



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst des Altertums

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1899

Viertes Kapitel: Die Kunst des östlichen Asiens

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80559](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80559)

VIERTES KAPITEL

Die Kunst des östlichen Asiens

A. Indien

1. Land und Volk

Vom Himalaya, dem höchsten Gebirgsstock der Erde, der mit seiner grossartigen Gletscherwelt in einer Ausdehnung sich hinzieht, die ungefähr der Länge Skandinaviens gleichkommt, dacht sich in mächtiger Terrassenbildung ein Land ab, das in kompakter Masse südwärts vorspringend mit zulaufender Spitze sich in das Indische Meer hinausstreckt. Diese grosse Halbinsel, die vom Nordende bis zum südlichsten Vorsprunge, dem Kap Comorin, eine Ausdehnung umspannt, wie die vom Gestade der Ostsee bis zur äussersten Südspitze Griechenlands, ist durch ihre Naturanlage zu einem fest in sich abgeschlossenen Kulturleben vorbestimmt. Durch die Felsenwälle des Himalaya von den nördlichen Ländern getrennt, nach West und Ost von den mächtigen Strömen des Indus und Brahmaputra eingefasst, drängt sich das ungeheure Gebiet Vorderindiens zu einer Ländermasse zusammen, die nur durch ein überreiches Netz von Strömen gegliedert wird. Unter ihnen ist an Kulturbedeutung der wichtigste der heilige Strom des Ganges, der samt seinem grossen Nebenstrom, dem Djumna, aus den Eisfeldern des Himalaya herabstürzt und von Allahabad an in vereinigttem Laufe seine Fluten in hundert Mündungen in den Busen von Bengalen ergiesst.

Wie überall in der ältesten Geschichte der Menschheit eine höhere Kulturentwicklung zuerst an den Lauf mächtiger Ströme sich anknüpft, so auch hier. Die alte Herrlichkeit des Hindureiches erblühte vor allem in dem vom Ganges und Djumna eingeschlossenen Mittelstromland, dem geweihten Duab; hier lagen bereits im 12. Jahrhundert v. Chr. die prachtvollen Residenzen der brahmanischen Herrscher, Hastinapura, Indraprasta und Madura und weiter abwärts am Ganges Palibothra, Riesenstädte, deren Umfang, Reichtum und Pracht schon das altindische Epos zu rühmen weiss. Kein Wunder, wenn die Natur des Landes in frühester Zeit gleichsam von selbst ein Kulturleben von seltener Fülle und Pracht erzeugte. Kein Land der Erde entfaltet unter den Tropen eine gleiche Ueppigkeit der Triebkraft, die allein in dem nördlichen Teile, dem eigentlichen Hindostan, die Lebenserscheinungen aller Zonen, vom starren Eis und dem spärlichen Moos der Gletscherwelt bis zu dem wuchernden Schlinggewächs und den majestätischen Palmen vereint. Unter der glühenden Sonne des Wendekreises entwickelt der

wasserreiche Boden eine ungeheure Fruchtbarkeit, die dem Menschen in verschwenderischer Fülle alle Bedingungen des Daseins mühelos entgegenträgt, aber auch mit der überströmenden Gewalt ihrer Triebkraft den Geist unrettbar umstrickt und betäubt.

Es konnte nicht fehlen, dass das Uebergewaltige, Wunderbare im Leben dieser Natur den Sinn der Menschen gefangen nahm, die Thätigkeit der Phantasie unendlich erregte, sie mit den glänzendsten Bildern erfüllte und dem Dasein den Charakter ruhigen Beharrens, schwelgerischen Geniessens aufprägte. Damit ging zusammen ein tiefes Sichversenken in die Geheimnisse des natürlichen Lebens, eine schwärmerische Hingabe an die heimische Umgebung und ein Hang zu grübelnder Spekulation. Ersteres vergegenwärtigen oft mit hohem poetischen Reiz die alten Dichtungen des Volkes, ja das Gefühl sanfter Schwärmerei, wie es in Kalidasas Sakuntala lebt, verrät eine Tiefe und Innigkeit des Natursinns, die den übrigen Völkern des Altertums fremd ist. Wie aber das Naturleben Indiens voll schroffer Wechsel und jäher Uebergänge erscheint, so zeigt sich auch die moralische Welt. Neben der sanften Schwärmerei geht zügellose Ausschweifung her, und mit der zarten Liebe zur Natur kontrastiert eine Härte des Sinnes, die ihren Ausdruck in der strengen Kastengliederung des Volkes findet. Diese Verhältnisse waren offenbar der Niederschlag grosser geschichtlicher Umwälzungen, die vermutlich in grauer Vorzeit mit der Eroberung des Landes durch westwärts eingedrungene kaukasische Stämme zusammenhängen. Nicht bloss die unverkennbare Verschiedenheit der Rassen, die scharfe Trennung der untergeordneten von den herrschenden Kasten der Priester und Krieger, sondern auch die durch religiöse Satzungen befestigte Verachtung, unter welcher die ersteren seufzen, deuten auf das Verhältnis Unterjochter zu ihren Besiegern. Die kaukasische Abstammung der letztern ist teils durch die Körperbildung, teils durch ihre Sprache, das Sanskrit, verbürgt, die den östlicheren Hauptzweig des mächtigen, bis über das ganze südliche und mittlere Europa sich ausbreitenden indogermanischen Stammes bildet.

Wie aber ursprüngliche Anlagen erst durch die Besonderheit der klimatischen Verhältnisse und durch den unaufhörlichen Wechselprozess zwischen Geist und Natur ihr charakteristisches Gepräge erhalten, das zeigen ganz besonders die Hindu. Denn so übermächtig erwies sich hier die Einwirkung der Natur, dass das Volk zu jenem kräftigen Selbstbewusstsein, durch das alle geschichtliche Entwicklung bedingt ist, niemals zu gelangen vermochte. An Stelle des Triebes nach äusserer Bethätigung tritt schon früh eine nachhaltige Richtung auf Vertiefung des geistigen Lebens, auf das Gedankenhafte, die Spekulation. Sie vollzieht ihre Entwicklung ausschliesslich auf religiösem Boden. Dem altheimischen, phantastisch vielgötterigen Volksglauben des Brahmanismus, der durch sein geistloses Formelwesen, seine mechanische Werkheiligkeit und den niederdrückenden Glauben an eine ewige Seelenwanderung den nationalen Geist des Hinduvolkes aufs tiefste untergraben hatte, stellte sich im Buddhismus eine geläuterte, menschlich innerlichere Auffassung entgegen. Buddhas Leben fällt in die Zeit zwischen 557 und 477 v. Chr., und erst mit ihm beginnt ein gesteigertes, tiefer erregtes Geistesleben in Indien. Gegen 250 v. Chr. gewann der Buddhismus unter König Açoka die Herrschaft über das Brahmanentum, welches erst nach fast einem Jahrtausend (im 7. Jahrhundert n. Chr.) wieder siegreich vorschritt und die Buddhalehre nach den östlichen Inseln und China zurückdrängte, wo noch jetzt gegen dreihundert Millionen Seelen diesem Glauben angehören.

So weit bis jetzt die Forschung gedrungen ist, will sich die frühere Annahme von dem hohen Alter der indischen Denkmäler nicht bestätigen. Die glänzenden Schilderungen von Palästen und Tempeln in den alten Epen Mahābhārata und Rāmājana, welche man wohl als Beweis für eine hochaltertümliche

indische Baukunst angeführt hat, sind als spätere Einschießel nur für Reflexe eines viel jüngeren Kulturzustandes zu halten. Der geschichtliche Gang der indischen Kunstentwicklung scheint demnach wirklich erst mit dem Buddhismus anzuheben und gleich in der ersten Epoche in grossartigen Denkmälern eine bestimmte Form zu gewinnen. Diese wird sodann vom Neu-Brahmanismus wett-eifernd aufgenommen, mit üppigerem Reichtum und glänzender Phantastik zu wunderbaren Wirkungen gesteigert. Selbst als Indien in seiner Erschlaffung (im 12. Jahrhundert) dem gewaltsamen Andringen der Muhammedaner erlegen war, als die alten Brahmanenresidenzen vom Erdboden verschwunden, den neuen Hauptstädten der Eroberer Platz gemacht hatten, blieb beim Hinduvolke mit der alten Religion auch die heimische Bauweise in ungestörter Geltung und erlebte bis spät in die moderne Zeit hinein eine Nachblüte, die an seltsamer Phantastik, an schwülstiger Ueberladung hinter der früheren Zeit nicht zurückblieb.

2. Die Architektur der Inder¹⁾

Das ausgedehnte Ländergebiet Indiens, dessen Flächenraum dem des gesamten Europa mit Ausschluss von Russland gleichkommt, ist in seinen verschiedenen Bezirken, im eigentlichen Hindostan wie in der Halbinsel des Dekan, in den Felsgebirgen der Ghats wie an der Koromandeküste, im Hochlande Centralindiens wie auf Ceylon und den andern Inseln, in Afghanistan wie in Kaschmir mit einer reichen Fülle von Monumenten bedeckt, deren gemeinsamer Typus, bei mannigfachem Wechsel der Form, durch die beiden grossen indischen Religions-systeme bedingt ist. Dem religiösen Kreise gehören alle indischen Bauten und Denkmäler an, welche in monumentaler Form und aus Steinmaterial errichtet sind. Doch weist die Formgebung auch hier überall mit Sicherheit darauf hin, dass eine Zeit des ausschliesslichen Holzbaus voraufgegangen ist, dessen Formen und Verzierungsweise in Stein übertragen wurden.

Die althuddhistischen Denkmäler zerfallen ihrem Zweck nach in verschiedene Gruppen. Zunächst finden sich Gedenksäulen (Stambhas oder Lâts), schon

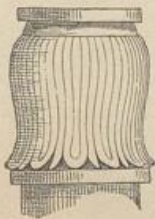


Fig. 108 Kapitell der Säule von Bharhut

zu König Açokas Zeit (3. Jahrh. v. Chr.) im Gangesgebiet bei Allahabad, Delhi und andern Orten als Siegeszeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhismus errichtet.

Sie sind sämtlich von gleicher Beschaffenheit, über 12 m hoch, an der Basis über 3 m im Umfange mit starker Verjüngung aufsteigend, in ein Kapitell von geschweifter Form mit niederfallenden Blättern auslaufend (Fig. 108), auf welchem ein heiliges Symbol direkt oder auf einer Gruppe von Löwen oder Elefanten ruht. Die Kapitellform und



Fig. 109 Von dem Hals der Säule zu Allahabad

die zierlichen Blumenornamente des Säulenhalses (Fig. 109) weisen merkwürdig genug auf westasiatische, namentlich persische Einflüsse hin (vgl. Fig. 81 und 82). Wir werden damit sogleich vor die Thatsache gestellt, dass schon die älteste

¹⁾ *Alex. Cunningham*, The Bhilsa Topes, or Buddhist Monuments of Central India. 33 plates. London, 1854. — *J. Fergusson*, History of Indian architecture. London, 1876. — *Gust. Le Bon*, Les monuments de l'Inde. Ouvrage illustré d'environ 400 Figures. Paris, 1893. 4^o. — *A. Grünwedel*, Buddhistische Kunst in Indien (Handbücher der königlichen Museen zu Berlin). Berlin, 1893. — Endlich das mit Farbendruck reich ausgestattete Prachtwerk von *W. Griggs*, India. Photographs and drawings of historical buildings. London, 1896. Fol.

Kunst Indiens mit auswärts entlehnten Formen arbeitet. Die Beziehungen zu Persien aber erklären sich leicht aus den bis an den Indus ausgedehnten Erforschungs- und Eroberungszügen schon des Darius, infolge deren die Anwohner des Indus und die in Indien als Gandhâra bekannten arischen Bewohner von Kâbûl, dem Zugangsgebiet des ganzen westlichen Indiens, den Persern auf lange Zeit tributpflichtig wurden.

Zwei Hauptarten monumentaler Anlagen sind ferner die Stûpas oder Thûpas (engl. Topes), ursprünglich Königsgräber, später Denkmäler, in welchen die Reliquien Buddhas und seiner vornehmsten Schüler und Anhänger aufbewahrt wurden, und die Vihâras, die als gemeinsame Wohnungen der klösterlich zusammenlebenden Priester dienten. Der Stûpa ist nichts als ein einfacher Tumulus, die primitivste Form des Denkmals, die wir kennen, meistens in halbkugelförmiger Erhebung auf terrassenartigem Unterbau aufgeführt, oft von einem natürlichen Hügel kaum zu unterscheiden. Diese Bauten, in sehr verschiedener Grösse aus regelmässigen Quadern errichtet, enthalten eine kleine Kammer für das Grab resp. die aufzubewahrenden Reliquien (daher auch Dhâtugarbhas = Reliquienbehälter, engl. Dagops). Manchmal macht sich der Trieb nach höherer architektonischer



Fig. 110 Stûpa von Thuparâmaya

Gliederung an dieser Urform geltend, entwickelt die Terrasse zu bedeutendem Umfang und ansehnlicher Höhe, gliedert den Rundbau durch Gesimse und freie Ornamente, umgibt das Ganze oft mit einem Kreise schlanker Säulen und fügt eine steinerne Umzäunung mit stattlichen Portalen hinzu. Diese Steinzäune, sowie die darin angebrachten grossen Thore (Torânas) haben ausgeprägten Holzstil und sind meist mit zahlreichen Reliefs an den Pfeilern und Querbalken geschmückt. — König Açoka soll nicht weniger als 84 000 Stûpas in den Städten seines Reiches erbaut und in dieselben die Reliquien Buddhas verteilt haben, eine Nachricht, die in sagenhafter Uebertreibung die Thatsache einer regen Bauthätigkeit bestätigt. Bestimmter lauten die Berichte über die Bauten des Königs Dushtagâmani

um 150 v. Chr. auf Ceylon. Der von ihm erbaute Mahastüpa, d. h. Grosse Stüpa, den man in dem Ruanwelli-Toppe zu erkennen glaubt, erreicht trotz seiner teilweisen Zerstörung noch jetzt die Höhe von 42 m auf einer gewaltigen 150 m breiten Graniterrasse. Von besonders ausdrucksvoller Form ist im Gebiete der alten Residenz von Ceylon Anurâdhapura, der Stüpa von Thuparâmaya (Fig. 110), der nur 15 m hoch ist, aber von mehreren Kreisen schlanker, röhrenartiger Säulen umgeben wird. — In Centralindien sind bei Bhilsâ die zahlreichsten Bauten dieser Art erhalten, im ganzen gegen dreissig Denkmale von verschiedenem Umfang, unter denen die beiden Stüpas von Sântschî die wichtigsten sind. Der grössere, ungefähr 17 m hoch bei einem Durchmesser von 36 m, erhebt sich kuppelförmig über einem weit vortretenden Sockel und bekrönt von einer umzäunten Terrasse. Rings um das ganze Bauwerk läuft eine steinerne Umzäunung, die sich mit vier stattlichen, plastisch geschmückten Portalen öffnet. Pilaster bilden die Umrahmung, seltsam geschweifte Steinbalken den oberen Abschluss der Portale, alles offenbar Reminiscenzen an Holzkonstruktionen. Die primitive Hügelform erscheint also hier bereits in mannigfach dekorativer Weise entwickelt; gleichwohl spricht die Kapitellform der schlanken Säulen, welche den

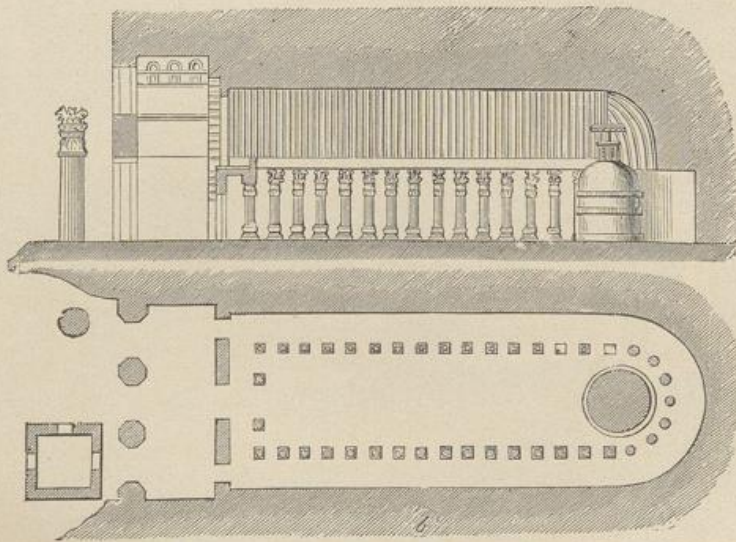


Fig. 111 Grotte von Karli, Grundriss und Durchschnitt

Zugang zu den beiden Hauptportalen markieren, in ihrer Uebereinstimmung mit den Denksäulen Açokas für die Frühepoche der buddhistischen Kunst.

Wesentlich verschiedener Art sind die klosterähnlichen Anlagen der Vihâras. Wie Buddha das Beispiel weltabgeschiedenen Eremitenlebens gegeben hatte, so begaben auch seine Nachfolger sich zu frommer Betrachtung in die Gebirge, wo sie in Felshöhlen ihre Wohnungen aufschlugen. Diese Höhlen wurden bald künstlich zu jenen ungeheuren Grottenanlagen erweitert, auf welchen hauptsächlich der wundersame Reiz der indischen Architektur beruht. Meist mit ihnen verbunden sind die Tschaityas, Versammlungshallen oder Tempel, von ziemlich regelmässig wiederkehrender Grundform. Der Felsen ist bei diesen meist zu einer länglich rechteckigen Grotte ausgehauen, die an der dem Eingang entgegengesetzten Seite halbkreisförmig schliesst. Zwei Reihen von Säulen oder Pfeilern, durch Architrave verbunden, dienen der tonnengewölbartigen Decke des breiten

Mittelschiffes als Stützen. An dem halbrunden Schlusse des Heiligtumes, das der Grundform christlicher Basiliken auffallend ähnlich sieht, erhebt sich ein Stüpa, der in einer Nische das Kolossalbild des göttlich verehrten Buddha zeigt. Im übrigen verschmähen diese Bauten, dem Wesen des Buddhismus entsprechend, in der Regel jede reichere Dekoration. Unter den Grotten dieser Art ist als eins der ältesten Werke die zu Karli zu nennen (Fig. 111). Andere finden sich auf der Insel Salsette, in Centralindien bei Baug und vielfach an anderen Orten mit brahmanischen Werken gemischt.

Der Brahmanismus nämlich eiferte bald den Buddhisten in der Anlage solcher Grottentempel nach und suchte durch Mannigfaltigkeit in der Verbindung der Räume und durch überschwengliche Phantastik der Dekoration jene buddhistischen Grotten zu überbieten. Prächtige Denkmale dieser Art besitzt die Insel Elephanta bei Bombay, von deren Hauptgrotte Fig. 112 eine innere Ansicht giebt.



Fig. 112 Grotte von Elephanta

Die grossartigsten Werke aber finden sich in der Nähe von Ellora (Ilurâ), wo die gewaltigen Massen des Granitgebirges in einem Halbkreise von einer Meile Umfang ausgehöhlt sind. Die Tempel erstrecken sich hier oft in zwei Geschossen übereinander, ja die ganze Felsdecke ist bisweilen weggesprengt, so dass im Innern der Berge sich freie Tempelhöfe bilden, in deren Mitte das Hauptheiligtum mit seinen Kapellen und seiner Cella als monolithische, künstlich ausgehöhlte Felsmasse stehen geblieben ist. Das glänzendste Denkmal ist die Kailasa-Grotte zu Ellora (Fig. 113), neben ihrer bedeutenden Ausdehnung noch durch die verschwenderische Fülle plastischen Schmucks hervorragend. Hier sind in krauser Phantastik alle Flächen mit den seltsamen Gebilden der brahmanischen Symbolik bedeckt, Tier- und Menschengestalten in wilder Verschlingung und Unordnung, atlantenartige Figuren, welche die Gesimse zu tragen scheinen,

Löwen, Elefanten und wunderlich gestaltete Mischwesen, all dies bunte Leben mit einer sklavischen Unverdrossenheit des Meissels ausgeführt. Auch die eigentlich architektonischen Glieder, besonders die freien Stützen, welche die Wucht der Felsdecke zu tragen haben, werden durch den phantastischen Sinn der indischen Kunst in höchst willkürlicher und mannigfaltiger Weise gestaltet (Fig. 119). Wie der ganze Grottenbau durch die unmittelbare Verwendung des natürlichen Felsens mit all seinen Formen sich in die Abhängigkeit von den lokalen Bedingungen giebt, so prägt sich auch den Details die volle Willkür gleichsam als oberstes Gesetz auf. Nur gewisse Grundzüge in der Pfeilerbildung kehren ziemlich allgemein wieder, so dass auf einen untern, meist viereckigen Teil sich ein in geschweiften Formen ausgebauchtes Oberglied setzt, welches mit einem oft schwülstig ausladenden Kapitell endet. Die Verbindung der Pfeiler ist in Form von kräftigen Architraven ausgesprochen und ein konsolenartiges, an Holzkonstruktion erinnerndes Glied fügt sich in der Regel zwischen Kapitell und Gebälk (Fig. 114 und 115). Nur in den buddhistischen Grotten pflegt die Pfeilerbildung einfacher mit achteckiger Grundform zu sein.

Ausser diesen Bauten, die in grosser Menge und wunderbarer Pracht sich in den Gebirgen des Dekan und der zahlreichen Inseln erheben, hat der Neu-Brahmanismus noch eine Menge nicht minder glänzender Freibauten hervorgebracht. Es sind, vorzugsweise im südlichen Teile der Halbinsel, die Tempelanlagen, die sogenannten Pagoden, umfassende Baugruppen von weiten Ringmauern mit prachtvollen Thoren und Türmen umgeben, meistens mehrere Höfe mit Haupt- und Nebentempeln, Kapellen und andern Heiligtümern, Bassins für die heiligen Waschungen, Säulengängen und Galerien und riesigen Pilgersälen (Tschultris). Bei allen diesen Bauten macht sich abermals die Form des Stüpa als eine dem nationalen Geiste besonders zuzugende geltend, so

dass Thore, Türme und andere hervorragende Glieder in dieser Art ausgebildet werden. Nur nimmt man bei der Ausdehnung und Massenhaftigkeit dieser Baukomplexe auf

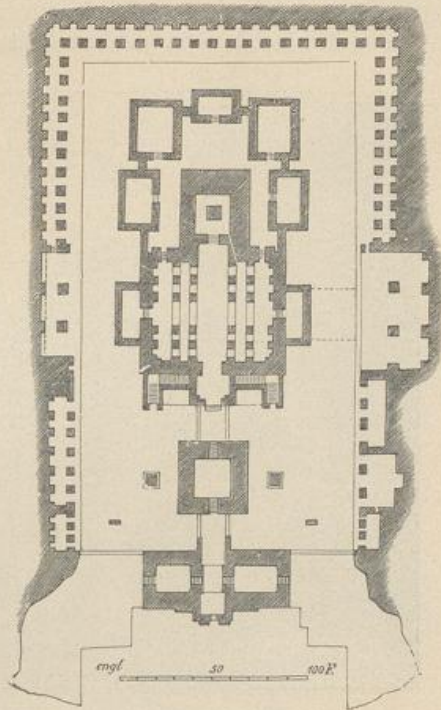


Fig. 113 Grundriss der Kailasa-Grotte zu Ellora

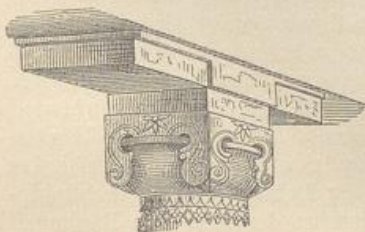


Fig. 114 Kapitell zu Ellora
Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Altertum

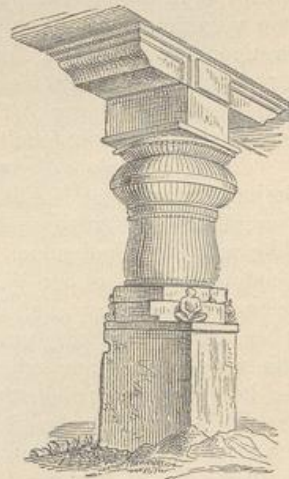


Fig. 115 Pfeiler zu Ellora

eine Steigerung des Effekts Bedacht, führt die betreffenden Teile oft zu bedeutender Höhe empor und giebt ihnen eine pyramidale Verjüngung, indem man viele niedrige Geschosse (bis zu 15) mit rundlich geschweiften Dächern sich aufeinander setzen und schliesslich in ausgebauchter Spitze enden lässt. Grossartige Anlagen finden sich besonders in den südlichen Gebieten des Dekan, so die mächtige



Fig. 118 Ansicht der Kailasa-Grotte zu Ellora

Pagode von Chillambrom mit vier glänzend ausgestatteten Prachtportalen, die Pagoden von Madura, Tiruvatiyur und Mahamalaipur an der Koromandelküste (Fig. 117), die berühmte Pagode von Jaggernaut aus dem Jahre 1198 n. Chr. u. a. — Die Tempel dieser Zeit im nördlichen Teile des Landes haben meist eine viereckige Grundform mit sehr hoher und steiler Kuppel, die in einen melonenförmigen Knauf endigt. Im Gegensatz zu den in Ziegelbau hergestellten Pagoden der südlichen Distrikte sind sie meist ganz aus Sandstein erbaut. Die bedeutendsten Denkmäler dieser Art enthält die Radschputana (das Land der Radschahs) in der ehemaligen Hauptstadt Kadschurao, aus dem 10. Jahrhundert n. Chr.

Eine besondere Gruppe bilden die Bauten der Dschainas, einer zwischen Brahmanismus und Buddhismus stehenden Sekte, deren glanzvolle, aber späte Denkmäler vorzüglich in Mysore und Guzerat angetroffen werden. Ausgedehnte Höfe mit Bogenhallen und zahlreichen Kapellen, namentlich aber die häufige Anwendung kuppelartiger Wölbungen zeichnen diese durch üppige Phantastik hervorragenden Bauten aus. Mehrere glänzende Tempel erheben sich auf dem Berge Abu, namentlich der um 1032 von einem reichen Kaufmann Vimala Sah ganz aus weissem Marmor erbaute (Fig. 118); andere liegen bei Chandravati und ein besonders ausgedehnter und prächtiger bei Sadree. An allen diesen Werken des Freibaues tritt die phantastisch reiche Ausschmückung und, wengleich bei schlankeren Verhältnissen, die gleiche Willkür in der Behandlung der architektonischen Glieder hervor. So bleibt bei allen Gattungen der indischen Baukunst, durch die Jahrtausende hindurch, die Ausdrucksweise sich immer gleich; statt ein-



facher, festbestimmter Formen ein Chaos wild bewegter Linien und Gestalten, das der berausenden Ueppigkeit, der gewaltigen Triebkraft, dem überschwänglichen Vielerlei des indischen Naturlebens nichts nachgiebt und die Wunder der Natur fast durch kühnere Wunder der Kunst verdunkelt.

3. Die bildende Kunst der Inder

Für die Entwicklung der bildenden Künste war bei den Indern die religiöse Auffassung nicht minder bestimmend als für die Architektur. Der Buddhismus, welcher dem göttererfüllten Himmel der Brahmanen eine einfachere, strengere Lehre entgegensetzte, war ursprünglich, dieser asketischen Richtung gemäss, den bildnerischen Darstellungen abgeneigt, und nur die Gestalt des Buddha, thronend im Heiligtum der Tempelcella oder auch einsam in Felsennischen ausgehauen, wie die bis zu 40 m hohen Buddhagestalten an der Felswand zu Bamiyân im äussersten Westen Indiens, macht eine Ausnahme. Der Geist tief sinnigen Nachdenkens, beschaulicher Versenkung spricht sich in diesen Gestalten mit ernster Ein-



Fig. 117 Pagode von Mahamalaiapur

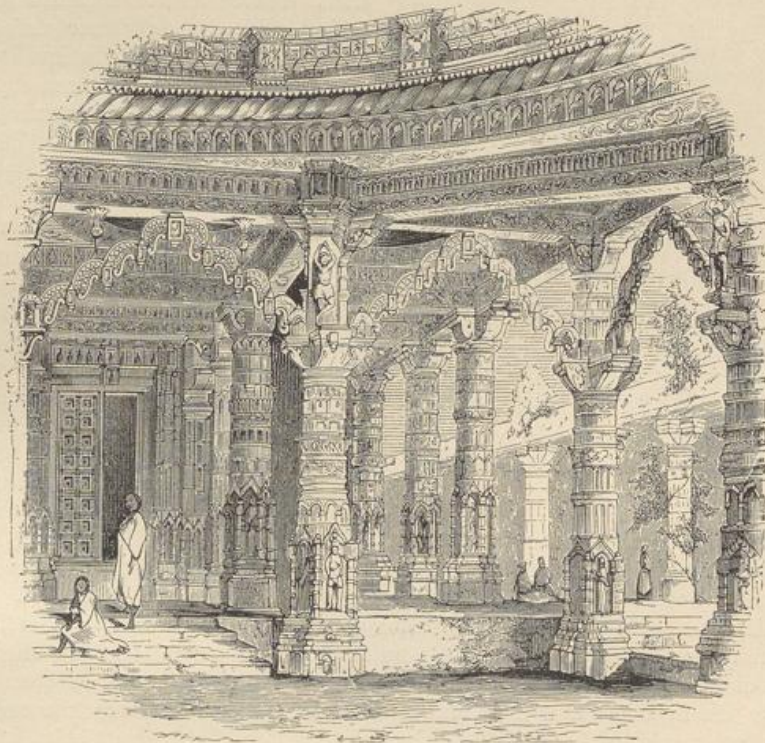


Fig. 118 Dschaina-Tempel auf den Berge Abu

fachheit aus. Merkwürdig ist, dass die ältesten Monumente des Buddhismus ausserdem einen Versuch in historischer Skulptur zeigen. So namentlich am Portal des grossen Tope von Santschi die Reliefszenen von Kämpfen und Belagerungen, die in einem chronikartigen Stil der Darstellung eine gewisse Lebendigkeit und naive Frische der Auffassung verraten. Der geschichtliche Sinn lag aber so wenig im Blute der Inder, dass diese spärlichen Versuche, Zeugnisse des siegreichen Vordringens der Buddhisten und des dadurch höher gesteigerten und auch äusserlich erregten geistigen Lebens, ziemlich vereinzelt scheinen. Der Brah-



Fig. 119 Pfeiler aus dem Tschultri von Madura

nur äusserlich symbolisierende Zuthaten, Häufungen von Gliedern, von Köpfen, Armen und Beinen, oder barocke Zusammensetzungen tierischer und menschlicher Leiber dem dunklen Ringen zum Ausdruck zu verhelfen (Fig. 119, 120).

Meistens sind diese Darstellungen in kräftig vorspringendem Relief am Aeusseren der Stüpas und Pagoden oder im Innern über den Pfeilern an den Göttersimsen und in Wandnischen angebracht. Die Gestalten des brahmanischen Götterhimmels, der mythisch ausgeschmückten Heldensage verbinden sich hier mit freien phantastischen Gebilden, überall symbolische Bezüge, tiefsinnige Spekulation, Ergüsse einer überströmend reichen Phantasie, selten die einfachen Zustände des

manismus mit seinem phantastischen Kultus und seinen wundersam ausschweifenden Vorstellungen beherrschte so sehr den nationalen Geist, dass auch der Buddhismus bald seine ursprüngliche Reinheit verlor und seine Lehre mit den bunten Phantasiegebilden des Brahmanenkultus mischte. Wie aber die Götter der Hindu schwankend und vielgestaltig ineinander fliessen, von dem alten nationalen Hauptgote Brahmā an, der mit Siwa und Wischnu die indische Dreieinigkeit (Trimurti) bildet, durch die dreizehn niederen Götter bis zu den unzähligen Dämonen und Gottheiten des indischen Olympos, so geht auch die bildende Kunst mit schwankenden Schritten auf das Festhalten dieser unfassbaren Gestalten aus. Das Geheimnisvolle, Mystische der Grottentempel musste durch nicht minder feierliche bildnerische Darstellung gesteigert werden. Der Sinn des Volkes schuf aber nicht aus klaren Anschauungen, nicht aus rein menschlichen Vorstellungen, sondern aus traumhaft phantastischen Begriffen, aus mystischen Spekulationen seine Götterbilder. Die Kunst dient hier nicht bloss ausschliesslich der Religion, sondern sie dient einem Kultus, der nur in einer ungeheuerlichen Symbolik sich dem Gottesbegriff zu nähern weiss. Wo daher die Gestalten der Götter, wo die Geschichten ihrer wundersamen Schicksale zur Anschauung kommen sollen, da vermögen

täglichen Lebens oder geschichtliche Vorgänge in festen Zügen versinnlichend. Der Stil dieser Bildwerke, der im Laufe der Jahrhunderte zwar gewisse Wandlungen zeigt und von strengerer Gemessenheit zu freierer Bewegung und endlich zu ausschweifender Uebertreibung fortschreitet, hat gleichwohl durch alle Epochen einen ziemlich gleichmässig ausgeprägten Charakter. In figurenreicheren Bildwerken offenbart sich meist eine bunte Verworrenheit, namentlich wenn die Darstellung lebendig bewegte Vorgänge zu schildern übernimmt (Fig. 121). Wo dagegen die Zustände eines ruhigen Seins in gedrängteren Zügen und einfacheren Gruppen darzustellen sind, da entfaltet die indische Kunst oft eine weiche liebenswürdige Anmut, einen zarten Natursinn, eine schwärmerisch naive Empfindung, die uns an die schönsten Stellen der Sakuntala erinnern. Besonders ist es der Ausdruck weiblicher Anmut, welcher der indischen Plastik gelingt (Fig. 122), und selbst in die Auffassung männlicher Gestalten geht ein Zug dieser weiblichen Milde über. Allerdings fehlt fast



Fig. 120 Ramah und Seta
Relief von Mahamalaiapur



Fig. 121 Relief aus der Kailasa-Grotte bei Ellora (nach Le Bon)

ohne Ausnahme ein energisches Lebensmark, ein fester Knochen- und Muskelbau; es sind Wesen, die mehr zum träumerischen Brüten, zu weichem Geniessen, als zu scharfem Erfassen des Lebens in Gedanken und That geschaffen erscheinen. Damit stimmt das Volle, Schwellende, üppig Weiche in den Linien und Formen, das sanft Hingegossene der Stellungen überein. Glänzende Beispiele dieser Richtung sind besonders am Kailasa zu Ellora (Fig. 121), an der Hauptgrotte von Elephanta erhalten.

Ueber die Malerei in der altindischen Kunst sind wir noch wenig unterrichtet. Umfangreiche Wandgemälde finden sich in den Grottentempeln bei der Stadt Adschantâ. Sie stellen grosse Prozessionen mit Elefanten und der Gestalt des Buddha, Kampfszenen und Jagden in lebhaften Farben, in Rot, Blau, Weiss und Braun dar. Unsere Abbildung (Fig. 123) giebt daraus eine Probe: den Angriff des (brahmanischen) Dämons Mâra, des Dämons der Leidenschaft, mit seinen Spukgestalten



Fig. 122 Statuette der Göttin
Lakschmi (Cri)
zu Mahamalaipur

auf den unter dem heiligen Bodhibaum sitzenden Gautama (Buddha). Während die Bajaderen, Krieger und fratzenhaften Dämonen, welche das Heer Māras bilden, auf den Heiligen einstürmen, wendet sich Māra (rechts vorn), wie von der unerschütterlichen Ruhe seines Gegners überwältigt, verzweifelnd ab. — Die spätere Zeit der indischen Kunst pflegt mit Vorliebe die Miniaturmalerei, deren Arbeiten man oft in europäischen Bibliotheken und Sammlungen begegnet. Hier zeigt sich der alte symbolische Gedankenkreis der indischen Kunst ausgelebt und nur in erstarrter Tradition noch festgehalten. Wo dagegen Darstellungen des wirklichen Lebens, zumal Szenen idyllischer Art vorkommen, bricht durch die konventionelle Behandlung ein feiner Farbensinn, liebenswürdig poetisches Gefühl, eine naive Empfindung von grosser Zartheit und Anmut hindurch.

Von dem eigentlichen inneren Entwicklungsgange der indischen Kunst ein Bild zu gewinnen, ist heute noch nicht möglich und deshalb besonders schwierig, weil diese in fast keiner ihrer Phasen ohne Beeinflussung von aussen her geblieben ist. Begabung für bildnerisches Schaffen war dem indischen Volke eben in weit geringerem Masse verliehen als die Anlage zu poetischen Träumereien und spekulativen Meditationen. Deshalb vermochte es anscheinend nur unter Anlehnung an schon vorhandene Typen seine eigenen religiösen Anschauungen bildnerisch zu gestalten. Da die so aufgenommenen Elemente von der Kunst der Folgezeit dann oft missverstanden, umgedeutet und

mit dem vorhandenen Kunstbesitz in ausgleichender Weise übereingestimmt wurden, nimmt die Entwicklung zuweilen einen rückläufigen Charakter an. — Wie bereits die ältesten Lāts aus der Zeit König Açokas persische Dekorationselemente aufweisen, so finden sich die geflügelten Mannstiere, die Doppeltierkapitelle und andere Motive der persischen Kunst auch später, zum Teil den Naturformen des Landes angepasst, indem z. B. an Stelle der Stiere Elefanten treten. Später erscheinen in der Architektur oft Formen der Antike, z. B. der römisch-korinthischen Ordnung, dicht neben diesen alten persisch-indischen Ueberlieferungen. Eine besondere Rolle spielt das griechische Element in der indischen Kunst. Die vielfachen Beziehungen zwischen Hellas und dem Wunderlande im fernen Osten, welche zwar Alexander der



Fig. 123 Grottengemälde zu Adschantā (nach Grünwedel)

Grosse nicht begründete, aber dauernd gestaltete, lassen sich, wie in der Litteratur und der Religion beider Völker, so auch in ihrer Kunst besonders deutlich verfolgen. Das östlichste unter den Reichen, welche aus den Trümmern des Weltreichs Alexanders entstanden, das griechisch-baktrische, hatte zeitweise auch das Pandschab und Teile der indischen Nordwestprovinzen in Besitz und auch die Indoskythen, welche nach dem Zerfall des baktrischen Reiches im 1. Jahrhundert v. Chr. diese Grenzgebiete beherrschten, kämpften lange darum mit den mächtigen Fürsten im Hindostan. Dabei hatte das Stück griechischer Kultur, das sich hier im Osten am Leben erhielt, genügend Zeit, mit der Lehre und der Kunst des Buddhismus in eine innige Berührung zu treten. Für uns ist heute das ehemalige Fürstentum Gāndhāra im Gebiete des Swātflusses — an der Ostseite des Hindukusch — der hauptsächlichste Schauplatz einer eigenartigen, mit griechischen, römischen, vielleicht selbst altchrist-

lichen Elementen durchsetzten Kunstübung, die doch ihrem Inhalt nach ganz dem indischen Leben angehört. Ihre Blüte muss in die Zeit etwa von Christi Geburt bis zum 4. Jahrhundert gesetzt werden. Die Gāndhāraschule — hauptsächlich durch Reliefs aus den zerstörten buddhistischen Klöstern des Landes repräsentiert — ist

ihrer Formgebung, ihren Typen und ihrer Kompositionsweise nach ein Ausläufer der antiken Kunst. Es finden sich in diesen indischen Bildwerken Gestalten vom Gigantenaltar zu Pergamon, ferner Karyatiden, kauernde Atlanten, Guirlanden tragende Eroten, die Typen der halb aus dem Boden aufragenden Gaia, des Kriophoros, des vom Adler entführten Ganymed. Die Reliefs sind teils in der Art antiker Sarkophagreliefs, teils nach Triumphahreliefs und Elfenbeintafeln komponiert. — Am dauerhaftesten haben sich die antiken Elemente in den Idealtypen des Buddha selbst erwiesen, dessen bis ins Unendliche wiederholte Darstellung so ziemlich den ganzen Inhalt der spät-buddhistischen Kunst ausmacht. Dem in der Gāndhārakunst ausgebildeten Buddhatypus (Fig. 124) nun liegt offenbar der griechische Apollon der Alexandrinerzeit zu Grunde, und

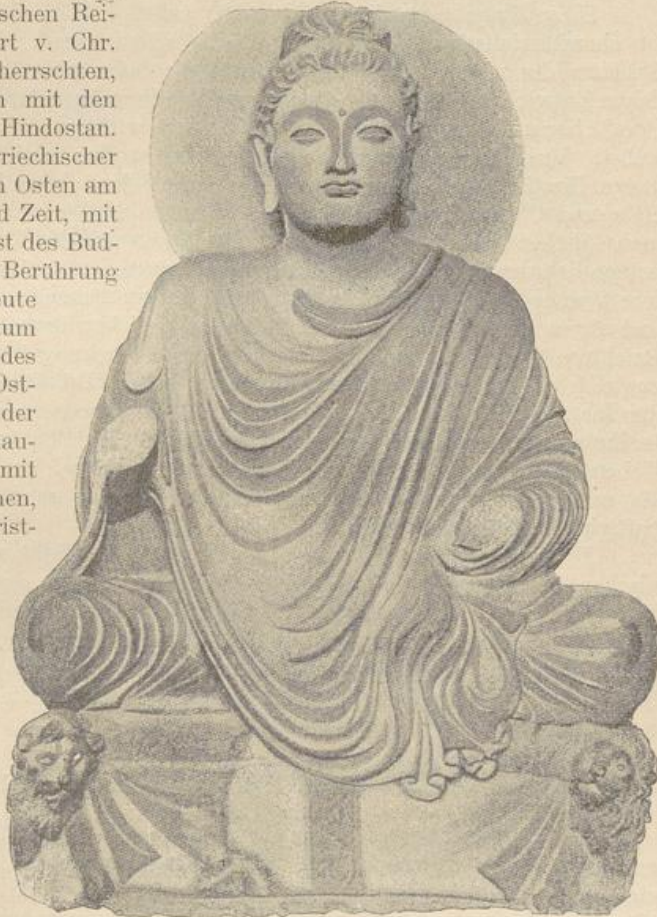


Fig. 124 Buddhastatue aus Takht-i-Bahâi

zwar sowohl in der Bildung des Kopfes, wie der Gewandung. Im Gegensatz zu dem altindischen Typus (vergl. Fig. 123) ist hier Buddha jugendlich, mit reichgelocktem Haar, den von der Tradition geforderten Kopfnorren mit einem aufgebundenen Krobylos bedeckt, in feingefalteter, togaähnlicher Gewandung dargestellt. In dieser Form wirkt die apollinische Gestalt noch bis in die Kultbilder des modernen Buddhismus fort.

Diese Hingabe an fremde Vorbilder selbst bei der Gestaltung des Heiligsten ist charakteristisch für den Geist der indischen Kunst. Zu einem selbständigen Studium des menschlichen Körpers sind die Inder trotz ihrer längeren geschichtlichen Entwicklung so wenig gelangt wie die Bewohner der heissen Zone Amerikas. Der Schmuck des Körpers ist ihnen immer wichtiger erschienen, als der Körper selbst. Von diesem Schmuckbedürfnis aus wollen auch ihre Bauten und ihre ganze Plastik beurteilt werden. Der reiche Schmuck an Füßen, Hüften, Armen, Hals und Ohren bedingt die ganze Haltung und Entwicklung der ihn tragenden menschlichen Gestalt (vgl. Fig. 122). Das Klima und das Vorbild der üppigen Natur, namentlich der tropischen Pflanzenformen, wirkten zusammen, um diesem Schmuck jene weiche Fülle und Ueberschwenglichkeit zu geben, welche die Formen selbst und ihren natürlichen Zusammenhang zu ersticken drohen. In dem wuchernden Reichtum dieser Art von bildnerischer Ausschmückung liegt auch die Stärke und zugleich die Schwäche der indischen Architektur. Die Fülle der Bilder, der Motive, der Ideen, die vollendete Art ihrer Ausföhrung mag im einzelnen immer wieder in Erstaunen versetzen, in der Gesamtanlage der Bauten fehlt die Klarheit und Uebersichtlichkeit, die grosse und freie Perspektive. In dieser Hinsicht stehen sie selbst den ägyptischen Anlagen nach, die sie an Ausdehnung und Massenhaftigkeit oft übertreffen.

Die indische Kleinkunst, welche durch Solidität und Fertigkeit der technischen Arbeit eine sehr hohe Stufe einnimmt, ist von demselben Geschmack beherrscht. Ihre Motive sind mit Vorliebe dem Pflanzenreich entnommen, streng stilisiert und meist in solcher Fülle angewandt, dass der Eindruck des Einzelnen hinter dem bunten Gemisch sich verschlingender Linien und Farben zurücktritt. Namentlich auf dem Gebiete der Metallbearbeitung haben die Inder stets Hervorragendes geleistet.

B. Ausläufer indischer Kunst

Ein so hoch entwickeltes Kulturleben wie das indische musste notwendig auf seine Umgebung nachhaltige Einwirkungen ausüben. Mit den religiösen Vorstellungen hat sich daher auch die Kunstweise der Hindu nach Norden und Süden über das Festland und die grossen Inselgruppen ausgebreitet. Doch haben dabei mancherlei nationale Bedingungen und äussere Einwirkungen auf den verschiedenen Punkten Umgestaltungen der künstlerischen Form herbeigeföhrt.

1. Kaschmir

Einen merkwürdigen Zweig der indischen Kunst findet man im äussersten Nordwesten, in dem durch seine Fruchtbarkeit und Schönheit berühmten, von zwei Schneeketten eingeschlossenen Gebirgslande Kaschmir¹⁾. Die zahlreichen Denkmäler des Landes gehören der Blütezeit des weit verbreiteten brahmanischen Kultus an. Die Heiligtümer bilden meist freistehende Tempel in stattlicher Anlage mit weiten, von Mauern umgebenen Höfen. Wie im eigentlichen Indien beruht auch hier die Entwicklung der hervorragenden Teile auf der Grundform des

¹⁾ *Burke and Cole, Illustrations of ancient buildings in Cashmeer. London, 1870.*

Stüpa, allein nicht ohne eine entschiedene Umgestaltung. Die Grundelemente derselben bestehen einerseits in einer bestimmt ausgesprochenen Nachbildung von Holzkonstruktionen, andererseits in einem entschiedenen Hervortreten der durch die baktroskythischen Länder vermittelten späthellenischen Tradition. Während letztere sich in der Bildung der Sockel, Basen und Gesimse, in der barbarisierten Anwendung antiker Säulen- und Gebälksysteme kundgiebt, lässt erstere sich in der Gesamtform und den Grundelementen der Komposition erkennen. Die Heiligtümer erheben sich in geringeren oder grösseren Dimensionen auf einem viereckigen sockelartigen Unterbau mit einer Wandgliederung, die aus einem ziemlich wirren System von Säulen, steil ansteigenden Giebeln und Nischen zusammengesetzt ist. Den Abschluss bildet ein in mehreren Absätzen pyramidenartig aufsteigendes Dach. Solche Tempelanlagen finden sich zu Payach (Fig. 125), eines der kleineren, aber durch charakteristische Ausbildung interessanten Denkmäler; ein grösserer Tempel mit Nebenbauten, Hof und Umfassungsmauer zu Martand, mehrere zum Teil zerstörte zu Avantipur. Auch die bildende Kunst hat an diesen Denkmälern entsprechende Anwendung gefunden, ohne jedoch besondere Bedeutung zu erreichen.

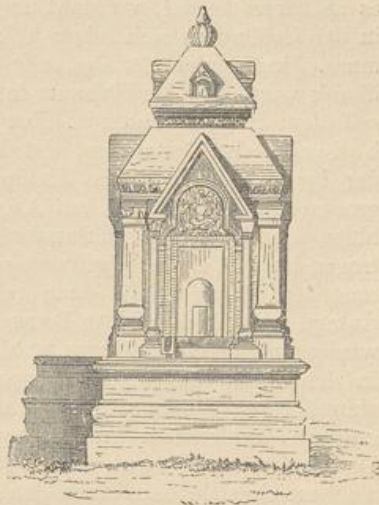


Fig. 125 Tempel von Payach

2. Nepal

Die übrigen Länder dieses ausgedehnten Kulturgebietes stehen vorwiegend oder ausschliesslich unter dem Einfluss buddhistischer Anschauung. Unter diesen nennen wir zunächst das im Norden Hindostans dicht unter den höchsten Schneekuppen des Himalaya sich hinstreckende Alpenland Nepal¹⁾. Hier finden sich neben den einfachsten altbuddhistischen Stüpas hohe Terrassenbauten, die in phantastisch spielender Dekoration die Formen des indischen Freibaus zu turmartiger Schlankeheit steigern. Die Tempel, hier ausschliesslich als Tschaityas bezeichnet, bauen sich meist in mehreren Geschossen mit hohem, reichdekoriertem Unterbau, Wandnischen und schlanken Kuppelspitzen auf. Noch spielender, zur chinesischen Bauweise bereits hinneigend, gestalten sich die klosterartigen Vihâras. Das hervorragendste Denkmal dieser Gruppe ist wohl der grosse Tempel der Hauptstadt Kathmandu. — Die Bildwerke, mit denen diese Denkmäler reich geschmückt sind, zeigen eine manierierte Nachahmung der buddhistischen Skulpturen Hindostans. Eine besondere Fertigkeit haben die Nepalesen bis auf den heutigen Tag in der technischen Verarbeitung der verschiedenen Metalle.

3. Hinterindien

Wenn Vorderindien — durch den Gebirgswall des Himalaya gegen den Kontinent streng abgeschlossen — stets eine Sonderexistenz geführt hat, so ist Hinterindien der natürliche Schauplatz der Berührungen, welche sich zwischen den verschiedenen Kulturkreisen zum Teil erst ziemlich spät entwickelt haben. Was

¹⁾ Daniel Wright, History of Nepal (mit Abbildungen von Bauwerken). Cambridge, 1877.

es an Kunst besitzt, verdankt es jedenfalls ursprünglich Vorderindien, wengleich in den Ostländern sich schon früh der chinesische Einfluss geltend gemacht haben muss. Bestimmend für das religiöse Leben und die davon ganz abhängige Kunstübung wurde der Buddhismus in jener reineren Form, welche nach der Spaltung seit dem 2. Jahrhundert n. Chr. der Süden bewahrte. Insbesondere war Kambodscha (im Deltagebiet des Mekhong) ein Mittelpunkt der indischen Kultur, der bis in den indischen Archipel hinein seinen Einfluss geltend machte. Die grossartige Ruinenstätte von Angkor-Vaht ist ein Zeuge dieser alten Kulturblüte, die sicher eine jahrhundertelange Entwicklung hinter sich hat. Die Tempel tragen zumeist einen festungsartigen Charakter, sind mit Wällen, Mauern und Gräben umgeben, über welche dann reich ausgestattete Brücken geführt wurden. Die Anlage von stüpaähnlichen Bauwerken kehrt hier in der Form von Stufenpyramiden wieder, auf deren Plattform wohl ein Götterbild stand. Aus der Kombination der in der Fläche angelegten Tempel mit diesen Stufenpyramiden entstehen die erstaunlichsten Werke der hinterindischen Tempelbaukunst mit breiten Terrassenanlagen, zahlreichen Treppen und Türmchen. — Eine andere Gruppe bilden die Denkmäler von Pegu, dem Stromgebiete des Irawaddi. Auch hier finden wir als bezeichnende Grundform den Stüpa wieder, meistens in massenhafter Anlage, in mächtigen Dimensionen. Gewöhnlich erhebt sich auf breitem Unterbau eine achteckige Pyramide. Prächtige Farben und reicher Goldschmuck, sowie die Ausstattung mit kolossalen Erzbildern, in deren Guss die peguanische Kunst sich auszeichnet, erhöhen die phantastische Grossartigkeit dieser Bauten. Die bekanntesten Denkmale sind die Tempel von Rangun, von Pegu und von Kommodu, letzterer gegen 100 m hoch.

4. Java

In den Denkmälern der Insel Java, die erst der späteren Zeit indischer Kunstblüte angehören, durchdringen sich buddhistische und brahmanische Formen zu einem oft grossartig gesteigerten und reich entwickelten Ganzen, das bei aller Phantastik doch eine imponierende Würde des Eindrucks zu erreichen weiss. Die



Fig. 126 Tempel von Boro Budor

Rundform des Stüpa bekrönt oft in mehrfacher Wiederholung einen breit entwickelten Terrassenbau, dessen Wandgliederung sich aus einem reich belebten Nischensystem zusammensetzt. Unter der grossen Anzahl glänzender Denkmäler zeichnen sich durch Pracht und Umfang die Tempel von Boro Budor aus (Fig. 126). Der Haupttempel ist eine mächtige 157 m breite Anlage, die sich in sechs Stockwerken bis zu 36 m terrassenförmig erhebt, jeder Absatz durch Nischen mit den sitzenden Statuen Buddhas belebt und mit geschweiftem Dache versehen, das Ganze von 72 kleineren und einem grossen Stüpa gekrönt. So geistlos die monotone Wiederholung der Formen ist, so sorgfältig ist die Arbeit im einzelnen, namentlich in den etwa 2000 Reliefs, welche den gewaltigen Bau schmücken. — Auch die bildende Kunst folgt auf Java in besonders reicher Ausführung dem Vorgange der indischen, mit der sie das Phantastische, sowie eine besondere weiche Anmut der Formbehandlung gemein hat. Der Darstellungskreis ist aus buddhistischen und brahmanischen Elementen zusammengesetzt, und das Material besteht ausser dem Stein vielfach aus Metall, welches von der javanischen Kunst mit Ge chick behandelt wird.

5. China

Der indischen Kunst verdankt auch China entscheidende Anregungen seiner Kunstthätigkeit, wenn diese auch entsprechend der Grösse und Bedeutung des ungeheuren Reiches sich in grösserer Selbständigkeit entwickelte. Ueber die Geschichte der chinesischen Kunst existiert eine reiche Litteratur, die bis ins 6. Jahrhundert unserer Zeitrechnung zurückreicht. Da aber unsere Sinologen bisher nur in geringem Umfange diese Schriften der chinesischen Sammler und Kunstgelehrten übersetzt oder für eigene Untersuchungen zu Rate gezogen haben, so sind wir über die älteste chinesische Kunst vorläufig ziemlich [mangelhaft unterrichtet.¹⁾ Ihre Anfänge lassen sich den erhaltenen Originalwerken oder zuverlässigen Kopien und Abbildungen nach mindestens bis in das 17. Jahrhundert v. Chr. hinauf verfolgen. Die Denkmäler bestehen hauptsächlich in kunstgewerblichen Arbeiten, wie Bronzegüssen und Nephrit-Skulpturen; Steinmonumente grösseren Stiles treten zurück. Beinahe anderthalb Jahrtausende hindurch zeigen diese Werke der ältesten chinesischen Kunst einen fast unveränderten Charakter. Auf bestimmten, durch die Zwecke des alten Opferdienstes hervorgerufenen Gefässformen finden sich bestimmte, überall wiederkehrende Ornamente von nationaler Eigenart und symbolischer Bedeutung. Durch strenge Stilisierung sind die aus der Tier- und Pflanzenwelt entlehnten Formen so stark verändert, dass oft nur der von den chinesischen Kunstkritikern verwendete Name an einen in der Natur wirklich vorhandenen Typus erinnert. Diesen Charakter scheint die altchinesische Kunst bis ans Ende des 2. Jahrhunderts v. Chr. im ganzen unverändert beibehalten zu haben. Dann tritt ein Umschwung der ganzen Kunstauffassung ein, der in wenigen Jahrhunderten den Stil der althergebrachten Ornamentik völlig ins Gegenteil verkehrt: die Gegenstände der Tier- und Pflanzenwelt werden mehr und mehr naturalistisch behandelt; neue Elemente, wie die Gestalt des Pferdes und vor allem

¹⁾ Einen zusammenfassenden Ueberblick giebt *M. Paléologue, L'Art chinois* (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts). Paris, 1887. — Ueber einzelne Gebiete: *J. Edkins, Chinese Architecture*. Shanghai, 1890. — *Ed. Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine au temps des deux dynasties Han*. Paris, 1893. — Ueber chinesische Malerei handelt *H. Anderson* in seinem Buche: *The pictorial arts of Japan*. London, 1886, p. 253 ff. Eine umfassende Arbeit darüber ist von *Friedrich Hirth* zu erwarten; vgl. desselben *Chinesische Studien*. I. Bd. München und Leipzig, 1890 und Ueber fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, 1896. Im allgemeinen ist zu vergleichen *F. Frhr. von Richthofen, China*, Bd. I. Berlin, 1877. II. 1882. IV. 1883.

des Menschen, treten zum erstenmal auf. Dieser Umschwung ist nach neueren Untersuchungen wiederum auf den Einfluss jener triebkräftigen griechisch-baktrischen Kultur zurückzuführen, welche etwa hundert Jahre später, wie wir gesehen haben, auch in der indischen Kunst ihre Rolle spielt.

Weit tiefere und sicherere Spuren hat aber die Einführung des indischen Buddhismus selbst in China hinterlassen, welche seit dem Jahre 67 n. Chr. datiert wird, aber erst ganz allmählich im Laufe mehrerer Jahrhunderte feste Wurzeln schlug. Man nimmt an, dass bis zum 4. Jahrhundert n. Chr. die zum buddhistischen Kultus erforderlichen Bilder, Malereien und Gerätschaften noch aus Indien importiert wurden; seit jener Zeit lässt sich die Herstellung von Buddha-Bildern in Bronze und Holzschnitzerei auch durch einheimische Künstler nachweisen. Jedenfalls hat die chinesische Kunst von dem Buddhismus die stärksten und dauerhaftesten Impulse empfangen. Da aber der Charakter des nüchtern-verständigen, praktisch-klugen, vorwiegend auf weltliche Zwecke und Erwerb gerichteten Volkes sich durchaus von der phantastisch gestimmten, poetisch bewegten Sinnesweise der Inder unterscheidet, so wurden auch die Formen der Kunst beträchtlich modifiziert, der Hauch tiefer Symbolik und grossartigen Ernstes

verwischt und dafür das Streben nach wohlgeordneter Zierlichkeit, nach spielend bunter Ausstattung vorherrschend. Am entschiedensten macht sich das Vorbild der buddhistischen Kunst Indiens in der chinesischen Architektur bemerkbar.

So ist in den Tempeln der Chinesen eine Nachwirkung der Stüpaform, wengleich in sehr durchgreifender Umgestaltung, unverkennbar (Fig. 127). In mehreren Geschossen verjüngen sich die meist kleinen Gebäude, so dass jedes folgende Stockwerk hinter dem aufwärts geschweiften Dache des vorigen zurücktritt. Eine Galerie von glänzend lackierten Holzsäulen, oft mit vergoldeten Gittern ausgefüllt, umgibt das untere Geschoss. Wunderlich verschnörkelte Schnitzwerke, besonders fabelhafte Drachenfiguren ragen aus den vorspringenden Dachsparren in die Luft, und die



Fig. 127 Chinesischer Tempel

niemals fehlenden, an jeder Spitze aufgehängten zahlreichen Glöckchen verleihen diesen Bauten einen kindisch spielenden Charakter. Auch der bei den Chinesen mit Vorliebe ausgebildete schlanke Turm, der sogenannte Tai, der in vielen Geschossen bei ähnlicher Formenbehandlung und Ausschmückung sich oft zu stattlicher Höhe erhebt, giebt sich als ein, wengleich entfernter, Abkömmling des indischen Tope zu erkennen. Der berühmteste dieser Türme war der 1412—1431 n. Chr. erbaute Porzellanturm von Nanking, der 1862 von den Rebellen zerstört wurde. Eine glänzende Bekleidung mit Bronze- oder Porzellanplatten, die in grellen Farben durchgeführte Bemalung und die reiche Vergoldung sind den meisten dieser Bauten eigen. Den indischen Torānas entsprechen die bei den Chinesen üblichen Ehrenportale, Pā-lü genannt, welche besonders verdienten Männern auf kaiserlichen Befehl errichtet werden. Sie erheben sich über den öffentlichen Strassen, indem sie entweder einen einzigen oder einen dreifachen Durchgang bilden. An-

lage und Konstruktion beruhen auf einem schlichten Holzbau derart, dass zwei oder — bei den reicheren Anlagen — vier hölzerne, auch wohl steinerne Pfeiler errichtet und oben mit einer Anzahl von Querhölzern verbunden werden (Fig. 128). Auf diesen liest man in Goldbuchstaben den Namen dessen, dem das Ehrendenkmal gewidmet ist. Den Abschluss bilden weit vorspringende geschweifte Dächer, welche mit den der chinesischen Kunst eigenen phantastischen Schnitzwerken, Drachen u. dgl. geschmückt sind. Zu einer monumentalen Gestaltung und höheren Ausdrucksweise vermag auch in diesen Werken die chinesische Kunst nicht durchzudringen.

Einen weit grossartigeren und ernsteren Sinn bekunden die Nützlichkeitsbauten der Chinesen, meist ihrer ersten Kulturepoche angehörend. So die umfassenden Kanalanlagen, kühne Brückenbauten und die berühmte Mauer, welche in einer Ausdehnung von gegen 300 km, in einer Höhe von 8 m und ebenso breit, mit zahlreichen Verteidigungsbastionen, zum Schutz der Nordgrenze des Reiches im 4. Jahrh. v. Chr. begonnen wurde.

In der Plastik sind die Chinesen von ihren indischen Vorbildern abhängig und fast ganz beschränkt auf die Herstellung von Statuen und Statuetten für den Kultus, namentlich Buddhasfiguren, die von der Grösse eines Fingernagels bis zur Höhe von 6 m in allen Materialien, am häufigsten aber in Metallguss hergestellt und oft auf die kostbarste Weise mit Gold und edlen Steinen geschmückt sind. Die technische Vollendung namentlich der chinesischen Bronzegüsse ist bewundernswert; die künstlerische Bedeutung derselben erreicht kaum die ihrer indischen Muster. Die Gebilde erheben sich, auch wenn sie in kolossalem Massstab ausgeführt sind, selten über das Niveau des sauber Vollendeten, zierlich Tändelnden und werden grotesk, wenn sie erhaben wirken wollen.

Der Charakter des Monumentalen fehlt auch den Erzeugnissen der chinesischen Malerei, deren Technik ausschliesslich auf den Wasserfarben beruht; die Chinesen haben niemals weder die Fresko- noch die Ölmalerei ausgeübt. Ihre kunstgeschichtliche Tradition verlegt die Anfänge der Malerei, welche bezeichnenderweise als einer der „sechs Zweige der Kalligraphie“ betrachtet wird, in die mythische Urzeit des Kaisers Fu-hi (2852—2737 v. Chr.). Doch gehört der erste Maler, von dessen Werken wir eine sichere Kunde haben, Tsao-Fuh-king, berühmt als Drachmaler, erst dem 3. Jahrhundert n. Chr. an. Die Werke dieses und anderer berühmter Maler aus der ersten buddhistischen Zeit zeichneten sich ebenso durch sorgfältige Naturbeobachtung, wie durch strenge Grossartigkeit des Stils aus. Von ihnen werden ähnliche Geschichten als Beweis ihrer vollendeten Kunst erzählt, wie sie die griechische Künstlerlegende von Zeuxis, Apelles und anderen grossen Malern berichtet. Ein Drache, den der Maler Wu Tao-tsz im 8. Jahrhundert gemalt hatte, wurde lebendig und verschwand in die Lüfte. Es gab berühmte Spezialisten, wie Pferde-, Insekten-, Landschaftsmaler. Als die klassische Zeit der chinesischen Malerei aber muss die Epoche der Sung-Dynastie (960—1278 n. Chr.) betrachtet werden, welche eine grosse Anzahl berühmter



Fig. 128 Chinesischer Pü-lü

Künstler hervorgebracht hat; Namen wie Liang-ki, Kwo-ki, der Kaiser Hwei-Tsung, Li Lung-yen, Ma Yuën, Yuh kien u. a. gehören zu den meist gefeierten. Sie werden von den chinesischen Kunsthistorikern als die „nördliche Schule“ zusammengefasst.



Fig. 129 Die Göttin Kuan-Yin
Gemälde aus der Epoche der Yuen (1260–1368)

wenigen, aber freien und kräftigen Strichen ein möglichst anschauliches Bild der Dinge zu geben, war von vornherein das Streben der chinesischen Malerei. Hinter die Wirkung der Zeichnung trat ihnen die der Farbe durchaus zurück. Mit möglichst wenig Mitteln suchten sie eine farbige Stimmung mehr anzudeuten als durchzuführen und beschränkten sich meist auf leichte Kolorierung der Flächen. [Dies gilt wenigstens von der weltlichen Malerei der Chinesen, die in den Kreisen der Vornehmen und Gebildeten geschätzt und als Liebhaberei von den Kaisern selbst

Der Stil dieser Epoche ist ein sehr ausgeprägter, von edler Einfachheit und einer oft kapriziösen Knappheit (Fig. 129). Zum Gegenstande ihrer Kunst nahmen sie oft die einfachsten Vorwürfe: einen Blütenzweig, eine Frucht, einen Baum, einen Vogel; für die gebildeten chinesischen Betrachter lag darin freilich zumeist noch eine leicht verständliche Anspielung auf irgend eine philosophische oder moralische Sentenz, eine Stelle aus der klassischen Litteratur oder dergleichen. So wird auch der Stoffkreis der nationalen Geschichte, insbesondere das Leben berühmter Priester, Gelehrter und Krieger, ferner der buddhistischen und taoistischen Legende von den Künstlern dargestellt. Eine besondere Anziehungskraft aber hat für sie die Landschaft besessen, und auf diesem Gebiete haben die grossen chinesischen Maler wohl auch ihr Bestes geleistet. Um ihren Werken gerecht zu werden, muss man sich freilich auf den Standpunkt stellen, von dem aus die Ostasiaten überhaupt die Malerei betrachten. Die schon hervorgehobene Verwandtschaft mit der hochgeachteten Schreibekunst ist hierfür bestimmend. In der That galt den Chinesen in älterer Zeit die Malerei als eine Art Kalligraphie, bei der es auf Schwung und Leichtigkeit der Umriss- und der Linienführung überhaupt in erster Reihe ankam. Der Umstand, dass das Instrument für Schreiben und Malen bei ihnen gleichermassen der Pinsel ist, trägt naturgemäss dazu bei, der bildlichen Darstellung einen ähnlichen Charakter zu verleihen, wie der schriftlichen. Mit

ausgeübt wurde. Die religiöse, auf buddhistischer Grundlage beruhende Malerei, welche auch für das Andachtsbedürfnis der Massen schuf, konnte natürlich der Farbe und der sorgfältigsten malerischen Durchführung nicht entraten und bestrebte sich, diese in möglichst prächtiger Wirkung, mit reicher Anwendung von Gold und zierlicher Ornamentik, zu geben.

Im Charakter der chinesischen Malerei liegt es ferner begründet, dass sie auf die Mittel des körperlichen Scheins der Dinge prinzipiell verzichtet und von vornherein nur eine dekorative Flächenwirkung anstrebt. Der Raum, in welchem sich die Menschen und Dinge befinden, wird nicht nach den Gesetzen einer strengen Perspektive dargestellt, sondern höchstens angedeutet; die körperliche Rundung der Gegenstände wird ebensowenig ausgedrückt, wie die Schattengewirkung und der Reflex des Lichts. Die Beleuchtung spielt keine Rolle in einem chinesischen Gemälde. Trotzdem erreichen die chinesischen Maler der besten Zeit durch die Schärfe ihrer Beobachtung, die charakteristische Zeichnung und die feine Abstönung des Kolorits oft einen hohen Grad von Naturwahrheit und malerischer Schönheit. Nur wollen ihre Schöpfungen, wie die Werke der Kunst überhaupt, von dem Standpunkte derjenigen, die sie hervorgebracht und derjenigen, für die sie bestimmt waren, betrachtet und beurteilt werden. Dann aber ist es nicht schwer, zu erkennen, dass die Chinesen, wie auf anderen Gebieten, auch auf dem der Malerei, zeitweise den Europäern um Jahrhunderte voraus waren und beispielsweise die malerischen Schönheiten der Landschaft bereits mit Vollendung darzustellen wussten, als die Kunst der alten Kulturwelt sich auf diesem Gebiete noch mit dürftigen Andeutungen begnügte. Vor allem muss die chinesische Kunst auch da, wo sie uns monströs und abstossend erscheint, als eine Meisterin im dekorativen Flächenstil anerkannt werden.

Mit der Ming-Dynastie (1368—1645) begann der Verfall der chinesischen Malerei. Die besten Maler der Folgezeit sind Nachahmer der Alten oder zeichnen sich allein durch minutiöse Sauberkeit und Manierismus der Technik aus. Die Kunst im allgemeinen fiel seit dieser Zeit der Erstarrung und jenem geistlosen Formelwesen anheim, das für die ganze chinesische Kultur charakteristisch wird.

Ihre grössten Rivalen erwachsen den Chinesen in ihren eigenen Schülern, den Japanern, welche durch angeborene Grazie und poetische Zartheit des Empfindens die überlieferten Kunstformen mit neuem Reiz erfüllten. Die Geschichte der japanischen Kunst beginnt aber erst zur Zeit des europäischen Mittelalters und reicht bis nahe an die Gegenwart. Ueberdies hat die japanische Kunst, wie bekannt, in mehr als einer Beziehung eine anregende und vorbildliche Bedeutung gerade für die lebende Kunst Europas gewonnen, so dass es geraten erscheint, ihre Darstellung an einer späteren Stelle in den Zusammenhang einzureihen.

* * *

Wir stehen am Ende unserer Betrachtung der Kunst des Orients. Umfangreiche Unternehmungen, glänzende Zeugnisse eines höchst energischen künstlerischen Strebens zogen an unserem Blick vorüber und es fehlte in dieser gewaltigen Welt nicht an charakteristischer Ausprägung verschiedenartiger Volkstämme, die in grossen Zügen ihr eigentümliches Schönheitsideal hinstellen strebten. Was aber der gesamten orientalischen Kunst den Stempel strenger örtlicher Gebundenheit, einseitig nationaler Beschränkung aufdrückt, ist das Uebergewicht, in welchem die äusseren Verhältnisse das innere Leben befangen halten, der zwingende Bann einer übergewaltigen Natur, welche den Geist umstrickt und in Fesseln schlägt. Wie daher im staatlichen Dasein der Orient auf der niedrigen Stufe eines stark hierarchisch gefärbten Despotismus stehen blieb, ohne zu einer

höheren, selbständigen Entwicklung gelangen zu können, so blieb auch die Kunst in starren Symbolen befangen und musste entweder rein verstandesmächtig mit den äusseren Thatsachen des Lebens sich begnügen oder in phantastischer Ueberschwänglichkeit die Vorstellungen einer barocken Mystik verkörpern. Darum vermochte sie zu einer eigentlichen innern Entwicklung, zu einer wahrhaften Geschichte nicht zu gelangen. Eine weitere Folge dieser Verhältnisse war die sklavische Abhängigkeit, in welcher Bildnerei und Malerei von der Architektur festgehalten wurden, denn nur da vermögen diese Künste frei in selbständigem Wachstum ihr Wesen zu entfalten, wo die tiefe, innerliche Bedeutung des Individuums anerkannt ist. So wichtig daher die Erscheinungen der orientalischen Kunst für sich sind, so wenig vermögen sie eine allgemein gültige Bedeutung in Anspruch zu nehmen. In dieser Hinsicht ist jene Kunst, so hoch sie auch zu Jahren gekommen, doch stets ein Kind geblieben, das nur durch symbolische Zeichen seine inneren Empfindungen anzudeuten vermag. Die Sprache der Kunst bleibt ein schwer verständliches Lallen, bis die Griechen ihr Klarheit und Schönheit zugleich verleihen.