Orientalia helvetica : Werke chinesischer und japanischer Kunst aus der Sammlung Mantel im Museum Rietberg, Zürich

Autor(en): **Brinker, Helmut**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie**

Band (Jahr): **25 (1971)**

Heft 1-4

PDF erstellt am: **27.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-146275

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ORIENTALIA HELVETICA

Werke chinesischer und japanischer Kunst aus der Sammlung Mantel im Museum Rietberg, Zürich*

HELMUT BRINKER
MUSEUM RIETBERG UND UNIVERSITÄT ZÜRICH

«Die Regierungsperioden Chên-kuan (627–649) und K'ai-yüan (713–741) waren die blühendsten, die es je gab. Die Kaiser [dieser Zeit][1] waren göttlich inspiriert und mannigfaltig begabt, ihre Beamten gründlich und umfassend gebildet und Liebhaber der Künste. Sie kauften und suchten Schätze von allerhöchstem Wert, die sich wie Wolken über ihnen sammelten, so daß man [die Sammlung von] Bilde n und Manuskripten im ‚Inneren Schatzhaus' nahezu als vollständig betrachten konnte. Es gab einige Leute, die [dem Hof Kunstwerke] schenkten, um ein Amt oder einen Titel zu erhalten, und andere, die für den Kaiser nach Kunstwerken suchten, um dafür belohnt zu werden. Ferner existierten Familien, die seit langem [Kunstschätze] anhäuften und sammelten und die ihre Häuser als ‚Schatzkammern für Bilder und Manuskripte' bezeichneten. Wenn erst einmal eine große Sammlung zusammengetragen ist, enthält diese sicherlich auch Werke von hervorragender Qualität, denn das Gute ist mit dem Schlechten bunt gemischt, und alles beruht letztlich auf dem kritischen Urteil des Sammlers und Besitzers.» Diese Schilderung des Sammelwesens im China der T'ang-Dynastie verdanken wir dem kenntnisreichen Maler, Schriftkünstler und Kunsttheoretiker Chang Yen-yüan, der in den 847 vollendeten «Be-

* Die indischen und südostasiatischen Skulpturen dieser Sammlung sollen in einer der folgenden Nummern veröffentlicht werden.

Die Photos verdankt der Verfasser der freundlichen Hilfe von Frau Brigitte Kammerer und Fräulein Isabelle Wettstein, Photographinnen am Museum Rietberg, sofern nicht ausdrücklich anders angegeben.

1. Die Regierungsperioden Chên-kuan und K'ai-yüan entsprechen den Amtszeiten der T'ang-Kaiser T'ai-tsung und Hsüan-tsung.

richten über berühmte Maler aus allen Dynastien», dem *Li-tai ming-hua chi* (Kap. II, 5), seine Beobachtungen aufzeichnete[2]. Sie haben auffallende Parallelen in unserer Zeit, und seine letzten Zeilen haben noch heute die gleiche Gültigkeit wie vor mehr als einem Jahrtausend.

Eduard von der Heydt war es, der mit seiner großartigen Sammlung den Qualitätsmaßstab für das Museum Rietberg setzte, ja zu dessen Entstehung durch die Schenkung seiner Sammlung an die Stadt Zürich im Jahre 1956 erst einmal den Grundstein legte. Seither schlossen sich einige Privatsammler seinem Vorbild an; zuletzt erfuhr das Museum Rietberg durch die Eingliederung der Sammlung Mantel eine wesentliche Bereicherung auf dem Gebiet asiatischer Kunst. Die 1968 verstorbene weise Stifterin Frau Mary Mantel-Heß richtete bei der Wahl ihrer Sammelobjekte ihr Augenmerk darauf, durch die Werke aus ihrem Besitz die Bestände des Rietberg-Museums einmal sinnvoll ergänzen zu können.

CHINA

1. KERAMIK

So bildet beispielsweise die spät-neolithische chinesische Graburne ein einzigartiges Stück in der Sammlung des Rietberg-Museums (Abb. 1). Das Material ist ein steinzeugähnlicher Scherben aus dichtem rötlichgelbem Ton, der bei relativ hohen Temperaturen (ca. 1000 Grad Celsius) gebrannt wurde. Das bauchige, beinahe kugelige Gefäß hat eine im Radius sehr enge kreisrunde Standfläche und einen schmalen Mündungsrand. An der weitesten Stelle der Leibung finden sich zwei vertikal angesetzte Ösenhenkel. Die Urne scheint mit der Hand getöpfert zu sein. Jedenfalls finden sich keine Spuren, die auf die Verwendung einer Töpferscheibe hindeuten. Man hat die dünnen Gefäßwände wahrscheinlich aus ringförmigen, aufeinandergeschichteten Tonwülsten aufgebaut, die mit Hife eines Klopfers geglättet wurden. Die runden Ein-

2. Die vorliegende Übersetzung schließt sich im wesentlichen der von W. R. B. Acker an; vgl. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Sinica Leidensia, vol. VIII), Leiden 1954, pp. 203–209.

drücke am Mündungsrand bargen ursprünglich kleine Kügelchen. Sie mögen zur Befestigung eines Deckels gedient haben. An Schulter und Bauch der Urne entfaltet sich ein umlaufender, großzügig angelegter geometrischer Dekor. Er ist in Schwarz und einem dunklen Schokoladenbraun mit einem pinselartigen Instrument nach dem Brand kalt aufgemalt. Die glatten diagonalen Bänder mit spiralig ineinander verschlungenen Enden, «Spiralwirbel» genannt, werden begleitet von einem Sägezahnmuster, das der Entdecker der chinesischen neolithischen Kultur, J. G. Andersson, auch als «death pattern» bezeichnete[3], weil er es ausschließlich auf Graburnen vorfand. Rautenmuster füllen die durch die diagonalen Bänder gebildeten Dreiecke, und ein doppeltes Wellenband schließt den unteren Rand der breiten Dekorzone ab.

Die typen- und formgeschichtliche Entwicklung der spät-neolithischen Keramik sowie die Ikonographie des Dekors harren noch einer gründlichen Untersuchung und Klärung. Doch soviel kann man auf Grund der bisherigen Forschungsergebnisse sagen: Die mit sicherer Hand bemalte Graburne aus der Sammlung Mantel gehört der mittleren Stufe der nach ihrem ersten Fundort in Honan benannten Yang-shao-Kultur an. Diese hatte ihr Kerngebiet in Nordchina, vor allem im Huang-ho-Becken, und sie erstreckte sich von Hopei im Nordosten bis nach Kansu und Chinghai im Nordwesten, wo lange eine lokal gefärbte Yang-shao-Kultur blühte. Sie fällt zeitlich wohl in die Jahrhunderte um 2000 v. Chr. Innerhalb der verschiedenen in Kansu und Chinghai zutage gekommenen Gruppen bemalter Keramik aus der Yang-shao-Kultur läßt sich unsere Graburne in den Pan-shan-Komplex einordnen[4].

3. J. G. Andersson: *Preliminary Report on Archaeological Research in Kansu*, Memoirs of the Geological Survey of China, Series A, No. 5, Peking 1925, pp. 13f.

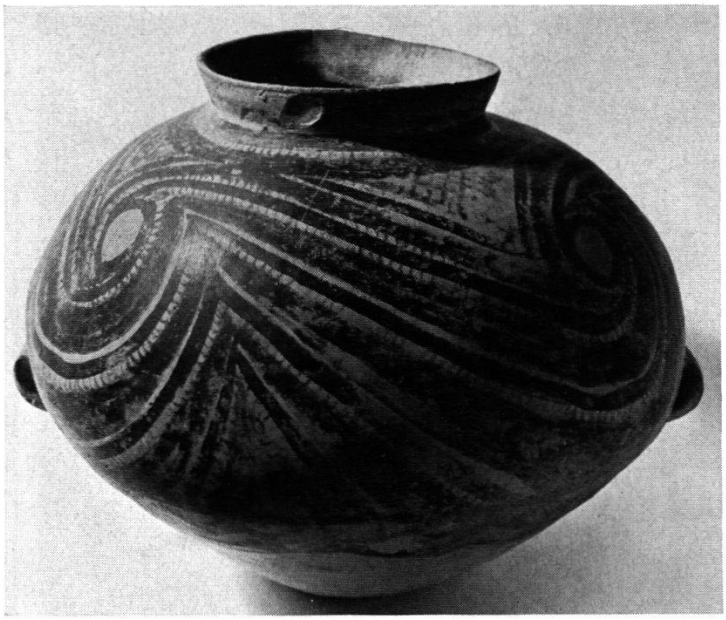
4. Vgl. William Watson: *China Before the Han Dynasty*, London 1961, pp. 41ff., Chêng Tê-k'un: *Archaeology in China*, vol. 1: Prehistoric China, Cambridge/Toronto 1959, 2nd ed. 1966, pp. 75ff. sowie die älteren, reich illustrierten Arbeiten von J. G. Andersson, *op. cit.*, insbesondere pl. VI, und Nils Palmgren: *Palaeontologia Sinica*, Series D, vol. III, Fascicle 1: Kansu Mortuary Urns of the Pan Shan and Ma Chang Group, Peking 1934, insbesondere pl. X–XI und XXXVII.

Die Keramik der Han-Dynastie (206 v. Chr.–220 n. Chr.), welche die in den Jahrhunderten zuvor angebahnten Traditionen und Techniken fortführte und weiterentwickelte, ist in der Sammlung Mantel durch einen der für diese Zeit charakteristischsten Gefäßtypen vertreten: einen vasenartigen Weinkrug vom Typ *hu*, der eine klassische Form der chinesischen Bronzekunst voraufgegangener Perioden nachahmt (Abb. 2). Während der Han-Zeit gelang es der Keramik, mit der Erweiterung der Farbskala (Weiß, Rot, Grün) bei der kalten Bemalung, namentlich aber mit der technischen Verfeinerung der Glasuren, deren Erfindung (viel früher, als man bis vor kurzem angenommen hatte) den Töpfern der Westlichen Chou-Dynastie (?1027–771 v. Chr.) zu verdanken ist[5], ihren vordersten Rang unter den verschiedenen Gattungen des Kunsthandwerks zurückzuerobern, den sie während der Shang- und Chou-Dynastie vorübergehend der Bronze-, Jade- und Lackkunst hatte überlassen müssen.

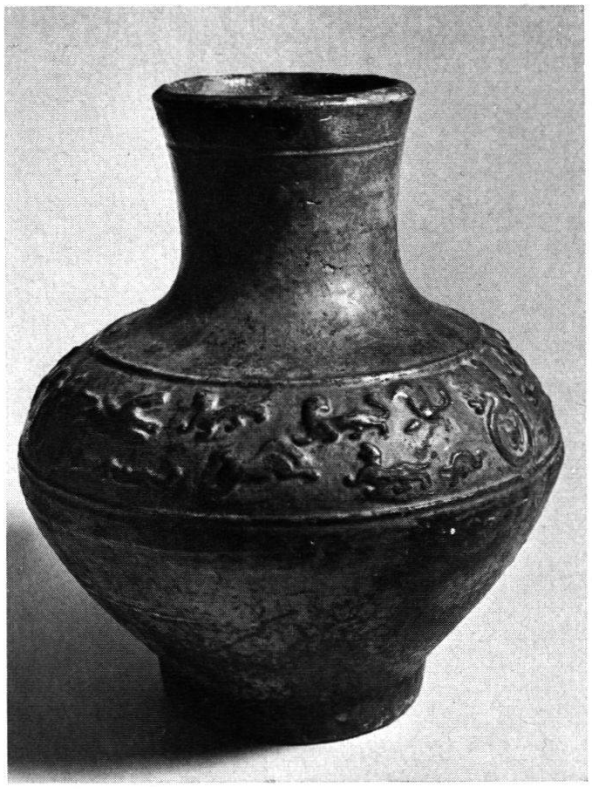
Der relativ dicke Scherben unseres *hu* besteht aus einem ziegelroten feinkörnigen Ton. Die ursprünglich blattgrüne Bleisilikatglasur auf der Außenseite des Weinkrugs hat sich durch die Lagerung in der Erde hier und da abgelöst und in ein irisierendes silbriggraues Grün verwandelt. Die Verdichtung der Glasur um den Fuß und die stellenweise zu beobachtende Tropfenbildung scheinen darauf hinzudeuten, daß das auf der Töpferscheibe gedrehte Gefäß aufrechtstehend gebrannt wurde.

Über einem schmalen Fußring mit flachem Boden weitet sich der Körper des Krugs kräftig aus, zieht sich in der annähernd gleichen Kurvenbahn an der Schulter wieder nach innen zusammen und geht dann in einen langen, schlanken, zum Mündungsrand wiederum leicht nach aussen schwingenden Hals über. Eine schmale Rille trennt die Halszone vom eigentlichen Mundrand des Gefäßes. Zwei schnurartige Bänder begrenzen den um die Schulter laufenden Relieffries mit aufmodellierten

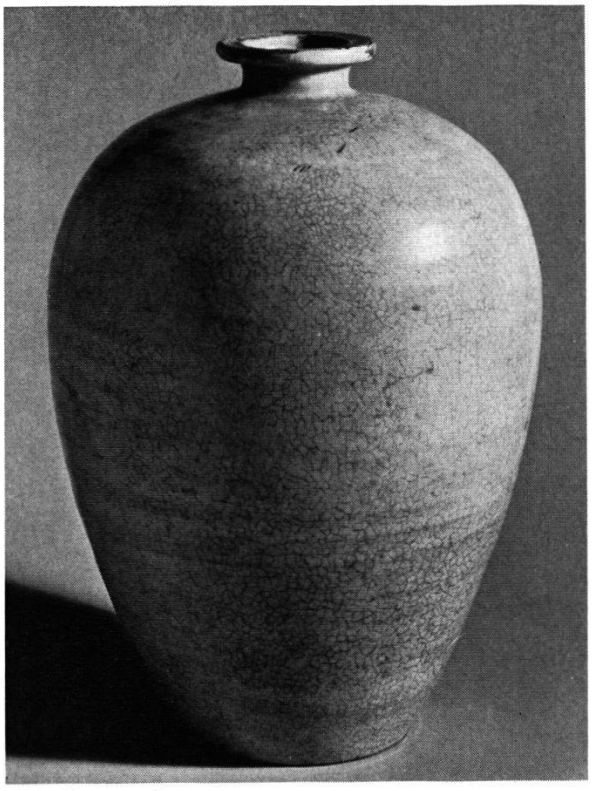
5. Siehe *K'ao-ku hsüeh-pao*, 1959, Nr. 4, sowie Akiyama Terukazu et al.: *Arts of China*, Neolithic Cultures to the T'ang Dynasty – Recent Discoveries, coordinated by Mary Tregear, Tôkyô/Palo Alto 1968, pl. 8, vgl. p. 204.



1



2



3

Abb. 1. Neolithische Graburne. China. Yang-shao-Kultur, Pan-shan, Kansu. Ca. 2000 v. Chr. Ton, kalt bemalt. H. 33,5 cm. (Photo: Zoé Binswanger).

Abb. 2. Hu (Grabbeigabe). China. Östliche Han-Dynastie (25–220 n. Chr.).Ton, grün glasiert. H. 35 cm.

Abb. 3. «Pflaumenblütenvase» (mei-p'ing). China. Chü-lu-hsien, Hopei. Nord-Sung-Dynastie, vor 1108. Ton, über weißer Engobe farblos glasiert. H. 27 cm.

Abb. 4. Ku. China. Shang-Dynastie, ca. 12./11. Jh. v. Chr. Bronze. H. 30 cm.

4

5

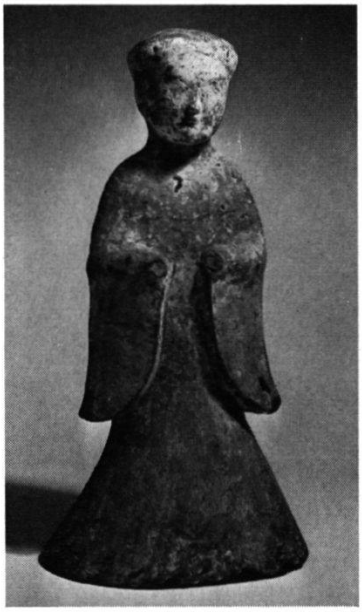
6

Abb. 5. Kuei. China. Westliche Chou-Dynastie, ca. 10. Jh. v. Chr. Bronze. H. 15 cm.

Abb. 6. Kuei. China. Westliche Chou-Dynastie, ca. 9./8. Jh. v. Chr. Bronze. H. 17 cm.

7

8



9

10

Abb. 7. Räuchergefäß. China. Chan-kuo-Zeit, ca. 4./3. Jh. v. Chr. Bronze. H. 19,5 cm.

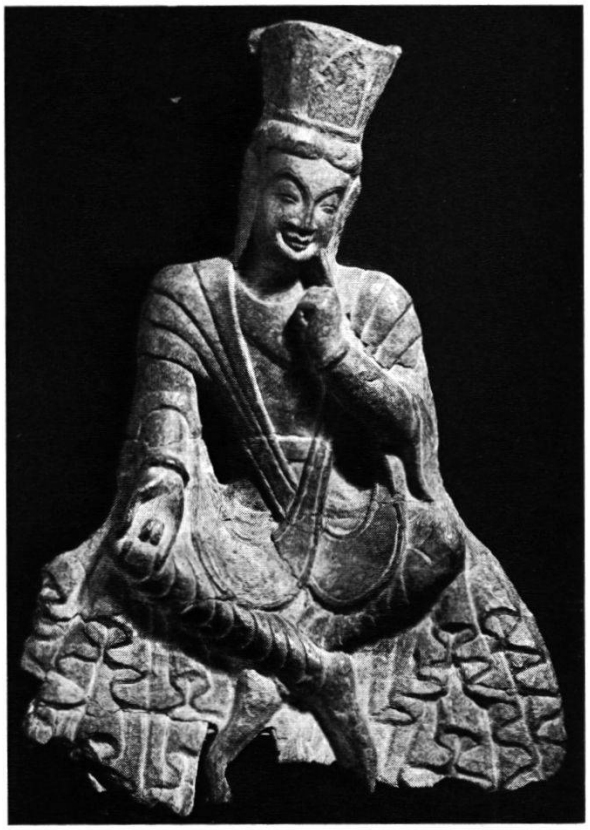
Abb. 8. Zeremonialaxt. China. Shang-Dynastie, 11. Jh. v. Chr. Bronze. H. 9,8 cm, Br. 13 cm.

Abb. 9. Stehende Dame (Grabbeigabe). China. Westliche Han-Dynastie (206 v. Chr.–8 n. Chr.). Ton, kalt bemalt. H. 53 cm.

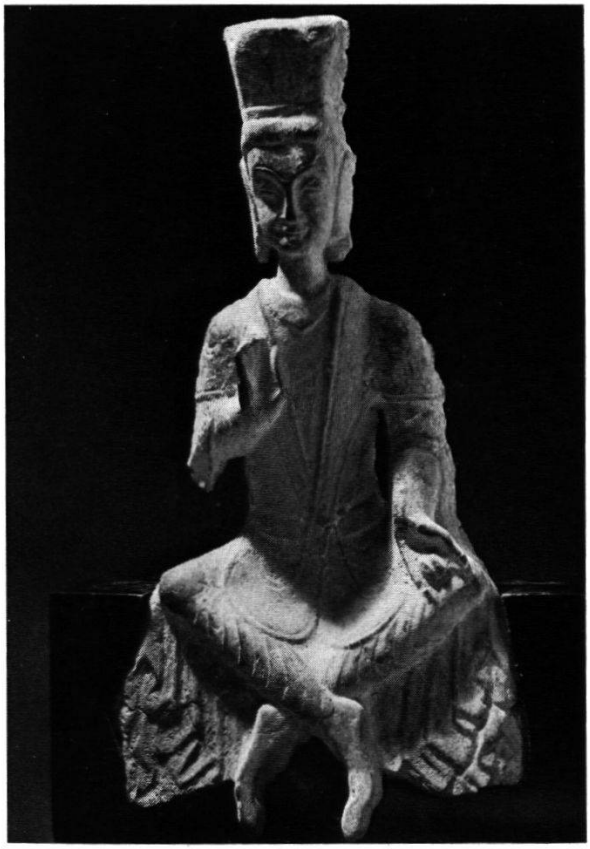
Abb. 10. Pferd (Grabbeigabe). China. Westliche Han-Dynastie (206 v. Chr.–8 n. Chr.)? Ton, kalt bemalt. H. 27 cm, L. 35 cm.

Abb. 11. Maitreya. China. Lung-mên (?), Honan. Nord-Wei-Dynastie, frühes 6. Jh. (?). Kalkstein. H. 47 cm.

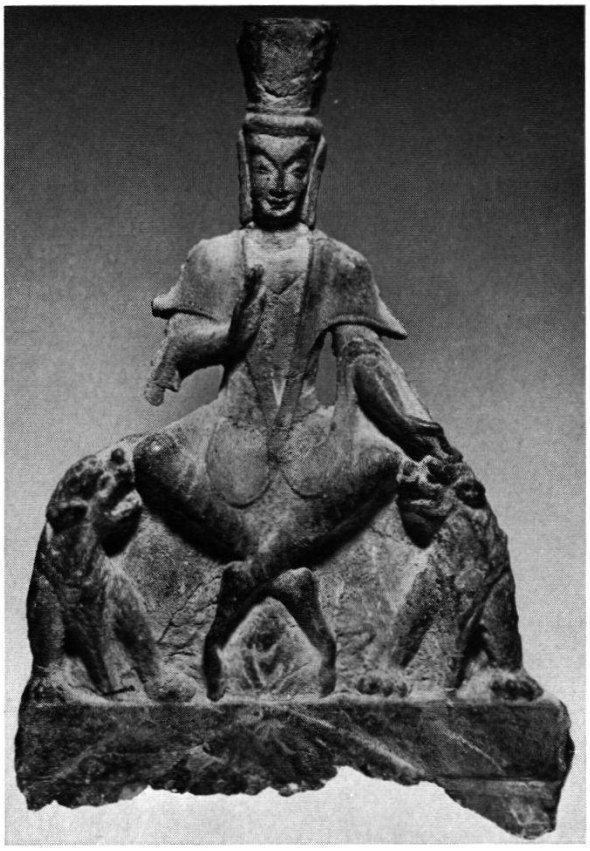
Abb. 12. Maitreya. China. Lung-mên, Honan. Nord-Wei-Dynastie, frühes 6. Jh. Kalkstein. H. 36,5 cm. Slg. v. d. Heydt. (Photo: Zoé Binswanger).
Abb. 13. Maitreya. China. Lung-mên, Honan. Nord-Wei-Dynastie, frühes 6. Jh. Kalkstein. H. 54 cm. Slg. v. d. Heydt. (Photo: Ernst Halm).



11

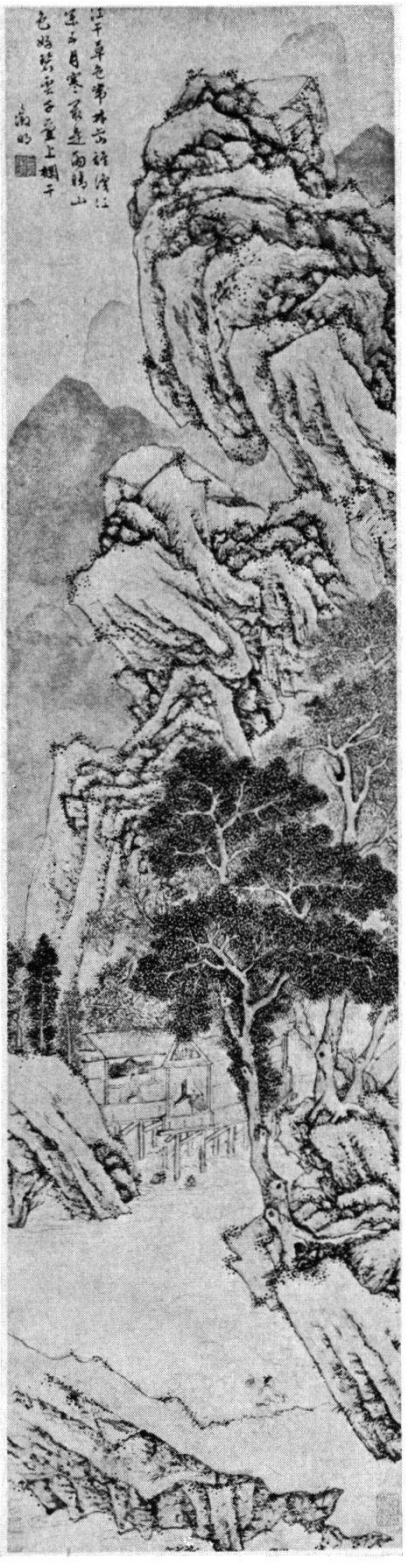


12



13

14



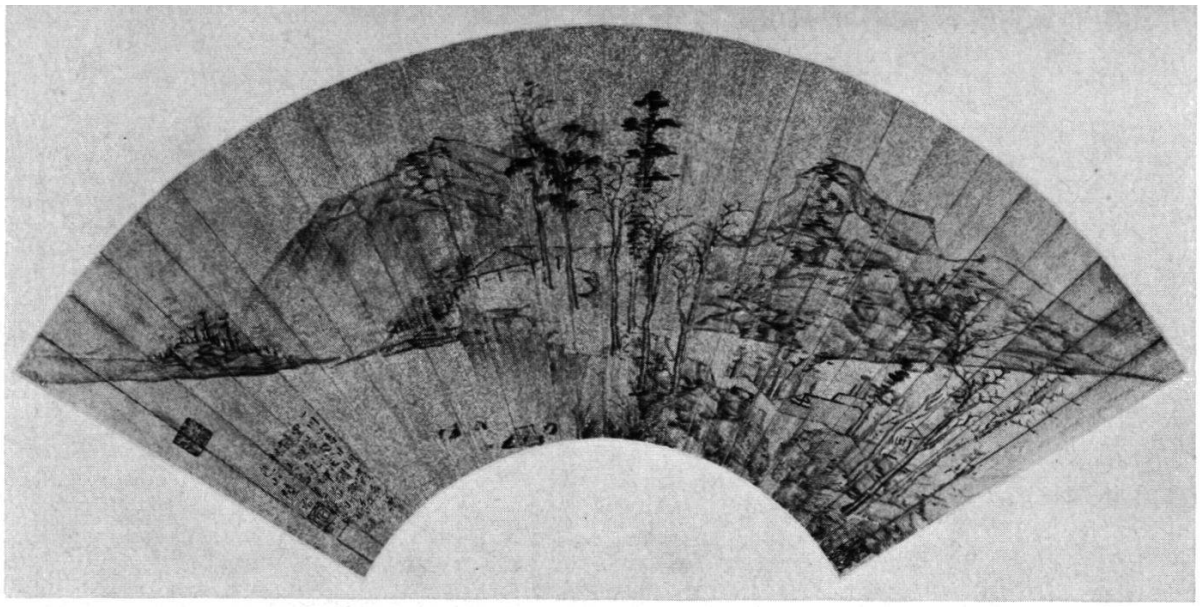
15

Abb. 14. Ch'ên Shun (1483–1544): Schriftkunstwerk. Fächer. Tusche auf Papier mit Goldgrund. H. 18 cm, Br. 51,8 cm.

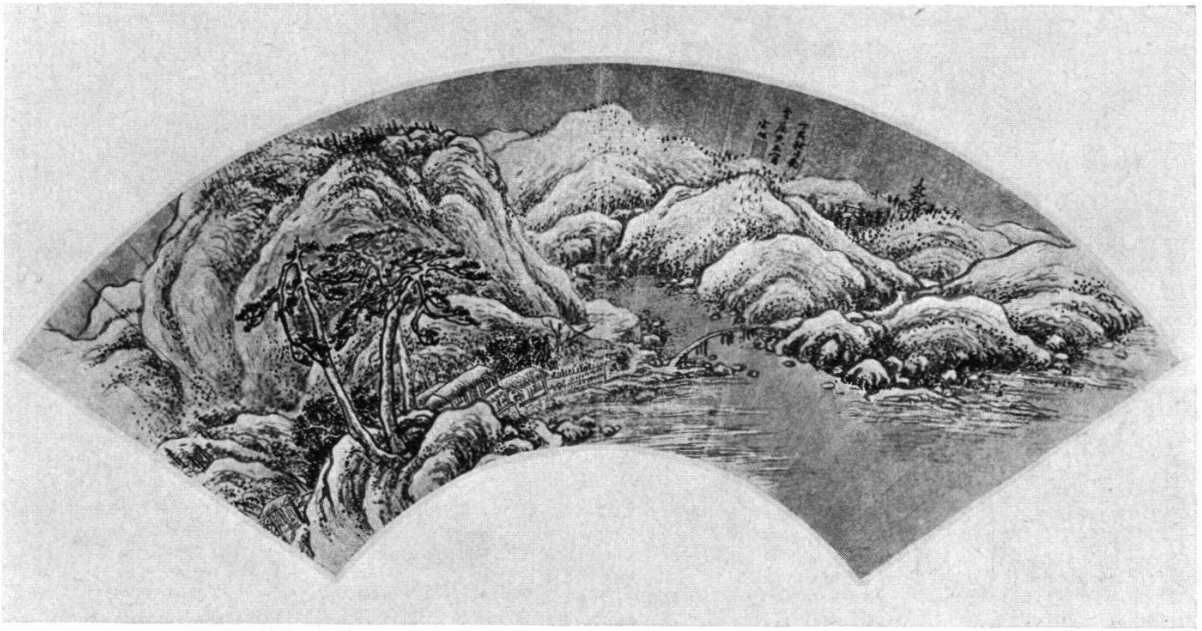
Abb. 15. Wên Chêng-ming (?) (1470–1559): Landschaft. Hängerolle. Tusche und leichte Farben auf Papier. H. 113 cm. Br. 29 cm.

Abb. 16. Detail aus Abb. 15.

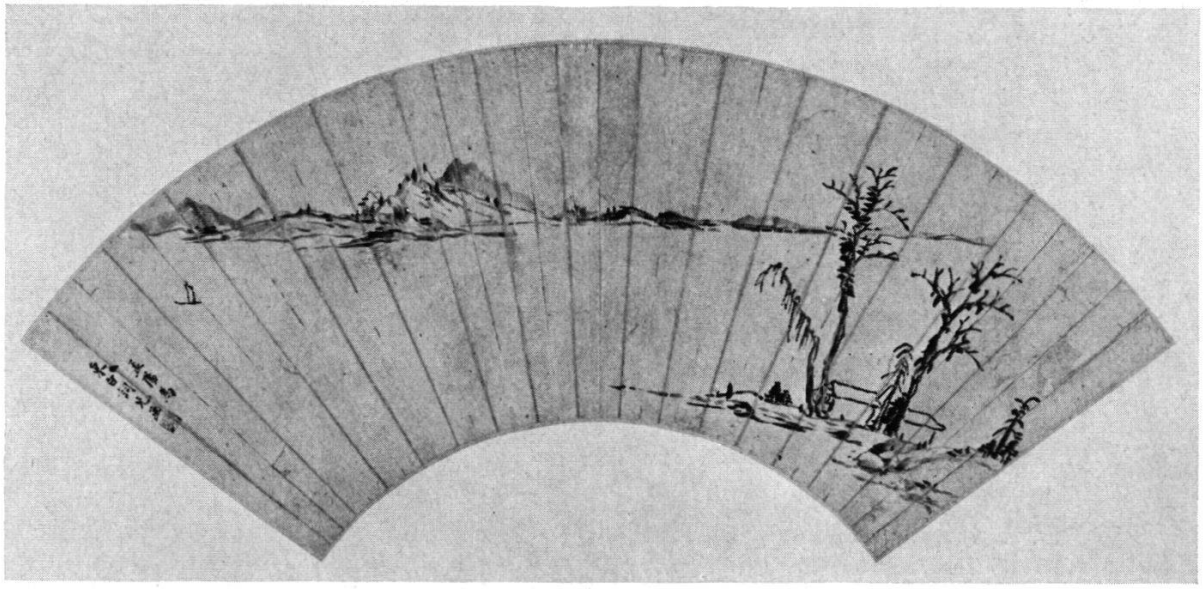
16



17



18



19

Abb. 17. Lu Chih (1496–1576): Flußlandschaft. Fächer. Tusche und Farben auf Papier mit Goldgrund. H. 18,6 cm, Br. 53 cm.

Abb. 18. Sung Hsü (1523–1606–): Verschneite Berge an einem Fluß, dat. 1587. Fächer. Tusche und leichte Farben auf Papier mit Goldgrund. H. 18,5 cm, Br. 24 cm.

Abb. 19. Ch'êng Chia-sui (1565–1643): Flußlandschaft. Fächer. Tusche auf Papier. H. 16,5 cm, Br. 50 cm.

鵝鼻山農渭

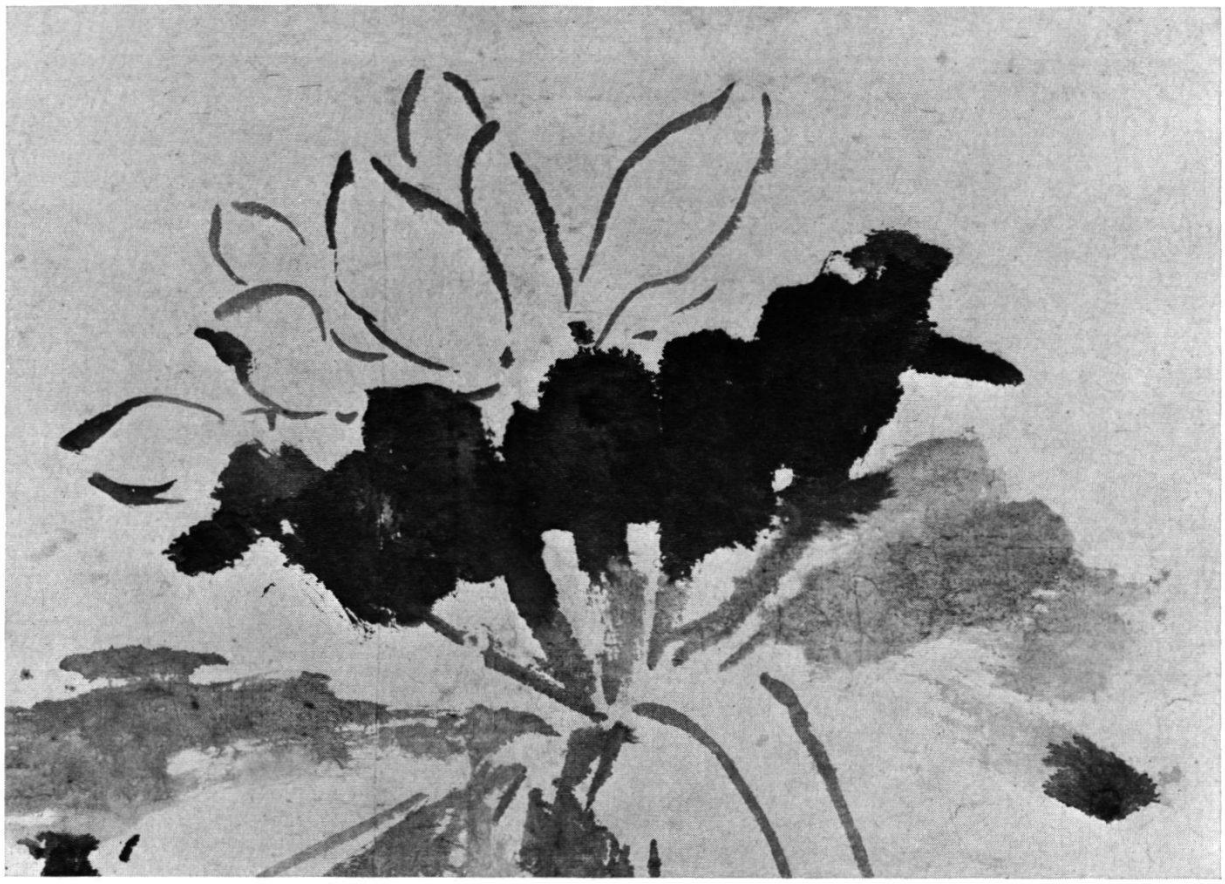
徐渭

青藤道士

海笠

佛壽

Abb. 20. Hsü Wei (1521–1593): Lotos und Bambus. Hängerolle. Tusche auf Papier. H. 94 cm, Br. 56,7 cm.

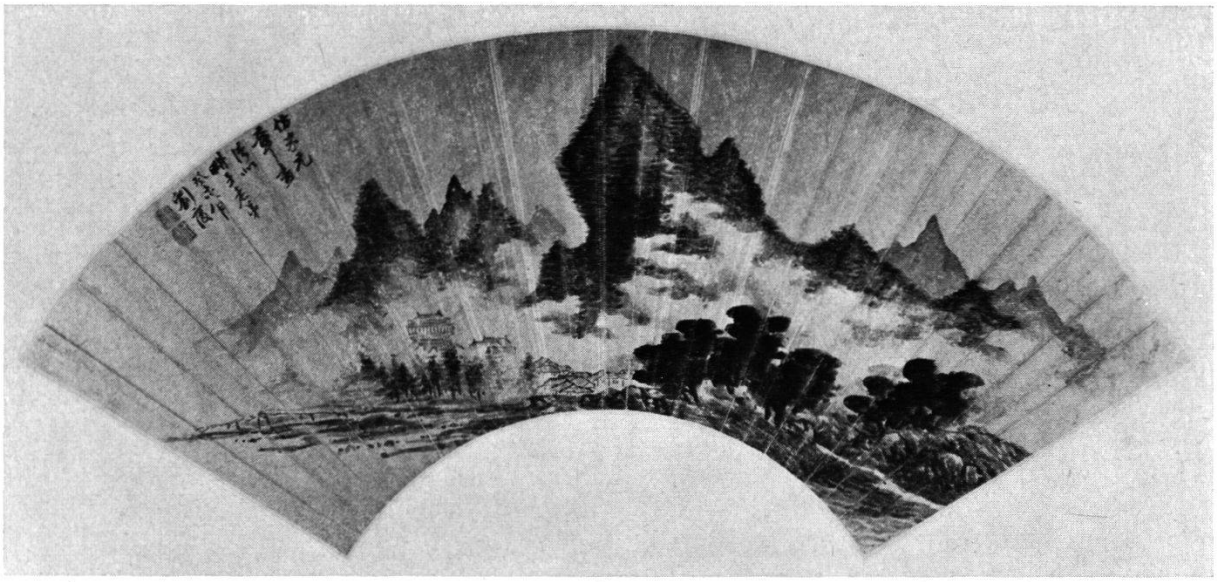


21

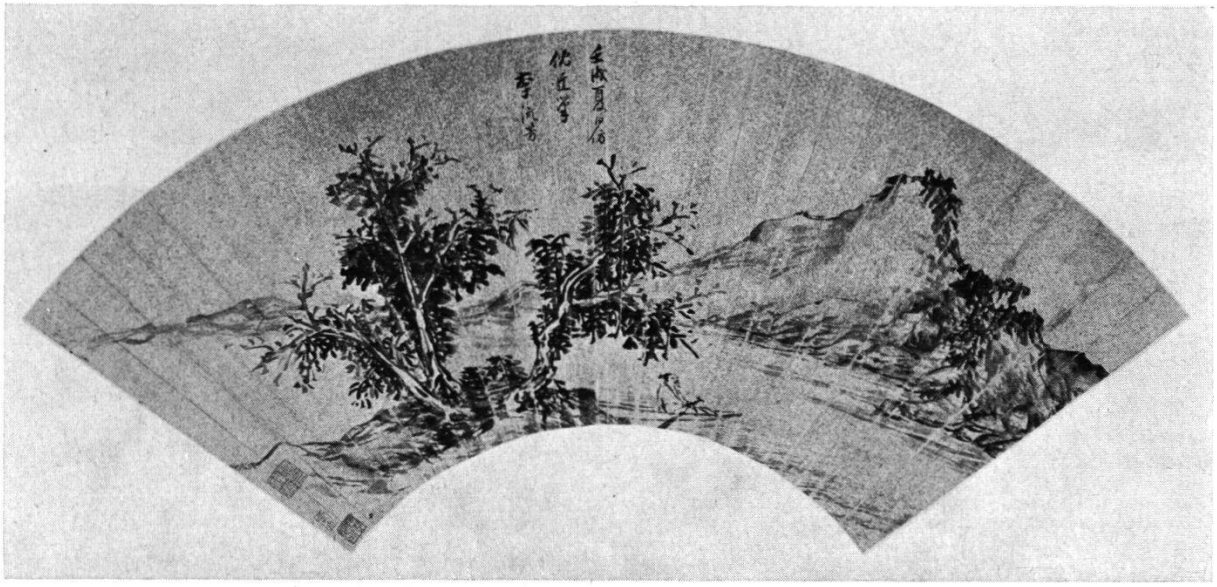
22

Abb. 21. Detail aus Abb. 20.

Abb. 22. Detail aus Abb. 20.



23



24

Abb. 23. Li Liu-fang (1575–1629): Flußlandschaft mit einem einsamen Bootsfahrer, dat. 1622. Fächer. Tusche auf Papier mit Goldgrund. H. 17,3 cm, Br. 50 cm.

Abb. 24. Liu Tu (–1628–1643–): Berglandschaft im Stil des Mi Fu, dat. 1643. Fächer. Tusche auf Papier mit Goldgrund. H. 16,5 cm, Br. 50 cm.

25

Abb. 25. Porträt eines unbekannten Zen-Meisters. Japan. Anonym. 16. Jh. Hängerolle. Tusche und Farben auf Seide. H. 80 cm, Br. 50 cm.

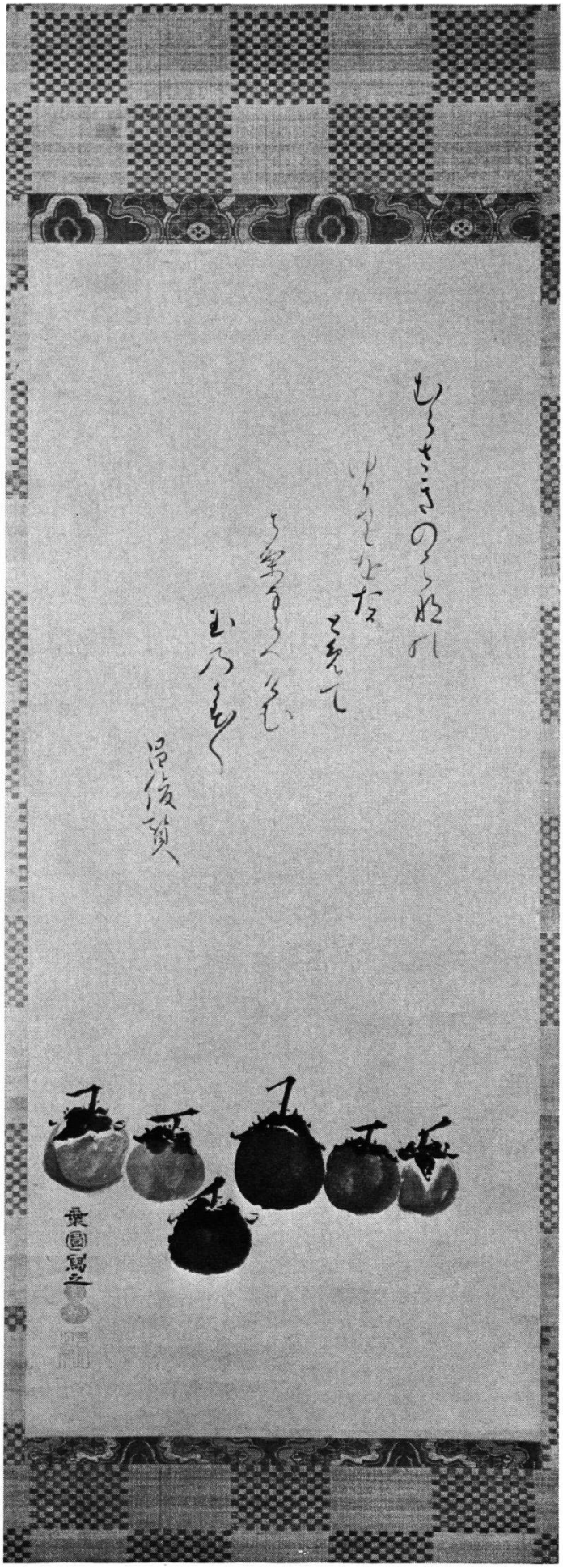


Abb. 26. Jôen (1628–1673): Sechs Kakifrüchte. Hängerolle. Tusche auf Papier. H. 68 cm, Br. 29 cm.

Tieren und zwei einander gegenüberliegenden Ringhaltern in Form von *t'ao-t'ieh*-Masken. Häufig findet man in derartigen Friesen Jagdszenen dargestellt, vielfach rückwärts gewandte Bogenschützen auf Pferden, ein Motiv iranischer Provenienz. Diesen Jagddarstellungen verdanken die vasenförmigen Krüge den oft anzutreffenden Namen «*Jagd-hu*» oder den neuerdings verwendeten, treffenderen Terminus «Jagdfrieskrug».

Nicht nur in der Form, sondern auch im Dekor schließt sich das *hu* bis zu einem gewissen Grade an die Sakralbronzen der Chou- und Han-Dynastie an. Man hat sogar vielfach mit gewissem Recht vermutet, die Töpfer der Han-Zeit hätten mit der grünen Glasur ihrer Gefäße den Patina-Effekt der Bronzen imitieren wollen. Sicherlich waren Keramikgefäße dieser Art nicht für den täglichen Gebrauch bestimmt, sondern sie dienten vielmehr als billigerer Ersatz für die kostbaren im Kult gebrauchten Sakralbronzen, die schließlich den Verstorbenen ins Grab mitgegeben wurden. Bei unserem *hu* handelt es sich um eine Grabbeigabe, die wohl zur Zeit der Östlichen Han-Dynastie geschaffen wurde, also in den beiden Jahrhunderten nach Christi Geburt. Genauere Angaben zur Datierung lassen sich deshalb nicht machen, weil eine klare typologische Sequenz der Han-Keramik erst noch zu erarbeiten ist.

Zahlreiche Gefäße dieses Typs befinden sich auch in anderen westlichen Sammlungen. Hier mag es genügen, auf die annähernd gleich großen *hu* im Metropolitan Museum of Art, New York[6], und im Museum für Ostasiatische Kunst zu Berlin[7], auf das etwas kleinere in der Sammlung von Frau Professor E. von Erdberg in Aachen[8] sowie auf das *hu* in der Sammlung Hultmark, Stockholm[9], und den in seinem

6. *Arts of the Han Dynasty*, Chinese Art Society of America, Asia House, New York 1961, No. 20.

7. Siehe Roger Goepper: *Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens*, München 1968, Abb. 166, sowie *Ausgewählte Werke ostasiatischer Kunst*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin-Dahlem 1970, Nr. 51.

8. Siehe Eleanor von Erdberg Consten: *Das alte China*, Zürich 1958, Tafel 88 (unten links).

9. Siehe Osvald Sirén: *Kinas Konst under tre Årtusenden*, Stockholm 1942, Bd. I, Farbtafel gegenüber p. 198.

Relieffries sehr schön durchgestalteten Jagdfrieskrug im Basler Museum für Völkerkunde zu verweisen[10].

Ein hervorragendes Beispiel sung-zeitlicher Keramik tritt uns mit der «Pflaumenblütenvase» *(mei-p'ing)* aus Chü-lu-hsien vor Augen (Abb. 3)[11]. Ihr Scherben ist ein rauhes graubraunes Steinzeug mit weißer Engobe und einer transparenten, dick angelaufenen Glasur, deren dichtes netzwerkartiges Craquelé die typische bräunliche Verfärbung der Waren aus Chü-lu-hsien aufweist. Der ovoidisch geformte, am Boden abgeflachte Körper der Vase hat über der breiten Schulter einen kurzen, engen Hals mit scharf ausladender Lippe. In seinen ausgewogenen Proportionen und der für unser Auge besonders attraktiven Glasur mit ihrem bräunlichen Craquelé ragt das Mantel-*mei-p'ing* weit über die gewöhnliche Gebrauchskeramik hinaus, die den Hauptanteil der Chü-lu-Funde ausmacht.

Etwa auf halbem Wege zwischen den berühmten Keramikzentren Ting-chou im Norden der Provinz Hopei und Tz'u-chou im Süden lag Chü-lu, wo im Jahre 1920 die dort ansässige Bevölkerung nach einem extrem trockenen Sommer damit begann, nach verschütteten Schätzen zu graben, und was sie zutage förderte, war namentlich jene mittlerweile auch in zahlreichen westlichen Sammlungen vertretene Keramik. Die alte Stadt Chü-lu, eine der 221 v. Chr. durch die Ch'in eingerichteten 36 Kommandanturen, war 1108 unter den Schlammassen des über die Ufer tretenden «Gelben Flusses» restlos verschüttet worden. Durch die über achthundertjährige Lagerung in dem früheren Bett des sich verlagernden Huang-ho-Laufs entstanden die erwähnten, für die Chü-lu-Keramik charakteristischen Verfärbungs- und bisweilen auch Zersetzungserscheinungen in der Glasur. Mit der Naturkatastrophe des Jahres 1108 ergibt sich also ein sicherer *terminus ante quem* für die Her-

10. *Asiatische Kunst*, hrsg. vom Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich, Zürich 1941, p. 94 (unten).

11. Das Stück stammt aus der Sammlung L. de Hesselle, Itschnach-Zürich, und war 1941 in der vom Kunstgewerbemuseum Zürich veranstalteten Ausstellung «Asiatische Kunst» aus Schweizer Sammlungen zu sehen; vgl. den Katalog p. 101.

stellung unserer Vase. Vier inschriftlich datierte Chü-lu-Stücke (1092, 1103, 1108, 1108) im Tientsin Museum[12] unterstützen die Vermutung, daß das Mantel-*mei-p'ing* um 1100 entstanden ist und mithin die Töpferkunst der Nord-Sung-Dynastie in ihrer Spätphase aufs beste repräsentiert.

2. BRONZE

Unter den altchinesischen Sakralbronzen der Sammlung Mantel verdient das elegante kelchförmige Trink- oder Libationsgefäß vom Typ *ku* an erster Stelle genannt zu werden (Abb. 4)[13]. Es hat eine glatte jadegrüne Patina mit rotbraunen Flecken und malachitgrünen Verkrustungen. Der nach unten ausladende hohle Fuß des Gefäßes trägt einen schlanken zylindrischen, hoch aufstrebenden Körper, der in einem trompetenförmig ausschwingenden Mund endet. Diese Bronzeform leitet sich, wie Li Chi unseres Erachtens schlüssig dargelegt hat, von einer Stielkelchform der spätneolithischen schwarzen Lung-shan-Keramik her[14].

Umlaufende horizontale Bänder gliedern den Dekor des *ku* in drei Zonen; vertikale, regelmäßig eingekerbte Grate *(flanges)* bestimmen die symmetrische Aufteilung der Motive im unteren Teil des Kelchs. Auf dem mit einem feinen Spiralmuster *(lei-wên)* überzogenen Grund, in dessen Vertiefungen sich Spuren eines zinnoberroten Pigments finden, erheben sich in leichtem Relief an der Fuß- und Hüftzone *t'ao-t'ieh*-Masken, die durch ihre stark fortgeschrittene Auflösung in stilisierte Einzelelemente *(dispersed t'ao-t'ieh)* nur noch entfernt an ihre ursprüngliche Form erinnern. Auch sie werden von Spiralmustern geschmückt. Ein schmales Band mit gegenständigen gehörnten *k'uei*-Dra-

12. Siehe *Chü-lu Sung-ch'i ts'ung-lu*, Tientsin 1923.

13. Das Stück ist farbig reproduziert bei Daisy Lion-Goldschmidt und Jean-Claude Moreau-Gobard: *Chinesische Kunst*, übersetzt von Peter Wilhelm Meister, Würzburg/Wien 1960, Tafel 6.

14. Li Chi: Studies of Hsiao-t'un Bronzes, Pt. I, *The Chinese Journal of Archaeology*, III (1948), p. 54, sowie Li Chi and Wan Chia-pao: *Studies of the Bronze Ku-Beaker* (*Archaeologia Sinica*, N.S. No. 1) Nankang, Taiwan: Academia Sinica 1964.

chen schließt den Dekor der Fußzone am oberen Rand ab. Der darüberliegende glatte Trennstreifen mit zwei plastisch hervortretenden «Bogensehnen» entspricht dem undekorierten Ring oberhalb der Hüftzone, während ein Band mit schlangenartigen Tieren, die bisweilen auch als «Seidenraupen» bezeichnet werden, das Gegenstück zu dem Drachenfries bildet. Vier senkrecht stehende, mit den Spitzen nach oben weisende «Schwertblätter» *(rising blades)* unterstützen die schlanke Kelchform in ihrem oberen Teil. Die geschlitzten ovalen Augen sowie die C- und kommaförmigen Elemente lassen in ihrer weit auseinandergezogenen Komposition ein auf dem Kopf stehendes *t'ao-t'ieh* nur noch ahnen. Das Erscheinen der sogenannten «Seidenraupen» und Drachen an den jeweils gleichen Stellen auf einer Anzahl von *ku* wird wohl mehr als ein Zufall sein[15]. Es liegt nahe zu vermuten, daß diese Motive – vielleicht gewisse Wiedergeburtsvorstellungen symbolisierend – in Verbindung standen mit der speziellen kultischen Funktion dieses Gefäßtypus.

Das Mantel-*ku* ist in einem Stück gegossen. Seine hervorragende technische Ver- und Bearbeitung läßt kaum noch Spuren des Herstellungsprozesses erkennen. Nur die bei Gefäßen dieses Typs allenthalben zu beobachtenden einander gegenüberliegenden kreuzförmigen Durchbrechungen der Gefäßwand in dem glatten Trennstreifen am oberen Rand des Fußes, also unterhalb des relativ hoch liegenden Gefäßbodens, scheinen sichtbare Reste des Gußvorgangs zu sein. Sie dienten wahrscheinlich als Stütz- und Aufhängevorrichtungen für Metallzapfen, die den Tonkern des Fußes von dem des eigentlichen Gefäßes trennten[16]. Die Entdeckung gebrannter Tonfragmente mit den negativen Abdrücken typischer Bronzedekor-Elemente in den späten zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts nahe der ehemaligen Hauptstadt des

15. Siehe Anmerkung 20.

16. Siehe Noel Barnard: *Bronze Casting and Bronze Alloys in Ancient China* (Monumenta Serica Monograph, XIV), Canberra 1961, pp. 115f.; Li Chi und Wan Chiao-pao, *op. cit.*, pp. 22–25; Rutherford J. Gettens: *The Freer Chinese Bronzes*, vol. II: Technical Studies, Washington, D.C. 1969, pp. 74–76.

Shang-Reiches, An-yang, gaben der Bronzeforschung eine völlig neue, unerwartete Wendung und korrigierten die bis dahin und zum Teil noch bis vor kurzem akzeptierte Theorie, die altchinesischen Sakralbronzen seien im Wachsausschmelzverfahren *(à cire perdue)* hergestellt worden. Jüngste Untersuchungen, namentlich die detaillierten und umfassenden Arbeiten von Noel Barnard[17] und Rutherford J. Gettens[18], haben die nach den ersten Hsiao-t'un-Funden geäußerten Vermutungen im wesentlichen bestätigt, ein wenig zurechtgerückt und näher ausgeführt. Danach wurde – ohne hier auf Einzelheiten des komplizierten Gußprozesses eingehen zu können – um ein Tonmodell ein aus mehreren Teilstücken zusammengefügter Tonmantel *(piece molds)*, das heißt die Gußform, gebaut, so daß die Bronzen in einem direkten Verfahren, also ohne den Umweg über ein Wachsmodell, gegossen werden konnten[19].

Auf der Innenseite des hohlen Fußes finden sich zwei eingetiefte Schriftzeichen, von denen das erste gewöhnlich als *tzu*, «Sohn», gedeutet wird; das zweite dagegen ließ sich nicht mit Sicherheit identifizieren. Möglicherweise ist es eine Variante des Zeichens *kung*, «respektvoll». Wahrscheinlicher aber ergibt die Kombination beider Zeichen einen Personennamen.

Das *ku* der Sammlung Mantel zeigt sowohl in seiner Form als auch im Dekor äußerst enge Beziehungen zu einer Bronze gleichen Typs, die in Ta-ssu-k'ung-ts'un unweit der Shang-Hauptstadt An-yang, Provinz Honan, zutage kam[20]. Diese Tatsache allein genügt schon, um die metropolitane Herkunft unseres *ku* zu demonstrieren. Ferner bezeugt

17. *op. cit.*

18. *op. cit.*

19. Eine kurze und klare Zusammenfassung der Gußtechnik gibt Roger Goepper, *op. cit.*, pp. 35–36.

20. Siehe Akiyama Terukazu et al.: *Arts of China*, pl. 48; William Watson: *Archaeology in China*, London 1960, pl. 52. Nahe verwandt, vor allem in den Motiven, deren stilistischer Behandlung und deren Abfolge in der vertikalen Gliederung des Dekors, sind ferner das *ku* aus der Pillsbury Collection im Minneapolis Institute of Arts (siehe Bernhard Karlgren: *A Catalogue of the Chinese Bronzes in the Alfred F. Pillsbury Collection*, Minneapolis 1952, No. 25,

der Stil des Dekors, der nach Max Loehrs überzeugender typologischer Sequenz shang-zeitlicher Bronzedekore der Variante (a) innerhalb der fünften und letzten Stufe angehört[21], daß unser *ku* gegen Ende der Shang-Dynastie, im späten 12. oder im 11. Jahrhundert v. Chr., entstanden ist. In der technischen Vollendung seines Gusses, der formalen Durchgestaltung seines Dekors und nicht zuletzt in der Ausgewogenheit der Proportionen offenbaren sich wahrhaft die großen künstlerischen Fähigkeiten und technischen Errungenschaften der führenden chinesischen Bronzegießer in den Werkstätten um die letzte Shang-Metropole An-yang.

Nach dem Fall der Shang-Dynastie im Jahre 1027 v. Chr., dem von Ch'ên Mêng-chia, Bernhard Karlgren und Homer H. Dubs vorgeschlagenen, heute weitgehend akzeptierten Datum für dieses historische Er-

pl. 37–38), das *ku* im Atami Museum (siehe *Tôyô bijutsu – Asiatic Art in Japanese Collections*, vol. 5: Dôki – Chinese Archaic Bronzes, Tôkyô 1968, Farbtafel 24) und das *ku* in der Freer Gallery of Art, Washington, D. C. (siehe J. A. Pope, R. J. Gettens, J. Cahill and N. Barnard: *The Freer Chinese Bronzes*, vol. I: Catalogue, Washington 1967, No. 10, Farbtafel.). Zum unmittelbaren Stilvergleich bieten sich auch die nur in kleinen motivischen Details abweichenden *ku* an, bei denen als wesentlichste Änderung anstelle des *k'uei*-Drachenbands ein Fries mit Zikaden erscheint:

a) ein in Hsi-pei-kang, Hou-chia-chuang, der Stätte der Königsgräber von An-yang, ausgegrabenes *ku* (siehe Li Chi: Studies of the Decorative Art of the Yin-Shang Period, Pt. I: On the Decorative Patterns of the Ku-Vases Discovered from Hsiao-t'un and Hou-chia-chuang, *Bulletin of the Institute of History and Philology*, Academia Sinica, vol. 34, Pt. 2, Taipei 1963, pp. 699 ff., pl. 10:2);
b) zwei *ku* in der Freer Gallery of Art (siehe Pope et al.: *The Freer Chinese Bronzes*, vol. I, No. 8–9);
c) ein *ku* in der Sammlung Singer, Summit, New Jersey (siehe Max Loehr: *Relics of Ancient China from the Collection of Dr. Paul Singer*, New York: The Asia Society 1965, No. 11);
d) ein *ku* in der Sammlung Cohen, London (siehe William Watson: *Ancient Chinese Bronzes*, London 1962, pl. 20);
e) ein *ku* im Art Institute of Chicago (siehe Charles F. Kelley and Ch'ên Mêng-chia: *Chinese Bronzes from the Buckingham Collection*, Chicago 1964, pl. XII).

21. Max Loehr: The Bronze Styles of the Anyang Period (1300–1028 B. C.), *Archives of the Chinese Art Society of America*, VII (1953), pp. 42–53, und *Ritual Vessels of Bronze Age China*, New York: The Asia Society 1968. Loehr versteht unter der Variante (a) einen Dekor, dessen leicht reliefiert hervortretende Partien ebenso wie der Grund mit einem feinen Spiralnetz *(lei-wên)* überzogen sind.

eignis, läßt sich während der Chou-Zeit kein nennenswerter Bruch oder Rückgang in der Produktion der Sakralbronzen feststellen. Generell gesprochen mag man vielleicht die Westliche Chou-Dynastie (1027–771 v. Chr.) als eine Phase betrachten, in der die anfangs noch lebendige Shang-Tradition nach und nach eliminiert wurde, während ständig neue technische Erfindungen und ein schier unerschöpflicher künstlerischer Einfallsreichtum die Periode der östlichen Chou-Dynastie (771–256 v. Chr.) kennzeichnen.

Eine der frühsten Stilstufen innerhalb der Westlichen Chou-Bronzekunst repräsentiert das erste der beiden *kuei* aus der Sammlung Mantel (Abb. 5). Es ist eine tiefe Schüssel, die zur Darbringung oder Aufbewahrung von Opferspeisen gedient haben mag. Über dem leicht nach außen gestellten Ringfuß wölbt sich der Gefäßkörper kraftvoll hervor. Unterhalb der ausschwingenden Lippe am Mündungsrand setzen seitlich zwei gegenüberliegende Henkel an, die oben aus Bovidenköpfen entspringen und nahe dem unteren Ansatz je einen herabhängenden Zapfen besitzen. Um den Fußring entfalten sich in einem schmalen Band ausgezogene Diagonalen mit Spiralenden zu beiden Seiten eines doppelten Ovals, das – genau wie die Spiralen – durch kommaförmige nach außen weisende Häkchen vervollständigt wird. Dicht unter dem Mündungsrand schmückt ein symmetrisch angelegter Fries mit *k'uei*-Drachen, Spiralen und rechtwinkligen Fülldreiecken das im übrigen undekorierte Gefäß. Den Grund für die glatten, scharfkantigen Hauptmotive in flachem Relief bildet das nach einer Konvention der Sung-Zeit *lei-wên* genannte kleinteilige Spiralmuster. Zwei plastisch kräftig hervortretende *t'ao-t'ieh* mit C-förmigen Hörnern verleihen dem Fries eine kompositionelle Achse. Sie sitzen jeweils auf der Mitte zwischen den beiden Henkelansätzen, fast genau oberhalb der Doppelovale der Spiralendiagonalen um den Fußring. In geringem Abstand begleitet eine «Bogensehne» den um die Gefäßschulter gelegten Fries.

Eine helle jadegrüne «Melonenhautpatina» mit wenigen verkrusteten malachitgrünen und dunklen violetten Stellen überzieht das *kuei*, an

dessen Leibung bei genauerem Hinsehen Spuren des Gußprozesses zu entdecken sind. Es handelt sich um kleine verschlossene Durchbrechungen der Gefäßwand. Wahrscheinlich dienten diese kantigen nachträglich überarbeiteten Metalleinsätze *(chaplets)* dazu, den äußeren Tonmantel beim Guß im richtigen, gleichmäßigen Abstand vom inneren Tonkern zu halten und Verschiebungen zu verhindern[22]. Auf der Unterseite des Gefäßbodens sind die Gußnähte in einem Rautenmuster stehengeblieben.

Im Inneren, ziemlich genau in der Mitte des Gefäßbodens, sehen wir eine mitgegossene vertiefte Inschrift, die aus den Schriftzeichen *tso yung kuei* besteht und etwa heißt: «... machte [und] gebrauchte dieses *kuei*». Es fehlt also das Subjekt des Satzes, der Hersteller oder Auftraggeber des Gefäßes. Auffallend ist hier die Inversion der beiden ersten Zeichen *tso yung*, die in der Regel in umgekehrter Reihenfolge erscheinen und dann kausativ im Sinne von «... ließ machen ...» oder «... veranlaßte die Herstellung ...» übersetzt werden müssen.

Zum Stilvergleich mit dem Mantel-*kuei* bietet sich eine Sakralbronze des gleichen Typs aus der frühen Westlichen Chou-Dynastie an, die sowohl in den Proportionen als auch in den Motiven, der Anordnung und Ausführung des praktisch auf zwei Ornamentbänder reduzierten Dekors, dem seitlichen Henkelansatz unterhalb der Gefäßlippe (nicht direkt am Mündungsrand) und in der plastischen Behandlung der *t'ao-t'ieh* und Bovidenköpfe unserem *kuei* gleicht[23]. In ihrem scharfen, strengen, gelängten Formcharakter scheinen uns die Dekorfriese auf dem Mantel-*kuei* nicht unähnlich denjenigen zu sein, die wir auf zwei der 1954 in Yen-tun-shan, Provinz Kiangsu, ausgegrabenen Ritualbronzen,

22. Siehe die Ausführungen von Gettens über die technische Funktion der «chaplets», *op. cit.*, pp. 98–107.

23. Jung Kêng: *The Bronzes of Shang and Chou*, *Yenching Journal of Chinese Studies* (Monograph Series, No. 17), Peking 1941, vol. II, p. 143, Abb. 265. In ihrem Stilcharakter ähnlich sind auch das auf p. 144 abgebildete *kuei* No. 267, das in einer japanischen Sammlung aufbewahrte (siehe *Tôyô bijutsu*, vol. 5, Farbtafel 62) und ein weiteres im British Museum, London (siehe William Watson: *Ancient Chinese Bronzes*, London 1962, pl. 42b).

einem *kuang* und einem *ho*, vor uns haben[24]. Diese beiden Gefäße wurden zusammen mit neun anderen Bronzen gefunden, von denen das sogenannte «*Nieh-kuei*» eine mitgegossene Inschrift trägt. Aus ihr geht hervor, daß der zweite Chou-König, Ch'êng Wang (reg. 1024–1004 v. Chr.), ein rituelles Opfer vornahm für seinen Vater Wu Wang, der für den Angriff und Sieg über die Shang verantwortlich war. Man darf wohl annehmen, daß dieses *kuei* entweder noch zu Lebzeiten des Ch'êng Wang oder aber bald nach seinem Tod gegossen wurde und daß die übrigen in Yen-tun-shan ans Licht gekommenen Sakralbronzen annähernd gleichzeitig entstanden sind. Zieht man dies alles in Betracht, so ergibt sich auf Grund stilistischer Evidenz für das Mantel-*kuei* eine Datierung um das Jahr 1000 v. Chr. oder etwas später. Das Gefäß ist ein typischer Vertreter jener Übergangsphase, in der sich die Chou-Künstler von den überkommenen Shang-Traditionen zu lösen und zu befreien suchten.

Das zweite *kuei* der Sammlung Mantel führt die Tendenz der Entwicklung klar vor Augen (Abb. 6). Dieser Typ mit den gedrungenen Proportionen seines runden Körpers, den drei kurzen, mit den Tierköpfen auf den Fußring übergreifenden Beinen, den horizontalen Hohlkehlen der Leibung und den dicht am Körper liegenden Ösenhenkeln für die frei beweglichen Ringe scheint im Laufe der Westlichen Chou-Dynastie an die Stelle des Typs getreten zu sein, der durch einen geschwungenen Kontur und weit ausgreifende Henkel charakterisiert und durch das erste *kuei* der Sammlung Mantel so hervorragend repräsentiert war. Zwar sind die Ornamentstreifen in den gleichen Positionen, am Fuß und an der Schulter des Gefäßes, geblieben, doch hat sich ihr Charakter total gewandelt. Kurze Haken ersetzen die Spiralen an den Enden der diagonalen Bänder am Fußring, und von den einst zoomorphen Motiven des Schulterfrieses ist nichts geblieben als ein ovales Auge mit unzusammenhängenden kurvigen Reliefbändern und -haken,

24. Siehe William Watson: *Archaeology in China*, London 1960, pl. 65–66; Chêng Tê-k'un: *Archaeology in China*, vol. III: Chou China, Cambridge/Toronto 1963, pl. 18a–b.

die in der Mitte gefurcht sind. Die plastischen Tierköpfe der Ösenhenkel werden von schneckenhausähnlichen Hörnern bekrönt. Sie unterscheiden sich deutlich von den Bovidenköpfen des anderen Mantel-*kuei*. Das Gefäß trägt keine Inschrift. Es zeigt an der Unterseite des Bodens ein aus Gußnähten bestehendes Rautenmuster.

Man hat dieses dunkelbraun patinierte *kuei* wahrscheinlich mit einem heute leider verlorenen gewölbten Deckel zu ergänzen, um es in seinem Gesamtcharakter richtig beurteilen zu können. Eine Vorstellung davon gibt das in Form und Dekor nahezu identische *kuei* in der Sammlung von Mr. and Mrs. Myron S. Falk, Jr., New York, das Max Loehr an das Ende der Westlichen Chou-Dynastie, ins späte 9./frühe 8. Jahrhundert v. Chr. setzt[25]. Dieses Datum trifft unseres Erachtens auch für das Mantel-*kuei* zu.

Neben den drei diskutierten Ritualgefäßen für Speise- und Trankopfer existiert in der Sammlung Mantel ein sicherlich gleichfalls im Kult gebrauchtes Räuchergefäß (Abb. 7). Die Bronze hat eine hellgrüne, stark verkrustete Patina mit blauen und rotbraunen Flecken. Ein zylindrischer hohler Stiel mit weit ausladendem, am Boden durch eine kreisrunde Platte geschlossenem Fuß trägt eine halbkugelige Schale, die von einer durchbrochenen Halbkugel mit einem Vogel als Bekrönung bedeckt wird. Die auf hohem Fuß stehende Räucherschale entspricht in Form und Proportionen den keramischen und bronzenen *tou* der späten Chan-kuo-Zeit (481–256 v. Chr.). Auch die breiten, mit einer Doppelrinne versehenen, kraftvoll sich windenden Bänder in rhythmisierter symmetrischer Entfaltung erinnern in ihrem Stilcharakter an die eingelegten Bronzedekore auf Gefäßen der späten Östlichen Chou-Dynastie, deren Deckel ja vielfach auch von kleinen Vögeln bekrönt sind. Vielleicht wird man angesichts des durchbrochenen Deckels auch an spätchou-zeitliche Ajourarbeiten in Gold und Silber denken[26] oder an Spie-

25. Max Loehr: *Ritual Vessels of Bronze Age China*, New York: The Asia Society 1968, No. 60.

26. Siehe Chêng Tê-k'un: *Archaeology in China*, vol. III: Chou China, pl. 36b.

gel jenes Typs, wie er durch den in der Sammlung Chên Chi vertreten wird[27]. Teile einer Keramik oder Bronze in durchbrochener Arbeit auszuführen, namentlich wenn dadurch, wie bei unserem Räuchergefäß, einer praktischen Funktion Rechnung getragen wird, hat in China eine bis ins Neolithikum zurückreichende Tradition[28]. Wir neigen eher dazu, dem Räuchergefäß der Sammlung Mantel einen Platz in der späten Chan-kuo-Periode einzuräumen und nicht in der Han-Dynastie, wie es Daisy Lion-Goldschmidt und Jean-Claude Moreau-Gobard getan haben[29]. Wie ein typisches Räuchergefäß dieser Zeit aussieht, zeigen zwei in den fünfziger Jahren zutage geförderte Stücke, das eine in Bronze gegossen aus einem Grab in Shuang-shan-ch'u, Bezirk Yi, Provinz Shantung[30], das andere aus Ton modelliert vom Hsiang-kuo-Tempel, Chiang-pei, Chungking, Provinz Szechuan[31].

Die Sammlung altchinesischer Bronzegeräte wird durch eine kleine Zeremonialaxt mit ovaler Klinge und einem im Querschnitt ebenfalls ovalen Hohlschaft ergänzt, an dessen rückwärtiger Kante ein massiver eckiger Zapfen und eine gerundete Öse angebracht sind (Abb. 8). Ein exzentrisch plazierter «Wirbelstern» (kein «Wirbelkreis») in vertieftem Relief und ein Paar doppelter Spitzwinkel am Übergang der Klinge in den Schaft bilden auf beiden Seiten die einzigen Dekorelemente der Axt, was natürlich eine stilistisch-historische Einordnung dieses seltenen chinesischen Waffentyps, den man im allgemeinen als einen Ordos-Typ betrachtet, außerordentlich erschwert. Zwei im Kontur sowie in der Wahl, Ausführung und Anbringung der Dekormotive sehr ähnliche Äxte finden sich im Museum of Far Eastern Antiquities zu

27. *ibid.*, pl. 35b.

28. Vgl. das *tou* aus rotem Ton, das in Hua-t'ing-ts'un, Provinz Kiangsu, gefunden wurde (siehe William Watson: *Archaeology in China*, pl. 22; Akiyama Terukazu et al.: *Arts of China*, pl. 37).

29. Lion-Goldschmidt und Moreau-Gobard, *op. cit.*, Tafel 55, p. 123.

30. Siehe Akiyama Terukazu et al., *op. cit.*, pl. 137.

31. *ibid.*, pl. 314.

Stockholm[32] und in der Eumorfopoulos Collection, London[33]. Nach gründlicher Untersuchung eines umfangreichen Materials und sorgfältigem Abwägen und Vergleichen der wenigen greifbaren Anhaltspunkte kommt Max Loehr zu dem Schluß, die Gruppe der von ihm unter dem Typ A III zusammengefaßten Äxte («oval-bladed axes with tubular sockets») müßte gegen Ende der Shang-Periode hergestellt worden sein[34]. So scheint uns das 11. Jahrhundert v. Chr. denn auch ein angemessener Datierungsvorschlag für die mit einer hellgrünen, malachitgrün und rostrot gefleckten Patina überzogenen Axt der Sammlung Mantel zu sein.

Schließlich soll an dieser Stelle die nach Ansicht des Verfassers höchst problematische, aus einer Zinnfolie geschnittene Zierplatte mit einem Pferdewagen, drei Figuren und einem offenbar niedergestampften dämonischen Tier nicht unerwähnt bleiben. Gewisse glaubwürdige Parallelen zu den reliefierten Darstellungen auf Han-Grabplatten vermögen gegenüber mehreren stilistisch fraglichen Elementen und höchst merkwürdigen Motiven sowie deren Zusammenstellung die Zweifel an der Authentizität dieses unseres Wissens einzigartigen Stücks nicht aus dem Weg zu räumen[35].

3. PLASTIK

Die Plastik der Han-Zeit stand fast ausschließlich im Dienste des archaischen chinesischen Grab- und Ahnenkults. Während der Shang-Dynastie und noch bis weit hinein in die Chou-Zeit war es üblich gewesen, einen Herrscher oder Feudalfürsten mitsamt den von ihm zu Leb-

32. Siehe J. G. Andersson: Hunting Magic in the Animal Style, *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities*, No. 4 (1932), pp. 221 ff., pl. X: 2.

33. Siehe Perceval Yetts: *The George Eumorfopoulos Collection Catalogue of the Chinese and Korean Bronzes, Sculpture, Jades, Jewellery and Miscellaneous Objects*, vol. 1, London 1929, A 146, pl. LXIX: Mitte. Das Stück wird heute im British Museum aufbewahrt.

34. Max Loehr: *Chinese Bronze Age Weapons*, Ann Arbor 1956, pp. 5–7. In Anmerkung 9, p. 33, führt Loehr weitere ihm bekannte Äxte dieses Typs auf.

35. Publ. in Lion-Goldschmidt und Moreau-Gobard, *op. cit.*, Tafel 56.

zeiten benutzten und geschätzten Objekten sowie mit einem Teil seines persönlichen Besitzes, einschließlich der ihm dienenden Menschen und Tiere, zu bestatten. Erst gegen Ende der Chou-Dynastie ging man, vielleicht unter dem Druck und dem zusehends wachsenden Einfluß des Konfuzianismus mit seiner Moralethik, dazu über, die rituelle Opferung von Mensch und Tier durch die Bestattung von Nachbildungen in Bronze, Holz oder Ton weitgehend zu ersetzen. Ebenso traten in zunehmendem Maße Keramik-Imitationen an die Stelle kostbarer, teurer Metallgeräte, und während der Han-Zeit gesellten sich zu den Menschen- und Tierfiguren, den Kultobjekten und -gefäßen Architektur-, Boots- und Wagenmodelle sowie Nachbildungen des ganz alltäglichen Hausrats. Auf das, was den Verstorbenen zu Lebzeiten umgeben hatte, sollte er nach seinem Tod nicht verzichten müssen. Als in der Sung-Zeit, etwa nach 1000, die Sitte der Kremation aufkam, verschwanden die keramischen Grabbeigaben, da man an ihrer Stelle Papiermodelle anfertigte, die bei der Bestattungszeremonie mitverbrannt wurden.

All die erwähnten Grabbeigaben werden im Chinesischen unter dem Terminus *ming-ch'i* zusammengefaßt; das heißt zu Deutsch etwa «Objekte für die Erhellten» [Ahnengeister][36]. Der Begriff läßt sich in seiner Geschichte zumindest bis in die Zeit des Konfuzius (551–479 v. Chr.) zurückverfolgen, der gegen die Beisetzung von Geräten und Wagen aus Ton, und hier gebraucht er das Wort *ming-ch'i*, keine Bedenken hatte, sich jedoch energisch gegen den Gebrauch von Idolen *(yung)* wandte, weil ihm dies gleich dem Menschenopfer übertrieben und abscheulich erschien.

Zur Han-Zeit waren diese Bedenken längst geschwunden, denn bei der Mehrzahl der ans Tageslicht gelangten *ming-ch'i* handelt es sich um hohle Figuren aus gebranntem Ton, die überwiegend aus der Form gepreßt und von Fall zu Fall mit geschnitzten hölzernen (?) oder mit der Hand modellierten Details ergänzt wurden. Das gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts abgefaßte *Han-shu* oder *Ch'ien Han-*

36. Vgl. Derk Bodde: The Term Ming-ch'i, *Ars Orientalis*, vol. V (1963), p. 283.

shu, die offizielle Dynastiegeschichte der Westlichen Han, erwähnt im *Po-kuan-piao* («Tabelle der 100 Ämter») eine Werkstatt *(Tung-yüan-chiang)*, die im Auftrag der kaiserlichen Familie für deren Bedarf an Grabbeigaben Sorge zu tragen hatte. Dort findet sich auch eine umfassende Aufzählung der verschiedenen, bei einem kaiserlichen Begräbnis zu beachtenden Vorschriften und der erforderlichen Grabbeigaben, von denen unter insgesamt 209 Objekten nicht weniger als 36 menschliche Figuren sein sollten. Ihrem Rang entsprechend wurden nach staatlich sanktionierten Verordnungen auch Fürsten, Aristokraten, hohe Beamte und wohlhabendere Leute mit mehr oder weniger *ming-ch'i* beigesetzt. Dies erklärt die große Zahl der Grabbeigaben, die sich aus der Han-Zeit erhalten haben.

In diesen Komplex gehören drei Plastiken der Sammlung Mantel. Zwei von ihnen sind sehr wahrscheinlich aus der Form gepreßt. Ihr Material ist ein schwarzgrauer Ton. Eine stehende Dame in langem, bis über die Füße herabfallendem Gewand mit weiten Ärmeln, die den Kurvenkontur des glockenförmig ausschwingenden Rocks wiederholen, zeigt von der ursprünglich farbigen Fassung nur noch Reste der weißen Grundierung (Abb. 9). Die vermutlich separat angesetzten Hände fehlen. Zwei Löcher in der Vorderseite der flach anliegenden Haartracht mögen zur Aufnahme eines Kopfschmucks gedient haben, was freilich für eine einfache han-zeitliche Figur höchst ungewöhnlich wäre. Mit der summarisch zusammenfassenden und in der plastischen Formgebung auf jede Andeutung von Faltenwurf verzichtenden Gewandbehandlung einher geht die vereinfachende Modellierung des ovalen Gesichts mit seiner breiten Stirn. Der schwere und gedrungene Kopf der Dame ruht auf einem extrem kurzen Hals und schmalen Schultern. Dieser ausgesprochen statische Typus einer auf reine Frontalansicht und Symmetrie hin konzipierten Figur scheint namentlich in den Provinzen des nordwestlichen Zentralchinas beheimatet gewesen zu sein mit dem Zentrum in Shensi um die Han-Metropole Ch'ang-an (Sian). Von dort stammt denn auch eine ganze Anzahl Figuren, denen

das Mantel-Stück unmittelbar zur Seite zu stellen ist[37]. Der Prototyp dieser vermutlich in vorchristlicher Zeit während der Westlichen Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 8 n. Chr.) angefertigten Tonfigur scheint unter den geschnitzten, ebenfalls weiß grundierten und bemalten Holzstatuetten der späten Chan-kuo-Zeit zu suchen zu sein, die in Ch'ang-sha, Provinz Hunan, gefunden wurden und gegen deren Vorläufer und ihre Bestattung sich die Einwände des Konfuzius gerichtet haben mögen.

In höherem Maße durchmodelliert, jedoch weniger ansprechend als die erste Figur der Sammlung Mantel, ist eine stehende Dienerin, die vor der Brust ein nicht näher identifiziertes Objekt in Händen hält. Sie besteht gleichfalls aus dunklem Ton, ist aber im Gegensatz zu der anderen Grabfigur anscheinend nicht aus der Form gepreßt, sondern mit der Hand und dem Modellierspachtel gearbeitet. Von der kalten Bemalung sind nichts als die Spuren der weißen Grundierung geblieben. Das Bemühen um eine realistischere Wiedergabe der Dienerin kennzeichnet hier vermutlich keinen lokalen Stilunterschied, sondern eine evolutionäre Tendenz. Auf Grund dieser Überlegung kann man die Figur mit einiger Wahrscheinlichkeit einer Werkstatt der Späteren oder Östlichen Han-Dynastie (25–220 n. Chr.) zuweisen.

Das dritte Stück der Sammlung Mantel unter den erst zu Beginn unseres Jahrhunderts in den Blickpunkt der Wissenschaftler und Sammler gerückten *ming-ch'i* ist ein Pferd aus schwarzgrauem Ton mit Resten roter Bemalung (Abb. 10). Obgleich die separat angesetzten (vielleicht aus Holz geschnitzten?) Ohren und Beine fehlen, bewahrt es in seiner klassischen Gestaltung, namentlich der Modellierung des Kopfes, doch eine gewisse Monumentalität. Die Durchbohrung am Maul und Hinterteil waren ursprünglich sicherlich vom Zaumzeug und Schwanz verdeckt. Durch den Verlust der Bemalung liegen die Nähte, an denen die aus der Form gepreßten Teilstücke der Plastik klar zu erkennen sind, sichtbar zutage. Aus derselben oder zumindest einer sehr ähnlichen

37. An dieser Stelle sei nur auf die in Hung-ch'ing-ts'un, Sian, Shensi, ausgegrabenen Figuren hingewiesen (siehe Akiyama Terukazu et al.: *Arts of China*, pl. 290–291).

Form stammt offenbar ein Pferd, das heute dem Tenri Sankôkan in der Präfektur Nara gehört[38]. Nicht nur im Format, plastischen Volumen, Kontur und entscheidenden Details ist es mit dem Pferd der Sammlung Mantel identisch, sondern auch in den Naht- und Bruchstellen am Körper und Kopf. Aufschlußreiche Parallelen für die Provenienz dieses Typs ergeben sich bei einem Vergleich mit zwei spät-chou-zeitlichen Bronzepferden aus Lo-yang, die William C. White publiziert hat[39], und mit zwei weiteren im Besitz der Nelson Gallery, Atkins Museum, Kansas City[40], sowie einem holzgeschnitzten Pferd mit rot-weiß-schwarzer Bemalung auf Gessogrundierung in der Sammlung Singer, Summit, New Jersey[41]. Angesichts dieser Beziehungen und der ähnlich vereinfachenden, straffen plastischen Behandlung, die wir in dem monumentalen Steinpferd am Grabe des 117 v. Chr. gestorbenen Generals Ho Ch'ü-p'ing bei Hsing-p'ing, Provinz Shensi, beobachten[42], könnte man an ein Entstehungsdatum des Mantel-Pferds in der Früheren Han-Zeit denken. Die japanischen Verfasser des Tenri-Sankôkan-Katalogs schlagen für das dort aufbewahrte Exemplar jedoch eine Datierung in die Spätere Han-Zeit vor.

Gewisse Kopfzerbrechen bereitet dem Verfasser eine buddhistische Steinskulptur, die angeblich aus dem berühmten Grottentempel in Lung-mên, Provinz Honan, stammt (Abb. 11). Sie stellt, wie die Haltung der an den Fußknöcheln gekreuzten Beine und die zur Wange emporgeführte Hand andeuten, den Bodhisattva Maitreya (chin. Mi-lo) dar, der im Tushita-Himmel – seiner Buddhaschaft entgegensehend – einem zukünftigen Weltalter Erleuchtung bringen soll. Der Maitreya-Kult wurde nach Ansicht Alexander C. Sopers zunächst in Nord-Indien spätestens während des Kushan-Reichs gegen Ende des zweiten Jahrhunderts eingerichtet[43].

38. *Tenri Sankôkan zuroku*, Chûgoku-hen, Tôkyô/Ôsaka 1967, Tafel 121 und p. 42.

39. *Tombs of Old Lo-yang*, Shanghai 1934, 209a–b, pl. 84.

40. Siehe Eleanor von Erdberg Consten, *op. cit.*, Tafel 56 (oben).

41. Max Loehr: *Relics of Ancient China*, No. 132 (Farbtafel).

42. Siehe Jan Fontein und Rose Hempel: *China, Korea, Japan* (Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 17), Berlin 1968, Tafel 88 und p. 170.

43. Alexander C. Soper: *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, Ascona 1959, pp. 211–219.

Kurz nachdem 493 die Nord-Wei-Herrscher ihren Hof von Ta-t'ung in Shansi nach Lo-yang, an den Ort der alten Chou- und Han-Metropole in Honan, verlegt hatten, begann im Süden der neuen Reichshauptstadt die Bautätigkeit an den umfangreichen Felsgrotten von Lung-mên. Die erste Bauphase um 500 reflektieren die Skulpturen der Ku-yang-Grotte[44]. Aus einer ihrer zahlreichen Nischen könnte die dunkelgraue Kalksteinfigur stammen, vorausgesetzt, daß sie echt ist. Sie war, wie viele der herausgeschlagenen Reliefskulpturen, von denen sich heute eine ganze Anzahl in amerikanischen Museen und Sammlungen befindet, in mehrere Stücke zerbrochen. Der Umriß der schlanken Figur mit ihrem tiaraartigen Kopfschmuck und dem zu beiden Seiten der Beine in etwas schematischen, steifen Wellenlinien herabfallenden Gewand beschreibt die Form eines Dreiecks. Zwar stimmt sie in vielen Punkten, dem für die Nord-Wei-Skulptur typischen Faltenstil, gewissen Gewandmotiven, dem Halsschmuck, dem milden Lächeln und den niedergeschlagenen Augen unter den hochgezogenen Brauenbögen sowie in dem harten Steinmaterial mit den beiden anderen Rietberg-Maitreya-Figuren aus Lung-mên überein (Abb. 12–13), doch unterscheiden sie sich in der Oberflächenbearbeitung und – was wichtiger scheint – in ikonographischen Zügen, die nach Ansicht des Verfassers schwerwiegende Bedenken an der Authentizität des Maitreya aus der Sammlung Mantel aufkommen lassen. Abgesehen davon, daß die Handgelenke des zukünftigen Buddha mit merkwürdigen Schmuckringen versehen sind, fällt zunächst die mit dem Handrücken auf dem Knie ruhende rechte Hand auf. Sie formt die *varada mudrâ*. Bei einem Maitreya (oder Siddhârta?) dieses Typs, der eine Hand – gleichgültig ob die rechte oder linke – meditierend zur Wange geführt hat, greift die freie andere Hand zumeist um das Fußgelenk, denn die Sitzhaltung ist stets eine andere, nämlich die mit einem herabhängenden und einem übergeschlagenen Bein, wobei

44. Einen Blick in die Nischen dieser Grotte bietet die Aufnahme bei Akiyama Terukazu und Matsubara Saburô: *Arts of China*, Buddhist Cave Temples – New Researches, transl. by Alexander C. Soper, Tôkyô/Palo Alto 1969, pl. 131.

das Knie des horizontal aufliegenden Beins gleichzeitig eine Stütze für das Ellbogengelenk des zur Wange emporgreifenden Arms bietet. Bei dem Mantel-Stück erscheint uns denn auch die tiefe Unterschneidung am Ärmel wie eine Verlegenheitslösung, die den wunden Punkt zu kaschieren trachtet. Unseres Wissens kommt die sowohl ikonographisch als auch in der künstlerischen Realisierung unlogische, ja geradezu sinnlose Kombination der *varada mudrâ* und der meditierend zur Wange emporgeführten Hand im orthodoxen Gestaltungskanon ebensowenig vor wie die letztere Geste in Verbindung mit der Sitzhaltung der herabhängenden gekreuzten Beine. Dafür gibt es nach unserer Kenntnis unter den nachweislich authentischen buddhistischen Bildwerken Chinas keinen einzigen Beleg. Sollte es sich bei dem Figurentypus, der ein Bein auf das andere gelegt hat und mit einer Hand die Wange berührt, wirklich um den meditierenden Prinzen Siddhârta, den späteren Buddha, handeln, und die neuere Forschung neigt mehr und mehr zu dieser Interpretation, dann wäre die *varada mudrâ*, wie sie bei dem Mantel-Stück erscheint, erst recht eine ikonographische Unstimmigkeit. Seite an Seite stehen die beiden Sitzhaltungen in ikonographisch sinnvollem und korrektem Zusammenhang mit den Gesten der Hände an zwei Bodhisattva-Gestalten der Grotte 93 in Mai-chi-shan, Süd-Kansu, vor Augen[45]. Selbst wenn man bereits im sechsten Jahrhundert von dem strengen orthodoxen ikonographischen Formenkanon bisweilen abwich, kam es in der klassischen Zeit der chinesischen buddhistischen Skulptur und zumal an einem von seiten des Kaiserhauses geförderten Projekt doch niemals zu derartig unbegreiflichen Formulierungen. Die hier dargelegten Zweifel des Verfassers an der Authentizität der Maitreya/Siddhârta-Figur aus der Sammlung Mantel mögen dazu dienen, eine Diskussion in Gang zu bringen, die vielleicht endgültig die peinigende Frage nach der Echtheit dieses Stücks beantworten könnte.

Schließlich muß hier noch eine in ihrer künstlerischen Qualität un-

45. Siehe Michael Sullivan: *The Cave Temples of Maichishan*, London 1969, pl. 14 und pp. 14 f.

befriedigende Eisenplastik erwähnt werden. Sie stellt einen Beamten mit hoher Kappe dar, der vor der Brust ein bei Audienzen übliches *hu*, eine Art Schreibtäfelchen, in Händen hält. Die Figur war ursprünglich farbig gefaßt. Unterhalb der Schultern und auf Höhe der Hüften erkennt man zwei horizontal umlaufende Gußnähte. Zwar ist die chinesische Eisenplastik, die nur wenige gute Werke hervorgebracht hat, ein bisher kaum erforschtes Gebiet, doch wird das Mantel-Stück – nach dem heutigen Stand unserer Kenntnis – wohl kaum vor der Ming-Zeit (1368–1644) entstanden sein.

4. MALEREI

Schriftkunst und Malerei zählen in China seit mehr als einem Jahrtausend zu den klassischen *artes liberales*, und eine beinahe ebenso lange Tradition besitzen das Sammeln und die Kennerschaft dieser hochgeschätzten Kunstzweige. Doch gerade darin liegen auch ihre Probleme: im Zuge des großen Interesses für Schriftkunst und Malerei entwickelte sich sehr früh, eigentlich schon während der T'ang-Zeit (618–906), ein aktiver Kunsthandel und ein nicht minder aktives Fälscherunwesen, dem selbst die mit der Materie äußerst vertrauten chinesischen Experten und Sammler bisweilen zum Opfer fielen, wie wir aus zahlreichen alten Berichten erfahren. Wen wundert es also, daß man sich in der westlichen Welt im Grunde erst seit den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts ernsthaft mit chinesischer Malerei zu beschäftigen begann und daß die Kunstwissenschaft erst in allerjüngster Zeit auch der Schriftkunst Ostasiens vereinzelt ihre Aufmerksamkeit widmete. Hinzu kommt die Uneinigkeit der Fachleute bei der Beurteilung chinesischer Malerei, und zwar nicht nur in der Bewertung, sondern auch in Fragen der Authentizität. Angesichts dieser beklemmenden Tatsachen erscheint die Zurückhaltung und Vorsicht europäischer Sammler verständlich. Mit um so größerer Bewunderung und Hochachtung sollte man daher den Mut all derer einschätzen, die sich dennoch auf das tückische Glatteis der chinesischen Malerei begeben haben, wo selbst langjährige Spezialisten vor Stürzen keineswegs sicher sind.

Die Mantel-Sammlung chinesischer Malereien umfaßt zwei Hängerollen und sechs Fächer, von denen einer ein Schriftkunstwerk von der Hand des bedeutenden Ming-Malers Ch'ên Shun (1483–1544) enthält, eines Wên Chêng-ming-Schülers und Angehörigen der in der Gegend um Su-chou ansässigen sogenannten Wu-Schule (Abb. 14). Der Goldgrund des Fächers verleiht dem mit saftiger tiefschwarzer Tusche geschriebenen Werk einen perlenden Glanz. Ch'ên Shun, der sich mit Erfolg auch als Dichter und Schriftsteller betätigte, ist es hier gelungen, das wohl schwierigste aller ostasiatischen Bildformate einerseits durch den alternierenden Rhythmus der sechs langen und kurzen Zeilen und andererseits durch den raschen, abkürzenden und dem vollkursiven *ts'ao-shu* (der sogenannten «Grasschrift») angenäherten Schreibduktus mit spannungsreichen Beziehungen zu füllen. Neben der Signatur «*Tao-fu*», dem *tzu* des Ch'ên Shun, trägt der Fächer einige Sammlersiegel und links oben das vom Meister unter anderen auch auf der zauberhaften Landschaft im Stile Mi Fu's und Mi Yu-jen's benutzte *Fu-fu shih*-Siegel. Die heute in der Freer Gallery of Art aufbewahrte Handrolle stammt aus dem Jahr 1535[46], und in jener Spätphase dürfte auch das kleine Schriftkunstwerk der Sammlung Mantel entstanden sein, das die sichere Hand einer ausgereiften Künstlerpersönlichkeit verrät.

Bei einem Landschaftsbild, das mit einer Aufschrift, der Signatur und dem Siegel des Wên Chêng-ming (1470–1559), «*Wên Chêng-ming yin*», versehen ist, bleibt es dem Verfasser nicht erspart, einige kritische Bemerkungen zu machen (Abb. 15–16). Anlaß dazu gibt nicht allein die künstlerische Gestaltung, sondern insbesondere auch die Bildaufschrift, deren Duktus so eindeutig von zweifellos authentischen Schriftzügen aus dem Pinsel des Wên Chêng-ming abweicht, daß wir es hier vielleicht eher mit der Arbeit eines Schülers oder Nachfolgers des neben Shên Chou (1427–1509) herausragenden Ming-Meisters der Wu-Schule zu tun haben mögen. Unter der Führung dieser beiden einfluß-

46. Siehe Osvald Sirén: *Chinese Painting*, Leading Masters and Principles, London 1956–1958, vol. VI, pl. 246; James Cahill: *Chinesische Malerei*, Genf 1960, Farbtafel p. 134.

reichen Künstler entwickelte sich in dem alten Kunstzentrum Su-chou ein Zweig der Literatenmalerei, der für die Entwicklung der chinesischen Malerei zentrale Bedeutung erlangte.

Die mit Tusche und leichten Farben auf Papier gemalte Landschaft der Sammlung Mantel ist in das extrem schmale Format einer Hängerolle hineinkomponiert. Am Fuße eines aufgetürmten schroffen Felsmassivs sitzt ein einsamer Gelehrter in seinem offenen Sommerhaus nahe einem dahinplätschernden Gebirgsbach, versunken in die stille Beobachtung der Natur. Der Maler scheint hier gleichsam sein eigenes Ideal und das seiner Gesinnungsfreunde bildhaft vor Augen zu führen (Abb. 16). Dichte Bäume neigen sich schützend über den auf Pfosten gebauten Pavillon. Im Vordergrund kreuzt ein Wanderer den schmalen Pfad am Flußufer. Namentlich in der feinen Zeichnung der Figuren, aber auch in gewissen anderen Details, wie etwa der Behandlung des unter dem Pavillon hindurchströmenden Wassers, besitzt das Bild gewisse Qualitäten. Doch was dem Ganzen unseres Erachtens fehlt, ist das in den Werken des Wên Chêng-ming selbst bei kühlster Zurückhaltung doch stets zu spürende künstlerische Engagement. Eine nicht zu leugnende mechanische Härte und eine nicht eben einfallsreiche Verwendung der im allgemeinen zur Rhythmisierung einer Landschaftsdarstellung beitragenden Tupfen *(tien)* und Texturstriche *(ts'un)* charakterisieren dieses Bild nach Ansicht des Verfassers als ein epigonales, nicht aber ein originales Werk von der Hand eines so eminent schöpferischen Geistes, wie Wên Chêng-ming es zweifellos war.

Zu seinen Schülern und damit in den Kreis der in Su-chou versammelten Literatenmaler gehört Lu Chih (1496–1576). Er widmete sich unter gleichgesinnten Freunden in aller Weltabgeschiedenheit und Stille dem Studium der konfuzianischen Klassiker und pflegte in Muße der Dicht- und Schriftkunst sowie der Malerei. Damit verkörpert Lu Chih den vielseitigen Amateurgelehrten *par excellence*. Die anmutige Berglandschaft mit dem Thema «Lichte Wolkenfarben beim Sonnenuntergang an einem Strom» (Abb. 17) hat er in lockerer, zurückhaltender

Malweise mit Tusche und zarten, dezent aufeinander abgestimmten Farben (Blaugrün, Braun, Orangebraun, Blutrot) auf den Goldgrund des kleinen Papierfächers gemalt, der in der linken unteren Ecke eine auf das Bildthema Bezug nehmende Aufschrift des Malers enthält. Ihr folgen die Signatur «*Lu Chih*» und die beiden Siegel mit des Malers Beinamen *Shu-p'ing*. Mit dem zarten poetischen Stil und mit einigen Motiven, etwa dem auffallenden flachen offenen Pavillon, hat sich Lu Chih hier gewisse Charakteristika des Ni Tsan (1301–1374) zu eigen gemacht, die er jedoch in eine geradezu lyrische Art des Vortrags übersetzt. Zum Vergleich mit diesem kleinen Meisterwerk aus der Sammlung Mantel bietet sich einerseits (hinsichtlich der lockeren Malweise und Komposition) die «Flußlandschaft im Frühling», National Palace Museum, Taipei[47], von Lu Chih an und andererseits (hinsichtlich der typischen Farbskala) sein «Besuch in einer Hütte am Ufer» in der Sammlung Dr. Franco Vannottis, Lugano[48].

Das alle anderen überragende Werk unter den chinesischen Malereien der Sammlung Mantel verdanken wir dem Hsü Wei (1521–1593). Sein Lotos und Bambus (Abb. 20–22) lebt aus der expressiven Vehemenz des kühnen, man möchte fast sagen: verwegenen Spiels mit Pinsel und Tusche, eines konstituierenden Merkmals jenes freien, ungebundenen *i-p'in*-Stils, der seine Wurzeln in der unorthodoxen Malweise exzentrischer Käuze der T'ang-Dynastie hat, vor allem dann aber durch die «Gentlemen»-Maler und die mit dem Ch'an (Zen) assoziierten Künstler der Sung-Zeit auf seinen Höhepunkt geführt wurde[49].

Hsü Wei kam 1521 in Shan-yin (heute: Shao-hsing), Provinz Chekiang, als unehelicher Sohn des umherreisenden Beamten Hsü Ts'ung zur Welt. Er galt als ein Wunderkind, denn schon mit acht Jahren war er in der Lage, den erforderlichen Essay für eine Laufbahn im öffent-

47. Siehe James Cahill, *op. cit.*, p. 132.

48. Siehe *Weltkunst aus Privatbesitz*, Ausstellung der Kölner Museen, Köln 1968, Kat. Nr. C 5, Farbtafel VII.

49. Vgl. Shimada Shûjirô: Concerning the i-p'in Style of Painting, transl. by James Cahill, *Oriental Art*, VII/2 (Summer 1961), VIII/3 (Autumn 1962), X/1 (Spring 1964).

lichen Dienst zu schreiben. Als Zwanzigjähriger bestand er 1540 zwar den Zulassungstest für die Staatsprüfung; diese selbst schaffte er jedoch in wiederholten Anläufen zeit seines Lebens nicht. Hinzu kamen bereits sehr früh finanzielle Schwierigkeiten, so daß ihm zunächst nur die Zuflucht in einen Tempel blieb. 1551 empfing er ein Stipendium, doch reichte dies kaum zum Lebensunterhalt. Er begann für Geld zu schreiben, Dramen, kleinere Bühnenstücke und Studien zur Oper Südlichen Stils. Schließlich wurde der Provinzgouverneur Hu Tsung-hsien auf ihn aufmerksam, dem Hsü Wei als Sekretär und mit großem Erfolg als «ghost writer» diente. Wahrscheinlich während dieser Jahre, also erst in fortgeschrittenem Alter, fing Hsü Wei an zu malen. 1562 wurde sein Gönner Hu unter dem Verdacht der Amtsvernachlässigung und Unterschlagung in Haft gesetzt, wo dieser wenig später Selbstmord beging. Das verschlechterte die Lage Hsü Wei's wiederum erheblich, und nun kam seine offenbar schon seit frühester Jugend latent vorhandene Schizophrenie ganz zum Durchbruch. Er spielte mit Selbstmordgedanken, brachte sich mit einem Nagel erhebliche Verletzungen am Ohr bei, hieb mit der Axt auf seinen Schädel ein und tötete schließlich in einem Anfall geistiger Umnachtung seine dritte Frau. Er wurde verhaftet und zum Tode verurteilt, doch gelang es einflußreichen Freunden, eine Begnadigung zu erwirken und ihn nach sieben Jahren aus dem Gefängnis zu befreien. Hsü Wei zeigte sich nur noch selten in der Öffentlichkeit. Er ergab sich dem Trunk und lebte vom gelegentlichen Verkauf seiner Habe, seiner Bücher, Manuskripte, Bilder und Schriftkunstwerke. Völlig verarmt und heruntergekommen starb er 1593 im Alter von 72 Jahren[50].

Nach seinen datierten Werken zu urteilen, hatte Hsü Wei seine fruchtbarste Schaffenszeit als Maler während der Jahre im Gefängnis

50. Die Biographie folgt der ausführlichen Studie von Tseng Yu-ho: A Study on Hsü Wei, *Ars Orientalis*, vol. V (1963), pp. 243–254. Die Verfasserin weicht in einigen wesentlichen Punkten von den bei Cahill, *op. cit.*, pp. 158 f. und Goepper (in *Propyläen Kunstgeschichte*, Bd. 17, p. 201) zu findenden biographischen Informationen ab.

und nach seiner Freilassung. Doch schätzte er selbst die Malerei als die geringste unter seinen Künsten ein; sie rangiert hinter seiner Schriftkunst, Poesie und Prosa. Welcher Leistungen er aber auf diesem Gebiet trotz seines bedenklichen Geisteszustands fähig war, bezeugt das Lotos- und Bambus-Bild der Sammlung Mantel höchst eindrucksvoll. Die breiten grauen Pinselschwünge der lappigen Blätter kontrastieren mit dem saftig schwarzen Lavis der Kelchblätter ebenso wie die mit wenigen zarten Linien beinahe liebevoll umrissene Blüte mit den gebogenen Stengeln und dem sie umgebenden kahlen Bambusgewirr (Abb. 21–22). Die flüchtigen und dennoch insgesamt sicheren Pinselzüge scheinen hier etwas von dem unsteten, krankheitsbesessenen Geist und seinem rauhen, ungezügelten Charakter widerzuspiegeln, der nach Ausdruck drängt, nicht nach Darstellung eines Naturgegenstands. Es ist, «als hätte der erregte Maler in seiner Ungeduld, der drängenden Kraft zu folgen, keine Zeit zur Besinnung gehabt», schreibt James Cahill über eine unserem Bild unmittelbar vergleichbare Bambus-«Expression», die Teil einer Hsü Wei-Handrolle im Besitz der Freer Gallery of Art bildet[51].

Die Hängerolle der Sammlung Mantel trägt am linken oberen Bildrand in fünf großen Schriftzeichen die Signatur des Hsü Wei: «*O-pi-shan-nung Wei*». Ihr folgen von oben nach unten vier Siegel des Malers: 1. *Hsü Wei*, 2. *Ch'ing-t'êng-tao-shih*, 3. *Hai-li* und 4. *Fo-shou* (Abb. 20).

Eine Flußlandschaft mit verschneiten Bergen, einem Gehöft und einer Brücke im Vordergrund sowie fernen Tempelgebäuden entstand im Herbst des Jahres 1587 (Abb. 18). Sie wurde von Sung Hsü (1523–1606–), einem Künstler aus Chia-hsing in der Provinz Chekiang, auf den Goldgrund eines Papierfächers gemalt.

Im gleichen Format präsentiert Ch'êng Chia-sui (1565–1643) mit dem in seiner Signatur und seinem Siegel gebrauchten Beinamen

51. Siehe Cahill, *op. cit.*, p. 158 und die Farbtafel p. 154; vgl. auch die teils auf Falttafeln reproduzierten Werke des Hsü Wei bei Tseng Yu-ho, *op. cit.*, Tafel 1–8.

Mêng-yang eine weite Flußlandschaft (Abb. 19). Nur wenige Tuschestriche haben genügt, um ein einsames Segelboot anzudeuten, das vor einer langgestreckten Bergkette auf eine bewohnte Landzunge zugleitet. Ch'êng stammte zwar aus Hsiu-ning in Anhui, ließ sich jedoch später nicht weit von Shanghai in Chia-ting, Provinz Kiangsu, nieder, wo er als einer der «Vier Meister von Chia-ting» bekannt wurde[52].

Zu diesen gehörte auch sein zehn Jahre jüngerer Zeitgenosse Li Liu-fang (1575–1629), der es ebenfalls vorzog, seine Heimatprovinz Anhui zu verlassen, seine Beamtenkarriere aufzugeben und in Chia-ting das Leben eines freien, sorglosen Malers und Dichters zu führen[53]. Sein 1622 datiertes Fächerbild in Tusche auf Goldgrund zeigt einen ungestört die Natur genießenden Mann, der mit seinem Boot an einer baumbestandenen Landzunge haltgemacht hat (Abb. 23).

21 Jahre später malte Liu Tu (–1628–1643–) eine ansprechende Berglandschaft im Stile des großen Sung-Meisters Mi Fu (1051–1107) oder Yüan-chang, wie ihn Liu Tu in seiner kurzen Aufschrift nennt (Abb. 24). Durch den Goldgrund des Papierfächers vermag der Maler den Glanz seiner saftigen tiefschwarzen Tusche zu steigern, so daß die feuchten Nebelschwaden im Mittelgrund mit den triefenden Bäumen im Vordergrund wirkungsvoll kontrastieren. Neben der Signatur trägt das Fächerbild die beiden folgenden Siegel des Malers: *Liu Tu chih yin* und *Tzu Shu-hsien*.

JAPAN

Die Kunst Japans ist in der Sammlung Mantel nur durch zwei Malereien vertreten. Ein Porträt von beachtlicher Qualität stellt uns einen unbekannten Zen-Priester vor Augen (Abb. 25). Bildnisse dieses Typs nennt man in Japan seit alters *chinsô*. Der kahlköpfige Meister sitzt mit untergeschlagenen Beinen auf einem Abtssessel *(kyokuroku)*. In seiner Rech-

52. Zu Einzelheiten siehe Sirén, *op. cit.*, V, pp. 45 f.
53. *ibid.*, pp. 46 f.

ten hält er einen Ermahnungsstock *(kyôsaku* oder *shippei)*; die Linke ruht zur Faust geballt in seinem Schoß. Vor dem Stuhl sehen wir ein kleines Bänkchen mit den Schuhen des Priesters. Dieser trägt eine lange braune Robe *(hôe)* und darüber ein stolaartiges Obergewand *(kesa)* aus Goldbrokat. Aus dem in die Ferne gerichteten Blick des unbekannten Zen-Meisters sprechen Entschlossenheit und ruhige Würde. Der Abt präsentiert sich hier im Dreiviertelprofil nach rechts. Diese Position war nach traditionellen orthodoxen Regeln Bildnissen vorbehalten, die zu Lebzeiten des Porträtierten geschaffen wurden; posthume Bildnisse zeigen den Dargestellten gewöhnlich in leichter Wendung nach links[54].

Die Hängerolle ist im oberen Teil wahrscheinlich stark beschnitten. Im allgemeinen tragen die *chinsô*, die vom dargestellten Meister einem zur Erleuchtung gelangten Zen-Schüler als sichtbares Zeugnis seiner geistlichen Bande und als Anerkennungsurkunde für die rechtmäßige Nachfolge in der Lehrtradition überreicht wurden, eine Widmungsaufschrift des Porträtierten. Da diese fehlt, läßt sich heute weder der Dargestellte noch der Empfänger des Porträts identifizieren. In der Betonung des reichen ornamentalen farbigen *kesa*-Schmucks sowie der harten Linienführung in Kontur und Binnenzeichnung schließt sich das Bildnis an die im 16. Jahrhundert vorherrschende Richtung der japanischen zen-buddhistischen Porträtmalerei an.

«Neue Variante über ein altes Thema» könnte man das Kaki-Bild des in Kyôto tätigen Priesters Jôen (1628–1673) nennen (Abb. 26). Der Japaner wandelte auf seine Weise die berühmten «Sechs Kaki-Früchte» ab, die auf Grund einer alten Überlieferung im Daitokuji zu Kyôto traditionsgemäß dem chinesischen Ch'an-Meister Fa-ch'ang Mu-ch'i (starb zwischen 1269 und 1274) zugeschrieben werden[55]. Jôen hat die sechs verschieden großen Früchte, ohne Umrißlinien zu verwenden,

54. Vgl. dazu die Arbeit des Verf. in *Asiatische Studien*, 23/1–2 (1969), pp. 12–14.

55. Vgl. dazu die eingehende Interpretation von Dietrich Seckel: *Einführung in die Kunst Ostasiens*, München 1960, pp. 345–365.

mit abgestuften Tuschetönen und feuchtem Pinsel auf den leeren Papiergrund gesetzt, so daß dadurch ein räumliches Spannungsfeld von Vor-, Hinter- und Zueinander suggeriert wird. Fünf Früchte, zu einer Zweier- und einer Dreierordnung gruppiert, erscheinen auf einer kaum merklich nach rechts abfallenden Linie. Die sechste ist aus dieser Reihe nach unten herausgerückt, wie überhaupt die eigentliche Darstellung auf das untere Drittel der Hängerolle beschränkt bleibt, jedoch durch die kursiv ausgeführte Bildaufschrift im oberen Teil ein Gegengewicht erhält. Das links unten vom Maler signierte und mit zwei Siegeln versehene Bild der «Sechs Kaki-Früchte» lebt aus der Polarität, den spannungsreichen Bezügen seiner einzelnen Elemente. Zwar entfaltet sich jede Frucht als «Individuum», und doch ordnen sich alle Bestandteile einem formalen Ganzen unter. Darin scheint uns ein Wesensmerkmal der ostasiatischen Kunst überhaupt zu liegen. «Und so verschiedenartige Phänomene diese Kunst hervorbringt: deren Gemeinsames besteht in der stets realisierbaren und nicht durch einseitige Festlegungen verhinderten gemeinsamen Teilhabe an eben dieser Verschiedenartigkeit, das heißt an der dialektischen Polarität und deren Aufgehobensein in einer Nicht-Zweiheit, in einem umgreifenden ‚Grunde'»[56].

56. Seckel, *op. cit.*, p. 370.