

II. Tangzeit (618—960)

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

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

Was Grube¹⁾ für die Dicht-

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



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

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



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

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

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

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

Bildhauerei

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

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

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



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

(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 162

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

Die Tangkünstler des 7. Jahrhunderts beherrschen die Menschenform, aber



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

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

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

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

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

finden wir die gleiche Geschirrung mit dem kreisförmigen Steigbügel.¹⁾ Eine genaue Datierung ist nicht möglich, aber wahrscheinlich stammt das Grab aus der Zeit vom 4. bis 6. Jahrhundert. Daß das Pferdegeschirr keine japanische Erfindung ist, sondern aus China übertragen wurde, unterliegt keinem Zweifel. Laufer hat Steigbügel schon auf Steinreliefs der Hanzeit gefunden.²⁾ Literarisch hat Hirth³⁾ das Erwähnen von Steigbügeln in chinesischen Schriften aus dem Jahre 477 festgestellt, aber sicher waren sie schon Jahrhunderte vorher bekannt. Die Könige und Großen des Reiches von Ägypten, Persien bis nach China (Abb. 26) fuhren in vorchristlicher Zeit stets im Wagen. Als sich zeigte, daß der schwerfällige Kriegswagen gegen die schnellen Reitervölker nichts ausrichten konnte, führte man auch in China nach dem Vorbilde der westlichen Barbaren (S. 35) die Kavallerie ein, und gleichzeitig dürfte auch der Sattel und Steigbügel von den Steppenvölkern Mittelasiens übernommen worden sein.

Auf das gleiche Ursprungsland weist auch Laufer hin,⁴⁾ da der chinesische Steigbügel genau mit dem der sibirischen Eisenzeit⁵⁾ übereinstimmt und von den Türken Mittelasiens stammt. Hehn⁶⁾ vermutet, daß die Türken, einst ein hochkultivierter Volksstamm, die ersten Züchter der Hauspferde waren. Erst später fand eine Ausbreitung nach dem Euphrat und dem Nil statt, von wo



Abb. 125 Torwächter, Felsrelief in den Grotten von Longmen bei Honan, 672—675

(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909)
Text s. S. 164

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

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

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

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

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

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



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

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

Wenn ich früher bei Besprechung der dekadenten Kunst des 4. Jahrhunderts auf die Parallelerscheinungen im 18. Jahrhundert in Frankreich hingewiesen habe, so möchte ich die im 7. Jahrhundert aufkommende Übertreibung der naturalistischen Form mit der barocken Kunst eines Michelangelo vergleichen.

Überall in der Welt zeitigen

gleiche Kulturströmungen auch in sich verwandte Ausdrucksformen der Kunst.

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

Die nackte Figur ist mit Ausnahme dieser indischen Göttergestalten in



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

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



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

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

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

haben die Figuren eine bessere Charakterisierung durch die Symbole in den Händen und die Verschiedenartigkeit der Kopfbekrönungen, der Stellungen und Handhaltung.

Im Museum zu Boston²⁾ befindet sich ein Marmortorso von etwa 90 cm Höhe ohne Kopf und Arme, der aus den Ruinen eines alten Tempels im Innern von China ausgegraben sein soll. Eine nähere Ortsangabe fehlt. Man nimmt als Zeit der Herstellung den Beginn des 7. Jahrhunderts an. Die überschlanke Figur, der Halsschmuck und die vorgeschobene Hüfte zeigen den indischen Einfluß. Marmorfiguren sind sonst in China nicht bekannt geworden, und die elegante Ausführung entspricht wenig dem bisher bekannt gewordenen Stile der chinesischen Felsreliefs. Aber das bisher gefundene Material von Arbeiten aus der Tangzeit ist zu gering, um etwas Genaues über die Entstehung der Figur sagen zu können.



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

¹⁾ Foucher, *L'art Gréco-bouddhique du Gandhara*, Abb. 92, 93, 98.

²⁾ Abb. im „Museum of fine arts bulletin“, Boston, Bd. VI, No. 35, Oktober 1908.

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

Von der Bedeutung der Metallarbeiten gibt uns ein riesiger Buddhakopf aus Eisen von etwa 5 m Höhe im Tempel mit „dem eisernen Buddha“ zu Pingyang¹⁾ eine Vorstellung. Sein minderwertiges Material scheint ihn vor der Zerstörung bewahrt zu haben. Angeblich ist er unter Kaiser Taitsung (627—648) gegossen und durch spätere Übermalung vor Verwitterung geschützt. „Das Eisen ist mit zolldicker, außen bemalter Kittmasse überzogen. Nur die Augen sind weiß und schwarz, Mund und Nasenlöcher vergoldet und alles übrige, Haar, Gesicht



Abb. 130 Die fünf großen Bodhisattvas, Holz, etwa 75 cm hoch, im Kwanchiinkloster, Kyoto, Japan. Vom Priester Yeunsozu wahrscheinlich während der Buddhistenverfolgung unter Kaiser Wutsung (841—846) nach Japan gebracht

(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. I)

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

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

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



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

Es ist wohl möglich, daß damals einige Schnitzereien von hervorragender Meisterhand, besonders da es sich um Holz handelt, nach Japan gekommen sind. Die kleinen Abbildungen (Abb. 130) lassen nur undeutlich die im Original etwa $\frac{3}{4}$ m hohen Figuren erkennen, aber wir erhalten doch eine Vorstellung von dem lieblichen Ausdruck der Gesichter, von der Grazie der Figuren, der anmutigen Armhaltung, dem edlen Aufbau auf den stilisierten Tieren und der vollendeten technischen Durchführung. Ostasien hat großartigere Monumente geschaffen, aber nach meiner bisherigen Kenntnis nichts Edleres in buddhistischer Plastik.

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

Malerei

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

Viele der vorbuddhistischen Götter haben die ältere Darstellungsform mit der starken Betonung der Bewegung auch in ihrer buddhistischen Umwandlung beibehalten. Es sind Nachbildungen von Gestalten aus jener naiven Zeit, als noch durch die Bewegung, durch die kämpfende oder sonst sich betätigende Stellung die

Bedeutung der Gottheit sachlich erzählt wurde. Damals war der Höhepunkt der Kunst in der ruhigen, ausdrucksvollen Pose noch nicht erreicht. In diesem Sinne ist die Darstellung von Buddha, dem lehrenden Weisen oder dem grübelnden Weltentsager, in der heiligen Pose des In sich versenkten sowohl in der Idee als in der Darstellung die letzte und höchste Stufe in der Entwicklung der Gottesdarstellung.

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



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

(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. II)
Text s. a. S. 172 u. 173

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

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

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

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



Abb. 133 Glücksgöttin Stri Devi (japanisch: Kichijō Tennio), aus der indischen Sage in das buddhistische Pantheon übernommen, farbige Freskomalerei, modern restauriert, etwa 50 cm hoch, im Yakushitempel, Nara, Japan, Mitte 8. Jahrh.

(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. S. 173

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

Eigentümlich berühren den Europäer die vielfachen Köpfe und Arme, aber ich



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

(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XV)
Text s. S. 173

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

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

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

graziös formen sich die Arme und wie vortrefflich schließt der gemeinsame Ansatz die Schultern zusammen! Auch das Gesicht hat etwas Weiches und Angenehmes. Vor allem empfinden wir trotz der vielen Gesichter und Arme einen einheitlichen, gemeinsamen Organismus, und gerade dieses Moment setzt ein sorgfältiges Studium der einzelnen Gliedmaßen in der Natur voraus. An der naturalistischen Durchführung und an der weichen Linienführung können wir den besten Stil der Tangzeit erkennen. Schon wenige Jahrhunderte¹⁾ später werden die Glieder übertrieben verrenkt, die Füße erhalten jene krampfhaften Verzerrungen, wie sie Hokusai in Japan noch im letzten Jahrhundert gezeichnet hat, die Augen sind hervorgequollen, oft verdoppelt, die Symbole werden aufdringlich in Einzelheiten wiedergegeben, reicher Schmuck überhängt die Figur, die Flammenstrahlen sind wie aus Leder geschnitten, die Linienführung ist in ein unruhiges Durcheinander von Kleinigkeiten aufgelöst; die ursprüngliche Einfachheit des Glaubens ist durch nichtigen Kleinlichkeitssinn und Protzerei bereichert, aber nicht vertieft. Die Form war geblieben, aber statt der Künstlerhände hatten Handwerker sie gestaltet. Aus dem mystischen Bezwingen der Sinnenlust ist ein abergläubischer Zauberspek geworden.

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

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

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

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

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

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

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

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

In Japan¹⁾ waren in der Nara-Epoche (593—793) innere Streitigkeiten zwischen den buddhistischen Sekten entstanden, und um Frieden zu stiften, sandte der Staat eine Mission nach China, die an der Quelle die wahre Lehre studieren und in neuen Formen einen harmonischen Ausgleich schaffen sollte. Unter ihnen waren es besonders Dengyo, der spätere Gründer der Tendaisekte, und Kobo Daishi, der Gründer der Shingonsekte, deren erfolgreiches Wirken noch heute in ihrer Heimat gefeiert wird. 805 trafen sie in der Hauptstadt Singan ein, und sie müssen dort einen glänzenden Hof der Tangkaiser vorgefunden haben. Völker der ganzen Welt waren vertreten. Wissenschaft und Kunst blühten, eine Zeit, der italienischen Renaissance ähnlich. Aber wie die Jesuiten in China im 17. und 18. Jahrhundert, waren die Japaner offenbar nur für ihre religiöse Aufgabe begeistert und haben, ganz wie die europäischen Missionare, der Kunst wenig Interesse oder Verständnis entgegengebracht. Auch dürften ihnen die Mittel zum Erwerb von Kunstwerken gefehlt haben.

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

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



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



Abb. 136 Bodhisatva Lung Meng, südindischer Gelehrter, Begründer der esoterischen Sekte, aus dem 3. Jahrh. n. Chr., farbiges Bild, etwa 2,20 m hoch, im Tojitempel, Kyoto, Japan, angeblich gemalt von Kobo Daishi, nach Rückkehr aus China, signiert 821

(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XII)

Text zu Abb. 135 u. 136 s. S. 174

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

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

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

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

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

Im Anfang des 8. Jahrhunderts ¹⁾ kam eine Gesandtschaft an den chinesischen

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



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

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

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

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

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

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



Abb. 138 Dämon, Tuschzeichnung in uigurischer Schriftrolle, gefunden in Ruine a bei Idikutshari, Turfan

(Aus: Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutshari, K. bayr. Akademie der Wissenschaften, Taf. XII)

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

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

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

daß in der Tangzeit Bilder niemals gezeichnet oder gestempelt wurden, höchstens wurden sie später von Kunstkennern attestiert.

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



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

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

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

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

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

Hieraus können wir entnehmen, daß Wu Taotze der Begründer jener

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



Abb. 141 Lotuspflanzen, unten links (schlecht erkennbar) eine Wildente, farbige Malerei, etwa 1,2 m hoch, im Chionintempel, Kyoto, Japan, von Hsü Hsi, Zeit der fünf Dynastien 907—960

(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III)

¹⁾ Seiichi Taki, On Oriental India-Ink Painting, Kokka, Heft 203, S. 646.

²⁾ Abbildung in Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVII.



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

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

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

Ein reicher Motivenschatz stand den Künstlern zur Verfügung.

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

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

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



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

A Vogel auf Apfelbaumzweig mit Früchten

B Rote Lotuspflanzen und weißer Reiher, ca. 1,25 m hoch

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

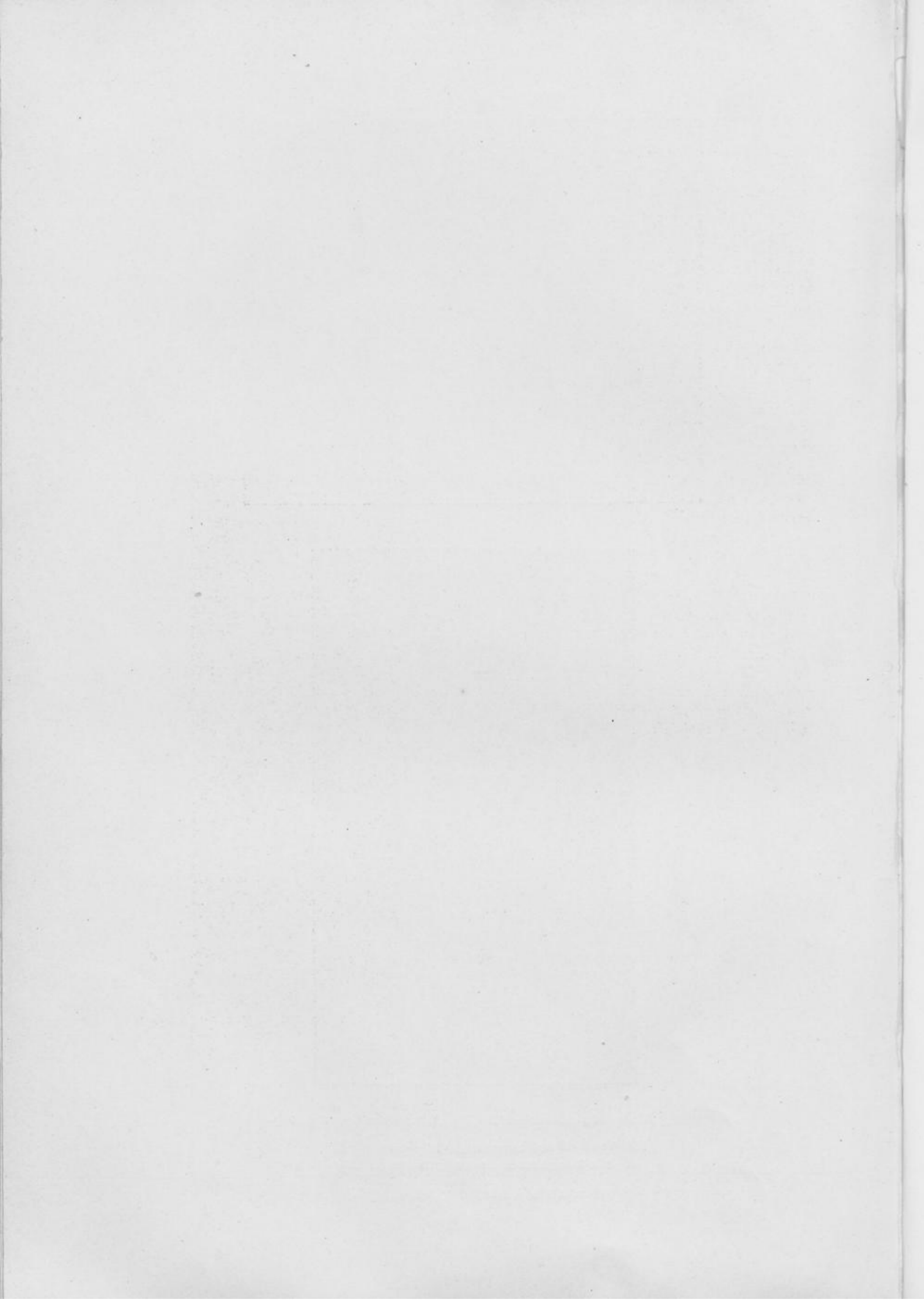




Abb. 143 Fasan auf Fels mit Baum. Teil eines sechsteiligen Wandschirmes mit fast gleichen Bildern, Malerei im K. Schatzhaus Shosoin, Nara, Japan, niedergelegt vom Kaiser Shomu, 724—748 (Aus: Toyei Shoku, Bd. I)

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

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

Stoffe kennen lernen werden, von Einfluß. Eine gleich elegante Dekorationskunst werden wir später bei den Bronzespiegeln und Lackarbeiten aus dieser Zeit wiederfinden.¹⁾

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



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

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

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



Abb. 145 Stilisierte Pflanzen-
dekoration, Malerei auf einem
Teil eines sechsteiligen Wand-
schirmes, im K. Schatzhaus
Shosoin, Nara, Japan, nieder-
gelegt vom Kaiser Shomu,
724—748

(Aus: Toyei Shoku, Bd. I)
Text s. S. 183

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

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

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

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

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

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



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

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



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



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

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

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



Abb. 149 Schlingkung bei Lungtien kuan. Ruinen eines von den deutschen Pionieren 1901 zerstörten Kaiserlichen Rasthauses auf dem Wege nach Wutaishan, in dem sich auch das Yamen eines Militär-Mandarins befand

(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern, 1903)
Text s. S. 187

Ein beliebtes Motiv¹⁾ sind die einzelstehenden Bäume auf kahlen Bergen, die sich scharf vom Hintergrunde abheben (Abb. 146 links oben). Ich glaubte früher, daß dieses eine unbeholfene Art sei, um ganze Wälder anzudeuten, wie wir es überall in früher Malerei finden, aber Photographien aus dortigen Gebirgen (Abb. 147) zeigen, daß der Maler tatsächlich die Natur kopiert hat.

Ich habe noch einige weitere Naturaufnahmen beigelegt (Abb. 148, 149, 150), um zu zeigen, daß Felsformen, die uns auf den chinesischen Bildern oft fremdartig und phantastisch anmuten, in Wirklichkeit vorkommen. Die scharf gezackten Konturen der Bergrücken und die eckigen Hügel der Gneisformation mit den starken Schlagschatten bei Sonnenbeleuchtung haben offenbar das Auge des Künstlers beeinflusst, so daß er mit einer gewissen Härte der Linie und einer festeren Führung des Pinsels diese Landschaft malte, gegenüber den weich verlaufenden Konturen und tonigen Flächen abgerundeter Felskuppen, die wir anderwärts finden. Auf diesen Unterschieden in der Natur scheint die Teilung der Nord- und Südschule zu beruhen. Im allgemeinen bevorzugt die Nordschule mehr den Ernst und das Feierliche, die steilen, zerklüfteten Felsen, während die Südschule das Graziöse und Liebliche, die weich in der Landschaft verlaufenden

Hügel bevorzugt. Seiichi Taki²⁾ weist darauf hin, daß merkwürdigerweise gerade im Norden die flachen Steppen sich befinden,

die die Südschule malt, und am Yangtsekiang die steilen Felsen, die von der Nordschule als Motiv benutzt werden. Der Wohnsitz des Malers hat mit dieser Schuleneinteilung gar nichts zu tun, sondern jeder Maler kann seinen Anschluß an eine oder die andere Schule frei wählen. Viele Künstler haben eine Vereinigung beider Stile angestrebt. Die spätere Einteilung in die südliche und nördliche Sungzeit ist rein historisch und hat mit den nördlichen und südlichen Stilen gar nichts zu schaffen.

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

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

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



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

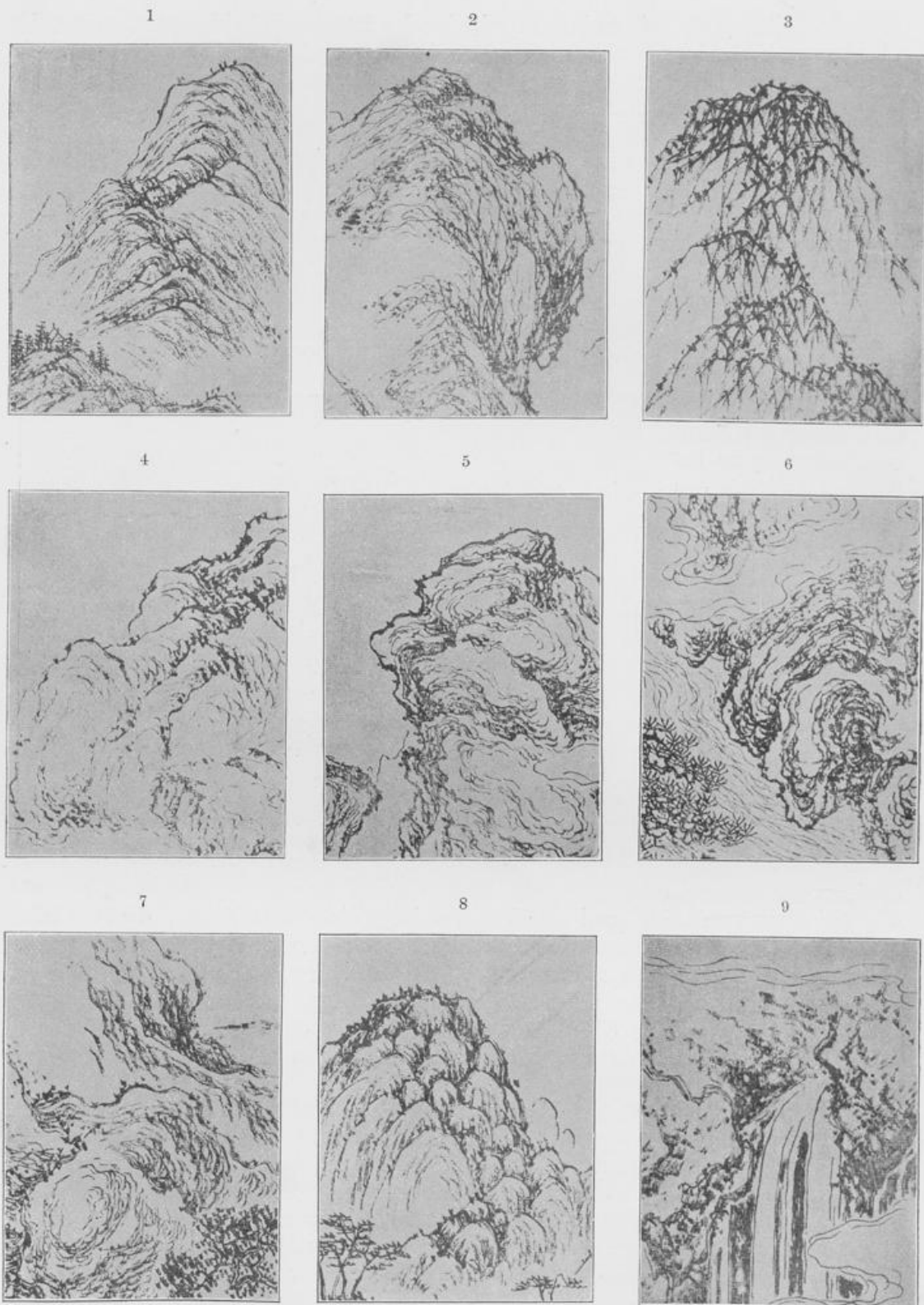
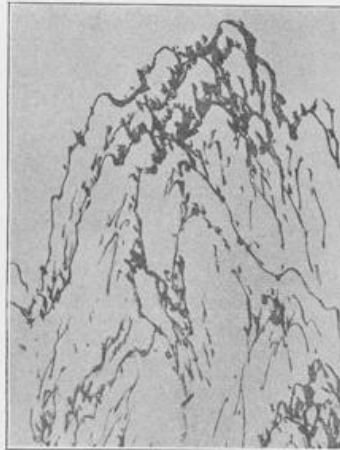


Abb. 151 Schematische Strichzeichnungen für Bergformationen mit folgenden, oft unverständlichen Bezeichnungen:
 1 wie Hanffaser; 2 wie verästelte Hanffaser; 3 wie die Adern des Lotusblattes; 4 wie verwickeltes Tauwerk;
 5 wie Donnerspitze (?); 6 wie ein gewisser Schwamm; 7 wie die Haare eines jungen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

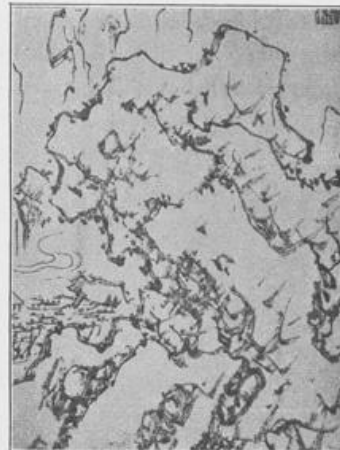
10



11



12



13



14



15



16



Abb. 152 Schematische Strichzeichnungen für Bergformationen mit folgenden, oft unverständlichen Bezeichnungen:
10 wie hingestrentes Reisholz; 11 wie Alaunkristall; 12 wie das Gesicht eines Dämons oder Menschenskeletts;
13 wie behauen von einer großen Axt; 14 wie behauen von einer kleinen Axt; 15 wie Pferde Zähne;
16 wie ein gefalteter Gürtel

(Aus: Seiichi Taki, On Chinese landscape painting, Kokka, Heft 196)
Text s. S. 187

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

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

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

Zusammenfassung

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

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