genannt, pflegte die Tradition von Chien Shunchü. Er wurde für seine Blumen und Vögel, Bambus und Felsen berühmt. Ein entzückendes Bildchen ist die fleißige Libelle auf einem Wickenzweig (Taf. XI, *A*). Wie der Zweig in die Fläche gesetzt ist, wie der lange Körper des Insektes hineinragt, wie das Rosa der Blüte den Mittelpunkt des Bildes ausmacht und die dunklen Blätter über die Fläche verteilt sind, das ist so köstlich ausgeführt, daß wir hier die Höhe des neuen Stiles erkennen können. Die Größe und Tiefe ist abgelöst durch elegante Zierlichkeit und geschmackvolle Arrangierung. Die Freude an den rein ästhetischen Momenten hat die ethische Symbolik übertönt, wenn auch nicht völlig verdrängt, denn gewisse Nebenideen klingen immer noch mit.

Auf einem Vogelbilde des Meisters (Taf. XII) sehen wir die Fläche mit einer Reihe von Einzelmotiven gefüllt, die in ihrer Gesamtwirkung in Linie und Farben wundervoll zusammenklingen. Wie bei den Landschaften können wir auch hier das Bild in zwei oder selbst drei Teile zerschneiden, und jeder Teil ist ein Bild für sich. Es ist eine komplizierte Komposition, aber künstlerisch zusammengestimmt durch das feinfühlige Auge des Farbenkünstlers, nicht durch eine innere Zusammengehörigkeit. Die etwas hart wirkenden, hellen Schwanz- und Rückenfedern dürften im Original weicher sein und treten wohl nur durch die Mangelhaftigkeit der japanischen Originalreproduktion so stark hervor. Dem Sungkünstler würden der Bambus und die Lilienblätter leblos wie aus Holz geschnitzt erscheinen und die gekünstelte Stellung des Fasans steif und unwahr, aber dem dekorativen Gefühl des Yuankünstlers sind diese Beobachtungen gleichgültig, denn er will nur eine farbenfröhliche Dekoration, keine Tierseele, malen. Es ist ein Farbenmosaik, dessen Wirkung die einzelnen Teile völlig zurücktreten läßt.

Mit besonderer Liebe wurde der Bambus gemalt, dessen elastische Zweige und Stämme mit ihren immergrünen Farben bei Wind und Regen, bei Sonnenschein und Schnee das Auge des Künstlers entzücken. Die schwere Masse des Bambusgebüsches löst sich in den Ausläufern der Zweige zart und leicht in der Luft auf; sie bewegt sich mit natürlicher Grazie im leichten Wind und biegt sich mit jugendlicher Widerstandskraft bei starkem Sturm. Le Kan [1]) hat 1299 ein umfangreiches Werk mit vielen Illustrationen über die Malerei des Bambus veröffentlicht, das allen späteren Generationen als Vorbild gedient hat. Er hat in

[1]) *Wylie*, Notes on Chinese literature, S. 136. Shanghai 1902.

vier Abteilungen die Vorlagen eingeteilt: Zeichnung von Bambus in Linien, Malerei von Bambus mit Tusche, Zeichnung von Bambus unter verschiedenen Bedingungen und die verschiedenen Arten des Bambus. Die zahlreichen, sehr sorgfältig ausgeführten Skizzen geben genaue Anweisungen über die Malweise für das einzelne Blatt, den Stamm, die Blüte und das Gebüsch. Es entspricht dem konservativen Geiste Ostasiens, daß die jungen Künstler nicht nach der Natur, sondern nach derartigen Studien berühmter Meister arbeiteten; sie lernten die einzelne Formensprache auswendig, bis sie aus dem Kopf das Gewollte hinmalen konnten. Daher kommt es, daß auf Bildern mitunter z. B. Komposition und Menschen ganz minderwertig, aber Pflanzen gut gemalt sind.



Abb. 241 Pferde bei der Fütterung und Mann mit Fahne, von Chao Chungmuh, 14. Jahrh. (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Pferdebilder wurden schon in früher Zeit wiederholt erwähnt (s. S. 182), aber es scheinen wenige erhalten zu sein, denn die japanischen Abbildungen bringen sie nur ganz vereinzelt und meist in minderwertiger Arbeit. Die Chao Chungmuh (japanisch: Chochuboku) zugeschriebenen Pferde bei der Fütterung (Abb. 241) sind leider nur undeutlich zu erkennen. Die originelle Art, einen Futtertrog durch ein ausgespanntes Tuch herzustellen, und der danebenstehende Diener mit einem Feldzeichen lassen ein Bild aus dem Kriege der Mongolen vermuten. Die Verkürzungen der Pferde sind sehr gut gezeichnet, aber im Verhältnis zu Bildern anderer Tiere kann ich weder diesem noch sonstigen Pferdedarstellungen, soweit ich solche bisher kennen gelernt habe, einen so großen künstlerischen Wert beimessen, wie die Asiaten es tun. Aber vielleicht sind die besten Werke verloren oder uns noch nicht zugänglich geworden.

Zusammenfassung

In der Mongolenzeit wird zunächst der klassische Stil der Sung fortgesetzt, aber der kriegerische Geist vernichtet die feine ästhetische Bildung und damit auch die stimmungsvolle Impressionsmalerei. Die Bilder werden erzählend; viele Einzelheiten werden lose nach äußeren, malerischen, nicht nach inneren Notwendigkeiten zusammenkomponiert. Es entsteht ein kleinlicher Realismus, der das Malen von Genrebildern, Blumen, Vögeln und Insekten fördert. Die schwarzweiße Skizze wird immer mehr von der bunten Malerei verdrängt. Es ist eine Übergangszeit, die keinen allerersten Künstler hervorgebracht hat.

VI. Mingzeit (1368—1644)

Im 14. Jahrhundert begann es im ganzen Kaiserreiche zu gären. Die Fremdherrschaft wurde nur mit Unwillen ertragen, und als eine schlechte Verwaltung ungeheure Lasten aufbürdete und schließlich Überschwemmungen und Mißernten hinzukamen, war die Unzufriedenheit so allgemein, daß an verschiedenen Teilen des Reiches Rebellen auftraten. Ein Soldatenhaufen, der führerlos geworden war, erhob (1354) einen ihrer Kommandanten, der aus einfachen Verhältnissen stammte, aber durch Mut und Tatkraft großes Ansehen errungen hatte, zu ihrem Anführer. Unter seiner geschickten und erfolgreichen Leitung kam Zuzug von allen Seiten, so daß er mit verstärkten Kräften bis zum Yangtsekiang vordringen und sogar die alte Kaiserstadt Nanking erobern konnte. In jahrelangen Kämpfen besiegte er alle übrigen Rebellen und vertrieb schließlich die Mongolen endgültig aus China. 1368 bestieg er in Nanking den chinesischen Kaiserthron und wurde als Hungwu der Gründer der Mingdynastie.

Wieder war ein nationaler Herrscher auf dem Thron. Keine neuen Ideale hatten den Wechsel hervorgerufen oder begleitet, und auch kein fremdes Volk einer hohen Kultur hatte die Herrschaft übernommen, sondern ein schlichter Mann aus dem Volke. Der Kampf war gegen den Druck der Fremdherrschaft entstanden und unter der Flagge der alten chinesischen Tradition geführt. Nicht etwas Neues in Sitte und Kunst sollte geschaffen werden, sondern eine Wiederauferstehung der nationalen Tang- und Sungzeit.

Man griff zurück auf die guten Traditionen der klassischen Kunst, und es entstand eine Art Renaissance, allerdings mehr in der äußeren Form als im inneren Geiste. Die Malerei wird wie früher die Dichtkunst (S. 159) „gewissen Satzungen und Vorschriften unterworfen, die nicht mehr umgangen werden dürfen: sie wird zur Kunst im Sinne des technischen Könnens".

Die chinesischen Kritiker teilen die Kunst der Ming in zwei Perioden, deren erste sie bis zum Jahre 1500 und die zweite bis zum Ende 1644 rechnen. Nur die Kunst der ersten Epochen wird der Yuankunst gleichgeschätzt, während die zweite eine konventionelle Erstarrung aufweist, die unter der gegenwärtig herrschenden Dynastie weiter verflachte.

Die alte Scheidung der weicheren südlichen und der mehr ernsten nördlichen Schule bleibt bestehen. Es sind Unterschiede, die sich im wesentlichen auf die Auswahl der Sujets, besonders bei den Bergen, und auf die Art der Linienführung erstrecken. Daneben erstehen nach den Angaben der japanischen Gelehrten zwei neue Stile, die, wenn ich es richtig verstanden habe, einen Unterschied der Pinselführung bedeuten. Die Che oder Chekiang genannte Schule malt mit einem kecken, breiten Pinselstrich, während die Wuschule mehr in feinen, zierlichen Linien zeichnet. Dagegen die Gestaltung der Komposition, das einfache Motiv oder die komplizierte Zusammensetzung mehrerer Einzelmotive, sowie die Technik der Perspektive und der monochromen oder bunten Ausführung ist allen Schulen gemeinsam. Ebenso

die Art, individuelle Wesen in den zufälligen Bewegungen des Augenblicks statt wie früher als Typen darzustellen.

Die Heiligen werden zu Menschen. Aus der romantischen Landschaft wird eine Dekoration, aus der symbolischen Figur ein Genrebild. Neben kleinen Bildern werden metergroße Gemälde gemalt, die teilweise die alten Freskomalereien ersetzen. Die Intimität mit der Natur, die uns so modern in der Sungzeit anheimelte, geht verloren. Die feine Einfachheit, die geistvolle Ausführung einer wahrhaft hohen Kultur, wird durch Reichtum und Ausarbeitung ersetzt. An Stelle des Naturstudiums tritt die schablonenhafte Benutzung von Vorlagen. Die Kunst beginnt der europäischen völlig fremd zu werden.

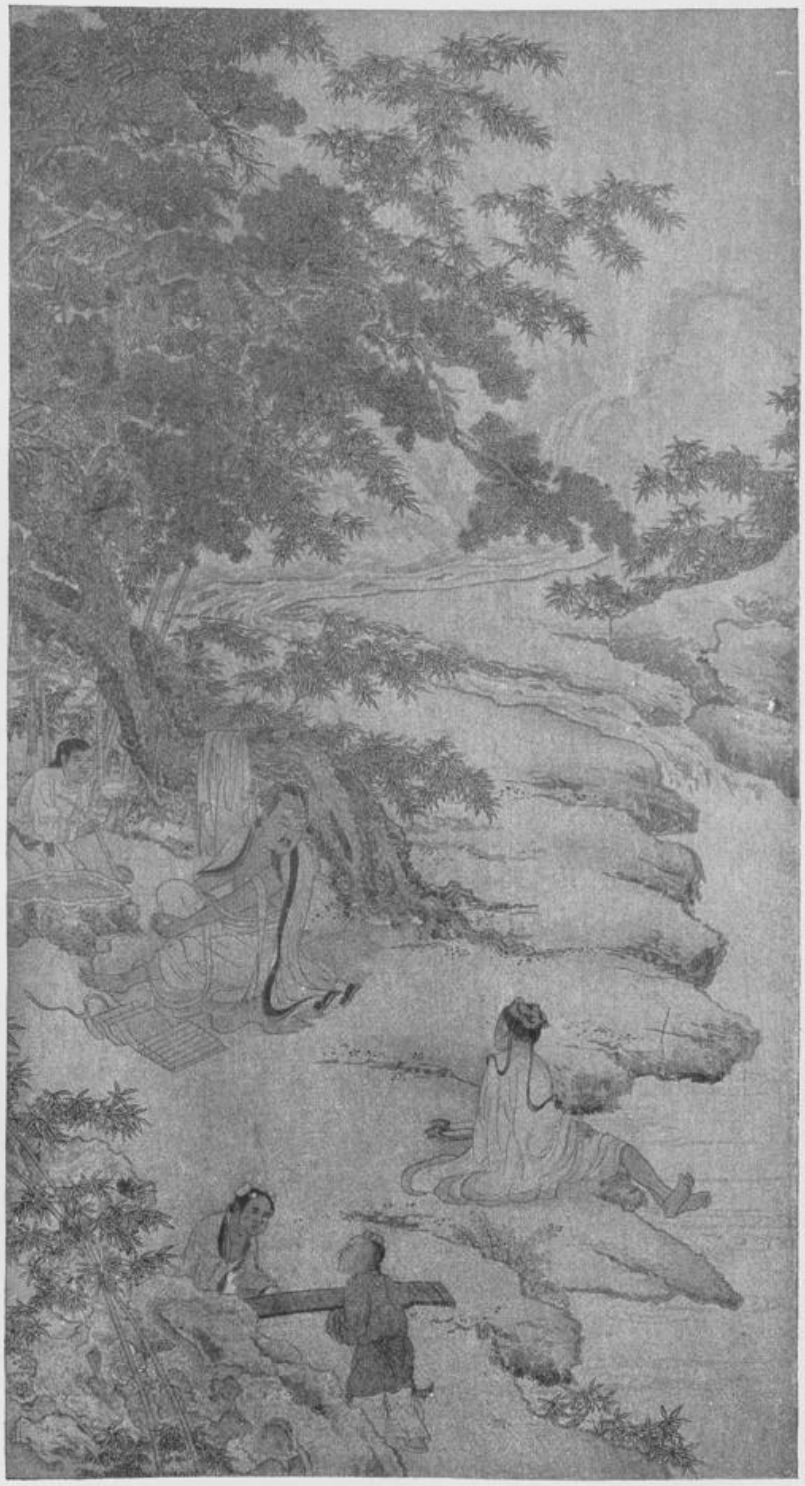


Abb. 242 „Frei von der Erde Sorgen." Sommertag am Bergbach unter Bäumen, Diener reichen Getränke und bringen Musikinstrument, in farbigen Tönen, auf Seide, etwa 96 zu 53 cm, von Jen Yuehshan, 14. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 53)

Periode 1368—1500

Wir haben die Landschaft mit einem belebten Vordergrunde, dem zur tiefen Wirkung eine weite Fernsicht in hochgehender Perspektive angefügt wurde, bereits (Abb. 209 bis 211) kennen gelernt. Diese Art finden wir jetzt ausgebaut. Jen Yuehshan (Abb. 242)



Abb. 243 Gartenfest des Dichters Li Taipo (699—762) mit seinen drei Brüdern, im berühmten Garten Tauli in der Tanghauptstadt Sinanfu, farbig, 2,1 zu 1,2 m, im Chionintempel, Kyoto, Japan, von Kiuching, Mitte des 14. Jahrhunderts — (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art)
Text s. S. 281

malt im 14. Jahrhundert einen Sommertag, aber er wendet andere Mittel an als die Sung- (Abb. 176) und die Yuan- (Abb. 224) Meister. Während dort die kleinen Menschenfiguren nur zur Steigerung der Naturstimmung dienten, sind sie hier zum Mittelpunkte, zum eigentlichen Träger des Inhaltes geworden, während die Natur nur eine Kulisse bildet. Unter einem schattenspendenden Baume sitzt in bequemer Stellung ein bärtiger Mann, neben ihm steht ein großes Gefäß, aus dem der Diener die Trinkschale füllt, während andere ein Musikinstrument herbeibringen. Ein jüngerer Gefährte hat die Schuhe abgelegt, um die Füße im Bergbach zu kühlen. Es ist eine Genreszene in liebenswürdiger Momentdarstellung.

Und hinten sehen wir ohne innere Zugehörigkeit zum Vordergrunde, nur um eine Tiefe zu erzielen, eine hügelige Landschaft gezeichnet, aus der der Bach zuerst im steilen Fall, dann in gewundener Linie sich nach vorn schlängelt. Die Abbildung ist nach einem japanischen Farbholzschnitt, in dem alle Linien etwas hart gezeichnet sind. Eine mechanische Reproduktion[1]) läßt die weichen Töne und zarten Übergänge des Originales besser erkennen. Es ist eine gute Malerei mit den technischen Mitteln der Sungzeit, aber die Stimmung ist mehr durch die Handlung der Menschen als durch die Lufttönungen gegeben. Mit sorgfältigem Pinsel sind die einzelnen Teile gemalt, aber dennoch ohne eine großzügige Wirkung!

Delikater und graziöser ist das von K i u c h i n g in der Mitte des 14. Jahrhunderts gemalte Gastmahl (Abb. 243) des berühmten Dichters Li Taipo. Es ist eine Illustration zu Versen von Li: „Eine Nacht, in der die schönen Blumen duften und ein leichter Nachtwind kühlt, ist uns vom Himmel zu unserer Freude gegeben. Deshalb können wir dann nichts Besseres tun, als fröhlich zu sein, die Lichtkerzen anzuzünden, das Weinglas zu erheben und zu dichten. Wer aber keine Verse machen kann, der muß drei Gläser Wein trinken, wie es einst im Gartenfest zu Kinkuh geschah." Diese letzten Worte nehmen Bezug auf eine Veranstaltung, die aus dem 3. Jahrhundert in der damaligen Hauptstadt Honan beschrieben ist und deren Kenntnis aus der klassischen Literatur als bekannt vorausgesetzt wird.

Li Taipo sitzt mit seinen drei Brüdern am Tisch, und Diener bedienen, während zwei hohe Laternen als Lichtspender dargestellt sind, aber in Wirklichkeit gar nicht leuchten, vielmehr läßt ein unsichtbarer Mond alles deutlich erkennen. Diese flott bewegte Szene ist von blühenden Bäumen umgeben, während nach hinten sich der Palastbau in hochgezeichneter Perspektive ausdehnt. Auch hier ist der Hintergrund wohl nur hinzugefügt, um die Wirkung durch die Vertiefung des Raumes zu erhöhen. Wie fein ist die Abtönung des im Nebel fast verschwimmenden Hintergrundes gegen die hellschimmernden Gewänder und die bunt leuchtenden Baumblüten! Jede Figur und jeder Ast ist mit Liebe und Sorgfalt ausgeführt: eine wundervolle Miniaturmalerei trotz der stattlichen Größe des Bildes von zwei zu einem Meter. Das Auge gleitet nach allen Seiten über die einzelnen Teile und wird ergötzt durch die Weichheit der Töne und die Grazie der Linien. Die Komposition ist kompliziert, aber die Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund ist fein empfunden und läßt die einzelnen Teile harmonisch zusammenklingen. Eine gewisse Einheitlichkeit des Inhaltes und der Form bleibt angestrebt, wenn auch die Mittel komplizierter geworden sind.

Eine Abschiedsszene vor dem Landhause (Abb. 244) an einem Frühlingsmorgen von L i u C h u n sieht auf den ersten Blick wie ein Bild aus der Sungzeit aus. Aber bei genauerer Betrachtung sehen wir auch hier die Eigentümlichkeiten des frühen Mingstiles. Die einzelnen Teile des Vordergrundes sind sehr sorgfältig durchgeführt, und der Hintergrund ist völlig willkürlich angefügt, wahrscheinlich soll das Brückenhaus, das, statt im fernen Nebel zu verschwinden, ganz deutlich

[1]) Abbildung in *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. XVII.



Abb. 244 Abschied aus dem Landhaus an einem Frühlingsmorgen, leicht getönt, etwa 1,6 m zu 92 cm, von Liu Chun, Mingzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III)
Text s. S. 281

sichtbar ist, das Endziel der Reise vergegenwärtigen. Es ist eine fein empfundene Landschaft im Studium nach Ma Yuan, aber der Zeitgeist der sachlichen Erzählung hat die Ausführung etwas beeinflußt.

Das Motiv des Fischers im Boot haben wir wiederholt kennen gelernt. Ma Yuan (Taf. V, *A*) hatte es ganz einfach aufgefaßt. Ohne eine andere landschaftliche Beigabe als die Andeutung der Wasserfläche war der Hauptwert auf die feine Tönung des Wassers und die typische Stellung des Anglers gelegt. In der Yuanzeit hatte Ma Lin (Taf. X, *C*) eine reiche Landschaft gemalt und den Fischer in die Bootshütte versteckt, es war ein großer Ausschnitt aus der Natur. Tai Wenchin, im Anfang des 15. Jahrhunderts, behandelt (Taf. XIII, *B*) die Landschaft nur als Beigabe des schlafenden Fischers bei Mondschein. Aus der typischen Figur des Anglers ist ein Genrebildchen geworden, das durch den Abendnebel und die Mondscheibe einen gewissen mystischen Zug erhalten hat. Das hohe Schilf ist mehr dekorativ angeordnet, als nach der Natur gemalt.

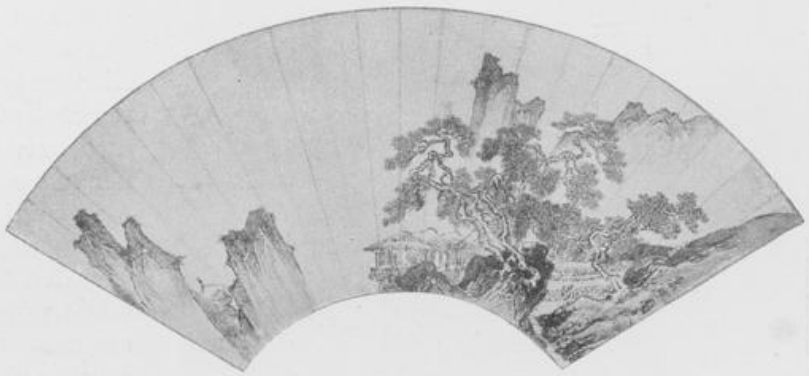


Abb. 245 Gebirgslandschaft, Fächer in leichten Tönen auf Papier, etwa 16 cm hoch, von Chou Chen, um 1500
(Aus Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

Der Ruhm dieses Malers drang bis zum Kaiser, der ihn an die Akademie berief. Dort hatte der Maler Hsieh Huan großen Einfluß und viele Ehrungen. Aus Neid oder anderen Gründen wollten die Kollegen den Neuberufenen wieder beseitigen und intrigierten gegen ihn, bis er wirklich vertrieben wurde. Die Ursache zu diesem Erfolg ist für die Anschauung der Zeit sehr charakteristisch. Tai hatte einen Angler in rotem Gewande gemalt, aber der Herr Akademiker Hsieh erklärte, da das rote Gewand das Zeichen eines hohen Würdenträgers wäre, sei es absurd, einen Angler im Staatsgewande zu malen. Die von Tai bevorzugte Freude an der Koloristik konnte gegen die Korrektheit der Akademiker nicht aufkommen. Hsieh Huan starb reich und berühmt, Tai Wenchin dagegen in Armut und vergessen; erst nach seinem Tode wurden seine Bilder gesucht und berühmt.

Töne im Stile der alten Zeit finden wir auf einem Frauenbilde (Taf. XIII, *A*) von dem berühmten Tang Chin, der von 1466 bis 1524 lebte. Die ernste Linienführung des Baumes und der Felsen zeigt die Pinselführung der nördlichen Schule. Die Landschaft ist dekorativ arrangiert, um das Bild der einsamen Frauengestalt inhaltlich interessanter zu gestalten und harmonisch in Farbe und Linie zu umgeben. Der blühende Pflaumenbaum hat zugleich eine symbolische Bedeutung. Tang Chin wird auch ein vom Jahre 1508 datiertes Bild im Grassi-Museum zu Leipzig zugeschrieben, das eine Göttin über dem Drachen in Wolken darstellt. [1])

Chou Chen war der Lehrmeister von Tang Chin, hat aber niemals den Ruf seines Schülers erreicht. Als Tang Chin so mit Bestellungen überhäuft war, daß er sie nicht alle ausführen konnte, soll er viele Bilder von seinem Lehrer haben malen lassen und sie nur signiert haben. Von Chous Hand sind einige zierlich gezeichnete Landschaften erhalten (Abb. 245). Für die Schilderung der

[1]) Abbildung in *Woermann*, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. I, S. 533.



Abb. 246 „Die Nordküste" bei Sturm, farbig, etwa 29 cm zu 1,42 m, von Chou Chen, um 1500 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIII)



Abb. 247 Arhat unter Weidenbaum am Lotusteich mit Diener, der Tee serviert, farbig, im Museum of fine arts, Boston, vielleicht Mingzeit (Originalaufnahme)

Elementargewalt der Natur reicht diese Art der Ausführung nicht aus (Abb. 246). Nur an dem unruhigen Gewoge des Wassers und einigen unnatürlich ausgestreckten Ästen können wir den Sturm an der Nordküste erraten. Es ist eine geschmackvolle und fein ausgeführte Dekoration, aber es fehlt die Tiefe und Kraft.

Auch die Arhatbilder werden ihrer ernsten Feierlichkeit entkleidet und zu liebenswürdigen Tagesdarstellungen umgewandelt (Abb. 247). So sehen wir den Arhat am Lotusteiche sitzen, um Tee zu trinken, den ein Diener herbeibringt, und statt der symbolischen Felsen oder knorrigen Baumstämme, die sonst üblich waren (Taf. III, *B* u. *C*), bewegt ein leichter Wind zierliche Weidenzweige.

Als erster Meister der Cheschule wird Taichin aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt. Er stammte aus der Provinz Chekiang und war zum Mitglied der Kunstabteilung ernannt. Aber er konnte sich nicht mit dem Kaiser vertragen und kehrte in seine Heimat zurück, wo er wenig beachtet starb. Erst nach seinem Tode wurden seine Werke mehr geschätzt. Er soll

Götter und Menschen, Vögel und Bäume und besonders geschickt Bambus und Weintrauben in schwarzer Tusche gemalt haben. Unsere Abbildung (Abb. 248) zeigt eine Landschaft von Taichin. Die in Farbe und Linie großzügige und scheinbar einheitliche Komposition löst sich bei genauer Betrachtung in eine Reihe Einzelmotive auf. Wir sehen einen Tempel im Gebirge und einen Wasserfall, einen Reiter auf der Brücke und eine Gesellschaft im Pavillon, Wanderer auf der Straße und ein Boot im Wasser; nirgends ist ein Zusammenhang zu erkennen. Während früher durch wenige Figuren, deren Augrichtung auf die Hauptmomente der Landschaft hinlenkte (Abb. 224/5, Taf. V, *B*), ein Mittelpunkt des Bildes geschaffen war, treten hier die Menschen völlig zurück und haben gar keine Verbindung mit der Landschaft und auch nicht untereinander. Die Berge sind Phantasieformationen einer dekorativen Flächenfüllung. Dennoch ist ein malerischer Zusammenhang zu einheitlicher Größe erreicht.



Abb. 248 Szene aus dem Gebirge, ein Pavillon am Fluß, leicht getönt, etwa 2 zu 1,1 m, von Taichin, Anfang der Cheschule, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

Als besonders charakteristisch für die Arbeiten der Cheschule ist der kühne Pinselstrich zu beachten, der mit kräftiger Hand, ohne ein Streben nach elegantem Linienflusse vom Tiefschwarz bis zur feinsten Tönung in allen Zwischennuancen des Schwarzweiß die Fläche belebt.

Den gleichen kraftvollen Vortrag und die freie Pinselführung zeichnet einen anderen Meister der Cheschule aus: Wu Wei, der 1458—1508 lebte. Wenn wir das Bild von dem Hermiten Tekkai (Abb. 249) mit der Darstellung desselben Unsterblichen von der feinen Hand Yen Huis (Abb. 212) vergleichen, so sehen wir am besten den Unterschied. Statt mit fein getönten Farben und in zierlichen Linien ist hier mit derben Strichen und breitem Pinsel gemalt. Der Charakter der Individualität ist mit starkem Temperament geistvoll zum Ausdruck gebracht.

Ein Schüler der beiden zuletzt genannten Meister war Chang Lu, der in der Periode von 1488 bis 1505 rühmend genannt wird. Bei ihm ist der freie Pinselstrich zierlicher geführt. Er liebte es, leichte Töne für den Hintergrund und kräftige, schwarze für den Vordergrund zu verwenden



Abb. 249 Hermit Tekkai, schwarzweiß, 1,3 m zu 64 cm, im Myoshinjitempel, Kyoto, Japan, von Wu Wei, 1458—1508
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)
Text s. S. 285

(Abb. 250). Auch wechselte er gerne mit der Strichart, so daß wir mehrere Arten auf einem Bilde vereint sehen. Seine Menschen sind in der Bewegung vortrefflich nach der Natur beobachtet. Die Figur einer alten Sage (Abb. 251), Tung Fangso bei Sturm auf Bergeshöhe, scheint zu fliegen, so lebendig ist jeder Strich ausgeführt.

In eigenartiger Pinselführung ist eine Brettspielszene (Abb. 252) von einem unbekannten Maler Ta Hsien gemalt. Der Baumschlag ist wie aus einzelnen Farbenflecken zusammengesetzt, während die Figuren mehr linear behandelt sind.

In der folgenden Zeit sinkt allmählich der Einfluß der Cheschule, und gegen Ende der Mingzeit ist sie ohne Bedeutung. Nach japanischer Angabe ist von der Wuschule die freie Strichführung als roh und unfein kritisiert worden, aber unserem modernen Kunstempfinden stehen umgekehrt die flotten Pinselarbeiten viel näher als die zierliche Strichausführung.



Abb. 250 Fischer im Boot an steiler Felswand, farbig, etwa 1,5 m hoch, von Chang Lu, um 1500
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV)

Einen ganz anderen Stil zeigen uns figurenreiche Bilder in feiner Linienführung mit bunter Illuminierung. An die Bilder Ku Kaichihs (Abb. 80—84) erinnert der lebendige Rhythmus in der Bewegung der Frauengestalten, nur fehlt jene sensitive Stilisierung. Es herrscht ein größerer Realismus bei eleganter Ausführung vor. Vielleicht haben wir den verloren gegangenen Stil aus der Tangzeit vor uns. Auch die Sujets erinnern an diese Zeit. Frauengestalten, die aus der Sung- und Yuanzeit außer als Götterfiguren zwar erwähnt, aber nicht überliefert sind, werden jetzt mit Vorliebe gemalt und bleiben bis zur Neuzeit ein beliebtes Motiv. Um Stimmungen auszudrücken, wurde die Landschaft bevorzugt und die



Abb. 251 Tung Fangso mit Diener, begleitet von Kranich und Hirsch, auf der Rückkehr aus dem Wunderlande bei Sturm, schwarzweiß, auf Seide, etwa 90 cm hoch, im Shunkoïntempel, Kyoto, Japan, von Chang Lu, um 1500
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

Menschen als Typen eingeordnet. Mit dem aufkommenden Realismus werden umgekehrt selbst die Götter als Menschen dargestellt. Diese moderne Malerei ist nicht mehr für exklusive Kreise der Ästheten, sondern für die Allgemeinheit. Die geistigen Interessen der Gebildeten hatten sich verändert und beschäftigten sich statt mit romantischen Phantasien mit der realen Wirklichkeit des Tages.

Eine Familie (Abb. 253) ist auf der Terrasse versammelt. Die Kinder versuchen in der Abenddämmerung Nähnadeln einzufädeln, Diener halten Fächer, während kleine Kätzchen spielen. Jede einzelne Figur ist trotz der weiten, hängenden Kleider



Abb. 252 Kinder beim Brettspiel mit Zuschauer, schwarzweiß, auf Seide, etwa 1,6 m hoch, Siegel von Ta Hsien, unbekanntem Maler, Mingzeit, 1368—1644 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. S. 287

prächtig charakterisiert. Eine gewisse vornehme Zurückhaltung zeichnet die Mitglieder der Familie aus, während die beiden Diener, sich zueinander neigend, gleichsam eine Gruppe für sich bilden und auch in der Bewegung abweichend aufgefaßt sind. Die diskret zurücktretende Landschaft verstärkt die Stimmung des dunkelnden Abends.

Ebenso köstlich sind einige Frauengestalten mit einem Kinde (Abb. 254), die aus einem größeren Bilde ausgeschnitten sind. Die Bewegung des ziehenden Kindes und die nur zögernd folgende Frau in einer zum Kinde hinabgebeugten Stellung ist lebenswahr und anmutig. Die vornehme Grazie der Frauen, der Linienfluß und nicht zuletzt die wundervollen, dunklen Farben geben einen Reiz,

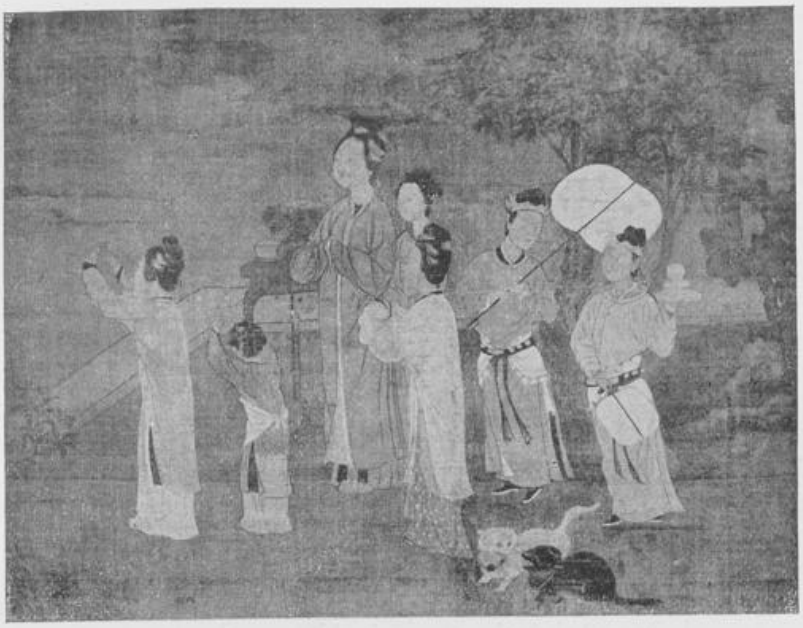


Abb. 253 Familie und Dienerschaft, zwei Kinder versuchen in der Abenddämmerung des Juli die Nadeln einzufädeln, von Tuling Neishih, Mingstil, 1368—1644
(Aus: Kokka, Heft 147)
Text s. S. 288 u. 290



Abb. 254 Drei Frauenfiguren mit Kind, Ausschnitt aus einer größeren Komposition, farbig auf Seide, ausgebessert, Kopf der Frau mit Kind neu gemalt, Sammlung Wegener, Berlin, 15. Jahrh.
(Originalaufnahme)
Text s. S. 288

der uns an frühe italienische Meister erinnert. Es sind keine philosophischen Gedanken, keine geistreichen Vortragsweisen, keine Typen einer klassischen Kunst — aber vornehme Menschen in schlichter Darstellung, aus dem Tagesleben malerisch zusammenkomponierte Einzelfiguren.

Auf den bunten Bildern von Chou Ching aus dem 15. Jahrhundert lernen wir jene delikate Illuminierungskunst kennen, die in der späteren Zeit immer beliebter wird und besonders dem Kunstgewerbe als Vorlage diente (Taf. XIV). Die Bäume füllen den frei gebliebenen Raum dekorativ aus und ergänzen koloristisch und zeichnerisch die Haupthandlung der Figuren. Aber die raffinierte Pinselführung und das feine Farbengefühl können nicht die perspektivische Wirkung, die Lufttönung, die Naturstimmung und die geistige Vertiefung ersetzen. Die Bilder wirken flach und erscheinen unserem europäisch geschulten Auge viel fernerstehend als die Bilder der früheren Zeit.

Es ist der Beginn jenes konventionellen dekorativen Verzierungsstiles, der auf allen Gebieten des Kunstgewerbes tausendfach wiederholt wurde und auch in Europa in der Rokokozeit einen starken Einfluß erlangte. Die seelenvollen Schwarzweiß-Impressionen und die fein getönten Bilder, die stimmungsvollen Landschaften und die lebendigen Tierbilder lernte man in Europa nicht kennen, sondern nur die in diesem Stile ausgeführten Handwerkerbilder der späten Dekadenzzeit. Es ist daher kein Wunder, daß in Europa eine so ungünstige Meinung über die chinesische Malerei entstand.

Dem modernen Geiste dieser zierlichen Dekorationsmalerei entsprechend wurden auch die Motive geistloser und einfacher. Das Einfädeln von Nadeln bei Abend (Abb. 253), das Abbrennen von Feuerwerk (Taf. XIV, *B*) oder ähnliche harmlose Familienszenen dürften in der klassischen Zeit nicht der Abmalung für wert befunden worden sein. Neben den großen Fehlern, die diese Bilder aufweisen, darf aber das Schöne nicht übersehen werden. Wie die Farben in reicher Palette in feinster Kolorierung abgestimmt und auf die Fläche verteilt sind, ist bewunderungswürdig. Auf der Wasserpartie (Taf. XIV, *A*) sind die Boote völlig verzeichnet, der Baum und das Schiff unnatürlich angeordnet, die Menschen sitzen, wenn auch in vornehmer Gelassenheit, nur wie Puppen ohne inneres Leben. Wasser und Wolken sind nicht beachtet, aber die zierliche Ausführung der vielen Einzelheiten, der violette Ton auf dem Zeltdach des Fürstenbootes als koloristischer Mittelpunkt, das wenige Rot bei den Figuren und dem Siegel, die dunklen Farben des Vordergrundes, der goldige Ton als zusammenfassender Hintergrund, das alles ist wundervoll gemacht und zeigt die Meisterhand eines anmutigen Rokoko.

In dieser liebevollen Kleinmalerei ist auch das Bild des Gottes der Literatur (Taf. IX, *C*) ausgeführt. Wie koloristisch wirkt das festliche, rote Staatsgewand mit schwarzer Kappe gegen das weiße Pferd mit roter Quaste an der Nase und daneben der Diener im dunklen Gewande des niederen Standes! Wie elegant ist die Verkürzung des Schimmels, und mit welcher unendlichen Geduld sind alle Einzelheiten, wie die Muster auf dem gelackten Sattel und den Kleidern, ausgeführt! Aber trotz der vielen Kleinarbeit, wie viel größer und vornehmer wirkt das daneben abgebildete (Taf. IX, *B*) Kaiserporträt in seiner einfachen Art! Und dieser elegante, nach neuester Mode gekleidete, vornehme Herr soll einen Gott darstellen! Hatte man in der Sungzeit den geistigen Ausdruck des Gesichtes fast ausschließlich betont und die Kleidung und alle sonstigen Beigaben in flüchtiger Skizze nur angedeutet, so sind jetzt die modische Tracht und die äußeren Abzeichen von Reichtum und Vornehmheit dem Maler am wichtigsten geworden. Statt des Geistes ist die äußere Form gemalt. Der Glaube, der früher das Leben des Menschen ausfüllte und bestimmte, ist zu einem Aberglauben, zu einer äußerlichen Gesellschaftsform gestaltet.





A Bootfahrt am Sommertag unter Bäumen im Schilf

B Mädchen, Feuerwerk anzündend und Frau mit Mädchen zusehend, unter Kiefer und blühendem Pflaumenbaum, farbig von Chou Ching, XV. Jahrhundert

(Aus: Kokka, Heft 157 und 77.)



Abb. 255 Ast eines blühenden Pflaumenbaumes bei Wind; Inschrift: „Vor dem Winde tanzende Perlen." Schwarzweiß, etwa 1,30 m hoch, von Liu Fu, Mingzeit, 1368–1644
(Aus: Kokka, Heft 195) — Text s. S. 292

Die Pflaumenblüten sind in China — und noch mehr in Japan — ein besonderer Liebling aller Dichter, Philosophen und Maler gewesen. Der Priester Chung Jen[1]) war nicht nur ein Pflaumenbaummaler, sondern auch ein Pflaumenbaumphilosoph, indem er eine ethisch-philosophische Studie über dieses Thema schrieb. Er vergleicht den Pflaumenbaum mit dem Universum; wie dieses aus dem Dualismus von Yang, dem männlichen, und Yin, dem weiblichen Prinzipe (S. 33) gebildet wird, so sieht er in der Blüte das Yang, als Gleichnis des Himmels, und im Stamm und den Ästen das Yin, als Gleichnis des Irdischen. Von dieser Grundanschauung ausgehend, erklärt er alle einzelnen Teile. Ferner erkannte er ein System der Ordnung in dem Pflaumenbaum. So wachsen niemals die Zweige gleichmäßig nebeneinander, noch blühen so die Blumen, sondern jedes hat seine besondere Weise. In dieser phantasievollen Art der Vergleiche kommt Chung zu Ausführungen, die uns kaum ernst erscheinen, aber den spekulativen Geist der Chinesen für viele Jahrhunderte beschäftigt haben. So vergleicht er in den weiteren Ausführungen das Verhältnis der Blumen zu den Zweigen mit dem der Vasallen zu ihrem Fürsten, der langen und kurzen Zweige mit dem der elterlichen Verwandtschaft und die Stempel und Staubfäden mit dem von Mann und Frau. Um eine Malerei nach diesen Gesichtspunkten zu gestalten, kann man nicht die zufälligen Besonderheiten des Baumes nach der Natur malen, sondern die natürlichen Vorbilder müssen zu typischen Formen gestaltet werden. Er hat nicht weniger als 36 Punkte aufgestellt, die der Maler von Pflaumenbaummotiven beachten soll.



Abb. 256 Phönix, schwarzweiß, auf Seide, 1,7 m zu 96 cm, im Shokokujitempel, Kyoto, Japan, von Liu Liang, Mingzeit, 1368—1644
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XX)

Diese in der ästhetischen Sungzeit entstehende Betrachtungsweise wird in der Mingzeit als Gesetz beachtet und fördert eine geschickte dekorative, aber schematische Pflanzenmalerei. Liu Fu soll Pflaumenbäume (Abb. 255) als Spezialität gemalt haben. Wenn auch der Zweig schwerlich in der Natur so gewachsen sein dürfte, so ist doch nichts, was uns unnatürlich erscheint. Es ist mit sicherer Künstlerhand die Grenze innegehalten, die bei aller symbolischen Arrangierung und ästhetischen Flächendekorierung dennoch die Wirklichkeit berücksichtigt.

Großzügig und temperamentvoll malt Liu Liang (japanisch: Riurio) einen Phönix in Schwarzweiß (Abb. 256), mit kräftigem, flottem Pinselstrich auf einem Baumstumpf, den Kopf nach dem Monde gewendet. Er ist umgeben von einem

[1]) *Kosaku Hamada*, Plumtrees as an art subject in China. Kokka, Heft 195.



Abb. 257 Kraniche unter Kiefer und Bambus, in leichten Farben, etwa 1,5 m hoch, von Wang Chao, Mingdynastie, 1368–1644
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)
Text s. S. 294

Wolkenballen, aus dem Bambusstauden herausschimmern. Liu malte mit Vorliebe in Schwarzweiß und pflegte die gute Tradition der Sungzeit. Aber wie eigenartig ist seine Ausführung! Das Gefieder ist in einzelne Federn aufgelöst, die in manierierter Art, aber voller Kraft und Leben flott hingestrichen sind. Die Wolken haben keine Tiefe und keine Lufttönung, sondern sie sind nur eine helle Fläche zur besseren Wirkung des schwarzen Vordergrundes. Der Mond lebt nicht in der Landschaft, sondern ist wie ein Symbol in die Ecke geschoben. Die alten Mittel und Techniken sind beibehalten, aber freier und ornamentaler verwendet.

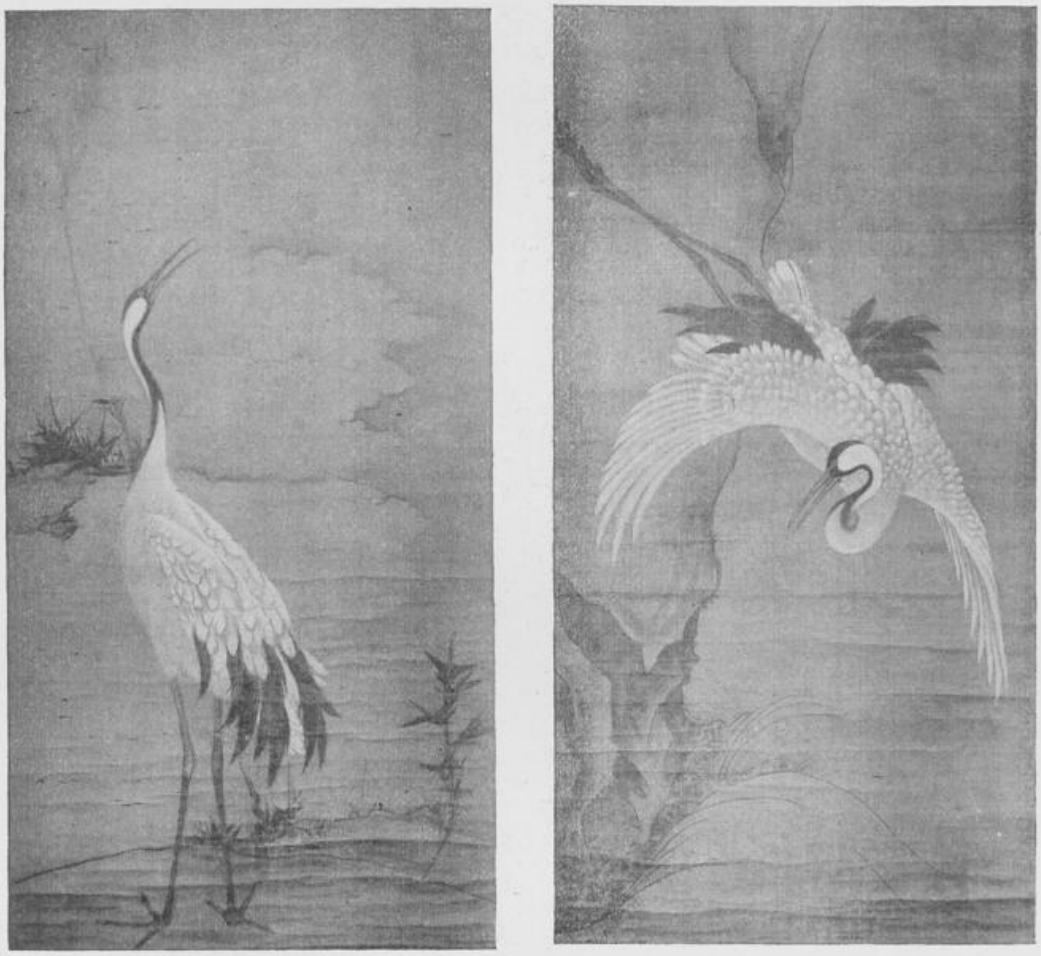


Abb. 258 Kraniche auf der Erde und über Wasser, im Shokokujitempel, Kyoto, Japan, vom Priester Zekkai 1377 nach Japan gebracht, von Wencheng, 14. Jahrh.
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. III, auch bei Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)

Eine feinere Pinselführung zeigen die Kraniche von Wang Chao (Abb. 257). Das Motiv der Kraniche ist ein alter Liebling der chinesischen Maler. Wenn wir das Bild von Muchi (Abb. 182) mit diesem vergleichen, so finden wir wieder die gleichen Abweichungen, die den Sungstil vom frühen Mingstil unterscheiden, besonders die individuelle Zufälligkeitsbewegung und die dekorative Anordnung der Pflanzen und Baumäste. Auf zwei Kranichbildern von Wencheng (Abb. 258) sehen wir die einzelnen Federn in konventioneller Weise und die Kontur in elegantem Linienschwunge durchgeführt. Diese Art erinnert an die späte Yuanzeit (Taf. XII), und das Bild dürfte daher früher als die vorhergehenden gemalt sein; erst die spätere

Mingzeit (Abb. 276) greift auf diesen Stil wieder zurück. Der Rhythmus der Bewegung der Kraniche ist mit der Umgebung zusammengestimmt; die ausgebreiteten Flügel setzen sich in den Linien der dahinbrausenden Wasser fort, während die Regenwolken sich den Formen des am Ufer stehenden Kranichs anpassen.

Von Chiuying wird erzählt, daß er sich nicht begabt genug fühlte, ein großer Meister zu werden, und daher vorzog, Kopien zu machen. Er wird in China als Kopist gefeiert. Seine Arbeiten sollen so vortrefflich ausgeführt sein, daß sie von den Originalen nicht zu unterscheiden sind. Er gebrauchte gelbliches Papier, das dem Ton der alten Bilder entsprach. Aus dem Gedächtnis malte er berühmte Meisterwerke nach und setzte die einzelnen Teile geschickt zu neuen Bildern (Abb. 259) zusammen. Eine geschmackvolle Komposition zeigt ein anderes Vogelbild (Abb. 260), dessen Ausführung wieder an die Yuanzeit erinnert, aber vielleicht erst in der Mingzeit hergestellt ist. Die Verteilung der Blüten über die Fläche ist dekorativ, während die Vögel nicht sehr glücklich wirken; es ist mehr eine Vorlage für das Kunstgewerbe als eine Malerei.



Abb. 259 Vögel und Blumen von Chiuying, um 1500
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)



Abb. 260 Vögel auf blühendem Pflaumenbaum, farbige Malerei, zugeschrieben Senshun aus der Yuanzeit, wahrscheinlich Ming
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Lii Chih malte im 15. Jahrhundert Blumen und Vögel. Mehrere Bilder von ihm sind im British Museum. Die springende Katze (Abb. 261) zeigt seine Art. Das Tier, in lebendiger Bewegung, das Auge auf das unsichtbare Opfer gerichtet, bildet den Mittelpunkt, und alles Beiwerk an Pflanzen und Steinen tritt zurück. In ähnlicher Art ist ein Hund gemalt, der einen Hasen jagt (Abb. 262).



Abb. 261 Katze über Pflanzen springend, farbig, von Lii Chih, Ende des 15. Jahrhunderts
(Aus: Kokka, Heft 78)
Text s. S. 295

Zusammenfassung

Bei allen Bildern aus der ersten Periode der Mingzeit finden wir eine einfache, einheitliche Komposition in der Art der Sung. Aber die Umgebung ist mehr dekorativ nach malerischen Gesichtspunkten komponiert. Die Menschen und Tiere sind in lebendiger Zufälligkeitsbewegung, nicht in typischer Gestalt wiedergegeben, und die einzelnen Teile des Bildes, besonders die nebensächlichen, sind sorgfältiger als in der klassischen Zeit ausgearbeitet. Es entsteht eine Illuminierungskunst mit zahlreichen zarten Farben. Neben feinen Linien werden auch freie, flotte Pinselstriche angewendet.

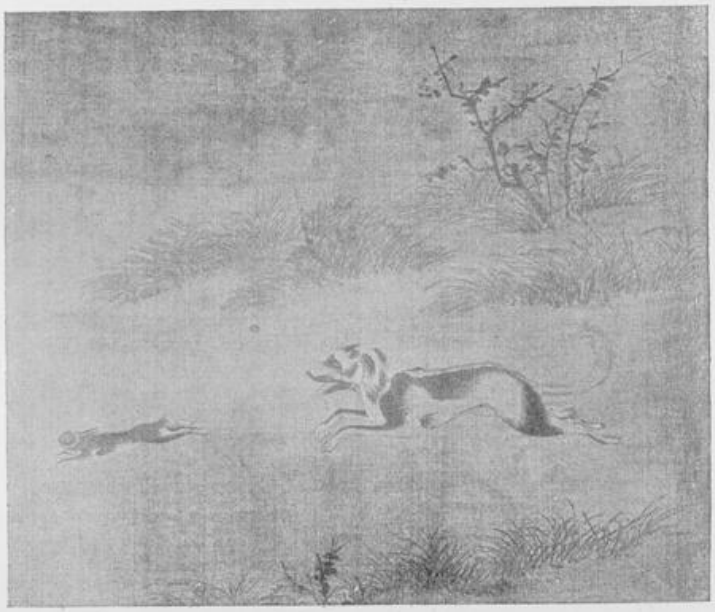


Abb. 262 Hase und Hund von Saibakushi, Mingzeit, 1368—1644
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)
Text s. S. 295



Abb. 263 Spielzeugverkäufer und Kinder, farbige Malerei von Lii Wunying, Mingstil
(Aus: Kokka, Heft 47)

1500—1644

In der zweiten Periode der Mingzeit wird die Einheitlichkeit der Komposition völlig vergessen, und die Kompliziertheit aus der Zeit der Yuandynastie beherrscht den Zeitstil. Gleichzeitig wird das Genrebild in höherem Maße bevorzugt und die Ausführung immer kleinlicher und dekorativer gestaltet.



Abb. 264 Gemalte Buchstaben werden von Tischlern zusammengesetzt, Karikatur von Shajichu, wahrscheinlich Mingzeit
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. XIX)

Wir hatten in der Yuanzeit zum ersten Male eine Straßenszene kennen gelernt. Die Ausführung (Abb. 221) war etwas primitiv, aber bewahrte im einzelnen den alten Stil, das Neue lag in der Wahl des Vorwurfs. Jetzt (Abb. 263) finden wir auch die Ausführung im Stile der kleinlichen Zeichnung, der Illuminierung und der komplizierten Komposition. Eine kulturhistorisch interessante Illustration, kein Bild in rein ästhetischem Sinne.

Eine gar lustige Karikatur, wie sie aus China bisher nicht bekannt geworden ist, zeigt uns (Abb. 264), wie Handwerker einige Buchstaben zusammensetzen. Da ähnliche Arbeiten zum Vergleich fehlen, so läßt sich nicht einmal sagen, ob es wirklich in China, wie japanische Gelehrte behaupten, und nicht in Japan gemalt und wann es entstanden ist.

Die Schilderungen des volkstümlichen Lebens erstrecken sich nicht nur auf Gruppen, sondern auch auf einzelne Figuren. Eine vornehme Frau (Abb. 265)



Abb. 265 Frau mit Haarschmuck, dahinter Wandschirm mit Wellenbild, farbig, im Museum of fine arts, Boston, Stil Mingzeit
(Originalaufnahme)
Text s. S. 299

steht vor einem Wandschirm mit Meereswellen. Der Gegensatz der Stricharten bei den gerundeten Wellen, dem geraden Wandschirme mit seiner Tiefenwirkung und den stark geeckten Linien bei dem Frauengewand sind zu beachten. Derartige schlanke Frauenfiguren scheinen das Vorbild für die japanischen Künstler des Holzschnittes gewesen zu sein.

Sehr originell ist ein Album mit aufgeklebten Pflanzenblättern, die mit einzelnen Figuren (Abb. 266) bemalt sind. Nach der Tradition soll das Buch 1654 von dem chinesischen Priester Ingen nach Japan mitgebracht worden sein. Jedenfalls läßt die Ausführung, besonders die von den Wellen unter dem Teppich, auf die Entstehung in der späten Mingzeit schließen.

Die Figurenmalereien dieses harten und kleinlichen Stiles scheinen dem japanischen Geschmack nicht entsprochen zu haben und sind daher wenig gesammelt worden, dafür sind um so zahlreicher Landschaften und Tierbilder aus dieser Zeit erhalten. Mit Virtuosität sind in Schwarzweiß in leichten Tönen und bunten Farben reiche male-



Abb. 266 Buddhistischer Heiliger, auf aufgeklebtem Serajiblatt gemalt, etwa 10 cm hoch, aus China gebracht, im Mampukujitempel, Kyoto, Japan, Stil Mingzeit
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. III)



Abb. 267 Besuch eines Freundes in den Bergen, Diener klopft an, in getönten Farben, etwa 58 zu 35,5 cm, von Chang Pingshan, um 1550
(Aus: Kokka, Heft 182) — Text s. S. 304



Abb. 268 Berglandschaft, schwarzweiß, etwa 1,4 m hoch, von Hsieh Chin, datiert 1561
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI)
Text s. S. 305



Abb. 269 Berglandschaft mit Fischern in einem Gebirgsbach, leicht getönt, 1,5 m zu 45 cm, von Wu Tan, Mingstil (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV) — Text s. S. 305



Abb. 270 Steile Bergspitzen und Wald, schwarzweiß, etwa 1,95 m zu 53 cm, von LanTienhsü, Mingstil (Aus: Nanshu Maigwayen, auch in Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)
Text s. S. 305

rische Effekte erzielt worden. Aber wie bei den Figurendarstellungen ist auch hier die Einfachheit verloren gegangen, und das erzählende Moment beherrscht die Komposition.

Vergleichen wir wieder ein bekanntes Motiv in der früheren und jetzigen Ausführung. Chang Ping-shan malt um 1550 einen Besuch im Gebirge (Abb. 267). Der Sungkünstler hätte die Freunde in einen Pavillon gesetzt und durch eine entsprechende Phantasielandschaft die Stimmung symbolisiert (Abb. 170). Der Mingkünstler läßt einen Diener des Besuchers an der Haustüre klopfen, während ein anderer ein sorgfältig gesatteltes Pferd hält. Die ganze Örtlichkeit mit allen Dächern, Mauern und Bäumen sehen wir einzeln aufgezählt, aber es fehlt jene wundervolle Luftperspektive, die den Zauber des Landaufenthaltes andeutet. Wir lernen die Örtlichkeit des Besuches äußerlich kennen, aber wir erhalten keinen Eindruck von den Freuden des Naturgenusses, den der Besucher erhofft. Vielleicht darf dem Maler für seine nüchterne Sachlichkeit kein Vorwurf gemacht werden. Vielleicht malte er die Wahrheit, und der Besuch auf dem Lande war nicht mehr, was er früher war: eine Flucht aus dem Trubel der Stadt in die Einsamkeit, von der Aufregung der Pflicht in die feierliche Ruhe der allgewaltigen Natur, von der Tagesarbeit zu einem beschaulichen Gottesdienst, sondern nur eine einfache Höflichkeitsvisite unter voller Beachtung der Etikette.



Abb. 271 Regen im Frühling in den Bergen, Dorf mit stilisierten Bergkuppen, farbig auf Seide, von Li Seta, Mingzeit (Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. S. 305

Wundervolle Landschafts-Dekorationen sind im 16. und 17. Jahrhundert gemalt, und die Technik ist nicht nur der in der klassischen Zeit ebenbürtig, sondern übertrifft sie vielleicht in der zierlichen Ausarbeitung. Aber es sind hochgestaffelte Kulissen in komplizierter Komposition. Nicht mehr tritt ein Grundmotiv klar und einfach hervor, sondern eine Fülle einfacher Naturstudien wird

zu möglichst reicher Phantasielandschaft zusammenkomponiert. So werden entfernt liegende Berge und Wasserfälle, Dörfer und Baumgruppen, die in der Natur schwerlich jemals auf einen Blick zu übersehen sind, in theatralischem Aufbau vereint. In der Yuanzeit war dieser Stil begonnen, aber die Arbeiten aus der Zeit wirken einfach (Abb. 224—228) gegenüber der zierlichen Durchführung und der Überladung in der späteren Mingzeit. Die Anhäufung der Motive gestattete nicht den niedrigen Horizont der Sungbilder (Abb. 170—174), auch nicht die Wirkung der Raumtiefe durch den Blick aus der Vogelperspektive, wie sie schon Wang Wei (Abb. 146) angewendet hatte, und daher erscheinen die Landschaften der späteren Mingzeit flach und unnatürlich.

Künstler wie Hsieh Chin, ein Hofmaler des Kaisers in der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 268), oder Wu Tan mit dem Beinamen Chung Pei sind ebenso geschickt in der Pinselführung wie geschmackvoll in der Komposition. Die gewaltige Gebirgsszenerie des letzteren (Abb. 269) ist von grandioser Wirkung, und die einzelnen Bergspitzen und Bäume sind in feinster Technik ausgeführt, aber dennoch ist das Ganze eine Theaterkulisse ohne Tiefe, ohne Luftperspektive, ohne einheit-



Abb. 272 Berglandschaft, schwarzweiß, Teil einer Bilderrolle, etwa 25,5 cm hoch, gezeichnet: Chang Shuitu, 1638 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV)

liche Stimmung, ohne Seele. Hierüber kann uns alles raffinierte Können der Meisterhand nicht hinwegtäuschen.

In diesem Dekorationsstil hat Lan Tienhsü Gebirge und Bäume (Abb. 270) in schmalem, hohem Format ausgeführt, bei denen die aus Wolken hervortretenden Bergspitzen ebenso kräftig und tiefschwarz wie die Bäume des Vordergrundes gemalt sind. Der Künstler hat ganz das Gefühl für den früher in zarten Tönen verschwimmenden Hintergrund verloren; er will nur die Fläche geschmackvoll dekorieren, aber keine Landschaft nach der Natur malen. Noch stärker sehen wir diesen Stil auf einer anderen Malerei in hohem Format (Abb. 271), auf der die steilen Berge nur im gerundeten Linienrhythmus des südlichen Stiles ornamental angedeutet sind. Leichte Wolken trennen die vierfach übereinander getürmten Kuppen, deren oberste geradeso stark hervortritt wie die unterste.

Andere Bilder sind im gleichen Stile statt in die Höhe in die Breite gemalt. Chang Shuitu in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war am kaiserlichen Hofe sowohl als Kalligraph wie als Maler berühmt. Wir sehen auf dem Ausschnitt einer Bildrolle (Abb. 272) Texte mit Landschaften abwechseln.

Mit keckem, etwas eckigem Pinselstrich ist eine Bootfahrt bei Wind und Regen gemalt (Abb. 273). Allerdings ist der Regen fast nur an den Regenschirmen und der Wind nur an den gekräuselten Wellenlinien zu erkennen, aber dafür dringen Sonnenstrahlenbündel durch die Luft und beleuchten die Wasser-



Abb. 273 Stromfahrt bei Wind und Regen, leicht getönt, etwa 1,81 zu 1 m, gezeichnet: Wu Ishen, Maler unbekannt, Mingstil
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII) — Text s. S. 305



Abb. 274 Herbstlandschaft mit offener Haushalle, darin ein liegender und ein sitzender Mann. Maler unbekannt, Mingstil
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VI)
Text s. S. 308

fläche. Die hohe steile Felswand und das kleine Boot, die Felsen in zackigen Kanten und die gerundeten Linien der Wellen, die zart getönte Fläche und die markige Baumskizze geben malerische Gegensätze von großem Reiz. Dabei ist die Komposition verhältnismäßig einfach und alle Teile in einer gemeinsamen Luftstimmung zusammengetönt. Interessant ist die Bemerkung Tajimas, daß japanische Kunstkritiker der Südschule ein derartiges Bild als roh verurteilen. Allerdings fügt er von seinem Standpunkt aus hinzu, daß er nicht wüßte, warum. Wenn wir die vorhergehenden Bilder mit diesem vergleichen, so werden wir den Unterschied in Stil und Ausführung leicht erkennen, aber unserem modernen Kunstgeschmack dürfte diese kecke, etwas oberflächliche und harte



Abb. 275 Triptychon: Katze und Papagei, Vögel und Lotuspflanzen, Wildenten und Schwalben mit Kirschbaum und Weide, farbig, von Ryoteishin, Mitte des 16. Jahrhunderts
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)

Ausführung mindestens ebenso, wenn nicht besser, gefallen als die elegante Durcharbeitung auf den anderen Bildern.

Dem Ende der Ming- oder dem Anfang der folgenden Epoche dürfte die nüchterne Landschaft (Abb. 274) angehören, die uns rein konventionell das Innere eines Hauses und ein Straßenbild zeigt.

* * *

Den gleichen Gesetzen der komplizierten Komposition, des zusammenhanglosen Aufbaues übereinander und der dekorativen Füllung der Fläche sind auch die Pflanzen- und Tierbilder unterworfen. Die Ausführung von Ryoteishin (Abb. 275) ist elegant und reich und besonders die Schönheit der Farben zu rühmen. Mitunter sind Verbindungen der einzelnen Teile, z. B. zwischen



Abb. 276 Pfau, Bambus und Blumen, farbig, im Museum of fine arts, Boston, Mingstil, 16. Jahrh. (Originalaufnahme)

Schwarzweißskizze eine schlafende Seemöwe (Abb. 277). Die Tiere sind sorgfältig mit den einzelnen Federn gemalt, aber entbehren einer kraftvollen Bewegung; sie verschwinden fast unter dem üppigen Blätterdekor, das geschmackvoll die Fläche füllt.

Ganz ähnlich sind auch Fischbilder behandelt (Abb. 278). Hatten wir früher die hellen Pflaumenblüten (Abb. 206) auf dem Wasser gefunden als Lockspeise für die in lebendiger Bewegung herbeieilenden Fische, so sehen wir hier etagenförmig übereinander den Krebs auf dem Boden, die nüchtern hinziehenden Fische darüber und die Blattpflanzen oben. Jeder Teil kann auch für sich ein Bildchen bilden. Aber die einzelnen Flossen und Schuppen, Augen und Kiemen der Katze und dem Papagei, angedeutet, aber im allgemeinen sind Tiere und Pflanzen wie die Enten und Schwalben nur nach ästhetischen Gesichtspunkten von Farben und Linien nebeneinander gesetzt. Es liegt etwas Weiches und Anmutiges in der Ausführung, aber es ist ausschließlich eine liebenswürdige Dekorationskunst.

In strengerer Linienführung ist ein Pfauenpaar im Bambus ausgeführt (Abb. 276) und in kräftigem Strich der



Abb. 277 Schlafende Seemöwe unter Bambus, schwarzweiß, etwa 90 cm hoch, im Nanzenjitempel, Kyoto, Japan, von Wan Kuochen, Ende des 16. Jahrhunderts (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. V)

sind genau eingezeichnet, wie man es niemals in der Natur sehen wird. Es ist kein Stück Wasserleben, sondern eine Gruppe von einzelnen Tieren, wie wir sie vielleicht in Aquarien hinter Glas sehen können.

Die Kamelien werden im alten Stile gemalt (Abb. 279), aber auch bei ihnen finden wir eine größere Kompliziertheit der

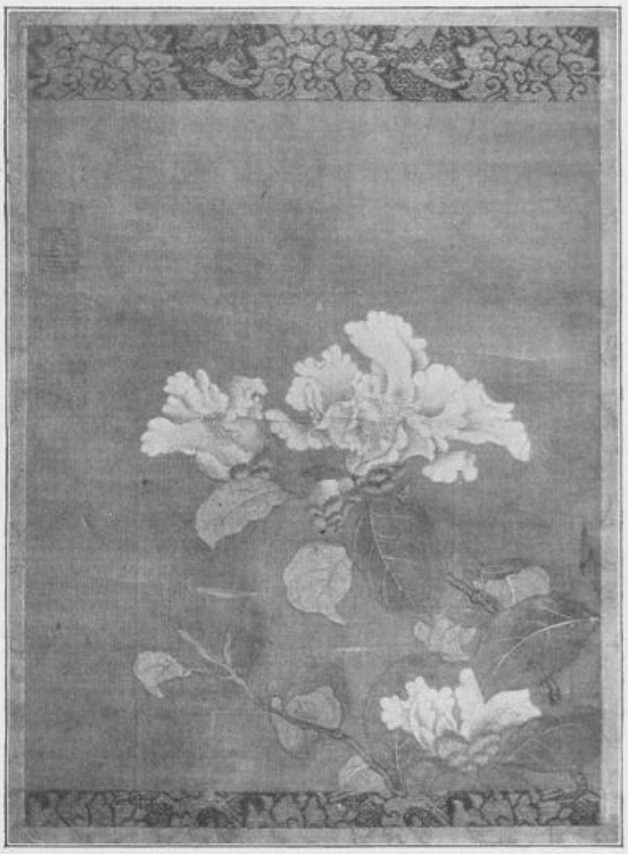


Abb. 279 Kamelien, farbig, im Museum of fine arts, Boston, Mingstil
(Originalaufnahme)



Abb. 278 Taschenkrebs, Fische und Wasserpflanzen, zugeschrieben Fan Anjen (s. Abb. 207), aber wahrscheinlich Mingzeit
(Aus: Kokka, Heft 146)
Text s. S. 309

Blätter- und Blütengestaltung gegenüber älteren Arbeiten (Abb. 202, Taf. XI, *B*). Da nicht mehr eine einheitliche Darstellung aus dem Leben gegeben wird, so hat der Künstler größere Freiheit, um in den Ausschnitt seines Bildes von allen Seiten Pflanzen hineinwachsen zu lassen (Abb. 280) oder in einem Stilleben Früchte und Pflanzen zu arrangieren (Abb. 281). Die Willkürlichkeit in der Anordnung der Ranken und Blätter überschreitet bereits die Grenzen der hohen Kunst und erinnert an Vorlagen des Kunstgewerbes, bei dem der stilisierte Dekorationsstil und die andersgearteten Materialien ein derartiges Verlassen des Vorbildes in der Natur erheischen.

Auch die freie Pinselführung der Schwarzweißskizze, die charakteristische Impressionsmalerei der Sungzeit (Abb. 194—199) wurde angewendet; aber wie seelenlos ist die Kwanyin in manierierten Linien gezeichnet (Abb. 282). Sonst saß sie in heiligem Dreisymbol auf einem Felsen unter dem weiten Himmel und über Wasser und Erde (Abb. 169, 182), jetzt sitzt sie nüchtern wie eine Dame der

Gesellschaft auf einer Matte, und neben ihr sind Vasen mit Blüten aufgestellt. Das Bild erinnert an Malereien auf Porzellan. Japanische Gelehrte weisen darauf hin, daß gerade diese Bilder, als sie von dem chinesischen Priester Ingen 1654 nach Japan gebracht wurden, dort eine neue Schule der Malerei veranlaßten. Das japanische Auge war an die kleinliche Detailmalerei der Tosaschule und die strenge Form der Kanoschule gewöhnt, so daß diese immerhin etwas freiere Linienführung einen angenehmen Gegensatz bildete.



Abb. 280 Vögel und Pflanzen, von Rikuhozan, Mingzeit 1368—1644 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII) Text s. S. 310

Religiöse Kunst

Die kirchliche Malerei und Skulptur der Mingzeit hat als Kultbild die alte Tradition im wesentlichen bewahrt. In der Art der Freskomalerei werden die Figuren oft in Lebensgröße bis herab zur kleinsten Miniaturmalerei neben- und hintereinander gestellt. Die Zwischenräume sind mit Wolken oder Flammenmotiven ausgefüllt. Die Ausführung entspricht der Illuminierungskunst, die in der Yuanzeit (Abb. 219) entstanden war und wahrscheinlich auf ältere Vorbilder, die bisher unbekannt geblieben sind, zurückgriff. Die kleinsten Nebensachen, der Schmuck, die Tracht, die Handstellung, die Symbole, die Farben im Gesicht und Gewand werden nach einem feststehenden Kanon genau beachtet. Sie bilden die wesentlichen Merkmale, um sich in dem großen Pantheon zurechtzufinden.



Abb. 281 Melone und Pflanzen, von Rikuhozan, Mingzeit 1368—1644 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII) Text s. S. 310

Diese Kultbilder sind in ungeheuren Mengen meist handwerksmäßig hergestellt und entbehren im allgemeinen des künstlerischen Wertes. Ein Zufall hat eine hervorragende Sammlung derartiger Gegenstände, die während der Kriegswirren aus den Tempeln zusammengebracht war, nach Europa verschlagen, aber diese einzige Gelegenheit ist von keinem Museum Europas benutzt worden, und so sind die Schätze in alle Welt zerstreut. Ich glaube kaum, daß jemals eine derartige, vorzügliche Sammlung wieder zu uns kommen wird. Es ist sogar fraglich, ob überhaupt noch in China derartige Kunstschätze in so guter Qualität und Vielseitigkeit gefunden werden



Abb. 282 Kwanyin auf Matte sitzend, schwarzweiß, etwa 35 cm hoch, im Shoindotempel zu Uji, Kyoto, Japan. Die Inschrift von dem chinesischen Priester Ingen, der 1654 nach Japan kam und dort 1673 starb, gemalt von Chang Hien, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IV) — Text s. S. 310

können, da das meiste in den Kämpfen der Taiping- und Boxerunruhen zerstört worden ist. Ist diese Sammlung somit nicht mehr der Öffentlichkeit zugänglich, so müssen wir dankbar sein, wenigstens einen vortrefflichen Katalog mit guten Abbildungen zu besitzen.[1])

Die Figuren (Abb. 283) der Kultbilder sind meist sorgfältig gezeichnet und in bunten Farben auskoloriert. Sie wirken flach und etwas hart, die Wolken haben alle Plastik verloren und sind Ornamente geworden, die wie ein Stoffuntergrund wirken. Es sind typische Figuren in ruhiger Pose, während auf einem anderen Bilde (Abb. 284) ein individueller Ausdruck in den Götter- und Dämonengesichtern angestrebt ist. Die Könige von Süden und Norden sind durch die flatternden Gewänder und den in Flammen aufgelösten Nimbus als Götter charakterisiert. Stupa und Banner sind die Attribute des einen, Bogen und Pfeile in den übereinander gelegten Händen die des anderen. Das Gesicht des letzteren ist blaßrosa, während der hintere Dämon mit der Oriflamme in Grün und der zweite Dämon mit einem in Stoff eingewickelten Gegenstand in der Hand in Blau gemalt ist. Mit reichem Schmuck und Stoff sind die Körper überladen, so daß sie völlig verschwinden und nur die ausdrucksvollen Gesichter herausleuchten. Die Macht der Götter ist nicht durch die Kraft der Muskeln oder durch die



Abb. 283 Sechs Heilige mit Nimbus in offizieller Ziviltracht, sowie ein Dämon und ein Krieger, beide mit rotem Körper, farbig, auf brauner Seide, Mingstil
(Aus: Kollektion G., Auktionskatalog, Paris 1904)

[1]) Collection *G* . . ., Oeuvres d'art et de haute curiosité, T. I, du Tibet, T. II et III, de la Chine et du Japon. Bronzes, peintures, sculptures, art et religion bouddhiste et taoiste. Vente Novembre—Décembre 1904, Hotel Drouot, Paris. — Einleitung und ausführlicher Text von *Deshayes*, 25 sehr gute Lichtdrucktafeln und Textillustrationen.



Abb. 284 Die Könige des Südens und des Nordens, dahinter Dämonen mit grünem und blauem Gesicht, Buddhistische Götter, farbig, auf Seide, Mingstil
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 312

Vertiefung des geistigen Ausdruckes angegeben, sondern durch den Glanz des reichen Gewandes und Schmuckes. Nur Götter können einen solchen Luxus entfalten. Trotz der großen Mängel dieser Art Bilder müssen wir doch die technische Vollendung der minutiösen Durchführung bewundern.

Besonders massenhaft sind tibetische Kultgeräte hergestellt und erhalten: Bronzen, in Formen gepreßte Tonreliefs und Malereien. Tibet war ein Priesterstaat (S. 200) und ein guter Teil der Bevölkerung lebte als Mönche in den Klöstern. Dazu kam, daß die tibetische Religion immer mehr in leeren Formelkram und abergläubische Sitten ausartete. So bekam das Götterbild eine viel größere Verbreitung als in dem mehr freidenkenden China.



Abb. 285 Akshobhya, der zweite der fünf großen Buddhas, mit Wolken-Nimbus, Bronze, vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

An Indien erinnert ein sitzender Buddha (Abb. 285). Trotz der typischen Stellung und der unnatürlichen Körperform der schlanken Taille ist die Figur voller Leben und Grazie. Das gütige, schöne Gesicht und der in Wolkenornamente aufgelöste und hoch überragende Nimbus zeigen die Hand eines geschickten Meisters. Wenn man die gewöhnlichen Herrgottschnitzerarbeiten, die im wesentlichen unsere Museen füllen und sogar überfüllen, daneben sieht, wird man wohl würdigen können, wie gut diese und die nächsten Figuren in Bronze ausgeführt sind.

Die abgebildeten Göttergestalten haben alle eine sehr sorgfältige Ziselierung der Bronze gemeinsam. Der reiche Schmuck, das Diadem, die reichen Hals-, Brust- und Nabelketten, die Armbänder und die Kleider sind alle in starkem Relief, oft in Vollplastik hervortretend, so daß eine starke Belebung der Oberfläche mit Licht- und Schattenwirkungen entsteht. Wenn wir ältere Bronzen zum Vergleich heranziehen (Abb. 104, 105, 127), so sehen wir am deutlichsten den großen Unterschied. Früher weiche, verlaufende Übergänge, einfache Gewandung und das Interesse auf das Gesicht konzentriert, geschlossene ernste Kontur, jetzt harte Schlagschatten durch die stark hervortretenden Kleinigkeiten, subtile Ausführung des Beiwerkes, eine Überladung mit Äußerlichkeiten und eine unruhige, zierliche Außenlinie. Innerhalb dieses Stiles ist die Ausführung oft (Abb. 286—290) ganz vortrefflich. Die Bedeutung der einzelnen Figuren ausführlich zu beschreiben, würde zu weit führen, nur die eigenartigen Gestalten (Abb. 289, 290) von Yamantaka und Cakti möchte ich erwähnen. Es ist eine symbolische Verkörperung des Dualismus in der Welt, des männlichen und weiblichen Prinzipes, des Yang und Yin (S. 33).

Chinesische Skulpturen zeigen eine weichere Ausführung (Abb. 291), aber auch bei ihnen ist das Kleiderrelief tief geschnitten und elegant stilisiert. Die Gesichter haben etwas Schematisches.

Als gute gotische Arbeit würden wir auf den ersten Blick ein Steinrelief (Abb. 292) ansprechen, wenn wir nicht bei näherem Zusehen buddhistische Symbole erkennen würden. Diese Arbeit, die offenbar nur ein zufällig zu uns gekommenes Werk von einer großen, bisher unbekannten Kunstschule ist,



Abb. 286 Maitreya, mit Stupakrone und Schmuck, sitzend auf viereckigem Thron mit großem Nimbus. Die Füße auf Lotusblumen, unter denen Löwenköpfe hervorschauen, in der rechten Hand Lotusstengel, dessen Blume mit Rad an der rechten Schulter emporsteigt, in der linken Hand Lotus mit Stupa, Bronze mit Steinen verziert, tibetisch
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)



Abb. 287 Göttin „Grüne Tarâ", ursprünglich Prinzessin aus Nepal und Frau des Königs Srongtsan Gampo in Tibet, der zuerst den Buddhismus einführte (die schwarze Rasse wird grün abgemalt), Bronze vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

zeigt die alte Tradition. Die geflügelten Löwen, die kleinen Figuren unter dem Piedestal, der runde Nimbus mit gräko-indischem Ornament und die Relieffüllung des Hintergrundes mit einzelnen Szenen erinnern an frühchinesische Steinarbeiten, bei denen wir auch das Gesicht mit der spitzen Nase, dem vortretenden Kinn und dem kleinen Munde gefunden haben



Abb. 288 Maitreya mit vielem Schmuck, in den Händen je ein Stengel von Lotus, dessen Blumenkronen fehlen, Bronze vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

(Abb. 86, 89). Mit feinem Gefühl für die Formen und die Reliefwirkung ist die Ausführung bewirkt. Die Tiefe des Reliefs ist fast an jeder Stelle anders, und dadurch entsteht ein harmonisches Zusammenklingen und zugleich ein Unterordnen des minder Bedeutungsvollen und ein Heraustreten des Wichtigen. Auch die Rückseite ist sehr



Abb. 289 Yamantaka mit Ochsenkopf und vielen Armen, mit Symbolen in den Händen, stehend auf symbolischen Figuren, Gürtel mit Menschenköpfen, mit Cakti in den Armen, beide mit reichem Schmuck, symbolische Figuren für den Dualismus von Yin und Yang. Bronze vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 314



Abb. 290 Sanedui mit drei Köpfen und je drei Augen und sechs Armen, sitzend mit Cakti im Arm, ebenfalls mit drei Köpfen, je drei Augen und sechs Armen, beide mit reichem Schmuck, symbolische Figuren für den Dualismus von Yin und Yang, Bronze vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 314

interessant. Jedenfalls gehört dieser Reliefstein zu den besten Mingarbeiten, die bisher nach Europa verschlagen worden sind.



Abb. 291 Kwanyin, aus Holz, etwa 18 cm hoch, angeblich vom Priester Ingen 1654 nach Japan gebracht, 17. Jahrh.
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. III) — Text s. S. 314



Abb. 292 Vor- und Rückseite eines Steines, etwa 1 m hoch, mit Relief und Gravur, Inschrift: „Bild des Buddha Julai, Heiliger des Himmels des Westens", in Sammlung Peytel, Paris, gezeichnet: „Wanli" 1573—1628 (Originalaufnahme) — Text s. S. 314

Zusammenfassung

Fassen wir unsere Untersuchungen zusammen, so erkennen wir in der zweiten Periode der Mingzeit ein Rückgreifen auf den Yuanstil. Das erzählende Element überwiegt und das Genrebild wird bevorzugt. Die Komposition wird immer komplizierter und aus mehreren Einzelheiten ohne inneren Zusammenhang nur nach malerischen Gesichtspunkten zusammengefügt. Die getönten, stimmungsvollen Impressionen werden durch sachliche Einzelausführungen in feingestimmter Farbenharmonie verdrängt. Bei raffinierter Technik ist die Wirkung meist nur eine dekorative Flächenfüllung. Das Äußerliche wird betont und der Geist vernachlässigt.

VII. Mandschuzeit

Thsingdynastie — 1644 bis heute

Die Mandschuren, die einst (S. 255) von dem Sungkaiser mit Hilfe der Mongolen nach ihrer nördlichen Heimat zurückgetrieben worden waren, fingen (1623) wieder an, nach dem Süden vorzudringen, die Länder zu verwüsten und Plünderungszüge zu unternehmen, die sich 1629 bis Tientsin und Peking ausdehnten. Als sie in Jahresfrist mit Mühe zurückgetrieben waren, brach gleichzeitig in Shansi eine große Hungersnot aus. Das Volk wurde von den habgierigen Beamten nicht unterstützt, es schritt zur Selbsthilfe, und die Hungernden zogen raubend durch das Land. Alle unzufriedenen Elemente schlossen sich an, um den Beamtendruck abzuschütteln. So entstand heller Aufruhr. Zwei Anführer leiteten die Massen, von denen der eine nach Westen, der andere nach Norden marschierte und Peking eroberte. Der letzte Mingkaiser gab sich selbst den Tod. Die Eroberer hausten im eigenen Vaterlande schlimmer als die Barbaren. Willkür und Geldgier, Erpressungen und Morde waren an der Tagesordnung. Durch die Schriften der in China weilenden Jesuiten sind wir über diese Revolution und ihre Schandtaten genau unterrichtet.

Der Kommandant der kaiserlichen Truppen an dem großen Wall im Osten lehnte die Aufforderung zur Unterwerfung ab und rief die Mandschu um Hilfe an. Obgleich der Bündnisvertrag dahin lautete, daß die Mandschu für ihre Hilfe nur alles Gut und Geld, das vorgefunden würde, erhalten und das Reich ungeschmälert der Mingdynastie verbleiben sollte, wiederholte sich dasselbe Schauspiel wie einst bei der Mongolenhilfe. Der Sieger blieb im Lande und machte sich zum Kaiser von China. Zwanzig Jahre lang wogte noch ein blutiger Kampf gegen verschiedene Gegenkaiser und Rebellen durch das Reich, bis die Mandschu ihres Besitzes sicher waren. Selbst unter der ruhmreichen Regierung des kunstliebenden Kaisers Kanghi (1662—1723) mußten immer wieder Aufstände unterdrückt werden.

Unser Landsmann aus Köln, der Jesuit Johann Adam Schall, war schon vom letzten Mingkaiser als Hofastronom angestellt gewesen und wurde in seinem Amte von den neuen Herrschern bestätigt. Er richtete die Sternwarte[1]) in Peking ein und wurde ein Freund und Berater des Kaisers. Später wurde der Belgier Ferdinand Verbiest zum Vizedirektor der Sternwarte ernannt. Die Holländer waren als Handelsleute in Formosa (1624) angesiedelt, die Portugiesen seit früherer Zeit in Macao. Der erste politische Vertrag mit einer Macht Europas, mit Rußland, wurde wegen Grenzstreitigkeiten im Amurgebiet (1689) abgeschlossen. Die Jesuiten erlangten einen großen Einfluß am Hofe, und zahlreiche Missionare waren im Lande tätig. China war mit der Kultur des Abendlandes in intime Verbindung gekommen, und die Kunst, besonders das Kunstgewerbe und die Architektur, hat vielerlei

[1]) Abbildung s. Kapitel über Architektur in Bd. II.

Anregung damals aus Europa erhalten, wie wir in verschiedenen Kapiteln über das Kunstgewerbe (Band II) sehen werden.

Die Mandschuren verlangten zuerst von den Soldaten, um im Kriege den verbündeten Freund vom Feind zu unterscheiden, später von dem ganzen Volke als Zeichen der Unterwerfung und zur Unterscheidung von den zahlreichen Widersachern die Annahme der nordischen Frisur mit Zopf und rasiertem Vorderkopf. Nur den Koreanern wurde das Recht verliehen, die alte Tracht und Frisur beizubehalten, so daß wir bei ihnen deutlich die Mingsitten konserviert finden.

Eine eigene Kunst besaßen die barbarischen Eroberer nicht, sondern übernahmen, wie einst die Mongolen, die chinesischen Vorbilder. Die Beamten, soweit sie sich unterwarfen, wurden in ihren Stellungen bestätigt und die alten Zeremonien und Sitten des Hofes beibehalten. Daher zeigt auch die Kunst der frühen Mandschuzeit keine wesentlichen Unterschiede gegenüber der aus der späten Mingzeit. Nur wird im Laufe der Zeit die Tradition immer konventioneller und immer geistloser ausgeführt. Die Kunst wurde nicht mehr von einer hohen Kultur getragen, sondern durch die Laune der prachtliebenden Kaiser und ihrer Beamten äußerlich nachgeahmt, um die Fremdherrschaft beim Volke beliebt zu machen. Es war eine üppige Luxuskunst, entstanden aus dem Wunsche nach Glanz, aber keine Verfeinerung des geistigen Lebens.

Es ist kein Zufall, sondern entspricht dieser Zeitströmung, daß das Kunstgewerbe damals zu einer hohen Blüte entwickelt wurde und alle Techniken ihre Vollendung erfuhren. Die hohe Kunst aber zehrte von den alten Traditionen, ohne die innere Kraft für neue eigenartige Ausdrucksformen zu gewinnen. Auch der europäische Einfluß konnte nur eine geringe Wirkung ausüben, denn der westländische Geist wurde nicht begriffen, sondern nur seine äußeren Formen wurden unter Umformung in die Sprache der Chinesen und auch nur so weit, wie sie in den alten Stil paßten, nachgeahmt. Auch in der modernen Zeit ist eine Änderung nach dem europäischen Beispiele nicht zu erwarten, denn die Kunst ist der Ausdruck des gesamten Geisteslebens eines Volkes, und nur wenn dieses sich verändert, kann von innen heraus ein neuer Kunststil geboren werden. Die Chinesen lernen mit Kanonen schießen und auf Eisenbahnen fahren, aber sie sind trotzdem Chinesen in allen Kulturfragen und werden es voraussichtlich noch lange bleiben.

* * *

Charakteristisch für den Mandschustil erscheinen mir die quadratmetergroßen Wandbilder in den Tempeln und Palästen. Waren früher Fresken mit buddhistischen Darstellungen gemalt oder weite Landschaften in symbolischer Bedeutung, so werden jetzt die Handlungen des Tages, wie einst in der Hanbis Tangzeit, verewigt. Seit uralter Zeit wird der Taishanberg in Shantung, die höchste Erhebung in dem ältesten Chinalande, verehrt. Auf hoher Spitze ist ein Tempel errichtet, und seit Jahrtausenden pilgern Millionen Menschen dorthin. Auch der erste Mandschukaiser bestieg diese heilige Stätte, und im Tempel zu Tainganfu sind riesige Wandmalereien, die in fortlaufender Darstellung seine Prozession schildern. Der Kaiser selbst ist in doppelter Lebensgröße gemalt, und Hunderte von Figuren in einfacher Lebensgröße begleiten ihn in die weite Berglandschaft. Alles ist sachlich ausgeführt; die Trachten und Uniformen, Abzeichen und Waffen sind genau nach der Natur studiert. Es sind kulturhistorische Illustrationen, die inhaltlich an ägyptische Reliefs erinnern, ausgeführt mit den konventionell angewendeten Mitteln einer hohen Kunst.

Es ist der Geist des ungebildeten Emporkömmlings, der stolz auf seine Macht und Erfolge ist und die Kunst nur als Handwerkszeug zur Befriedigung

seiner Eitelkeit ansieht. Er ahnt nicht, daß der besiegte Chinese in einem Vers, in einem kleinen Landschaftsbildchen sich ein wertvolleres und dauernderes Denkmal gesetzt hat, als die metergroßen Handwerkerarbeiten jemals vermögen. Vielleicht weiß er es! Aber ein Cäsarenwille kann Städte erbauen und vernichten, kann Riesenmauern bemalen und seine Macht in der Welt verkünden, aber er kann nicht einen einzigen Vers dichten oder ein Bild malen, das die Seele des Volkes erschüttert und noch lebendig wirkt, wenn seine Taten längst vergessen sind.

Von dieser Kunst, die sich überall durch ihre Massen und oft durch ihre Dimensionen vordrängt, will ich nicht sprechen, sondern nur von jener hohen Kunst, die dem Schema der alten Tradition sich anpaßte. Im wesentlichen sind die Vorzüge und besonders die künstlerischen Fehler des späten Mingstiles weiter ausgebildet. Verfeinerte Einzelausführung, geschmackvolle Flächenfüllung, geschickte Verbindungen der oft nur lose zusammengehörenden Teile, raffinierte Technik und dennoch nur liebenswürdige, keine großzügigen Wirkungen. Alles in allem die Kunst einer feinfühligen Verfallzeit, die nur noch aus Freude an der ästhetischen Dekoration, nicht aber als Ausdruck einer tiefempfundenen Weltanschauung ihre Werke schafft.

Nicht nach der Natur wurde gemalt, sondern nach dem Kanon, den einst die großen Meister geschaffen hatten. Zum Unterricht und als Vorlagen der Schüler wurden zahlreiche Bücher herausgegeben, die ausgesuchte Studien nach berühmten Meistern enthielten. In dem berühmten Katalog von der Sammlung des Kaisers Huitsung (S. 249) waren die Gemälde in zehn Abteilungen nach den dargestellten Motiven aufgeführt. Diese Einteilung wurde im wesentlichen beibehalten. Wir finden viele Hefte mit Abbildungen der Götter, Buddhaschüler, Kaiser und Weisen mit ihren Attributen und den für sie charakteristisch gewordenen Stellungen. Die Körper werden in ihren einzelnen Teilen ausführlich behandelt. Augen, in verschiedenen Stellungen und nach Altersklassen geordnet, Ohren, Nasen, selbst Bartformen, Köpfe mit verschiedenen Frisuren und Kopfbedeckungen, Gesichter in mannigfaltigen Verkürzungen von oben oder von unten gesehen, kurz alle Möglichkeiten, die nach der Tradition auf Bildern vorkommen können, sind sorgfältig wie in einem Lexikon registriert.

Mit besonderer Sorgfalt sind die Pflanzenstudien behandelt. Ganze Hefte sind dem Bambus, der Pflaumenblüte, dem Chrysanthemum und den Gräsern — den vier Lieblingsmotiven — gewidmet. Von den einzelnen Staubfäden und Blütenblättern bis zur üppigen Staude und dem fertig komponierten Bilde sind alle Zwischenstufen dargestellt. Wir sehen den Bambus, wie er in jungen Trieben hervorsprießt und wie er als Baum vom Sturm gepeitscht wird. Die Blumen sind einzeln, an Zweigen, in ganzen Stauden, auf Felsen und als Stillleben in Schwarz und Bunt gedruckt. Dann kommen Vögel, Schmetterlinge, Insekten, bald einzeln, bald in Verbindung mit Blumen. Und schließlich Bergformationen und fertig komponierte Landschaften. Es sind alle vorgezeichnete Einzelteile, die nur von geschickter Hand nachgeformt und zum Bilde zusammengesetzt zu werden brauchen. Es fehlen — soweit mein begrenztes Material erkennen läßt — die großen Tiere, wie Elefanten und Kamele, sowie die symbolischen Tiere, wie Phönixe und Tiger, dagegen sind Drachen vorhanden, die als Ornament überall verwendet werden. Die Darstellung erstreckte sich somit fast ausschließlich auf die Vorbilder der umgebenden Natur.

Diese Vorlagen entsprachen der erstarrten Konvention und sind für die letzten Jahrhunderte, in denen kein großes, bahnbrechendes Malgenie geboren wurde, das feststehende Gesetz. Jede Abweichung war verpönt. Die Bilder dieser Zeit sind im wesentlichen nichts weiter als mehr oder minder geschickte Zusammenstellungen von Einzelkopien. Alle Stricharten werden auswendig gelernt und nachgeformt.

Jede Jahreszeit, jede Pflanze hat ihre bestimmte Formation, und jede Abweichung von der Regel würde als unfein und unkünstlerisch verurteilt werden. Wir hatten gesehen, daß Tai Wenchin (S. 283) von der Akademie gewiesen wurde, weil er einen Angler in rotem Gewande gemalt hatte. Dieser akademische Zopf, der immerhin eine moralische Entschuldigung hatte, da das rote Kleid eine Art Rangabzeichen der hohen Beamten war — und wir doch auch keinen Angler in Generalsuniform malen würden —, war selbst auf Blumen und Gräser ausgedehnt. Alles wird in feste Regeln der Konvention gezwungen. Die Pflaumenblüte symbolisiert den Winter, die Päonien den Frühling, die Lotusblume den Sommer und das Chrysanthemum den Herbst.

Auch jeder Monat hat seine bestimmten Blumen, die in den einzelnen Gegenden des Reiches etwas abweichen. Auf einem gelackten Wandschirm [1]) sind z. B. folgende Pflanzen als Symbole der Monate abgemalt:

Januar:	Wilde Pflaumenblüten	— Prunus Mumei
Februar:	Pfirsichblüten	— Amygdalus persica
März:	Päonienbaum	— Paeonia Mutan
April:	Kirsche	— Prunus pseudocerasus
Mai:	Magnolie	— Magnolia Yulan
Juni:	Granatapfel	— Punica granatum
Juli:	Lotus	— Nebunbium spcciosum
August:	Birnenblüte	— Pyrus spectabilis
September:	Malve	— Malva verticillata
Oktober:	Chrysanthemum	— Chrysanthemum indicum
November:	Gardenie	— Gardenia florida
Dezember:	Mohn	— Papaver somniferum.

Gewisse Tiere sind die ausschließlichen Begleiter von bestimmten Heiligen, und ebenso erhalten einzelne Blumen religiöse Bedeutung. Der Lotus ist die eigentliche Pflanze des Buddhismus, während der Taoismus die Kiefer, den Bambus und die Pflaume bevorzugt. Gleiche Gesetze gelten für die Farben der Kleider, für die Körperstellung bestimmter Personen, sowie für Barttracht und Augenbildung.

Kein frei schaffender Geist erfindet die Bilder, sondern ein geschickter Dekorateur und Techniker formt sie mit den alten Mitteln, die Chinas große Meister hinterlassen haben. Immer weniger Wert wird auf die Erfindung neuer Darstellungen gelegt. Das Festhalten alter Zeremonien bis zum gedankenlosen Aberglauben spiegelt sich auch in der Kunst wider. Die einst tiefempfundenen Darstellungen werden schablonenhaft und nüchtern wiederholt.

So sehen wir das alte Motiv einer Menschengruppe unter einem Kiefernbaume (Abb. 293) neu gemalt. Wie kräftig und ernst hatte Ma Yuan den Baum in die Fläche verteilt (Abb. 175, 176), und wie graziös war er in der Yuanzeit wiederholt (Abb. 225); in der Mingzeit wurde er zur geschmackvollen Dekoration im Raume umgestaltet (Abb. 251), und jetzt sind Baummotive nach Vorlagenbüchern zusammengestoppelt. Die Stämme wirken flach und ungraziös, und die Zweige hängen ohne Lebenskraft unnatürlich herab. Die Menschen verraten in der Gruppierung ein gutes Vorbild, aber wie schwach und charakterlos ist die Strichausführung; jede Tönung ist weggelassen, die Figuren kleben aufeinander. Der Vordergrund ist durch einige gleichgültige Steine angedeutet, während jede Landschaft und jede Luftstimmung und damit die eigentlichen Elemente, die ein

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 111. — Abbildung s. Kapitel über Lack, Bd. II.



Abb. 293 Brettspieler unter einem Kiefernbaum, von Tsaü Tsang, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Miyoseki Zuroku Kanga, Bd. I)
Text s. S. 321

Während die großen Figurenbilder, sowohl religiösen wie weltlichen Inhaltes, im allgemeinen dem Niveau der handwerksmäßigen Routine angehören, sind Bilder von Landschaften, Vögeln und Blumen auch in geschickterer Ausführung entstanden, die dem Stile der kleinlichen, luxuriösen Zeit entsprechen. Es sind keine großzügigen Werke geschaffen, aber (Abb. 294) die Arrangierung der einzelnen Teile ist geschmackvoll und die delikaten Tuschtöne zu einem weichen Akkorde harmonisch zusammengestimmt. Auch ist das Übereinander nicht zu störend, da eine gewisse Tiefenwirkung angestrebt ist.

lebendig wirkendes Bild ausmachen müssen, fehlen. Andere Figurenbilder zeigen fadendünne Linien, die in kleinlichem, unruhigem Durcheinander gezeichnet sind. Es fehlt die kräftige Individualisierung der Pinselstriche, und es fehlt der elegante, großzügige Schwung der kalligraphisch geschulten Hand.



Abb. 294 Landschaft im Frühling, leicht getönt, auf Seide, etwa 1,7 m zu 47 cm, von Liu Mei, unbekanntem Maler, vielleicht Ende Ming
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art Bd. XVI)

Die verschiedensten Techniken werden angewendet. Hatte Liu Mei in verlaufenden Flächen die Berge gemalt, so führen Tsang Hong (Abb. 295) in kleinen Strichelchen und Kan Shenghui (Abb. 296) mit kräftigem Pinselstrich die Berge aus. Reiche Theaterkulissen sind aufgebaut, die uns nur durch die subtile Ausführung interessieren können. Die Technik und Formation der Berge von Kan Shenghui entspricht ziemlich genau einem Yuan-



Abb. 296 „Vor dem Regen in den Bergen", Gebirgslandschaft, schwarzweiß auf Seide, 1,9 m zu 90 cm, von Kan Shenghui
(Aus: Nanshu Maigwayen)



Abb. 295 „Nebel in den Bergen vor dem Regen", schwarzweiß auf vergoldetem Papier, 1,4 m zu 43 cm, von Tsang Hong, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. a. S. 325

bilde (Abb. 227) von Yuchien. Aber trotz einer fast gleich guten Technik sehen wir deutlich den Unterschied von etwa vierhundert Jahren. Auf dem älteren Bilde hat der Vordergrund eine tiefe Landschaft, an deren Ende sich die Berge, am Fuße von Nebel eingehüllt, erheben.

Auf dem Mandschubilde teilt eine große, helle Wolke das Bild in zwei völlig selbständige Teile, und der Vordergrund ist wiederum durch den Bach in zwei weitere Teile aufgelöst. Die Berge treten nicht zurück, sondern erdrücken durch ihr tiefes Schwarz die waldige Landschaft. In den unwirtlichen Bergen ist ein Tempel eingezeichnet, der sowohl



Abb. 297 Bergvilla im Frühling, farbig, auf Seide, etwa 1,75 zu 1 m, von Wang Kien 1598—1677
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

in der Idee, als auch in der Linienführung stört und viel zu stark hervortritt. Alles Gute ist mit geschickter Hand dem alten Meister nachgebildet, nur das Eigene, die Zusammenstellung, hat das Vorbild nicht verbessert.



Abb. 298 „Ackerarbeit im Frühling bei Regen", schwarzweiß auf Papier, 1,44 m zu 55 cm, von Huang Pi, Mandschuzeit
(Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. S. 326



Abb. 299 Hahn und Henne unter dem Baum „Wudong", einer chinesischen Baumart mit wenig Blättern, in sehr hellen Farben auf Seide, 2,10 m zu 70 cm, von Li Szio, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Nanshu Maigwayen) — Text s. S. 326

Statt der leicht getönten Seide begegnet uns hier zum ersten Male ein vergoldetes Papier (Abb. 295) als Untergrund für die gestrichelte Zeichnung in Art einer europäischen Radierung. Das Neue und Wirkungsvolle wird in der Raffiniertheit der Effekte, nicht in der künstlerischen Auffassung gesucht.

Eine sehr delikate Arbeit (Abb. 297) ist die rein dekorative Landschaftskomposition von Wang Kien, der von 1598 bis 1677 lebte und Präfekt war.[1])

[1]) *Hirth*, Some Chinese painters of the present dynasty, 1905, S. 14, No. 9.

Er wird als geschickter Kopist von Meisterwerken aus der Sungzeit gerühmt und gilt als einer der besten Landschaftsmaler der Mandschuzeit. Jeder einzelne Teil des Bildchens ist flott ausgeführt, und die Feinheit der Pinselführung verbindet das Ganze harmonisch. Trotz der völligen Unmöglichkeit einer derartigen Landschaft ist nichts störend.

In einer anderen Technik ist ein Frühling (Abb. 298) von Huang Pi gemalt. Die Perspektive wirkt hier natürlicher, da sehr geschickt zwischen Vorder- und



Abb. 300 Pfirsichblüten und Vögel, von Sun Setchang, 1665
(Aus: Mioshi Zuroki Kanga, Heft 1)
Text s. S. 327

Mittelgrund ein Acker eingeschoben ist, dessen Wege die Tiefenwirkung hervorrufen. Ein Bauer pflügt mit dem Ochsen, während ein Mann unter dem Dach sitzt und mit einem Knaben plaudert.

In flottem Stil und breitem Pinselstrich ist ein Hühnerpaar unter einem in Europa kaum bekannten Baume „Wudong“ bei Wind (Abb. 299) gemalt. Die Bewegung der stets nur wenigen Blätter am dicken Stamme im Winde mit den zart verlaufenden Tönen ist fein empfunden, während die Vögel etwas plump und roh erscheinen.

Ein technisch vortrefflich ausgeführtes Bild von Sun Setchang aus dem Jahre 1665 zeigt einen kurios gestalteten Blütenzweig von Vögeln belebt (Abb. 300).



Abb. 301 Katze, Blumen und Felsen, farbig, etwa 1,5 m hoch, mit Inschrift: „Am Wintertag von Kanoto I, von Chen Chuan aus Wuhsing" = 1731 von Chin Nampin
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI) — Text s. S. 330, 331

Zur Füllung der Fläche ist noch der Blütenzweig einer anderen Pflanze hinzugefügt. Der zuerst wagrecht laufende Ast mit seinem scharf nach oben eingeknickten

Zweige füllt den Raum sehr malerisch, wenn auch der Wuchs etwas ungewöhnlich erscheint.

Naturalistischer Stil

Im 18. Jahrhundert entstand wahrscheinlich durch das Vorbild europäischer Malereien eine mehr naturalistische Richtung. Der dekorative Stil, die Techniken und die Malart blieben



Abb. 302 Ziegen, farbig, von Chin Nampin, etwa 1730 bis 1735
(Aus: Bijutso Gaho, Bd. V)
Text von Abb. 302 u. 303 s. S. 331



Abb. 303 Wilde Pferde im Herbst unter Bäumen, farbig auf Seide, etwa 1,60 m hoch, von Chin Nampin, etwa 1730–1735
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)



Abb. 304 Kaninchen und Vögel im Baum, farbig, etwa 2,4 zu 1,4 m, von Chin Nampin, datiert 1737
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IX) — Text s. S. 331

unverändert, nur begann man statt ausschließlich nach den Vorlagenbüchern auch direkt nach der Natur zu malen. Diese begrenzte Befreiung von der Tradition und das Studium der Natur brachten es mit sich, daß die Haus- und Feldtiere, die in den Vorlagenbüchern nur selten enthalten waren, bevorzugt und die Bewegungen nach der Beobachtung in der freien Natur wesentlich abwechslungsreicher gestaltet wurden.

In Japan sind zahlreiche Bilder von dem Chinesen Chin Nampin erhalten, der



Abb. 305 Schwalben mit Weidenbaum und Pfauen am Wasser, zwei Seiten eines Wandschirmes, farbig, etwa 1 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1738
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII) — Text s. S. 331 u. 333

in China unbekannt ist. Er war von Beruf Kaufmann und siedelte etwa 1731 für drei Jahre nach Nagasaki über. Bald nach seiner Ankunft scheint er die Katze (Abb. 301) gemalt zu haben, da die Signatur das Jahr 1731 angibt. Er nennt sich selbst auf dem Bilde Chen Chuan aus Wuhsing in Chekiang; Chin Nampin war sein Künstlername. Es wird erzählt, daß er sehr zahlreiche Bestellungen bekam und viele Schüler hatte. Er soll seinen nicht unerheblichen Verdienst vor seiner Rückkehr nach China an die Armen in Japan verteilt haben.

Seine Werke sind in Japan sehr geschätzt und von großer Anregung für die Kunstentwicklung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gewesen. Das japanische

Urteil ist allerdings nicht immer maßgebend, wie wir wiederholt gesehen haben, und Anderson vermutet, daß er nur ein geschickter Kopist von alten chinesischen Bildern gewesen sei. Jedenfalls zeigen die Bilder einen naturalistischen Zug, der sie von dem Stile des 17. Jahrhunderts wesentlich unterscheidet. Die ihm zugeschriebenen, recht zahlreichen Bilder sind sehr verschieden, so daß nicht eine Hand für die Ausführung aller anzunehmen ist. Die meisten zeigen ein einheitliches, einfaches Motiv (Taf. XV), andere (Abb. 305—309) den dekorativen Stil der zusammengesetzten Komposition. Viele Bilder sind in äußerst lebendiger, fast europäischer Art gemalt (Abb. 302—304), während andere der alten Tradition folgen (Abb. 305). Doch gleichgültig, wer der Verfertiger ist und ob Originale oder Nachahmungen vorliegen, weist der Stil der Bilder manches auf, was in der chinesischen Kunst völlig neu ist.

In lebendiger Bewegung kommt eine Katze herbeigeschlichen (Abb. 301), während über ihr in etwas dekorativer Weise Blumen arrangiert sind. Fast europäisch wirken die Ziegen, Pferde und Kaninchen (Abb. 302—304), die in der freien Natur unter Bäumen in gut beobachteten Momentaufnahmen gezeichnet sind. Der Horizont ist tiefer gerückt und auf eine Hinterkulisse ist verzichtet bzw. diese so diskret angedeutet, daß sie kaum sichtbar ist. Der meist knorrige Baumschlag und die Landschaftsmotive sind der älteren Schule entnommen, aber die gemütliche Ziegenfamilie (Abb 302), die sich beschnuppernden Pferde (Abb. 303) und vor allem die aufhorchenden Kaninchen (Abb. 304) unter dem Pflaumenbaume in ihrer realistischen Auffassung lassen beinahe vergessen, daß es chinesische Bilder sind. Derartige Szenen gab es nicht in den Vorlagenbüchern, sie stammten nicht aus der Rüstkammer der alten Zeit. Das war frisch beobachtetes Leben in Feld und Wald.

Allerdings sind die Mittel des Vortrages rein chinesisch geblieben, und das Neue ist in den alten Rahmen eingefügt. Alle Formen sind weich und rund aufgelöst; die Rücken der Pferde zeigen Glanzlichter, und die Kaninchen sind von einer Seite wie von hellem Lichte umflossen. Als weitaus bestes Bild erscheint mir das mit den Kaninchen, während die anderen Tiere trotz der geschickten Gruppierung und der rea-



Abb. 306 Wilde Gänse und Pflaumenbaum, farbig, etwa 1,25 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1753
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV) — Text s. a. S. 333



Abb. 307 Pfau, Kraniche und Fasan, farbige Malereien auf sechsteiligem Wandschirm, von Chin Nampin in Nagasaki 1731—1735. — (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 331 u. 333



Abb. 308 Blumen, Schmetterlinge und Küchlein, farbige Malereien auf sechsteiligem Wandschirm, von Chin Nampin in Nagasaki, 1731—1735 — (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 331 u. 333



Abb. 309 Vögel auf Bäumen über fließendem Wasser, farbig, von Chin Nampin in Nagasaki, 1731—1735 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV) Text s. a. S. 331

mit Vögeln und Blumen (Abb. 307—309). Die Pflanzenstauden finde ich auch hier wesentlich freier, geschickter im Aufbau und besser durchgearbeitet als die Tiere. Die großen Blumenbüsche haben etwas Belebtes und interessieren dadurch.

Im ganzen gibt sich Chin Nampin in den ihm zugeschriebenen Bildern nicht als ein großer, wohl aber als ein liebenswürdiger Künstler. Das Wesentliche dieser Schule liegt, wie es mir scheint, in der freieren Richtung, die es wagte, die geheiligten Traditionen zu durchbrechen und den Motivenschatz zu vermehren. Diese Kunst brachte keine Größe und Tiefe, aber größere Mannigfaltigkeit und verhinderte die völlige Erstarrung. Sicher ist Chin Nampin nicht der listischen Bewegung recht unnatürlich und flüchtig in der Zeichnung der Körper sind. Gerade und steif stehen die Beine der Pferde, und wie aus Holz geschnitzt sieht das Damwild aus (Taf. XV). Komposition und Farben sind dagegen fein durchgeführt, aber wie verschieden ist der Baumschlag auf dem Kaninchenbild und auf den übrigen Bildern!

Ein Wandschirm (Abb. 305) mit Schwalben und Pfauen zeigt den alten chinesischen Dekorationsstil. Die Fläche ist geschmackvoll gefüllt, ein elegantes Kunstgewerbe. Bei genauerer Betrachtung erscheinen die Vögel ohne Leben und ohne Kraft; der Pfau könnte ebenso gut ausgestopft sein. Wiederum feiner in der Durchführung, aber ebenfalls in der Tradition der alten Schule, ist das Gänsebild (Abb. 306) gemalt. Auch hier sind die Blumen besser als die Vögel gelungen. Gefällige Dekorationen zeigen andere Wandschirme



Abb. 310 Katze und Schmetterling, im Museum of fine arts, Boston, gezeichnet: Koshomo, um 1770 (Originalaufnahme) — Text s. S. 334

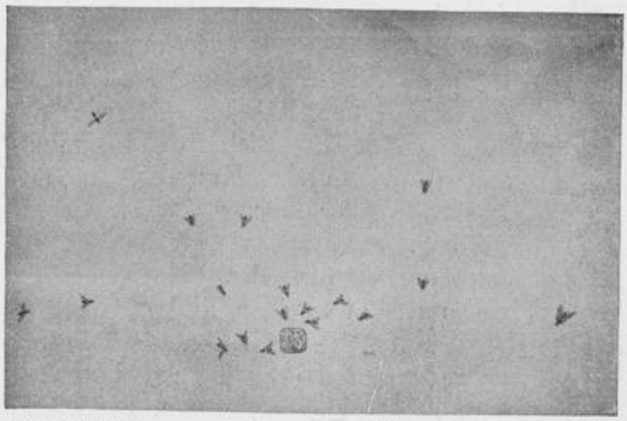


Abb. 311 Fliegen um ein Siegel, von Shibin, unbekanntem Maler (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)

Erfinder dieses Stiles, aber er trug ihn nach Japan, und seine Bilder sind uns erhalten.

Eine liebenswürdige Darstellung ist die nach einem Schmetterlinge schauende Katze (Abb. 310). Die Schrift gibt das malerische Gleichgewicht gegenüber dem dunklen, weichen Fell des Tieres. Auch hier fehlt der Hintergrund und die Stimmung; es ist ein Genrebild aus der Tierwelt.

Kurios und amüsant ist der Siegelabdruck, zu dem Fliegen krabbeln (Abb. 311). Die Verteilung der kleinen Tierchen auf der Fläche und die minutiöse Ausführung ist sehr hübsch, allerdings mehr ein Scherz als ein Bild. Die Japaner haben derartige Vorwürfe sehr delikat in Bronze und Lack ausgeführt, und es scheint fast, als wenn auch dieses Bildchen von japanischer Hand geschaffen wäre.

Auf vielen tausend Bildern werden alle Stile und Pinselführungen der vergangenen Zeiten kopiert oder zu neuen Bildern zusammenkomponiert, aber meist geist- und kraftlos, gekünstelte Technik statt Kunst. Auch die flotte Tuschskizze wird geübt (Abb. 312), die Zweige und Blätter sind abgeschnitten, und der Text gibt die Erklärung. Das Streben, die Natur direkt abzuformen, läßt diese Bilder ungeschickt und unruhig erscheinen. Zu diesem Stile, der doch eine Stilisierung in Schwarzweiß ist, gehört auch die Stilisierung der Formen und der Komposition. Es ist eine Nachahmung alter Zeiten, ohne den vornehmen Geist, der früher solche symbolische Poesien auszeichnete.



Abb. 312 Bananenblätter und Immergrün mit Beeren, farbig auf Seide, etwa 38 zu 52 cm, von San Shing, Mandschuzeit, seit 1644 — (Aus: Nanshu Maigwayen)

Verhältnismäßig ist in der modernsten Zeit ein gewisser Aufschwung der Kunst zu erkennen. Die Bilder werden in weichen Tönen und diskreten, meist hellen Farben gemalt, und das Streben, eine gewisse symbolische Stimmung zum Ausdruck zu bringen, ist bemerkbar (Abb. 313 *a* u. *b*). Vor allem ist die Arrangierung geschmackvoll. Unter der verstorbenen Kaiserin-Witwe Tzehsi sind zahlreiche Bilder an europäische Besucher verschenkt worden. Diese Sitte scheint 1898 aufgekommen zu sein, als am 16. Dezember zum ersten Male die Botschafterdamen der acht in Peking vertretenen Großstaaten von der Kaiserin empfangen wurden.



Abb. 313a Päonien



Abb. 313b Kiefernzweige

Farbige Malereien auf Seide, Geschenk an S. K. Hoheit, den Prinzen Rupprecht von Bayern von der 1909 verstorbenen Kaiserin-Witwe Tzehsi mit ihrem Stempel und Datum: in der mittleren Dekade des letzten Wintermonates

Die Päonien mit dem Gedicht:

Blumen, strahlend schön wie Edelsteine,
mit perlengleichem Tau benetzt,
umgeben uns wie eine Hülle aus
durchbrochner Seide und Brokat;
gemalt bringen sie uns den ewigen
Frühling und zaubern ein Himmelsbild herbei,
das sich in seinem glückverheißenden
Glanz mit den rosigen Wolken vermählt.

Von Chang Pohsi (dem Direktor des Unterrichtswesens) geschrieben.
(Originalaufnahme)

Daß die Kaiserin persönlich die Bilder gemalt hat, wie vielfach versichert wird, dürfte ausgeschlossen sein. Geschenke zu verehren ist eine alte, stets gepflegte Sitte in China, und es ist sicher sinnig und feinfühlig, wenn statt Schmuckstücken, die überall gekauft werden können und die auch sehr viel Geld kosten, liebenswürdige Produkte der nationalen Kunst verehrt werden. Das persönliche Moment wird durch den Aufdruck des kaiserlichen Siegels und durch die uns allerdings meist unverständliche symbolische Auswahl der Motive hinzugefügt. Aus ältester Zeit werden ebenfalls Kaiser und Priester als Maler genannt, die aber ihre Tätigkeit meist auf das „Augenstechen" beschränkten. Das Bild wurde von einem Maler gefertigt, und die berühmten Männer, unter deren Namen die Bilder bekannt wurden, machten einen Punkt in die Pupille und hauchten dadurch dem Bilde gleichsam erst das wahre Leben ein. Wir hatten schon die Sitte der Geschenke aus dem 12. Jahrhundert kennen gelernt, als der Kaiser Huitsung Falkenbilder an Stelle unserer Orden den Würdenträgern verlieh.

Ahnenbilder

Schon in der Hanzeit war die Mode bei den Vornehmen des Landes aufgekommen, die Porträts der Verstorbenen in der Gedächtnishalle aufzuhängen. Diese Sitte findet bis zur Neuzeit allgemeine Anwendung. Bei den feierlichen Begräbnisprozessionen wird das Bild des Verstorbenen in einer Sänfte mitgeführt und später in der Ahnenhalle aufgehängt.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß eine eigentliche Porträtmalerei im europäischen Sinne niemals in China die Rolle einer hohen Kunst erlangt hat.



Abb. 314 Porträt von vornehmer Frau in Staatskleidung, farbig, auf Seide, Ming- oder Mandschustil (Aus: Kollektion G.., Auktionskatalog, Paris 1904) Text s. S. 337



Abb. 315 Porträt von einem Mandarin in Staatskleidung, farbig, auf Seide, Ming- oder Mandschustil (Aus: Kollektion G.., Auktionskatalog, Paris 1904) Text s. S. 337

Es hängt das wohl mit den religiösen Vorstellungen zusammen. Die Individualität tritt zurück hinter dem kommunistischen Sinne. Der Lebende galt wenig, der Tote alles. Für die Wohnung der Lebenden blieb man beim leicht vergänglichen Holzbau, für die Toten errichtete man starke Grabhügel, die selbst der Räuber nicht zu berühren wagte. Der Körper war nur die unbedeutende Hülle des Geistes, der sich besser durch Gleichnisse und Symbole als im Porträt darstellen ließ.

Für die Totenbilder blieb, wie für alles, was mit der Ahnenverehrung zusammenhing, eine bestimmte Tradition maßgebend. Vielleicht ist es der alte Geist der Hanzeit von vor 2000 Jahren, der noch heute in diesen Formen lebt. Wir hatten den damaligen römischen Einfluß kennen gelernt (S. 90). In den koptischen Gräbern Ägyptens sind aus der römischen Kaiserzeit Totenporträts, die

auf den Mumienkästen befestigt waren, in prächtiger Erhaltung zahlreich uns überkommen. Alle sind von vorn gemalt mit geradem Blick in die Augen des Beschauers. Die gleiche Stellung ist bei den Köpfen der chinesischen Ahnenbilder vorgeschrieben. Da das Bestreben bestand, die Verstorbenen so schön und vornehm als möglich darzustellen, so wurden sie stets in voller Amtstracht oder in den kostbarsten Kleidern, in der steifen Stellung der Etikette, abgemalt. Ein anderer Ausdruck im Gesicht als der feierliche Ernst, eine freiere Stellung, eine andere Umgebung als den thronartigen Sessel und kostbare Stoffe würden allen Begriffen der Vornehmheit widersprochen haben. Diese Bilder sind daher sehr wertvolle Illustrationen für den Forscher von Stoffmustern, aber scheinen — soweit bisher Porträts bekannt geworden sind — nur einen geringen künstlerischen Wert zu besitzen.

Im Stile der späteren Mingzeit (Abb. 314, 315) ist alles sehr mühselig und liebevoll in bunten Farben zierlich ausgeführt, aber es fehlt so ziemlich alles, was das wahrhaft Künstlerische in der Malerei ausmacht.

Bildhauerei

Die Arbeiten der Bildhauerei zeigen den gleichen Entwicklungsgang wie die der Malerei. Die alten Formen erstarren zur Konvention. Statt den geistigen Ausdruck zu betonen, erhalten die Gesichter eine konventionelle Maske. Unsere Abbildungen (Abb. 316, 317) zeigen in bezug auf den Faltenwurf und die Stellung eine geschickte



Abb. 316 Kwanyin, Holzfigur in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)



Abb. 317 Kwanyin, Holzfigur in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)



a *b*

Abb. 318 Taoistische Götter, Patrone der Seeleute
a der vor Gefahr warnt,
b der günstigen Wind voraussagt
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)
Text s. S. 339



Abb. 319 Drei aus einer Serie von 18 Arhats, Holzfiguren, in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)
Text s. S. 339

Ausführung. Aber sicherlich sind es keine Figuren, deren Anblick erhebt oder beglückt. Es ist die gefällige Ausdrucksform eines Glaubens, der in gedankenlose Formeln sich verflüchtigt hat.

Mit dem zunehmenden Aberglauben, besonders bei dem Taoismus, wurden immer neue Typen geschaffen. An die Torwächter der Tangzeit (Abb. 124—126) erinnern die plumpen und grotesken Patrone der Seeleute (Abb. 318 *a* u. *b*). Die hoch flatternden Schleier sollen offenbar nicht nur andeuten, daß es Götter sind, sondern auch den Seewind markieren. Die taoistische Religion hatte ursprünglich keine Götterdarstellung; sie war aus rein theoretischen Betrachtungen und Gedanken ohne historische Grundlage entstanden. Aber die tiefsinnigen und philosophischen Worte waren der Masse unverständlich, und so mußte mit der zunehmenden



Abb. 320 Torhüter, Holzfiguren, bunt bemalt
(Aus : Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)

Verbreitung der Lehre auch eine Popularisierung stattfinden. Die oft mystischen Spekulationen Laotses wurden durch Zauberspuk und Aberglauben völlig überwuchert und schließlich in leere Formeln gepreßt.

Als man zur Anbetung für das Volk Göttergestalten herstellen mußte, da wurden die buddhistischen Bilder übernommen und durch äußerliche Zutaten etwas abgeändert. So sind auch die Schutzgötter des Taoismus für die Seeleute geschaffen. Einen künstlerischen Wert besitzen die Figuren nicht, aber sie sind interessant für die Darstellung. Die grotesken Gesichter erinnern an ganz ähnliche Masken in Japan und zeigen, daß auch für sie das Vorbild aus China kam.

Moderne Darstellungen der Schüler Buddhas (Abb. 319) haben einen etwas realistischen Zug. Der Faltenwurf ist nach der Natur beobachtet, die Gesichter sind individualisiert, und besonders die Stellung des linken Arhat mit dem spitzen Hut ist eine sehr lebendige Augenblicksbewegung. Recht geschickt in Ausdruck und Bewegung sind zwei Torhüter geschnitzt und bemalt (Abb. 320). Aber die kleinliche, unruhige Einzelausführung und die steife Drapierung des Schleiers und Gewandes zeigen die Hand des handwerks-

mäßigen Götterschnitzers. Ein Vergleich dieser spielerischen stereotypen Skulpturen mit den vornehmen Tangschnitzereien (Abb. 130) oder den kraftvollen Steinarbeiten zeigt besser als alle Worte, wie sehr der alte Geist zur manierierten Form erstarrt war.

Die tibetische Göttin, die „Grüne Tarâ" (Abb. 287), haben wir als schwarzrassige Frau des Königs Srongtsan Gampo von Tibet, der zuerst den



Abb. 321 Göttin „Weiße Tarâ" mit sieben Augen auf Händen, Füßen und als Symbol der Voraussagung auf der Stirn, Frau des Königs Srongtsan Gampo, der zuerst den Buddhismus in Tibet einführte und mit seinen Frauen als Götter verehrt wird, aus Lamatempel bei Peking nach Japan gebracht, tibetisch, um 1700
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IX)

Buddhismus eingeführt hatte und dann mit seinen zwei Frauen unter die Götter versetzt wurde, bereits kennen gelernt. Hier ist seine andere Frau, eine Tochter des Kaisers von China, die „Weiße Tarâ" (Abb. 321) abgebildet. Um die Begabungen anzudeuten, sind auf Händen, Füßen und der Stirn Augen angebracht. Das letztere soll ein Symbol der Voraussagung sein. Das Bild ist nüchtern und einfach und zeigt den typischen Stil in nicht ungeschickter Ausführung. Die Zahl der tibetischen Heiligenbilder zählt Millionen, in allen möglichen Materialien und Formaten. Sehr hübsch sind mitunter

kleine, kaum handgroße Tontäfelchen, in Reliefformen gepreßt. Die oft zierlichen Darstellungen zeigen den Mingstil der scharf herausmodellierten Einzelheiten in Schmuck und Attributen. Im allgemeinen ist es eine ordinäre Massenfabrikation als Nebenhandel der Mönche.

Zusammenfassung

Seit der Herrschaft der Mandschu hat sich der Erstarrungsprozeß der Kunst weiter ausgebildet. Mit den alten Mitteln werden oft in guter Technik komplizierte Theaterkulissen gemalt. Es entsteht im 18. Jahrhundert ein naturalistischer Stil, der in bezug auf die dargestellten Motive den engen Kreis der alten Tradition sprengt, aber nicht die Kraft hat, etwas wirklich Großes neu in der Kunst zu schaffen. Es bleibt eine oft liebenswürdige, aber stets unbedeutende Dekorationskunst.

Vielfach wird die Ansicht ausgesprochen, daß die europäische Kunst[1]) eine Umwälzung hervorrufen wird. Aber die Änderung der Gebetformeln schafft keinen neuen Glauben und die Änderung der Techniken keine neue Kunst. Eine Neubelebung der Kunst kann nicht durch Einführung neuer Formen und Techniken, sondern nur durch eine geistige Revolution von innen heraus geschaffen werden.

---

[1]) Die europäische Kunst ist in China nichts Neues und im 18. Jahrhundert sehr gepflegt worden. Eine ganze Reihe europäisierter Chinabilder sind im Museum of Natural History in New York.