

Sitzungsberichte
der
Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
Philosophisch-philologische und historische Klasse
Jahrgang 1915, 6. Abhandlung

Zur altchinesischen Plastik

**Erläuterung einiger Neuzugänge im Münchener
Ethnographischen Museum**

von

L. Scherman

Mit 22 Abbildungen

Vorgelegt am 3. Juli 1915



München 1915
Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften
in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)

Die Museen, in deren Programm die Kunst und Kultur des mittelalterlichen Asiens einbezogen ist, haben in den letzten Jahren die chinesische und die persische Abteilung so zu sagen durch einen neuen Unterbau stärken können. Die archäologische Ausbeute aus diesen Teilen des Orients verbreitet, wenn auch ihr Vertrieb leider größtenteils Händlern überantwortet blieb, allmählich ihr aufklärendes Licht über Jahrhunderte, aus denen die Museen vordem nur ganz vereinzelte Belegstücke zur Schau stellen konnten. Die folgenden Ausführungen wollen dies für den Bereich der älteren chinesischen Plastik verdeutlichen und hierfür einige Neuzugänge des K. Ethnographischen Museums in München einer näheren Betrachtung unterziehen.

I.

Die vielgelesenen Untersuchungen von Fr. Hirth¹⁾ und S. W. Bushell²⁾ haben weiten Kreisen die Erkenntnis der Hauptunterschiede innerhalb der frühchinesischen Kunststile vermittelt. Man weiß, daß die ältesten chinesischen Kunstwerke, über die wir durch Originale oder durch Beschreibungen und Illustrationen einheimischer Quellenwerke unterrichtet sind, Bronze- und Nephritarbeiten der sog. Vor-Han-Zeit sind, d. h. derjenigen Dynastien vor 206 v. Chr., die um die Mitte des 8.—9. Jahrhunderts in die Periode der verlässigeren Geschichtsschreibung hinainzurücken beginnen. Dieser Vor-Han-Kunst eignet als Charakteristikum die allem Anschein nach durch mehr als ein Jahrtausend festgehaltene Beschränkung auf mythologische und symbolische Darstellungen, deren Formenschatz aus geometrischen und aus streng, oft bis zur Unkenntlichkeit stilisierten Tier- und Pflanzenmotiven besteht.³⁾ Neben diese

Werke, die seit Alters und bis in unsere Zeit hinein für Kult- und Handelszwecke in gezählten Originalen und in zahllosen Kopien bewahrt blieben, stellte sich nun seit den letzten vorchristlichen Jahrhunderten eine neue, dem Naturvorbild ungleich mehr angeschmiegte Kunst. Tiere und Pflanzen erscheinen in lebendiger Bewegtheit; neue Motive nichtchinesischer Herkunft, wie Weintrauben und Granatapfel werden verarbeitet, und zum ersten Male begegnen wir, gleichzeitig mit dem Beginn von Steinreliefs größeren Stils, der Darstellung menschlicher Gestalten. Die Formung der Menschenfigur in voller Plastik ist zwar schon für ältere Zeit beglaubigt — die chinesische Literatur berichtet von Nachbildungen einzelner Persönlichkeiten in Metall und Holz im 5. vorchr. Jahrhundert und früher⁴⁾ — hierbei ist aber wohl mehr an eine handwerksmäßige Herstellung zu rituellen und mystischen Zwecken, zu Grabbeigaben etc. zu denken als an bewußt künstlerische Betätigung. Diese ringt sich in der Zusammenstellung von Gruppen und Szenen erst in der Han-Zeit durch, wenn auch frühere Jahrhunderte in dieser Richtung bereits vorgearbeitet haben mögen.⁵⁾

Jedenfalls ist ein derart scharfer Einschnitt ohne die Annahme tiefgreifender Einflüsse durch fremde Kulturen unverständlich, und darum haben die an der Hand der geschichtlichen Daten und der typischen Kunstmotive jener neuen Richtung geführten Untersuchungen ebenso anregend wie überzeugend gewirkt. Wir ahnen jetzt, was China dem übrigen Asien verdankt⁶⁾ und welche Kulturbedeutung der ersten Gesandtschaft in westliche Länder zukommt, die Kaiser Wu Ti 138 v. Chr. seinen General unternehmen ließ und der dann weitere, auch nicht politischen Zielen nachgehende Reisen folgten. Der Eintauch neuer Pferderassen und der Erwerb ausländischer Kunstgegenstände beschäftigte diesen Herrscher nicht weniger als die Anbahnung von Bündnissen zur Niederzwingung seiner Feinde.

Man muß sich also auch schon für vorchristliche Zeiten hüten, von einer isolierten durchaus auf sich gestellten chi-

nesischen Kultur zu reden. Der Wanderweg, der für bestimmte Kunstmotive aufgedeckt worden ist und von Mykenae zu den Skythen, von diesen nach Sibirien und von hier nach China, dann nach Persien führt⁷⁾ — das alles in der Zeit von etwa 1000 v. Chr. bis 200 n. Chr. — dieser Wanderweg regt auch sonst zum Nachdenken an. Nur muß man nicht glauben, daß alles in einer Richtung verläuft. Sicher haben Turkvölker in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten Kulturgut an China gegeben oder vermittelt, aber ebenso zweifellos ist manches von China nach Turkestan gewandert, und ähnlicher Kulturaustausch mag in größerem oder geringerem Maße zwischen gewissen Aboriginerstämmen und den eigentlichen Chinesen stattgefunden haben.

Was von Proben der Han-Kunst auf uns überkommen ist, entstammt zumeist den Begräbnisstätten, die der Chineser des Altertums und der Gegenwart mit tiefeingewurzelter Pietät pflegt. Was der Lebende an Besitz schätzte, ward ihm in natura oder in Nachbildungen ins Grab mitgegeben, und dabei traten auch an Stelle der ursprünglich hier wie anderwärts üblichen Menschenopfer figürliche Bilder der befreundeten oder dienenden Angehörigen.⁸⁾ Die Ausstattung des Grabes richtete sich natürlich nach Rang und Reichtum des Toten; sorgsam mit skulptierten Steinplatten oder Ziegeln ausgemauerte Gewölbe, Ton- und Steinsärge, Grab- oder Opferkapellen⁹⁾ waren keine Seltenheit. Solchen Grabkammern sind auch die ältesten chinesischen Steinskulpturen entnommen; sie dienten zur Ausschmückung der aus Steinplatten bestehenden Wände der eben erwähnten Kapellen und fanden sich außerdem an Pfeilern beim Zugang zu Begräbnisplätzen oder zu Kultstätten.¹⁰⁾

Die Hauptfundorte dieser künstlerischen Arbeiten liegen in der Provinz Shantung des nordöstlichen China; der Wissenschaft sind sie zugänglich gemacht durch die ergiebigen langjährigen Forschungen Chavannes', der auch darauf hingewiesen hat, daß nach dem Zeugnis alter chinesischer Schriftsteller ähnliche Grabdenkmäler wie in Shantung auch den südwestlicher gelegenen Gebieten, den Provinzen Honan und

Ssüch'uan nicht unbekannt gewesen sind.¹¹⁾ Die Technik der mit Skulpturen bedeckten Steinplatten ist außerordentlich einfach; die Figuren sind entweder in Umrißlinien in den Stein eingegraben oder in flachem Relief mehrere Millimeter über die gerauhte Steinfläche erhoben oder sie treten als polierte Flächen ausgeschnitten aus der gerauhten Steinfläche hervor.¹²⁾ Bei den menschlichen Gestalten vermißt man in den Gesichtszügen, die wie alle Einzelheiten in Gewandung usw. nur durch flüchtig eingeritzte Linien gekennzeichnet sind, jede Individualisierung; um so eindrucksvoller aber ist die Wiedergabe der Szenen und Figuren im Ganzen, worin sich eine hervorragend gute Beobachtung der Haltung und Eigenart der Persönlichkeiten und ein bemerkenswertes Geschick in der Darstellung lebendiger Bewegung verrät. Ganz besonders fallen in letzterer Hinsicht die mit allen Kennzeichen eines feurigen Temperaments wiedergegebenen Pferde auf, die mit ihren gerundeten massigen Körpern und den dünnen Beinen einen ganz bestimmten Schlag aus Ferghana (im Südosten des jetzigen Russisch-Turkestan) repräsentieren und die schon erwähnten Einfuhrbemühungen des Kaisers Wu Ti ins Gedächtnis zurückrufen.¹³⁾

Die Darstellungen auf den Steinen sind meist in einzelnen Querreihen untereinander gesetzt; Wiederholungen sind häufig. Die Stoffe entnimmt man dem mythologischen und legendär-historischen Vorrat, wobei der Anschluß an die Literatur bisweilen so eng ist, daß man die einer Figur im Text auf dem Steine selbst beigegebene Erläuterung wörtlich dem Chronisten entlehnt.¹⁴⁾ Außerdem werden Begebenheiten vorgeführt, die zu dem Leben des in der Grabkammer Bestatteten in Beziehung stehen.

Über die Kleinkunst der Han-Periode geben die zu Tage geförderten Grabbeigaben Aufschluß: Bronzesachen, namentlich aber Keramiken mit Bevorzugung von Tieren und Modellen häuslicher Geräte, einzelne Wirtschaftsbauten und dergl. Das K. Ethnographische Museum in München besitzt davon eine größere Anzahl; hier will ich nur dasjenige hervorheben, was

wir dem amerikanischen Missionär Th. Torrance verdanken, der über frühere Sammlungen schon in der unten p. 53 Anm. 8 genannten Abhandlung berichtet hatte. Seine sehr anerkennenswerten Bemühungen für unser Museum sind auf einen Briefwechsel zurückzuführen, der eben von diesem Aufsatz ausging.

Die Hauptstücke der Torranceschen Sendung sind zwei Tonziegel, zwei Tierfiguren, vier menschliche Figuren und vier Köpfe; sie werden sämtlich von Torrance der Han-Zeit zugewiesen; er stützt sich dabei auf Münzfunde und Vergleichsmaterial benachbarter Gräber. Die Funde stammen aus West-Ssüch'uan, wo hauptsächlich an den Ufern des Min-Flusses zahlreiche Höhlen im Gestein der Klippen und Bergwände ausgehauen sind; sie enthalten Gräber von den Zeiten der Han-Dynastie bis in die Ming-Periode.

Die beiden grauen, leichtgebrannten und auffallend schweren Tonziegel verraten nach Stoff und Stil der auf ihnen dargestellten Szenen nahe Verwandtschaft mit den Skulpturenplatten aus Shantung. Der größere (40 cm lang, 12 cm breit, 7 cm dick), im Relief deutlichere (Abb. 1 a)¹⁵⁾ zeigt links einen zweirädrigen, von einem galoppierenden Pferd gezogenen Wagen mit Spuren einer rückwärts gerundeten Bedachung. Die Deichsel geht in gerader Richtung zu den Bauchseiten des Pferdes, dessen Zügel der Kutscher straff anzieht.¹⁶⁾ Hinter dem Lenker sitzt im Innern ein Mann; vor dem Wagen sprengt ein sich rückwärts wendender Reiter mit gespanntem Bogen in der Hand.¹⁷⁾ Dem anfahrenden Wagen gehen zwei mit weiten Gewändern bekleidete Gestalten entgegen, die sich mit der Beamten-Schreibtafel (hu) in den Händen ehrfurchtsvoll neigen. Hinter ihnen stehen zwei turmartige Pfeiler.¹⁸⁾ Die Szene ist wohl als Jagdausflug eines hohen Würdenträgers auszulegen, der von den Beamten eines Ortes begrüßt wird. Auf dem kleineren Ziegel (Abb. 1 b; 40 : 12 : 7 cm) finden wir eine dem taoistischen Ideenkreis entstammende Szene, zu der auch die Shantung-Steine manche Parallelen bieten. In Weiterführung der von Torrance¹⁹⁾ mitgeteilten, inzwischen von Chavannes²⁰⁾ ergänzten Angaben ist folgendes festzustellen: In der Mitte des

mit geringer Schärfe hervortretenden Reliefs sitzt (schwer erkennbar) Hsi Wang Mu, die königliche Mutter des Westens,²¹⁾ eine geflügelte Figur in weitem Gewand mit seitlich ausladendem Kopfschmuck²²⁾ auf dem Rücken zweier zu beiden Seiten vortretenden, nach außen gewendeten Fabeltiere; das rechts befindliche mit dem löwen- oder tigerähnlichen Kopf ist wohl



Abb. 1 a.



Abb. 1 b.

der weiße Tiger des Westens, das andere mit dem langen Hals, dem vogelartigen Körper und dem gehörnten Kopf der blaue Drache des Ostens.²³⁾ Von links nähert sich der Mittelfigur eine Gestalt, die in der nicht sichtbaren Linken einen Zweig hält, der über ihrer Schulter zum Vorschein kommt; hinter ihr ein Vierfüßler mit hoch erhobenem Vorderfuß, spitzem Kopf mit aufgestellten Ohren und einem langen, im Bogen nach vorn geschwungenem Schweif mit strahlenförmigen Ausläufern; es ist der der taoistischen Mythologie als glückbringendes Tier bekannte neunschwänzige Fuchs.²⁴⁾ In der Gruppe rechts von Hsi Wang Mu sitzen zwei Fabelwesen auf den Fersen ihrer untergelegten Beine; die dünne lange Gestalt mit den hörnerartigen Ohren und den vielleicht Flügel vorstellenden strahligen Fortsätzen am Rücken hält mit dem linken Arm im Schoß ein Gefäß, mit der rechten Hand einen Stössel. Ihr gegenüber sehen wir ein dickbäuchiges froschähnliches Wesen, das in der ausgestreckten Linken etwas wie eine Flasche Aussehendes hält. Dies sind ebenfalls zwei häufig in den mythologischen Han-Skulpturen — wenn auch in veränderter Darstellung — anzutreffende Gestalten, die als die Bewohner des Mondes gelten: die Kröte (die inmitten einer Scheibe stets das Symbol des Mondes ist) und der das Lebenselixier stoßende Hase.²⁵⁾

Wir kommen zu den Grabbeigaben in der Torranceschen Sammlung. Die Tierfiguren sind durch einen Hund und eine Henne vertreten; ersterer (Abb. 2)²⁶⁾ ist besonders wertvoll. Er ist 36 cm lang, 33 cm hoch (Füße abgebrochen), aus rötlich gelbem Ton, hohl, in zwei Längshälften über einer Form modelliert,²⁷⁾ wie die verschmierte Längsnaht erkennen läßt; dieser entlang war das Stück auseinander gefallen, die Bruchstücke sind wieder verkittet. Unten am Bauch ist eine ca. 12 cm große kreisrunde Öffnung. In den Vertiefungen der Schnauze sind noch Spuren einer ehemaligen roten Bemalung erhalten.²⁸⁾ Die Figur wurde in einem Grab zusammen mit Münzen aus der Regierungszeit des Kaisers Wang Mang (9—23 n. Chr.) gefunden.



Abb. 2.

In Rassentyp, Haltung und Aufzäumung schließt das Stück sich eng an einen bei Laufer²⁹⁾ abgebildeten grün glasierten Hund der Han-Zeit (in amerikanischem Privatbesitz) an. Die äußerst lebenswahre Modellierung ist vorzüglich; die breite Schnauze, die weit auseinander stehenden Nasenlöcher, das weite geschlossene Maul mit den wulstig überhängenden Oberlippen und die Falten über den Augen erwecken sofort den Eindruck einer Bulldoggenart. Torrance äußert in einem Brief die Vermutung, daß es sich um eine Kreuzung des tibetischen Mastiff mit dem rein chinesischen Hund handle; betreffs des eigentümlichen Halsbandes bemerkt er, daß es heute noch in China zur Aufzäumung von Hunden und Schweinen verwendet werde. Es besteht aus zwei Riemen, von denen der breitere den Hals, der andere die Brust umschließt; im Nacken sind sie von einem Ring zusammengefaßt, durch den jedenfalls die Leine gezogen wurde; die Enden des Bauchgurtes gehen unter diesem Ring durch und sind an beiden Seiten durch Schieberringe niedergehalten, um sich dann nach hinten umzulegen. Der Halsriemen ist mit ovalen Zierknöpfen besetzt. Aufzäumungen dieser Art sind auch bei uns für bestimmte Hunderrassen gebräuchlich.

Mit der Aufstellung von Hunden in Gräbern bezweckte man offenbar, dem Toten einen Wächter beizugeben. In der Haltung, den resolut gespreizten Beinen, dem erhobenen Kopf, den aufgestellten Ohren prägt sich gespannte Wachsamkeit aus. Bei der Lauferschen Illustration³⁰⁾ erscheint sie durch die weit aufgerissenen Augen und den geöffneten Rachen mehr als derbe, drohende Angriffslust, während bei unserer Figur in der fest geschlossenen Schnauze, in dem vortrefflich wiedergegebenen ruhig, aber scharf und erwartungsvoll spähenden Blick mehr das mutige Pflichtgefühl des vierfüßigen Wächters zum Ausdruck kommt.

Mit dem Hund teilte sich in die Grabwache das Hühnervolk; ein von Laufer³¹⁾ zitierter kaiserlicher Ausspruch aus dem 6. Jahrhundert machte sich über die Nutzlosigkeit dieser tönernen Wächter lustig. Zum krähenden Hahn³²⁾ gesellt sich

die für ihre Küchlein sorgende Henne, wie sie Abb. 3 (Höhe 14 cm, Länge 17 cm) zeigt. Das Material ist feinkörniger grauer Ton mittleren Gewichts. Das Tier ist hockend dargestellt, wie es die Küken unter den Flügeln birgt; dies kommt etwas ungelenk zum Ausdruck, indem vorn zu beiden Seiten drei Hühnchen im Relief sich von dem durchaus glatt behandelten Körper der Henne abheben, ohne daß von den deckenden Flügeln etwas wahrnehmbar ist. Der Kopf ist ohne Kamm, der Schnabel abgestumpft, unter dem erhobenen, z. T. abgebrochenen Schwanz ist eine halbkreisförmige Öffnung. Die gelben Flecken sind Reste von Lehmkruste.

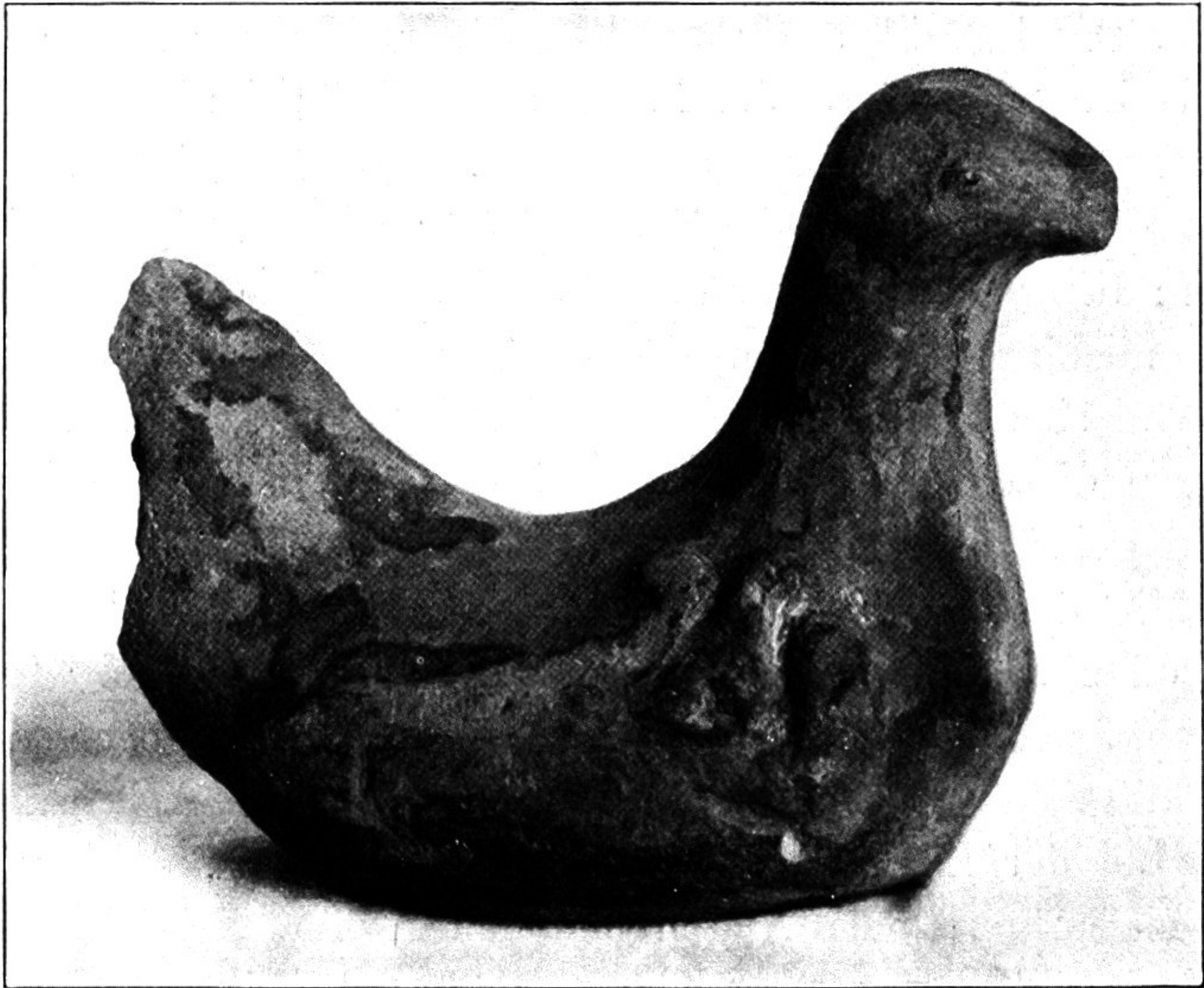


Abb. 3.

Vergleichen wir nun die vier Tonfiguren (Abb. 4—7) und die vier fragmentarischen Köpfe (Abb. 8—11), so bemerken wir zwischen beiden Gruppen eine auffallende Verschiedenheit im Material wie im Typ des Gesichts und der Kopftracht. Die Figuren sind aus grauer, bzw. gelblicher Tonmasse, die ziemlich feinkörnig und mit Ausnahme von Nr. 5 dünnwan-

dig ist. Sie sind hohl und wiederum in Hälften geformt. Die Kleidung ist durchgehends fast gleich: ein langes, mantelartiges Gewand mit weiten langen Ärmeln, von einem Gürtel zusammengehalten; es ist auf der Brust gekreuzt übereinander gelegt und läßt ein Untergewand sehen.

Die größte Figur (Abb. 4; Höhe 34 cm) ist ein aus vielen Stücken zusammengefügter Torso, dem der Kopf und unten



Abb. 4.



Abb. 5.

rechts ein Stück der Gewandung sowie der linke Fuß fehlen. Die Gewandfalten sind roh durch eingegrabene Linien angegeben; der Gürtel ist hinten als Streifen sichtbar, die durch das Aufstecken des Kleides hinten entstehenden Falten sind ungeschickt angedeutet. Eine spitzbogenförmige Öffnung ist rückwärts am Unterkörper ausgeschnitten. Um den Hals ist der Rand des Untergewandes als dicker Ring sichtbar, innerhalb dessen eine schmale Öffnung zeigt, daß hier der eigens geformte, mit einem Zapfen versehene Kopf eingesetzt war. Die dargestellte Person war jedenfalls ein Feldarbeiter, da die rechte in der Körpermitte aufgelegte Hand einen langstieligen Spaten,³³⁾ die linke abwärts gerichtete einen mulden- oder korbähnlichen Gegenstand mit zwei seitlichen Henkeln hält, der aber oben gepackt wird — vielleicht ein Getreideworfler oder ein flacher Tragkorb.

Bedeutend roher gearbeitet ist die unten bis zur Kniehöhe abgebrochene Figur (Abb. 5; 26 cm hoch) aus gröberem dickeren grauen Ton. Der Kopf mit den durch Tonauflagen plump angedeuteten breiten Gesichtszügen erscheint im Verhältnis zum Körper übergroß; die hinten lose empor gestrichenen Haare sind unter eine mützenartige Kopfbedeckung geschoben — es handelt sich wohl um eine weibliche Figur. Der Hals ist frei, kein Untergewand sichtbar; der Kopf ist anscheinend nicht eigens modelliert. Die Arme sind vorn übereinandergelegt, die Hände unter den Ärmeln verborgen.

Die letzten beiden Figuren (Abb. 6 und 7, Höhe 23 cm) sind in Arbeit, Haltung, Gewand und Gesichtsschnitt nahezu gleich. Sie sind eng verwandt mit der bei Torrance, Illustr. II Nr. 3 wiedergegebenen Figur, die demselben Grabe entstammt wie die oben beschriebenen Reliefziegel. Die Köpfe sind fein modelliert; ein breiter gewölbter Schädel mit hoher Stirn, vollem länglich-runden Gesicht mit breitem schweren Kinn, kleinen Ohren, schön geschwungenem kleinen Mund, wohlgeformter gerader Nase und anscheinend gesenkten Augen; im ganzen Ausdruck ruhige Würde. Die Köpfe sind für sich, wie die Figur in Hälften, modelliert und an dem dicken Wulst,

den das Unterkleid am Hals bildet, dem Körper aufgesetzt; bei Nr. 6 fehlt die hintere Kopfhälfte, die sich genau an der Naht abgespalten hat. Nr. 7 hat die Arme in der Körpermitte unter den Ärmelfalten übereinandergelegt, das Gewand fließt rückwärts schleppend am Boden nach; bei Nr. 6 ist es hinten aufgesteckt und bildet dort eine breite Quetschfalte, unter der das Unterkleid vortritt; die durch diese Raffung vorn am Knie entstehenden Querfalten sind ungeschickt durch eine so scharfe Linie angedeutet, daß sie wie der Rand einer Jacke erscheint. Die Hände sind hier nicht vorn in der Mitte, sondern links seitlich am Körper zusammengelegt in einer Weise, wie nach Torrances Mitteilung die chinesischen Frauen noch heute zu grüßen pflegen.



Abb. 6—7.

Sehr merkwürdig ist die Haartracht von Nr. 6 u. 7. Den hohen auf dem Scheitel zusammengedrehten Knoten hält ein Band zusammen, über das bei Nr. 6 rechts, bei Nr. 7 links eine aus dem Knoten sich lösende Haarschlinge niederhängt. Bei 7 umgibt schwach erkennbar ein schmaler Reif am Haaransatz die Stirn, bei 6 ist dort ein breites Band um den Kopf gewunden, das über der Stirn ineinander geschlungen ist, so daß beide Enden sichtbar werden — nach T.'s Mitteilung eine noch heute gebräuchliche Frauenhaarzier.

Die ganze eben beschriebene Haartracht hebt sich auffällig von den bis jetzt aus der Han-Zeit bekannten Chinesen-Darstellungen ab. Daß sie an den später zu beschreibenden buddhistischen Skulpturen wieder begegnet, aber auch schon an Bodhisattva-Köpfen gräzisierenden Typs auftritt, wie sie Sir Aurel Stein³⁴⁾ im zentralasiatischen Kara-shahr gefunden hat, läßt an die Möglichkeit eines Einschlages aus dieser Richtung denken.

Die vier Köpfe (Abb. 8—11, Rückansicht Abb. 12) sind aus dickerem Ton hergestellt und in größerem Maßstab gehalten. In der Behandlung der Gesichtszüge tritt eine ganz eigentümliche, höchst charakteristische Selbständigkeit hervor, die sie geradezu zu Porträtköpfen stempelt. Es ist ein ausgesprochen anderer Typ als der in den vorher besprochenen Figuren dargestellte nordchinesische. Alle zeigen zierliche Gesichtszüge mit munterem, lächelndem Ausdruck; die Nase ist fein und kurz mit etwas aufstrebender Spitze, der Mund klein mit schmalen, lächelnd gehobenen Lippen, die Augen klein, leicht schräg gestellt mit halbgesenkten Lidern, über ihnen ziehen sich die Augenbrauen in flachem langgestreckten Bogen schräg aufwärts zu den Schläfen. Die Backenknochen treten scharf vor, die Kinnpartie ist ein graziöses spitzes Oval.

Nr. 8 (8 cm hoch) ist identisch mit Torrance, Illustr. II, Nr. 2. Der lächelnde Mund ist fest geschlossen. Den Kopf bedeckt eine Art Mütze, die vorn spitz gerundet in die Stirn tritt; sie bildet ein Halbrund, das an der Rückseite durch eine Schleife gedeckt ist, deren Ende über den absonderlich schräg

abgeschnittenen Hinterkopf niedergeht; der Mützenboden ist in strahlenförmige Falten gereiht, die unter der Schleife verschwinden. Am Hals ist ein kegelförmiger Zapfenfortsatz, der wohl als Dorn zum Einsetzen in den Körper diente.



Abb. 8.

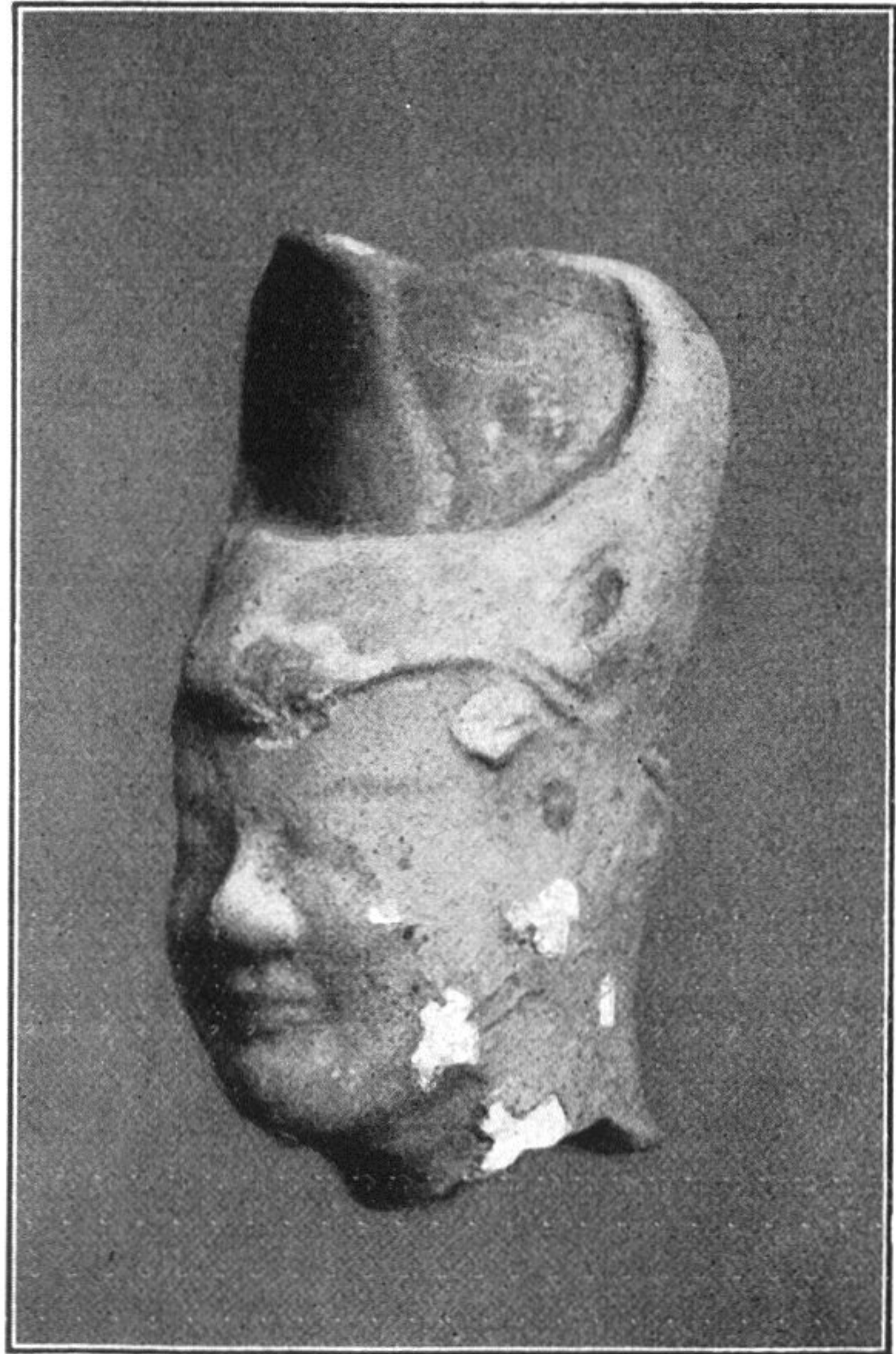


Abb. 9.

Nr. 9 (16 cm hoch) ist eine Replik von Torrance, Illustr. II, Nr. 1, augenscheinlich in kleinerem Maßstab. Die Tonmasse ist rötlicher, weniger hart und schwer und viel poröser als bei Nr. 8; in einzelnen Vertiefungen sind Spuren eines grauen, leicht abreibbaren dünnen Farbüberzuges. Das Köpfchen ist das lebendigste und reizvollste der ganzen Reihe. Der Hut oder Turban erinnert an die T'ang-Figuren; er tritt wie bei Nr. 8 in spitzem Bogen in die Stirn und ist auf beiden Seiten des Scheitels hochaufgestellt, so daß die Enden, in der Mitte hintereinander geschoben, helmförmig den Kopf überragen. Am Hinterhaupt erscheint das nach oben gestrichene Haar, das von einem Stirnband zusammengehalten wird; seine Schleifen stehen an den Schläfen über den Hutrand nach oben.

Nr. 10 (24 cm hoch) ist eine Replik von Torrance, Illustr. II, Nr. 4. Der Ton in der Farbe wie Nr. 9, aber härter und dicker. Die Einzelheiten des Gesichtes sind um Augen und Nase verwaschen, gut erhalten ist noch der leicht geöffnete Mund. Die Kopfbedeckung hat einige Ähnlichkeit mit Nr. 9. Mitten in ihrem Rand über der Stirn ist eine große runde Erhöhung (Agraffe?); unter dem Hut ist über den Ohren die Kontur des Haaransatzes angedeutet. Der Hinterkopf ist roh und glatt behandelt; ein großes Loch ist in seiner Mitte ausgeschnitten. An den Hals schließt sich in scharfer Abgrenzung ein Falz, die Ansatzstelle für den Körper.

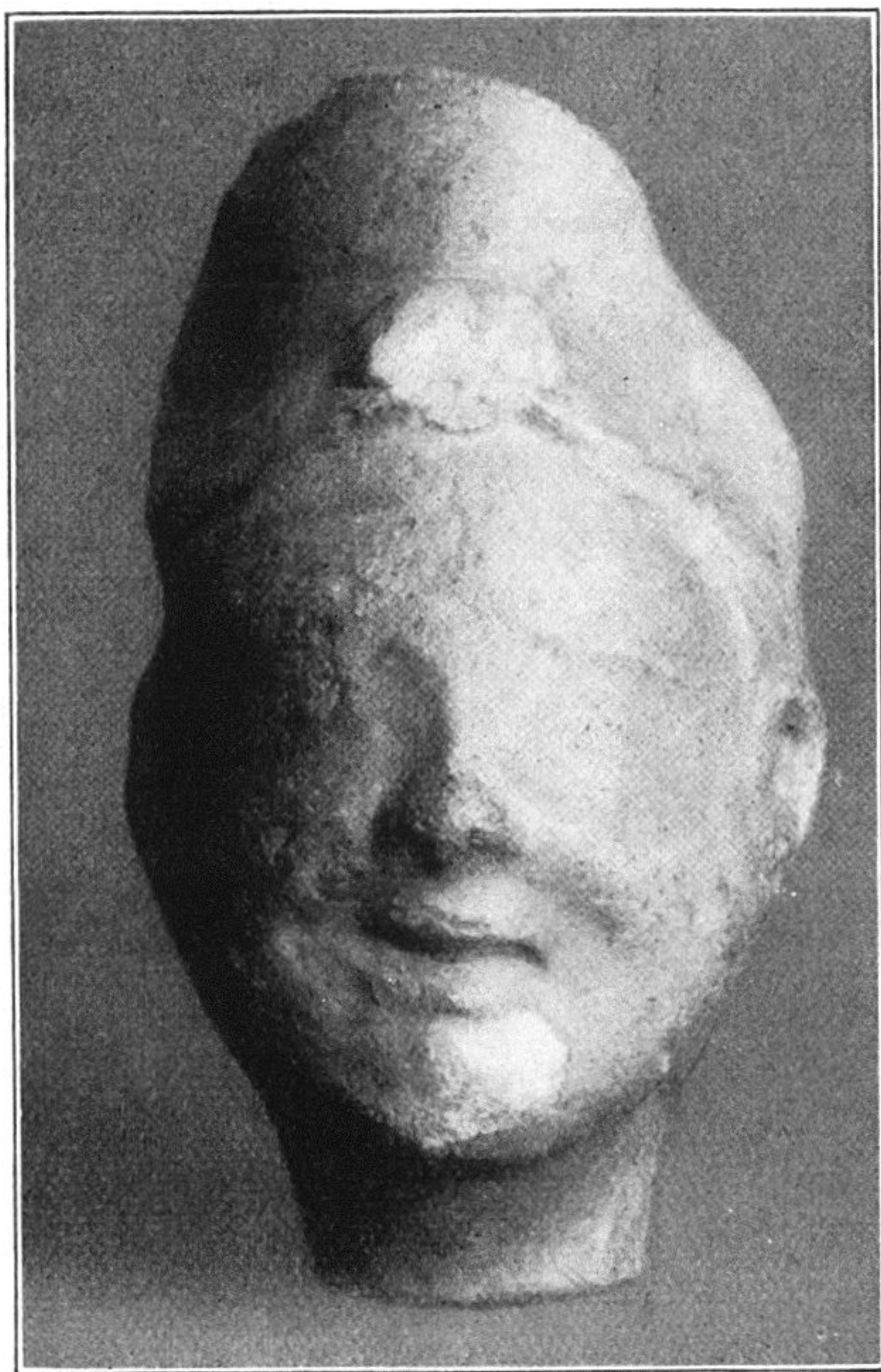


Abb. 10.



Abb. 11.

Nr. 11 (21 cm hoch) ist eine Replik von Torrance, Illustr. II, Nr. 5. Dank der harten Masse des grauen steinähnlichen Tones sind alle Konturen ungleich schärfer erhalten als bei den übrigen Köpfen. Die Nase ist an der Spitze etwas

dicker und leicht abwärts gebogen. Scharf und plastisch ist der um die Stirn gelegte Teil der Kopfbedeckung ausgearbeitet, mit einer spitzen Schnebbe in der Mitte. Der aufstrebende Hinterteil des Hutes zeigt zu beiden Seiten des runden Mittelstückes zwei flügelartige Ansätze; es sind das wohl Schleifen oder Puffen, wie der ganze Hut als ein gefaltetes großes Stoffstück gedacht werden kann. Der untere Rand macht den Eindruck eines Stirnbandes, von dem eine lange faltige Schleife hinter dem linken Ohre niederfällt; auch rechts tritt ein aufwärts stehender schleifenähnlicher Zierrat vor. Der Hinterkopf ist ähnlich wie bei Nr. 8, aber mit mehr Rücksicht auf die natürliche Kopfform schräg abgeflacht. Die bogenförmige Ausladung oberhalb des Nackens ist wohl die Andeutung des Hinterhaars. Vorn bemerkt man den Haaransatz über den scharf ausgearbeiteten Ohren; in diesen sind deutlich lange zylindrische Ohrpflocke sichtbar.³⁵⁾ Der Halsrand ist glatt abgeschnitten; aufgelegte Tonteile lassen erkennen, daß sie zur Befestigung beim Ansetzen des Rumpfes gedient haben.

10

11

9

8

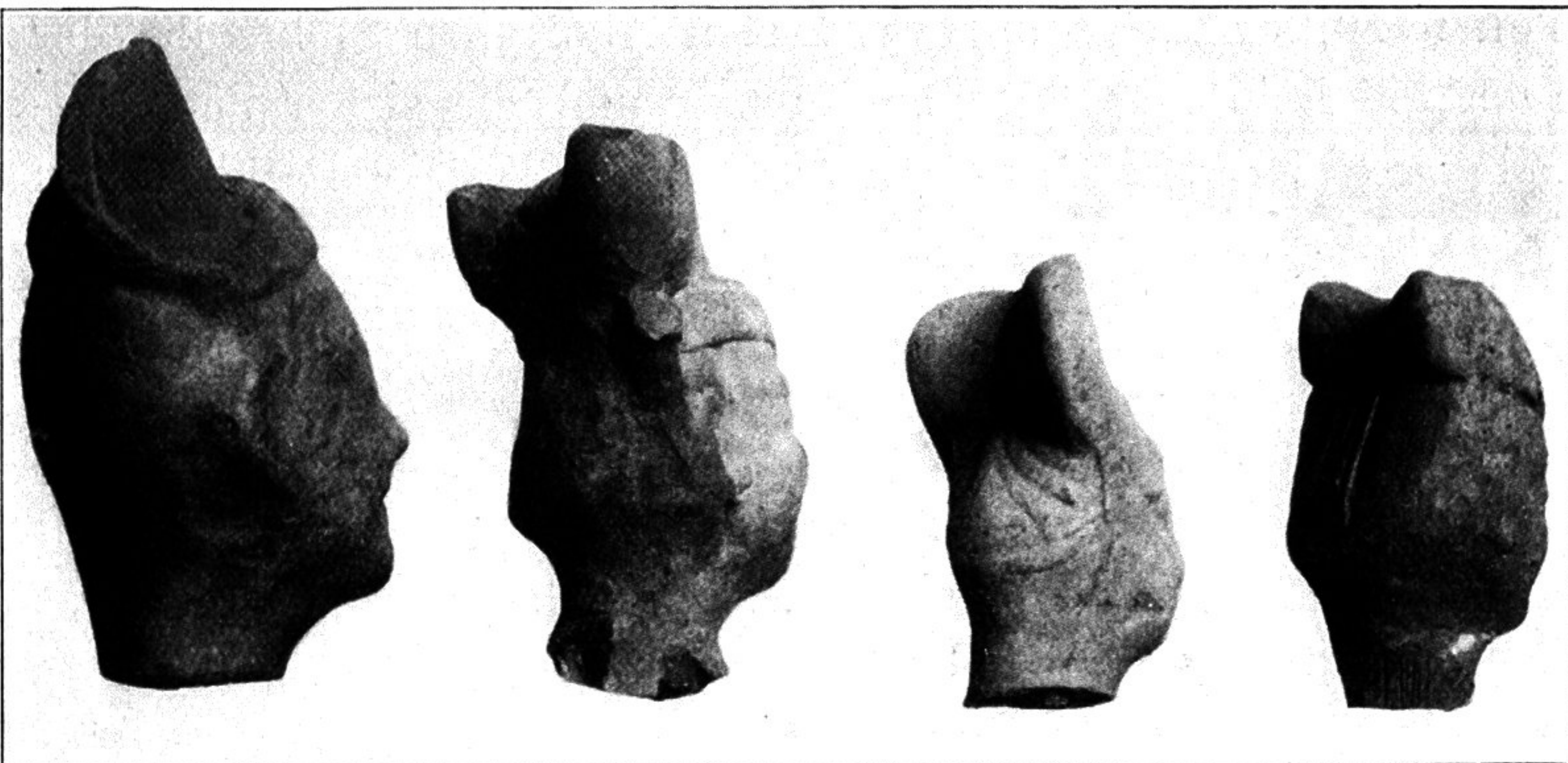


Abb. 12.

Die vier Köpfe geben ein anschauliches Bild von der mannigfachen Kopfbedeckung ihrer Zeit. Sie sind augenscheinlich trotz ihres porträtartigen Typs für Grabbeigaben verviel-

fältigt hergestellt worden. Die zierlichen Gesichtszüge und die Ohrpflocke sprechen für weibliche Köpfe; der Vergleich mit einer ganz erhaltenen Figur im Boston Museum of Fine Arts³⁶⁾ bestärkt diese Annahme.

Torrance datiert die vier Köpfe in die Han-Periode. Auch ihm ist der nicht-chinesische Gesichtsschnitt aufgefallen und er erklärt sich diesen aus der Volksmischung des damaligen Ssüch'uan, die Chinesen und Aboriginer in sich aufgenommen habe. 'Perhaps you will agree with me', schreibt er, 'that the types of the four heads suggest not a pure Chinese stock. I incline to the belief that our Szechuanese of the Han dynasty were a mixture of Chinese and native aboriginals. These faces are much "livelier" in expression than the more stodgy Chinese.'

Neben die Untersuchungen von Torrance über Anlage und Inhalt der Ssüch'uan-Gräber ist ein Artikel aus Shanghai zu stellen, der in der Kölnischen Zeitung vom 4. April 1909 veröffentlicht und auszugsweise von Münsterberg³⁷⁾ abgedruckt worden ist. Hier wird die chinesische Ansicht wiedergegeben, daß es sich um Gräber der Man, d. i. jener aus dem Norden Chinas nach den südwestlichen Provinzen und nach Teilen Hinterindiens abgewanderten Aboriginer³⁸⁾ handle, der auch die Lolo und Miao nahestehen und die sicher auch Beziehungen zu den Shan gehabt haben.³⁹⁾ Die Berührungen der Chinesen mit den Man beginnen in den letzten vorchristlichen Jahrhunderten, die erste Unterjochung glückte im Jahre 41 n. Chr.

Torrance will von einer solchen Zuweisung der Gräber an die Man nichts wissen, da um die in Rede stehende Zeit die chinesische Kultur schon alles durchdrungen habe, was auch die Grabanlage und Bestattungsweise dartue. Letzteres mag durchaus richtig sein, trotzdem können die für die chinesische Kultur gewonnenen Ssüch'uanesen jener Periode ihren ursprünglichen ethnischen Typ mehr oder minder rein und erkennbar bewahrt haben.⁴⁰⁾

Was schließlich die Datierung anlangt, so ist zuzugeben, daß bisher derart ausgearbeitete Menschenfiguren unter den

Han-Funden nicht vertreten waren. Ob hier eine selbständig entwickelte lokale Kunstrichtung angenommen werden darf oder ob eher an einen Übergang zur T'ang-Periode zu denken ist, aus der wir die schönsten tanagraähnlichen Figürchen kennen, mag dahingestellt bleiben, bis reichlicheres Material aus den Ssüch'uan-Gräbern strengere Vergleiche ermöglicht.

Vorerst möchte ich die zweite Möglichkeit für wahrscheinlicher halten. Die auffallende Verwandtschaft unserer Köpfe in Gesichtsschnitt und Kopfputz mit bisher stets der T'ang-Zeit zugewiesenen Figuren gibt zu denken. Die oben beschriebenen Köpfchen Nr. 9 und 10 stellen sich z. B. dicht an zwei Figuren, die Aourousseau, *Bulletin de l'Éc. fr. d'Extr.-Orient* 12 (1912), hinter p. 172 als „statuettes funéraires de l'époque des T'ang . . . découvertes dans une tombe de la province de Ho-nan“ abbildet. Die eine davon (rechts) ist eine genaue Replik zu der oben aus den Beständen des Bostoner Museums erwähnten, wo man allerdings von „Han Tanagras, but probably of a slightly later period“ — eine nähere Begründung vermißt man — spricht. Die Tonmasse der Torranceschen Figuren aber ist von wesentlich anderer Beschaffenheit als die der geläufigen T'ang-Stücke; sie läßt eine provinziale Eigenart in Material und Technik vermuten.

II.

Soweit unsere Kenntnis der altchinesischen Kunstgeschichte reicht, klafft zwischen der Epoche der Han-Dynastien (206 v. — 220 n. Chr.) und dem Aufblühen der buddhistischen Kunst (5. Jahrh. n. Chr.) eine Lücke.⁴¹⁾ Ob es künftigen Funden glücken wird, sie zu schließen oder ob wirklich in den unruhigen, kampfbewegten Zeiten der in diesen Jahrhunderten rasch aufeinanderfolgenden Dynastien alles Kunstleben erstickte, ist vorerst nicht zu sagen. Jedenfalls sehen wir uns in dieser jüngeren Periode einer in Stil und Inhalt gründlich veränderten Kunst gegenüber, die Wurzel gefaßt hat im Gefolge einer neuen Religion, des Buddhismus.

Wie steht es um seine Verpflanzung nach China? Daß sich die Forschung nicht für immer mit der stereotypen Legende von dem Traum des Han-Kaisers Ming Ti im Jahre 61 n. Chr. abspeisen lassen würde, der im Schläfe eine Statue Buddhas erblickte und daraufhin Mönche und Schriften aus dem Heimatlande des Buddhismus herbeiholen ließ, war vorauszusehen. O. Franke hat die Frage sorgsam im Auge behalten und in Berichtigung seiner früheren Schlüsse darzulegen vermocht, wie alles dafür spricht, daß schon im 2. vorchr. Jahrhundert buddhistische Mönche aus Indien oder Zentralasien in Nord-west-China waren.⁴²⁾

Zur vollen Blüte freilich ist der chinesische Buddhismus erst im 4. Jahrhundert gediehen, und dann erst beginnt auch die Zeit, in der er das künstlerische Leben tief durchdringt.

Das älteste, was uns von chinesisch-buddhistischen Kunstdenkmälern erhalten ist, sind die Skulpturen in den während des 5. Jahrhunderts bearbeiteten Felsgrotten von Yün-kang bei Ta-t'ung Fu im Norden der Provinz Shansi. Hier lag die Hauptstadt der aus der Mandschurei eingewanderten nördlichen Wei-Dynastie (386—534), deren politisches Wirken sich bis nach Zentralasien erstreckte — in der Richtung nach Ost-Turkestan, wo die aus der nordwestindischen Grenzprovinz Gandhāra stammende graecobuddhistische Kunst zur höchsten Entfaltung gekommen war. Sie lieferte den Wei-Fürsten die Anregung und die Vorbilder für die religiösen Skulpturen, die sie in den unter ihr Szepter gebrachten chinesischen Provinzen erstehen ließen. So erhält China, höchstwahrscheinlich unter der tätigen Mitwirkung fremdländischer Künstler, über die zentralasiatische Brücke einen ganzen Kultapparat: in altbrahmanische Zeiten zurückreichende — durchaus nicht nur buddhistische — Höhlentempel-Anlagen, das vom Hellenismus geschaffene Buddha-Bild und die von der Mahāyāna-Schule (der nördlich buddhistischen Richtung) mit Vorliebe gepflegten Nebengötter.⁴³⁾ Zur Seite des in indische Formen umgegossenen spätantiken Gutes treten merkwürdige klassische Überreste: der geflügelte Hut Merkurs, der Dreizack Neptuns, der Thy-

sos-Stab, die bacchische Weintraube etc.; im Ornamentenschatz der Nischenumrahmungen, in denen die Buddha-Figuren sitzen, begegnen uns Akanthus- und Geisblattmotive, ionische und korinthische Kapitäle u. a. m.⁴⁴⁾

Interessant ist die Mischung, die mit diesen Gandhāra-Elementen, wie sie sich in Zentralasien abgewandelt hatten, die heimische Tradition eingeht. In Yün-kang tritt das eigentlich Chinesische noch wenig hervor, immerhin erinnern einige architektonische Anlehnungen an die Han-Zeit⁴⁵⁾ und in den figuralen Darstellungen mit ihrem dekorativen Beiwerk entwickelt sich allmählich ein festes Schema, das die Grundlage jener berühmten altbuddhistischen Kunstrichtung angibt, die sich in China, Korea und Japan bis etwa zum 8. Jahrhundert zu behaupten wußte. Diese Fortentwicklung ist am schärfsten zu verfolgen in den Höhlengrotten von Lung-men, einem Engpaß in der Nähe von Ho-nan Fu, wohin die Wei gegen Ende des 5. Jahrhunderts nach Ausdehnung ihrer Macht auf Südchina ihre Residenz verlegt hatten.⁴⁶⁾ Hier in Lung-men, dessen Steinwerke auch die T'ang-Dynastie des 7. Jahrhunderts noch fortführt,⁴⁷⁾ ist der typisch-indische Einschlag schon erheblich abgeschwächt, wenn auch am allgemeinen Charakter der Yün-kang-Grotten noch festgehalten wird. So haftet man zwar auch hier noch an den kanonischen Regeln für Gestalt, Gewandung und Haltung der Buddha-, Bodhisattva- und Mönchs-Figuren, aber der schlichte, schwere Gandhāra-Faltenwurf wird namentlich bei der Ausgestaltung der phantastischeren Bodhisattva-Tracht von reicheren, graziöseren Linien abgelöst, wie sie dann auch in der religiösen Bildnerei Japans unser Auge erfreuen. Echt chinesische Auffassung verraten in Lung-men die in flacherem Relief gearbeiteten Friese aus dem 6. bis 7. Jahrhundert, die Prozessionen von Männern und Frauen in der eigenartigen Tracht und mit den hohen Kopfbedeckungen jener Zeit darstellen.⁴⁸⁾

Der soeben skizzierten Periode sind einige Skulpturen des K. Ethnographischen Museums in München zuzuweisen, deren nähere Beschreibung nun folgen möge.

Abbildung 13: Bodhisattva-Kopf aus dolomitischem Kalk, 22 cm hoch. Geschenk von der chinesischen Reise des Herrn Schoede mit der Angabe 'Long-men; T'ang-Zeit'.



Abb. 13.

Auffallend längliche und schmale Kopfform; gerade, hohe Stirn, volle Wangen, fleischiges Doppelkinn. Das Gesicht zeigt ein heiteres Lächeln, das hauptsächlich durch den mäßig geschweiften, schöngeschnittenen kleinen Mund zum Ausdruck kommt. Weniger glücklich ausgearbeitet sind die etwas schräg gestellten, halbgeöffneten Augen, die den Eindruck des Schielens wachrufen. Feine Nase mit schmalem Rücken und breiten Flügeln. Das Haar ist in gewellt übereinanderliegenden Strähnen, wie

im Gandhāra-Stil üblich, aus der Stirn gestrichen, in der Mitte gescheitelt und hoch auffrisiert; das darüber gelegte, von Knoten (oder Rosetten) durchsetzte Band zeigt vorn einen agraffenähnlichen Schmuck von unbestimmter Form; möglicherweise gehört dieser aber zum zweiten Haarband, das den hohen Haarknoten am Scheitel zusammenhält. Die hintere Kopfhälfte zeigt eine rohe Bruchseite, auch die Ohren sind nur in ihrem vorderen Teil vollständig ausgearbeitet; der Kopf war also höchstens in seinem obersten Teile von der Felswand frei. Er dürfte vielleicht zu einem der in Nischen mit abwärts gestellten, gekreuzten Beinen sitzenden Bodhisattva gehört haben, wie sie in den Lung-men-Grotten so zahlreich zwischen großen und kleinen Buddhafiguren ausgehauen sind. Dafür spricht auch die auffallend gerade, fast steife Haltung unseres Kopfes, die in der Stellung jener Figuren genau so wiederkehrt. Beispiele dafür liefert Chavannes⁴⁹⁾ in den Abbildungen aus der Lao-kiun-tong-Grotte, deren Inschriften aus den Jahren 523 und 533 stammen. Die oben erwähnte Stellung der Beine, die sich auch bei Figuren in Yün-kang häufig findet, ist charakteristisch für die Wei-Zeit, während sie in der T'ang-Periode nicht mehr vorkommt.⁵⁰⁾ Besteht also die oben geäußerte Vermutung über die Zugehörigkeit unserer Skulptur zu Recht, so ist die Schoede'sche Datierung hinaufzurücken und der Kopf vor die T'ang-Zeit zu setzen.

Abbildung 14: Bodhisattva-Kopf aus grauschwarzem Kalkstein, 38 cm hoch. Erwerbung des Herrn Schoede in China mit der Angabe: „Aus den Grotten von Long-men, von einem Mitglied der 'Bande des weißen Wolfes' an Ort und Stelle erworben.“

Weicher in der Linienführung und technisch sorgfältiger gearbeitet als das vorhergehende Stück. Den Stein überzieht eine harte gelbliche Modellerschicht, die in verschiedener Dicke überall glatt festliegt; nur an den Bruchstellen tritt die dunkle Farbe und die Struktur des Steines vor. Ein ähnlicher, aber dünnerer Überzug, der schon an vielen Stellen abgeblättert ist, deckt auch den Kopf Abb. 13. Die

Haltung ist weniger stolz und hart, eine hoheitsvolle Milde und freundlicher Ernst ist über das Gesicht ausgebreitet. Wangen und Kinn sind voll gerundet, der Mund ist nicht, wie sonst öfters, übertrieben klein, die vollen Lippen sind schön gewölbt, die Nase auffallend spitz mit feinen Flügeln. Die halbgeschlossenen, etwas schräg gestellten Augen mit den dicken, schweren Lidern sind von leicht und natürlich ge-



Abb. 14.

schwungenen Brauen überwölbt. Über der niedrigen Stirn ist das in der Mitte leicht gescheitelte Haar in anmutigen, welligen Strähnen gegen den Scheitel zu gestrichen und wird von einem mit Knoten abgesetzten Band (oder Reif) niedergehalten; am Scheitel ist es zu einem hohen Schopf aufgebaut; an den Bruchstellen dort sind einige Stücke ergänzt. Die langgezogenen Ohren sind ohne Schmuck; an dem am Halse verbliebenen Bruchstück der Schulterpartie bemerkt man die Anfänge einer Perlkette und eines anderen bandartigen Hals schmucks, den die in China in Holz ausgeführte Büsten-ergänzung fortsetzt.

In der Art des Schmuckes und den weichen, vornehmen Linien dieser Skulptur zeigt sich eine nahe Verwandtschaft zu stehenden Bodhisattva-Figuren, wie sie zu beiden Seiten eines Buddha an der Wand einer Grotte zu Lung-men (Chavannes, Tafelband Nr. 395/6, zugehöriger Buddha Nr. 312) zwischen Mönchen und Torhütern auf Lotuspostamenten stehen. Die Beigabe der letztgenannten Figuren weist, wie unten Anm. 47 näher erklärt ist, auf die Zeit nach der nördlichen Weidynastie. Der Kopf dürfte demnach dem Ende des 6. oder dem 7. Jahrhundert angehören.

Abbildung 15: Überlebensgroßer Bodhisattva-Kopf aus blaugrauem Kalkstein, 47 cm hoch. Erworben von Wannieck, Paris.

Diese Skulptur ist in einfachen, aber ausdrucksvollen, wuchtigen Linien gehalten. Das mildlächelnde Gesicht zeigt ein kräftiges, leichtgerundetes Oval mit hoher Stirn, auf der in der Mitte die *ūrṇā* als große kreisrunde Erhöhung erscheint. Die Nase, breit ansetzend, mit geradem breiten Nasenrücken biegt sich an der Spitze etwas einwärts gegen die unnatürlich vortretende, gezwungen behandelte Oberlippe des kleinen, lächelnd gehobenen Mundes. Das Haar ist in der Mitte gescheitelt und legt sich über der Stirn in zwei symmetrischen Locken gegeneinander; in konventionellen Wellen verschwindet es mit dem glatt nach oben gestrichenen Hinterhaar unter der Krone, in deren Mitte der aufgedrehte Schopf zum Vorschein



Abb. 15.

kommt. Eine Besonderheit der Frisur ist die Haarsträhne, die beiderseits an der Schläfe aus dem Vorderhaar hervorgezogen und quer über das Ohr gelegt ist, wie wenn sie sich von den aufwärts gestrichenen Haarwellen gelöst hätte und dann hinter das Ohr gesteckt worden wäre.⁵¹⁾

Für die örtliche und zeitliche Einreihung scheint mir diese merkwürdige Frisur und die Form der Krone Anhaltspunkte zu liefern. Jene Haarsträhne ist in dem reichen Illustrationsmaterial bei Chavannes weder in den Yün-kang- noch in den Lung-men-Arbeiten zu sehen, wohl aber an Figuren einzelner Grotten von Kung-hsien, wo auch die Kronen-, die Gesichtsförm und die große ūrṇā verwandt anmuten.⁵²⁾ Chavannes datiert die meisten dieser nur aus fünf Grotten bestehenden und stark beschädigten Anlagen auf Grund der beigegebenen Inschriften in die 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts.⁵³⁾ Vor diese Zeit ist also unsere Skulptur keinesfalls zu setzen, wahrscheinlich stammt sie aus der frühen T'ang-Periode.

Die großartige Ausstellung buddhistischer Kunst im Museum Cernuschi (1913) enthielt aus der Sammlung Worch eine 195 cm hohe Bodhisattva-Statue aus grauem Sandstein, die H. d'Ardenne de Tizac⁵⁴⁾ der Lung-men-Kunst des 8. Jahrh. zuweist. An dem lieblichen, geneigten Kopf lösen sich die Haarsträhne schon über der Stirnmitte vom gescheitelten Haar, sie sind nach beiden Seiten dem Haaransatz entlang gelegt und in breiter Lage über die Ohren gestrichen und hinter die Ohrmuschel gesteckt. Die übrige Haartracht aber und der Gesichtsschnitt entfernen sich von unserm Kopf ganz erheblich; der Hinweis auf Lung-men bedarf wohl noch festerer Stützen.⁵⁵⁾

Auch der frühjapanischen Bildnerei — als deren Urheber vorwiegend eingewanderte Chinesen und Koreaner anzusehen sind⁵⁶⁾ — ist jene Absonderlichkeit in der Haartracht nicht fremd. Unser Museum besitzt einen (ebenfalls im Museum Cernuschi seiner Zeit ausgestellten⁵⁷⁾, wohl als Kwannon anzusprechenden Bodhisattva; es ist eine stark verwitterte 106 cm hohe Holzskulptur, die trotz der durch Wind und Wetter verursachten Schäden noch ein gut Teil ihres künstlerischen Aus-



Abb. 16.

drucks bewahrt hat (Abbildung 16). Der gedrungene Kopf zeigt in der vom Gandhāra-Vorbild ausgehenden Haaranordnung einen weiteren Ausbau der nach China gelangten Umstilisierung. Der Haarknoten ist zweimal abgebunden, so daß er erst vom Scheitel steif aufwärts ragt und sich dann nach rückwärts symmetrisch in fünf halbkreisförmige Schlingen umlegt.⁵⁸⁾ Über der Stirn hält ein Reif die Haarwellen nieder; an den Schläfen zweigen die breiten quer über die lang ausgezogenen, wulstigen Ohrlappen gespannten Haarsträhne nicht wie zufällig losgelöst vom aufwärts gestrichenen Vorderhaar ab, sondern kommen wie absichtlich hervorgezogen unter der letzten seitlichen Haarwelle hervor.

Der ganze Habitus unserer japanischen Statue läßt die Vermutung wagen, daß sie der Lung-men-Periode nahe steht und daß es bei der Pariser Datierung (7.—8. Jahrhundert) sein Bewenden haben kann. Auch die materialreichen Ausführungen Cohns⁵⁹⁾ scheinen mir hierfür zu sprechen.

Nun noch einige Worte über die Krone des chinesischen Kopfes. Sie besteht aus vier Zacken, von denen die vorderen drei bis zur Höhe von 18—20 cm emporstreben, während der hintere mit 10 cm weit zurückbleibt. Sie sind sämtlich oben von Voluten, seitlich von Akanthusblättern umrandet; in jedem umschließt ein rechteckiges Feld eine zum Teil im Reif der Krone verschwindende Flammenrosette. Rückwärts verläuft die Krone in niedrigeren Blatt- und Zackenornamenten, die nur in Umrissen ausgearbeitet sind.

Die Figur, der der Kopf angehörte, war augenscheinlich bis zur Schulter frei skulptiert, aber nach dem Prinzip der gesamten altbuddhistischen Bildnerei nicht völlig freistehend; daher ist auch die Rückseite der Krone und des Haares nur ziemlich roh behandelt. An verschiedenen Stellen sind auf dem harten, bläulichgrauen Stein Spuren einer ehemaligen auf dünner Lackschicht aufgelegten Vergoldung sichtbar. Die Sitte, Steinfiguren auf diese Art mit Gold zu überziehen, ist auch in neuerer Zeit in Ostasien, namentlich in hinterindischen Ländern, beibehalten.

Abbildung 17: Avalokiteśvara (Kuan-yin)-Kopf aus hellgrauem Kalkstein, 19 cm hoch. Erworben von Worch, Paris.



Abb. 17.

Stilistisch kann er als verkleinerte, elegantere Variation des eben beschriebenen Kopfes gelten, der zeitlich ihm wohl um 50—100 Jahre vorausgeht. Das Gesicht zeigt eine breitere Form, namentlich ist die Partie um Kinn und Hals viel voller. Augen und Nase haben den gleichen Schnitt wie jener, an dem breiten Nasenrücken sitzen besonders zierliche Nasenflügel. Die Augenbrauen sind feine erhöhte, gebogene Linien, die nur knapp bis zum Augenwinkel reichen. Die Oberlippe des kleinen vollen Mundes tritt nicht in der unnatürlichen Schwellung

unter der Nase vor wie beim großen Kopf. An Stelle der ūrṇā ist inmitten der Stirn eine kleine runde Vertiefung, wo sich wohl ehemals ein Edelstein befunden hat. Das graziös behandelte Haar umrahmt die hohe, breite Stirn in weichen gewölbten, nach rückwärts gelegten Strähnen und zeigt in der Mitte, wo es gescheitelt ist, wieder die zwei gegeneinander gedrehten Spirallocken, die an dieser Stelle als unnatürliche Zugabe zu der ursprünglich einfach gescheitelten Frisur erscheinen. Das ganze Haar ist lose nach dem Scheitel emporgestrichen und dort inmitten der Krone zu einem zweiteiligen, nur roh ausgearbeiteten Schopf vereint.⁶⁰⁾ An den Schläfen dicht vor dem Ohr löst sich ungezwungen eine dünne Haarsträhne, die über den Ohrlappen gezogen und hinter diesem festgeklemmt ist. Reichornamentiert ist die Krone. Die vier spitzen Zacken erscheinen nicht eng aneinandergedrängt wie bei Abb. 15, sondern stehen innerhalb des Reifes deutlich geschieden nebeneinander und laden mit ihren hohen Spitzen weit aus. Der vordere, höchste Zacken birgt im Mittelfeld eine auf Lotusblättern stehende Buddhafigur, die mit beiden (nicht sichtbaren) Händen das die Schultern bedeckende Übergewand vor der Brust zusammenhält; sie hat kreisrunden Kopf- und Körperringbus. Die beiden niedrigeren Seitenzacken haben in dem mit Doppellinien abgesetzten Mittelfeld einige undeutliche Ziermotive. Ein Verbindungsreif wird oben an der Stelle sichtbar, wo die Vorderzacken auseinandertreten, die seitlich mit akanthusartigen Blättern, an der Spitze mit Volutenornamenten versehen sind. Der niedrige Hinterzacken ist nur roh ausgehauen. Den untern Rand der Krone umzieht ein doppeltes knotendurchsetztes Band, dessen Schleifenenden vorn zu beiden Seiten der Lotusblätter sichtbar werden, auf denen die Buddhafigur steht.⁶¹⁾

Abbildung 18: Bodhisattva-Kopf aus schwarzem geader-ten Kalkstein, 20 cm hoch. Erworben von Worch, Paris.

Das Stück gibt in der Behandlung der natürlichen Formen und des Kopfschmucks manche Rätsel auf; über Alter und Herkunft hält es schwer, genaue Bestimmungen zu machen.

Auffällig ist die unbeholfene Formung der Nase gegenüber den anderen Gesichtsteilen, dem Haar und dem Schmuck. Das Gesicht zeigt ein längliches, unten spitzes Oval mit flacher, oben zurücktretender Stirn und besonderer Ausrundung der Schläfenpartie. Die Nase ist als längliche dreieckige Erhöhung in dürftigster Gestaltung ausgeschnitten; ihr Rücken und die von der Spitze ausgehenden unteren Konturen der Nasenflügel sind messerscharfe geradlinige Kanten; als Nasenlöcher sind ganz kleine kreisrunde Öffnungen eingebohrt; tief eingegrabene Linien von der äußerst schmalen Nasenwurzel dicht an den zusammenlaufenden Brauen ausgehend grenzen die Nase von der Wangenpartie ab. Die nahe beisammenstehenden Augen sind gut modelliert nach einem von dem der vorhergehend beschriebenen Köpfe abweichenden Kanon.⁶²⁾ Die oberen Augenlider wölben sich nicht wie bei Abb. 12—15 in glatter Rundung über den Augapfel, sondern umranden ihn mit den unteren Augenlidern in unregelmäßig gewellten Linien.



Abb. 18.

Die kantig ausgeschnittenen flachen Bogen der Augenbrauen laufen über der Nasenwurzel zusammen. Die Oberlippe tritt in der schon geschilderten wie geschwollen erscheinenden Form unter der Nase vor, der kleine Mund zeigt die lächelnd geschwungene Linie, wie wir sie an besonders ausdrucksvollen Köpfen wieder finden, die dem 8. Jahrhundert zugeteilt werden.⁶³⁾ Die Ohren mit den langen verdickten Lappen sind streng und kantig stilisiert; letztere haben nur eine kleine Öffnung (vom rechten Ohr ist der obere Muschelrand und der Lappen weggebrochen), durch die ein Ring in sauberer Plastik durchgezogen ist; die Bruchstelle darunter verrät, daß sich noch ein Gehänge daran befand. Der Haaransatz ist um Stirn und Schläfen den einzelnen zurückgestrichenen Strähnen entsprechend mit symmetrischen vertieften Bogenlinien umrandet; im Nacken schneidet ihn eine scharfe Linie ab. Das in ziemlich glatten Wellen aus der Stirn gestrichene Vorderhaar legt sich schräg über das straff emporgezogene Hinterhaar und vereinigt sich mit ihm am Scheitel zu einem (an der Spitze abgebrochenen) Knoten, um den in drei Windungen das leicht gedrehte Ende des Haares herumgelegt ist. Die Scheitelfrisur umspannt ein Diadem, unter dem eine Haarsträhne an jeder Scheitelseite hervorgeht und sich hinter dem Ohr unter dem plastisch auf ihr ruhenden Ohrring über den Hals niederzieht — entweder eine Variation oder eine mißverstandene Auffassung der bei den früheren Köpfen geschilderten Haarsträhne; vor dem Ohr an der Schläfe ist hier nur ein kleiner kurz abgeschnittener Haarbüschel. Das Diadem ist ein Reif mit erhöhten Randleisten, hinten glatt, vorn und seitlich von einem Relieforname durchzogen. Zu beiden Seiten tritt beim Anfang des Ornaments ein zweiter Reif hervor, der sich nach vorn erhebt und in der Mitte am Haarknoten in zwei aneinandergelagte Spiralen ausläuft. Das darüber sitzende Ornament der Spitze ist abgebrochen. Das Schmuckmotiv des Reifes, eine Wellenlinie mit spiraligen Ausläufern, an denen flatternde Enden sitzen, ist zweifellos die Abwandlung eines dem klassischen Ornamentschatz der Gandhāra-Kunst entnommenen Motives,

das aus dem Geisblatt zu einer Arabeske entwickelt ist und schon in den Grotten von Yün-kang sehr häufig vorkommt.⁶⁴⁾

Was die Datierung betrifft, so handelt es sich wohl wieder um das 7.—8. Jahrhundert, die Stilabwandlung weist nicht nach Honan, sondern wahrscheinlicher nach den westlicher gelegenen Provinzen.

Abbildung 19: Bodhisattva-Figur aus dolomitischem Kalk, 89 cm hoch. Erworben von Meyer-Riefstabl, Paris.

Der rohe Zustand der Rückseite läßt erkennen, daß die Statue von der Felswand losgehauen wurde, dann aber lange frei herum lag, da die dünne gelbliche Kruste über dem Stein auch die Rückseite überzieht; die sicher neuere Bruchstelle des Nimbus zeigt den dunklen Stein frei.

Die Figur steht auf dem Boden einer Lotusblume, deren Blätter abwärts gebogen sind. Die Füße sind ziemlich plump; das Untergewand schmiegt sich in konventionell erstarrter Faltung eng an den Körper und ist um die Hüften mit einem Band befestigt, dessen Enden vorne niederflattern. Der obere Gewandrand ist über das Gürtelband umgeschlagen. Der Oberkörper ist vorne nackt, seitlich fällt über die Arme ein Oberkleid, das in seiner Fortsetzung unten zu beiden Seiten der Beine sichtbar wird; an den Schultern wird es von einer scheibenförmigen Agraffe festgehalten, von der runde Quasten niederhängen. Den Hals umzieht ein breiter, mitten spitz zulaufender Reif; die Unterarme erscheinen bekleidet, es handelt sich aber, wie an Parallelstücken ersichtlich wird, bei dem angedeuteten Ärmelrand jedenfalls um eine mißverständliche Wiedergabe des Armreifes oder der Falte des über die Arme gelegten Schultertuches. Das Gesicht ist schmal und lang, mit breiter Stirn, über der das gescheitelte Haar nur durch einen scharf abgesetzten glatten Wulst dargestellt ist. Den Kopf schmückt eine Krone, auf deren Reif sich drei große, breite, oben etwas auswärts gebogene Blätter oder Zacken erheben. Jedes Blatt hat in der Mitte ein kleines dreizackiges Relieforament (halbe Rosette?); einzelne Blumen mit dreiblättrigem Kelch stehen zwischen den großen Kronenzacken.

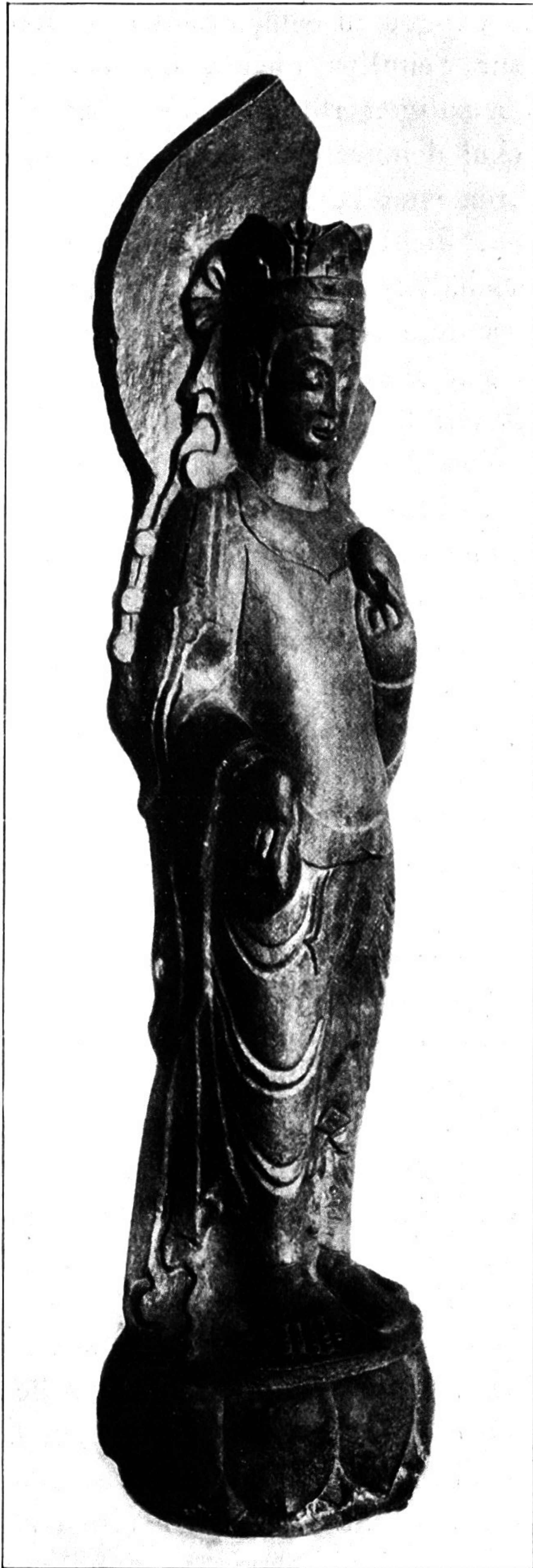


Abb. 19.

Nach rückwärts hängen zu beiden Seiten des Kronenreifs Bandschleifen bis zur Schulter nieder, die ebenso wie der Reif Spuren einer ehemaligen rötlichen Bemalung aufweisen; Reif und Schleifen sind demnach als zusammenhängendes Band gedacht. Die Ohren sind langgezogen und ohne Schmuck. Die Hand des linken, dicht am Körper anliegenden bis zur Brust erhobenen Armes hält eine Lotusknospe ohne sichtbaren Stengel, die abwärts gerichtete rechte Hand trägt in Hüftenhöhe einen Gegenstand, dessen Bestimmung Schwierigkeiten macht: ein eiförmiges Blatt mit länglicher Spitze, das in der Mitte einen eckig erscheinenden Ausschnitt hat; durch diesen greifen die zwei Mittelfinger, während die zwei äußeren gerade ausgestreckt sind und der Daumen das fragliche Objekt festhält. Man findet dies Attribut so oft in den Lung-men-Grotten in den Händen stehender Bodhisattva, daß man es für diese Zeit als typisch erklären darf.⁶⁵⁾ Von den beiden Bodhisattva zur Seite der Buddhafigur hat entweder einer eine Flasche,⁶⁶⁾ der andere das eben erwähnte Objekt oder letzteres ist beiden gemeinsam. Bei der Erwähnung der entsprechenden Figur auf einer Stele vom Jahre 543 erläutert Chavannes⁶⁷⁾ dieses Attribut als 'une sorte de palette'. Die Form ist nicht immer gleich deutlich sichtbar (vgl. Abb. 19 a). In dem Material bei Chavannes erscheint der Gegenstand bald herz-, bald blatt-, bald taschenförmig; Tafelband Nr. 394 (unsere Abb. 19 a Nr. 7) zeigt die schärfste Zeichnung; hier ist es eine herzförmige Platte mit stark geschweifter Spitze und einem kreisförmigen Ausschnitt in der Mitte; oberhalb des stumpfen Endes hält die Hand ein Querstäbchen, von dem nicht ersichtlich ist, ob es am Objekt fest sitzt; die minder guten Darstellungen Tafelband Nr. 289, 308, 345 (unsere Abb. 19 a Nr. 2, 5, 6) lassen dies vermuten.

Für die nähere Bestimmung dieser sonst noch nicht in der ostasiatischen Kunst beobachteten Einzelheit ist vielleicht der Hinweis auf die Liste von 41 Attributen der tausendarmigen Kuan-yin dienlich, die Chavannes dem Tokyoer Tripiṭaka entnommen hat.⁶⁸⁾ Nr. 34 (vorletzte Reihe Nr. 3 von rechts) ist da „yū huan shou, die Hand mit dem Jadering

(cakra?)“, wobei die aufwärtsgerichtete Hand den herzförmigen Ring mit der Spitze nach oben hält (Abbildung 19 a, Nr. 10).

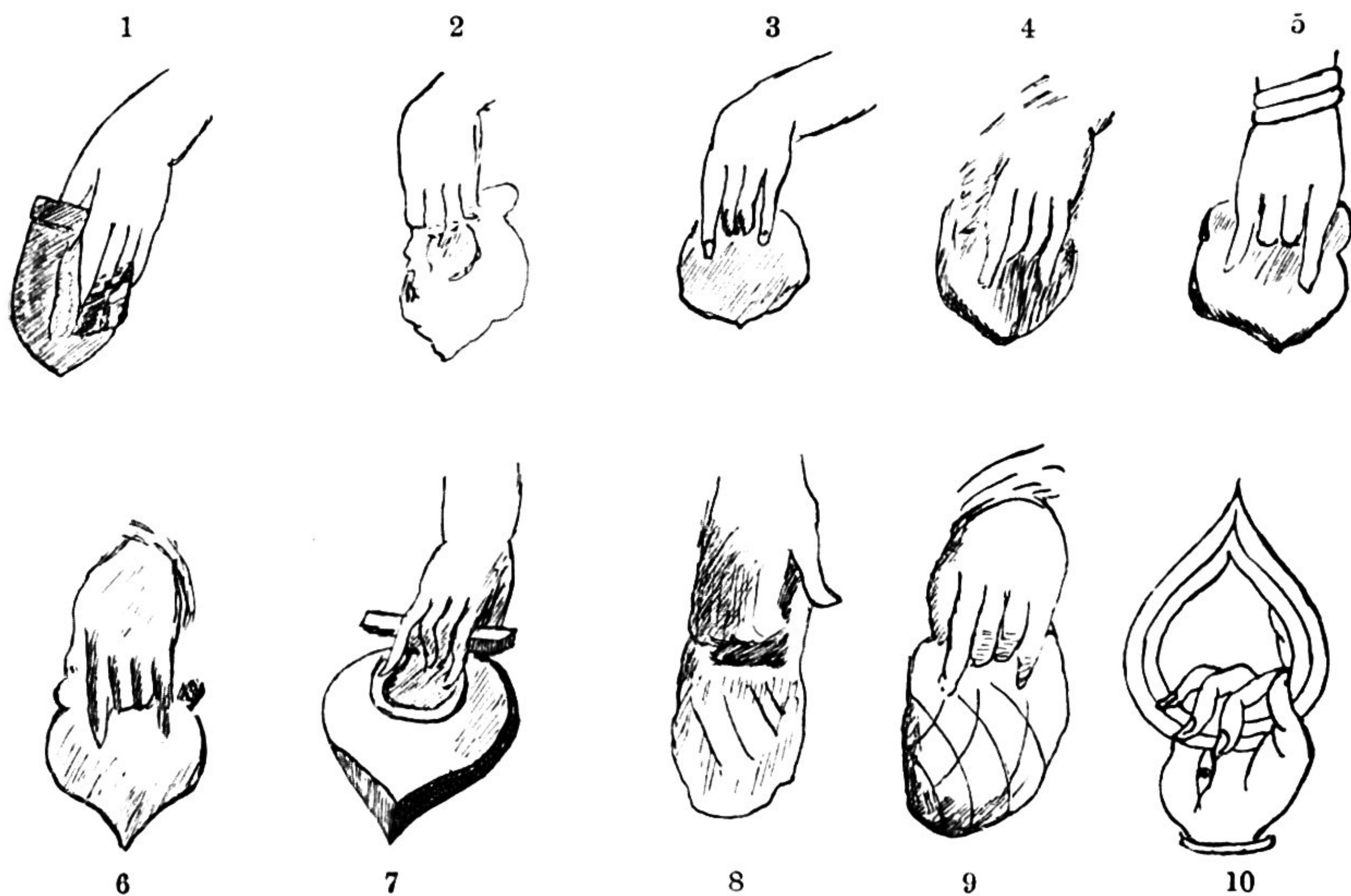


Abb. 19 a. Bodhisattva-Attribut. Erläuterung s. Anm. 65 (unten p. 59).

Die Fingerhaltung weicht insofern ab, als Daumen und ausgestreckter Zeigefinger den Rand des Ringes festhalten, während die drei anderen Finger durchgreifen. — Nicht ganz von der Hand zu weisen wäre auch der Gedanke an das unter den Götteremblemen Indiens und Ostasiens so wohlbekannte Wasser (Amṛta)-Gefäß. Die Bemerkungen Fouchers über Preta-Gespenster, die ihren Durst an Ambrosia-Strahlen aus den Fingern Avalokiteśvara's stillen (im Anschluß an seine Erklärung einer merkwürdigen Avalokiteśvara-Gruppe im Calcuttaer Museum, *Étude sur l'iconographie bouddhique* 1 (Paris 1900), p. 101 ff.) führen hier vielleicht weiter.

Wie schon berührt, sind solche Bodhisattva außerordentlich häufig rechts und links vom Buddha aufgestellt; die Figur zeigt auch alle Merkmale einer religiös-schematischen Behandlung. Ein in Grösse und Arbeit genau entsprechendes Parallelstück ist im Louvre nahe der Sammlung Pelliot ausgestellt und trägt die etwas ungenaue Bezeichnung: Wei, 6.—7. Jahrhundert.

Der Vergleich mit der hier (Abbildung 20) alsbald zu besprechenden datierten Stele (und ebenso mit der von Chavannes behandelten – s. oben p. 38) einerseits, mit dem jüngeren Typ bei Darstellungen aus den 642 entstandenen Pin-yang-Grotten zu Lung-men (Chavannes, Taf. Nr. 287, 289) andererseits weist unsere Figur unverkennbar der Mitte des 6. Jahrhunderts zu.



Abb. 20.

Abbildung 20: Stele mit Spitzbogen. Kalkstein, 84 cm hoch. Erworben aus dem Nachlasse von Ludwig Freiherrn v. Schacky auf Schönfeld (gekauft von Meyl, München).

Auf dem Sockel der Stele erhebt sich hinten eine spitzbogenförmige Rückwand, aus der die Hauptfiguren in voller



Abb. 20 a.

Plastik, die Nebenfiguren flacher hervortreten. Die ersteren, größer als alle übrigen, sitzen auf einer Steinbank, die sich durch den Ausschnitt der Rückwand ergibt; vom Sitz bis zum Kopf sind sie frei gearbeitet, aber mit sehr einfach behandelter Rückseite; Kopf und Schultern sind rückwärts vom Nimbus gedeckt. Die beiden Gestalten sitzen in symmetrischer Haltung neben einander: der eine Fuß ruht auf einem sich am Boden erhebenden Lotussockel, der andere ist quer über das Knie gelegt (cf. Anm. 83). Die eine Hand umfaßt den umgelegten Fuß oberhalb des Knöchels, die andere ruht auf dem Knie: bei der einen Figur faßt sie das Gewand, bei der anderen legt sie Daumen- und Zeigefingerspitzen lehrend aneinander. Der Ausdruck der Gesichter mit den gesenkten Augen, der schmalen Nase, den hochgeschwungenen Brauen und dem kleinen Mund atmet lächelnde Ruhe und Beschaulichkeit. Über dem gescheitelten, durch einen glatten Wulst angedeuteten Haar erhebt sich eine dreiteilige Zacken- oder Blattkrone (genau wie bei Abb. 19) mit halbkreisförmigen Rosetten in der Mitte und stehenden Blumen zwischen den Hauptzacken. Rückwärts hängen vom Kronreif Bandschleifen beiderseits hernieder. Die langgezogenen Ohren sind wenig ausgearbeitet; der Nimbus ist eine glatte Scheibe. Das Untergewand wird unterhalb der Brust mit einem Band festgehalten; in der Mitte ist es über dem Bandknoten in einer Quetschfalte übereinandergelegt. Die Brust ist unbekleidet und ohne Schmuck. Schultern und Oberarme verhüllt ein loses Obergewand, das auf den Aussenseiten in langen schmalen Enden zu Boden fällt. An den Handgelenken sind Armreife. Die Gewandfalten sind in wenigen einfachen, natürlichen Linien angedeutet, rückwärts aber tritt die Unbeholfenheit des kanonischen Schemas hervor, das auf die Vollfigur keine Rücksicht zu nehmen verstand: der gewöhnlich den Blicken des Beschauers nicht ausgesetzte Rücken ist nicht der Vorderseite entsprechend mit dem losen Umschlagtuch verhüllt, sondern erscheint in glatter Behandlung wie mit einem vollständigen Rock oder Mantel bekleidet, den ein Gürtel an den Hüften umschließt — also in chinesischer Volkstracht (vgl. Abb. 20a).

Rechts und links von den Hauptfiguren steht ein viel kleinerer Bodhisattva auf einem Lotussockel. Gesichtsschnitt und Ausdruck ist der gleiche wie bei den Hauptfiguren; auf der Brust ist in schwachen Linien der schon bei Abb. 19 beschriebene Reif angedeutet. Der obere Rand des Untergewandes ist nicht sichtbar, sondern wird durch das vorn sich kreuzende Umschlagtuch gedeckt, das in der Nabelgegend durch einen agraffenartigen Ring gezogen ist, über die Knie niederhängt und nach rückwärts wieder emporgehoben ist. Diese Art der Drapierung mit der Befestigung durch einen Ring ist sehr beliebt in der „Kleidermode“ der Shansi- und Honan-Skulpturen.⁶⁹⁾ Im übrigen sind die beiden Begleitfiguren in Haltung, Gewandung und Attributen eng verwandt dem unter Abb. 19 beschriebenen Bodhisattva⁷⁰⁾; die Ausarbeitung ist aber zu Gunsten der Mittelfiguren viel flüchtiger; die Lotusknospe in der erhobenen Hand ist kaum mehr zu erkennen, wohl aber noch sehr deutlich das vorher erwähnte herzförmige Attribut.

Zwischen den Nimbusscheiben der Zentralfiguren steigt ein Lotuszweig auf; auf seiner größeren, halbgeöffneten Blume und auf den kleineren Nebenknospen stehen drei Bodhisattva — verkleinerte, vereinfachte Repliken der unten seitlich befindlichen. Über dem mittleren schwebt eine Art Kuppel oder Baldachin in Gestalt eines vierseitigen Türmchens mit hohem spitzen Dach und Blattornamenten unter dem Knauf der Spitze. Der Blattsockel des Türmchens breitet sich als Schirm über den Kopf der mittleren Gestalt. Zwei schuppige Drachengeleier winden sich um den Baldachin, den sie mit den Hinterfüßen und dem Schwanz seitwärts und an der Spitze stützen.

Zwischen den drei Bodhisattva ist die Rückwand bis zum unteren Rand der Nimbusscheiben ausgeschnitten; auf dem rechts und links bleibenden Seitenrand schweben je zwei kniende Engelsgestalten übereinander, mit gefalteten Händen den Innenfiguren zugewendet. In Gewandung und Kopfschmuck heben sie sich von der Umgebung nicht ab; bei den oberen Engeln ist das Schultertuch vorn durch einen Ring gezogen, bei den unteren ist es nur gekreuzt. Die zurückgeschlagenen, über

die Arme emporgezogenen langen Enden flattern nach rückwärts, wie der Saum des Untergewandes, flammenähnlich empor, wodurch das Niederfliegen oder Niederschweben der Gestalten ausgedrückt ist. Der spitze Zacken in der Mitte ist wohl die starke Umstilisierung des um die Schultern geschlungenen emporgewehten Mittelteiles des Tuches.⁷¹⁾

Die Rückseite (Abb. 20 a) ist auf den Randflächen mit weich und formenschön in flachem Relief gearbeiteten Blumenranken bedeckt, die an beiden Seiten unten aus einem Felsen entspringen und oben an der Spitze gegeneinander stoßen. Von dem Sitz der beiden Zentralfiguren fallen Tuchdraperien über die Rückseite nieder. Rechts unten am Sockel ist eine Inschrift eingemeißelt; nach Prof. O. Frankes gütiger Mitteilung besagt sie, daß dieses vom 14. Februar 546 (Wu-ting, östl. Wei-Dynastie, 3. Jahr, 12. Monat, 28. Tag) datierte Weihgeschenk von Wang K'ü, Gouverneur von Ting tschou (im heutigen Tschili?), dessen zahlreiche Titel einzeln aufgeführt werden, gestiftet wurde. „Wang K'ü überreicht dies mit der Bitte, ein Weihgeschenk aus weißem Nephrit(?) in Ehrfurcht widmen zu dürfen für Seine Majestät den Kaiser und für die unbegrenzte Menge aller Wesen, die mit der Regierung gemeinsam frohlocken mögen.“⁷²⁾

Über die Bedeutung der Figuren unterrichtet also die Inschrift nicht. Wir haben vor uns eine in den Grotten von Yün-kang und Lung-men häufig dargestellte⁷³⁾ Szene: Buddha Prabhūtaratna (To-pao) und Śākyamuni sitzen in Unterhaltung beisammen. Nach einer Mitteilung Fouchers an Chavannes fußt diese Darstellung auf einer Legende des Saddharmapundarīka: Über der Versammlung, die Śākyamunis Predigt zuhörte, erschien plötzlich der Stūpa, der den Körper des Buddha Prabhūtaratna enthielt. Śākyamuni erhebt sich in die Luft, dringt durch die Mitte des Stūpa mit dem Zeigefinger seiner rechten Hand und läßt sich zur Seite Prabhūtaratnas nieder. Die Menge der Bodhisattva und der frommen Hörer betrachten dann das wunderbare Schauspiel der beiden mit einander redenden Buddha.

In den Grottenskulpturen sitzen die zwei Buddha meist in einer Nische mit untergeschlagenen Beinen, leicht zu einander gewendet, beide Hände nach vorn geöffnet, die eine erhoben, die andere abwärts zum Schoß gehalten (*varada-mudrā*); seitlich von den Nischen und in ihren Bogen sind Bodhisattva und Verehrer zu sehen. Auf einer Stele vom Jahre 554 (*Ars asiatica* II, Taf. 43) sitzen die beiden Zentralfiguren gerade nebeneinander, der eine mit erhobener Rechten und in den Schoß gelegter Linken, der andere mit unter der Gewandung verborgenen zusammengelegten Händen. Auf der Rückseite einer Stele vom Jahre 543 (*ib.* Taf. 21) sitzen beide in lebhafterer Bewegung einander zugewendet, der eine mit geöffneten in verschiedener Höhe gehaltenen, der andere mit unterm Gewand verborgenen Händen. Die Bronze der Sammlung Peytel⁷⁴), inschriftlich aus dem Jahre 518, zeigt beide Figuren derart, daß das eine Bein auf den Sitz emporgezogen, das andere abwärts gestellt ist; Handhaltung wie in den Grotten.

Auf der Münchener Stele sind sowohl die Hauptfiguren wie die umgebenden Bodhisattva und die schwebenden Engel besonders streng und schematisch dargestellt; die bei aller Herbheit harmonischen Formen der Kunstperiode des 6. Jahrhunderts, wie sie sich in den Grotten von Yün-kang und Lungmen charakterisieren, kommen hier klar zum Ausdruck und haben mit Recht zu einem Vergleich mit gotischen Skulpturen Anlaß gegeben.⁷⁵)

Abbildung 21—22: Rechteckiges Hauptstück einer Stele. Kalkstein, 27 cm hoch. Erworben von Meyl, München.

Das Material ist ein weicher Marmor, den die Zeit dunkelgelblich getönt hat. Sockel und Aufsatz fehlen; ein Falz oben und unten am Block zeigt, daß sie als getrennte Stücke dort angesetzt waren. Die Breitseiten des nach oben sich etwas verjüngenden Blockes werden von je einer Nische mit Reliefs ausgefüllt, an den Schmalseiten sind je zwei Nischen übereinandergesetzt. Oben zieht sich über den Nischen eine Art Gallerie oder Gesims ringsum mit guirlandenartigen und zwei-

bis dreiarmigen vasenähnlichen Ornamenten in Nachahmung von durchbrochenem Holzschnittwerk. Die Gallerie ruht an den vier Ecken auf glatten Reliefpfeilern, deren Kapitäle in den vasenförmigen Eckskulpturen über den Balken ihre Fortsetzung zu haben scheinen. Jede Nische krönt ein von runden Pfeilern getragener Baldachin, der durch flammenartige Ornamente gegliedert ist und in der Mitte in einer Spitze in die obere Gallerie hineinragt. Ähnliche Flammenmotive haben die den Nimbus der Buddhafiguren in den Nischen umgebenden Aureolen, die ihrerseits mit der Spitze über die Nischenwölbung empor in die Mitte des Baldachins vordringen. Diese eigen-



Abb. 21.



Abb. 21 a.

artige Form und Ornamentierung des Baldachins in Verbindung mit der Flammenaureole ist in einzelnen Grotten von Lung-men mannigfach abgewandelt wiederzufinden; dort sind über dem Baldachin meist Guirlanden oder bogenförmig geraffte Vorhangdraperien.⁷⁶⁾

In der Breitseiten-Nische A (Abbildung 21) sitzt Buddha mit nach indischer Art übereinandergelegten Beinen auf einem mit Stoffdraperien bedeckten Sitz, der auf einem hohen kantigen Sockel ruht. Er hat das übliche Mönchsgewand, dessen Oberkleid beide Schultern und Arme bedeckt; das Untergewand erscheint links so hoch emporgezogen, daß es in dieser Art



Abb. 22.

Abb. 22a.

nicht mehr unter dem Arm durchgehen könnte; es ist mit einem Band, dessen Knoten vorn sichtbar ist, um den Leib befestigt. Auf dem leicht vorgeneigten Kopf mit den langgezogenen schmucklosen Ohren ist das kurzgehaltene Haar mit dem Scheitelknorren in glatten Umrißlinien angedeutet. Die Rechte ist erhoben (*abhaya-mudrā*), die Linke abwärts gerichtet (*varada-m.*). Hinter dem Kopf ist ein bis zu den Schultern reichender Nimbus mit blattförmiger Umrandung, dahinter die Flammenaureole. Seitlich in den Ecken steht je ein Bodhisattva mit hoher Krone; der rechts legt die Hände auf der Brust übereinander, der andere hält in den erhobenen Händen anscheinend ein Amr̥tagefaß. Zu den Seiten der Sockel knien zwei Mönche, das eine Bein kniend, das andere mit dem Fuß auf den Boden aufgesetzt, die Hände gefaltet zum Kinn erhoben (*namaḥkāra-m.*). Zwischen ihnen steht ein lotusförmiges Räuchergefäß.⁷⁷⁾

In der Breitseiten-Nische B (Abbildung 22) sitzt Maitreya (der kommende Buddha) in europäischer Art mit gerade nach abwärts gestellten Füßen,⁷⁸⁾ denen ein Lotussockel als Schemel dient. Handhaltung wie bei A. Das um die Hüften festgebundene Untergewand ist am oberen Rand in Falten über das nicht sichtbare Gürtelband ungelegt und hängt in weichen Falten bis zu den Fußknöcheln nieder. Das Obergewand legt sich nur um Schultern und Rücken und fließt zu beiden Seiten des Körpers über den Sitz nieder. Brust und Leib sind bloß; um die Schultern zieht sich der breite halbmondförmige Schmuckreif mit dem scheiben- oder knotenartigen Ansatz in der spitzen Mitte. Die Linien des Gesichts sind dem in den nordbuddhistischen Maitreya-Darstellungen beliebten Schema folgend großzügig und scharf geschnitten, die Augenbrauen hochgezogen und eckig, der Mund und die großen gesenkten Augen von einem Lächeln umspielt. Auf dem in glatter Kontur hervorgehobenen Haar sitzt eine merkwürdige Krone, deren Zacken sich nach innen neigen; in der Mitte ein Schmuckstück, wohl der typische Stūpa; rückwärts gehen von der Krone zwei Voluten aus, von denen Stoffschleifen niederhängen. Der Kopfnimbus besteht aus drei Ringen, dahinter

die Flammenaureole. Auf jeder Seite steht ein kahlgeschorener Mönch; der linksstehende läßt den rechten Arm herunterhängen, mit der Linken hält er das Ende des emporgezogenen Übergewandes. Dasselbe scheint auch der andere Mönch mit der Linken zu tun, mit der Rechten rafft er die Falten des Übergewandes so empor, daß Ellbogen und Unterarm in einer Drapierung verschwinden, die an eine bestimmte Faltung der römischen Toga gemahnt. Unten knien zwei Anbeter, in Gewand und Haltung wie die Mönche in Nische A; auf dem Kopf aber ist ein schneckenförmiger Aufsatz, der wohl als spiraliger Haarknoten anzusehen ist. Diese Haartracht fand ich bis jetzt nur auf einer Stele aus dem Jahre 570/1 vom Tempel Chao-lin in Têng-fêng-hsien (Honan)⁷⁹⁾ an Gestalten, die zwischen Mönchen und Bodhisattva stehen, ferner bei den Begleitfiguren des rechts vom Buddha stehenden Bodhisattva auf einem holzgeschnitzten Heiligenschrein, der 806 nach dem Kongōbuji-Tempel kam,⁸⁰⁾ und dann auf einer auffällig antikisierenden Ming-Stele (16./17. Jahrh.) der Sammlung Peytel.⁸¹⁾

Von den Insassen der vier Seitennischen interessiert am meisten wegen ihrer Haltung die obere Figur der Schmalseite C (Abbildung 21a). Es ist Avalokiteśvara, der auf einer Art Tabouret sitzt, dessen Seiten kanelliert erscheinen und in der Mitte von einem Reifen umspannt sind.⁸²⁾ Das linke Bein ist abwärts gestellt, das rechte ist über dessen Knie gelegt und wird von der linken Hand mit dem Gewandsaum oberhalb des Knöchels umfaßt. Der Oberkörper ist leicht nach vorn gebeugt, da der rechte Ellbogen auf das rechte Knie aufgesetzt ist und die Hand das Kinn stützt. Das Untergewand ist um die Hüften geknotet; das Oberkleid, das um Schultern und Oberarm geschlungen ist und in langen schmalen Streifen zu beiden Seiten des Sitzes niederfließt, läßt die mit Reifen am Handgelenk geschmückten Unterarme und den Oberkörper vorn frei. Der breite Schmuckreif um Brust und Hals ist durch einfache Linien angedeutet. Die Krone auf dem glatt gearbeiteten Haar ist ziemlich niedrig und hat vorn eine große Scheibe oder Rosette. Die Flammenaureole umgibt den Kopf bis an die

Schultern; in ihrer Mitte hebt sich ein von Lotusblättern umrahmter Nimbus ab.

Die Pose⁸³⁾ dieser Gestalt, die tiefes Sinnen ernst und anmutig zu veranschaulichen weiß, hat ihre frühesten Vorbilder in den Gandhāra-Skulpturen. Von China ist sie auch über Korea in die japanische Kunst des 6.—8. Jahrhunderts eingedrungen und dort viel heimischer geworden.⁸⁴⁾

Die untere Nische C (Abbildung 21) wird von einem in der gewöhnlichen Weise sitzenden Buddha mit Nimbus und Aureole eingenommen. Beide Hände vor der Brust übereinandergelegt sitzt er auf einem niedrigen flachen Thron, über den vorn bogenförmig geraffte Tuchdraperien niederhängen; unter dem Throne zwei Stufen.

Auf der Schmalseite D (Abbildung 22 a) sitzt oben ein Buddha mit gerade nach abwärts gestellten Füßen auf einer Bank, die Rechte mit der inneren Handfläche nach vorn bis zur Schulter erhoben; die Linke faßt das Obergewand an der Schulter — eine Art der Raffung, die an Dīpaṅkara, den ältesten in der Liste der 24 mythischen Vorgänger Gautamas, denken läßt. Haar und Scheitelknorren sind glatt behandelt, hinter der Schulter tritt die Flammenaureole mit dem lotusumrandeten Nimbus im Zentrum hervor. — Die untere Buddhafigur sitzt mit übergeschlagenen Beinen auf einem Lotussockel, die Hände im Schoß übereinandergelegt (*dhyāna-mudrā*). Das Untergewand ist um die Hüften gebunden, die Brust ist frei, das Übergewand deckt beide Schultern, der rechte Arm erscheint trotzdem wie nackt. Die Kopfbehandlung entspricht der oberen Figur, der Nimbus in der Aureole der unteren Figur in Nische C.

Näherer Betrachtung verlohnt noch die oben kurz erwähnte Galerie über den Nischen, ein architektonisches Motiv, das häufig in den an dekorativem Beiwerk so reichen Grotten von Yün-kang⁸⁵⁾ zu sehen ist. Die Art seiner Verwendung dort lehrt, daß es ein Bestandteil der Hausarchitektur war; denn es läuft fast immer als eine Art Sims unterhalb des Daches, so daß das dreiarmige Ornament ebenso wie auf un-

serer Stele (vgl. Abb. 21) über den Eckpfeilern zwischen den querlaufenden Balken erscheint, und außerdem noch, wie auch an der Stele, in der Mitte zwischen den guirlandenartigen Bogen (wo bei unserm Stück der mittlere Stützarm fehlt). Bei anderen Darstellungen aus den Grotten⁸⁶⁾ läuft es unabhängig von den Säulen abwechselnd mit dem Guirlandenmuster fort. An einem turmähnlichen Pfeiler⁸⁷⁾ ist es unter dem Dach jeder Etage so angebracht, daß es als dreiarmer Tragstein über jedem der die einzelnen Nischen teilenden Pfeiler sitzt; an einem anderen Turm⁸⁸⁾ ist mit dem Aufsetzen des Ornamentes nur an den Ecken auf die Säule Rücksicht genommen.

In den Lung-men-Grotten finden wir über den Nischen andere, gleichfalls der Holzarchitektur entlehnte Galleriemuster; nur an zwei Hausdarstellungen⁸⁹⁾ ist unter dem Dach das vorher besprochene Ornament undeutlich wahrnehmbar, in der Form schon etwas verändert.

In einer Untersuchung über die Höhlentempel bei Yün-kang verbreitet sich der Japaner Chûta Itô⁹⁰⁾ über die Mischung von graecobuddhistischem und Han-Stil, die diese Kunstwerke charakterisiert. Er führt dies auch an den einzelnen Bestandteilen der Säulen vor und bezeichnet jenes dreiarmer Ornament ausdrücklich als einen zum Han-Stil gehörigen Tragstein.⁹¹⁾ Die Han-Parallelen fehlen in den beigegebenen Illustrationen; daß er aber mit seiner Behauptung im Recht ist, geht aus einer Han-Steinplatte des Boston Museums of Fine Arts hervor, die Chavannes⁹²⁾ behandelt hat. Auf dem untersten Streifen sehen wir da einen monumentalen Torbau — er soll den Abschluß eines Passes auf der Straße Honan-Shansi darstellen — mit zwei Türöffnungen, über jeder ein dreifaches Etagendach. Sowohl das Querdach, das längs über die Tore läuft, als auch die turmartigen Aufsätze und deren Dächer werden von Säulen gestützt, die über den Kapitälern solche Tragsteine aufgesetzt haben.⁹³⁾

Stilistische Anknüpfungspunkte für unsere Stele führen uns also in die Yün-kang-Periode und in den Teil der Lung-

men-Skulpturen, der nach Chavannes⁹⁴⁾ Inschriften aus dem ersten Drittel des 6. Jahrhunderts aufweist. In eben diese Zeit darf man ohne Bedenken die Stele setzen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie einen Aufsatz getragen hat, der entsprechend den erwähnten Parallelen ein Ziegeldach nachahmte.

Anmerkungen.

¹⁾ Fr. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896.

²⁾ S. W. Bushell, Chinese art. Second ed. revised. Lo. 1909.

³⁾ Vgl. namentlich W. v. Hoerschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Leipzig 1907. Das Pflanzenmotiv beschränkt sich auf blattförmige Flächen; eine ausgesprochene Pflanzenform — in Art eines Tulpenkelches — sehe ich nur auf dem Krug, dessen Abbildung Hoerschelmann Taf. XVIa übernommen hat (ohne im Text p. 29 die Sonderung vom Tierornament genügend zu betonen). O. Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte 1 (Esslingen 1910) p. 21; 2 (1912) p. 115 benutzt derartige Merkmale zu chronologischer Scheidung. — Über alte Bronzen und ihre Aufbewahrung vgl. Messing, Z. f. Ethnol. 40 (1908), p. 941.

⁴⁾ A. Conrady bei Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte 1, p. 78 f. — Von der chinesischen Tradition der archaischen Periode zugewiesene Tonfiguren schamanistischen Charakters bei B. Laufer, Chinese clay figures 1 (Chicago 1914), p. 199.

⁵⁾ Conrady a. a. O. p. 88. Zu der in diesem Zusammenhang interessierenden Notiz von G. Schlegel über die Erfindung der Marionetten 262 v. Chr. (Int. Archiv f. Ethnogr. 2 (1889) p. 278) vgl. Laufers Einleitung zu W. Grube, Chinesische Schattenspiele (München 1915), p. XIV f. — Das im 'Shina Kodōkishū, Collection of Chinese antiques' (Tokyo, Shimbi Shoin, 1910) Taf. 19 abgebildete Weingefäß in Gestalt eines Ungeheuers, das vor seinem aufgerissenen Rachen eine mit gebeugten Knien stehende Menschenfigur umklammert, wird von seinem japanischen Besitzer in die Chou-Zeit datiert. Münsterberg a. a. O. 2, p. 132 erblickt in dieser Bronze wegen ihrer phantastischen Form und der scharfen und hohen Reliefarbeit einen viel späteren Mischstil. Die Berechtigung dieser Ansicht wird durch die neuerdings im Kunsthandel (Paris 12, 5 (Avril 1913) p. 34 mit Fig. 5—6) aufgetauchte Replik — hier natürlich auch in graue Vorzeit hinaufgerückt — nur gestützt.

⁶⁾ In der Frage der Entlehnung mykenischen und griechischen Gutes siehe Laufers Stellungnahme zu Hirth in des ersteren Aufsatz: Kunst und Kultur Chinas im Zeitalter der Han, *Globus* **96** (1909), p. 7 und Laufer, *Chinese pottery of the Han dynasty* (Leiden 1909) p. 137; 241—5 (wozu aber Laufer, *Ethnographische Sagen der Chinesen*, Aufs. z. Kultur- u. Sprachgeschichte, Ernst Kuhn gewidmet (Breslau 1916), p. 210 zu vergleichen ist); Münsterberg a. a. O. **1**, p. 54 ff.

⁷⁾ Laufer, *Chinese pottery* p. 221 und Münsterberg a. a. O. („fliegender Galopp“).

⁸⁾ Die Menschenopfer sind seit 678 v. Chr. bezeugt. Vgl. außer der eingehenden Darstellung in J. J. M. de Groot's bekanntem Werke 'The religious system of China' II, 1 (Leyden 1894), p. 721 ff., 806 ff. Laufer, *Chinese pottery* p. 215; über das Alter des Brauchs und der Beigabe von Grabfiguren s. auch Th. Torrance, *Burial customs in Sz-chuan*, *Journ. of the North-China Branch RAS* **41** (1910), p. 63. Nur dem Material nach bildet eine Ausnahme die menschliche Figur aus Jade (Grabbeigabe der Han-Zeit) bei Laufer, *Jade* (Chicago 1912) p. 311 mit Taf. 42.

⁹⁾ Abbildung einer der beiden in Shantung noch erhaltenen Opferkapellen bei A. Fischer, *Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst in Ostasien*, *Z. f. Ethnol.* **41** (1909), p. 20; Chavannes, *Mission archéol. dans la Chine septentrionale*, *Tafelbd.* (Paris 1909) Nr. 44; Abbildungen von Grabkammern bei Herb. Mueller, *Reisen und Studien in China*, *Z. f. Ethnol.* **45** (1913), p. 415 ff.; Grundrisse bei Torrance a. a. O. p. 74.

¹⁰⁾ E. Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han* (Paris 1893), p. XXIV ff. und *Mission* **1** (Paris 1913), p. 3 ff.

¹¹⁾ Chavannes, *Mission* **1**, p. 8 f., 16 ff.

¹²⁾ Vgl. A. Volpert, *Anthropos* **3** (1908), p. 17 f.

¹³⁾ Hirth, *Fremde Einflüsse* p. 21 f.; Laufer, *Chinese pottery* p. 161 und *Chinese grave-sculptures of the Han period* (London etc. 1911) p. 26.

¹⁴⁾ Chavannes, *La sculpture sur pierre* p. XXXI.

¹⁵⁾ Der bei Torrance a. a. O., *Illustr. X* unten abgebildete Ziegel befindet sich nach dessen Mitteilung im British Museum. Er ist offenbar mit der gleichen Preßform gemacht und entstammt mit einer inzwischen gefundenen weiteren Replik demselben Grabe.

¹⁶⁾ Pferdetyt und Anspannungsart entsprechen weniger den unter den Shantung-Platten am besten bekannten Skulpturen aus der Grabkammer der Wu als vielmehr den Wiedergaben aus Nan-wu-yang und noch deutlicher den auf Abreibungen unbekannter Herkunft: Chavannes, *Mission*, *Tafelbd.* Nr. 154—163.

¹⁷⁾ Über den kunstgeschichtlichen Untergrund dieses auch der Sassanidenzeit geläufigen Motivs vgl. Laufer, *Chinese pottery* p. 216 ff.; Münsterberg a. a. O. **1**, p. 104.

¹⁸⁾ Chavannes, *Mission* 1, p. 20 Anm. vermerkt diese Pfeiler als sonst nicht belegbar. Die Eingangspfeiler zu beiden Seiten des Palastes auf dem Relief in seinem Tafelband Nr. 170 (= Fischer, *T'oung Pao* 9 (1908), p. 579 mit Bild 1) sind aber von ganz ähnlicher Form.

¹⁹⁾ Torrance a. a. O. p. 72; Illustr. X oben (unser Stück).

²⁰⁾ Chavannes, *Mission* 1, p. 19 f. Anm.

²¹⁾ In der Mythologie der Han-Zeit viel besprochene und abgebildete Gottheit. Vgl. Chavannes, *Mission* 1, p. 123 f.; Bushell, *Chinese art* 2, p. 45; Münsterberg a. a. O. 1, p. 30.

²²⁾ Als unterscheidendes Merkmal für diese Gottheit beschrieben von Chavannes, *Mission* 1, p. 173.

²³⁾ Vgl. den Han-Ziegel bei Bushell, *Chinese art* 2, p. 7, Ill. 1.

²⁴⁾ Näheres bei Chavannes, *Mission* 1, p. 253 Anm. 1; hiernach ist auch A. Fischer, *Amtl. Berichte aus d. K. Kunstsamml.* 29 (1908) p. 320 (cf. *Z. f. Ethnol.* 41 (1909), p. 19 und *T'oung Pao* 9 (1908), p. 581 zu Bild 2) zu erklären.

²⁵⁾ Vgl. hierzu Bushell, *Chinese art* I, p. 40 und Fig. 13; Chavannes, *La sculpture sur pierre en Chine* p. 80 ff. und *Mission* 1, p. 94 Anm. 5; W. Grube, *Religion und Kultus der Chinesen* (Lpz. 1910) p. 169; Conrady bei Münsterberg, *Chines. Kunstgesch.* 1, p. 88; H. A. Giles, *A glossary of reference* ³ (Shanghai 1900), p. 118. Für die altindische Vorstellung cf. Macdonell-Keith, *Vedic Index* 2 (London 1912), p. 367.

²⁶⁾ Bei Torrance, a. a. O. Illustr. VI, Text p. 71 (außerdem briefliche Mitteilungen).

²⁷⁾ Dies gilt für sämtliche hier noch folgende Tonfiguren; bei den menschlichen läuft die Naht den Seiten entlang, bei den Tieren in der Mitte.

²⁸⁾ Nach Torrance, a. a. O. p. 69 Ersatz für Glasur.

²⁹⁾ Laufer, *Chinese pottery* Taf. LXIV (auch hier der Bruch an der Mittelnäht) mit ausführlichem Exkurs p. 247—81.

³⁰⁾ Dieser nahestehend die im Katalog Wannieck (Paris) Févr. 1911, p. V und VIII abgebildeten Hunde, beide aber roher und plumper in der Form.

³¹⁾ Laufer, *Chinese pottery* p. 247.

³²⁾ Ib. Taf. LXIII.

³³⁾ Vgl. ein primitives Figürchen, das mit beiden Händen einen Spaten hält, im Katalog Wannieck (Paris), Févr. 1911, p. V, Reihe 2.

³⁴⁾ M. A. Stein, *Desert Cathay* 2 (Lond. 1912) p. 367 f. mit Illustr. Nr. 270.

³⁵⁾ Diese sind auch für Nr. 8 und 9 anzunehmen, wo aber nur mehr eine knotenförmige Erhöhung sichtbar ist, weil der hintere Ohrteil durch das Glätten der Gußnaht entweder verschwunden oder durch die Weichheit der Masse undeutlich geworden ist.

³⁶⁾ Museum of fine Arts Bulletin **9** (1911), p. 6 oben Mitte.

³⁷⁾ Münsterberg a. a. O. **1**, p. 98 f.

³⁸⁾ Hirth, Chines. Ansichten über Bronzetrömmeln, Mitteil. des Seminars f. or. Spr. Berlin **7**, I, p. 203.

³⁹⁾ Laufer, Chinese clay figures **1**, p. 192 f. Die von den Shan für die Karenni gefertigten Bronze-Kesselgongs könnten auch von den Man (cf. Hirth a. a. O. p. 206 f.) übernommen worden sein.

⁴⁰⁾ Vgl. Kingsmill, J. North-China Branch RAS **41** (1910), p. 119 f.

⁴¹⁾ Chavannes, Note préliminaire sur les résultats archéol. de la mission accomplie en 1907, Comptes rendus, Ac. des inscr. 1908, p. 190.

⁴²⁾ O. Franke, Zur Frage der Einführung des Buddhismus in China, Mitt. d. Seminars f. or. Spr. Berlin **13** (1910), I, p. 303. — Wenn Messing, Z. f. Ethnologie **46** (1914), p. 758 schreibt: „Bereits im Jahre 217 v. u. Z. erreichten auf dem Landwege über Turkestan 18 buddhistische Sendboten China, deren Bildnisse bis heute noch in jedem größeren Tempel Verehrung genießen; außerdem gelangte um gleiche Zeit vom Süden her auf dem Seewege der Sohn des Königs Asoka nach China“, so ist das in dieser Form irreführend. Die chinesische Überlieferung, der hier ohne einschränkendes Wort gefolgt wird (vgl. auch R. F. Johnston, Buddhist China (London 1913), p. 22), ist schon bei Remusat, Foë Kouë Ki (Paris 1836), p. 41 herangezogen.

⁴³⁾ Im 3.—6. Jahrh. war der Kult von Amitābha, Avalokiteśvara, Maitreya und Kṣitigarbha in China weit verbreitet; vgl. M. W. de Visser, The Bodhisattva Ti-tsang (Sonderveröff. der Ostas. Zeitschr., Abdruck aus Band **2—3**), p. 121; 55.

⁴⁴⁾ Vgl. Chavannes, Mission, Tafelbd. Nr. 204 ff.; Chûta Itô, The cave temple at Yün-kang, Kokka Nr. 198 (1906), p. 504 ff. und Münsterberg a. a. O. **1**, p. 128 ff.

⁴⁵⁾ Chûta Itô a. a. O. p. 505; de Tressan, Ostas. Zeitschr. **1**, p. 60 f.

⁴⁶⁾ Der Name dieser Hauptstadt war Lo-yang, wenig östlich vom heutigen Ho-nan Fu; etwa 15 km südlich hiervon liegt Lung-men. Vgl. Chavannes, Comptes rendus 1908, p. 194; Franke a. a. O. p. 299.

⁴⁷⁾ Erst mit dieser Zeit beginnen, was Chavannes a. a. O. p. 198 f. mit Recht als auffällig vermerkt, die Darstellungen der schon der indischen Kunst vertrauten Himmelskönige in kriegerischer Rüstung oder nackt mit übermäßig betonter Muskulatur, Gestalten, die sich auch in Japan seit der Nara-Periode einbürgerten. Vgl. Chavannes, Mission, Tafelband Nr. 353; 356 ff.; Laufer, Chinese clay figures **1**, p. 297 ff.; W. Cohn, Einiges über die Bildnerei der Naraperiode, Ostas. Zeitschr. **2** (1913), p. 199 ff.; Münsterberg a. a. O. **1**, p. 138 f., 164. — Ist die im Katalog Wannieck (Paris), Févr. 1911, p. XVI abgebildete Grabstele wirklich 'datée 471 ap. J. C.'? Hier stehen zwei Himmelskönige in Rüstung auf Dämonen und Tieren unten in den Ecken seitlich zu Füßen der Bodhi-

sattva; zum Stil vgl. Chavannes, Mission, Tafelbd. Nr. 427 (570/1 n. Chr.) und *Ars asiatica* 2, p. 36 und Tafel 50 (670 n. Chr.).

⁴⁸⁾ Chavannes, Mission, Tafelbd. Nr. 170—5; 235 ff.

⁴⁹⁾ ib. Nr. 365 ff.; *Comptes rendus* 1908, p. 194 ff. und Taf. VI—VII (= Mission Nr. 369, 389).

⁵⁰⁾ Chavannes, *Comptes rendus* 1908, p. 192. Hier ist beim Hinweis auf Grünwedel, Idikutschari Taf. 18 (statt pl. XVII) zu lesen.

⁵¹⁾ In nordindischen Miniaturen, wie sie auch im Ethnogr. Museum vertreten sind, kann man ähnliches beobachten; hier fällt aber die Strähne meist lose nieder; vgl. die Illustrationen bei Coomaraswamy, *Ostas. Z.* 1, p. 130 ff. Schon die zentralasiatische Gandhāra-Kunst von Miran (der ersten nachchristl. Jahrh.) kennt diese 'curly love lock', wie sie Sir Aurel Stein, *Desert Cathay* benennt: Vol. I, Illustr. 143 zeigt sie an einem fürstlichen Anbeter, Taf. 5 an einem schnurrbärtigen Buddha, Ill. 146 u. 148 an weiblichen Wesen. Auch hier sieht man also Merkmale weiblicher Anmut auf das andere Geschlecht übertragen; vgl. das unten Anm. 60 Gesagte.

⁵²⁾ Chavannes, Mission, Tafelbd. Nr. 410.

⁵³⁾ Chavannes, *Comptes rendus* 1908, p. 199; *Ars as.* II, p. 15 (nicht vor 531).

⁵⁴⁾ H. d'Ardenne de Tizac, *L'Art bouddhique au Musée Cernuschi: L'Art décoratif* 15, Nr. 192 (1913), Fig. 10; vgl. auch *Parisiana* 2, Nr. 5 (1913), p. 7.

⁵⁵⁾ Die in derselben Ausstellung gezeigte Kuan-yin Statue (d'Ardenne de Tizac a. a. O. Fig. 8), die das Boston Museum of Fine Arts erworben hat und als 'perhaps the finest piece of sculpture that has come out of China' schätzt (*Bulletin* 11 (1913), p. 75, nochmals behandelt 13 (1915), p. 58 ff.) steht Lung-men ungleich näher als Yün-kang, womit sie d'Ardenne de Tizac zusammenbringt; Goloubew hätte seine richtigen Ausführungen *Ostas. Z.* 2, p. 328 nicht durch die Anmerkung schwächen sollen.

⁵⁶⁾ Am besten hervorgehoben bei Cohn, *Ostas. Z.* 1, p. 302 ff., 316. „L'histoire de l'art japonais pendant la période Nara doit être considéré en réalité comme un chapitre de l'histoire de l'art chinois à l'époque des T'ang“ sagt Chavannes in Besprechung der Cohn'schen Aufsätze, *T'oung Pao* 14 (1913), p. 488. Vgl. O. Kümmel, *Das Kunstgewerbe in Japan* (Berlin 1911), p. 3 f.

⁵⁷⁾ d'Ardenne de Tizac a. a. O. Fig. 29, dem 7.—8. Jahrhundert zugewiesen.

⁵⁸⁾ Diese Frisur ist mit Abwandlungen bis in die Neuzeit beibehalten worden. Vgl. z. B. Cohn a. a. O. p. 421, 434 f.

⁵⁹⁾ Cohn a. a. O. Über die Holzbearbeitung in der Steinperiode und später s. p. 315.

⁶⁰⁾ Diesen zweiteiligen Schopf hebt Z. v. Takács, Ein chinesisches Bildwerk in ungarischem Privatbesitz, *Ostas. Zeitschr.* **2** (1913/4) p. 88 ff. bei Beschreibung eines Bodhisattva-Kopfes besonders hervor und benutzt ihn neben anderen Einzelheiten zur Stütze seiner Datierung ins 6.—7. Jahrh. Als Parallelen für die Haartracht nennt er einige Skulpturen in den Grotten von Kung-hsien, die unter den in Prozession schreitenden Laien Frauengestalten mit solchen zweischopfigen Frisuren zeigen [p. 91 lies Taf. 271, 272, 276 statt Taf. 221 etc.] und eine Kwannon-Figur im Chūgūji-Tempel zu Nara [sicher die *Selected Relics* **3**, Nr. 1 und auch bei Fenollosa, *Ursprung und Entwickl. der chines. und jap. Kunst* **1** (Leipzig 1913), Taf. 19 abgebildete]. Er bezeichnet den von ihm beschriebenen Kopf als weiblich. Ein so früher Übergang des Avalokiteśvara-Typs ins weibliche ist nirgends bezeugt (trotz R. F. Johnston, *Buddhist China* p. 274 f. unter Bezugnahme auf Fenollosa a. a. O. **1**, p. 143). Die Darstellung in den *Selected Relics* ist durchaus männlich, und das gleiche gilt von einer ebenso voreilig als weiblich erklärten Kuan-yin-Figur des Bostoner Museums, die *Bulletin* **13** (1915), p. 49 u. 61 abgebildet ist. Höchstens könnte jene Frisur, die übrigens auch bei T'ang Terrakotten häufig ist, eines der Merkmale gewesen sein, die die spätere mythologische Auffassung bei der Umwandlung in den weiblichen Typ verwertete. Auch der Versuch von C. W. B[ishop], bei einem T'ang-Kopf des Museums in Philadelphia, dessen Gesichtszügen die bekannte feminine Weichheit aufgeprägt ist, die Krone mit Schleifengarnitur als ausschlaggebende Bestätigung für den weiblichen Typ zu verwerten (*Museum Journal* **5** (1914), p. 138—40), geht fehl. In der frühen von Gandhāra durchtränkten Bildnerei Ost-Turkestans — und von der altchinesischen Kunst gilt dasselbe — ist derartiger Schmuck ganz allgemein, ohne daß man deshalb die betreffenden Bodhisattva als weiblich aufgefaßt hätte. (Über Gewandung und Schmuck der mittelalterlich-indischen Götter — männlich wie weiblich — vgl. A. Foucher, *Étude sur l'iconographie bouddhique* **1** (Paris 1900), p. 72.) Den Avalokiteśvara hat, wie Stein, *Ruins of desert Cathay* II, 201 richtig sagt, „Chinese Buddhism gradually transformed into Kuan-yin, its much-beloved Goddess of Mercy“. Grünwedels Feststellungen bewegen sich in gleicher Richtung; die p. 270 seiner „*Altbuddhistischen Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*“ (1912) erwähnte Kuan-yin bei Murtuq mit dem Tuch auf dem Kopf, rechnet er einem späteren auch sonst hervortretenden „chinesischen Stil“ zu.

Für die Umformung des Avalokiteśvara in eine Göttin bieten sich zwei Erklärungen. Erstlich der Kult der Śakti, d. i. der kosmischen weiblichen Energie, wobei die tibetische Tārā (als deren Inkarnation seit dem 18. Jahrh. der Kaiser von Rußland Verehrung genießt! cf. Pander-Grünwedel, *Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu* (Berl. 1890), p. 78;

Laufer, Mitt. Sem. f. or. Sprachen Berlin **13** (1910), I, p. 103) in den Mittelpunkt rückte; sodann die Einbeziehung einer älteren Volksgöttin in die buddhistische Inkarnationsreihe (hierüber namentlich J. J. M. de Groot, Ann. du Musée Guimet **11** (1886), p. 186 ff.) Möglich, daß auch beide Triebfedern wirkten; vgl. L. de la Vallée Poussins ergiebigen Artikel über Aval., Encycl. of rel. and ethics **2**, p. 260; hiernach wohl C. W. B[ishop] a. a. O. p. 138. Giles, An introduction to the history of Chinese pictorial art (Shanghai 1905) p. 21 (cf. 44) beharrt bei seiner früheren Meinung (s. Johnston a. a. O. p. 274 A. 3), die Darstellung Avalokiteśvaras als Frau, öfters mit dem Kind, beginne im frühen 12. Jahrh. Aus P. S. Popov, Kitajskij Panteon (Petersburg 1907), p. 29 ergeben sich aber schon Belege für das 8. Jahrh.; s. auch Johnston a. a. O. p. 275 f. Und dies ist die Periode der Ausbreitung des tantrischen Buddhismus sowohl im nördlichen Indien wie in Turkestan und auf Ceylon; cf. V. A. Smith, A history of fine art in India and Ceylon (1911), p. 50 f.; 185; Stein, Ancient Khotan II, Taf. 60 mit Grünwedels Erörterung, D. Literaturztg. 1908, p. 588.

Auch christlicher, speziell jesuitischer Einfluß ist nicht von der Hand zu weisen, aber, wie zu R. Graul, Ostasiatische Kunst und ihr Einfluß auf Europa (1906) p. 82 und Herb. Mueller, Z. für Ethnol. **43** (1911), p. 411 bemerkt sei, erst sekundär. Hierüber ist auch noch Stuhlmann, Ostas. Lloyd **22**, II, p. 755, Laufer a. a. O. p. 110 ff. und Open Cour **26** (1912), p. 1 ff. zu vergleichen. Über Madonnentypen in Indien und Ostasien hat größeres Material schon A. Weber, Über die Kṛiṣṇa-janmāśṭamī, Abh. Ak. Wiss. Berlin 1867, p. 328 ff. ausgebreitet; ihm gegenüber ist Rājendralāla Mitra, Buddha Gayā (Calcutta 1878) p. 176 ff. für die Selbständigkeit des indischen Kunststils eingetreten.

⁶¹⁾ Der stehende Buddha in der Krone ersetzt hier die sonst übliche sitzende Figur. Fenollosa spricht deshalb mit Recht von einem 'neuen Typus' bei der Beschreibung einer altjapanischen Bronzestatuetten aus dem Tempel Hōryūji (Nara), die die gleiche Figur im vorderen Diademzacken trägt (a. a. O. I, p. 82). In der neuzeitlichen Plastik ist das verständnislos ausgeartet: bei einer überlebensgroßen Avalokiteśvara-Holzstatue unseres Museums (inschriftlich als Arbeit des Jahres 1844 bezeugt), die weder Krone noch sonstigen Kopfschmuck hat, ist die Scheitelfigur — in Haltung und Gewand eine Replik der Statue selbst — freistehend in das schematisch geringelte Haar eingefügt.

⁶²⁾ Diese Unterschiede versucht Goloubew, Ostas. Z. **2**, p. 339 in ein System zu bringen. Unter Hinweis namentlich auf zwei typische Köpfe der Sammlung Stoclet stellt er auf eine Seite: leichteres Gesichtsoval mit spitzerem Kinn; kurze spitzige Nase; leise lächelnden Mund; durch die Augenlider nach abwärts vorgedrückte Pupillen — auf die andere Seite: schwereres, nach unten breiter betontes Gesichtsoval; lange

Nase, die sich gegen die Oberlippe nach einwärts biegt; sanften, nachdenklichen, träumerischen Ausdruck, ohne daß ein Lächeln die Mundwinkel umspielt; große langgezogene Augenlider, die der Pupillenbewegung nicht hinderlich sind. Beiden Gruppen gemeinsam ist die winklige Fläche zwischen Nasenwurzel und Augenbrauen-Bogen, ein Charakteristikum, das G. auf das indisch-zentralasiatische Vorbild zurückführt. Örtlich sucht er den Mittelpunkt für Gruppe I in Hsi-nan Fu, für Gruppe II in den Pin-yang Grotten von Lung-men. Treffen diese Unterscheidungsmerkmale zu, so stände von unseren Köpfen Nr. 18 am nächsten der Gruppe I; Nr. 17 der Gruppe II; Nr. 15 stellt sich im Ausdruck der Augen und in Form der Nase zu Gruppe II, während der lächelnde Mund und das Gesichtsoval ihn Gruppe I nähert.

⁶³⁾ d'Ardenne de Tizac a. a. O., Fig. 14—15; Fig. 14 auch behandelt von Goloubew a. a. O. p. 337 ff. In Fig. 15 entspricht die Augenform und Schweifung der Lider unserem Stück. Beiläufig bemerkt, haben die Buddha aus Birma und den Shan-Gebieten ganz ähnliche Augen- und Oberlippenform.

⁶⁴⁾ Vgl. Chûta Itô, Kokka 198, p. 509, wo es auch als bevorzugtes Motiv der jap. Suiko-Periode (593—628) bezeichnet wird; cf. Kümmel a. a. O. p. 3 f.

⁶⁵⁾ Vgl. Chavannes, Tafelband Nr. 287, 289, 297, 299, 308, 345, 394, 427; Ars as. II, Taf. 16, 18, 27, 28, 43. Unsere Abb. 19a (oben p. 39) bringt als 1—8 das Bodhisattva-Attribut von Nr. 287 etc. bis 394 aus Chavannes und Ars as. II, 43; als 9 dieselbe Beigabe von einer Figur aus Shansi (wohl 7. Jahrh.) im Besitze von Wannick, Paris; zu 10 vgl. den Text oben p. 38 f.

⁶⁶⁾ Über deren Herkunft Grünwedel, Buddh. Kunst² (Berlin 1900) p. 160 ff.

⁶⁷⁾ Ars as. II, p. 14 und Taf. 16 etc. (Das Attribut wie bei unserer Abbildung 19.)

⁶⁸⁾ T'oung Pao 14 (1913), p. 264 ff.

⁶⁹⁾ Chavannes, Mission, Tafelbd. Nr. 270—71; 346; 365 ff. und Ars as. 2, Taf. 12; 16—18.

⁷⁰⁾ Sehr nahe steht ihnen die Figur des Mus. f. Völkerkunde in Leipzig aus dem Jahre 551, die A. Erkes im Jahrbuch d. Mus. 5, p. 29 besprochen und auf Taf. 5 abgebildet hat; vgl. ferner den auch in anderen Einzelheiten unserer Stele verwandten Votivstein des Cölner Museums (Fischer, Führer durch das Mus. f. ostas. Kunst (1913), p. 12).

⁷¹⁾ Fliegende oder kniende Genien mit dem flatternden Umschlagtuch beleben auch die noch stark indischen Skulpturen von Yün-kang; vgl. Chavannes, Tafelbd. Nr. 230, 231, wo das flatternde Tuch noch in rundem Bogen hinter den Schultern auffliegt; ähnlich, aber in spitze-gerem Bogen Nr. 207 ff. Bei Nr. 218 ist die Umrandung einer Buddha

Aureole mit augenscheinlich senkrecht niederschwebenden Genien gefüllt, die bei völlig anderer Kleidung das gerade aufwärts flatternde Umschlagtuch tragen; vgl. hierzu Chûta Itô, *Kokka* 198, p. 512 mit Fig. 37 u. 33.

⁷²⁾ Weiter verdanke ich O. Franke folgende wichtige Angaben: „Es ist das Weihgeschenk eines hohen Würdenträgers an einen Tempel, durch das er den Segen Buddhas auf den Kaiser und das Volk herabflehen will. Derartige Weihgeschenke, *tsao siang* genannt, scheinen besonders zur Zeit der kleinen Dynastien im 4., 5. und 6. Jahrhundert, d. h. der Tsin, Yen, Sung, Ts'i, Liang, Tsch'en und Wei, beliebt gewesen zu sein, wenigstens stammen die meisten der noch erhaltenen — und es sind ihrer sehr viele — aus diesen Perioden. Die Kataloge der großen Sammlungen des bekannten Staatsmannes und Gelehrten Tuan Fang (er wurde 1911 bei Ausbruch der Revolution ermordet), die unter dem Titel *T'ao tschai ts'ang schi ki* veröffentlicht sind, zählen eine ganze Anzahl dieser *tsao siang* auf. Es sind kleine Statuen aus Stein (Nephrit, Speckstein u. a.) von Buddhas oder Bodhisattvas mit einer Weihe-Inschrift darauf. Sie wurden von einzelnen oder mehreren gestiftet und in einem Tempel aufgestellt, sei es zum Danke für empfangene Wohltaten oder mit der Bitte um Segen für die Familie oder für den Fürsten und Staat. Die Inschriften haben alle eine typische, nur wenig veränderte Form, und nach den zahlreichen Schreibfehlern zu schließen, sind sie oft von mangelhaft gebildeten Verfassern entworfen.“

⁷³⁾ Chavannes, *Ars as.* 2, p. 14 mit weiterer Literatur; s. auch C.'s Aufsatz *T'oung Pao* 14 (1913), p. 271. *Prabhûtaratna* steht außerhalb der 16 Welten, von denen eine *Śākyamuni* unterstellt ist; er ist auf wunderbare Weise von letzterem erschaffen: E. Burnouf, *Lotus de la bonne loi* (Paris 1852), p. 400; s. auch E. J. Eitel, *Hand-book of Chinese Buddhism* 2 (Hongkong 1888) s. v. — Kleine Votivbronzen mit der gleichen Darstellung kommen öfters in den Handel.

⁷⁴⁾ Beste Abbildung *L'Art décoratif* 15, No. 192, p. 253 (Fig. 7); auch *Ostas. Z.* 2, p. 329.

⁷⁵⁾ Vgl. d'Ardenne de Tizac a. a. O. p. 255.

⁷⁶⁾ Vgl. Chavannes, *Mission*, Tafelbd. Nr. 321 ff. Auch in einer Stele (Leihgabe Wetzels im Bostoner Museum) aus der Sammlung Worch (Chavannes, *Ars as.* 2, T. 39 ff.; *L'Art décoratif* 15, p. 250, Fig. 4; *Ostas. Z.* 2, p. 332; *Boston Mus. Bulletin* 13 (1915), p. 55 ff.) ist ein verwandter Baldachin-Typ, indeß ungleich reicher und künstlerischer ausgeführt, zu sehen.

⁷⁷⁾ Eine stereotype Beigabe auf Grottenskulpturen und Stelen der altbuddh. Zeit, häufig ist jedoch zu beiden Seiten des Gefäßes ein sitzender Löwe. Vgl. Chavannes, *Ars as.* 2, Taf. 20, 24, 39, 41, 50 und *Mission*, Tafelbd. Nr. 177 ff. und den Sockel der oben Anmerk. 70 erwähnten Leipziger Figur.

⁷⁸⁾ Zu dieser Stellung des Maitreya vgl. *Selected Relics* 7, Nr. 3 und schon C. F. Koeppe, *Die Religion des Buddha* 1 (Berlin 1857), p. 507; Grünwedel, *Buddhist. Kunst* 2 p. 161. Diese europäische Sitzart ist jedoch nicht auf Maitreya beschränkt, vgl. A. Foucher a. a. O. 1, p. 67 f.; 2 (1905) p. 49.

⁷⁹⁾ Chavannes, *Mission*, Tafelbd. Nr. 427.

⁸⁰⁾ *Selected Relics* 8, Nr. 4, als Lung-men-Stil der T'ang-Zeit bezeichnet. Die hier als Bhaiṣajyaguru (rechts) und Amitābha (links) gedeuteten Figuren sind wohl Maitreya und Avalokiteśvara.

⁸¹⁾ Goloubew, *Ostas. Z.* 2, p. 335. Die hier p. 339 besprochene tibet. „Lama-Frisur“ dürfte nichts anderes sein als eine Anlehnung an eben jene alte Haartracht. In diesen Figuren erblicke ich Asketen, die ja in Indien den verfilzten Haarknoten in alter und neuer Zeit als bezeichnendes Attribut haben.

⁸²⁾ Tabourets gleicher Form dienen den Bodhisattva als Sitz, die in den Yün-kang-Grotten in derselben Pose neben den Buddha in den Nischen sitzen (Chavannes, *Tafelbd.* Nr. 235, 269: hier sieht man, daß das Ursprüngliche keine Kanellierung ist, sondern ein in Falten über das Tabouret niederhängender Stoff, der von einem Band zusammengehalten wird). Noch deutlicher machen das die altjapan. Parallelen: *Selected Relics* 3, Nr. 1 (= Münsterberg, *Jap. Kunstgesch.* 1, p. 33) und 5, Nr. 2.

⁸³⁾ Die Bezeichnung de Tressan's, *Ostas. Z.* 1, p. 71 als Lalita-Pose ist lediglich auf die Beinstellung zu beziehen; vgl. z. B. die Erläuterungen bei Waddell, *Lamaism* (London 1895), p. 336; A. Foucher a. a. O. 1, p. 67; 2, p. 43; A. K. Maitra, *J. and Proc. As. Soc. Bengal* 7 (Calcutta 1911), p. 621 f.; J. Ph. Vogel, *Indian Antiquary* 1911, p. 96; M. W. de Visser, *Tentoonstelling van Buddh. Kunst in het Rijks Ethnographisch Museum* 1 (1915), p. 9; 11. Auch die Beinstellung in unserer Abb. 20 (und ebenso Chavannes, *Mission*, *Tafelbd.* Nr. 430) ist Lalita-Art.

⁸⁴⁾ Für Gandhāra: Burgess, *Journal of Indian Art* Nr. 63, Taf. 21; Nr. 69, p. 82; Waddell, *Ostas. Zeitschr.* 1, p. 157. Für China: Chavannes (s. Anm. 82); Si-do-in-dzou, *Ann. du Mus. Guimet, Bibl. d'études* 8 (1899), p. 55 mit T. VII; de Tressan, *Ostas. Zeitschr.* 1, p. 70 f. (= *Parisia* 2, Nr. 5, p. 10); Fischer, *Führer durch d. Mus. f. ostas. Kunst* Cöln p. 12. Für Korea und Japan: Münsterberg, *Japan. Kunstgesch.* 1, p. 33 (aus *Selected Relics* 3, Nr. 1; auch bei Fenollosa 1, Taf. 19; *Chines. Kunstgesch.* 1, p. 142 f., 165 und *Kunst u. Handwerk* 1908, p. 320 (aus Kokka Nr. 178 und aus *Selected Relics* 7 Nr. 1 = Kokka Nr. 199, auch bei Fenollosa 1, Taf. 14); *Collection Hayashi* 2 (1903), Taf. 1 (= *Ostas. Z.* 1, p. 352; hiernach ist Münsterberg, *Japan. Kunstgesch.* 1, p. 32, 34 zu ändern) und Nr. 1040 (nach p. 10); *Collection Gillot* 1 (1904),

Nr. 1040 (nach p. 152); Fischer a. a. O. p. 16 f.; *Selected Relics* 1, Nr. 6 und 5, Nr. 2. Die Bezeichnungen hier schwanken zwischen der richtigen: Avalokiteśvara (Kuan-yin, Kwannon) und Maitreya (Miroku). In den 'Selected Relics' (hiervon sind mir nur die Bände bis 14 (1907) zugänglich) ist dem Namen Avalokiteśvara bei den angeführten Abbildungen stets die Bezeichnung Cakravartīcintāmaṇi vorgesetzt. Die Cakravartī-Haltung (rechte Hand gerade erhoben) und das Cintāmaṇi-Attribut (Wunschjuwel auf der Krone) sind jedoch nur bei Vol. 1, Nr. 6 vorhanden. Die entsprechende japan. Spezialisierung ist Nyo-i-rin, vgl. Kôsaku Hamada, *Sculpture of the Suiko period*, Kokka Nr. 199 (1906), p. 522 und Murray's *Hand-book for Japan* ⁷ (London 1903), p. 52, 94.

⁸⁵) Chavannes, *Mission*, Tafelbd. Nr. 205, 207—12.

⁸⁶) ib. Nr. 231, 235.

⁸⁷) ib. Nr. 241.

⁸⁸) ib. Nr. 242.

⁸⁹) ib. Nr. 323, 388 ff.

⁹⁰) Kokka Nr. 197/8.

⁹¹) Kokka Nr. 198, p. 505.

⁹²) *Ars asiatica* 2, p. 1—12 und besonders Taf. 1 und 6; vgl. *Boston Museum Bulletin* 13 (1915), p. 53 ff.

⁹³) Belege für ihre Beibehaltung in späterer Zeit und die Herübernahme nach Japan bei Fischer, *Führer* . . Cöln p. 10; Münsterberg, *Japan. Kunstgeschichte* 2, p. 21, 26, 27.

⁹⁴) *Comptes rendus* 1908, p. 196.
