

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

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

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

Die profane Kunst

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

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

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

¹⁾ Havell in *Indian sculpture and painting* (London 1908) wendet sich sehr mit Recht (s. S. 67 u. ff.) gegen die Verwechslung der Archäologen zwischen der 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 Südchinas¹⁾ 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 Relieftchnik 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.²⁾ Wir können daher ohne weiteres die Schätze Japans als maßgebend für die chinesische Kunst aus einer etwas früheren Zeit ansehen.

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

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

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

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

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

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

„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

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



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

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

Es erscheint kaum glaublich, daß ein Original dieses Meisters erhalten, daß eine bemalte Seidenrolle, wenn auch restauriert und später montiert, 1500 Jahre konserviert und daß ein solcher Schatz nach Europa gelangt ist. Trotzdem hat Binyon sicher recht, wenn er die Bildrolle (Abb. 80—84) in ihrer meisterlichen Ausführung als Original anspricht oder mindestens als alte Kopie

von so ausgezeichneten Qualitäten, daß sie ebenso wertvoll wie das Original ist. Schon die kostbare Aufmachung, die Hunderte von Siegeln — darunter das eines Staatsmannes aus dem 10. Jahrhundert, das des Kaisers Huitsung, eines berühmten Kunstsammlers aus dem 12. Jahrhundert, und die auf einem Stück gelben Damasts angefügte lange Inschrift (S. 110) des Kaisers Kienlung von 1746 —, ferner die unglaublich mühselige Ausbesserung der brüchigen Seide, beweisen die ungewöhnliche Wertschätzung, die dieses Werk in seinem Heimatlande genossen hat.

Der Anfang der Rolle ist innen mit einem zarten, außen von einem dunkleren, kostbaren, klein gemusterten Brokattstoff 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 ¹⁾ sind Beispiele zu Weisheitssprüchen. Teils sind Episoden aus

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

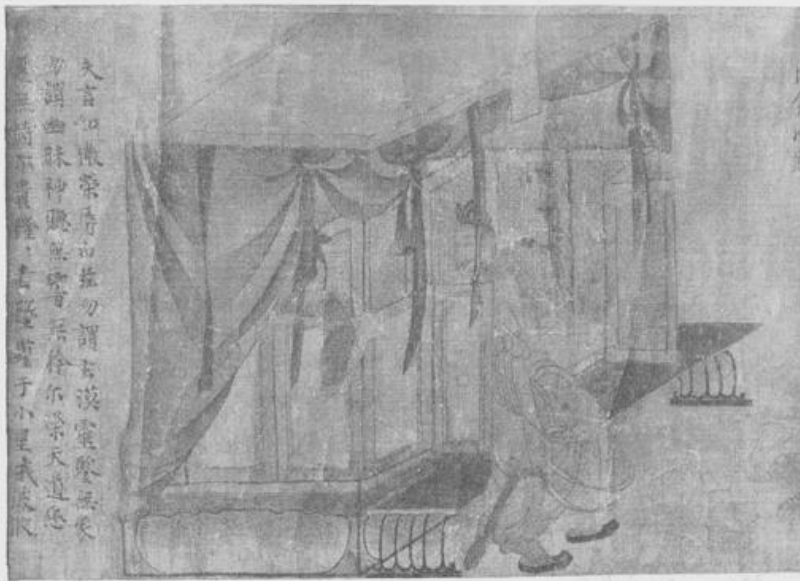


Abb. 84 König, auf dem Bettrand einer Dame sitzend
(Vgl. Abb. 80)

der Geschichte, in denen Frauen ihre Tugend bewiesen haben, teils allgemeine Genrebilder als Gleichnisse dargestellt. Die fleißige Hofmeisterin

schreibt die Ereignisse auf (Abb. 80). Die tapfere Hofdame tritt dem herbeistürmenden Bären entgegen, um sich für den Kaiser Yüan (58 und 33 v. Chr.) zu opfern, aber durch 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,¹⁾ 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,²⁾ „die Wasser so langweilig, daß sie keine Spur von Kraft und Leben der Natur zeigten,

1) *Seiichi Taki*, On Chinese landscape painting. Kokka, Heft 193.

2) Abbildungen s. Bd. II, Kapitel über Metallarbeiten.

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

Waren in der Hanzeit Menschen und Tiere in der Bewegung gemalt, so wurden sie in der Periode Ku 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 überschlankte 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 Kunstdliteratur. Hsie Ho (japanisch: Shakaku) faßte im 5. Jahrhundert die künstlerischen Ideale der Maler in sechs Gesetze zusammen,¹⁾ die bis heute die ästhetischen Anschauungen in China beeinflußt haben.

Als erste Regel galt ihm, den „Inhalt des 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

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

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

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

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

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

Die buddhistische Kunst

Die Einführung des Buddhismus wird im allgemeinen von dem Jahre 65 n. Chr. an gerechnet, als der Kaiser Mingti (58—76) in Erfüllung eines Traumes von einem goldenen 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

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