

# 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<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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.

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

<sup>2)</sup> 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

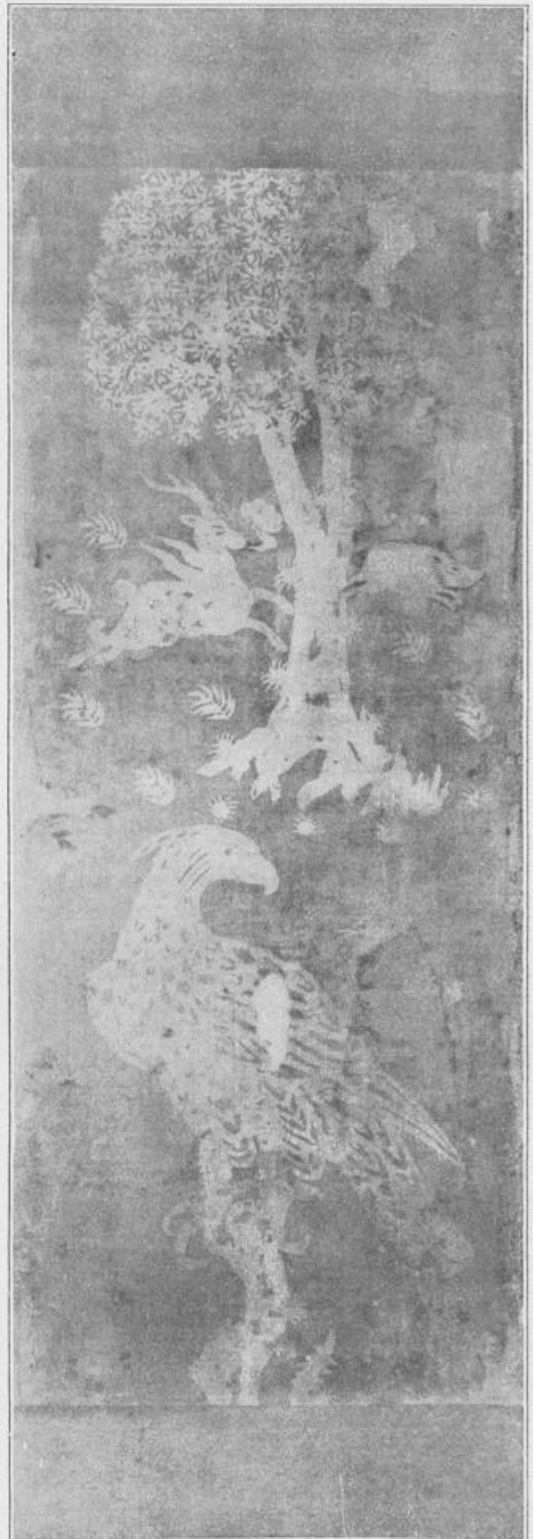


Abb. 79

Abb. 78 Oben: Baum zwischen Iötenbläser und Phönix, unten: Fasan mit Zweig im Schnabel auf Baumstumpf zwischen Vogelnest und Damwild, darunter Jagszene: 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.<sup>1)</sup> 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-

<sup>1)</sup> 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 Formsprache 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<sup>1)</sup> 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.

Diese 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.<sup>2)</sup> 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.<sup>3)</sup> 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

<sup>1)</sup> *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.

<sup>2)</sup> *Kosaka Hamada*, Sculpture of the Tempyo Era. Kokka, Heft 183, S. 40.

<sup>3)</sup> *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.<sup>1)</sup>

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.

„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.“



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

<sup>1)</sup> 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 Brokatsstoff bedeckt. Diese Montur, die modern ist oder wenigstens aus den letzten Jahrhunderten stammt, gibt einen guten Begriff, in wie raffiniert 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 weihevollte 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 Kaichih's 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 <sup>1)</sup> sind Beispiele zu Weisheitssprüchen. Teils sind Episoden aus

<sup>1)</sup> 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.

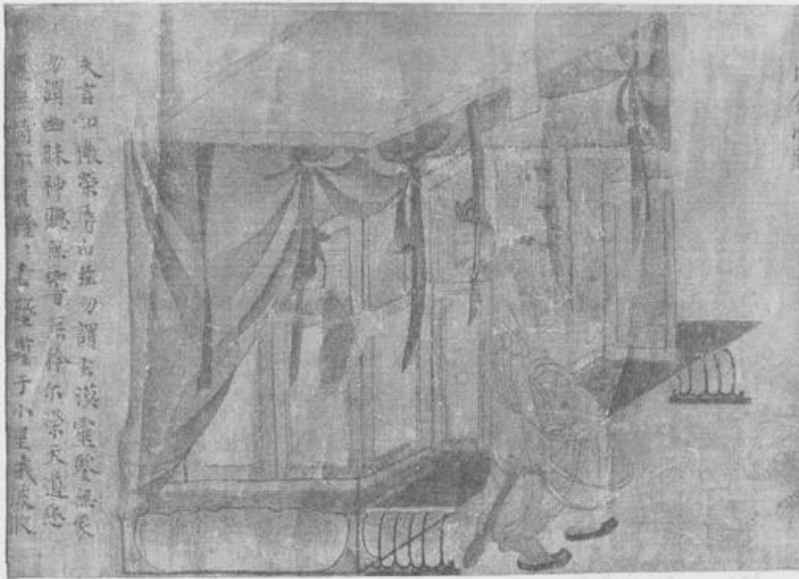


Abb. 84 König, auf dem Bettrand einer Dame sitzend  
(Vgl. Abb. 80)

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 zweirechtzeitig 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 überschulden 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 Schleppe umrandung gegenübergestellt.

Seiner Ansicht über den Wert des Auges bei einem Porträt entsprechend, ist das Streben Ku Kaichih's 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,<sup>1)</sup> ein chinesischer Kunstkritiker aus der Tangzeit, sagt von den Landschaften bis zum 6. Jahrhundert, daß die Berge steif gezeichnet wären wie „Haarnadeln und Käämme“, die damals in Berg- und Wolkenornamenten aus Metall geschnitten wurden,<sup>2)</sup> „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 Kaichih 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 überslanke 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,<sup>1)</sup> die bis heute die ästhetischen Anschauungen in China beeinflußt haben.

Als erste Regel galt ihm, den „Inhalt des Empfundnen 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

<sup>1)</sup> 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 <sup>1)</sup> — 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 Götterbild: 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

<sup>1)</sup> Kakasü 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.<sup>1)</sup> „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 hingebraucht 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 Mittelasien 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.

<sup>1)</sup> 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 Völkerverschiebungen 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,<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> 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 Gandhara, 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

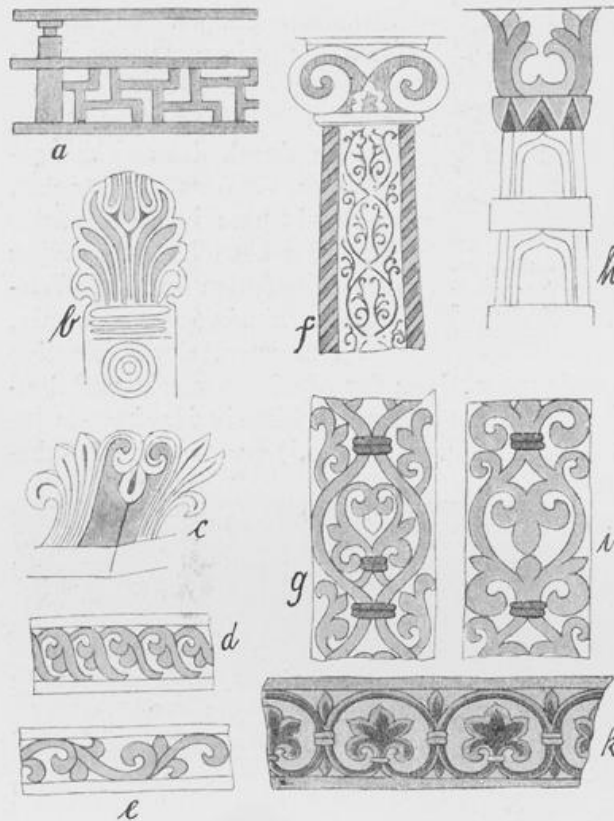


Abb. 87 Ornamente in griechischem (b-k) und in chinesischem (a) Stil, farbig, grün und rot, auch blau und braun, vom Felsrelief in den Grotten zu Tatong, Shansi, Nordweidynastie, 5. Jahrh.

(Aus: Kokka, Heft 198)  
Text s. S. 130

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.“<sup>1)</sup> 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.

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

<sup>1)</sup> 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.

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.<sup>1)</sup> Über 100 Jahre ist an diesen Felshöhlen 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



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

<sup>1)</sup> 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 überschulnken Körpern und der oft eleganten Sitzstellung, die an indische Formen erinnern. Es scheint, als wenn neben dem frühen Einfluß aus

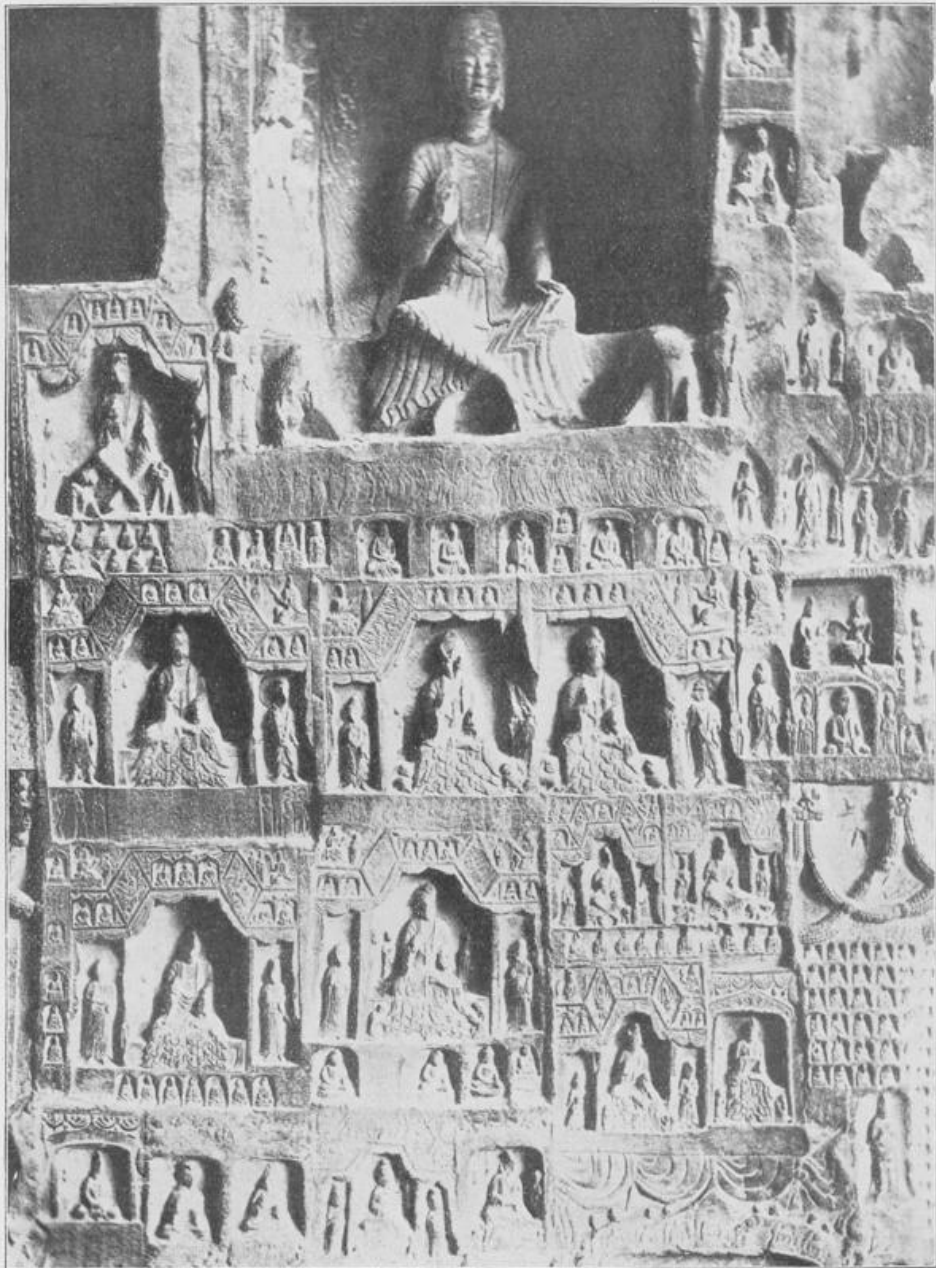


Abb. 89 Buddhas und Schüler in Nischen mit Umrahmungen in Nachahmung von geschnitzten Holzbalken und Stoffdraperien. Felsrelief in den Grotten zu Longmen bei Honan, Inschriften von 523 und 533  
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 131

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 Yahoßfluß, 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.<sup>1)</sup> 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

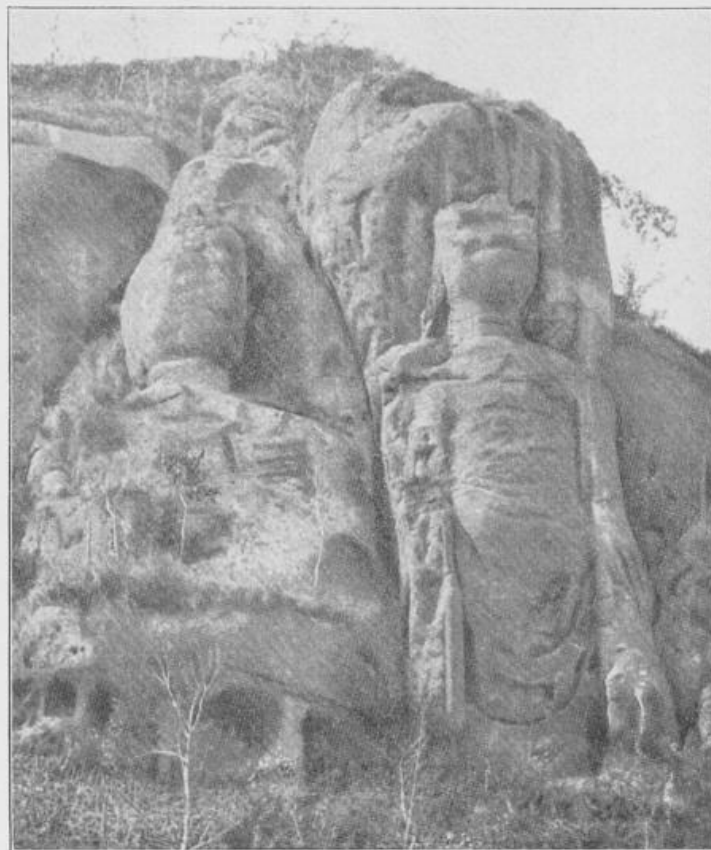


Abb. 91 Gigantische Buddhas, aus dem Felsen gehauen, mit Höhlen, bei Kangkeu (Se-Tchouen)  
(Aus: La mission d'Ollone, De Hanoi à Péking par le Tibet. L'illustration, 5. Juni 1909) — Text s. S. 133

<sup>1)</sup> *Chûta Itô*, Stone column and lion before the sepulchre of the courtier, Hsiao, of the Liang Dynasty. Kokka, Heft 217.

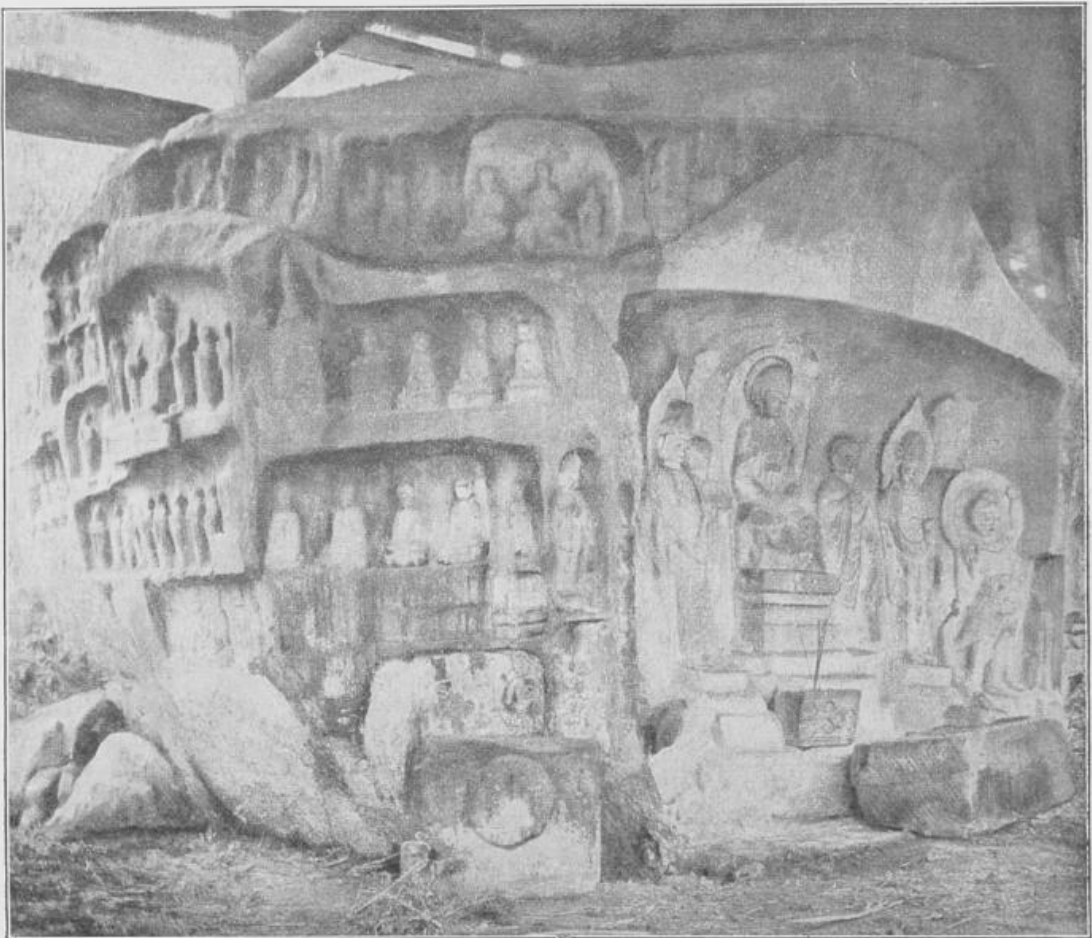


Abb. 92 Buddhistische Heilige, Felsreliefs bei Yong Kinghien  
(Aus: La mission d'Ollone. De Hanoi à Péking par le Tibet. L'illustration, 5. Juni 1909)

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.<sup>1)</sup> Die Felswand ist aus härterem Gestein als die bei Yüankang, und daher sind zahlreiche Inschriften<sup>2)</sup> 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.

<sup>1)</sup> Abbildungen s. Bd. II, Kapitel über Architektur.

<sup>2)</sup> 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<sup>1)</sup> (Abb. 90), die „Tausend-Buddha-Felsen“, und gigantische Buddhas (Abb. 91) sowie umfangreiche Buddhagruppen (Abb. 92) sind von Ollone<sup>2)</sup> nördlich vom Yangtsekiang in der Nähe von Tibets Grenze entdeckt. In Koreas Diamantbergen ist ein Riesensiddha in wundervoller Umgebung erhalten (Abb. 93). Wie das Christentum durch die Großartigkeit der Dome eine weihevollere Umrahmung für ihre Altäre und Bilder geschaffen hat, so hat der Buddhismus nicht durch Menschenwerk, sondern durch die Auswahl großartiger Naturszenarien oder stiller Erdenwinkel seinen Denkmälern einen überirdisch wirkenden Hintergrund gegeben. Franks Schilderung<sup>3)</sup> 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

<sup>1)</sup> Betz, Eine Reise in Szechuan, Orientalisches Seminar, 1906, Bd. IX.

<sup>2)</sup> 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.

<sup>3)</sup> O. Franke, In den Diamantbergen von Korea (Auf weiter Fahrt, Bd. III).



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

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.

Nur die Steinreliefs haben die Jahrhunderte überdauert, während Bronze- und Holzfiguren in China nicht mehr vorhanden sind. Aus den literarischen Quellen wissen wir,<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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



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

<sup>1)</sup> Giles, *An introduction to the history of Chinese pictorial art*. Shanghai 1905, S. 26.

<sup>2)</sup> 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 Bronzenguß 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 unverständener 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.<sup>1)</sup> Sehr wenige Figuren sind in moderner Zeit ausgegraben.

Ebenfalls in die Zeit vor der Verschmelzung mit chinesischer Kultur gehört die erste Kunstblüte in Turkistan,<sup>2)</sup> 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<sup>3)</sup> 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 Brieffädelchen. Links: vier chinesische Zeichen, untere Reihe auf dem Kopf stehend; rechts: Frauenkopf mit langem Ohrfläppchen und Blumen in der Hand. Khotanarbeit, 4. bis 8. Jahrhundert

(Aus: Stein, Ancient Khotan, Taf. LXXII)

<sup>1)</sup> *Kosaku Hamada*, Graeco-Indian influence upon the far Eastern arts. Kokka, Heft 188.

<sup>2)</sup> *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.

<sup>3)</sup> *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 ge-



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 Gandhara-Relief im Lahore-Museum), Lederstiefel. Stehend auf Yakscha in Gestalt eines gefesselten Dämons, etwa 1,2 m hoch, Stuckrelief aus Dandan Uiliq, Ruinen bei Khotan, wahrscheinlich 4. Jahrh.  
(Aus: Stein, Ancient Khotan)

fesselten 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.

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, wo-

raus 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 Kyowogokokuji-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 Buddha-  
bild auf drei Seiten, Wolkenornament und Lotusblätter,  
etwa 1,8 m hoch, früher vor der Rakonchokapelle im Buk-  
konjitempel, 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 Steinsäule 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 Farbmalerie in Stein nachzubilden.

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. 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 (327) (Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)





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.<sup>1)</sup> 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

<sup>1)</sup> *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,<sup>1)</sup> 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.<sup>2)</sup> 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 Grotten-  
gemälde aus dem 5. Jahrhundert durchaus verwandt und zeigen jene Kunst, die

als Ausklang römischer Kolonial-  
kunst 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 miniatur-  
artig kleinlich ausgeführte Lotus-  
sockel, 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 Tra-  
ditionen, 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 chi-  
nesischer Durcharbeitung zu er-  
kennen. Wie die Figuren einfach  
und doch in schön abgewogenem  
Spiel der Linien und Farben zu  
einer Gruppe komponiert sind, er-  
innert an Ku Kaichih's Kunst.

Fünf Gestalten stehen neben  
Buddha, von dem noch ein Teil  
des rotbraunen Gewandes und des  
Lacksessels zu sehen ist. Die  
vornehme Ruhe der Menschen-  
götter, 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,



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

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 Gelenk-  
ringe mit kleinen Schellen wurden auch in Japan schon im 4. Jahrhundert ge-  
tragen.

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.

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



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

morgenländischen Panzer sicher einen Perser<sup>1)</sup> 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 böse 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

<sup>1)</sup> *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)

角宿



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.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> 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 Arm-bändern, 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<sup>1)</sup> 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.

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.



Abb. 111 Chienchen (japanisch: Ganshin), Priester aus der Yang-provinz, 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)

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.

<sup>1)</sup> 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,

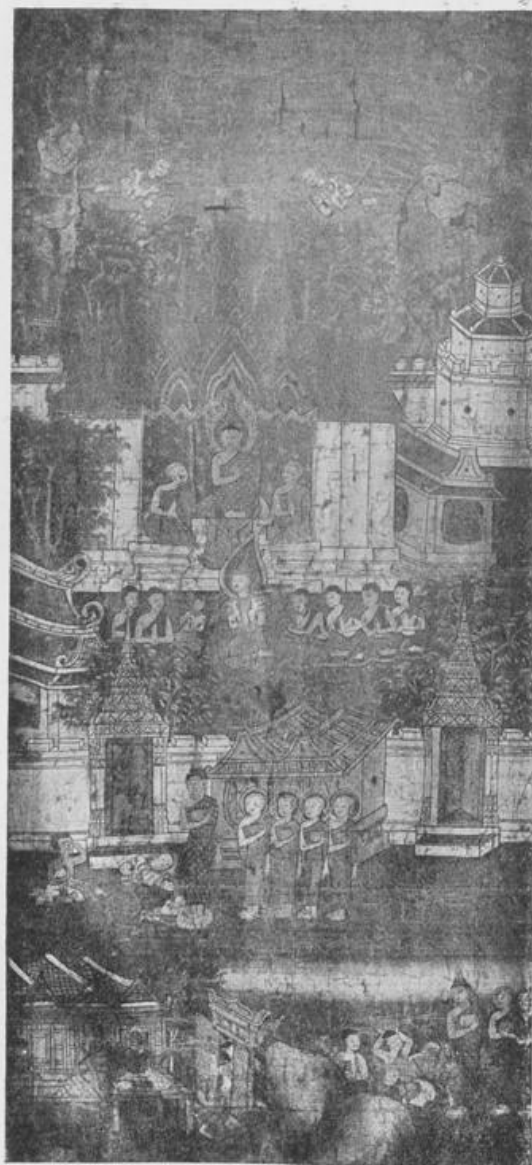


Abb. 112 Buddha, zu seinen Schülern predigend, chinesisches oder koreanisches Bild, etwa 90 cm hoch, in indischem Stil (Aus: Bijitsu Gaho)

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.

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<sup>1)</sup> entwickelt, die ein

<sup>1)</sup> 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

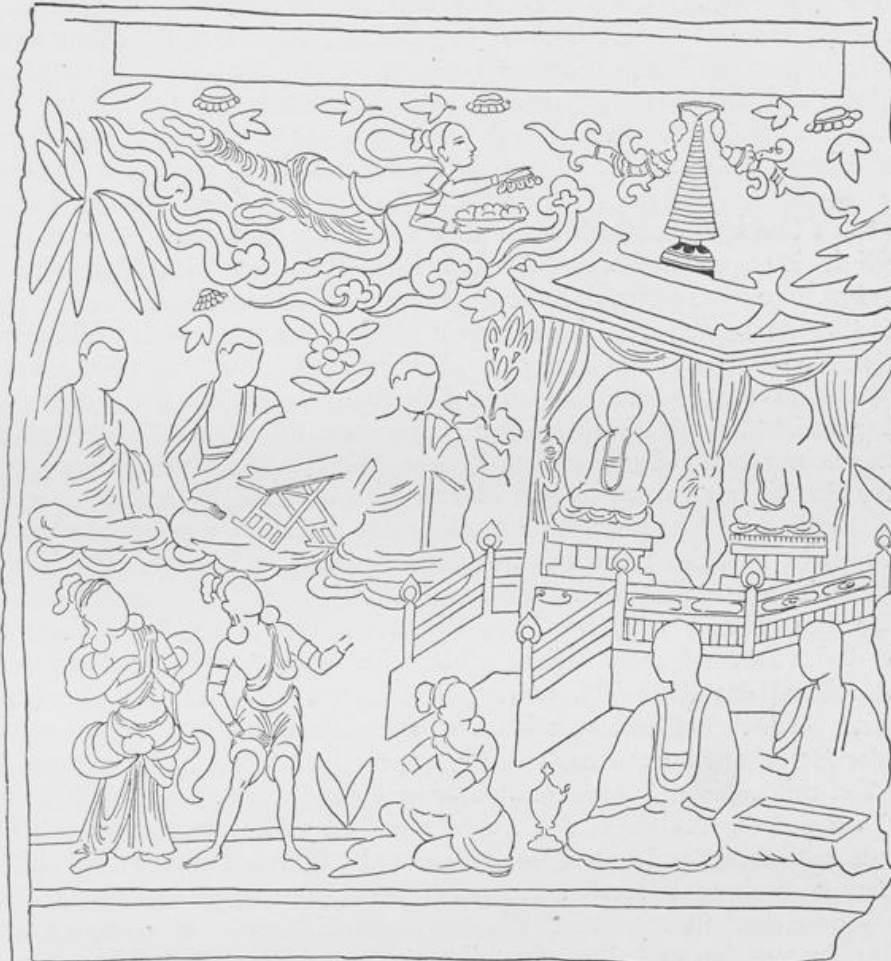


Abb. 113 Zwei Buddhas im Tempelchen, Giebeldach mit Stupaufsatz und Fahnen, fliegender Engel in Wolken, Priester in der Mitte vor Buchgestell. Unten: Priester- und Göttergestalten; Skizze nach farbiger Freskomalerei in schmelzartigen Deckfarben mit reicher Vergoldung. In den Ruinen vom Flecken Sengymauz 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 beeinflussen 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<sup>1)</sup> 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.

<sup>1)</sup> Nach *Binyon*, *Painting in the Far East*.

Das Hervorheben einzelner Personen im Bilde ist schon von den Ägyptern und Assyriern 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 Asiater 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,<sup>1)</sup> 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-

<sup>1)</sup> 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 wenig 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 (Chrysocroa 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

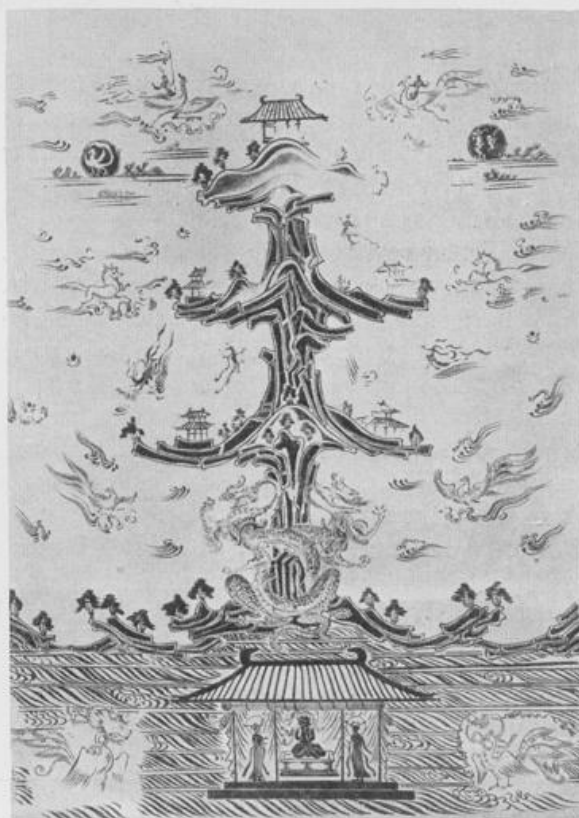


Abb. 115—118 Die vier Seiten des Unterteils, etwa 23 cm hoch, des Tragaltars „Tamamushi“ (s. Abb. 114) in „Mitsuda“-Ölmalerei, schwarz, gelb, rot, Suikozeit (593—628). — 115 Vorderseite: Zwei Priester bringen Opfer dar, darüber Engel, unten geflügelte Fabeltiere. 116 Rechte Seite: Priester läßt sich 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.