CHINESISCHE KUNSTGESCHICHTE

VON

OSKAR · MÜNSTERBERG

ERSTER BAND

I

OFFENTL. BIBLIOTHEK · IN DETMOLD

ESSLINGEN·A·N

1910.

PAUL NEFF VERLAG·(MAX SCHREIBER)

Sw. 21. k 4°

CHINESISCHE KUNSTGESCHICHTE

OFFENTL. BIBLIOTHEEK
TE DETMOLD

Buddhistische Figuren

Teil der Fresko-Malereien, ca. 1,45 m hoch, an den Wänden der goldenen Halle (Kondo) im Horiuji-Tempel, Nara-Japan von Koreanern oder Chinesen, VII. Jahrhundert

(Aus Kokka, Heft 192.)

CHINESISCHE KUNSTGESCHICHTE

VON

OSKAR MÜNSTERBERG

BAND I

VORBUDDHISTISCHE ZEIT

DIE HOHE KUNST

MALEREI UND BILDHAUEREI

MIT 15 KUNSTBEILAGEN UND 321 ABBILDUNGEN IM TEXT

1910. 94.

Lippische Landesbibliothek
03976752

OFFENTL. BIBLIOTHEK ZU DETMOLD

ESSLINGEN a. N.
PAUL NEFF VERLAG (MAX SCHREIBER)
1910

Seiner Königlichen Hoheit

dem

Prinzen Rupprecht von Bayern

in Verehrung und Dankbarkeit gewidmet

Vorwort

Von einer Reise um die Welt zurückgekehrt, bezog ich 1893 die Münchener Universität und verlebte anregende Montagabende im kunstsinnigen Kreise des dortigen Altertumsvereins. Unter den regelmäßigen Besuchern befand sich Seine Königliche Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern. Er folgte mit freundlichem Interesse meinen zahlreichen Berichten aus dem fernen Osten, den er selbst kennen zu lernen begehrte.

Seine Königliche Hoheit gab mir damals die Anregung, den durch die Jesuiten vermittelten Beziehungen Bayerns mit Asien in den Archiven und Bibliotheken nachzuforschen und die Herkunft der zahlreichen ostasiatischen Kunstschätze in den königlichen Schlössern zu untersuchen. Ich fand ein reiches Material, aus dem ich die Unterlagen zu meiner ersten gedruckten Arbeit: „Bayern und Asien im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert" schöpfte. Diese Studien haben bis zum heutigen Tage die Richtlinie meiner weiteren kunsthistorischen Betätigung gebildet. Daher bin ich Seiner Königlichen Hoheit aufrichtig zu Dank verpflichtet, wenn ich heute als Abschluß eines siebzehnjährigen Studiums das vorliegende Buch veröffentlichen kann.

Inzwischen hat Prinz Rupprecht selbst die fernen Welten bereist, eine wertvolle Beschreibung seiner Reise veröffentlicht und einen Schatz von Photographien mitgebracht, die er in größter Liebenswürdigkeit mir zur freien Verwendung überlassen hat. Für diese Förderung meiner Arbeit bin ich ihm ebenfalls dankbar.

Die schöne Ausstattung des Buches und die Beschaffung manches kostbaren Vorlagenmaterials wurde mir durch das liebevolle Interesse und das große Entgegenkommen meines Verlegers, des Herrn Hofrats Max Schreiber, ermöglicht.

Von vielen Seiten, besonders im Auslande, wurde in liebenswürdiger Weise die Vollendung des vorliegenden Buches gefördert, so besonders:

„durch Leihgabe von Klischees von dem Board of Education des South Kensington Museums in London und der Königlich Bayrischen Akademie der Wissenschaften in München,

„durch die Überlassung von photographischen Originalaufnahmen von dem British Museum zu London, von dem Musée Guimet in Paris, von dem Museum of Natural History in New York, von dem Museum of fine arts in Boston, von dem Joest-Rautenstrauch-Museum in Köln, von Peytel in Paris,

„durch photographische Originalaufnahmen aus China, von Prof. Chavannes in Paris, von Prof. Franke in Berlin, von Dr. George Wegener in Berlin,

„durch Beschaffung von japanischer, oft schwer erhältlicher Literatur, von Pfarrer Haas, Tokio, jetzt in Heidelberg,

„durch liebenswürdige Hergabe von Druckbogen vor der Veröffentlichung seines Han-Werkes von Dr. Laufer, jetzt in Tibet,

„durch Literaturnachweise und Ratschläge von dem leider verstorbenen besten Kenner chinesischer Kunst, Dr. Bushell in London, von Dr. van Gennep in Paris, von Dr. Foy in Köln, von Prof. Reinach in Paris, von Prof. Hirth in New York, von Prof. Forcke in Berlin,

„durch Einschaltung eines ganzen Abschnittes über die Erwähnungen der ältesten Malerei in der chinesischen Literatur von Prof. Conrady in Leipzig."

Allen Instituten und gütigen Helfern sage ich meinen besten Dank. Ohne ihre Mitarbeit wäre vieles unvollständiger geblieben und die reiche Illustrierung unmöglich gewesen.

Der zweite Band wird die verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes und die Architektur umfassen. Auch für diesen Teil meiner Arbeit habe ich von den verschiedensten Seiten die freundlichste Unterstützung erhalten, für die ich an anderer Stelle danken werde.

Berlin, März 1910

Oskar Münsterberg

Inhaltsübersicht

Widmung an S. Kgl. Hoheit Prinz Rupprecht von Bayern S. V
Vorwort S. VII
Inhaltsübersicht S. IX—XIII
Verzeichnis der farbigen Tafeln S. XV

Einleitung S. 1

Europäische Literatur S. 2 — Erster Versuch S. 3

Schreibweise und Aussprache S. 4

Erstes Kapitel

Die vorbuddhistische Zeit S. 5—105

Allgemeines S. 7

Material S. 7 — Weltkultur S. 7 — Weltverkehr S. 8 — Kulturschichten S. 8

I. Die Steinzeit S. 10—13

3. Jahrtausend v. Chr.

Ainos S. 10 — Nordasiatische Zusammenhänge S. 11 — Ornamentik S. 11 — Tontäfelchen S. 12 — Steine S. 12 — Bären S. 12 — Zusammenfassung S. 13

II. Bronzezeit S. 14—30

2. Jahrtausend v. Chr.

Quellen S. 14 — Ursprüngliches China S. 14 — Beginn einer hohen Kultur S. 15 — Bronze S. 15 — Ahnenkultus S. 16 — Reform S. 16 — Inschriften S. 16 — Opfergefäße S. 17 — Dreifüße S. 18 — Bauten S. 18 — Waffen S. 18 — Wissenschaft S. 19 — Handel S. 19 — Neuerungen S. 19

Mykenischer Stil S. 20—30

Opfergefäße S. 20 — Mäander S. 21 — Wolkenmuster S. 21 — Tiere S. 22 — Ornamentsymbole S. 22 — Homer S. 23 — Kultus S. 23 — Axt S. 23 — Ochse S. 24 — Gesetz der Kunstentwicklung S. 24 — Gegenüber S. 24 — Architektur S. 25 — Grabbauten S. 25 — Totenkammer S. 26 — Pyramiden S. 27 — Kleinkunst S. 27 — Waffen S. 28 — Westlicher Einfluß S. 29 — Rückgang im Kunststil S. 30 — Königin Siwangmu S. 30 — Zusammenfassung S. 30

III. Bronze-Eisenzeit S. 31—42

10.—5. Jahrhundert v. Chr. S. 31—35

Kunstrückgang S. 31 — Kunstentwicklung im Westen und Osten S. 31 — Eisen S. 31 — Fremde Einflüsse S. 32 — Literatur S. 32 — Philosophie S. 32 — Konfuzius S. 33 — Klassische Bücher S. 33 — Pakua S. 33 — Shiking S. 34 — Goethe S. 34 — Moral S. 35

5.—3. Jahrhundert v. Chr. S. 35—42

Barbaren S. 35 — Kavallerie S. 35 — Westlicher Einfluß S. 36

Skythischer Einfluß S. 36

Skythen S. 36 — Waffen S. 36 — Hirschdarstellung S. 36, 37 — Metallspiegel S. 37 — Bronzekessel S. 38 — Rasselinstrument S. 38 — Bronzemesser S. 38 — Drache S. 39 — Dolch S. 39 — Bogen S. 40 — Nordasiatischer Stil S. 41 — Bronzen S. 41 — Zusammenfassung S. 42

IV. Hanzeit S. 43—105
(206 v. Chr. bis 221 n. Chr.)

Thsindynastie (221—206 v. Chr.) — Kaiser Shihuangti (221—209 v. Chr.) — Interregnum (206—202 v. Chr.) — Westliche Handynastie (201 v. Chr. bis 20 n. Chr.) — Östliche Handynastie (25—221 n. Chr.)

Umwälzungen S. 43 — Geschichte S. 43 — Völkerstämme S. 44 — Chang Kien S. 44 — Mittelasiatische Kunst S. 44

Mittelasiatischer Mischstil S. 46 - 67

Menschen- und Tierdarstellung S. 46 — Wu-Steine S. 47 — Hofleben S. 47 — Baum S. 50 — Gewichte S. 50 — Krone S. 51 — Grabkammer S. 51 — Dekorierung S. 52 — Hankunst S. 52 — Italien S. 52 — Perle S. 53 — Glöckchen S. 53 — Spiegel S. 54 — Traubenornament S. 54 — Fliegender Galopp S. 55 — Ranken S. 56 — Brunnentöpferei S. 56, 57 — Vasen S. 57 — Korntürmetöpferei S. 58 — Töpfereireliefs S. 60 — Jagdszenen S. 60 — Tiger, Drachen S. 62 — Eber S. 62 — Berge S. 63 — Gemse S. 63 — Kochherde S. 64 — Kochgeschirr S. 64 — Schaf S. 64 — Mühle S. 64 — Tierfiguren S. 65 — Hanstil S. 65 — Türken S. 65 — Inkrustieren S. 66 — Tierkreis S. 66 — Falken S. 66 — Möbel S. 67 — Zusammenfassung S. 67

Griechisch-römischer Stil S. 68—93

Shihuangti S. 68 — Bronzefiguren S. 68 — Bauten S. 68, 69 — Steinbrücke S. 69 — Grabbauten S. 69 — Wall S. 69 — Bücherverbrennung S. 70 — Bronzegefäße S. 70 — Kaiserpalast S. 71 — Hausbau S. 71 — Dächer S. 72 — Ziegeldach S. 73 — Kunstsprache S. 74 — Totenbeigaben S. 74 — Wassermühle S. 74 — Götterbild S. 74 — See S. 75 — Steinfiguren S. 75 — Löwe S. 75 — Paläste S. 76 — Römische Architektur S. 76, 77 — Figuren S. 77 — Eisen S. 77 — Malerei S. 77 — Conrady S. 78—89 [Plastik S. 78, 79 — Malerei S. 80—89] — Originale S. 89 — Menschendarstellung S. 90 — Porträt S. 90 — Rom und China S. 90 bis 92 — Zusammenfassung S. 92, 93

Südlicher Stil S. 94—99

Lolos S. 94 — Miautze S. 94 — Glockengeld S. 94 — Manstaaten S. 95 — Bronzetrommeln S. 95, 96 — Frösche S. 97 — Höhlengräber S. 97 — Särge S. 98 — Totenbeigaben S. 98 — Höhlen S. 98, 99 — Zusammenfassung S. 99

Drache, Tiger, Phönix, Löwe S. 100—105

Drachen S. 100 bis 102 — Literatur S. 100 — Bandornament S. 101 — Schlange S. 101 — Steinbock S. 101 — Drachenpferde S. 102 — Delphin S. 102 — Malerei S. 102 — Tiger S. 102 — Hantöpferei S. 102 — Malerei S. 103 — Phönix S. 103 — Löwe S. 103 — Statue S. 103 — Spiegel S. 104 — Töpferei S. 104 — Buddhistisch S. 105 — Zusammenfassung S. 105

Zweites Kapitel

Die hohe Kunst S. 109—341

Malerei und Bildhauerei

Allgemeines S. 109—114

Musik S. 109 — Chinesisches Ideal S. 109 — Bedeutung der Malerei S. 110 — Europäische Kritik S. 111 — Ästhetische Wertung S. 111 — Originale S. 112 — Kopieren S. 112 — Signieren S. 113 — Tradition S. 113 — Kunstexperten S. 114 — Yü-Tafel S. 114 — Material S. 114

I. Verschiedene Dynastien S. 115—158

(3. bis 7. Jahrhundert Anfang)

Älteste Malerei S. 115 — Chinesische Nationalkunst S. 115 — Gandhara-Kunst S. 117 — Skulptur S. 117 — **Profane Kunst** S. 117—125 Literatur S. 117 — Älteste Bilder S. 117 — Tiergestalten S. 117, 118 — Ku Kaichih S. 119—125 — Körper S. 122 — Mongolengesicht S. 123 — Perspektive S. 123 — Landschaft S. 123 — Menschen S. 124 — Kunstgesetze S. 124, 125 — Griechische Malerei S. 125 — **Die buddhistische Kunst** S. 125—155 Einführung des Buddhismus S. 125, 126 — Gräko-indischer Kultstil S. 127 — Indische Kunst S. 128 — Steinreliefs S. 129 — Höhlen S. 129 — Riesenbuddha S. 129, 130 — Griechische Symbole S. 130 — Höhle Longmen S. 132 — Diamantberge S. 133, 134 — Naturumrahmung S. 135 — Bronzen S. 135 — Stilvermischung S. 136 — Gewandung S. 137 — Turkistan S. 137 — Himmelsgeneral S. 138 — Steinsäule S. 138, 140 — Flachrelief S. 141 — Horror vacui S. 142 — Bronzefigur S. 142—144 — Faltenwurf S. 145 — Wandmalerei S. 145, 146 — Rassen S. 147 — Arischer Kopf S. 148, 149 — Engel S. 150 — Porträt S. 151 — Kleinmalerei S. 152 — Perspektive S. 152—155 — **Chinesisch-buddhistischer Mischstil** S. 155—158 Reliquienbehälter S. 155, 156 — Ölmalerei S. 155 — Gebrochenes Linienornament S. 158 — Zusammenfassung S. 158

II. Tangzeit (618—960) S. 159—190

Dichtung S. 159, 160 — **Bildhauerei** S. 161—168 Felsrelief S. 161 — Naturalismus S. 161 — Pferde S. 162 — Sattel S. 162 — Steigbügel S. 162, 163 — Barocker Stil S. 164 — Torwächter S. 164 — Nackte Figur S. 164, 166 — Löwe S. 166 — Buddha S. 166 — Marmortorso S. 166 — Holzschnitzerei S. 167 — Eisen-Buddha S. 167 — Buddhisten, Verfolgung S. 167 — Hausaltar S. 168 — **Malerei** S. 169—190 Pantheon S. 169 — Trilokajit S. 169 — Kwanyin S. 170 — Symbole S. 172 — Fresko S. 173 — Landschaft S. 173 — Kopien S. 174 — Porträts S. 174 — Einfluß auf Westasien S. 176 — Karikatur S. 177 — Literatur S. 177 — Wu Taotze S. 178—181 — Landschaft S. 179 — Impression S. 180 — Hsü Hsi S. 181 — Stoffgebiete S. 182 — Pferdemaler S. 182 — Hankan S. 182 — Kunstgewerbe S. 183 — Nördliche und südliche Schule S. 183 — Li Ssusün S. 184 — Wang We S. 184—190 — Landschaften S. 186 — Felsenmalerei S. 187—190 — Stimmungsmalerei S. 190 — Zusammenfassung S. 190

III. Fremde Religionen und Völker S. 191—203

Weltverkehr S. 191 — Glaubensfreiheit S. 191 — Religionen S. 192 — **Islam** S. 192—193 — Araber S. 192 — Kunsteinfluß S. 193 — **Christentum** S. 194—198 St. Thomas S. 194 — Andreaskreuz S. 194 — Nestorianer S. 195 — Inschrift S. 195 — Missionare S. 196 — Erzbistum S. 196 — Kwanyin mit Kind, Nachbildung Marias S. 196, 197 — Jesuiten S. 197 — Christenvertreibung S. 198 — Unduldsamkeit S. 198 — **Judentum** S. 198—200 Erste Erwähnung S. 198 — Inschrift S. 198, 199 — Steintafel zu Kaifangfu S. 199 — Holztafeln S. 199 — Synagoge S. 199, 200 — Thron Moses S. 200 — **Lamaismus** S. 200, 201 Tsongkhaba S. 201 — Kämpfe S. 201 — Tibetische Kunst S. 201 — **Manichäismus** S. 202 **Fremde Völker** S. 202 Zusammenfassung S. 203

IV. Sungzeit (960—1280) S. 204—254

Allgemeines S. 204—210 Höhepunkt der Weltkunst S. 204 — Einfluß auf Rembrandt, Leonardo und Watteau S. 204, 205 — Philosophische Ideen S. 206 — Weltanschauung S. 207 — Einfluß auf Europa S. 208 — Seelenmalerei S. 208 — Kalligraphie S. 209 — Schwarzweißmalerei S. 209, 210 — Perspektive S. 210 — Signieren S. 210 — **Figurenmalerei** S. 210—222 Skulptur S. 210 — Originalmalereien S. 211 — Li Longmien S. 211—221 — Dualismus der Kunstform S. 212 — Erhaltung der Malerei S. 212 — Arhats S. 214, 215, 216 — Komische Bilder S. 216, 217 — Dämonenkinder S. 218 — Kopien S. 219 — Kwanyin S. 221 — Porträt S. 222 — Priester S. 222 — **Landschaftsmalerei** S. 222—245 Dichtkunst S. 222—224 — Romantische Landschaft S. 225 — Einfaches Motiv S. 225, 226 — Hsia Kuei S. 226 — Ma Yuan S. 227—229 — Kopie S. 229 — Menschen in Landschaft S. 229 — Huitsung S. 230 — Wasser S. 230 — Zahlen S. 230 — Muchi S. 231—242 — Tiger S. 231, 232 — Drache S. 232 — Nebellandschaft S. 232 — Arhat S. 233 — Vögel S. 239 — Liang Kai S. 240—243 — Priester Putai S. 243, 244 — **Tier- und Pflanzenmalerei** S. 245—253 — Liti S. 246—248 — Reiher S. 248 — Falke S. 248 — Huitsung S. 248, 249 — Fische S. 249, 250 — Katzen S. 250 — Hund S. 250 — Kompliziertheit der Motive S. 252 — Zusammenfassung S. 254

V. Mongolen-(Yuan-)Zeit (1280—1368) S. 255—277

Geschichte S. 255 — Persien S. 255 — Kaiserresidenz S. 256 — Welthandel S. 256 — Kunststil S. 256, 257 — Chao Mengfu S. 257 — Yen Hui S. 257—261 — Porträt S. 260 — Kultbilder S. 262, 263 — Genrebilder S. 264 — Chien Shunchü S. 264 — Indra S. 265 — Landschaften 265—269 — Ma Lin S. 269 — Wellenbilder S. 270 — Pflanzen S. 271 — Tiere S. 273 — Literatur S. 273 — Chien Shunchü S. 273—275 — Blumen S. 275 — Hoftiere S. 276 — Bambus S. 276 — Pferde S. 277 — Zusammenfassung S. 277

VI. Mingzeit (1368—1644) S. 278—317

Geschichte S. 278 — Mingstil S. 278, 279

Periode 1368—1500 S. 279—298

Landschaft S. 279—287 — Fischer S. 283 — Arhat S. 284 — Realismus S. 287 — Genrebilder S. 289 — Dekorationsstil S. 290 — Pflaumenblüten S. 292 — Phönix S. 292 — Kranich S. 294 — Zusammenfassung S. 297

Periode 1500—1644 S. 299—311

Kunststil S. 299 — Karikatur S. 299 — Figuren S. 301 — Landschaften S. 304—308 — Pflanzen und Tiere S. 308—311 — **Religiöse Kunst** S. 311—317 Kultbild S. 311 — Tibetische Kultgeräte S. 314 — Skulpturen S. 314 — Steinrelief S. 315 — Zusammenfassung S. 317

VII. Mandschuzeit (1644 bis heute) S. 318—341

Geschichte S. 318 — Jesuiten S. 318 — Kunstgewerbe S. 319 — Mandschustil S. 319 — Kanon S. 320 — Pflanzen S. 320, 321 — Menschen 321, 322 — Berglandschaften S. 323—326 — Vögel S. 326 — **Naturalistischer Stil** S. 328—334 Chin Nampin S. 330—333 — Fliegen S. 334 — Banane S. 334 — Moderner Stil S. 335 — **Ahnenbilder** S. 336, 337 — **Bildhauerei** S. 337—340 — Taoismus S. 339 — Götter 339 — Tibetische Tara S. 340 — Zusammenfassung S. 341

Ergänzung

zu S. 214 S. 343 — zu S. 204 Anm. 1 S. 343

Register S. 345—352

Verzeichnis der farbigen Tafeln

		Text s. Seite
Tafel I.	Wandmalerei im Horiujitempel, Nara (Titelbild)	146
II.	Hsü Hsi, Vogel	182
	Hsü Hsi, Lotus	181
III.	Muchi, Nebellandschaft	232
	Li Longmien, Arhat	212
	Li Longmien, Arhat	212
IV.	Chao Lingjang, Flußlandschaft	230
	Priester Hsiang Hsiang	222
	Priester Hsüan Tsang	222
V.	Ma Yuan, Angler im Boot	228
	Ma Yuan, Auf der Bergesspitze	229
	Ma Kunghsien, Priester Yoshan	230
VI.	Huitsung, Vögelchen auf Zweig	248
	Huitsung, bunter Vogel auf Zweig	248
VII.	Mao Yih, Bambussprossen	250
	Mao Yih, Katzen	250
VIII.	Boddhisatva Manjusri	261
IX.	Chien Shunchü, Hahnenkamm	275
	Chien Shunchü, Kaiserporträt	255, 264
	Gott der Literatur Wenchang	264
X.	Li Anchung, Wachteln	273
	Li Anchung, Falke mit Fasan	273
	Ma Lin, Winterlandschaft am Fluß	269
XI.	Wang Joshui, Libelle	276
	Chien Shunchü, Kamelien	275
XII.	Wang Joshui, Fasane	276
XIII.	Tang Chin, Frauenfigur	283
	Tai Wenchin, Fischer	283
XIV.	Bootfahrt	290
	Chou Ching, Feuerwerk	290
XV.	Chin Nampin, Damwild	333

Einleitung

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, zum ersten Male in zusammenhängender Weise eine Entwicklung der chinesischen Kunstsprache und ihre verschiedenen Ausdrucksformen darzustellen.

Die Literatur über China ist sehr umfangreich. Seit den ersten Berichten der Araber und des Venezianers Marco Polo im Mittelalter hat — mit nur vorübergehenden Unterbrechungen — stets ein reger Verkehr zwischen dem Abendlande und China bestanden. Handelskarawanen zogen durch Nordasien nach Rußland, durch Mittelasien an das Mittelländische Meer oder zu See nach Indien. Chinesische Töpfereien sind seit dem Ende des 15. Jahrhunderts nach Europa gelangt, dann folgten Bronzen, Lackarbeiten, Elfenbeinschnitzereien, Bilder und Möbel. Chinesischer Tee und Seide waren Bedürfnisartikel der europäischen Welt geworden. Viele Tausende zogen aus Europa in den fernen Osten als Abenteurer, Kriegsleute, Missionare, Seeleute, Diplomaten und vor allem als Kaufleute. Kuriositäten aller Art wurden in ungeheurer Menge heimgebracht, überschwemmten den Markt und wurden — leider in zu wahllosen Mengen — in den Museen der Alten Welt aufgestapelt.

Ebenso zahlreich und umfangreich waren die Reiseberichte und Sittenschilderungen. Sie erzählen von der Geschichte und Politik, von den Gebräuchen und der Religion, von den Trachten und Gewohnheiten. Auch die Wissenschaft zog China in den Kreis ihrer Untersuchungen, und über die Geographie und Geschichte, Philosophie und Religion, Sprache und Literatur des östlichen Reiches haben hervorragende Gelehrte uns gut unterrichtet.

Aber bisher fehlen die Forscher der Kunst. Kunstarbeiten wurden zwar zahlreich mitgebracht, aber es sind dekorative Stücke des Kunstgewerbes. In den Schatzhäusern der Fürsten und Reichen, seit etwa 1500, und in den Kunstkabinetten und Sammlungen, seit etwa 1650, häuften sich die Schätze, aber es fehlten — die Werke einer hohen Kunst, der Bildhauerei und Malerei, ebenso wie die der archäologischen Funde. Nicht das Auge des Künstlers und Forschers, sondern das des lebensfrohen Genußmenschen traf die Auswahl. Und der Händler kaufte das, was er billig am Markte in China fand, denn für die im Lande selbst hochbewerteten besten Kunstwerke war kein Absatz in Europa. Nicht die künstlerische Qualität des einzelnen Stückes wurde verstanden, sondern man suchte das Fremdländische des Eigenartigen wegen. Es war die Freude am Klange der fremden Sprache ohne Verständnis für den Inhalt der Worte; so kam es, daß die gewöhnliche Sprache der Kulis in die Paläste der Fürsten Europas eindringen konnte und eine Schätzung wie Worte von Weisen fand.

Die fremdartigen Techniken wirkten anregend auf europäische Industrien, und der chinesische Dekorationsstil schuf im 18. Jahrhundert eine Mode. Dem Kunstgewerbe wurden viele Studien und Bücher gewidmet. Aus Töpfereien und Porzellanen sind seit der Mode der Chinoiserie ebenso kostbare Sammlungen wie zahlreiche wertvolle Werke entstanden, aber erst das in diesem Jahre erscheinende, grundlegende Werk von Laufer über die Töpfereien aus der Zeit der

Handynastie (Verlag Brill, Leiden), gibt uns zum ersten Male Kenntnis von Arbeiten aus vorbuddhistischer Zeit. Jetzt erst erhalten wir den Schlüssel, um ganz neue Entwicklungsreihen der Formen zu verstehen. Zugleich werden wir in Sitten alter Zeiten eingeführt, von denen wir bisher nichts wußten. Was unser Landsmann Laufer auf seinen erfolgreichen Forschungsreisen im Auftrage amerikanischer Stiftungen an alten Schätzen zusammengebracht hat, wäre früher gewiß noch viel leichter zu finden und zu erwerben gewesen, aber kein Europäer hat vor Laufer diesen archäologischen Schätzen Verständnis entgegengebracht.

Viele Tausende Photographien illustrieren die Reiseberichte und sind in den Läden käuflich, aber erst Chavannes hat im letzten Jahre zum ersten Male wichtige Abbildungen von Steinreliefs mitgebracht, die uns die älteste buddhistische Kunst illustrieren und die Verbindung mit der Kunst des Westens beweisen. Eine vortreffliche Ergänzung hierzu geben die einzigen Schätze, die Grünwedel und Le Coque in Turkistan ausgegraben haben und die jetzt im Besitz des Berliner Museums sind.

Die Sinologen Hirth und Giles haben die chinesische Literatur durchstudiert und zum ersten Male auch die Malerei berücksichtigt. Wertvolle Notizen sind übersetzt und gesammelt, aber die historischen Daten und Anekdoten können uns nur vereinzelte Anhaltspunkte für die Kunstgeschichte geben und kein Bild der Kunst selbst entrollen. Die einzigen umfassenden Kunstgeschichten Chinas von Paléologue (1887) und Bushell (1904) entsprechen der Sammelmode. Paléologue widmet von 319 Seiten seines Werkes nur 45 Seiten der Malerei, dagegen 75 den Bronzen und den Rest der Keramik, Architektur u. s. w. Bushell, der beste Kenner chinesischer Porzellane, widmet seinem Lieblingsgebiet 58 Seiten mit 67 Abbildungen und 200 Seiten allen übrigen Kunstgewerben und der Architektur, während die Malerei auf 43 Seiten mit 10 Abbildungen erledigt wird.

Anderson hat seinem großen Werke über japanische Malerei auch 14 Seiten über chinesische beigefügt, aber seine Studien auf Grund japanischer Angaben sind nicht erschöpfend.

Da chinesische Originalgemälde vor der Mingzeit, abgesehen vereinzelter Stücke in London und Amerika, nicht außerhalb Chinas und Japans Grenzen studiert werden können und dort die verschlossenen Rollen im Privatbesitz kaum zugänglich sind, so müssen wir es mit dankbarer Freude begrüßen, daß uns Japan seine chinesischen Schätze in kunstvollen Reproduktionen zugänglich gemacht hat. In den 20 Bänden Selected relics of Japanese art, den über 200 Heften der Kunstzeitschrift Kokka, den 23 Jahrgängen der Kunstzeitschrift Bijutsu Gaho, den 3 Bänden Toyei Shuko, den 20 Heften Nanshu Maigaïn, den 2 Bänden Miyozeki Zuroku Kanga sind so viel tausend Blätter ostasiatischer Kunst in vortrefflichen Lichtdrucken und Farbenholzschnitten wiedergegeben, daß wir ein gutes Bild zwar nicht von dem Lebenswerk der einzelnen Maler, wohl aber von dem Stile der verschiedenen Schulen erhalten. Dieses Reproduktionsmaterial in Verbindung mit den Kopien, Schulbildern und vereinzelten Originalen in den europäischen und amerikanischen Sammlungen gibt ein Studienmaterial von hervorragender Reichhaltigkeit.

Binyon, der feinsinnige Verwalter der ostasiatischen Sammlung im British Museum, hat als erster eine Beurteilung asiatischer Malereien unternommen. Er führt uns in die Geisteswelt der ostasiatischen Künstler ein und würdigt vom modern ästhetischen Standpunkt aus einzelne Qualitäten der dortigen Kunst; eine eigentliche Geschichte der Kunst will Binyon nicht geben. — Damit ist die europäische Literatur über die hohe Kunst Ostasiens erschöpft.

In den oben zitierten japanischen Illustrationswerken sind die Bilder mit kunstkritischen Anmerkungen versehen, die mancherlei Material enthalten. Aber

stets sind es zerstreute Einzelnotizen, denen der innere Zusammenhang der Entwicklung fehlt. Die alten Schriften der Chinesen und Japaner sind für unsere moderne Art der Forschung nur sehr wenig verwendbar; es sind mehr Daten über die Künstler als Erläuterungen der Kunst. Der Japaner, der früher niemals Vergleichsobjekte mit der Kunst der übrigen Welt kannte, betonte nur die Unterschiede zwischen den Handschriften der einzelnen Künstler, aber er setzte gleichsam als bekannt voraus, was uns am meisten interessiert, die Eigenarten der asiatischen Kunst in ihrer Gesamtheit im Gegensatz zu der Kunst in der übrigen Welt. Ebenso fehlten ihm alle Anhaltspunkte, um die Beziehungen mit der übrigen Welt zu verstehen und die Entwicklung der Kunstströmungen zu erkennen.

Ich will nicht eine Geschichte der Künstler und ihrer Werke geben, sondern eine Entwicklung und Charakteristik der Stile. Ich werde zufrieden sein, wenn mein Buch berufeneren Forschern die Anregung gibt, das Einzelne weiter auszubauen und ein vollständigeres Bild zu schaffen, als es mir möglich war.

Mein Unternehmen, zum ersten Male alle verschiedenen Einzelstudien zu sammeln, die vorhandenen Abbildungsschätze zu ordnen und auf Grund dieses umfangreichen Materials, bereichert durch eigene Anschauungen von Originalen, in freier Kritik ein einheitliches Gebäude der Kunst zu errichten, erschien gewagt. Lange zögerte ich, aber schließlich entschloß ich mich, das Resultat meiner langjährigen Studien als ersten Versuch einer chinesischen Kunstgeschichte zu veröffentlichen. Bei dem Fehlen der Vorarbeiten kann meine Arbeit nicht erschöpfend sein; sie ist nicht der Abschlußbau einer jahrhundertalten Forschung, sondern das erste Konstruktionsgerüst einer neu entstehenden, erst auszubauenden Wissenschaft. Ich habe mich bemüht, die alten Vorurteile möglichst beiseite zu lassen und mit eigenen Augen zu sehen und selbst zu urteilen.

In den Museumskreisen regt sich das Interesse für Ostasien. In Berlin und München, in Paris und London, in New York und Boston sind die Ansätze zu guten Kunstsammlungen gemacht, während zugleich die alten Bestände gesichtet und geordnet werden. Privatsammlungen, besonders in Amerika von Freer und Morgan, übertreffen bereits die alten Staatsschätze Europas, und allerorten entstehen neue Sammlungen. Noch steht die Universität der neuen Strömung kühl gegenüber, und besonders die Lehrer der Kunstgeschichte haben den Geist und die Bedeutung ostasiatischer Kunst noch nicht erkannt. Aber auch dort sind Ansätze bemerkbar, die auf eine völlige Revision der überlieferten Anschauungen hoffen lassen. Woermann in seiner Kunstgeschichte, ebenso wie Semrau in der Neuauflage von Lübke haben der asiatischen Kunst ihren Platz im Rahmen der Weltkunst angewiesen, und es dürfte jede neue Kunstgeschichte diesen Weg weiter ausbauen und vertiefen. Lamprecht hat das große Verdienst, in seinem Institut für Kultur- und Universalgeschichte eine besondere Abteilung für das Studium der Kultur und Kunst Asiens eingerichtet und somit eine erste und bisher einzige Pflegestätte an einer Universität geschaffen zu haben.

Schreibweise und Aussprache

Das Studium der chinesischen Schrift und Sprache ist für den Europäer eine Lebensaufgabe. Da der Chinese nicht Buchstaben, sondern Wortbilder benutzt, die in jedem Landesteile anders ausgesprochen werden und vielfach im Laufe der Jahrhunderte ihre Bedeutung gewechselt haben, so ist die Interpretation der alten Schrift eine der schwierigsten Arbeiten für den Sinologen. Die größten Gelehrten Europas kritisierten sich gegenseitig, und selbst die größten Gelehrten unter den Chinesen sind bei vielen Worten und Begriffen durchaus zweifelhaft. Die Deutung alter Zeichen ist eine besondere Wissenschaft in China. Ein Eingehen in dieses schwierige Gebiet war für mich ausgeschlossen. Ich habe ausschließlich Übersetzungen von Sinologen verwendet, denen ich die Richtigkeit ihrer Übersetzungen besonders bei Namen überlassen muß.

Hierbei ergab sich eine weitere Schwierigkeit. Da eine einheitliche, offizielle Schreibart der Namen nicht feststeht, so finden sich nicht nur in den verschiedenen Sprachen, wie im Französischen und im Englischen, die Worte verschieden geschrieben, sondern auch innerhalb einer Sprache haben viele Sinologen ihre besondere Schreibweise, selbst die Kaisernamen sind oft in vier und mehr verschiedenen Arten geschrieben. Eine Kontrolle der Namen war schon deshalb ausgeschlossen, da meistens in der europäischen Literatur die chinesischen Zeichen fehlen. Da in dem Zusammenhange meiner Arbeit die orthographische Richtigkeit der Namen nur eine sehr untergeordnete Bedeutung hat, so habe ich die zeitraubende und durch die notwendige Hilfe von gelehrten Chinesen sehr teure Nachprüfung völlig beiseite gelassen. Die chinesischen Worte und Namen sind daher völlig ungenau und den Quellen entsprechend verschieden geschrieben. Eine Abhilfe dieser Schwierigkeiten ist erst möglich, sobald ein offizielles Lexikon vorliegt.

Die Sinologen schreiben meist, den einzelnen Schriftzeichen entsprechend, die Wortsilben getrennt mit oder ohne Bindestriche, ferner werden Apostrophe zwischengesetzt. Da es mir auf die sinologische Genauigkeit nicht ankommt, habe ich im Interesse einer leichteren Lesart die Silben eines Wortes stets zusammengezogen. Also z. B. für Po-ku-t'u-lu schreibe ich: Pokutulu; für K'iénlung: Kienlung; für K'hang-hi (oder K'hang-hsi): Kanghi — u. s. w.

Kiang heißt Fluß, daher heißt es Yangtsekiang oder der Yangtsefluß. Fu heißt Stadt, daher heißt es Sinanfu oder die Stadt Sinan; ich vermeide aber den Pleonasmus: der Fluß Yangtsekiang oder die Stadt Sinanfu.

Nach dem Englischen bitte ou = au und sh = sch auszusprechen.

ERSTES KAPITEL

Die vorbuddhistische Zeit

Allgemeines

Seit den Tagen, da die Portugiesen den Seeweg nach Indien gefunden haben, nimmt die europäische Wissenschaft drei in sich unabhängige, autochthon entwickelte Kulturzentren in Asien an: Kleinasien mit den Inseln und Persien, Indien, und schließlich China mit Korea und Japan. Unzugängliche Gebirge, weite Wüsten und ungeheure Steppen, bewohnt von unkultivierten Barbarenstämmen, trennen die fruchtbaren Grenzstaaten der asiatischen Welt. Erst in neuerer Zeit, durch die Erforschung der Geschichte und Religionen, der Sprache und Urkunden, der Sitten und Gebräuche, der Kunst und Ornamentik sind Ähnlichkeiten zwischen räumlich fernliegenden Völkern erkannt, aus denen sich überraschende Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Kulturen Asiens untereinander und mit den alten Kulturen am Mittelländischen Meere ergeben.

Noch fehlen alle systematischen Ausgrabungen in China, noch harren viele hundert Grabhügel, darunter Kaisergräber, die Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung datiert sind, der Öffnung, um einwandfreies Zeugnis von der Kunst ihrer Erbauer zu geben. Nach literarischen Quellen lassen sich Orte bestimmen, an denen schon vor Jahrtausenden gewaltige Paläste und Tempel gestanden haben sollen. Allerdings waren es Holzbauten, und dem Feuergrabe gingen stets Plünderungen voraus, aber dennoch ist anzunehmen, daß vielerlei damals wertlose Scherben im Schutt verborgen liegen. Wenn auch die glänzenden Erfolge der europäischen Ausgrabungen in Turkistan, bedingt durch geographische Einwirkungen besonderer Art, den wandernden Dünensand, eine Ausnahme darstellen dürften, so sollten sie doch die Anregung geben, auch in anderen, viel früher bewohnten Gegenden zu forschen.

Liegt somit noch kein erschöpfendes und unanfechtbares Material vor, so läßt sich jedenfalls schon heute so viel feststellen, daß die Kulturen in Mittel- und Ostasien, ebenso wie die in Europa, zwar eigenartige, selbständige Entwicklungen zeitigten, aber daß die Grundelemente aus älteren Kulturen übernommen sind und zu gewissen Zeiten gegenseitige Beeinflussungen in sehr starkem Maße stattgefunden haben.

Die asiatischen Kulturstaaten sind nicht isolierte, aus sich heraus selbständig entwickelte Kulturoasen, wie sie sich heute darstellen, sondern nur eigenartige Weiterentwicklungen der gemeinsamen Weltkultur.

Dem Zuge von Osten nach Westen, der in nachchristlicher Zeit beginnt, waren erfolgreiche Strömungen vom Westen nach dem Osten in früherer Zeit vorausgegangen. Die Gesetze von der Ausstrahlung hochentwickelter Kulturzentren in ferne Welten und von der Übertragung der Kunstsprachen, die für Europa und Westasien durch Ausgrabungen einwandfrei nachgewiesen sind, gelten auch für Süd- und Ostasien.

Die Beziehungen zwischen den einzelnen Völkern sicher festzustellen, ist häufig schwierig, oft unmöglich, da durch veränderte Sitten spätere Umformungen oder durch Eroberungen und neue Einwanderungen, durch Erdbeben oder Versandungen eine völlige Zerstörung alter Kulturstätten in vielen Ländern erfolgt ist. In solchen Fällen können wir nur zwischen einzelnen entfernt liegenden Orten einen Zusammenhang aus Ähnlichkeiten der Fundstücke vermuten, ohne die Zwischenglieder nachweisen zu können.

Die in den entferntesten Gegenden ausgegrabenen Schätze haben in ihren Formen und Verzierungen einen oft überraschenden Zusammenhang zwischen alten Kulturen in der ganzen Welt gezeigt. Je mehr wir den Schleier der Vergangenheit lüften, desto sicherer erkennen wir, daß es in der Weltgeschichte nur eine in sich zusammenhängende Kulturentwicklung gegeben hat, die in den verschiedenen Gegenden, unter Anpassung an das natürliche und kulturelle Milieu der einzelnen Länder und Völker, selbständige Kulturgebilde bewirkt hat. Sitten und Techniken sind nicht so innig mit einer Rasse oder einem Volke verbunden, wie die körperlichen Rassenmerkmale, der Glaube und die Sprache, die auch in ihrer Umformung gewisse erkennbare Einzelheiten aus der Vergangenheit bewahren. Aus Ähnlichkeiten der Kunstformen oder Gebrauchsgegenstände ist daher keine Stammesverwandtschaft ohne weiteres zu folgern, sondern nur ein Kultureinfluß, der — wie wir im Laufe unserer Untersuchungen sehen werden — in China ebensowohl durch Kriegszüge oder Handelsverbindungen als durch Missionare oder einzelne zurückkehrende Reisende veranlaßt wurde.

Wie heute die Völker Europas und Amerikas in regelmäßigem Austausch ihrer Kulturschätze stehen und ein abgeschwächtes Wirken bis in das Innere von Afrika stattfindet, so dürfte auch in der alten Welt ein beständiger Einfluß der höheren Kulturvölker auf niedere, oft weit entfernt wohnende stattgefunden haben. Es ist daher richtiger, nicht von einzelnen Kulturvölkern, sondern von Kulturkreisen zu sprechen. Da nur zufällige Funde an einzelnen Orten uns die Kenntnis untergegangener Kulturkreise übermitteln, pflegen wir nach diesen Fundorten den betreffenden Stil zu bezeichnen, ohne damit irgend etwas über seine Ausdehnung zu besagen.

Die Erforschung der ostasiatischen Völker unter den verschiedensten Gesichtspunkten der Rasse, der Sprache, der Sitten, der Architektur, der Waffen, der Töpfereien und Gebrauchsgegenstände zeigt uns, daß verschiedene Völkerstämme nacheinander eingewandert sind bzw. verschiedene Kulturströmungen nacheinander eingewirkt haben. Jedenfalls hat jedes der einwandernden Völker und jede der einwirkenden Kulturen auf gewissen Gebieten der Kunst und Technik bestimmte Ausdrucksformen geschaffen, die einen Zusammenhang mit entsprechenden Kulturkreisen der alten Welt erkennen lassen. Es war und ist für den konservativen Geist der Ostasiaten bezeichnend, daß die einmal eingeführte Form und Technik als geheiligte Tradition immer wieder nachgeahmt und in übertragener Form noch heute erhalten ist.

Durch eine Zusammenstellung der bisherigen Ergebnisse will ich den Nachweis versuchen, daß wiederholt Einflüsse westlicher Kulturvölker nach Ostasien gedrungen sind und die dortige Ausführung einen den lokalen Verhältnissen angepaßten Ausklang der übertragenen Kunst darstellt. In der selbständigen Weiterentwicklung und der Vermengung der fremdländischen Anregungen ist die nationale chinesische Kunst entstanden.

Wie auf der Erde Schichten verschiedener Materialien übereinander gehäuft sind und in ihrer Gesamtheit die heutige Erde darstellen, so bilden auch Kulturschichten aus verschiedenen Zeiten in ihrer Zusammenwirkung die heutige Kultur. Und wie wir bei systematischer Erforschung finden, daß bestimmte Stoffe an ver-

schiedenen Stellen der Erde die Reste gleichzeitiger Naturerscheinungen bilden, so können wir auch gewisse Kulturschichten als den Niederschlag bestimmter Kulturzeiten annehmen; allerdings können Jahrhunderte vergehen, bis durch Zwischenhände die entfernten oder kulturell niedriger stehenden Völker Kenntnis von den Kulturprodukten der höher zivilisierten Völker erhalten haben. Die geographischen und klimatischen Verschiedenheiten, ebenso wie die Geschichte und die Rasse, beeinflussen eine schnellere oder langsamere Entwicklung und eine bessere oder minderwertige Nachformung.

Kulturzustände, die an einem Orte längst vernichtet oder in ihrer Weiterentwicklung nicht mehr erkennbar sind, haben sich oft an anderer Stelle noch Jahrhunderte später erhalten. Daher dürfen wir das Feld unserer Untersuchung nicht auf den heutigen Staatsbegriff China beschränken, sondern müssen alle Staaten des ostasiatischen Kulturkreises hinzunehmen, um ein möglichst vollständiges Bild der Entwicklungsreihe zu erhalten. Vieles, was in dem heutigen China nicht mehr deutlich erkennbar oder in den Geschichtswerken nicht erwähnt wird, hat sich in anderen, mehr zurückgebliebenen Kulturprovinzen Ostasiens erhalten.

I. Steinzeit

3. Jahrtausend v. Chr.

Die älteste Kulturschicht der Menschheit weist Gerätschaften aus Stein auf, während das Metall noch unbekannt war. In China sind vielleicht einzelne Formen von Steingegenständen aus dieser frühen Zeit erhalten, aber es fehlt jeder Nachweis. Dagegen im Norden des japanischen Inselreiches, auf der Insel Yezo, lebt der Rest einer Urbevölkerung, die noch in historischer Zeit in den Sitten der Steinzeit verharrten: die Ainos.[1]) An vielen tausend Stellen sind Ausgrabungen veranstaltet, und die reichen Funde zeigen, daß die Ainos einst fast das ganze japanische Inselreich bevölkert und eine Formensprache der Töpferei und Waffen gekannt haben, die von derjenigen der später vom Südwesten siegreich vordringenden eigentlichen Japaner von anderer Rasse und Sprache völlig abweicht. Die Ainos mit ihren breitschultrigen kleinen Figuren, mit dem langen schwarzen Haar und Vollbart, mit geradestehenden, tiefliegenden Augen, zeigen alle typischen Eigentümlichkeiten eines kaukasoiden Stammes. Bälz hat in seinen Untersuchungen das Porträt Tolstois neben das eines Ainos gesetzt, um nachzuweisen, daß kaum ein Rassenunterschied zwischen den Kleinrussen und den Ainos besteht. Von noch heute erkennbaren Resten einer gleichen Rasse wird aus verschiedenen Gebieten Sibiriens berichtet.[2]) Im 8. Jahrhundert n. Chr. traten die Uiguren unter den Völkerstämmen des Nordens als kraftvoller Staat hervor, und eine chinesische Abbildung[3]) zeigt übereinstimmende Rassenmerkmale dieses Volkes mit den Ainos.

---

[1]) *Milne,* Notes on stone implements from Otaru and Hakodate, with a few general remarks on the prehistoric remains of Japan, Asiatic Soc. 1879, mit 5 Tafeln. — *Morse,* Shell mounds of Omori, Tokio 1879, mit 18 Tafeln, besonders Töpfereien. — *Siebold,* Notes on Japanese archæology with special reference to the stone age, Yokohama 1879, mit 12 Tafeln, Folio. — *Schenke,* Die Ainos, Deutsche Ges. f. Naturk. Ostasiens, 1881. — *Cl. v. Siebold,* Ethnologische Studien über die Aino auf der Insel Yesso, Berlin 1881, mit 6 Tafeln. — *O. Kanda,* Notes on ancient stone implements etc. of Japan, Tokio 1884, mit 24 Tafeln, besonders Waffen. — *R. Hitchcock,* The Ainos of Yezo, Smithsonian Institution, 1897. — *R. Hitchcock,* The ancient Pit-Dwellers of Yezo, Smithsonian Institution, 1892. — *Mac Ritchie,* The Ainos, Archives internationales d'éthnographie, Bd. IV, Supplement, Leiden 1892, mit 19 Abbild. — *Batchelor,* The Ainu and their folklore, The Religious Tract. Soc. 1901 (erste Auflage 1892). — *Koganei,* Über die Urbewohner in Japan, Globus LXXXIV, 1903, und Deutsche Ges. f. Naturk. Ostasiens, 1903, S. 297—329. — *Munro,* Primitive culture in Japan, Asiatic society of Japan, Yokohama 1906, mit 86 Abbild. und 2 Tafeln. — *E. v. Bälz,* Zur Zeit- und Urgeschichte Japans, Ztschr. f. Ethnologie, 1907, mit 15 Abbild. — *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Braunschweig 1907, Bd. II, S. 4 u. ff., S. 112 u. ff.

[2]) *Wiennkoff,* Congrès provincial des Orientalistes, Lyon 1878, Bd. I, S. 131.

[3]) Dr. *G. Schlegel,* Die chinesische Inschrift auf dem uigurischen Denkmal in Kara Balgassun. Mémoires de la Société Finno-Ongrienne IX, Helsingfors 1896, S. 141.

Wie weit die ungeheuren Ländereien zwischen dem Kaspischen Meere und den japanischen Inseln einst bewohnt waren, wissen wir nicht. Die dort hausenden Völker haben im Laufe der Jahrtausende in ihrem unruhigen Berg- und Steppenleben sich zu verschiedenen Volksstämmen und Staaten verbunden und wieder gelöst. Wanderungen und Eroberungszüge mengten die Rassen durcheinander, und immer wieder lösten sich einzelne Stämme aus diesem unerschöpflichen Völkerreservoir und drangen bis in das Herz von Europa und bis nach Indiens fruchtbaren Tälern. Jedenfalls zeigen die Spuren der von der gesamten übrigen Bevölkerung Nord- und Ostasiens stark abweichenden kaukasoiden Rasse, daß sie einst weite Distrikte in Asien bevölkert haben werden.

Vielleicht war ein westlicher Volksstamm nach Osten ausgewandert und später von nachdrängenden Völkern zersprengt, so daß einzelne Teile sich mit den Eroberern vermischten, andere nach Norden und Westen auswichen und wieder andere über das Festland hinaus auf die östlichen Inseln flüchteten, wo sie jahrtausendelang ungestört vor feindlichen Verfolgungen sich ausbreiten und die mitgebrachte Kultur konservieren konnten.

So sind auf den fernen Inseln Japans Formen und Ornamente erhalten, die sich von der bis ins 2. Jahrtausend v. Chr. zurückdatierten chinesischen Ornamentik wesentlich unterscheiden und offenbar einer ältere Kulturschicht angehören. Eine Vermischung dieser steinzeitlichen mit der als älteste aus China bekannten Bronzeornamentik hat sich im Amurgebiet vollzogen. [1]) Die steinzeitlichen Motive an der äußersten Grenze des dünn bevölkerten und unzivilisierten nördlichen Ostens müssen von einer Urbevölkerung des Festlandes herstammen, denn im übrigen Asien verdrängte der spätere Bronzestil alle früheren Formen, und eine Verbindung der Ainos mit dem Festlande nach dem 2. Jahrtausend v. Chr. kann nicht angenommen werden, da sonst die Ainos das Metall kennen gelernt hätten.

Wir können daher annehmen, daß in der Steinzeit Asiens, spätestens im 3. Jahrtausend v. Chr., ein westlicher kaukasoider Volksstamm die ersten Anfänge einer Kunst nach Ostasien gebracht hat.

Die Sitten dieses Nomadenstammes werden sicher anders gewesen sein, als die der späteren seßhaften Ainos auf japanischem Lande. Aber die eigenartige Ornamentik der Töpfereien, die in der späteren Zeit weder in China noch in Japan vorkommt, muß mitgebracht sein, um so mehr, da es sich nicht um einfache Linien- und Punktverzierungen handelt, sondern um ein sehr reich entwickeltes System von geschwungenen Linien, Spiralen und Oblongen, neben plastischen Buckeln und merkwürdig gestalteten Griffen. Viele tausend Scherben sind gesammelt, aber nirgends kommen Menschen-, Pflanzen- und Tierdarstellungen oder Schriftzeichen vor. Auch die Gefäßformen mit glattem Boden, die häufig den Abdruck der Matte, auf dem der weiche Ton beim Formen stand, erkennen lassen, zeigen eine reiche, von den späteren Arbeiten Ostasiens stark abweichende Gestalt. Die Gefäße sind ausschließlich mit freier Hand geformt. Die Buckel und Griffe sind so wenig der Technik des Tonscherbens entsprechend, daß wir die Nachahmung älterer Bronzevorbilder annehmen können.

Wenn wir zum Vergleich Töpfereien aus den damaligen Kulturländern am Mittelländischen Meere heranziehen, so finden wir in Zypern und dem frühen Mykene, etwa aus dem 3. Jahrtausend v. Chr., also der gleichen Zeit, die wir oben als die mutmaßliche Einwanderungszeit annahmen, ähnliche reiche Spiralen- und Oblonge-

---

[1]) *B. Laufer*, The decorative art of the Amur tribes. Memoirs of the American Museum of Natural History, Bd. III, Anthropology, Bd. II, Publication of the Jesup North Pacific Expedition, 1902. — *H. Schurtz*, Zur Ornamentik der Aino, Internat. Archiv f. Ethnographie, Bd. IX, S. 233—251.

ornamente. Auch finden wir dort bereits Kupfergefäße, die Buckel und Grifformen aufweisen, die den Ainostöpfereien als Vorbilder gegolten haben können.

Für den Zusammenhang mit Westasien besonders charakteristisch sind einzelne roh gearbeitete kleine Tontäfelchen [1]) mit Augen und Nase, ohne Mundangabe, die in ganz ähnlicher Form als Brettidole in Zypern gefunden sind und dort als Symbole der Göttin der Fruchtbarkeit, vielleicht aus dem 3. Jahrtausend v. Chr., bestimmt sind. [2]) Desgleichen hat die Phallusdarstellung, [3]) die noch heute bei den Ainos auf Gräbern vorkommt [4]) und in dem Holzstab als Würdezeichen des Dorfältesten zu erkennen ist, ihr Vorbild im Westen, da sie im späteren China in dieser Form nicht bekannt ist.

Die steinernen Äxte, Schaber, Messer und Pfeilspitzen bieten keine besonders charakteristischen Formen und entsprechen ungefähr denen, die sich überall in der Welt finden. Dagegen gibt es eigentümliche Steinornamente in Gestalt von durchlochten runden und viereckigen Platten, die vielleicht eine Verwandtschaft mit ähnlich geformten Amuletten aus historischer Zeit in China besitzen. Auf einem chinesischen Steinrelief [5]) aus dem Jahre 147 n. Chr. finden wir einen Überfall des Kaisers dargestellt. Während ein Soldat mit Schild und Säbel zur Hilfe eilt, beschwört der Fürst die Gefahr durch Hochheben eines kleinen, runden, durchlochten Steines. Und noch heute werden derartige Scheiben als Schutzmittel gegen böse Einflüsse verehrt. Ebenso werden Steinplättchen der verschiedensten Formen auf der Brust sowie am Gürtel immer wieder erwähnt. In den alten Annalen des Shuking heißt es, daß der Adel fünf Arten von Zeptern aus Stein hatte, von denen die der zwei untersten Klassen rund mit einem Loch in der Mitte von etwa fünf Zoll Durchmesser waren. [6]) Es handelt sich hierbei offenbar um sehr alte Überlieferungen. Die Bedeutung der von den Menschen der Steinzeit vielleicht für praktische Zwecke geformten Geräte war längst verloren, und so wurde das von den Ahnen überkommene Stück zum symbolischen Ornament als Schutz gegen böse Geister erkoren.

Die Verwendung der Steine zu den verschiedensten Zwecken förderte eine Kenntnis und Wertschätzung der verschiedenen Steinsorten. Hieraus wiederum entstand bei dem konservativen Geiste der Ostasiaten jene Vorliebe für besonders schöne und harte Steinsorten, die noch heute ein charakteristisches Merkmal des dortigen Kunstgeschmackes ausmacht. Niemals haben Edelsteine und Perlen die Bedeutung wie die Halbedelsteine Nephrit und Jadeit erlangt. Noch heute werden viele symbolische Gegenstände, wie z. B. das kaiserliche Siegel und das glückbringende Zepter, fast ausschließlich aus kostbaren Steinsorten hergestellt.

Die häufige Darstellung von Bären als Füße bei Weihgefäßen und Totenbeigaben aus Ton (Abb. 45—48), die in dem chinesischen Kultus keine Erklärung finden, erinnern an die noch heute bestehende Ainos-Sitte [7]) der Bären-

---

[1]) Abbildung nach *Morse*, Shell mounds of Omori, in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 1.

[2]) *v. Lichtenberg*, Beiträge zur ältesten Geschichte von Kypros, Taf. V, 34.

[3]) *Buckley*, Phallicism in Japan. Chicago, The University Chicago press, 1895. — *Schedel*, Phalluskultus in Japan, Yokohama 1896. — *Krauss*, Das Geschlechtsleben in Glauben, Sitte und Brauch der Japaner. Leipzig 1907. Ein Kapitel über Phalluskultus.

[4]) *v. Bälz*, Menschenrassen Ostasiens mit spezieller Rücksicht auf Japan. Berlin, Ges. f. Anthropologie 1901, mit 5 Tafeln und 6 Abbild., S. 160, Ainosfriedhof.

[5]) Abbildung bei *Chavannes*, La sculpture sur pierre en Chine. — *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 71.

[6]) Ein derartiger Stein ist dem Nationalmuseum in Washington von dem chinesischen Gesandten Chang Yen Hoon geschenkt. Abbildung bei *St. Culin*, Chess and playing cards. Rep. of the U. S. National Museum 1896, S. 665, Taf. 36.

[7]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, S. 123.

feste. Der spätere Bronzestil kennt derartige Bärenfüße nicht, sondern nur der Töpfereistil der Totenbeigaben. Daraus ist zu vermuten, daß diese Form schon vor der Bronzezeit bestanden hat. Allerdings stammen die bisherigen Funde erst aus den Gräbern sehr viel späterer Zeit, aber das liegt wohl an dem Fehlen aller Ausgrabungen aus der Steinzeit und an der mangelhaften Erhaltung des brüchigen, in frühester Zeit schlecht gebrannten Tonmaterials.

Zusammenfassung

Somit können wir aus den Funden in Japan vermuten, daß in der Steinzeit auch auf dem ostasiatischen Festlande von einem kaukasoiden Volke des Westens die erste Kultur, wahrscheinlich im 3. Jahrtausend v. Chr., eingeführt wurde. Eine schon hoch entwickelte Ornamentik der prämykenischen Bronzezeit wurde mitgebracht und aus Mangel an Material ausschließlich in Ton nachgeformt. Einzelne Formen und die Vorliebe für Halbedelsteine haben sich bis in unsere Zeit erhalten.

Anmerkung: Nach der Fertigstellung des Satzes obigen Abschnittes erhalte ich den „Vorläufigen Bericht über anthropologische Untersuchungen an Chinesen und Mandschuren in Peking“ von Gaupp (Zeitschrift für Ethnologie, 1909, Heft V, S. 730—734). Es zeigt sich, daß die Mongolen, d. h. die heutigen Einwohner der Mongolei, sich von den Chinesen und Mandschuren wesentlich unterscheiden. Gaupp fand bei den Nordchinesen ein durchschnittliches Maß für die Körpergröße von 167,4 cm, während es im Süden, z. B. in Shanghai und Ningpo, nur 163 bzw. 157 cm betrug. Diese Kleinheit kommt offenbar von einer Vermischung mit den Miautzevölkern, den Urahnen der Japaner. Die Mandschuren sind dagegen erheblich größer, 175—176 cm im Durchschnitt.

Ganz besondere Eigentümlichkeiten weisen die Mongolen auf. Ihr Maß ist schwankend. „Meist sieht man in Peking Stämme von kleiner Statur, untersetzt, breitschulterig,“ allerdings gibt es auch ganz kolossale Gestalten. „Sehr charakteristisch sind die groben, eckigen Gesichter der eigentlichen Mongolen. Der Eindruck des Viereckigen kommt zustande durch die mächtigen, vorspringenden Jochbogen oben, und die ebenso mächtigen Kinnladen im untern Teil des Gesichts. Verstärkt wird dieser Eindruck dadurch, daß im allgemeinen das Gesicht der Mongolen kürzer und kleiner ist wie das der Chinesen und Mandschuren. Manchmal ist diese Verkürzung sehr ausgesprochen, und das Gesicht verjüngt sich, von vorn gesehen, derart stark zur Kinnspitze, daß statt eines Vierecks mehr der Eindruck des Dreiecks entsteht mit der Jochbogenbreite als Basis, dem Kinn als Spitze.“

„Keineswegs findet man bei Mongolen stets breite und platte ‚mongoloide‘ Nasen, vielmehr sieht man gerade mehr bei Mongolen als bei Chinesen und Mandschuren zuweilen richtige Adlernasen, meist sehr klein, und tritt dann das Scharfe und Spitze um so mehr hervor. In Verbindung mit der schmalen Lidspalte und der gewaltigen Jochbogenausladung entsteht so ein eigenartiger Typ, eine Art Vogelgesicht, das nicht selten ist, besonders in den höheren Klassen, bei mongolischen Prinzen und Stammesfürsten.“

Hieraus können wir auf eine Mischung von Rassen schließen, und in den kleinen, breitschultrigen Figuren glaube ich die Verwandtschaft mit den japanischen Ainos zu erkennen, wodurch ein weiterer Beweis für die Urbevölkerung Nordchinas durch Ainosstämme erbracht ist.

II. Bronzezeit

2. Jahrtausend v. Chr.

Aus der eigentlichen Bronzezeit Chinas sind keinerlei Originalstücke erhalten. Um so reicher ist das literarische Material. Unsere Quellen sind zweierlei Art. Einmal erzählen die alten Annalen eine lückenlose Geschichte des chinesischen Kaiserhauses vom Jahre 2852 v. Chr. an; aber die Niederschriften sind erst aus dem 6. Jahrhundert v. Chr., so daß die vorgehenden Zeiten teils als halbhistorische, teils sogar als mythische bezeichnet werden müssen. Noch schlimmer steht es um die andere sehr wichtige Quelle, das einzige Abbildungsmaterial für die Kunstgeschichte aus der Zeit vor dem 2. Jahrhundert v. Chr., den illustrierten Katalog der Bronzesammlung des Kaisers Huitsung, den Pokutulu. Die Sammlung ist erst im Anfang des 12. Jahrhunderts n. Chr. zusammengebracht, und der 1119—1126 gedruckte Katalog datiert die abgebildeten Stücke bis in die Shangzeit (1766—1122 v. Chr.), also beinahe 3000 Jahre zurück.

Dazu kommt, daß die Abbildungen in Strichzeichnung gemacht sind, so daß alle unklaren Reliefs, die teils durch die primitive Gußausführung, teils durch die Verwitterung und Oxydation nicht deutlich erkennbar waren, in scharfen Linien ausgeführt sind. Töpfereien der Hanzeit und Spiegel der Tangzeit, die aus Gräbern ausgegraben sind, zeigen dagegen eine sehr rohe und minderwertige Ausführung, die aller künstlerischen Durcharbeitung entbehrt und die dargestellten Motive mehr andeutet als ausführt. Diese oft sehr elegante Durcharbeitung der einzelnen Motive läßt die Hand des Sungzeichners erkennen und sind daher nicht mit der wirklichen Ausführung in Bronze oder Stein zu verwechseln. Alle erhaltenen alten Bronzen bis zur Tangzeit sehen recht anders aus, und das Relief erscheint meist ganz verschwommen. Die Abbildungen zeigen dagegen die verschiedenen Tiere und Ornamente sehr klar und deutlich, sowie sehr korrekt durchgeführt. Daher sind die Einzelheiten der gezeichneten Ornamentik durchaus nicht so maßgebend, wie von vielen Forschern angenommen wird.

Wir dürfen die Angaben aus beiden Quellen nicht wörtlich nehmen, sondern können nur die den einzelnen Kaisern und Dynastien zugeschriebenen neuen Sitten, Techniken und Formen als ein Kulturbild aus den ersten Jahrtausenden vor Christus in großen Gruppen zusammenfassen.

Das ursprüngliche China bestand bis zum 3. Jahrhundert v. Chr. ungefähr aus den südlichen Teilen der heutigen Provinzen Shansi und Shensi, aus Honan und Shantung, also ausschließlich aus den Ländern, welche das Knie des Hoangho oder Gelben Flusses vielleicht bis zur Mündung ins Meer umgeben. Das heutige mittlere und südliche China war damals von Barbarenstämmen bewohnt, die vorher auch mehr nördlich gehaust hatten und allmählich durch die immer weiter vordringenden Chinesen nach dem Süden und schließlich in die unzugänglichen Gebirge des Inneren zurückgedrängt wurden. Der Norden, also die

Mongolei, Mandschurei und Liautung, der nördliche Teil von Petschili und Shansi, sowie ganz Zentralasien wurde von Nomadenvölkern, die in der Geschichte später unter den verschiedensten Namen auftauchen, bewohnt. Ein riesiges Völkerchaos belebte die weiten Landesstrecken, in denen die beständigen Völkerverschiebungen und das Klima in den kalten Hochländern und in den sandigen Steppen mit ihren geringen Flußläufen, die ihren Weg nur in Binnenseen fanden, eine Beständigkeit und eigene Kulturentwicklung nicht aufkommen ließen. So bildeten die ebenfalls aus dem Innern Asiens, wahrscheinlich aus der Gegend von Khotan, eingewanderten Chinesen eine Kulturoase am Gelben Fluß im fernen Osten.

Die ältesten Berichte sind angefüllt mit Schilderungen von fortgesetzten Kämpfen gegen die westlichen und nördlichen Nachbarn. Während Jahrtausenden kamen diese unzivilisierten Barbaren immer wieder auf ihren flinken Steppenpferden zu Plünderzügen in die fruchtbaren Täler und blieben eine Geißel der chinesischen Staaten.

Die Annalen verbinden den Beginn einer hohen Kultur — die eine Umwälzung bewirkt haben muß, wie die in Japan in den letzten Jahrzehnten durch den Anschluß an Europa — mit dem Namen des legendenhaften Kaisers Huangti (2704—2595 v. Chr.). Eine weitere Entwicklung wird den mächtigen Dynastien der Hia (2205—1766 v. Chr.) und Shang (1766—1122 v. Chr.) zugeschrieben. Die Namen der Herrscher und ihre grausamen Kriegszüge, die blutigen Kämpfe um die Krone mit allen Intrigen und Rachezügen, die Revolutionen und Bruderkämpfe, die einen wesentlichen Inhalt der Annalen ausmachen, interessieren uns nicht; in unserem Zusammenhange kann es gleichgültig bleiben, ob sie im einzelnen stimmen oder nicht. Aber die Bedeutung, die den einzelnen Herrschern an der Entwicklung der Kultur und Kunst zugeschrieben wird, ist für unsere Untersuchungen wichtig und der können wir auf keinen Fall zustimmen.

Die Chronisten des 1. Jahrtausends v. Chr. haben offenbar alle Sitten und Techniken, die etwa um das Jahr 1000 vorhanden waren, auf die früheren Herrscher verteilt, wobei dem ältesten, völlig unhistorischen Kaiser der Hauptanteil zufiel. Es geht aber nicht an, daß z. B. um 2600 die ersten Opfergefäße in Bronze und um 2100 die kaiserlichen Regalia, die neun Dreifüße, mit Verzierungen gegossen werden, und erst unter der Shangdynastie (1766—1122) die Ornamentik formuliert worden sein soll. Dieses ist um so unmöglicher, als die reichen Verzierungen der Shangzeit bereits den Ausklang einer viel höher entwickelten Kunst darstellen — wie wir weiter unten sehen werden — und daher von fremden Ländern mitgebracht sein müssen. Die eigenartige chinesische Ausgestaltung und die Vielseitigkeit der Muster kann vielleicht in der Shangzeit, als der Bronzeguß immer beliebter wurde, entwickelt sein, aber die Grundelemente dürften mit der schwierigen Technik des Gusses der großen Opfergefäße zugleich eingeführt sein.

Wir müssen daher, bis genauere Nachweise vorliegen, die ganze Kultur und Kunst der Bronzezeit, die in den Annalen von 2800 bis etwa 1000 v. Chr. aufgeteilt ist, im wesentlichen als eine einheitliche Kulturschicht auffassen, die in ihren wichtigsten Grundzügen aus einem fremden Kulturkreise übernommen ist. Ob die Übertragung etwa im Anfang des 2. Jahrtausends auf einmal — wie die europäische Kultur in den letzten Dezennien in Japan — oder in fortgesetzten Etappen, wie die chinesische Kultur im 4. bis 8. Jahrhundert in Japan — stattgefunden hat, wissen wir nicht und können wir aus dem geringen Material nicht erkennen.

* * *

Schon in den prähistorischen Zeiten bestand ein Ahnenkultus: ein Opfern zu Ehren der Geister Verstorbener. Eine eigentliche Kunst außer der primitiver Steinarbeiten und Töpfereien, von denen nichts erhalten ist, dürfte nicht existiert haben. Die Anwohner waren Bauernvölker, die die Viehzucht übten. Aus dem Nomadenleben waren die barbarischen Sitten übernommen, blutiges Fleisch zu essen und heißes Blut und Pferdemilch zu trinken, was bei den Nomadenvölkern Asiens noch Jahrhunderte nach Christus üblich blieb. Noch kannte man nicht die Kunst, Reis zu dämpfen und das Fleisch durch Kochen zart zu machen. Deshalb wurde auch Blut und Fleisch als Opfer dargebracht. Alle ältesten Bronzegefäße sind noch als Opfergefäße für diese Zwecke geschaffen, während ihre Verwendung als Räucherbecken erst mit dem Buddhismus in nachchristlicher Zeit und als Blumenvasen noch später aufkam.

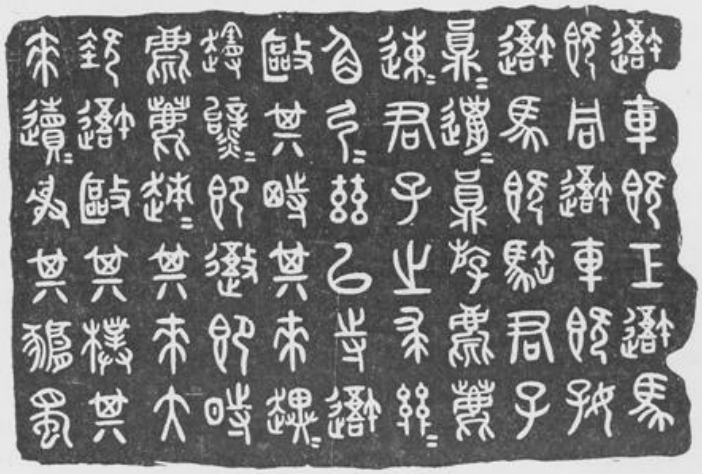


Abb. 1 Steintrommeln mit Inschrift, gefunden in Fenghsiang, Provinz Shensi, der Hauptstadt der Chouherrscher von 1325 bis 770 v. Chr., jetzt im Konfuziustempel, Peking, zugeschrieben dem 11. oder 9. Jahrhundert v. Chr., jedenfalls vor 770 v. Chr.
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

Dann setzte die große Reform ein, die in den Annalen dem mythischen Kaiser Huangti zugeschrieben wird.[1]) Die Hauptsorge wurde der Entwicklung des Handels gewidmet. Straßen wurden angelegt, Schiffe für die Flüsse und Meere gebaut. Der Verkehr mit anderen Völkern wurde aufgenommen. Gesandtschaften besuchten den Hof. Fremde Handwerker kamen, die sich ansiedelten und die Entwicklung der Industrien bewirkten.

Die in China angeblich ältesten Inschriftsteine, jetzt im Konfuziustempel zu Peking, haben die Form von hohlen Bienenkörben (Abb. 1) mit rundgeglätteter Fläche. Sie werden „Steintrommeln" genannt. Offenbar sind es Nachahmungen

[1]) Im wesentlichen folge ich für die Zeit bis 249 v. Chr.: *Fr. Hirth,* The ancient history of China to the end of the Chou Dynasty, New York 1908, ferner: *Fries,* Abriß der Geschichte Chinas, Shanghai 1884; *Boulger,* The history of China, London 1898, Bd. I und II.

älterer Bronzestücke, vielleicht Bronzetrommeln, denn die eigenartige runde Form entspricht nicht der Steintechnik. Sie wurden im Anfang des 7. Jahrhunderts n. Chr. in Fenghsiang in Shensi, das seit 1325 v. Chr. die Hauptstadt des Choureiches war, entdeckt. Von den etwa 700 hieroglyphischen Schriftzeichen sind 300 noch lesbar. Zum besseren Schutz wurden 1119 die gravierten Stellen mit Gold ausgefüllt, aber schon sieben Jahre später kratzten die Tataren das Gold heraus. Die Inschrift im alten Stile der Choudynastie enthält zehn Oden, eine auf jedem Stein, und beschreibt — nach chinesischen Angaben — eine Jagd des Kaisers in die Nachbarschaft des Berges Ki, der ursprünglichen Heimat der Chouherrscher, und ist vom Kaiser Süan Wang (827 bis 782 v. Chr.) von der Choudynastie datiert, aber andere Gelehrte wollen die Zeit von Cheng-Wang (1115—1079 v. Chr.) annehmen.

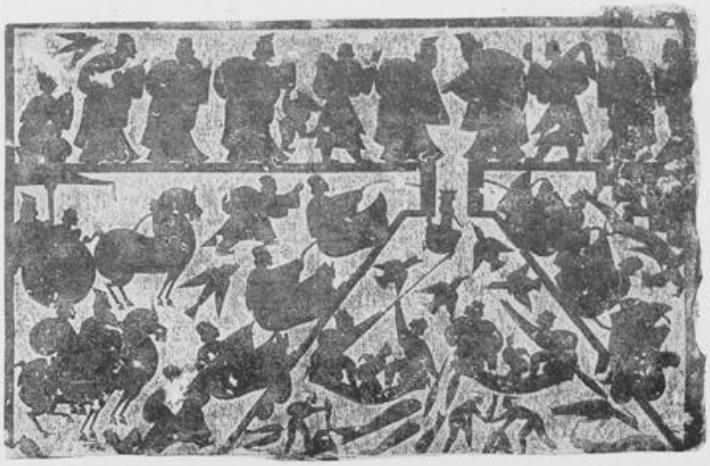


Abb. 2 Auffischen eines Bronzekessels; der Strick ist gerissen, rechts und links am Ufer fallen die Ziehenden hin, Vornehme sehen zu. Steinrelief, von dem Grabmale der Wu, Shantung, 147 n. Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine, au temps des deux dynasties Han, Paris 1893) Text s. S. 18

Die erste Kupfermine wurde entdeckt und die Opfergefäße wurden aus Metall gegossen, aber es scheint, daß dieselben zunächst nur für den kaiserlichen Hof hergestellt wurden, denn Hirth übersetzt eine chinesische Stelle: „Opfergefäße nach des Kaisers Modellen", was offenbar „für den kaiserlichen Hof" bedeuten soll. Außerdem erzählt die Geschichte, daß unter dem Kaiser Yü (2205 bis 2198) neun Dreifüße gegossen wurden als Symbole der neun eroberten Staaten, aus denen damals das Reich bestanden haben soll. Auf diesen Gefäßen waren Verzierungen angebracht, über die die ungenauen Angaben der chinesischen Schriftsteller auseinander gehen. Nach einer Lesart sollte auf jedem Gefäß der Plan eines der neun Reiche eingraviert gewesen sein, nach einer anderen der Tribut eines jeden Reiches. Die letztere Form erscheint möglich, und wir würden hier zum ersten Male von dem Eingravieren von Urkunden

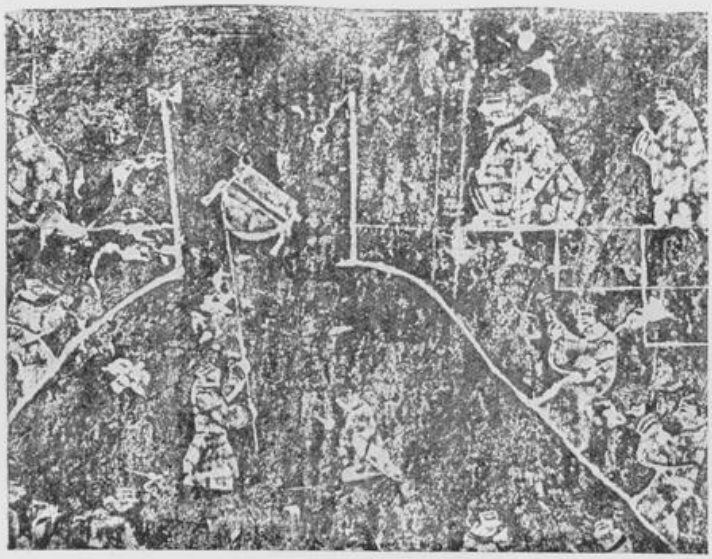


Abb. 3 Auffischen eines Bronzekessels, Relief von Stein aus Hiao Tangchan, Shantung, 1. Jahrh. n. Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture en Chine) Text s. S. 18

auf Bronze hören. Jedenfalls ist das Eingravieren in Bronze dem Einmeißeln in Stein vorausgegangen. Noch wahrscheinlicher dürfte es sein, daß nur irgend welche Ornamente angebracht gewesen waren, die dann später als Eigentümlichkeit des einzelnen Staates angesehen wurden, ähnlich wie die australischen Neger gewisse Ornamente als Zeichen eines Dorfes oder Stammes haben.

Die neun Dreifüße blieben die kaiserlichen Insignien für Jahrhunderte. Noch von Ting-Wang (606—568 v. Chr.) wird berichtet, daß er die ererbten Opfergefäße gebrauchte, um gemäß seiner Pflicht als König-Priester die Opfer an die Geister der großen Vorfahren auszuführen. Als durch den Raub der heiligen Gefäße (256 v. Chr.) der König die Möglichkeit des Opferns verlor, hörte das Recht auf, sich „Sohn des Himmels" — Wang — zu nennen. Wie die Gefäße ausgesehen haben, darüber fehlt jede nähere Angabe, und wir können nur aus späteren Funden Vermutungen aussprechen. Des wertvollen Materials wegen wurden in kriegerischen Zeiten die Metallgefäße immer wieder geraubt und eingeschmolzen. Einige wurden zum Schutz vergraben oder in die Flüsse versenkt. Auf Steinreliefs aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. und von 147 n. Chr. sehen wir, wie derartige, schon damals als Antiquitäten hochgeschätzte Bronzekessel herausgefischt werden (Abb. 2, 3). Da es auch Dreifüße sind, so ist es wohl möglich, daß ihre Gestalt nach den heiligen Kaisergefäßen geformt war. Noch heute stehen, dem größeren Umfange des Reiches von 18 Provinzen entsprechend, schwere Bronzekessel in gleicher Anzahl auf der Opferterrasse des Kaisers am Himmelstempel in Peking.

Huangti wird die erste Herstellung von „Ziegelsteinen" zugeschrieben, aber dieser Ausdruck scheint nicht genau übersetzt oder von den Chinesen schon ungenau gebraucht zu sein, denn damals wurden im Westen noch keine Ziegelsteine gebrannt, und da nicht anzunehmen ist, daß die Chinesen sie früher erfunden haben, kann es sich höchstens um Lehmziegel gehandelt haben. Damals soll zum ersten Male ein kaiserliches Schloß, wohl aus Holzfachwerk mit Lehmmauern auf Steinfundament, errichtet worden sein, um den Herrscher von dem Volke zu trennen, während bisher die Könige in Hütten unter dem Volke lebten, entsprechend dem Zeltleben bei den Nomadenvölkern. Auch der erste Tempel für Opfer soll damals erbaut worden sein.

Bisher hatte man sich in Felle gekleidet, und das Weben war unbekannt. Der Gemahlin von Huangti wird die Zucht der Seidenraupe nachgerühmt. Die Seide begann man zu weben, und Darstellungen von „Blumen" und Vögeln wurden daraufgestickt. Diese Angabe erscheint ganz unwahrscheinlich, denn auf keiner Abbildung eines Bronzegefäßes, bis etwa zum 4. Jahrhundert v. Chr., ist ein Blumenornament zu erkennen; auch ist es fraglich, ob es sich um gewebte oder gestickte Muster handelt. Aus den Stoffen wurden Kleidungsstücke von bestimmten Formen hergestellt und zum ersten Male Rang und Stellung durch Uniformen erkennbar gemacht. Der Wunsch, die Stoffe zu färben, führte zur Herstellung von Farbstoffen.

Den Regimentern wurden Fahnen verliehen und die Soldaten mit Bogen und Pfeilen, Lanzen und „Schwertern" ausgerüstet; auch hier dürfte ein Irrtum des Chronisten vorliegen, da ursprünglich wie überall in der Welt nur Dolche als Nachbildung des Steingerätes gebraucht wurden (s. Abb. 13). Später wurden Kriegswagen eingeführt und Schlachtordnungen angewendet. Auch soll damals zuerst der Ochsenkarren, das Fuhrwerk der Vornehmen, eingeführt sein.

Die Erwähnung der Schlachtordnung ist besonders interessant. Während in Japan, wie bei den Griechen und Germanen, der Einzelkampf vor der Schlachtfront und auch im Kampfe selbst üblich war, leitete bei den Chinesen wie bei den asiatischen Völkern im Westen der Kommandierende durch Signale die geschlossenen Truppenkörper. Als die Mongolen im 13. Jahrhundert Japan erobern wollten, da standen

sich diese beiden Kampfesarten gegenüber, genau wie etwa 1700 Jahre vorher in den Kämpfen der Persermassen gegen die griechischen Helden.

Auch wissenschaftliche Elemente wurden bekannt, da berichtet wird, daß ein Observatorium gebaut und der Kalender reguliert wurde. Dagegen scheint die darstellende Kunst dem chinesischen Geiste der damaligen Zeit noch nicht entsprochen zu haben. Die Bauernvölker hatten noch keine Geschichte erlebt, die der Darstellung würdig gewesen wäre; persönliche Gottheiten gab es nicht und Häuser waren noch nicht auszuschmücken, da zunächst keine Steinhäuser und wahrscheinlich nur für den König recht bescheidene Fachwerkbauten errichtet wurden. Dagegen wurde die Musik eifrig gepflegt. Die Einführung neuer Musikinstrumente wird berichtet und besonders eine Flöte aus einer Reihe nebeneinander gestellter Röhren hervorgehoben, die in musikalischer Skala abgestimmt waren (Abb. 78 rechts oben). Der Handel brachte Edelsteine, Gold und Kupferstücke, die als Tauschmittel Verwendung fanden.

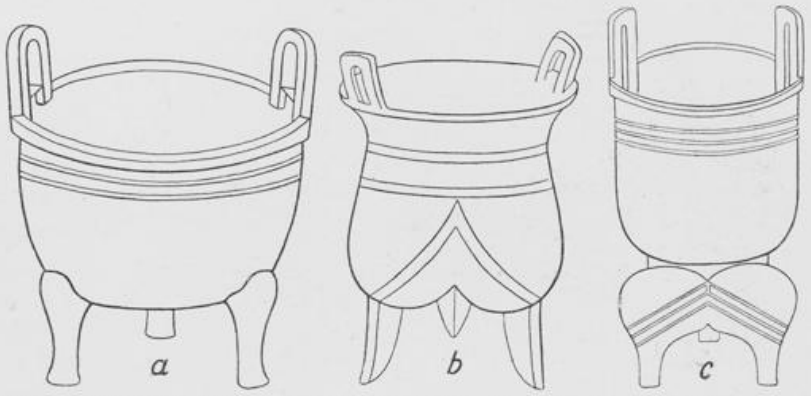


Abb. 4 Opferkessel mit 3 Füßen und 2 aufrechten Henkeln, Bronze, Zeichnung aus Wang Fu, Pokutulu, Katalog der Bronzesammlung des Kaisers Huitsung, gedruckt 1119—1126. *a* Buch III, S. 11. — *b* Buch XIX, S. 24. — *c* Buch XVIII, S. 27. (Aus Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas) Text s. S. 20

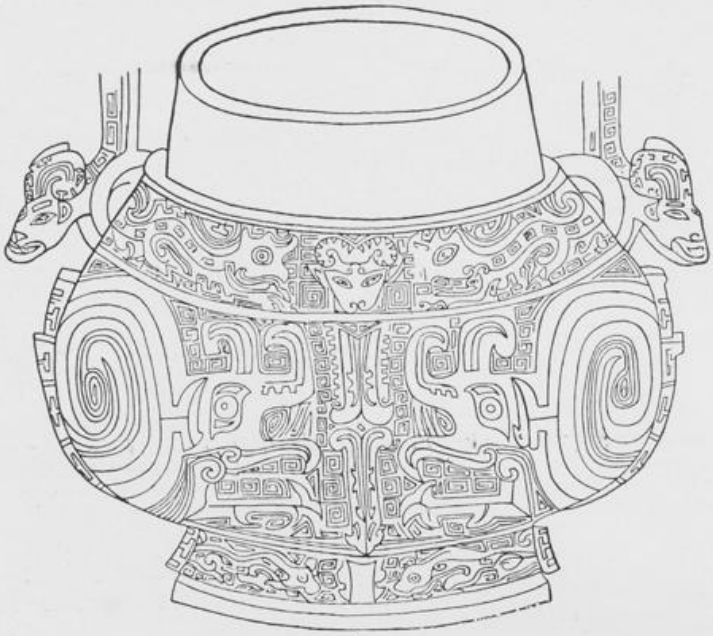
Wenn man diese Fülle der Neuerungen übersieht und besonders von Kalenderstudien und musikalischen Skalen, von Schloßbauten und kunstvollem Bronzeguß, von Seidenzucht und Uniformen hört, so erlangt man die sichere Überzeugung, daß das damalige chinesische Bauernvolk nicht der Erfinder aller dieser Veränderungen gewesen sein kann, sondern daß mit dem Handel zugleich die fertige Kultur aus höher zivilisierten Gegenden eingeführt worden ist. Terrien de Lacoupérie hat einen babylonischen Einfluß vermutet und glaubt, daß eine Einwanderung von dort stattgefunden hat,[1]) aber Hirth hat mit Recht diese Annahme bezweifelt, obgleich sein Argument, daß keine chinesische Quelle etwas darüber berichtet, nicht ausschlaggebend sein kann.

Die eingewanderten Chinesen werden höchst wahrscheinlich von einem der Steppenvölker aus dem Innern Chinas, vielleicht aus der Gegend von Khotan, wie schon Richthofen[2]) vermutet hat, abstammen, und ihre Bildung wird der der Steppenvölker entsprochen haben; die Einführung der höheren Kultur wird von ganz anderer Stelle und viel später erfolgt sein, unabhängig von der Einwanderung. Hierüber können die überlieferten Traditionen nichts sagen, denn zur Zeit der Niederschriften — selbst wenn wir als Quellen ältere Urtexte als die heute existierenden annehmen — waren diese Verbindungen längst gelöst. Die erstarkten Nomadenvölker Zentralasiens hatten damals die Vermittlung auf dem ungeheuren Zwischengebiet mit dem fernen Westen unterbunden, und in der mutmaßlichen westlichen Heimat waren die alten Kulturreiche zerstört und neue, andersgestaltete Kunstformen entstanden. In diesen Fragen können Mythen und Schriften

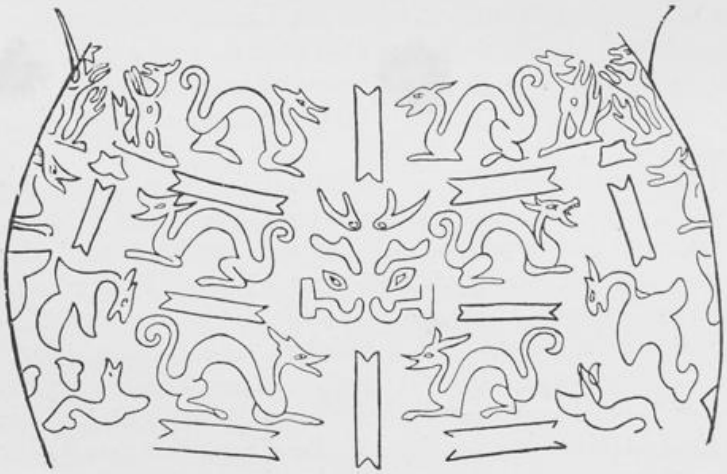
[1]) *Lacoupérie,* Western origin of the early Chinese civilization. London 1894.
[2]) *Richthofen,* China, Bd. I, S. 48.

wohl Anhaltspunkte, aber keine Aufklärung geben, die muß vielmehr von den überlebenden Zeugen der vergangenen Zeit ausgehen, von den ältesten Ornamenten, Gerätformen und Sitten.

5



6



7

Abb. 5—7 5 Bandornament mit Vogelköpfen mit Mäander- und Spiralenverzierung. 6 Urne mit Bügel zum Wassertragen bei den Opfern mit Widderköpfen, Spiralen und Tierfratzen auf Mäandergrund. 7 Drachenfiguren mit Tierkopf-Ornament in der Mitte.
Ornamente auf Bronzevasen nach Zeichnungen von Wang Fu, Pokutulu, gedruckt 1119—1126, Stil 1766—206 v. Chr.
(Aus: Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 79)

Mykenischer Stil

Schon Richthofen hat darauf hingewiesen, daß die Einführung des Pflugtieres im Norden Chinas, unter Zuhilfenahme künstlicher Bewässerung, eine Verbindung mit Westasien vermuten läßt. Weder in Japan, wo zuerst nur die steinzeitlichen Ainos, dann seit der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. etwa auch die vom Südwesten eingewanderten Malaien-Mongolen wohnten, noch in Südchina, das von den bis um Christi Zeit unkultivierten Barbarenstämmen besiedelt war, ist bis zum heutigen Tage der Ochse als Pflugtier ein wirtschaftlicher Faktor.

Welches Kulturreich des Westens kann der Lehrmeister der Chinesen gewesen sein?

Bauten, Geräte, Töpfereien und Bronzen sind in China nicht mehr vorhanden, aber auf Abbildungen der nach der Tradition ältesten Opfergefäße (Abb. 4) ist eine eigenartige Ornamentik zu erkennen, die uns bestimmte Anhaltspunkte gibt. Wenn auch in der späteren Zeit eine unübersehbare Fülle von Variationen in Form und Verzierung dieses alten Stiles geschaffen ist, so sind doch bei genauem Vergleich nur wenige Muster als gemeinsame Grund-

motive, aus denen alle anderen abgeleitet sind, anzusehen. Wir können geometrische Muster und Tiermotive in stilisierter Form unterscheiden (Abb. 5—7), während Menschen- und Pflanzendarstellungen völlig fehlen. Unter den Linienmustern herrscht die Spirale vor, die sowohl in runder als eckiger Form — dem Mäandermuster — nicht zu verwechseln mit dem klassischen Mäanderband — sowohl als hervortretendes Muster, als auch als Musteruntergrund über ganze Flächen (Abb. 5, 6) vorkommt. Die Bandornamente werden mit Tierköpfen versehen, die auch an Henkeln in plastischer Form und im Relief sowohl von der Seite als von vorn dargestellt werden. Noch läßt sich nicht eine Tiergattung erkennen, sondern gehörnte Vierfüßlerköpfe oder „Drachen"köpfe kommen vor. In weiterer Stilisierung werden sogar nur die einzelnen Teile des Kopfes abgezeichnet, bis auch sie zu Aug- und Hornornamenten sich verflüchten (Abb. 7). Die Ausführungsarten sind in den folgenden zweitausend Jahren, innerhalb des kleinen Motivenschatzes, immer wieder umgeformt und daher unendlich vielgestaltig. [1]) Daneben werden Zackenlinien, Schuppenmuster und einfachste Linienmuster angewendet.

Am eigenartigsten ist ein Wolkenmuster in stark gebuchteter Form (Abb. 8), das in seiner Ausführung auf ein bestimmtes Vorbild hinweist, das in Mykenä [2]) gefunden worden ist. Dort hat man im vierten Burggrabe eine Dolchklinge ausgegraben, auf deren breiter Fläche ähnlich gebuchtete Wolkenballen zwischen stilisierten galoppierenden Löwen aus Gold- und Silbereinlagen gebildet sind. [3]) Reichel hat zuerst auf diese Ähnlichkeit hingewiesen, aber er vermutet, daß aus gemeinsamer älterer Quelle die Form nach dem Westen und Osten gewandert ist. Diese Annahme ist nicht unmöglich, aber bisher fehlen alle Anhaltspunkte. Wenn ich von „mykenischer" Kunst spreche, so meine ich damit die Kunstsprache einer Kulturschicht, die durch die Funde in Mykenä zuerst bekannt geworden ist, aber über deren zeitliche und räumliche Ausdehnung wir noch nichts Bestimmtes wissen. Es würde daher auch jede andere Stätte dieses Stiles unter diesen Namen eingeschlossen sein. In China wird das Wolkenmuster in seiner weiteren Ausgestaltung auf späteren Steinreliefs (Abb. 28) als fortlaufende Wolkendarstellung verwendet, aber in der Urform, als gebuchteter Schnörkel, wird es ein sehr bedeutungsvolles Grundmotiv der späteren Ornamentik.

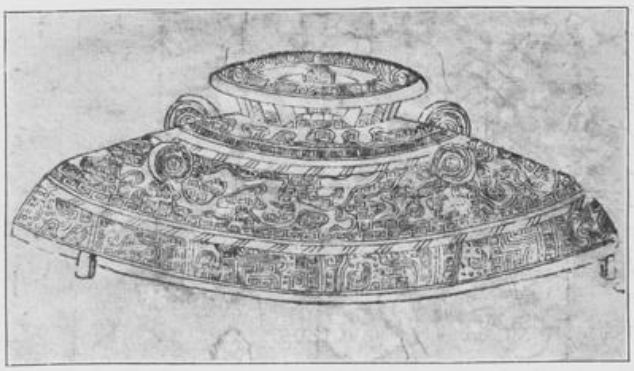


Abb. 8 Deckel mit 4 Ösen, Bronze, graviert mit antiken Ornamenten in gebuchteten Wolkenmustern. Zeichnung nach Wang Fu, Pokutulu, gedruckt 1119—1126, Stil Shangdynastie 1766—1122 v. Chr.
(Aus: Reichel, Memnon I)

---

[1]) Abbildungen vgl. Kapitel über Bronze in Bd. II.

[2]) *A. Reichel*, Ueber Analogien einiger ostasiatischer Ornamente mit Formen der kretisch-mykenischen Kunst. Memnon I.

[3]) Abbildung in *Münsterberg*, Westasiatische Einflüsse in der ostasiatischen Kunst. Kunst und Kunsthandwerk, Wien, XI. Jahrg., 1908, Heft 1, auch *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 279—282, und Abbildungen zum Vergleich vom Goldbecher zu Vaphio, 2. Jahrtaus. v. Chr., Nr. 215, Wandmalerei aus Kreta, Nr. 214, Dolchklinge aus Mykenä, Nr. 216.

Zwischen diesen geometrischen Mustern sind zahlreiche Tiergestalten angebracht. Nicht handelt es sich um realistische Darstellungen nach der Natur, sondern um stilisierte Tierornamente, die kaum eine Spezifizierung der einzelnen Tiere gestatten: Vögel mit merkwürdig geformten Schwänzen, Vogelköpfe mit Raubtierschnabel und großen runden Augen, langgestreckte Reptilien, Vierfüßler oder deren Köpfe mit und ohne Geweihansätze. Sehr charakteristisch wird eine Art Ochsenkopf ausgestaltet. Vereinzelt kann man besonders an plastisch geformten Henkeln (Abb. 6) die Tiergattung erkennen, aber meist ist es nur eine rein ornamentale Dekoration. Die einzelnen Teile des Kopfes werden verschieden behandelt; oft sind der Nasenrücken und die Augen wiedergegeben, bis auch sie zu einzelnen Ornamenten aufgelöst werden, so daß nur die sich gegenüberstehenden Augen übrig bleiben. Bei einer anderen Gruppe wird gerade das Maul breitgezogen (von den Chinesen Tautie = Vielfraß genannt), und bei plastischer Darstellung entwachsen dem geöffneten Maule sehr oft die Füße und Henkel der Gefäße.

Die Schriftgelehrten der Chinesen bemühen sich, diesen durch die Tradition geheiligten Ornamentsymbolen Erklärungen ihrer Entstehung und Deutungen zu geben. So werden in den Reptilien gewisse Drachen gesehen, in den Vögeln der Phönix, und die runde und geeckte Spirale wird von dem ältesten Hieroglyph für Donner abgeleitet. Aber in Wirklichkeit sind das willkürliche Auslegungen einer viel späteren Zeit, als alles, was rein mechanisch in Nachahmung fremder Vorbilder entstanden war, bedeutungsvoll erklärt werden sollte. Zwar wird in der alten Literatur vom Phönix und Drachen gesprochen, aber noch gab es keine feststehende Darstellung für sie, und die Spirale, die wir schon auf den steinzeitlichen Ainosgefäßen trafen, ist viel älter als die uns bekannten chinesischen Schriftdenkmäler. Sie ist wahrscheinlich in der westlichen Heimat durch die Technik des Einlegens von Silberdraht auf Metall entstanden, und ihre Ausführung beim Guß wurde in viereckiger Gestalt bevorzugt, da sie in dieser Form leichter in die weiche Gußform eingegraben werden konnte. Von bewußter Symbolik kann in dieser frühen Zeit gar keine Rede sein. Wir können vielmehr annehmen, daß einst die Vorbilder als gut beobachtete fremdländische Studien nach der Natur geschaffen oder durch gewisse Techniken bedingt waren und erst bei der Uebertragung nach China die kopierenden Handwerker ihren derzeitigen technischen und kulturellen Verhältnissen entsprechend die Studien der fremden Künstler zu unverstandenen Ornamenten gestalteten, die in fortgesetzter Kopie nach Kopien immer mehr zu einem sinnlosen, aber dekorativen Liniengefüge wurden.

Verhältnismäßig mehr naturalistisch sind die plastischen Teile der Gefäße, wie Vogelköpfe als Henkel, Ausgüsse und Deckel, Köpfe an den Henkeln und Füßen und vor allem die Opfergefäße, welche in der Gestalt der Tiere dargestellt sind, deren Blut sie aufnehmen sollten. Wir finden neben Schwänen und nicht erkennbaren Vögeln und Vierfüßlern eine Art dickbauchigen und kurzbeinigen Hippopotamus, wie er in ganz ähnlicher Form in türkisblau glasiertem Ton in Ägypten aus dem Ende des 3. Jahrtausends v. Chr. vorkommt.[1]) Auch dort ist der ganze Körper mit einem ähnlichen unruhigen Liniengefüge überzogen, nur ist in China der Bronzetechnik entsprechend statt der schwarzen Malerei eine reliefartige Ausführung gewählt. Wegen der einzelnen Formen weise ich auf das Kapitel über Bronzen im zweiten Bande hin.

Nachdem wir einmal aus dem Wolkenmuster einen bestimmten Anhalt für Mykenä als das Mutterland dieser Verzierung in der chinesischen Bronzekunst erhalten haben, können wir umgekehrt an Hand der heute gut gekannten mykenischen Kultur vergleichen, welche sonstigen Einrichtungen in China mit den

---

[1]) Sammlung im Louvre, Paris, der XI. Dynastie zugeschrieben.

dortigen Ähnlichkeit haben. Wie wir gleich sehen werden, decken sich beide Kulturen in vielen Beziehungen, aber natürlich nur so wie eine Kolonialkultur mit der des Mutterlandes.

Aus den Gedichten Homers kennen wir die Heldengestalten des 2. Jahrtausends, allerdings nur in der poetischen Schilderung des Dichters, „wie sie, nachdem alles vorbei war, den bewundernden Augen der Epigonen" erschienen. [1]) In der Mykenäzeit gab es noch keine Darstellung von Göttern in menschlicher, tierischer oder kombinierter Gestalt. „Herodot sagt geradezu, daß Hesiod und Homer den Göttern Namen und Gestalt gaben." Als aber Homer sang, da war China schon losgelöst vom fernen Westen, und daher ist keine Göttergestalt nach dem Osten gedrungen, bis in nachchristlicher Zeit das Buddhabild seinen Einzug hielt.

In China war der alte Ahnen- und Naturkultus vielleicht durch den westlichen Einfluß insofern bereichert, da von einem Gott als oberstem Herrscher — Shangti — gesprochen wird, der über die früher allein verehrten Sonne, Mond und Sterne, Himmel und Erde und die fünf heiligen Berge gesetzt wurde. Erst in chinesischer Weiterbildung, in der Chouzeit (1122—249) wird der Himmel gleichbedeutend mit Gott genannt und so die Vorstufe zu dem Pantheismus geschaffen, der im wesentlichen heute noch gilt. Es gibt in den klassischen Büchern einen Himmel, aber keine Hölle, und über das Leben der Zukunft haben die rationalistischen Gelehrten keine Spekulationen aufgestellt. Der Glaube an einen obersten Gott und die Naturkräfte in Verbindung mit dem Ahnenkultus führte zu jener Auffassung, die bis zum heutigen Tage als Grundgesetz der sozialen und religiösen Entwicklung in China angesehen werden kann.

Der Vater ist der Priester für die Familie, der Fürst jedes Staates der Priester für das Volk und der „Sohn des Himmels" der Priester für das Kaiserreich, während eine Vermittlung durch zünftige Priester völlig ausgeschaltet blieb. Nur sie dürfen die Opfer darbringen und nur der Kaiser die an den obersten Gott und den Gott der Naturkräfte. Diese Stellung des Kaisers erinnert an den König-Priester von Kreta. Die Opfer bestanden in Darbietungen und Gebeten. Die oberste heilige Funktion und gleichsam die äußere Form der kaiserlichen Macht bestand in der Vollziehung der Opfer, und hierzu waren nach einem feststehenden Ritual die oben (S. 17) erwähnten neun Gefäße notwendig, so daß deren Besitz mit dem der kaiserlichen Macht gleichbedeutend wurde. Hieraus wird erst verständlich, wie die Form der Opfergefäße, auch für den Privatgebrauch, ihr Dekor und ihr Material eine religiöse Bedeutung bekamen, von der abzuweichen ein Aufgeben der vieltausendjährigen Tradition bedeuten würde.

In diesem Zusammenhange möchte ich auf ein Symbol hinweisen, das bisher noch keine Erklärung gefunden hat und vielleicht auch aus dem fernen Westen mit der Vorstellung des obersten Gottes zugleich eingeführt worden ist. Auf dem Krönungsornat des Kaisers von Japan aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. etwa, das eine getreue Kopie des chinesischen Kaisertalars sein dürfte, findet sich als heiliges Zeichen neben Sonne und Mond, Drache und Phönix und ähnlichen bekannten Emblemen, eine Axt. Wir werden sehen, daß Äxte aus Bronze die Waffe der ältesten Bronzezeit (Abb. 13) sind und daher wohl einfach ein Herrschaftssymbol sein können. Aber wenn wir in dem Kulturkreis des Ägäischen Meeres Umschau halten, so finden wir im prämykenischen Kreta [2]) das Doppelbeil des obersten Gottes als Zeichen der Herrschaftsgewalt über das Universum in den verschiedensten Größen und Anwendungen, als Prozessionsgerät auf langer Stange, in dünnstem Guß als Amulett,

[1]) *Sophus Müller,* Urgeschichte Europas. Straßburg 1905. Wörtliche Zitate habe ich in Anführungszeichen gesetzt.

[2]) *A. Mosso,* The palaces of Crete and their builders. London 1907. — *P. M. J. Lagrange,* La Crète ancienne. Paris 1908.

auf Mauern gemeißelt und auf Vasen gemalt. Und dieses Symbol wanderte nach dem Norden und wurde 3000 Jahre später der Hammer Thors, und vielleicht ist er auch nach dem Osten gewandert als Zeichen der göttlichen Macht des Kaisers.

Zu den typischen Symbolen der mykenischen Kultur gehört der Ochse mit seinem großen Gehörn, zwischen dem oft das Doppelbeil angebracht ist. Die Ochsen wurden geopfert, und ihr Bild war das Zeichen des Opfers, ohne daß sie, wie in Ägypten, als Gott angebetet wurden. Stilisierte Darstellungen des Ochsenkopfes, wie in China, sind in Kreta nicht gefunden, sondern die Tiere sind in voller Plastik oder im Relief so realistisch, als es den damaligen Künstlern möglich war, gestaltet, und viele Stücke sind gefunden, die unserer modernen Kunst Ehre machen würden.

Hier können wir deutlich jenes Grundgesetz aller Kunstentwicklung verfolgen. Zuerst entsteht ein geistiger Gedanke, der das Bedürfnis nach der künstlerischen Darstellung erzeugt. Ist der Wunsch vorhanden, dann wird in naturalistischer Weise die Natur abgeformt. Erst später, wenn die einmal geschaffene Form zum Kanon geworden und die ursprüngliche Idee verloren gegangen ist, entsteht in ewiger Übertragung die steife Stilisierung, bis die mechanischen Kopien nach schlechten Kopien das Vorbild so umgestalten, daß nur symbolische Ornamente übrig bleiben. Dieser Vorgang wird noch beschleunigt, wenn, wie in China, ungeschulte Kräfte das Vorbild fremdländischen Geistes ohne Verständnis nachzuformen bestrebt sind. „Mittel, Impulse und Vorbilder wurden übernommen", aber in der Ausführung umgestaltet von der naturalistischen Form zu jener stilisierten Bronzedekoration, die wir als rein chinesisch ansprechen können.[1])

Ebenfalls dem kretisch-mykenischen Stile entspricht jenes Gegenüber von Doppeltieren oder Ornamenten, die sogenannte antithetische Gruppe.[2]) Auf alten Opfergefäßen Chinas finden sich sehr zahlreich derartige Ausführungen, während in der später entstandenen nationalchinesischen Kunstsprache gerade die freie Entfaltung der Muster, ohne den aus der Architektur abgeleiteten Rhythmus

---

[1]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, irrt völlig, wenn er (S. 244) in der „japanischen und chinesischen Kunst jede Spur einer naturalistischen Auffassung" vermißt. Richtig ist seine Beobachtung, daß gewisse Formen, z. B. der buddhistische Löwe und der Löwe der Hanzeit, nach fremden Vorbildern geschaffen wurden. Diese Formen blieben auch beibehalten, weil einerseits keine lebenden Vorbilder existierten und andererseits die stilisierte Form zum Ausdruck des heiligen Symbols gestaltet war. Aber aus dieser für gewisse Zeiten und Typen charakteristischen Darstellungsart die Folgerung zu ziehen, daß (S. 243) „in allen Zeiten und in allen Ländern die Künstler fertige Vorlagen kopierten und nicht die Natur", ist völlig unhaltbar. Als Beweis (S. 243, Anm. 2) führt Laufer die später zu erwähnende Malerei von Wu Taotze an. Laufer glaubt offenbar, daß Wu aus dem Gedächtnis nur mit nach Vorlagen auswendig gelernten Mitteln die Landschaft malte, aber er verwechselt impressionistische Stimmungsmalerei mit Kopien nach fertigen Bildern. Das eine ist das selbständige Schaffen eines Genies, das in seinem Gehirn das Geschehene selbständig umformt und in seinem eigenen Stil niederschreibt, der Kopist aber ist ein besserer oder schlechterer Maltechniker.

Wenn nach Laufers Annahme alle Maler nur kopieren, so entsteht die Frage, wer hat denn das erste Original geschaffen? Wie wir oben sahen, ist vielmehr umgekehrt alle Kunst ursprünglich naturalistisch und wird dem technischen Können des Volkes entsprechend ausgeführt, und dann erst kommen die Kopisten und modeln das Vorbild oft bis zum sinnlosen Ornament um. Wenn aber neue Kulturströmungen wieder zur Natur zurückführen, so werden neue naturalistische Schulen geschaffen, die ebensowohl realistisch, wie impressionistisch (wie z. B. Wu Taotze) malen können. Gleichzeitig bleibt aber für gewisse Ideen, besonders für die Darstellungen im Kultus, die stilisierte Tradition beibehalten.

[2]) *A. Reichel,* Die Antithetische Gruppe. Memnon II, 1908. — *A. Jolles,* Die Antithetische Gruppe, Jahrbuch 1904, S. 27.

der Mittelachse und des Gegenüber, für Ostasien charakteristisch wird. Wenn auf Arbeiten aus dem 6. bis 8. Jahrhundert dieses Gegenüber wieder beliebt wurde, so ist ein persischer und dadurch wieder ein indirekt mykenischer neuer westlicher Einfluß anzunehmen.

Von der frühen Architektur Chinas wissen wir nichts als die oben zitierten Berichte (S. 18). Alle bestehenden Tempel und Paläste, Stadtmauern und Wälle sind verhältnismäßig modern, aber dennoch ist anzunehmen, daß in der Anordnung des Grundrisses, in der Verteilung der Bauten und bei gewissen Techniken alte Traditionen unbewußt mitwirken. Durch die Ausgrabungen in Mykenä, Knossos u. s. w. lernen wir großzügige, weitläufige Paläste kennen, die in dem kleinen Bauernreiche China kein Gleichnis erhalten konnten. Aber die Technik des steinernen Fundamentes mit minderwertigem Oberbau aus an der Sonne getrockneten Lehmziegeln und einem hölzernen Fachwerk dürfte wohl auch in China Eingang gefunden haben, denn alle späteren Holzbauten sind stets auf einem steinernen Sockel errichtet. Ferner ist bei beiden Stilen die weitläufige, stets rechteckige Anlage mit dem Palast oder Tempel in der Mitte, meist in der Mittelachse, während die übrigen Gebäude in dem umzäunten Außenhofe frei gelagert sind, charakteristisch. Diese Anordnung können wir in China nicht mehr so deutlich erkennen, wie bei den ältesten, unter chinesischem Einfluß errichteten Tempeln in Japan. [1])

In der assyrischen Königsburg und gleichfalls in der römischen und arabischen Architektur ist stets der Hof der Mittelpunkt, um den sich die anderen Gebäude abschließend herumlagern. Dagegen wird die mykenische Bauart wie folgt charakterisiert: [2]) „An der Wohnstätte war der große Hof die Hauptsache. Von ihm umschlossen und seinem Eingangstor gerade gegenüber lag die Hütte, später das Haus, der Palast. Wir haben es also hier mit einem ausgesprochenen Außenhofe zu tun, einem großen, umhegten Raum.“ Dieser Grundriß ist für die alte japanische Tempelanlage und noch heute für die chinesischen Stadtanlagen mit ihren kaiserlichen Stadtpalästen maßgebend, während die köstlichen Jagd- und Sommerpaläste auf dem Lande nach anderen Gesetzen, die wir bei Erörterung der Hanzeit kennen lernen werden, gebaut sind. Ist aber die zuerst von Huangti angewendete Palast- und Tempelarchitektur von der mykenischen Sitte beeinflußt, dann werden auch der dreifache Türeingang und die breiten Treppenaufgänge zu dem steinernen Unterbau Reste dieser ältesten Bauart sein.

In den Ländern des mykenischen Kulturkreises und ebenso in China baute man für die Lebenden nur vergängliche Bauten, aber den Toten baute man Wohnungen für die Ewigkeit. „Dies muß eine Grundanschauung des 2. Jahrtausends gewesen sein, nicht nur in Griechenland, sondern in ganz Europa bis nach Skandinavien. Stolze Grabbauten stehen vom Süden bis nach dem Norden unversehrt; die Wohnungen der Lebenden sind vertilgt.“ „Nichts zeigt besser die Einheit der europäischen Kultur als diese Baudenkmäler . . .“ Wir können hinzufügen, daß auch Ostasien in diesen einheitlichen Kulturkreis einzureihen ist.

Die Hauptzüge bei den Grabbauten in der Umgegend von Mykenä sind: der lange Gang, der zur Kammer führt, die Festigkeit und Unvergänglichkeit der ganzen Anlage, ob sie in Felsen eingehauen oder aus Steinblöcken errichtet ist, ferner eine reichliche Ausstattung der Toten für das Leben im Jenseits. Für gewöhnlich war das Grab geschlossen, indem man den Eingang mit aufgestapelten Steinen verdeckte oder den Gang mit Erde zuwarf.

Derartige Grabbauten unter mächtigen Erdhügeln sind im Plan des Baues, in der Art der Anlage, in der Technik der behauenen und nur durch Lehm als

---

[1]) Abbildung in *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Fig. 9.
[2]) *v. Lichtenberg,* Die Jonische Säule, S. 10.

Bindemittel verbundenen Steinblöcke für die Totenkammer und den reichen Totenbeigaben in Japan seit langem bekannt, [1]) aber über den Ursprung der Sitte war man zweifelhaft. Erst die Erforschungen der letzten Jahre haben den sicheren Nachweis erbracht, daß auch dieser Totenkultus über China und Korea nach Japan eingeführt worden ist. Die Japaner haben diesen Baustil etwa bis zum 6. Jahrhundert gepflegt und dann wahrscheinlich aufgegeben, weil in China die Sitte aufgehört hatte. Während aber dort die fortgesetzten Revolutionen alles zerstörten und die Usurpatoren des Thrones darum besorgt waren, die Gräber der früheren Herrscher zu vernichten oder mindestens auszurauben und die Oberbauten zu zerstören, ist in dem niemals von feindlichen Eroberern betretenen Inselreich die Dynastie des Kaiserhauses und mit ihr die Gräberstätten der Ahnen mit ihrem vollen Inhalte, der jetzt in den Museen aufgebaut ist, bis zum heutigen Tage erhalten geblieben. So können wir in Japan am treuesten die alten Totensitten Chinas kennen lernen.

Abb. 9 Stufenpyramide des Marschal, Südseite, oben Eingangsöffnung zur Grabkammer ins Innere, bei Tongku am Yaluflu ß, etwa 5. Jahrh. n. Chr.
(Aus: Chavannes, Les monuments de l'ancien royaume Coréen de Kao-Keou-li)

Auch in China sind ältere Grabhügel zahlreich vorhanden, aber bisher nicht geöffnet. Ob sie alle ausgeraubt sind, wissen wir nicht, vielleicht sind noch wertvolle Schätze vorhanden. Alle Kaiser der Handynastie liegen um Loyang herum begraben; noch heute sind zahlreiche, fünfzig und mehr Fuß hohe Grabhügel vorhanden, [2]) aber wir kennen die innere Bauart nicht. Eine andere Reihe von Königsgräbern ist in Shantung erhalten (Abb. 12). Chavannes, [3]) dessen glücklicher

[1]) *Hitchcock,* The ancient burial mounds of Japan. Smithsonian Institution, 1893. — *W. Gowland,* The dolmens of Japan. Japan society 1897. — *W. Gowland,* The dolmens and burial mounds in Japan. Society of Antiquaries. Archæologia LV, S. 439—524. — *E. Satow,* Ancient sepulchral mounds in Kaudzuke. Asiatic Society VIII, 3, 1880. — *G. Munro,* Primitive culture in Japan, Asiatic Society 8. XXXIV, 2, 1906. — *W. Gowland,* The burial mounds and dolmens of the early emperors of Japan, Royal Anthropological Institute, London, 1907, Bd. XXXVII.

[2]) *Forke,* Von Peking nach Ch'ang-an und Lo-yang. Seminar für orientalische Sprachen. 1898, I. 1, S. 126.

[3]) *Ed. Chavannes,* Les monuments de l'ancien royaume Coréen de Kao-Keou-li, T'oung-pao, Ser. II, vol. IX, No. 2, Leiden 1908. — *M. Courant,* Journal asiatique, 1898, S. 210—238.

Forschungseifer uns so viel neues Material über Chinas älteste Zeit beschert hat, ist es gelungen, in verlassenen Gegenden am Yalufluß Grabbauten zu photographieren, die sowohl mit den mykenischen wie mit den japanischen nahe Verwandtschaft zeigen.

In den ersten fünf Jahrhunderten nach Christus hatte sich in diesen, von China noch nicht eroberten Gegenden ein kraftvoller Staat entwickelt, dessen Name Kaokuli den Ursprung für den Namen „Korea" gegeben hat. Aus einer dortigen chinesischen Inschrift aus dem Anfange des 5. Jahrhunderts n. Chr. lernen wir die Macht des Königs kennen. In Korea waren siegreiche Kriege auch mit den vordringenden Japanern wiederholt geführt und dadurch die Verbindung mit Japan hergestellt. Die chinesische Inschrift, sowie die geographische Lage des Landes lassen deutlich den kulturellen Einfluß Chinas erkennen, so daß wir in den Steinpyramiden (Abb. 9) und den Steinkammern (Abb. 10, 11)

Abb. 10 Grabkammer aus Stein, Ruinen an der Westseite der Steinpyramide (Nr. 7) bei Tongku am Yalufluß. Etwa 5. Jahrh. n. Chr.
(Aus: Chavannes, Les monuments de l'ancien royaume Coréen de Kao-Keou-li)

zugleich den chinesischen Totenkult kennen lernen, wie er sich aus viel älterer Zeit erhalten hat.

Im allgemeinen dürften die Steinpyramiden, die in Japan gar nicht vorkommen, auch in China selten gewesen sein. Die sorgfältig gearbeiteten Stufenpyramiden (Abb. 12) aus Lehm haben ebenfalls kein Gleichnis in Japan; ihre Form ist nur in der Wüste von Sakhara in Ägypten ähnlich erhalten. Die nördlichste Pyramide steigt vom Boden in fünf mächtigen Stufen empor, die anderen erheben sich auf einer breiten Stufenterrasse von 200—400 Schritt Umfang und 20—30 m Höhe. Die Höhe der elf großen Pyramiden von dem künstlichen Plateau aus beträgt 40—60 m. Die Wände sind glatt aus geknetetem und gestampftem Lehm.[1]) Daneben sind einfache Erdhügel in China in ungeheurer Menge im ganzen Reiche vorhanden.

Wenn wir schließlich einen Blick auf die Kleinkunst Mykenäs werfen, so finden wir trotz der künstlerischen Beherrschung einzelner Techniken, besonders in Edelmetall, in Bronze, in Elfenbein, in Glas und Bergkristall, eine noch primitive Ausdrucks-

[1]) Hesse-Wartegg, Shantung und Deutsch-China, 1898, S. 95.

form. „Es gab keine große Skulptur; kleine Darstellungen von religiöser Bedeutung lagen massenhaft vor, aber keine größeren Götterbilder.“ „Die Kunst ist wesentlich dekorativ und bleibt meist rein ornamental.“ Die mykenische Kultur kennt bereits die Menschen- und Tierdarstellung, sie beherrscht die Pflanze als Dekorationsmuster und hat einen sehr reichen Motivenschatz; aber zu dem Bauernvolke in China kamen

Abb. 11 Grabkammer aus Steinblöcken, Ruinen einer Pyramide, bei Tongku am Yalufluß. Etwa 5. Jahrh. n. Chr.
(Aus: Chavannes, Les monuments de l'ancien royaume Coréen de Kao-Keou-li)

nicht die höchsten Kunstwerke des Kaiserhauses, sondern die volkstümliche Massenware, ähnlich, wie jahrhundertelang zu uns aus China billigste Exportarbeit kam, die dennoch von europäischen Fürsten geschätzt, von Kunsthandwerkern nachgeahmt wurde und unser Kunstgewerbe stark beeinflußte. Wie Delfter Vasen zu feinem Chinaporzellan, so etwa dürften die chinesischen Bronzegefäße zu den mykenischen Vorlagen sich verhalten. Der dekorative Geist, das ornamentale Vorbild, die Technik und die Idee der Verwendung wurden übernommen, aber die Ausführung wurde dem Können und dem Geist des ostasiatischen Handwerkers angepaßt.

Chinesische Töpfereien sind aus so früher Zeit auch in Abbildungen nicht erhalten. Dagegen sind uns Abbildungen einiger Waffen aus der Bronzezeit bekannt geworden, die ebenfalls dem Stile des gleichzeitigen Westens entsprechen. Ausschließlich sind es Beile und Dolche (Abb. 13) in Formen, die das Vorbild der Steinwaffe erzeugte, aber in Ornamentierung, die den Bronzegefäßen entspricht. Weder in Troja noch in den Muschelhaufen Japans sind Schwerter gefunden, so daß wir den Stil der Dolchzeit auch für China annehmen müssen. In Japan finden wir in der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. das lanzettförmige kurze Schwert, die griechische Weiterentwicklung des Dolches, und erst in den nachchristlichen Dolmen das gerade

Abb. 12 Grabpyramiden aus festgestampftem Lehm auf breiter Stufenterrasse bei dem Dorfe Hüshanmiou in der Nähe von Putang in Shantung
(Aus: Hesse-Wartegg, Shantung und Deutsch-China, 1898)

Eisenschwert. In China scheint die Übergangsstufe des kurzen Schwertes zu fehlen und gleich dem Dolche das gerade, zweischneidige Eisenschwert um die Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. gefolgt zu sein. Die reiche Ornamentierung der Messergriffe mit der Schlange (*i*) erinnert an die kretische Schlangengöttin, die drei aufgesetzten Tiere (*h*) an die Opfertiere des Westens, das Zackenmuster (*h*) an die Säulen der „Schatzkammer des Atreus" bei Mykenä — natürlich alle fremden Motive in chinesischer Ausführung, losgelöst von den Gedanken, die den Formen bei ihrer Erfindung beigelegt wurden, in rein ornamentaler Auffassung.

Bei den zahlreichen Übereinstimmungen zwischen der chinesischen und mykenischen Kultur können wir an einer Übertragung aus dem Westen nicht zweifeln. Da aber diese nicht früher stattgefunden haben kann, als bis die vorbildliche Kultur geschaffen war, so können wir auch die Zeit der Entwicklung der Kunst Chinas annähernd bestimmen. Die mykenische Blütezeit war in der Mitte des 2. Jahrtausends, der Beginn im 3. Jahrtausend. Der Bericht in den ältesten chinesischen Chroniken über die Einführung der Kultur in China unter Huangti in den Jahren 2704—2595 v. Chr. ist daher nicht glaublich oder man müßte für China und Mykenä eine gemeinsame ältere Urform in einer verloren gegangenen Kultur annehmen. Eher ist es denkbar, daß Yü (2205—2198) die ersten Bronzegefäße gegossen hat, und sicher ist die erste Kulturblüte unter der Shangdynastie (1766 bis 1122), den Zeitgenossen der Mykener, möglich.

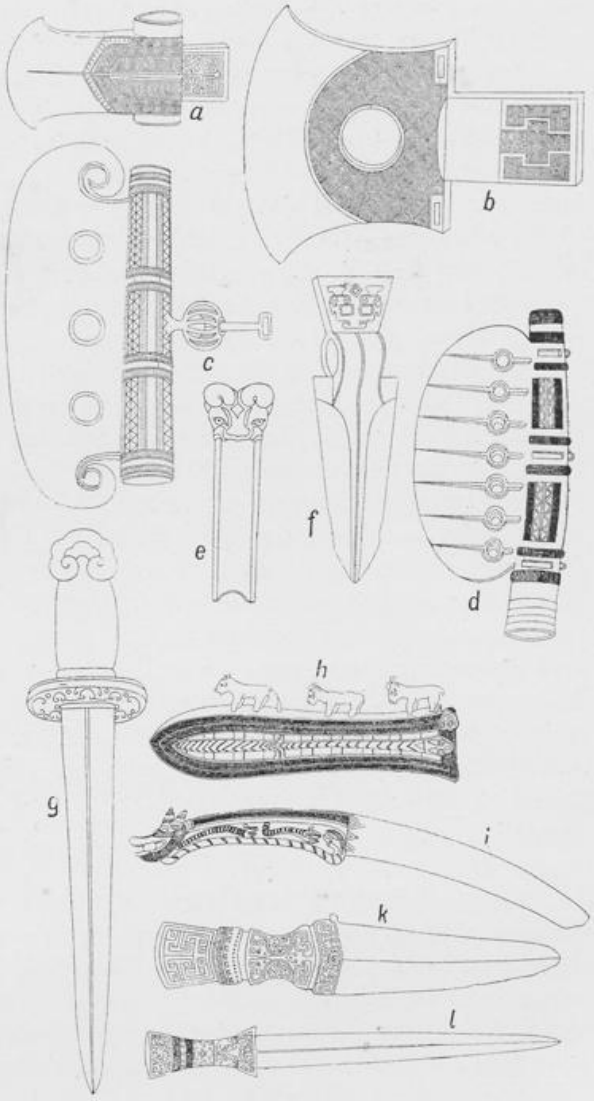


Abb. 13 *a, b, c, d, e, f* Beile mit Vorrichtung für den Stiel. *g, k, l* Dolche mit Handgriff, ( ) mit Stichblatt, *i* gebogenes Messer mit Tierkopf, *h* Ornament mit aufgesetzten Tierfiguren. Zeichnungen von Bronzen im Stile der Shang- und Choudynastie. 1766—249 v. Chr. (Aus: Seichin Kokkan)

Das ganze 2. Jahrtausend umspannt die Zeit, in der aus dürftigen Zuständen der vorhergehenden Perioden jene hohe Kultur entstand, die in Kreta blühte, weit über das griechische Festland und die Inseln verbreitet war, an der kleinasiatischen Küste entlang, sowie auf Sizilien nachgewiesen ist und die Grundlage schuf für die spätere Bronzezeit in ganz Europa und — China. Von den mächtigen Herrschern in den entferntesten Gegenden der Welt wurden Paläste errichtet und köstlicher Schmuck in den Schatzkammern aufgehäuft, aber der noch primitiven Kunst fehlte die Gottesgestalt und die volkstümliche Verbreitung.

Um die Wende des 2. Jahrtausends begann der Ruhm der mykenischen Kultur

zu sinken, es entstand ein Rückgang im Kunststil und im Handwerk. Zu gleicher Zeit begann auch die Macht der kaiserlichen Zentralgewalt in China unter der Choudynastie (1122—249 v. Chr.) nachzulassen. Das Kaiserreich bestand aus einer Reihe kleiner Feudalstaaten, die in blutigen Fehden sich untereinander bekämpften und das Reich verwüsteten. Gleichzeitig machten die Tatarenvölker im Westen und die südlichen Barbarenvölker kriegerische Schwierigkeiten.

Noch waren die Verbindungen mit dem Westen vorhanden, aber neue Ideen und Techniken wurden nicht von tatkräftigen Herrschern zum Wohle des Volkes eingeführt, sondern verschwenderische Wüstlinge auf dem Thron brachten fremdländische Kostbarkeiten zu ihrem Luxus und Vergnügen zusammen. Shousin (1154 bis 1123) legte einen Tierpark mit großen Kosten an und ließ die seltensten Tiere aufkaufen. Es ist wohl möglich, daß mancher fremdländische Gast den Bronzekünstlern als Vorbild gedient hat. Der Elefant kam in den damals noch nicht zu China gehörigen Ländern am Mittellauf des Yangtsekiang wild und gezähmt vor und scheint von dort in die chinesische Kunst übernommen zu sein.

Viel umstritten ist die Deutung des Berichtes über die weiten Reisen vom Kaiser Muwang (1001—947 v. Chr.) nach dem Westen. Forke [1]) hat in einer geistreichen Studie in dem Besuche bei der „Westlichen Königsmutter" (Siwangmu) eine Reise zu der zeitgenössischen Königin von Saba, der Freundin König Salomos, zu beweisen versucht. Ich halte sachlich den Besuch wohl für möglich, und die Beweise, soweit chinesische Schriften aus späterer Zeit überhaupt etwas beweisen können, lassen es denkbar erscheinen. Jedenfalls ist es für unsere Untersuchungen wichtig, festzustellen, daß der Verkehr mit dem Westen aufrechterhalten war und die Chinesen die Kenntnis fremder Länder und Sitten besaßen, ohne daß um die Wende des Jahrtausends ein neuer Einfluß in der Kunst zu erkennen ist. Die Berichte aus den fernen Reichen erzählten von wunderbaren Tieren, in denen Strauße und Papageien vermutet werden, und von der Wunderkraft eines westlichen Schwertes, das „Edelsteine wie Lehm" zerschnitt und vielleicht das erste Eisenschwert aus der damals bereits blühenden Waffenfabrikation in Damaskus war, das nach China kam, ohne daß man das Material verstand.

Zusammenfassung

Wir können annehmen, daß so wie in Europa auch in China die Kunst in der Bronzezeit des 2. Jahrtausends v. Chr. durch die Ausstrahlungen des mykenischen Kulturkreises hervorgerufen wurde. Die einmal überlieferten Anregungen und Vorbilder wurden dann in nationalem Stile umgestaltet.

Der festungsartige Kaiserpalast und die gewaltigen Grabbauten wurden eingeführt, aber die Kunst blieb rein dekorativ an der Oberfläche des Gegenstandes gebunden. Bronze war das ausschließliche Material der Waffen und Opfergefäße. Die Verzierung beschränkte sich auf lineare Ornamentik und Tierstilisierung. Die höchste Aufgabe der Kunst, die Darstellung der menschlichen Gestalt, blieb unbekannt.

---

[1]) *A. Forke,* Mu Wang und die Königin von Saba, Seminar f. oriental. Sprachen VII. 1904, S. 117 — Ablehnung von *Giles, Huber, Chavannes, Hirth* — Erwiderung: *Forke,* Se Wang Mu. Seminar f. oriental. Sprachen, 1906, IX I, S. 409—417.

III. Bronze-Eisenzeit

10. bis 5. Jahrhundert v. Chr.

Auf die Blütezeit des 2. Jahrtausends v. Chr. folgte ein künstlerischer Niedergang. Durch den raffinierten Luxus und die entnervende Verweichlichung, durch schlechte Verwaltung und tyrannische Willkür verlor die Zentralgewalt gegenüber den Feudalherren immer mehr an Ansehen. Die Pflege der Künste wurde durch die Aufstände und Kämpfe um die Macht abgelöst.

Es war das Schicksal aller Kulturen der Welt, in dem Moment zusammenzubrechen, in dem die innere Kraft, die einst die Macht und die Kultur geschaffen, verloren war und nur noch der äußere Pomp wie ein morscher Baum aufrecht stand. Die mykenische Kultur wurde von den tatkräftigen Doriern, die römische von jugendlichen Germanenvölkern gestürzt; immer waren es frische, fremdländische Kräfte, die auf den Trümmern der alten eine neue, herrlichere Kultur aufbauten. In China dagegen drangen keine jugendkräftigen Völker ein, sondern nach inneren Kämpfen, die das ganze Reich nur zu oft in blutige Schlachtfelder verwandelt haben, entstand immer von neuem aus eigener Mitte der siegreiche Herrscher und mit ihm eine verjüngte Kultur. Wenn aber fremde Barbarenvölker vorübergehend die Macht an sich rissen, so versagte ihre Kraft stets an dem passiven Widerstande der älteren Kultur.

In dieser Tatsache liegt einer der wesentlichsten Unterschiede zwischen der Kunstentwicklung Chinas und Europas. Während in Europa immer neue Völker unter verschiedenen geographischen, religiösen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnissen die führende Rolle übernahmen und immer neue Sprachen, Religionen, Sitten und Kunststile — wenn auch auf den Schultern der Vorgänger aufgebaut — aus dem jeweiligen Kulturmilieu des einzelnen Staates und der jeweiligen Zeit heraus entwickelten, blieben in dem chinesischen Reich die Grundelemente des 2. Jahrtausends für alle Zukunft erhalten und maßgebend. Neu eingeführte Religionen konnten den Dualismus des alttraditionellen Ahnen- und Naturkultus mit dem obersten Gott und die göttliche Stellung des Kaiser-Priesters mit seiner politischen Macht nicht erschüttern, und dadurch blieb wiederum der alte überlieferte Kunststil der Bronzezeit für den heiligen Kultus erhalten.

Das Verharren in den überlieferten Sitten konnte nicht erschüttert werden, als im 7. Jahrhundert v. Chr. das Eisen kennen gelernt und etwa seit dem 5. Jahrhundert verwendet wurde. Allerdings scheint die Einführung nur sehr langsam vor sich gegangen und aus Mangel an Material und Beherrschung der Technik zuerst nur für kleine Sächelchen angewendet zu sein. Landwirtschaftliche und häusliche Geräte, Frauenmesser und -nadeln werden erwähnt, aber noch nicht Waffen, da die Herstellung der scharfen Schneide Schwierigkeiten bereitete. Um 500 v. Chr. werden noch Eisenschwerter, die offenbar importiert waren, als Wunderwerke bezeichnet. Eisen war noch 119 v. Chr. so selten, daß die Regierung ein Eisenmonopol einführen wollte.

Da in China nur Kriege der Fürsten untereinander oder gegen noch schlechter ausgerüstete Steppenvölker geführt wurden, so genügten die Lanzen- und Pfeilspitzen, sowie die Dolche aus Bronze, und die kriegerische Notwendigkeit, das teurere Material zu verwenden, war nicht vorhanden. Die mangelhafte Bewaffnung der barbarischen Nachbarvölker verlangte während Jahrtausenden keine Verbesserungen in den Schutz- und Angriffswaffen, so daß die Einführung des Eisens keinen wesentlichen Einfluß ausüben konnte. Die Barbarenvölker haben noch lange Zeit später ausschließlich Bronzewaffen verwendet. Dazu kam, daß die Entscheidung meist durch die Überlegenheit an Menschenzahl herbeigeführt wurde und nicht durch die Tapferkeit der einzelnen Krieger.

Höherstehende Kulturvölker waren nicht unmittelbare Nachbarn, und der Verkehr mit den Fernwohnenden konnte sich nur auf den Austausch einzelner Gebrauchsartikel in einem friedlichen Handel beschränken und keine umwälzenden Neuerungen herbeiführen. Dazu kam, daß Bronze besonders nach Eroberung der Manstaaten zunächst reichlich vorhanden war. Auf die Kunst scheint das Eisen auch in der späteren Zeit gar keinen Einfluß ausgeübt zu haben. Bronze blieb immer das begehrte Material. Alle Opfergefäße, Glocken, Spiegel und sonstige kunstvolle Metallarbeiten sind ausschließlich in Bronze hergestellt.

Von dem herrlichen Aufblühen griechischer Kultur, von dem Zuge Alexanders des Großen, von dem Übergang zum massiven Steinbau, von der phantasievollen Gestaltung der Götter des Olymps, von ihrer Darstellung in Menschengestalt, von dem Ersatz der Bronze durch Marmorbildwerke dringt damals keine Kunde nach der Kulturoase im fernen Osten. Durch ungeheure wüste Gebiete und unübersteigbare Gebirge und vor allem durch einen Kreis kriegsstarker, aber unzivilisierter Barbarenvölker bleibt China zunächst von den Kulturen des Westens und Südens für Jahrhunderte getrennt.

In China entsteht, vielleicht aus den gleichen älteren Ansätzen wie in Griechenland, eine Poesie und Geschichtserzählung. Aber die Gedichte beschränken sich wie die Bronzegefäße und Ornamente auf wenige immer wiederholte Motive, und die Geschichtsbücher sind langweilige Annalen mit Erzählungen von Intrigen und Morden am Hof, von blutigen Kämpfen und sinnlosem Hinschlachten der Besiegten. Es fehlt der göttliche Homer, um die Taten der Vorfahren in poetisch verklärter Gestalt zu formen. Vielleicht waren auch die Taten selbst daran schuld, da niemals der Kampf um stolze Königsburgen galt und niemals ein glänzendes Palastleben zu schildern war. Die Bruderkämpfe zwischen den Bauernvölkern Chinas und mit den Reitervölkern der Steppe sind sicher sehr viel nüchterner gewesen.

Wie auf den Bronzegefäßen immer dieselben dekorativen Ornamente angebracht sind, so herrscht in der Poesie eine Vorliebe für stereotype Bilder, welche sich immer und immer wiederholen. Und wie bei den überlieferten Formen und Sitten ein starres Festhalten, selbst bei den kleinsten Momenten, beobachtet wird, so beschreibt auch die Poesie die Äußerlichkeiten und das Nebensächliche mit besonderer Vorliebe. Wie die Opfergeräte des Kaisers identifiziert werden mit der kaiserlichen Macht, so werden eine Reihe von sachlichen Dingen gleichbedeutend mit der Charakterisierung der Menschen verwendet. Es fehlt die Anregung neuer Ideen; der Stil der Ausführung ändert sich, aber nur innerhalb der aus der Bronzezeit überlieferten Traditionen. So entsteht eine einseitige, pedantische Kultur, die von der Vielseitigkeit Europas allmählich weit überflügelt wird.

Um die Mitte des Jahrtausends — als ziemlich gleichzeitig, aber völlig unbeeinflußt voneinander, die großen Philosophen in Griechenland und der Religionsstifter Buddha in Indien lehrten — erlebte China eine Blüte seiner Philosophie. Laotse beschäftigte sich mit übersinnlichen Dingen, und trotz vieler feinsinnigen

und tiefen Gedanken ist seine sehr einflußreiche Lehre — der Taoismus — von Zauber und Aberglauben später so völlig überwuchert, daß sie keine Religion in unserem Sinne darstellt. Seine Einwirkung auf die Kunst ist herzlich unbedeutend; erst später werden buddhistische und andere Kunstformen vom Taoismus einfach übernommen und nur inhaltlich, nicht ästhetisch, etwas umgeformt.

Von tiefgreifender Wirkung sind die klassischen Werke von Konfuzius (551—501 v. Chr.). Er beschäftigt sich nicht mit übersinnlichen Dingen. Seine Lehren vertreten moralische Grundsätze, aufgebaut auf der Ahnenverehrung und der natürlichen Voraussetzung, daß die Ahnen durch ein tugendhaftes Leben der Verehrung würdig waren. Wie wir von der „guten alten Zeit" sprechen, so ergehen sich die chinesischen Schriftsteller immer wieder in dem Vergleich der bösen Menschen in der Gegenwart mit den guten und edlen der Vergangenheit, aus deren wahren oder erdichteten Handlungen sie die Lehren für die Gegenwart ableiten.

Die sogenannten „klassischen Bücher" sind eigentlich gar nicht von Konfuzius selbst geschrieben. Die „Fünf Kanonischen Bücher" (Wuking) stammen aus der vorkonfuzianischen Zeit und sind nur von ihm gesammelt, redigiert und herausgegeben, während die „Vier Bücher" (Szeshu) erst nach seinem Tode geschrieben sind und sich mit seinem Leben und seinen Lehren befassen. Ich stimme Hirth vollkommen bei, wenn er glaubt, daß viele der Gespräche in dem „Kanon der Urkunden" (Shuking) erst von Konfuzius erfunden und gleichsam in dramatischer Form den Alten in den Mund gelegt sind, um besser zu wirken. Neben diesen Annalen der chinesischen Reichsgeschichte veröffentlichte er auch die Annalen seines Vaterstaates Lu unter dem Titel „Frühling und Herbst" (Chuntsiu). Diese Geschichtsbücher bilden im wesentlichen die Grundlagen unserer Kenntnis aus der alten Zeit, da ältere Texte, die wahrscheinlich existiert haben werden, verloren gegangen sind. Die nüchterne und sachliche Schilderung hat der Kunst viele Vorbilder gegeben, aber ihre Darstellung bleibt meist ebenso sachlich erzählend wie der Text. Konfuzius fehlte die Phantasie des Dichters, er war Verwaltungsbeamter im praktischen Leben, und daher sah er nur die nackten Tatsachen und verkittete sie mit weisheittriefenden Sentenzen, um pädagogisch zu wirken. Wenn Konfuzius ein Homer gewesen wäre, hätte die Kunst vielleicht eine Entwicklung wie in Griechenland genommen.

Das von Wönwang (1182—1135 v. Chr.) verfaßte und ebenfalls den Konfuziusbüchern zugehörende Werk „Das Buch der Wandlungen" (Yiking) hat eine große Bedeutung für die symbolische Kunst in China erlangt. In ihm ist in oft mysteriöser Weise der Dualismus der Welt, das männliche (yang) und weibliche (yin) Prinzip, auseinandergesetzt. Alles Gute und Große in der Welt ist männlich und alles andere ist weiblich. Himmel und Sonne ist männlich, aber Erde und Mond weiblich. Als eine symbolische Darstellung dieser Idee ergeben sich die acht heiligen Zeichen (Pakua), die ein sehr häufiges Symbol des chinesischen Kunstgewerbes sind. Die gerade Linie bedeutet das männliche, die geteilte Linie das weibliche Prinzip. Jedes Element in der Welt enthält ein gewisses Verhältnis von yang und yin, woraus sich folgende Zusammenstellung ergibt:

☰	Himmel	☲	Feuer, Licht, Hitze
☷	Erde	☵	Wasser, flüssiges Element
☳	Donner	☴	Dampf
☶	Berge und Hügel	☱	Wind

Diese spezifisch chinesische Art, philosophische Gedanken durch symbolische Zeichen auszudrücken, bewirkte in seiner umgekehrten Wirkung, daß in der späteren Zeit jedem Zeichen und Bilde wiederum philosophische Beziehungen unterlegt und recht oft willkürlich hineingeheimnist wurden.

Der „Kanon der Lieder“ (Shiking) enthält eine Sammlung von Versen, die bis zum 12. Jahrhundert v. Chr. zurückdatiert sind. Diese klassischen Gedichte werden bei jedem gebildeten Chinesen als bekannt vorausgesetzt. Zahlreiche Bilder sind nur an Hand der verschiedenen Andeutungen in den Gedichten, die bis zur Tangzeit wesentlich vermehrt worden sind, zu verstehen. Wenn z. B. im Altertum der damaligen Form entsprechend stets nur vom „mondrunden“ Fächer gesprochen wird, so bleibt diese Fächerform noch heute für die Bilder vornehmer Frauen maßgebend, wenn auch längst der Faltenfächer eingeführt ist. Die dargestellte Frau würde ohne dieses Symbol der Frauentugend gleichsam als minderwertig erscheinen. Für die Pferde gelten Schimmel oder Füchse am vornehmsten, und so sehen wir noch in der Mingzeit (Taf. IX, *c*) als Zeichen der Vornehmheit den Schimmel gemalt. Es ist, als wenn die bezeichnenden Beiwörter Homers, des Zeitgenossen dieser Gedichte, für unsere modernen Maler maßgebend sein sollten! In China ist die einmal entstandene Idee und Sitte niemals verworfen worden.

Aber nicht nur die Menschendinge, sondern auch die ewig wechselnde Natur sind in einen Kreis von feststehenden Anschauungen gebannt. So schwanken die Weiden im Frühlingswind, während der Herbstwind in die Kammer weht; vom Norden kommt der kalte und vom Süden der sanfte Wind; der Pfirsichbaum ist stets in Blüte, der Sorbenbaum schattenreich und die Hirse ährenschwer. Die wilden Gänse schreien im Chor, und die Enten schwimmen paarweise als Symbol der ehelichen Treue. Die Maler sind bis zum heutigen Tage an diese Vorstellungen gebunden, etwa wie die Heiligen der christlichen Kirche Gewänder von bestimmten Farben tragen und bestimmte Stellungen einnehmen müssen. Die Form, die vor 3000 Jahren ein Dichter zufällig oder in der Beobachtung der Natur seinen Versen gab, hat die zwingende Kraft eines unabänderlichen Kanons erhalten. Daher in der Malerei die stetige Wiederholung gewisser Motive.

Andererseits haben diese oft herrlichen Gedichte aus einer Zeit, da alles Leben sich auf dem Lande abspielte, jene feine und sorgfältige Naturbeobachtung bedingt, die der europäischen lange Zeit weit überlegen war. Der Chinese will nicht nur den ungefähren Eindruck des Baumes oder des Tieres in bezug auf Farbe oder Form hervorrufen, nicht nur eine zufällige Darstellung geben, sondern er hat die Bewegung des Bambus oder des Reihers und den Wechsel, den Jahreszeit und Alter hervorgerufen, genau beobachtet. Und was die Dichter zuerst in Formen gefaßt, das haben die Maler später auf Seide übertragen. Unzählige Studien nach der Natur haben sie gemacht oder nach den Vorlagen großer Meister kopiert, um so das Typische in Bewegung und Farbe herauszufinden. Daher ist es kein Zufall, wenn die Enten stets paarweise und die Gänse im Chor gemalt werden, sondern nach sorgfältiger Beobachtung ist es die für die Tiere charakteristische Lebensweise.

Bekannt ist, [1]) daß selbst ein Goethe von der chinesischen Literatur angeregt worden ist. In seinen Gesprächen mit Eckermann sagt er: „Es ist bei ihnen (den chinesischen Dichtern) alles verständig, bürgerlich, ohne große Leidenschaft und poetischen Schwung und hat daher so viel Ähnlichkeit mit meinem ‚Hermann und Dorothea‘.“ „Es unterscheidet sich aber wieder dadurch, daß bei ihnen die äußere Natur neben den menschlichen Figuren immer mitlebt. Die Goldfische in den Teichen hört man immer plätschern, die Vögel auf den Zweigen singen immerfort, der Tag ist immer heiter und sonnig, die Nacht immer klar.“

Ein derartiger Einfluß der Poesie oder, richtiger gesagt, gewisser alter Gedichte bis auf den heutigen Tag ist natürlich nur möglich, weil nach Konfuzius in den letzten 2300 Jahren kein Genie gelebt hat, das die Autorität besessen hätte, diese

[1]) *Fr. Andreae,* China und das achtzehnte Jahrhundert. Schmollerfestschrift 1908.

alten Ideen durch neue zu ersetzen. Das ewige Hinschauen nach dem Alten hat die Kraft, Neues zu schaffen, untergraben.

Am typischsten für diesen Zopf der Tradition ist das fünfte der heiligen Bücher, „Der Kanon der Gebräuche" (Liki), in dem bis in das kleinste Detail alle Regeln niedergeschrieben sind, die der Chinese im täglichen Leben beachten soll. Es ist ein Zeremonienkodex für den Privatmann.

Haben die Geschichtsbücher die Moral, die Gedichte die Empfindungswelt in feste Formen geschmiedet, so finden wir hier Vorschriften, die jene typischen Formelmenschen schufen, als welche uns die Chinesen stets erscheinen. Die leere Form erhält eine fast heilige Bedeutung, und nach dem Geiste, der sie schuf, wird nicht gefragt. Deshalb können Bilder von vor 1000 Jahren vortreffliche Illustrationen für heutige Verhältnisse sein und umgekehrt.

5. bis 3. Jahrhundert v. Chr.

Die politischen Verhältnisse hatten die Kräfte des Reiches immer mehr zersplittert. Kleine selbständige Staaten an den Grenzen erweiterten ihre Gebiete auf Kosten der umliegenden Barbarenstämme. Am Yangtsefluß hatte sich ein neuer Manstaat unter der Leitung von chinesischen Abkömmlingen gebildet, die chinesische Verwaltung und Sitten einführten, so daß die chinesische Kultur in diese Barbarenvölker einzudringen begann. Ähnliche Verhältnisse entstanden im Westen und Norden. Jahrhundertelang dauerten die blutigen Kriege der Feudalstaaten untereinander.

Es scheint, daß damals in Zentral- und Nordasien große Bewegungen unter den Steppenvölkern stattfanden. Wir hören von verschiedenen Völkern, die als Skythen, Geten, Yuechi, Hunnen u. s. w. auf dem historischen Schauplatz nacheinander erscheinen, aber wir werden uns wohl hüten müssen, und zwar je später die Zeit, um so sorgsamer, diese Namen und ähnliche als „politische oder gar ethnologische Einheiten erkennen zu wollen: sie bezeichnen durcheinander geworfene Völkerschaften des inneren Asiens, die sich schon in weit zurückliegenden Zeiten wiederholt in ihrem unruhigen Berg- und Steppenleben voneinander losgelöst haben und neue Verbindungen eingegangen sein mögen. Die Namen, die gewiß einst eine viel engere Bedeutung gehabt haben, sind dauernder gewesen als die Rassen oder Volkseinheiten, und nur selten mögen sie uns als Führer dienen, um den Weg zu diesen letzteren zurückzufinden." [1])

Diese Grenzvölker begannen sogar einen Einfluß auf chinesische Sitten auszuüben, indem Wuling (329—299 v. Chr.) [2]) das chinesische Staatsgewand durch das tatarische ersetzte, das mit seinen kurzen Schaftstiefeln an Stelle der Strohsandalen und mit seinem mehr anliegenden Rock an Stelle der weiten, behindernden Ärmel für schnelle Bewegungen des Körpers besser geeignet war. Noch wichtiger war die Einführung der Kavallerie nach dem Beispiel der Reitervölker der Steppen mit ihrem Bogenschießen vom Pferde aus, anstatt von dem schwerfälligen Kriegswagen. Mit der kriegsmäßigen Verwendung der Pferde dürfte auch der Sattel und der Steigbügel aus dem Innern Asiens nach China gelangt sein. Die in China übliche Wagenform, die als Staatswagen des Kaisers noch im letzten Jahrhundert gebraucht wurde, finden wir ganz ähnlich auf dem berühmten Mosaik der

---

[1]) *O. Franke*, Beiträge aus chinesischen Quellen zur Kenntnis der Türk-Völker und Skythen Zentralasiens. K. Preuß. Akademie d. Wissenschaften, Berlin 1904, S. 45.

[2]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, 1909, S. 216. — *Chavannes*, Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, Bd. V, S. 73. Auch bei Franke und Hirth.

Alexanderschlacht in Pompeji vom König Darius benutzt, während Alexander reitet.[1]) Der Kampf vom Wagen war die allgemeine Kriegssitte der älteren Welt, die von der leichten Reiterei abgelöst wurde.

Die Auflösung Zentralasiens in verschiedene Staaten hatte für China noch eine viel weiter gehende Bedeutung. Die seßhaft gewordenen Völker bildeten die Brücke, über welche neue Einflüsse aus dem Westen nach Osten drangen; allerdings war dieser Verkehr nur indirekt durch die Zwischenhand der Zentralstaaten vermittelt. Da wir die Kulturen der Mittelvölker selbst nur oberflächlich, oft gar nicht kennen, so ist es gewagt, eine Rekonstruktion der verschiedenen Beziehungen zu versuchen, aber wenn wir auch die Quellen des neuen Kulturstromes nicht entdecken können, so sind wir doch in der Lage, seine Wirkungen festzulegen. Im wesentlichen können wir den Einfluß eines nördlichen — sibirisch-skythischen — und eines westlichen — mittelasiatischen — Mischstils unterscheiden. Da der letztere zwar im 4. Jahrhundert beginnt, aber seinen Haupteinfluß erst in der folgenden Zeit ausübt, so werde ich ihn bei Erörterung der Kunst während der Hanzeit im folgenden Abschnitt behandeln.

Skythischer Einfluß

Aus der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. sind reiche Schätze in Sibirien und Südrußland gefunden, die von einer hohen Kultur der dortigen angesiedelten Skythenvölker zeugen. Die Küsten des Schwarzen Meeres bildeten die Kornkammern der Griechen. Reiche Städte entstanden, die griechische Luxusartikel gegen die Landesprodukte austauschten. Reiche Gold- und Silberfunde beweisen die Blüte dieser Länder im 5. bis 2. Jahrhundert v. Chr. Infolge des Reichtums erlangten die Skythen allmählich eine politische Macht.[2]) Aus ihrer Heimat Nordasien hatten sie ihre Sitten, Kleider und eigenartigen Kunstformen mitgebracht, die teilweise neben dem griechischen Einfluß als Eigenarten erhalten blieben.

Neben klassischen Arbeiten vollendeter Griechenkunst, mit sehr sorgfältigen und naturwahren Darstellungen des Barbarenlebens in der Steppe, sind auch solche gefunden, die einen in Europa völlig fremden Stil der Urheimat ihrer Verfertiger erkennen lassen und mit chinesischen Formen Ähnlichkeiten aufweisen. In den Hosen und kurzen Röcken erkennen wir die Tracht jener Reitervölker wieder, die der König Wuling angenommen hatte. Der starke, gebogene, kleine Reiterbogen im breiten Futteral, das den halben Bogen bedeckt, ist dem mongolisch-chinesischen nahe verwandt. Eine eigenartige Vorliebe für die Verzierung mit Tierköpfen erinnert an die frühe chinesische Bronzezeit, wo wir ein Messer in ähnlicher Art kennen gelernt haben (Abb. 13, *i*). Andererseits war der mykenische Grabhügel, der bei skythischen Königsgräbern in gewaltigen Dimensionen wie in China und Japan ausgeführt wurde, in der griechischen Kultur Südrußlands ein Fremdling aus Asien.

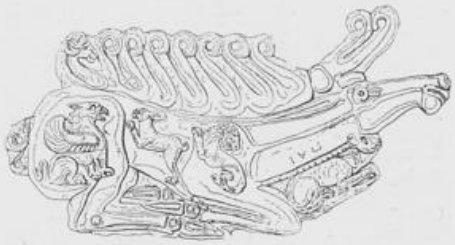
Ganz besonders charakteristisch ist die häufige Darstellung von Hirschen mit gewaltigen Geweihen, offenbar die am meisten geschätzte Jagdbeute. In der plastischen Darstellung wird das Geweih auf dem Rücken des liegenden Tieres langgelegt, wodurch die kurzen Haken nach vorn wegstehen (Abb. 14). In anderen Dar-

[1]) Abbildung beider Wagen vgl. *Münsterberg*, Kunst und Kunsthandwerk. Wien, IX. Jahrg. 1908, Heft 1, S. 307, Abb. 10, und *Münsterberg*, Influences occidentales dans l'art de l'Extrême-Orient, Revue des Etudes Ethnographiques et Sociologiques, 1909.

[2]) *Reinach, Kondakof* und *Tolstoi*, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892. — Russische Ausgabe: *Kondakof* und *Tolstoi*, Ruskia drevuosti. — *Heikel*, Antiquités de la Sibérie occidentale, conservées dans les musées de Tomsk, de Tobolsk, de Tiumen, d'Ekatérinebourg, de Moscou et d'Helsingfors, Helsingfors 1894.

stellungen ist das Geweih zu einem eigenartigen Ornament stilisiert (Abb. 15). Als eine chinesische Ausbildung dieses Nomadenmotivs des Hirsches oder Renntieres müssen wir eine alte Opfergefäßform erkennen (Abb. 16). Eigenartig erscheint die skythische Umgestaltung der Geweihenden, häufig auch des Schwanzes, in Schlangenkörper mit Raubvogelköpfen, und die Verzierung der Körperfläche mit anderen kleinen Tiergestalten (Abb. 15); eine ähnliche Stilisierung in völlig sinnloser Weise finden wir auch bei vielen chinesischen Bronzen. So sehen wir den Henkel zu einer Tiergestalt geformt (Abb. 16), und auf dem Gefäß die Stelle des Hauptgeweihs durch ein kleines plastisches Tier und durch Reliefornamente auf dem Deckel angedeutet, während die Vorderstangen abgestumpft geblieben sind.

14



15

16

Abb. 14—16 14 Liegender Hirsch, Gold, gefunden in Sibirien 1688. Zeichnung nach Nikolas Witsen, Aus Nord-en-Oost-Tartarye 1692. 15 Liegender Hirsch stilisiert mit Tierbildern, Goldplatte getrieben, aus dem Tumulus zu Kul-Oba, Südrußland, skythische Arbeit, Stil 5. Jahrh. v. Chr. 16 Chinesisches Opfergefäß mit Deckel in stilisierter Form eines liegenden Hirsches, Bronze, reich verziert mit Ornamenten und kleinem Tier, um 1000 n. Chr.
(Aus: 14, 15 Reinach, Kondakof, Tolstoi, Russie méridionale, S. 308, 16 Kokka, Heft 163)

In der chinesischen Literatur werden im 7. Jahrhundert v. Chr. Metallspiegel als Schmuck des Gürtels und im 4. Jahrhundert für Toilettenzwecke erwähnt,[1]) die stets[2]) in runder Gestalt ohne irgend eine andere Verzierung als einen durchlochten Knopf in der Mitte zum Befestigen der Kordel waren. Ganz ähnliche Metallscheiben, poliert, ohne Ornament, aber mit dem Knopf in der Mitte, kommen häufig sowohl in Sibirien und im Kaukasus, als im südlichen Rußland vor. Der älteste Fund stammt aus einem skythischen Tumulus im Bezirk Kiew, der bis zum 6. Jahrhundert v. Chr. zurückdatiert werden kann. Dagegen sind in den skythischen Fürstengräbern mit kostbaren griechischen Gold- und Silberschätzen runde Metallspiegel gefunden, bei denen an Stelle des Schnurknopfes stets ein, wiederum in China unbekannter, Handgriff nach griechischem Muster angegossen ist. Hieraus können wir den Schluß ziehen, daß der volkstümliche runde Spiegel mit Schnurknopf schon bei der Einwanderung nach Rußland aus Asien mitgebracht wurde und der Fürstenspiegel mit Handgriff unter griechischem Einfluß entstand. In der Völkerwanderungszeit gehört der runde Spiegel zu den gewöhnlichen Beigaben der Gräber in Ungarn und Niederösterreich. Dagegen ist eine gleiche Form in der übrigen Welt unbekannt.

Auf mit Tierrelief verzierten Spiegeln Chinas angeblich aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. ist der Knopf in der Mitte häufig durch ein vierfüßiges Tier ersetzt, unter dessen Bauch die Kordel durchgezogen wird (Abb. 37, 39). Auch in Sibirien finden

[1]) *Hirth*, Chinese metallic mirrors with notes on some ancient specimens of the Musée Guimet, Paris. Boas anniversary, New York 1907.

[2]) *Reinecke*, Ueber einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises. Ztschr. f. Ethnologie 1897, Heft 5.

sich zwar keine Tierreliefs, wohl aber Vierfüßler an Stelle des Knopfes. Die Stilisierung dieser Tierfiguren im Vergleich mit zahlreichen anderen skythisch-sibirischen Objekten läßt die skythische Fabrikation erkennen. Daneben kommen auch einfache geometrische Reliefornamente vor, die sich ebenfalls in China finden.

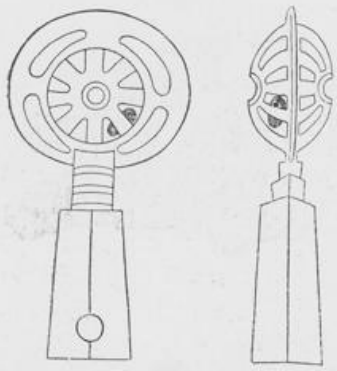


Abb. 17 u. 18 Chinesisches Klapperinstrument, Zeichnung nach Föng Yünpöng, Kinchiso, gedruckt 1822, Abteilung der „Metallarbeiten" (Kinso) Bd. III, S. 61 (Aus: Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas)

Es gibt skythische Bronzekessel, die in ihrer bauchigen Form und dem hohen Fuß offenbar lokalen Töpfereicharakter tragen, aber doch wesentliche Merkmale gemeinsam mit chinesischen Weihkesseln besitzen, nämlich den dicken, schweren Guß und die auf dem Rande senkrecht stehenden, aus einem Stück mitgegossenen Griffe (Abb. 4).

In China kommen Rasselinstrumente[1]) (Abb. 17 und 18) vor, die merkwürdige Ähnlichkeiten mit skythischen Stangenbekrönungen aus Bronze in Form eines durchbrochenen Hohlkörpers mit klapperndder Kugel haben. Sie kommen in großer Anzahl in Sibirien, Südrußland, auch aus späterer Zeit in Rumänien und Ungarn vor.

Ein ebenfalls sehr charakteristisches Instrument sind sibirische Bronzemesser (Abb. 19), die sich von den meisten prähistorischen Messern in wesentlichen Punkten unterscheiden. Trotz der verschiedenen Größen haben sie alle ein gemeinsames Merkmal in der gegen die Schneide zu gerichteten Biegung oder vielmehr Knickung an der Stelle, wo der Griff zur Schneide übergeht. Derartige zahlreich in sibirischen Museen aufbewahrte Messer zeigen an ihrer Ornamentik die Entstehungszeit aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. In China sind zwar diese Messer nicht im Original gefunden worden, aber das will nichts beweisen, da bisher keine Ausgrabungen gemacht worden sind. Jedenfalls kann die Verwendung auch im Osten angenommen werden, da ungefähr gleichzeitig eine Form von Messergeld[2]) (Abb. 20, 21) aus Bronze aufkommt, die ebenfalls den charakteristischen Knick aufweist. Wenn die Schneide etwas breiter als bei den sibirischen Messern ist, so kann das entweder eine chinesische Lokalform gewesen sein oder die Breite wurde dem Werte des Geldstückes angepaßt. Auch das Loch im Handgriff des Skythenmessers findet sich hier zum Aufreihen der Messermünzen wieder, bis in der immer mehr handlichen Abrundung der Form und dem immer mehr verringerten Werte des Einzelstückes nur noch die Grifföse übrig blieb und das durchlochte, noch heute im Kurs befindliche „Cash" entstand.

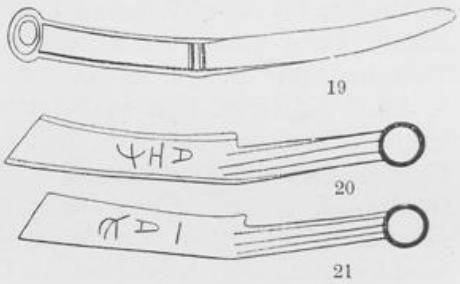


Abb. 19—21 19 Bronzemesser aus Sibirien, nach Martin, L'âge du Bronze, XIII; 20, 21 Chinesische Messermünzen nach Föng Yünpöng, Kinchiso, gedruckt 1822, Bd. IV, S. 23 (Aus: Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas)

---

[1]) Diese Rasselstäbe entstammen wahrscheinlich dem gleichen Ideenkreise des Befruchtungsglaubens, wie ähnliche Instrumente (chicauaztli) bei den Mexikanern und den Indiern (vgl. Abb. 3, 4b bei *Reitzenstein*, Kausalzusammenhang zwischen Geschlechtsverkehr und Empfängnis, Ztschr. f. Ethnologie, 1909, Heft V, S. 655 u. 657).

[2]) *Terrien de Lacoupérie*, Catalogue of Chinese coins from the VII. Century. B C to A D 621, including the series in the British Museum, London 1892. — Abbildung bei *Reinach*, La représentation du galop, S. 89, Fig. 142—144.

Die Frage, wann zuerst der Drache in China dargestellt wurde, ist noch nicht möglich zu beantworten. Vielleicht werden weitere Ausgrabungen besseres Material geben. Jedenfalls sind verschiedene Vorbilder maßgebend gewesen, die vom chinesischen Geist im Laufe der Jahrhunderte ineinander verschmolzen sind. Daher kommt es auch, daß es ganz verschiedene Darstellungen gibt und daß gewisse Auffassungen für bestimmte Techniken bevorzugt werden. An Hand des vorliegenden Materials können wir feststellen, daß in vorbuddhistischer Zeit der Drachenkopf sowie der gekrümmte Vierfüßler und Reptilienleib mit Drachenkopf häufig verwendet wird. Wenn auch die Herstellungszeiten für die einzelnen Fundstücke schwer festzustellen sind, so dürfen wir ein gemeinsames älteres Vorbild in der Formung für die Verzierung des Brunnengefäßes (Abb. 40) sowie für den Griff der Kochtöpfe (Abb. 63) annehmen.

Abb. 22 Aufsteigendes „Drachen"paar, stilisierte Steinböcke, mit Pflanzenornament in der Mitte, Goldblech getrieben, skythisch, ausgegraben im Hügelgrabe in Südrußland, 5. bis 2. Jahrhundert (Aus: Reinach, Kondakof und Tolstoi, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892)

Ein in der späteren chinesischen Kunst sehr beliebtes Motiv sind zwei gegenüberstehende, sich aufbäumende Drachen, die in ihren aufgesperrten Mäulern ein Glückssymbol, meist eine Kugel, halten. Viereckige Platten (Abb. 22) mit dem ganz gleichen Motiv finden wir bereits bei den Skythen. [1]) Auf den ersten Blick erscheint die Arbeit, besonders in der Tierstilisierung, chinesisch, aber bei genauerer Betrachtung finden wir doch Unterschiede. Die Ausführung in Gold und die Inkrustierung mit Emaille war im alten China noch unbekannt und weist nach der viel höher entwickelten Technik im Westen; ebenso ist die Ornamentik dem alten China fremd, denn an Stelle des Glückssymbols sind emporwachsende Pflanzenornamente verwendet, die sicher in mißverstandener Stilisierung eine Erinnerung an den Lebensbaum der alten assyrisch-persischen Kunst darstellen sollen. Die ganz ähnlichen Formen (Abb. 23 und 24), die wir an Schwertgriffen in den Dolmen Japans finden, zeigen, wie dieses Motiv vom Schwarzen Meer bis zu den Inseln Japans verbreitet war.

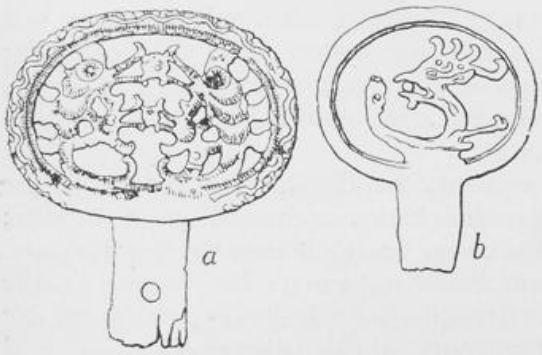


Abb. 23 u. 24 Schwertgriffe aus Kupfer, vergoldet, durchbrochen, aus den Dolmen Japans, vor dem 4. Jahrhundert. *a* aufsteigende „Drachen"paare mit Kugel im Maul; *b* Raubvogelkopf mit stilisiertem Schopf und Kugel im Schnabel
(Nach Shakosuroku aus Joly, Introduction à l'étude des montures de sabres japonais, Société Franco-Japonaise de Paris, März 1909)

Die Skythen trugen am Gürtel einen geraden, spitz zulaufenden langen Dolch, dessen Scheide einen auffallend breiten Ansatz am oberen Ende hatte. Diese Form

[1]) *Reinach, Kondakof* und *Tolstoi,* Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892, Fig. 346, 347.

findet sich auch auf altpersischen Reliefs[1]) und entspricht dem modernen indischen Dolch und dem Kris der Malaien. Wahrscheinlich wurde er auch in China gebraucht, aber dort wurden die Dolchformen der Bronzezeit in den letzten Jahrhunderten durch das lange Eisenschwert völlig verdrängt, und nur vereinzelte Bronzedolche (Abb. 13), aber gar keine Scheiden sind in alten Büchern zufällig abgebildet. Originalstücke fehlen und dürften nicht früher bekannt werden, als bis systematische Ausgrabungen uns über die präbuddhistische Zeit genauer unterrichten können.

Aus Abbildungen können wir nicht nur die Übereinstimmung der Bogenformen, sondern sogar ihre eigenartige Benutzung feststellen. Zwei Stellungen sind bei dem Bogenschützen von charakteristischer Bedeutung, einmal das Spannen der Sehne auf dem Bogen und das Anfassen der Sehne zum Zurückziehen beim Schuß. Auf einer skythischen Vase[2]) sehen wir einen Bogenspanner, auf seinem rechten Fuße kniend, während der linke nach vorn ausgestreckt ist. Der Bogen ist mit der Biegung nach oben unter die linke Kniekehle geschoben. Das eine Ende liegt auf dem rechten Schenkel oben zum Gegendruck fest an, während das andere, freistehende Ende von der linken Hand erfaßt und um die Kniekehle als Drehpunkt nach oben gebogen wird, so daß die rechte Hand die an einer Seite des Bogens aufgesteckte Sehne an der anderen Seite befestigen kann. Diese merkwürdige Verwendung der Beine zur Spannung der Bogen ist noch heute in China üblich.[3]) Andererseits finden wir auf dem berühmten Äginetengiebel, der in München aufgestellt ist, und auf griechischen Vasenscherben Bogenschützen, die genau wie die Skythen auf obiger Vase auf dem rechten Knie knien und den linken Fuß vorstrecken. Buchner weist auf die Übereinstimmung des Griffes beim Anziehen der Sehne zum Schuß zwischen dem äginetischen und dem mongolisch-japanischen Bogenschützen hin. In Europa, soweit Bogenschießen als Sport geübt wird, sowie in Kamerun — da andere Beobachtungen noch fehlen — wird die Sehne mit zwei oder mehreren Fingern der Hand unter Freilassung des Daumens angezogen. Dagegen in Asien wird gerade mit dem Daumen, dessen Kraft durch Überlegen von einem oder zwei Fingern verstärkt wird, das Anziehen bewirkt. Der Einschnitt der Sehne in den Daumen wird bei den Türken und Chinesen durch einen Daumenring, bei den Japanern durch einen Handschuh geschützt. Ebenfalls bei den Bogenschützen des Äginetenfrieses wird der Daumen benutzt.

Das Bogenschießen, die Tugend der mykenischen Helden Homers, war in der Mitte des 1. Jahrtausends v. Chr. bei den Griechen kein vornehmes Handwerk mehr; häufig wurden Skythen dafür angestellt. Auf einem Vasenscherben[4]) sehen wir einen Bogenschützen, bei dem Stellung, Bogenform, Sehne mit runder Öse, breiter Köcher genau wie bei den Skythen abgebildet ist. Auch die hohe Lederkappe in Form der Revolutionsmütze mit dem tiefen Nackenschutz ähnelt der skythischen, und besonders auffallend sind verzierte Streifen längs der Hosennaht, die bei den Lederkleidern der Skythen üblich waren. Daher wird in dem Bilde ein skythischer Bogenschütze angenommen. Sicher ist auch der kniende Schütze am Westgiebel von

---

[1]) *Reinach*, La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Paris, Revue archéologique, 1900/01.

[2]) Abbildungen bei *Reinach, Kondakof* und *Tolstoi*, Antiquités de la Russie méridionale, Paris 1892, Fig. 261 und 262.

[3]) *Buchner*, Das Bogenschießen der Ägineten. Ztschr. f. Ethnologie, 1908, S. 845 bis 856. Fig. 2—7 Handstellung bei den Ägineten, Fig. 8 Chinese beim Spannen, Fig. 10, 11 Handstellung beim Anziehen der Sehne in Japan, Fig. 9 Bogenspanner auf griechischer Vase.

[4]) Abbildung bei *Furtwängler*, Ägina, 1906, S. 299; bei *Buchner*, Fig. 9.

Ägina[1]) mit hoher Mütze ein Skythe, dagegen der am Ostgiebel mit dem Lederschurz und den kurzgeschnittenen Haaren ein Grieche. Diese Untersuchung beweist ebenfalls den Zusammenhang zwischen skythischen und chinesischen Gebräuchen und andererseits zwischen skythischen und griechischen, aber keine Kunde von Griechenland drang nach China. Die skythischen Fürsten importierten einzelne griechische Kostbarkeiten, aber das Volk war zu barbarisch, um eine eigene Kunst im griechischen Stile zu erzeugen und der Vermittler dieser Kunst nach dem Osten zu sein. Die sehr beliebte Darstellung des Bogenschützen zu Pferde auf der Jagd (Abb. 52, 56) scheint dagegen von den mittelasiatischen, wahrscheinlich türkischen Völkern übernommen zu sein.

Aus diesen verschiedenen Übereinstimmungen innerhalb eines begrenzten Gebietes können wir einen gemeinsamen nordasiatischen Stil aus der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends erkennen. Lokale Typen hatten sich aus einem gemeinsamen größeren Kulturkreise entwickelt.

Auch ein begrenzter Handelsaustausch bestand, denn in Sibirien sind Bronzen gefunden, die sicher in China gearbeitet worden sind, und umgekehrt weisen einzelne chinesische Arbeiten einen völlig fremden, sonst niemals vorkommenden Stil auf. So weist Reinecke auf einen alten Trinkbecher hin, der im Pokutulu (Heft 16, S. 18) abgebildet ist. In die Form eines Stierkopfes ausgehend, erinnert er auf den ersten Blick an den griechischen gleichartigen Rhyton. Derartige Stierkopftrinkbecher waren in Griechenland seit dem 5. Jahrhundert v. Chr. sehr beliebt. In Südrußland sind prächtige Exemplare aus Edelmetall bekannt geworden, die mit tönernen aus Griechenland übereinstimmen und teilweise auch mit der chinesischen Zeichnung, die wahrscheinlich nach einem Becher aus Bronze angefertigt ist. Ein ähnlicher Kopf, auf dessen Maul ein Ornament mit einer Taube ruht (Abb. 119), scheint auf das gleiche Ursprungsland hinzuweisen. Die Verwendung eines abgeschnittenen Kopfes in dieser Art ist völlig unchinesisch. Er dürfte wohl nur als fremdes Kuriosum abgebildet sein. Eine Wiederholung in der späteren Kunst Chinas findet sich nicht, obgleich alle anderen Ornamente und Formen der alten Bronzen immer und immer wiederholt wurden. Das Alter dieser Stücke ist nicht angegeben, aber sicher sind die Formen oder die Originale durch Skythen nach China gebracht, was bald nachdem die Mode in Griechenland entstanden war, geschehen sein dürfte.[2])

---

[1]) *Furtwängler,* Die Ägineten der Glyptothek König Ludwigs I. nach den Resultaten der neuen bayrischen Ausgrabung. München 1906. 14 Tafeln.

[2]) Wenn wir in China „Drachen"köpfe (Abb. 40, 63) und andere „Wikinger"-motive (Abb. 31) finden und andererseits bei den Franken und Alemannen Bandornamente sehen, die viel Ähnlichkeit mit chinesischen Verzierungen aufweisen, so scheint es wohl der weiteren Spezialforschung wert, ob nicht auch von den Ufern des Kaspischen Sees diese skythischen Formen nach Europa gewandert sind. Der noch nicht spezifizierte, schlangenartige Tierkopf der Skythen wurde in Europa zum Lindwurm, dem Prinzip des Bösen, und in China zum Drachen, dem Symbol des Guten.

Die ältesten Germanenbilder aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. (s. Schumacher, Verzeichnis der Abgüsse und wichtigen Photographien mit Germanendarstellungen, Katalog des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz 1909, Fig. 7, S. 10 u. ff.) zeigen das Haar in einen seitlichen Knoten aufgebunden, wie es in verschiedener Form in Nord- und Ostasien üblich war. Wir kennen den Schopf der alten Japaner, dessen wahrscheinliches Vorbild bei den Miautzestämmen noch heute erhalten ist, ebenso wie die Ausgestaltung zum Mandschuzopf bei den heutigen Chinesen. Ob die Formen durch die ersten Germaneneinwanderungen aus Südrußland mitgebracht oder durch Handelsbeziehungen später übertragen sind, ist gleichgültig, wenn überhaupt ein Zusammenhang angenommen werden kann. Selbstverständlich spreche ich nur von einer Übertragung der Formen und Sitten, nicht von einem Zusammenhang der Rassen.

Zusammenfassung

Aus diesen Beziehungen können wir auf einen Zusammenhang von Südrußland bis China, etwa vom 6. Jahrhundert v. Chr. ab, schließen. Die Vermittler von West bis Ost waren nördliche Skythenvölker, die bei ihren geringen Bedürfnissen nur wenige Gebrauchsartikel aus Bronze der alten chinesischen Kultur hinzufügen konnten.

Ein neuer chinesischer Kunststil ist in dieser Zeit nicht zu erkennen, ebensowenig ist genau festzustellen, in welchen Fällen China der empfangende und in welchen der gebende Teil war. Immerhin ist anzunehmen — da China einen alten Dekorationsstil besaß, der auf skythischen Arbeiten nicht vorkommt — daß die künstlerisch nicht dekorierten Gebrauchsartikel und einzelne Motive wie der Hirsch, der Drache und die Tierköpfe in dem nordasiatischen, skythischen Kulturkreis ihre Heimat hatten und von dort nach dem Osten gelangten.

Im wesentlichen sind es die Tracht, die Waffen und ihre Anwendung, die bei den in stetigem Kampf mit Tieren und Menschen lebenden Steppenvölkern praktischer ausgebildet waren als bei den philosophierenden und Handel treibenden Chinesen.

IV. Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.

einschließlich: Thsindynastie (221—206 v. Chr.)

Kaiser Shihuangti (221—209 v. Chr.) — Interregnum (206—202) — Westliche Handynastie (201 v. Chr. bis 20 n. Chr.) — Östliche Handynastie (25—221 n. Chr.)

Im Westen von Asien hatten sich seit den Tagen der mykenischen Blüte ungeheure politische Umwälzungen vollzogen. Das große altbabylonische Reich war von dem assyrischen Weltreich überflügelt und dieses von den Medern (607 v. Chr.) zerstört. Die Phönikier vermittelten als seefahrende Händler den Austausch der Kunst zwischen den Ländern Kleinasiens und Südeuropas, wo Griechenland seine klassische Zeit erlebte und Italien sich zur Vorherrschaft zu rüsten begann. Von den wunderbaren Erfolgen dieser Völker drang keine Kunde nach dem Osten, kein künstlerischer Einfluß ist zu erkennen.

China war infolge der inneren Kämpfe zwischen den Feudalherren mit sich selbst beschäftigt und hatte die Fühlung mit der übrigen Welt verloren; die erstarkenden Barbarenvölker an den Grenzen haben, wie wir soeben sahen, nur einen sehr bescheidenen Einfluß ausüben können und eher hindernd als fördernd für den Weltverkehr gewirkt. Daher mußte China sich darauf beschränken, die Tradition des mykenischen Dekorationsstiles in nationaler Weise auszugestalten. Erst in den letzten Jahrhunderten vor Christus erlangte die neu erstehende Zentralgewalt die politische Kraft, die Reichsgrenzen nach Süden und Westen zu erweitern und mit den bis an die Grenzen Indiens und Persiens gebildeten Staaten in Zentralasien in Fühlung zu treten. Ein neuer Kulturstrom drang an den Kaiserhof des mächtig erstarkenden Reiches und bewirkte jene Kunst, die in der Hanzeit ihre Blüte erreichte. Wie es der heutigen Wissenschaft noch nicht möglich ist, die vielen Völker und ihre Reiche im Innern Asiens im einzelnen festzustellen, so können wir auch den Kunststil nicht im einzelnen zergliedern.

Die Weltherrschaft des Perserreiches war durch den genialen Zug Alexanders des Großen nach Indien zerstört, aber kein chinesischer Schriftsteller nennt den Namen Alexanders, und keine Kunde von diesen welterschütternden Kämpfen drang nach China. Erst später durch die großen Völkerbewegungen im Innern von Asien und durch das Vordringen Chinas nach dem Süden erhielt der Kaiserhof die erste Kunde von der Existenz der westlichen Staaten. Welche kunstgeschichtlich vielleicht bedeutungsvollen Umwälzungen sich dort seit Jahrhunderten abgespielt haben, wissen wir nicht; die chinesischen Schriften versagen. Steinbauten haben nicht existiert, und alles andere ist bei den Völkerwanderungen mitgenommen oder vernichtet; allerdings fehlen alle Ausgrabungen.

Aus den Trümmern des griechisch-baktrischen Reiches am Oxusfluß hatten die Indoskythen, von den Chinesen Yuechi genannt, neue Staaten gebildet; sie wurden

aber von einem anderen Volksstamm, den Hiungnu, den Stammesgenossen der Hunnen, im 2. Jahrhundert v. Chr. aus den eroberten Gebieten Mittelasiens vertrieben. So kam es, daß die Hiungnu Nachbarn des chinesischen Reiches wurden. Nach den chinesischen Quellen [1]) nahmen die Chinesen (176 v. Chr.) durch einen Brief des Hiungnufürsten Moduk zum ersten Male Fühlung mit diesen westlichen Völkern.

Das Vordringen immer neuer jugendkräftiger Stämme aus den Steppen des Nordens, von wo auch die Skythen Südrußlands ausgewandert waren, nach den fruchtbaren Weideplätzen des Südens brachte eine Verschiebung der vorher ansässigen Völker mit sich, die bis nach Indien auswichen und dort Staaten bildeten. Andererseits veranlaßte es Bündnisse, wie z. B. zwischen den bedrängten blonden Wusumvölkern des Westens mit China gegen die Hiungnu und dadurch wiederum erweiterte Beziehungen, aus denen sich ein reger Handelsverkehr entwickelte. Diese sehr komplizierten Verhältnisse ergaben — nach Franke — gegen Mitte des zweiten Jahrhunderts vor Christus folgendes Bild: „In Kaschmir und am oberen Indusland herrschen die mit türkischen Elementen durchsetzten Sakavölker (europäische Nomaden), nördlich davon die Yuechi (Indoskythen — Mongolen) und westlich das indoparthische Reich der Sakastämme, die von Norden aus dem alten Partherlande eingedrungen waren. Die durch griechische Kultur verfeinerte Bevölkerung in diesen von den skythisch-türkischen Stämmen besetzten Gebieten war, nach chinesischen Chronisten, Handel treibend. Es waren eifrige Kaufleute, die in den Städten saßen; sie hatten weit ausgedehnte Verbindungen nach anderen Ländern und mögen die Gelegenheit gern ergriffen haben, Beziehungen zu dem an Handelsprodukten reichen China anzuknüpfen."

Die chinesischen Annalen berichten von dieser Zeit ab fortlaufend von „Tributgesandtschaften" der Barbarenvölker, aber in Wirklichkeit waren es meistens Karawanen mit Geschenken, um die Erlaubnis zum Handeln zu erhalten; von einer politischen Unterwerfung war keine Rede. Ein alter chinesischer Bericht sagt bereits — nach Frankes Übersetzung —: „Es sind keine dem Fürsten nahestehenden Männer, die Tribut bringen, sondern Krämer, Leute niederen Standes, die Waren absetzen und an den Handelsplätzen einkaufen wollen und denen das Tributbringen nur Vorwand ist."

Chang Kien (122) wurde von dem Kaiser Wuti (140—86 v. Chr.) ausgesandt, um eine Studienreise nach den westlichen Ländern Turkistan, Ferghana, Sogdiana, Baktrien und Parthien zu machen; erst nach zehn Jahren kehrte er wieder. Seine ausführlichen Berichte förderten einerseits die Handelsbeziehungen mit Mittelasien zu einem regelmäßigen Tauschverkehr, dem auch Eroberungen weiter Ländereien folgten, und andererseits wurden neue Dinge und Techniken eingeführt, deren Wirkung Hirth mit der „Entdeckung Amerikas" vergleicht.

Hieraus ergibt sich, daß ein direkter Einfluß von Persien oder Griechenland auf den Osten nicht stattfand, sondern daß nur einzelne Kulturmomente dieser Länder, bereits in vermischter und umgestalteter Form, durch die China völlig abschließenden Völker Mittelasiens nach dem Osten durchdringen konnten. Eigene Kulturen haben diese kurzlebigen, gering zivilisierten Völker Mittelasiens nicht erzeugt. Nur scheint es, daß das Nomadenleben die Pflege und Zucht der Haustiere, besonders der Pferde und Hunde, wesentlich förderte, denn immer wieder werden Tiere als Geschenke an den kaiserlichen Hof erwähnt. Immerhin war die Zivilisation der Zentralasiaten durch den Verkehr mit den die höchste Blüte der Kultur erlebenden Ländern am Mittelländischen Meere den vom Weltverkehr abgeschlossenen

[1]) *Franke,* Beiträge zur Kenntnis der Türk-Völker, 1904. — Die wörtlich zitierten Stellen habe ich in Anführungszeichen gesetzt.

Chinesen in vielen Dingen überlegen. So konnte auch die Kunst im Osten durch diese Berührung wesentliche Bereicherungen erhalten. Das aus dieser Zeit vorliegende Material besteht in Berichten, aber auch aus Zeugen der Zeit: Steinreliefs, Töpfereien [1]) und Metallspiegeln.

---

[1]) *Laufer* hat das große Verdienst, als Erster und bisher Einziger von den vielen tausend Europäern, die in China weilten, archäologische Forschungen in bezug auf die Töpferei angestellt und ein überaus erfolgreiches Resultat erlangt zu haben. Seine umfangreichen Funde befinden sich im Museum of Natural History in New York und in amerikanischem Privatbesitz, 75 vortreffliche Lichtdrucktafeln illustrieren seine grundlegende Arbeit — Chinese pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909 — über die Töpfereien der Hanzeit, auf die ich im Laufe dieses Abschnittes wiederholt zu sprechen komme.

Mittelasiatischer Mischstil

Einen ungefähren Begriff der Höhe der damaligen Kunst können wir uns aus den Steinreliefs[1]) bilden, die der Zufall im 18. Jahrhundert hat finden lassen. Einige Steine stammen vielleicht aus dem 1. Jahrhundert[2]) und die meisten vom Grabmal der Familie Wu aus dem Jahre 147 n. Chr.; beide Fundorte liegen in der Provinz Shantung. Ihre Ausführung entspricht sicher einer lange geübten und in größerem Umfange angewendeten Kunst. Die ersteren sind vertieft graviert, während auf den letzteren die Figuren etwa 2 mm hervorstehen.

Hier finden wir zum ersten Male Menschen und Tiere in flachem Relief gemeißelt. Schilderungen aus dem Leben des Hofes (Abb. 25): der feierliche Aufzug der Großen, der Transport Gefangener zu dem in der Halle sitzenden König, Reiter auf galoppierenden Pferden, Bogenschützen im zweiräderigen Ochsenkarren und dahinter Jäger mit Hunden. Auf einem anderen Bilde wogt ein Kampf um die Brücke (Abb. 26), alles ist in größter Lebendigkeit und trotz der kleinen und durch das Material unbequemen Ausführung höchst naturwahr geschildert.

Wir sehen die Bauart der zweistöckigen Halle und der Brücke, die Trachten mit dem langen Staatsgewand und Kopfbedeckungen; bei den Kriegern den kurzen Rock mit Hosen nach barbarischem Vorbilde, bei den Jägern den noch kürzeren Rock, die Bewaffnung mit dem gebuckelten und gebuchteten, viereckigen Schild, das gerade, lange, offenbar eiserne Schwert mit langem Faustriemen, die kleinen Kriegswagen mit hohen Rädern und Verdeck, die Bespannung mit Pferden an hoch gebogener Deichsel, den altmodischen Kastenwagen für die Bogenschützen. Daneben wird auch (Abb. 27) der Fleischer bei seinem Gewerbe dargestellt, wie er einen Ochsen zerlegen will und ein Kalb mit dem Stocke schlägt; dazwischen Geflügel und ein einfacher Ziehbrunnen — kurz, ein Bild des damaligen Hof- und Kriegslebens. Auf einem Stein (Abb. 28) werden wir sogar in den Himmel eingeführt, aus dem gebuchteten Wolkenornament der Bronzezeit (Abb. 8) ist ein Wolkenband geworden, dessen einzelne Wogen von fliegenden Menschenkörpern und Vögelköpfen belebt sind, und darunter thront der Gott des Siebengestirns und empfängt opferbringende Gläubige.

Die Ausführung zeigt die Hand eines geübten Künstlers. Allerdings geben uns die Abbildungen nach Abklatschen von dem geschwärzten Stein nur ein un-

---

[1]) *Ed. Chavannes,* La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han. Paris 1893.

[2]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 68, Anm. 2, weist darauf hin, daß die Steine nicht datiert sind und daß die älteste Inschrift eines Besuchers erst aus dem Jahre 129 n. Chr. stammt. Der Herausgeber des Kin shih so, der die Steine 1821 publizierte, gibt für die Entstehung das 1. Jahrhundert v. Chr. an, ohne weitere Beweise beizufügen. Diese Ansicht hat bisher Paléologue und Bushell übernommen, während Chavannes und nach ihm Hirth nach einem andern chinesischen Gelehrten das 1. Jahrhundert n. Chr. annimmt. Es steht somit nichts weiter fest, als daß die Steine 129 n. Chr. vorhanden waren.

vollkommenes Bild, da die Reliefwirkung verloren gegangen ist. Laufer[1]) weist darauf hin, daß in der 1821 von den Brüdern Fêng Yünpeng und Fêng Yünyüan veranstalteten Publikation dieser Steinreliefs (Kin shih so) die Abbildungen viel klarer und vollständiger sind als bei den modernen Abklatschen, die Chavannes benutzt hat. Durch Regen und Witterung hat die Steinschicht gelitten, und durch das fortgesetzte Einschwärzen der Steine für die Herstellung der Abklatsche sind alle feinen Linien unter einer Schicht von Schmutz vergraben.

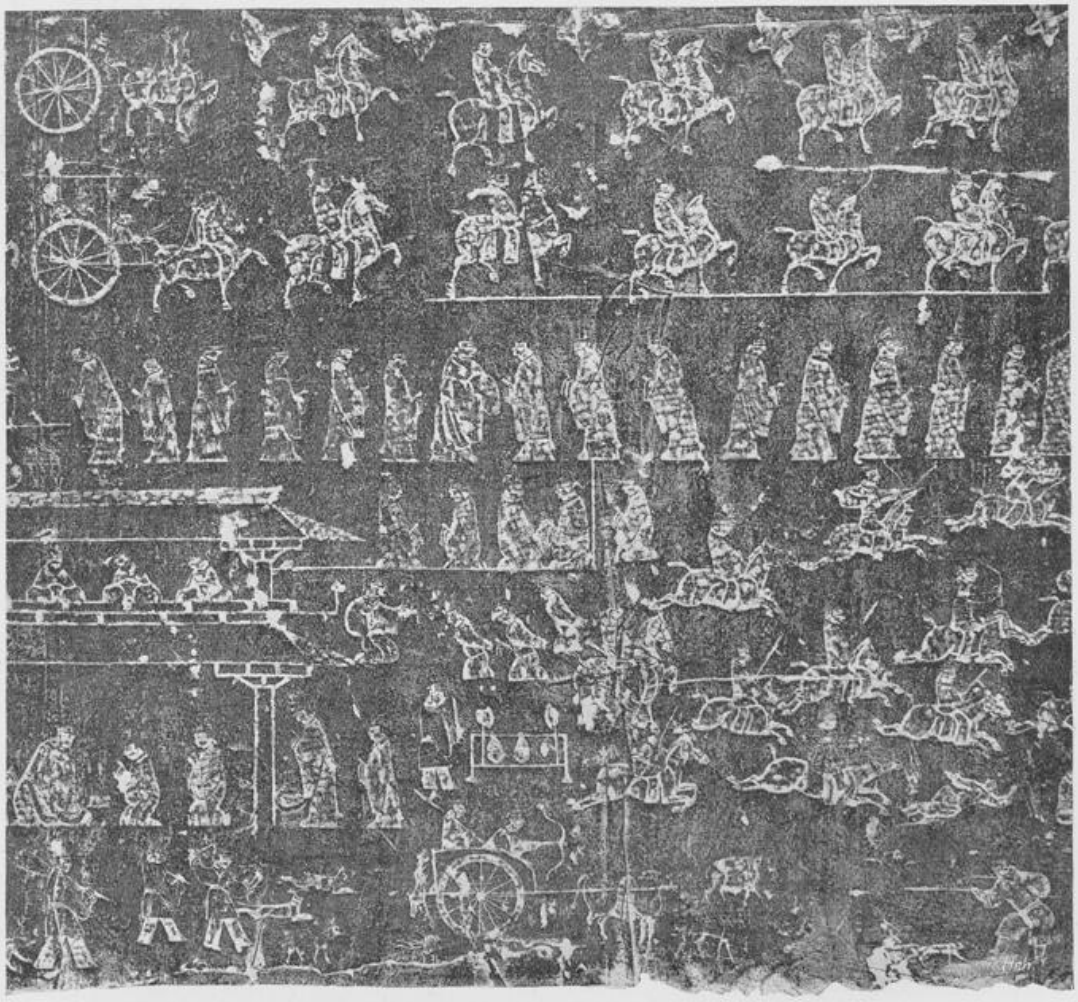


Abb. 25 Aufzug zu Pferd und Wagen; Mandarine zu Fuß; Gefangene mit Händen auf den Rücken gebunden; Halle mit Schindeldach und Personen; galoppierende Reiter; Auszug zur Jagd auf Ochsenkarren mit Hunden, Relief auf Stein von Hiao Tangchan, Shantung, 1. Jahrh. n. Chr.
(Aus: Chavannes, La sculpture en Chine)

Es dürfte kaum möglich sein, innerhalb dieser dekorativen Technik mit größerer Naturtreue und mit feinerem, künstlerischem Gefühl die Fülle des Inhalts zur Darstellung zu bringen. Die Grandezza der Hofleute, die plumpere Bewegung der Handwerker, die flinke Gelenkigkeit der Krieger, die kühne Stellung der Pferde, auch in vortrefflicher Verkürzung von vorn gesehen, und die noch etwas plumpe Darstellung der Vögel ist in sicherer Silhouette völlig bemeistert. Wenn wir die kurzen runden Pferde betrachten, so werden wir an die Pferde des Parthenonfrieses

[1]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 70, Anm. 2.

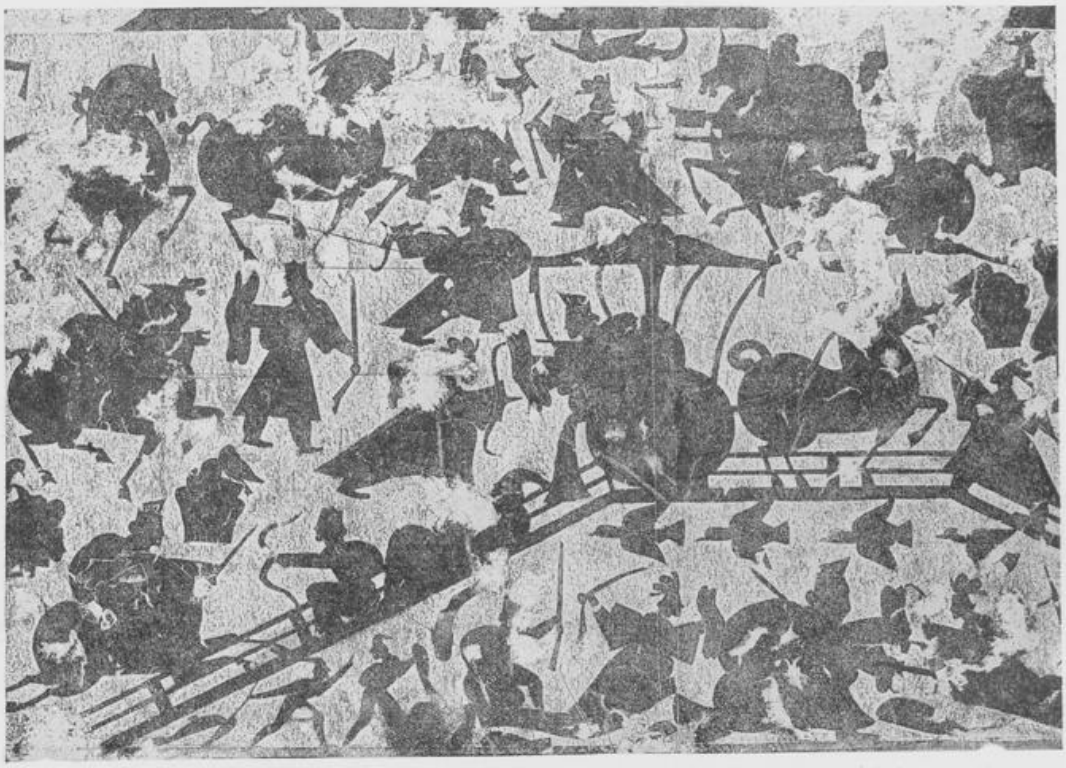


Abb. 26 Der Kampf um die Brücke zu Pferd und zu Fuß, Relief auf Stein vom Grabmale der Wu, Shantung, 147 n. Chr.
(Aus: Chavannes, La sculpture en Chine)
Text s. S. 46

erinnert, und wirklich dürften die Pferderassen beider Länder von einer gemeinsamen Urrasse der türkischen Zentralasiaten stammen.

Auf Dolchklingen von der Akropolis von Mykenä finden wir bereits, in Gold und Silber eingelegt, ähnliche höchst lebendige Kampfszenen. „Die Relief-

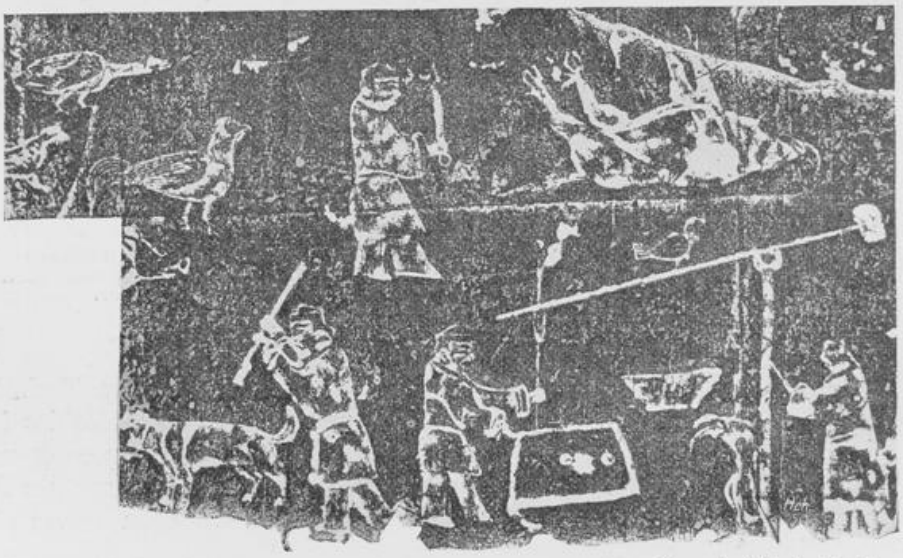


Abb. 27 Fleischer mit Messer, neben Ochsen auf dem Rücken liegend; Vögel; Treiber schlägt Kalb; Frau pumpt mit einem Mann aus viereckigem Brunnen mit Schwengel; Relief auf Stein von Hiao Tangchan, Shantung, 1. Jahrh. n. Chr.
(Aus Chavannes, La sculpture en Chine)
Text s. S. 46

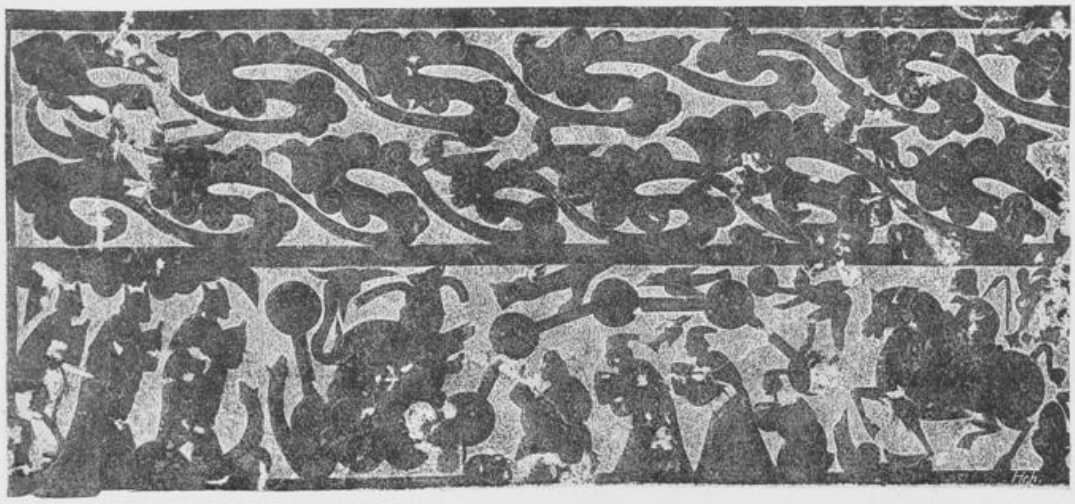


Abb. 28 Oben: Wolkenband mit Engel- und Vogelköpfen; unten: Gottheit im Siebengestirn des Großen Bären empfängt Darbietungen von Besuchern, Steinrelief vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 n. Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture en Chine) — Text s. S. 46

kunst[1]) war damals (in Mykenä) hoch entwickelt. Bilderreiche Darstellungen von Kämpfen, Aufzügen und Jagdszenen trifft man vielfach an, aber stets an Formen des praktischen Lebens gebunden, an Mauerflächen oder Dolchklingen. Die Figuren haben in ruhender Haltung etwas eigentümlich Steifes und in Bewegung etwas merkwürdig Gewaltsames und Übertriebenes, doch spricht eine anziehende Frische und Kühnheit aus dieser Kunst." Daß aber wirklich auf den chinesischen Reliefs noch Reste einer Kunst im mykenischen Stile erhalten sind, beweisen vor allem die Himmelspferde vor dem Wolkenwagen (Abb. 30); ihr Vorbild dürften einst die Löwen auf mykenischen Dolchklingen[2]) gewesen sein, und nur in der weiteren Übertragung sind sie sinnlos zu Fabeltieren stilisiert. Diese Vermutung des Einflusses wird zur Gewißheit durch

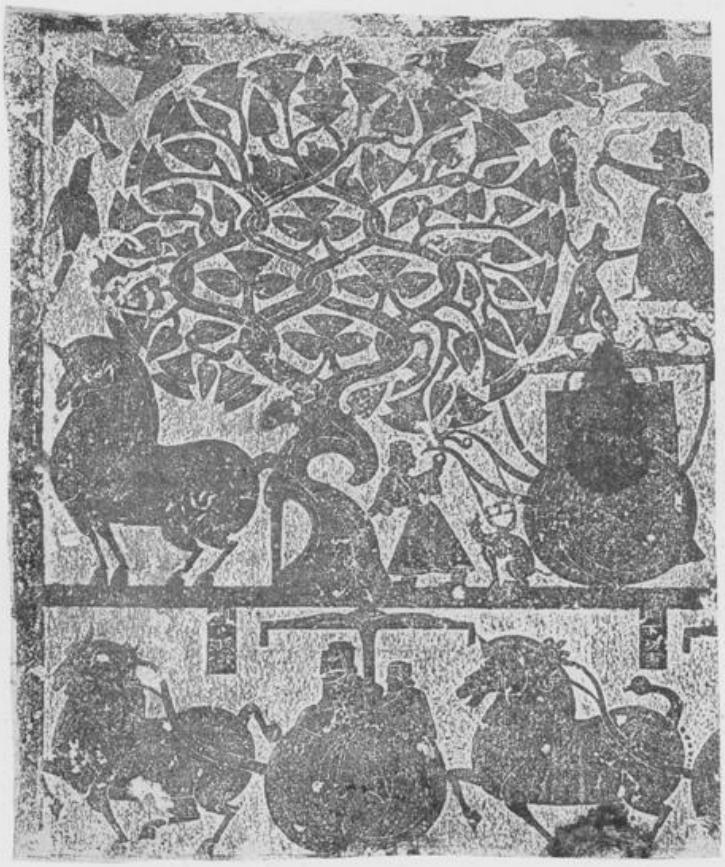


Abb. 29 Oben: Kriegswagen mit Deichsel, Diener, Hund, Pferd ausgeschirrt, Bogenschütze und Vögel, assyrisch stilisierter Baum. Unten: Wagen mit Pferden. Steinrelief vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 nach Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture en Chine) — Text s. S. 50

[1]) *Sophus Müller*, Urgeschichte Europas, S. 78.

[2]) Abbildung in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Nr. 216.

die galoppierende Stellung mit nach vorn und hinten ausgestreckten Füßen. Die gleiche Galoppart, den „fliegenden Galopp", bei dem der Bauch der Tiere den Boden zu berühren scheint, fanden wir auch bei den Reitern (Abb. 25). Diese Darstellung, die eine ganz besondere Beachtung beansprucht, werden wir auf Metallspiegeln ebenfalls kennen lernen und dort (S. 55) näher untersuchen.

Abb. 30 Himmelswagen auf Wolken, von drei galoppierenden Fabeltieren gezogen, Reiter auf gleichen Tieren vor und hinter dem Wagen, Steinrelief vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 n. Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture en Chine) — Text s. S. 49

Die erstmalige Darstellung eines Baumes (Abb. 29) zeigt noch das völlig stilisierte Vorbild von altassyrischen Mustern; eine realistische Behandlung ist noch gar nicht versucht. Die rein ornamentale Anordnung der Blätter ähnlich assyrischen stilisierten Lotusblumen gehört vollkommen der frühen Epoche an. Auch die zweirädrigen Wagen — die Bigas — erinnern an die ältere Zeit des Westens.

In China werden seit alters her Gewichte in Gestalt von Enten verwendet. Diese Form weist ebenfalls auf babylonisch-assyrische Vorbilder hin, denn dort wurden meist schlafende Enten, den Kopf auf den Rücken aufgelegt, aus Halbedelstein, als Gewicht verwendet. Diese merkwürdige Stellung war offenbar gewählt, um eine bessere Griffigkeit zu erzielen. Die Wahl des Tieres erinnert an sehr viel ältere Sitten, an die Verwendung lebender Tiere als Einheitsgewichte. Verzierungen[1]) an Wagenbalken in Gestalt von Vögeln dürften nach diesen Gewichtsformen geschaffen sein; wir kennen solche aus Troja aus dem 18. Jahrhundert v. Chr. und aus Zypern etwa aus dem Ende des 2. Jahrtausends v. Chr. Die zahlreichen Votivtiere in Vogelgestalt in Bronze und Ton dürften einem anderen Ideenkreise entstammen. Wir haben also hier eine weit gewanderte Form Westasiens, die auch nach dem Osten gedrungen ist.

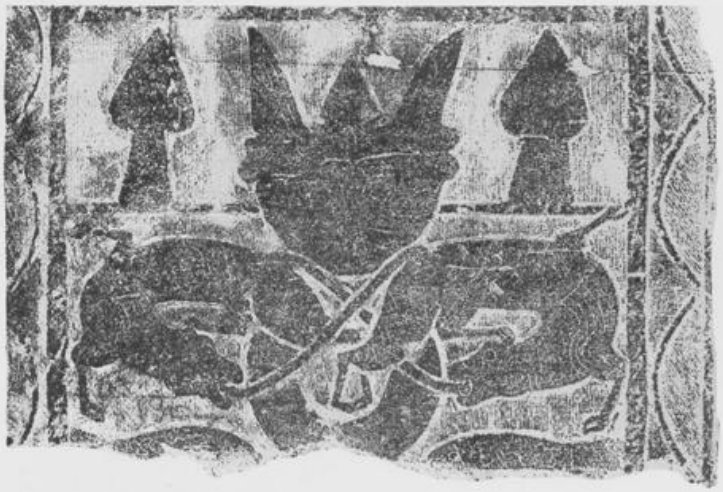


Abb. 31 Kopf mit dreizackiger Krone, an den Seiten phallusartige Embleme, zwei vierfüßige Tiere, die sich in den Schwanz beißen, Steinrelief auf dem Eingangspfeiler vom Grabmal der Familie Wu, Shantung, 147 n. Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture en Chine)

[1]) *Schliemann*, Sammlung trojanischer Altertümer, beschrieben von *Hubert Schmidt*, Berlin 1902, S. 282, Abb. 7644/49. — *Furtwängler*, Olympia, Bd. IV, Bronzen, Taf. X—XIV, XXX, XXXIII, XXXV — erwähnt in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, 1907, S. 14.

Dieser Stil scheint bei Grabreliefs für Jahrhunderte in Übung geblieben zu sein. Wenigstens nur so kann ich es mir erklären, wenn einzelne Reliefsteine eine viel geringere Kunstfertigkeit in der Ausführung zeigen. Die Bewegungen der Pferde sind typisch statt naturalistisch, kleinliche Einzelheiten der Ausrüstung sind schärfer betont als früher, während die auf anderen Steinen so vortreffliche Silhouette nach dem Leben vernachlässigt oder manieriert ist. Bei den Menschen sind Augen und Mund durch naive Linien unschön angedeutet, aber die Verhältnisse der Figuren untereinander und die Bewegungen sind mehr ornamental dem Raum eingepaßt, als nach der Natur studiert. Die Gebäude sind ungenauer gezeichnet. Der Baumschlag zeigt zwar stilisierte Lotusblüten, aber der Stamm und die Stellung der Blüten ist mehr realistisch. Kurz, das Ganze macht den Eindruck von einer handwerksmäßigen Ausführung in dem alten Stile, zu einer Zeit, als der Geist und die künstlerische Beherrschung der Stilsprache bereits verloren gegangen war.

An westliche Kunst erinnert der Kopf mit der dreizackigen Krone (Abb. 31). Im alten Kreta war der Ochsenkopf mit seinen beiden Hörnern zu einem symbolischen Ornament von zwei Zacken gestaltet, und zwischen den Hörnern kommt ein dritter Aufsatz vor als Symbol für die heilige Doppelaxt. [1]) Vielleicht ist aus diesem ersten

Abb. 32 Göttin mit Engeln, Phantasiefiguren, Kentauren, Menschen, Pfau. Steinrelief vom Giebel des Grabmals der Familie Wu, 147 n. Chr.
(Aus: Chavannes, La sculpture en Chine)

Gottessymbol Jahrtausende vor Christus die Krone des König-Priesters entstanden, vielleicht sind hellenistische oder andere Einflüsse maßgebend; jedenfalls ist es keine chinesische Form. Auch einer in China fremden Symbolik und Kunst gehören die beiden sich in ihre Schwänze beißenden Hunde an, die an „Wikingermotive" (s. S. 41) erinnern.

Form und Komposition eines dreieckigen Giebelsteines (Abb. 32) läßt griechische oder römische Einflüsse erkennen. Desgleichen dürften die Kentauren von dort stammen, falls sie nicht erst aus dem Orient nach Europa gekommen sind. Vor allem dürfte die Form der Grabkammer selbst unter dem Einfluß des hellenistischen Kulturkreises entstanden sein. Wir haben die gewaltigen Erd- und Steinpyramiden mit den Grabkammern und den langen Zugängen kennen gelernt, die von Mykenä bis Japan und Norwegen seit Jahrtausenden üblich gewesen waren. Dagegen wurden in Griechenland, im Archipelagos und in Kleinasien schon in prämykenischer Zeit kleine Grabkammern in Form viereckiger Steinkisten mit einem größeren Stein an jeder Seite, einem Deck- und einem Bodenstein und mit einer Öffnung, die an der Seite den Zugang zum Grab bildete, benutzt. Diese sind die ältesten, für mehrere Leichen bestimmten Gräber, während vorher das Einzelgrab herrschte, und zugleich sind sie die ältesten Steinkammern in der Reihe der Grabbauten. Diesem Stile, nur in etwas veränderter Form, entsprechen die kleinen chinesischen Grabkämmerchen der Hanzeit, zu denen obige Reliefsteine

[1]) *Lagrange*, La Crète ancienne, Paris 1908, Abb. 62 u. 63, S. 83.

gehören.[1]) Auf einem quadratischen Raume erheben sich drei rechtwinklig zueinander stehende Steinwände von 1,13 m Höhe und 1,36 m Breite, während die vierte Seite als Zugang offen ist. Auf den beiden Seitenwänden sind dreieckige Giebelaufsätze (Abb. 32), welche zwei Decksteine als Dach tragen.

Auch die streifenförmige Anordnung der Dekorierung (Abb. 25 und 28) und die Auswahl der dargestellten Sujets hat in Europa ein Gleichnis. In Italien hatte sich in der ersten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. ein neuer Stil entwickelt. Die ältere, lineare Ornamentik, die niemals aus China bekannt geworden ist, hatte man fallen lassen und dekorierte nun mit Menschen- und Tierbildern. Dann trat ein orientalischer Einfluß auf. Neben den bisher beliebten Vögeln und Pferden spielten phantastische Figuren eine hervorragende Rolle; es erscheinen Löwen, Sphinxe und geflügelte Gottheiten (Abb. 32). „Besonders im Norden, am Becken der Adria, der Verbindung zwischen der Balkanhalbinsel und Italien, sind merkwürdige Bronzegefäße mit figurenreichen Darstellungen gefunden, die ähnlich auch bei Bologna vorkommen und im ganzen unter die nordetrurisch-barbarische Kunst um die Mitte des Jahrtausends fallen. Szenen aus dem eigenen Leben, Festgelage, Wettfahrten, Kampfspiele, Bilder aus dem Innern des Hauses, Szenen ländlicher Arbeit mit Pflug und Rindern, Aufzüge von Reitern und Wagenfahrern wechseln" — wie in China — in bunter Folge auf den schmalen, übereinander gereihten Streifen, die die volle Fläche bedecken, ab. Sogar in Einzelheiten sind Übereinstimmungen, z. B. bei den kleinen Figuren, die zwischen den großen Menschen als Füllung der freien Stellen angebracht sind (Abb. 32). Die italische Ausführung, allerdings in Bronze, ist viel schlechter, als die der chinesischen Steinreliefs.

Wir können die chinesische Hankunst mit denselben Worten charakterisieren, die Sophus Müller[2]) für die eben erwähnte Kunst Italiens gebraucht: „Hier an der äußersten Grenze zwischen der klassischen und barbarischen Welt entrollen uns diese Bilder ein Kulturleben, das aus einer vollständigen Verschmelzung von Elementen beider Welten hervorgegangen war."

Norditalien und China bildeten in der zweiten Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. gleichsam die Endpunkte in West und Ost, an denen Ausstrahlungen der orientalischen Kunst des Westens von Asien auf primitivere nationale Sonderkünste einwirkten. Was an diese Grenzen der damaligen Kulturwelt drang, waren nur einzelne Kunstelemente der Auffassung und Idee, der Technik und Dekoration, die von der älteren lokalen Kunst aufgesaugt und zu einem jeweilig neuen, eigenartigen Mischstil ausgebaut wurden.

Daß gleiche Kulturverhältnisse dort und hier — wenn auch um Jahrhunderte sich verschiebend — herrschten, wird auch noch durch weitere Einzelheiten bestätigt, die allein betrachtet nicht als Beweis eines Zusammenhanges gelten können. So wird aus Italien berichtet: „Während Gold und Silber kostbarer wird und der Ersatz durch dünnes Goldblech beginnt, werden Bronzegefäße immer zahlreicher, Eisen tritt immer mehr in den Vordergrund, und der Handel mit Glas und Bernstein kommt in ausgedehnte Verwendung." Um 500 v. Chr. begann auch die langsam vordringende Eisenzeit in China. Weiter unten werden wir von Glasfenstern (S. 71) hören, deren Herstellung im Osten unbekannt war und die daher als Edelsteine geschätzt wurden, und ebenso

[1]) Abbildung in *Chavannes*, La sculpture sur pierre en Chine, S. 2. Eigenartig ausgestattete Grabkammern und Opferhalle ähnlicher Art aus Shantung abgebildet bei *Fischer*, Vortrag gehalten auf dem 15. internationalen Kongreß in Kopenhagen, T'oung-pao, S. 582—583, Tafel, und in *Fischer*, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst und sonstige Beobachtungen in Ostasien, Ztschr. f. Ethnologie, 1909, S. 1—21, Abb. 15—17. Kokka, Heft 225 und 227, *Tei Sekino*, Stone mortuary shrines with engraved tablets of ancient China under the latter Han Dynasty.

[2]) *Sophus Müller*, Urgeschichte Europas, S. 126, Abb. 107—110.

von der Verwendung von Goldblech. Wir können aus diesem Zusammenhange folgern, daß auch damals die Sitte der fremdländischen Bernsteinketten in China, die noch heute in Übung ist, begonnen hat. Aus allem ersehen wir, daß ein Handelsverkehr zwischen den Völkern bestanden haben muß, der von dem modernen im Wesen nicht verschieden ist, nur daß statt des direkten Verkehrs die Vermittlung durch Zwischenvölker erfolgte.

Damals wird wohl auch der große Welthandelsartikel, die Perle, nach Asien gelangt sein. Perlenketten aus Glas und anderen Materialien sind in den Gräbern der Skythen gefunden und in den Dolmen Japans. In China fehlen die Ausgrabungen und daher die Originale, aber die sehr frühe Verwendung von Perlen ist aus der Literatur bekannt. Die Phönikier waren die Vermittler für ägyptische Glasperlen nach Griechenland und Italien, wo um die Mitte des Jahrtausends die Herstellung von guten Perlen erlernt wurde. Als sie damals nicht mehr kostbare Importartikel, sondern billigste Marktware geworden waren, werden sie durch viele Zwischenhände den weiten Weg nach dem Osten gefunden haben.

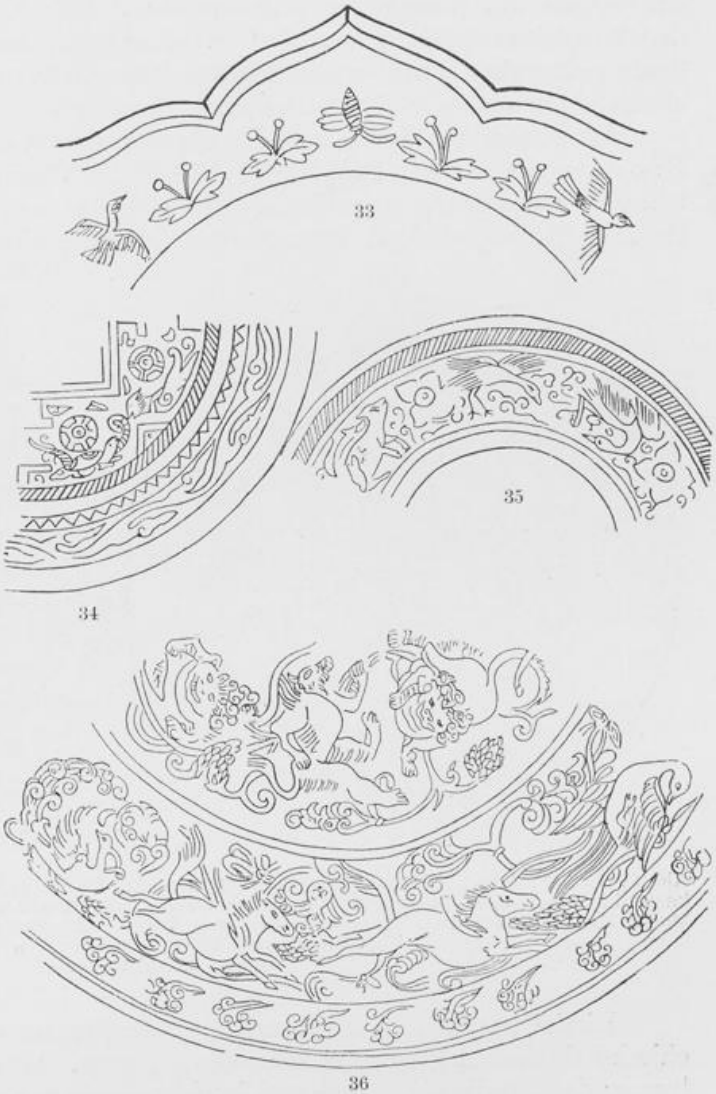


Abb. 33—36 33 Rand gebuchtet, Insekten, Vögel und Blumen; 34, 35 Geometrische Muster und stilisierte Tierornamente; 36 Löwen, geflügelte Pferde, Vögel zwischen Ranken. Rückseiten von Spiegeln, Bronze mit Relief, Zeichnung nach Wang Fu, Pokutulu, gedruckt 1119—1126, Stil Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Nr. 84) Text s. S. 54 und 56

Noch auf einen anderen Welthandelsartikel, der bisher noch wenig beachtet ist, möchte ich hinweisen: auf jene kleinen Metallglöckchen, die als Schmuck der Kleidung, bei Hals- und Armbändern weiteste Verbreitung gefunden haben. In den Gräbern Westpreußens kommen sie vor und in den Dolmen Japans. Auch von ihnen sind bisher in China keine Originale gefunden, aber im Shiking des Konfuzius lesen wir bereits, daß die bemalten Banner mit „Glöckchen“ und Bändern verziert waren. Aus der historischen Zeit finden wir auf den buddhistischen Bildern, z. B. den Fresken in Turkistan und Japan (Taf. I) eine überreiche Verwendung: bei Frauenkleidern aufgenäht, an den Brustketten hängend, auf Armbänder angelötet, so daß sie nicht hängen, sondern abstehen, auf den Vorhängen und Draperien als Schmuck befestigt. In ganz ähnlicher Weise werden die Schellen in Japan seit dem 4. Jahrhundert ver-

wendet. Die Herstellung dieser kleinen Bronzeschellen scheint eine ganz besondere Kunst gewesen zu sein, denn nur so ist es zu verstehen, wenn sie in China, auf einem Brettchen befestigt, als Reisepaß gebraucht wurden. Vielleicht war das Rasseln der Schellen als Ankündigung eines Reisenden von Rang in Gebrauch; jedenfalls besagt ein Edikt[1]) des japanischen Kaisers (646), daß nach chinesischem Vorbilde auf den Klingelpässen Rang und Ziel der Reisenden eingraviert werden sollen. Noch heute gebrauchen Priester mit Schellen besetzte Instrumente als Kultgerät, woraus ebenfalls auf eine alte Sitte geschlossen werden kann.

Einen weiteren Fortschritt der Kunst bedeutet die Ausschmückung der runden Bronzespiegel mit Relief (Abb. 33—39). Vögel und vierfüßige Tiere sind in lebendiger Bewegung gezeichnet. Menschen fehlen, während eine neue Art der Ornamentik beginnt und Pflanzen und Insekten häufig vorkommen.

37

38

Abb. 37 u. 38 37 Vögel, geflügelte Vierfüßer, Löwen und Pferde in Rankenornament mit Trauben, Schnurknopf in Gestalt eines Löwen; 38 Pferde im Galopp und Phönix zwischen Ranken mit rundem Schnurknopf, Rand mit Pflanzen, Schmetterlingen und Vögeln. Rückseiten von Spiegeln, Bronze mit Relief, Stil Hanzeit 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Seishi Kokkan)

Hirth[2]) hat in dem Traubenornament der Bronzespiegel (Abb. 37 und 39) einen griechisch-baktrischen Einfluß zu erkennen geglaubt. Allerdings überläßt er dem Kunstkenner die Entscheidung, „ob und inwiefern weitere westasiatische Einflüsse in dieser Ornamentik nachzuweisen sind". Die Kunst der Baktrier bezeichnet er als eine Vermischung griechischer und asiatischer Einflüsse, ohne den letzteren ganz allgemeinen Begriff näher zu spezifizieren. Er vermutet den baktrischen Einfluß, weil die Weintraube in China unbekannt und ihre Einführung erst eine der Folgen der Reise von Chang Kien (s. S. 44) war, der sie aus dem Westen mitbrachte. Hirth führt weiter aus, daß die Zeichnung auf den Metallspiegeln „nicht Versuche zu einer Darstellung des soeben erst angepflanzten, früher nie gesehenen Weinstockes" sein konnten, sondern „die fertige Ornamentik der Traube ist, wie sie griechischer Kunstsinn erst nach jahrhundertelanger Übung geschaffen und über die vom Geist der griechischen Kunst durchtränkten Kulturgebiete Kleinasiens bis zu den Abhängen des Tsungling

[1]) *Nihongi*, Kotoku-Tenno, 646 — Florenz, Japanische Annalen, Nihongi, Buch XXIII—XXX, 1903, S. 112, Abbildung eines Klingelpasses.

[2]) *Fr. Hirth*, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896.

verbreitet hat, wo sich ein Herd westlicher Kulturentfaltung unter den Fürsten des griechisch-baktrischen Reiches gebildet hatte".

Diese Ausführung ist sehr zutreffend, nur erscheint es mir nicht notwendig, daß gerade griechische Kunst das Vorbild gegeben haben muß. Das Motiv der Weintraube ist im Westen durchaus häufig verwendet; z. B. schon auf einem hethitischen Felsrelief zu Ibriz trägt ein Mann nicht nur Weintrauben im Gürtel, sondern auch Schnabelschuhe in chinesischer Form, aber trotzdem will ich nicht etwa einen Einfluß von dort behaupten. Ich will nur andeuten, daß bei dem regen Handelsverkehr nicht von einzelnen Ländern oder Völkern gesprochen werden darf. Sicher ist nur, daß eine reife Kunstform der Weintraube aus dem Westen nach China kam.

Reinach weist sogar auf die Unwahrscheinlichkeit des griechischen Einflusses hin, da zwischen den Ranken der Spiegelmuster auch jene Pferdedarstellung im „fliegenden Galopp" vorkommt, die wir auf den Steinreliefs (Abb. 25) kennen gelernt haben und die in Griechenland völlig unbekannt war. In einer sehr interessanten Studie hat Reinach [1]) wohl einwandfrei nachgewiesen, daß gerade diese scheinbar nebensächliche Auffassung der Tiere in schneller Gangart für das Studium der Kunstzusammenhänge von ausschlaggebender Bedeutung ist. Die interessanten Ausführungen, die er an Hand eines sehr umfangreichen Materials beweist, gipfeln darin, daß der fliegende Galopp in der Kunst Ägyptens, Assyriens, Griechenlands, Etruriens, Roms, [2]) in der romanischen und gotischen Kunst, sowie in der Renaissance und im Rokoko Europas völlig unbekannt ist, dagegen in der mykenischen Kunst schon Jahrtausende vor Christus häufig vorkommt und sich später in persischen, baktrischen, skythischen und japanischen Arbeiten findet und in China seit der Verfertigung der Traubenspiegel und der Steinreliefs bekannt war. Im Jahre 1794 findet sich zum ersten Male in Europa auf englischen Drucken der „fliegende Galopp" zur Darstellung von Rennbildern angewendet. Dieses überraschende Ergebnis teilt also gleichsam die Kunst der Welt in zwei mächtige Ströme, von denen der eine von Mykenä über ganz Nord- und Ostasien sowie Südrußland flutete, während der andere seinen Weg von Assyrien und Ägypten über die Gebiete des europäischen Kunstfleißes suchte.

Abb. 39 Löwen und Vögel zwischen Rankenornamenten mit Trauben, Rückseite eines Bronzespiegels, Zeichnung aus Seishi Kokkan, Stil Hanzeit 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.

[1]) *S. Reinach*, La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. Revue archéologique, Paris 1900—1901.

[2]) Allerdings habe ich inzwischen in dem reichhaltigen Römer-Museum zu Speyer Tonschalen gefunden, auf denen Hirsche in „fliegendem Galopp" in Relief abgeformt sind. Immerhin sind es vereinzelte Ausnahmen, während in China diese Darstellung sehr häufig ist. (Abb. 25, 30, 36, 38 u. s. w.) *Münsterberg*, Influences occidentales dans l'art de l'Extrême-Orient, Paris 1909, S. 12, Taf. XI.

Auch wenn wir die Ranken näher betrachten, so finden wir nicht die griechischen Prinzipien der edelgeformten fortlaufenden Ranke mit ihrem gleichmäßigen, der Steinarchitektur entlehnten Rhythmus, sondern ein unruhiges Durcheinander von hin und her wogenden einzelnen Rankenmotiven, die sinnlos, in rein dekorativem Spiele, die ganze Fläche füllen. Es ist der rein ornamentale Stil der primitiven orientalischen Kunst. Die einzelne Verzierung ist noch an die Fläche des Gegenstandes gebunden und hat, losgelöst von ihr, gleichsam noch keine selbständige Existenzberechtigung erlangt. Wenn aber Versuche (Abb. 33) zu einer Einzeldarstellung wie bei den Pflanzen und Schmetterlingen, die beide uns hier zum ersten Male in der chinesischen Kunst begegnen, gemacht werden, dann ist die Ausführung durchaus mangelhaft. Spiegel mit einer mehr im griechischen Sinne durchgeführten Ornamentik gehören erst einer viel späteren Zeit an.

Abb. 40 Gefäß aus Ton in Form eines Brunnens mit aufgesetztem Schöpfeimer auf dem Rande, Rolle auf Gestell mit Dach, rechts und links „Drachen"köpfe, Totenbeigabe aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. (Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. XXV)

Wir haben es daher bei den Spiegeln nicht mit einem speziell griechisch-baktrischen Einfluß, sondern mit einer mittelasiatischen Ausbildung des westlichen und — ebenso wie bei den Steinreliefs — mykenischen Kunststiles zu tun, der vielleicht auch im Laufe der Zeit durch griechische Motive bereichert sein mag, wie auch gleichzeitig orientalische Motive nach Europa drangen. Es ist ein mittelasiatischer Mischstil, der nach China drang und dort eine neue Epoche der Kunst bedingte.

Laufers erfolgreichem Sammeleifer verdanken wir die Kenntnis zahlreicher Töpfereien aus Gräbern der Hanzeit. Neben dem Stile der Steinreliefs und der Bronzespiegel lernen wir einen eigenartigen Töpfereistil kennen.[1]) Gleichzeitig können wir aus den Totenbeigaben in Miniaturausführung wichtige Rückschlüsse auf die damaligen Volkssitten ziehen.

Auf dem einen Steinrelief (Abb. 27) hatten wir den alten Brunnen mit dem Schwengel kennen gelernt, der eine geringe Tiefe des Wasserspiegels voraussetzt. In der Hanzeit sind neue, verbesserte Techniken angewendet, der Brunnen ist offenbar tiefer gegraben, und so wie in Europa wird der Schöpfeimer über einer Rolle am Seil in in den tiefen Schacht hinabgelassen. Als Totenbeigaben hat sich ein Tongefäß (Abb. 40) gefunden, das den Brunnen in allen Einzelheiten en miniature darstellt. Wir sehen die steinerne Einfassung des Brunnenschachtes, auf dessen Rand

[1]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty. Leiden 1908. 75 Lichtdrucktafeln.

Abb. 41—43 Gefäße aus Ton in Form von Brunnengehäusen mit Rollen (41, 43) unter Dach auf Bügel; mit Schöpfeimer im Innern, nicht sichtbar (42); Totenbeigaben aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. XVI)

der Schöpfeimer steht, überragt von einem schlanken Überbau mit der Seilrolle, die von einem kleinen Dache gegen Unwetter geschützt ist. Keine Zeichnung könnte uns so deutlich die Bauart zeigen wie diese Tonausführung. Als Verzierung sind rechts und links „Drachen"köpfe angebracht, die an skythische Ausführungen (s. S. 41) erinnern. Ein wichtiger Bestandteil des ostasiatischen Baustiles ist bis zum heutigen Tage das kleine Schutzdach geblieben mit seinen vier abgeflachten Seiten. Die Reliefierung zeigt die Verwendung von Ziegeln an Stelle des älteren glatten Schindeldaches (Abb. 25). Aus dieser Brunnenform ist dann die Vase mit Bügel entstanden (Abb. 42), die noch häufig die Erinnerung an das Vorbild bewahrt, indem entweder die überdachte Rolle (41, 43) zu erkennen ist, oder (42) im Innern — auf der Abbildung nicht sichtbar, aber bei Laufer (S. 79, Fig. 19) im Durchschnitt gezeichnet — der Schöpfeimer in plastischer Form abgeformt ist.

Eine andere sehr beliebte Vasenform ist ebenfalls aus der Miniaturdarstellung praktischer Bauten entstanden. Die großen Überschwemmungen und Mißernten riefen Hungersnöte hervor, während in anderen Zeiten an Feldfrüchten Überfluß war. Deshalb haben kluge Fürsten allerorten Speicher errichtet, in denen das Korn der guten Jahre für magere aufgespeichert wurde. Damit die Toten nicht Hunger litten, wurden ihnen nicht wie bei anderen Völkern Schalen mit Körnern beigegeben, sondern ganze Getreidespeicher en miniature (Abb. 44—46). Auf dem Hofe (44) erhebt sich der runde Speicherturm mit vierseitigem überragendem Ziegeldach; der Zugang zur hochgelegenen Einschüttungstüre wird über eine Steintreppe erreicht, während am Fuße des Turmes ein Tier, vielleicht ein Schwein, sein Futter frißt. Diese runde Speicherform ist dann in Vasen (45, 46) nachgebildet, bei denen das überstehende Dach als abnehmbarer Deckel ausgebildet ist und aus denen später ohne Deckel (Abb. 58) das einfache zylindrische Gefäß entstand.[1])

[1]) Eine moderne Anschauung ist bestrebt, die Kunstformen aus natürlichen Vorbildern, sogenannten „primitiven" Geräten, die nicht im Original gefunden, aber nach

Runde Vorratstürme sind heute noch in Indien in Gebrauch und scheinen in alten Zeiten über weite Strecken Asiens verbreitet gewesen zu sein. An den Turmurnen und den von ihnen abgeleiteten Formen (Abb. 45, 46) finden wir eigenartige Tierfüße, die Laufer[1]) durch Vergleich vieler Originalstücke als Bären erkannt hat. Auch im Pokutulu werden Füße an Bronzeurnen als „Bärenfüße" bezeichnet, und es wird hinzugefügt, daß derartige Verzierungen seit der Tsin- und Hanzeit an gewissen Gefäßen und Siegelgriffen aufkamen. Die Wertschätzung des Bären als Symbol der Kraft ist aber viel älteren Ursprunges.

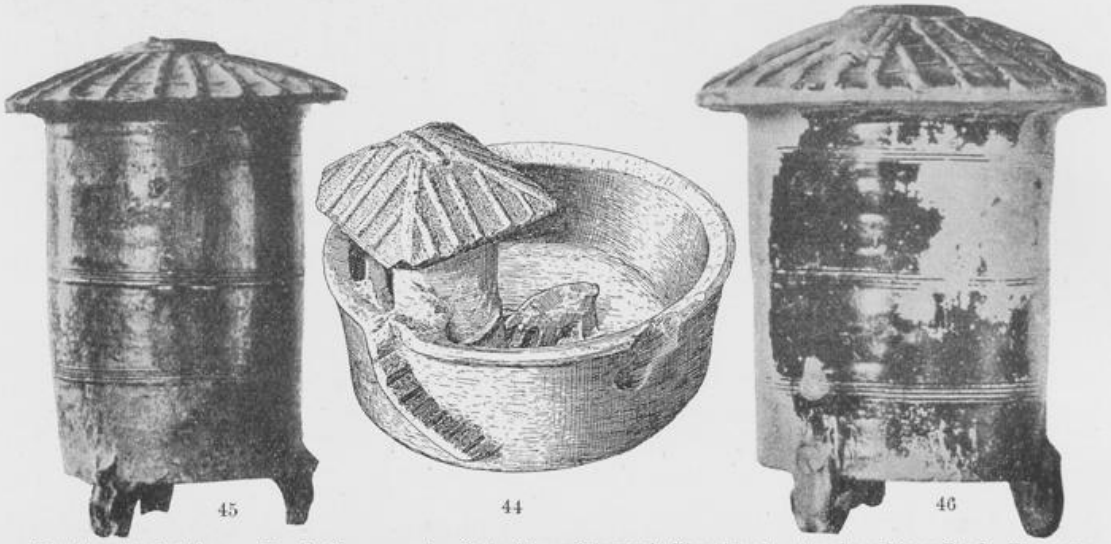


Abb. 44—46 Gefäße aus Ton in Form runder Getreidespeicher mit Ziegeldach. 44 viereckiges Dach, Treppenzugang, unten Tiergestalt. 45, 46 runde Urnen auf „Bären"füßen mit rundem Dach. Totenbeigaben aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. IX u. Fig. 12)

Wir finden dieses stattlichste Wild der noch ungestörten Wälder sowohl bei den Germanen verehrt, bis es in seiner Rolle als Tierkönig durch den fremdländischen Löwen verdrängt wird, ebenso wie noch heute bei den steinzeitlichen Ainos (s. S. 12) in Japan das Bärenfest gefeiert wird. Es scheint, daß der Bär in dem Kulturkreise der jüngeren Steinzeit allgemeine Verehrung genossen hat.

Analogien konstruiert werden, abzuleiten. So z. B. sucht *Schuchhardt* (Das technische Ornament in den Anfängen der Kunst, Prähistorische Zeitschrift, 1909, Bd. I, S. 37) das Urvorbild für Form und Dekor der neolithischen Tongefäße in Nordwestdeutschland in der Korbflechterei, und im südöstlichen Europa in den Naturformen der Gurke und des Kürbis. Derartige wenn auch noch so geistvolle Theorien sind aber in der Praxis kaum beweisbar. Bei allen komplizierteren Formen, den wirklichen Kunstformen, ist jedenfalls eine ganz andere Entwicklung in Wirklichkeit eingetreten.

Wir sahen, wie die Form der Saucière aus der Hirschnachbildung (Abb. 14—16), das runde Bügelgefäß aus der Brunnenform (Abb. 40—43) und das zylindrische Gefäß aus der Reisspeicherarchitektur (Abb. 44—48) entstanden ist. Überall war ursprünglich aus komplizierten Anschauungen und Sitten heraus das Vorbild der Natur naturalistisch nachgebildet, und dann in fortgesetzter Nachahmung, unter gleichzeitigem Verlust der ursprünglich wirkenden Ideen, schliff sich die reiche, naturalistische Form zu einer einfachen, ornamentalen Gebrauchsform ab. Es ist immer der gleiche Entwicklungsgang, den wir wiederholt beobachten können (s. S. 24). Nur eine Ausnahme gibt es, nämlich die wirklich primitiven Gerätschaften, die Steinwaffen und Töpfereien, die in der Praxis eine fast stillose Gebrauchsform erlangten; aber sobald Kunstformen, selbst einfachster Art, vorkommen, kann immer ein ursprünglich naturalistisches Vorbild angenommen werden.

[1]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 57.

Abb. 47—52 Zylindrische Gefäße auf „Bären"füßen mit bergförmigem (47) und glattem (48) Deckel aus Ton mit Reliefbändern; abgewickelte Reliefstreifen; 49 Tigerköpfe mit Ring, Tiger zwischen Bergornamenten; 50 Affen, Vögel, Tiger zwischen Berg- und Wellenornamenten; 51 Tiger zwischen Berg- und Wellenornamenten; 52 Jagdszenen: Tiger und aufspringender Eber, Eber und Reiter mit Bogen, Tiger und Phantasietiere, galoppierender Hirsch vom Hund verfolgt
Aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. LVI, LVIII, LIX)
Text s. S. 60

Die Dächer der Speicherurnen zeigen im Gegensatz zu dem glatten Schindeldach der Königshallen (Abb. 25) einen eingeteilten Ziegelbelag, wie er noch heute üblich ist. Aber es kommt ausschließlich die gerade und flache Gestaltung vor, während heute die typisch chinesische Dachform eingebogen ist. Es besteht die allgemeine Annahme, daß das geschwungene Dach eine Nachahmung des Zeltdaches sei. Diese Ansicht ist auch sicher richtig, aber es ist nicht die Erinnerung an das Zeltleben der alten Chinesen, das schon im 2. Jahrtausend v. Chr. aufgehört haben muß, wenn es je bestanden hat, sondern eine erst in mittelalterlicher Zeit von den Nomadenvölkern Zentral- oder Nordasiens übernommene Form.

Die Reistürme sind fast stets glatt, und wenn vereinzelt Verzierungen vorkommen, so dürften es Stücke aus späterer Zeit sein. Wenn wir den Dachdeckel wegnehmen, so erhalten wir jene runde Zylinderform, die noch heutigestags eine charakteristische Grundform chinesischer Vasen ist. Aus ihr sind auch die zahlreichen, niedrigen Zylindergefäße entstanden, die meist mit flachem (Abb. 48) oder einem „Berg"deckel (Abb. 47) versehen sind. Hohe Bergspitzen genossen seit alters her die höchste Verehrung (s. S. 23), und ihre symbolische Darstellung an Gefäßen des Totenkults ist daher leicht verständlich. Im Gegensatz zu den der Natur nachgeformten, glatten Speicherurnen finden wir an den „Berg"urnen und an hohen Vasen (Abb. 53, 54) reiche Reliefverzierungen. An den Vasen sind sehr häufig Griffverzierungen in Gestalt von Tierköpfen, mit Ringen im Maul (Abb. 53—57) angebracht, die gar keinen praktischen Zweck haben, aber an denen wir die gedankenlose Nachahmung von Bronzevasen erkennen können. Auch die hohen, schlanken Vasenformen, sowie die Reliefs sind aus der Bronzetechnik in das Tonmaterial übertragen.

Laufer hat verschiedene Urnenflächen abgeformt und dann in Gips ausgegossen, so daß wir die abgerollten Verzierungsstreifen im einzelnen studieren können. Waren auf den Steinreliefs die Zeitgenossen der Künstler in realistischer Beobachtung wiedergegeben und auf den Spiegeln das Pflanzenornament besonders betont, so finden wir hier das Berg- und Wellenornament als verbindendes Leitmotiv angewendet und dazwischen phantastische Tiger- und Drachengestalten, Vögel, Schlangen und Affen, sowie lebendige Jagdszenen mit Hirschen, Ebern und Hunden, gehetzt vom Bogenschützen zu Pferde (Abb. 47, 52, 55). Die Darstellung des Menschen fehlt völlig auf den Bronzevasen der älteren Zeit sowie auf den Spiegeln; es ist die typische Verzierungsart der Tongefäße aus der Hanzeit.

Da das Bogenschießen vom Pferde erst etwa um 307 v. Chr. unter Wuling (s. S. 35) angenommen wurde, so können auch derartige Darstellungen nicht früher entstanden sein. Das würde auch insofern zusammenstimmen, als die chinesische Literatur die Menschendarstellung in der Malerei (s. S. 80 u. ff.) zum ersten Male im 4. Jahrhundert v. Chr. erwähnt.[1]) Die typische Darstellung des Reiters

---

[1]) *Laufer* (Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 150) glaubt, daß *Bushell* (Chinese art I, 89) unrecht hat mit der Annahme, daß menschliche Figuren niemals auf den primitiven Bronzen erscheinen, und bildet als Gegenbeweis ein einziges Bronzestück (S. 151, Fig. 36) aus dem Hsi ch'ing ku chien ab. Zunächst ist die Form des Gefäßes so elegant und die Ausführung so reich, daß die Herstellung zur Chouzeit recht fraglich erscheint, um so mehr, da unter den vielen hundert Abbildungen von Choustücken nichts Ähnliches vorkommt. Dann aber gilt hier wie bei den meisten übrigen Stücken, daß die verhältnismäßig moderne Zeichnung zur Sungzeit in Konturlinien alles viel deutlicher und klarer darstellt, als das Bronzeoriginal im Guß jemals erkennen ließ. Es ist sogar anzunehmen, daß diese zur Zeit der Zeichnung bereits Jahrtausende alten Stücke stark verwittert und die meisten Gestalten nur noch andeutungsweise erkennbar waren; so daß die einzelnen Tierfiguren mehr Phantasiegestalten des Zeichners als Originale des Gießers sein dürften. Bestärkt werde ich in dieser Hinsicht durch Vergleiche der einzelnen Figuren, die in der Ausführung durchaus nicht einen einheitlichen Stil zeigen. Der Erfinder des Reliefs hatte sicher alle Tiere realistisch oder stilisiert wiedergegeben, aber die Zeichnung ist bald so, bald so, offenbar je nachdem der Sungzeichner die einzelnen Stellen des Gusses enträtseln konnte. Und diese bereits umkonstruierten Gebilde verlangen noch überdies eine etwas gezwungene Erklärung, um an einzelnen Stellen Menschen zu deuten, während es ebensogut Bären oder Affen sein können. Ich kann daher Laufer nicht beistimmen. Bisher ist kein durchgreifender Beweis erbracht, nicht einmal ein Anhalt gefunden, daß etwa vor dem 4. Jahrhundert Menschenfiguren dargestellt sind. Auch lassen die Ausführungen der Kunstwerke aus älterer Zeit eine derartige Darstellung sehr unwahrscheinlich erscheinen.

Abb. 53—57 Vasen mit Hals- und Fußring, etwa 30 cm hoch, aus Ton mit Reliefverzierungen; 53 Tigergriff mit Ring in Nachahmung von Bronzevasen; 54 Jagdszenen zwischen Bergornamenten.

Abgewickelte Reliefstreifen von Vasen, Tier- und Jagddarstellungen zwischen Bergornamenten und Tigerköpfe mit Ring; 55 Affen, Tiger, Bogenschütze auf galoppierendem Pferd, Eber jagend; 56 Hirschjagd mit Bogenschützen und Hunden, Tiger, Eber, kleine Figur, Phantasietiere; 57 Affen, Tiger, „Drachen"(?)figuren.

Aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.

(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. XXXIX, XLVII, XLIX)

Text s. S. 60

auf galoppierendem Pferde, der nach hinten gewendet den Bogen abschießt, scheint später in China vergessen zu sein, aber in Persien hat sie sich noch unter den Sassaniden (226—636) erhalten. In Sibirien ist der Reiter, allerdings stets nach vorn am Kopfe des Pferdes vorbeischießend, häufig gefunden. Erst in der Tangzeit, wohl unter einem neuen westlichen, wahrscheinlich persischen Einfluß, kommt diese Darstellung wieder in Mode. Aus diesem häufigen Vorkommen der eigenartigen Stellung des Reiters — bei dem gleichzeitigen Fehlen aller sonstigen Menschendarstellungen auf Töpfereien — können wir auf ein über ganz Asien verbreitetes Motiv schließen, das in China zu einer Zeit nachgeformt wurde, als die individualisierte Darstellung des Menschen noch nicht im Kunstgewerbe Eingang gefunden hatte.

Laufer hat auf einem Gefäß in der Sammlung Dana zu New York eine Datierung aus dem Jahre 133 v. Chr. gefunden. Da die Steinreliefs erst im Anfang der christlichen Zeit gemeißelt sind, so erscheint es wohl möglich, daß diese typische Einzelform früher gemeißelt ist, während die etwas älteren Spiegel noch keine Menschendarstellung kennen.

Abb. 58 Zylindrisches Gefäß aus Ton auf „Bären"füßen, Relief, auf Bergspitze (rechts oben) Gemse mit aneinandergestellten Füßen und heruntergebeugtem Kopf, von hinten gesehen, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. LX)
Text s. S. 57 und 63

Dagegen die Tiger und Drachen (Abb. 48—57), besonders in der Stellung des fliegenden Galopps, lassen mykenischen Einfluß (s. S. 55) erkennen und sind sicher Nachformungen viel älterer Vorbilder. Aber Töpfereien aus der frühen Zeit, als die Bronzen bereits eine reiche Tier- und Linienverzierung erhielten, sind nicht bekannt geworden. Damals dürften nur einfache, schmucklose Tongefäße verwendet worden sein, während das Material der kunstvollen Verzierung ausschließlich Bronze war. Erst in der Hanzeit, auf Anregungen, die uns noch unbekannt sind, scheint das Tongefäß als Kunstgegenstand zur Geltung gekommen zu sein. Die Verzierungen wurden vertieft in Formen geschnitten und dann die ausgestanzten Reliefs auf die glatte Tonfläche aufgelegt, mit einer gefärbten Glasur mit dem Untergrunde zugleich überzogen und leicht gebrannt.

An Mykenäs Vorbilder erinnert[1]) der Eber im fliegenden Galopp (Abb. 47 und 52), der auch auf Goldplatten Sibiriens[2]) vorkommt, sowie der Tiger, der auf skythischen Arbeiten sich häufig findet, während er nach Reinach[3]) in der griechisch-römischen Kunst unbekannt ist.

---

[1]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 245.

[2]) Originalstücke in der Eremitage zu St. Petersburg. *Reinach, Kondakof* und *Tolstoi,* Antiquités de la Russie méridionale, S. 395, Abb. 358.

[3]) *Reinach,* La représentation du galop dans l'art ancien et moderne, Paris 1900.

Ein besonders reich verziertes Gefäß (Abb. 58) zeigt eine viel künstlerischere Weiterentwicklung. Waren bisher die Berge zu typischen Ornamenten gestaltet, so finden wir hier Gebirgszüge dargestellt, wie sie in der Tangzeit kaum besser ausgeführt sind. Desgleichen werden die Tiere in naturalistischer Bewegung ab-

Abb. 59—62 59 Kochherd auf „Bären"füßen mit Feuerung, Rauchabzug und zwei Kochöffnungen mit einem Topf, 30 cm lang, 14,7 cm breit und 13 cm hoch. 60, 61, 62 Ansichten von Kochplatten von oben. Totenbeigaben aus Ton mit Reliefverzierung, aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. (Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. XVII und XVIII) Text s. S. 64

gebildet. An Stelle der stilisierten Tiertypen in mykenischer Tradition ist eine Gemse dargestellt, wie sie auf steiler Bergesspitze, die vier Füße[1]) eng an-

[1]) In Japan kommen Schnitzereien als Netzke vor, bei denen ganz ähnlich die vier Füße auf einer kleinen Platte nebeneinander vereint sind. — *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 366. — *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 223, weist auf die Ähnlichkeit mit sibirischen Glocken in der Eremitage in St. Petersburg hin, bei denen Steinböcke auch mit zusammengepreßten Füßen auf halbkugelförmigen Bronzeglocken stehen.

einander gepreßt, ruhig dasteht und mit dem lang heruntergehängten Kopfe Futter sucht. Es dürfte diese naturalistische Ausführung erst einer späteren Zeit, frühestens Ende der Hanzeit, angehören.

Eine reiche, aber mehr ornamentale Verzierung in Relief weisen tönerne Kochherde (Abb. 59—62) auf, die den Toten beigegeben waren. Wir sehen (59) vorn die Öffnung für die Heizung und hinten einen kleinen Ansatz für den Rauchabzug, während in der Mitte Ringöffnungen für die Kochgeschirre angebracht sind. Ähnlich konstruierte Herde, nur in viel größerer Form, finden sich bei der Darstellung einer Küche auf den Steinreliefs von 147. Laufer[1]) vermutet, daß derartige kleine Öfchen keinen praktischen Zweck gehabt haben und nur als Totenbeigaben verwendet wurden. Diese Annahme erscheint mir aber nicht richtig, da noch in der Mingzeit ganz ähnlich konstruierte, kleine, tragbare Kochöfchen auf der Reise verwendet wurden. Chao Chih[2]) z. B. hat eine Picknickszene gemalt, auf der vornehme Herren unter Bäumen am Flusse sitzen, während geschäftige Diener das Feuer im kleinen Öfchen, auf dessen Platte ein Kessel steht, schüren. Die Verzierungen sind dem Zwecke angepaßt, Fische, Löffel, Ringe und ähnliche Gegenstände, die wir im einzelnen nicht alle deuten können, sind in realistischer Plastik geformt.

Abb. 63 u. 64 Kochgefäße mit Griffen in Form eines „Drachen"kopfes (63) aus Ton, aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr., 64 aus Bronze auf drei Füßen im Stile der Hanzeit
(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. XX)

Das Kochgeschirr (Abb. 63) hat einen eigenartig geformten Griff, der in einen „Drachen"kopf ausläuft. Diese Verzierung scheint Bronzen (Abb. 64) nachgebildet zu sein, die der Hanzeit zugeschrieben werden.[3])

Das Schaf war in der alten Zeit das wertvollste Haustier, und damit der Tote nicht Not leide, finden sich in den Gräbern tönerne Gefäße mit Schafherden (Abb. 65). Nach Laufer[4]) bedeutet das chinesische Zeichen für „Schaf" (mei) auch zugleich „groß". Auf alten Bronzekesseln sind plastische Schafe als Deckelknöpfe angebracht und — nach Laufer — ist unter den ältesten abgebildeten Jadestücken auch ein Schaf dargestellt. Stein- und Bronzeschafe werden in späterer Zeit ausgegraben und als älteste Kunstschätze verehrt.

Vor den Schafen ist eine Mühle (Abb. 65) hingestellt, und auch einzelne Miniaturmühlen finden sich in den Gräbern. Mühlen dieser Art sind noch heute

---

[1]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 80.

[2]) *Tajima,* Selected relics of Japanese art, Bd. XX.

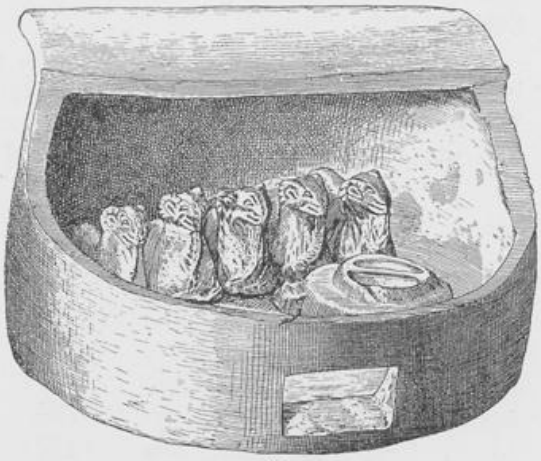
[3]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 110, gibt sechs Abbildungen von ähnlichen Bronzen nach Hsi ch'ing Ku ch'ien, Buch 35, S. 7—15, und Pokutulu, Buch 20, S. 9.

[4]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 45.

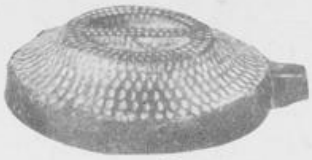
im Gebrauch. Die untere Platte (Abb. 66) hat einen vertieften Rand zur Aufnahme des gemahlenen Stoffes, während das erhöhte Mittelstück im Zentrum einen Zapfen hat, in dem sich der obere Stein (Abb. 67) dreht. Von Darstellungen der Haustiere hat Laufer neben dem Schwein und dem Schafe auch Hunde-, Hühner- und Entenfiguren in Ton gefunden. Die Ausführung in primitiver Art läßt keine Stileigenart erkennen, so daß es schwierig ist, irgend welche Anhaltspunkte für die Zeit der Entstehung zu erhalten. Die chinesischen Annalen berichten — nach Laufer —, daß der Kaiser Yüanti von der Liangdynastie (505—554) die Sitte der figürlichen Totenbeigaben aufgehoben hat, indem er sagte, daß der Hund aus Ton nicht wachen kann.

* * *

Etwa seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. begann eine neue Ära der chinesischen Kunst, die ihren vollendeten Ausdruck in der Hanzeit erhielt. Nordische (skythische) und westliche (mykenische-persische-hellenistische) Einflüsse hatten sich bei den mittelasiatischen Völkern verschmolzen und in lokaler Ausgestaltung den eigenartigen Hanstil geschaffen. Die Stein-, Bronze- und Tonarbeiten bewahrten einen jeweiligen besonderen Stil ihrer Technik. Es begann ein naturalistisches Streben, Berge und Pflanzen, Tiere und Menschen darzustellen, aber noch ist die Wiedergabe an die Fläche und an die Wiederholung gewisser typischer Ausdrucksformen gebunden.



65



67

66

Abb. 65—67 Totenbeigaben aus Ton in Form eines Schafstalles (65), vor den Schafen eine Mühle aus Unterteil (66) und drehbarem Oberteil (67), aus Gräbern der Handynastie, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. IV und Abb. 10)

Laufer[1]) weist auf den Verkehr mit türkischen Stämmen Mittelasiens hin. Die chinesische Literatur erwähnt goldene Kultgeräte bei den Türken des heutigen Ishtikhan, deren Inschrift die Schenkung vom chinesischen Kaiser der Hanzeit beweist. Andererseits wird in den Annalen der Liangdynastie — nach Laufer — erzählt, daß Liu Chihlin ein großer Liebhaber von Antiquitäten war und in seiner Sammlung von Metallgefäßen sich verschiedene fremdländische Stücke befanden. Bei einzelnen waren Inschriften mit Gold oder Silber eingelegt, aus denen wir als ältestes Datum der Herstellung das Jahr 109 v. Chr. kennen lernen. Die Technik der Einlagen der Edelmetalle war damals in China fremd.

Laufer vermutet an einem Bronzegefäß (Abb. 68) die Darstellung dieser türkischen Nachbarn. Wir finden tatsächlich alle typischen Merkmale eines nicht-

[1]) *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 227—229.

chinesischen Volkes: der bis auf einen Schurz nackte Körper, das breite, runde Gesicht, die hervortretende Nase, die großen, runden Augen, die gekräuselten Haare, der runde, kurze Vollbart, die Armbänder. Es ist daher sehr wohl möglich, daß die Erinnerung an die Darbringung von einem Opfergefäß durch die türkischen Barbaren in dieser Bronze festgehalten ist. Ähnliche Barbarenabbildungen werden uns später wiederholt begegnen. Unter den zwölf Männerstatuen des Kaisers Shihuangti (s. S. 68) werden sicher auch Türken dargestellt gewesen sein.

Hirth[1]) hat darauf hingewiesen, daß die türkischen Länder Kupfer, Eisen und Blei hervorbrachten und schon im 4. Jahrhundert v. Chr. Eisen unter Verwendung von Steinkohlen geschmolzen wurde. Wir können daher annehmen, daß die Eisenindustrie sowie andere Metalltechniken, wie das oben angeführte Inkrustieren von Gold und Silber in Metall, ebenfalls von den Türkvölkern übernommen ist.

Abb. 68 Ofen mit Phönix, Tiger und Schildkröte in Relief, auf Füßen in Gestalt von „Barbaren" mit Armbändern, Schurz, rundem Gesicht und gekräuselten Haaren. Zeichnung aus Kaokutu, Buch 10 K. 14, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr. (Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Abb. 42)

In der späteren Hanzeit, ebenfalls unter dem Einfluß der Türkvölker, beginnt die Darstellung der 12 Tierbilder des Zodiakus in China, denn — nach Hirth — werden sie 95 v. Chr. noch nicht erwähnt. Nach Chavannes'[2]) Übersetzung eines chinesischen Autors wird die Einführung des Monatstierkreises auf einen Hiungnufürsten zurückgeführt, der sich im Jahre 48 n. Chr. im Norden von Shansi niederließ. In der Literatur und Kunst der Inder ist der Zyklus unbekannt, dagegen kannten ihn die Völker von Mittelasien. Die Türkvölker und die Kirgisen haben (im 8. Jahrhundert) die gleichen Tiere wie die Chinesen. Daher schließt sich Chavannes der chinesischen Meinung an, daß die Türken im 1. Jahrhundert n. Chr. den Tierkreis nach China gebracht haben und wahrscheinlich auch die Erfinder desselben waren. Ein Zusammenhang mit der römischen Kultur liegt nicht vor, da außer bei dem Stier keins der Symbole übereinstimmt, und selbst bekannte Tiere wie die Fische sind wohl in Rom, aber nicht in China dem Zodiakus eingereiht.

Laufer[3]) weist noch auf weitere Übereinstimmungen zwischen chinesischen und türkischen Sitten hin, bei denen ebenfalls die letzteren die Gebenden und die Chinesen die Empfangenden gewesen sein dürften. So kommt in der Hanzeit das Jagen mit Falken in China auf, das in der klassischen Literatur Chinas noch nicht erwähnt wird. Später wird es der Sport der Vornehmen, und aus Marco Polos Schilderung[4]) kennen wir den glänzenden Jagdzug des Mongolenkaisers im März mit 10000 Falknern und 500 Geierfalken, neben Wander-, Saker- und anderen Falken. Die älteste Darstellung einer Falkenjagd findet sich — nach Laufer — auf Steinreliefs der Hanzeit. Später ist es ein beliebter Vorwurf der Kunst. Laufer hat

[1]) *Hirth,* Sinologische Beiträge zur Geschichte der Türkvölker. I. Die Ahnentafel Attilas nach Johannes von Thurócz, St. Petersburg 1900, S. 244.

[2]) *Chavannes,* Le cycle turc des douze animaux. T'oung-pao, Ser. II, vol. VII, 1906.

[3]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 231.

[4]) *Yule,* The book of Ser Marco Polo. 2. Aufl. London 1903, Bd. II, S. 402—408.

eingehende Studien über die Verbreitung der Falkenjagd angestellt und kommt zu dem Schluß, daß Turkistan als das Mutterland für diese Sitte anzusehen ist.[1])

In der klassischen Zeit Chinas waren Tische und Stühle gänzlich unbekannt, und noch auf den Steinreliefs sitzen die Vornehmen auf der Erde (Abb. 25). Laufer übersetzt einen chinesischen Schriftsteller[2]) aus dem Jahre 320, der sagt, daß „der Hankaiser Ling (168—188) die Sitte des türkischen Sitzes einführte. Es wurden verschiedene Stühle von Bambus und Holz hergestellt, und alle wurden nach dem Beispiel der türkischen Sitze geformt". In Turkistan hat Stein[3]) einen geschnitzten Holzstuhl aus späterer Zeit ausgegraben. Aber es scheint mir fraglich, ob die westliche Sitte der Stühle für den allgemeinen Gebrauch damals nach China gelangt ist. Weder derartige Möbel noch Abbildungen sind erhalten, und die überlieferten Sitten und Bauten lassen eigentlich das Gegenteil vermuten. Die besondere Beachtung, die in der Literatur dem ersten Gebrauch von Sitzmöbeln gewidmet wird, zeigt das Außergewöhnliche und Seltene. Es dürfte sich wohl mehr um Thronsessel oder dergleichen gehandelt haben als um ein tägliches Gebrauchsstück. Als mit dem buddhistischen Glauben auch die Sitten aus Zentralasien nach China drangen, wurde der erhöhte Sitz mehr beliebt. Wir finden ihn auf einzelnen Steinreliefs (Abb. 86, 89) des 6. Jahrhunderts abgebildet, aber wenige Zeit später sind derartige Darstellungen selten. Nur der Priester behält für feierliche Gelegenheiten einen Sitzstuhl mit Rücken- und Armlehne bei, und auch er zieht meistens die Füße hoch und sitzt mit untergeschlagenen Beinen. Aus dem Stuhl wird ein Hocker oder ein drapierter Unterbau (Abb. 105). Im allgemeinen bleibt das Sitzen auf der Erde beibehalten.

Wann die heute in China allgemein üblichen Tische und Stühle als volkstümliche Sitte aufkamen, ist bisher nicht feststellbar gewesen. Jedenfalls erst in so junger Zeit, daß ein Einfluß aus der Hanzeit nicht angenommen werden kann.

Zusammenfassung

Die Bewohner der neugegründeten Staaten Mittelasiens, besonders die Türkvölker, schufen aus mykenischen, persischen, skythischen, hellenistischen und anderen westlichen Elementen einen eigenen Mischstil, der Chinas Kunst auf das stärkste beeinflußte. Der Motivenschatz wurde durch die Darstellung von Menschen, Tieren und Pflanzen bereichert, aber noch viel wichtiger für die Entwicklung der Kunst war es, daß die realistische Auffassung zu dem Studium der Natur führte. Dadurch konnte die seit 2000 Jahren an die Fläche gebundene Dekoration zur selbständigen Darstellung von Stimmungen und Ideen befreit werden.

Die Techniken wurden durch das Reliefmeißeln in Stein und durch die plastische Töpferei wesentlich bereichert. Durch das Nachschaffen der natürlichen Vorbilder wurden in stilisierter Übertragung neue Gefäß- und Gerätformen geschaffen.

---

[1]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 231 u. ff. Das erste Buch über Falkenjagd erschien in China unter der Suidynastie (518—617) und in Deutschland erst 1472. — *O. Schrader,* Reallexikon der indogermanischen Altertumskunde, Straßburg 1901, S. 211, hält ebenfalls Turkistan für die Wiege der Falkenjagd, von wo aus zuerst in ganz Asien und dann unter Kaiser Friedrich II. auch in Deutschland die Einführung stattfand.

[2]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 235. Zitat aus: San t'sai t'u hui, Buch 12, S. 14a.

[3]) Abbildung s. *Aurel Stein,* Ancient Khotan.

Griechisch-römischer Stil

Gleichzeitig mit der Darstellung der Menschen- und Tierbilder erlebte auch die Architektur eine völlige Umgestaltung, und die Herstellung von freistehenden Bildwerken begann. Aber dieser neue großzügige Geist kam nicht durch handeltreibende Zwischenvölker, sondern durch die direkte Berührung mit hellenistischer Kunst im Westen von Asien und dann mit dem in der Blüte der Macht stehenden Weltreiche: Rom. Der Cäsarengeist mit seinen Kolossalbauten und seinem Luxus erfocht zwar keine militärischen, dafür aber geistige Siege über das neu entstehende Cäsarenreich im Osten: China.

Nach Niederzwingung aller Feudalstaaten war als Alleinherrscher Shihuangti (221—209), seit langer Zeit wieder eine starke Persönlichkeit, auf den Thron Chinas gelangt. Mit der Energie des Autokraten hob er alle regierenden Adelshäuser auf und teilte das Land, das sich jetzt weit über den Yangtsekiang nach Süden erstreckte, in 36 Departements, an deren Spitze er kaiserliche Gouverneure setzte. Eine seiner ersten Regierungshandlungen war, das Einfordern aller Bronzewaffen aus dem Besitze der besiegten Völker, um Aufständen vorzubeugen,

Das Material ließ er einschmelzen und Glocken, sowie zwölf Männerstatuen gießen, die er in seinem Palaste aufstellte. Jede Statue wog 1000 chinesische Pfund und hatte auf der Brust eine auf die Regierung des Kaisers bezügliche Inschrift. Unter einem späteren Hankaiser werden sie noch erwähnt, aber 192 n. Chr. ließ der Usurpator Tungcho zehn Figuren in „cash" umschmelzen. Die übrig gebliebenen zwei Figuren versuchte der Kaiser Wei Mingti (227—239) nach Loyang zu überführen, aber ihres großen Gewichtes wegen war der Transport so schwierig, daß man sie unterwegs liegen lassen mußte; dann sind sie verschollen.[1])

Hier hören wir zum ersten Male von einer hohen Kunst, von freistehenden Menschengestalten. Zwar berichtet eine chinesische Quelle, daß in einem Tempel in Loi eine menschliche Figur aus Bronze gestanden hätte, die schon von Konfuzius, also im 6. Jahrhundert v. Chr., besichtigt worden wäre. Aber die merkwürdige Beschreibung, daß der Mund des Mannes mit drei Schlössern verschlossen und auf dem Rücken die Inschrift eingraviert war: „Dieses ist ein Mann vom Altertum, welcher acht gab auf das, was er redete", läßt die Vermutung aufkommen, daß dieses eines jener tendenziösen Geschichtchen ist, mit denen Konfuzius oder mehr wahrscheinlich ein späterer Kommentator durch seine Antwort: „Merkt euch das, meine Kinder" belehrend einwirken wollte.

Die zwölf Riesenfiguren standen in dem berühmten Schlosse Ofangkung bei Hsianfu, von dessen Größe und Pracht die aberteuerlichsten Berichte verbreitet worden sind. Im wesentlichen war es ein Holzbau, denn das Gebälk

---

[1]) *Forke,* Von Peking nach Ch'ang-an und Lo-yang. Eine Reise in den Provinzen Shansi, Shensi und Honan. Seminar f. oriental. Sprachen, Berlin 1898, Jahrg. I., 1, Ostasiat. Studien.

bestand aus wohlriechenden Holzarten ferner Provinzen. Viele hundert Einzelgebäude sollen errichtet worden sein. Aber alle Angaben sind so phantastisch und so allgemein gehalten, daß wir den Baustil nicht ersehen können. Von der inneren Einrichtung heißt es, daß das Gebälk mit „gestickten" Seidenstoffen überkleidet und der Fußboden zinnoberrot gefärbt sei, während „Vorhänge, Draperien, Glocken, Pauken und schöne Frauen" das Innere der Paläste belebten. Vielleicht waren derartige Ausschmückungen, die später häufig vorkommen, schon früher angewendet, vielleicht sind sie erst später zugedichtet, aber jedenfalls wird hier zum ersten Male davon gesprochen. In den alten Gedichten, die ziemlich genau die Einrichtungen des Lebens schildern, hören wir nie von solchen üppigen Gewohnheiten. Es ist wohl möglich, daß mit der Kenntnis des Gusses von Bronzefiguren auch die Verwendung von Stoffen und Draperien zugleich nach China gelangte.

Beim Bau einer mächtigen Steinbrücke über den Weifluß von 380 Schritt Länge und 60 Fuß Breite, auf 68 Bogen ruhend, wurden starke Männer in Stein gemeißelt. Die Brücke wurde 190 und 417 zerstört, aber immer wieder aufgebaut, bis man sie 618 verfallen ließ. Die Berichte stammen aus einer Zeit, als die Brücke bestand, und sind daher glaubwürdig, allerdings sind die Figuren vielleicht erst später bei der Restauration hinzugefügt. Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts sollen Überreste vorhanden gewesen sein. Forke meint, daß es sich vielleicht um Karyatiden gehandelt hat, welche Annahme vieles für sich hat.

Das mächtigste Bauwerk von Shihuangti scheint sein eigenes Grabmal bei Lintung gewesen zu sein. Ein Wasserlauf wurde abgeleitet und Steinblöcke von gewaltigen Dimensionen aus der Ferne hintransportiert. Jetzt steht nur noch ein sanft aufsteigender Hügel ohne jeden Schmuck als einziger Rest einer großen Zeit. In der Totenkammer waren einst reiche Schätze aufgespeichert, aber alle Schilderungen klingen phantastisch und sind sicher erst von späteren Schriftstellern. als das Innere längst zerstört und ausgeraubt war, hinzugedichtet. Bald nach dem Tode des Kaisers brachen neue Unruhen aus, und bereits der Nachfolger auf dem Thron, der Begründer einer neuen Dynastie, hat das Mausoleum erbrochen und alle Kostbarkeiten fortgeschleppt. Die Arbeiter und der ganze Harem des Kaisers sollen lebendig in dem Grabe eingemauert worden sein.

Das einzige Denkmal, das diesen kühnen Cäsar überlebt hat, ist der große Wall (221—210). Früher hatten einzelne Feudalstaaten an ihren Grenzen Teilwälle errichtet, aber jetzt erst wurden diese untereinander verbunden und zu einer einheitlichen Schutzmauer für die nordwestliche Grenze des Reiches ausgestaltet. Durch Militärstationen wurde der feindliche Überfall verhindert und durch Strafkolonien eine Bevölkerung der Grenzdistrikte geschaffen. Erst unter den Mingkaisern wurde der Wall mit Steinmauern versehen. Derartige Schutzwälle waren in der alten Welt nichts Seltenes, die Römer wendeten sie wiederholt an, und die „limes" an Deutschlands Grenzen war ein ganz ähnlicher Bau. Die Wirkung dieser „chinesischen Mauer" war für Europa bedeutungsvoller als für China. Für letzteres war es nicht nur der Schutz gegen Feinde von außen, sondern auch die Grenze seiner eigenen Expansion. Als ein Steppenvolk im Norden, die Hunnen, neue Weideplätze suchten oder von anderen aus ihrer Heimat vertrieben wurden, da fanden sie ihren Zug nach dem Süden durch den Erdwall verhindert, und so zogen sie an ihm entlang nach Westen und dann in der eingeschlagenen Richtung immer weiter, bis sie die große Völkerwanderung in Europa hervorriefen.

Auch andere Erdarbeiten großen Stiles wurden ausgeführt. So wird noch heute Siping in einem der schönsten Tempel Chinas gefeiert, der im 3. Jahrhundert v. Chr. einen Fels durchschnitten hatte, um die Wasser des Minflusses in einen hundert Fuß tiefen Kanal in der Richtung nach Chengtu in die Ebene zu leiten, wodurch eine völlig unfruchtbare Gegend in einen blühenden Landstrich verwandelt wurde.

Es liegt sicher ein großer Zug in den Unternehmungen von Shihuangti, aber seine Bauten waren für das durch die langen Kriege entvölkerte Land zu großartig. Nur durch eine ungeheure Bedrückung des Volkes und durch unmenschliche Fronarbeiten war die Ausführung möglich. Viele tausend Arbeiter fanden bei diesen Bauten ihren Tod, und die Geburt von Knaben wurde geheimgehalten, um sie vor dem Frondienst zu bewahren. Ein Volkslied hat die Klage der Zeit erhalten: [1])

Geburt der Knaben sorglich wird verschwiegen,
Die Mädchen zieht mit trocknem Fleisch man auf,
Sieht längs der Großen Mauer nicht zuhauf
Gerippe man und Totenknochen liegen.

Der Unwille im Volk führte zu einem allgemeinen Aufstand nach dem Tode des Herrschers. Mit seinem Sohne starb sein Geschlecht aus, und seine Werke sind zerstört, nur der Erdwall steht. Was aber den Namen des Kaisers bis zum heutigen Tage in China mehr als seine Bedrückungen des Volkes geschändet hat, war sein berüchtigter Befehl (213) der Verbrennung aller Bücher, bei Verkündung der Todesstrafe im Falle der Verheimlichung; nur landwirtschaftliche, medizinische und ähnliche praktische Werke waren ausgenommen. Er vertrat die Meinung, daß die Beamten kein Verständnis für die Gegenwart hätten, da sie sich zuviel mit dem Studium der alten Werke beschäftigten und infolgedessen zu der gefährlichen Kritik seiner Handlungen kämen, indem man sie mit denen der Vergangenheit vergliche. Welche kostbaren Schätze damals verloren gegangen sind, die trotz des eifrigen Forschens und Sammelns in der folgenden Zeit unauffindbar blieben, ist nicht mehr festzustellen. Kaiser Wuti (140—86 v. Chr.) war bestrebt, durch die Gründung der „Akademie der großen Studien" und der Kaiserlichen Bibliothek den Verlust soviel als möglich wieder wettzumachen, aber sicher sind viele Unika verloren geblieben.

In diesen drückenden Zeiten scheinen fast alle alten Bronzegefäße eingeschmolzen zu sein, und nur ganz wenige Stücke sind vor der völligen Vernichtung durch Versenken in die Erde und in Flüsse bewahrt worden. In ruhigen Zeiten ist zwar einzelnes durch Auffischen (Abb. 2, 3) [2]) wieder ans Tageslicht gekommen, aber diese wenigen Stücke, die in Tempeln und Palästen aufbewahrt wurden, sind später wieder verschollen, und die heutige Existenz von vielen Bronzestücken aus der Zeit vor oder selbst nur während der Hanherrschaft gehört in das Reich der Fabeln. Nur ein einziges Weihgefäß im Tempel auf der Silberinsel [3]) ist uns bisher aus vorchristlicher Zeit bekannt geworden — wenn die Datierung der Chinesen richtig ist.

Auf ein kurzes Interregnum (206—202), ausgefüllt mit neuen Fürstenkämpfen, folgte die siegreiche Handynastie (201 v. Chr. bis 221 n. Chr.), unter deren liebevoller Pflege die neue Kunst eine hohe Blüte erlebte.

Über die Bauten der Hanzeit haben wir ausführliche und glaubwürdige Beschreibungen. Die Stadt Loi, die 770 v. Chr. als Residenz erbaut worden war, zeigt die alte Bauart in viereckiger Gestalt mit einer Stadtmauer, die auf jeder Seite drei Tore hat; die Nordsüdstraße führte mitten auf den Palast zu. Demgegenüber zeigt bereits die erste Ansiedlung (200 v. Chr.) des neuen Herrschers einen ganz anderen Stil. Die Form der Stadt wurde ganz unregelmäßig gestaltet, der nördliche sowohl als auch der südliche Teil sollen Sternbildern gleichgesehen

[1]) *A. Forke*, Blüten chinesischer Dichtung aus der Zeit der Han- und sechs Dynastien. Magdeburg 1899.

[2]) Weitere Abbildung bei *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, 1909, Taf. XV.

[3]) Abbildung von Hirth nach Photographien s. Bd. II, Kapitel über Bronzen.

haben. Dieser unklare Vergleich läßt jedenfalls das Abweichen von der Tradition erkennen und die Einführung von etwas Neuem. Jetzt steht nur noch ein Erdwall als Rest der zweitausendjährigen Stadtmauer.

Der in dem gleichen Jahre in der Stadt erbaute Kaiserpalast —Weiyangkung— wurde nicht mehr wie bisher in der Mitte der Achse, sondern in der Südwestecke angelegt und in solchen Dimensionen, daß der Kaiser zuerst ungehalten war und erst durch den Hinweis, daß nur ein solcher Palast eines Kaisers würdig sei, beschwichtigt werden konnte. Warum aber war bei dem konservativen Sinne der Chinesen nicht ein Palast im Umfange derer von den alten Kaisern genügend? Warum wurde nicht der alte Grundriß der Mittelachse beibehalten? Dieser neue Geist ist nur erklärbar, wenn der Ruf von fremden Herrscherpalästen nach China gedrungen und dadurch eine neue Mode entstanden war.

Alle weiteren Einzelheiten zeigen diesen neuen Geist. Nicht mehr stand der Palast auf dem niedrigen steinernen Unterbau in der Straße, sondern auf einer künstlichen Anhöhe, die die Stadtmauer überragte.

Unter den einzelnen Gebäuden der „neuen" Zeit wird besonders der gerühmt, welcher für die zur Kaiserin erhobenen Tänzerin 16 v. Chr. erbaut wurde. „Die inneren Gemächer waren zinnoberrot bemalt, die Decken rot lackiert. Die einzelnen Teile der Wände wurden durch vergoldete Klammern aus Kupfer zusammengehalten, die Treppen waren aus Marmor. Auf den Balken waren sich schlängelnde Drachen und Schlangen geschnitzt, und zwar war ihre Schuppenhaut naturgetreu nachgebildet." „Mit goldenen Ampeln, eingelassenen Halbedelsteinen, Perlen und Federn des Königsfischers waren die Wände geschmückt. Alle Vorhänge waren aus Perlen, alle Fenster und Türflügel aus Glas, welches zu jener Zeit an Kostbarkeit mit Edelsteinen gleich hoch geschätzt wurde. Als besonderer Vorzug derselben wird gerühmt, daß es so durchsichtig sei, daß auch das feinste Haar nicht dahinter verborgen bleibe." [1]) Wir hatten Glas als römischen Handelsartikel bereits (S. 52) kennen gelernt.

Zum Schmuck des Palastes gehören auch Malereien. Der Kaiser ließ die Porträts von zwölf besonders geschätzten Beamten malen und in einer Halle aufhängen. Nichts wird uns über Stil und Technik berichtet, aber offenbar sind noch nicht die ästhetischen Werte, sondern die sachliche Erzählung, ähnlich wie bei den Steinreliefs, maßgebend (s. S. 77).

Noch in der Sungzeit waren zehn je über 30 Fuß hohe Erdschüttungen außerhalb der Stadt vorhanden, auf denen als Fundament sich einst die Hallen eines Palastes des Kaisers Wuti (104 v. Chr.) erhoben. Mit den anderen Palästen in der Stadt war er durch Hochbauten verbunden, die über die Stadtmauer und den Stadtgraben hinweg gingen. Auf diesen breiten Brücken konnten die kaiserlichen Wagen fahren und auf gleichartigen Bauten die Fahrgalerien eines 500 Fuß hohen Tempels erreichen. Erinnern derartige kühne Bauten nicht an römische Aquädukte, fahrbare Rampen und Galerien?

Auch der bürgerliche Hausbau hat sich in der Hanzeit verändert. Aus den Steinreliefs (Abb. 25) kennen wir den offenen Hallenbau in Holzkonstruktion mit Schindeldach,[2]) der wohl besonders für offizielle Empfänge benutzt wurde. Dagegen war das Wohnhaus geschlossen, wie alte Grabfunde (Abb. 69) zeigen. Das glatte, mit schweren Balken belastete Satteldach, die durch Balkenkonstruktion gestützten fensterlosen Seitenwände, der erhöhte, freiliegende Fußboden und die nach außen zu öffnende hohe Türe können wir als Eigenarten des Prä-

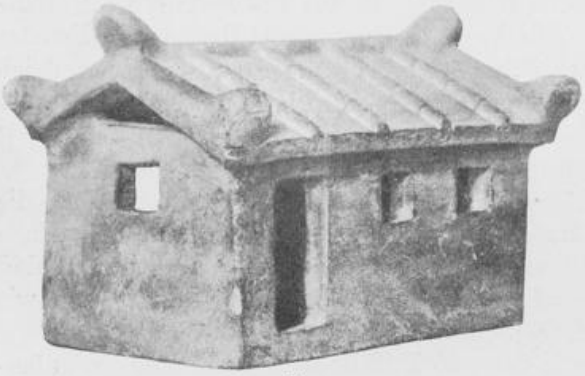
---

[1]) *Forke,* Von Peking nach Ch'ang-an und Lo-yang, S. 112 u. ff., denen die folgenden Ausführungen entnommen sind.

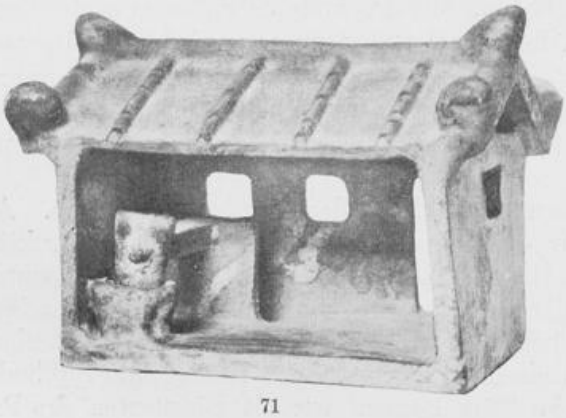
[2]) *Chavannes,* La sculpture sur pierre en Chine, Taf. XX; auch in *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Fig. 4.

hanstiles ansehen. In ähnlichen Formen ist in Japan noch Jahrhunderte später gebaut worden. Dagegen zeigt eine Totenbeigabe in Form eines Hauses (Abb. 70, 71) mit Getreidestampfer den modernen Hanstil. Die Wände sind aus Lehm oder Fachwerk geformt und haben viereckige Fenster neben den Türen; an der Seitenwand ist unter dem Giebel eine Öffnung, um den Rauch abziehen zu lassen; im Innern teilt eine Scheidewand den Raum in zwei Abteilungen, in deren einer der schwere Stampfhammer mit Amboß steht. Den wesentlichsten Unterschied bildet das Dach, das mit Ziegeln gedeckt und durch halbrunde Deckziegel in Felder geteilt ist. Auf den drei Ecken der Giebel sind Abschlußornamente angebracht, die an griechische Akanthusblätter erinnern.

69
Text s. S. 71



70



71

Abb. 69—71 Miniaturhäuschen aus Ton, 69 mit glattem Dach und Holzbalkenbefestigung, offne Tür in Holzrahmen, 70 mit Ziegeldachung, Eckverzierungen, Türen und Fenster, 71 im Innern Kornstampfer.
Totenbeigaben aus Gräbern der Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. VI und VII)

Während der Akanthusschmuck bei dem späteren Dachbau völlig verschwindet, sind bis zum heutigen Tage gewisse Verzierungen des schweren Ziegeldaches in Übung geblieben, die ebenfalls auf römische Vorbilder hinweisen. Im besonderen ist der Schmuck der Dächer mit Delphinen, die von den Chinesen später als Drachen bezeichnet werden, sowie mit Menschenfiguren stets beibehalten und noch heute zu finden; aber das Bronzematerial ist verschwunden und nur die Majolikakacheln sind beibehalten. Selbst die römischen Formen sind konserviert. So sehen wir auf einem modernen Dorftempelchen (Abb. 72) Delphine, die an Vorbilder aus der klassischen Römerzeit erinnern. Auch nach Japan gelangte diese Sitte, und dortige Archäologen bestätigen, daß der „Fabelfisch" als Schmuck des Daches aus China stammt und zuerst zur Hanzeit in Aufnahme kam. [1])

Wenn wir hören, daß (28 n. Chr.) auf dem Tore der „Neun-Drachen-Halle" drei kupferne

[1]) Kokka, Heft 182, S. 162.

Stangen angebracht waren, an denen sich drei Drachen entlang schlängelten, so werden wir ebenfalls römische Tiergestalten vermuten können, die aus Kenntnislosigkeit von der Bedeutung der Vorlagen als Drachen bezeichnet werden. Auch ist hier vielleicht das Vorbild für die sich um Säulen windenden Drachen zu suchen, die in der philosophischen Symbolik der Chinesen als ab- und aufsteigende Drachen ein so bedeutungsvolles und beliebtes Motiv geworden sind. Später erst sind die symbolischen Deutungen unterlegt. Ursprünglich ist sowohl die Idee des Dachschmuckes als die Form der Delphine völlig unmotiviert in Nachahmung des fremden Vorbildes angewendet. Eine künstlerische Verschmelzung mit den übrigen Teilen der Architektur hat eigentlich auch später nicht stattgefunden, sondern noch heute sitzen die kleinen Figuren und Fabeltiere wie nicht zu dem Dach gehörende Fremdlinge in spielerischer Weise auf dem First.

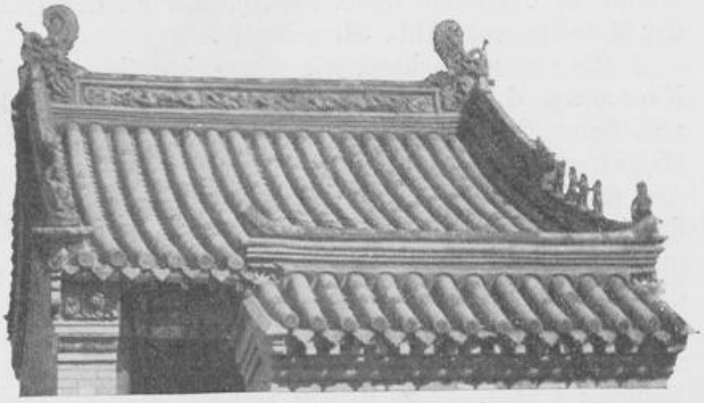


Abb. 72 Ziegeldach mit Delphinen auf dem First und kleinen Menschenfiguren am Seitenteil, glasiertes Steingut, Dorftempel in Provinz Tshili. 19. Jahrh.
(Originalaufnahme Wegener-Berlin)
Text s. S. 72

Die Ausgestaltung des schweren Ziegeldaches und die Beibehaltung der Holzkonstruktion für den Unterbau sind für die ostasiatische Kunst das charakteristische Merkmal der Tempel- und Palastarchitektur. Die weithin leuchtenden Dachziegel in ihrem farbigem Glanze kündeten den geweihten Ort, wie in Europa die weit sichtbare Turmspitze. Die schweren Dachziegel waren ein Exportartikel nach Japan [1]) bis zum Ende des 16. Jahrhunderts und wurden dort höher geschätzt als die japanischen Nachahmungen in Bronze. Wann zuerst Dachziegel in China hergestellt wurden, ist nicht sicher festgestellt, doch scheint diese Technik im 3. Jahrhundert begonnen und in der späteren Hanzeit allgemein bekannt geworden zu sein.

Abb. 73—75 Abschluß-Dachziegel aus Ton, Stirnseite mit Buchstaben und Verzierungen in Relief, Hanzeit, 206 v. Chr. bis 221 n. Chr.
(Aus: Laufer, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. LXV)

Die langen, halbkreisförmigen Deckziegel erhielten als Abschluß für die unterste von der Straße aus sichtbare Reihe eine runde Abschlußplatte (Abb. 73 bis 75), die seit alters her mit Schriftzeichen und Ornamenten verziert wurden. Von einem alten Palaste aus der Hanzeit sind zahlreiche Ziegel in Abbildungen

[1]) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, S. 35.

bekannt[1]) geworden. Von dem Palast ist nichts mehr vorhanden, aber die Ziegel sind von chinesischen Archäologen und Liebhabern eifrig gesammelt und nachgeformt. Ganze Ziegel sind selten erhalten, aber die verzierten Abschlußscheiben wurden abgeschnitten und ihre Rückseite zum Anreiben der Tusche verwendet. Die Verzierungen dieser runden Flächen in Relief zeigen zum großen Teile einen Knopf in der Mitte (Abb. 73, 75), der an den Schnurknopf auf den Rückseiten der Metallspiegel (Abb. 38) erinnert.

Es ist zu beachten, wie für gewisse Gegenstände und Techniken stets gewisse Formen der Kunstsprache beibehalten blieben, die wahrscheinlich der zufälligen Einführungsform entsprachen. Auf den Steinreliefs sahen wir die Menschen und Tiere des Alltagslebens, aber es fehlten Pflanzen und Schriften; auf den Bronzespiegeln waren Pflanzenranken und stilisierte Tiere, aber es fehlte die Schrift und die Menschendarstellung; auf den Tongefäßen fanden wir Bergornamente mit stilisierten Tieren und Jagdszenen in typischen Formen, aber es fehlte die Pflanze, das Alltagsleben und die Schrift. Auf den Dachziegeln sind vorwiegend dekorativ angeordnete Schriftzüge und daneben einige wenige stilisierte Tiere angebracht, während alle realistischen Menschen- und Tierdarstellungen sowie Pflanzen fehlen. Diese in der Hanzeit geschaffenen Motive und Ausführungsarten sind im wesentlichen bis zum heutigen Tage vorbildlich geblieben.

Die Totenbeigaben in Gestalt von Häusern (Abb. 69—71) haben einige äußerliche Ähnlichkeit mit den Hausurnen in Italien, in Norddeutschland und in andern Ländern; aber Laufer weist darauf hin, daß der Chinese niemals wie der Europäer Wohnhäuser darstellt. Er will dem Toten keine Wohnung mitgeben, sondern den Geistern der Verstorbenen gemäß dem uralten Kultus der Totenopfer Nahrungsmittel opfern. Daher finden sich Kornspeicher, Kornmühlen, Kornstampfer, aber keine Paläste und Wohnhäuser.

Interessant ist die Beobachtung Laufers,[2]) daß in Europa die Wassermühle im 1. Jahrhundert n. Chr. eingeführt wurde und daß genau zu gleicher Zeit sie zum ersten Male in China erwähnt wird — offenbar sind die Römer hier wie dort die Verbreiter gewesen. In Japan wird erst 610 von einem Koreaner die erste Mühle errichtet und in Tibet 635. Wir können im allgemeinen annehmen, daß die japanische Kultur bis zum 6. oder Anfang 7. Jahrhunderts ein ziemlich treues Abbild der chinesischen Hankultur gibt. Diese Beobachtung ist insofern wertvoll, da in Japan aus dieser Zeit mancherlei erhalten ist, was in China längst verloren ging. Allerdings entwickelt sich dann die japanische Kultur sehr schnell, und die Zeit des 8. Jahrhunderts entspricht der fast gleichzeitigen Tangzeit in China.

Auf der Spitze eines Tempels stand ein bronzenes Götterbild, das in der ausgestreckten Hand eine Schale hielt mit einem Becher aus kostbarem Stein, vielleicht Nephrit, um den Tau für Zaubergebräuche aufzufangen. Eine Vorstellung von dieser Kolossalfigur können wir uns machen, da die Größe der Hand auf sieben Handspannen im Umfang angegeben wird. Wie das eherne Bildnis der Pallas Athene auf der Akropolis muß diese Riesenfigur auf der Spitze des 500 Fuß hohen, wohl pyramidenartig sich verjüngenden Etagenbaues weithin sichtbar gewesen sein.

Am Eingang des Palastes waren zwei etwa 200 Schritt voneinander entfernt stehende Tore, deren 250 Fuß hohe Bauten von kupfernen Phönixen gekrönt waren. Ein kupferner, vergoldeter Phönix von 5 Fuß Höhe saß auf einer Angel als Wind-

[1]) *Forke,* Die Inschriftenziegel aus der Chin- und Hanzeit, Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen, 1899, Bd. VII, S. 1. 14 Tafeln. — *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 300 u. ff., Taf. LXV—LXVII. — Weitere Abbildungen im Kapitel über Töpferei in Band II.

[2]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 34.

fahne auf der „Edelsteinhalle". Auf dem „Jadetor" waren alle Balkenköpfe mit Jade bekleidet. Auf einem anderen Tore ruhte ein drachenartiges Tier aus Kupfer, während vor einem anderen zwei menschliche Figuren aus Bronze standen. Von dem ganzen Palaste ist nichts erhalten; schon 30 v. Chr. wurde von Rebellen der letzte Phönix eingeschmolzen.

Neben künstlichen Hügeln wurden auch künstliche Seen angelegt. Im Norden der Palaststadt war ein Pavillon auf einer Insel im See und weiter drei kleinere Inseln, die die „Inseln der Seligen" darstellen sollten. An den Ufern des Sees lagen Tiere aus Stein gemeißelt: ein 30 Fuß langer Fisch, drei Schildkröten von je sechs Fuß Länge und im See ein Walfisch von 30 Fuß Länge. Wuti ließ den See 120 v. Chr. in einer sumpfigen Niederung ausgraben.

Ist es nicht, als ob wir von römischen Wasserkämpfen im Zirkus hören, wenn berichtet wird, daß für diese Seen Schiffe von verschiedenen Arten gebaut wurden, in denen die Truppen Schlachten ausführten; die einen waren für Mannschaften mit Lanzen und Speeren bestimmt, die anderen hatten mehrere Decke für Bogenschützen. Und wiederum an die Prachtschiffe des Tiberius erinnert uns das Vergnügen des Kaisers, seine vielen Frauen auf „Drachenschiffen", mit Drachenköpfen am Bug, unter Musikbegleitung mit Trommeln und Flöten auf dem Wasser umherfahren zu lassen. Derartige Anlagen waren früher in den enggebauten Städten unmöglich.

Auch von anderen Steinfiguren wird berichtet. So sollen zwei steinerne Einhörner von 13 Fuß Höhe, die noch vom Grabe des Shihuangti stammten, aufgestellt worden sein; ihre Flanken waren mit Inschriften bemeißelt. Auch Menschenfiguren, z. B. der Hirt und die Spinnerin, als Illustrationen einer alten Sage, standen an den Ufern eines Sees im Palast. Die Bronzefiguren wurden meist schon noch wenigen Jahren eingeschmolzen, um Geld zu münzen, aber auch von den Steinbildern ist nichts mehr erhalten außer einem mächtigen Löwen vom Grabdenkmal der Familie Wu aus dem Jahre 147, der aber auch nur als Torso neben seinem oblongen Fundamente liegt. [1]) Der Kopf des Löwen in seiner naturalistischen Auffassung weicht so auffallend von allen späteren buddhistischen Löwendarstellungen ab, daß wir hier ein typisches Beispiel der Hanskulptur kennen lernen, die mit der römischen Art eine auffallende Ähnlichkeit aufweist. Dieses wichtige Denkmal ist bisher von Europäern nicht beachtet und erst kürzlich durch den Japaner Tei Sekino bekannt geworden.

Nach Kenntnisnahme dieses römisch-chinesischen Löwen möchte ich dem gleichen Stile zwei Löwenköpfe aus Bronze zuschreiben, die Fischer [2]) nach Deutschland gebracht hat. Da bisher ähnliche Ausführungen aus Ostasien nicht bekannt geworden waren, so kommt Fischer auf Grund der Nachfragen bei vielen Fachleuten zu dem Resultat, daß diese Köpfe „zweifellos Produkte südfranzösischer oder italienischer Künstler" etwa aus dem 12. Jahrhundert sind. Fischer vermutet daher, daß sie als Geschenke des byzantinischen oder römischen Hofes im frühesten Mittelalter nach China gelangten oder im 13. Jahrhundert durch die Mongolen als Beute aus Europa mitgebracht oder durch einen „spekulativen Seefahrer nach dem fernen Osten" gelangt sind. Für jeden, der die Schwierigkeiten der Land- und Seetransporte, sowie die völlige Interesselosigkeit der Chinesen für alle europäischen Kunstprodukte kennt, dürfte diese Erklärung sehr unwahrscheinlich klingen, um so mehr, da jeder Kopf 52 1/2 Kilo wiegt, aus Bronze,

[1]) Abbildung in *Tei Sekino,* Stone mortuary shrines with engraved tablets of ancient China under the latter Han Dynasty, Kokka, Heft 227 — vgl. Abbild. Bd. II, Abschnitt über Grabbauten.

[2]) *Fischer,* Über vorbuddhistische Steinreliefs und romanische Löwenköpfe aus China, Vortrag, 15. Internat. Orientalistenkongreß in Kopenhagen, T'oung-pao, 1909, S. 585—588, Abb. 7—10.

also einem wenig kostbaren Material, besteht und durch die Zapfen auf der Rückseite nur schwer Verwendung finden konnte. Die Löwenköpfe, die nach allen bisherigen Erfahrungen als Unika angesehen werden können, sind während des Boxeraufstandes in Peking von Japanern geplündert und in Japan von Fischer erworben. Nach den Angaben der Japaner stammen sie vom Sommerpalast in Peking, was aber nicht bewiesen und auch wenig wahrscheinlich ist, da ihre Verwendung schwer zu erklären ist. Eher glaube ich, daß sie von einem Grabmale stammen, das vielleicht aus der Hanzeit datiert oder im Hanstile errichtet worden ist.

Zahlreiche Paläste sind dem Namen nach bekannt, aber nicht alle sind aus Stein und so kostbar errichtet wie die Kaiserpaläste des neuen Stiles, denn daneben lesen wir von offenen Hallen (109 v. Chr.) ohne Seitenwände mit Strohdächern. Auch wurden häufig aus dem Material alter Gebäude neue errichtet, z. B. baute Wangmang (9 n. Chr.) aus dem Holz und den Ziegeln von zehn niedergerissenen Palästen neun neue Ahnentempel, deren Dachstützbalken mit Kupfer, deren Inneres mit Gold, Silber und Schnitzereien geschmückt war. Im wesentlichen handelt es sich um Anlagen in dem alten Stile der Holzsäulenkonstruktion mit Dachziegeln, bei denen das Neue — genau wie wir es aus Italien wenige Jahrhunderte früher gehört hatten (S. 52) — in dem Belag mit dünnem Gold- und Silberblech und der Schnitzerei bestand. Neben der Bekleidung der Säulen mit roter Seide und einem Behang mit den grünlichen Federn des Königsfischers wird auch die Bemalung, Vergoldung und Inkrustierung der Pfeiler, sowie das Rotfärben der Balken erwähnt.

Wenn wir das Neue in der Architektur mit der gleichzeitigen westlichen Kunst vergleichen, so finden wir eine Reihe von Übereinstimmungen. Von griechischem Hausbau wissen wir fast nichts, um so mehr von dem römischen, der eine Nachbildung des griechischen gewesen sein dürfte. Wir kennen die umfangreichen und prächtigen Paläste und Villen aus Rom, aus Pompeji, aus den Kolonialsiedelungen in Afrika und können gleichartige in Asien vermuten. Im antiken Rom ist das Stadthaus der alten Zeit ein geschlossener, symmetrisch angelegter Palastbau, von einer Mauer ohne Öffnungen nach außen abgeschlossen, wie eine behaglich ausgebaute Festung. Dann aber kam die Liebe zur Natur, die Sehnsucht nach Luft und Licht, und — ähnlich wie jetzt bei uns — wurde das Landhaus bevorzugt.

Die Villa des Kaisers Hadrian [1]) hatte Säulengänge, Gartenterrassen und Pavillons, die zum Teil mit dem Stadtpalast in baulicher Verbindung standen. Daneben ein größerer Palast mit ausgedehnten Terrassenanlagen, deren einzelne Bauten, um Innenhöfe gelagert, unter sich in Verbindung standen und teils der Repräsentation, teils als kaiserliche Wohnung dienten. Es folgen eine Reihe weiterer Bauten ohne Innehaltung einheitlicher Frontgliederung und einheitlicher Richtung. Hieran reihen sich wieder ein über den Hügelrand vorspringender mehrstöckiger Pavillon, dann auf einer höheren Terrasse ein einstöckiges und ein turmähnliches Gebäude. Dazwischen Wasserbehälter mit Steinplatten bekleidet und gitterartigen Balustraden auf dem Bassinrand.

Ganz ähnlich schildert Plinius die Villa des Cicero: Viel Grün, viel Wasser, große Parkanlagen und Gärten mit Statuen und Hermen, terrassenförmiger Aufbau mit mehreren Gebäuden. Und ebenso sind die römischen Villen in Deutschland und Afrika, soweit sie aus Mosaiken zu erkennen sind. Nach dem gleichen Stile werden die römischen Villen in den asiatischen Provinzen erbaut worden sein, nur modi-

---

[1]) *Winnefeld*, Die Villa des Hadrian bei Tivoli. Archäolog. Inst. Berlin 1895. — *Winnefeld*, Römische Villen der Kaiserzeit, Preuß. Jahrbuch 1898, S. 467. — *Rostowzew*, Pompejanische Landschaften und römische Villen. Archäolog. Inst., Bd. XIX, 1901.

fiziert durch die dortigen klimatischen und technischen Bedingungen. Nach ihrem Vorbilde dürften in der Hanzeit die „modernen" Bauten Chinas geschaffen sein. Der Steinbau hat den Holzbau in China niemals völlig verdrängt; Steine und Marmorbelag wurden nur für Brücken, Bassineinfassungen, Hofplatten und Treppen verwendet, während der Hochbau teils in alter Holzkonstruktion oder aus Lehmwänden beibehalten blieb.

Die gleichen Prinzipien, ebenfalls im vollsten Gegensatz zu dem älteren, festungsartigen Stadtbau, finden wir in China wie in Rom: Verteilung der einzelnen Räume über das ganze Areal in separat stehenden Bauten, die oft miteinander verbunden sind, Ausnutzung der Schönheit der Landschaft, Terrassenanlagen, Türme und Pavillons zum Genuß von Fernsichten, besonders auf das Gebirge, Wasserbassins und Gärten mit Figurenschmuck. Überall freier Zutritt von Licht und Luft. Ferner ist charakteristisch die Betonung der Portiken, die so oft als möglich in allerlei Formen und verschiedensten Arten angewendet werden.

Die Aufstellung von freistehenden Menschen- und Tierfiguren ist ebenfalls eine Nachbildung der klassischen Kunst. Es ist zu beachten, daß die Götterfiguren der Antike von den Chinesen als Menschenfiguren, daher stets bekleidet in der dem Klima entsprechenden Tracht des Landes, aufgefaßt wurden. Da diese Mode der Steinfiguren nicht durch den Geist des Göttergedankens unterstützt wurde, so kam sie bald wieder in Verfall. In der späteren Zeit sind Statuen ausschließlich auf prunkvolle Grabanlagen, die den antiken Geist besser bewahrten, beschränkt.

Vielleicht gehören zu diesem Stile die oft turmartigen oder mehrstöckigen Seitenflügel der Palastbauten, die den meist quadratischen Hof umfassen, der von der Zugangsseite offen gelassen oder durch Tore abgeschlossen wurde. Auch der Innenhof, um den die Gebäude gelagert, gegenüber dem früheren Außenhof, dürfte diesem römischen Stil entsprechen und ebenso die durch Tore geteilten, aber in sich geschlossenen Höfe hintereinander, die in der Folge immer mehr Anwendung fanden.

Das Eisen wurde in China für Schwerter und Lanzen, aber nur in sehr bescheidenem Umfange, angewendet, und bis 291 n. Chr. gab es noch Bronzewaffen. Das eigentliche Nutzmetall für die Kunst blieb stets die Bronze. Wie in Griechenland durch das Aufhören des Handels mit dem Orient die Edelmetalle im 1. Jahrtausend v. Chr. selten wurden und ein Ersatz durch dünn gehämmerte Plättchen geschaffen wurde (s. S. 52), so finden wir die gleiche Art zum Schmuck der Häuser in China. Die Technik des Hämmerns und Treibens an Stelle des bisher stets angewendeten Gusses dürfte durch das Schmieden des Eisens erlernt sein.

* * *

Bei den erwähnten Malereien (S. 71) dürfte es sich noch nicht um Kunstwerke handeln, denn selbst ein Zeitgenosse, der Prinz von Huainan (gest. 122 v. Chr.) kritisiert die Maler, daß sie „jedes Haar malen, aber einen Ausdruck im Gesicht fehlen lassen". [1]) Trotzdem scheinen die Gemälde damals einen großen Eindruck gemacht zu haben. Neben Porträts werden Bilder von Ochsen, Pferden und Vögeln erwähnt und bei einzelnen Malern die Kolorierung gelobt. Leider erschien es den Chronisten wichtiger, wunderliche Histörchen aus dem Künstlerleben, als Beschreibungen der Kunststile und Abbildungen zu geben.

Die Entwicklung der Malerei scheint mit der großen Reformbewegung zusammenzuhängen, die im 4. Jahrhundert v. Chr. beginnt und in der Hanzeit eine gewisse Vollendung erlangt. Conrady hatte die große Freundlich-

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

keit, mir seine Studien über die ältesten Erwähnungen einer figürlichen Kunst in der chinesischen Literatur zur Verfügung zu stellen. Bei der Bedeutung dieser Forschungen bringe ich auf den folgenden Seiten den Beitrag unverkürzt zum Abdruck. Conrady schreibt:

„Wenn ich der Ansicht bin, daß China auch vor der Ts'inperiode schon eine freie figürliche Kunst besessen oder doch nicht ganz entbehrt habe, so stütze ich mich dabei auf die meines Wissens zumeist noch nicht oder doch nicht in diesem Sinne verwerteten Nachrichten der älteren chinesischen Literatur, die ich hier folgen lasse.

Ich beginne mit der Plastik als dem am frühesten beglaubigten Zweige. Hier kommen denn zunächst wohl die „Menschenbilder" *(siang-jen)* in Betracht, die nach dem alten Chou-li [1]) bei fürstlichen Begräbnissen auf dem Paradewagen mitgeführt und am Grabe feierlich von ihrer Bestimmung verständigt werden: den Toten als (beseelt gedachte) Repräsentanten seines Gefolges in das Jenseits zu begleiten. Die landläufige chinesische Meinung will darin jene rohen Strohfiguren *(chu-ling* „Strohseelen") sehen, die man der Überlieferung nach im hohen Altertum — als wahre „Strohmänner" — zu diesem und anderen religiösen Zwecken verwandte, und von denen wenigstens die Tiernachbildungen (Pferde und Hunde) bei Lao-tze, [2]) im Tso-chuan, [3]) bei Chuang-tse [4]) für das 7. bis 4. Jahrhundert v. Chr. bezeugt und auch zur Han-Zeit noch in Gebrauch gewesen sind — wie denn die Sitte ja wenig verändert noch heute fortlebt. Allein dem widerspricht doch wohl der Name, der sonst „Bildsäule" zu bedeuten pflegt, und daneben auch eine andere Tradition, wonach gerade die Chou-Zeit hölzerne Menschenfiguren statt jener primitiveren eingeführt hätte. Daß jedenfalls schon Konfuzius solche Grabfiguren aus Holz, angeblich sogar automatenhaft federnde, gekannt hat, zeigt sein von Mencius [5]) überliefertes Anathem gegen den unbekannten Erfinder dieser sogenannten *yung*, aus dem zugleich hervorgeht, daß sie wenigstens damaligen Augen höchst menschenähnlich und naturgetreu erschienen sind.

Diesen Nachrichten reiht sich sodann die Mitteilung des Kuoh-yü, [6]) eines Werkes vom Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr., an. König Kou-ts'ien von Yüeh (496—465 v. Chr.) habe die Gestalt seines verstorbenen Ministers Fan Li aus gutem Metall nachbilden lassen, um sie darauf mit seinen Beamten zu verehren. Zwei weitere Beiträge gibt ferner das etwa hundert Jahre später verfaßte Chan-kuoh-ts'eh: die hübsche Fabel Meng Ch'ang-kün's († 279 v. Chr.) vom Holzbild und der Tonfigur, [7]) die er ungefähr im Sinne der unsrigen vom irdenen und eisernen Topf miteinander reden läßt, und die Anekdote von dem gottlosen König Yen von Sung (327—285), [8]) der die Bronzestatuen seines Standesgenossen — resp. das Holzbild des Königs Ch'ao von Ts'in [9]) —

---

1) K. 21 (Kl.-Ausg. 5, 41b); *Biot*, Le Tcheou-li, II, 23.

2) Tao-teh-king K. S.

3) Chin. Classics V, 347.

4) 5 (14), 25b; *Legge*, Sacr. Books of the East, 39, 352.

5) I, 1, IV, 6 (Chin. Class. II, 133); cf. Li-ki 2, 52a (*Legge*, SBE., 27, 173). Beide Stellen bei *de Groot*, Religious System of China II, 807/8.

6) 21, 11a der japanischen Ausgabe; *de Harlez*, Koue yu II, 268; kurz auch in *Tschepe*, Hist. du royaume de Ou, Variétés sinologiques X, 159.

7) Chan-kuoh-ts'eh 4, 31a/b, vgl. Shi-ki 75, 3b und Feng-suh-t'ung-i 8, 5a/b. Eine Anspielung auf Holz- und Tonfiguren vielleicht auch bei Chuang-tze 7 (21), 18a: *Legge*, SBE., 40, 43.

8) Chan-kuoh-ts'eh 9, 18a.

9) L. c. 9, 30a und Shi-ki 69, 25b.

im Klosett aufstellte und ihnen nach der Nase schoß — offenbar in dem Glauben, im Abbild das Urbild zu verletzen.[1]) Dann spricht um 290 v. Chr. Sung Yüh in seinem Ch'ao-hun[2]) von Ahnenbildern (nicht Tafeln!), die in der Halle vornehmer Häuser von Ts'u aufgestellt waren — die Deutung von „Bild" als „Vorbild" bei einem alten Kommentator ist absurd und auch von der guten chinesischen Kritik nicht anerkannt —, und endlich gehören als indirekte Zeugnisse, deren erstes möglicherweise noch ins 5. Jahrhundert v. Chr. hinaufreicht, die Vergleiche mit Bildsäulen hierher, wie sie bei Lieh-tze[3]) und (gleichlautend) bei Chuang-tze[4]) sowie bei Han Fei[5]) gefunden werden. Auch des Zweitgenannten Auffassung der schaffenden Allseele (Tao) als eines Holzbildners — „Tao schnitzt alle Gestalten"[6]) — kann wohl noch angeführt werden.

Um schließlich auch der freien plastischen Tierdarstellung zu gedenken, soweit sie nicht vorher schon berührt ist, so wären hier die „irdenen Stiere" zu nennen, die man nach Lü Puh-wei[7]) im 3. Jahrhundert als symbolische Opfertiere, eine Art Sündenböcke, brauchte, die Kälte „wegzugeleiten", und eine freilich sehr knapp gefaßte Bemerkung Sün-tze's möchte glauben lassen, man habe schon im 3. Jahrhundert v. Chr. Tierfiguren an den Gräbern aufgestellt.[8]) Auch die Notiz des Tso-chuan zum Jahre 629 v. Chr., wonach das Salz in Tigerform serviert wurde, ist immerhin als Zeugnis für den künstlerischen

---

[1]) Ich möchte fast annehmen, daß diese Anekdote bei der Erzählung des Shi-ki (3, 8/9: *Chavannes,* Mémoires historiques I, 198) Gevatter gestanden hat, die den „gottlosen" Kaiser Wu-yih (um 1200 v. Chr.) eine menschengestaltige Figur des Himmelsgeistes verfertigen, mit ihr Brett spielen und sie mißhandeln läßt. Der Chan-kuoh-ts'eh berichtet nämlich an jener Stelle von demselben Yen auch, daß er die Erde gepeitscht und den Himmel erschossen habe, der nach den ausführlicheren Angaben Lü Puh-wei's (Lü-shi Ch'un-ts'iu 23, 10a) durch einen hochgehängten Sack voll Blut repräsentiert war, und diese letztere Freveltat, genau so ausgeübt, wird im Shi-ki (l. c.) ebenfalls dem Wu-yih in die Schuhe geschoben. Eines von beiden muß Übertragung sein; und da die geringe Zeitdifferenz zwischen Vorgang und Erzählung entschieden zugunsten der zwei älteren Werke spricht, so liegt sie wahrscheinlich doch in der Lesart des Shi-ki resp. seiner unbekannten Quelle vor, zumal die von der sonstigen alten Überlieferung (Shu-king, Chuh-shu-ki-nien) nicht unterstützt wird. Mit dem einen könnte recht wohl aber auch das andere zurückdatiert worden sein. — Ich kann noch hinzufügen, daß *Darmesteter* (La flèche de Nimrod en Perse et en Chine, Journ. asiat. VIII. Ser., S. 220—28; vgl. *Chavannes* a. a. O.) in dem Wilde-Jäger-Motiv der Wu-yih-Legende den Stammvater der persischen Sage vom Himmelsschusse des Keikawus-Nimrod gefunden zu haben glaubt: sie sei im 3. Jahrhundert v. Chr. aus China herübergewandert. Ist meine obige Vermutung richtig, so dürfte sie eher, falls überhaupt ein Zusammenhang besteht, von der Yen-Anekdote ausgegangen sein. Da jedoch das Peitschen der Erde ein wenig an Persien (Xerxes und das Meer!) erinnert, so ließe sich auch der umgekehrte Weg: von Persien nach China, vermuten, so daß die persischen Erzählungen eine tatsächliche Nachahmung hervorgerufen hätten. Denn vorläufig liegt wohl kein Grund vor, den historischen Charakter dieser Yen-Anekdote zu bezweifeln.

[2]) Ts'u-tz'e 7, 3b.

[3]) Lieh-tze 2, 5a: *Faber, Licius,* S. 30.

[4]) Chuang-tze 7 (21), 23a: *Legge,* SBE., 40, 53 („während dieser Zeit stand er [der Schütze] wie eine Bildsäule").

[5]) Pei-wen-yün-fu s. v. *Siang-jen.*

[6]) Chuang-tze 3(b), 15b: *Legge,* SBE. 39, 256. Sollte vielleicht auch an Lao-tze (Tao-teh-king K. 14 u. 21) erinnert werden dürfen?

[7]) Lü-shi Ch'un-ts'iu 12, 1b, cf. Li-ki 3(4),69b: *Legge,* SBE., 27, 307; Hou-Han-shu, Chi 8, 6b.

[8]) Sün-tze 12, 17b: „Nashörner und Elefanten nimmt man als (Grab-) Bäume", d. h. an Stelle der sonst üblichen Grabbäume.

Spieltrieb interessant. Im übrigen ist die Tatsache zu beachten, daß auch China schon in grauer Vorzeit Gefäße in Tierform, und zwar aus Flechtwerk, Holz und Ton, zu fertigen pflegte;[1]) sie hat sich bei einigen davon ja durch die ganze Bronzezeit erhalten, und es wäre vielleicht lehrreich, an der Hand der Literatur zu verfolgen, wie sie bei anderen allmählich durch das entsprechende (erhabene oder vertiefte) Tierornament ersetzt worden ist. Doch das gehört nicht hierher, so wenig wie der Tierschmuck der Gefäße überhaupt, obwohl ich auch dazu vielleicht einiges neue Material beibringen könnte. Nur eine die Ornamentik betreffende Notiz muß hier ihre Stelle finden, weil sie wieder alte Menschendarstellung verbürgt, die Angabe Lü Puh-wei's nämlich, daß ein Dreifuß des Chou den sagenhaften Künstler Ch'ui vorgeführt habe, wie er (aus Beschämung über die Grenzen der Kunstfertigkeit) an den Fingern nagt.[2])

Im Gegensatz zur Plastik finde ich für die Malerei kein zuverlässiges Zeugnis, das über das 4. Jahrhundert v. Chr. hinauswiese. Zwar ist es hergebracht, in der Stelle des Shu-king: „er (Kaiser Wu-ting, dem im Traume das Bild des gesuchten Ministers erschienen war) beschrieb sein Aussehen genau und ließ vermittelst der Gestalt ringsum im Reiche suchen,“[3]) den Hinweis auf ein wirkliches Porträt zu sehen, das dann also dem 13. resp. 14. Jahrhundert v. Chr. angehört hätte. Allein das Buch ist suspekt, und wenn dieselbe Geschichte in der offenbar alten „Vorrede“ zum Shu-king[4]) (und nach ihr im Shi-ki[5]) erzählt wird, so ist doch gerade die in Betracht kommende Stelle so änigmatisch kurz formuliert, daß sie — wie übrigens vielleicht auch der Shu-Text selber — recht wohl eine andre Deutung zuläßt. Erst das Kuoh-yü (aus dem nach einigen dies Buch des Shu-king überhaupt interpoliert sein soll) drückt sich weniger dunkel aus, und so muß man wohl sagen, daß diese Porträtsage jedenfalls nicht vor dem 4. Jahrhundert mit einiger Sicherheit beglaubigt ist. Desgleichen möchte ich die Anekdote Chuang-tze's[6]) vom Herzog Yüan von Sung († 517 v. Chr.) wie Hirth[7]) mit einigem Mißtrauen ansehen; sie kann übrigens um so eher beiseite bleiben, als sie vielleicht gar nicht von Gemälden, sondern von einer Landkarte handelt.

Festen Boden dagegen betreten wir erst, und eine überraschende Fernsicht tut sich uns auf mit einem Werk aus der Wiege des 4. Jahrhunderts v. Chr., das wahrlich unverdientermaßen bisher nur wenig Beachtung gefunden hat: den „Himmelsfragen“ (*T'ien-wen*) des berühmten K'üh Yüan.[8]) Denn diese eigenartige Dichtung, welche, mit der Kosmogonie und dem Welt- und Himmelsbilde ihrer Zeit beginnend, die Gestalten der Mythologie und die im Guten oder Bösen hervorragendsten Persönlichkeiten der Geschichte — diese bis rund 500 v. Chr. — nebst vielem Wunderbaren aus Menschen-, Tier- und Pflanzenreich in Frageform behandelt —, sie ist nach alter und anerkannter Tradition nichts anderes als die Beschreibung von Wandgemälden verlassener

---

[1]) Vgl. z. B. Ngi-li 2, 3b Comm. und 38, 5b Comm., vielleicht auch Shi-king IV, 2, IV, 4. Der tsioh-Becher ist durch seinen Namen („Vogel“) und seine älteste Hieroglyphe als Tiertopf beglaubigt.

[2]) Lü-shi Ch'un-ts'iu 18, 12b, Huai-nan-tze 8, 5a.

[3]) Shu-king IV, 8, I, 3: Chin. Class. III, 1, 250/51.

[4]) Chin. Class. III, 1, 7.

[5]) 3. 8a: *Chavannes*, MH., I, 195.

[6]) Chuang-tze 7(21), 22a: SBE., 40, 50/51.

[7]) *Hirth*, Die Malerei in China, Entstehung und Ursprungslegenden (Leipzig, 1900), S. 14.

[8]) † um 293 v. Chr. Der T'ien-wen ist der 3. Teil seiner „Elegien von Ts'u“ (Ts'u-tz'e).

alter Tempel in Ts'u, die der verbannt umherirrende Dichter auf einer seiner Wanderungen angetroffen und zur Ablenkung seines Kummers in solcher Weise geschildert hat.[1]) Ist diese Überlieferung um so vertrauenswürdiger, als sie einem noch heute unvergessenen und betrauerten Liebling seiner Heimat und ganz Chinas gilt und obendrein von dessen wenn auch späterem Landsmann, dem gelehrten Kunstfreunde Wang Yih (um 120 v. Chr.), vermittelt ist, so wird sie meines Erachtens durch Form und Inhalt des Werkes so vollauf bestätigt, daß sie überhaupt als die einzig mögliche Deutung erscheint.

Denn was zunächst die Form betrifft, so ist sie ein Unikum bei K'üh Yüan: statt der dithyrambischen Rhythmen seiner übrigen Gesänge finden wir hier das ruhige, viersilbige Metrum der älteren Poesie zugrunde liegen, und es fehlt auch gänzlich die Interjektion *hi*, die sonst so unentbehrlich und charakteristisch für seinen Versbau ist. Nimmt man hinzu, daß oft genug eine deutliche Naht zwischen Frage und Schilderung hinläuft, die jene als an- oder eingeflickt vermuten läßt, ja daß unter der überschichtenden Frageform hin und wieder sogar alte Endreime verborgen sind, so kann man sich der Ansicht nicht erwehren, daß der Dichter hier nach Bilderbeischriften gearbeitet habe, wie sie z. B. auch die Skulpturen von Schantung (und häufig in demselben Versmaß) zeigen, und ich getraue mich in der Tat, bei einer ganzen Reihe von Strophen den einfach erklärenden, älteren Text wiederherzustellen.

Noch deutlicher spricht jedoch der Inhalt. Zwar begegnet ein Teil des hier behandelten Stoffes auch in K'ühs anderen Gedichten, und man könnte darum vielleicht meinen, er wolle diesen ebenfalls nur, wie dort, in symbolischer Beziehung auf sein eigenes Verhalten und Schicksal verstanden wissen — wie er denn sicherlich ein Meister dunkelster Symbolisierung und tiefsten Hineingeheimnissens, ein wahrer „Allegoriowitsch" und „Mystifizinski" ist, um mit Vischer zu reden. Allein selbst dem so ausnehmend darin geübten Spürsinn der Chinesen ist es meines Wissens nicht gelungen, dergleichen hier zu finden, und wirklich muß auch eine solche und überhaupt jede andere als die überlieferte Deutung meines Erachtens nicht nur an dem Charakter der Stoffe selbst, von welchen er denn auch eine beträchtliche Anzahl nirgendwo sonst zu seinen Anspielungen verwendet hat, sondern vor allem an der Art der Behandlung scheitern. Denn die ist grundverschieden dort und hier. Dort, wo zudem das Ich auch sprachlich überall im Vordergrund steht, wird der Gesamtinhalt eines historischen Vorgangs, eines langen Heroenlebens nur in ein kurzes Fazit zusammengezogen, das den moralischen Kern herausschält: es ist durchaus abstrakte, rein reflektierende und in der Regel sehr unplastische Darstellung; hier im T'ien-wen dagegen, das auch dem Dichter selbst nur ganz am Schlusse zu ein paar persönlichen Versen das Wort gibt, pflegen dieselben Themen und überhaupt alle behandelten Vorgänge in eine Reihe von einzelnen Episoden, von Einzelbildern zerlegt zu sein, unter denen sich oft genug kleine, für Kern und Moral der Sache ganz bedeutungslose Nebenzüge finden: es ist eine plastisch-konkrete Beschreibung, der höchstens

[1]) Als K'üh Yüan verbannt und sein Leid dem Himmel klagend die Einöden seiner Heimat durchstreifte, heißt es in Wang Yihs Vorrede, „sah er die Tempel früherer Könige von Ts'u und die Opferhallen ihrer Großbeamten, worin die Wunder von Himmel und Erde, von Göttern und Geisterwesen in Bergen und Strömen, sowie der alten Weisen und Heiligen Taten und Seltsamkeiten gemalt waren. Vom Wandern ermüdet, ruhte er an ihrem Fuße aus und sah dann, emporblickend, die Gemälde; darum schrieb er die Antworten (?) ihrer Wände auf und fragte (seine Landsleute) danach, um seinen Zorn und Kummer abzulenken."

in den Fragen eine Reflexion (und dann ganz anderer Bedeutung als sonst) locker angefügt ist. So tut z. B. das Li-sao die Sage von Kun mit der einen Strophe ab: „Kun war sehr gerade, dadurch verdarb er sich selbst und fand einen frühen Tod in der Einöde von Yü",[1]) während ihn das T'ien-wen zunächst durch Akklamation in sein Amt gewiesen, dann es ausübend und endlich in der Verbannung zeigt, und zwar hier u. a. wieder, wie Schildkröten und Eulen an seinem Leibe zerren und nagen, und wie er sich schließlich in einen gelben Bären verwandelt.[2]) Oder wenn es in jenem Gedichte von Kiao nur heißt: „Kiao war von gewaltiger Stärke, er frönte seinen Begierden und zähmte sich nicht; täglich ergab er sich dem Vergnügen und vergaß sich darin, und sein Haupt ward niedergeworfen,"[3]) so führt uns das andere seine Geschichte und ihr kritisches Ereignis, die Liebesintrige mit seiner Schwägerin Nü-k'i, bis in die kleinsten Einzelheiten vor: „Kiao, an der Tür stehend, was suchte er bei der Schwägerin? Warum hetzte Shao-k'ang die Hunde (auf ihn) und warf ihm das Haupt nieder? Nü-k'i nähte das Gewand (Kiaos) und dort im Haus zusammen blieben sie; warum irrte sich (der von Shao-k'ang gesandte Mörder) köpfend in ihren Häuptern und erlitt sie so um ihre Neigung den Tod?"[4]) In derselben analytischen Weise sind die übrigen historischen Partien — die Geschichte des Yü, K'i, J-yin, Wen-wang u. s. w., u. s. w. — behandelt, ja es kommt sogar vor, daß ein einziges Ereignis so kaleidoskopisch aufgerollt ist, z. B. die Entscheidungsschlacht Wu-wangs gegen Chou von Yin, wo in vier selbständigen Szenen gezeigt wird, wie Wu den Tag des Kampfes verabredet, wie sich sein Heer versammelt und zum Kampfe drängt, wie er die Leiche seines Vaters in die Schlacht mitführt und wie er schließlich seines Gegners Haupt abschlägt.[5]) Immer also sind es plastisch darstellbare Szenen, wirkliche „Bilder aus der Vergangenheit", und man glaubt in der Tat nicht selten das leibhaftige Bild vor Augen zu haben.

Von gleichem, wenn nicht größerem Gewicht für dies Urteil scheinen mir ferner die Wiederholungen zu sein, denen wir im T'ien-wen mehrfach begegnen. So findet sich, um nur ihrer zwei herauszuheben, die Sage vom tugendhaften Shun und seinem bösen Bruder und die Lebensgeschichte J-yins je zweimal, und zwar beide Male fast nebeneinander und die letztere gar in zwei zum Teil verschiedenen Versionen.[6]) Dergleichen hat bei einem frei konzipierten Werk und noch dazu einem Tendenzgedichte keinen Sinn, ist aber meines Erachtens um so verständlicher oder vielmehr allein erklärlich bei einer Beschreibung von Bildern eines oder mehrerer Tempel; denn selbst ohne die lehrhafte Absicht in Betracht zu ziehen, deren sich eingestandenermaßen[7]) auch die altchinesische Kunst nicht entschlagen wollte, wird man da annehmen dürfen, daß ein Lieblingsmotiv aus der Geschichte nicht bloß in einem von ihnen dargestellt worden sei. Und in der Tat bemerken wir ganz dasselbe bei einer wirklich vorhandenen, alten Bilderwerkserie von ähnlicher Verwendung: die berühmten Skulpturen der Familie Wu sind der Doublette so

---

[1]) T'su-tz'e 1, 6b, cf. u. a. *Pfizmaier*, Das Li-sao und die 9 Gesänge (Sitzungsber. der Wiener Akademie, phil.-hist. Kl. 1851, S. 165); ähnlich in den Kiu-chang: T'su-tz'e 4, 3a.

[2]) T'su-tz'e 3, 3b, 4b, 7a.

[3]) Ebenda 1, 7b: *Pfizmaier*, S. 166.

[4]) T'su-tz'e 3, 7b. Vgl. die (danach gemachte?) ausführliche Erzählung des Chuh-shu-ki-nien 2, 7a: Chin. Class. III, 1, Proleg. 120/21.

[5]) Ts'u-tz'e 3, 9b/10a, 11b.

[6]) Ebenda 3, 8a/8b, 9a/9b.

[7]) Jih-chi-luh 21, 37b.

wenig abgeneigt, daß z. B. der Kampf auf der Brücke drei-,[1]) das Attentat des K'ing K'o sogar viermal[2]) in den verschiedenen Kammern („Opferhallen") ihres Begräbnisses vertreten ist; ja es werden selbst, wie im T'ien-wen, ganze Gruppen von Bildern wiederholt.[3])

Das ist nun aber — und damit komme ich auf einen dritten Beweis für die These — das ist nicht die einzige Ähnlichkeit zwischen beiden Werken; es gesellt sich vielmehr der äußeren auch noch eine tiefgehende innere Übereinstimmung zu. Denn eine Prüfung ihres Inhalts lehrt, daß sie eine ganze Anzahl auch der Stoffe gemein haben: die alten Halbgötter, Kaiser oder Fürsten Fuh-hi mit den Drachen- und Nü-kua mit dem Schlangenleib, Yao, Shun, Yü, Hou Tsih, den schlimmen Kieh, Ho-lü von Wu, Huan von Ts'i, dann aus der Mythologie den Hasen im Monde, den Windgott, von Fabelwesen die Riesen, und dazu eine Reihe seltsamer Pflanzen uud Tiere — dies und vielleicht manches andere noch, auf das wir bloß die Hand nicht legen können, ist hier so gut wie dort zu finden. Und was vielleicht noch schwerer in die Wagschale fällt, der Wahl der Stoffe liegt hier wie dort dasselbe Prinzip zugrunde, auch wo es dem Fortgang der Geschichte und dem Wechsel der Anschauungen entsprechend mit verschiedenen Mitteln durchgeführt ist: beide sind bemüht, ein Bild des Alls mit seinen Wundern und in Beispielen von gerechter Erhöhung und gerechtem Fall, von Guten und Bösen beiderlei Geschlechts besonders auch die Lehren der Geschichte einzuprägen.

Auch andere Skulpturen und Gemälde aus Palästen und Grabtempeln derselben oder früherer Zeit bis in das 2. Jahrhundert v. Chr. hinauf bewegen sich mehr oder minder in diesem Gedankenkreise, wie das Chavannes (l. c.) gezeigt hat, dessen Material ich noch um die doch wenigstens für das 2. Jahrhundert v. Chr. gültige Nachricht Huai-nan-tz'e's[4]) von den Schildereien in der Ehrenhalle *(ming-t'ang)* der ersten Chou-Könige mit ihrer Darstellung „der Ursachen von Yaos und Shuns Ruhme und Kiehs und Chous Untergang" u. dgl. vermehren kann; weitaus am vollständigsten aber ist jenes Prinzip in den ältesten von ihnen, den Schnitzereien und Gemälden des um 140 v. Chr. erbauten Ling-kuang-Palastes durchgeführt, deren Beschreibung uns der Sohn des oben genannten T'ien-wen-Interpreten Wang Yih, Wang Wen-k'ao, in seinem unschätzbaren Loblied auf diesen Fürstensitz um etwa drei Jahrhunderte später, jedoch nach Autopsie gegeben hat. Denn danach waren dort in Farben abgebildet, jedes nach seiner Gestalt, „die Arten und Scharen der Wesen im Himmel und auf Erden, die verschiedensten Dinge und seltsamsten Wunder, die Götter der Berge und die Geister der Meere," und man sah die ganze Weltgeschichte von der (wohl ebenfalls dargestellten) Schöpfung an: die „Fünf Drachen" und den neunköpfigen „Menschenherrscher", Fuh-hi mit seinem Schuppenleib und Nü-kua mit dem Schlangenkörper, dazu

---

[1]) S. *Chavannes*, La sculpture sur pierre etc., Taf. XIII, XXXIV und 10. Stein d. Vorderzimmer.

[2]) L. c. Taf. III, XVI, XXIV, 8. Stein d. Vorderzimmer.

[3]) L. c. Taf. XIV, V (Poh-yu, Lao-lai-tze, Min Tsi-K'ien); Taf. III, XIV (Gerechte Gattin, Hing K'ü); Taf. V, X, XX (ho-huan, Pavillon u. s. w.).

[4]) Huai-nan-tze 9, 24a. Vgl. die bekannte Stelle des Kia-yü (2, 2a, die auch das Shuoh-yüan 10, 12b auszieht), wo eine ähnliche und noch ausführlichere Angabe dem Konfuzius in den Mund gelegt wird. Übrigens mag diese hartnäckige Tradition auch auf etwas ältere Zeit als das 2. Jahrhundert v. Chr. hinweisen. — Auch die Skulpturen des K'i-mu-miao (um ca. 123 n. Chr.) enthielten neben anderen Seltsamkeiten wenigstens den Hasen im Monde: Kin-shih-ts'ui-p'ien 6, 5b.

Chaos, massig und ungeformt, eine rudis indigestaque moles;[1]) weiter dann die Glanzgestalten des Huang-ti, Yao und Shun und endlich die Zeiten der Hia-, Yin- und Chou-Dynastie mit ihren „Favoritinnen und Rebellenfürsten, ihren treuen Untertanen und frommen Söhnen, bedeutenden Männern und tugendsamen Frauen, mit Weisen und Narren, Besiegten und Siegern — die Bösen zur Warnung, die Guten als Vorbilder für die Nachwelt".[2])

Und das ist nun ganz und gar der Inhalt des T'ien-wen in kurzer Zusammenfassung (wie es sich andererseits auch fast wie ein Resumé der Wu-Skulpturen ausnimmt); denn wenn wir dort zwar die Drachen und Neunköpfler — die anscheinend erst der jüngeren Sage angehören — und den Kaiser Huang-ti vermissen, so ist dafür vor allen Dingen die Kosmogonie als etwas tatsächlich irgendwie Dargestelltes erwiesen und damit das einzige Bedenken weggeräumt, das man allenfalls gegen das T'ien-wen austifteln könnte. Auch Wang Wen-k'ao hat offenbar diese Übereinstimmung betonen wollen, indem er nicht bloß die Anfangsworte des T'ien-wen unverändert entlieh, sondern einfach auch die Inhaltsübersicht, die sein Vater von diesem gegeben hatte, und zwar zum Teil wörtlich, herübernahm;[3]) jedenfalls aber ist auch er überzeugt gewesen, daß unser Gedicht eine Bilderbeschreibung war. Und ich meine nach allem Vorgebrachten — und gerade nach dem letzten wird man sich dieser Auffassung in der Tat nicht verschließen können —: es wäre doch wirklich mehr als unwahrscheinlich, daß ein Werk, welches von der Tradition so bestimmt als eine solche bezeichnet wird, und das sein Thema tatsächlich in einer so auffällig darauf hindeutenden und gar nicht anders zu erklärenden Weise behandelt, daß dies nun auch noch mit notorischen Kunstwerken deren traditionelle Anlage teilen sollte, ohne doch selbst etwas damit zu tun zu haben. Sollte aber trotz alledem noch ein Zweifel bestehen, so mag schließlich auch der letzte Trumpf ausgespielt werden: daß nämlich das T'ien-wen selber zweimal direkt und deutlich auf ein vorliegendes Bildwerk hinweist; denn wir lesen dort (Str. 42): „Was tut der weißen Wolken Geringel in dieser Halle?"[4]) und (Str. 52): „Der Nü-kua (seltsamen) Leib, wer hat ihn gefertigt und gebildet?"[5])

---

[1]) Es kann zweifelhaft sein, ob Chaos hier als kosmischer Begriff oder, wie in der späteren Mythologie, als einer der uralten „Kaiser" gedacht ist; sein Platz scheint für dieses, die Form des Namens für jenes zu sprechen. Aber immerhin, er war dargestellt; und da denkt man dann unwillkürlich an die geistvolle Parabel Chuang-tzes (3 [7], 21b: SBE., 39, 267) von dem König Chaos, dessen formlosen Leib die Fürsten Hastig und Hurtig zum Dank für oft erwiesene Gastfreundschaft mit den fehlenden sieben Öffnungen eines Menschenkörpers versahen — wobei er leider starb: sollte diese Personifizierung nicht vielleicht auf ein geschautes Bild hindeuten?

[2]) Für die vollständige Übersetzung s. *Chavannes*, La sculpture etc., Introd., S. XXVI/VII. Sie zählt auch die Schnitzereien hinzu (Zeile 8—16), jedoch wenigstens nach den Direktiven meiner Ausgabe nicht ganz vollständig.

[3]) Vgl. die in Anführungszeichen gesetzten Worte seiner Beschreibung mit Wang Yihs Text: Anmerkung 1 zu S. 81 (im Original tritt der Zusammenhang natürlich noch schlagender hervor). Daß etwa umgekehrt der Vater den Sohn kopiert hätte, wird schon durch des letztern Zitat aus T'ien-wen unwahrscheinlich.

[4]) Ts'u-tz'e 3, 7a. Ein analoger Ausdruck kommt meines Wissens nur noch einmal bei K'üh Yüan vor, nämlich in den Kiu-ko (l. c. 2, 4b: *Pfizmaier*, l. c. S. 179): „Was tut (ältere Lesart: „frißt, weidet") der Elch in dem Pavillon?", und das wird — nicht absolut zwingend — allegorisch erklärt. Allein da fehlt auch das charakteristische „dieser", das neben anderem der T'ien-wen-Stelle die obige Bedeutung sichert.

[5]) Ts'u-tz'e 3, 8a. Ganz wörtlich: „ausgeschnitten und als (Holz-) Künstler gearbeitet"; das deutet vielleicht auf (bemalte) Schnitzereien hin. — Die Frage wird von den Kommentatoren damit erklärt, daß sich die schlangenfüßige Nü-kua täglich siebzigmal verwandelt habe, also dem Dichter als schwer darstellbar erschienen sei.

Gerade unter dieser Voraussetzung erklärt sich meines Erachtens nun auch die eigenartige Form dieses „Fragezeichenliedes" am ungezwungensten. Nur muß man außer der Gemütsverfassung des Dichters vor allem auch die ganze Stimmung seiner Zeit bedenken. Denn er stand ja mitten in jener gewitterschwülen Übergangsepoche, die schließlich einer neuen Religion, dem Buddhismus, den Boden bereitet hat: der Zeit, da — wohl mit unter dem Ansturm fremder Gedanken — der alte Glaube wankte und kecke Skepsis an die altgeheiligten Überlieferungen von dem unsträflichen Wandel und Walten der Heroen griff; da auch das neue Weltbild, das sie geschaffen, noch unsicheren Auges betrachtet wurde und man mit schweren Fragen nach Ursprung, Zweck und Endziel alles Seienden rang. Nun sah der Dichter die Gemälde, welche die ganze Tradition und dazu dies Weltbild entrollten (und die eben des letzteren wegen nicht sehr alt gewesen sein können) — was Wunder, daß ihm alle jene Fragen und Zweifel lebendig wurden, ihm, der ohnehin mit verdüstertem Gemüt ob der unverdienten Kränkung über die Gerechtigkeit der Weltordnung brütete, und daß es ihn drängte, sie in Worte zu fassen, ganz wie das auch andere seiner Zeitgenossen mit solchen Zeitfragen, zum Teil sogar in Versen, getan?[1]) Mußte es zugleich doch auch seine Anlage zur Didaktik reizen, daß damit der lehrhafte Kern seiner Vorlage kräftig vor Augen trat. Zweifellos hat sich ihm oft genug dabei auch die Parallele mit dem eigenen Schicksal aufgedrängt; aber wie sie, gerade umgekehrt wie sonst, nur erst sekundär hineingetragen wäre, so tritt sie ebenso auch nirgends greifbar hervor, und sie ist zum mindesten auch nicht die Hauptsache: die Trauer um das Menschenlos im ganzen, der Weltschmerz war es, vor dem die persönlichen Schmerzen zurücktreten mußten.

Dies ist, wie ich glaube, die Bedeutung der Zutat von Reflexion — und es ist nur eine Zutat —, welche die Fragen dem Werke geben. Und damit hat es der Genius des Dichters hoch hinausgehoben über das Niveau einer simplen Bilderbeschreibung: sie ist veredelt, vergeistigt zu einer ergreifenden Klage über die Vergänglichkeit alles Großen und Guten, eine Klage, die in ihrer Weise dem griechischen *καὶ τὰ καλὰ θνήσκει* . . . oder Villons schwermütig-schönem „Mais où sont les neiges d'antan?" nicht nachsteht, und zu einem erschütternden Bilde seiner zweifelzerrissenen, sehnsüchtig nach religiöser Klarheit ringenden Zeit.[2]) Es sind im wahrsten Sinne „Himmelsfragen".

Bevor ich nun aber einen Blick auf ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte Chinas werfen kann, muß ich noch meine übrigen Zeugnisse für die ältere Malerei mitteilen. Da wäre zunächst wohl Lü Puh-weis Beispiel von dem Maler anzuführen, der nur auf das (einzelne) Haar achtet und darüber das ganze Ansehen „vertauscht"[3]) — oder „verfehlt", wie Huai-nan-tze sagt, der unter vielen anderen Stellen jenes Autors auch diese, wenig verändert, ausgeschrieben hat.[4]) Da sie nur vergleichsweise gemeint ist, so geht daraus

[1]) So Chuang-tze (5 [14], 21b/22a: SBE., 39, 345: Fragen über den Ursprung der Dinge, über Naturerscheinungen u. dgl. in Versform) und Wen Chang (s. Meng-tze V, 1, I, 1; V, 1, II, 2; V, 1, III, 1; V, 1, VI, 1; V, 1, VII, 1: Fragen über Yao, Shun, Yü, J-yin) — alles Themen, die auch die T'ien-wen bespricht und die es lehrreich ist damit zu vergleichen.

[2]) Vgl. die ähnliche Ode des Rigveda (10, 129; Übersetzung bei Oldenberg, Buddha, 2. Aufl., S. 17/18).

[3]) Lü-shi Ch'un-ts'iu 25, 10a. Nach dem Worte für „Haar" (fah) sind Menschendarstellungen gemeint.

[4]) Huai-nan-tze 17, 6a. *Giles*, An introduction to the hist. of Chinese pictorial art, S. 3, hat dessen Worte etwas anders (allgemeiner) aufgefaßt, s. S. 77.

freilich nicht hervor, daß man damals überhaupt nicht „traf", aber es muß doch bedenklich damit ausgesehen haben; wenigstens bekennt in der hier ferner anzuschließenden Anekdote Han Fei-tzes († 233 v. Chr.) ein Maler auf die Frage nach dem Schwersten und Leichtesten in seiner Kunst mit naiver Offenheit, das Schwerste seien Hunde und Pferde, denn weil die jedermann kenne, so müsse man sie auseinander halten, dürfe sie nicht über einen Kamm scheren, und Dämonen und Ungeheuer seien am leichtesten, weil gestaltlos und unbekannt.[1]) Auch Huai-nan-tze versichert noch hundert Jahre später, ein gemalter Drachenkopf allein, ohne den Körper, lasse nicht erkennen, was für ein Tier gemeint sei,[2]) und nicht ohne Grund hatten selbst noch die verhältnismäßig fortgeschrittenen Schantung-Skulpturen ihre erläuternde Inschrift — gar nicht zu reden von den Vorlagen des T'ien-wen, wo solche ja ebenfalls zu vermuten sind. Es ist ja auch nur begreiflich, daß es schwerfallen mußte, von der konventionellen Stufe der Ornamentik den Übergang zum Individualismus zu finden.

Gleichwohl (oder gerade deshalb) müssen schon diese ältesten Bilder das Entzücken ihrer Zeit gewesen sein. Denn wir lesen in dem offenbar authentischen Berichte des Tsin-shu über den berühmten Bücherfund in dem 299 v. Chr. errichteten Grabe von Kih, daß sich darunter auch ein Band „Bilderlieder" *(t'u-shi)* „von der Art der Eulogien auf Gemälde" befunden habe.[3]) Schade, daß gerade der uns nicht mehr erhalten ist! Zumal der Vergleich mit dem T'ien-wen müßte lehrreich sein, denn wie ja mit einiger Sicherheit zu vermuten steht, haben auch diese Bilder ähnliche Vorwürfe gehabt. Immerhin folgt schon aus dem bloßen Vorhandensein eines solchen Werkes, daß die Malerei des ausgehenden 4. Jahrhunderts zum wenigsten quantitativ nicht mehr ganz unbedeutend gewesen sein kann.

Nicht eben unmittelbar hierhergehörig, aber doch erwähnenswert ist endlich, daß in den Palästen von Ts'u damals die Balkenköpfe am Dachgesims dem Ch'ao-hun zufolge mit bemalten Drachen- und Schlangenskulpturen prangten, wie dessen leider nur allzu knappe Schilderung denn überhaupt eine reiche polychrome Ausstattung des vornehmen Hauses erkennen läßt.[4]) Auf eine solche deutet anscheinend auch Mencius mit seinem Beispiel von der (schlecht) gemalten Wandverzierung hin,[5]) aus der man nur leider auch nicht erfährt, ob etwa figürliche Darstellungen darunter waren. Noch weniger ist mit dem überhaupt recht lahmen Gleichnis Shi-tzes anzufangen, daß die Schönheit eines Gemäldes nicht beurteilen könne, wer nur eine Farbe davon sehe.[6]) —

Damit wäre mein Material gegeben. Es hätte sich freilich stark ver-

---

[1]) Han Fei-tze 11, 6b; im Auszug auch bei Huai-nan-tze 13, 7a und im Hou-Han-shu, Lieh-chuan 49, 8a.

[2]) Huai-nan-tze 21, 6a. — Als Kuriosum darf hier, bescheiden im Souterrain, wohl auch die lustige Geschichte des Chan-kuoh-ts'eh (4, 17b) von dem Wettzeichnen einiger Leute aus dem Volk um eine Kanne Wein Platz finden. Wer zuerst eine Schlange auf die Erde gezeichnet hätte — so war das Abkommen —, der sollte den Wein erhalten; aber der Sieger hatte sein Kunstprodukt im Stolz auf seine Schnelligkeit sogar mit Beinen geziert, und so nahm ihm der Nächste die Prämie buchstäblich vom Munde weg.

[3]) Tsin-shu 51, 18a. Vgl. *Chavannes*, Mém. hist. V, App. 1, S. 456 (wo *t'u-shu* für *t'u-shi* verdruckt ist).

[4]) Ts'u-tz'e 7, 4b, 3b. — Auch Chuang-tze (5 [12], 12b: SBE., 39, 328) spricht von grüner und gelber Bemalung eines „Bechers mit dem Opferstier" (*hi-tsun*); aber es ist nicht klar, ob das Tierbild daraufgemalt oder eventuell vorher eingeschnitzt war, oder ob nicht etwa der ganze Becher Tierform hatte.

[5]) *Mencius* III, 2, IV, 5.

[6]) Shi-tze 2, 34a.

mehren lassen, wenn ich auch aus unsicheren, apokryphen und späteren Quellen hätte schöpfen wollen. Denn die fließen hier reichlich. So weiß z. B. das Kia-yü von einer Bildsäule, die Konfuzius in einem alten Chou-Tempel sah,[1]) und das Si-king-tsah-ki von einer ganzen Legion von Menschen- und Tierfiguren aus Stein oder Bronze zu berichten, die man in Gräbern des 7. bzw. 4. Jahrhunderts v. Chr. gefunden habe;[2]) im Hua-yang-kuoh-chi wird die bekannte Sage von den steinernen Rindern mitgeteilt, durch welche sich Ts'in im 4. Jahrhundert v. Chr. den Weg nach Sze-chuan erlistete;[3]) das Wu-tu-fu singt von Götter- und Heiligengemälden im Palaste des alten Fu-ch'ai von Wu (494—472),[4]) und Pao-poh-tze will uns nach einem Werk aus jenem Grabe von Kih gar glauben machen, das Gefolge des mythischen Huang-ti habe ihn nach seinem Tode durch ein hölzernes Bild verewigt[5]) u. s. w., u. s. w.

Allein „man muß die Stimmen wägen und nicht zählen". So gewiß auch meines Erachtens viel gute, echte, zutrauenswerte Überlieferung in diesen und anderen dergleichen Werken steckt, ihre Beweiskraft wird doch entweder durch ihre sonstige Lust am Fabulieren oder durch den großen Zeitunterschied beeinträchtigt, der ihren Verfasser wenigstens dem Verdacht aussetzt, mit der Brille des eigenen Jahrhunderts gesehen zu haben. Daher sind denn hier nur solche Werke berücksichtigt worden, die aus dem fraglichen Zeitraum selber stammen und gegen deren Echtheit kein begründeter Einwand erhoben werden kann,[6]) und auch ihre Nachrichten habe ich noch so weit gesichtet, daß ich alle Angaben von zweifelhafter Interpretation ausgeschaltet habe.[7]) Auf Grund dieses authentischen und in der Regel sogar gleichzeitigen Materials glaube ich denn mit einigem Fug behaupten zu dürfen, wie ich eingangs getan, daß man die Menschen- und Tiergestalt schon vor der Ts'in-Periode frei nachgebildet habe.

Aber man wird dabei allerdings vielleicht zwei verschiedene und verschieden alte Strömungen unterscheiden müssen. Die eine ältere, ja uralte, war durchaus plastisch, wie es scheint; sie formte rohe Einzelfiguren, die, zunächst wohl nur eine Befriedigung des künstlerischen Spieltriebes, dann — bis in späte Tage hinein — zu rituellen und Zauberzwecken verwendet wurden. Es mögen gewiß recht primitive Gebilde gewesen sein, die sie schuf, aber in das Gebiet der Kunst gehören sie ohne Zweifel, so gut wie jene japanischen Grabfiguren *(haniwa* oder *tatemono)*, die anscheinend nur die erwähnten chinesischen

---

[1]) Kia-yü 2, 2a. Vgl. Shuoh-yüan 10, 12b, *Legge*, Chin. class. introd. 66, Jih-chi-luh 21, 37b u. s. w.

[2]) Si-king-tsah-ki 6, 2a—3b. Vgl. *de Groot*, Relig. system of China II, 397/8, 811 (wo noch eine andere derartige Notiz).

[3]) Han-Wei-tsung-shu 6, 5b. Cf. *Rosthorn*, Die Ausbreitung der chinesischen Macht u. s. w., S. 28.

[4]) Wen-süan 5, 18b.

[5]) Kin-shih-ts'ui-p'ien 5, 3b.

[6]) Die einzige Ausnahme bildet der Bericht des Tsin-shu, der im 7. Jahrhundert, aber in diesem Teile deutlich nach einer Quelle des 3. Jahrhunderts n. Chr. abgefaßt ist. Allein es ist insofern dennoch gleichzeitig, als das betreffende Grab eben erst 280 (281) n. Chr. eröffnet worden ist.

[7]) So die Bemerkung des Konfuzius über das Auflegen der Farben, das erst dem Grundieren folge: Lun-yü III, 8, 1 (Chin. class. I. 157). Vgl. Shi-King I, 5, III, 2; das „Zelt mit den Tigerbildern" (*Legge*: „paintings of tigers") des Tso-chuan: Chin. class. V, 848/9; die mit Tierbildern „bemalten" Gewänder, die das Ng-li (K. 5) und das Chou-li (11, 28b: *Biot* II, 514) erwähnen, welch letzteres hier übrigens mit Konfuzius obigem Passus fast wörtlich übereinstimmt. Sie alle werden sich wohl eher auf Stickereien beziehen; vgl. Chou-li K. 7: *Biot* I, 161.

nachahmen;[1]) und jedenfalls sind sie von großer Bedeutung deshalb, weil sie (und speziell die „Tiertöpfe") auch für China die Priorität der freien Plastik vor der später so allmächtig herrschenden Ornamentik vermuten lassen.

Die andere Richtung dagegen ist bewußte Kunst, die, wenn auch mit didaktischer Nebenabsicht, wie alle Kunst in China, doch schließlich um ihrer selber und um des Schmuckes willen geübt wird; sie bedient sich im Gegensatz zu jener auch des Pinsels, und ein noch größerer Unterschied ist, daß sie mehrere Figuren zu einer Gruppe zusammenfaßt, daß sie die Szene, die Handlung darstellt. Auch dies zwar noch in kindlich unbeholfener Weise, wie sie wohl überall die Anfangsstufe charakterisiert; denn während die Komposition der Wu-Reliefs mit dramatischer Geschlossenheit nur den Kern- und Schlußpunkt, die Pointe eines Vorgangs wiedergibt,[2]) wird er in der Vorlage des T'ien-wen episch breit in eine Reihe von Episoden und Folgeszenen aufgelöst, aus deren Nebeneinander sich mitunter wohl erst, gewissermaßen als Lösung des Rebus, die Bedeutung des Ganzen ergab. Aber es liegt doch unleugbar ein ganz erheblicher Fortschritt gegen jene darin.

Diese Richtung ist nun erst seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. beglaubigt, und man wird vielleicht schon hieraus schließen dürfen, daß sie auch damals erst aufgekommen ist. Aber außerdem: wie trefflich fügt sie sich in das Bild dieses Zeitraums ein, wo sich auf allen Gebieten umwälzend Neues rührt und regt, wo gerade auch in den Schwesterkünsten — den redenden — als ein zuvor fast unbekanntes Element und jedenfalls zum ersten Male so überraschend kühn gehandhabt, die Personifizierung auftritt, die selbst vor dem nackten Begriffe nicht zurückschreckt, und wo die Dichtung ganz gebrochen hat mit dem echten Ornamentstil der vorigen Epoche, in dem sich, unweigerlich fast, ein schwach variierter Kehrreim um die Strophen schlang, wie um die Gefäße das Ornamentband — kurz, wo die Fesseln des Konventionalismus überall gefallen sind! Die neue Zeit verlangte und schuf sich auch eine neue Kunst.

Nun spricht aber alles dafür, daß diese Epoche — und eben das erklärt ihren Charakter mit — durchaus im Zeichen fremden und zwar vornehmlich indischen Einflusses gestanden hat,[3]) eines Einflusses, der sich nicht zuletzt auch als Propaganda (in diesem Falle anscheinend für das Sâmkhya-Yoga-System, den Vorläufer des Buddhismus) äußerte; und wir wissen auch, daß später die buddhistische Propaganda als wirksamstes Werbemittel ihre bildende Kunst verwendet hat. Nehmen wir nun noch hinzu, daß im T'ien-wen zum wenigsten ein zweifellos indischer Stoff behandelt ist: der Hase im Monde nämlich,[4]) der hier zum ersten Male in China begegnet, während er zum alten Märchenschatze der Inder gehört,[5]) und daß wahrscheinlich auch noch die elefantenfressende Schlange, die Schildkröte, welche den Berg (oder die seligen Inseln) trägt, der Drachen- bzw. Krokodilritt des Bären[6]) und

---

[1]) Sollten nicht auch (nebenbei bemerkt) die *haniwa* in Form von Strohbündeln, in denen *Tsuboi* (Hansei Zasshi XII, 4. Heft, S. 19) die Nachbildung einer Hecke vermutet, die altchinesischen Strohfiguren imitiert haben?

[2]) Vgl. z. B. Tafel III in *Chavannes,* La sculpture sur pierre etc.

[3]) Für Näheres vgl. meinen Aufsatz „Indischer Einfluß in China" u. s. w. (Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 60, S. 335—51).

[4]) Ts'u-tz'e 3, 3a.

[5]) Das Märchen, dem der Mond den Beinamen *çaçin* „der Hasenversehene" dankt, wird in den Jâtakas erzählt, und solche waren nach Macdonnell schon 380 v. Chr. in Indien bekannt; sie sind aber dem Kerne nach wohl noch viel älter.

[6]) Ts'u-tz'e 3, 5b, 7b.

vielleicht einiges andere hierherzuzählen ist, was gleichfalls wohl in der indischen, aber nicht in der chinesischen Folklore eine Erklärung findet: — faßt man dies alles zusammen, so wird vielleicht die Vermutung nicht übergewagt erscheinen, daß diese neue Kunst nicht ohne Hilfe der indischen entstanden sein möchte. Auch zeitlich steht dem wohl nichts im Wege; denn obzwar die ältesten bekannten Skulpturen der Inder nicht über das 3. Jahrhundert v. Chr. hinaufreichen, so hat doch Oldenberg aus einem gleichzeitigen Pâli-Texte dargetan, daß sie schon zwei Jahrhunderte vorher figürliche Wandmalereien besessen haben. Und daß auch die Kompositionsart der altindischen merkwürdig gleicht,[1]) das ist bei der Verbreitung des Typus zwar kein Beweis, aber doch vielleicht eine Stütze.

Immerhin wäre jedoch nicht ausgeschlossen, daß auch heimische Kräfte mit an der Wiege gestanden haben: die Pantomimen nämlich, die, scheint es, gerade im 5. Jahrhundert über die Schwelle ihrer uralten Domäne, des feierlichen Opferdienstes, hinaus und als „neue Musik" auch in das Reich des Profanen übergetreten waren[2]) — also das Drama, das ja die Phantasie unvergleichlich höher als einförmige Rezitation beflügeln mußte. Doch diese Frage bedarf erst noch genauester Untersuchung.

Aber wie dem auch sei, wir werden meines Erachtens fürder nicht umhin können, die Anfänge jener künstlerischen Tradition, die in den Wu-Skulpturen und ihren Verwandten vor Augen liegt, um fast ein halbes Jahrtausend hinaufzurücken. Und es ist kein Zufall, daß sie gerade im Herzen Südchinas, in Ts'u, zutage treten. Denn dies „alte romantische Land" war durch die plastische Schönheit seiner Natur und nebenher noch durch die Gunst des Bodens, der ganz China von alters her mit Farben versah,[3]) zum Sitze der Kunst ja geradezu geschaffen und hat denn auch bis in unsere Tage hinein den Löwenanteil an der chinesischen Kunstübung — Poesie und Malerei — gehabt. Die neue Kunst ist sein erstes Siegesdenkmal aus dem alten Kampfe, der auch in China und schließlich aus denselben geographischen Gründen wie anderswo zwischen Norden und Süden geführt wird."

Conrady kommt auf Grund seiner literarischen Forschungen zu dem gleichen Resultat, daß etwa im 4. Jahrhundert bei der großen Reformbewegung auch die Kunst auf neue Bahnen gelenkt werde. Nur scheint mir kein Anhalt — auch nicht literarisch — dafür gegeben, daß ein direkter Verkehr mit Indien bestanden hat. Es ist dagegen anzunehmen, daß die Völker Zentralasiens die Vermittler der neuen Kunst gewesen sind; dabei bleibt es fraglich, ob nicht auch Indien aus der gleichen Quelle empfangen und nicht gegeben hat. Die Türkvölker waren damals hoch kultivierte Stämme, die (s. S. 67) vieles aus den Kulturen des Westens aufgenommen und selbständig verarbeitet hatten. Dieser westasiatische Mischstil kam auch nach dem Osten und gab die Anregung zu jener neuen Kunst, die in der Hanzeit weiterentwickelt wurde.

Originalmalereien sind schon zur Zeit der chinesischen Han-Autoren nicht mehr vorhanden gewesen. Immerhin ersehen wir aus den Erzählungen, daß die Sitten, Bilder von Verstorbenen aufzuhängen, damals weit verbreitet und besonders Porträts von schönen Frauen sehr beliebt waren. Während Konfuzius noch auf

---

[1]) Vgl. *Grünwedel*, Buddhist. Kunst in Indien, 1. Aufl. S. 57—67.

[2]) Li-ki 7 (17), 25b—26b: SBE., 28, 116/17.

[3]) Schon um 2000 v. Chr. lieferte Ts'u als „Tribut" (d. h. wohl eher als Einfuhrartikel) den Zinnober (Shu-king III, 1, 52), mit dem man 1100 v. Chr. die Holzgeräte bemalte (l. c. V, 11, 4), und zur Zeit des Sün-tze war auch Ultramarinblau dazugekommen, und beide wurden u. a. zur Bemalung der Särge verwendet (Sün-tze 5, 10a; 12, 17b).

Bambusstäben mit dem Griffel ritzte, war das Malen mit dem Pinsel auf Seide und Papier in der späteren Hanzeit üblich geworden. Die Kalligraphie hatte sich zu einer Kunst entwickelt, die auch in gebildeten Privatkreisen gepflegt wurde. Das Malen wurde durch die Schrift sowohl technisch als auch rhythmisch beeinflußt und galt als eine Abart der Kalligraphie.

Noch Jahrhunderte später schrieben Künstler die Bücher ab und versahen sie mit Illustrationen. So wird von 16 illustrierten Büchern gesprochen, die Bilder von Konfuzius und seinen Schülern, von Kriegsszenen, von dem Barbarenvolke der Miautze und so fort enthielten. Die Schönheit eines Schriftzeichens wurde ebenso oder vielleicht noch höher geschätzt, als die des Bildes. Die Bilder waren nur Ergänzungen des Textes; erst viel später wurde der Text zur Erklärung der Bilder hinzugefügt, und erst noch später erhielten die Bilder losgelöst vom Text eine selbständige Bedeutung.

Bei Menschendarstellungen wurden Ober- und Untergewand abwechselnd in den vier Farben Gelb, Weiß, Blau und Purpurrot gemalt, während Grün gemieden wurde, weil es die Kleiderfarbe des gewöhnlichen Volkes war. Wie wir in der Dichtkunst stereotype Bilder kennen gelernt haben, so kamen auch für die Malerei ähnliche Gesetze auf, z. B. Flöte spielende Personen durften nur in purpurnen oder gelben Kleidern dargestellt werden.

Wenn es erlaubt ist, einen Rückschluß aus den erhaltenen Bildern der späteren Zeit auf den unbekannten, zuerst eingeführten Malstil zu ziehen, so scheint ein Zusammenhang der chinesischen Malerei mit der römischen zu bestehen. Allerdings wissen wir auch von der römischen Malerei nur sehr wenig, aber die Handwerkertätigkeit der Vasenmalerei zeigt die starke Betonung der Linie, die wir auch in China als wesentliches Grundelement finden.

Die Porträts der Verstorbenen in der Kaiserhalle erinnern an die Mumienbretter, die in den koptischen Gräbern in Ägypten aus römischer Zeit gefunden sind. Die Auffassung, stets von vorn in voller Breite das Gesicht zu malen, war bei den Mumien sachlich bedingt und findet sich als Kanon bis zum heutigen Tage bei den Ahnenbildern in China (Abb. 314/5). Ein anderer Grund als die Gewohnheit ist nicht ersichtlich. Ferner haben die römischen Bilder große runde Augen, in denen das Weiße stark hervortritt; auch diese Eigentümlichkeit findet sich bei chinesischen Malereien, besonders bis zur Tangzeit, also den ältesten erhaltenen Bildern. [1]) Auch die chinesische Kritik, daß die Bilder jedes Haar zeigen, aber keinen Ausdruck haben, kann durchaus auf römische Nachahmungen zutreffen.

Das bisher vorliegende Material ist viel zu zweifelhaft und zu gering, um eine sichere Vermutung aussprechen zu können. Doch scheint es mir in diesem Zusammenhange wichtig, wenigstens auf die Möglichkeit eines römischen Einflusses auf die Malerei hinzuweisen. Jedenfalls werden wir an anderer Stelle (S. 125) erkennen, daß vor dem gräko-buddhistischen Einfluß bereits eine nationale, chinesische Kunst bestanden hat, deren große Vollendung das Vorbild einer hohen, fremden Kultur voraussetzt, und diese kann nur die antike Kunst Roms gewesen sein, wenn wir nicht eine verloren gegangene, westasiatische Kunst konstruieren wollen.

* * *

Es entsteht die Frage, ob eine derartige römische Übertragung möglich gewesen und ob historische Beweise für eine direkte Berührung zwischen Rom und China vorhanden sind.

---

[1]) Vgl. Abbildung: Knabe auf Esel im British Museum bei *Giles*, Chinese pictorial art, S. 58, und bei *Binyon*, Painting in the far East, Taf. IV.

Plinius[1]) (gest. 79 n. Chr.) erwähnt den Handel in Seide mit den „Serer", die er mit blauen Augen und blondem Haar schildert. Diese Angabe ist durchaus möglich, denn die Römer sind wahrscheinlich damals nur bis Chinesisch-Turkistan gelangt, und dort lebten blauäugige, aus Europa einst eingewanderte Völkerstämme, was sowohl durch zahlreiche Literaturstellen, als auch durch ausgegrabene Bilder[2]) von den letzten Grünwedel- und Le-Coq-Expeditionen nach Turkistan bewiesen ist. 166 n. Chr. ging eine römische Gesandtschaft auf dem Seewege nach Kanton und brachte Elfenbein, Rhinozeroshorn und Schildpatt als Geschenke. Desgleichen sollen Verbindungen zwischen dem westlichen Yünnangebiete, das von den Chinesen erobert wurde, und der Bay of Bengal bestanden haben. Ptolemäus berichtet 150 n. Chr. von der Karawanenstraße, die über das Pamir-Hochland und Khotan nach Sera Metropolis, Sinanfu, führte.

In den chinesischen Annalen wird zum letzten Male eine römische Gesandtschaft aus dem Jahre 284 n. Chr. erwähnt. Auf der anderen Seite wollten auch die Chinesen in direkten Verkehr mit Rom treten und sandten 97 n. Chr. Kan Ying nach dem Westen, um durch die Zwischenvölker nach dem römischen Reiche vorzudringen. Er durchreiste Turkistan, Ferghana, Sogdiana und Baktrien, aber als er in Parthien an das Meer kam, sagten die Seeleute, daß er für die Seereise für drei Jahre Nahrungsmittel mitnehmen müsse. Das schreckte ihn ab, so daß er die Reise aufgab und heimkehrte. Auch heißt es, daß dieselben Parther römische Gesandtschaften auf dem Landwege nach China ebenfalls aufgehalten haben.

Wir sehen, daß beide Staaten Kenntnis voneinander hatten, aber die Kette der mittelasiatischen Handelsvölker war zu fest, um durchbrochen zu werden. Der Seeweg war wiederum zu langwierig und gefährlich. So gelangte nur durch viele Zwischenhände zu Land über Zentralasien oder zu Wasser über Indien die Seide nach Rom, während römische Gläser, Perlen und Münzen nach China kamen. Die Annalen der Suidynastie (561 n. Chr.) berichten, daß im Hinterlande des Gelben Flusses Münzen aus westlichen Ländern verwendet wurden, und desgleichen heißt es in der Topographia Christiana von Cosmos (545 n. Chr.), daß römisches Geld durch Handel bis ans Ende der Welt kam. Tatsächlich hat Bushell[3]) im Innern von der Provinz Shansi sechzehn römische Münzen gefunden, die aus der Zeit von Tiberius aus dem Anfang des 1. Jahrhunderts n. Chr. bis Aurelius (275 n. Chr.) stammen.

Neben dem mittelasiatischen Mischstil seit dem 4. Jahrhundert ist auf direktem Wege nur ein römischer Einfluß aus der Zeit etwa von der oben erwähnten (S. 44) Reise von Chang Kien bis zur letzten römischen Gesandtschaft (284 n. Chr.) möglich gewesen. Der im 2. Jahrhundert v. Chr. in China aufkommende moderne Villen- und Palaststil mit seinen Hügeln und Seen, Terrassen und Figuren kann daher sehr wohl eine Wirkung dieses Verkehrs gewesen sein, dem wahrscheinlich auch viele neue Verzierungssymbole und Techniken folgten. Sollte es wirklich nur ein Zufall sein, wenn wir unter den wenig erhaltenen römischen Mosaiken z. B. in Karthago[4]) runde und sechsseitige Medaillons finden, die nicht nur die beliebtesten Darstellungen chinesischer Kleinkunst: Hühner, Entenpaare, Kaninchen, einzelne und paarweise Fische, Blumen, Früchte und pflanzliche Rosetten enthalten, sondern auch in der Ausführung chinesisch erscheinen?

---

[1]) *J. Edkins*, Allusions to China in Pliny's natural history. Journal of the Peking Oriental Society, Peking 1885, I. 1. — *Hirth*, China and the Roman orient, researches into their ancient and mediæval relations as represented in old Chinas record. Shanghai 1885. — *S. W. Bushell*, Ancient Roman coins from Shansi, Peking 1885, I. 2.

[2]) Originale im Museum für Völkerkunde in Berlin.

[3]) *Bushell*, Ancient Roman coins from Shansi, Peking Oriental Society, 1885, 1, 2.

[4]) Jahrbuch d. Kais. Deutsch. Archäolog. Instituts, Bd. XIX, 1904, S. 122, Archäologische Funde 1903.

Auf römischen Mosaiken sehen wir Gebäude, aus der Vogelperspektive gesehen, geradeso, wie sie in China dargestellt wurden. Während Architekturen, Menschen und Pferde vortrefflich wiedergegeben sind, ist die Darstellung der Landschaft und der Pflanzen, gerade wie in China, völlig primitiv. An einer freigebliebenen Stelle des Hintergrundes werden kleine Hügelchen in starker Kontur, als Andeutung der bergigen Landschaft, ohne Zusammenhang und ohne Proportion zu der Architektur, und ebenso einzelnstehende Stauden oder Baumstämme für Wiesen und Wälder naiv hingesetzt. Den gleichen Stil finden wir in China noch in der Tangzeit in Übung (Abb. 134).

Spätere Forschungen in dieser Richtung werden vielleicht besseres Material als Beweis für den römischen Einfluß herbeibringen. Allerdings gewinnen wir damit erst einen Nachweis des Zusammenhanges aus dem oder den letzten Jahrhunderten vor Christus. Der hellenistische Einfluß in der umgestalteten Form Mittelasiens ist aber wahrscheinlich älter und dürfte bereits vor dem römischen bestanden haben. Offenbar war im 3. Jahrhundert v. Chr. die Erinnerung und die Nachwirkung des Zuges Alexanders des Großen noch in weiten Gebieten Nordindiens und Zentralasiens sehr lebendig. Chavannes hat nachgewiesen, daß etwa um 240 v. Chr. die Musik in China der griechischen entsprach.[1]) Und daß Beziehungen, wenigstens eine geistige Verbindung im Ausgang des 3. oder im Anfang des 2. Jahrhunderts v. Chr. zwischen China und Indien bestand, hat Conrady[2]) an Hand der Übereinstimmungen zwischen taoistischen und indischen Ideen gezeigt. Zum Beispiel die indischen Büßer, die Yogi, regulieren den Atem, um Langlebigkeit zu erzielen, und ähnliche Atemübungen werden 235 v. Chr. beim Taoismus erwähnt.

Zusammenfassung

Es sind die Anhaltspunkte vorhanden, daß etwa seit dem 3. Jahrhundert v. Chr. hellenischer Geist durch Zwischenvölker aus Westen und Süden einzudringen begann und allmählich ein direkter Verkehr mit Rom und seinen Kolonien stattfand, der von weittragender Bedeutung für eine neu erstehende Kunst in China wurde.

Der villenartige Schloßbau mit seinen künstlichen Hügeln und Seen, Terrassen und Pavillons, Türmen und Brücken kommt auf. Freistehende Menschen- und Tierfiguren in Stein und Bronze als Schmuck der Architektur oder der Gärten werden geschaffen und Bilder gemalt. Der Hausbau in festerem Material und das schwere Ziegeldach werden ausgestaltet. Es herrscht ein glänzender Luxus, aber die Kunst ist noch reine Zweckkunst.

Die Innenräume werden luxuriös ausgestaltet, unter Verwendung von gehämmerten Gold- und Silberblechen, Jadebelag, Schnitzereien, Vergoldungen, Rotfärben der Hölzer, Bemalen und Stoffdraperien. Der Handel bringt Münzen, Glas, vielleicht auch Bernstein und Glasperlen aus römischen Bezirken, Jade aus Khotan.

---

[1]) *Chavannes*, Des rapports de la musique grecque avec la musique chinoise; Appendix Bd. III von Traduction mémoires historiques de Se-ma-ts'ien, S. 630—645.

[2]) *Conrady*, Indischer Einfluß in China im IV. Jahrhundert vor Chr. Ztschr. d. Deutsch. Morgenländisch. Gesellschaft, Bd. 70, Heft 2, 1906.

Die Grundlagen der angewandten Kunst in Technik und Ornamentik, sowie der Symbolik, sind vorhanden. Noch fehlt die Darstellung des Menschen als Ausdruck einer seelischen Empfindung und die Malerei der Landschaft als Stimmungsbild.

* * *

Die Stämme und Rassen, verschieden in Sitten und Sprachen, in Handels- und Erwerbsberufen, in Landschaft und Klima, waren durch die gemeinsame Literatur und Religion, Geschichte und Regierung zu einem Volke verschmolzen, das eine einheitliche, nationale Kunst auf der Grundlage verschiedenartiger, fremdländischer Einflüsse zu schaffen begann.

Südlicher Stil

Lolos, Miautze und Manbarbaren

Die Expansion Chinas brachte eine weitere, allerdings gegenüber dem westlichen Einfluß nicht sehr bedeutende Befruchtung aus dem Süden. Die Manbarbaren bewohnten zur Chouzeit (1122—249 v. Chr.) gewaltige Teile des heutigen chinesischen Reiches und wurden von den Chinesen immer mehr nach dem Süden gedrängt. In den Zeiten der ältesten chinesischen Annalen saßen sie noch an beiden Seiten des Yangtsekiang. Sie scheinen ihrerseits viel ältere Bevölkerungen Südchinas, die Lolos[1]) und die Miautze, in unzugängliche Gebirgsgegenden und nach Formosa vertrieben zu haben, wo sie zum Teil ihre eigenen Sitten und durch die Schwierigkeiten des Terrains auch besondere politische Freiheiten sich bewahrt haben. Von den Lolos sollen heute etwa 18 000 Einwohner in Yünnan leben. Sie haben eigene Manuskripte und nennen sich die ältesten Einwohner, aber eine eigene Kunst haben sie nicht.

Die Miautze sind zahlreicher und behielten innerhalb des chinesischen Reiches eine so unabhängige Stellung, daß (1775) Kaiser Kienlung sie in ihren schwer zugänglichen Bergen von Szechuan bekriegen mußte. In moderner Zeit hat der Japaner Ryuzu Torii die Kultur dieser noch heute sich völlig reserviert haltenden Stämme untersucht. [2]) Eine Reihe von Stoffmustern haben sich gefunden, die im übrigen China nicht vorkommen. Es wird noch heute dort die „Batik-Technik" geübt, die in Japan seit dem 7. Jahrhundert (Abb. 78, 79) vergessen ist, dagegen in Java noch heute allgemein angewendet wird. Was von besonderer Bedeutung erscheint, ist die Rassenähnlichkeit zwischen der Miautzebevölkerung und den Japanern, so daß Auswanderungen nach Japan in der vorchinesischen Zeit angenommen werden können, falls nicht überhaupt die Urheimat der eigentlichen Japaner, der Begleiter von Jimmu Tenno, dem Ahnherrn des heutigen Kaisers, in dem alten Sitz der Miautze in Südchina gefunden werden sollte. Auch die Tracht[3]) mit Beinkleidern und herzförmigem Halsausschnitt des langen Obergewandes sowie der Schopf auf dem Kopfe entsprechen der alten, japanischen Sitte.

Diese neuen Entdeckungen unterstützen meine schon früher ausgesprochene Vermutung, daß die ältesten, vorchinesischen Glocken in Japan eine Art Bronzegeld gewesen waren, das von den kupferreichen Bronzestaaten Südchinas eingeführt worden

---

[1]) *H. Cordier*, Les Lolos, État actuel de la question. T'oung-Pao, 1907, Ser. II, vol. VIII, Nr. 5. — *M. G. Devèria*, Les Lolos et les Miao-tze. A propos d'une brochure de *M. P. Vial*, missionaire apostolique du Yun-nan. Extrait du journal asiatique, Paris 1891.

[2]) *Ryuzu Torii*, Artistic designs used by the Miao Tze tribe, Kokka, Heft 186, 187 — und *Ryuzu Torii*, Anthropological Society Tokyo, 1908. Japanisches Werk über seine Studien bei den Miautze-Stämmen mit vielen Abbildungen.

[3]) Abbildungen von Miautze bei Musik und im Hausleben, in *Bushell*, Chinese art, Bd. II, Abb. 133 und 134.

ist.[1]) Dabei müssen wir immer berücksichtigen, daß damals die Chinesen ein kleines Reich im Norden bildeten und die Miautze weite Strecken der langen Südküste bis über Shanghai hinaus bewohnten. Das gleiche Glockengeld scheint auch nach China gekommen zu sein, wo die Erinnerung an die alte Glockenform in Bronzemünzen aus sehr alter Zeit[2]) bewahrt worden ist. Wir haben das Messergeld (Abb. 20, 21) kennen gelernt und gesehen, daß skythische Messer etwa seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. als Vorbilder gedient haben. So sind auch sicher wirkliche Glocken die Vorbilder für das bereits in der Chouzeit in Gebrauch gewesene Glockengeld. China importierte Bronze und scheint seinen Bedarf zuerst im Süden, dann im Westen gedeckt zu haben; die jeweilige Form des Importes blieb maßgebend für die Gestalt der Scheidemünze.

Die ältesten in Japan gefundenen Glocken, die von den späteren reich ornamentierten, chinesischen wesentlich abweichen, scheinen auch in einem gewissen Zusammenhange mit den gleich zu erwähnenden Bronzepauken oder Trommeln zu stehen, die von den Chinesen für die Manhäuptlinge gegossen wurden.

Die Manstaaten, die in der Zeit der chinesischen Annalen auch die Miautze- und Lolosvölker umfaßten, haben nur eine geringe, aber sehr eigenartige Kultur besessen. Im 3. Jahrhundert v. Chr. begründete ein Nordchinese eine selbständige Herrschaft über Manländereien am Yangtsekiang, infolgedessen begannen chinesische Sitten dort einzudringen. Obgleich 111 v. Chr. die Chinesen bereits die Gebiete eroberten, wurden erst 41 n. Chr. die Barbaren endgültig vom General Ma Yüan bezwungen und die Bewohner zu Tausenden enthauptet. Es begann eine chinesische Verwaltung. Hauptstädte mit befestigten Mauern und Wassergräben wurden angelegt. Im 3. Jahrhundert n. Chr. begannen wieder neue Kämpfe, besonders im Südwesten, die sich vielleicht bis Birma ausgedehnt haben.

Daß die Manstaaten, sogar schon die älteren Miautzevölker, vor der Berührung mit der chinesischen Kultur den Bronzeguß kannten, ist durch obige Ausführungen über die Glocken sehr wahrscheinlich. Das Land hatte großen Reichtum an Kupfermaterialien. Dem kriegerischen Geiste entsprechend wurde der Guß von Bronzewaffen aller Art besonders gepflegt. Die Einfuhr von Eisen wurde 100 v. Chr. vom chinesischen Kaiser verboten, nachdem vorher die Ablieferung aller Waffen verlangt war. Ma Yüan ließ alle Bronzewaffen und -geräte sammeln und einschmelzen. Aus diesem Material wurden hohe Grenzsäulen, Schiffsausrüstungen und — was uns am meisten interessiert — mehrere hundert Bronzetrommeln gegossen, die an die Manhäuptlinge als Autoritätszeichen verliehen wurden, und ferner ein Pferd von 1,75 m Höhe, das der Kaiser Wuti (140—86 v. Chr.) vor einem seiner Paläste aufstellen ließ.

Über die Bronzetrommeln[3]) mit ihrer eigenartigen Ornamentik ist eine

---

[1]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, S. 85—87, und Bd. III, S. 133 bis 136, Abb. 119 a.

[2]) Vgl. Abbildung in Bd. II, Kapitel über Bronze.

[3]) *Fr. Hirth*, Über hinterindische Bronzetrommeln, T'oung-Pao 1890, I, S. 137—142. — *Schmeltz*, Bronzepauken im indischen Archipel, Intern. Archiv f. Ethnographie, 1896, Bd. IV, Suppl. — *A. B. Meyer* und *Foy*, Bronzepauken aus Südostasien, Dresden 1897, 13 Lichtdrucke. — *De Groot*, Die antiken Bronzepauken im Ostindischen Archipel und auf dem Festlande von Südostasien. Oriental. Seminar, Berlin, 1901, Abt. I, Jahrg. IV. — *Fr. Heger*, Alte Metalltrommeln aus Südostasien, Leipzig 1902, 45 Tafeln. — *W. Foy*, Über alte Bronzetrommeln aus Südostasien, Anthropolog. Ges., Wien 1903, Bd. XXXIII. — *Fr. Hirth*, Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln, Oriental. Seminar, Berlin 1904, VII, S. 200. — *Foy*, Rezension von *van Hoëvell-Schmeltz*, Zentralbl. f. Anthropologie 1904, S. 301. — *Foy*, Rezension von *Fr. Hirth*, Chinesische Ansichten über Bronzetrommeln, Anthropol. Ges. Wien, XXXVI, 1906, S. 44—50.

umfangreiche Literatur entstanden, ohne daß eine bestimmte Deutung der Verzierungen bis heute erlangt ist. Wir wissen auf Grund der sehr eingehenden Spezialstudien, daß die chinesische Literatur sich wiederholt mit den Bronzepauken beschäftigt hat. So wird in einem Erlaß aus dem Jahre 378 n. Chr. erwähnt, daß die Barbaren im Süden die Pauken als so kostbare und wertvolle Gegenstände ansehen, daß sie das Kupfergeld für diesen Zweck einschmelzen und daß daher kein Kupfer mehr ausgeführt wird. Von den Kriegszügen werden Bronzetrommeln als besonderes Beuteobjekt an den Hof geschickt (um 500) und auch als Tribut überreicht (966, 1012). Gleichzeitig (984) wurde ausdrücklich vom Kaiser das Gießen von Bronzepauken erlaubt, nachdem es offenbar vorher wegen der Entziehung des Kupfergeldes aus dem Markt verboten war. Im alten China wurden ebenfalls Kriegstrommeln gebraucht, aber die Form der Bronzepauken scheint im Norden völlig unbekannt gewesen zu sein, so daß anzunehmen ist, daß sie entweder schon bei den Manvölkern bestand oder die dort üblichen Holztrommeln mit Fell von den Chinesen nachgebildet wurden.

In Südchina ist die Trommelfabrikation niemals ausgestorben. Bronzepauken sind über Chinas Grenzen hinaus bis auf dem Archipel gefunden. 1573 eroberten die Chinesen 60 südliche Festungen und erbeuteten 93 Bronzetrommeln. Damals galten unter den Südvölkern die besten Trommeln als Tauschwert von 1000 Kühen, die weniger guten 700—800 Kühe. „Derjenige, welcher zwei oder drei Pauken in seinen Besitz zu bringen weiß, kann sich den Fürstentitel zulegen. Schlägt man sie auf dem Gipfel eines Berges an, dann kommen alle Man in Haufen zusammen.“ Der Wert wurde nach der Hörweite des Schalles geschätzt. Die neugegossenen Pauken hatten nur den praktischen Geld- und Gebrauchswert, während man daneben schon im 6. Jahrhundert begann, die alten Stücke als Antiquitäten zu sammeln.

In Java wurden 1370 unter den Geschenken auch Bronzetrommeln genannt. Um 1700 gab es in Kanton zehn Gießer, die die Technik des Trommelgusses als Geheimnis behandelten. Auch in neuerer Zeit werden sowohl in China, als auch in den Shanstaaten [1]) Bronzetrommeln, wenn auch in weniger kunstvoller Ausführung, hergestellt.

Es ist natürlich, daß während 2000 Jahren und in den verschiedensten Herstellungsplätzen unter Beibehaltung des Grundschemas vielerlei Formen und Muster entstanden sind. Auf diese im einzelnen einzugehen liegt nicht im Rahmen der vorliegenden Arbeit, auch ist trotz des schon reichlich vorliegenden Materials noch keine Entwicklungsreihe endgültig festgestellt. Ich will daher nur diejenigen Momente erwähnen, die von der chinesischen Bronzeornamentik der ältesten Zeit abweichen. Während wir von den Opfergefäßen die Spiralen, Tier- und Augornamente kennen, sind bei den Manbronzen die geometrischen Muster vorherrschend, und daneben kommen Tier- und auch Menschendarstellungen vor. Vor allem sind kleine plastische Figuren auf dem Rande der oberen Schallfläche sehr charakteristische (Abb. 76) Eigentümlichkeiten dieses Stiles.

Vorwiegend ist die runde Oberfläche durch Kreise in Zonen eingeteilt, die reich ornamentiert sind. In der Mitte ist häufig ein im sonstigen China völlig unbekanntes Muster: der sechs- bis zwölfzackige Stern, der vielleicht auf den Einfluß astronomischer Studien aus dem benachbarten Indien schließen läßt. Die Pferde, Pfauen, Kraniche und andere Vögel finden wir auf den gleichzeitigen Bronzespiegeln Chinas, dagegen kennen wir von dort keine Elefanten, die noch bis etwa zum Jahre 1000 in Südchina hordenweise in den Bergwäldern lebten und selbst bis zum Yangtsefluß kamen, ferner keine stilisierten Schiffsmuster und noch

[1]) *A. Fischer,* Die Herkunft der Shantrommeln, Ztschr. f. Ethnologie, XXXV, 1903, S. 668—669.

weniger Menschenszenen, z. B. im Boot sitzende Menschen mit großem Pfauenfedernschmuck auf dem Kopfe. Die am häufigsten dargestellten, chinesischen Tiere, wie Drache, Schildkröte u. s. w. fehlen wiederum auf den Pauken.

Am merkwürdigsten sind unter den plastischen Tieren die sehr häufig, in frühester Zeit angeblich ausschließlich angewendeten Frösche. In China waren derartige Aufsatzfiguren vorher unbekannt, nur in Japan sind sie auf Töpfereien aus ungefähr gleicher Zeit häufig angewandt; [1]) aber niemals kommt der Frosch vor. Es ist daher sehr wohl möglich, daß Foy recht hat, wenn er hier indische Ideeneinflüsse vermutet, denn der Froschkultus in China, der teilweise noch heute in gewissen Gegenden besteht, scheint erst in der Hanzeit, wohl unter dem Einfluß der Manvölker entstanden zu sein und spielte damals eine größere Rolle. [2]) So wurde

Abb. 76 Kriegstrommel, Bronze, Relief mit Stern in der Mitte und geometrischen Ornamenten in Kreisen, plastische Vögel und Frösche aufgesetzt, südliches China, Stil der Manbarbaren
(Aus: Katalog des Joest-Rautenstrauch-Museums, Köln a. Rh.)
Text s. S. 96

186 n. Chr. ein großer kupferner Frosch im Kaiserpalast aufgestellt. Die dreibeinige Kröte, der Begleiter des Hermiten Gama, darf nicht mit dem vierbeinigen Frosche verwechselt werden. Diese eigenartigen Bronzetrommelverzierungen blieben im wesentlichen auf den Süden Chinas beschränkt.

In neuerer Zeit sind zahlreiche Höhlengräber gefunden, deren reicher Inhalt den Übergang und die Vermischung von den Mansitten, die mit den alten japanischen viel Ähnlichkeit haben, zu den chinesischen erkennen lassen. Leider fehlen noch alle wissenschaftlichen Untersuchungen, und keine Fundstücke sind nach Europa gelangt, so daß ich die folgenden Angaben nur einem Reiseberichte [3]) entnehmen konnte. Hoffentlich werden bald sorgfältige Nachforschungen angestellt

[1]) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 2 und 6.
[2]) *Forke,* Von Peking nach Ch'ang-an und Lo-yang, S. 124.
[3]) Korrespondenz aus Shanghai, in der Kölnischen Zeitung vom 4. April 1909.

werden, da nach den Angaben „ganze Eisenbahnladungen von Geräten und wertvollen Funden“ noch zu finden sind, obgleich die Bauern in der Gier nach Geldmünzen schon sehr vieles zerstört haben.

„Von der Hafenstadt Suifu (Hsütschou) vom oberen Yangtse ab den Minfluß entlang durch Szechuan finden sich in der ganzen Gegend bis zu den Orten Kiangkeo und der Kreisstadt Hsintschingsien Höhlen in Felsen und an Berglehnen. Sie liegen oft vereinzelt, oft in Reihen nebeneinander, oft ganze Kolonien beisammen. In großer Zahl finden sie sich ferner auf beiden Ufern des Flusses Tschengtu und schließlich im nördlichen Yünnan, an der großen Straße, die von Suifu in Szechuan durch Yünnan nach Burma führt.“ Wie wir schon sahen, drangen in der Hanzeit die Chinesen südlich vor, und lange Zeit bildete der Nanfluß die Grenze. „Allmählich vermischten sich die beiden Völker, und wenn auch der Hauptstamm der Man in die Berge vertrieben wurde, so soll doch die Bevölkerung dieser ganzen Ebene nicht nur der Abstammung nach, sondern auch nach Sitten und Gebräuchen deutlich als Mischrasse zu erkennen sein. Die von den Ureinwohnern an den Ufern des Nanflusses hinterlassenen Vasen, Krüge und Bowlen ähneln den chinesischen der Handynastie, sind aber viel zierlicher und geschmackvoller und erreichen schon eine ziemliche Weiße der Glasur. Bei Penschanhsien, etwa 50 km südlich von Tschengtufu, der Hauptstadt Szechuans, findet sich ein Überbleibsel ihrer Töpfereien, die nachher die Chinesen fortgesetzt haben.“

„Daß die Höhlen Grabkammern waren, geht daraus hervor, daß sich in ihnen überall Särge aus gebranntem Ton,[1]) meist in Stücke zerschlagen, finden, deren Boden und gewölbter Deckel je aus einem Stück bestand. Andere Särge sind in den Felsen gehauen und oft sehr schön mit eingemeißelten Reitern, Tieren und häuslichen Szenen geschmückt. Oft finden sich auch Mauersteine in den Gräbern. Doch hat sich nicht feststellen lassen, ob aus ihnen unmittelbar Särge gemacht waren oder ob sie die tönernen Särge als weitere Hülle umgeben haben. An den Wänden sind Abbildungen von geflügelten Göttern und Tieren, die gar nicht der chinesischen Phantasie entsprechen.“

„An Totenbeigaben kommen neben einfachem Hausgerät auch Figuren von Menschen und besonders ganze Menagerien von Haustieren und Hausvögeln vor. Auch Krüge mit altertümlichen Münzen sind wohl in jedem Grabe zu finden. Auch längere und kürzere Schwerter uralter Form — die leider nicht näher beschrieben werden — sind gefunden; nur hören wir, daß sie gestohlen und an die Dorfschmiede für wenige Käsch als altes Eisen verkauft werden. Der Gesichtsausdruck der Bilder ist in der Regel von dem chinesischen ganz verschieden, so daß schon dieser Umstand auf eine andere Rasse als Erbauer hindeutet. Auch Skelette oder Teile von ihnen sind in manchen Gräbern zu finden. Sonst kommen hauptsächlich Kochkessel und Schüsseln, oft auch metallene Becken aus Bronze vor, aber von all dem sind meist nur zerschlagene Scherben übrig. Die Gräber unterscheiden sich an Reichhaltigkeit oder Mangel an Vorräten sehr voneinander. Es finden sich auch vereinzelt an den Eingängen und den Wänden Inschriften in altertümlichen, chinesischen Zeichen, die anscheinend Namen wiedergeben sollen.“

„Die einzelnen Höhlen sind von sehr verschiedener Größe, gewöhnlich 3 m tief, 2,10 m breit und ebenso hoch, manchmal aber geht die Breite 2,50 bis 3 m und die Tiefe bis zu 30 m. Einzelne Höhlen haben zwei oder auch bis zu zehn Seitengänge, viele sind mit Zieraten an den Wänden geschmückt oder ihre Decke wird von Pfeilern mit hübsch ausgemeißelten Kapitellen getragen. Manche sind zwei- oder sogar dreistöckig; in solchem Fall führt eine Öffnung, durch die ein ausgewachsener

---

[1]) Vermutlich werden sie übereinstimmen mit den alten japanischen Tonsärgen, s. Abbildung in *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 4.

Mann hindurchgelangen kann, durch die Decke des unteren in das obere Stockwerk. Manchmal ist eine ganze Reihe nebeneinander liegender Höhlen durch einen Quergang verbunden, doch ist dies immerhin die Ausnahme. Die Eingänge sind gewöhnlich zugemauert; wenn das Grab sich in einem Berge befindet, mit Sand und Erde unsichtbar geschlossen, der Eingang ist dann nur ein schmaler Torweg. Aus den Münzen sollte sich das Alter der Gräber feststellen lassen; soweit sich etwas sagen läßt, entstammen die meisten, stets chinesischen Münzen etwa der Zeit um Christi Geburt."

Der Bericht fährt fort:

„Weniger großartig an Zahl und Umfang sind die Gräberfelsen in Nordyünnan, die sich auf drei riesigen Felsen um die Seezollstation Laowatan, etwa sieben Reisetage von dem genannten Suifu am Yangtse, gruppieren. Die Särge befinden sich an diesen drei riesigen Felsen in einer Höhe bis zu 600 m über dem Wasserspiegel, zum Teil an einer steilen und glatten Felsenwand, die ein menschlicher Fuß weder von unten, noch von oben aus erklimmen kann. Es ist zwar anzunehmen, daß das Flußbett, in dem die Straße geht, sich allmählich gesenkt hat, dann müßten diese Gräber aber urehrwürdigen Alters sein. Die Särge sind verschieden von denen, die man sonst hier in Yünnan sieht, sie bestehen einfach aus einem ausgehöhlten Baumstamm mit einem Deckel darüber. Man kann sie von der Straße, die auf der anderen Seite am Flusse entlang führt, mit bloßem Auge deutlich sehen, mit dem Fernstecher aber ganz im einzelnen erkennen. Manche scheinen unangetastet, andere sind geöffnet, wieder andere sind leer."

Dieser Bericht läßt vermuten, daß die Laowatan-Höhlen aus der Zeit vor der Berührung mit den Chinesen stammen, während die Tschengtuhöhlen erst in der Hanzeit angelegt sind. Die Sarkophage, Menschen- und Tierfiguren aus Ton, sowie die Schwerter aus Eisen, deren Form bisher unbekannt ist, entsprechen wahrscheinlich den japanischen Dolmensitten [1]) und dürften ebenfalls Reste einer vorchinesischen Zeit sein. Am wichtigsten ist die Erwähnung von geflügelten Göttergestalten und Tierfiguren. Im alten China — soweit unsere bisherige Kenntnis reicht — sind derartige Darstellungen nicht in der Prä-Hanzeit nachweisbar.

Zusammenfassung

Wir lernen in diesen Höhlenfunden und den Reliefs der Bronzepauken eine Kunst kennen, die in der vorchristlichen Zeit der chinesischen vielleicht überlegen war und daher sicher einen Einfluß ausgeübt haben wird, der allerdings mit den gleichzeitig aus Westen und Süden eindringenden, stärkeren Kunstströmen zusammentraf. Im wesentlichen sind der geometrische Stern, der Frosch und der Elefant als neue Motive hinzugekommen.

---

[1]) *Münsterberg,* Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, Abb. 2—4, 6; — vgl. Literaturangabe S. 10, Anm. 1.

Drache, Tiger, Phönix, Löwe

In der Hanzeit erhielten auch jene Phantasiegebilde eine künstlerische Form, die ein bedeutungsvolles Symbol der chinesischen Kunst geworden sind: Drache und Tiger, Phönix und Löwe.

Aus der Sage waren fremdländische Tiere bekannt geblieben, die im Laufe der Jahrhunderte mit übernatürlichen Kräften ausgestattet und schließlich zum Träger gewisser Ideale erhoben wurden. In der „modernen" Zeit der Han, als selbst Menschen in realistischer Wahrheit und Fabeltiere mit orientalischer Phantasie in Stein und Bronze dargestellt wurden, erhielten auch die Phantasiegebilde eine feste Form, die sich aus Stilisierungen alter unverstandener Vorbilder entwickelte und dann maßgebend für alle Zukunft blieb.

Ein Schriftsteller, Shu Hsiang, im 6. Jahrhundert v. Chr. erzählt, daß aus den Höhlen der Berge und den weiten Sümpfen die wirklichen Drachen und Schlangen entsteigen. [1]) In anderen Büchern heißt es: „Wo die Berge am höchsten und die Regenwolken aufsteigen, und wo die Wasser am tiefsten, dort werden die verschiedenen Arten der Drachen geboren." Eine mehr natürliche Schilderung geben alte Annalen: Als Yü den Yangtsefluß kreuzte, hob ein gelber Drache das Boot auf seinen Rücken, und als Ching Tsefei über den Huaifluß ging, schwammen zwei Drachen um sein Schiff. Ein Reitersmann wollte sein Pferd retten, das im Sumpfe versank, und fand zwei Drachen, die er tötete. Aus diesen Schilderungen können wir unschwer entnehmen, daß es sich zuerst um Begegnungen mit Schlangen und dann mit Alligatoren handelte, die tatsächlich vor der Kolonisierung am Yangtsefluß vorgekommen sein sollen. Die Idee des Drachen, vielleicht eine letzte Tradition fremder Sagen, lebte im Volk, und als die Söhne des Ackers diesen unbekannten Tieren begegneten, da hielt man sie für wirkliche Drachen.

Erst in der späteren Zeit, als die spekulativen Köpfe der chinesischen Gelehrten zu Aberglauben und Zauberei neigten, wurden die Drachen auch die Bewohner des Himmels, auf denen Geister ritten, während mehr nüchterne Philosophen, wie Wang Chung (27—97 n. Chr.), schon ihre Bedenken über die Richtigkeit dieser Angaben äußern. „Warum" — sagt er — „sollen die Geister auf Drachen gen Himmel reiten, da sie doch selbst so leichte Körper wie Genien haben und fliegen können wie wilde Gänse?" Andere Legenden sagen, daß zur Zeit des Frühlingsäquinoktiums der Drache zum Himmel steige und zum Herbstäquinoktium wieder in den Fluß zurückkehre. Dieses Motiv der auf- und absteigenden Drachen finden wir häufig in der Malerei und in der Architektur, besonders an Säulen, um die sich die Drachen winden.

Bei den im alten Stile ausgeführten Jadearbeiten, Porzellanen und Bronzegefäßen werden bis heute vorwiegend die mißverstandenen Reptilien-Stilisierungen von den alten Bronzen verwendet (Abb. 7), während die Alligatorgestalt selten vor-

---

[1]) *Forke,* Lun-Hêng, Part. I, Philosophical essays of Wang Ch'ung. London 1907, Kap. XXIX.

kommt. Umgekehrt ist auf Malereien, moderneren Porzellanen und Bronzen, sowie in der Architektur fast stets die letztere Form gewählt. Wir haben hier wieder eine Bestätigung des für Ostasien geltenden Gesetzes, daß die jeweils geschaffene Form an dem Material und der Ausführung stets wie ein Kanon gebunden bleibt.

Allmählich wird die Bedeutung des Drachens immer mehr erweitert. Eine Reihe von Naturerscheinungen werden seiner Kraft zugeschrieben, und an unheimlichen Orten bei Blitz und Donner sieht der Gläubige in den dunklen Wolken am Himmel stets den Drachen. Er ist der Genius des Wassers und des Himmels, schließlich von aller Kraft des Unendlichen und des Wechsels. Aber keine neue Gestalt wird ersonnen, sondern nur in immer mehr vertiefter Auffassung wird das einst mißverstandene Ornament zum Symbol der überirdischen Kraft gestaltet. Fast alle großen Künstler der verschiedenen Zeiten haben sich an diesem tiefen Probleme versucht. Die ältesten Künstlerlegenden erzählen schon von der Lebendigkeit der gemalten Drachen, die fortflögen, sobald ihnen der Maler zu allerletzt die Augen einsetzte.

Eine bildliche Darstellung des Drachen wird zum ersten Male im alten Liederbuche des Konfuzius als Zeichen auf einer Königsflagge erwähnt, aber wir wissen nicht, wie der Drache des 6. Jahrhunderts v. Chr, aussah. Was spätere Schriftsteller nachträglich als Drachenbilder bezeichnet haben, wird sicher in der Vorhanzeit nicht so benannt worden sein. Es scheint, als wenn die erste Malerei eines wirklichen Drachen frühestens in der späten Hanzeit aufkommt. Die verschiedenartigen älteren Darstellungen, die mit dem späteren Sammelnamen „Drache" bezeichnet werden, sind sicher unverstandene Nachahmungen fremder Formen, die einst im Ursprungslande nach Gebilden der Natur geschaffen waren. Wir können verschiedene Einzelmotive nachweisen, aus deren gegenseitiger Beeinflussung das heutige Drachenbild geformt, die aber auch einzeln sich bei gewissen Techniken erhalten haben.

Das Bandornament wurde im 2. Jahrtausend v. Chr. mit Tierköpfen verziert, deren Klassifizierung nicht (Abb. 5, 6) möglich ist. Andererseits werden die verschiedensten Phantasietiere abgebildet, deren Vorbild nicht mehr zu erkennen ist (Abb. 7). Der gekrümmte Leib mit den vier Füßen, dem langen Kopf mit weitgeöffnetem Schlangenmaul und dem geringelten Schwanz kann ebensogut ein mißverstandener Hund wie ein Tiger sein. In der späteren Zeit gelten ähnliche Gestalten als Regendrachen und werden besonders auf Jadestücken und Bronzen als typische Formen des archaistischen Stiles abgebildet.

Bei den Skythen fanden wir Verzierungen in Gestalt von Tierköpfen. Neben dem Kopf eines Raubtiervogels wird besonders der einer Art Schlange (Abb. 13, *i*) dargestellt. Das tief eingeschnittene Maul mit breiter Schnauze und flachem Kopfe wird ein beliebtes Motiv des Kunstgewerbes. Wir sahen es als Verzierungen an Brunnen (Abb. 40) und als Handgriff der Kochgeräte (Abb. 63, 64). Als Vorbild dürfte einst eine Schlange gedient haben; vielleicht war es eine übertragene Form alter Kultbilder der Schlangenverehrung. Nicht nur in China, sondern auch in Europa wird aus dem Schlangenkopfe ein „Drachenkopf", der, sowohl bei den Wikingern wie bei den Chinesen der Hanzeit (S. 75) am Bug eines Schiffes angebracht, das Zeichen des „Drachenschiffes" wird. Der Leib des Drachen hat damals noch keine feststehende Form erhalten.

Als skythische Arbeit hatten wir eine getriebene Goldplatte kennen gelernt (Abb. 22), auf der die sich gegenüber aufrichtenden Tiergestalten als „Drachen" bezeichnet wurden. In Wirklichkeit zeigt das große Horn auf dem Kopf der Tiere und der vierbeinige Körper, daß es sich um die Darstellung von Steinböcken handelt. Die vierfüßigen Tiere wurden im Gegenüber mit dem Baum in der Mitte dargestellt; zur Füllung der Fläche wurden die stilisierten

Körper in den Raum gezwängt und der Hals schlangenartig verlängert. Von einem Drachen werden die Erfinder dieser Goldplatten kaum etwas gewußt haben. Andererseits scheint dieses Vorbild benutzt zu sein, wenn später einzelne Drachen Hörner aufgesetzt erhalten und das Gegenüber von aufsteigenden Drachen dargestellt wird.

Ein ganz andres Vorbild lassen die phantastischen „Drachenfiguren" auf den Steinreliefs (Abb. 30) vermuten. Wahrscheinlich waren es einst galoppierende Löwen auf den Dolchklingen zu Mykenä, die hier zu „Drachenpferden" des Himmelswagens umstilisiert sind.

Eine neue Form entsteht, als der Delphin der Römer (Abb. 72) und vielleicht manche andere, inzwischen verloren gegangene Phantasiegestalt in Fisch- und Schlangenform nach China kam. Damals hören wir zum ersten Male von einer realistischen Darstellung; die Schuppen wurden naturgetreu nachgebildet. Wenn von kupfernen Stangen auf den Dächern gesprochen wird, an denen sich Drachen entlang schlängeln (S. 73), so dürfte es sich nicht um heutige Drachentiere mit dem Alligatorenleib und den Klauen handeln, sondern um fisch- oder schlangenartige Phantasiegebilde, die von den Römern oder von den asiatischen Mischvölkern übernommen waren. Damals erst kam der Fabelfisch auf, der noch heute eine beliebte Dachverzierung in China und Japan ist, aber in andern Techniken und für andere Zwecke keine Verwendung fand (Abb. 72).

Auf den Steinreliefs finden sich zahlreiche, sicher fremdländische Phantasietiere, die in der späteren Kunst wieder verschwinden, aber noch fehlt die klassische Gestalt des Drachen. Es scheint, als wenn es erst den großen Malergenies der Tangzeit gelungen ist, den philosophischen Spekulationen der Weisen die künstlerische Ausdrucksform zu geben. Erst dann wird das Drachenbild mit dem sich ringelnden Schlangenleib, mit den Alligatorschuppen, mit den fünfklauigen Reptilfüßen und mit dem kamelartigen Maul zum Kanon erhoben und als das höchste Problem für die künstlerische Gestaltungskraft aller folgenden Zeit beibehalten.

Dem Drachen, als Geist des Wassers und der Wolken, ist der Tiger als Geist der Berge und der Erde gegenübergestellt. Löwen waren im Osten unbekannt und wurden ausschließlich als stilisierte Fabeltiere den fremdländischen Vorbildern nachgeformt. Dagegen kamen Tiger vor Jahrhunderten vor. Wir finden sie in modernerer Zeit als König der Tiere, in bunten Farben gemalt, aber als Symbol der irdischen Kraft meist in schwarzer Tuschzeichnung. Drachen und Tiger sind als Gegenstücke von fast allen größten Künstlern in China und Japan gemalt. Es ist ein Vorwurf, der so recht dem philosophierenden Geiste der Dichter-Maler entsprach.

Wie bei den Drachen ist auch die Tigergestalt ursprünglich in mißverstandener Übertragung nicht nach der Natur geschaffen. Die Skythen haben häufig den Tiger, meist in lebendiger Bewegung, mit seinem angefallenen Opfer zusammen dargestellt, aber stets in einer oft schwer erkenntlichen Stilisierung. Derartige Kampfszenen der Tiger sind in China unbekannt, ein Beweis dafür, daß der Chinese nicht den Tiger in seiner Blutgier gekannt hat.

Auf Töpfereien der Hanzeit fanden wir den stilisierten Tigerkopf mit seinen dreieckigen Ohren als Henkelornament und dem Katzenleib meist im Profil mit seitlichem und nach vorn gewendetem Kopfe auf der Fläche angebracht (Abb. 48—57). Bei den lebensvollen Jagdszenen fehlt der Tiger, er wird ausschließlich in typischer Form als Verzierungsornament an beliebigen Stellen zwischengefügt. Es war nicht die Niederschrift eines Erlebnisses wie die Jagd, sondern die Dekoration mit einem fremden und daher in der Form erstarrten Modesymbol. Sicher haben die Künstler der Hanzeit sich nichts anderes

dabei gedacht als die Delftmaler, wenn sie ihre Fayencen mit chinesischen Göttern bemalten.

Da der Tiger kein künstlerischer Vorwurf in der griechisch-römischen Kunst ist, so dürfte von dieser Seite kein neues Vorbild nach China gelangt sein. Dagegen scheinen die Türkvölker, die wahrscheinlich den Tiger gekannt haben, das mehr realistische Vorbild nach China gebracht zu haben (Abb. 68), das für die spätere Kunst maßgebend geblieben ist. In der Malerei dürften später indische Gemälde mit von Einfluß gewesen sein. Jedenfalls blieb bis zur Neuzeit der Tiger ein symbolisches Tier, das stets in der traditionellen Form wiedergegeben wurde und niemals nach der Natur studiert wurde. Daher fehlen auch alle Bilder von Tigerkämpfen oder Stellungen von Tigern im Sprung, stets ist die majestätische Ruhe als Sinnbild der Kraft auf Erden zum Ausdruck gebracht.

Der Phönix wird in der Literatur als Fabelwesen erwähnt, aber die Beschreibungen sind unklar. In einem Bericht aus dem Jahre 150 v. Chr. sind Anhaltspunkte gegeben, die auf den Vogel Strauß passen könnten. [1]) Aber die Angaben sind nicht so genau, daß die Chinesen, als ihnen 101 n. Chr. der Partherkönig einen Strauß und einen Löwen lebend sandte, das Vorbild erkannten. Es scheint vielmehr, daß aus

Abb. 77 Stilisierte Pfauen oder Phönixe und Affen auf Dach, Steinrelief von Hiao Tangchan, 1. Jahrh. n. Chr. (Aus: Chavannes, La sculpture en Chine)

der stilisierten Darstellung von Fasanen und Pfauen in der Hanzeit allmählich ein Ineinanderübergehen beider Formen stattfand und daraus die für China charakteristische Phönixgestalt entstand.

Auf den Spiegeln der Hanzeit (Abb. 36) sind die verschiedenartigsten Vögel in stilisierten Typen abgebildet und ebenso auf den Steinreliefs (Abb. 77), aber es fehlt die ausgesprochene Form des Phönix. Wann und wo der Phantasievogel zum ersten Male erscheint, ist nicht feststellbar. Jedenfalls scheint er in der späteren Hanzeit (Abb. 38) als symbolisches Tier dem Motivenschatz der chinesischen Kunst eingereiht zu sein.

Aus verschiedenen Quellen ist das Bild des in China nicht vorkommenden Löwen gestaltet. Laufer [2]) hat der Entstehung des Löwenbildes in der chinesischen Kunst einen besonderen Abschnitt gewidmet, dem ich die folgenden literarischen Angaben entnehme. In den klassischen Büchern wird ein Löwe noch nicht erwähnt, sondern zum ersten Male kommt der heutige Name für Löwe (shih tzu) in der „Geschichte der späteren Handynastie" (Hon han shu) vor. Der König der Yuechi bat um die Hand einer chinesischen Prinzessin und sandte 87 n. Chr. einen Löwen als Geschenk. Im Jahre 101 sandte Parthien und 133 Kashgar Löwen als Tributgeschenke an den kaiserlichen Hof.

Die erste Löwenstatue ist durch eine Inschrift aus dem Jahre 147 auf dem Grabmale der Familie Wu [3]) verbürgt, und wir hatten (S. 75) den „römischen"

---

[1]) *Forke,* Mu Wang und die Königin von Saba. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen, 1904, VII.

[2]) *Laufer,* Chinese pottery of the Han Dynasty, S. 236—245.

[3]) *Chavannes,* La sculpture sur pierre en Chine, — Abb. in *Tei Sekino,* Stone mortuary shrines with engraved tablets of ancient China under the latter Han Dynasty, Kokka, Heft 227, Tafel S. 304.

Stil kennen gelernt, der wesentlich von der späteren Auffassung abweicht. Da in der Inschrift die Steinmetzkosten von 40 000 Käsch für diese Löwen ausdrücklich ausgegeben sind, so können wir vermuten, daß fremde, vielleicht hellenistische Gandharakünstler die Ausführung besorgt haben. Den Stil der Reliefs (s. S. 51) hatten wir als mittelasiatischen Mischstil erkannt, und wir können schon daher annehmen, daß auch der plastische Löwe sein Vorbild in den westlichen Ländern gehabt hat.

Während somit erst in nachchristlicher Zeit das Löwentier in China bekannt wird, finden sich schon aus der vorhergehenden Zeit Darstellungen von Löwen auf Metallspiegeln (Abb. 37, 39). Wir sehen hier wieder, wie aus der fremden Kunstsprache unverstandene, typische Darstellungen als Dekorationsmotive übernommen und in traditioneller Weise beibehalten werden. Die Löwendekoration der Spiegel bleibt für diese nicht nur erhalten, sondern die eigenartige Ausführung der spiralförmig geringelten Mähnen und der breiten, gedrungenen Gestalt in ihren Verkürzungen übt auch in der späteren Kunst einen so starken Einfluß aus, daß buddhistische Löwen häufig in dieser prähistorischen Form ausgeführt werden. In Japan sind farbig schablonierte Lederbezüge von Brustharnischen aus dem 12. Jahrhundert erhalten,[1]) die noch deutlich diesen Zusammenhang zeigen. Die Spiralenausführung der Mähnen hat offenbar ein in der Technik begründetes, noch älteres Vorbild. Sie dürften ursprünglich durch die Einlage von Drähten in Spiralen, wie auf den Dolchklingen Mykenäs die Löwenbilder in Gold- und Silberdrähten inkrustiert gewesen sind, entstanden sein, da diese Technik am leichtesten ausführbar ist. Als dann das beliebte Motiv wohl wegen der Kostbarkeit der Edelmetalle im Bronzerelief nachgeformt wurde, blieb diese Art der Ausführung beibehalten.

Eine andere Löwendarstellung aus vorbuddhistischer Zeit findet sich vereinzelt auf Töpfereien der Hanzeit. In der Regel sind die Jagdszenen (Abb. 52, 56) auf Eber, Hirsche oder Steinböcke stets in gut beobachteter, realistisch belebter Weise dargestellt, aber vereinzelt scheint ein fremdes Vorbild mechanisch kopiert zu sein, denn ein offenbar dem Künstler unbekanntes Tier, das wahrscheinlich einen Löwen darstellen soll,[2]) ist in steifer Weise wiedergegeben. Während Laufer skythische und türkische Einflüsse stets zusammenwirft, glaube ich gerade bei den Jagdszenen auf einen Unterschied hinweisen zu können. Auf skythischen Darstellungen[3]) schießt der Reiter am Kopfe des Pferdes vorbei nach vorn, während auf Hantöpfereien und bei den sassanidischen Darstellungen stets der Bogenschütze mit gedrehtem Körper nach hinten zielt. Ob es sich hier um verschiedene Anwendungsarten des Bogens handelt, oder ob nur die Abweichung in der künstlerischen Auffassung basiert, ist schwer zu entscheiden. Es wäre wohl möglich, daß beide Völker zur Seite schossen, aber, da die Abbildung stets im Profil gegeben werden mußte, die Darstellungsmode diese Verschiedenheiten erfunden hat. Jedenfalls können wir den gejagten Löwen in

---

[1]) *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 85, S. 107. — *Laufer*, Chinese porcelain of the Han Dynasty, S. 242, Anm. 2, hält meine Ansicht für irrig. Aber Laufer verwechselt die Bedeutung der Löwen mit ihrer künstlerischen Darstellung. Es liegt hier ein ganz ähnlicher Zusammenhang vor, wie bei dem Löwen des hl. Markus und den römischen Löwen. Sicher ist das christliche Symbol nicht aus dem heidnischen entstanden, aber seine künstlerische Form hat es aus Rom übernommen. Ist doch der geflügelte Markuslöwe in Venedig ein römisches Original mit später angesetzten Flügeln. Die Symbolik benutzt die alten Kunstmotive und gibt ihnen neue Bedeutung.

[2]) Abbildung z. B. bei *Laufer*, Chinese pottery of the Han Dynasty, Taf. LI a.

[3]) Zahlreiche Abbildungen bei *Reinach*, *Kondakof* und *Tolstoi*, Antiquités de la Russie méridionale.

fliegendem Galopp als Motiv des mittelasiatischen Mischstiles ansehen, wie er wahrscheinlich aus der mykenischen Kunst[1]) übernommen ist. Ein Prä-Hanlöwe ist bis jetzt nirgends gefunden; auf den Bronzen der Chouzeit fehlt er.

Eine ganz andere Bedeutung wurde dem Löwenbilde beigelegt, als es mit dem Buddhismus zugleich aus Indien nach China kam. Aus einem — mit Ausnahme des römischen Löwen am Grabmal der Familie Wu — an die Fläche gebundenen Dekorationsmotive wurde ein selbständiges, bedeutungsvolles Kunstwerk. Nicht mehr wird das galoppierende Jagdtier dargestellt, sondern in bedeutungsvoller Symbolik sitzt oder steht das heilige Tier in beschaulicher Ruhe. Im allgemeinen wird die indische Stilisierung beibehalten, aber es gibt auch phantastische Ausführungen, die einen westlichen, orientalischen Einfluß erkennen lassen. Löwen sind bis zur Neuzeit niemals realistisch abgebildet, obgleich wiederholt lebende Tiere nach China kamen. Daher kann es nicht wundern, daß der chinesische Priester Sung Yun (518) überrascht war, als er am Hafen zu Gandhara zwei junge Löwen lebendig sah und sie den in China allgemein verbreiteten Bildern von Löwen nicht im geringsten ähnlich fand.[2])

Der Löwe ist in China ausschließlich ein symbolisches Tier, das in seinen ursprünglich eingeführten, stilisierten Formen stets wiederholt wurde. Die in ältester Zeit vorkommende Darstellung als Jagdtier wird in buddhistischer Zeit völlig vergessen.

Zusammenfassung

Fremdländische Darstellungen von Tiergestalten werden verständnislos, ohne Kenntnis der natürlichen Vorbilder nach den Kopien immer wieder kopiert, bis ein sinnloses Ornament entstand, das symbolische Bedeutung erhielt. Die einmal entstandene Form blieb an die Technik und an die Art der Anwendung zur Zeit ihrer erstmaligen Einführung gebunden.

Zur Zeit einer späteren, mehr naturalistischen Kunstströmung verschmelzen große Meister der Malerei die verschiedenen Traditionen zu neuen Gestalten unter Anlehnung an Vorbilder in der Natur, die gleichzeitig in Beziehung gesetzt werden, mit den Phantasiegestalten der Sage und Philosophie.

---

[1]) Abbildung in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. III, S. 216.

[2]) *Yule*, The book of Ser Marco Polo, 2. Aufl., London 1903, Bd. I, S. 399.

ZWEITES KAPITEL

Die hohe Kunst

Malerei und Bildhauerei nach Einführung des Buddhismus bis zur Neuzeit

Allgemeines

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

I. Verschiedene Dynastien

3. bis 7. Jahrhundert (Anfang)

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

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

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

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

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

---

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

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

Abb. 78

Abb. 79

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

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

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

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

Die profane Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

„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 Brokatstoff bedeckt. Diese Montur, die modern ist oder wenigstens aus den letzten Jahrhunderten stammt, gibt einen guten Begriff, in wie raffinierter Weise die Chinesen den Genuß der Besichtigung durch die Umrahmung zu

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

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

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

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

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

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

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

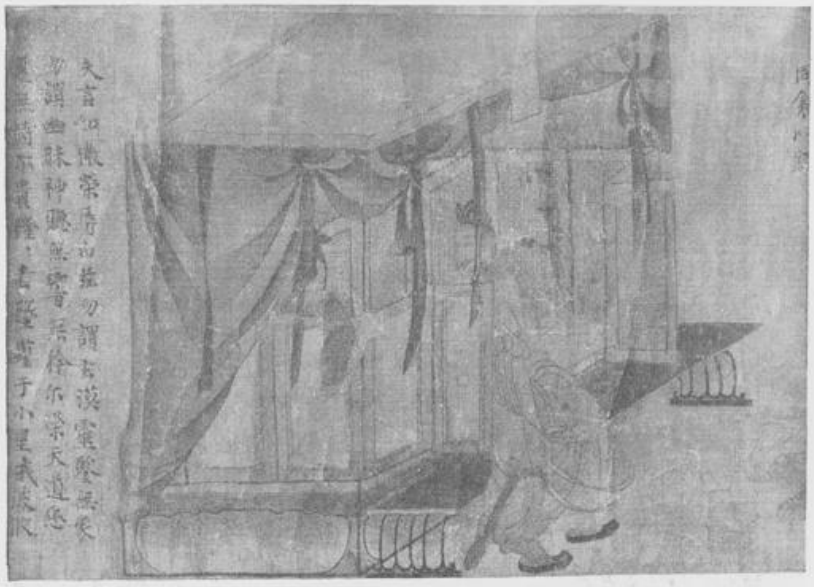


Abb. 84 König, auf dem Bettrand einer Dame sitzend
(Vgl. Abb. 80)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die buddhistische Kunst

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

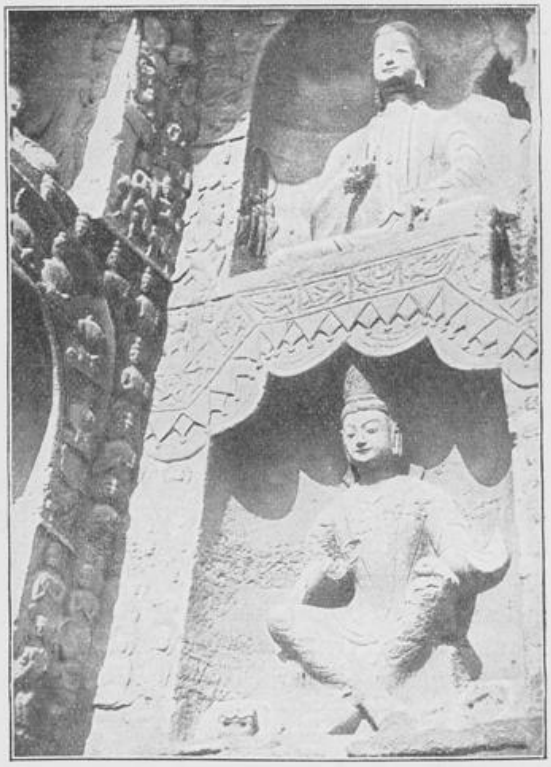


Abb. 86 Nische mit buddhistischer Figur auf Sessel mit herabhängenden, gekreuzten Beinen, Baldachin in Imitation von Holzschnitzerei und Draperie, Felsrelief, Grotte bei Tatong, Shansi, Nordweidynastie 5. Jahrh. (Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 130

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

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

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

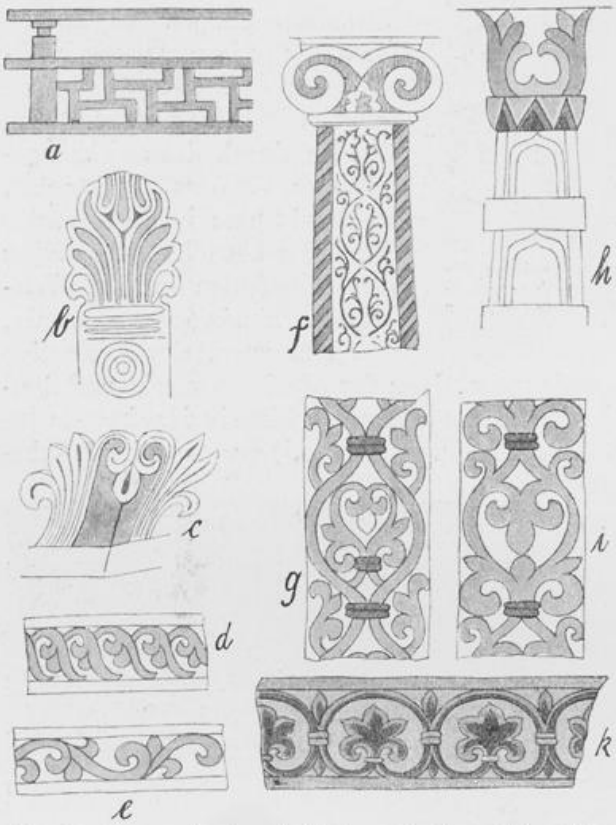


Abb. 87 Ornamente in griechischem (*b—k*) und in chinesischem (*a*) Stil, farbig, grün und rot, auch blau und braun, vom Felsrelief in den Grotten zu Tatong, Shansi, Nordweidynastie, 5. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 198)
Text s. S. 130

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

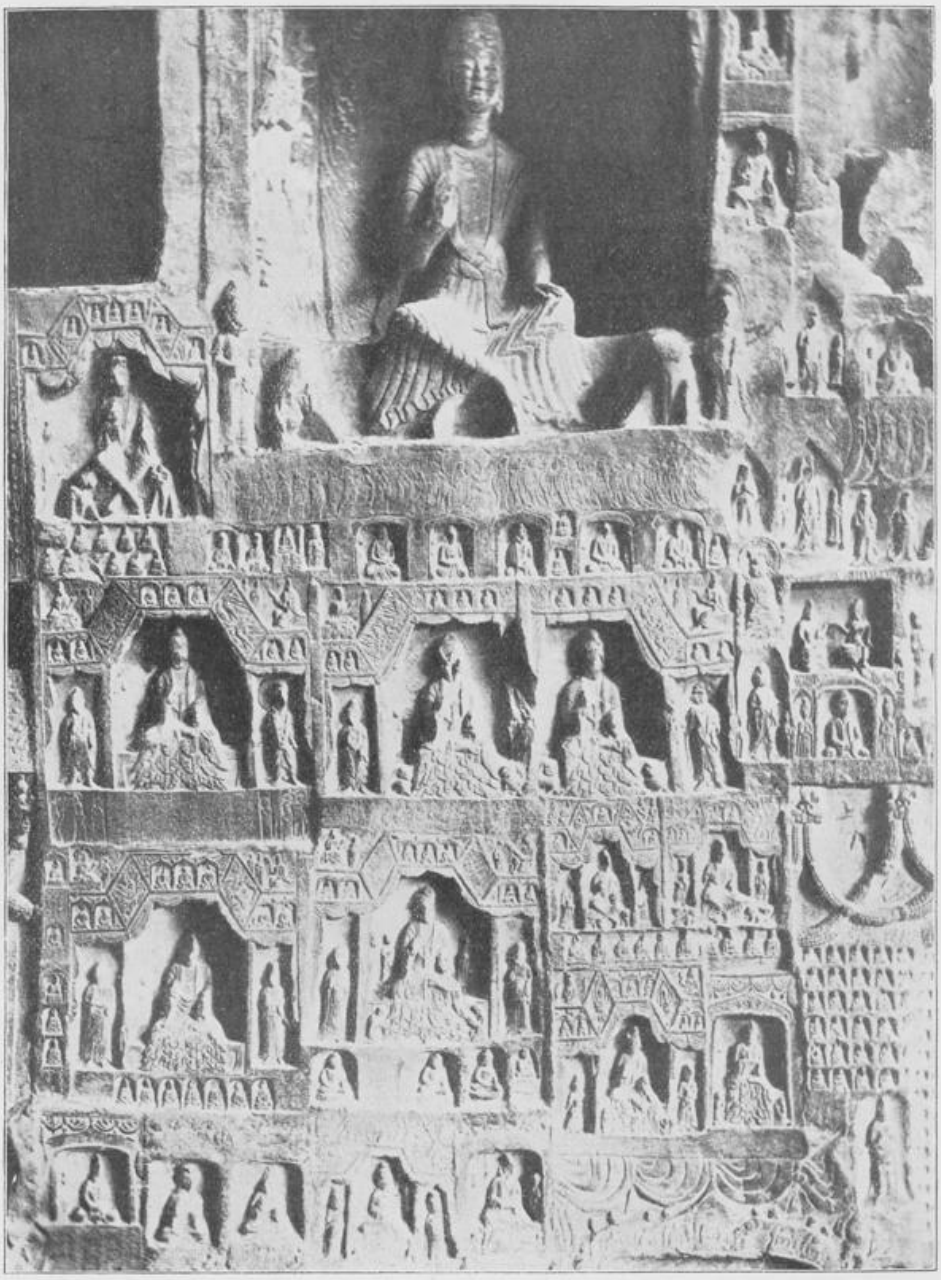


Abb. 89 Buddhas und Schüler in Nischen mit Umrahmungen in Nachahmung von geschnitzten Holzbalken und Stoffdraperien. Felsrelief in den Grotten zu Longmen bei Honan, Inschriften von 523 und 533
(Aus: Chavannes, Voyage archéologique dans la Chine septentrionale, 1909) — Text s. S. 131

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

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

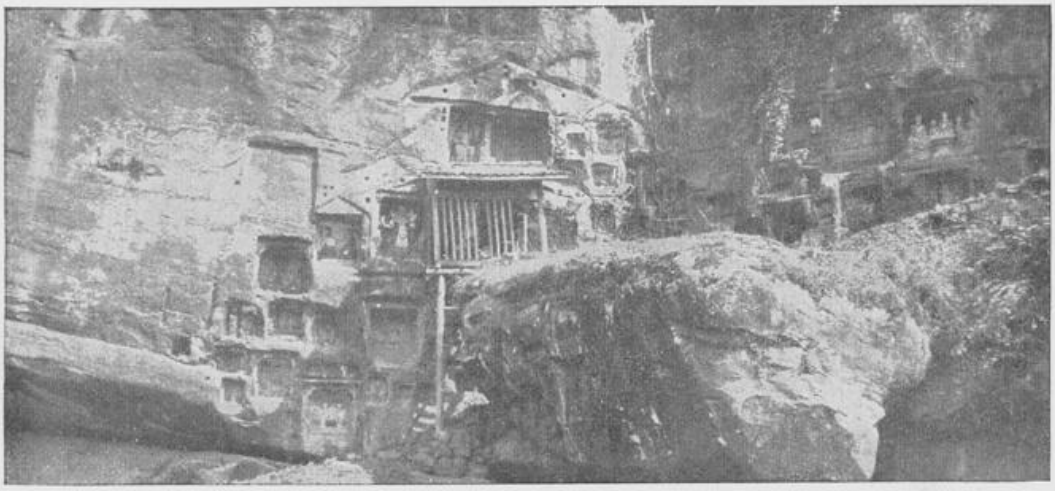


Abb. 90 „Tausend-Buddha-Felsen" am Yahofluß, Provinz Szechuan
(Aus: Betz, Eine Reise in Szechuan, Oriental. Seminar, 1906, Bd. IX) — Text s. S. 133

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

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

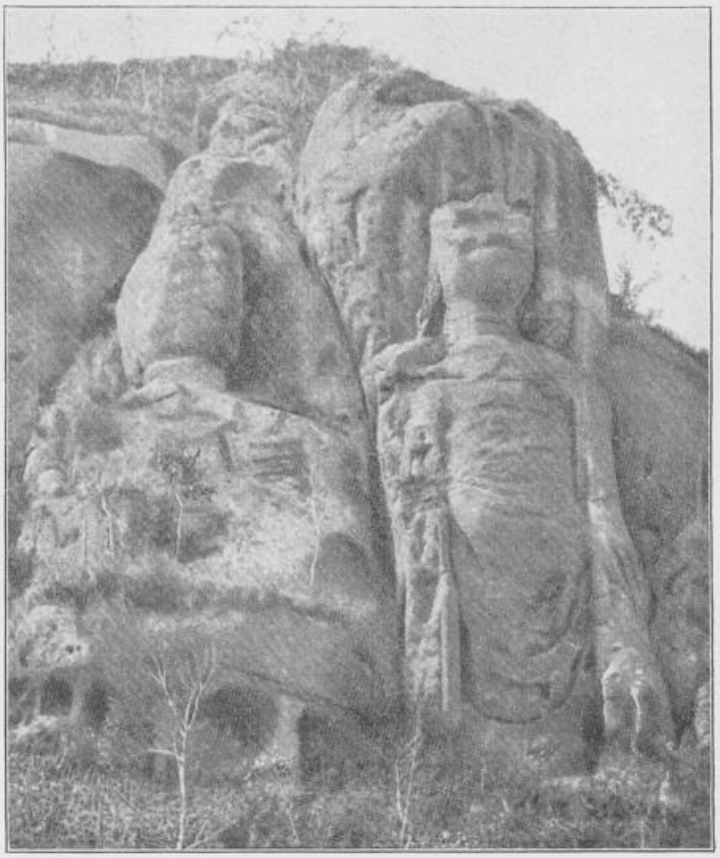


Abb. 91 Gigantische Buddhas, aus dem Felsen gehauen, mit Höhlen, bei Kangkeu (Se-Tchouen)
(Aus: La mission d'Ollone. De Hanoi à Péking par le Tibet. L'illustration, 5. Juni 1909) — Text s. S. 133

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

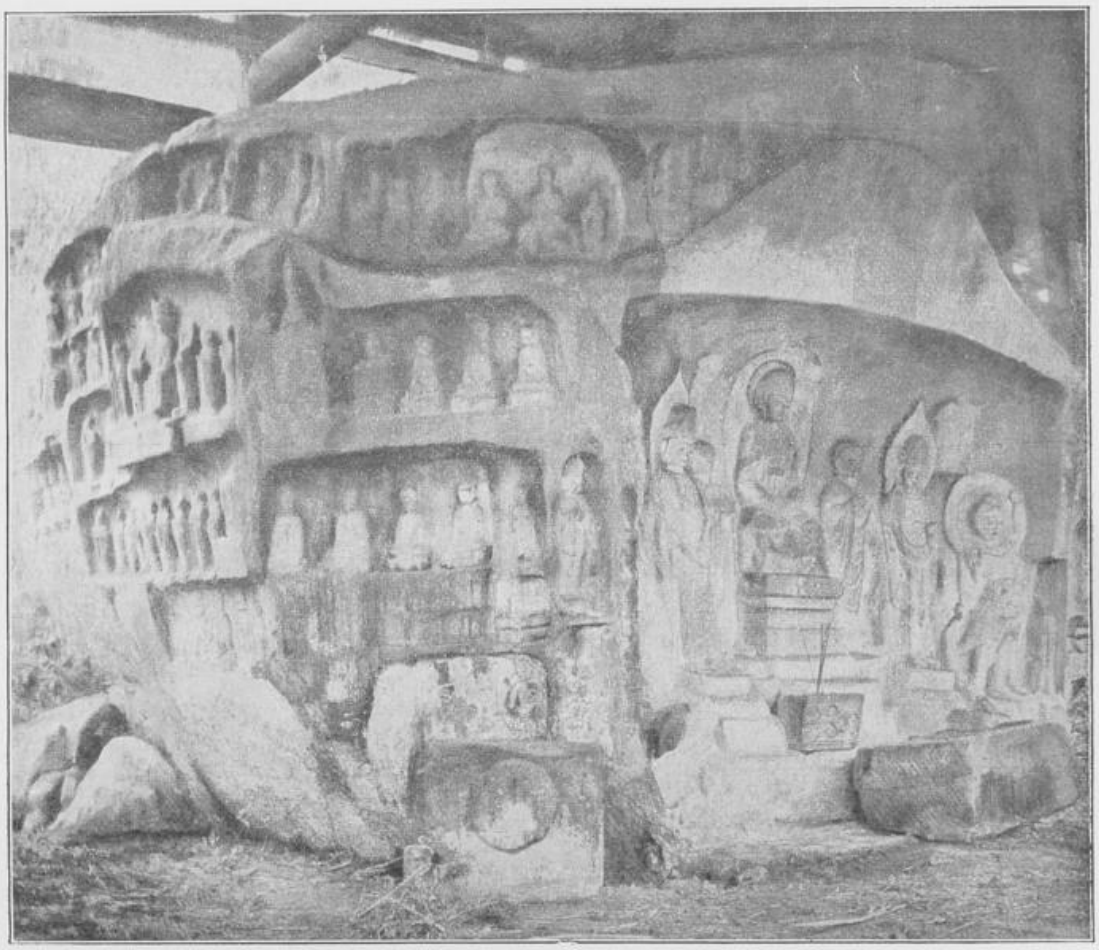


Abb. 92 Buddhistische Heilige, Felsreliefs bei Yong Kinghien
(Aus: La mission d'Ollone. De Hanoi à Péking par le Tibet. L'illustration, 5. Juni 1909)

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

---

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

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

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

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

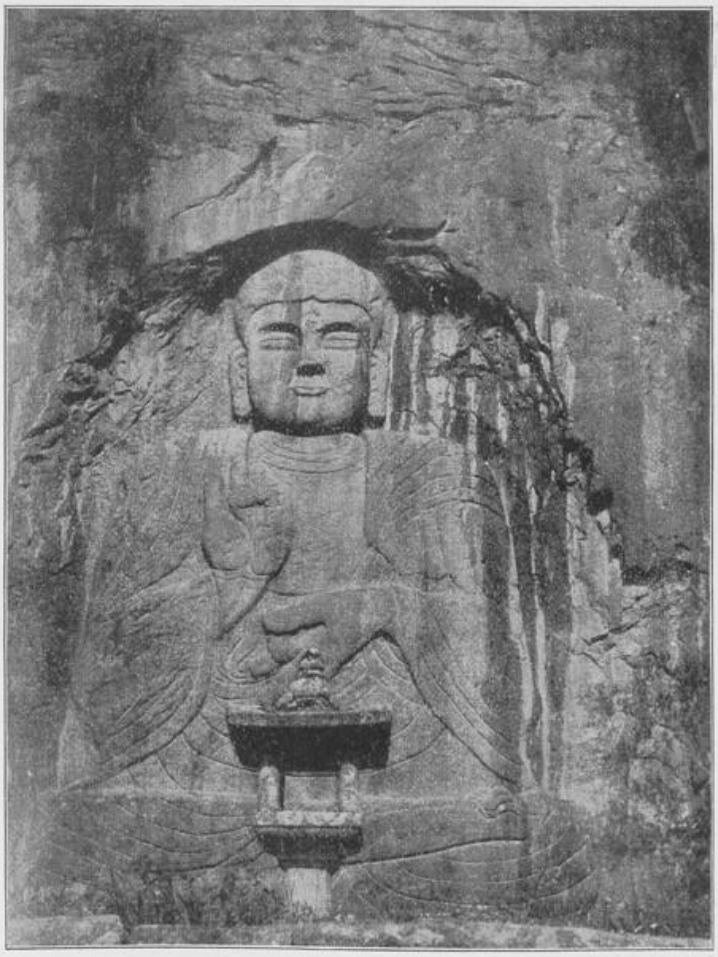


Abb. 93 Bodhisatva Manjusri, davor Steinlaterne, Riesenfelsrelief in den Diamantbergen von Korea, wahrscheinlich 7. Jahrh. (Originalaufnahme Franke-Berlin, 1899)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

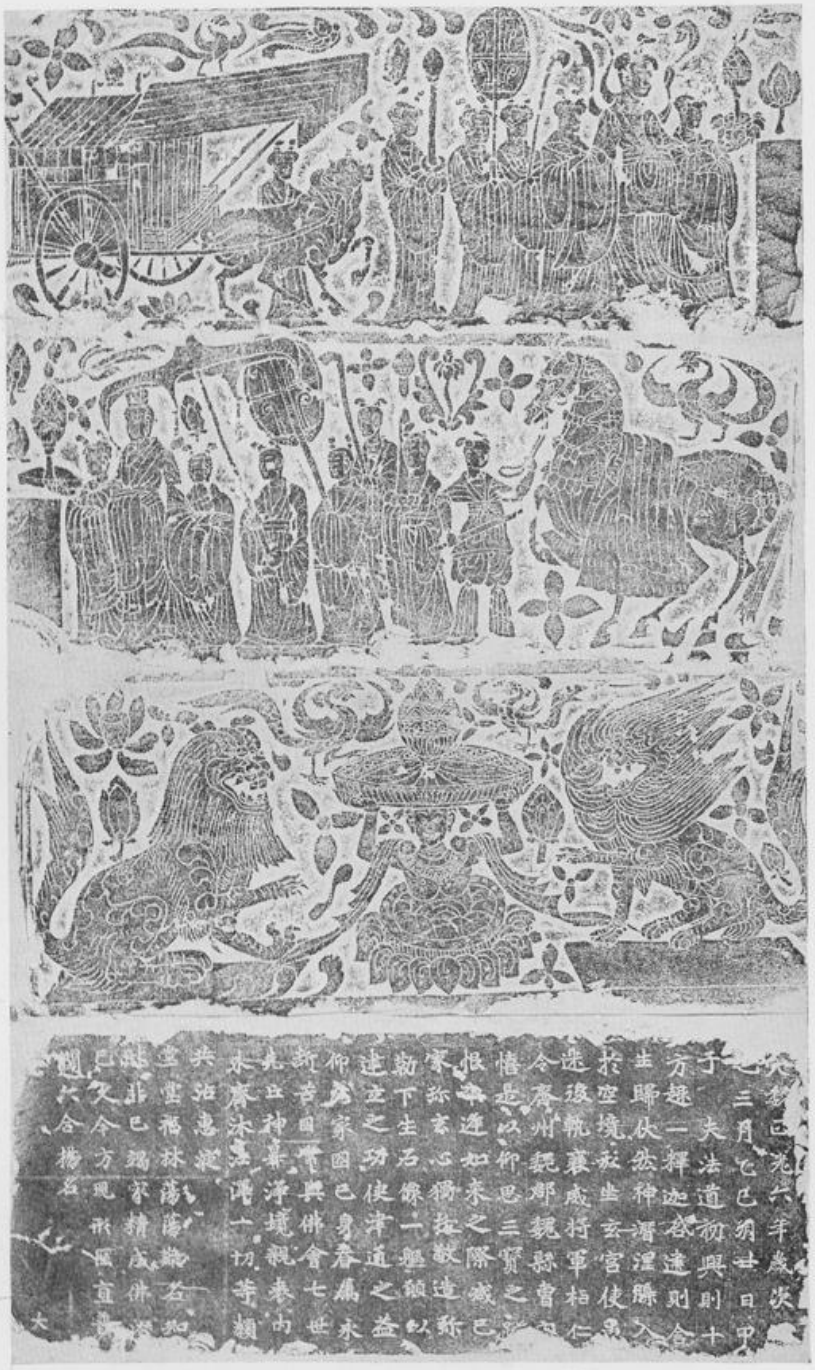


Abb. 102 Prozession des Stifters, des Gouverneurs von Wei Hsien (jetzt Taimingfu) mit zwei Knaben und Gefolge, die Schirm und andere Abzeichen tragen; unten: zwei Löwen an einem Räuchergefäß; Flachrelief an Steinuntersatz der Maitreyafigur, Nordwei, gezeichnet 524
(Aus: Bushell, Chinese art, Bd. I)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

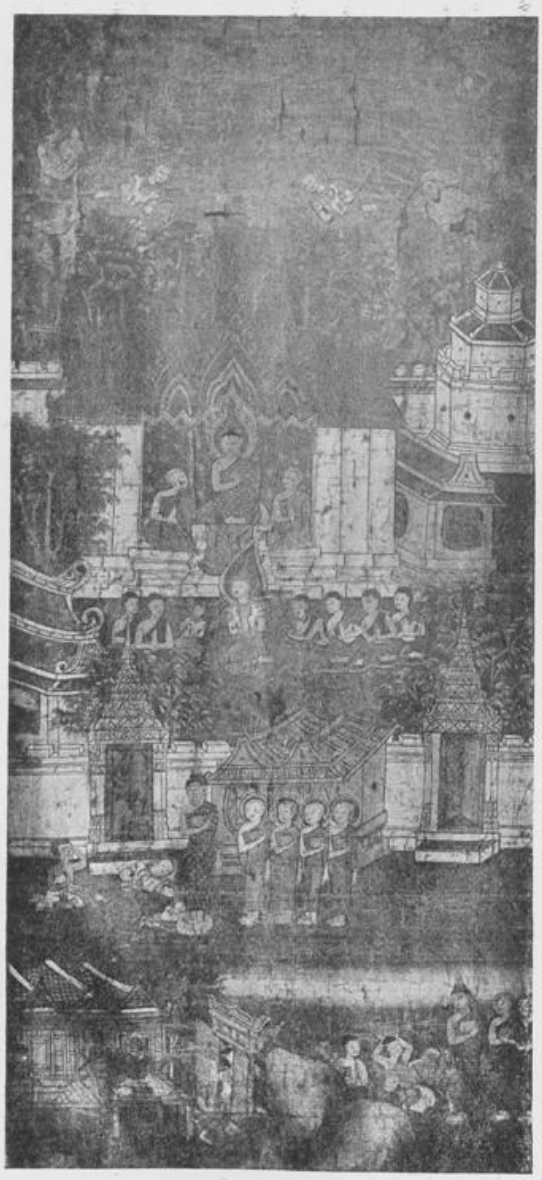


Abb. 112 Buddha, zu seinen Schülern predigend, chinesisches oder koreanisches Bild, etwa 90 cm hoch, in indischem Stil (Aus: Bijitsu Gaho)

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

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

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

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

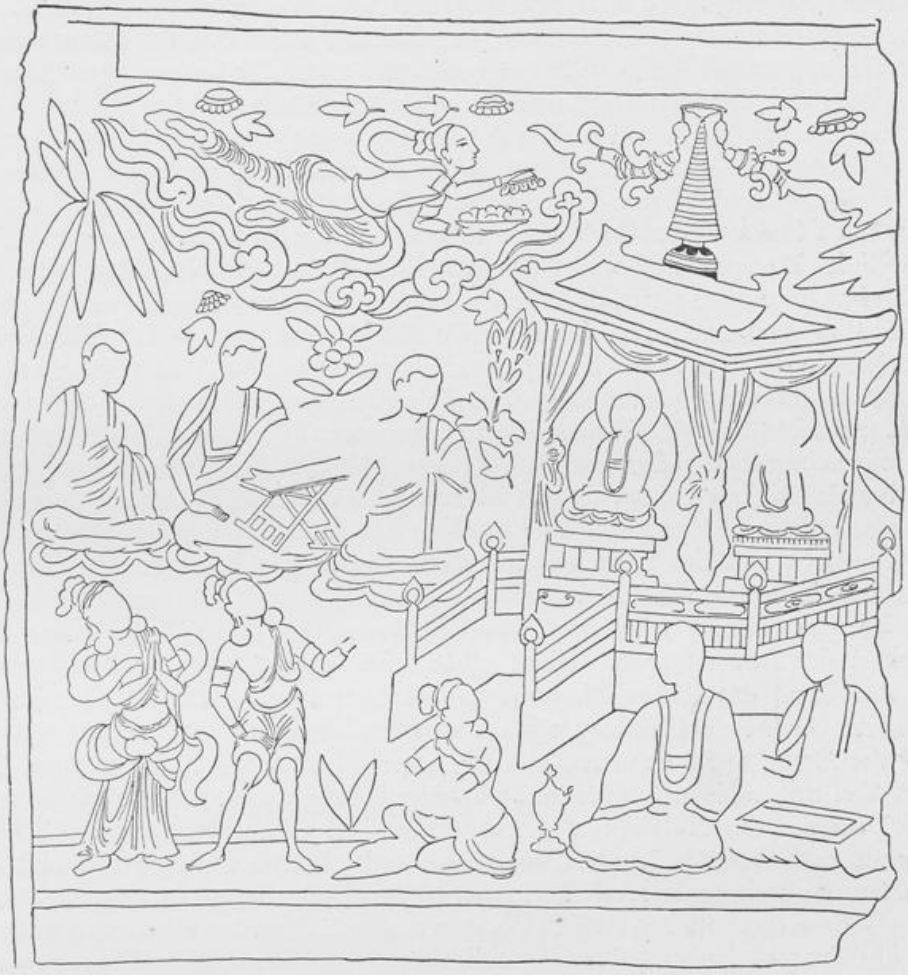


Abb. 113 Zwei Buddhas im Tempelchen, Giebeldach mit Stupaaufsatz und Fahnen, fliegender Engel in Wolken, Priester in der Mitte vor Buchgestell. Unten: Priester- und Göttergestalten; Skizze nach farbiger Freskomalerei in schmelzartigen Deckfarben mit reicher Vergoldung. In den Ruinen vom Flecken Sengymauz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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Chinesisch-buddhistischer Mischstil

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

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

---

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

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

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

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

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

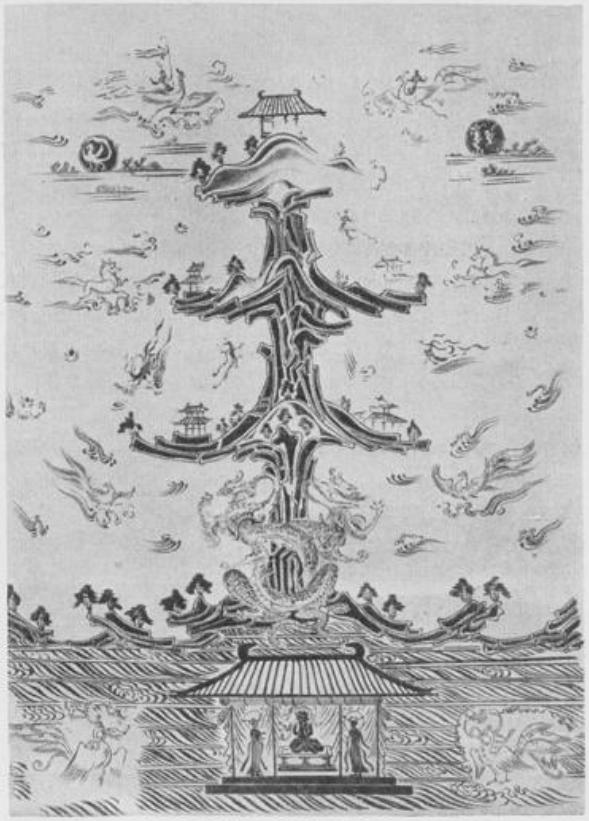


Abb. 115—118 Die vier Seiten des Unterteils, etwa 23 cm hoch, des Tragaltars „Tamamushi" (s. Abb. 114) in „Mitsuda"-Ölmalerei, schwarz, gelb, rot, Suikozeit (593—628). — 115 Vorderseite: Zwei Priester bringen Opfer dar, darüber Engel, unten geflügelte Fabeltiere. 116 Rechte Seite: Priester läßt sich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

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

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

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

Zusammenfassung

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

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

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

II. Tangzeit (618—960)

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

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

Was Grube[1]) für die Dicht-

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

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

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

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

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

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

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

Bildhauerei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die nackte Figur ist mit Ausnahme dieser indischen Göttergestalten in

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Malerei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

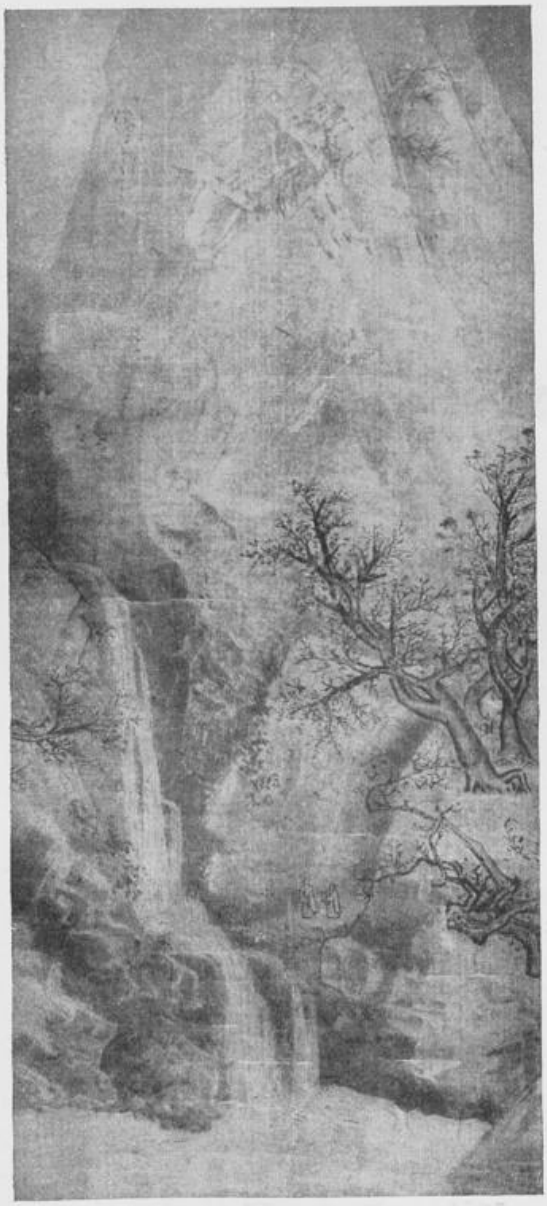


Abb. 139 Gebirgslandschaft mit Wasserfall und zwei Wanderern. Schwarzweiß, auf Seide, etwa 97 zu 42 cm, im Daitokujitempel. Kyoto, Japan, zugeschrieben Wu Taotze am Hofe des Tangkaisers, 713—755 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III) Text s. S. 180

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

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

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

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

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

Hieraus können wir entnehmen, daß Wu Taotze der Begründer jener

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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.

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)

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

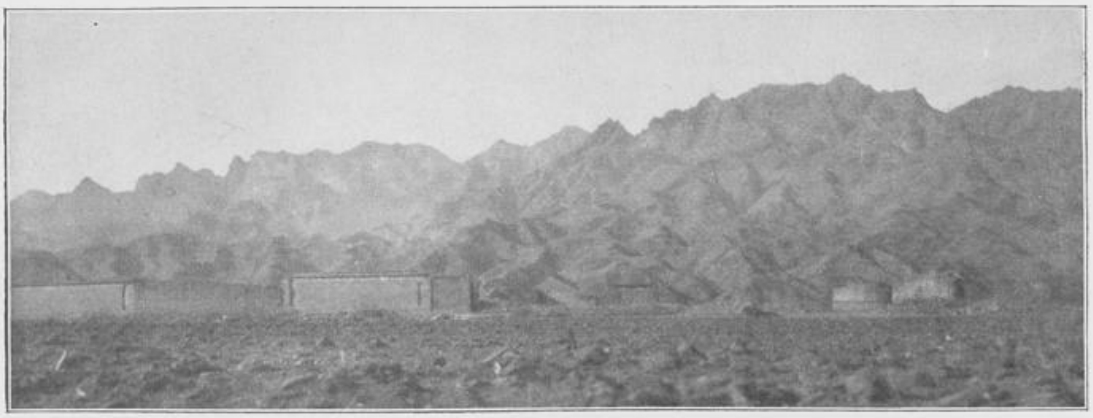


Abb. 148 Partie aus dem Hualuschangebirge, Petschili
(Originalaufnahme S. K. Hoheit des Prinzen Rupprecht von Bayern, 1903)
Text s. S. 187

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

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

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

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

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

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

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

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

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

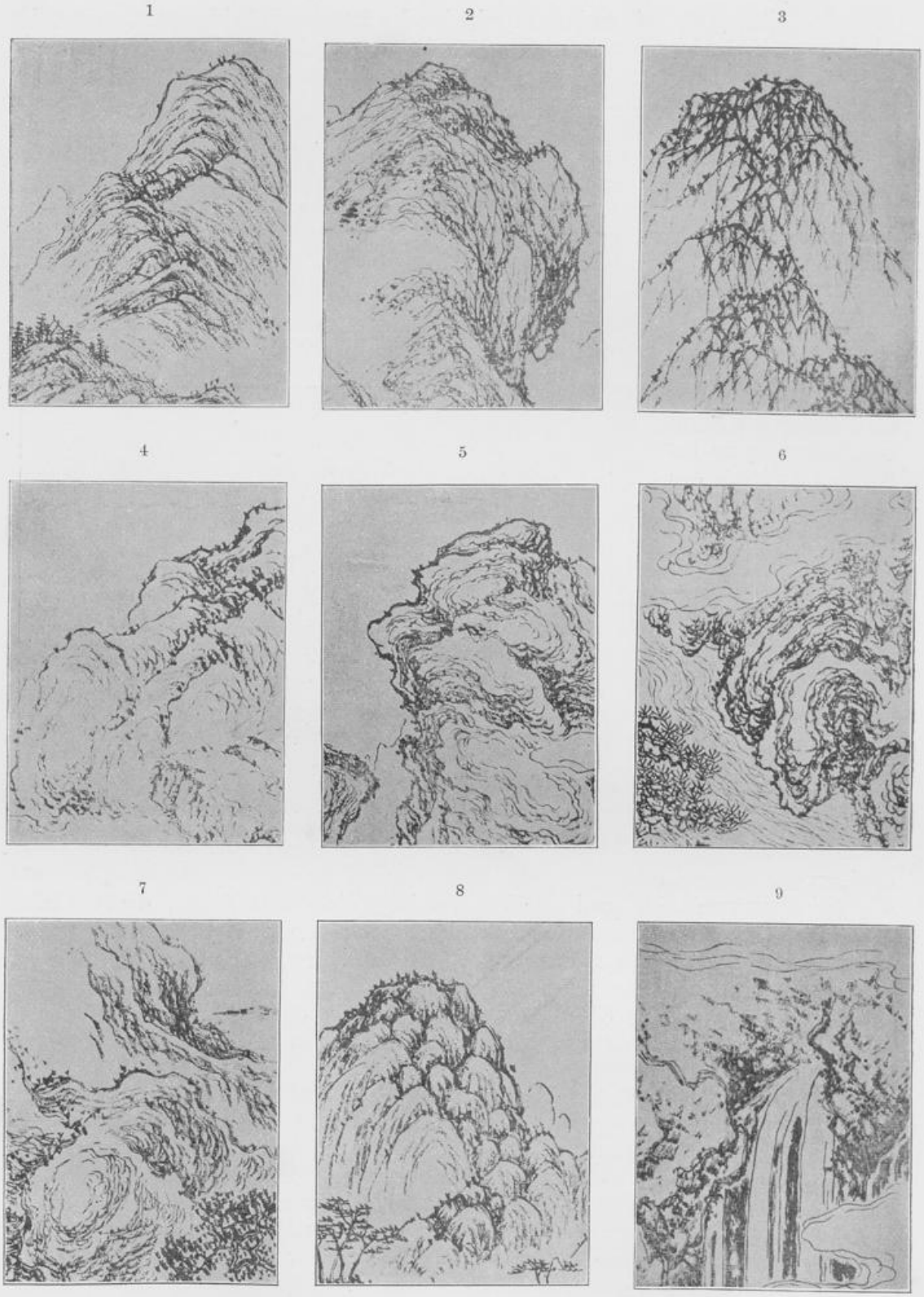


Abb. 151 Schematische Strichzeichnungen für Bergformationen mit folgenden, oft unverständlichen Bezeichnungen: 1 wie Hanffaser; 2 wie verästelte Hanffaser; 3 wie die Adern des Lotusblattes; 4 wie verwickeltes Tauwerk; 5 wie Donnerspitze (?); 6 wie ein gewisser Schwamm; 7 wie die Haare eines jungen Ochsen;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

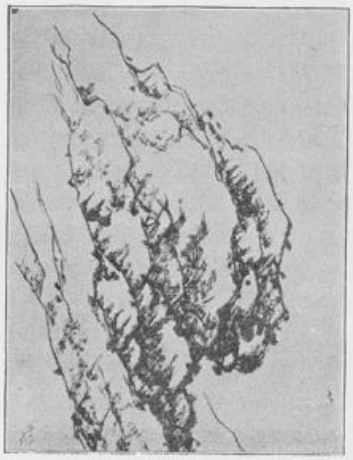
10

11

12

13

14



15

16

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

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

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

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

Zusammenfassung

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

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

III. Fremde Religionen und Völker

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

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

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

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

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

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

Islam

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Christentum

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

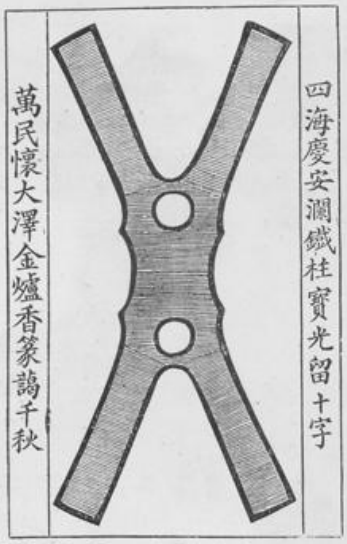


Abb. 153 Kreuz in St. Andreas-Form in Eisen, etwa 1,35 m lang, mit Inschrift: „Sunu", König von Wu, um 230 n. Chr., entdeckt unter Kaiser Hungmu, 1368, dann in einem Tempel, der in der Taipingrevolution niedergebrannt wurde, jetzt im Freien liegend in Lulingsien, Präfektur Kinanfu, Provinz Kansi (Aus: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

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

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

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

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

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

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

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

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

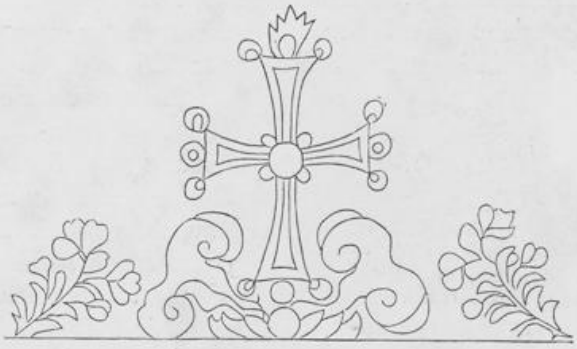


Abb. 155

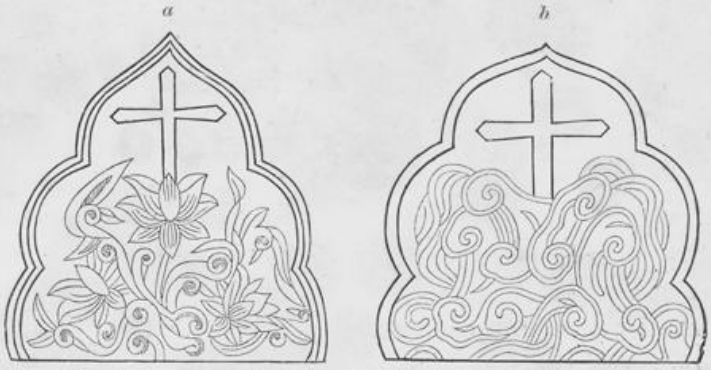


Abb. 155 Kreuzornament auf Stein zu Singanfu, 781
Abb. 156 *a* Stein mit Kreuz- und Lotusblumengravierung, gefunden bei der Pagode Chuilusse, Anfang 7. Jahrh.
b Stein mit Kreuzgravierung nahe bei der Pagode Tungchausse, 9. Jahrh., gefunden in Tsüenchou nördlich von Amoy, jetzt in christlicher Kirche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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

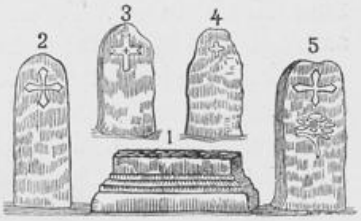


Abb. 158 1 Unterteil eines durch Lamas errichteten Kreuzes, 2—5 christliche Grabsteine, drei Tagereisen von Kalgan, aus der Mongolenzeit, 14. Jahrh.
(Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 196

Ein nicht unerheblicher Einfluß der europäischen Kunst auf die chinesische begann im 17. Jahrhundert. Nachdem Franz Xavier, der 1552 auf der kleinen Insel bei Kanton beigesetzt worden ist, und andere Missionare mit abwechselndem Erfolge den Boden vorbereitet hatten, kamen feinsinnige und gelehrte Jesuiten, ausgerüstet mit der ganzen Kultur und Kunst ihrer Heimat, an den Kaiserhof und lehrten dort neue Techniken und Wissenschaften. Von ihnen lernten die Chinesen Kanonen gießen, Medikamente bereiten und den Kalender regulieren; sie waren wirkliche Berater des Kaisers und Förderer des Staates. Unter den zahlreichen Missionaren sind drei bedeutende Persönlichkeiten besonders hervorzuheben, deren Andenken auf dem Friedhofe zu Peking durch schöne Grabmonumente geehrt ist: der Italiener Mattheus Ricci, der als Erster (1601) nach Peking kam, der Kölner Adam Schall und der Belgier Verbiest.

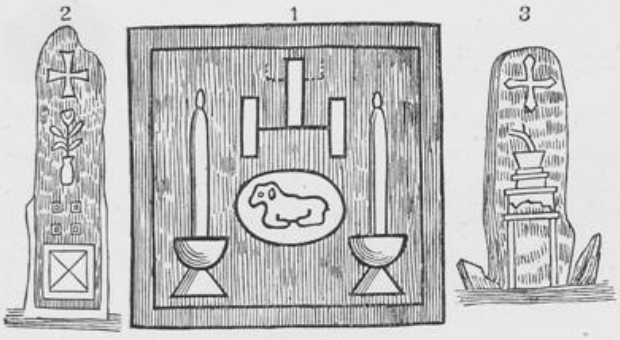


Abb. 159 1 christlicher Opferstein, 2 u. 3 Grabsteine in der Mongolei
(Aus: Favier, Péking)
Text s. S. 196

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

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

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

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

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

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

Judentum[2])

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

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

Verschiedene Inschriften, die von einander abweichende Angaben enthalten,

---

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

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

3) *Favier*, Péking, S. 34.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

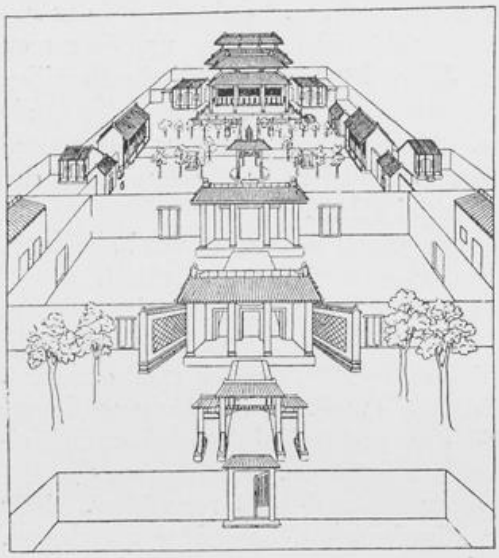


Abb. 160 Die jüdische Tempelanlage zu Kaifangfu, mit Höfen, Toren und dem heiligsten Tempel, nach einer Skizze der Jesuiten Domengo und Brucker, errichtet 1279, restauriert 1489 und 1653 (Aus: Adler, Chinese Jews, Oxford, Juni 1900) Text s. S. 199

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

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

Lamaismus

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

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

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

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

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

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

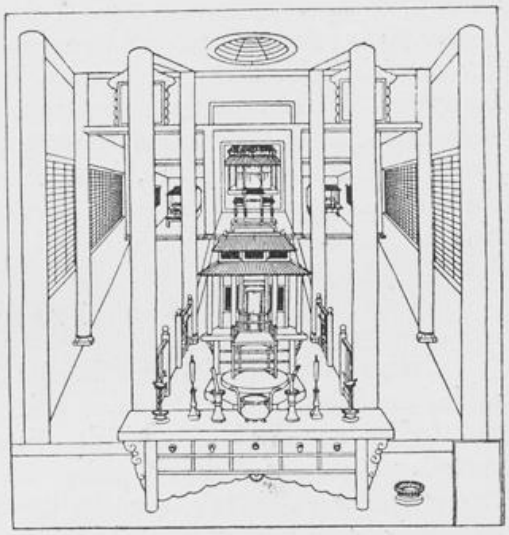


Abb. 161 Inneres des jüdischen Haupttempels (s. Abb. 160); vorn: Tisch mit Weihrauchgefäßen, dahinter auf rundem Podest der „Stuhl Moses" mit Kissen zum Auflegen der heiligen Schriftrollen (Aus: Adler, Chinese Jews, Oxford, Juni 1900) Text s. S. 200

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

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

---

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

Manichäismus

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

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

Fremde Völker

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

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

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

---

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

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

Zusammenfassung

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

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

IV. Sungzeit (960—1280)

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

Allgemeines

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Figurenmalerei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

B Arhat mit betendem Mann im Staatsgewand, in Landschaft

C Arhat mit Hirsch und Frau mit Blumenvase, in Landschaft

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

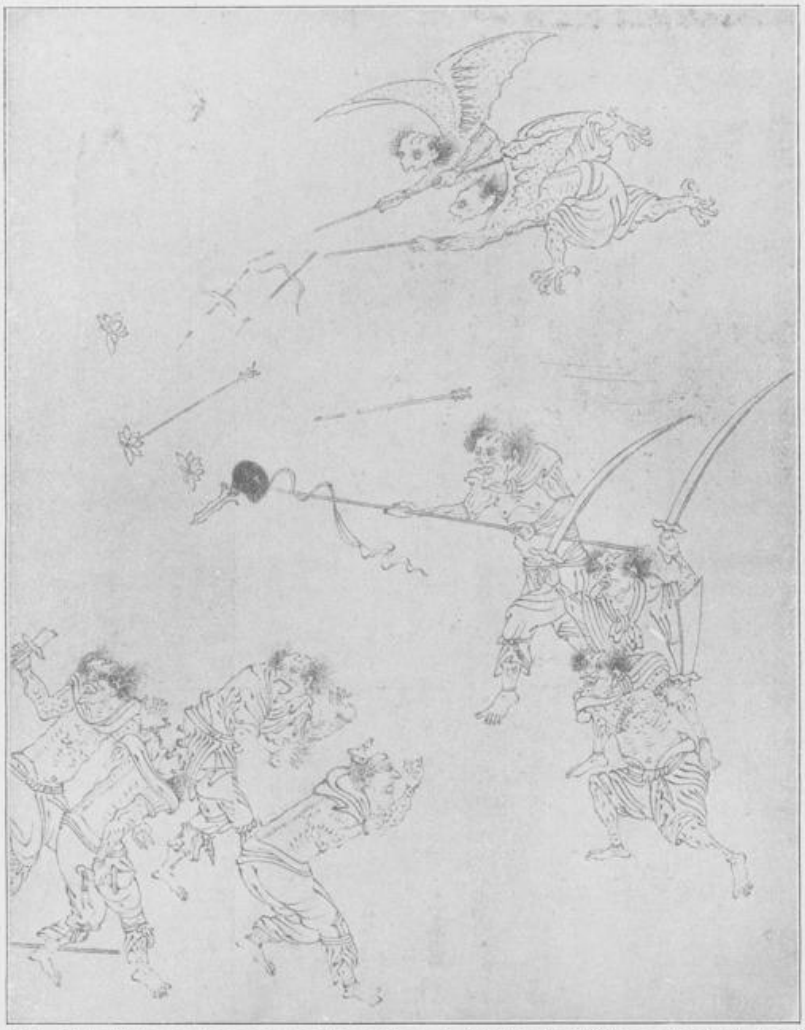


Abb. 163 Dämonenheer aus der Legende der „Mutter der Dämonenkinder" (Koei Tsen Mou Chen). Ausschnitt aus einer Bilderrolle (s. Abb. 164—167), etwa 4,4 m lang, im Musée Guimet, Paris, gezeichnet: Li Longmien, 1085, Kopie.
(Aus: La légende de Koei Tsen Mou Chen, peinture de Li-Long-Mien [1081], Annales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

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

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

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

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

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

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

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

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

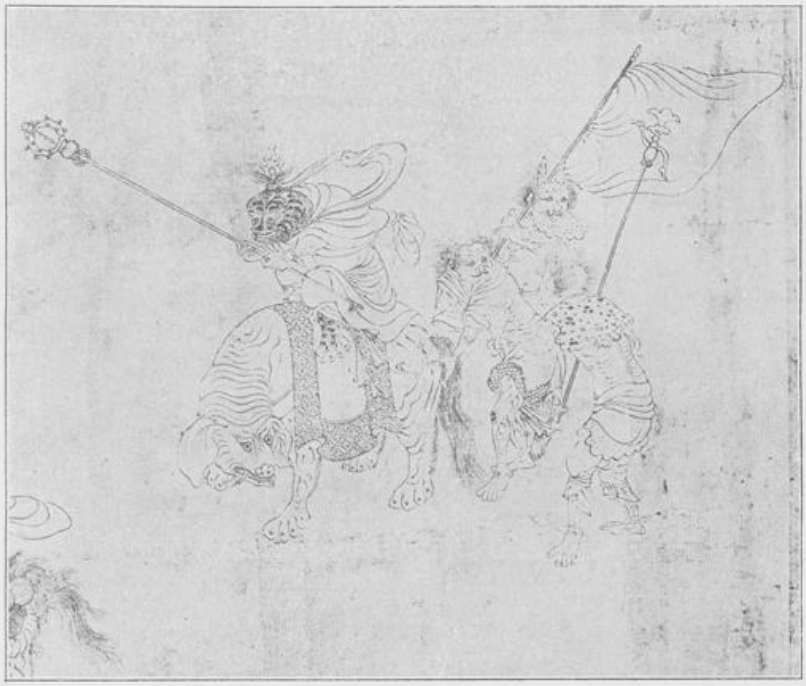


Abb. 165 Tierdämonen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

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

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

---

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

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

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

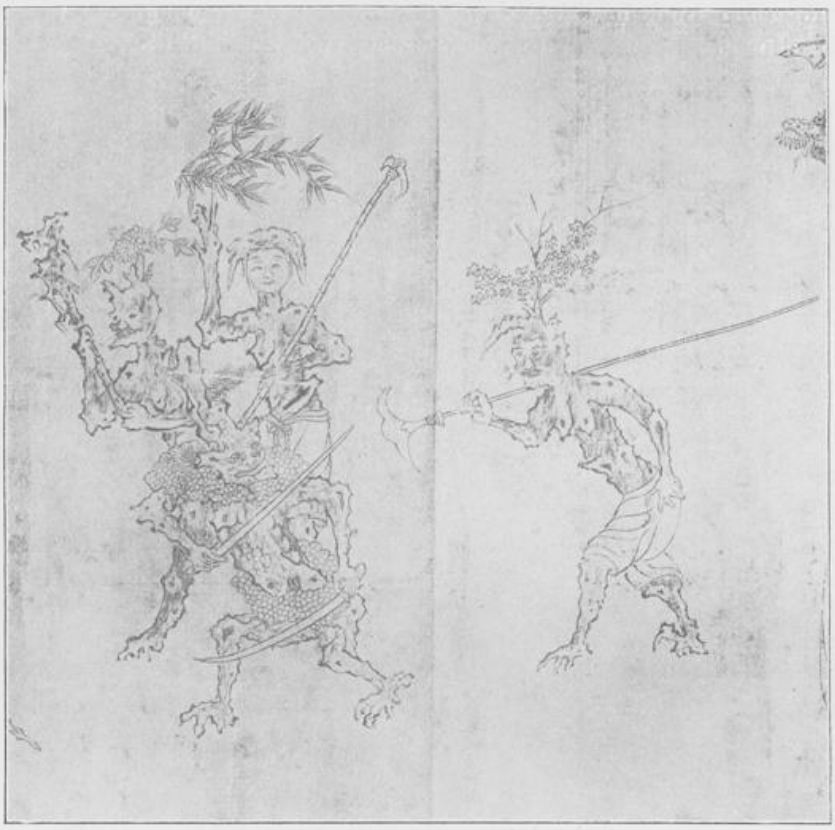


Abb. 166 Dämonen als Pflanzengestalten
(s. Abb. 163)

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

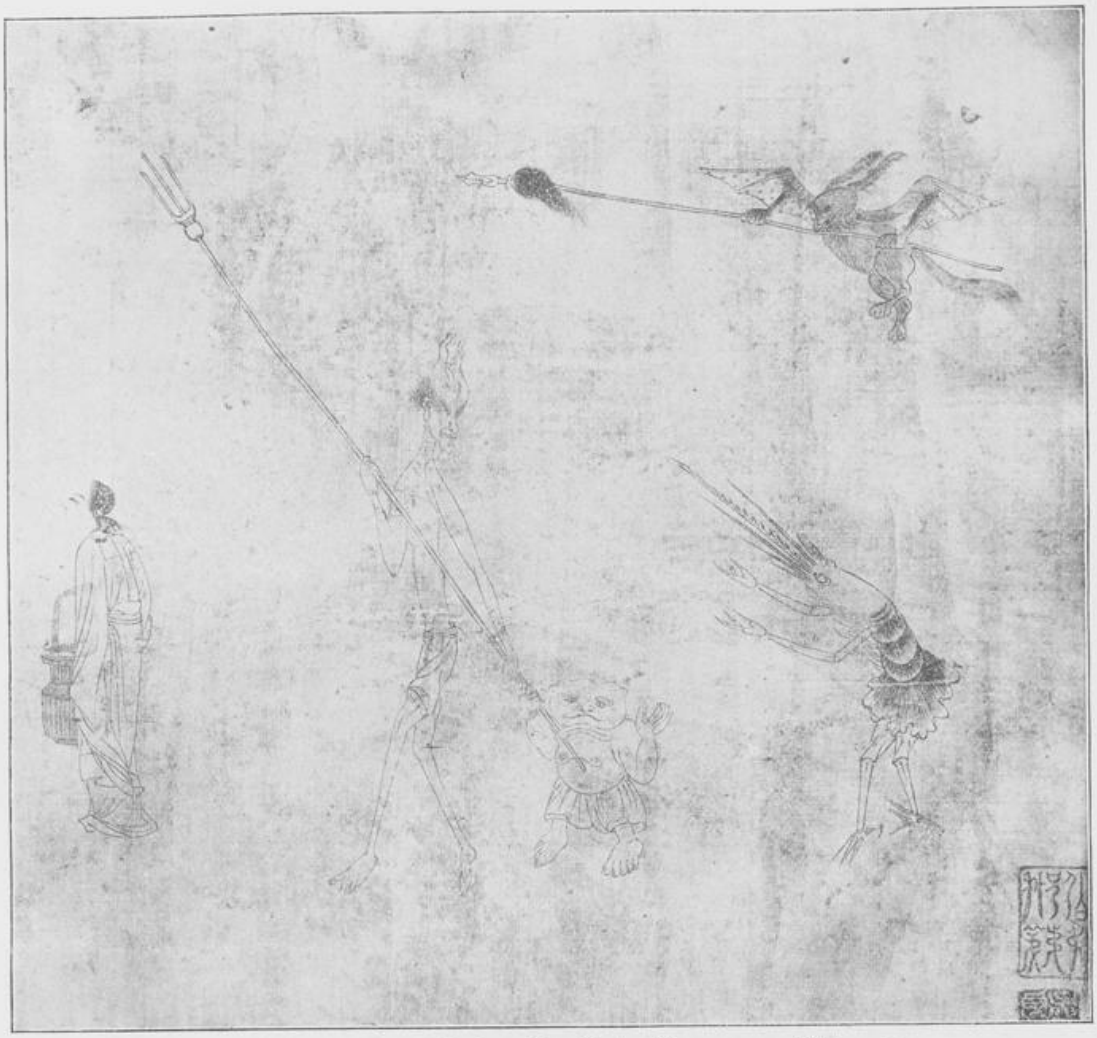


Abb. 167 Frauenfigur mit Korb und karikierte Dämonen von Li Longmien (s. Abb. 163)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Landschaftsmalerei

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wetter

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

Berge und Bäume

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

oder

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

oder

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

oder

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

oder

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

oder

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

oder

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

Wasser

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

oder

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

oder

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

Fischer

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

Blüten und Blätter

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

oder

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

oder

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

oder

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

Vögel

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

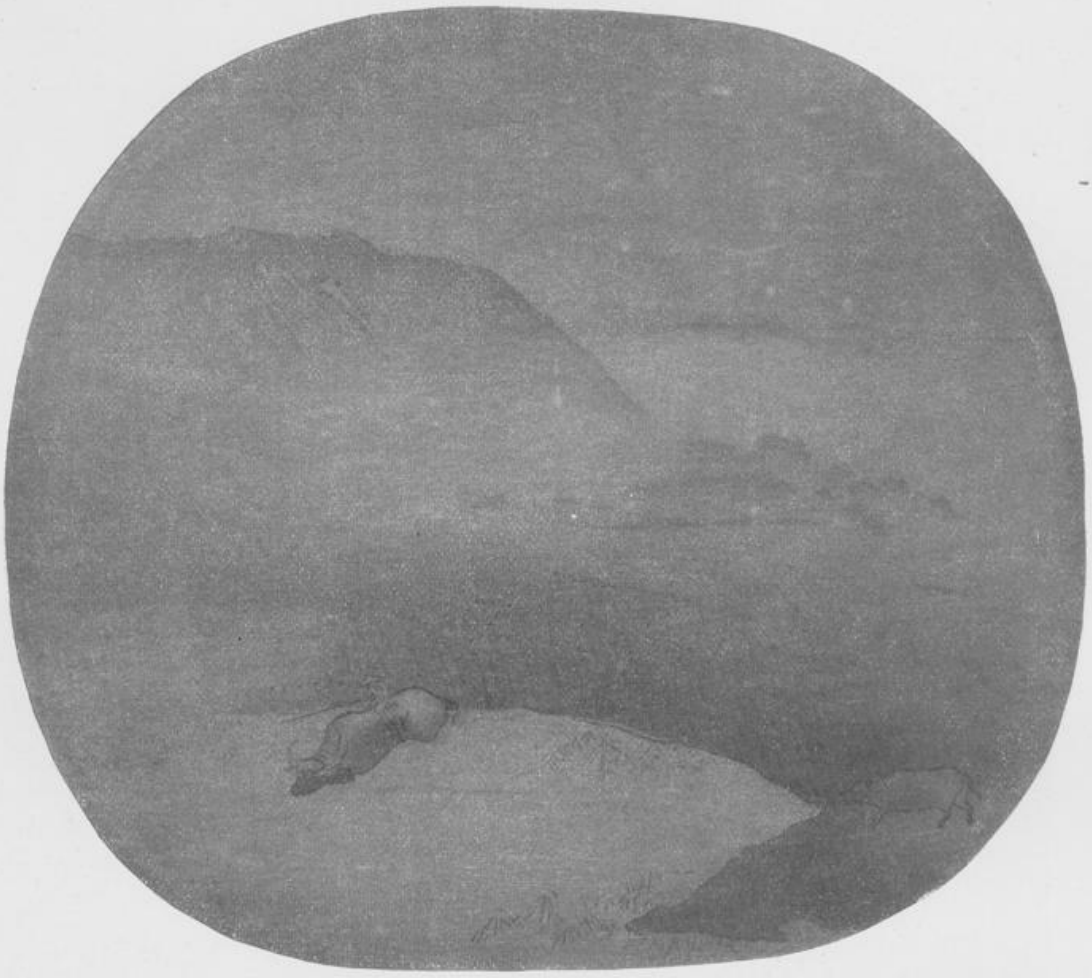
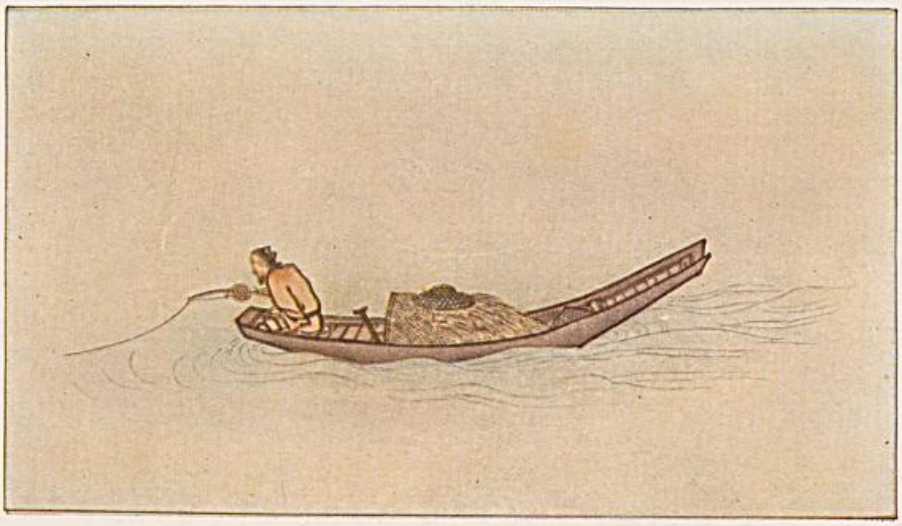


Abb. 174 Winterabend am Fluß, Knabe auf Kuh im Wasser, zweite Kuh am Strand, in bräunlich-grünlichen Tönen, auf Seide, aus einem Bilderalbum, etwa 25 zu 17 cm, signiert: Hsia Cheng, zugeschrieben dem Hsia Kuei oder dem Chi Tang
(Aus: Kokka, Heft 165) — Text s. S. 226

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

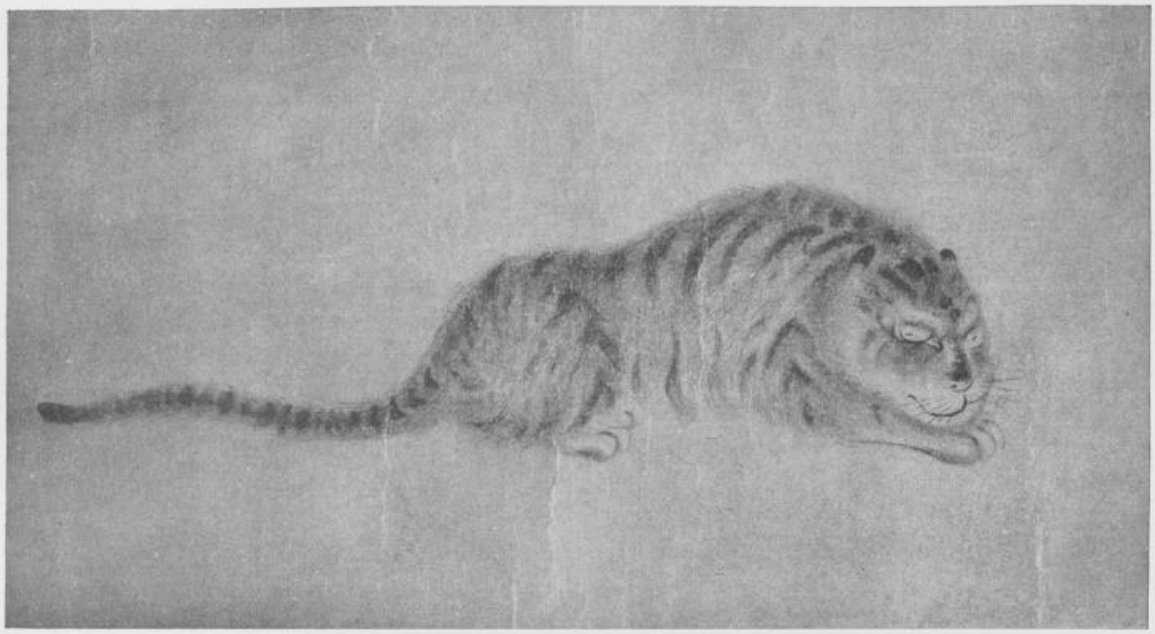


Abb. 178 Schlafender Tiger, schwarzweiß, zugeschrieben Muchi, Sungzeit
(Aus: Kokka, Heft 12)
Text s. S. 231 u. 232

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

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

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

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

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

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

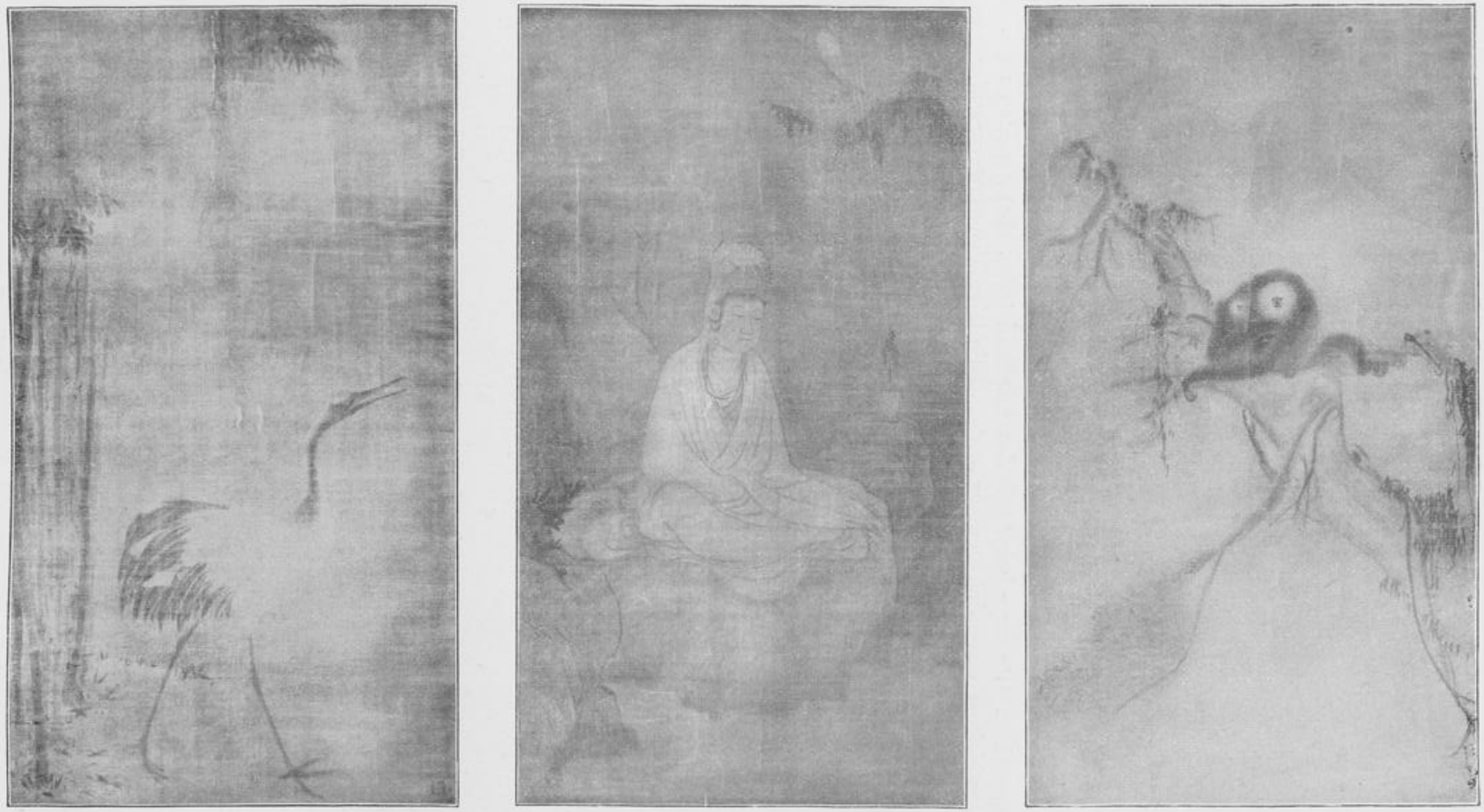


Abb. 182 Kwanyin, Kranich und Affe mit Jungen, Triptychon, schwarzweiß, etwa 1,4 m hoch, im Daitokujikloster, Kyoto, Japan, gezeichnet: Muchi (?), südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I) — Text s. S. 231 u. 233

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

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

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

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

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

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

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

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

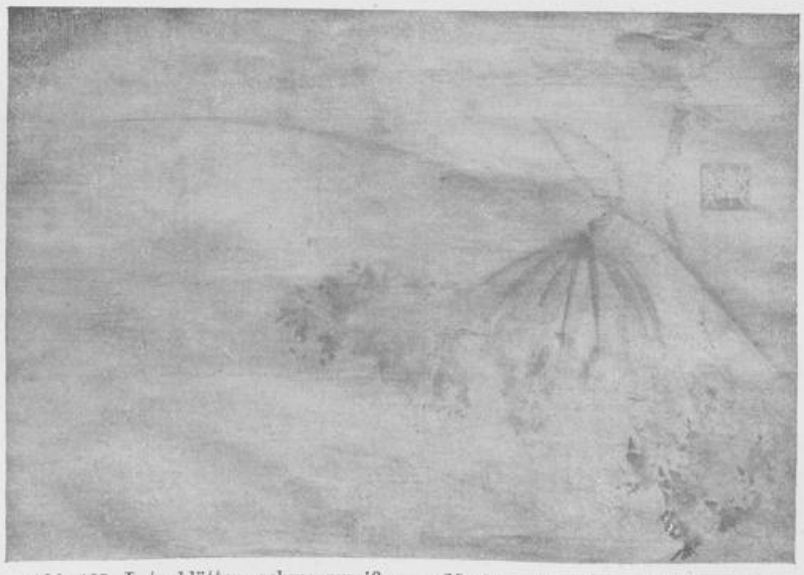


Abb. 187 Lotusblätter, schwarzweiß, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. XIX)
Text s. S. 231 u. 238

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

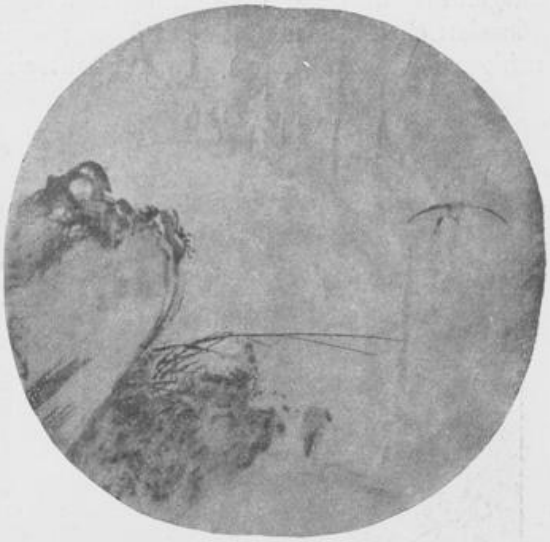


Abb. 195 Fliegender und sitzender Reiher am Felsen, schwarzweiß, auf Seide, etwa 30 cm hoch, von Liang Kai, um 1200
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

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

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

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

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

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

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

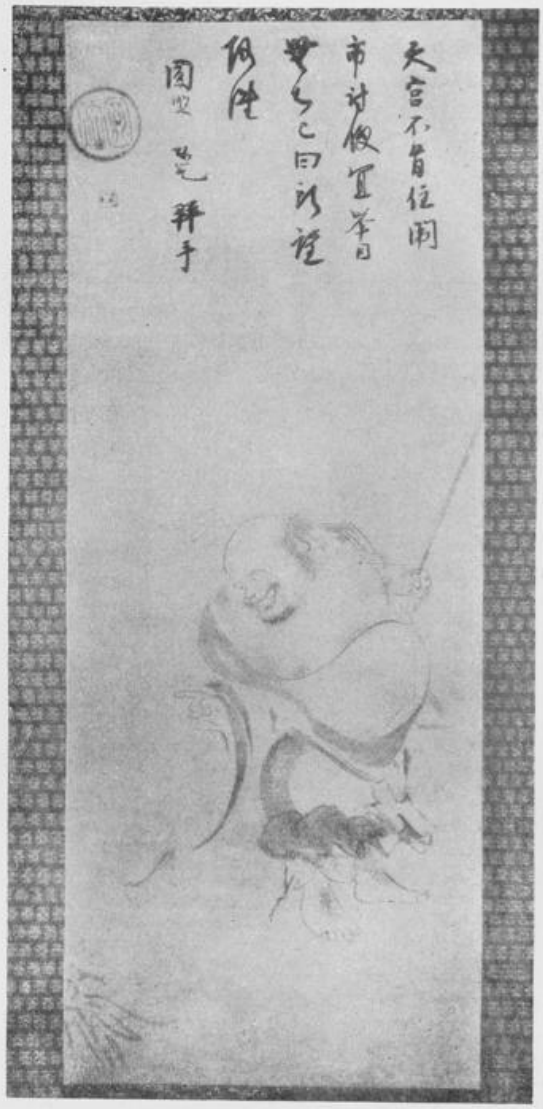


Abb. 198 Der Priester Putai, schwarzweiß auf Seide, etwa 80 cm hoch, von Men Wukwan, Sungzeit (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art)

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

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

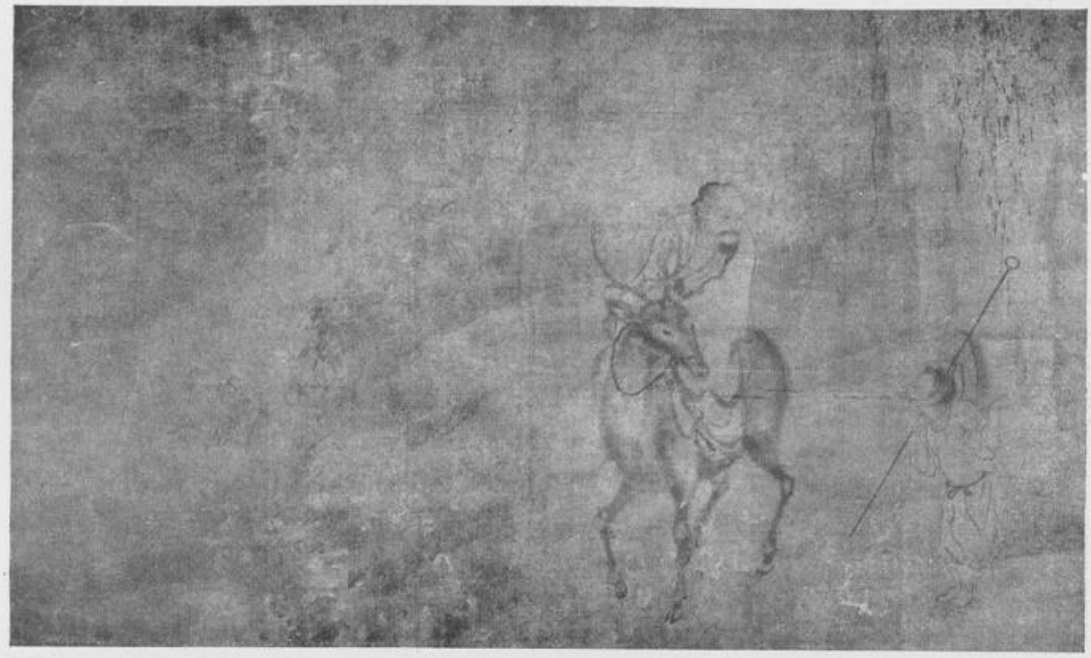


Abb. 199 Der Einsiedler Mau Potao, auf einem Hirsch reitend, gefolgt von einem Asketen, schwarzweiß, etwa 70 cm lang, zugeschrieben Men Wukwan, Sungstil
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IV)
Text s. S. 245

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

Tier- und Pflanzenmalereien

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

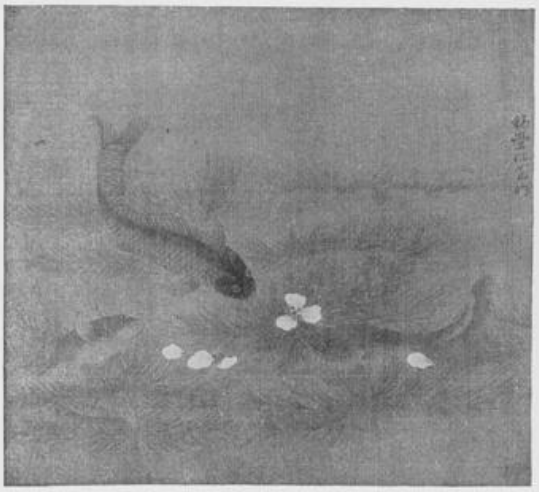
Farbige Malereien, zugeschrieben dem Kaiser Huitsung, 1100—1135

A Vögelchen auf blühendem Zweig

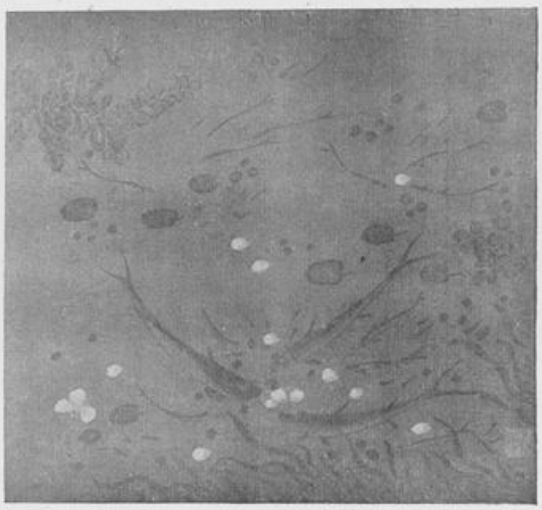
B Bunter Vogel auf blühendem Pfirsichzweig

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

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



a



b

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

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

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

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

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

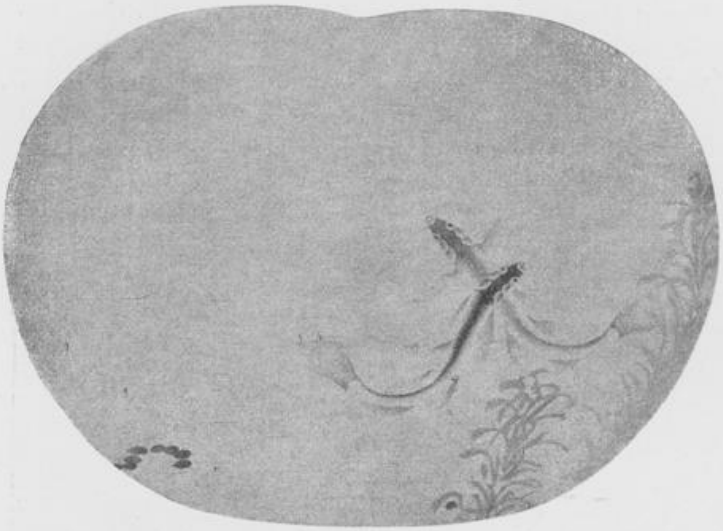


Abb. 207 Fische, leicht getönte Malerei auf Papier, etwa 28 cm breit, von Fan Anjen (japanisch: Hananjiu), Sungstil (Aus: Kokka, Heft 175) — Text s. S. 249

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

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

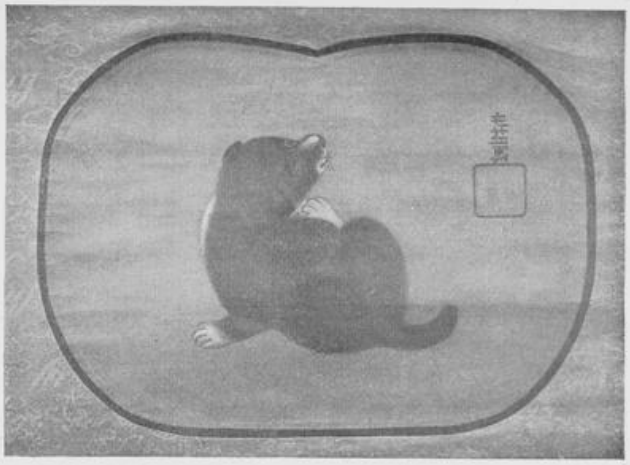


Abb. 208 Junger Hund, Kopie von dem Japaner Shokado, erste Hälfte des 17. Jahrh., nach Original von Mao Yih, um 1165—1174 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)

* * *

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

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

Farbige Malereien von Mao Yih berühmt um 1165—1174

A Bambussprossenbündel

B Katze mit spielenden Jungen unter blühenden Stockrosen

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

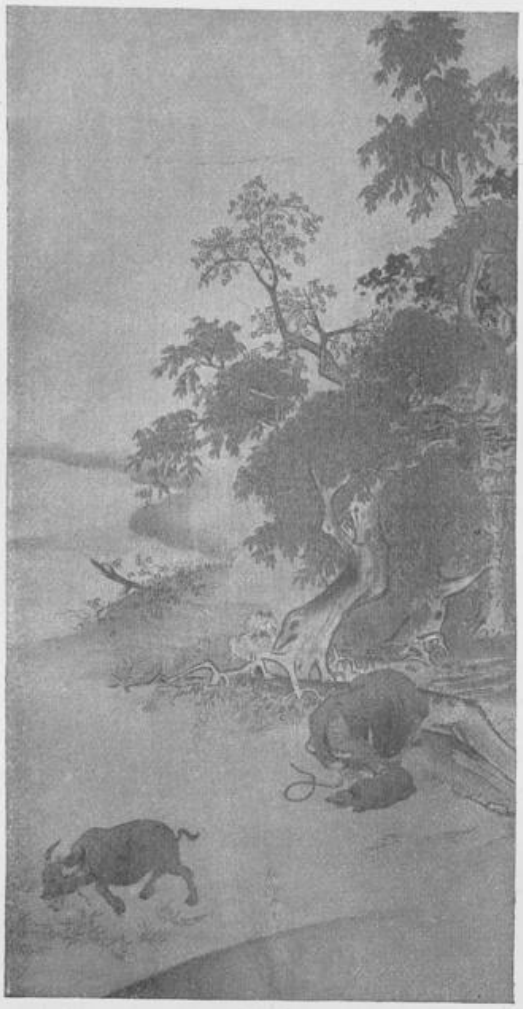


Abb. 209 Büffel unter Bäumen am Wasser, in farbigen Tönen, etwa 1 m hoch, aus dem Besitz von Yoshimasa, Ashikaga in Japan, 1435—1490, von Yen Tzuping, 1163
(Aus: Kokka, Heft 191)

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

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

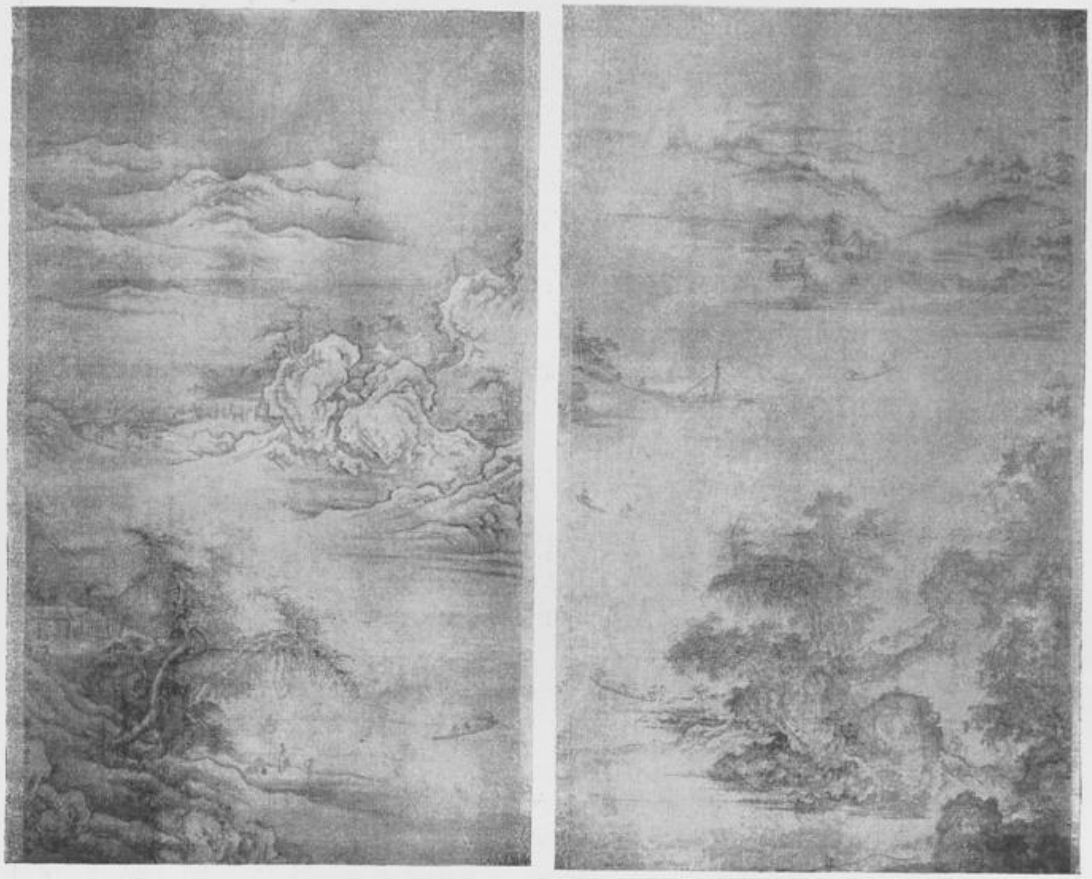


Abb. 210 Herbst- und Winterlandschaften mit ankommenden Booten, schwarzweiß, 1,20 m hoch, im Daitokuji-kloster, Kyoto, Japan, zugeschrieben Yen Tzuping (?) Südl. Sungdynastie, 1163, wahrscheinlich Yuan- oder Mingarbeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)

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

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

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

Zusammenfassung

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

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

V. Mongolen- (Yuan-) Zeit (1280—1368)

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* * *

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die Darstellungen der Kwanyin (Abb. 217) und eines Arhat (Abb. 218) erinnern an die Sungmeister, aber wenn wir die Ausführung im einzelnen genauer

Abb. 219 Bodhisatvas Manjusri und Samanthabadra auf Elefant und Löwe mit Begleitern, farbige Außenbilder eines Triptychons, laut Inschrift auf Bestellung der weiblichen Mitglieder der Familie Wang E., etwa 1,40 m hoch, im Jisonintempel, Kyoto, Japan, von Chang Ssukung, unbekanntem Maler, Stil d. 14. Jahrh. (Aus: Kokka, Heft 149)
Text s. S. 263

studieren, so sehen wir den Faltenwurf in kleinlicher, gekünstelter Weise und den Kopf des Heiligen mit seinen nach oben glotzenden Augen etwas kokett gemalt. Die Komposition der Kwanyin mit dem großen Nimbus ist geschmackvoll und die Tönung des Bildes in der Gesamtwirkung vornehm.

In der Tangzeit hatten wir eine Ausführungsart (Abb. 137) kennen gelernt, die an indische und persische Miniaturmalereien erinnert, und ähnlich wurden vielfach buddhistische Bilder (Abb. 132) mehr gezeichnet als gemalt. Diese Schule mit ihrer bunten Illuminierung und häufigen Verwendung von

Boddhisatva Manjusri, in getönten Farben, Maler unbekannt, wahrscheinlich XIV. Jahrhundert

(Aus: Kokka, Heft 126.)

Gold hat besonders Kultbilder hergestellt. In der Mongolenzeit wurde der Stil weiterentwickelt (Abb. 219). Ob ein Einfluß des Lamaismus, der aus Tibet in der Mitte des 13. Jahrhunderts durch die Mongolen nach China kam, oder einer tibetischen Kunst stattgefunden hat, ist auf Grund der heutigen Nachrichten über die tibetische alte Kultur nicht feststellbar. Vielleicht wird man bei der jetzt erzwungenen Öffnung der tibetischen Lande ältere Kunstwerke finden, die uns eine lokale Kunstentwicklung zeigen. Alles, was bisher zu unserer Kenntnis gelangt ist, entstammt der späteren Mingzeit und entspricht im wesentlichen dem Chinesischen.

In sorgfältiger Einzelausführung sind die Kultbilder (Abb. 219) von Chang Ssukung, einem in den chinesischen Annalen unbekannten Künstler, gemalt. Unsere Abbildung zeigt nur die Seitenflügel eines Triptychons, in dessen Mitte Buddha mit einem sanften Gesichtsausdruck thront. Die Farben sind mit feinem Pinsel mühselig ausgearbeitet und eine Fülle von Einzelmotiven, Ornamenten und Schmuckteilen sind zusammengefügt; aber der Mühe der Arbeit entspricht nicht die Wirkung. Die Figuren sind mit Metallschmuck und Stoffen, die in gekünstelten Draperien arrangiert sind, überladen, so daß sie als Figur gar keine Wirkung ausüben, und ebenso sind die Tiere mit ihren Quasten und Gehängen behandelt. Trotz der übertriebenen Wildheit des fletschenden Löwenkopfes haben die Tiere keine Kraft und kein Leben in sich. Die Wächter der Tiere erinnern an die westlichen Beziehungen, die unter der Mongolenherrschaft angeknüpft wurden, denn in Gesicht und Kleidung sind es keine Chinesen. Nicht mehr sind die Götter als Ausdruck sittlicher Ideen für den gebildeten Literaten gemalt, sondern in prunkender Form als mystische Götzen für das Volk.

Abb. 220 Arhat Surinda, der vierte Schüler Buddhas, mit seinen Anhängern, farbig, etwa 1 m hoch, im Shokokujitempel, Kyoto, Japan, gezeichnet: „Lu Hsinchung aus Chingyuenfu" (Name von Ningpo in Chekiang während der Sung- und Yuanzeit) Maler unbekannt. Stil 13. Jahrh.
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)

In ähnlich kleinlicher Weise, aber mit Liebe und vielem Geschmack, werden auf anderen Bildern (Abb. 220) die Einzelheiten wie Stoffmuster, Kostüme und Gerätschaften behandelt. Es sind realistische Illustrationen, die mit handwerksmäßiger Geschicklichkeit ausgeführt sind, aber einen tieferen Geist und die vornehme Auffassung der alten Meister vermissen lassen (Taf. III, *B* u. *C*).

Diese stark realistische Schule führte immer mehr dazu, die Schilderung der Menschen und ihr häusliches Leben zu bevorzugen. So sehen wir eine Straßenszene dargestellt (Abb. 221). Diese Art Genrebilder, die in der Mingzeit sehr beliebt und mit großer Delikatesse ausgeführt werden, sehen wir hier in ihren noch etwas plumpen Anfängen. Solange die Malerei die Kunst der Gläubigen und Literaten war, würde ein derartiges Motiv kaum der Darstellung für würdig gefunden sein; nur vornehme oder sinnvolle Szenen waren früher abgemalt.

Ein eigenartiges Porträt (Taf. IX, *B*) von vollendeter Schönheit wird Chien Shunchü oder Hsüan zugeschrieben, den wir weiter unten (S. 273/6) als hervorragenden Blumen- und Tiermaler kennen lernen werden. Ob dieses Bild von

Abb. 221 Straßenhändler, leicht gefärbte Malerei auf Seide, etwa 27 cm hoch, von Jen Kangmin, unbekanntem Maler, Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

ihm ist, ist ebenso zweifelhaft wie die Zeit der Entstehung. Die elegante Silhouette der Figur, die porträtmäßige Ausführung im Profil, die Feinheit des Farbenakkordes erinnern an persische Miniaturen. Wie wir schon sahen (S. 255), ist es aber durchaus fraglich, ob Persien schon vor der Herrschaft der Mongolen, also vor dem chinesischen Einfluß, eine derartige Kunst besessen hat. Es ist eine Weichheit und Lieblichkeit in Linien und Farben und eine Vornehmheit in der Haltung, die wir bisher in China nicht kennen gelernt haben und die später durch eine mehr delikate Dekorationsmalerei (vgl. Taf. IX, *C*) verdrängt wird.

Der jugendliche Kaiser im langen roten Gewande trägt eine Flöte im Gürtel und schiebt sich wahrscheinlich ein Futteral über den nach chinesischer Sitte lang gewachsenen Nagel des kleinen Fingers. Der Hintergrund hellt sich von oben nach unten auf, während das Rot des Gewandes umgekehrt nach unten dunkler getönt ist. Die Flügel der schwarzen Lackkappe lassen das Rot des Kleides durchschimmern.

Die Figur ist nicht durchgeistigt, aber in ihrer einfachen Schlichtheit vornehm aufgefaßt.

Auch Schwarzweißskizzen wurden ausgeführt, aber die geistige Tiefe und die poetische Luftperspektive ist auch bei ihnen verloren gegangen. Mit dem geübten Pinsel des Kalligraphen werden erzählende Handlungen statt Stimmungen gegeben. Selbst die Einzelfigur erhält mehr durch die Bewegung und die Beigaben als durch die vornehme Ruhe der Linien und Flecke ihre Bedeutung.

Indra, dessen Name durch die Abstammung aus Indien von einigen erklärt wird, während andere wohl richtiger einen chinesischen Priester mit indischem Namen vermuten, hat viele derartige Skizzen gemalt (Abb. 222). In manierierter Art sind

Abb. 222 Der Priester Tanhsia wärmt sich an kaltem Tage am Feuer einer buddhistischen Holzfigur die Hände und wird vom Kollegen zur Rede gestellt, schwarzweiß auf Papier, etwa 35 cm hoch, von Indra, Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Kokka, Heft 173)

in ein und demselben Stil des Striches Menschen und Bäume dargestellt. Hat dieses Bild noch manchen Zug der älteren Zeit bewahrt, so ist ein anderes von Ryosen typisch für die neue Richtung. In einer mit vielen Einzelheiten belebten Landschaft steht der Heilige, gefolgt von einem Gläubigen, und bietet seine Bettlerschale dem in den Wolken erscheinenden Drachen dar (Abb. 223). Die Wellen sind mit harten Linien gezeichnet, während Bäume, Berge und Figuren in freier Pinselführung getuscht sind. Dem Bilde fehlt die Einheitlichkeit und Schlichtheit des Sungstiles. Die Bäume, der Wasserfall, der Drache und die Figuren können auseinander geschnitten als einzelne Bilder wirken; die Zusammenhänge sind so flüchtig, daß man die Arbeit eines Schülers vermuten möchte, der diese vier Einzelteile nach guten Vorlagen kopierte und notdürftig zusammenstellte.

Die Landschaftsmalerei hat am besten die alten Traditionen bewahrt. Viele Bilder sind kaum von Sungbildern zu unterscheiden, nur das stärkere Hervortreten von mystischen Zügen und die in der späteren Yuanzeit mehr konventionelle

Abb. 223 Arhat mit Begleiter am Wasserfall, dem Drachen in den Wolken die Bettlerschale darbietend, schwarzweiß, etwa 30 cm hoch, von Ryosen, genannt Kawo, Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIII) — Text s. S. 265

Behandlung der Komposition, besonders das lose Zusammenstellen von mehreren Einzelmotiven (Abb. 209—211), sind für den neuen Stil charakteristisch.

Abb. 224 Herbstszene, schwarzweiß, etwa 1,15 m zu 82 cm, im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Sun Kuntseh, Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II, auch in Kokka, Heft 191)

Eine fein empfundene Stimmung (Abb. 224) gibt uns Sun Kuntseh, von dem man nichts weiter weiß, als daß er ebenfalls aus der Provinz Chekiang stammt. Es ist das alte Sungmotiv: der Literat, der vor seinem Pavillon auf einem Bergplateau sitzt und die Allgewalt der Natur mit der Aussicht auf Berge und Wälder genießt. Das starke Hervortreten der oberen Baumspitzen dürfte auf die zufällige Erhaltung des Bildes und nicht auf eine ursprüngliche Absicht des Malers zurückzuführen sein. Der Pinsel ist mit feinem Gefühl geführt, und die Lufttönungen sind meisterhaft gelungen.

Abb. 225 Landschaft, leicht getönt, etwa 95 zu 43 cm, von Sun Kuntseh, Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)
Text s. S. 268

Abb. 226 Herbstlandschaft, Dorf im Gebirge mit Wald, schwarzweiß, etwa 1,62 zu 1,06 m, Maler unbekannt, vielleicht Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII)

Zierlicher, aber komplizierter und weniger monumental wirkend ist eine andere Berglandschaft (Abb. 226) von unbekannter Hand. Der Baumschlag zeigt jene delikate Art der Ausführung, die in der Mingzeit zur Vollendung gebracht wird. Der hohe Berg, in der zur Konvention gewordenen Technik, mit Wolken am Fuß und klar hervortretender Spitze ist hinzugefügt, ohne einen inneren Zusammenhang mit dem Vordergrunde zu haben. Das Dorf und die winzigen Menschen verschwinden unter den gewaltigen Bäumen. Die vielerlei zusammengefügten Einzelheiten können nur nacheinander erkannt werden, denn es fehlt die Geschlossenheit der Komposition, die unter Vernachlässigung der Nebendinge das Grundmotiv der Stimmung klar hervortreten läßt.

Die Komposition ist aber nicht mehr einheitlich, z. B. der Bach links unten sowie die Bäume rechts sind sicher nur als Füllung der Fläche hinzugefügt und gehören inhaltlich nicht zum Grundmotiv der Darstellung.

Von der gleichen Hand ist eine Landschaft (Abb. 225) erhalten, die den charakteristischen Stil der Nordschule aufweist. Mit sicherem Pinselzug sind in strenger Linie Felsen und Bäume aufgebaut. Das Motiv ist dem vorigen ähnlich, aber wie anders die Ausführung! Es ist eine romantische Phantasielandschaft, vorgetragen im geistreichen und feinfühligen Sinne eines Ma Yuan. Die Komposition ist einheitlich und von einer feierlichen Würde. In reicher Skala ist die schwarze Tusche von zarten Tönungen bis zum Tiefschwarz angewendet.

Abb. 227 Sommerlandschaft, Dorf zwischen Bäumen am Bergbach von hohen Felsen überragt, etwa 91,5 zu 52 cm, von Yuchien, südl. Schule, 13. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 204)
Text s. S. 269

Abb. 228 „Nach dem Regen," Berge und Fluß, rechts Dächer eines Dorfes, leicht getönt, etwa 25,5 zu 34 cm, gezeichnet: Nengshih of Lungmen, auch zugeschrieben Kao Janhui, beide Namen unbekannt, vielleicht Yuanzeit, 1280—1368 (Aus: Kokka, Heft 157, auch in Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XX)

Die Bilder von Yuchien (Abb. 227) stehen in diesem Sinne der Sungzeit viel näher. In guter Technik sind die weich gerundeten Bergformationen der südlichen Schule mit wirkungsvoller Plastik gemalt, und zwischen ihnen in feinen Tönen sind zarte Nebel erkennbar. Den Künstlernamen Yuchien, der „klarer Bach" bedeutet, legte sich der Maler zu, als er selbst in einem Bergdorfe lebte und sich ganz dem Genusse der Natur hingab. Auf dem Bilde sind zwei Siegel, aber keines gibt genaue Auskunft. Das obere bedeutet Kuai und ist unverständlich, das untere ist ein Motto und bedeutet etwa: „Landschaft unter Bäumen."

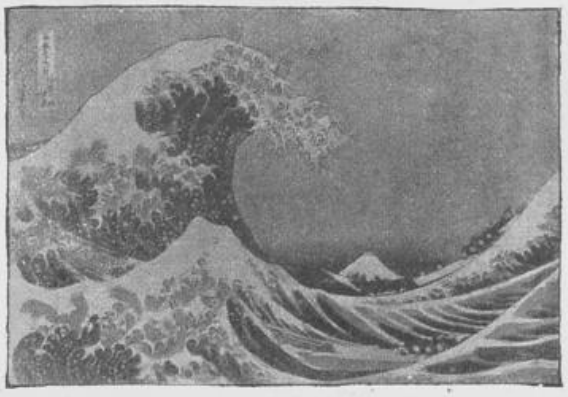
Abb. 229 Weidenbaum, von Ma Lin, 13. Jahrh. (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V) — Text s. S. 270

Ebenfalls mit feinem Pinsel in den weichen Formen des südlichen Sungstiles ist eine andere Berglandschaft (Abb. 228) gemalt, die leider an vielen Stellen verletzt ist. Aber die zarten monochromen Tönungen, die für die Sung- und Yuanzeit so charakteristisch sind und in der Mingzeit völlig verloren gehen, sind noch erkennbar. Andererseits zeigt die reiche Komposition den Stil nach Sung, so daß wir die Entstehung in der Mongolenzeit annehmen können. Zwar trägt das Bild eine Inschrift: Nengshih of Lungmen, aber der Maler ist ebenso unbekannt wie Kao Janhui, dem das Bild von anderen Experten in Japan zugeschrieben wird.

Aus der Künstlerfamilie Ma ist — nach japanischen Angaben, die Giles bestreitet — Lin, ein Sohn von Ma Yuan, zu einiger Bedeutung gelangt, ohne den Vater zu erreichen. Da die Chinesen stets den Künstler in die Periode nach seinem Todestage gerechnet einreihen, gehört er der Yuanzeit an. Ma Lin (japanisch: Barin) hat den Nordstil seines Vaters fortgesetzt, aber unter dem Einfluß des Zeitmilieus wurden die Landschaften komplizierter (Taf. X, *C*). Der Fischer ist in seine kleine Hütte auf dem Boot ge-

Abb. 230 Brandung bei Mondschein. Malerei in Tönen mit Goldlinien in den Wellen, von Ma Lin, 13. Jahrh. (Aus: Kokka, Heft 25)

231



232

233

Abb. 231—233 Japanische Wellenmotive. 231 farbige Malerei, Ogata Korin (1662—1716). 232 Buntdruck von Katzushika Hoksai (1760—1849). 233 Buntdruck von Utagawa Kuniyoshi (1800—1861) (Aus: 231 Tajima, Masterpieces from the Korin School, Bd. I. 232 Originalaufnahme. 233 Gillot-Katalog, Bd. II)

krochen und beobachtet das ausgehängte Netz. Die Winterlandschaft ist in leichten Tönen gemalt, und die kalte, klare Luft läßt deutlich das ferne Ufer mit dem vom Winde gebogenen Schilf erkennen. Die kahlen Äste der Bäume heben sich scharf vom fahlen Himmel ab. — Auf anderen Bildern sehen wir jenen dekorativen Linienstil, der in der Mingzeit herrschend wird und in Japan von besonders starkem Einfluß im Kunstgewerbe war. Der Weidenbaum (Abb. 229) breitet seine Äste in geschickter Komposition über die Fläche.

Die Brandung (Abb. 230) ist zu einem dekorativen Linienspiele geworden. Das gleiche Motiv hatten wir von Yen Hui (Abb. 214) kennen gelernt. Aber er hatte neben dem eleganten Linienrhythmus der Wellen die Mondscheinstimmung und den Nebel der Nacht gemalt, bei Ma Lin dagegen ist der Mond nur symbolisch angedeutet, die Wolken sind dekorative Schnörkel geworden, und alles Interesse ist auf den schönen Schwung des Wellenornamentes gelegt. Dieses gleiche Motiv der Welle ist in Japan in ähnlicher Art von Korin und später von Hoksai behandelt und schließlich im modernen Holzschnitt bis zur Karikatur gestaltet.[1]) Wir sehen immer wieder, wie ein

[1]) Eine Zusammenstellung dieser Wellenbilder von den japanischen Künstlern (Abb. 231—233) zeigt besser als alle Worte die allmähliche, immer geistlosere Umformung des von den chinesischen Meistern geschaffenen Vorbildes. Gleichzeitig sehen

beliebtes Motiv durch Jahrhunderte von den Künstlern der verschiedensten Schulen Ostasiens nachgebildet wird.

Das Streben, durch den schönen Aufbau der Linien eine Fläche geschmackvoll zu dekorieren, war besonders gut zu befriedigen bei den Malereien von Pflanzen und Zweigen, die beliebig gebogen und verteilt werden konnten. Hatte die alte Kunstregel des 5. Jahrhunderts den Rhythmus der Lebensbewegung als eins der Grundgesetze erklärt, so entstand jetzt der Sinn für den Rhythmus der schönen Form. Bald mit flüchtigen Strichen, wie auf der Skizze von Tsz'Ch'wang (japanisch: Sesso, Abb. 234), bald in mehr ausgeführter Art, wie von Wang Mien (Abb. 235), wird die Pflanze der Fläche angepaßt. Diese rein dekorative Malerei ist hier noch primitiv und erreicht erst in der Mingzeit ihre Blüte.

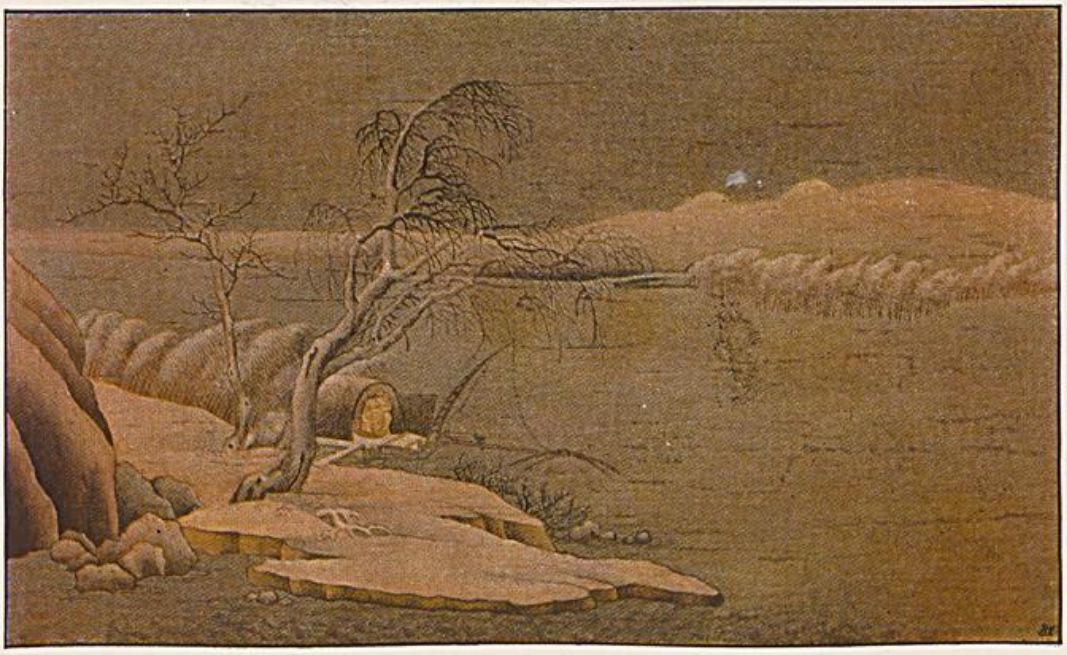
Abb. 234 Orchidee in Blüte, von Tsz'Ch'wang (japanisch: Sesso), Yuanzeit, 1280—1368
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)

Abb. 235 Blühender Pflaumenbaum, schwarzweiß auf Seide, etwa 35 cm hoch, von Wang Mien, Beiname Yuanchang, Mitte des 14. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

Wir hatten gesehen, daß in den Landschaften und Figurenbildern die vielerlei Einzelheiten besonders sorgfältig ausgeführt waren. Diese Beobachtung des Kleinen führte von der romantischen Phantasieschilderung immer mehr zu der mehr realistischen Wiedergabe der Wirklichkeit, und man begann die Vögel und Pflanzen

wir immer wieder, wie selbst die größten japanischen Künstler Geist und Form ihrer Kompositionen aus dem ihnen als klassisch geltenden China entlehnten. Was an Originalität und Tiefe in der Auffassung verloren geht, wird von den Meistern der dekorativen Wirkung bei Korin durch den eleganten Rhythmus der Linie, bei Hoksai durch den der Farbe ersetzt.

Abb. 236 Weißer Reiher auf beschneitem Weidenbaum, farbig, etwa 75 cm hoch, vielleicht Ende des 13. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. V)
Text s. S. 273



A Wachteln im Herbst

B Falke mit Fasan in den Fängen
A und *B* von Li Anchung, XIII. Jahrhundert

C Winterlandschaft am Fluß mit angelndem Fischer im Boot, ca. 64 : 40 cm, von Ma Lin, XIII. Jahrhundert

(Aus: Kokka, *A* Heft 54; *B* Heft 36; *C* Heft 162.)

mit besonderer Liebe zu studieren. Nicht mehr werden großzügige Impressionen in typischen Formen gegeben, sondern mit feinem Pinsel und in lebhaften Farben die einzelnen Tiere, besonders die von Hof und Feld, in den Zufälligkeitsbewegungen ihrer Gewohnheiten abgebildet. Li Anchung (bei Anderson Nganchung genannt) hat Wachteln zwischen den Gräsern des Herbstes (Taf. X, *A*) und einen Falken, mit dem erbeuteten Fasan in seinen Fängen über eine weite Landschaft fliegend (*B*), gemalt. Wir sehen die einzelnen Federn sorgfältig ausgeführt, und dennoch sind die Farben sowie die Linien harmonisch zusammengestimmt. Es sind liebenswürdige Illustrationen aus dem Leben der Tiere, die eines guten, künstlerischen Geschmackes nicht entbehren.

Bilder von Reihern sind seit früher Zeit (Abb. 142) immer wiederholt worden. Meistens sind sie in typischen Bewegungen dargestellt, entweder in Ruhe auf einem Beine stehend, meist auf einem Weidenbaum, oder am Ufer, um Fische zu fangen, oder in Gruppen (Abb. 203). Hier (Abb. 236) sehen wir einen solchen in einer in der Kunst ganz ungewöhnlichen Stellung, indem er die Flügel ausbreitet, um davon zu fliegen, aber noch steht ein Bein auf dem Weidenstumpf: eine Momentphotographie. Tajima weist darauf hin, daß der Vogel im Verhältnis zum Bilde zu groß gemalt ist. Der Baumstamm im Schnee, der freie Raum über dem Vogel, der Ausgleich der Farbenwerte ist der guten Tradition entlehnt, aber die gesuchte Bewegung und die kleinliche Durchführung der Federn zeigt den neuen Stil.

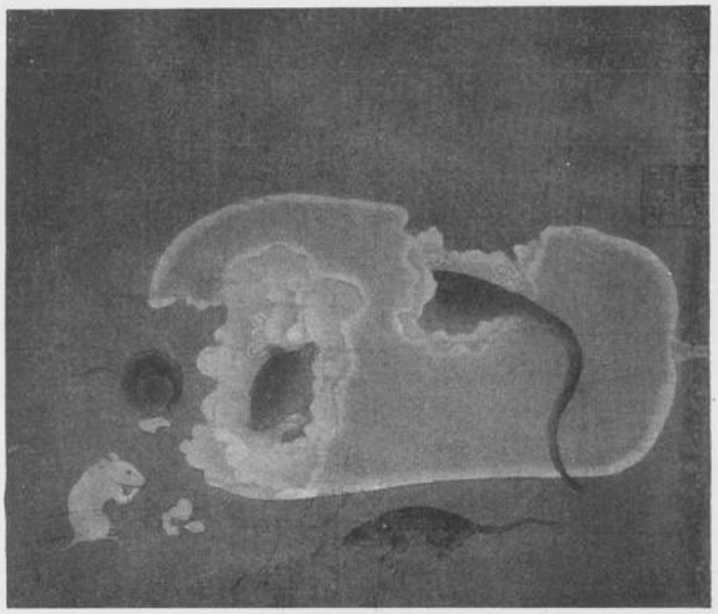


Abb. 237 Ratten in einer Melone, in Tönen, etwa 30 cm hoch, von Chien Shunchü, Ende des 13. Jahrhunderts (Aus: Kokka, Heft 169)

Chien Shunchü oder Chien Hsüan (japanisch: Sen Shunkyo) war ebenfalls aus Chekiang gebürtig. Wir wissen von seinen Lebensdaten nichts anderes, als daß er um 1260 Kandidat des Zivildienstes wurde. Er hat sich aber nicht, wie sein Freund und Kollege Chao Mengfu, den siegreichen Mongolen angeschlossen, sondern führte bis an sein Ende ein einsames Wanderleben, ausgefüllt mit Dichten und Malen.

Die zahlreichen Biographien der Maler lassen immer — wie wohl bei allen Künstlern der Welt — zwei Arten von Lebensführung erkennen. Entweder sind die Künstler Hofbeamte, Mitglieder der Akademie, erfolgreiche Tagesmaler oder aber freie Naturen, die alle Ämter ablehnen und am ungebundenen Wanderleben ihre Freude haben. Die Akademiker und die Bohémiens!

Von Chien wird erzählt, daß er zum Malen stets den Stimulus des Weines gebrauchte, da erst, „wenn er anfing, trunken zu sein, Geist und Hand zusammenwirkten". Aber in seinen Bildern oder wenigstens denen, die ihm zugeschrieben werden, findet sich nichts, was auf derartige Gewohnheiten hinweist. Nur das ungewöhnliche Sujet der Ratten in einer Melone (Abb. 237) läßt einen Maler

vermuten, der Gelegenheit hatte, derartige Modelle, die sicher nicht in der Akademie zu finden waren, zu beobachten.

Die Ausführung seiner Bilder ist stets liebevoll und sorgfältig nach der Natur studiert. Die saubere Ausarbeitung können wir auch aus einem der ihm zugeschriebenen Scherze ersehen. „Er borgte sich das Bild eines weißen Adlers, kopierte es sorgfältig und behielt das Original, während er die Kopie zurückgab,

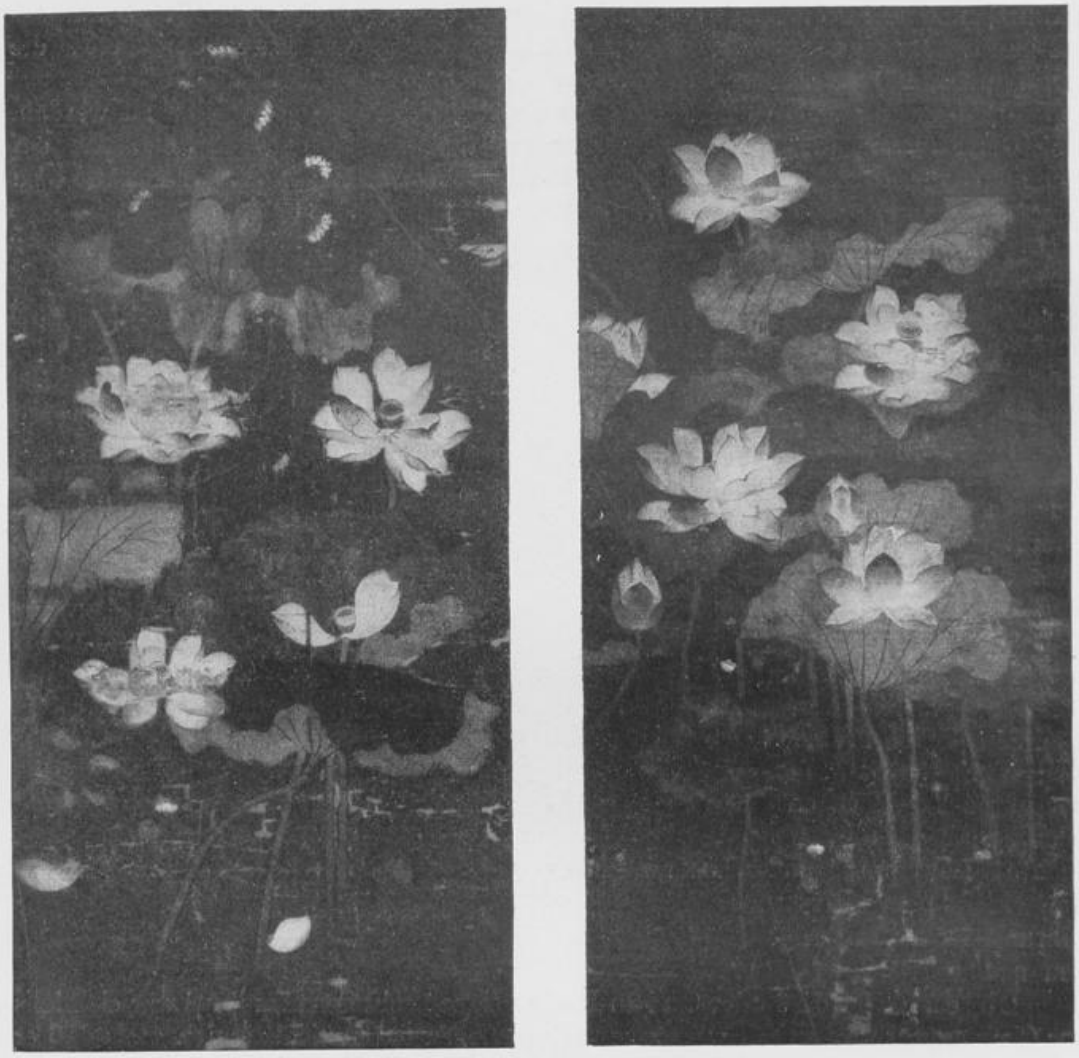


Abb. 238 u. 239 Lotuspflanzen im Wasser, farbig, etwa 1,3 m hoch, im Honpojitempel, Kyoto, Japan, zugeschrieben Chien Shunchü, Ende des 13. Jahrhunderts, vielleicht Mingzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IV)

ohne daß der Eigentümer es merkte.“ Nach unseren Begriffen würde eine derartige Handlungsweise einen glatten Betrug darstellen, aber die asiatische Auffassung über Kopien und Künstlerscherze scheint eben anders zu sein; allerdings berichtet der Historiker nicht, ob später ein freiwilliger Austausch stattfand. Jedenfalls ersehen wir aus dieser Anekdote, die als Ruhm für Chiens Geschick gedacht ist, daß er kein Künstler war, der mit der flotten Hand des ungebundenen Genies seine Bilder hinwarf, sondern mit großer Sorgfalt und Genauigkeit jede einzelne Linie formte. So sind auch seine Bilder sehr sauber durchgeführte Arbeiten in lebendigen Farben.

A Libelle auf blühendem Wickenzweig, von Wang Joshui, Mongolenzeit, 1280—1367.

B Camälien von Chien Shunchü, Ende XIII. Jahrhundert

(Aus: Kokka, *A* Heft 157; *B* Heft 35.)

Das ihm zugeschriebene Porträt eines Kaisers (Taf. IX, *B*) haben wir bereits kennen gelernt und gewürdigt (S. 264), ohne einen Anhalt zu finden, daß es wirklich von ihm ist oder auch nur seinen Stil repräsentiert; vielleicht ist es eine Kopie nach einem Werke von ihm. Köstliche Blumenmalereien sind uns erhalten. Zweige mit üppigen Kamelienblüten (Taf. XI, *B*) sehen wir gleichsam in den Rahmen eines runden Fensters hineinragen. Die Bewegung der Stengel läßt die gemeinsame Wurzel der Staude, die nicht sichtbar ist, vermuten. Bei anderen Bildern ist die ganze Pflanze (Abb. 238—240), wie sie aus dem Wasser und der Erde hervorwächst, dargestellt. Die gleiche Auffassung fanden wir schon bei Hsü Hsi (Taf. II) und späteren Malern (Taf. VI). Abgeschnittene Blumen werden fast stets in Vasen gemalt, und dann sind es meist Lotusblumen als Ehrung der Götter (Taf. III, *C*).

Abb. 240 Heuschrecken, Melone und Pflanzen, Malerei in leichten Farben, von Chien Shunchü, Ende des 13. Jahrhunderts (Aus: Kokka, Heft 73) Text s. S. 276

Der Chinese liebt nicht, wie wir, die einzelne Blume, sondern er sieht den lebendigen Zusammenhang der Pflanze, und wenn er einen Zweig oder einen Stengel malt, so läßt er sie am Rande anfangen, damit die Phantasie des Beschauers sich den ganzen Baum oder die Pflanze bis zur Wurzel hinzudenken kann; die abgeschnittene Blume war für ihn, wenigstens in alter Zeit, wie die abgefallenen Blätter und Blüten ein Zeichen des Herbstes, des Verfalles. Chien Shunchü scheint der erste gewesen zu sein, der einen abgeschnittenen Zweig — im Stil europäischer Malerei — als Stilleben malte (Taf. IX, *A*). Auch soll er gerne einige Verse beigefügt haben. Die Ausführung ist vortrefflich und die Farben sind glänzend. Die einzelnen Blätter sind in realistischer Art ohne Rücksicht auf die Schönheit der Linien nach der Natur studiert und mit allen Schattierungen und Verkürzungen wiedergegeben.

War früher die Pflanze in ihrer rhythmischen Lebensbewegung (Abb. 203) nach der Natur kopiert, so ist jetzt der abgeschnittene Ast oder die einzelne Blume malerisch in den Bildrahmen eingefügt. Die Landschaften geben die Größe der Natur, die Blumen geben die Schönheit und Grazie der einzelnen Naturteile wieder.

Die Lotuspflanzen (Abb. 238/9) werden von der japanischen Kunstkritik unserem Maler zugeschrieben, während andere an der subtilen und eleganten Ausführung die Hand eines späteren Mingkünstlers erkennen wollen. Jedenfalls ist es ein vortreff-

liches Bild und so geschmackvoll arrangiert, daß das Übereinander der Blumen, wie es der Blick aus der Vogelperspektive mit sich bringt, nicht stört.

Weniger elegant ist die Auffassung einer Pflanze mit Insekten (Abb. 240), aber die Darstellung dieses kleinen Gewürms ist interessant. In den Kreis der Naturbeobachtung traten naturgemäß auch die leicht zu beobachtenden Tierchen des Gartens. Solange die Künstler die Tiere in vertiefter Symbolik zu malen bestrebt waren, konnten diese kleinen, ausdruckslosen Lebewesen kein künstlerisches Interesse erregen, aber anders, als jetzt die Freude an dem Kleinen in der Natur und an der dekorativen Wirkung der Farben erweckt war. Dasselbe gilt (Abb. 237) für das liebevoll durchgeführte Bildchen der fetten Ratte mit ihren Jungen in der Melone.

Wie man in der Figurenmalerei begann, neben den Göttern und Priestern auch das Leben des Volkes zu schildern, so wurde neben den Drachen und Tigern auch das Getier von Küche und Hof abgemalt. Diese Tendenz, in miniaturartiger Ausführung die Natur in allen kleinsten Einzelheiten wiederzugeben, brachte auf der anderen Seite den Verlust der vertieften und großzügigen Auffassung.

Wang Joshui, auch Yuan genannt, pflegte die Tradition von Chien Shunchü. Er wurde für seine Blumen und Vögel, Bambus und Felsen berühmt. Ein entzückendes Bildchen ist die fleißige Libelle auf einem Wickenzweig (Taf. XI, *A*). Wie der Zweig in die Fläche gesetzt ist, wie der lange Körper des Insektes hineinragt, wie das Rosa der Blüte den Mittelpunkt des Bildes ausmacht und die dunklen Blätter über die Fläche verteilt sind, das ist so köstlich ausgeführt, daß wir hier die Höhe des neuen Stiles erkennen können. Die Größe und Tiefe ist abgelöst durch elegante Zierlichkeit und geschmackvolle Arrangierung. Die Freude an den rein ästhetischen Momenten hat die ethische Symbolik übertönt, wenn auch nicht völlig verdrängt, denn gewisse Nebenideen klingen immer noch mit.

Auf einem Vogelbilde des Meisters (Taf. XII) sehen wir die Fläche mit einer Reihe von Einzelmotiven gefüllt, die in ihrer Gesamtwirkung in Linie und Farben wundervoll zusammenklingen. Wie bei den Landschaften können wir auch hier das Bild in zwei oder selbst drei Teile zerschneiden, und jeder Teil ist ein Bild für sich. Es ist eine komplizierte Komposition, aber künstlerisch zusammengestimmt durch das feinfühlige Auge des Farbenkünstlers, nicht durch eine innere Zusammengehörigkeit. Die etwas hart wirkenden, hellen Schwanz- und Rückenfedern dürften im Original weicher sein und treten wohl nur durch die Mangelhaftigkeit der japanischen Originalreproduktion so stark hervor. Dem Sungkünstler würden der Bambus und die Lilienblätter leblos wie aus Holz geschnitzt erscheinen und die gekünstelte Stellung des Fasans steif und unwahr, aber dem dekorativen Gefühl des Yuankünstlers sind diese Beobachtungen gleichgültig, denn er will nur eine farbenfröhliche Dekoration, keine Tierseele, malen. Es ist ein Farbenmosaik, dessen Wirkung die einzelnen Teile völlig zurücktreten läßt.

Mit besonderer Liebe wurde der Bambus gemalt, dessen elastische Zweige und Stämme mit ihren immergrünen Farben bei Wind und Regen, bei Sonnenschein und Schnee das Auge des Künstlers entzücken. Die schwere Masse des Bambusgebüsches löst sich in den Ausläufern der Zweige zart und leicht in der Luft auf; sie bewegt sich mit natürlicher Grazie im leichten Wind und biegt sich mit jugendlicher Widerstandskraft bei starkem Sturm. Le Kan [1]) hat 1299 ein umfangreiches Werk mit vielen Illustrationen über die Malerei des Bambus veröffentlicht, das allen späteren Generationen als Vorbild gedient hat. Er hat in

---

[1]) *Wylie,* Notes on Chinese literature, S. 136. Shanghai 1902.

vier Abteilungen die Vorlagen eingeteilt: Zeichnung von Bambus in Linien, Malerei von Bambus mit Tusche, Zeichnung von Bambus unter verschiedenen Bedingungen und die verschiedenen Arten des Bambus. Die zahlreichen, sehr sorgfältig ausgeführten Skizzen geben genaue Anweisungen über die Malweise für das einzelne Blatt, den Stamm, die Blüte und das Gebüsch. Es entspricht dem konservativen Geiste Ostasiens, daß die jungen Künstler nicht nach der Natur, sondern nach derartigen Studien berühmter Meister arbeiteten; sie lernten die einzelne Formensprache auswendig, bis sie aus dem Kopf das Gewollte hinmalen konnten. Daher kommt es, daß auf Bildern mitunter z. B. Komposition und Menschen ganz minderwertig, aber Pflanzen gut gemalt sind.

Abb. 241 Pferde bei der Fütterung und Mann mit Fahne, von Chao Chungmuh, 14. Jahrh.
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Pferdebilder wurden schon in früher Zeit wiederholt erwähnt (s. S. 182), aber es scheinen wenige erhalten zu sein, denn die japanischen Abbildungen bringen sie nur ganz vereinzelt und meist in minderwertiger Arbeit. Die Chao Chungmuh (japanisch: Chochuboku) zugeschriebenen Pferde bei der Fütterung (Abb. 241) sind leider nur undeutlich zu erkennen. Die originelle Art, einen Futtertrog durch ein ausgespanntes Tuch herzustellen, und der danebenstehende Diener mit einem Feldzeichen lassen ein Bild aus dem Kriege der Mongolen vermuten. Die Verkürzungen der Pferde sind sehr gut gezeichnet, aber im Verhältnis zu Bildern anderer Tiere kann ich weder diesem noch sonstigen Pferdedarstellungen, soweit ich solche bisher kennen gelernt habe, einen so großen künstlerischen Wert beimessen, wie die Asiaten es tun. Aber vielleicht sind die besten Werke verloren oder uns noch nicht zugänglich geworden.

Zusammenfassung

In der Mongolenzeit wird zunächst der klassische Stil der Sung fortgesetzt, aber der kriegerische Geist vernichtet die feine ästhetische Bildung und damit auch die stimmungsvolle Impressionsmalerei. Die Bilder werden erzählend; viele Einzelheiten werden lose nach äußeren, malerischen, nicht nach inneren Notwendigkeiten zusammenkomponiert. Es entsteht ein kleinlicher Realismus, der das Malen von Genrebildern, Blumen, Vögeln und Insekten fördert. Die schwarzweiße Skizze wird immer mehr von der bunten Malerei verdrängt. Es ist eine Übergangszeit, die keinen allerersten Künstler hervorgebracht hat.

VI. Mingzeit (1368—1644)

Im 14. Jahrhundert begann es im ganzen Kaiserreiche zu gären. Die Fremdherrschaft wurde nur mit Unwillen ertragen, und als eine schlechte Verwaltung ungeheure Lasten aufbürdete und schließlich Überschwemmungen und Mißernten hinzukamen, war die Unzufriedenheit so allgemein, daß an verschiedenen Teilen des Reiches Rebellen auftraten. Ein Soldatenhaufen, der führerlos geworden war, erhob (1354) einen ihrer Kommandanten, der aus einfachen Verhältnissen stammte, aber durch Mut und Tatkraft großes Ansehen errungen hatte, zu ihrem Anführer. Unter seiner geschickten und erfolgreichen Leitung kam Zuzug von allen Seiten, so daß er mit verstärkten Kräften bis zum Yangtsekiang vordringen und sogar die alte Kaiserstadt Nanking erobern konnte. In jahrelangen Kämpfen besiegte er alle übrigen Rebellen und vertrieb schließlich die Mongolen endgültig aus China. 1368 bestieg er in Nanking den chinesischen Kaiserthron und wurde als Hungwu der Gründer der Mingdynastie.

Wieder war ein nationaler Herrscher auf dem Thron. Keine neuen Ideale hatten den Wechsel hervorgerufen oder begleitet, und auch kein fremdes Volk einer hohen Kultur hatte die Herrschaft übernommen, sondern ein schlichter Mann aus dem Volke. Der Kampf war gegen den Druck der Fremdherrschaft entstanden und unter der Flagge der alten chinesischen Tradition geführt. Nicht etwas Neues in Sitte und Kunst sollte geschaffen werden, sondern eine Wiederauferstehung der nationalen Tang- und Sungzeit.

Man griff zurück auf die guten Traditionen der klassischen Kunst, und es entstand eine Art Renaissance, allerdings mehr in der äußeren Form als im inneren Geiste. Die Malerei wird wie früher die Dichtkunst (S. 159) „gewissen Satzungen und Vorschriften unterworfen, die nicht mehr umgangen werden dürfen: sie wird zur Kunst im Sinne des technischen Könnens“.

Die chinesischen Kritiker teilen die Kunst der Ming in zwei Perioden, deren erste sie bis zum Jahre 1500 und die zweite bis zum Ende 1644 rechnen. Nur die Kunst der ersten Epochen wird der Yuankunst gleichgeschätzt, während die zweite eine konventionelle Erstarrung aufweist, die unter der gegenwärtig herrschenden Dynastie weiter verflachte.

Die alte Scheidung der weicheren südlichen und der mehr ernsten nördlichen Schule bleibt bestehen. Es sind Unterschiede, die sich im wesentlichen auf die Auswahl der Sujets, besonders bei den Bergen, und auf die Art der Linienführung erstrecken. Daneben erstehen nach den Angaben der japanischen Gelehrten zwei neue Stile, die, wenn ich es richtig verstanden habe, einen Unterschied der Pinselführung bedeuten. Die Che oder Chekiang genannte Schule malt mit einem kecken, breiten Pinselstrich, während die Wuschule mehr in feinen, zierlichen Linien zeichnet. Dagegen die Gestaltung der Komposition, das einfache Motiv oder die komplizierte Zusammensetzung mehrerer Einzelmotive, sowie die Technik der Perspektive und der monochromen oder bunten Ausführung ist allen Schulen gemeinsam. Ebenso

die Art, individuelle Wesen in den zufälligen Bewegungen des Augenblicks statt wie früher als Typen darzustellen.

Die Heiligen werden zu Menschen. Aus der romantischen Landschaft wird eine Dekoration, aus der symbolischen Figur ein Genrebild. Neben kleinen Bildern werden metergroße Gemälde gemalt, die teilweise die alten Freskomalereien ersetzen. Die Intimität mit der Natur, die uns so modern in der Sungzeit anheimelte, geht verloren. Die feine Einfachheit, die geistvolle Ausführung einer wahrhaft hohen Kultur, wird durch Reichtum und Ausarbeitung ersetzt. An Stelle des Naturstudiums tritt die schablonenhafte Benutzung von Vorlagen. Die Kunst beginnt der europäischen völlig fremd zuwerden.

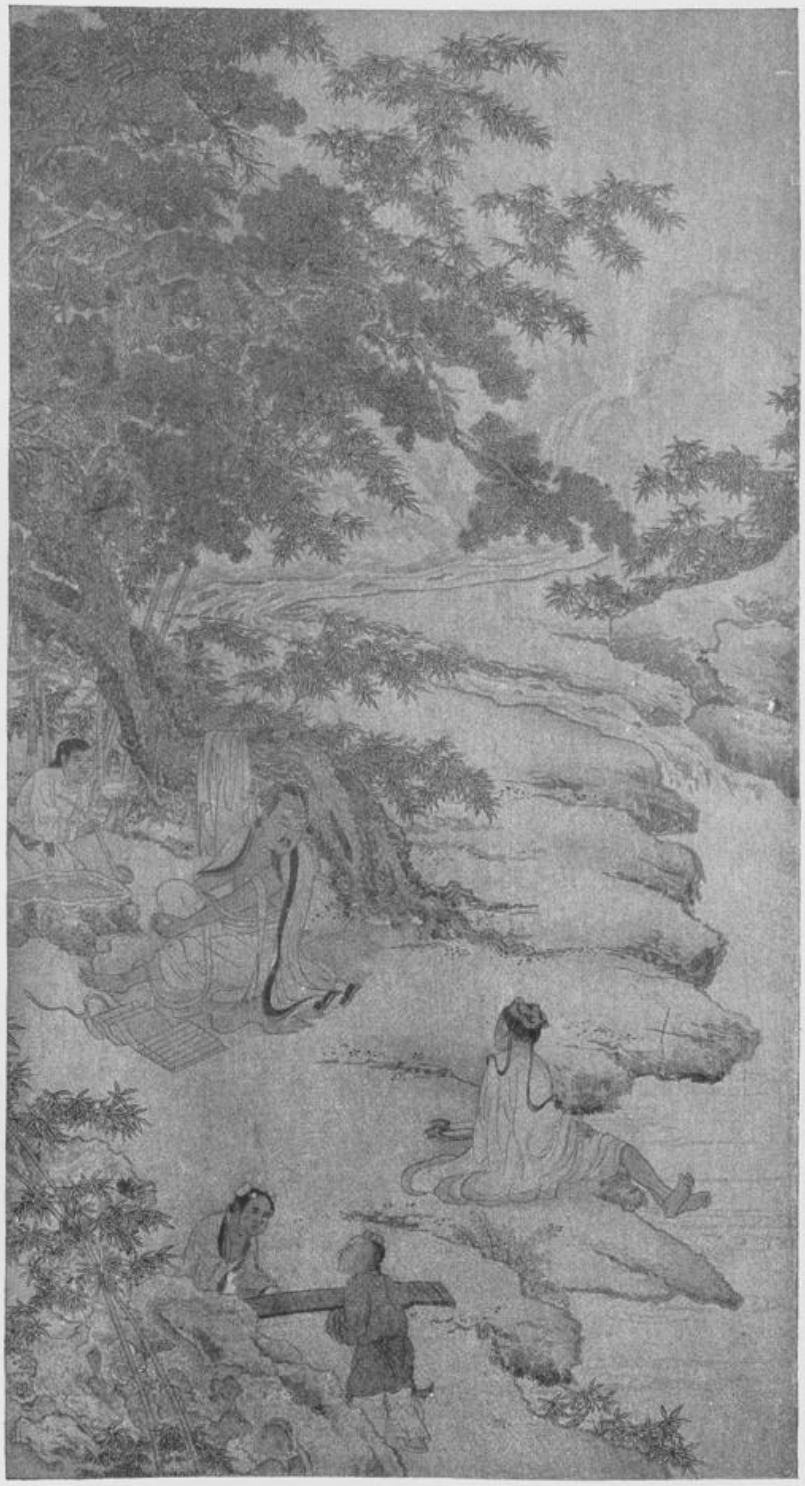


Abb. 242 „Frei von der Erde Sorgen." Sommertag am Bergbach unter Bäumen, Diener reichen Getränke und bringen Musikinstrument, in farbigen Tönen, auf Seide, etwa 96 zu 53 cm, von Jen Yuehshan, 14. Jahrh. (Aus: Kokka, Heft 53)

Periode 1368—1500

Wir haben die Landschaft mit einem belebten Vordergrunde, dem zur tiefen Wirkung eine weite Fernsicht in hochgehender Perspektive angefügt wurde, bereits (Abb. 209 bis 211) kennen gelernt. Diese Art finden wir jetzt ausgebaut. Jen Yuehshan (Abb. 242)

Abb. 243 Gartenfest des Dichters Li Taipo (699—762) mit seinen drei Brüdern, im berühmten Garten Tauli in der Tanghauptstadt Sinanfu, farbig, 2,1 zu 1,2 m, im Chionintempel, Kyoto, Japan, von Kiuching, Mitte des 14. Jahrhunderts — (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art)
Text s. S. 281

malt im 14. Jahrhundert einen Sommertag, aber er wendet andere Mittel an als die Sung- (Abb. 176) und die Yuan- (Abb. 224) Meister. Während dort die kleinen Menschenfiguren nur zur Steigerung der Naturstimmung dienten, sind sie hier zum Mittelpunkte, zum eigentlichen Träger des Inhaltes geworden, während die Natur nur eine Kulisse bildet. Unter einem schattenspendenden Baume sitzt in bequemer Stellung ein bärtiger Mann, neben ihm steht ein großes Gefäß, aus dem der Diener die Trinkschale füllt, während andere ein Musikinstrument herbeibringen. Ein jüngerer Gefährte hat die Schuhe abgelegt, um die Füße im Bergbach zu kühlen. Es ist eine Genreszene in liebenswürdiger Momentdarstellung.

Und hinten sehen wir ohne innere Zugehörigkeit zum Vordergrunde, nur um eine Tiefe zu erzielen, eine hügelige Landschaft gezeichnet, aus der der Bach zuerst im steilen Fall, dann in gewundener Linie sich nach vorn schlängelt. Die Abbildung ist nach einem japanischen Farbholzschnitt, in dem alle Linien etwas hart gezeichnet sind. Eine mechanische Reproduktion[1]) läßt die weichen Töne und zarten Übergänge des Originales besser erkennen. Es ist eine gute Malerei mit den technischen Mitteln der Sungzeit, aber die Stimmung ist mehr durch die Handlung der Menschen als durch die Lufttönungen gegeben. Mit sorgfältigem Pinsel sind die einzelnen Teile gemalt, aber dennoch ohne eine großzügige Wirkung!

Delikater und graziöser ist das von Kiuching in der Mitte des 14. Jahrhunderts gemalte Gastmahl (Abb. 243) des berühmten Dichters Li Taipo. Es ist eine Illustration zu Versen von Li: „Eine Nacht, in der die schönen Blumen duften und ein leichter Nachtwind kühlt, ist uns vom Himmel zu unserer Freude gegeben. Deshalb können wir dann nichts Besseres tun, als fröhlich zu sein, die Lichtkerzen anzuzünden, das Weinglas zu erheben und zu dichten. Wer aber keine Verse machen kann, der muß drei Gläser Wein trinken, wie es einst im Gartenfest zu Kinkuh geschah.“ Diese letzten Worte nehmen Bezug auf eine Veranstaltung, die aus dem 3. Jahrhundert in der damaligen Hauptstadt Honan beschrieben ist und deren Kenntnis aus der klassischen Literatur als bekannt vorausgesetzt wird.

Li Taipo sitzt mit seinen drei Brüdern am Tisch, und Diener bedienen, während zwei hohe Laternen als Lichtspender dargestellt sind, aber in Wirklichkeit gar nicht leuchten, vielmehr läßt ein unsichtbarer Mond alles deutlich erkennen. Diese flott bewegte Szene ist von blühenden Bäumen umgeben, während nach hinten sich der Palastbau in hochgezeichneter Perspektive ausdehnt. Auch hier ist der Hintergrund wohl nur hinzugefügt, um die Wirkung durch die Vertiefung des Raumes zu erhöhen. Wie fein ist die Abtönung des im Nebel fast verschwimmenden Hintergrundes gegen die hellschimmernden Gewänder und die bunt leuchtenden Baumblüten! Jede Figur und jeder Ast ist mit Liebe und Sorgfalt ausgeführt: eine wundervolle Miniaturmalerei trotz der stattlichen Größe des Bildes von zwei zu einem Meter. Das Auge gleitet nach allen Seiten über die einzelnen Teile und wird ergötzt durch die Weichheit der Töne und die Grazie der Linien. Die Komposition ist kompliziert, aber die Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund ist fein empfunden und läßt die einzelnen Teile harmonisch zusammenklingen. Eine gewisse Einheitlichkeit des Inhaltes und der Form bleibt angestrebt, wenn auch die Mittel komplizierter geworden sind.

Eine Abschiedsszene vor dem Landhause (Abb. 244) an einem Frühlingsmorgen von Liu Chun sieht auf den ersten Blick wie ein Bild aus der Sungzeit aus. Aber bei genauerer Betrachtung sehen wir auch hier die Eigentümlichkeiten des frühen Mingstiles. Die einzelnen Teile des Vordergrundes sind sehr sorgfältig durchgeführt, und der Hintergrund ist völlig willkürlich angefügt, wahrscheinlich soll das Brückenhaus, das, statt im fernen Nebel zu verschwinden, ganz deutlich

[1]) Abbildung in *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. XVII.

Abb. 244 Abschied aus dem Landhaus an einem Frühlingsmorgen, leicht getönt, etwa 1,6 m zu 92 cm, von Liu Chun, Mingzeit
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III)
Text s. S. 281

sichtbar ist, das Endziel der Reise vergegenwärtigen. Es ist eine fein empfundene Landschaft im Studium nach Ma Yuan, aber der Zeitgeist der sachlichen Erzählung hat die Ausführung etwas beeinflußt.

Das Motiv des Fischers im Boot haben wir wiederholt kennen gelernt. Ma Yuan (Taf. V, *A*) hatte es ganz einfach aufgefaßt. Ohne eine andere landschaftliche Beigabe als die Andeutung der Wasserfläche war der Hauptwert auf die feine Tönung des Wassers und die typische Stellung des Anglers gelegt. In der Yuanzeit hatte Ma Lin (Taf. X, *C*) eine reiche Landschaft gemalt und den Fischer in die Bootshütte versteckt, es war ein großer Ausschnitt aus der Natur. Tai Wenchin, im Anfang des 15. Jahrhunderts, behandelt (Taf. XIII, *B*) die Landschaft nur als Beigabe des schlafenden Fischers bei Mondschein. Aus der typischen Figur des Anglers ist ein Genrebildchen geworden, das durch den Abendnebel und die Mondscheibe einen gewissen mystischen Zug erhalten hat. Das hohe Schilf ist mehr dekorativ angeordnet, als nach der Natur gemalt.

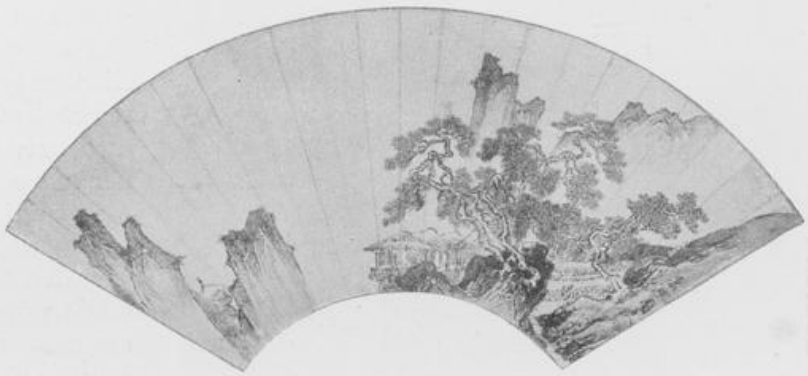


Abb. 245 Gebirgslandschaft, Fächer in leichten Tönen auf Papier, etwa 16 cm hoch, von Chou Chen, um 1500
(Aus Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

Der Ruhm dieses Malers drang bis zum Kaiser, der ihn an die Akademie berief. Dort hatte der Maler Hsieh Huan großen Einfluß und viele Ehrungen. Aus Neid oder anderen Gründen wollten die Kollegen den Neuberufenen wieder beseitigen und intrigierten gegen ihn, bis er wirklich vertrieben wurde. Die Ursache zu diesem Erfolg ist für die Anschauung der Zeit sehr charakteristisch. Tai hatte einen Angler in rotem Gewande gemalt, aber der Herr Akademiker Hsieh erklärte, da das rote Gewand das Zeichen eines hohen Würdenträgers wäre, sei es absurd, einen Angler im Staatsgewande zu malen. Die von Tai bevorzugte Freude an der Koloristik konnte gegen die Korrektheit der Akademiker nicht aufkommen. Hsieh Huan starb reich und berühmt, Tai Wenchin dagegen in Armut und vergessen; erst nach seinem Tode wurden seine Bilder gesucht und berühmt.

Töne im Stile der alten Zeit finden wir auf einem Frauenbilde (Taf. XIII, *A*) von dem berühmten Tang Chin, der von 1466 bis 1524 lebte. Die ernste Linienführung des Baumes und der Felsen zeigt die Pinselführung der nördlichen Schule. Die Landschaft ist dekorativ arrangiert, um das Bild der einsamen Frauengestalt inhaltlich interessanter zu gestalten und harmonisch in Farbe und Linie zu umgeben. Der blühende Pflaumenbaum hat zugleich eine symbolische Bedeutung. Tang Chin wird auch ein vom Jahre 1508 datiertes Bild im Grassi-Museum zu Leipzig zugeschrieben, das eine Göttin über dem Drachen in Wolken darstellt. [1])

Chou Chen war der Lehrmeister von Tang Chin, hat aber niemals den Ruf seines Schülers erreicht. Als Tang Chin so mit Bestellungen überhäuft war, daß er sie nicht alle ausführen konnte, soll er viele Bilder von seinem Lehrer haben malen lassen und sie nur signiert haben. Von Chous Hand sind einige zierlich gezeichnete Landschaften erhalten (Abb. 245). Für die Schilderung der

[1]) Abbildung in *Woermann*, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. I, S. 533.

Abb. 246 „Die Nordküste" bei Sturm, farbig, etwa 29 cm zu 1,42 m, von Chou Chen, um 1500 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIII)

Abb. 247 Arhat unter Weidenbaum am Lotusteich mit Diener, der Tee serviert, farbig, im Museum of fine arts, Boston, vielleicht Mingzeit (Originalaufnahme)

Elementargewalt der Natur reicht diese Art der Ausführung nicht aus (Abb. 246). Nur an dem unruhigen Gewoge des Wassers und einigen unnatürlich ausgestreckten Ästen können wir den Sturm an der Nordküste erraten. Es ist eine geschmackvolle und fein ausgeführte Dekoration, aber es fehlt die Tiefe und Kraft.

Auch die Arhatbilder werden ihrer ernsten Feierlichkeit entkleidet und zu liebenswürdigen Tagesdarstellungen umgewandelt (Abb. 247). So sehen wir den Arhat am Lotusteiche sitzen, um Tee zu trinken, den ein Diener herbeibringt, und statt der symbolischen Felsen oder knorrigen Baumstämme, die sonst üblich waren (Taf. III, *B* u. *C*), bewegt ein leichter Wind zierliche Weidenzweige.

Als erster Meister der Cheschule wird Taichin aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts erwähnt. Er stammte aus der Provinz Chekiang und war zum Mitglied der Kunstabteilung ernannt. Aber er konnte sich nicht mit dem Kaiser vertragen und kehrte in seine Heimat zurück, wo er wenig beachtet starb. Erst nach seinem Tode wurden seine Werke mehr geschätzt. Er soll

Götter und Menschen, Vögel und Bäume und besonders geschickt Bambus und Weintrauben in schwarzer Tusche gemalt haben. Unsere Abbildung (Abb. 248) zeigt eine Landschaft von Taichin. Die in Farbe und Linie großzügige und scheinbar einheitliche Komposition löst sich bei genauer Betrachtung in eine Reihe Einzelmotive auf. Wir sehen einen Tempel im Gebirge und einen Wasserfall, einen Reiter auf der Brücke und eine Gesellschaft im Pavillon, Wanderer auf der Straße und ein Boot im Wasser; nirgends ist ein Zusammenhang zu erkennen. Während früher durch wenige Figuren, deren Augrichtung auf die Hauptmomente der Landschaft hinlenkte (Abb. 224/5, Taf. V, *B*), ein Mittelpunkt des Bildes geschaffen war, treten hier die Menschen völlig zurück und haben gar keine Verbindung mit der Landschaft und auch nicht untereinander. Die Berge sind Phantasieformationen einer dekorativen Flächenfüllung. Dennoch ist ein malerischer Zusammenhang zu einheitlicher Größe erreicht.

Abb. 248 Szene aus dem Gebirge, ein Pavillon am Fluß, leicht getönt, etwa 2 zu 1,1 m, von Taichin, Anfang der Cheschule, erste Hälfte des 15. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

Als besonders charakteristisch für die Arbeiten der Cheschule ist der kühne Pinselstrich zu beachten, der mit kräftiger Hand, ohne ein Streben nach elegantem Linienflusse vom Tiefschwarz bis zur feinsten Tönung in allen Zwischennuancen des Schwarzweiß die Fläche belebt.

Den gleichen kraftvollen Vortrag und die freie Pinselführung zeichnet einen anderen Meister der Cheschule aus: Wu Wei, der 1458—1508 lebte. Wenn wir das Bild von dem Hermiten Tekkai (Abb. 249) mit der Darstellung desselben Unsterblichen von der feinen Hand Yen Huis (Abb. 212) vergleichen, so sehen wir am besten den Unterschied. Statt mit fein getönten Farben und in zierlichen Linien ist hier mit derben Strichen und breitem Pinsel gemalt. Der Charakter der Individualität ist mit starkem Temperament geistvoll zum Ausdruck gebracht.

Ein Schüler der beiden zuletzt genannten Meister war Chang Lu, der in der Periode von 1488 bis 1505 rühmend genannt wird. Bei ihm ist der freie Pinselstrich zierlicher geführt. Er liebte es, leichte Töne für den Hintergrund und kräftige, schwarze für den Vordergrund zu verwenden

Abb. 249 Hermit Tekkai, schwarzweiß, 1,3 m zu 64 cm, im Myoshinjitempel, Kyoto, Japan, von Wu Wei, 1458—1508
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)
Text s. S. 285

(Abb. 250). Auch wechselte er gerne mit der Strichart, so daß wir mehrere Arten auf einem Bilde vereint sehen. Seine Menschen sind in der Bewegung vortrefflich nach der Natur beobachtet. Die Figur einer alten Sage (Abb. 251), Tung Fangso bei Sturm auf Bergeshöhe, scheint zu fliegen, so lebendig ist jeder Strich ausgeführt.

In eigenartiger Pinselführung ist eine Brettspielszene (Abb. 252) von einem unbekannten Maler Ta Hsien gemalt. Der Baumschlag ist wie aus einzelnen Farbenflecken zusammengesetzt, während die Figuren mehr linear behandelt sind.

In der folgenden Zeit sinkt allmählich der Einfluß der Cheschule, und gegen Ende der Mingzeit ist sie ohne Bedeutung. Nach japanischer Angabe ist von der Wuschule die freie Strichführung als roh und unfein kritisiert worden, aber unserem modernen Kunstempfinden stehen umgekehrt die flotten Pinselarbeiten viel näher als die zierliche Strichausführung.

Abb. 250 Fischer im Boot an steiler Felswand, farbig, etwa 1,5 m hoch, von Chang Lu, um 1500 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV)

Einen ganz anderen Stil zeigen uns figurenreiche Bilder in feiner Linienführung mit bunter Illuminierung. An die Bilder Ku Kaichihs (Abb. 80—84) erinnert der lebendige Rhythmus in der Bewegung der Frauengestalten, nur fehlt jene sensitive Stilisierung. Es herrscht ein größerer Realismus bei eleganter Ausführung vor. Vielleicht haben wir den verloren gegangenen Stil aus der Tangzeit vor uns. Auch die Sujets erinnern an diese Zeit. Frauengestalten, die aus der Sung- und Yuanzeit außer als Götterfiguren zwar erwähnt, aber nicht überliefert sind, werden jetzt mit Vorliebe gemalt und bleiben bis zur Neuzeit ein beliebtes Motiv. Um Stimmungen auszudrücken, wurde die Landschaft bevorzugt und die

Abb. 251 Tung Fangso mit Diener, begleitet von Kranich und Hirsch, auf der Rückkehr aus dem Wunderlande bei Sturm, schwarzweiß, auf Seide, etwa 90 cm hoch, im Shunkoïntempel, Kyoto, Japan, von Chang Lu, um 1500 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)

Menschen als Typen eingeordnet. Mit dem aufkommenden Realismus werden umgekehrt selbst die Götter als Menschen dargestellt. Diese moderne Malerei ist nicht mehr für exklusive Kreise der Ästheten, sondern für die Allgemeinheit. Die geistigen Interessen der Gebildeten hatten sich verändert und beschäftigten sich statt mit romantischen Phantasien mit der realen Wirklichkeit des Tages.

Eine Familie (Abb. 253) ist auf der Terrasse versammelt. Die Kinder versuchen in der Abenddämmerung Nähnadeln einzufädeln, Diener halten Fächer, während kleine Kätzchen spielen. Jede einzelne Figur ist trotz der weiten, hängenden Kleider

Abb. 252 Kinder beim Brettspiel mit Zuschauer, schwarzweiß, auf Seide, etwa 1,6 m hoch, Siegel von Ta Hsien, unbekanntem Maler, Mingzeit, 1368—1644 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV) Text s. S. 287

prächtig charakterisiert. Eine gewisse vornehme Zurückhaltung zeichnet die Mitglieder der Familie aus, während die beiden Diener, sich zueinander neigend, gleichsam eine Gruppe für sich bilden und auch in der Bewegung abweichend aufgefaßt sind. Die diskret zurücktretende Landschaft verstärkt die Stimmung des dunkelnden Abends.

Ebenso köstlich sind einige Frauengestalten mit einem Kinde (Abb. 254), die aus einem größeren Bilde ausgeschnitten sind. Die Bewegung des ziehenden Kindes und die nur zögernd folgende Frau in einer zum Kinde hinabgebeugten Stellung ist lebenswahr und anmutig. Die vornehme Grazie der Frauen, der Linienfluß und nicht zuletzt die wundervollen, dunklen Farben geben einen Reiz,

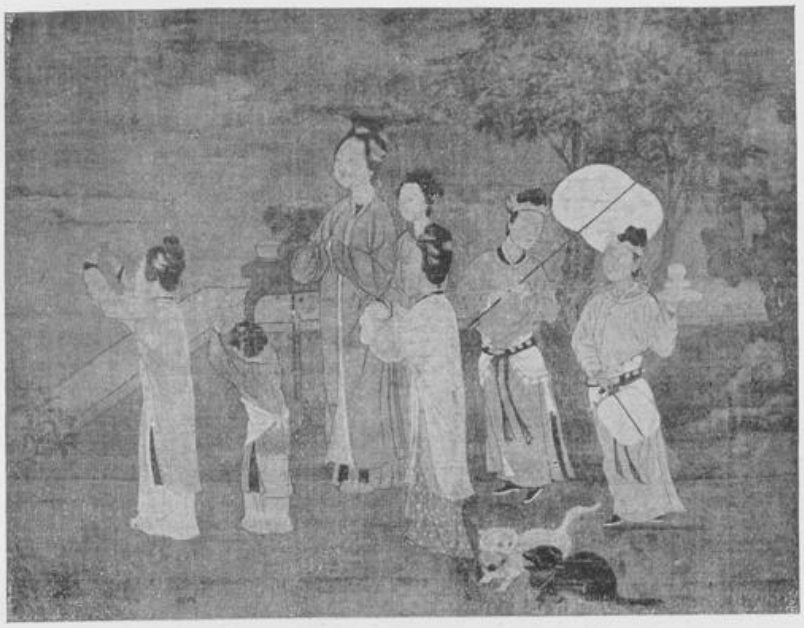


Abb. 253 Familie und Dienerschaft, zwei Kinder versuchen in der Abenddämmerung des Juli die Nadeln einzufädeln, von Tuling Neishih, Mingstil, 1368–1644
(Aus: Kokka, Heft 147)
Text s. S. 288 u. 290

Abb. 254 Drei Frauenfiguren mit Kind, Ausschnitt aus einer größeren Komposition, farbig auf Seide, ausgebessert, Kopf der Frau mit Kind neu gemalt, Sammlung Wegener, Berlin, 15. Jahrh.
(Originalaufnahme)
Text s. S. 288

der uns an frühe italienische Meister erinnert. Es sind keine philosophischen Gedanken, keine geistreichen Vortragsweisen, keine Typen einer klassischen Kunst — aber vornehme Menschen in schlichter Darstellung, aus dem Tagesleben malerisch zusammenkomponierte Einzelfiguren.

Auf den bunten Bildern von Chou Ching aus dem 15. Jahrhundert lernen wir jene delikate Illuminierungskunst kennen, die in der späteren Zeit immer beliebter wird und besonders dem Kunstgewerbe als Vorlage diente (Taf. XIV). Die Bäume füllen den frei gebliebenen Raum dekorativ aus und ergänzen koloristisch und zeichnerisch die Haupthandlung der Figuren. Aber die raffinierte Pinselführung und das feine Farbengefühl können nicht die perspektivische Wirkung, die Lufttönung, die Naturstimmung und die geistige Vertiefung ersetzen. Die Bilder wirken flach und erscheinen unserem europäisch geschulten Auge viel fernerstehend als die Bilder der früheren Zeit.

Es ist der Beginn jenes konventionellen dekorativen Verzierungsstiles, der auf allen Gebieten des Kunstgewerbes tausendfach wiederholt wurde und auch in Europa in der Rokokozeit einen starken Einfluß erlangte. Die seelenvollen Schwarzweiß-Impressionen und die fein getönten Bilder, die stimmungsvollen Landschaften und die lebendigen Tierbilder lernte man in Europa nicht kennen, sondern nur die in diesem Stile ausgeführten Handwerkerbilder der späten Dekadenzzeit. Es ist daher kein Wunder, daß in Europa eine so ungünstige Meinung über die chinesische Malerei entstand.

Dem modernen Geiste dieser zierlichen Dekorationsmalerei entsprechend wurden auch die Motive geistloser und einfacher. Das Einfädeln von Nadeln bei Abend (Abb. 253), das Abbrennen von Feuerwerk (Taf. XIV, *B*) oder ähnliche harmlose Familienszenen dürften in der klassischen Zeit nicht der Abmalung für wert befunden worden sein. Neben den großen Fehlern, die diese Bilder aufweisen, darf aber das Schöne nicht übersehen werden. Wie die Farben in reicher Palette in feinster Kolorierung abgestimmt und auf die Fläche verteilt sind, ist bewunderungswürdig. Auf der Wasserpartie (Taf. XIV, *A*) sind die Boote völlig verzeichnet, der Baum und das Schiff unnatürlich angeordnet, die Menschen sitzen, wenn auch in vornehmer Gelassenheit, nur wie Puppen ohne inneres Leben. Wasser und Wolken sind nicht beachtet, aber die zierliche Ausführung der vielen Einzelheiten, der violette Ton auf dem Zeltdach des Fürstenbootes als koloristischer Mittelpunkt, das wenige Rot bei den Figuren und dem Siegel, die dunklen Farben des Vordergrundes, der goldige Ton als zusammenfassender Hintergrund, das alles ist wundervoll gemacht und zeigt die Meisterhand eines anmutigen Rokoko.

In dieser liebevollen Kleinmalerei ist auch das Bild des Gottes der Literatur (Taf. IX, *C*) ausgeführt. Wie koloristisch wirkt das festliche, rote Staatsgewand mit schwarzer Kappe gegen das weiße Pferd mit roter Quaste an der Nase und daneben der Diener im dunklen Gewande des niederen Standes! Wie elegant ist die Verkürzung des Schimmels, und mit welcher unendlichen Geduld sind alle Einzelheiten, wie die Muster auf dem gelackten Sattel und den Kleidern, ausgeführt! Aber trotz der vielen Kleinarbeit, wie viel größer und vornehmer wirkt das daneben abgebildete (Taf. IX, *B*) Kaiserporträt in seiner einfachen Art! Und dieser elegante, nach neuester Mode gekleidete, vornehme Herr soll einen Gott darstellen! Hatte man in der Sungzeit den geistigen Ausdruck des Gesichtes fast ausschließlich betont und die Kleidung und alle sonstigen Beigaben in flüchtiger Skizze nur angedeutet, so sind jetzt die modische Tracht und die äußeren Abzeichen von Reichtum und Vornehmheit dem Maler am wichtigsten geworden. Statt des Geistes ist die äußere Form gemalt. Der Glaube, der früher das Leben des Menschen ausfüllte und bestimmte, ist zu einem Aberglauben, zu einer äußerlichen Gesellschaftsform gestaltet.

A Bootfahrt am Sommertag unter Bäumen im Schilf

B Mädchen, Feuerwerk anzündend und Frau mit Mädchen zusehend, unter Kiefer und blühendem Pflaumenbaum, farbig von Chou Ching, XV. Jahrhundert

(Aus: Kokka, Heft 157 und 77.)

Abb. 255 Ast eines blüthenden Pflaumenbaumes bei Wind; Inschrift: „Vor dem Winde tanzende Perlen." Schwarzweiß, etwa 1,30 m hoch, von Liu Fu, Mingzeit, 1368–1644 (Aus: Kokka, Heft 195) — Text s. S. 292

Die Pflaumenblüten sind in China — und noch mehr in Japan — ein besonderer Liebling aller Dichter, Philosophen und Maler gewesen. Der Priester Chung Jen[1]) war nicht nur ein Pflaumenbaummaler, sondern auch ein Pflaumenbaumphilosoph, indem er eine ethisch-philosophische Studie über dieses Thema schrieb. Er vergleicht den Pflaumenbaum mit dem Universum; wie dieses aus dem Dualismus von Yang, dem männlichen, und Yin, dem weiblichen Prinzipe (S. 33) gebildet wird, so sieht er in der Blüte das Yang, als Gleichnis des Himmels, und im Stamm und den Ästen das Yin, als Gleichnis des Irdischen. Von dieser Grundanschauung ausgehend, erklärt er alle einzelnen Teile. Ferner erkannte er ein System der Ordnung in dem Pflaumenbaum. So wachsen niemals die Zweige gleichmäßig nebeneinander, noch blühen so die Blumen, sondern jedes hat seine besondere Weise. In dieser phantasievollen Art der Vergleiche kommt Chung zu Ausführungen, die uns kaum ernst erscheinen, aber den spekulativen Geist der Chinesen für viele Jahrhunderte beschäftigt haben. So vergleicht er in den weiteren Ausführungen das Verhältnis der Blumen zu den Zweigen mit dem der Vasallen zu ihrem Fürsten, der langen und kurzen Zweige mit dem der elterlichen Verwandtschaft und die Stempel und Staubfäden mit dem von Mann und Frau. Um eine Malerei nach diesen Gesichtspunkten zu gestalten, kann man nicht die zufälligen Besonderheiten des Baumes nach der Natur malen, sondern die natürlichen Vorbilder müssen zu typischen Formen gestaltet werden. Er hat nicht weniger als 36 Punkte aufgestellt, die der Maler von Pflaumenbaummotiven beachten soll.

Abb. 256 Phönix, schwarzweiß, auf Seide, 1,7 m zu 96 cm, im Shokokujitempel, Kyoto, Japan, von Liu Liang, Mingzeit, 1368—1644
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XX)

Diese in der ästhetischen Sungzeit entstehende Betrachtungsweise wird in der Mingzeit als Gesetz beachtet und fördert eine geschickte dekorative, aber schematische Pflanzenmalerei. Liu Fu soll Pflaumenbäume (Abb. 255) als Spezialität gemalt haben. Wenn auch der Zweig schwerlich in der Natur so gewachsen sein dürfte, so ist doch nichts, was uns unnatürlich erscheint. Es ist mit sicherer Künstlerhand die Grenze innegehalten, die bei aller symbolischen Arrangierung und ästhetischen Flächendekorierung dennoch die Wirklichkeit berücksichtigt.

Großzügig und temperamentvoll malt Liu Liang (japanisch: Riurio) einen Phönix in Schwarzweiß (Abb. 256), mit kräftigem, flottem Pinselstrich auf einem Baumstumpf, den Kopf nach dem Monde gewendet. Er ist umgeben von einem

[1]) *Kosaku Hamada*, Plumtrees as an art subject in China. Kokka, Heft 195.

Abb. 257 Kraniche unter Kiefer und Bambus, in leichten Farben, etwa 1,5 m hoch, von Wang Chao, Mingdynastie, 1368–1644
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)
Text s. S. 294

Wolkenballen, aus dem Bambusstauden herausschimmern. Liu malte mit Vorliebe in Schwarzweiß und pflegte die gute Tradition der Sungzeit. Aber wie eigenartig ist seine Ausführung! Das Gefieder ist in einzelne Federn aufgelöst, die in manierierter Art, aber voller Kraft und Leben flott hingestrichen sind. Die Wolken haben keine Tiefe und keine Lufttönung, sondern sie sind nur eine helle Fläche zur besseren Wirkung des schwarzen Vordergrundes. Der Mond lebt nicht in der Landschaft, sondern ist wie ein Symbol in die Ecke geschoben. Die alten Mittel und Techniken sind beibehalten, aber freier und ornamentaler verwendet.

Abb. 258 Kraniche auf der Erde und über Wasser, im Shokokujitempel, Kyoto, Japan, vom Priester Zekkai 1377 nach Japan gebracht, von Wencheng, 14. Jahrh.
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. III, auch bei Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)

Eine feinere Pinselführung zeigen die Kraniche von Wang Chao (Abb. 257). Das Motiv der Kraniche ist ein alter Liebling der chinesischen Maler. Wenn wir das Bild von Muchi (Abb. 182) mit diesem vergleichen, so finden wir wieder die gleichen Abweichungen, die den Sungstil vom frühen Mingstil unterscheiden, besonders die individuelle Zufälligkeitsbewegung und die dekorative Anordnung der Pflanzen und Baumäste. Auf zwei Kranichbildern von Wencheng (Abb. 258) sehen wir die einzelnen Federn in konventioneller Weise und die Kontur in elegantem Linienschwunge durchgeführt. Diese Art erinnert an die späte Yuanzeit (Taf. XII), und das Bild dürfte daher früher als die vorhergehenden gemalt sein; erst die spätere

Mingzeit (Abb. 276) greift auf diesen Stil wieder zurück. Der Rhythmus der Bewegung der Kraniche ist mit der Umgebung zusammengestimmt; die ausgebreiteten Flügel setzen sich in den Linien der dahinbrausenden Wasser fort, während die Regenwolken sich den Formen des am Ufer stehenden Kranichs anpassen.

Von Chiuying wird erzählt, daß er sich nicht begabt genug fühlte, ein großer Meister zu werden, und daher vorzog, Kopien zu machen. Er wird in China als Kopist gefeiert. Seine Arbeiten sollen so vortrefflich ausgeführt sein, daß sie von den Originalen nicht zu unterscheiden sind. Er gebrauchte gelbliches Papier, das dem Ton der alten Bilder entsprach. Aus dem Gedächtnis malte er berühmte Meisterwerke nach und setzte die einzelnen Teile geschickt zu neuen Bildern (Abb. 259) zusammen. Eine geschmackvolle Komposition zeigt ein anderes Vogelbild (Abb. 260), dessen Ausführung wieder an die Yuanzeit erinnert, aber vielleicht erst in der Mingzeit hergestellt ist. Die Verteilung der Blüten über die Fläche ist dekorativ, während die Vögel nicht sehr glücklich wirken; es ist mehr eine Vorlage für das Kunstgewerbe als eine Malerei.

Abb. 259 Vögel und Blumen von Chiuying, um 1500 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Abb. 260 Vögel auf blühendem Pflaumenbaum, farbige Malerei, zugeschrieben Senshun aus der Yuanzeit, wahrscheinlich Ming (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Lii Chih malte im 15. Jahrhundert Blumen und Vögel. Mehrere Bilder von ihm sind im British Museum. Die springende Katze (Abb. 261) zeigt seine Art. Das Tier, in lebendiger Bewegung, das Auge auf das unsichtbare Opfer gerichtet, bildet den Mittelpunkt, und alles Beiwerk an Pflanzen und Steinen tritt zurück. In ähnlicher Art ist ein Hund gemalt, der einen Hasen jagt (Abb. 262).

Abb. 261 Katze über Pflanzen springend, farbig, von Lii Chih, Ende des 15. Jahrhunderts
(Aus: Kokka, Heft 78)
Text s. S. 295

Zusammenfassung

Bei allen Bildern aus der ersten Periode der Mingzeit finden wir eine einfache, einheitliche Komposition in der Art der Sung. Aber die Umgebung ist mehr dekorativ nach malerischen Gesichtspunkten komponiert. Die Menschen und Tiere sind in lebendiger Zufälligkeitsbewegung, nicht in typischer Gestalt wiedergegeben, und die einzelnen Teile des Bildes, besonders die nebensächlichen, sind sorgfältiger als in der klassischen Zeit ausgearbeitet. Es entsteht eine Illuminierungskunst mit zahlreichen zarten Farben. Neben feinen Linien werden auch freie, flotte Pinselstriche angewendet.

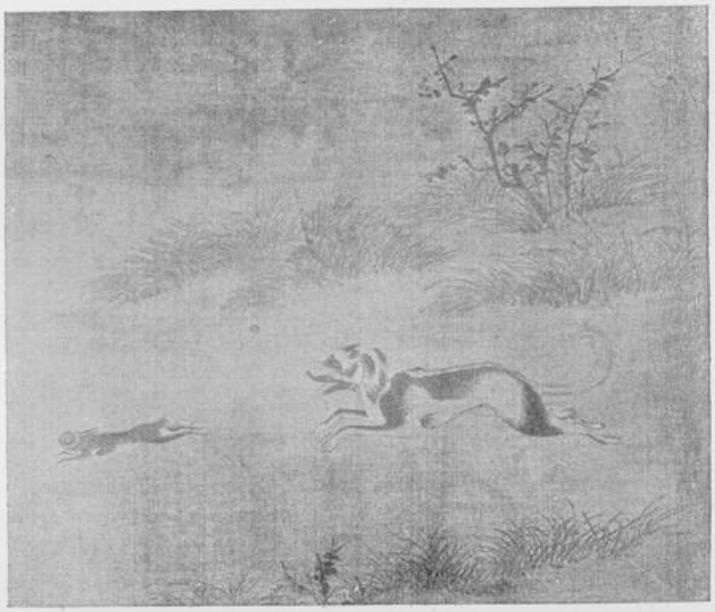


Abb. 262 Hase und Hund von Saihakushi, Mingzeit, 1368—1644
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)
Text s. S. 295

Abb. 263 Spielzeugverkäufer und Kinder, farbige Malerei von Lii Wunying, Mingstil
(Aus: Kokka, Heft 47)

1500—1644

In der zweiten Periode der Mingzeit wird die Einheitlichkeit der Komposition völlig vergessen, und die Kompliziertheit aus der Zeit der Yuandynastie beherrscht den Zeitstil. Gleichzeitig wird das Genrebild in höherem Maße bevorzugt und die Ausführung immer kleinlicher und dekorativer gestaltet.

Abb. 264 Gemalte Buchstaben werden von Tischlern zusammengesetzt, Karikatur von Shajichu, wahrscheinlich Mingzeit (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. XIX)

Wir hatten in der Yuanzeit zum ersten Male eine Straßenszene kennen gelernt. Die Ausführung (Abb. 221) war etwas primitiv, aber bewahrte im einzelnen den alten Stil, das Neue lag in der Wahl des Vorwurfs. Jetzt (Abb. 263) finden wir auch die Ausführung im Stile der kleinlichen Zeichnung, der Illuminierung und der komplizierten Komposition. Eine kulturhistorisch interessante Illustration, kein Bild in rein ästhetischem Sinne.

Eine gar lustige Karikatur, wie sie aus China bisher nicht bekannt geworden ist, zeigt uns (Abb. 264), wie Handwerker einige Buchstaben zusammensetzen. Da ähnliche Arbeiten zum Vergleich fehlen, so läßt sich nicht einmal sagen, ob es wirklich in China, wie japanische Gelehrte behaupten, und nicht in Japan gemalt und wann es entstanden ist.

Die Schilderungen des volkstümlichen Lebens erstrecken sich nicht nur auf Gruppen, sondern auch auf einzelne Figuren. Eine vornehme Frau (Abb. 265)

Abb. 265 Frau mit Haarschmuck, dahinter Wandschirm mit Wellenbild, farbig, im Museum of fine arts, Boston, Stil Mingzeit
(Originalaufnahme)
Text s. S. 299

steht vor einem Wandschirm mit Meereswellen. Der Gegensatz der Stricharten bei den gerundeten Wellen, dem geraden Wandschirme mit seiner Tiefenwirkung und den stark geeckten Linien bei dem Frauengewand sind zu beachten. Derartige schlanke Frauenfiguren scheinen das Vorbild für die japanischen Künstler des Holzschnittes gewesen zu sein.

Sehr originell ist ein Album mit aufgeklebten Pflanzenblättern, die mit einzelnen Figuren (Abb. 266) bemalt sind. Nach der Tradition soll das Buch 1654 von dem chinesischen Priester Ingen nach Japan mitgebracht worden sein. Jedenfalls läßt die Ausführung, besonders die von den Wellen unter dem Teppich, auf die Entstehung in der späten Mingzeit schließen.

Die Figurenmalereien dieses harten und kleinlichen Stiles scheinen dem japanischen Geschmack nicht entsprochen zu haben und sind daher wenig gesammelt worden, dafür sind um so zahlreicher Landschaften und Tierbilder aus dieser Zeit erhalten. Mit Virtuosität sind in Schwarzweiß in leichten Tönen und bunten Farben reiche male-

Abb. 266 Buddhistischer Heiliger, auf aufgeklebtem Serajiblatt gemalt, etwa 10 cm hoch, aus China gebracht, im Mampukujitempel, Kyoto, Japan, Stil Mingzeit
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. III)

Abb. 267 Besuch eines Freundes in den Bergen, Diener klopft an, in getönten Farben, etwa 58 zu 35,5 cm, von Chang Pingshan, um 1550
(Aus: Kokka, Heft 182) — Text s. S. 304

Abb. 268 Berglandschaft, schwarzweiß, etwa 1,4 m hoch, von Hsieh Chin, datiert 1561
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI)
Text s. S. 305

Abb. 269 Berglandschaft mit Fischern in einem Gebirgsbach, leicht getönt, 1,5 m zu 45 cm, von Wu Tan, Mingstil (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV) — Text s. S. 305

Abb. 270 Steile Bergspitzen und Wald, schwarzweiß, etwa 1,95 m zu 53 cm, von LanTienhsü, Mingstil (Aus: Nanshu Maigwayen, auch in Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. X)
Text s. S. 305

rische Effekte erzielt worden. Aber wie bei den Figurendarstellungen ist auch hier die Einfachheit verloren gegangen, und das erzählende Moment beherrscht die Komposition.

Vergleichen wir wieder ein bekanntes Motiv in der früheren und jetzigen Ausführung. Chang Pingshan malt um 1550 einen Besuch im Gebirge (Abb. 267). Der Sungkünstler hätte die Freunde in einen Pavillon gesetzt und durch eine entsprechende Phantasielandschaft die Stimmung symbolisiert (Abb. 170). Der Mingkünstler läßt einen Diener des Besuchers an der Haustüre klopfen, während ein anderer ein sorgfältig gesatteltes Pferd hält. Die ganze Örtlichkeit mit allen Dächern, Mauern und Bäumen sehen wir einzeln aufgezählt, aber es fehlt jene wundervolle Luftperspektive, die den Zauber des Landaufenthaltes andeutet. Wir lernen die Örtlichkeit des Besuches äußerlich kennen, aber wir erhalten keinen Eindruck von den Freuden des Naturgenusses, den der Besucher erhofft. Vielleicht darf dem Maler für seine nüchterne Sachlichkeit kein Vorwurf gemacht werden. Vielleicht malte er die Wahrheit, und der Besuch auf dem Lande war nicht mehr, was er früher war: eine Flucht aus dem Trubel der Stadt in die Einsamkeit, von der Aufregung der Pflicht in die feierliche Ruhe der allgewaltigen Natur, von der Tagesarbeit zu einem beschaulichen Gottesdienst, sondern nur eine einfache Höflichkeitsvisite unter voller Beachtung der Etikette.

Abb. 271 Regen im Frühling in den Bergen, Dorf mit stilisierten Bergkuppen, farbig auf Seide, von Li Seta, Mingzeit
(Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. S. 305

Wundervolle Landschafts-Dekorationen sind im 16. und 17. Jahrhundert gemalt, und die Technik ist nicht nur der in der klassischen Zeit ebenbürtig, sondern übertrifft sie vielleicht in der zierlichen Ausarbeitung. Aber es sind hochgestaffelte Kulissen in komplizierter Komposition. Nicht mehr tritt ein Grundmotiv klar und einfach hervor, sondern eine Fülle einfacher Naturstudien wird

zu möglichst reicher Phantasielandschaft zusammenkomponiert. So werden entfernt liegende Berge und Wasserfälle, Dörfer und Baumgruppen, die in der Natur schwerlich jemals auf einen Blick zu übersehen sind, in theatralischem Aufbau vereint. In der Yuanzeit war dieser Stil begonnen, aber die Arbeiten aus der Zeit wirken einfach (Abb. 224—228) gegenüber der zierlichen Durchführung und der Überladung in der späteren Mingzeit. Die Anhäufung der Motive gestattete nicht den niedrigen Horizont der Sungbilder (Abb. 170—174), auch nicht die Wirkung der Raumtiefe durch den Blick aus der Vogelperspektive, wie sie schon Wang Wei (Abb. 146) angewendet hatte, und daher erscheinen die Landschaften der späteren Mingzeit flach und unnatürlich.

Künstler wie Hsieh Chin, ein Hofmaler des Kaisers in der Mitte des 16. Jahrhunderts (Abb. 268), oder Wu Tan mit dem Beinamen Chung Pei sind ebenso geschickt in der Pinselführung wie geschmackvoll in der Komposition. Die gewaltige Gebirgsszenerie des letzteren (Abb. 269) ist von grandioser Wirkung, und die einzelnen Bergspitzen und Bäume sind in feinster Technik ausgeführt, aber dennoch ist das Ganze eine Theaterkulisse ohne Tiefe, ohne Luftperspektive, ohne einheit-

Abb. 272 Berglandschaft, schwarzweiß, Teil einer Bilderrolle, etwa 25,5 cm hoch, gezeichnet: Chang Shuitu, 1638 (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV)

liche Stimmung, ohne Seele. Hierüber kann uns alles raffinierte Können der Meisterhand nicht hinwegtäuschen.

In diesem Dekorationsstil hat Lan Tienhsü Gebirge und Bäume (Abb. 270) in schmalem, hohem Format ausgeführt, bei denen die aus Wolken hervortretenden Bergspitzen ebenso kräftig und tiefschwarz wie die Bäume des Vordergrundes gemalt sind. Der Künstler hat ganz das Gefühl für den früher in zarten Tönen verschwimmenden Hintergrund verloren; er will nur die Fläche geschmackvoll dekorieren, aber keine Landschaft nach der Natur malen. Noch stärker sehen wir diesen Stil auf einer anderen Malerei in hohem Format (Abb. 271), auf der die steilen Berge nur im gerundeten Linienrhythmus des südlichen Stiles ornamental angedeutet sind. Leichte Wolken trennen die vierfach übereinander getürmten Kuppen, deren oberste geradeso stark hervortritt wie die unterste.

Andere Bilder sind im gleichen Stile statt in die Höhe in die Breite gemalt. Chang Shuitu in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war am kaiserlichen Hofe sowohl als Kalligraph wie als Maler berühmt. Wir sehen auf dem Ausschnitt einer Bildrolle (Abb. 272) Texte mit Landschaften abwechseln.

Mit keckem, etwas eckigem Pinselstrich ist eine Bootfahrt bei Wind und Regen gemalt (Abb. 273). Allerdings ist der Regen fast nur an den Regenschirmen und der Wind nur an den gekräuselten Wellenlinien zu erkennen, aber dafür dringen Sonnenstrahlenbündel durch die Luft und beleuchten die Wasser-

Abb. 273 Stromfahrt bei Wind und Regen, leicht getönt, etwa 1,81 zu 1 m, gezeichnet: Wu Ishen, Maler unbekannt, Mingstil
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XII) — Text s. S. 305

Abb. 274 Herbstlandschaft mit offener Haushalle, darin ein liegender und ein sitzender Mann. Maler unbekannt, Mingstil
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VI)
Text s. S. 308

fläche. Die hohe steile Felswand und das kleine Boot, die Felsen in zackigen Kanten und die gerundeten Linien der Wellen, die zart getönte Fläche und die markige Baumskizze geben malerische Gegensätze von großem Reiz. Dabei ist die Komposition verhältnismäßig einfach und alle Teile in einer gemeinsamen Luftstimmung zusammengetönt. Interessant ist die Bemerkung Tajimas, daß japanische Kunstkritiker der Südschule ein derartiges Bild als roh verurteilen. Allerdings fügt er von seinem Standpunkt aus hinzu, daß er nicht wüßte, warum. Wenn wir die vorhergehenden Bilder mit diesem vergleichen, so werden wir den Unterschied in Stil und Ausführung leicht erkennen, aber unserem modernen Kunstgeschmack dürfte diese kecke, etwas oberflächliche und harte

Abb. 275 Triptychon: Katze und Papagei, Vögel und Lotuspflanzen, Wildenten und Schwalben mit Kirschbaum und Weide, farbig, von Ryoteishin, Mitte des 16. Jahrhunderts
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)

Ausführung mindestens ebenso, wenn nicht besser, gefallen als die elegante Durcharbeitung auf den anderen Bildern.

Dem Ende der Ming- oder dem Anfang der folgenden Epoche dürfte die nüchterne Landschaft (Abb. 274) angehören, die uns rein konventionell das Innere eines Hauses und ein Straßenbild zeigt.

* * *

Den gleichen Gesetzen der komplizierten Komposition, des zusammenhanglosen Aufbaues übereinander und der dekorativen Füllung der Fläche sind auch die Pflanzen- und Tierbilder unterworfen. Die Ausführung von Ryoteishin (Abb. 275) ist elegant und reich und besonders die Schönheit der Farben zu rühmen. Mitunter sind Verbindungen der einzelnen Teile, z. B. zwischen

Abb. 276 Pfau, Bambus und Blumen, farbig, im Museum of fine arts, Boston, Mingstil, 16. Jahrh. (Originalaufnahme)

Schwarzweißskizze eine schlafende Seemöwe (Abb. 277). Die Tiere sind sorgfältig mit den einzelnen Federn gemalt, aber entbehren einer kraftvollen Bewegung; sie verschwinden fast unter dem üppigen Blätterdekor, das geschmackvoll die Fläche füllt.

Ganz ähnlich sind auch Fischbilder behandelt (Abb. 278). Hatten wir früher die hellen Pflaumenblüten (Abb. 206) auf dem Wasser gefunden als Lockspeise für die in lebendiger Bewegung herbeieilenden Fische, so sehen wir hier etagenförmig übereinander den Krebs auf dem Boden, die nüchtern hinziehenden Fische darüber und die Blattpflanzen oben. Jeder Teil kann auch für sich ein Bildchen bilden. Aber die einzelnen Flossen und Schuppen, Augen und Kiemen der Katze und dem Papagei, angedeutet, aber im allgemeinen sind Tiere und Pflanzen wie die Enten und Schwalben nur nach ästhetischen Gesichtspunkten von Farben und Linien nebeneinander gesetzt. Es liegt etwas Weiches und Anmutiges in der Ausführung, aber es ist ausschließlich eine liebenswürdige Dekorationskunst.

In strengerer Linienführung ist ein Pfauenpaar im Bambus ausgeführt (Abb. 276) und in kräftigem Strich der

Abb. 277 Schlafende Seemöwe unter Bambus, schwarzweiß, etwa 90 cm hoch, im Nanzenjitempel, Kyoto, Japan, von Wan Kuochen, Ende des 16. Jahrhunderts (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. V)

sind genau eingezeichnet, wie man es niemals in der Natur sehen wird. Es ist kein Stück Wasserleben, sondern eine Gruppe von einzelnen Tieren, wie wir sie vielleicht in Aquarien hinter Glas sehen können.

Die Kamelien werden im alten Stile gemalt (Abb. 279), aber auch bei ihnen finden wir eine größere Kompliziertheit der

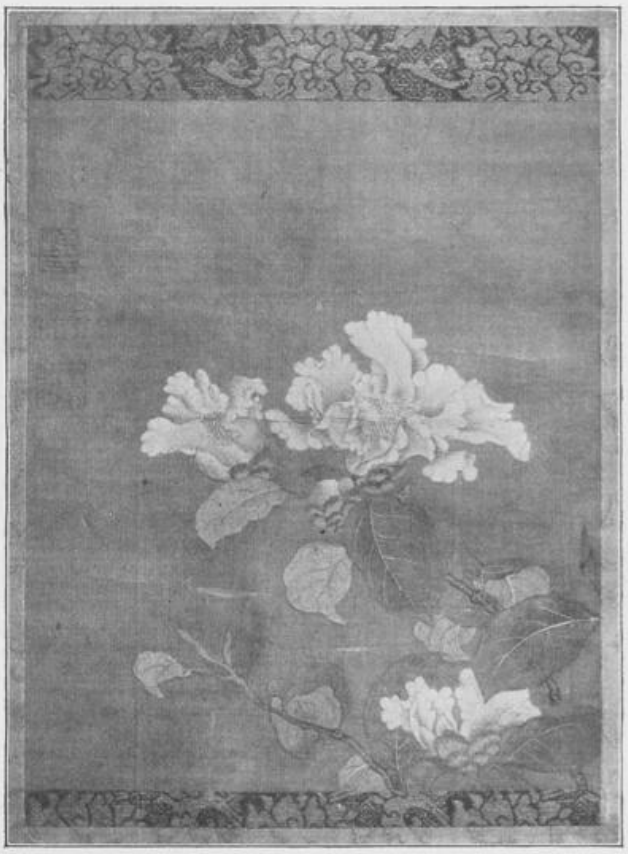


Abb. 279 Kamelien, farbig, im Museum of fine arts, Boston, Mingstil (Originalaufnahme)

Abb. 278 Taschenkrebs, Fische und Wasserpflanzen, zugeschrieben Fan Anjen (s. Abb. 207), aber wahrscheinlich Mingzeit (Aus: Kokka, Heft 146) Text s. S. 309

Blätter- und Blütengestaltung gegenüber älteren Arbeiten (Abb. 202, Taf. XI, *B*). Da nicht mehr eine einheitliche Darstellung aus dem Leben gegeben wird, so hat der Künstler größere Freiheit, um in den Ausschnitt seines Bildes von allen Seiten Pflanzen hineinwachsen zu lassen (Abb. 280) oder in einem Stilleben Früchte und Pflanzen zu arrangieren (Abb. 281). Die Willkürlichkeit in der Anordnung der Ranken und Blätter überschreitet bereits die Grenzen der hohen Kunst und erinnert an Vorlagen des Kunstgewerbes, bei dem der stilisierte Dekorationsstil und die andersgearteten Materialien ein derartiges Verlassen des Vorbildes in der Natur erheischen.

Auch die freie Pinselführung der Schwarzweißskizze, die charakteristische Impressionsmalerei der Sungzeit (Abb. 194—199) wurde angewendet; aber wie seelenlos ist die Kwanyin in manierierten Linien gezeichnet (Abb. 282). Sonst saß sie in heiligem Dreisymbol auf einem Felsen unter dem weiten Himmel und über Wasser und Erde (Abb. 169, 182), jetzt sitzt sie nüchtern wie eine Dame der

Gesellschaft auf einer Matte, und neben ihr sind Vasen mit Blüten aufgestellt. Das Bild erinnert an Malereien auf Porzellan. Japanische Gelehrte weisen darauf hin, daß gerade diese Bilder, als sie von dem chinesischen Priester Ingen 1654 nach Japan gebracht wurden, dort eine neue Schule der Malerei veranlaßten. Das japanische Auge war an die kleinliche Detailmalerei der Tosaschule und die strenge Form der Kanoschule gewöhnt, so daß diese immerhin etwas freiere Linienführung einen angenehmen Gegensatz bildete.

Abb. 280 Vögel und Pflanzen, von Rikuhozan, Mingzeit 1368—1644 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII) Text s. S. 310

Religiöse Kunst

Die kirchliche Malerei und Skulptur der Mingzeit hat als Kultbild die alte Tradition im wesentlichen bewahrt. In der Art der Freskomalerei werden die Figuren oft in Lebensgröße bis herab zur kleinsten Miniaturmalerei neben- und hintereinander gestellt. Die Zwischenräume sind mit Wolken oder Flammenmotiven ausgefüllt. Die Ausführung entspricht der Illuminierungskunst, die in der Yuanzeit (Abb. 219) entstanden war und wahrscheinlich auf ältere Vorbilder, die bisher unbekannt geblieben sind, zurückgriff. Die kleinsten Nebensachen, der Schmuck, die Tracht, die Handstellung, die Symbole, die Farben im Gesicht und Gewand werden nach einem feststehenden Kanon genau beachtet. Sie bilden die wesentlichen Merkmale, um sich in dem großen Pantheon zurechtzufinden.

Abb. 281 Melone und Pflanzen, von Rikuhozan, Mingzeit 1368—1644 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII) Text s. S. 310

Diese Kultbilder sind in ungeheuren Mengen meist handwerksmäßig hergestellt und entbehren im allgemeinen des künstlerischen Wertes. Ein Zufall hat eine hervorragende Sammlung derartiger Gegenstände, die während der Kriegswirren aus den Tempeln zusammengebracht war, nach Europa verschlagen, aber diese einzige Gelegenheit ist von keinem Museum Europas benutzt worden, und so sind die Schätze in alle Welt zerstreut. Ich glaube kaum, daß jemals eine derartige, vorzügliche Sammlung wieder zu uns kommen wird. Es ist sogar fraglich, ob überhaupt noch in China derartige Kunstschätze in so guter Qualität und Vielseitigkeit gefunden werden

Abb. 282 Kwanyin auf Matte sitzend, schwarzweiß, etwa 35 cm hoch, im Shoindotempel zu Uji, Kyoto, Japan. Die Inschrift von dem chinesischen Priester Ingen, der 1654 nach Japan kam und dort 1673 starb, gemalt von Chang Hien, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IV) — Text s. S. 310

können, da das meiste in den Kämpfen der Taiping- und Boxerunruhen zerstört worden ist. Ist diese Sammlung somit nicht mehr der Öffentlichkeit zugänglich, so müssen wir dankbar sein, wenigstens einen vortrefflichen Katalog mit guten Abbildungen zu besitzen.[1])

Die Figuren (Abb. 283) der Kultbilder sind meist sorgfältig gezeichnet und in bunten Farben auskoloriert. Sie wirken flach und etwas hart, die Wolken haben alle Plastik verloren und sind Ornamente geworden, die wie ein Stoffuntergrund wirken. Es sind typische Figuren in ruhiger Pose, während auf einem anderen Bilde (Abb. 284) ein individueller Ausdruck in den Götter- und Dämonengesichtern angestrebt ist. Die Könige von Süden und Norden sind durch die flatternden Gewänder und den in Flammen aufgelösten Nimbus als Götter charakterisiert. Stupa und Banner sind die Attribute des einen, Bogen und Pfeile in den übereinander gelegten Händen die des anderen. Das Gesicht des letzteren ist blaßrosa, während der hintere Dämon mit der Oriflamme in Grün und der zweite Dämon mit einem in Stoff eingewickelten Gegenstand in der Hand in Blau gemalt ist. Mit reichem Schmuck und Stoff sind die Körper überladen, so daß sie völlig verschwinden und nur die ausdrucksvollen Gesichter herausleuchten. Die Macht der Götter ist nicht durch die Kraft der Muskeln oder durch die

Abb. 283 Sechs Heilige mit Nimbus in offizieller Ziviltracht, sowie ein Dämon und ein Krieger, beide mit rotem Körper, farbig, auf brauner Seide, Mingstil
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

[1]) Collection *G . . .*, Oeuvres d'art et de haute curiosité, T. I, du Tibet, T. II et III, de la Chine et du Japon. Bronzes, peintures, sculptures, art et religion bouddhiste et taoiste. Vente Novembre—Décembre 1904, Hotel Drouot, Paris. — Einleitung und ausführlicher Text von *Deshayes*, 25 sehr gute Lichtdrucktafeln und Textillustrationen.

Abb. 284 Die Könige des Südens und des Nordens, dahinter Dämonen mit grünem und blauem Gesicht, Buddhistische Götter, farbig, auf Seide, Mingstil
(Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 312

Vertiefung des geistigen Ausdruckes angegeben, sondern durch den Glanz des reichen Gewandes und Schmuckes. Nur Götter können einen solchen Luxus entfalten. Trotz der großen Mängel dieser Art Bilder müssen wir doch die technische Vollendung der minutiösen Durchführung bewundern.

Besonders massenhaft sind tibetische Kultgeräte hergestellt und erhalten: Bronzen, in Formen gepreßte Tonreliefs und Malereien. Tibet war ein Priesterstaat (S. 200) und ein guter Teil der Bevölkerung lebte als Mönche in den Klöstern. Dazu kam, daß die tibetische Religion immer mehr in leeren Formelkram und abergläubische Sitten ausartete. So bekam das Götterbild eine viel größere Verbreitung als in dem mehr freidenkenden China.

Abb. 285 Akshobhya, der zweite der fünf großen Buddhas, mit Wolken-Nimbus, Bronze, vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G., Auktionskatalog, Paris 1904)

An Indien erinnert ein sitzender Buddha (Abb. 285). Trotz der typischen Stellung und der unnatürlichen Körperform der schlanken Taille ist die Figur voller Leben und Grazie. Das gütige, schöne Gesicht und der in Wolkenornamente aufgelöste und hoch überragende Nimbus zeigen die Hand eines geschickten Meisters. Wenn man die gewöhnlichen Herrgottschnitzerarbeiten, die im wesentlichen unsere Museen füllen und sogar überfüllen, daneben sieht, wird man wohl würdigen können, wie gut diese und die nächsten Figuren in Bronze ausgeführt sind.

Die abgebildeten Göttergestalten haben alle eine sehr sorgfältige Ziselierung der Bronze gemeinsam. Der reiche Schmuck, das Diadem, die reichen Hals-, Brust- und Nabelketten, die Armbänder und die Kleider sind alle in starkem Relief, oft in Vollplastik hervortretend, so daß eine starke Belebung der Oberfläche mit Licht- und Schattenwirkungen entsteht. Wenn wir ältere Bronzen zum Vergleich heranziehen (Abb. 104, 105, 127), so sehen wir am deutlichsten den großen Unterschied. Früher weiche, verlaufende Übergänge, einfache Gewandung und das Interesse auf das Gesicht konzentriert, geschlossene ernste Kontur, jetzt harte Schlagschatten durch die stark hervortretenden Kleinigkeiten, subtile Ausführung des Beiwerkes, eine Überladung mit Äußerlichkeiten und eine unruhige, zierliche Außenlinie. Innerhalb dieses Stiles ist die Ausführung oft (Abb. 286—290) ganz vortrefflich. Die Bedeutung der einzelnen Figuren ausführlich zu beschreiben, würde zu weit führen, nur die eigenartigen Gestalten (Abb. 289, 290) von Yamantaka und Cakti möchte ich erwähnen. Es ist eine symbolische Verkörperung des Dualismus in der Welt, des männlichen und weiblichen Prinzipes, des Yang und Yin (S. 33).

Chinesische Skulpturen zeigen eine weichere Ausführung (Abb. 291), aber auch bei ihnen ist das Kleiderrelief tief geschnitten und elegant stilisiert. Die Gesichter haben etwas Schematisches.

Als gute gotische Arbeit würden wir auf den ersten Blick ein Steinrelief (Abb. 292) ansprechen, wenn wir nicht bei näherem Zusehen buddhistische Symbole erkennen würden. Diese Arbeit, die offenbar nur ein zufällig zu uns gekommenes Werk von einer großen, bisher unbekannten Kunstschule ist,

zeigt die alte Tradition. Die geflügelten Löwen, die kleinen Figuren unter dem Piedestal, der runde Nimbus mit gräko-indischem Ornament und die Relieffüllung des Hintergrundes mit einzelnen Szenen erinnern an frühchinesische Steinarbeiten, bei denen wir auch das Gesicht mit der spitzen Nase, dem vortretenden Kinn und dem kleinen Munde gefunden haben

Abb. 286 Maitreya, mit Stupakrone und Schmuck, sitzend auf viereckigem Thron mit großem Nimbus. Die Füße auf Lotusblumen, unter denen Löwenköpfe hervorschauen, in der rechten Hand Lotusstengel, dessen Blume mit Rad an der rechten Schulter emporsteigt, in der linken Hand Lotus mit Stupa, Bronze mit Steinen verziert, tibetisch (Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

Abb. 288 Maitreya mit vielem Schmuck, in den Händen je ein Stengel von Lotus, dessen Blumenkronen fehlen, Bronze vergoldet, tibetisch (Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

Abb. 287 Göttin „Grüne Tarâ", ursprünglich Prinzessin aus Nepal und Frau des Königs Srongtsan Gampo in Tibet, der zuerst den Buddhismus einführte (die schwarze Rasse wird grün abgemalt), Bronze vergoldet, tibetisch (Aus: Kollektion G . ., Auktionskatalog, Paris 1904)

(Abb. 86, 89). Mit feinem Gefühl für die Formen und die Reliefwirkung ist die Ausführung bewirkt. Die Tiefe des Reliefs ist fast an jeder Stelle anders, und dadurch entsteht ein harmonisches Zusammenklingen und zugleich ein Unterordnen des minder Bedeutungsvollen und ein Heraustreten des Wichtigen. Auch die Rückseite ist sehr

Abb. 289 Yamantaka mit Ochsenkopf und vielen Armen, mit Symbolen in den Händen, stehend auf symbolischen Figuren, Gürtel mit Menschenköpfen, mit Cakti in den Armen, beide mit reichem Schmuck, symbolische Figuren für den Dualismus von Yin und Yang. Bronze vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G.., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 314

Abb. 290 Sanedui mit drei Köpfen und je drei Augen und sechs Armen, sitzend mit Cakti im Arm, ebenfalls mit drei Köpfen, je drei Augen und sechs Armen, beide mit reichem Schmuck, symbolische Figuren für den Dualismus von Yin und Yang, Bronze vergoldet, tibetisch
(Aus: Kollektion G.., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 314

interessant. Jedenfalls gehört dieser Reliefstein zu den besten Mingarbeiten, die bisher nach Europa verschlagen worden sind.

Abb. 291 Kwanyin, aus Holz, etwa 18 cm hoch, angeblich vom Priester Ingen 1654 nach Japan gebracht, 17. Jahrh.
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. III) — Text s. S. 314

Abb. 292 Vor- und Rückseite eines Steines, etwa 1 m hoch, mit Relief und Gravur, Inschrift: „Bild des Buddha Julai, Heiliger des Himmels des Westens", in Sammlung Peytel, Paris, gezeichnet: „Wanli" 1573—1628 (Originalaufnahme) — Text s. S. 314

Zusammenfassung

Fassen wir unsere Untersuchungen zusammen, so erkennen wir in der zweiten Periode der Mingzeit ein Rückgreifen auf den Yuanstil. Das erzählende Element überwiegt und das Genrebild wird bevorzugt. Die Komposition wird immer komplizierter und aus mehreren Einzelheiten ohne inneren Zusammenhang nur nach malerischen Gesichtspunkten zusammengefügt. Die getönten, stimmungsvollen Impressionen werden durch sachliche Einzelausführungen in feingestimmter Farbenharmonie verdrängt. Bei raffinierter Technik ist die Wirkung meist nur eine dekorative Flächenfüllung. Das Äußerliche wird betont und der Geist vernachlässigt.

VII. Mandschuzeit

Thsingdynastie — 1644 bis heute

Die Mandschuren, die einst (S. 255) von dem Sungkaiser mit Hilfe der Mongolen nach ihrer nördlichen Heimat zurückgetrieben worden waren, fingen (1623) wieder an, nach dem Süden vorzudringen, die Länder zu verwüsten und Plünderungszüge zu unternehmen, die sich 1629 bis Tientsin und Peking ausdehnten. Als sie in Jahresfrist mit Mühe zurückgetrieben waren, brach gleichzeitig in Shansi eine große Hungersnot aus. Das Volk wurde von den habgierigen Beamten nicht unterstützt, es schritt zur Selbsthilfe, und die Hungernden zogen raubend durch das Land. Alle unzufriedenen Elemente schlossen sich an, um den Beamtendruck abzuschütteln. So entstand heller Aufruhr. Zwei Anführer leiteten die Massen, von denen der eine nach Westen, der andere nach Norden marschierte und Peking eroberte. Der letzte Mingkaiser gab sich selbst den Tod. Die Eroberer hausten im eigenen Vaterlande schlimmer als die Barbaren. Willkür und Geldgier, Erpressungen und Morde waren an der Tagesordnung. Durch die Schriften der in China weilenden Jesuiten sind wir über diese Revolution und ihre Schandtaten genau unterrichtet.

Der Kommandant der kaiserlichen Truppen an dem großen Wall im Osten lehnte die Aufforderung zur Unterwerfung ab und rief die Mandschu um Hilfe an. Obgleich der Bündnisvertrag dahin lautete, daß die Mandschu für ihre Hilfe nur alles Gut und Geld, das vorgefunden würde, erhalten und das Reich ungeschmälert der Mingdynastie verbleiben sollte, wiederholte sich dasselbe Schauspiel wie einst bei der Mongolenhilfe. Der Sieger blieb im Lande und machte sich zum Kaiser von China. Zwanzig Jahre lang wogte noch ein blutiger Kampf gegen verschiedene Gegenkaiser und Rebellen durch das Reich, bis die Mandschu ihres Besitzes sicher waren. Selbst unter der ruhmreichen Regierung des kunstliebenden Kaisers Kanghi (1662—1723) mußten immer wieder Aufstände unterdrückt werden.

Unser Landsmann aus Köln, der Jesuit Johann Adam Schall, war schon vom letzten Mingkaiser als Hofastronom angestellt gewesen und wurde in seinem Amte von den neuen Herrschern bestätigt. Er richtete die Sternwarte[1]) in Peking ein und wurde ein Freund und Berater des Kaisers. Später wurde der Belgier Ferdinand Verbiest zum Vizedirektor der Sternwarte ernannt. Die Holländer waren als Handelsleute in Formosa (1624) angesiedelt, die Portugiesen seit früherer Zeit in Macao. Der erste politische Vertrag mit einer Macht Europas, mit Rußland, wurde wegen Grenzstreitigkeiten im Amurgebiet (1689) abgeschlossen. Die Jesuiten erlangten einen großen Einfluß am Hofe, und zahlreiche Missionare waren im Lande tätig. China war mit der Kultur des Abendlandes in intime Verbindung gekommen, und die Kunst, besonders das Kunstgewerbe und die Architektur, hat vielerlei

---

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

Anregung damals aus Europa erhalten, wie wir in verschiedenen Kapiteln über das Kunstgewerbe (Band II) sehen werden.

Die Mandschuren verlangten zuerst von den Soldaten, um im Kriege den verbündeten Freund vom Feind zu unterscheiden, später von dem ganzen Volke als Zeichen der Unterwerfung und zur Unterscheidung von den zahlreichen Widersachern die Annahme der nordischen Frisur mit Zopf und rasiertem Vorderkopf. Nur den Koreanern wurde das Recht verliehen, die alte Tracht und Frisur beizubehalten, so daß wir bei ihnen deutlich die Mingsitten konserviert finden.

Eine eigene Kunst besaßen die barbarischen Eroberer nicht, sondern übernahmen, wie einst die Mongolen, die chinesischen Vorbilder. Die Beamten, soweit sie sich unterwarfen, wurden in ihren Stellungen bestätigt und die alten Zeremonien und Sitten des Hofes beibehalten. Daher zeigt auch die Kunst der frühen Mandschuzeit keine wesentlichen Unterschiede gegenüber der aus der späten Mingzeit. Nur wird im Laufe der Zeit die Tradition immer konventioneller und immer geistloser ausgeführt. Die Kunst wurde nicht mehr von einer hohen Kultur getragen, sondern durch die Laune der prachtliebenden Kaiser und ihrer Beamten äußerlich nachgeahmt, um die Fremdherrschaft beim Volke beliebt zu machen. Es war eine üppige Luxuskunst, entstanden aus dem Wunsche nach Glanz, aber keine Verfeinerung des geistigen Lebens.

Es ist kein Zufall, sondern entspricht dieser Zeitströmung, daß das Kunstgewerbe damals zu einer hohen Blüte entwickelt wurde und alle Techniken ihre Vollendung erfuhren. Die hohe Kunst aber zehrte von den alten Traditionen, ohne die innere Kraft für neue eigenartige Ausdrucksformen zu gewinnen. Auch der europäische Einfluß konnte nur eine geringe Wirkung ausüben, denn der westländische Geist wurde nicht begriffen, sondern nur seine äußeren Formen wurden unter Umformung in die Sprache der Chinesen und auch nur so weit, wie sie in den alten Stil paßten, nachgeahmt. Auch in der modernen Zeit ist eine Änderung nach dem europäischen Beispiele nicht zu erwarten, denn die Kunst ist der Ausdruck des gesamten Geisteslebens eines Volkes, und nur wenn dieses sich verändert, kann von innen heraus ein neuer Kunststil geboren werden. Die Chinesen lernen mit Kanonen schießen und auf Eisenbahnen fahren, aber sie sind trotzdem Chinesen in allen Kulturfragen und werden es voraussichtlich noch lange bleiben.

* * *

Charakteristisch für den Mandschustil erscheinen mir die quadratmetergroßen Wandbilder in den Tempeln und Palästen. Waren früher Fresken mit buddhistischen Darstellungen gemalt oder weite Landschaften in symbolischer Bedeutung, so werden jetzt die Handlungen des Tages, wie einst in der Hanbis Tangzeit, verewigt. Seit uralter Zeit wird der Taishanberg in Shantung, die höchste Erhebung in dem ältesten Chinalande, verehrt. Auf hoher Spitze ist ein Tempel errichtet, und seit Jahrtausenden pilgern Millionen Menschen dorthin. Auch der erste Mandschukaiser bestieg diese heilige Stätte, und im Tempel zu Tainganfu sind riesige Wandmalereien, die in fortlaufender Darstellung seine Prozession schildern. Der Kaiser selbst ist in doppelter Lebensgröße gemalt, und Hunderte von Figuren in einfacher Lebensgröße begleiten ihn in die weite Berglandschaft. Alles ist sachlich ausgeführt; die Trachten und Uniformen, Abzeichen und Waffen sind genau nach der Natur studiert. Es sind kulturhistorische Illustrationen, die inhaltlich an ägyptische Reliefs erinnern, ausgeführt mit den konventionell angewendeten Mitteln einer hohen Kunst.

Es ist der Geist des ungebildeten Emporkömmlings, der stolz auf seine Macht und Erfolge ist und die Kunst nur als Handwerkszeug zur Befriedigung

seiner Eitelkeit ansieht. Er ahnt nicht, daß der besiegte Chinese in einem Vers, in einem kleinen Landschaftsbildchen sich ein wertvolleres und dauernderes Denkmal gesetzt hat, als die metergroßen Handwerkerarbeiten jemals vermögen. Vielleicht weiß er es! Aber ein Cäsarenwille kann Städte erbauen und vernichten, kann Riesenmauern bemalen und seine Macht in der Welt verkünden, aber er kann nicht einen einzigen Vers dichten oder ein Bild malen, das die Seele des Volkes erschüttert und noch lebendig wirkt, wenn seine Taten längst vergessen sind.

Von dieser Kunst, die sich überall durch ihre Massen und oft durch ihre Dimensionen vordrängt, will ich nicht sprechen, sondern nur von jener hohen Kunst, die dem Schema der alten Tradition sich anpaßte. Im wesentlichen sind die Vorzüge und besonders die künstlerischen Fehler des späten Mingstiles weiter ausgebildet. Verfeinerte Einzelausführung, geschmackvolle Flächenfüllung, geschickte Verbindungen der oft nur lose zusammengehörenden Teile, raffinierte Technik und dennoch nur liebenswürdige, keine großzügigen Wirkungen. Alles in allem die Kunst einer feinfühligen Verfallzeit, die nur noch aus Freude an der ästhetischen Dekoration, nicht aber als Ausdruck einer tiefempfundenen Weltanschauung ihre Werke schafft.

Nicht nach der Natur wurde gemalt, sondern nach dem Kanon, den einst die großen Meister geschaffen hatten. Zum Unterricht und als Vorlagen der Schüler wurden zahlreiche Bücher herausgegeben, die ausgesuchte Studien nach berühmten Meistern enthielten. In dem berühmten Katalog von der Sammlung des Kaisers Huitsung (S. 249) waren die Gemälde in zehn Abteilungen nach den dargestellten Motiven aufgeführt. Diese Einteilung wurde im wesentlichen beibehalten. Wir finden viele Hefte mit Abbildungen der Götter, Buddhaschüler, Kaiser und Weisen mit ihren Attributen und den für sie charakteristisch gewordenen Stellungen. Die Körper werden in ihren einzelnen Teilen ausführlich behandelt. Augen, in verschiedenen Stellungen und nach Altersklassen geordnet, Ohren, Nasen, selbst Bartformen, Köpfe mit verschiedenen Frisuren und Kopfbedeckungen, Gesichter in mannigfaltigen Verkürzungen von oben oder von unten gesehen, kurz alle Möglichkeiten, die nach der Tradition auf Bildern vorkommen können, sind sorgfältig wie in einem Lexikon registriert.

Mit besonderer Sorgfalt sind die Pflanzenstudien behandelt. Ganze Hefte sind dem Bambus, der Pflaumenblüte, dem Chrysanthemum und den Gräsern — den vier Lieblingsmotiven — gewidmet. Von den einzelnen Staubfäden und Blütenblättern bis zur üppigen Staude und dem fertig komponierten Bilde sind alle Zwischenstufen dargestellt. Wir sehen den Bambus, wie er in jungen Trieben hervorsprießt und wie er als Baum vom Sturm gepeitscht wird. Die Blumen sind einzeln, an Zweigen, in ganzen Stauden, auf Felsen und als Stillleben in Schwarz und Bunt gedruckt. Dann kommen Vögel, Schmetterlinge, Insekten, bald einzeln, bald in Verbindung mit Blumen. Und schließlich Bergformationen und fertig komponierte Landschaften. Es sind alle vorgezeichnete Einzelteile, die nur von geschickter Hand nachgeformt und zum Bilde zusammengesetzt zu werden brauchen. Es fehlen — soweit mein begrenztes Material erkennen läßt — die großen Tiere, wie Elefanten und Kamele, sowie die symbolischen Tiere, wie Phönixe und Tiger, dagegen sind Drachen vorhanden, die als Ornament überall verwendet werden. Die Darstellung erstreckte sich somit fast ausschließlich auf die Vorbilder der umgebenden Natur.

Diese Vorlagen entsprachen der erstarrten Konvention und sind für die letzten Jahrhunderte, in denen kein großes, bahnbrechendes Malgenie geboren wurde, das feststehende Gesetz. Jede Abweichung war verpönt. Die Bilder dieser Zeit sind im wesentlichen nichts weiter als mehr oder minder geschickte Zusammenstellungen von Einzelkopien. Alle Stricharten werden auswendig gelernt und nachgeformt.

Jede Jahreszeit, jede Pflanze hat ihre bestimmte Formation, und jede Abweichung von der Regel würde als unfein und unkünstlerisch verurteilt werden. Wir hatten gesehen, daß Tai Wenchin (S. 283) von der Akademie gewiesen wurde, weil er einen Angler in rotem Gewande gemalt hatte. Dieser akademische Zopf, der immerhin eine moralische Entschuldigung hatte, da das rote Kleid eine Art Rangabzeichen der hohen Beamten war — und wir doch auch keinen Angler in Generalsuniform malen würden —, war selbst auf Blumen und Gräser ausgedehnt. Alles wird in feste Regeln der Konvention gezwungen. Die Pflaumenblüte symbolisiert den Winter, die Päonien den Frühling, die Lotusblume den Sommer und das Chrysanthemum den Herbst.

Auch jeder Monat hat seine bestimmten Blumen, die in den einzelnen Gegenden des Reiches etwas abweichen. Auf einem gelackten Wandschirm [1]) sind z. B. folgende Pflanzen als Symbole der Monate abgemalt:

Januar:	Wilde Pflaumenblüten	— Prunus Mumei
Februar:	Pfirsichblüten	— Amygdalus persica
März:	Päonienbaum	— Paeonia Mutan
April:	Kirsche	— Prunus pseudocerasus
Mai:	Magnolie	— Magnolia Yulan
Juni:	Granatapfel	— Punica granatum
Juli:	Lotus	— Nebunbium speciosum
August:	Birnenblüte	— Pyrus spectabilis
September:	Malve	— Malva verticillata
Oktober:	Chrysanthemum	— Chrysanthemum indicum
November:	Gardenie	— Gardenia florida
Dezember:	Mohn	— Papaver somniferum.

Gewisse Tiere sind die ausschließlichen Begleiter von bestimmten Heiligen, und ebenso erhalten einzelne Blumen religiöse Bedeutung. Der Lotus ist die eigentliche Pflanze des Buddhismus, während der Taoismus die Kiefer, den Bambus und die Pflaume bevorzugt. Gleiche Gesetze gelten für die Farben der Kleider, für die Körperstellung bestimmter Personen, sowie für Barttracht und Augenbildung.

Kein frei schaffender Geist erfindet die Bilder, sondern ein geschickter Dekorateur und Techniker formt sie mit den alten Mitteln, die Chinas große Meister hinterlassen haben. Immer weniger Wert wird auf die Erfindung neuer Darstellungen gelegt. Das Festhalten alter Zeremonien bis zum gedankenlosen Aberglauben spiegelt sich auch in der Kunst wider. Die einst tiefempfundenen Darstellungen werden schablonenhaft und nüchtern wiederholt.

So sehen wir das alte Motiv einer Menschengruppe unter einem Kiefernbaume (Abb. 293) neu gemalt. Wie kräftig und ernst hatte Ma Yuan den Baum in die Fläche verteilt (Abb. 175, 176), und wie graziös war er in der Yuanzeit wiederholt (Abb. 225); in der Mingzeit wurde er zur geschmackvollen Dekoration im Raume umgestaltet (Abb. 251), und jetzt sind Baummotive nach Vorlagenbüchern zusammengestoppelt. Die Stämme wirken flach und ungraziös, und die Zweige hängen ohne Lebenskraft unnatürlich herab. Die Menschen verraten in der Gruppierung ein gutes Vorbild, aber wie schwach und charakterlos ist die Strichausführung; jede Tönung ist weggelassen, die Figuren kleben aufeinander. Der Vordergrund ist durch einige gleichgültige Steine angedeutet, während jede Landschaft und jede Luftstimmung und damit die eigentlichen Elemente, die ein

[1]) *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 111. — Abbildung s. Kapitel über Lack, Bd. II.

Abb. 293 Brettspieler unter einem Kiefernbaum, von Tsaü Tsang, Mitte des 17. Jahrhunderts (Aus: Miyoseki Zuroku Kanga, Bd. I) Text s. S. 321

lebendig wirkendes Bild ausmachen müssen, fehlen. Andere Figurenbilder zeigen fadendünne Linien, die in kleinlichem, unruhigem Durcheinander gezeichnet sind. Es fehlt die kräftige Individualisierung der Pinselstriche, und es fehlt der elegante, großzügige Schwung der kalligraphisch geschulten Hand.

Während die großen Figurenbilder, sowohl religiösen wie weltlichen Inhaltes, im allgemeinen dem Niveau der handwerksmäßigen Routine angehören, sind Bilder von Landschaften, Vögeln und Blumen auch in geschickterer Ausführung entstanden, die dem Stile der kleinlichen, luxuriösen Zeit entsprechen. Es sind keine großzügigen Werke geschaffen, aber (Abb. 294) die Arrangierung der einzelnen Teile ist geschmackvoll und die delikaten Tuschtöne zu einem weichen Akkorde harmonisch zusammengestimmt. Auch ist das Übereinander nicht zu störend, da eine gewisse Tiefenwirkung angestrebt ist.

Abb. 294 Landschaft im Frühling, leicht getönt, auf Seide, etwa 1,7 m zu 47 cm, von Liu Mei, unbekanntem Maler, vielleicht Ende Ming (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art Bd. XVI)

Die verschiedensten Techniken werden angewendet. Hatte Liu Mei in verlaufenden Flächen die Berge gemalt, so führen Tsang Hong (Abb. 295) in kleinen Strichelchen und Kan Shenghui (Abb. 296) mit kräftigem Pinselstrich die Berge aus. Reiche Theaterkulissen sind aufgebaut, die uns nur durch die subtile Ausführung interessieren können. Die Technik und Formation der Berge von Kan Shenghui entspricht ziemlich genau einem Yuan-

Abb. 296 „Vor dem Regen in den Bergen", Gebirgslandschaft, schwarzweiß auf Seide, 1,9 m zu 90 cm, von Kan Shenghui
(Aus: Nanshu Maigwayen)

Abb. 295 „Nebel in den Bergen vor dem Regen", schwarzweiß auf vergoldetem Papier, 1,4 m zu 43 cm, von Tsang Hong, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. a. S. 325

bilde (Abb. 227) von Yuchien. Aber trotz einer fast gleich guten Technik sehen wir deutlich den Unterschied von etwa vierhundert Jahren. Auf dem älteren Bilde hat der Vordergrund eine tiefe Landschaft, an deren Ende sich die Berge, am Fuße von Nebel eingehüllt, erheben.

Auf dem Mandschubilde teilt eine große, helle Wolke das Bild in zwei völlig selbständige Teile, und der Vordergrund ist wiederum durch den Bach in zwei weitere Teile aufgelöst. Die Berge treten nicht zurück, sondern erdrücken durch ihr tiefes Schwarz die waldige Landschaft. In den unwirtlichen Bergen ist ein Tempel eingezeichnet, der sowohl

Abb. 297 Bergvilla im Frühling, farbig, auf Seide, etwa 1,75 zu 1 m, von Wang Kien 1598—1677
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

in der Idee, als auch in der Linienführung stört und viel zu stark hervortritt. Alles Gute ist mit geschickter Hand dem alten Meister nachgebildet, nur das Eigene, die Zusammenstellung, hat das Vorbild nicht verbessert.

Abb. 298 „Ackerarbeit im Frühling bei Regen", schwarzweiß auf Papier, 1,44 m zu 55 cm, von Huang Pi, Mandschuzeit
(Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. S. 326

Abb. 299 Hahn und Henne unter dem Baum „Wudong", einer chinesischen Baumart mit wenig Blättern, in sehr hellen Farben auf Seide, 2,10 m zu 70 cm, von Li Szio, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Nanshu Maigwayen) — Text s. S. 326

Statt der leicht getönten Seide begegnet uns hier zum ersten Male ein vergoldetes Papier (Abb. 295) als Untergrund für die gestrichelte Zeichnung in Art einer europäischen Radierung. Das Neue und Wirkungsvolle wird in der Raffiniertheit der Effekte, nicht in der künstlerischen Auffassung gesucht.

Eine sehr delikate Arbeit (Abb. 297) ist die rein dekorative Landschaftskomposition von Wang Kien, der von 1598 bis 1677 lebte und Präfekt war.[1])

[1]) *Hirth*, Some Chinese painters of the present dynasty, 1905, S. 14, No. 9.

Er wird als geschickter Kopist von Meisterwerken aus der Sungzeit gerühmt und gilt als einer der besten Landschaftsmaler der Mandschuzeit. Jeder einzelne Teil des Bildchens ist flott ausgeführt, und die Feinheit der Pinselführung verbindet das Ganze harmonisch. Trotz der völligen Unmöglichkeit einer derartigen Landschaft ist nichts störend.

In einer anderen Technik ist ein Frühling (Abb. 298) von Huang Pi gemalt. Die Perspektive wirkt hier natürlicher, da sehr geschickt zwischen Vorder- und

Abb. 300 Pfirsichblüten und Vögel, von Sun Setchang, 1665
(Aus: Mioshi Zuroki Kanga, Heft 1)
Text s. S. 327

Mittelgrund ein Acker eingeschoben ist, dessen Wege die Tiefenwirkung hervorrufen. Ein Bauer pflügt mit dem Ochsen, während ein Mann unter dem Dach sitzt und mit einem Knaben plaudert.

In flottem Stil und breitem Pinselstrich ist ein Hühnerpaar unter einem in Europa kaum bekannten Baume „Wudong“ bei Wind (Abb. 299) gemalt. Die Bewegung der stets nur wenigen Blätter am dicken Stamme im Winde mit den zart verlaufenden Tönen ist fein empfunden, während die Vögel etwas plump und roh erscheinen.

Ein technisch vortrefflich ausgeführtes Bild von Sun Setchang aus dem Jahre 1665 zeigt einen kurios gestalteten Blütenzweig von Vögeln belebt (Abb. 300).

Abb. 301 Katze, Blumen und Felsen, farbig, etwa 1,5 m hoch, mit Inschrift: „Am Wintertag von Kanoto I, von Chen Chuan aus Wuhsing" = 1731 von Chin Nampin
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI) — Text s. S. 330, 331

Zur Füllung der Fläche ist noch der Blütenzweig einer anderen Pflanze hinzugefügt. Der zuerst wagrecht laufende Ast mit seinem scharf nach oben eingeknickten

Zweige füllt den Raum sehr malerisch, wenn auch der Wuchs etwas ungewöhnlich erscheint.

Naturalistischer Stil

Im 18. Jahrhundert entstand wahrscheinlich durch das Vorbild europäischer Malereien eine mehr naturalistische Richtung. Der dekorative Stil, die Techniken und die Malart blieben

Abb. 302 Ziegen, farbig, von Chin Nampin, etwa 1730 bis 1735
(Aus: Bijutso Gaho, Bd. V)
Text von Abb. 302 u. 303 s. S. 331

Abb. 303 Wilde Pferde im Herbst unter Bäumen, farbig auf Seide, etwa 1,60 m hoch, von Chin Nampin, etwa 1730–1735
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

Abb. 304 Kaninchen und Vögel im Baum, farbig, etwa 2,4 zu 1,4 m, von Chin Nampin, datiert 1737
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IX) — Text s. S. 331

unverändert, nur begann man statt ausschließlich nach den Vorlagenbüchern auch direkt nach der Natur zu malen. Diese begrenzte Befreiung von der Tradition und das Studium der Natur brachten es mit sich, daß die Haus- und Feldtiere, die in den Vorlagenbüchern nur selten enthalten waren, bevorzugt und die Bewegungen nach der Beobachtung in der freien Natur wesentlich abwechslungsreicher gestaltet wurden.

In Japan sind zahlreiche Bilder von dem Chinesen Chin Nampin erhalten, der

Abb. 305 Schwalben mit Weidenbaum und Pfauen am Wasser, zwei Seiten eines Wandschirmes, farbig, etwa 1 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1738
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII) — Text s. S. 331 u. 333

in China unbekannt ist. Er war von Beruf Kaufmann und siedelte etwa 1731 für drei Jahre nach Nagasaki über. Bald nach seiner Ankunft scheint er die Katze (Abb. 301) gemalt zu haben, da die Signatur das Jahr 1731 angibt. Er nennt sich selbst auf dem Bilde Chen Chuan aus Wuhsing in Chekiang; Chin Nampin war sein Künstlername. Es wird erzählt, daß er sehr zahlreiche Bestellungen bekam und viele Schüler hatte. Er soll seinen nicht unerheblichen Verdienst vor seiner Rückkehr nach China an die Armen in Japan verteilt haben.

Seine Werke sind in Japan sehr geschätzt und von großer Anregung für die Kunstentwicklung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gewesen. Das japanische

Urteil ist allerdings nicht immer maßgebend, wie wir wiederholt gesehen haben, und Anderson vermutet, daß er nur ein geschickter Kopist von alten chinesischen Bildern gewesen sei. Jedenfalls zeigen die Bilder einen naturalistischen Zug, der sie von dem Stile des 17. Jahrhunderts wesentlich unterscheidet. Die ihm zugeschriebenen, recht zahlreichen Bilder sind sehr verschieden, so daß nicht eine Hand für die Ausführung aller anzunehmen ist. Die meisten zeigen ein einheitliches, einfaches Motiv (Taf. XV), andere (Abb. 305—309) den dekorativen Stil der zusammengesetzten Komposition. Viele Bilder sind in äußerst lebendiger, fast europäischer Art gemalt (Abb. 302—304), während andere der alten Tradition folgen (Abb. 305). Doch gleichgültig, wer der Verfertiger ist und ob Originale oder Nachahmungen vorliegen, weist der Stil der Bilder manches auf, was in der chinesischen Kunst völlig neu ist.

In lebendiger Bewegung kommt eine Katze herbeigeschlichen (Abb. 301), während über ihr in etwas dekorativer Weise Blumen arrangiert sind. Fast europäisch wirken die Ziegen, Pferde und Kaninchen (Abb. 302—304), die in der freien Natur unter Bäumen in gut beobachteten Momentaufnahmen gezeichnet sind. Der Horizont ist tiefer gerückt und auf eine Hinterkulisse ist verzichtet bzw. diese so diskret angedeutet, daß sie kaum sichtbar ist. Der meist knorrige Baumschlag und die Landschaftsmotive sind der älteren Schule entnommen, aber die gemütliche Ziegenfamilie (Abb 302), die sich beschnuppernden Pferde (Abb. 303) und vor allem die aufhorchenden Kaninchen (Abb. 304) unter dem Pflaumenbaume in ihrer realistischen Auffassung lassen beinahe vergessen, daß es chinesische Bilder sind. Derartige Szenen gab es nicht in den Vorlagenbüchern, sie stammten nicht aus der Rüstkammer der alten Zeit. Das war frisch beobachtetes Leben in Feld und Wald.

Allerdings sind die Mittel des Vortrages rein chinesisch geblieben, und das Neue ist in den alten Rahmen eingefügt. Alle Formen sind weich und rund aufgelöst; die Rücken der Pferde zeigen Glanzlichter, und die Kaninchen sind von einer Seite wie von hellem Lichte umflossen. Als weitaus bestes Bild erscheint mir das mit den Kaninchen, während die anderen Tiere trotz der geschickten Gruppierung und der rea-

Abb. 306 Wilde Gänse und Pflaumenbaum, farbig, etwa 1,25 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1753
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV) — Text s. a. S. 333

Abb. 307 Pfau, Kraniche und Fasan, farbige Malereien auf sechsteiligem Wandschirm, von Chin Nampin in Nagasaki 1731—1735. — (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 331 u. 333

Abb. 308 Blumen, Schmetterlinge und Küchlein, farbige Malereien auf sechsteiligem Wandschirm, von Chin Nampin in Nagasaki, 1731—1735 — (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 331 u. 333

Abb. 309 Vögel auf Bäumen über fließendem Wasser, farbig, von Chin Nampin in Nagasaki, 1731—1735 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV) Text s. a. S. 331

listischen Bewegung recht unnatürlich und flüchtig in der Zeichnung der Körper sind. Gerade und steif stehen die Beine der Pferde, und wie aus Holz geschnitzt sieht das Damwild aus (Taf. XV). Komposition und Farben sind dagegen fein durchgeführt, aber wie verschieden ist der Baumschlag auf dem Kaninchenbild und auf den übrigen Bildern!

Ein Wandschirm (Abb. 305) mit Schwalben und Pfauen zeigt den alten chinesischen Dekorationsstil. Die Fläche ist geschmackvoll gefüllt, ein elegantes Kunstgewerbe. Bei genauerer Betrachtung erscheinen die Vögel ohne Leben und ohne Kraft; der Pfau könnte ebenso gut ausgestopft sein. Wiederum feiner in der Durchführung, aber ebenfalls in der Tradition der alten Schule, ist das Gänsebild (Abb. 306) gemalt. Auch hier sind die Blumen besser als die Vögel gelungen. Gefällige Dekorationen zeigen andere Wandschirme mit Vögeln und Blumen (Abb. 307—309). Die Pflanzenstauden finde ich auch hier wesentlich freier, geschickter im Aufbau und besser durchgearbeitet als die Tiere. Die großen Blumenbüsche haben etwas Belebtes und interessieren dadurch.

Im ganzen gibt sich Chin Nampin in den ihm zugeschriebenen Bildern nicht als ein großer, wohl aber als ein liebenswürdiger Künstler. Das Wesentliche dieser Schule liegt, wie es mir scheint, in der freieren Richtung, die es wagte, die geheiligten Traditionen zu durchbrechen und den Motivenschatz zu vermehren. Diese Kunst brachte keine Größe und Tiefe, aber größere Mannigfaltigkeit und verhinderte die völlige Erstarrung. Sicher ist Chin Nampin nicht der

Abb. 310 Katze und Schmetterling, im Museum of fine arts, Boston, gezeichnet: Koshomo, um 1770 (Originalaufnahme) — Text s. S. 334

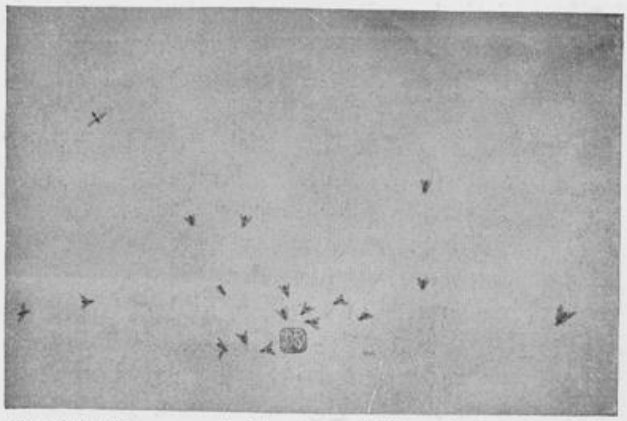


Abb. 311 Fliegen um ein Siegel, von Shibin, unbekanntem Maler (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)

Erfinder dieses Stiles, aber er trug ihn nach Japan, und seine Bilder sind uns erhalten.

Eine liebenswürdige Darstellung ist die nach einem Schmetterlinge schauende Katze (Abb. 310). Die Schrift gibt das malerische Gleichgewicht gegenüber dem dunklen, weichen Fell des Tieres. Auch hier fehlt der Hintergrund und die Stimmung; es ist ein Genrebild aus der Tierwelt.

Kurios und amüsant ist der Siegelabdruck, zu dem Fliegen krabbeln (Abb. 311). Die Verteilung der kleinen Tierchen auf der Fläche und die minutiöse Ausführung ist sehr hübsch, allerdings mehr ein Scherz als ein Bild. Die Japaner haben derartige Vorwürfe sehr delikat in Bronze und Lack ausgeführt, und es scheint fast, als wenn auch dieses Bildchen von japanischer Hand geschaffen wäre.

Auf vielen tausend Bildern werden alle Stile und Pinselführungen der vergangenen Zeiten kopiert oder zu neuen Bildern zusammenkomponiert, aber meist geist- und kraftlos, gekünstelte Technik statt Kunst. Auch die flotte Tuschskizze wird geübt (Abb. 312), die Zweige und Blätter sind abgeschnitten, und der Text gibt die Erklärung. Das Streben, die Natur direkt abzuformen, läßt diese Bilder ungeschickt und unruhig erscheinen. Zu diesem Stile, der doch eine Stilisierung in Schwarzweiß ist, gehört auch die Stilisierung der Formen und der Komposition. Es ist eine Nachahmung alter Zeiten, ohne den vornehmen Geist, der früher solche symbolische Poesien auszeichnete.

Abb. 312 Bananenblätter und Immergrün mit Beeren, farbig auf Seide, etwa 38 zu 52 cm, von San Shing, Mandschuzeit, seit 1644 — (Aus: Nanshu Maigwayen)

Verhältnismäßig ist in der modernsten Zeit ein gewisser Aufschwung der Kunst zu erkennen. Die Bilder werden in weichen Tönen und diskreten, meist hellen Farben gemalt, und das Streben, eine gewisse symbolische Stimmung zum Ausdruck zu bringen, ist bemerkbar (Abb. 313 *a* u. *b*). Vor allem ist die Arrangierung geschmackvoll. Unter der verstorbenen Kaiserin-Witwe Tzehsi sind zahlreiche Bilder an europäische Besucher verschenkt worden. Diese Sitte scheint 1898 aufgekommen zu sein, als am 16. Dezember zum ersten Male die Botschafterdamen der acht in Peking vertretenen Großstaaten von der Kaiserin empfangen wurden.

Abb. 313a Päonien

Abb. 313b Kiefernzweige

Farbige Malereien auf Seide, Geschenk an S. K. Hoheit, den Prinzen Rupprecht von Bayern von der 1909 verstorbenen Kaiserin-Witwe Tzehsi mit ihrem Stempel und Datum: in der mittleren Dekade des letzten Wintermonates

Die Päonien mit dem Gedicht:

Blumen, strahlend schön wie Edelsteine,
mit perlengleichem Tau benetzt,
umgeben uns wie eine Hülle aus
durchbrochner Seide und Brokat;
gemalt bringen sie uns den ewigen
Frühling und zaubern ein Himmelsbild herbei,
das sich in seinem glückverheißenden
Glanz mit den rosigen Wolken vermählt.

Von Chang Pohsi (dem Direktor des Unterrichtswesens) geschrieben.
(Originalaufnahme)

Daß die Kaiserin persönlich die Bilder gemalt hat, wie vielfach versichert wird, dürfte ausgeschlossen sein. Geschenke zu verehren ist eine alte, stets gepflegte Sitte in China, und es ist sicher sinnig und feinfühlig, wenn statt Schmuckstücken, die überall gekauft werden können und die auch sehr viel Geld kosten, liebenswürdige Produkte der nationalen Kunst verehrt werden. Das persönliche Moment wird durch den Aufdruck des kaiserlichen Siegels und durch die uns allerdings meist unverständliche symbolische Auswahl der Motive hinzugefügt. Aus ältester Zeit werden ebenfalls Kaiser und Priester als Maler genannt, die aber ihre Tätigkeit meist auf das „Augenstechen" beschränkten. Das Bild wurde von einem Maler gefertigt, und die berühmten Männer, unter deren Namen die Bilder bekannt wurden, machten einen Punkt in die Pupille und hauchten dadurch dem Bilde gleichsam erst das wahre Leben ein. Wir hatten schon die Sitte der Geschenke aus dem 12. Jahrhundert kennen gelernt, als der Kaiser Huitsung Falkenbilder an Stelle unserer Orden den Würdenträgern verlieh.

Ahnenbilder

Schon in der Hanzeit war die Mode bei den Vornehmen des Landes aufgekommen, die Porträts der Verstorbenen in der Gedächtnishalle aufzuhängen. Diese Sitte findet bis zur Neuzeit allgemeine Anwendung. Bei den feierlichen Begräbnisprozessionen wird das Bild des Verstorbenen in einer Sänfte mitgeführt und später in der Ahnenhalle aufgehängt.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß eine eigentliche Porträtmalerei im europäischen Sinne niemals in China die Rolle einer hohen Kunst erlangt hat.

Abb. 314 Porträt von vornehmer Frau in Staatskleidung, farbig, auf Seide, Ming- oder Mandschustil (Aus: Kollektion G.., Auktionskatalog, Paris 1904) Text s. S. 337

Abb. 315 Porträt von einem Mandarin in Staatskleidung, farbig, auf Seide, Ming- oder Mandschustil (Aus: Kollektion G.., Auktionskatalog, Paris 1904) Text s. S. 337

Es hängt das wohl mit den religiösen Vorstellungen zusammen. Die Individualität tritt zurück hinter dem kommunistischen Sinne. Der Lebende galt wenig, der Tote alles. Für die Wohnung der Lebenden blieb man beim leicht vergänglichen Holzbau, für die Toten errichtete man starke Grabhügel, die selbst der Räuber nicht zu berühren wagte. Der Körper war nur die unbedeutende Hülle des Geistes, der sich besser durch Gleichnisse und Symbole als im Porträt darstellen ließ.

Für die Totenbilder blieb, wie für alles, was mit der Ahnenverehrung zusammenhing, eine bestimmte Tradition maßgebend. Vielleicht ist es der alte Geist der Hanzeit von vor 2000 Jahren, der noch heute in diesen Formen lebt. Wir hatten den damaligen römischen Einfluß kennen gelernt (S. 90). In den koptischen Gräbern Ägyptens sind aus der römischen Kaiserzeit Totenporträts, die

auf den Mumienkästen befestigt waren, in prächtiger Erhaltung zahlreich uns überkommen. Alle sind von vorn gemalt mit geradem Blick in die Augen des Beschauers. Die gleiche Stellung ist bei den Köpfen der chinesischen Ahnenbilder vorgeschrieben. Da das Bestreben bestand, die Verstorbenen so schön und vornehm als möglich darzustellen, so wurden sie stets in voller Amtstracht oder in den kostbarsten Kleidern, in der steifen Stellung der Etikette, abgemalt. Ein anderer Ausdruck im Gesicht als der feierliche Ernst, eine freiere Stellung, eine andere Umgebung als den thronartigen Sessel und kostbare Stoffe würden allen Begriffen der Vornehmheit widersprochen haben. Diese Bilder sind daher sehr wertvolle Illustrationen für den Forscher von Stoffmustern, aber scheinen — soweit bisher Porträts bekannt geworden sind — nur einen geringen künstlerischen Wert zu besitzen.

Im Stile der späteren Mingzeit (Abb. 314, 315) ist alles sehr mühselig und liebevoll in bunten Farben zierlich ausgeführt, aber es fehlt so ziemlich alles, was das wahrhaft Künstlerische in der Malerei ausmacht.

Bildhauerei

Die Arbeiten der Bildhauerei zeigen den gleichen Entwicklungsgang wie die der Malerei. Die alten Formen erstarren zur Konvention. Statt den geistigen Ausdruck zu betonen, erhalten die Gesichter eine konventionelle Maske. Unsere Abbildungen (Abb. 316, 317) zeigen in bezug auf den Faltenwurf und die Stellung eine geschickte

Abb. 316 Kwanyin, Holzfigur in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)

Abb. 317 Kwanyin, Holzfigur in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)

a *b*

Abb. 318 Taoistische Götter, Patrone der Seeleute
a der vor Gefahr warnt,
b der günstigen Wind voraussagt
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)
Text s. S. 339

Abb. 319 Drei aus einer Serie von 18 Arhats, Holzfiguren, in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)
Text s. S. 339

Ausführung. Aber sicherlich sind es keine Figuren, deren Anblick erhebt oder beglückt. Es ist die gefällige Ausdrucksform eines Glaubens, der in gedankenlose Formeln sich verflüchtigt hat.

Mit dem zunehmenden Aberglauben, besonders bei dem Taoismus, wurden immer neue Typen geschaffen. An die Torwächter der Tangzeit (Abb. 124—126) erinnern die plumpen und grotesken Patrone der Seeleute (Abb. 318 *a* u. *b*). Die hoch flatternden Schleier sollen offenbar nicht nur andeuten, daß es Götter sind, sondern auch den Seewind markieren. Die taoistische Religion hatte ursprünglich keine Götterdarstellung; sie war aus rein theoretischen Betrachtungen und Gedanken ohne historische Grundlage entstanden. Aber die tiefsinnigen und philosophischen Worte waren der Masse unverständlich, und so mußte mit der zunehmenden

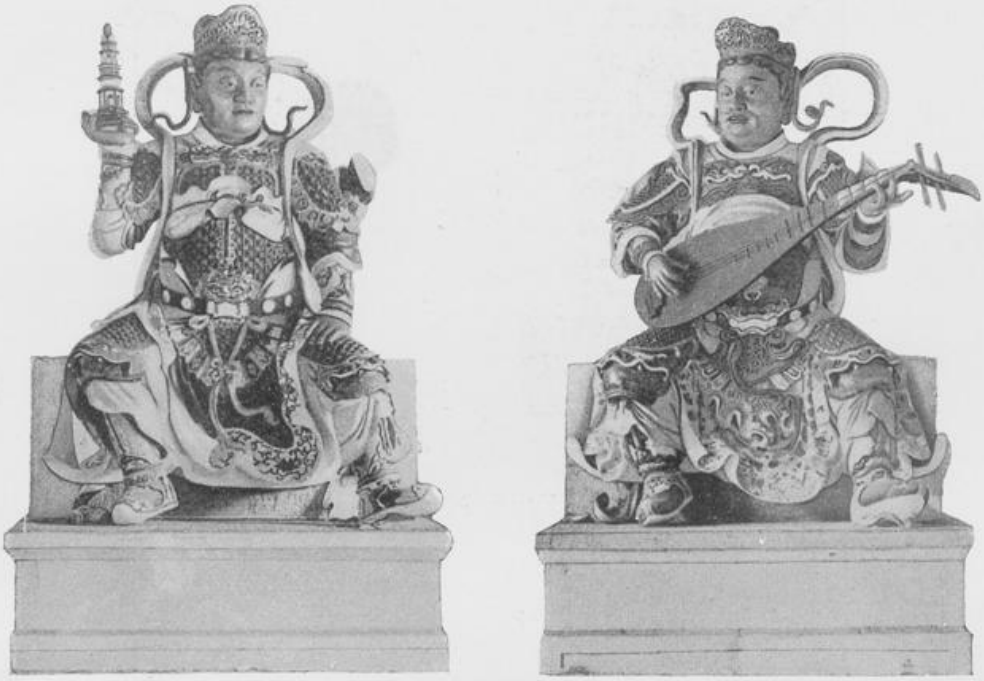


Abb. 320 Torhüter, Holzfiguren, bunt bemalt
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)

Verbreitung der Lehre auch eine Popularisierung stattfinden. Die oft mystischen Spekulationen Laotses wurden durch Zauberspuk und Aberglauben völlig überwuchert und schließlich in leere Formeln gepreßt.

Als man zur Anbetung für das Volk Göttergestalten herstellen mußte, da wurden die buddhistischen Bilder übernommen und durch äußerliche Zutaten etwas abgeändert. So sind auch die Schutzgötter des Taoismus für die Seeleute geschaffen. Einen künstlerischen Wert besitzen die Figuren nicht, aber sie sind interessant für die Darstellung. Die grotesken Gesichter erinnern an ganz ähnliche Masken in Japan und zeigen, daß auch für sie das Vorbild aus China kam.

Moderne Darstellungen der Schüler Buddhas (Abb. 319) haben einen etwas realistischen Zug. Der Faltenwurf ist nach der Natur beobachtet, die Gesichter sind individualisiert, und besonders die Stellung des linken Arhat mit dem spitzen Hut ist eine sehr lebendige Augenblicksbewegung. Recht geschickt in Ausdruck und Bewegung sind zwei Torhüter geschnitzt und bemalt (Abb. 320). Aber die kleinliche, unruhige Einzelausführung und die steife Drapierung des Schleiers und Gewandes zeigen die Hand des handwerks-

mäßigen Götterschnitzers. Ein Vergleich dieser spielerischen stereotypen Skulpturen mit den vornehmen Tangschnitzereien (Abb. 130) oder den kraftvollen Steinarbeiten zeigt besser als alle Worte, wie sehr der alte Geist zur manierierten Form erstarrt war.

Die tibetische Göttin, die „Grüne Tarâ" (Abb. 287), haben wir als schwarzrassige Frau des Königs Srongtsan Gampo von Tibet, der zuerst den

Abb. 321 Göttin „Weiße Tarâ" mit sieben Augen auf Händen, Füßen und als Symbol der Voraussagung auf der Stirn, Frau des Königs Srongtsan Gampo, der zuerst den Buddhismus in Tibet einführte und mit seinen Frauen als Götter verehrt wird, aus Lamatempel bei Peking nach Japan gebracht, tibetisch, um 1700
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IX)

Buddhismus eingeführt hatte und dann mit seinen zwei Frauen unter die Götter versetzt wurde, bereits kennen gelernt. Hier ist seine andere Frau, eine Tochter des Kaisers von China, die „Weiße Tarâ" (Abb. 321) abgebildet. Um die Begabungen anzudeuten, sind auf Händen, Füßen und der Stirn Augen angebracht. Das letztere soll ein Symbol der Voraussagung sein. Das Bild ist nüchtern und einfach und zeigt den typischen Stil in nicht ungeschickter Ausführung. Die Zahl der tibetischen Heiligenbilder zählt Millionen, in allen möglichen Materialien und Formaten. Sehr hübsch sind mitunter

kleine, kaum handgroße Tontäfelchen, in Reliefformen gepreßt. Die oft zierlichen Darstellungen zeigen den Mingstil der scharf herausmodellierten Einzelheiten in Schmuck und Attributen. Im allgemeinen ist es eine ordinäre Massenfabrikation als Nebenhandel der Mönche.

Zusammenfassung

Seit der Herrschaft der Mandschu hat sich der Erstarrungsprozeß der Kunst weiter ausgebildet. Mit den alten Mitteln werden oft in guter Technik komplizierte Theaterkulissen gemalt. Es entsteht im 18. Jahrhundert ein naturalistischer Stil, der in bezug auf die dargestellten Motive den engen Kreis der alten Tradition sprengt, aber nicht die Kraft hat, etwas wirklich Großes neu in der Kunst zu schaffen. Es bleibt eine oft liebenswürdige, aber stets unbedeutende Dekorationskunst.

Vielfach wird die Ansicht ausgesprochen, daß die europäische Kunst[1]) eine Umwälzung hervorrufen wird. Aber die Änderung der Gebetformeln schafft keinen neuen Glauben und die Änderung der Techniken keine neue Kunst. Eine Neubelebung der Kunst kann nicht durch Einführung neuer Formen und Techniken, sondern nur durch eine geistige Revolution von innen heraus geschaffen werden.

---

[1]) Die europäische Kunst ist in China nichts Neues und im 18. Jahrhundert sehr gepflegt worden. Eine ganze Reihe europäisierter Chinabilder sind im Museum of Natural History in New York.

Ergänzung

(Nach Fertigstellung des Satzes)

Zu Text S. 214. Bei einem kürzlichen Besuche von Amerika hatte ich Gelegenheit, die Originale im Museum of fine arts zu Boston (Abb. 162) zu besichtigen. Nach dem Studium der Photographien war ich zu der Überzeugung gekommen, daß die sichtbare Bildausführung frühestens der Mingzeit angehört, aber die „Komposition in ihrer reichen Abwechslung, die Charakterisierung der Köpfe, die Bewegung der Gruppen" eine Meisterhand aus älterer Zeit verrät. Diese Anschauung muß ich nach Kenntnisnahme der Originalgemälde dahin ergänzen, daß die Ausführung die Arbeit verschiedener Hände erkennen läßt. Alle Bilder sind stark übermalt und teilweise ergänzt. Diese Renovierung, die so umfangreich ist, daß sie oft einer neuen Malerei gleichkommt, ist sicher nicht früher als zur Mingzeit, vielleicht später, ausgeführt, während die zugrunde liegende, nur an einzelnen Nebenstellen erkennbare Originalmalerei, die auf den Photographien nicht erkennbar ist, älter sein muß und daher vielleicht der Sungzeit angehören kann.

Zu S. 204, Anm. 1. In der Sonderausstellung des K. Kunstgewerbemuseums zu Berlin vom Februar/März 1910 über „Orientalische Buchkunst" hat Professor Sarre (Katalog Nr. 171 und 172) eine Reihe von Photographien nach Federzeichnungen von Rembrandt nach indischen Miniaturen ausgestellt, denen teilweise Photographien ihrer indischen Vorlagen hinzugefügt sind.

Außer den schon oben (S. 204, Anm.) erwähnten Blättern „Kaiser Akbar", „Indischer Prinz zu Pferde" und „Timur auf dem Thron" hat Sarre noch weitere Federzeichnungen im British Museum gefunden, die einen einzelnen Inder, die zwei Inder und die einen Inder auf einem Thron sitzend mit neben ihm stehendem Diener darstellen. Besonders interessant ist die Nebeneinanderstellung eines indisch-islamitischen Bildes von mohammedanischen Sheikhs aus dem Museum für Völkerkunde in Berlin, einer Rembrandtschen Federzeichnung aus dem British Museum, auf denen das fremdländische Vorbild noch deutlich erkennbar ist, und einer künstlerischen, echt Rembrandtschen Umarbeitung der einzelnen Figuren und Stellungen zu der schönen Radierung (B. 29) „Abraham, die Engel bewirtend".

Zu S. 34, 11. Zeile: Lies „(Taf. IX, *C*)" statt „(Taf. IX, *c*)".

Zu S. 34, Anm. 1: Ergänze „Eckermann, Gespräche mit Goethe, 9. Aufl., 1909, S. 180".

Zu Taf. IX, *A* und *B*: Lies „Chien Shunchü" statt „Chien Shunchus".

Zu Taf. XI, *B*: Lies „Kamelien" statt „Camälien".

Zu S. 292, Anm. 1: Lies „Kosaka" statt „Kosaku".

Register

Die mit Stern * bezeichneten Zahlen geben die Nummern der Abbildungen an.

A

Adler, Synagoge 160*, 161*
Affen, Malerei 182*, 185* — Tonrelief 60
Ahnenkultus, ältester 16 — -bilder 336, 314*, 315* — Bronzezeit 23
Ainos 10—13 — Literatur 10 Anm. — Ornamentik 11 — Rassenmischung 11—13 — Töpferei 11
Ajanta, Höhlenmalerei 115
Alexander der Große 32, 43, 92 — -schlacht 36
Anderson 2, 179, 231, 273, 331
Andreae 34
Angler s. Fischer
Antithetische Gruppe s. Gegenüber
Araber s. Islam
Architektur, Bronzezeit 25
Arhat s. Buddhaschüler
Arisch s. Wikingermotiv, s. Germanen — Gesicht 148, 149, 108*, 109*, Taf. I*
Asoka, König 126
Ausgrabungen 7
Avalokitesvara s. Kwanyin
Axt, Kaisersymbol 23 — Krone 51

B

Bälz 10, 12
Bambus, Malerei 276, 277, 276*, 277*, 320, 321
Banane 312*
Bandornament 21, 5*, 41, 101
Barbarenvölker 15
Bärenfeste 12 — -füße 12, 13, 58, 45*—48*
Barin s. Ma Lin
Batchelor 10
Batik-Technik 94, 78*, 79*, 118
Baum, älteste Malerei 117, 78*, 79* — Einzelbaum 187, 146*, 147* — Steinrelief 29,* 50
Beile 13*
Berg — Deckel 60, 47* — Felsrelief 162 — Kultus 23, 60 — Malerei 187, 151*, 152* — s. Ornamentik — Tonrelief 60, 58*
Berliner Museum 2, 3, 204, 342
Bernsteinhandel 52, 53
Betz 133, 90*
Bijutsu Gaho 2, 112*, 173, 183*, 187*, 188*, 190*—194*, 196*, 204*—206*, 229*, 234*, 241*, 258*—260*, 262*, 264*, 266*, 274*, 275*, 280*, 281*, 291*, 302*, 307—309*, 311*, 321*
Bilder s. Malerei — -rolle 120, 121
Bildhauerei s. Buddhismus — älteste 78 — Figuren 68 — 8. Jahrhundert 138, 100*, 151, 111* — Tang 161—168, 120*—131*
Binyon 2, 115, 119, 80*, 120, 121, 154, 184, 212, 232, 257
Birnenblüte 321
Blochet 176, 256
Blumen, abgeschnitten 275, Taf. IX
Bogen — Bronzezeit 18 — -form 40 — -schießen (vom Pferde) 35, 41, 60, 47*, 52*, 55*, 62, 102 — Skythen 36
Bone 219
Boston, Museum 166, 162*, 214, 247*, 265*, 276*, 279*, 310*, 342
Boulger 16
Brandung s. Welle
British Museum 80—84*, 146*, 257
Bronze — Auffischen 2*, 3*, 70 — -blech 135 — Buddha 135, 94*, 95*, 142, 105*, 127*, 166, 285*—290* — -dolch s. Dolch — Einschmelzen 70, 95 — -Eisenzeit 31—42 — erster Guß 15 — -figuren 68, 75 — -geld 38 — Katalog s. Pokutulu — Kessel, Form 38 — -löwe 75 — -messer 38, 19*—21* — Opfergefäße 17, 2*, 3*, 18, 52, 77 — ornament 158, 119* — -spiegel s. Spiegel — -trommel 95—97, 76* — -vollguß 68, 135 — -Zeit 14—30
Brücke, Stein- 69, 71
Brunnen 27*, 56—58, 40*—43* — -vase 57
Buchner 40
Buckley 12
Buddha — Bronze 135, 94*, 95*, 136, 127*, 210, 285* — Eisen 167 — Gandhara 127, 128 — Holzfigur 130*, 167, 131*, 168, 291* — Malerei 132*, 169, 170, 140* — Marmor 166 — -schüler 147, 169, 202, 212, Taf. I*, III*, 214, 168*, 221, 233, 181*, 218*, 220*, 223*, 247*, 339, 319* — Steinreliefs 129, 85*—93*, 138, 128*, 129* — Ton 96*, 136, 97*
Buddhismus, allgemeiner 109 — Einführung 125—128 — Tibet 200 — Verfolgung 129, 167
Bücher, Verbrennung 70
Bügelvase, Entstehung 57, 42*
Burgess 127
Bushell 2, 1*, 46, 60, 91, 94, 102*, 162, 249, 321

C

Cakti 314, 289*, 290*
Carus 179
Chan Chungmu 203*, 248
Chang Kien, Reise 44, 54, 126
Chang Lu 285, 287, 250*, 251*
Chang Pingshan 267*, 304
Chang Shuitu 272*, 305
Chang Ssukung 219*, 263
Chao Chungmuh 277, 241*
Chao Lingjang Taf. IV*, 230
Chao Mengfu 184, 146*, 257
Chavannes 2, 12, 2*, 3*, 9*—11*, 26, 30, 35, 46, 47, 25*—32*, 52, 66, 71, 79, 80, 83, 84, 86, 88, 92, 77*, 103, 119, 121, 85*, 86*, 129, 88*, 89*, 120*—126*
Chichiang 214
Chien Shunchü (Hsüan) 264, Taf. IX*, XI*, 238*—240*, 273—276
Chihui 214
Chin Nampin 330—333, 301*—309*, Taf. XV*
Chiuying 295, 259*
Chochuboku s. Chungmuh
Cho Densu 211
Chosugo s. Chao Mengfu
Chou Chen 283, 245*, 246*, 284
Chou Ching 290, Taf. XIV*
Christentum 194—198, 153*—159*
Chrysanthemum 320, 321
Chûta Itô 129, 131
Collection G. 312, 283*—290*, 314*, 315*
Confucius s. Konfuzius
Conrady 77, 92 — älteste figürliche Kunst 78—89
Cordier 94
Courant 26

D

Dach — -bau 71, 72 — -figuren 72, 72* — geschwungen 59, 60 — Schindeln 25*, 71, — Ziegel 57, 40*—46*, 59, 72, 70*—75*, 73, 74
Dalai Lama 201
Dämonengesicht, Taf. I*, 148, 149, 108*, 109*
Damwild 144*, Taf. XV*
Dengyo 174
Deshayes 312
Devèria 94
Dharma 260, 215*, 216*
Diamantberge, Korea 133, 93*, 134
Dichtkunst 32—35 — Shiking 34, 223, 224 — Tangzeit 159, 160
Dodgson 205
Dolch — Bronzezeit 18, 29, 13*, 32 — Skythen 39
Drachen — -bedeutung 100, 101 — Bronzezeit 21, 7*, 22 — Dachfiguren 73 — erste Darstellung 39, 22*, 23*, 60, 71, 72, 101, 102 — -kopf 39, 41, 40*, 57, 64, 63*, 64*, 101 — -kopf mit Horn 39, 22*, 101 — Malerei 232, 180*, 223* — römisch 72, 72*, 102 — -schiff 75, 101 — Tongefäße 62, 47*—57*
Dreifuß s. Bronze — kaiserliche Insignien 18, 23 — neun Dreifüße 15, 17

E

Eber, Tonrelief 60, 47*, 52*, 55*, 62
Edelmetalle, Einlagen 65
Edelsteine — Bronzezeit 19 — Wertschätzung 12
Edkins 91
Eidechse 205*
Eisen — Buddha 167 — Einführung 31 — häufiger 52, 77 — Manstaaten 95 — Schmelzen 66
Elefanten — Bronzerelief 96 — Malerei 219*
Elfenbein 91
Engel 150, 113*
Enten, Ton 65 — Malerei 275*
Europa, Chinaforschung 1

F

Fabelfisch, Dach 72, 72*, 102
Fa Chang s. Muchi
Fächer 34
Fahnen, Bronzezeit 18
Falke 66, 79*, 248, 204*, Taf. X*
Faltenwurf, buddhistisch 145
Färben, Beginn 18 — Bild 226, 172*, Taf. V*, Taf. X*, Taf. XIII*, 250*, 273*
Fasan 143*, 183, Taf. XII*, 276
Favier 194, 153*—159*, 198
Felsrelief s. Relief
Figuren, Bronze- 75 — Gandharastil 137 — -malerei 122, 123 — Stein- 75
Fische 206*, 249, 207*, 309, 278*
Fischer 52, 75, 96, 210
Flagge, Drachen 101
Fliegen 311*, 334
Florenz 54
Flügel, Engel 151
Forke 26, 30, 68, 70, 71, 74, 97, 100, 103, 148, 151, 167
Foucher 127, 166
Foy 95, 97
Franke 35, 44, 126, 133, 93*, 316*—320*
Freer 3
Fresko s. Wandmalerei
Fries 16
Frosch, Bronze 97, 76*
Furtwängler 40, 41, 50
Fuß, Darstellung 136

G

Gaillard 194
Galopp, fliegender 50, 25*, 30*, 38*, 55, 48*—51*, 62, 162, 122*
Gama s. Hermiten
Gandhara, Kunst 127, 128, 161 — Ruinen 137 — -stil 136, 137
Gans 193*, 306*
Gardenie 321
Gauki s. Yen Hui
Gaupp 13
Gedichte s. Dichtkunst
Gegenüber, Ornament 24
Geld, arabisches 193 — Glocken 94, 95 — Messer- 38, 19*—21* — römisches 91, 192 — Trommeln 96

Gemse 58*, 63
Genrebild 264, 221*, 253*, 254*, 290, Taf. XIV*, 299
Geometrisch, Relief 96
Germanen, Bilder 41 — Ornament 41 — s. Wikingermotiv
Gesicht, arisch 148, 149, 108*, 109*, Taf. I* — Mongolen 122, 123 — Perser 148, Taf. I* — Turkistan 138, 99*
Geten 35
Gewand, buddhistisches 137, 146, 147 — Tatarenvorbild 35
Giles 2, 30, 77, 85, 118, 119, 124, 135, 177, 184, 212, 230, 231, 257, 269
Gillot, Katalog 233*
Glas — -fenster 71 — -handel 52, 91
Glaser 152
Glocken, Metallglöckchen 53, 146, Taf. I* — s. Geld
Goethe über chinesische Lyrik 34, 205, 207, 208, 222
Gold — -blech 52, 76 — -einlagen 65 — -figur 126
Gott, Bild 74, 98 — goldene Statue 126 — s. Buddha — s. Engel
Gowland 26
Grabbauten 27 — Bronzezeit 25 — -kammer 10*, 11*, 51 — Pyramiden 27, 9*, 10*, 11*, 12* — Shihuangti 69
Gräko s. Griechisch
Granatapfel 321
Gräser 320
Griechisch — -baktrisch 43, 54, 56 — -hellenistisch 51, 147 — -indisch 117, 127 — -römisch 68—93, 128, 131
Groddeck 207, 208
de Groot 87, 95
Große Mauer 69, 70
Grube 159
Grünwedel 2, 89, 91, 127, 137, 108*, 109*, 113*, 138*
Guimet-Museum 163*—167*, 215

H

Haartracht 148, 173, 319
Haenisch 114
Hallenbau 71
Handel, Bronzezeit 19
Handynastie 43—105 — -stil 65 — -zeit, Kaisergräber 26
Hankan 162, 182
Hase 262*
Haus — -bau 71, 72, 69*—72* — -urnen 74
Hausaltar 131*, 168
Havell 115, 117, 204
Heger 95
Hehn 163
Heine 222
Heikel 36
Hermiten 212*, 213*, 249*
Herodot 23
Hesiod 23
Hesse-Wartegg 27, 12*
Hiadynastie 15
Himmelspferde 49, 30*
Hippopotamus 22
Hirsch — Ornament 37, 14*—16* — Tonrelief 60, 47*, 52*, 55*
Hirth 2, 16, 19, 30, 37, 46, 54, 66, 70, 80, 91, 95, 124, 163, 177, 179, 184, 193, 211, 325
Hitchcock 10, 26
Hiungnu 44
Höhlen — Fels- 126, 129, 131, 90*, 91*, 120*, 121*, 124*, 125*, 126* — -gräber, Hanzeit 97, 98 — Manbarbaren 98
Hoksai 173, 270, 232*
Holm 195
Holzschnitzerei 130*, 131*, 168
Homer 23 — Bogen 40
Horiuji, Tempelschätze 145—148, Taf. I*, 106*, 107*, 114*—118*
Hsia Kuei 170*—174*, 226, 252, 211*
Hsie Ho 124, 179
Hsieh Chin 268*, 305
Hsü Hsi Taf. II*, 181, 141*, 182, 142*
Huachien 118
Huang Pi 298*, 326
Huangti 15, 16, 18
Huber 30
Hühner — Malerei 186*, 299* — Ton 65
Huitsung — Bilder 230, 204*, Taf. VI*, 248 — Katalog 14, 249
Hunde — stilisiert 31*, 51, 101 — Ton 65 — Tonrelief 60, 47*, 52*, 55* — Zucht 44
Hunnen 35

I

Impression 180 — s. Stimmungsmalerei
Indien, Buddhismus 126, 136 — Einfluß 88, 89, 115, 126, 89*, 130, 152, 112* — Handel 91 — Kunst 115, 126
Indoskythen 43, 44
Indra 265, 222*.
Ingen 301, 266*, 311, 282*
Inkrustieren, Metall 66
Inschrift, älteste Steine 16 — eingraviert in Bronze 17
Insekten, Malerei Taf. XI*, 240*, 276, 310*, 311* — Spiegelrelief 54, 38*
Islam 192, 193, 256
Ittoku 243, 196*

J

Jadetor 75
Jagd, Tonrelief 60—63, 52*—56*, 104, 78*
Jen Kangmin 221*
Jen Yuehshan 279, 242*
Jesuiten 197, 318
Jewish Encyclopædia 198
Jolles 24
Judentum 198—200, 160*, 161*

K

Kaiser — König-Priester 23
Kakei s. Hsia Kuei
Kalender — Bronzezeit 19
Kalligraphie s. Schrift
Kamelie 202*, Taf. XI*, 279*
Kan Shenghui 323, 296*
Kanda 10

Kaninchen 304*
Kankan s. Hankan
Kanzan 243, 196*
Karikatur 177, 138*, 215—217, 163*—167*, 264*, 299
Katze, Taf. VII*, 295, 261*, 275*, 301*, 331, 310*
Kavallerie, Einführung 35, 163
Khotan s. Turkistan
Kiefer 321, 175*, 176*, 225*, 251*, 293*, 313b*
Kinshihso 47
Kirsche 321
Kiuching 281, 243*
Klassiker 33
Kleinmalerei 152, 112*
Klementz 137
Kobo Daishi 131*, 132*, 174, 135*, 136*
Kochherde 59*—62*, 64 — -geschirr 64, 63*, 64*, 98
Koganei 10
Kokka 2, 137*, 101, 115*—118*, 127*, 128*, 129*, 173, Taf. II*, 187, Taf. III*, IV*, V*, 170*, 173*—178*, 231, 189*, 191*, 243, 197*, 200*, 201*, 202*, Taf. VI*, VII*, 209*, 211*, 213*, 214*, 216*, 219*, Taf. VIII*, IX*, 222*, 224*, 227*, 228*, 230*, Taf. X*, 237*, Taf. XI*, 240*, 242*, Taf. XIII*, XIV*, 255*, 263*, 267*, 278*, Taf. XV*
Köln — Joest-Rautenstrauch-Museum 76* — -ische Zeitung 97
Komik s. Karikatur
Konfuzius 33—35
Kopf s. Gesicht
Kopie 113, 219, 229, 274
Korin 270, 231*
Kosaka Hamada 118, 137, 145, 292
Kosen 205*
Krähe 239, 191*
Kranich 182*, 257*, 258*
Krauß 12
Krebs 188*, 278*
Kreta — Axt des Zeus 23 — Literatur 23
Kreuz s. Christentum
Krieg — Bronzezeit 18, 35, 163 — -führung 32 — -swagen 18
Krone, dreizackig 51, 31*
Ku Kaichih, Bildrolle 110, 119—124, 80*—84*
Kublai Khan 255
Kultur — Bronzezeit 15 — hohe 15 — -schichten 8, 10
Kunst — Bronzezeit 19—30 — Bronze-Eisenzeit 31—42 (Niedergang 31) — Dynastien 115, 117, 138 — -entwicklung 24, 57, 58, 74, 203 — -experten 114 — -geschichte 2, 7 — -gesetze 24, 124 — -gewerbe 319 — hohe 109—114, 319 — -kritik 111 — -literatur 1, 2, 124 — Mandschu 318—321, 341 — Mingstil 278, 297, 317 — Sungstil 206—209, 249 — Tangstil 138, 190 — -tradition 34, 113 — Yuanstil 256, 277
Kupfer — Bronzezeit 19 — -mine 17
Kwanon s. Kwanyin
Kwanyin 104*, 181, 162*, 221, 169*, 222, 182*, 217*, 310, 282*, 314, 291*, 316*, 317*

L

Lacoupérie 19 — babylonischer Einfluß 19 Messergeld 38
Lagrange 23, 51
Lamaismus 200, 201, 263
Lamprecht 3
Landschaft — älteste 123, 160, 134* 173 — römische 92
Lan Tienhsü 305, 270*
Lanze — Bronzezeit 18 — Eisen 77
Laotse 32
Laufer — Löwe 103 — Ornamentik 11 — naturalistischer Stil 24 (Anm.) — Steinreliefs 46, 47, 70 — Werk über Töpferei 1, 35, 45, 56—58, 60, 62—67, 40*—68*, 74, 104, 163
Le Coque 2, 91, 202
Legge 87
Leonardo da Vinci 205, 208
Liang Kai 240—243, 194*—196*
Libelle Taf. XI*
v. Lichtenberg 10, 25
Lii Chih 295, 261*
Lii Wunying 263*
Li Longmien (Kunglin) 211—222, 162* bis 167*, Taf. III*
Li Seta 271*
Li Ssuhsün 179, 184
Li Szio 326, 299*
Li Taipo 242, 194*, 243*, 281
Literatur — älteste Kunst 78—89, 124 — europäische Berichte 1, 2 — Konfuzius' Zeit 33—35 — Tangzeit 177, 178
Liti 246, 200*, 201*, 202*
Liu Chun 281, 244*
Liu Fu 255*, 292
Liu Liang 292, 256*
Lloyd 174
Lohan s. Buddhaschüler
Lolos 94
Lotus 141*, 181, Taf. II*, 187*, 238*, 239*, 275, 247*, 275*, 321
Louvre-Museum 22, 257
Löwe — buddhistisch 103*, 142, 166, 126*, 219*, 315, 292* — Entstehung der Form 103, 104, 105 — mykenisch 49 — römisch 75, 102 — Stein 75, 103 — Stil 24
Lübke-Semrau 3
Lyrik s. Dichtkunst

M

Mäander s. Ornamentik
Mac Ritchie 10
Magnolie 321
Maitreya 286*, 288*
Ma Kunghsien Taf. V*, 230
Malerei — Allgemeines 110, 118 — Beginn der 71, 77—90 — Bücher 2 — Originale 89, 112, 113, 211, 219 — Signierung 113, 210 — Tradition 113, 240, 320
Ma Lin 269, 270, 229*, 230*, Taf. X*
Malve 321

Manbarbaren 35, 94—99 — Froschkultus 97, 76*
Mandschuzeit 318—341, 293*—321* — Ahnenbilder 336, 337, 314*, 315* — Bildhauerei 337—341, 316*—320*
Manichäismus 202
Männer, Statuen 68
Mao Yih 250, 208*, Taf. VII*
Marco s. Polo
Marmor — -figur 166 — -treppen 71
Mau Potao 244, 199*
Ma Yuan 227—229, Taf. V*, 175*, 176*
Men Wukwan 244, 198*
Mensch — Bronzerelief 96 — erste Darstellung, Steinrelief 46 — Figuren 77 — Malerei 60, 90, 124 — Stein 75
Messergeld 38, 19*—21*
Metallspiegel s. Spiegel
Meyer 95
Miautze 94
Migeon 256
Milne 10
Mingzeit — (Periode 1368—1500) 278—297, 242*—262* — (Periode 1500—1644) 298—317, 263*—292* — Pflanzen, Tiere 308—311, 275*—281* — religiöse Kunst 311—317, 282*—292*, 342
Mischstil, mittelasiatischer 46—67, 56, 117
Miyoseki Zuroku Kanga 2, 293*, 300*
Moderne Kunst 335
Moeki s. Mao Yih
Mohammedaner s. Islam
Mohn 321
Mokkei s. Muchi
Mongolen — Christen 196 — -zeit 255—277, 212*—241*
Morgan 3
Morse 10, 12
Mosso 23
Muchi Taf. III*, 231—240, 177*—193*
Mühle — tönerne 64, 65, 65*—67* — Wasser- 74
Müller 23, 49, 52
Munro 10, 26
Münsterberg — Japanische Kunstgeschichte 10, 12, 5*—7*, 21, 25, 49, 50, 33*—36*, 55, 63, 71, 73, 95, 97, 98, 99, 104, 105, 121, 127, 135, 145, 155, 163, 187, 211, 216, 217, 230 — westasiatische Einflüsse 21, 36 — Influences occidentales 36, 149
Münze s. Geld
Musik — Bronzezeit 19, 109, 110, 78*
Muwang 30
Mykenä — älteste Zeit 11 — Architektur 25 — Dolch 48, 102 — Galopp 55, 62, 47*—57* Kleinkunst 27 — Relief 49 — Stil 20—30 — Wolkenmuster 21, 8*

N

Nackter Körper 164
Nanshu Maigwayen 2, 270*, 271*, 295*, 296*, 298*, 299*, 312*
Naturalistischer Stil 328—335
Naturverehrung 135, 160
Nestorianer 195, 196
Nimbus, blattförmig 136, 145 — rund, indisch 136
Nomaden s. Barbaren
NördlicheMalschule183,184,187,268,225*,278
Nordwei, Dynastie 129, 141

O

Observatorium s. Sternwarte
Ochsen — -karren 18 — Malerei 200*, 246, 201* — mykenische 24 — Ornament 22 — Pflugtier 20
Oi s. Wang Wei
Okakura 124, 125, 128
Oldenberg 85, 89
Ollone 91*, 92*, 133
Open Court 195
Opfer — -gefäße 16, 17, 20, 4*—8*, 23, 32 — Gegenüber 24 — Tierfiguren 22, 13*, 29
Original 89, 112, 113, 211
Ornamentik — Augen 21, 22, 96 — Band 5*, 6*, 28*, 101 — Berg 60, 55*—57*, 63, 58* — Bronzezeit 15 — chinesisch-buddhistische 156, 158, 115*—118* — Drachen 21, 7*, 22, 39, 41, 22*—24*, 101 — Entwicklung 24 — Flammen 312, 284* — Gegenüber 24 — geometrische 21, 96 — Hund 51, 31* — Krone 51, 31* — Mäander 21, 5*—8* — Man 96, 97 — Menschen 21 — mykenische 20—30 — Phönix 22, 74 — Pflanzen 18, 21 — Ranken 56, 37*—39* — Reptilien 22 — römische (griechische) 91, 87*, 131, 155, 114*, 315, 292* — Schlange 29, 13 i* — Schuppen 21 — Spirale 11, 21, 22, 96, 104 — Steinrelief 55 — Steinzeit 11 — Symbole 22 — Tiere 21, 5*—7*, 22, 60, 53*—57*, 80, 96 — Trauben 54—56, 39* — Trommel 96 — „Vielfraß“ 22 — Vögel 18, 22 — Wellen 60 — Wolken 21, 8*, 141, 311, 312, 283*, 285* — Zacken 21, 29, 13*

P

Pakua 33
Palast — erster Kaiserbau 18 — Han- 68, 70, 71, 76
Paléologue 2, 46
Panschen Lama 201
Pantomime 89
Päonie 321, 313a*
Papagei 275*
Papier, vergoldet 325
Pauken s. Trommeln
Peking, Konfuziustempel 16, 1*
Perle 53
Persien — chinesischer Einfluß 176, 192, 255, 256 — Einfluß 185, 144*
Perspektive — Gesetze 153—155 — Ost und West 154 — Vogel- 123, 152, 113*, 210, 279
Perücke 149, s. Haartracht
Peytel, Sammlung 292*
Pfau 276*, 305*
Pferde — Bronze 95 — Felsrelief 162 — Malerei 77, 182, 277, 241*, 303* — Schimmel 34 — -zucht 44, 164
Pfirsich 321, 300*
Pflanzen, Spiegel 54, 37*—39*, 56

Pflanzenblätter, bemalte 301, 266*
Pflaumenbaum 236*, Taf. XIII*, 255*, 292, 260*, 320, 321, 306* — Symbolik 292, 321
Philosophie, Blüte 32—35
Phönix s. Ornamentik — Bronzezeit 22 — -darstellung 103, 77*, 78*, 256* — Hanzeit 74
Plinius 91
Poesie 32
Pokutulu, Katalog 14, 4—8*, 41, 33*—36*, 58 — Schreibweise 4
Polo, Marco — Falken 66 — Juden 199 — Löwen 105 — Reise 196, 202, 256
Porträt, Allgemeines 117 — Hanzeit 71, 77, 90 — Ku Kaichih 119 — Malerei 110*, 151, 111*, 174, 135*, 136*, 175, 137*, 222, Taf. IV*, 260, 215*, 216*, Taf. VIII*, Taf. IX*, 336, 314*, 315* — Turkistan 138
Price, Island of Amoy 316*, 317*, 318*, 319*, 320*

R

Radlof 163
Rakan s. Buddhaschüler
Rasselinstrument 38, 17*, 18*
Rassen 147
Ratten 237*
Reichel, Antithetische Gruppe 24 — Mykenischer Stil 21, 8*
Reiher 142*, 203*, 248, 236*
Reinach 36, 14*, 15*, 22*, 39, 40, 41, 62, 104 — Galopp 55, 104
Reinaud 193
Reinecke 4*, 37, 17*—21*
Reitzenstein 38
Reliefs, buddhistische 127, 129, 85*—93*, 314, 292* — Fels- 141, 102*, 103*, 161, 124*, 125*, 126*, 164 — Grabmal Kaiser Taitsongs 162, 122*, 123* — Manbarbaren 98 — Stein- 2, 18, 46 — Wu-Steine 2*, 3*, 46, 25*—32*
Reliquienbehälter 155—158, 114*—118*
Rembrandt 204, 205, 208, 342
Rhinozeroshorn 91
Rhythmus 124 — Schrift 209
Richthofen 19 — Pflugtier 20
Rikuhozan 280*, 281*
Ririomin s. Li Longmien
Riurio s. Liu Liang
Rom, Dach 72, 70*—72* — Delphine 72, 73, 72* — direkter Verkehr 91 — Einfluß 68, 90—92, 115, 125, 137, 191, 336, 337 — Figuren 73, 77, 97*, 137 — Handel 52, 71, 91 — Löwe 75 — Malerei 90, 125 Mosaik 92 — Münzen 91 — Ornamente 91 — Palast 71, 75—77 — Siegel 137, 98*
Rosthorn 87
Rostowzew 76
Rückert 223
Rupprecht von Bayern 147*, 148*, 149*, 150*, 313*
Ryokai s. Liang Kai
Ryosen 265, 223*
Ryoteishin 275*, 308
Ryuzu Torii 94, 118

S

Sanedui s. Yamantaka
Sarg, Holz 99 — Ton 98
Sarre 204, 255, 342
Satow 26
Sattel, Darstellung 162, 122*, 123* — Einführung 35
Schaf 64, 65*
Schall 197, 318
Schenke 10
Schindel s. Dach
Schlachtordnung, Bronzezeit 18
Schlangen, Bronze 13i*, 71 — Tonrelief 60
Schlegel 10, 196
Schleier 150, 113*, 114*, 133*
Schliemann 50
Schloß s. Palast
Schmeltz 95
Schrader 67
Schrift, Einfluß 209 — Schreibweise 4 — -zeichen 90
Schuchardt 58
Schurtz 11
Schwalbe 275*, 305*
Schwarzweiß, Malerei 209
Schwein, tönern 57, 44*, 65
Schwerter, Bronze 18, 29, 13* — Eisen 30, 31, 77, 98
See 75
Seemöve 277*
Seidlitz 184
Seiichi Taki 123, 181, 187, 151*, 152*
Seishin Kokkan 13*, 37*—39*, 119*
Selected relics of Japanese art 2 — s. Tajima
Semrau-Lübke 3
Sen Shunkyo s. Chien Shunchü
Sennin s. Hermiten
Shangdynastie 15
Shangti, Gott 23
Shihuangti 43, 68 — Bücherverbrennung 70 — Grab 69 — Türkenbilder 66 — Wall 69, 70
Shiking 34, 223, 224
Sibirien, Rassen 10
Siebold 10
Siegel, Griff 58 — römisch 137, 98* — Stein 12
Sigiri, Höhlenmalerei 115
Signieren 113, 210, 221
Silber — -blech 76 — -einlagen 65
Sitz 136
Siwangmu 30
Skythen 35 — Bogen 40 — Dolch 39 — Drachen 22*, 101 — Einfluß 36—41 — Jagd 102 — Messer 38, 19*—21* — Tierkopf 101, 13*, 158, 119* — Tiger 102
Smith 205
Speicher, Löwen 102 — Töpferei 58, 44*—46*
Spiegel, runde 37 — Hanrelief 54—56, 37* bis 39*
Spiralen s. Ornamentik
Stadtbau 70, 71
Steigbügel, Darstellung 162, 122*, 123*, 163 — Einführung 35

Stein, Aurel 67, 96*—98*, 137, 99*, 148, 110*
Stein — s. Ainos — -bock 58* — -brücke 69 — -figuren 75 — -höhlen 98 — -ornament 12 — -pyramiden s. Grabbauten, 26, 27, 9*, 10*, 11* — -relief s. Relief — -säule 138, 101* — Schmuck 12 — -siegel 12 — -tafel des Yü 114 — -trommeln 1* — -zeit 10—13 — -zepter 12
Steppenvölker, 5.—3. Jahrhundert 35
Sternwarte, Bronzezeit 19 — Instrumente 197, 318
Stiefel 35, 138
Stierkopf, Becher 41
Stilleben 240*, 281*, 300*
Stimmungsmalerei 160, 190, 208, 225, 254
Strohfiguren 78
Stufenpyramide 9*
Stuhl 67, 136
Südlicher Stil 94—99 — Malschule 183, 184, 187, 269, 227*, 228*, 278
Sun Kuntseh 266, 224*, 225*
Sun Setchang 327, 300*
Sungzeit 204—254, 162*—211* — Figurenmalerei 210—222, 162*—169*, Taf. III*, IV* — Höhepunkt der Kunst 204—210 — Landschaften 222—245, 179*—199*, Taf. III*, IV* — Tiere und Pflanzen 245 bis 253, 200*—211*
Synagoge 199, 200, 160*, 161*

T

Ta Hsien 287, 252*
Tai Wenchin 283, Taf. XIII*, 321
Taichin 284, 285, 248*
Taishanberg 319
Tajima, Korin School 231*
Tajima, Selected relics of Japanese art 64, 94*, 95*, 100*, 104*, 105*, 144, 106*, 107*, 155, 114*, 130*, 132*—134*, 173, 135*—137*, 139*—141*, 181, 142*, 182, 216, 168*, 169*, 171*, 172*, 179*—182*, Taf. IV*, V*, 230, 184*—186*, 191*, 198*—201*, 203*, 210*—212*, 215*, 217*, 218*, 220*, 221*, 223*—226*, 228*, 235*, 236*, 273, 238*, 239*, Taf. XII*, 243*, 281, 244*—246*, 248*—252*, 256*—258*, 268*—270*, 272*, 273*, 308, 277*, 294*, 297*, 301*, 303*—306*
Tamamushi s. Reliquienbehälter
Tang — Bildhauerei 161—168, 120*—131* — Malerei 169—190, 132*—142*, Taf. II*, 143*—152* — -Zeit 159—190
Tang Chin (Yin) 283, Taf. XIII*
Taoismus 33, 339, 318*
Tarâ, Kaiserin 200, 287*, 321*, 340
Tataren, Einfluß 35
Taube — Bronze 158, 119* — Malerei 189*, 192*
Tei Sekino 52, 75, 103
Tekkai s. Hermiten
Tempel — Bronzezeit 25 — erster Bau 18
Thomsen 176
Thsindynastie 43
Thsingdynastie s. Mandschu
Tibet, Kulturbilder 314, 285*—290*, 321*
Tiere, -bilder 66 — Bronzerelief 54—56, 37*—39*, 96 — -fabeln 217, 163*—167* — -figuren 77, 79 — Griffe 60, 52*—57* — s. Ornamentik — Stein 75 — Steinrelief 46
Tiger — Bedeutung 102 — -formen 102, 103 — Malereien 231, 177*—179* — Tonrelief 60, 62, 47*—57*, 101
Tische 67
Toba 216
Tomo (Tamo) 194
Töpferei — Bronzezeit 28 — Hanzeit 2, 40*—67* — Manbarbaren 98 — Mischstil 56—65, 40*—67* — Steinzeit: Tontäfelchen 12
Tor — Hanzeit 74 — -hüter (Holz) 320* -hüter (Relief) 131, 88*, 164, 124*—126*
Tori, Bildhauer 144, 105*
Toten — -beigaben 65, 72, 69*—71*, 74, 98 — -kammer s. Grabbauten — -särge 98
Toyei Shoku 2, 78*, 79*, 173, 143*—145*
Tradition 113, 240, 319
Traubenornament 54—56, 39*
Tribut 44
Trommeln — aus Stein 16, 1* — Bronze 95—97, 76*
Tsang Hong 323, 295*
Tsaopa 182
Tsaü Tsang 321, 293*
Tsongkhaba 201
Tsuweng 244, 197*
Tsz'Ch'wang 271, 234*
Tuling Neishih 253*
Türken — Bogenschießen 41 — Darstellung 66, 68* — Einfluß 65—67, 89 — Falkenjagd 66 — Metalle 66 — Stühle 67 — Tiger 103 — Tische 67 — Zodiakus 66
Turkistan 2 — Kunst 137, 138, 142 — Wandmalerei 151, 110*, 177, 138*

U

Uiguren — Ainosrasse 10 — Bekehrung 196

V

Vaisravana 99*, 100*
Vasen, Bügel 57, 42* — -zylinder 58—63, 47*, 48*
Veith 257
Verbiest 197, 318
Verkürzung, Malerei 182
Vogel, s. Ornamentik — -kopf 37 — -malerei 77, 118, Taf. II*, 189*, 190*, Taf. VI*, 259*, 260*, 275*, 280*, 300*, 304*, s. Ente, Falke, Fasan, Gans, Hühner, Krähe, Kranich, Papagei, Pfau, Phönix, Reiher, Schwalbe, Seemöve, Taube, Wachteln — -perspektive s. Perspektive — Spiegelrelief 54, 37*—39*

W

Wachteln Taf. X*
Waffen, Bronze-Eisenzeit 32, 23*, 24*, s. Dolch — s. Schwert — Bronzezeit 28, 13*
Wagen s. Kriegswagen
Wan Kuochen 277*

Wandmalerei, Indien 115, 117, 146—7. Jahrh. 145—151, 106*—109*, 113*, Taf. I* — um 8. Jahrh. 151, 110*, 152, 118*, 133*, 173, 176 — moderne 319
Wang Chao 294, 257*
Wang Joshui, Taf. XI*, Taf. XII*, 276
Wang Kien 297*, 325
Wang Mien 271, 235*
Wang Wei 184—187, 190, 146*, 205, 212
Wassermühle s. Mühle
Watteau 205
Weben — Beginn 18
Wegener 72*, 254*
Weiße Pferde 126 — Elefanten 126
Wellen s. Ornament — -bild 214*, 260, 223*, 230*—233*, 265*
Weltverkehr 191
Wencheng 258*
Wiennkoff 10
Wikinger, Motiv 41, 51
Williams 195
Winnefeld 76
Woermann 3, 283
Wolken — -band (s. Ornamentik) 21, 28*, 285 — -motive 311 — -muster 21, 8*
Wudong, Baum 326, 299*
Wuling, Barbarensitten 35.
Wuti, Kaiser 44
Wu Ishen 273*
Wu-Steine s. Relief
Wu Tan 269*, 305
Wu Taotze 24, 178—181, 139*, 140*, 205.
Wylie 195, 276

Y

Yakushitempel, Fresko 133*
Yamantaka 314, 289*, 290*
Yang und Yin 33
Yen Hui 257—260, 212*—214*
Yen Lipen 178
Yen Tzuping 250, 209*
Yuan s. Mongolen
Yüchien 227*, 269
Yuechi 35, 43, 44
Yule s. Polo 198, 199, 256

Z

Zahlen, Symbolik 230, 231
Zeller 118
Zepter, Steinzeit 12
Ziegelsteine 18 — s. Dach
Ziegen 302*
Zodiakus 66
Zoffany 205
Zopf 319

Im gleichen Verlage ist erschienen:

LÜBKE-SEMRAU-HAACK:

Grundriß der Kunstgeschichte

Fünf Bände in blau Ganzleinen gebunden mit Titel in Goldpressung u. Goldschnitt

Diese Kunstgeschichte erschien zuerst im Jahre 1860 und hat mit jeder der vielen inzwischen herausgekommenen Auflagen wichtige Verbesserungen erfahren. — In der jetzigen Bearbeitung sind alle neueren Forschungen berücksichtigt und in Wort und Bild zum Ausdruck gebracht, so daß von dem Werke mit Recht gesagt werden darf:

Zusammen 2500 Seiten Lexikon 8° mit über 2350 Abbildungen im Text und 65 hochfeinen Kunstbeilagen.

Preis des ganzen Werkes M. 48.—. Die Bände sind auch einzeln käuflich.
Sorgfältige Druckausstattung.
.. Vorzügliche Abbildungen. ..
.. .. Holzfreies Papier. .. ..

Es steht auf der Höhe der Zeit.

I. Band: **Die Kunst des Altertums.** Von Prof. Dr. MAX SEMRAU. 14. Auflage. Mit 572 Textabbildungen und 13 Kunstbeilagen . . . . . M. 8.—

II. Band: **Die Kunst des Mittelalters.** Von Prof. Dr. MAX SEMRAU. 14. Auflage. Mit 520 Textabbildungen und 10 Kunstbeilagen . . . . . M. 8.—

III. Band: **Die Kunst der Renaissance in Italien und im Norden.** Von Prof. Dr. MAX SEMRAU. 13. Auflage. Mit 488 Textabbildungen und 8 Kunstbeilagen . . . . . M. 12.—

IV. Band: **Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko.** Von Prof. Dr. MAX SEMRAU. 13. Aufl. Mit 385 Textabbildungen und 7 Kunstbeilagen. M. 10.—

V. Band: **Die Kunst des 19. Jahrhunderts.** Von Prof. Dr. FRIEDRICH HAACK. 14. Auflage. Mit 394 Textabbildungen und 27 Kunstbeilagen . . M. 10.—

Hiervon besteht eine Sonder-Ausgabe in rotem Geschenkband nach einem Entwurf von Prof. Paul Lang in Stuttgart zum Preise von M. 10.—

Einige Urteile über die Kunstgeschichte:

„Wundervoll wird der Leser in die Kunst der einzelnen Kulturvölker eingeführt, mit einer wohl nirgends anders gefundenen Klarheit des Gedankengangs kennzeichnet die überall feinsinnige Schilderung die geistigen Eigenschaften und Interessen der verschiedensten Epochen." *Kunsthalle Berlin.*

„Kein anderes Werk hat wie Lübkes Kunstgeschichte dazu beigetragen, in den letzten vier Jahrzehnten den Sinn für die Kunst in den breiten Massen des Volkes zu wecken und auszubilden . . . Mit großem Geschick haben die Verfasser das gewaltige Material verwertet, und man hat immer den Eindruck, daß sie in die Tiefe drangen und des ganzen Stoffes Meister sind. Ein hoher Vorzug des ganzen Werkes ist die überquellende Fülle charakteristischer und technisch wohlgelungener Reproduktionen." *Deutscher Hausschatz.*

„Unter den zahlreichen Büchern, die sich bestreben, die deutsche Familie und vor allem die deutsche Jugend in das Studium der Kunstgeschichte und damit in das Verständnis der Kunstwerke einzuführen, verdient nach meinem Dafürhalten den ersten Platz die Neubearbeitung des bekannten ‚Grundrisses' von Wilh. Lübke." *Der Türmer.*

OO Zu beziehen durch alle Buchhandlungen OO

GESCHICHTE DER RENAISSANCE IN ITALIEN

Von JACOB BURCKHARDT. Vierte Auflage. Bearbeitet von Prof. Dr. HOLTZINGER. Mit 310 Abbildungen. Geheftet M. 12.—, gebunden M. 15.—

„Mit ebenso korrekter als vielseitiger Gelehrsamkeit verbindet Burckhardt das empfänglichste und auf das feinste ausgebildete Auge für die Kunst. ... In raschen, treffenden Zügen schildert er die Anfänge der Renaissance-Baukunst in Italien, führt uns dann auf ihren Höhepunkt empor, von wo er auf den Verfall der Renaissance und die Entstehung des Barock hindeutet." *Presse.*

GESCHICHTE DES BAROCK IN SPANIEN

Von OTTO SCHUBERT. Mit 292 Abbildungen im Text und 1 Doppeltafel. Geheftet M. 25.—, in Halbfranz gebunden M. 28.—

Der Verfasser dieses Werkes hat Spanien wiederholt bereist; er hat die großartigen Bauten des Landes nicht nur genau studiert, sondern auch aufgemessen und bildlich dargestellt. Schubert hat hierin eine Riesenarbeit geleistet und zugleich ein gewaltiges Material der Kunstgeschichte eingereiht. Nach dem Urteil eines hervorragenden Kunstgelehrten ist seit Jahrzehnten keine so überraschende Erscheinung zu verzeichnen gewesen, wie das vorliegende Werk.

EISENBAUTEN, IHRE GESCHICHTE UND ÄSTHETIK

Von Dr. ALFRED GOTTH. MEYER, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule in Charlottenburg. Nach des Verfassers Tode zu Ende geführt von WILHELM FREIHERR V. TETTAU. Mit 93 Abbildungen im Text und 27 Tafeln in Tonätzung. Geh. M. 15.—, geb. M. 16.—

„In diesem herrlich ausgestatteten Buche haben wir ein Werk vor uns, wie wir noch keins in der technischen Literatur besitzen. Es ist der erste Versuch einer Betrachtung des 19. Jahrhunderts in der Stilgeschichte. Die stilbildenden und stilhemmenden Kräfte des Eisens werden an typischen Großkonstruktionen so eindringlich aufgezeigt, daß es sonderbar zugehen müßte, wenn aus diesem Buche, einem Muster moderner Kulturgeschichtsbeschreibung, nicht ein frischer, kunstfröhlicher Zug in die Reihen der Bauingenieure wehen sollte. An ihren Werken werden wir's erkennen, daß sie sich auf ihr Künstlertum besonnen haben, wenn sie Eisen, Maschinen, Licht und Feuer in den Dienst des Schönen stellen." *Industrieller Anzeiger.*

VOLKSTÜMLICHE KUNST AUS SCHWABEN

Im Auftrag der Kgl. württ. Zentralstelle für Gewerbe und Handel herausgegeben von Direktor PAUL SCHMOHL, Vorstand der Beratungsstelle für das Baugewerbe, unter Mitwirkung von Prof. Dr. EUGEN GRADMANN, Kgl. Landeskonservator in Stuttgart. **Mit 511 Abbildungen in Tonätzung.** In Ganzleinenband M. 25.—

Dieses Werk enthält eine von maßgebender Stelle bewirkte Sammlung der bemerkenswertesten baulichen Motive und der schönsten Erzeugnisse des Kunsthandwerks, wie sie im Schwabenlande, meist schon aus früheren Jahrhunderten überkommen, in großer Fülle vorhanden sind. Es ist ein wahrer Formenschatz für jeden Architekten, eine Fundgrube für Kunstgelehrte, ein Lustgarten aber für alle Freunde der Heimatkunst, wie er herrlicher kaum gedacht werden kann.

Hervorragende Vorlagewerke für Künstler, Kunstgewerbeschulen, Kunstfreunde u.s.w.

Prof. Chr. Roth in München

PLASTISCH-ANATOMISCHER ATLAS ZUM STUDIUM

DES MODELLS UND DER ANTIKE. 4. Auflage. Folio. In Mappe M. 16.—

DER AKTSAAL.

31 große Kunstblätter in Lichtdruck zum Studium des Nackten. 2. Auflage. Imperial-Format. In Mappe M. 31.50

SKIZZEN UND STUDIEN FÜR DEN AKTSAAL

30 Blatt Folio in Lichtdruck. In Mappe M. 21.—

„Gewissenhafte Treue und künstlerischer Schönheitssinn gehen hier Hand in Hand; ein erläuternder Text fördert das Verständnis. Hyrtl in Wien schrieb an Roth: ‚Auffassung und Darstellung des künstlerischen Objekts sind mir nie in so befriedigender und wohltuender Weise entgegengetreten, als in Ihrem wahrhaft klassischen Werke'."

Prof. Dr. med. Gustav Fritsch an der Universität Berlin

DIE GESTALT DES MENSCHEN.

Mit Benutzung der Werke von E. HARLESS und C. SCHMIDT für Künstler und Anthropologen dargestellt. Mit 287 Abbildungen im Text und 25 Tafeln. 2. (wohlfeile) Auflage. In Leinenband M. 7.50

„... Fritsch gibt uns in vortrefflich klarer und einfacher Darstellung alles das, was der Künstler an anatomischem Wissen nötig hat ... Knappe Textfassung, eine Fülle klarer und wohlgewählter Illustrationen und vor allem ein sehr billiger Preis machen das Werk zur Anschaffung empfehlenswert." *Malerzeitung.*

---

oo Zu beziehen durch alle Buchhandlungen oo

1873020