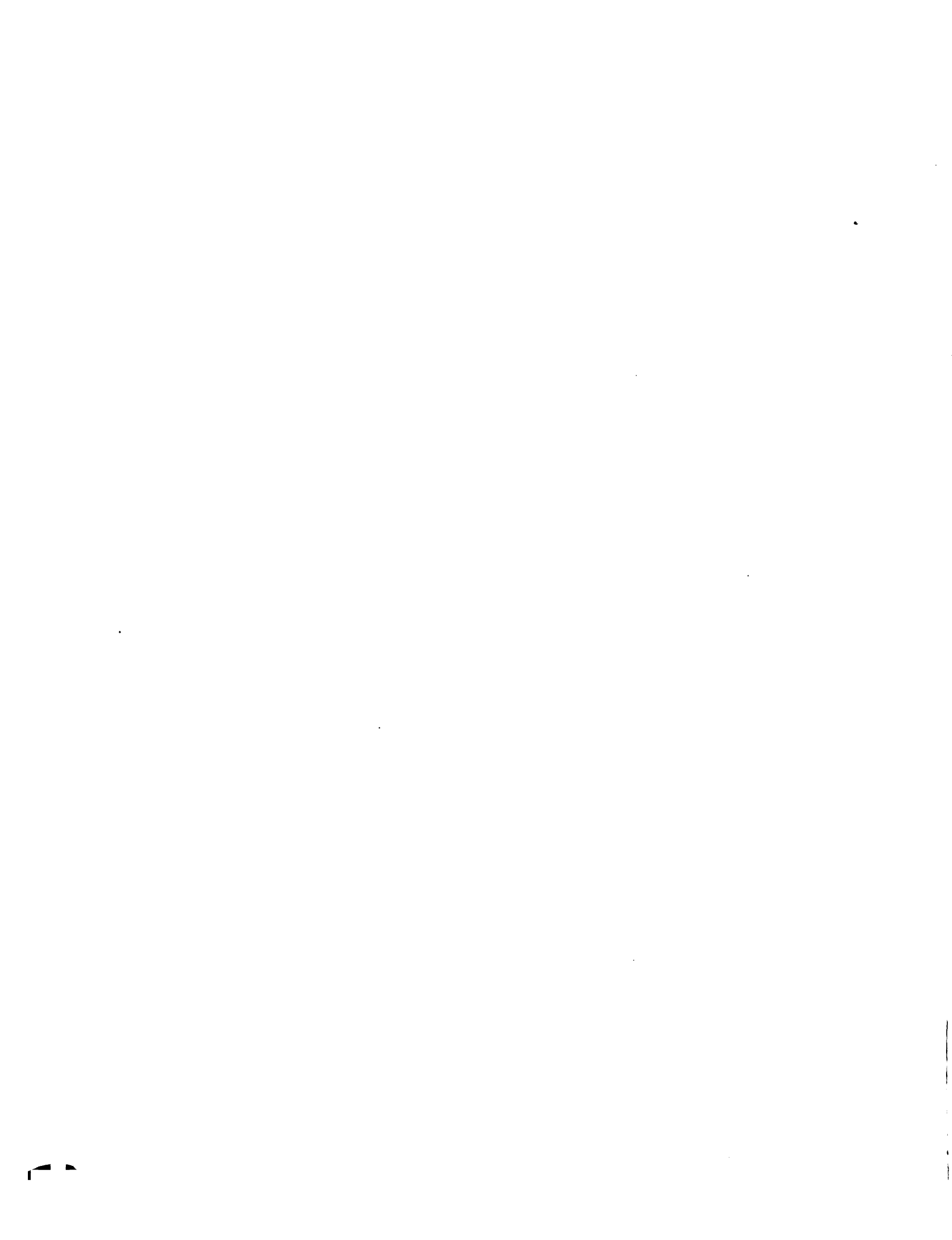


N

8

.08

v.1



OSTASIATISCHE ZEITSCHRIFT

THE FAR EAST L'EXTRÊME ORIENT

BEITRÄGE ZUR KENNTNIS DER KULTUR UND
KUNST DES FERNEN OSTENS

HERAUSGEGEBEN

VON

OTTO KÜMMEL UND WILLIAM COHN

1912/1913

ERSTER JAHRGANG

OESTERHELD & CO. · VERLAG · BERLIN W. 15



Original set
Harrass
2-27-31
19722
10 v. m 7

Transfer Set
To Fine Arts
12-12-63

INHALT DES ERSTEN BANDES.

Abhandlungen.	Seite
E. B. HAVELL, The Zenith of Indian Art. With 7 fig.	I
— OTTO KÜMMEL, Die Chinesische Malerei im Kundaikwan Sayüchöki : . 14,	196
— BERTHOLD LAUFER, The Wang Ch'uan T'u, a Landscape of Wang Wei. With 9 fig.	28
ANANDA K. COOMARASWAMY, Rājput Painting. With 7 fig.	125
JULIUS KURTH, Studien zur Geschichte und Kunst des Japanischen Farben- holzschnittes. I. Neues über Utamaro. Mit 7 Abb.	140
L. A. WADDELL, The "Dhārani" Cult in Buddhism, its Origin, deified Litera- ture and Images. With 12 fig.	155
VINCENT A SMITH, Convention in Art.	215
WILLIAM COHN, Einige Bemerkungen zum Verständnis der Indischen Kunst	217
MARQUIS DE TRESSAN, Quelques problèmes relatifs à l'histoire de la garde de sabre japonaise. Avec 23 fig.	271
WILLIAM COHN, Einiges über die Bildnerie der Naraperiode. I, II. Mit 6 und 25 Abb.	298, 403
BERTHOLD LAUFER, Chinese Sarcophagi. With 5 fig.	318
R. PETRUCCI, Morceaux choisis d'esthétique chinoise	395
HANS VON WINIWARTER, Oeuvres de jeunesse de Masayoshi. Avec 9 fig.	440
Aus Museen und Sammlungen.	
MARQUIS DE TRESSAN, Les récentes expositions de Paris consacrées à l'art d'Extrême-Orient. Avec 26 fig.	56
OTTO JAEKEL, Ein Babylonischer Stierlöwe aus China. Mit 13 Abb.	79
WILLIAM COHN, Die Ausstellung der Funde aus Turfan im Berliner Völker- kundemuseum	92
SHINKICHI HARA, Ausstellung chinesischer Gemälde in der Galerie Commeter	93
A. BREUER, Die Ausstellung chinesischer und japanischer Drucke im Britischen Museum. Mit 5 Abb.	221
WILLIAM COHN, Der Bōdhidharma der Sammlung Gustav Jacoby. Mit 4 Abb.	226
Aus dem Museum of Fine Arts in Boston	235
Ausstellung der Sammlung Freer in dem neuen Gebäude des National Museum in Washington	236
CURT GLASER, Ausstellung alter ostasiatischer Kunst in der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin. Mit 28 Abb.	335

	Seite
OTTO FISCHER, Ein Werk des Tai Wên-chin? Mit 4 Abb.	471
ARTHUR MORRISON, Yeishi's Portrait of Kitagawa Utamaro. With 1 fig.	475
Ausstellung chinesischer und japanischer Neuerwerbungen im Museum of Fine Arts zu Boston	478

Besprechungen.

O. KümmeI, Das Kunstgewerbe in Japan (<i>G. Jacoby</i>) 94. Neuere geschichtliche Japanliteratur (<i>O. Nachod</i>) 97. Neuere chinesische Kunstliteratur (<i>William Cohn</i>) 102. Julius Kurth, Japanische Lyrik (<i>Shinkichi Hara</i>) 107. Zur Kritik meiner „Japanischen Lyrik“ von Shinkichi Hara, Hamburg (<i>Julius Kurth</i>) 252. Duplik auf die obige Erwiderung (<i>Shinkichi Hara</i>) 252. Neuere Literatur über den Buddhismus von China und Japan (<i>Hans Haas</i>) 238. J. Murdoch, A history of Japan Vol. I (<i>O. Nachod</i>) 245. O. Franke, Ostasiatische Neubildungen (<i>Ludwig Riess</i>) 249. Erwiderung (<i>O. Franke</i>) 375. Antwort (<i>Ludwig Riess</i>) 375. Percival Lowell, Die Seele des fernen Ostens (<i>Ludwig Riess</i>) 250. K. Hayashi, Kagami to Tsurugi to Tama (<i>Otto KümmeI</i>) 251. M. v. Brandt, Der Chinese, wie er sich selbst sieht und schildert (<i>William Cohn</i>) 251. Joseph DahImann, Die Thomas-Legende und die ältesten historischen Beziehungen des Christentums zum fernen Osten im Lichte der indischen Altertumskunde (<i>R. Garbe</i>) 360. Karl Heck, Hat der heilige Apostel Thomas in Indien das Evangelium gepredigt? (<i>R. Garbe</i>) 360. Le Marquis de Tressan, L'évolution de la garde de sabre japonaise (<i>H. L. Joly</i>) 365. Réponse (<i>Marquis de Tressan</i>) 485. Réponse à Mr. de Tressan (<i>H. L. Joly</i>) 486. Yone Noguchi, Lafcadio Hearn in Japan (<i>Ludwig Riess</i>) 373. Das Japanbuch, eine Auswahl aus Lafcadio Hearns Werken (<i>Ludwig Riess</i>) 373. Lafcadio Hearn, Japan (<i>Ludwig Riess</i>) 373. J. F. Blacker, The ABC of Japanese art (<i>O. K.</i>) 375. Albert Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan (<i>Josef Strzygowski</i>) 479. Meisterwerke chinesischer und japanischer Kunst. Sammlung Fuchs (<i>Curt Glaser</i>) 482. Laurence Binyon, The flight of the dragon (<i>Curt Glaser</i>) 482. Raphael Petrucci, La Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient (<i>Curt Glaser</i>) 482. H. Hackmann, Welt des Ostens (<i>Fritz Jäger</i>) 483. W. Percival Yetts, Symbolism in Chinese art (<i>William Cohn</i>) 484. Berthold Laufer, Der Roman einer tibetischen Königin (<i>William Cohn</i>) 484.	
Zeitschriftenschau	110, 254, 377, 489
Bücherschau	115, 261, 382, 494
Kataloge	117, 263, 384, 495
Versteigerungsberichte	264, 385
Kleine Mitteilungen	118, 267, 386, 497
Glossen	389
Mitarbeiter der Ostasiatischen Zeitschrift	121, 294

REGISTER ZUM ERSTEN BANDE.

(Die chinesischen Künstler in „Kümmel, die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayüchöki“, s. S. XI.)

- Aachen, Reiff-Museum 269.
 Abe, Graf, Samml. 15.
 Abul Fazl 126.
 Aizen Myōō 352.
 Ajantā 10, 129, 165.
 Akaboshi, Samml. 22, 217.
 Akademie der Künste, Berlin 335 ff., 388.
 Akimoto, Vic., Samml. 24.
 Akishinodera 311, 428, 434 (Abb.), 435 (Abb.).
 Allen, Herbert James 270.
 Amāravatī 10.
 Amerikanisches archäologisches Institut 498.
 Amidatrinität 305 (Abb.), 306 (Abb.), 427, 436.
 Amitābha 187.
 Amphill, Lord, Coll. 11 (Abb.).
 Anurādhapura 10.
 Apsara 325.
 Architektur, Chinesische 104 f., 268 f.
 Āryā Sitāpatrā 183 (Abb.).
 Asakawa, K. 100 ff.
 Asiatisches Museum Berlin 497.
 Aston, William George 118.
 Aurangzib 13.
 Avalokita 157 (Abb.), 165 (Abb.).
- Baber, E. Colborne 318.
 Bakin 463.
 Banzōtei 445, 447.
 Baramon Sōjō 314.
 Baukunst, Chin. 104 f., 268 f.
 Bayerische Akademie der Wissenschaften 269.
 Bénazet, Alexandre 99 ff.
 Berlin. Ausstell. i. d. Akademie der Künste 335 ff., 388.
 Völkerkunde-Museum 92 f.
 Asiatisches Museum 497.
- Berthelot, Coll. 64 (Abb.).
 Bhisma 130 (Abb.).
 Binyon, Laurence 482 f.
 Blacker, J. F., 375.
 Bōdhidharma 226 ff. (Abb.).
 Boerschmann, Ernst 104 f., 268 f.
 Bonten 310, 417 (Abb.).
 Borobudur 9, 10 (Abb.).
 Boston, Museum of fine Arts 118, 207, 235 f., 478 f.
 Bouddhisme 241.
 Brandt, M. v. 251 f.
 Brinkley, F. 498.
 Britisches Museum 221 ff., 498.
 Bronzelaterne 425 ff. (Abb.).
 Buchhändler Shanghais 386.
 Buddha 414 (Abb.), 415 (Abb.).
 Buddha-mātrika Mahā Māyūri 183 (Abb.).
 Buddhismus von China und Japan 238 ff.
 Buddhistische Ikonographie 405.
 Bungorō 149.
- Caṇḍa 185.
 Cernuschi, Musée, Paris 64 ff., 269.
 Chang Lu 474.
 Chao Mêng-fu 37.
 — Tien-ch'êng 33.
 Charms 159 (Abb.).
 Chavannes, Édouard 52, 56, 329.
 Che-Schule 474.
 Chên Ho-ch'ing 426.
 Chên-yen-tsung 309.
 Ch'ên Kū-chung 36.
 Chiang Sung 342 (Abb.), 344.
 Chicago, Field Museum 320 (Abb.).
 Chien-chên 428.
- China. Baukunst 104 f., 268 f., Buddhismus 238 ff., Esthétique 395 ff., Kunstgeschichte 102 f., Kunstmarkt 499, Skulptur 56 f., Malerei 14 ff., 196 ff., 395 ff.
 Chinese Art, Symbolism in 484.
 Chinese Buddhism, Hand-Book of 240.
 Chinese Painting, Popularity of 120.
 Chinese Sarcophagi 318 ff.
 Chinesisch Turkestan 479 ff.
 Ching-an 474.
 Chionin 22, 207, 345.
 Chionji 26.
 Ch'iu Ying 345.
 Chobunsai Yeishi 475.
 Ch'u-shih 205.
 Chung-jên 336.
 Chung kuo ming hua 32.
 Chung sin Wang ch'uan chi 42.
 Cohn, William 92 f., 217 ff., 226 ff., 235 ff., 403 ff., 478, 484.
 Coomaswamy, Ananda K. 125 ff., 388.
 Coq, A. von Le 498.
 Cosson, Coll. 73 (Abb.).
 Cust, Lionel 120.
- Dahlmann, Joseph 360 ff.
 Daianji 311.
 Daibutsu 315, 316.
 Daibutsuden, Nara 423 f., 425 (Abb.).
 Daidōyama 149.
 Dainihon Bukkyō Zensho 268.
 Daisenin 15.
 Daitokuji 23.
 Damayanti 133 (Abb.).
 Darma 226 ff. (Abb.).
 Date, Graf, Samml. 205, 217.

- Dempödö 311.
 Dhāranī 155 ff.
 Discours sur la Peinture chinoise 395 ff.
 Döhring, Dr. Karl 119.
 Dōkyō 314.
 Dollfus, Collection Jean 265.
 Dōshō 313.
 Doucet, Coll. 78 (Abb.).
 Dresden, Kgl. Porzellansammlung 387.
 Ducoté, Coll. 73 (Abb.).
 Durgā 181.

 Eitel 240.
 Eitoku 349.
 Elephantā 3 (Abb.), 5 (Abb.).
 Ellora 7 (Abb.).
 Eshin 346.
 Estampages de sculptures chinoises 56 ff.
 Esthétique Chinoise 395 ff.

 Fälschungen 270.
 Fälschungs-Industrie 389.
 Farbenholzschnitte, Japanische 140 ff., 225 ff., 351, 440 ff., 497.
 Fenollosa, R. F. 119, 387.
 Fergusson, James 4.
 Field Museum, Chicago 320 ff. (Abb.).
 Fischer, Adolf 496.
 Fischer, Otto 471 ff.
 Franke, O. 249 ff., 269, 375 f.
 Freer, Charles 118, 332.
 Freer, Sammlung 236 f.
 Freiburg i. Br., Museum 342. (Abb.), 354, 355 (Abb.).
 Fuchs, Professor, Sammlung 347, 482 f.
 Fujita, Baron D. 388.
 Fukūkensaku Kwannon 417 (Abb.), 433.
 Fukuoka, Vic., Samml. 15, 24.

 Gandhāra 5, 60, 219.
 Ganki 63, 232.
 Garbe, R. 360 ff.
 Garde de sabre japonaise 271 ff 365 ff.
 Gardes primitives en fer 271 ff.
 Garuḍa 187.
 Garuḍa-Sunbird 188 (Abb.), 191 (Abb.).
 Geiami 14.
 Geishū Nobuiye 292.
 Gejō, Samml. 205.
 Gembō 313.
 Geschichte Japans 97 f.
 Geschichtswissenschaft, Jahresberichte der 388.
 Gigeiten 434 f. (Abb.).
 Gilbertson Collection 265.
 Giles, Herbert A. 498.
 Gillot, Mde., Collection 71 (Abb.).
 Glaser, Curt 267, 335 ff., 482 f.
 Glendining, A. C., London 265.
 Glossen 389 ff.
 Gochi Nyorai 311.
 Godairiki 311.
 Godaison 311.
 Gokokuzō 311.
 Goloubew 62 (Abb.), 118.
 Goncourt 271.
 Gotō Yūjō 281.
 Groot, de 240.
 Grube, Wilhelm 240.
 Grünwedel, Albert 479 ff.
 Gudatsu Bosatsu 435 (Abb.).
 Gumpōriki 428.
 Gwahōsha 269.
 Gwakkō 310.
 Gyōgi 313.

 Haas, Hans 238 ff.
 Habokulandschaft 347.
 Hachi-nin 462 (Abb.).
 Hackmann, H. 93, 119, 238, 483.
 Haenisch, Erich 267.
 Haiyū gaku-shitsu tsū 147.
 Han Jē-cho 339 (Abb.).
 Han-shan 348.
 Han Tsan 45.
 Hanaōgi 146.
 Haniwa 70.
 Hara, Samml. 206.
 Hara, Shinkichi 93, 109, 253, 271.
 Harasuji mondō 459 (Abb.).
 Harumachi 78.
 Harunobu 151, 351.
 Hasedera 311, 316, 427.
 Havell, E. B. 1 ff.
 Hayashi, K. 251.
 — T. 271, 451, 487.
 Hearn, Lafcadio 373 ff.
 Heck, Karl 360 ff.
 Heianjō, ateliers 285.
 Heianjō-Sukashi 281.
 Henraux, Coll. 75 (Abb.).
 Hiao tang chan 58.
 Higashiyamasammlung 15 ff.
 Hira-zōgan 285.
 History of Japan 245 ff.
 Hodgson, G. H. 265.
 Hojiu Tsuba 365.
 Hokkedō 418.
 Hokkemandara 427.
 Holzschnitt, Japan. 140 ff., 225 ff., 351, 440 ff., 497.
 Honami Kōetsu 349 (Abb.).
 Hōnenji 207.
 Hōryūji 306 (Abb.), 312, 410, 413 (Abb.), 427, 428.
 Hōryūjibanner 354.
 Hosoi Yeishi 141.
 Hotsuri-zōgan 283.
 Houei-tsong 63.
 Hsia Wên-yen 16.
 Hsien Chin 474.
 Hsin-yüeh 205.
 Hsüan Tsang 313.
 Hsüeh-chien 336, 338 (Abb.).
 Hu Yüan-ying 43.
 Hua hio pi küeh 33.
 Hui-k'o 228.
 Humboldt, Alexander v. 28.

 I-shan 201.
 Ichikawa Monnosuke 443 (Abb.).
 Ikku, Jippensha 150.
 Ikonographie, Buddhistische 405.
 Ikushima Slg., Ōsaka 264 f.
 Inaka-mono 368.
 Incrustation, Écoles d' 283 ff.
 India Society 118, 267.
 Indian Art 1 ff., 125 ff.
 Indische Kunst 217 ff.
 Indo-Taimurid art 125.
 Inouye, Marquis, Samml. 21, 25, 203, 338.
 Isogai, Samml. 213.
 Iwasa Matabei 349, 477.
 Iwasaki, Baron, Samml. 23.

- Jacoby, G. 94 ff.
 Jacoby, Gustav, Samml. 226 ff.,
 227 (Abb.), 345 ff.
 Jäger, Fritz 483 f.
 Jahresberichte der Geschichts-
 wissenschaft 388.
 Jānguli Tārā 183 (Abb.).
 Japan. Farbenholzschnitt.
 140 ff., 225 ff., 351, 440 ff.,
 497. Gardes de sabre 271 ff.,
 365 ff. Geschichte 97 ff.,
 245 ff.
 Japan Society 497.
 Japon, le, avant les Japonais
 99 ff.
 Jasoku, Soga 232, 233 (Abb.).
 Jingo-ji 69, 312, 428, 437
 (Abb.).
 Jippensha Ikku 150.
 Jizō 343 (Abb.), 346, 354 (Abb.).
 Jo Sennin 455, 457 (Abb.).
 Joly, H. L. 269, 485 ff.
 Jūbutsudeshi 428.
 Juichimen Kwannon 422
 (Abb.), 430.
 Junishinshō 310.

 Kaga-zōgan 286.
 Kagami 251.
 K'ai, mère de 58.
 Kaidanin 428.
 Kaihoku Yūsetsu 349.
 Kaisokan 69.
 Kakinomoto Odama 424.
 Kāliya-damana 131 (Abb.).
 Kamakura, Gardes dites 69.
 Karneyama Tsuba 369 f.
 Kanārak 11.
 Kanayama, ateliers de 296 f.,
 369 ff., 487.
 Kaneiye 487.
 Kanimanji 412 (Abb.).
 Kanō Motonobu 229.
 Kanshin 428.
 Kanshitsu 304, 314 f.
 Kao shih 33.
 Kao K'o-ming 34.
 Karamaro 76.
 Katano, Samml. 199.
 Katsukawa Shunshō 351.
 Kawasaki, Samml. 24.
 Keishoki 231 (Abb.), 348.
 Kellermann, B. 119.

 Kēng tse so hia ki 32.
 Kia Tan 52.
 Kie-tse yüan hua chuan 34,
 269.
 Kiēn, Yanagizawa 351.
 Kikkō 290.
 Kikumaro 78.
 Kin shan 39.
 Kistengräber 319.
 Kitagawa Sendaijo 146.
 Kitagawa Toyoaki 76.
 — Utamaro 76 ff., 140 ff.,
 351, 467, 475 ff.
 Kitao Masanobu 154.
 Ko Heianjō Tsuba 279.
 Kōami-Schule 357 (Abb.).
 Kōbako 356 (Abb.), 357.
 Kōbō Daishi 310.
 Koechlin, Coll. 72 (Abb.),
 74 (Abb.).
 Kōetsu 75, 349 (Abb.), 350,
 356.
 Kōfukuji 311.
 Kōgō 356 (Abb.).
 Kölner Museum für Ostasia-
 tische Kunst 267, 387.
 Konchiin 22, 338, 347.
 Kōno, Slg., Osākā 264.
 Korea 300, 499.
 Kōrin 76, 350 (Abb.), 356.
 Kōryūji 436.
 Kōryūsai 150.
 Kosho Kankō Kwai 268.
 Kou K'ai-tche 396.
 Kouo Hi 395 f., 399.
 Kouo Sseu 399 ff.
 Kōzanji, Yakushi des 436.
 Krishna 124 (Abb.), 135 (Abb.).
 Ku K'ai-Chih 396, 498.
 Kuan Yin 104 f.
 Kubota Beisen 477.
 Kudara no Ōtera 311.
 Kümmel, Otto 14 ff., 94, 196 ff.,
 267, 393, 468, 497.
 Kundaikwan Sayūchōki 14 ff.,
 196 ff., 500.
 Kundala 185.
 Kung-hien 304.
 Kung-nien 337 (Abb.).
 Kunimasa 147.
 Kuninaka Kimimaro 424.
 Kunstgeschichte, Chinesische
 102 f.

 Kunstmarkt in China 499.
 Kuo Chung-shu 44.
 — Hsi 340, 395 f.
 — p'o 58.
 — Shi-yüan 45.
 Kuonji 22.
 Kuroda, Marquis, Samml. 25,
 205, 338.
 Kurth, Julius 107 ff., 140 ff.,
 252, 440, 441.
 — J., Samml. 143 ff. (Abb.).
 Kwannon 310, 352 (Abb.),
 422 (Abb.), 430.
 Kwannonji 311.
 Kwanshin 314.
 Kyarabako 356.
 Kyōji 421.
 Kyōyaki 358.

 Langweil, Mme. Coll. 57 (Abb.),
 61, 65 (Abb.).
 Laufer, Berthold 28 ff., 103 f.,
 118, 318 ff., 391 f., 411, 484.
 Lei Che 396.
 Leiden, Ethnogr. Museum 387.
 Li Chao-tao 54.
 — Ch'êng 34.
 — -chien 230.
 — ki 330.
 — Ki-fu 52.
 — Kung-lin 37, 340.
 — Kung-nien 337 (Abb.).
 — Kung-sun 34.
 — Li-wêng 34.
 — Lung-mien 37, 340.
 — Se-sün 31, 34.
 Lieou Han 63.
 — Tseu-heou 395.
 Ling-fêng 205.
 Ling fêng sze 39.
 Ling ku sze 40.
 Lloyd, Arthur 118, 241, 244.
 London, British Museum 221 ff.,
 498.
 Long-men 60, 304, 307 (Abb.).
 Lowell, Percival 250.
 Lung-mên 60, 304, 307 (Abb.).
 Lüki 63.
 Lu yüan sze 50.

 Ma Cheou-tch'eng 64.
 Mādhyamika-s'āstra 241.
 Maēda, Marquis, Samml. 358.

- Magadha sculpture** 185, 192 (Abb.).
Mahābhārata 8.
Mahā-Kāla 181.
Mahā Māyūri 181 ff.
 — — **vidyā rājñi** 183 (Abb.).
Mahāyāna 4.
Makoshi, Samml. 201.
Makou 63.
Mandara 311.
Manjuji 21.
Mantra 156.
Maps, Chinese 52.
Marteau, Coll. 76 (Abb.).
Martin, R. F., Samml. 471 ff. (Abb.).
Masanobu, Kitao 154.
Masayoshi 440 ff.
Masuda, T., Samml. 205, 351.
Matabei, Iwasa 349, 477.
Mathurā, Museum zu 415 (Abb.).
Matsudaira, Vic., Samml. 15.
 —, **Graf, Samml.** 24, 213.
 —, **Naoyuki, Graf, Samml.** 204.
Meibutsu-chaire 357.
Mendelssohn-Bartholdy, Samml. 342.
Mène, Dr. 498.
 — **Coll.** 71 (Abb.), 72.
Mi-lo Pao ko 388.
Minchō 232, 345 (Abb.), 347.
Miroku 310, 413 (Abb.), 421 (Abb.), 436.
Mitsudalack 358 (Abb.).
Mokkei 232.
Mokkō 279, 288.
Mokume hada 367.
Monju 338 (Abb.) 346.
Morioka, Samml. 205.
Morrison, Arthur 475 ff. — **Dr.** 388.
Moslé, Samml. 355.
Motonobu, Kanō 229.
Moyashi 367.
Mu-hsi 232, 340.
Mu Wang 355.
Mughal Art 125.
Münsterberg, Oskar 102 f.
Münzamt der Prov. Kiangsi 270.
Murayama, Samml. 213.
Murdoch, J. 245 ff.
- Musée des Arts decoratifs, Paris** 56.
Museum of Oriental Art, London 120.
Muth, G. F. 105 f.
Myōchin 274 ff.
Myōshinji 207.

Na T'ung 45.
Nachod, O. 97 ff., 245 ff.
Nāga-rāja 187.
Nāgārjuna 241.
Nagoya, incrustations de 286.
Namban 368.
Nanako 367, 485, 487.
Nangwa 351.
Nanzenji 21, 24, 231 (Abb.), 336.
Nara, Daibutsu 316, 422 ff., 423 (Abb.).
Nara, Sekten 310.
Naraperiode, Bildnerie der 298 ff., 403 ff.
Naunton Coll. 269.
Nawa Monju 338.
Nenjū-gyō-ji 145.
Neubildungen, Ostasiatische 249 ff.
Newark Museum of Newark 387.
Ngan Lu-shan 50.
Ngao Ying 45.
Nieou Tchou 64.
Nigao yehon 147 ff.
Nikkō 308 (Abb.), 310.
Niō 310.
Nōami 14 ff.
Nobuiye 281 ff., 486.
Nyoirin Kwannon 71.

Ōdachi 278.
Oeder, Georg, Samml. 269.
Ogi-ya 144.
Ohisa 151.
Okadera 311, 313 (Abb.).
Okakura Kakuzo 499.
Ōkyo 351.
Oldenberg, Hermann 217 ff.
Onintsuba 284.
Ono no Takamura 346.
Orientalistenkongreß, Athen 267.
Osen 151 f.
Otoshi banashi 458.
- Pahāri** 131 (Abb.).
Pañca-raksā 181.
Pao chi kung 40.
Paris, Expositions 56 ff., 269, 497.
Parittā 155, 156.
Pastor, Willy 389.
P'ei Siu 52.
P'ei wên yün fu 331.
Peking, Amerikan. Institut 498.
Pelliot 56.
Persische Miniaturen 391 f.
Petrucchi, R. 269, 395 ff., 482 f.
Pi Shêng 222.
Pien Wu 338.
Porzellan, japanisches 98.
P'u T'o Shan 104 ff.

Raigō-butsu 345.
Rājasthāni 130 (Abb.).
Rājput Painting 125 ff.
Rakan 342 (Abb.), 345 (Abb.).
Rāmāyana 2.
Ravana 7 (Abb.).
Reiff Museum, Aachen 269.
Reischauer, A. K. 245.
Rex & Co., Berlin 498.
Ri no kaigan 316.
Riess, Ludwig 249 ff., 373, 375 f.
Rijks Ethnographisch Museum, Leiden 387.
Ritsuō 76.
Rōben 314.
Rogonji 388.
Rosenberg, L. Coll. 66 (Abb.).
Roshana 310, 423 (Abb.), 431 (Abb.), 433.
Ryōbu Shintō 312, 313.
Ryūsui 434.

Saga, Kaiser 344 (Abb.).
Saidaiji 428.
Saito Hisho 97 ff.
Sakai, Samml. Graf 23, 213.
Sangatsudō 417 (Abb.), 433.
Sano Toyofusa 476.
Santō Kyōden 154.
Sarcophagi, Chinese 318 ff.
Satake, Marquis, Samml. 229 (Abb.).
Sawamura Sōjūrō 444 (Abb.).
Schwertstichblätter 119.

- Sculptures chinoises 56.
 Seidlitz, von 466.
 Seiryōehon 145.
 Seiryōji 433 (Abb.).
 Sekino, Prof. 499.
 Sekiyen, Toriyama 76, 141, 476.
 Sekten von Nara 310.
 Se-ma Kuang 28.
 Senjū Kwannon 429 (Abb.).
 Senzui-byōbu 69.
 Sesshū 229 (Abb.), 232, 346 (Abb.), 347, 348.
 Sesson 347 (Abb.).
 Shaka 346, 353 (Abb.), 412 (Abb.), 414, 433 (Abb.), 437 (Abb.).
 Shakujō 354.
 Shakujōbako 355.
 Shanghai 268, 386, 499.
 Sharaku 150.
 Shēng yūan ko 331.
 Shi erh tung 39.
 Shichi Fukujin daitō den 452, 455 (Abb.).
 Shih-shih 205.
 Shih-tē 348.
 Shikishi 349 (Abb.).
 Shikitei Samba 147.
 Shingonshū 309.
 Shinotōpferei 358.
 Shinran 244.
 Shinsekte 245.
 Shinsō 230.
 Shinyakushij, 311, 411 (Abb.).
 Shirakawamura 414.
 Shitennō 307 (Abb.), 308 (Abb.), 310, 428.
 Shitogi Tsuba 365.
 Shōami Nobuiye 294.
 Shōbō 347.
 Shōkei 15.
 Shō-Kwannon 352, 404 (Abb.), 407.
 Shōmu, Kaiser 312.
 Shōmyōji 207.
 Shōrinji 422 (Abb.).
 Shōsōin, Nara 70, 312, 355.
 Shu Hua Yen Chiu Hui 268.
 Shūbun 348.
 Shunshō 351.
 Shunyei 477.
 Shunzan 150.
 Shūsetsu 348.
 Shussan Shaka 335, 336 (Abb.).
 Si k'u chai hua sū 33.
 Si-ngan fu 320, 328.
 Siam 119.
 Sinologisches Seminar, Berlin 270.
 Sita Vajra Vidārana 192 (Abb.).
 Siva 3 (Abb.), 132, 188.
 Smet, Coll. 74 (Abb.).
 Smith, Vincent A. 6, 215 f.
 Snake-Spell 166 ff.
 Sōami 14 ff., 230, 348.
 Sōfukuji 311.
 Soga Jasoku 232 (Abb.).
 Sōkokuji 207.
 Solonghella, Prof. 388.
 Sōtatsu 350.
 Sou Che 401 f.
 — T'ong-p'ouo 401.
 „Southern and Northern Schools“ 34.
 Spiegel 251.
 Stein, Marc Aurel 56, 388.
 Strzygowski, Josef 479 ff.
 Sūan ho hua p'u 37.
 Sun T'ui-ku 32.
 Stūpa 323.
 Swettenham, Sir Frank Coll. 265.
 Ta-mo 228.
 Ta shih ko temple 39.
 Tachibanaschrein 306 (Abb.), 409 (Abb.), 411.
 Taēmaji 311.
 Tafel, Albert 387.
 Tagore collection 134.
 Tai Ch'un-shih 33.
 — Sung 338.
 — Wēn-chin 344, 471 ff., 472 (Abb.).
 T'ai Tsong 61.
 — Tsung 303.
 Taishakuten 417 (Abb.).
 Takaichi Makuni 424.
 Takanobu 347.
 Takata, Samml. 25.
 Taka-zōgan 286.
 Takeda Shingen 281.
 Takht-i-Bahāi 414 (Abb.).
 Taki Sei-ichi 120.
 Takigawa 144.
 T'ang Yin 63.
 Tanjore temple 11.
 Tantrasekte 309.
 Tatsunobu 469.
 Tchao Mong-fou 63.
 Tembō 294 ff.
 Teng-fong 58.
 T'ēng Ch'un 34.
 Tenryūji 21.
 Tibetische Königin 484.
 Tierornamentik der Chinesen 105 f.
 Toda, Samml. 26.
 Tōdaiji 308 (Abb.), 311, 315, 417 (Abb.), 423 (Abb.), 424 (Abb.), 425 ff. (Abb.).
 Tōfukuji 21, 345 (Abb.).
 Tōgan 348.
 Tōindō des Yakushiji 404 (Abb.).
 Tokugawa, Graf, Samml. 22.
 —, Marquis, Samml. 23.
 Tōkyō, Museum 268.
 — Kunstschule 421 (Abb.).
 Toriyama Sekiyen 76, 141, 476.
 Torrance, Thomas 327.
 Tosaschule 345.
 Tōshōdaiji 311, 314, 316, 428, 429 (Abb.), 431 (Abb.), 432 (Abb.).
 Toyoaki 76, 149.
 Tōyō Bijutsu Kahōshū 269.
 Toyokuni 76, 147, 477.
 Tressan, Marquis de 56 ff., 269, 271 ff., 365 ff., 486 ff.
 Trimūrti 5 (Abb.).
 Tripitaka 169.
 Ts'in Shi 332.
 Tsuba 271 ff.
 Tsugaru, Graf, Samml. 205.
 Ts'ung shēng sze 39.
 Tsurugaokatempel 356.
 Tsutaya Jūzabrō 146.
 T'u-hui Pao-chien 16.
 Tu-kūe 328.
 Tun-huang 306.
 Turfan 306.
 Turks 328.
 Tz'u chiao 205.
 Uēno, Samml. 27.
 Ukiyoye 351.
 Umetada 485.
 Unkokuschule 348.

- Unkoku Tôgan 348 (Abb.).
 Utamaro 140 ff., 351, 467,
 475 ff., 498.
 V., W. R. 392.
 Vajrapāni 180, 185 (Abb.),
 186 (Abb.).
 Vajra Tārā 189.
 Vallée Poussin, L. de la 241.
 Vever, Coll. 75 (Abb.).
 Vignier, Coll. 60 (Abb.).
 Village Government in Japan
 100 ff.
 Visvakarma 388.
 Waddell, L. A. 155 ff.
 Wadokukai, Berlin 497.
 Walleser, Max 241 f.
 Wan Che-ki 64.
 Wan Yin-p'ou 64.
 Wang Ch'uan T'u 28 ff.
 — Hui 32.
 — Pang-ts'ai 45.
 — Shi-ku 32.
 — Tch'ong 63.
 — Wei 28 ff.
 Wannieck, Coll. 63 (Abb.).
 Wei Hsien 338.
 Weld, Sammlung 235.
 Wieger, S. 240.
 Winiwarter, Hans v. 440 ff.
 Wo fu sze 40.
 Worch, Coll. 61.
 Wou, Famille 59.
 — Leang 59.
 — Shi Kung 59.
 Wu Hou 304.
 — I-hsien 341 (Abb.), 344.
 — Tao-tse 31, 39, 40, 42, 54,
 56.
 Yakushi 310, 406 (Abb.), 408,
 410, 411 (Abb.), 432 (Abb.).
 Yakushiiji 308, 315, 406 (Abb.).
 Yamashinaji 311.
 Yanagizawa Kiên 351.
 Yang Shi-ki 45.
 Yedohana mimasu Soga 442.
 Yehon Azuma Kagami 448
 (Abb.), 449.
 — shiki no hana 154.
 — kyō getsu bō 144.
 — Miyako no nishiki 450.
 — momochidori 146, 498.
 — Taikoki 477.
 — Taka-uji Kun-kō Ki 463,
 464 (Abb.).
 Yeishi 141, 475 ff., 476 (Abb.).
 Yen Hui 57 (Abb.), 63, 232.
 — Li-pên 39.
 Yeou Che-hiong 61.
 Yetts, W. Percival 484.
 Yi Kao-shih 33.
 — Tsan 33.
 Yōdō 205.
 Yone Noguchi 373.
 Yoshimasa 14 ff.
 Yuima 428.
 Yukimachi 78.
 Yumechigai Kwannon 414.
 Yumedono 312.
 Yün Kang 60.
 Yūsetsu, Kaihoku 349.
 Yūteki-Temmoku 358.
 Zenkōji 311.
 Zensekte 226.
 Zōgan 369.

KÜNSTLERVERZEICHNIS
 ZU OTTO KÜMMEL, DIE CHINESISCHE MALEREI IM
 KUNDAIKWAN SAYÜCHÖKI. S. 14—27, 196—214.

I. UMSCHREIBUNG NACH WADE.

- | | | |
|-----------------------------|--|-----------------------------|
| A-chia-chia 185, S. 214. | Chao Tz ^u -yüan 97, S. 203. | Ch'in-shan 175, S. 213. |
| An-chung 172, S. 212. | — Yung 101, S. 204. | Ching 153, S. 210. |
| —jên 28, S. 25. | Ch'ao-jan 43, S. 27. | —chao 183, S. 214. |
| Chai-shan 120, S. 206. | Chê-hui 44, S. 27. | —ch'ên 164, S. 211. |
| Chang 170, S. 212. | Chên 105, S. 204. | Ch'ing 59, S. 198. |
| — Ching 153, S. 210. | Ch'ên Ch'ing-po 96, S. 203. | —chih 12, S. 22. |
| — Fang-chai 70, S. 200. | — Chung-mei 34, S. 26. | —i Ch'ang-chê 54, S. 197. |
| — —-jan 70, S. 200. | — Hêng 79, S. 200. | —po 96, S. 203. |
| — —-ju 40, S. 27. | — Hsing-yung 79, S. 200. | Ch'iu-yüeh 31, S. 26. |
| — —shu 70, S. 200. | — Kung-ch'u 16, S. 23. | Chou Tan-shih 46, S. 196. |
| — Huai-lin 150, S. 210. | — Shih-ying 29, S. 25. | — Wên-chü 162, S. 211. |
| — Liang-shih 156, S. 210. | — So-wêng 16, S. 23. | Chu-chai 143, S. 209. |
| — Mei-yen 64, S. 199. | — Yung 16, S. 23. | —chê 125, S. 207. |
| — Ping-yai 73, S. 200. | Chêng-chên 143, S. 209. | — Jui 163, S. 211. |
| — Po-kung 69, S. 199. | —chung 93, S. 202. | —shih Shan-nung 63, S. 199. |
| — Ssü-ch'êng 107, S. 204. | Ch'êng 8, S. 22; 49, S. 197. | — Tê-jun 104, S. 204. |
| — Ssü-hsün 126, S. 207. | — Chao 160, S. 211. | — Tsê-min 104, S. 204. |
| — Ssü-kung 15, S. 23. | —hsün 135, S. 208. | —wu Tao-jên 70, S. 200. |
| — „Tê-lin“ 150, S. 210. | — Hung 34, S. 26. | Ch'u-lien 50, S. 197. |
| — Tun-li 164, S. 211. | — K'o-ming 160, S. 211. | Ch'üan 88, S. 202. |
| — Yüan 64, S. 199. | —mou 34, S. 26. | Chün-t'ai-jên 159, S. 210. |
| — Yüeh-hu 36, S. 26. | —shêng 105, S. 204. | —tsê 32, S. 26. |
| Ch'ang 11, S. 22. | — „T'ien-hsi“ 160, S. 211. | Chung 174, S. 213. |
| —chih 11, S. 22. | — Tsung-tao 14, S. 23. | —chien 132, S. 208. |
| —k'ang 2, S. 20. | — Tzū-chao 34, S. 26. | — ho 110. |
| Chao Ch'ang 11, S. 22. | Ch'i-yin 181, S. 214. | —jên 141, S. 209. |
| — Ch'ang-chih 11, S. 22. | Chia Shih-ku, 176, S. 213. | —k'ung-shan 72, S. 200. |
| — Ch'ien-li 52, S. 197. | Chiang 47, S. 196. | —mei 34, S. 26. |
| — „Ch'ien-lien“ 50, S. 197. | — Tao-yin 123, S. 207. | —mu 101, S. 204. |
| — Ch'u-lien 50, S. 197. | Chien-an 92, S. 202. | —pin 102, S. 204. |
| — Chung-mu 101, S. 204. | Ch'ien Hsüan 30, S. 26. | —shih 19, S. 24. |
| — Ling-jang 13, S. 23. | —li 52, S. 197. | —yang Lao-jên 168, S. 212. |
| — Mêng-chien 90, S. 202. | —lien 50, S. 197. | —yen 94, S. 203. |
| — Mêng-fu 100, S. 203. | — Shun-chü 30, S. 26. | |
| — Po-chü 52, S. 197. | — T'ien 115, S. 206. | Fa-ch'ang 18, S. 23. |
| — Ta-nien 13, S. 23. | — Yung 115, S. 206. | Fan An-jên 28, S. 25. |
| — Tzū-ang 100, S. 203. | Chih-chün 118, S. 206. | — Lai-tzū 28, S. 25. |
| — —ch'êng 50, S. 197. | —chung 70, S. 200. | — Pin 146, S. 209. |
| — —hou 97, S. 203. | —fei-tzū 94, S. 203. | —yang Yen-k'ai Shih-yüan |
| — —ku 90, S. 202. | —fu 39, S. 27. | 169, S. 212. |
| | —kuei-tzū 94, S. 203. | Fang-chai 70, S. 200. |

- Fang-jan 70, S. 200.
 —-ju 40, S. 27.
 —-shu 70, S. 200.
 Fei 82, S. 201.
 Fêng Ta-yu 130, S. 208.
 —-tzü 176, S. 213.
 Fo-chien Shan-shih 17, S. 23.
 Fu 82, S. 201.
 —-hsing 1, S. 20.
 —-jung-fêng-chu 19, S. 24.

 Han-ch'ên 173, S. 212.
 — Kan 86, S. 201.
 Hêng 79, S. 200.
 — Shou-shih 117, S. 206.
 — Yang-lu 117, S. 206.
 Ho Ch'êng 49, S. 197.
 Hsi 9, 10, S. 23.
 —-chai Tao-jên 102, S. 204.
 —-chin Chü-shih 37, S. 27.
 —-fêng 3, S. 20.
 —-ku 20, 24, S. 24/25.
 Hsia Kuei 23, S. 25.
 — Ming-yüan 76, S. 200.
 — Shên 149, S. 210.
 — Yü-yü 23, S. 25.
 — Yung 76, S. 201; 151, S. 210.
 Hsia-ch'uan Chü-shih 89,
 S. 202.
 Hsiao-hsiao Hsien-shêng 48,
 S. 196.
 — Kao 161, S. 211.
 — Mi 53, S. 197.
 — Po 89, S. 202.
 — Yüeh-t'an 65, S. 199.
 Hsieh-t'ang 137, S. 208.
 Hsien-hsi 8, S. 22.
 — Tsung 171, S. 212.
 Hsin-chung 127, S. 207.
 Hsing-tsu 180, S. 213.
 —-yung 79, S. 200.
 Hsü Hsi 10, S. 22.
 — Tsê 75, S. 200.
 — Tzü-hsing 83, S. 201.
 Hsüan 30, S. 26.
 —-chung 91, S. 202.
 Hsüeh-chien 112, S. 206.
 —-ch'uang 108, S. 205.
 Hu Chih-fu 39, S. 27.
 —-êrh 53, S. 197.
 — Shih-wa 171, S. 212.
 — T'ing-hui 106, S. 204.
 Hua-kuang 141, S. 209.

 Huai-lin 150, S. 210.
 Huang Chüan 88, S. 202.
 —-hua Lao-jên 60, S. 198.
 — Yao-shu 88, S. 202.
 Hui 25, S. 25; 31, S. 26.
 —-ch'ung 87, S. 201.
 — Tsung 6, S. 21.
 Hung-mei 140, S. 209.

 I 24, S. 25; 45, S. 196.
 —-an 121, S. 207.
 —-chai 130, S. 208.
 —- — Chü-shih 90, S. 202.
 — Ch'ing-chih 12, S. 22.
 —-tzü 184, S. 214.
 — Yüan-chih 12, S. 22.

 Jan-hui 71, S. 200.
 Jê-fên 19, S. 24.
 Jên-chi 95, S. 203.
 — Jên-fa 35, S. 26.
 — K'ang-min 38, S. 27.
 — Tsung 154, S. 210.
 — Tzü-ming 35, S. 26.
 Jih-kuan 94, S. 203.
 Jo-shui 62, S. 198.
 Ju I-tzü 184, S. 214.
 Jui 163, S. 211.

 K'ai 176, S. 213.
 —-chih 2, S. 20.
 Kan 86, S. 201.
 K'an 102, S. 204.
 K'ang-min 38, S. 27.
 Kao Jan-hui 71, S. 200.
 — K'o-ming 71, S. 200.
 — Tsung 155, S. 210.
 — Wên-chin 161, S. 211.
 K'ê-shan Ch'ao-jan 43, S. 27.
 K'o Ch'êng 49, S. 197.
 Ku Ch'ang-k'ang 2, S. 20.
 — Hsi-fêng 3, S. 20.
 — K'ai-chih 2, S. 20.
 — Yeh-wang 3, S. 20.
 Kuan-hsiu 47, S. 196.
 Kuei 23, S. 25; 168, S. 212.
 K'uei 57, S. 198.
 Kung-ch'u 16, S. 23.
 —-hsien 21, S. 24.
 —-lin 7, S. 22.
 —-mao 158, S. 210.
 Kuo 89, S. 202.
 — Hsi 9, S. 22.

 Kuo Pei 160, S. 211.
 — T'ien-hsi 160, S. 211.

 Lai-an 67, S. 199.
 —-tzü 28, S. 25.
 Lan-cho Lao-jên 53, S. 197.
 Lao-niu 124, S. 207.
 —-yung 124, S. 207.
 Li 157, S. 210; 111, S. 205.
 — An-chung 172, S. 212.
 — Ch'êng 8, S. 22.
 — Chung-ho 110, S. 205.
 — —-pin 102, S. 204.
 — Hsi-ku 20, S. 24.
 — Hsien-hsi 8, S. 22.
 — K'an 102, S. 204.
 — Kung-lin 7, S. 22.
 — —-mao 158, S. 210.
 — Li 157, S. 210.
 — Lung-mien 7, S. 22.
 —-pên 41, S. 27; 66, S. 199;
 178, S. 213.
 — Po-chung 144, S. 209.
 — Po-shih 7, S. 22.
 — Shih-hsing 103, S. 204.
 — Ssü-hsün 179, S. 213.
 — Sung 56, S. 198.
 — T'ang 20, S. 24.
 —-tê 177, S. 213.
 — Ti 22, S. 24.
 — Tsun-tao 103, S. 204.
 — Tsung 78, S. 200.
 — Wan Ch'i-lang 133, S. 208.
 — Wên-i 131, S. 208.
 — Yao-fu 84, S. 201.
 — —-min 138, S. 209.
 — Ying 148, S. 209.
 Liang K'ai 176, S. 213.
 — Po 176, S. 213.
 —-shih 156, S. 210.
 —-yü 58, S. 198.
 Lien Hsüan-chung 91, S. 202.
 — Pu 91, S. 202.
 Lin 27, S. 25.
 Ling-jang 13, S. 23.
 Liu Ch'ing 59, S. 198.
 — Chung 111, S. 205.
 — Chung-chien 132, S. 208.
 — Hsin-chung 127, S. 207.
 — Li 111, S. 205.
 — —-chung 111, S. 205.
 — Po 145, S. 209.
 — P'o 146, S. 209.

- Liu T'an-jan 111, S. 205.
 — Tsung-ku 173, S. 212.
 — Wang San-lang 134, S. 208.
 — Wei 152, S. 210.
 — Yao 33, S. 26.
 — —-hsiang 33, S. 26.
 Lo-ch'uang 98, S. 203.
 Lou-kuan 26, S. 25.
 Lung-mien Chü-shih 7, S. 22.

 Ma Ch'in-shan 175, S. 213.
 — Hsing-tsu 180, S. 213.
 — K'uei 57, S. 198.
 — Kung-hsien 21, S. 24.
 — Lin 27, S. 25.
 — Shih-jung 175, S. 213.
 — Tê-fu 165, S. 211.
 — Yüan 175, S. 213.
 Mao „Hsi-ku“ 24, S. 25.
 — I 24, S. 25.
 — Sung 24, S. 25.
 Mei-yen 64, S. 199.
 Mên Wu-kuan 42, S. 27.
 Mêng Chên 105, S. 204.
 — Chi-shêng 105, S. 204.
 —-chien 90, S. 202.
 —-fu 100, S. 203.
 — Yü-chien 105, S. 204.
 Mi Fei 82, S. 201.
 — Fu 82, S. 201.
 — Hu-êrh 53, S. 197.
 — Yin-jên 53, S. 197.
 — Yu-jên 53, S. 197.
 — Yüan-chang 82, S. 201.
 — —-hui 53, S. 201.
 Ming Chê-hui 44, S. 27.
 — T'ieh-ching 44, S. 27.
 Mo-an 116, S. 206.
 —-chieh 5, S. 21.
 Mu-hsi 18, S. 23.

 Pi-yün 166, S. 211.
 Pien Ching-chao 183, S. 214.
 — Wên-chin 183, S. 214.
 Pin 146, S. 209.
 Ping-yai 73, S. 200.
 Po 145, S. 209; 176, S. 213.
 —-chü 52, S. 197.
 —-chung 144, S. 209.
 —-kung 69, S. 199.
 — Liang-yü 58, S. 198.
 —-shih 7, S. 22.
 — Tz'ü-t'ing 113, S. 206.

 P'o 146, S. 209.
 Pu 91, S. 203.
 —-chih 54, S. 197.
 —-hsing 1, S. 20.
 P'u-yüeh 128, S. 207.

 San-chiao Ti-tzū 55, S. 198.
 Shan-yüeh Ta-shih 47, S. 196.
 Shê-tsê Lao-nung 91, S. 202.
 Shên 149, S. 210.
 — Shi-lien 182, S. 213.
 Shih 51, S. 197.
 —-chung 167, S. 212.
 —-fan 17, S. 23.
 —-hsing 103, S. 204.
 —-jung 175, S. 212.
 —-ku 176, S. 213.
 —-lien 182, S. 214.
 —-ying 29, S. 25.
 Shou-shih 117, S. 206.
 Shu-chai 137, S. 208.
 —-tang 89, S. 202.
 —-ya 92, S. 202.
 Shun-chü 30, S. 26.
 So-wêng 16, S. 23.
 Ssü-hsün 126, S. 207; 179,
 S. 213.
 —-kung 15, S. 23.
 —-ming P'u-yüeh 128, S. 207.
 Su Han-ch'ên 173, S. 212.
 — Hsien-tsu 99, S. 203.
 — Kuo 89, S. 202.
 — Shih 51, S. 197.
 — Shu-tang 89, S. 202.
 — Tzu-chan 51, S. 197.
 Sun Chih-chün 118, S. 206.
 — Chün-tsê 32, S. 26.
 Sung 24, S. 25; 56, S. 198; 74,
 S. 200.
 —-chai 142, S. 209.
 —-hsüeh Tao-jên 100, S. 203.
 —-t'ien 114, S. 206.

 Ta-nien 13, S. 23.
 —-so 142, S. 209.
 —-yu 130, S. 208.
 Tai I 45, S. 196.
 T'ai-hsüan 107, S. 204.
 Tan-hsüan 62, S. 198.
 T'an Chih-shui 81, S. 201.
 —-jan 111, S. 205.
 —-shih 46, S. 196.
 T'ang 20, S. 24.

 T'ang Chêng-chung 92, S. 202.
 — Shu-ya 92, S. 202.
 — Tzū-liang 136, S. 208.
 Tao-hsüan 4, S. 20.
 —-tzū 4, S. 24.
 —-yin 123, S. 207.
 T'ao-shan Lao-jên 54, S. 197.
 Tê-fu 165, S. 211.
 —-jun 104, S. 204.
 —-lin 150, S. 210.
 —-yin 47, S. 196.
 T'êng Wang Yüan-ying 139,
 S. 209.
 Ti 22, S. 24.
 —-chien 181, S. 214.
 T'ieh-ching 44, S. 27.
 T'ien 115, S. 206.
 —-tsê 105, S. 204.
 Ting-shang 77, S. 200.
 — Yeh-fu 85, S. 201.
 — Yün 147, S. 209.
 T'ing-chi 181, S. 214.
 —-hui 106, S. 204.
 —-yün 60, S. 198.
 Ts'ai-shan 120, S. 206.
 Tsan 143, S. 209.
 Ts'ao-an 124, S. 207.
 — Chung-shih 19, S. 24.
 — Fu-hsing 1, S. 20.
 — Pu-hsing 1, S. 20.
 — P'u-ming 108, S. 205.
 Tsê-wêng 95, S. 203.
 Tso-shou Wang 25, S. 25.
 Ts'u-wêng 68, S. 199.
 Tsun-tao 103, S. 204.
 Tsung-ku 173, S. 212.
 —-tao 14, S. 23.
 Ts'ung-yü 161, S. 211.
 Tun-li 163, S. 211.
 Tung-po Hsien-shêng 51,
 S. 197.
 T'ung 48, S. 196.
 — Tsê-wêng 95, S. 203.
 Tzū-ang 100, S. 203.
 —-chan 51, S. 197.
 —-chao 34, S. 26.
 —-ch'êng 50, S. 197.
 —-ch'ing 95, S. 203.
 —-hou 97, S. 203.
 —-hsing 84, S. 201.
 —-ku 90, S. 202.
 —-liang 136, S. 208.
 —-ming Yüeh-shan 35 S. 26.

- Tzu-ting 113, S. 206.
 —-tuan 60, S. 198.
 —-wên 94, S. 203.
 —-yüan 97, S. 203.
 T'zù-p'ing 174, S. 213.
 —-shan 80, S. 200.
 Wan-yen Yün-kung 171, S. 212.
 Wang Chêng-chên 143, S. 209.
 — Ch'êng-chih 143, S. 209.
 — Ching-ch'ên 164, S. 211.
 — Chu-chai 143, S. 209.
 — Chün-chang 168, S. 212.
 — Hui 25, S. 25.
 — Jo-shui 62, S. 198.
 — Kuei 168, S. 212.
 — Li-pên 41, S. 27; 66, S. 199.
 — Mo-chieh 5, S. 21.
 — T'ing-chi 181, S. 214.
 — —yüan 60, S. 198.
 — Tsan 143, S. 209.
 — Tzù-tuan 60, S. 198.
 — Wan 63, S. 199.
 — Wei 5, S. 21.
 — Yüan 62, S. 198.
 — —chang 63, S. 199.
 — Yün-han 143, S. 209.
 Wei 5, S. 21; 152, S. 210.
 Wên-chin 161, S. 211; 183, S. 214.
 —-chü 162, S. 211.
 — Hu-chou 48, S. 196.
 —-i 131, S. 208.
 — T'ung 48, S. 196.
 — Yü-ko 48, S. 196.
 Wu-chiu 54, S. 197.
 —-chun 17, S. 23.
 — Hsiu-chang 142, S. 209.
 —-kuan 42, S. 27.
 — Sung-chai 142, S. 209.
 — Ta-so 142, S. 209.
 — Tao-hsüan 4, S. 20.
 — —-tzü 4, S. 20.
 Ya-tzù 129, S. 208.
 Yang-chih 119, S. 206.
 —-lu 117, S. 206.
 — Pu-chih 54, S. 197.
 — Wu-chiu 54, S. 197.
 — Yüeh-chien 61, S. 198.
 Yao 33, S. 26.
 —-fu 84, S. 201.
 —-hsiang 33, S. 26.
 —-min 138, S. 209.
 —-shu 88, S. 202.
 „Yao-tzù“ 129, S. 208.
 Yeh-fu 85, S. 201.
 —-wang 3, S. 20.
 Yen Ch'iu-yüeh 31, S. 26.
 — Chung 174, S. 213.
 — Hui 31, S. 26.
 — Li-pên 178, S. 213.
 — Li-tê 177, S. 213.
 Yen T'zù-p'ing 174, S. 213.
 Yin -jên 53, S. 197.
 Ying 148, S. 209.
 — Yü-chien 55, S. 198.
 Yü 80, S. 201.
 —-chien 105, S. 204.
 —-k'o 48, S. 196.
 —-t'an 30, S. 26.
 — Tzù-ch'ing 95, S. 203.
 —-yü 23, S. 25.
 Yüan 62, S. 198; 64, S. 199; 175, S. 213.
 —-chang 63, S. 199; 82, S. 201.
 —-chi 12, S. 22.
 —-ying 139, S. 209.
 Yüeh-chien 61, S. 198.
 —-hu 36, S. 26.
 —-p'êng 93, S. 202.
 —-p'o 170, S. 212.
 —-shan 35, S. 26.
 —-t'an 65, S. 199.
 Yün 147, S. 209.
 —-chien Hsü Tsê 75, S. 200.
 —-han 143, S. 209.
 —-kung 171, S. 212.
 —-shih 167, S. 212.
 —-ti 171, S. 212.
 Yung 16, S. 23; 101, S. 204; 115, S. 206; 151, S. 210.
 — Shih-fan 17, S. 23.
 —-t'ien 114, S. 206.

II. JAPANISCHE LESUNG, UMSCHREIBUNG NACH DER RÖMAJKWAI.

- Akaka 185, S. 214.
 Ashi 129, S. 208.
 Baên 175, S. 213.
 Baigan 64, S. 199.
 Baki 57, S. 198.
 Bakôken 21, S. 24.
 Bakôso 180, S. 213.
 Banyô Genkai Shigen 169, S. 212.
 Barin 27, S. 25.
 Baseiei 175, S. 213.
 Batokufu 165, S. 211.
 Beifutsu 82, S. 201.
 Beiyüjin 53, S. 197.
 Bukkan Zenji 17, S. 23.
 Bundô 48, S. 196.
 Bunkoshû 48, S. 196.
 Bunshin 183, S. 214.
 Chihishi 94, S. 203.
 Chikishi 94, S. 203.
 Chikuoku Dôjin 70, S. 200.
 Chikusai 143, S. 209.
 Chinchûbi 34, S. 26.
 Chinkô 79, S. 200.
 Chinseiei 29, S. 25.
 Chinseiha 96, S. 203.
 Chinyô 16, S. 23.
 Chôên 64, S. 199.
 Chôgekko 36, S. 26.
 Chôhakku 52, S. 197.
 Chôhakkyô 69, S. 199.
 Chôhōjo 40, S. 27.
 Chôhōsai 70, S. 200.
 Chôhyôgai 73, S. 200.
 Chôkei 153, S. 210.
 Chôkô 2, S. 20.
 Chôkwairin 150, S. 210.
 Chômofu 100, S. 203.
 Chômôken 90, S. 202.
 Chônen 43, S. 27.
 Chôreijô 13, S. 23.
 Chôryôshi 156, S. 210.
 Chosha 125, S. 207.
 Chôshichô 50, S. 197.
 Chôshigen 97, S. 203.
 Chôshikun 126, S. 207.
 Chôshikyô 15, S. 23.
 Chôshisei 107, S. 204.
 Chôshô 11, S. 22.
 „Chôtokurin“ 150, S. 210.
 Chôtonrei 163, S. 211.
 Chôyô 101, S. 204.
 Chûboku 101, S. 204.
 Chûgen 94, S. 203.
 Chûhin 102, S. 204.
 Chûjin 141, S. 209.

- Chūkūzan 72, S. 200.
 Chūseki 19, S. 24.
 Chuyō Rōjin 168, S. 213.
 Dōshi 4, S. 20.
 Eigyokkan 55, S. 198.
 Eika Shō 170, S. 212.
 Enjihei 174, S. 213.
 Enryūhon 178, S. 213.
 Enryūtoku 177, S. 213.
 Eshū 87, S. 201.
 Fuetsu 128, S. 207.
 Fushi 176, S. 213.
 Fuyōhōshū 19, S. 24.
 Ganki 31, S. 26.
 Genei 139, S. 209.
 Genki 53, S. 197.
 Genshō 82, S. 201.
 Geppa 170, S. 212.
 Geppō 93, S. 202.
 Gessan 35, S. 26.
 Godōgen 4, S. 20.
 Gyokkan 19, S. 24; 55, S. 198;
 105, S. 204.
 Gyokutan 30, S. 26.
 Haku 176, S. 213.
 Hakuji 7, S. 22.
 Hakuryōgyoku 58, S. 198.
 Hakushitei 113, S. 206.
 Hampin 146, S. 209.
 Hananjin 28, S. 25.
 Hanraishi 28, S. 25.
 Hekiun 166, S. 211.
 Henkeishō 183, S. 214.
 Hōjō 18, S. 23.
 Hōnen 70, S. 200.
 Hōshuku 70, S. 200.
 Ichian 121, S. 207.
 Igenkitsu 12, S. 22.
 Indara 109, S. 205.
 Injin 53, S. 197.
 Inkan 143, S. 209.
 Inteki 171, S. 212.
 Isai 130, S. 208.
 — Koji 90, S. 202.
 Jakufun 19, S. 24.
 Jakusui 62, S. 198.
 Jichū 167, S. 212.
 Jinjinhatsu 35, S. 26.
 Jinkōmin 38, S. 27.
 Jinsai 95, S. 203.
 Jinsō 154, S. 210.
 Joisshi 184, S. 214.
 Joki 10, S. 22.
 Jōkun 135, S. 208.
 Josai 137, S. 208.
 Joshikō 83, S. 201.
 Kachō 49, S. 197.
 Kaei 76, S. 200; 151, S. 210.
 Kakei 23, S. 25.
 Kaminen 76, S. 200.
 Kankan 86, S. 201.
 Kanki 8, S. 22.
 Kashiko 176, S. 213.
 Kashin 149, S. 210.
 Kazan Chōnen 43, S. 27.
 Keichiyū 124, S. 207.
 Keishi 124, S. 207.
 — 12, S. 22.
 Kenan 92, S. 202.
 „Kenren“ 50, S. 197.
 Kensō 171, S. 212.
 Ki-fu 3, S. 20.
 Kiko 20, S. 24.
 „Kiko“ 24, S. 25.
 Kinkō Dōjin 48, S. 196.
 Kinzan 175, S. 213.
 Kisō 6, S. 21.
 Kōbunshin 161, S. 211.
 Kochokufu 39, S. 27.
 Kogaishi 2, S. 20.
 Koji 53, S. 197.
 Kōkwa Rōjin 60, S. 198.
 Kōmi 140, S. 209.
 Kōmin 160, S. 211.
 Kōnenki 71, S. 200.
 Kōsen 88, S. 202.
 Koshigwa 171, S. 212.
 Kōsho 16, S. 23.
 Kōsō 155, S. 210.
 Koteiki 106, S. 204.
 Koyaō 3, S. 20.
 Kōyō 79, S. 200.
 Kōyōryoku 117, S. 206.
 Kundaijin 159, S. 210.
 Kunshō 168, S. 212.
 Kwakki 9, S. 22.
 Kwakō 141, S. 209.
 Kwakuhi 160, S. 211.
 Kwangen Inkyō 172, S. 212.
 Kwankyū 47, S. 196.
 Kyaramitsu 122, S. 207.
 Kyōdōin 123, S. 207.
 Makitsu 5, S. 21.
 Meisessō 108, S. 205.
 Mintekki 44, S. 27.
 Mōeki 24, S. 25.
 Mōgyokkan 105, S. 204.
 Mokkei 18, S. 23.
 Mokuan 116, S. 206.
 Mommukwan 42, S. 27.
 Mōshō 24, S. 25.
 Mujun Oshō 17, S. 23.
 Mukyu 54, S. 197.
 Nikkan 94, S. 203.
 Ūben 63, S. 199.
 Ōen 62, S. 198.
 Ōi 5, S. 21.
 Ōkei 168, S. 212.
 Ōkeishin 164, S. 211.
 Ōki 25, S. 25.
 Ōrihon 41, S. 27.
 Ōryūhon 66, S. 199.
 Ōteikin 60, S. 198.
 Ōteikitsu 181, S. 214.
 Raian 67, S. 199.
 Ransetsu Rōjin 53, S. 197.
 Rasō 98, S. 203.
 Rempu 91, S. 202.
 Rianchū 172, S. 212.
 Ribunitsu 131, S. 208.
 Richū 111, S. 205.
 Richūwa 110, S. 205.
 Riei 148, S. 209.
 Rigyōfu 84, S. 201.
 Rigyōmin 138, S. 209.
 Rihakuchū 144, S. 209.
 Rikan 102, S. 204.
 Rikōmo 158, S. 210.
 Rikōrin 7, S. 22.
 Rikuchūkan 132, S. 208.
 Rikuō Sanrō 134, S. 208.
 Rikusei 59, S. 198.
 Rikushinchū 127, S. 207.
 Riman Shichirō 133, S. 208.
 Riryū 157, S. 210.
 Risei 8, S. 22.
 Rishikō 103, S. 204.

- Rishikun 179, S. 213.
 Risō 78, S. 200.
 Risū 56, S. 198.
 Riteki 22, S. 24.
 Ritō 20, S. 24.
 Rōgyū 124, S. 207.
 Rōkwan 26, S. 24.
 Rōyu 124, S. 207.
 Ryōkai 176, S. 213.
 Ryūboku 146, S. 209.
 Ryūhaku 145, S. 209.
 Ryūi 152, S. 210.
 Ryūmin Koji 7, S. 22.
 Ryūri 111, S. 205.
 Ryūsōko 173, S. 212.
 Ryūyō 33, S. 26.
 Saizan 120, S. 206.
 San 143, S. 209.
 Sankyō Deshi 55, S. 198.
 Sashūō 25, S. 25.
 Seii Chōja 54, S. 197.
 Seikin Koji 37, S. 27.
 Seikō 34, S. 26.
 Seimo 34, S. 26.
 Seishō 160, S. 211.
 Seisōdō 14, S. 23.
 Seitei 143, S. 209.
 Sekishitsu Sensei 48, S. 196.
 Sekkan 112, S. 206.
 Senchū 91, S. 202.
 Senden 115, S. 206.
 Senei 115, S. 206.
 Senri 52, S. 197.
 Sensen 30, S. 26.
 Senwaden 6, S. 21.
 Shadō 137, S. 208.
 Shasen Koji 89, S. 202.
 Shataku Rōnō 91, S. 202.
 Shichū 70, S. 200.
 Shihan 17, S. 23.
 Shiko 90, S. 202.
 Shikō 97, S. 203.
 Shimin Fuetsu 128, S. 207.
 Shimin Gessan 35, S. 26.
 Shion 94, S. 203.
 Shiren 182, S. 214.
 Shiryō 136, S. 208.
 Shisei 107, S. 204.
 Shisen 51, S. 197.
 Shishō 161, S. 211.
 Shitan 60, S. 198.
 Shitei 113, S. 206.
 Shizan 79, S. 200.
 Shōba 89, S. 202.
 Shōbei 53, S. 197.
 Shōden 114, S. 206.
 Shōgettan 65, S. 199.
 Shōkō 161, S. 211.
 Shōō 16, S. 23.
 Shoren 50, S. 197.
 Shōsai 142, S. 209.
 Shoseki Sannō 63, S. 199.
 Shōsetsu Dōjin 100, S. 203.
 Shōshi 11, S. 22; 143, S. 209.
 Shōshō Sensei 48, S. 196.
 Shūbunku 162, S. 211.
 Shuei 163, S. 211.
 Shūgetsu 31, S. 26.
 Shuin 181, S. 214.
 Shukuga 92, S. 202.
 Shukutō 89, S. 202.
 Shundō 103, S. 204.
 Shunkyo 30, S. 26.
 Shūsei 117, S. 206.
 Shūshō 142, S. 209.
 Shūtanshi 46, S. 196.
 Shutokujun 104, S. 204.
 Shūyu 116, S. 206.
 Sōan 124, S. 207.
 Sōfutsukō 1, S. 20.
 Sōgyokkan 19, S. 24.
 Sokanjin 173, S. 212.
 Sokenso 99, S. 203.
 Sokusai Dōjin 102, S. 204.
 Sokwa 89, S. 202.
 Sonchigun 118, S. 206.
 Sonkuntaku 32, S. 26.
 Soshoku 51, S. 197.
 Sotsuō 68, S. 199.
 Sugo 100, S. 203.
 Taigen 107, S. 204.
 Tainen 13, S. 23.
 Taiso 142, S. 209.
 Taisū 74, S. 200.
 Taitaku 45, S. 196.
 Takumin 104, S. 204.
 Takuō 95, S. 203.
 Tanken 62, S. 198.
 Tannen 111, S. 205.
 Tanshisui 81, S. 201.
 Teiun 147, S. 209.
 Teiyafu 85, S. 201.
 Teizan 77, S. 200.
 Tekkan 181, S. 214.
 Tekkyō 44, S. 27.
 Tenseki 160, S. 211.
 Tentaku 105, S. 204.
 Tōba Sensei 51, S. 197.
 Tokuin 47, S. 196.
 Tōō Genei 139, S. 209.
 Tōseichū 92, S. 202.
 Tōzen Rōjin 54, S. 197.
 Ugyoku 23, S. 25.
 Unkan Jotaku 75, S. 200.
 Unseki 167, S. 212.
 Yōden 114, S. 206.
 Yōgekkan 61, S. 198.
 Yōhoshi 54, S. 197.
 Yoka 48, S. 196.
 Yōkei 33, S. 26.
 Yōshi 129, S. 208; 119, S. 206.
 Yōshihan 17, S. 23.
 Yōshuku 88, S. 202.
 Yu 80, S. 201.
 Yushisei 95, S. 203.
 Zengetsu Daishi 47, S. 196.
 Zushō 34, S. 26.

THE ZENITH OF INDIAN ART. BY E. B. HAVELL.

The progress of civilisation among all races can be traced by an ascending and descending line, the varying curves of which are fixed by historians, often somewhat arbitrarily, from whatever data they can find among the monuments of the past, either literary or artistic, or from scientific investigation. The whole value of historical research, as a contribution to human knowledge, depends upon the comparative accuracy with which scholars can determine the points which mark the rise and decline of nations and correlate them with the lines of thought which have guided national policy in different periods. This is equally true whether we apply it to material, intellectual or spiritual progress. If we would learn any useful lessons from human experience under varying conditions in different countries we must draw our barometric curves with approximate accuracy. It is, therefore, not a matter of small importance for the appreciation of Indian civilisation, and for estimating the true place of Indian culture in the evolution of human thought, to find the correct answer to the question — when was the zenith of Indian art? When did those intellectual or spiritual impulses which are specifically Indian find their highest aesthetic expression? When did Indian thought, seeking concrete realisation, reach to its highest ideals in art, and create all that it strove to create in their most perfect forms? Only when this question has been fully answered will Western critics find themselves able to study Indian art without prejudice, bring themselves to appreciate its true value to the world, and thus be able to join the results of Indian intellectual experience to the knowledge of the West. Only thus will British administrators in India learn to use Western education, as it should be used, not as an aggressive force for uprooting the civilisation of the East, but as a stimulus for further progress and a means for opening up a wider field of mental vision. And only thus will Indians themselves learn to judge their own art rightly, realise what it has done and what it has left undone, and so prepare themselves for a fruitful comparative study of the works of the great European masters.

Until quite recently the greatest obstacle for the understanding of Indian art by Western students has been in the fact that the Indian art-critic's points of view has been wholly inarticulate or unknown. English educated Indians, breathing only the mental atmosphere of European universities, have been content to accept the biased judgement of Europeans who have not been able to lay aside their Western academic prepossessions. The few cultured Indians who have stood aloof from Western intellectual influences have made no attempt to stem the tide of depreciation with which Indian art has been overwhelmed in modern times: and even the European scholars

who have devoted themselves with enthusiasm to the study of Indian literature have made very little effort to let in the light which might come from Sanskrit or Pâli sources as to the aims and intentions of Indian artists.

It might seem obvious that before we can expect to place Indian art upon a true historical and critical basis, we must be able to follow clearly the lines of intellectual or spiritual impulse which have directed it. It is futile criticism which begins by imputing to an artist intentions totally foreign to his ideas, and ends with condemning him for having failed to do that which he had no wish to do, or deliberately avoided. There is, however, a certain class of critics, superficially acquainted with the history of Indian civilisation, who argue in this way. They are willing to admit that Indian thought and Indian spirituality, as represented by Indian literature and philosophy, have had a profound influence on the world and are entitled to the highest consideration. But, they say, Indian art has nothing to do with Indian philosophy or the highest Indian spiritual teaching: it belongs to a different and much lower order of things. To quote the words of a critic in a responsible London journal¹ who has courageously voiced these sentiments, "Indian philosophy never can and never did justify Indian art, but some day it will disown it These things (the sculptures of Mâmallâpuram, Elephanta, Ellora, etc.) are the scourgings and refuse of Indian thought, not its embodiment. Art in India is securely relegated to fifth-rate talent, because directly talent becomes more than that, directly it attains to any genuine discernment and insight, it arrives by the same act at the knowledge that any attempt to materialise spiritual vision is stupid blasphemy. Hence the last person living to attempt such a task would be he who would be most likely to achieve it. No genuine seer, no man who had entered deeply into India's one transcendent act of thought could possibly be a sculptor, or could contemplate the very idea of being one with less than horror."

Were it not that this class of critic is very influential in England and has a powerful, almost supreme, voice in the control of European education in India, it would hardly be necessary to treat this rhetorical outburst as serious art criticism. Among Western artists Fra Angelico, and even Michel Angelo, attempted to materialise spiritual vision. Were they, therefore, stupid blasphemers? Beyond the dogmatic assertion of such ill-informed critics, is there the slightest historical evidence to show that Indian sculptors and painters, when Indian art was in its prime, were intellectually and spiritually an inferior class of beings to the poets, priests and philosophers? The critic quoted above demanded that I should give historical facts to convince him that there is a close connection between Indian art and Indian philosophy. A sufficient number, which he has evidently overlooked, are given in my two books on the subject. Among the references to artistic work in early times in India given in the Râmâyana

¹ The Morning Post. November 25, 1911.

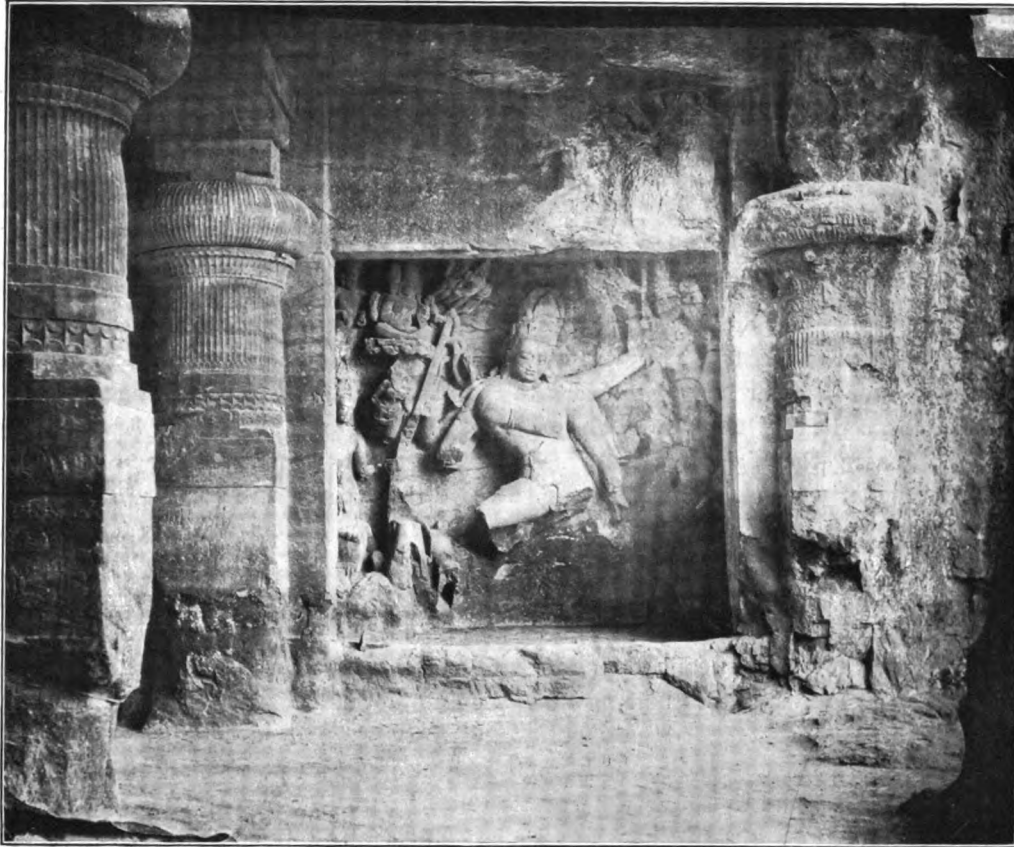


Fig. 1. VIIIth Century. Siva dancing the Tândavan, Elephanta.

it is distinctly mentioned that in the celebration of the great Brahmanical sacrifices on behalf of the Aryan chieftains, the skilled craftsmen who wrought in wood and stone and the priests who performed the rites had the same status and were given equal honours: and as in Buddhist times some of the artistic work connected with the sacrifices was executed by the priests themselves¹. Even in the present day, when the Indian artistic castes are treated as belonging socially and intellectually to an inferior class, a tradition of these early times survives among them, for several sections of them claim freedom from Brahmanical control and perform their religious ceremonies without the assistance of a priest.

We have thus the clearest evidence that in the earliest known period of Indian history the development of art followed very closely the evolution of the highest

¹ Ideals of Indian Art. pp. 9—10.

Aryan religious thought, as interpreted by the two great Vedic Sages, Vasishtha and Viswamitra, who are very prominent figures in the story of the Rāmāyana. But, as far as we know, image worship in this period was not recognised in Aryan religious ritual. When, however, we come down to the development of the Mahāyāna sect of Buddhism, in the early centuries of the Christian era, we find image worship already recognised and schools of painting and sculpture established in the great Universities of Northern India in conjunction with the schools of philosophy and religious dogma. The Buddhist monks were often practising artists, as they are frequently in Tibet in the present day. There are many legends of how the Buddha himself appeared to reveal his likeness to them, or how a sculptor or painter was transported miraculously to the Tusita heavens to obtain a glimpse of the Blessed One. In Indian dramatic literature of a later date there are many allusions to the practice of painting by Kings, Princes, nobles, and ladies of the Court, showing that artistic culture was at least widely diffused among the highest ranks of society as it ever has been in Europe since the days of ancient Greece². It must be remembered that during the greater part of this period Buddhists and orthodox Hindus were, so to say, fellow-students engaged in friendly argument at the same University Debating Society. During this long period, extending from the 2nd to the 8th centuries A.D. were conceived and perfected not only the Buddhist divine ideal in art represented by such types as Figure 7 but also the orthodox Hindu conception of the divine revealed in the many-headed and many-armed figures of Māmallapuram, Elephanta and Ellora. It was the great creative period of Buddhist-Hindu culture, literary as well as artistic.

In the face of such indisputable facts it is an ignorant perversion of history to assert that Indian art by its very nature is relegated to fifth-rate talent and that it has always stood on a platform where Indian philosophy refused to meet it. Indian art is as much a child of Indian philosophy as are Indian literature, religion and the whole social organisation of Hinduism. One may reasonably suspect that those who fail to trace the correlation of them all misunderstand every form in which the Indian consciousness has striven to express itself.

There have been, however, some serious students of Indian art who, while they do not indulge in such fantastic assertions with regard to the intellectual and social status of Indian sculptors and painters, are yet unwilling to recognise any originality in it after the 2nd century B. C. or any greatness in its subsequent developments in sculpture. The leader of this school is no less an authority than James Fergusson, the illustrious historian of Indian architecture. He places the zenith of Indian plastic art at a period approximately synchronising with the sculptures of Amāravati, or between the second or third centuries A.D. Fergusson says of Indian sculpture that "it may fairly claim to rank in power of expression with medieval sculpture in Europe

¹ Indian Sculpture and Painting. pp. 160—161.



Fig. 2. VIIIth Century. The Trimûrti, Elephanta.
(By kind permission of M. Victor de Goloubeff.)

“and to tell its tale of rise and decay with equal distinctness: but it is also interesting
“as having that curious Indian peculiarity of being written in decay. The story that
“Cicognara tells us (of European medieval sculpture) is one of steady forward progress
“towards higher aims and better execution. The Indian story is that of backward
“decline from the sculptures of the Bharaut and Amâravati topes to the illustrations
“Coleman’s or Wilkins’ ‘Hindu Mythology’“. He traces the rise of it in the sculptures
of the rails at Bodh-Gaya and Bharaut which he says are thoroughly original and without
a trace of foreign influence. “For an honest purpose-like pre-Raphaelite kind of art
“there is nothing much better to be found elsewhere. The art (he continues) had
“begun to decline when the gateways of Sânci were executed somewhat later”.
This decline was temporarily arrested by the development of the school of Gandhâra
which by making Indian artists familiar with Greek models and art brought Indian
sculpture to its culminating point of development at Amâravati. After that date

Fergusson refuses to put any high value upon Indian sculpture. This view of the development of Indian art has been accepted without reserve by most European writers including Professor Grünwedel, Dr. Burgess and Sir George Birdwood. Until recently authoritative Anglo-Indian criticism of Indian art has nearly always been based on these conclusions. Mr. Vincent Smith in the latest edition of the official "Imperial Gazetteer of India" goes even further in depreciation of Indian art by stating that after the 3rd century A.D. there is little Indian sculpture that can be called art¹.

It is easy to understand how Fergusson, writing fifty years ago, was misled in his judgment of Indian sculpture. In his days practically all orthodox art teaching in Europe was based upon the classical models of the Renaissance and when he stated that Indian sculpture ranked with the medieval sculpture of Europe he was simply expressing the general opinion of the artistic achievements of what were then considered the dark ages of European culture. The comparison of Indian sculpture with the sculpture of medieval Europe was very just, for the ideals which inspired both were very similar. The mistake which Fergusson made was in his low estimate of the value of Gothic sculpture, and his assumption that the ideals of the Renaissance brought painting and sculpture into a higher plane of thought and towards more perfect technical achievement than any which European art had reached since the days of Pheidias and Apelles. The canons of Greek sculpture and painting as interpreted by the artists of his day represented a law of aesthetics as immutable as the laws of nature, and it could only be an indication of intellectual or spiritual degeneracy that Indian artists, having once drunk the waters of that Pierian spring, should ever return to indigenous sources of inspiration.

We have since adjusted our views of European art considerably. Archaeological and historical research have widened our aesthetic vision, given us a more just appreciation of the art of the middle ages, and revealed to us the grandeur of the long ages of Egyptian civilisation which preceded the development of the art of Hellas. The whole development of European civilisation is thus placed before our eyes in truer perspective. We can realise better what its history has to teach us and understand that art, like nature, has manifold aspects, each one reflecting light from different facets of the absolute Truth which lies beyond our knowledge. Without disparaging the importance of the Hellenic contribution to the sum of human knowledge we may safely affirm that there have been others not less important. Critics who would reduce the laws of art to a universal code limited by the experience of the great masters of Greece or of

¹ In his "History of Fine Art in India and Ceylon" published last year Mr. Vincent Smith hesitates to say that the Amarāvati sculptures are the best in Indian art. Yet he declares that they must have formed, when perfect, one of the most splendid exhibitions of artistic skill known in the history of the world. At the same time he expresses his conviction that the modifications of Gandharan models by Indian craftsmen were usually in the direction of degradation, and summarily dismisses the great sculptures of Elephanta in a short paragraph as not being of a very high class of art!



Fig. 3. VIIIth Century. Ravana under Kailâsa, from the Kailâsa temple, Ellora.

Italy, or of any others they may choose, are deliberately shutting out the light which comes from many different quarters.

A similar re-adjustment has now to be made in the European judgment of Indian culture. It is not merely that Fergusson made an error of a few centuries in Indian chronology. It is that, failing to grasp the whole significance and intention of Indian aesthetics, so far as painting and sculpture are concerned, he applied to them a thoroughly deceptive criterion and judged Indian artists from the half formed expression of a transitional epoch, instead of from the full realisation of their highest creative efforts.

Tracing Indian civilisation back to its primal source in ancient Aryan culture, we shall find that for a long period before the advent of Buddhism the arts were placed under exactly the same restrictions as those imposed by the Mosaic law and afterwards by the law of Islam. — "Thou shalt not make to thyself any graven image, or likeness of anything that is in heaven or earth. Thou shalt not bow down to them or worship them." Vedic philosophy made no compromise with art: the pure Aryan religion refused to accept finite forms as symbols of the Infinite. The Mahâbhârata, however, gives clear evidence that idolatry was practised by some of the Aryan tribes who had allied themselves with others of Kolarian or Dravidian descent. The Buddha did not acknowledge the authority of the Vedas, yet we can see in all early Buddhist movements the influence of the Aryan prejudice against idolatry in the complete exclusion of any representation of Buddha's personality as an object of worship. Even the Indian heroic ideal of a warrior with broad shoulders and narrow waist, "like a lion", which is so often described in the epics, does not appear prominently in Indian sculpture before the time of the Amarâvatî rails. It was not until the same ideal began to be used in a symbolical sense to represent spiritual rebirth — when the Buddha began to be worshipped as a divine being — that Indian art, freed from the restrictions which the Puritanism of early Aryan ritual had imposed upon it, began to pursue its higher aims under the inspiration of the philosophical schools.

Opinions may differ as to the success or failure of these efforts. Some, like Sir George Birdwood, may call the Indian sculptor's conception of the divine Buddha "a senseless similitude": others may declare it to be "one of the great artistic inspirations of the world".¹ Others, again, may argue that Indian artists, when they threw off the Graeco-Roman leading strings of the Kushan court and tried to mould the human form to idealistic conceptions, were sinning against fundamental laws of art: (if so, the Greeks were also frequent offenders!) But, at least, if we Europeans must always consider it our duty to sit in judgment upon Orientals and decide what is good for them or not, we should first find out what they were aiming at and base our

¹ Letter of protest in The Times, February 28, 1910, signed by thirteen leading artists and art-critics.



Fig. 4. VIIIth Century. Sculpture from Borobudur.



Fig. 5. VIIIth Century. A relief from Borobudur.

decision upon examples which in form and intention most perfectly express their ideals.

Now though there is much exquisite decorative detail at Amâravati, and though as regards mere executive still there is perhaps nothing in later Indian art that is better than the best which is found there, the Buddhist divine ideal was certainly not perfected in these sculptures. Moreover the whole scheme of design is petty in scale and proportion, and even compared with the gateways of Sânci, lacking in breadth and dignity. In intensity of imagination, nobility of scale and grandeur of execution there are scores of Indian monuments of a later date which belong to a much higher aesthetic plane than the Amâravati tope and rails.

The most perfect type of the Buddhist divine ideal, both in conception and in technique, is found in Indian sculptures which probably belong to about the eighth century A. D. Anuradhapura in Ceylon, and Borobudur in Java have given the finest examples at present known: The Saiva sculptures of Elephanta are masterpieces of the same school and of about the same period. The best paintings of Ajanta, which are probably somewhat earlier, give us the same type, beautiful in spiritual expression but not often equal to the best sculptures in robust drawing and fine proportion. On the whole, without disparaging the Ajanta paintings, one may say that as compared with Indian sculpture, they do not represent the high-water mark of Indian religious art — probably not even in painting, for a vast amount of Buddhist fresco paintings of the same and later periods must have perished from natural causes, or have been destroyed by the fanatical followers of other sects.

The wonderful Kailâsa, and a few other of the rock-hewn temples of Ellora, may justly be regarded as some of the greatest monuments of the schools of orthodox Brahmanism which exhibit infinitely higher qualities of design and plastic expression than the tope and rails of Amâravati. Though not less sumptuously rich in decorative treatment there is a splendidly imaginative play of light and shade and a just balance of different degrees of surface elaboration which are not to be found at Amâravati.

These temples are probably rather later than Elephanta, but come within the same century, or not far from it.

The eight century therefore saw the complete artistic realisation both of the Buddhist and of the orthodox Hindu ideals, to express which had been the aim of all Indian artists inspired by Aryan philosophy since the ancient Vedic prohibition of image worship had been relaxed.

About this epoch both the ideals of Indian art and the highest culture expressed in that art found their widest geographical expansion. Indian sculpture, both Buddhist and Brahmanical, was then at its best, not only in a great part of Northern India but in Ceylon and Java: Indian art had pushed its influence eastwards through China and Korea into Japan. A few centuries later the idealism of the East inspired the Gothic art of Europe.

There were of course, later developments both in the north of India and in the South. Among the finest achievements of Indian sculptures must be reckoned the South Indian bronzes now in the Madras and Colombo Museums and in

a few European collections. The date ascribed to some of them in the Colombo Museum, the tenth or eleventh century, may not be far wrong. A very fine example from the collection of Lord Amptill is given in Figure 6.

The beautiful sculptures of the Tanjore temple and other great monuments of the Chola dynasty in Southern Indian belong to the tenth and eleventh centuries: the splendid horses and elephants at Kanârak in Orissa are as late as the middle of the thirteenth. But leaving these and other exceptional local developments out of account I think that artists who can judge Indian art fairly from the Indian point of view would agree to place the zenith of Indian sculpture and painting at a period extending from the eight to the tenth centuries A.D.

This would agree with what we knew of the political history of India of that time. The barbaric Huns and tribes of Central Asia who had ravaged Northern India in the preceding centuries had been subdued, and the splendid development of Indian culture under the Gupta dynasty, interrupted by those wild marauders, began to blossom forth again. It was the period immediately preceding those fiery assaults of Islam which

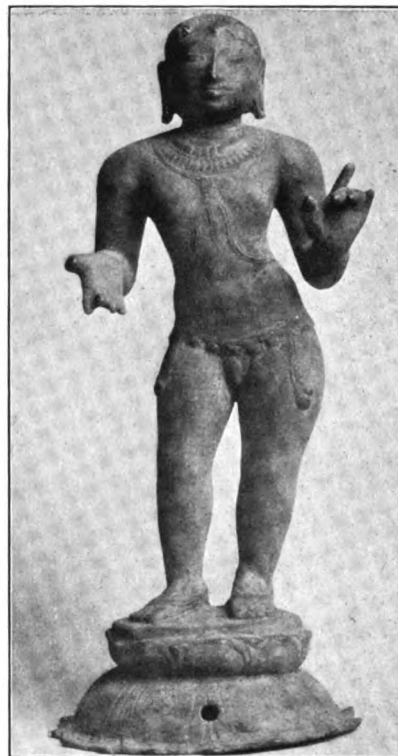


Fig. 6. Xth or XIth Century. South-Indian Bronze: a child preacher.

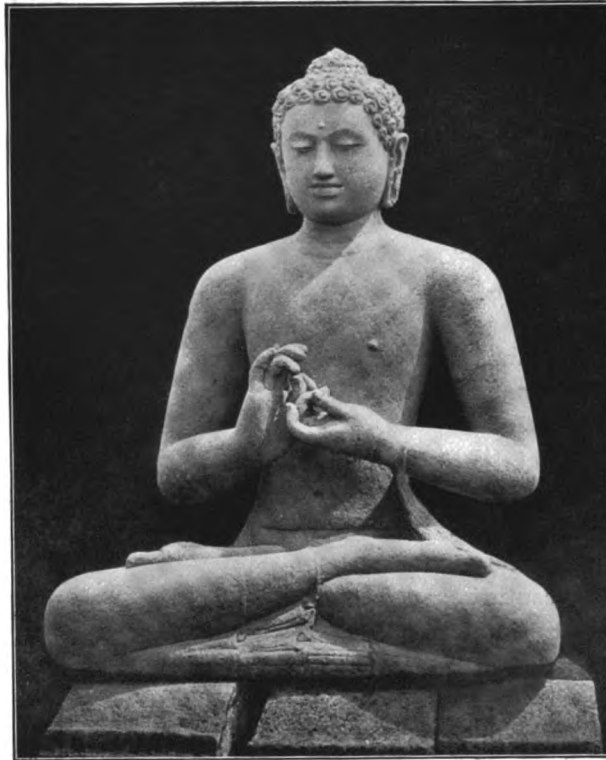


Fig. 7. VIIIth Century. A Dhyâni-Buddha from Borobudur.

eventually placed Hindustan under the rule of the Moguls. When these began there would naturally have been a considerable decline of artistic activity in the northern kingdoms affected by the struggles with the Muslim powers. Numbers of skilled craftsmen would be withdrawn from the building of temples and religious works into the service of the Hindu armies. Many others would seek employment in the Courts of the Southern and Eastern kingdoms which were remote from the seat of war. This would account for the great development of art in the kingdoms of Orissa and Southern India.

The effect of the Mogul conquest of Hindustan upon Indian art was two-fold. On the one hand, court influence, by reviving the ancient Vedic prohibition of the

ritualistic use of images even among Hindu religious teachers, brought about a rapid decline of sculpture as a fine art. So far as purely Hindu art is concerned, after the 12th century it began rapidly to lose its creative vitality and to degenerate into a stereotyped repetition of hierarchial prescriptions. But on the other hand, under Akbar's wise rule, when the Hindu temple builders were called in to collaborate with the architects of Persia and Western Asia, Indian architecture received a great impetus by the introduction of new structural ideas, and a wider range of activity was given to it in secular directions, for the highest creative genius of Indian builders had been almost exclusively employed in works of a religious character. The great Hindu Princes of Northern India now began to vie with their Mogul masters in the magnificence of their fortified palaces. Picture painting, also, which, since Buddhism had ceased to be the principal state religion, had been almost superseded by the sculptor's art, received much encouragement from the Mogul Court.

Though the Mogul period, in some respects, thus became as brilliant an epoch in Indian art as the Italian Renaissance was in Europe, we do not rightly appreciate

its significance by regarding Muhammadan architects and artists of the Mogul Court as the teachers of the Hindus, any more than we give the Renaissance its proper place in art history by treating medieval times in Europe as the dark ages. Medieval art in Europe accomplished its aims and realised its ideals as fully as the great masters of the Renaissance fulfilled theirs. Similarly Mogul art and architecture in India should be regarded as the corollary of Buddhist-Hindu art, not as a corrective or something altogether opposed to it. Or to put the case differently, it is a recognised scientific principle in the evolution of plant or animal life that when a certain stock has become degenerate through excessive cultivation in one direction, a perfectly new and vigorous stock possessing quite different characteristics may be created by crossing it with a wild or undeveloped stock of another family. The new stock will be better than the degenerate over cultivated stock, but it does not follow that it will be better than the latter was in its prime, though it will be different from it. The same principle applies equally to the evolution of human thought. When medieval art in Europe was over-ripe the ideas of the Renaissance came over it and renewed its vitality. When Graeco-Roman art was decadent an offshoot of it in Gandhâra was crossed with the fresh young stock of Indian art. From this intercourse sprang the idealistic art of India's middle ages, greater both in ideas and in achievement than Gandhâran art; not greater than Hellenic art, but different in its aims. Then again, when Buddhist-Hindu art had reached its zenith, Islam brought in new ideas and new standards of perfection which fructified in the Mogul art of the sixteenth and seventeenth centuries.

The decline of Mogul art came not from a natural process of decay, but from the bigotry of the iconoclast Aurangzib, and from the political and social disorder which attended the fall of the Mogul empire. Akbar made Hindus and Muhammadans friends and collaborators and produced a great Indian renaissance while he strengthened the foundations of his Empire. His grandson broke off this fruitful intellectual intimacy, and trying to propagate the dogmas of Islam by uprooting the ancient culture of Hinduism, brought disaster to his empire and ruin upon his dynasty.

In the present day when the pride of European achievements in scientific and mechanical invention is too apt to make us pursue a similar aggressive and destructive policy in relation to the art and science of the East, it is essential for progress towards a higher state of civilisation and culture, both in the East and in the West, to consider the scientific application of such lessons to the problems of Indian administration and to the study of Asiatic civilisation.

DIE CHINESISCHE MALEREI IM KUNDAIKWAN SAYÜCHŌKI. VON OTTO KÜMMEL.

I.

Das *Kundaikwan Sayüchōki* 君臺觀左右帳記 ist eine Sammlung von Notizen über chinesische Maler und ihre Werke. Außerdem enthält es Bemerkungen über die Aufstellung von Kunstwerken und über Teegerät. Nur der erste Teil ist im folgenden übersetzt worden.

Das Werkchen ist Familienarbeit und Familienbesitz der Nakao-Familie, im besonderen der beiden größten Künstler des Hauses, des *Nōami* und *Sōami*. Die Nachrichten über ihr Leben fließen, so dürftig sie sind, immer noch reichlicher als bei den meisten bedeutenden Malern dieser Zeit. *Shinnō* 眞能, gewöhnlich *Nōami* 能阿彌 genannt, *Gō Shunōsai* 春鷗齋 oder nur *Osai*, wird 1436 zum ersten Male urkundlich erwähnt, gehört aber schon damals der nächsten Umgebung des Shōgun (Yoshinori, reg. 1428—1441) an. Später erscheint er als Sachverständiger und Vertrauensmann in allen künstlerischen Angelegenheiten und als Bewahrer der fürstlichen Kunstschatze im nächsten Freundeskreise des *Yoshimasa* (geb. 1435, reg. 1443—1474, gest. 1490). 1484 wird er zum letzten Male erwähnt. Da sein Sohn *Geiami* 藝阿彌 nach anderen Nachrichten um 1431 geboren sein muß, sind die Lebensdaten des Meisters auf etwa 1410—1485 festgelegt. Als Maler soll *Nōami*, der auch als Dichter einen Namen hat, Schüler des *Shūbun* 周文 gewesen sein und alle Motive der japanischen Malerei in dieser Zeit der chinesischen Renaissance beherrscht haben. Aber schon *Kanō Einō* 永納 bemerkt in seinem 1693 erschienenen *Honchō Gwashi* 本朝畫史, daß *Nōami*'s Werke sehr selten geworden seien. Heute ist mir kein Bild bekannt, das ihm mit einiger Sicherheit zugeschrieben werden könnte. Seine Bilderbestimmungen genießen in Japan das höchste Vertrauen.

Über das Leben von *Geiamis* Sohn, *Nōamis* Enkel, *Shinsō* 眞相, der gewöhnlich *Sōami* 相阿彌 genannt wurde und die *Gō Shōsessai* 松雪齋 und *Kangaku* 鑿岳 führt, wissen wir nicht viel mehr. Er diente zunächst der mächtigen *Asakura-Familie* in Echizen, erscheint aber schon 1479, wo *Yoshimasa* in den neuen Palast am *Higashiyama* übersiedelt, unter den Hausgenossen des Fürsten, und wenige Jahre später im vollen Genusse der Vertrauensstellung seines Großvaters, die er auch unter *Yoshimasas* Nachfolgern, *Yoshihisa*, *Yoshitane* und *Yoshi-*

zumi, nicht verlor. Er muß, da er sich selbst einmal dieses Alter gibt, mindestens 67 Jahre alt geworden sein, und war nach dem Nachworte zu seiner Schrift *Okazariki* 御飢記 im Januar 1524 noch am Leben.

Als Künstler gehört dagegen Sōami, zugleich der erste der klassischen Chajin, Dichter und Gartenkünstler von Ruf, zu den greifbarsten und zu den großartigsten Persönlichkeiten der japanischen Kunst. Auch seinen Namen hat freilich ein Haufe mehr oder weniger geschickter Fälscher verdunkelt. Aber die Werke, die wir ihm mit völliger oder einiger Sicherheit zuschreiben können, seine Landschaften vor allem, wie die großartige Dekoration des Daisenin 大仙院 im Tempel Daitokuji 大徳寺 bei Kyōto (Tōyō Bijutsu Taikwan Bd. III) und die vielleicht noch köstlicheren kleinen Hakkei 八景 (Kokkwa 159) — heute nur noch 6 Bilder — in demselben Tempel, die Hakkei des Vic. Fukuoka, Kokkwa 85, und die — mir nur in Abbildung bekannten — beiden Landschaften des Grafen Abe (Sel. Rel. Bd. X), endlich die kleine Landschaft des Vic. Matsudaira Chikanobu 親信 (Kokkwa 135) stellen ihn in die allererste Reihe der japanischen Pinselmeister. Er ist vielleicht der größte Lyriker der Landschaft, den Japan gesehen, der stärkste Träger jener Überlieferung, die für uns von den großen Meistern der südlichen Sungdynastie, Mu-hsi (Nr. 18) und Yü-chien (Nr. 55) ausgeht.

Eine genaue Übersetzung des Titels „Kundaikwan Sayū Chōki“ ist unmöglich. Kundaikwan bedeutet „Palast des Herrn“, „Sayū“ links und rechts, „Chōki“ Notizen, der Sinn des Ganzen wäre also etwa „Notizen über den Kunstbesitz im Palaste“, der Ashikaga-Shōgun nämlich, besonders des Ashikaga Yoshimasa, des kunstfreundlichsten Fürsten dieses kunstfreundlichen Hauses. Die leidenschaftliche Kunstliebe dieser Herrscher ist ja bekannt: seit den Zeiten des Yoshimitsu (1358—1408) hat sie wahrhaft ungeheure Mengen chinesischer Kunstwerke ins Land gezogen. Die amtlichen Gesandtschaften, die in den chinesischen Chroniken als Tributbringer bezeichnet und deren zwischen 1401 und 1509 acht erwähnt werden, dienten ja in erster Linie der Erwerbung von Kunstwerken¹. Sie bestanden daher regelmäßig aus Priestern der Zensekte, der auch Yoshimasa, Nōami und Sōami nach dem Gebrauche ihrer Zeit als Laienbrüder angehörten, im 15. und 16. Jahrhundert den Hauptträgern der Kunstübung und Kunstkennerschaft. Aber auch viele andere Priester dieser Sekte unternahmen jahrelange Pilgerfahrten nach dem Festlande, und es war nicht nur Erbauung und Weisheit, sondern — in erster Linie fast — Gemälde und Töpfereien, was sie dort suchten und fanden. Endlich wußten auch die Kauffahrer sowohl, wie die gefürchteten Piraten der „Hachimanbune“,

¹ Dem Priester des Kenninji 建仁寺 in Kyōto *Shōkei* 清啓, der 1465 als Gesandter (Kentōshi 遣唐使) nach China ging, gibt Nōami als Anhalt bei seinen Käufen Bilder von Kunstwerken mit, wie sie Yoshimasa in China zu erwerben wünschte.

daß ihnen chinesische Kunstwerke von Rang am fürstlichen Hofe in Kyōto hohe Ehre und reichsten Gewinn verhießen. Die Sammlungen der Ashikaga, besonders die Schätze des Higashiyama-Palastes, sind daher der Grundstock des japanischen Besitzes an chinesischen Kunstwerken geworden, und „Higashiyama Gyomotsu“ 東山御物, d. h. Werke der fürstlichen Sammlung im Higashiyama-Palaste, genießen auch heute noch, wo sie über die Sammlungen der früheren Feudalfürsten, des neuen Adels und der emporstrebenden Kaufmannschaft verstreut sind, in Japan fast religiöse Verehrung, eine weit höhere, als die Arbeiten der großen japanischen Künstler dieser Zeit, mögen sie auch aus Yoshimasas Besitz stammen. Zu seiner Sammlung gehören sie darum für den Japaner nicht. Japanische Werke kaufte oder bestellte, chinesische der Yüan- und älterer Perioden sammelte der Fürst.

Das Kundaikwan Sayūchōki bildet zu diesen Sammlungen eine Art Kommentar für den Hausegebrauch. Es war nicht für den Druck bestimmt, sondern zirkulierte nur in wenigen handschriftlichen Exemplaren im Kreise des Ashikagahofes. Die Redaktion des Nōami ist nach dem vom 6. April 1476 datierten Nachwort an einen Ōuchi Sakyō Tayū, unzweifelhaft den 1495 verstorbenen Ōuchi Masahiro 政弘, gerichtet, mit der Bitte, diese flüchtigen Bemerkungen nicht weiter zu geben. Einen ähnlichen Vermerk enthält die vom 6. November 1511 datierte Fassung des Sōami. Wissenschaftlicher Ehrgeiz liegt also dem Werkchen sehr fern, und mit Bibliotheksweisheit ist es nicht belastet. Nōami hat die umfangreiche chinesische Literatur, die zu seiner Zeit existierte und die er natürlich kannte, überhaupt nicht zu Rate gezogen, sondern seine Bemerkungen aus dem Gedächtnisse niedergeschrieben, während Sōami gelegentlich das Zuē Hōkan 圖繪寶鑑 (T'u-hui Pao-chien) des Kabungen 夏文彥 (Hsia Wên-yen, vgl. Hirth S. 114) nachgeschlagen und dessen Angaben nicht selten wörtlich übernommen hat. Trotzdem ist gerade seine Fassung mit einer Reihe grober Fehler verziert, die ihm jeder sinologische ABC-Schütze nachrechnen kann.

1652.
 1652. 1652.
 1652. 1652.
 1652. 1652.

Als unmittelbarste Äußerung der Anschauungen der beiden großen Kenner ist das Büchlein trotzdem bald ein Vademekum für die japanischen Kunstfreunde und Chajin geworden, das in sehr verschiedenen Fassungen sich in den Händen aller Liebhaber befand und immer und immer wieder zitiert wurde. Zum Druck aber kam es sehr spät: erst 1782 veröffentlichte es der blinde Gelehrte Hanawa Hokiichi im 361. Bande seines riesigen Sammelwerkes Kunsho Ruijū nach einer Abschrift der Fassung des Nōami, und die Redaktion des Sōami wurde sogar erst 1882 vom kaiserlichen Museum in Tōkyō nach der Handschrift des Autors in genauer Holzschnittnachbildung publiziert. Beide Ausgaben hat Imaizumi mit sehr wertvollen Notizen in der Kokkwa H. 20 ff. wieder abgedruckt.

Beide Fassungen sind in dem japanisierten Chinesisch der Zeit geschrieben und

enthalten nichts als eine Liste chinesischer Maler mit ein paar kurzen und sehr trockenen Bemerkungen über ihr Leben und ihre Motive. Gegliedert ist ihre Masse nach gutem chinesischem Brauche (vgl. Hirth S. 106 f.) in die drei Klassen 上, 中, 下 (oben, Mitte, unten = I, II, III), in der Redaktion des Sōami gelegentlich noch mit feinerer Abstufung der Prädikate (上 上 上 = 1. a. 1, 上 上 = 1. a, 上 中 = 1. b usw.), und innerhalb der Klassen ohne gar zu strenge Ordnung nach Dynastien.

Das Werk ist also weder gelehrt noch geistreich. Seinen Wert gibt ihm die Persönlichkeit der Künstler, die hinter ihm stehen und von denen wenigstens einer auch für uns eine lebendige Künstlerpersönlichkeit ist. Wenn aber von Künstlern und ihren Werken die Rede ist, wie in diesem Falle, kommt es vielmehr darauf an, wer das Wort nimmt, als was gesagt wird. Man kann ein geistreicher, selbst ein genialer Mensch sein, sogar wertvolle Gedanken über Kunst haben, und doch über Künstler und ihr Werk nicht besser urteilen als der stumpfste Philister. Schiller hat in den Bau der Kunstwissenschaft einige seiner solidesten Quadern eingefügt und einen Meyer für einen Künstler gehalten, Goethe ist an dem bildnerisch Größten, das er sehen konnte, mit einem Lobe für das Wertlose vorübergegangen. Ein wahrer Künstler aber, wenn er von den Werken seiner Vorstellungswelt spricht, kann sehr trocken, sehr ungerecht, sogar dumm urteilen, aber niemals an dem Wesentlichen vorbeisehen. Ein kurzes Gut oder Schlecht aus solchem Munde fällt schwerer ins Gewicht, als ganze Bücher noch so geistreicher Literaten. „Ein einziges Wort eines kongenialen Geistes sagt mehr über das Wesen eines großen Künstlers als alle aktenmäßigen Darstellungen von Alltagsköpfen; gleichwie ein Blitz eine ganze weite Landschaft erhellt, welche hunderttausend Lampen nicht zu erleuchten vermögen“ (Große). Die zahlreichen Schriften chinesischer Autoren, in denen sich Nachrichten von chinesischen Malern und Urteile über ihre Schöpfungen finden sind aber zumeist das Werk gewissenhafter Buchgelehrter, zum Teil reine Abschreiber- und Scherenarbeit. Wenn sie über das rein Biographische hinausgehen, greifen sie daher meist zu dem bequemen Ausweg der Phrase¹. Die großen Künstler aber, die in China ja zum Teil ebenso gut zu schreiben wie zu malen verstanden, haben sich meist mehr über ihre Kunst im allgemeinen ausgesprochen, als über die Werke der Künstler.

Daß Nōamis und Sōamis Urteil, wie es im Kundaikwan Sayūchōki niedergelegt ist, auf persönlicher Anschauung beruht, unterliegt keinem Zweifel. Beide beschränken sich ja, wie schon der Titel andeutet, auf die Meister, die in der Higashiyama-Sammlung, ihrer eigensten Schöpfung, vertreten waren. Die paar Prae-T'ang-Meister in Sōamis Ausgabe — bei Nōami ist es nur einer —, die in der Higashiyama-

¹ Die von Giles übersetzten Stellen der chinesischen Kunstdliteratur sind z. B. zu neun Zehnteln nichts weiter als anschauungslose Phraseologie oder insipider Anekdotenkram.

Sammlung sicherlich nicht zu finden waren, sind wohl die einzigen Konzessionen an kunstgeschichtliche Vollständigkeit. Daß mancher in China hochberühmte Name fehlt, könnte man freilich aus dem Charakter des Werkes erklären, das ja gar nichts Abschließendes geben will, beweisend aber ist die Aufnahme vieler Künstler, die in China gänzlich unbekannt scheinen. Auch die Wertung der Maler bleibt offenbar völlig unabhängig von der rechtgläubigen chinesischen Kritik. Die den Chajin besonders sympathischen Meister der Tusche, wie Mu-hsi (Nr. 18), Ch'êng Yung (Nr. 16), Chang Yüeh-hu (Nr. 36) stehen mit an allererster Stelle, obwohl sie in China nach den literarischen Quellen eines sehr bescheidenen Rufes genießen oder gar ganz unbekannt sind. Daß Meister wie Han Kan (Nr. 87), Huang Ch'üan (Nr. 89), umgekehrt in die dritte Klasse verbannt sind, sieht allerdings einer zarten Andeutung ähnlich, daß es mit den ihnen zugemuteten Werken der Higashiyama-Sammlung nicht ganz geheuer sei.

Diese Beschränkung auf den zufälligen Besitz der Ashikagafürsten scheint freilich den Wert des Kundaikwan Sayüchöki nicht gerade zu erhöhen, so nützlich es sein mag zu erfahren, welche Meister der chinesischen Malerei die feinsinnigsten Kunstfreunde Japans in ihren Sammlungen vertreten glaubten und welchen Rang sie ihnen gaben. Aber dieser Besitz der Ashikagafürsten ist die einzige alte und vornehme Sammlung chinesischer Bilder, die mit einem wesentlichen Teile ihres Bestandes in unsere Zeit hereinragt und fast die ganze Zeit im vollen Licht der Geschichte¹ gestanden hat. Sie ist also der Ausgangspunkt und der Maßstab für unsere ganze Kenntnis der älteren chinesischen Malerei.

Gewisse europäische Bücherkonfektionäre haben allerdings diesen altjapanischen Sammlungen und Kennern jede Bedeutung abgesprochen, schon weil kritische Zweifel am leichtesten in den Geruch profunder Weisheit bringen, dann aber weil ein japanischer Künstler des 15. Jahrhunderts von der chinesischen Malerei des 13. Jahrhunderts natürlich viel weniger weiß und versteht als ein Berliner oder Leipziger des Jahres 1912. So schneidet man zwar das bißchen Kenntnis chinesischer Malerei, das man zu besitzen sich den Anschein gibt, aus den japanischen Publikationen chinesischer Gemälde zusammen, rümpft aber zugleich über diese eifrig ausgebeuteten Veröffentlichungen kritisch die Nase.

Vorläufig glaube ich doch, daß die ganz in der chinesischen Kunst aufgehenden Meister Nōami und Sōami, selbst Maler ersten Ranges, ein wenig mehr von chinesischer Malerei verstanden haben als irgendein europäischer Kunstschreiber des 20. Jahrhunderts, als selbst ein moderner chinesischer Bilderexperte. Daß sie Japaner waren, tut gar nichts zur Sache; denn das Japan des 15. Jahrhunderts ist künstlerisch die blühendste Provinz Chinas, und der größte chinesische Meister

¹ Ist es überflüssig zu bemerken, daß das Licht der Geschichte, das die Sammlungstempel auf chinesischen Bildern verbreiten, zum mindesten trügerisch ist?

dieser Zeit heißt Sesshū. Daß die Chinesen den Japanern den Abhub ihrer Ateliers oder gar ihrer Fälscherwerkstätten aufgehalst hätten, wie heute, wo sich aus den chinesischen Curio Shops eine wahre Schlammlawine von chinesischen Gemälden über uns herabstürzt, den Europäern, ist unter diesen Umständen ein absurder Gedanke. Wir wenigstens können es ihnen nicht nachweisen, und es ist anmaßliche Überhebung, wenn wir es versuchen wollten. Die einfachste Überlegung lehrt, daß die großen japanischen Künstler durch Anlage und Bildung befähigt sein mußten, Qualitätsfeinheiten zu erkennen, die uns ewig dunkel bleiben werden. Mit den chinesischen Büchern stimmt allerdings ihr Urteil sehr häufig nicht überein, aber selbst eine bescheidene Intelligenz wird kaum geneigt sein, daraus auf ihr Urteil ungünstige Schlüsse zu ziehen. Die chinesische Bücherweisheit war ihnen jedenfalls mindestens ebenso gut bekannt wie uns, und auch unter modernen europäischen Kunstkennern sollen gelegentlich Meinungsverschiedenheiten vorkommen.

Ich hege freilich nicht den mindesten Zweifel, daß sich in chinesischem Besitze auch heute noch chinesische Kunstschatze finden, die in Japan nicht entfernt ihresgleichen haben, obwohl gerade ein Sinologe (Hirth S. 82) — übrigens unbegründete — Hoffnungen auf Entdeckungen chinesischer Meisterbilder in japanischen Sammlungen setzt. Aber von diesen Schätzen wissen wir vorläufig so gut wie nichts. Was bisher an chinesischen Malereien aus China unmittelbar nach Europa gelangt ist, steht jedenfalls fast durchweg tief unter dem besseren Teile — und das ist ein sehr großer Teil — der chinesischen Bilder in japanischen Sammlungen. Auch die Veröffentlichungen von Gemälden aus chinesischem Besitze in chinesischen Kunstzeitschriften und in der japanischen Zeitschrift Kokkwa machen neben ihnen eine sehr schlechte Figur. Am Ende sind es vielleicht doch die Japaner, die den chinesischen Kunstbesitz¹ mit größerer Ehrfurcht behütet haben, als die Chinesen selbst. Ein Blick auf die Verpackung von Bildern und Töpfereien, auf die Montierung der Gemälde in beiden Ländern genügt, uns nachdenklich zu stimmen.

Der folgenden Übersetzung ist der Text der Redaktion Sōamis (A) zugrunde gelegt, Zusätze und Berichtigungen aus der Fassung des Nōami aber mit dem Vermerke B. hinzugefügt worden. Die Übersetzung ist möglichst wörtlich, klingt daher nicht selten sonderbar, und macht keinen Versuch, die Nüchternheit des Originals zu verdecken. Soweit brauchbare Biographien der Künstler vorlagen, habe ich auf diese verwiesen², sonst kurze biographische Bemerkungen hinzugefügt. Auf Abbildungen habe ich nur hingewiesen, wenn sie Bilder der Higashiyama Sammlung oder sonst äußerlich gut verbürgte Werke darstellen; die neueren chinesischen

¹ Einer gewissen Art wenigstens. Von chinesischen Steinskulpturen, manchen keramischen Gattungen usw. wissen und haben die Japaner nicht mehr als wir.

² Giles = G., an introd. to the hist. of Chin. pict. art, Leiden 1905, Hirth = H., some Chinese painters of the present dynasty, Leiden 1905, Thieme = Thieme, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler VI, Leipzig 1912, Biogr. dict. = Giles, a chinese biogr. dict., London und Shanghai 1898.

Publikationen, die anscheinend sehr Minderwertiges minderwertig wiedergeben, daher nicht erwähnt. Zusätze zum Texte des Kundaikwan Sayüchōki sind in eckige Klammern gesetzt, die durchgehende Numerierung von mir hinzugefügt worden.

Es ist wohl überflüssig zu bemerken, daß chinesische und japanische Namen chinesisch nicht selten, japanisch sehr häufig verschieden transskribiert werden können, auch wenn an einem Transskriptionssystem festgehalten wird. Das wissen alle, die sich mit ostasiatischer Kunstgeschichte etwas beschäftigt haben. Völlige Unwissenheit mag allerdings den Unterschied wirklich nicht begreifen, ob man z. B. japanische Nengō aus guten Gründen in einer unüblichen, aber vollkommen „richtigen“ Form transskribiert — Daikwa anstatt Taikwa, Daiei anstatt Taiyei usw. — oder ob man die Namen der berühmtesten chinesischen Maler in vollkommen unmöglichen Formen abschreibt.

Klasse I (上).

GO (WU) [222—277].

1. I. — Sōfutsukō 曹弗興 (*Ts'ao Fu-hsing*). Aus Gokō (Wu-hsing) [Prov. Chehkiang]. Buddhistische Gestalten. Meister in Drachen.

Giles 14 f., Hirth 1. Auch 不興 *Pu-hsing* (*Fukō*) geschrieben. 興 bei Hirth ist ein Druckfehler.

SHIN (CHIN) [265—420].

2. I. — Kogaishi 顧愷之 (*Ku K'ai-chih*), Azana (Tzū) *Chōkō* 長康 (*Ch'ang-k'ang*). Aus Mushaku (Wu-hsi) in Shinryō (Chinling) [Prov. Kiangsu]. Gleich ausgezeichnet durch seine Farbengebung wie durch seine Pinselführung.

Fehlt in B. Giles 17 ff., Hirth 3, Chavannes, T'oung Pao 1904, 325 ff., Binyon, Burlington Magazine Januar 1904. Daß die bekannte Rolle des British Museum ein Original des Meisters sein könne, glaubt heute wohl niemand mehr. Eine japanische Kopie aber, wie Hirth annimmt, ist sie sicherlich nicht.

CHIN (CH'ËN) [557—589].

3. I. — Koyaō 顧野王 (*Ku Yeh-wang*), Azana *Kifu* 希馮 (*Hsi-fêng*). Aus Go (Wu) [Prov. Kiangsu]. Pflanzen und Insekten.

Fehlt in B. Hirth 11. Giles, biogr. dict. Nr. 1002.

TŌ (T'ANG) [618—907].

4. I. — Godōgen 吳道玄 (*Wu Tao-hsüan*), Azana *Dōshi* 道子 (*Tao-tzū*). Aus Yōteki (Yang-ti) [Prov. Honan]. Kwannon (Kuan-yin), [B.] in Farben.

Giles 42, Hirth 27, S. 135, Chavannes, T'oung Pao V, 310 ff. Die Abbildung Nr. 20 bei Hirth ist ein schönes Beispiel für die Macht des gedruckten Wortes.

Mit weit besserem Rechte als das — übrigens sehr schöne — Sungbild des „Hassō Nehan“ 八相涅槃 im Manjuji 萬壽寺, einem Nebentempel des Tōfukuji 東福寺 in Kyōto, hätte irgendein anderer der zahllosen „Godōshi“ und der noch zahlreicheren Nehan in den japanischen Tempeln als Wu Tao-tzu abgebildet werden können. Nachdem aber Anderson (Pictorial arts of Japan) einmal den miserablen modernen japanischen Kupferstich als Nachbildung eines Werkes des Meisters gebracht hat, wird er wohl noch so oft wiederkehren wie Chidher. Jedenfalls gibt es viele Nirwana-Darstellungen in Japan, die dem verlorenen Original weit näher stehen, z. B. das Nehan im Nanzenji 南禪寺 (Kyōto), ganz abgesehen von den Bildern, die in den — von Hirth wie Giles ignorierten — japanischen Veröffentlichungen abgebildet sind. Selbst das arg zugerichtete Nirwana des British Museum ist noch ein ferner Abglanz von Wu's Meisterwerk. Die beste Vorstellung von der Art des großen Künstlers gibt aber neben der oft auf Stein gravierten Kuan-yin (vgl. La peinture chinoise au Musée Guimet 55, eine gute gemalte Kopie im Tempel Tenryūji 天龍寺 bei Kyōto) das gewaltige Triptychon der Shakya-Trinität im Tōfukuji (Tōyō Bijutsu Tai-kwan VIII und Selected Relics of Japanese art I).

Hirth S. 27 benutzt das Nehan des Manjuji u. a. auch zu einer Demonstration der berühmten „Mängel“ der chinesischen Perspektive. Er wendet sich allerdings selbst gegen die übliche Phrase, daß die Chinesen gar nichts von Perspektive wüßten, erkennt vielmehr einige kindliche Versuche der chinesischen Maler an, sich der europäischen Vollkommenheit zu nähern, und erhofft noch Größeres von der Erziehung durch — die Photographie. Es ist wirklich Zeit, einmal auszusprechen, daß die Landschaften der Sungperiode gegenüber der gleichzeitigen europäischen Malerei, mit der sie doch schließlich nur verglichen werden dürfen, unzweifelhaft Meisterwerke der wissenschaftlichen Perspektive, daß sie aber auch heute noch schlechtweg die Meisterwerke der künstlerischen Perspektive sind. Nur wir haben von ihnen zu lernen.

5. I. a. — Ōi 王維 (*Wang Wei*), Azana 摩詰 (*Mo-chieh*). Anfang Kaigen (K'ai-yüan) [713—741]. Figuren, Landschaften, [B.] in Farben.

Giles 50, Biogr. dict. Nr. 2241, Hirth 28.

SŌ (SUNG) 960—1127.

6. I. a. 1. — Kisō 徽宗 (*Hui Tsung*). Landschaften, Figuren, Vögel und Blumen, Fische, Insekten, [B.] in Farben. Genannt *Senwaden* 宣和殿 (*Hsüan-ho-tien*).

Giles 119 (惠宗 scheint Druckfehler), Biogr. dict. Nr. 145. Hsüan-ho-tien ist der Name des Palastes des Kaisers, vgl. Kokkwa H. 25. Die Taube ebenda, jetzt in der Sammlung des Marquis Inouye, und die drei, ursprünglich vier, Land-

schaften im Konchiin 金地院 in Kyōto und im Kuonji 久遠寺 in Kai (Tōyō Bijutsu Taikwan VIII.) stammen aus Yoshimasas Sammlung. Die Landschaft in Kuonji wird dem Hu Chih-fu (s. Nr. 39) zugeschrieben, ist aber anscheinend von derselben Hand wie die Bilder des Konchiin, die von jeher als Werke des Hui Tsung gelten und den Stempel Tenzan 天山 des Yoshimitsu tragen. Ein sog. Hui Tsung peint. chin. au Musée Guimet pl. 1.

7. I. a. 1. — Rikōrin 李公麟 (*Li Kung-lin*), Azana Hakuji 伯時 (*Poshih*), Gō (Hao) Ryūmin Koji 龍眠居士 (*Lung-mien Chū-shih*). Aus Jojō (Shu-chêng) [Prov. Anhui]. Ausgezeichnet in Pferden. Buddhistische Gestalten, Rakan, Landschaften, Figuren, [B.] in Farben und Tusche.

Giles 108, Chavannes, T'oung Pao V, 490. Vgl. ferner, ebenda 1907, 235 und „La légende de Koei Tseu Mou Chen“ Paris 1904, Beschreibungen von typischen „Li Lung-mien“ des chinesischen Kunsthandels.

8. I. — Risei 李成 (*Li Ch'êng*), Azana Kanki 咸熙 (*Hsien-hsi*). Landschaften und [B.] Figuren in Tusche.

Giles 84, Hirth 45.

9. I. — Kwakki 郭熙 (*Kuo Hsi*). Aus On (Wên) in Kayō (Ho-yang) [Prov. Honan]. Malte gut Landschaften und winterliche Wälder, [B.] in Tusche.

Giles 101. Kokkwa H. 250.

10. I. a. — Joki 徐熙 (*Hsü Hsi*). Aus Kinryō (Chin-ling) [Prov. Kiangsu]. Malte Blumen, Bäume, Vögel, Fische, Zikaden, Gemüse, Früchte, [B.] in Farben.

Giles 75, Hirth 41. Der Meister wird meist der Zeit der 5 Dynastien (907—960) zugerechnet. Die beiden Lotusbilder im Chionin 知恩院, Kyōto, Tōyō Bijutsu Taikwan VIII, tragen den Stempel 毘陵徐氏. Vgl. die Geschichte des Reiherbildes aus der Yoshimasa-Sammlung Kōkoruisan I, Nr. 8, 10, 11.

11. I. a. — Chōshō 趙昌 (*Chao Ch'ang*), Azana Shōshi 昌之 (*Ch'ang-chih*). Aus Kōkan (Kuang-han) [Prov. Ssüch'uan]. Malte gut Blumen, Früchte, abgebrochene Zweige, Pflanzen, Insekten, [B.] in Farben.

Giles 97, Thieme 369. Der Jasminzweig der Sammlung Akaboshi, Tōkyō, Tōyō Bijutsu Taikwan VIII., und eine Taube, Samml. Graf Tokugawa Satomichi, stammen aus der Higashiyama-Sammlung, wahrscheinlich auch das Bambusbild des Marquis Inouye, Kokkwa H. 243.

12. I. a. — Igenkitsu 易元吉 (*I Yüan-chi*), [Azana] Keishi 慶之 (*Ch'ing-chih*). Aus Chōsha (Ch'ang-sha) [Prov. Hunan]. Blumen und Vögel, Wasser und Bergvögel, freut sich am meisten an Affen. [Nach B.] in Farben.

Giles 98.

13. I. — Chōreijō 趙令穰 (*Chao Ling-jiang*), Azana Tainen 大年 (*Tai-nien*). Hervorragender Meister der Farbe. Landschaften in Regen und Schnee, Ufer mit Wasservögeln. [Nach B. auch] Figuren, Blumen und Vögel.

Giles 113, Thieme 370.

14. I. — Seisōdō 成宗道 (*Ch'êng Tsung-tao*). Aus Chōan (Ch'ang-an). [Prov. Shensi]. Vortrefflich Figuren, [B.] in Farben.

Giles 114, Thieme 458.

15. I. — Chōshikyō 張思恭 (*Chang Ssü-kung*). Figuren, buddhistische Gestalten, Mida [Amida] in Farben.

Sonst unbekannt. Thieme 363.

SÜDLICHE SŌ (NAN-SUNG) [1127—1278].

16. I. — Chinyō 陳容 (*Ch'ên Yung*), Azana Kōsho 公儲 (*Kung-ch'u*), nimmt als Gō Shō 所翁 (*So-wêng*) an. Aus Fukutō (Fu-t'ang) [Prov. Fuhkien]. Malt gut Drachen, Kiefern, Bambus, Raben, [nach B. auch] Figuren.

Thieme 454. Die beiden Drachenbilder der Sammlung des Grafen Sakai, Tōyō Bijutsu Taikwan IX, stammen aus der Higashiyama-Sammlung.

17. I. a. — Mujun Oshō 無準和尚 (*Wu-chun Ho-shang*). Bilderaufschriften, Falken, taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, [B.] in Tusche.

Priester der Dhyana- (Shan-, Zen-)Sekte, Familienname *Yung* 雍 (Yō), eigentlicher Name *Shih-fan* 師範 (*Shihan*), stammt aus Tzū-t'ung (Shitō) Prov. Ssüch'uan. Er erhält 1194 die Priesterweihe und wird Priester des Tempels Ching-shan-szū 徑山寺 (*Kyōzanji*). Der Kaiser Li Tsung (Risō, 1225—1264) hält ihn in hohen Ehren, schenkt ihm eine Kachāya (Kesa) aus Goldbrokat, verleiht ihm den Ehrennamen *Fo-chien Shan-shih* 佛鑒禪師 (*Bukkan Zenji*) und läßt ihm einen Tempel in der Nähe des Ching-shan-szū bauen. Gestorben 29. 4. 1249.

Das Triptychon Kokkwa 243, heute in der Sammlung des Marquis Tokugawa, Nagoya, stammt aus der Higashiyama-Sammlung.

18. I. a. — Hōjō 法常 (*Fa-ch'ang*), Gō Mokkei 牧溪 (*Mu-hsi*), Schüler des Mujun [Nr. 17]. Drachen, Tiger, Affen, Sperlinge, Wildgänse im Schilf, Bäume und Felsen, Figuren, Blumen und Früchte, abgebrochene Zweige.

Giles 130. Der eine Tiger des Daitokuji (s. u.) ist 1269 datiert. Das Kwanonbild desselben Tempels trägt die Bezeichnung 蜀僧法常製, d. h. „der Priester Fa-ch'ang aus Shu (Shoku = Ssüch'uan) fecit.“

Aus der Higashiyama-Sammlung stammt das Triptychon des Daitokuji bei Kyōto — Kwanon, Affe und Kranich —, der Rakan (Lohan) des Barons Iwa-

saki, der Star des Grafen Matsudaira — diese abg. Tōyō Bijutsu Taikwan IX —, die 8 Ansichten von Hsiao-Hsiang, ein Makimono, dessen Teile heute über verschiedene Sammlungen verstreut sind, abg. ebenda, Selected relics of Japanese art V und Bijutsu Shūyei IX, der Drache des Vic. Akimoto, Kokkwa 209, und der Eisvogel der Samml. Kawasaki, Kōbe.

In Japan genießt der Meister die größte Schätzung, mit Recht, wie seine Werke lehren. Die Mißachtung der chinesischen Kritiker beweist nichts gegen Mu-hsi, alles gegen seine Kritiker. Die „kritische Betrachtung“ der Werke des Meisters in Münsterbergs sog. chinesischer Kunstgeschichte hat ihre Verdienste als humoristische Lektüre.

19. I. a. — Jakufun 若芬 (*Jê-fên*), Azana *Chūseki* 仲石 (*Chung-shih*), auch *Gyokkan* 玉澗 (*Yü-chien*), [nach B. auch] *Fuyōhōshū* 芙蓉峰主 (*Fu-jung-fêng-chu*) genannt. Landschaften, Gipfel des Unzan (Yün-shan) am Seiko (Hsi-hu) [dem „westlichen See“], Wildgänse.

Familienname *Ts'ao* 曹 (*Sō*), aus Wu (Mu), Prov. Chehkiang, Prior des Tempels der Dhyana-Sekte Shang-chu-szū 上竺寺 (*Jōjikuji*), Dichter. Berühmt sind auch seine Bambusbilder.

20. I. a. — [Ritō 李唐 (*Li T'ang*)], Azana *Kiko* 晞古 (*Hsi-ku*). Aus Sanjō (San-ch'êng) in Kayō (Ho-yang) [Prov. Honan]. [Nach B.] Schüler des Baën [s. Nr. 176]. Malt gut Landschaften, Figuren, am geschicktesten Rinder, [B.] in Tusche.

Giles 123.

21. I. — Bakōken 馬公顯 (*Ma Kung-hsien*). Gut in Blumen, Vögeln, Figuren, Landschaften, [B.] in Farben.

Sohn des *Ma Hsing-tsu* 馬興祖 (*Bakōso*), Mitglied der kaiserlichen Akademie und Inhaber des goldenen Gürtels. Mitte des 12. Jahrhunderts. Die Predigt des Yao-shan 藥山 (*Yakusan*) vor Li Ao 李翱 (*Rikō*) im Tempel Nanzenji, Kyōto, trägt seine Bezeichnung (abg. Tōyō Bijutsu Taikwan VIII.).

22. I. a. — Riteki 李迪 (*Li Ti*). Aus Kayō (Ho-yang), [Prov. Yünnan]. Geschickter Maler von Blumen und Vögeln, Bambus, Felsen, Landschaften, [nach B. auch] Rindern. [B.] in Farben. Seine kleinen Landschaften sind weniger gut.

Giles 123. Die beiden kleinen Bilder heimkehrender Jäger in der Sammlung Masuda, Tōyō Bijutsu Taikwan VIII, sind nach guter Tradition Geschenke des Ashikaga Yoshihisa an einen Gotō 後藤, wohl den berühmten Yūjō 友乘 (1440—1512), stammen also wahrscheinlich aus der Higashiyama-Sammlung. Die beiden Fuyō-Bilder (*Hibiscus mutabilis*) der Sammlung Fukuoka ebenda sind 1137 datiert.

23. I. a. — Kakei 夏珪 (*Hsia Kuei*), Azana *Ugyoku* 禹玉 (Yü-yü). Aus Sentō (Ch'ien-t'ang) [Prov. Chehkiang]. Landschaften, Figuren, [B.] in Tusche und Farben.

Giles 125, Chavannes, T'oung Pao X, 527. Die Reihher der Sammlung Kuroda, Tōyō Bijutsu Taikwan VIII, stammen aus der Higashiyama-Sammlung, wahrscheinlich auch die kleine Landschaft mit Staffage der Sammlung des Marquis Inouye Kokkwa 247.

24. I. — Mōeki 毛益 (*Mao I*), Azana [nach B.] Kiko 晞古 (*Hsi-ku*). Blumen, Vögel, Tiere, [B.] in Farben.

Das in B. gegebene Tzū findet sich sonst nirgends. Wahrscheinlich eine Verwechslung mit Li T'ang (Nr. 20).

Sohn des *Mao Sung* 毛松 (*Mōshō*), aus P'ei (Hai), nach anderen aus K'un-shan (Konzan), Prov. Kiangsu, um 1170 Mitglied der Akademie.

25. I. — Ōki 王輝 (*Wang Hui*). Aus Sentō. Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, Landschaften, [B.] Blumen und Vögel. [B.] in Farben. [B.] Schüler des Baën (Nr. 176).

Unter den beiden Kaisern Li Tsung (1225—1264) und Tu Tsung (1265—1274) Mitglied der Akademie. Er soll auch mit der linken Hand gemalt haben und nannte sich daher *Tso-shou Wang* 左手王 (Sashūō), „Linkshänder Wang“. Zwei gute Landschaften mit seiner Bezeichnung in der Sammlung Takata Shinzō, Tōkyō (Tōyō Bijutsu Taikwan IX.).

26. I. — Rōkwan 樓觀 (*Lou-kuan*). Aus Sentō. Landschaften, Figuren, Blumen und Vögel, [B.] in Farben. [B.] Schüler des Baën [Nr. 176].

Nach anderen in der Art des Hsia Kuei (Nr. 23). Um 1270 Mitglied der Akademie.

27. I. a. — Barin 馬麟 (*Ma Lin*). Sohn [B. Schüler] des Baën [Nr. 176]. Figuren, Landschaften, Blumen und Vögel, [B.] Dämonen.

Sohn des Ma Yüan, Mitglied der Akademie. Ma Yüan soll nicht selten in maiorem gloriam seines Sohnes seine eigenen Werke mit der Bezeichnung des Ma Lin versehen haben. Ein soî-disant Ma Lin peint. chin. au Musée Guimet pl. 1.

28. I. — Hananjin 范安仁 (*Fan An-jên*). Aus Sentō. Guter Maler von Fischen, [B.] und Insekten.

Um 1255 Mitglied der Akademie. Vulgo *Fan Lai-tzū* 范癩子 (*Han-raishi*) genannt.

29. I. — Chinseiei 陳世英 (*Ch'ên Shih-ying*). Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, [B.] Affen. [B.] Tusche.

Sonst unbekannt.

GENDYNASTIE (YÜAN) [1260—1368].

30. I. — Sensen 錢選 (*Ch'ien Hsüan*), Azana *Shunkyo* 舜舉 (*Shün-chü*), *Gō Gyokutan* 玉潭 (*Yü-t'an*). Aus Kōsen (Cha-ch'uan) [Prov. Chehkiang]. Gut in Figuren, Landschaften, Blumen und Vögeln, Vögeln und Tieren.

B. hat irrtümlich 王澤 für 玉潭. Giles 138. Thieme 491.

31. [I.] — Ganki 顏輝 (*Yen Hui*), Azana *Shūgetsu* 秋月 (*Ch'iu-yüeh*). Aus Kōko (Chiang-ku) [Prov. Chehkiang]. Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, Landschaften, [B.] Dämonen, Affen, Blumen und Vögel. Leichte und starke Farben, Tusche.

Giles 141. Die chinesischen Kunsthistoriker „dismiss him almost in a line“.

Die beiden grandiosen Sennin des Chionji 知恩寺 bei Kyōto (Tōyō Bijutsu Taikwan IX.) beweisen aber, daß sie ihm damit nur ebensoviel Ehre antun, wie ihre europäischen Kollegen einige Jahrhunderte lang dem Mathias Grünewald.

32. I. b. — Sonkuntaku 孫君澤 (*Sun Chün-tsê*). Aus Kō (Hang) [Prov. Chehkiang]. Guter Landschafts- und Figurenmaler. [B.] Architekturen. [B.] Schüler des Baën [Nr. 176] und Kakei [Nr. 23].

33. I. b. — Ryūyō 劉耀 (*Liu Yao*), Azana *Yōkei* 耀鄉 (*Yao-hsiang*). Figuren, Landschaften. [B.] Blumen und Vögel, Dämonen, Farben und Tusche, Schüler des Baën [Nr. 176] und Kakei [Nr. 23].

34. I. — Seimo 盛懋 (*Ch'êng-mou*), Azana *Zushō* 子昭 (*Tzū-chao*). Gut in Landschaften, Figuren, Blumen und Vögeln, [B.] Weiden. [B.] in Farben.

Sohn des *Ch'êng Hung* 盛洪 (*Seikō*). Aus Lin-an (Rinan), Prov. Chehkiang. Schließt sich anfangs an *Ch'ên Chung-mei* 陳仲美 (*Chinchūbi*), auch *Ch'ên Lin* 陳琳 (*Chinrin*) genannt, einen etwas älteren Yüanmeister, an.

35. I. a. — Shimin Gessan 子明月山 (*Tzū-ming Yüeh-shan*). Figuren, Landschaften, Blumen und Vögel, Pferde, Blumen, [B.] in Tusche.

Eigentlicher Name *Jên Jên-fa* 任仁發 (*Jinjinhatsu*). Tzū-ming ist Tzū, Yüeh-shan Hao. Aus Sung-chiang (Shōkō), Prov. Kiangsu. Vor allem berühmt als Pferdemaier. Der Higashiyama-Sammlung entstammt das Gemälde der Sammlung Toda, Ōsaka, Reisähren, abgebildet Daishikwai Tenkwan Zuroku, Tōkyō 1911. Das winzige Bild ist 1910 auf einer Versteigerung in Kyōto für etwa 65 000 M. verkauft worden.

36. I. — Chōgekko 張月湖 (壺) (*Chang Yüeh-hu*). Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, [B.] Kwannon, in Tusche und Farben.

Nach B. Sung. Sonst unbekannt. Thieme 363.

37. I. — Seikin Koji 西金居士 (*Hsi-chin Chü-shih*). Rakan (Lohan), [B.] Daruma, in Farben.

Nach B. Sung. Sonst unbekannt.

38. I. b. — Jinkōmin 任康民 (*Jên K'ang-min*). Landschaften, Figuren, [B.] in Farben.

Nach B. Ende Sung. Sonst unbekannt.

39. I. b. — Kochokufu 胡直夫 (*Hu Chih-fu*). Landschaften, Figuren, [B.] Rinder, Tusche.

Nach B. Sung. Sonst unbekannt. Vgl. Nr. 6.

40. I. b. — Chōhōjo 張芳汝 (*Chang Fang-ju*). Landschaften, Figuren, Rinder, [B.] Tusche.

Sonst unbekannt. Thieme 361 (für Chōhōsho ist Chōhōjo zu lesen). Die kleine Landschaft der Sammlung Uëno, Ōsaka, Kokkwa 246, stammt wahrscheinlich aus der Higashiyama-Sammlung.

41. I. b. — Ōrihon 王季本 (*Wang Li-pên*). Figuren, Blumen und Vögel, [B.] Tiere, Tusche.

Sonst unbekannt.

42. I. b. — Mommukwan 門無關 (*Mên Wu-kuan*). Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, [B.] Rakan, Hotei (Pu-tai), Daruma, Tusche, Farben.

Nach B. Sung. Sonst unbekannt. Er soll Schüler des Wu-chun (Nr. 17) sein.

43. I. b. — Kazan Chōnen 柯山超然 (*K'ê-shan Ch'ao-jan*). Landschaften, Figuren, Bambus, [B.] in Tusche.

Sonst unbekannt. In der Zeit der südlichen Sung gibt es einen Priester und Landschaftler Chao-jan, der dem Kuo Hsi (Nr. 9) ähnlich und ebenbürtig sein soll.

44. I. b. — Mintekki 明哲暉 (*Ming Chê-hui*), [genannt] Tekkyō 鐵鏡 (*T'ieh-ching*). Figuren, Früchte, [B.] Rakan, Pflanzen, Blumen in Tusche.

Nach B. Anfang Ming. Sonst unbekannt.

Schluß folgt.

THE WANG CH'UAN T'U, A LANDSCAPE OF WANG WEI. BY BERTHOLD LAUFER.

It was no lesser genius than Alexander v. Humboldt who, in his memorable work "Kosmos," for the first time called attention to the highly developed nature sense of the Chinese. The fact that his observations were limited to the Emperor K'ien-lung's poem on his residence Mukden and to a poem of Se-ma Kuang bespeaks much insight on the part of the great naturalist whose remarks are apt to hit some of the salient characteristics of Chinese landscape painting. Referring to K'ien-lung's eulogy in Amiot's translation, HUMBOLDT¹ says: "Hier spricht sich die innigste Liebe zu einer freien, durch die Kunst nur sehr teilweise verschönerten Natur aus. Der poetische Herrscher weiß in gestaltender Anschaulichkeit zu verschmelzen die heiteren Bilder von der üppigen Frische der Wiesen, von waldbekränzten Hügeln und friedlichen Menschenwohnungen mit dem ernststen Bilde der Grabstätte seiner Ahnherrn. Die Opfer, welche er diesen bringt, nach den von Confucius vorgeschriebenen Riten, die fromme Erinnerung an die hingeschiedenen Monarchen und Krieger sind der eigentliche Zweck dieser merkwürdigen Dichtung. Eine lange Aufzählung der wildwachsenden Pflanzen, wie der Tiere, welche die Gegend beleben, ist, wie alles Didaktische, ermüdend; aber das Verweben des sinnlichen Eindrucks von der Landschaft, die gleichsam nur als Hintergrund des Gemäldes dient, mit erhabenen Objekten der Ideenwelt, mit der Erfüllung religiöser Pflichten, mit Erwähnung großer geschichtlicher Ereignisse gibt der ganzen Komposition einen eigentümlichen Charakter. Die bei dem chinesischen Volke so tief eingewurzelte Heiligung der Berge führt K'ien-lung zu sorgfältigen Schilderungen der Physiognomie der unbelebten Natur, für welche die Griechen und Römer keinen Sinn hatten. Auch die Gestaltung der einzelnen Bäume, die Art ihrer Verzweigung, die Richtung der Äste, die Form ihres Laubes werden mit besonderer Vorliebe behandelt." He then continues: "Wenn ich der, leider! zu langsam unter uns verschwindenden Abneigung gegen die chinesische Literatur nicht nachgebe und bei den Naturansichten eines Zeitgenossen Friedrichs des Großen nur zu lange verweilt bin, so ist es hier um so mehr meine Pflicht, sieben und ein halbes Jahrhundert weiter hinaufzusteigen und an das Gartengedicht des Se-ma Kuang, eines berühmten Staatsmannes, zu erinnern. Die Anlagen, welche das Gedicht beschreibt, sind freilich teilweise voller Baulichkeiten, nach Art der alten italischen Villen; aber der Minister besingt auch

¹ Kosmos, p. 240 (Amerikanische Jubiläums-Ausgabe, Philadelphia, 1869).

eine Einsiedelei, die zwischen Felsen liegt und von hohen Tannen umgeben ist. Er lobt die freie Aussicht auf den breiten, vielbeschifften Strom Kiang; er fürchtet selbst die Freunde nicht, wenn sie kommen, ihm ihre Gedichte vorzulesen, weil sie auch die seinigen anhören. Se-ma Kuang schrieb um das Jahr 1086, als in Deutschland die Poesie, in den Händen einer rohen Geistlichkeit, nicht einmal in der vaterländischen Sprache auftrat." It is matter for profound regret that Humboldt did not have any opportunity of viewing Chinese landscapes which would have doubtless furnished to his open mind a fertile source for his nature studies. When he wrote the preface to "Kosmos" at Potsdam in 1844, there were, in all probability, no Chinese pictures in Berlin, and only a small community at Paris then began to have a presentiment of Chinese painting.

This condition has changed, meanwhile, and our museums and private collections have become enriched with numerous specimens of this art. General interest in Chinese painting is steadily growing, as shown by the yearly increase of literature on the subject and by the attitude of our public. To the efforts of Giles and Hirth, in particular, we owe two valuable contributions to the history of the pictorial art in China which place our studies on a thorough historical basis and give them that solid foundation on which all research must be based. Both books take their starting-point from Chinese sources containing the biographies of painters and catalogues of their works, and thus furnish a great deal of immensely useful material and fertile information. I do not merely give my personal opinion, but express also that of several friends with whom I had occasion to discuss this subject, when I say that the Chinese accounts of painters are to some degree disappointing, and that they seldom contain what we should like to know about the artist. We hear almost nothing regarding his inner life, his soul and aspirations, but are treated to numerous anecdotes which, in my opinion, are not even characteristic of the particular painter,



Fig. 1. Mountain scenery in the style of Wang Wei.



Fig. 2. Mountain scenery in the style of Li Se-sün.

but merely folklore material, partially of worldwide occurrence, which popular imagination has centered around his personage.¹ Also for the paintings themselves, in the majority of cases, only outward characteristics are set forth, while their inward significance is almost wholly neglected. It therefore seems certain that the study of Chinese sources alone, however indispensable it may be, will never suffice to convey to us an adequate understanding of Chinese painting, and there is no doubt that to this end we are bound, first of all, to consult the most important documents, which are the paintings themselves. Like others of my colleagues who are practical collectors and museums' officials, I am naturally more interested in the paintings, their subjects, style and meaning than in the painters, and it is these very questions which are daily addressed to us by the public. If we are thus obliged to embark on an analytic method, and to

analyze work for work in its essential traits, we shall obtain the best guaranty of arriving at safe results, for the generalizing discussions heretofore devoted to the subject have little convincing force. The material must first be sifted, critically examined, and published, and our deductions must be made from well authenticated, unobjectionable sources. While I keenly recognize the typical, conventional, and traditional features adhering to all works of Chinese art, yet I am under the impression that there is more individuality among the single artists than we are at present inclined to presume. Among hundreds and thousands of Chinese landscapes, hardly two will be found which will exactly agree with each other, the variability of the theme being almost endless. It is therefore essential to devote much study to the individual artist, to collect and compare of his works as many as possible, in order to reach a satisfactory conclusion, and if feasible, to publish monographs of certain artists, or certain periods, or certain important subjects of painting. One of the fountain-heads feeding Chinese painting is poetry, and it is superfluous to insist on the close interrelation of the two, as so much has

¹ This holds good especially for the collection of anecdotes composing the "biography" of Ku K'ai-chih translated by Chavannes from the *Tsin shu*. Certainly, this is not the life of the painter. He is simply made the type of an *Eulenspiegel*, and all funny stories of this kind cluster around him. Many Chinese painters' anecdotes are derived from Indian sources.

been said about this topic. He who is intent on grasping the spirit of painting must begin his studies with poetry, and poetry cannot be fully understood without the knowledge of music. These three arts are intimately interwoven in China as parallel emanations of the national soul, and the study of each field is fraught with great difficulties. The problems presented by a serious research of Chinese art are of such a complex nature that it is impossible to cope with them by the ordinary methods of art-history. The only hope for approaching and eventually solving them rests on a psychological analysis as evolved by the constructive methods of ethnology. Chinese art, and the branch of painting in particular founded on a purely emotional basis, is all psychology from top to bottom and virtually a proper domain of psychology, as the Chinese have crystallized in it their deepest emotions and left to us in the monuments of the brush the most remarkable contributions to their own psychology.

Such an object - lesson of Chinese psychology is represented by Wang Wei 王维 or Wang Mo-k'i 王摩詰 (699—759 A. D.), the great poet-painter of the T'ang period, the originator of black and



Fig. 3. Rocks in the style of Wang Wei.

whitedrawing, the father of the so-called Southern School, the style of the cultivated gentlemen. Of all the T'ang artists, he offers the most complicated organism, as his mind and work are more drea-

my and visionary, and more impregnated with a symbolic mysticism than that of others. Wu Tao-tse and Li Se-sün are more direct and forcible in bringing out their intentions and capable of a greater objectivity. Wang Wei is wholly subjective, always occupied with himself and reflecting the world in his mind, and thus he represents it. Accused of loose writing and incongruous pictures, he was defended by a friendly critic with the words that "his mind had merely passed into subjective relationship with the things described; fools say he did not know heat from cold."¹

The material for the study of Wang Wei is scanty. He did not find many imitators or copyists working after his manner, a fact which may be accounted for in two ways,—in the scarcity of pictures of his which survi-

¹ GILES, A History of Chinese Literature, p. 150.

ved,¹ and in the difficulty of copying the work of such a genius. Neither he nor Li Se-sün was in the habit of working after an easy routine, and their spiritual quality was such that it could not be grasped nor reproduced by an ordinary mind. Besides Hirth's *Banana in the Snow*, the following copies have become known. The picture of the temple Siao in the snow mountains 雪山蕭寺圖 by Wang Shi-ku 王石谷 or Wang Hui (1632—1717, HIRTH, *Scraps*, p. 14), who pretends to imitate (做) Wang Wei, is reproduced in "Famous Paintings of China" (*Chung kuo ming hua* 中國名畫), Vol. I, No. 5. Even judging from this reproduction, the painting seems to be one of great impressiveness, and to breathe the true spirit of Wang Wei. As snow-scenery it is perhaps unique in Chinese art: snow clouds

drifting through the valley, the caps of the hills, the projecting crags, the crowns of the fir-trees and the roofs of the temple-halls laden with snow, and the steep path leading up along a dark ravine to the uppermost temple build-



Fig. 4. Rock in the style of Wang Wei.

ings, and the pavilion on the promontory to the right with an outlook on distant snow-covered ranges constitute a picture of magnificent charm. It is well known that there is inserted in the second volume of S. TAJIMA's 'Se-

lected Relics of Japanese Art' (Plate XIII) the reproduction of a waterfall ascribed by tradition to Wang Wei. The editor assures us that the painting has long been famous in Japan as a genuine Wang Wei, yet he adds that the careful student will perhaps see in it a closer resemblance to the styles of the Sung and Yüan periods than to that of the T'ang. While such a point of view is admissible, but suggested rather by the limitation of the subject from which not much *pro* or *contra* Wang Wei can be gathered, I see no reason why the tradition con-

¹ Sun T'ui-ku 孫退谷, the author of the valuable catalogue of autographs and paintings *K'eng tse so hia hi* 庚子銷夏記, published 1660 (A. WYLIE, *Notes on Chinese Literature*,

cerning the picture, if it is well founded, should be discountenanced; it would only be desirable that also the tradition itself, in whatever form it may be recorded, oral or documentary, should not be withheld from us.

It is surprising that quite a modern artist has still painted in the style of Wang Wei. This is a respectable painter, Tai Ch'un-shih 戴醇士, who died a suicide in 1860. HIRTH (Scraps, p. 47) has dismissed him with five lines and the remark that he chiefly painted bamboos and rocks. He was, however, a prominent landscapist and probably the best Chinese landscapist of the nineteenth century who is still greatly esteemed by Chinese connoisseurs. From a number of his works acquired by me I have formed a high opinion of him, and still more from a valuable book on his art which he left to us¹. In the series of albums (*tsêng k'an* 增刊 No. 28) published by the *Shên chou kuo kuang shê* 神



Fig. 5. Tree-trunk with creeper in the style of Wang Wei.

ture of Mount Lan in Snow," *süeh Lan t'u* 雪嵐圖, imitating the style of Mo-k'i (仿摩詰畫法), *i. e.* Wang Wei. It is not the subject which is imitated, which would be expressed by *fang chu i* 做主意, but "the method p. 138) asserts (Ch. 8, p. 6b) at his age of seventy that he had not yet seen a picture of Wang Wei. — The poems of Wang Wei, under the title *Wang Yu-ch'êng tsi chu* 王右丞集註, were edited in 1736 in 28 books, with an appendix of two books and commentary of Chao Tien-ch'êng 趙殿成. Sung and Yüan editions are still extant in Chinese libraries. Neither Giles nor Hirth have made a comment on the book *Hua hio pi küeh* 畫學秘訣 mentioned by A. WYLIE (Notes on Chinese Literature, p. 136) as a short essay on painting going under the name of Wang Wei. "The style of the composition, however, is not that of the T'ang writers, and it is thought to have been written during the latter part of the Sung dynasty."

¹ Published under the title *Si k'u chai hua sü* 習苦齋畫絮 in 1893, 6 vols.

of painting," the style. We notice again that Wang Wei must have evinced a predilection for snow and seems to be regarded as a model in this branch of work.

A wood-cut reproduction of a snow-landscape spread on a fan and attributed to Wang Wei¹ is found in the *Kie-tse yüan hua chuan* 芥子園畫傳 (Ch. 5, p. 32), a handbook teaching the art of drawing and painting, first published in 1679 by Li Li-wêng 李笠翁 (see A. WYLIE, Notes on Chinese Literature, p. 155).

The sketch is accompanied by a poem, but it is so coarse and clumsy that it cannot be accepted as a pure source for the study of the artist. The same work, however, introduces us to several interesting examples passing as his style in the drawing of mountains and trees. In Fig. 1 a comprehensive composition of mountains under the name of Wang

discussion on the diversities of the so-called "Southern and Northern Schools" (*nan tsung* 南宗 and *pei tsung* 北宗) on which so much has recently been said. It is evident that this distinction is merely one of style and has no bearing on geographical features, as SEI-ICHI TAKI (Three Essays on Oriental

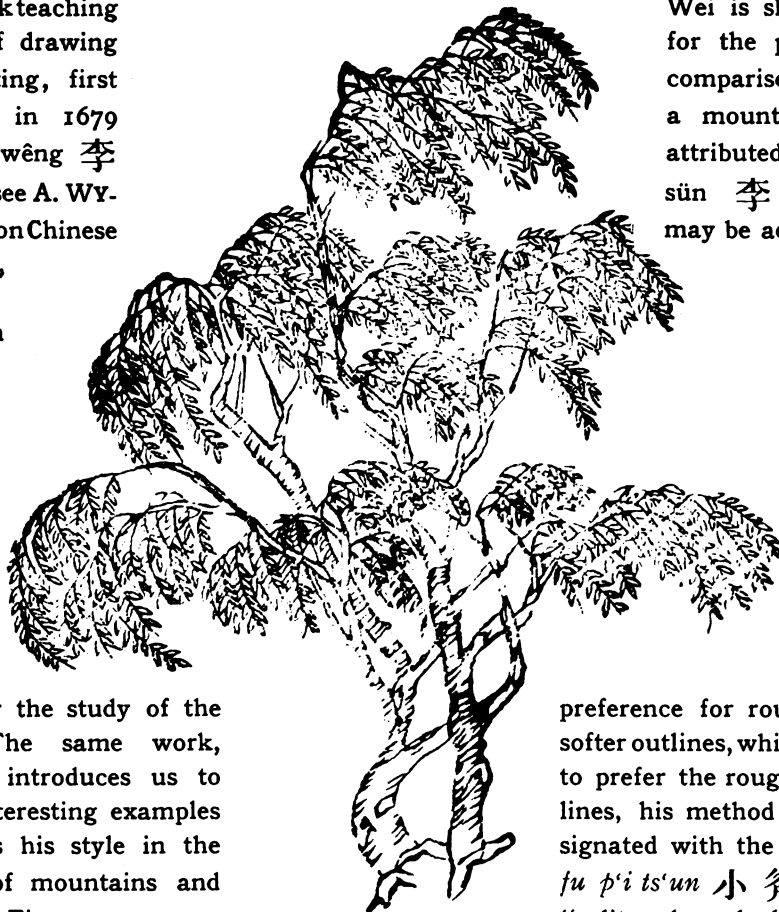


Fig. 6. Willow in the style of Wang Wei.

Wei is shown, and for the purpose of comparison, in Fig. 2 a mountain scene attributed to Li Se-sün 李思訓 may be added. Although a

marked difference between the two can hardly be discovered, it is noticeable that Wang Wei here exhibits a

preference for rounded and softer outlines, while Li seems to prefer the rougher zigzag lines, his method being designated with the term *siao fu p'i ts'un* 小斧劈皴 "split and cracked as if done with a small axe." I do not wish to open here a dis-

¹ In the *Hua ki* by T'êng Ch'un (HIRTH, Scraps, p. 111) Ch. 8, p. 3, fan pictures of Mo-k'i, Kao K'o-ming and Li Ch'êng are mentioned as being in the private collection of Li Kung-sun.

Painting, p. 50) tries to make out; still less is there any relation to northern and southern China involved, for Wang Wei, the father of the Southern School, was, by birth and residence, a true northerner. He was born in K'i hien near T'ai-yüan fu, the capital of Shansi Province, and spent his life in Shensi; his picture of *Wang ch'uan*, his country-seat near Lan-t'ien in the prefecture of Singan, Shensi Province, is certainly a northern landscape. The dual Chinese terminology has its root in philosophy and esthetic speculation built on philosophical thoughts, and Mr. FRANK J. MATHER in an interesting essay on "Far Eastern Painting" (*The Nation*, Vol. 93, 1911, p. 152) hits the nail on the head by formulating his opinion thus: "The terms, then, correspond to nothing in Chinese geography, but to much in

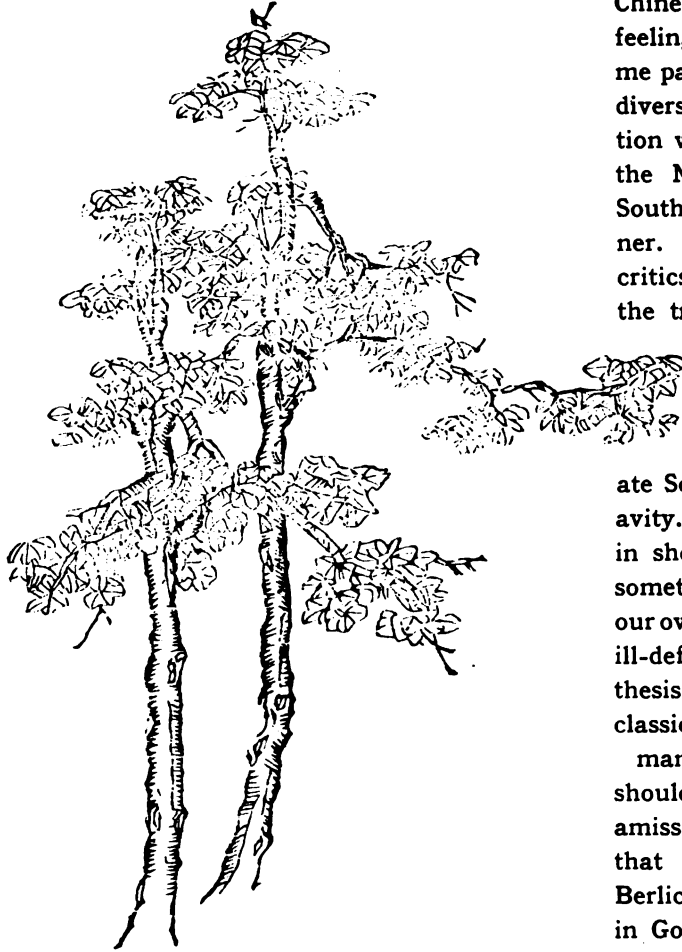


Fig. 7. *Wu tung* tree in the style of Wang Wei.

Southern." HIRTH's definition (*Scraps*, p. 75) "that the difference between the two schools is not so much the style as the material used, the Southern School being the one confining its work to ink, the Northern one using colors," is somewhat too narrow. The "material" difference here emphasized certainly exists, but surely is, simultaneously, one of mental compass and substantial content and one exerting a far-reaching influence on the choice and the style of the subject.

Chinese modes of feeling. The same painter under diverse inspiration will paint in the Northern or Southern Manner. Sometimes critics object to the treatment of a Northern subject with inappropriate Southern suavity. The words, in short, present something like our own wide, but ill-defined antithesis between the classic and romantic. We should not go far amiss if we said that 'Goetz von Berlichingen' was in Goethe's Northern manner; 'Iphigenie' in his



Fig. 8. Portrait, presumably self-portrait, of Wang Wei.

that it may be seen on the *Wang ch'uan t'u* of Wang Wei. In fact, it is there represented many times. The two chapters on mountains and trees in this book would deserve close study and should be published in their entirety, for mountains and trees are the foremost constituents of the Chinese landscape, and from these designs with their explanations we can learn what forms and styles are connected with particular painters and schools.

In the same work, a curious portrait of Wang Wei (Fig. 8) occurs among the poets of the T'ang period. He is sitting leisurely in a bamboo chair, turning his back to the spectator and seemingly lost in some dream, perhaps gazing at his beloved scenery of Wang ch'uan. No other Chinese portrait in this position is known to me, and there is unfortunately in the accompanying text no comment as to the tradition to which it may go back. It has been copied in several other later books.

The book above mentioned imparts to us two further sketches of rock formations connected with the name of Wang Wei (Figs. 3 and 4), the former being styled "the axe-splitting method," *fu p'i fa* 斧劈法, the latter "the method of drawing in the manner of lotus-leaves," *ho ye ts'un fa* 荷葉皴法, a way peculiar to Wang Wei. The former style of rocks is said to have come into general vogue. As the style of Wang-Wei's trees, the same work offers us a curious gnarled, crooked trunk around which a creeper is winding (Fig. 5), further a willow (Fig. 6) with leaves hanging down perpendicularly (hence called *kou ye liu* 鈎葉柳 "willow with leaves like girdle-clasps" [which are worn in this way]). It is remarked that Wang Wei and all artists of the T'ang down to Ch'ên Kū-chung 陳居中 have painted it a great deal. Finally (Fig. 7), the *wu-t'ung* 梧桐 tree (*Sterculia plataniifolia*), a beautiful tree found in all the provinces of China, is illustrated, with the remark

The resemblance between this portrait and an Arhat on a picture ascribed to Li Kung-lin, made out by K. BONE (*T'oung Pao*, 1907, p. 258), I am unable to see, nor can I share his conclusions built on this supposed resemblance. True it is, this portrait has a Buddhist flavor, the cap, and perhaps also the robe, are those of the Buddhist monk, the pose is probably an index of religious meditation; but this feature simply results from the fact that Wang Wei, a true Buddhist in his heart, lived the life of a Buddhist recluse (see below). The greatest probability is, it seems to me, that this picture is traceable to a self-portrait of the artist. There are two reliable accounts pointing to the fact that several such self-portraits were in existence. The one is furnished by GILES (Introduction, p. 51): "One of his greater efforts was a picture of a Pratyeka Buddha with a Rishi in attendance, dressed in a yellow robe, his hands uplifted in prayer, and his body bent in adoration. The features of this Rishi were none other than those of the painter himself." The other is contained in the *Süan ho hua p'u* 宣和畫譜 (Ch. 10, p. 5 b) where in the list of the master's works 維摩詰圖二, *i. e.* two pictures of Wei Mo-k'i, are enumerated; painted by himself, they can naturally be only self-portraits. I am also under the impression that he has twice portrayed himself on the *Wang ch'uan t'u*, as will be seen, because it is not the mere scenery of Wang ch'uan which is there painted, but Wang Wei as he views this scenery in his mind; also there, he is wearing the same peculiar cap. It is out of the question that Li Li-wêng should have invented this portrait, the whole make-up of which bears witness to such a strong individuality that we shall hardly fail in scenting the true spirit of Wang Wei himself in this original conception. It is a self-confession.

In his notes on Wang Wei, F. HIRTH (Scraps from a Collector's Note Book, p. 85) remarks: "A copy of one of the artist's famous landscapes representing his country-seat Wang-ch'uan near Ch'ang-an, the capital, known as the *Wang ch'uan t'u* 輞川圖, may yet turn up somewhere, since it is described in the Catalogue *raisonné* of old paintings collected by T'ao Liang of Su-chou during the first thirty years of the nineteenth century. The copy was made by an artist of the Sung dynasty and was marked by the two characters 'Wang Wei' and a seal containing merely the name 'Wei'." Meanwhile, L. BINYON (*T'oung Pao*, 1905, pp. 56—60) has described and reproduced a portion of a scroll painted by Chao Mêng-fu (1254—1322) and dated 1309; it is provided with an inscription stating that the subject is the scenery of Wang-ch'uan copied after Wang Yu-ch'êng (or Wang Wei) of the T'ang dynasty. I have not seen this picture which is in the collections of the British Museum, but depend entirely on the authority and description of Mr. Binyon.¹ While the

¹ Another portion of this picture is reproduced by BUSHELL, *Chinese Art*, Vol. II, Fig. 127. M. Guimet (TCHANG YI-TCHOU et J. HACKIN, *La peinture chinoise au Musée Guimet*, p. 22) also possesses a small painting by Chao Mêng-fu in imitation of Wang Wei, dated likewise 1309. Having seen neither the picture of London nor that of Paris, I do not mean to throw any reflection on either, but feel in duty



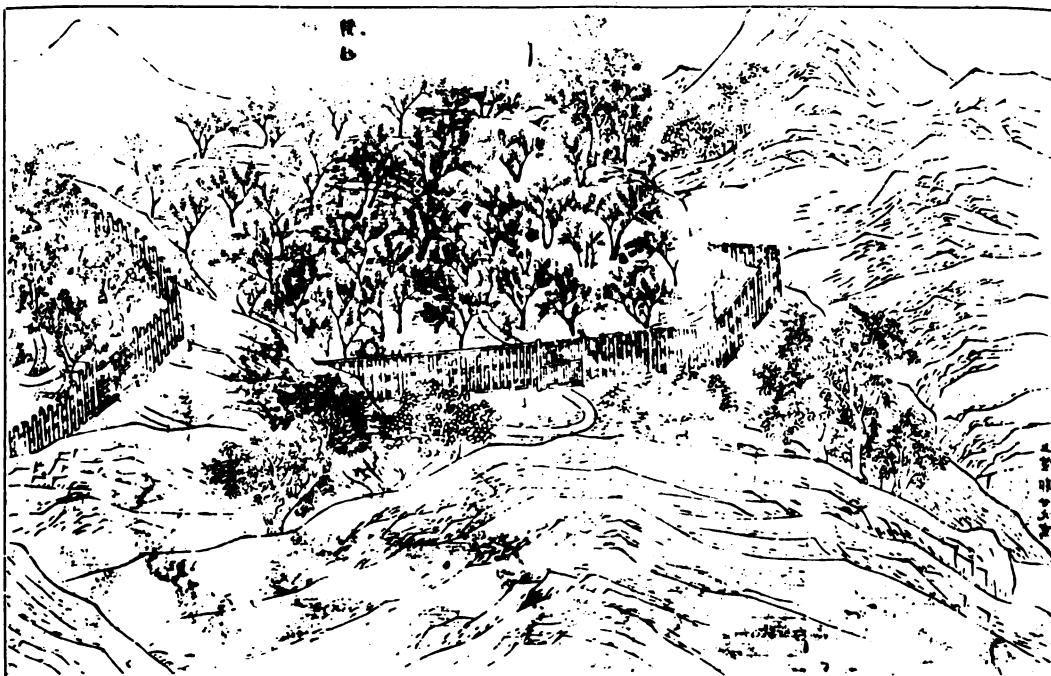
Fig. 9 No. 1.

The Wang

style of Wang Wei is apparent in this painting, as shown by a comparison with our reproduction, there is no doubt that Chao Mêng-fu has brought into play also his individuality, and in view of the fact that Wang-Wei's picture was a plain black on white, the coloring in the copy of Chao Mêng-fu must be wholly attributed to the latter artist.

Owing to a fortunate chance we possess another copy of this important picture. It is well known that quite a number of ancient paintings have been preserved on tablets of stone identical in shape and appearance with inscription stones. When a scroll of an acknowledged master threatened to decay, lovers of art caused a drawing to be made from the original on thin, transparent paper which was pasted over the surface of a stone, the outlines of the design being engraved with a chisel. This procedure resulted in a permanent state of preservation and in the possibility of striking off an unlimited number of rubbings from the stone, so that such pictures

bound to say, — and other collectors will be able to second my judgment, — that in my experience Chao Mêng-fu has more copies and even modern imitations dated and undated than any other painter. I have myself seen and collected dozens of Chao Mêng-fu, but do not believe in the authenticity of any of these, and I am still awaiting the day when I shall be privileged to have my eyes opened to a genuine Chao Mêng-fu. From what I have seen of copies made after him, I think that he is or has been a much over-valued artist, and Mr. Charles L. Freer, a collector of as wide an experience as of great taste and judgment, concurs with me in this view.



Ch'uan T'u.

Fig. 9 No. 1 (continued).

in facsimile reproductions white on black were set in wide circulation. Such pictorial stone engravings exist in large numbers in the Museum of Inscriptions (*Pei lin*) of Si-ngan fu. Several portraits of Confucius ascribed to Wu Tao-tse are preserved there in this manner as well as in the Confucian temple of K'ü-fu; a Kuan-yin of the same artist on stone is also there and shown in several other localities. One was formerly in the temple *Shi êrh tung* 十二洞 ("The Twelve Caves") in Nanking, another was or still is on Golden Island, Kin shan 金山, in the Yangtse (according to the local Chronicle). In the temple *Ling fêng sze* 靈峰寺 in San-t'ai hien (prefecture of T'ung-ch'uan, Sze-ch'uan), Wu Tao-tse's Kuan-yin was chiseled in stone in 1591, together with a Kuan-yin by Yen Li-pên 閻立本 of the T'ang period; the former likewise in the temple *Ta shih ko* 大士閣 ("Hall of the Mahāsatva"), situated one *li* south-west from the town Shê-hung in the same prefecture.¹ Other Kuan-yin of the same painter are pointed out for the temple *Ts'ung shêng sze* 崇聖寺 in Ta-li fu, Yün-nan, and engraved in a rock east of Yung-peï t'ing, Yün-nan². A beautiful portrait on stone representing

¹ According to *Sze ch'uan t'ung chi* 四川通志, Ch. 59, pp. 34a, 35a.

² CHAVANNES, *T'oung Pao*, 1904, pp. 312, 481. — From the statement made in *La peinture chinoise au Musée Guimet*, p. 55, it would appear that the original painting of Wu Tao-tse was on the island of

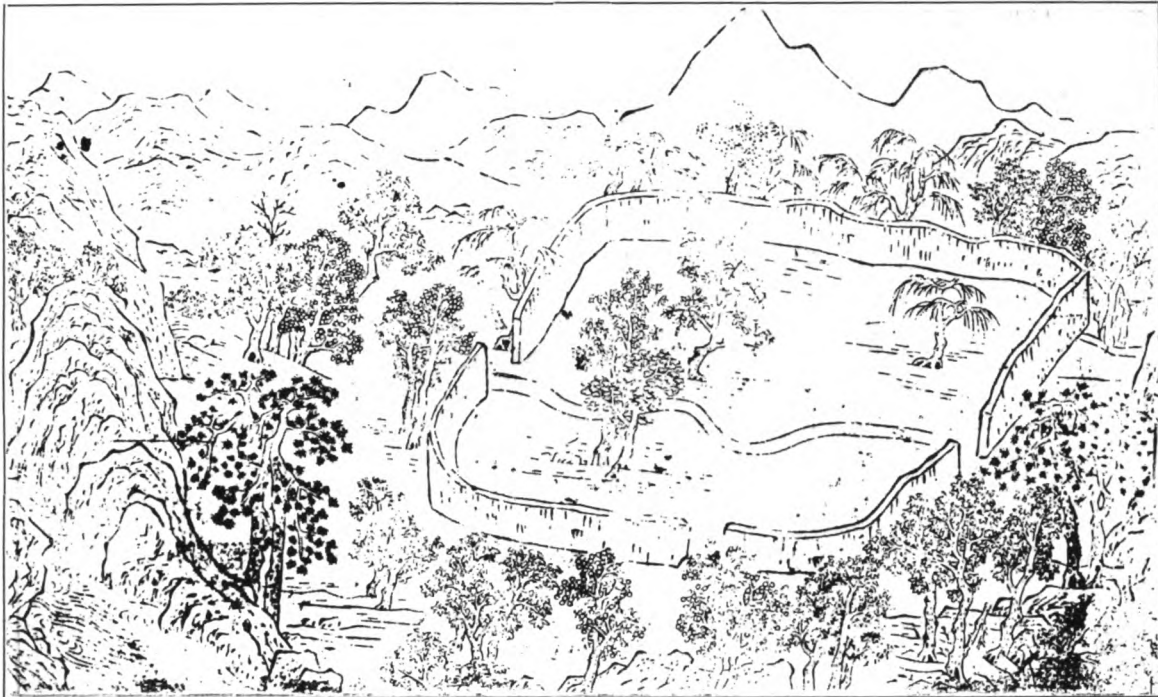


Fig. 9 No. 2.

The Wang

the Buddhist monk Pao chi kung 寶誌公 and originating from the hand of Wu Tao-tse is preserved in the temple *Ling ku sze* 靈谷寺 at Nanking. The apprehension of CHAVANNES (*T'oung Pao*, 1904, p. 312) lest we should have no illusions as to the artistic value of these reproductions because of the absence of coloration and grossness of lines is unfounded; colored paintings have never been reproduced in this manner, but only ink-sketches, and it is mainly the fault of the rubbing being the reverse of the original which conveys to us wrong impressions, as I explained on a former occasion (*Chinese Pottery*, p. 71, Note). The favorite custom of reproducing Chinese rubbings, as they are, *i. e.* white on black (instead of black on white) is certainly wrong, as we are not interested in the appearance of the paper rubbing, but of the original design which was black on white. It seems to me from a close study of these pictures preserved on stone that they are authentic documents which we cannot afford to neglect, and in which we may place full confidence in so far as the subject and the style of the ancient master are concerned. Certainly, much of the originals has been lost in the process, but much more, I believe,

P'u-t'o. I think this is due to an error, because I know from personal inquiry on P'u-t'o that this painting is not there, and because I learned later on that it was or is still kept in the temple *Wo fu sze* 臥佛寺 ("The Temple of Buddha's Nirvāṇa") at Nanking.



Ch'uan T'u.

Fig. 9 No. 2 (continued).

is lost in the epigone copies and copies of copies, or in the works of the latter days' artists pretending to follow the style of a certain master. A stone engraving backed up by well authenticated records is, at all events, preferable to any spurious or dubious copy on paper or silk. Then we must try to get rid of any preconceived ideas regarding the style and worth of the ancient painters of whose actual works, in fact, we are thus far entirely ignorant. We can but judge them from the few remains which are left. It is, however, an illogical procedure to form in one's mind a certain standard ideal of a certain artist on the mere ground of Chinese and Japanese eulogistic reports, and to measure and criticize a work by means of this subjective standard. The effect of art and artworks on the minds of the Chinese and Japanese differs from that on us, and with all admiration which they express *e. g.* for Wu Tao-tse, it does not follow at the outset that he was also a giant. His contemporaries may have admired in his work many features which count little or nothing among us, or which we would be unable to grasp. A foreigner is always in a position to greatly admire Eastern pictures which may appeal to a limited extent to an East-Asiatic, while he will see nothing or little in others frantically admired by them. The effect of art is different on individuals and nations, and its psychological basis has been very little studied. The more should we be cautious to make Chinese and

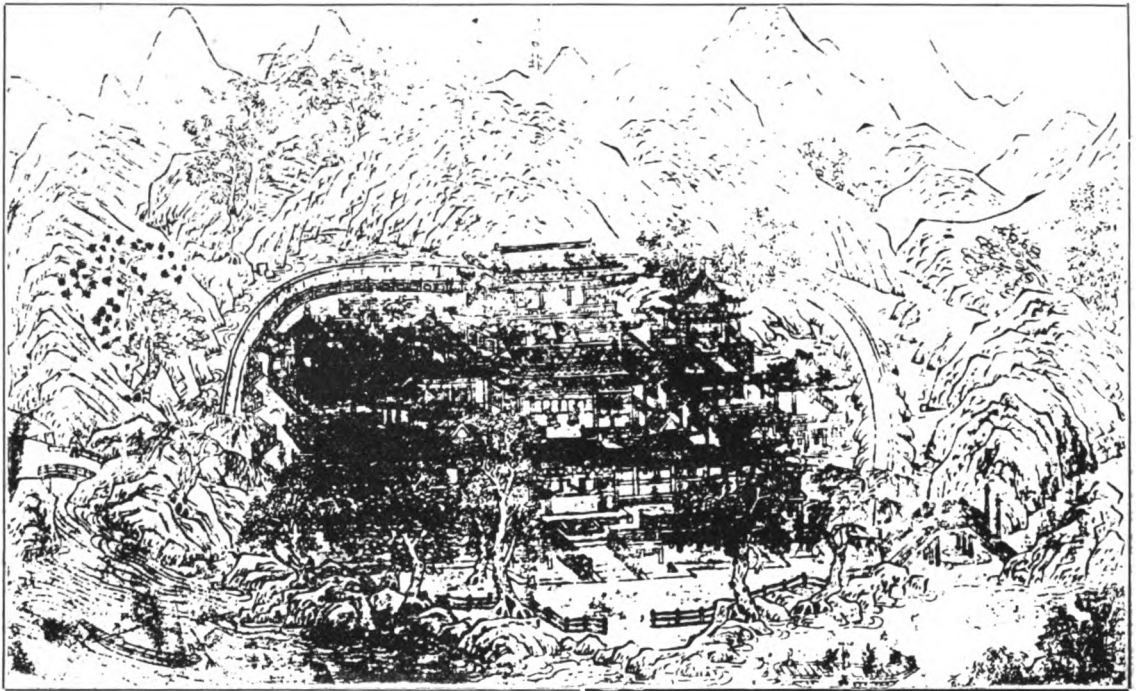


Fig. 9 No. 3.

The Wang

Japanese judgments our own, if, at the same time, we cannot fall back on originals on which to support such judgment. Also the greatest masters have had their weak moments, and those of China with their rapidity of sketching and their stupendous fertility have, doubtless all without exception, furnished a goodly number of inferior productions.

The Chronicle of the town of Fêng-hiang in Shensi (鳳翔縣志 Ch. 1, p. 8 b) relates that in the temple of Samantabhadra, *P'u-mên sze* 普門寺, in the eastern suburb, there was a painting by Wu Tao-tse representing Buddha's Nirvāna,¹ and that, in the temple *K'ai yüan sze* 開元寺 in the North Street 北街, there was a painting by Wang Yu-ch'êng (Wang Wei),—both no more in existence. The latter is described as an ink-sketch of two bamboos clinging to each other, the stalks confused, and the leaves, as if flying, agitated by a cold gale.

The *Wang ch'uan t'u* has been preserved in several stone engravings at Lan-t'ien, a town in the prefecture of Si-ngan. A special chronicle is devoted to this locality, republished in 1837 under the title *Chung siu Wang ch'uan chi* 重修

¹ Reproduced after a Japanese copy and described by PAUL CARUS, *The Buddha's Nirvana, a Sacred Buddhist Picture* by Wu Tao Tze.



Ch'uan T'u.

Fig. 9 No. 3 (continued).

輞川志 (“Revised Chronicle of Wang ch'uan”) by the district official Hu Yüan-ying 胡元煥, and issued in a single volume of moderate size as an appendix to the Chronicle of Lan-t'ien. It is a sort of memorial volume in honor of Wang Wei and his work, and contains a topography of the place accompanied by a rough map, a coarse woodcut reproduction of Wang Wei's *Wang ch'uan t'u*, a list of the persons and especially poets who ever lived there, among whom Po K'ü-i is the most famous, the poems written by them in praise of the landscape and Wang Wei, biographical notices regarding the latter.

The locality *Wang ch'uan* 輞川 immortalized by Wang Wei's work is situated south of Lan-t'ien in a valley formed by a mountain called Yao 嶢山. *Wang ch'uan* means the Wang River, and the word *wang* designates the felloe of a wheel. The name has arisen, explains the Chronicle, from the fact that the water of the river forms an eddy like a wheel-felloe. It is further said there that the entrance to the Wang valley is identical with the pass of the Yao mountain; in this place, there are two mountains with peaks opposite, and the river flows thence northward to unite with the Pa River. All the gardens, pavilions and small temples once constituting the villa of Wang Wei exist no longer, as could hardly be expected, and the

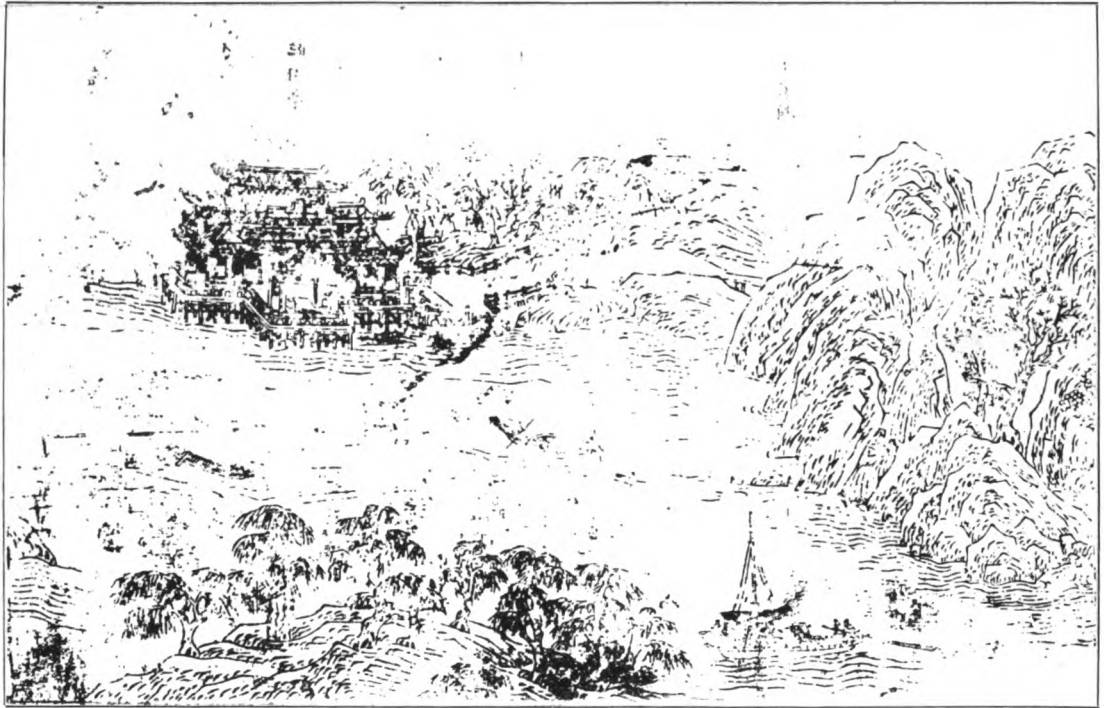
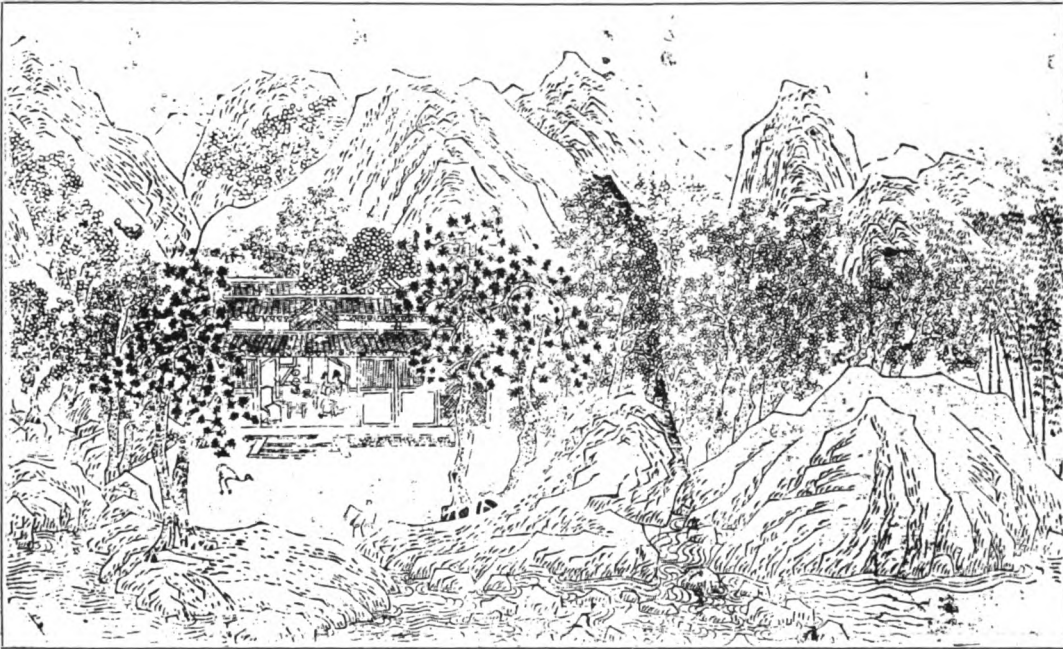


Fig. 9 No. 4.

The Wang

former glory of this scenery can be gleaned only from the remains on stone. The original painting has been lost or destroyed long ago, and I feel almost sure that the Chinese collector alluded to by Hirth speaks of it merely on the ground of a rubbing or a sketch made after the model of one of these rubbings. None of the stone engravings now extant,—and this should be duly borne in mind,—has been made after the original, but from later copies, as we read expressly in the Chronicle.

The following engravings on stone (*shih k'o* 石刻) are there mentioned as still preserved (*i. e.* before 1837): 1. An engraving in eight sections on one stone made in 1616 after a drawing of Kuo Chung-shu 郭忠恕 of the Sung period, a follower of Wang Wei. GILES (Introduction, p. 89) has published a notice regarding this artist. His copy is designated as *Wang ch'uan chên tsi* (眞蹟) "genuine vestiges of Wang ch'uan (*i. e.* of the original picture of Wang Wei)." This is a term frequently employed in titles preceding, or in testimonials following an ancient scroll, meaning that the original has been touched and restored at various times, but not so much that its traces are entirely lost. This phrase does not by any means signify a copy, but certifies to the genuineness of the framework and foundation of the whole, while occasional touches of line and color or in some cases restorations



Ch'uan T'u.

Fig. 9 No. 4 (continued).

of larger portions are admitted. 2. A second copy of the *Wang ch'uan t'u* was engraved in 1617 on five slabs after a picture of an artist Kuo Shi-yüan 郭世元 of the Ming period, who took the copy of Kuo Chung-shu as his model. 3. The copy of Kuo Shi-yüan was engraved again on five slabs and provided with a colophon by Yang Shi-ki 楊士奇 and Na T'ung 邢侗. 4. Another copy was engraved on four slabs by the district official of the Ming period Han Tsan 韓瓚, with the addition of an epilogue by Ngao Ying 敖英. 5. The district official of the Ming period Wang Pang-ts'ai 王邦才 had a total view of Wang ch'uan carved in one stone slab and added to it a poem. These manifold reproductions, together with the large output of literature on the subject and the accounts of many pilgrimages to the Wang ch'uan of men of high culture, testify to the great esteem in which this picture was held. "It was loved for a long time all over the empire," says Shên Kuo-hua in his preface to the scroll. It is not mentioned in the Sung Catalogue of Painters, because it never was in imperial possession, but religiously kept in a temple founded in Wang ch'uan by Wang Wei himself. All later copies go back to the Sung copy of Kuo Chung-shu; no copy from the hand of Chao Mêng-fu is mentioned in the Chronicle of Wang ch'uan nor in the inscriptions of the rubbing, which is, of course, not sufficient evidence militating against the fact of such

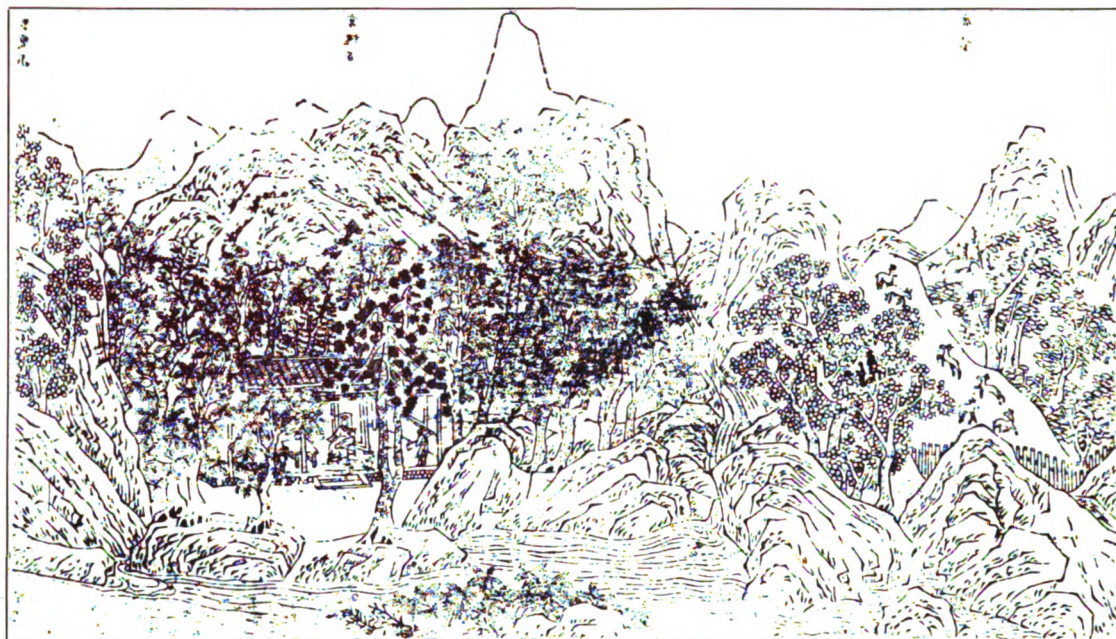


Fig. 9 No. 5.

The Wang

a copy having existed. The reason for Kuo Shi-yüan's second copy in 1617 was that the stone engraving made in the preceding year was on too small a scale and too indistinct in details. Kuo Shi-yüan's stone engraving was executed in the same size as the Sung copy which presumably agreed in size with the original. The rubbing measures 0.34 m in width and, inclusive of the accompanying texts, 9.20 m in length. It was presented to me by a high official at Si-ngan fu, mounted after the fashion of a scroll with borders of yellow silk, and with the remark that it is a rubbing of the Ming period. I am not competent to judge on the age of rubbings, and merely give this statement for what it is worth,—certainly a point of minor importance. In our reproduction, an attempt at a restoration of the original has been made by taking a photograph of the first negative obtained from photographing the rubbing, thus securing the black background of the rubbing in white and the white outlines of it in black, which was the aspect of the original drawing. The order of the scenes is naturally reversed on the second negative, but a reproduction can be made from it both ways, in the succession of the scenes from the right to the left, or from the left to the right.

The *Wang ch'uan t'u* displays in successive stages a graphic account of a great variety of scenery, not wild nature scenery, however, but an historical landscape as transformed and cultivated by the hand of man. The mountain range in the



Ch'uan T'u.

Fig. 9 No. 5 (continued).

background merely forms the frame by which the gardens and buildings composing the villa of the poet-painter are set off. The single plots are all labeled and allow us to form a clear idea of how his *Tusculum* was built up. A matter-of-fact description of what is here passing before our eyes is therefore the next necessary step. The roll (fig. 9 No. 1) opens with a bamboo grove surrounding a square, unroofed building, a walled-up courtyard closed by a heavy double-winged gate, containing lateral rooms and others in the background. They apparently serve for storage purposes, for a boat coming down the river has just landed, a carrier shouldering his load suspended from a pole is crossing the plank to reach the shore, and two men, one armed with a carrying-pole, are hastening toward the boat. On the other side of the water, beyond a stretch of rugged hills, rises a garden of varnish-trees, *ts'i yüan* 漆園 (*Rhus vernicifera*), encircled by a solid fence, and adjoining it, a garden of pepper-trees, *tsiao yüan* 椒園. It will be seen that a path is laid out across both gardens leading from one gate of the fence to the other, and that the owner of this place was not merely a romantic dreamer, but also a practical husbandman devoted to worldly cares and affairs. This section, at least in the stone engraving, forms a separate picture in itself, being preceded and followed by descriptive texts and poetry, and is signed 上黨郭世元寫 "drawn by Kuo Shi-yüan of Shang-tang" (a designation for the south-eastern portion of Shansi); but there

is no doubt that it originally formed also part of the *Wang ch'uan t'u*. It is apparent that this portion of the picture in the Sung copy of Kuo Chung-shu has been lost, and that at the time when the stone engraving was executed in 1617 this lost part was replaced by the corresponding section in the Ming copy of Kuo Shi-yüan. Some doubt, however, seems to have existed as to the proper place of this chapter of the narrative, as in the wood-engraving accompanying the *Wang ch'uan chi* it takes its place at the very end of the series. Therefore, it can only have been either the prologue or the epilogue. The woodcut offers two further names, *Chu li kuan* 竹里館 "Bamboo Country-residence" for the bamboo-grove, and for the spot where the boat is anchoring *Pai shih t'an* 白石灘 "Shallow Rapids of the White Stones." These two names appear on the stone engraving at the end of No. 4.

Nos. 2—5 represent a continuous uninterrupted panorama of scenery. The attentive observer will not fail to notice that the artist has really carried into practice the rule laid down by him (GILES, Introduction, p. 51): "In painting landscape, the first thing is to proportion your mountains in tens of feet, your trees in feet, your horses in inches, and your human figures in tenths of inches. Distant men have no eyes; distant trees no branches; distant hills have no rocks, but are indistinct like eyebrows; and distant water has no waves, but reaches up and touches the clouds." Note right in the beginning the distant trees on the back of the hills, drawn like telegraph-poles,—a simple vertical stroke crossed by a number of parallel horizontal lines of unequal length, and in contradistinction all the detail wasted on the large trees in the foreground overshadowing the garden-house,—every leaf and blossom being delineated with amiable care. The men sitting under the pavilion or walking outdoors are roughly sketched,—without eyes. Note also the four cascades leaping down in gentle falls and mingling their water with that of the river tossing around the small isle. Farther on, we come to a mountain range called *Hua-tse kang* 華子岡 "Flowery Hills,"¹ and then to an open walled place with three entrances filled only by two *wu-t'ung* trees and a willow. The label above the zigzag outlines of the mountains designates it as *Mèng ch'êng kou* 孟城均, and it is called by the natives, says the Chronicle of Wang ch'uan, a *kuan* 關 "a pass." It is presumably only the remains of an ancient structure; what it might have been, can hardly be made out.

On No. 3 we see the principal building of the estate named *Wang k'ou chuang* 輞口莊 "the Village of the Wang Pass," seemingly surrounded by water on all sides. A boat on which a donkey is being transported is steering towards its entrance. It is a stately palace consisting of many buildings grouped around two

¹ The name is doubtless suggested by that of the sacred mountain, Hua shan.

courtyards, and laid out after an harmonious plan; they are all erected on piles, and the lateral halls and pavilions seem all to float in water which is conspicuously outlined. It is a veritable fairy island. A two-storied building with double turned-up roof in the background makes an adequate finish. The next scene is the *Wên hsiang kuan* 文杏館 "Residence of Literature which is surrounded by Apricot-trees." Five open square pavilions are distributed over a terrace, those behind elevated, a stone stairway leading up to them. Here, the artist may have spent many an hour in enjoying the landscape, in rhyming and sketching. The Chronicle relates that one of these apricot-trees has survived. The following bamboo-grove which is an attractive composition, is styled *Kin chu ling* 斤竹嶺 "Axe Bamboo Pass," also, as stated in the Chronicle, 金竹嶺 "Golden Bamboo Pass," with the comment that the former name arose from the bamboo-leaves being shaped like axes. A garden of magnolias *mu lan* 木蘭 concludes this section.

No. 4 opens with a lake scene and a pavilion built on piles in the water, labeled *Lin hu t'ing* 臨湖亭. This structure, with an open upper story, is of great architectural beauty, and we see that Wang Wei possessed as good taste in architecture as in painting and poetry. Behind is a group of willows styled *liu lang* 柳浪 "willow waves," indicating the artist's intention to point out their relation to the water. Their branches and leaves are drooping into the water and outlined like waves. A fisher canoe with drag-net and a large houseboat are rowing over the lake. Above the mountains, there is the name *Yao kia lai* 藥家瀨; *lai* is a shallow brook, and *yao kia* means "House of Medicinal Herbs." The name is not explained in the Chronicle, and I do not know to what it refers. The next geographical designation is *Kin sieh ts'üan* 金屑泉 "Gold Powder Well." Below is the *Nan chai* 南垞 "the Southern House." In the open hall a man, behind a screen, is sitting in a chair in front of a table; I suppose this is Wang Wei himself. Two cranes are strutting under the beautiful fruit trees richly laden with blossoms. Then follow the two names *Pai shi t'an* and *Chu li kuan* mentioned above.

In No. 5, we meet again Wang Wei sitting in a chair under an open shed, and a servant carrying a lyre is coming up. He is worshipping in this glorious nature and giving vent to his feelings in a song. From the majestic Sophora trees vying with the mountains, this spot receives its name *Kung huai mo* 宮槐陌 "Path of the Palace Huai Trees" (*Sophora japonica*). The great friend of nature is certainly also a friend of animals, and has laid out a fenced deer-park. The deer, merely shown in rapid outlines, are playfully leaping around in graceful motions. A habitation enclosed by *wu-t'ung* trees, designated as Northern House (*Pei chai* 北垞) terminates the picture. It is a plain country-house surrounded by a bamboo fence; a table, chair, and several utensils are spread in the entrance.

We are certainly at liberty to imagine that the original picture of Wang Wei was much superior in quality and execution to the present copy. But all possibilities of later deterioration granted, I believe we must admit that, judging from all records, this picture displays the style connected with the artist's name, and what is more, affords us an insight into his Wang ch'uan, the place where he lived and worked, and therewith a deep insight into his soul, his sentiments, his nature enthusiasm. Viewed in this light, his work is indubitably one of the most remarkable and precious documents of Chinese psychology which we possess. May others write an esthetic appreciation of this picture; I am merely enthusiastic about new facts, and it must be left to every one to utilize new facts in the direction in which his inclinations lead him.

We know that Wang Wei was a firm believer in Buddhist doctrines, and that Buddhist thought pervades his poetry. The reverses of his life seem to have favored such a tendency. First assistant minister to the Emperor Hūan-tsung, he was carried into captivity by the rebel Ngan Lu-shan who wished to see what sort of an animal a poet was. He was retained there by force until his captor died, and on gaining his liberty, imprisoned but afterwards reappointed by the Emperor Su-tsung. The loss of his wife when he was only thirty-one of age, was another blow to him, and his Buddhist trend of mind may have determined him not to marry again. He retired into seclusion and lived alone the last thirty years of his life on his Wang ch'uan. On the death of his mother, he turned his country-seat into a Buddhist monastery called "The Deer-park Temple," *Lu yüan sze* 鹿苑寺 (also called *T'sing yüan sze* 清源寺) which was restored in the K'ien-lung period. This name certainly implies an allusion to the famous Deer-park (Mrigadāva) at Isipatana near Benares where Buddha preached his first sermon, and which plays such a conspicuous rôle in the Buddhist legends. And if Wang Wei kept a deer-park and represented it on his scroll, the Buddhist tendency of this subject is obvious. The thought which the artist meant to express may be likened to one of the similes in the *Majjhima-Nikāya*:¹ "Just as if, O priests, a deer of the forest were to step into a snare, and were not to be caught by it. Concerning this deer it is to be understood as follows: It has not lighted on misfortune, has not lighted on destruction, and is not in the power of the hunter. When the hunter shall come, it will be able to make its escape. In exactly the same way, O priests, all monks and Brahmans who do not partake of these sensual pleasures, and, not enveloped, nor besotted, nor immersed in them, perceive their wretchedness, and know the way of escape, of them it is to be understood as follows: They have not lighted on misfortune, have not lighted on destruction, and are not in the power of the Wicked One (Māra)." The deer-park, thus, becomes a symbol of the general idea underlying the Wang

¹ H. C. WARREN, *Buddhism in Translations*, p. 347.

ch'uan, and the slogan of the master's Buddhist world-conception. Like the deer who escaped the hunter's snares, he has retired from the world into this restful abode of inward happiness. Wang Wei's art is the Buddhist philosophy of the Mahāyāna school translated into the rhythm of line. The very words of his critics that he ignored the form and seized the spirit, savor of Buddhism, and if others insist on his eccentricity and a certain mania for extraordinary motives, it is again Buddhism which is at the bottom of his soul. He paints the world, as he, Wang Wei, the Buddhist philosopher, the blessed hermit, sees it with the intense power of his emotionality. Therein lies the singular position of this great master in the history of Chinese art. His artistic wisdom is manifest in the absence of all outward Buddhist symbols in his picture; there is none of them, only the spirit is retained,—the spirit of a high priest of Buddhist thought which reveals itself in the line of every mountain and every tree. It is the terrestrial embodiment of the eternal happiness of Nirvāna.

There he reached his Nirvāna and was buried. His ancestral temple is erected in front of the Deer-park Monastery and was restored in the autumn of 1835.

The origin of landscape painting in ancient China is a psychological problem of primary importance. There are only two culture-spheres in which landscape painting as an independent and conscious art is cultivated,—Europe and China. The chronological priority of China over Europe in this respect being established, the problem pivots around the question as to how this idea arose and developed in China. For the origin of one type of Chinese landscape I am now able to offer an explanation. We recognize from the *Wang ch'uan t'u* that it represents a complete record of scenery within the area of a well-defined locality. This is not the only example of this kind, but such topographical pictures were quite in vogue during the T'ang period and were also certainly imitated under the Sung and Ming. Mr. L. BINYON (*l. c.*, p. 59) says regarding this point: "The practice of painting continuous pictures on a long roll is doubtless a primitive convention, derived perhaps from the long friezes, appropriate to palace-walls, in which the early art of China delighted. The conservatism of the Far East has retained this convention to modern times, though the tendency has been to divide the painting into separate subjects." This is no explanation for the phenomenon itself, for it is immaterial whether a painting of this kind is thrown on paper, on silk, on a screen, or on a wall. This is a purely technical point, and the supposition that a landscape was transferred from a wall to paper or silk, does not account for the psychical basis on which the landscape itself arose. The proposition which I want to advance and to prove is that such landscapes of topographical character originated from map-making and are closely associated with the development of cartography. First of all, we are here confronted with the curious fact that there is in the Chinese language one word 圖 designating, in ancient as well as in modern times, simultaneously a geographi-

cal map and a picture or design of any kind. When CHAVANNES¹ opened his investigation of the history of Chinese cartography, he emphasized the embarrassment in which this ambiguous word is apt to place us, as to its proper significance in ancient texts,—whether a real map or a mere sketch of objects is involved. For this reason, the long cherished theory of the maps engraved on the nine tripod bronze vessels of the legendary Emperor Yü must be abandoned.

It was from the needs of politics and warfare that cartography sprang in ancient China, and it was long considered as a branch of military art. Maps were kept secret in their capacity of confidential documents and scrupulously guarded from the eyes of outsiders and foreign nations. It was their purpose to furnish information to diplomats and generals, and reproduction being forbidden, they existed, in many cases, in but one copy. This may account for the fact that all maps anterior to the time of the Sung have perished. When, in that period, printing came more and more to the fore, maps were also reproduced to find their way into the general public, and since then, several have come down to us.

Allusions to maps go back into times of great antiquity. In the age of the Ts'in, they were cut into wooden blocks, presumably of the appearance of topographical plans or panoramic views, such as are still turned out for famous localities. Under the Han, engineering, particularly in the construction of canals, rose to a high degree of perfection, and the engineers of those days availed themselves of maps rather exactly drawn to assist them in their work. Also maps representing the whole empire were then in existence, but not yet constructed after any rigorous methods. The father of scientific cartography was, according to Chavannes, P'ei Siu 裴秀 (224—271 A. D.) who was the first to formulate firm and sound principles in the delineation of maps by having them prepared on a uniform scale. He designed his maps on a network of quadrates and employed the scale 2: 10 000 000, *i. e.* representing a thousand miles (*li*) by a space of two inches on the map. The six principles evolved by him to be observed in map-drawing find their counterpart in Sie Ho's six canonical rules for painting (HIRTH, *Scraps*, p. 58).

The coincidence that cartography and landscape-painting reached their climax in the same epoch, the T'ang, cannot be accidental. The most celebrated map-designer was Kia Tan 賈耽 (730—805 A. D.) who in 801, after six years of labor, completed a map of the empire including the adjacent parts of Central Asia, which was thirty feet long and thirty-three feet high, made on the scale of one inch to a hundred miles. Another renowned geographer was Li Ki-fu 李吉甫 (758—

¹ Les deux plus anciens spécimens de la cartographie chinoise, in *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Vol. III, 1903, pp. 214—247; the passage alluded to on p. 236. The notes following above are derived from this investigation of Chavannes.

814 A. D.) who executed a map indicating the sites of the strategic points north of the Yellow River. Besides, he composed a work on fifty-four scrolls in which he studied one by one the various fortified towns of the empire and noted for each the mountains and water-courses. Unfortunately, no maps of the T'ang period have survived or as yet come to light. The earliest specimens preserved to us are two maps dated from the year 1137 which are engraved on stone slabs in the Museum of Inscriptions at Si-ngan fu and published and described by Chavannes in the article mentioned. The earliest book-printed maps are those of the Imperial Geography of the Ming dynasty, the *Ta Ming i t'ung chi*, on which the mountains are designed in natural outlines. The modern maps (aside from the recent ones constructed under foreign influence) are the offshoots of the older ones, apparently modeled after them, and in some cases, veritable pictures. I collected a goodly number of albums devoted to a particular province and depicting in colors on silk the configurations of the single prefectures, also a very long map of the coast-line of southern China with the outlines of the mountain-ranges and islands. The well-known popular maps of famous mountain-temples, as *e. g.* those of P'u-t'o shan, T'ai-shan, Wu-t'ai shan, Ngo-mei shan etc., taken along as souvenirs by the pilgrims, are maps with a woof of scenery-drawing, in the same way as the continuous rolls of the T'ang masters present paintings with the underlying idea of a geographical map,—both kinds of productions being designated by the same name *t'u* 圖. Of course, those artists were not map-makers, and the map-makers were not painters,—their intentions moving on entirely different lines, but the object of their efforts, the means employed in getting hold of it, and the final results are substantially and practically identical. The development, then, is this: there is, in the beginning, an embryonic, not differentiated *t'u* which is neither distinctly a map nor a picture, or we may say as well, both at the same time; it shares in both categories, as neither of them is developed, it is so to speak, asexual. For lack of a better name, we may style it a local description. This colorless, indefinite production develops in two directions, according to the stress laid on its purpose,—into a map with a clear notion of topographical features serving the policy of the government, and into a landscape with due accentuation of artistic qualities for esthetic enjoyment.

1) The T'ang masters, it seems to me at least, received a strong impetus for their work from the high development of contemporaneous map-making. The long continuous records of nature limned by them on endless scrolls must have had their foundation in a preceding close study of the topography of the particular region and are quite inconceivable without the supposition of such a research. These works are never inventive products of imagination, but descriptions of well-defined localities stated on the scroll or otherwise handed down by tradition. Wang Wei's picture is not intended to represent any landscape, but it is the topography of the Wang river cherished and minutely investigated by the artist. Another pal-

pable evidence for my theory exists in the remarkable collection of Mr. Charles L. Freer in Detroit,—in a long roll ascribed to Li Chao-tao 李昭道, the son of Li Se-sün, and containing a group of islands in the ocean, with their pagodas, temples, and villages, arranged in exactly the same manner as still displayed on modern maps. In the fact that such long landscape scrolls are still known as “Ten Thousand Mile (*li*) Pictures” (*wan li t'u*), a reminiscence of their original association with maps is doubtless evidenced. The story of Wu Tao-tse being sent to Sze-ch'uan to study the picturesque scenes of the Kia-ling river and painting after his return “three hundred *li* of the river scenery” in the Ta-t'ung palace (HIRTH, *Scraps*, p. 78) is further proof for the painters of the T'ang period having practised methods very similar to those of their contemporaries, the geographers. I need not give examples, because they are too numerous, for the fact that also the later landscapists, in most cases, intend to reflect in their pictures a definite locality usually stated on the top of their scrolls. Whether they really did so in all cases, or in how far they meant to reproduce reality and to blend it with their own mood and impressions, remains a matter of investigation for the individual case. Certain it is that, during the T'ang, nature and its direct observation was the primary source for the artist's inspiration, which was more and more renounced in the later periods of the Sung, Yüan and Ming. Like their colleagues, the geographers, the T'ang masters travelled, explored, studied, sketched; they recorded events, and the natural event was the agency instrumental in their work, not by any means their mere impressions. In this sense, they became naturalists, with a strong flavor, however, of romantic idealism. They were certainly imbued with the intention of giving something more than a copy of nature, and that is simply,—inward truth or poetic intuition, which was their supreme law.

The excessive length of the ancient rolls now explains itself as an imitation of geographical maps. The names of the localities inscribed on the *Wang ch'uan t'u* are certainly a feature obviously borrowed from topographical practice. This peculiar form of the rolls, nothing more than an ancient style of book, was widely adapted and naturally lent itself to the intentions of those artists. There they found all the necessary space to record in endless variety the wonders of creation which their minds had imbibed. Singular as this whole mental development of the inter-relation of landscape and map drawing is, singular as this technical feature of long continuous rolls is, so also the productions of these landscapists are unique in the history of art. They are unique in the magnitude of their task, in the conquest and reduction of vast space, in their nature sense and in their glorification of the beauties of nature, in their expression of line and color, and above all, in their spiritual and emotional power. Nothing in our art is comparable to these productions, and these landscape rolls are peculiar to China. Such creations as those of Wang Wei and Li Se-sün no doubt belong to the greatest emanations of art of all times. He who

has not seen the wonderful roll attributed to Li Se-sün in the possession of Mr. Freer does not know what art is,—in technique as well as in mental depth, perhaps the greatest painting in existence. Greek and Italian art fade away into a trifle before this glorious monument of a divine genius, which it would be futile to describe by any words. The T'ang masters were not naturalists, idealists, romanticists nor were they one-sidedly given to any of our narrow *-isms* exclusively. They were, in the first place, symphonists in the sense of our music and geniuses of the highest potency whose spirit cannot be procrusteanized into our limited esthetic phraseology. There is but one giant in our art to whom Wang Wei and Li Se-sün can be adequately compared, and that is Beethoven. The same lofty thoughts and emotions, expressed by Beethoven, through the revelation of a god in his heart, in his sonatas and symphonies, find an echo in the works of those Chinese painters. The Adagio of the Fifth Symphony is the text interpreting the noble transcendental spirit pervading the painted scenery of Li Se-sün, and the Pastoral Symphony is the translation into music of the *Wang ch'uan t'u*. We shall better appreciate Chinese painting, if we try to conceive it as having no analogy with our painting, but as being akin to our music. Indeed, the psychological difference of Chinese painting from our own mainly rests on the basis that the Chinese handle painting, not as we handle painting, but as we handle music, for the purpose of lending color to and evoking the whole range of sentiments and emotions of humanity. In depth of thought and feeling, the great T'ang masters, in their symphonic compositions, vie with Beethoven, and in line and color almost reach Mozart's eternal grace and beauty. The Sung impressionists reflect the brief romantic character pieces of a Schumann or Grieg, while many of the Ming and later epigones reveal the shallow and plagiarist mind of a Mendelssohn or the gratuitous theatrical effects of a Meyerbeer. T'ang Yin of the Ming, however, is a Carl Maria v. Weber, and Kiu Ying a sort of Franz Liszt who could accomplish everything and created Chinese Hungarian rhapsodies in painting. Chinese pictorial art, I believe, is painted music, with all its shades of expressive modulation. It is known so far, in its highest accomplishments, to a few initiated only, but we trust that the time will come when its gospel will be preached everywhere, and when, like Beethoven, it will conquer the world.

AUS MUSEEN UND SAMMLUNGEN.

LES RÉCENTES EXPOSITIONS DE PARIS CONSACRÉES À L'ART D'EXTRÊME ORIENT

Les mois de décembre et de janvier derniers ont vu s'ouvrir à Paris plusieurs expositions consacrées à l'art d'Extrême Orient et nous avons pensé que leur rapide analyse pourrait offrir quelque intérêt pour les lecteurs de l'Ostasiatische Zeitschrift.

1. Exposition d'estampages de sculptures chinoises, ouverte le 11 janvier 1912 au Pavillon de Marsan (Musée des Arts décoratifs).

Les nombreuses et importantes missions qui ont sillonné la Chine de l'ouest et du nord durant ces dernières années ont découvert et rapporté de précieux documents qui nous font connaître deux époques particulièrement caractéristiques de l'histoire de l'art chinois.

Les unes (Missions Chavannes, Shinkichi Kurata, Tei Sekino) se sont attachées principalement à l'étude de l'époque des derniers Han précédant immédiatement l'entrée du Bouddhisme en Chine.

Les autres (missions Bonnin, Stein, von Le Coq, Pelliot, Chûta Itô) ont fructueusement fouillé les stûpas et les cryptes en ruines qui jalonnent la route suivie par l'art bouddhique d'origine ghandarienne (indo-grecque) à travers le Turkestan oriental et les provinces du nord de la Chine.

Par une extrême bonne fortune, de nombreux bas-reliefs difficiles à transporter soit par suite de leur volume, soit en raison d'autres difficultés locales, ont pu être reproduits au moyen d'estampages. Ce sont ces derniers qui ont été utilisés pour faire connaître au grand public les résultats essentiels des dernières missions. De là l'exposition organisée avec un extrême et très artistique dévouement par Mr. Isaac sous la direction éclairée de Monsieur Chavannes, membre de l'Institut, à l'aide des documents rapportés par celui-ci et aussi par Mr. Pelliot, professeur au collège de France, le savant explorateur du Turkestan chinois, et par les aimables donateurs d'estampages aux Arts décoratifs que sont MMrs. Marcel Bing et Freer.

On sait que la pratique de l'estampage consiste dans l'application de feuilles mouillées d'un papier convenablement choisi sur la surface du bas-relief à reproduire. Celles-ci sont ensuite frottées au pinceau afin de faire apparaître les parties en saillie. Après séchage, ces dernières sont enfin enduites de poudre d'encre de Chine à l'aide d'un tampon de coton. On obtient ainsi une image plus ou moins fidèle de l'original suivant que le relief est plan, peu marqué ou au contraire, en demi-bosse.

Ce procédé est employé en Chine depuis nombre de siècles. Le plus ancien spécimen d'estampage actuellement connu semble être celui remontant au milieu du VII^e siècle de notre ère dont une partie a été découverte par Mr. Pelliot (actuellement à la Bibliothèque Nationale) et l'autre par Mr. Stein (au British Museum). Comme le fait remarquer l'excellente notice écrite pour l'exposition par Mr. Chavannes, on s'aperçoit que certaines stèles n'ont même été gravées qu'en vue de devenir de véritables planches lithographiques. On sait d'autre part que de nombreuses peintures anciennes ont été reproduites sur des stèles et fréquemment estampées. Tel est le cas de la Kouan-Yin 觀音 comme du Confucius dus à Wu-Tao-tseu 吳道子 (1^{re} moitié du VIII^e siècle) dont des estampages d'époques diverses ont été retrouvés et offerts au Musée Guimet par Mr. R. Lebaudy et le commandant d'Ollone, l'explorateur bien connu du Se-Tch'ouan et de la région des Lolos.

a) Sculptures de l'Epoque des derniers Han.

Dans l'état actuel des connaissances, les bas-reliefs de l'époque des derniers Han qui datent



Fig. 1. *Portrait de prêtre par Yen Hui. XIII^e siècle. Exposé par Mme. Langweil, Paris.*

des deux premiers siècles de notre ère, sont les plus anciens vestiges de l'art de la sculpture chinoise. Ils ont été gravés sur les parois de petits temples funéraires destinés à honorer la mémoire des morts de haute origine et à déposer les offrandes offertes à leurs âmes, et aussi sur les hautes et larges colonnes précédant ces monuments. Ils sont surtout abondants dans le *Honan* et le *Chantong*, mais on en trouve aussi dans le *Houpe* et le *Se-Tch'oan*.

On peut les répartir, semble-t-il, en deux groupes différents.

Les œuvres du premier groupe sont exécutées en gravure légère sur la pierre d'abord soigneusement polie. Leur relief méplat se prête admirablement bien à l'estampage. Les scènes qu'elles représentent sont généralement traitées avec une grande liberté de ciseau. L'artiste inconnu se laisse conduire par son imagination et parsème la pierre de figures de tout genre, voisinant dans un amusant imprévu. Il sait donner à ses personnages et à ses animaux des formes souvent très nobles, faisant défiler des chevaux attelés ou montés en des attitudes rappelant celles des peintures des vases grecs de la belle époque¹. Souvent aussi, il tend au réalisme et excelle

¹) M. S. Reinach a établi que les chevaux figurés sur les bas-reliefs *Han* fort distincts des petits chevaux mongols appartenaient à une race importée de Bactriane à cette époque (La représentation du galop dans l'art ancien et moderne. *Revue archéologique*, Paris 1901, p. 83 et suiv.).



Fig. 2. Portrait de M^{lle}. Ma Cheou-tch'eng par elle-même. Époque Tsing. Exposé par M^{me}. Langweil, Paris.

chien» (129 de notre ère). La chambrette probablement du 1^{er} siècle.

Les organisateurs de l'exposition du Pavillon de Marsan ont eu l'heureuse idée de reconstituer ce petit temple en plaçant sur ses parois les estampages correspondant aux bas-reliefs réels. Par l'ouvrage du regretté Bushell, on connaît déjà les cortèges de chars et de chevaux, les animaux fabuleux et les constellations dont Mr. Petrucci² a pu dire qu'ils «marquent sur les plus anciennes des pierres gravées un esprit d'observation, un désir évident de saisir la nature des formes dans leur vérité expressive». Mais la reproduction intégrale des bas-reliefs par estampages nous apprend bien autre chose. Elle nous initie à tous les détails de la vie publique et privée de l'époque lointaine des derniers Han, faisant passer sous nos yeux des scènes de

à saisir le caractère humoristique des êtres. Et ceci semblerait prouver l'existence d'un courant artistique d'origine populaire analogue à celui qui apparaît dans certaines œuvres des VIII^e et IX^e siècles.

Les piliers dits «de la mère de K'ai» à Teng-fong 登封 阡 dans le Honan élevés en l'an 123 de notre ère (estampages 1 à 3 de l'exposition) sont ornés de figures très remarquables par leurs synthèses. Nous signalerons en particulier deux chevaux attachés à un arbre dont l'un détache une magistrale ruade, et un personnage, ancêtre de nos joueurs de football, donnant un coup de pied dans un ballon. Monsieur Chavannes vient de les reproduire dans son ouvrage capital: *Mission Archéologique dans la Chine septentrionale* dont les planches sont parues récemment et seront prochainement rejointes par le texte (E. Leroux éditeur, Paris.)

La chambrette funéraire qui domine la colline de Hiao tang chan 孝堂山 dans le Chantong (estampages 4 à 9 de l'exposition) a été successivement étudiée par Messieurs Chavannes et Tei Sekino (Kokka no. de février 1909). Comme l'indique son nom¹ elle aurait été élevée en mémoire de la piété filiale d'un certain Kuo p'o 郭巨 (ou Kuo Kiu), mais cette origine légendaire est aujourd'hui discutée et les dimensions restreintes du présent article ne nous permettent pas d'entrer dans le vif du débat qui, d'ailleurs, ne présente pas un intérêt capital au point de vue purement artistique. On ne connaît pas l'époque exacte de la construction, mais les inscriptions gravées postérieurement par des pèlerins sur la face occidentale de la dalle formant le pignon médian nous fournissent de précieux renseignements. On y lit en particulier: «Ping-Yuan Shih-Shan-chun est venu rendre hommage en respect de la sagesse le 24 Avril de la 4^e année de Yung-est donc certainement antérieure à cette date et

¹ Montagne de la salle de la piété filiale. Elle se serait d'abord appelée Kuei-chan (ou montagne de la tortue).

² La Philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême Orient.

bataille ou de chasse; ailleurs des acrobates ou des bouchers s'appêtant à dépécer un animal pendu par les pattes et un bœuf couché sur le dos, tandis qu'un gros goret rendu d'admirable façon digère béatement assis sur son derrière (paroi occidentale). Ailleurs encore des oiseaux et des singes peuplent les toits de pavillons à un étage (paroi du fond).

Dans un récent article du *Journal des Débats* *Mr. G. Migeon* a judicieusement fait ressortir à ce propos « la singulière analogie entre les deux arts égyptien et chinois dans leur conception décorative des monuments funéraires civils. Dans les *mastabas* memphites de l'Égypte comme dans les chambrettes de la Chine, l'appareillage en pierre parée était destiné à recevoir une décoration sculptée à faible relief de scènes relatives à l'histoire de l'offrande mêlées de détails souvent familiers et toujours réalistes propres à rappeler le souvenir du vivant dans la pensée des pieux visiteurs. »¹

On serait tenté de déclarer que les bas-reliefs des monuments funéraires de la famille *Wou* 武 dans la province de *Chantong* marquent une seconde époque de la sculpture Han. Peut être est il plus prudent de voir seulement en ceux-ci un second groupe de bas-reliefs auquel des circonstances locales ou artistiques aujourd'hui difficiles à préciser ont donné un caractère particulier. Il faut d'ailleurs faire la part des différences de procédés. Ces œuvres se distinguent par une plus grande complication des scènes où les personnages se silhouettent comme en ombres chinoises, et aussi par une stylisation plus grande des attitudes, un moindre souci du réalisme.

Les monuments funéraires de *Wou Leang* 武梁 *iseu* comprenaient trois ou quatre petits temples précédés de deux piliers. Ces derniers sont seuls demeurés intacts. Celui de l'ouest porte une intéressante inscription indiquant qu'il fut érigé la 1^{re} Année de *Chien-ho* (147 de notre ère) par *Wou Shi Kung* (ou *Wou Leang*) et ses trois frères. Quant aux chambrettes, il n'en reste que des dalles dont un certain nombre a été réuni dès 1789 dans une petite maison remplissant le rôle de musée. On sent que l'artiste possédant encore des moyens rudimentaires a du se trouver gêné par les difficultés du travail de la pierre d'un grain assez dur et l'exécution n'a pu répondre à l'importance de la conception. Peut-être, enfin, s'est-il trouvé lié par la façon conventionnelle de rendre certains personnages de l'époque protohistorique chinoise. Les scènes historiques et légendaires se succèdent généralement superposées en plusieurs bandes horizontales. On y voit la série des « trois souverains » et des « cinq empereurs » créateurs de l'agriculture et de l'industrie primitives; puis des exemples de la piété filiale cités par Confucius, et aussi les femmes vertueuses et les assassins célèbres, des cortèges magnifiant la puissance des sous-préfets ou honorant les défunts. Un fragment (estampage no. 11 de l'exposition) montre le très curieux entrelacement des branches d'un arbre stylisé, un lévrier assis sous les brancards d'un char dételé, un personnage tirant de l'arc, une maison dont l'étage unique est occupé par une femme à laquelle des servantes offrent des tasses, et le rez-de-chaussée par un important personnage auquel on vient rendre hommage. Le registre inférieur du bas-relief offre le cortège de



Fig. 3. Vase à couvercle. Époque Han. H. 0,22. Coll. du Dr. Viau, Paris.

¹ *Journal des Débats* du 12 Janvier 1912.



Fig. 4. Statuettes funéraires. Époque T'ang. H. 0,25. Exposées par Mr. Vignier, Paris.

plusieurs chars dont celui du défunt (figuré à droite). On sait que non loin des piliers précédant l'emplacement des petits temples, Mr. Tei Sekino a assez récemment découvert les restes de deux lions de pierre dont la puissance et la calme beauté tendent à démontrer l'existence d'œuvres sculpturales plus importantes que les bas-reliefs incisés. Par malheur les tempêtes et les révolutions ont tant de fois balayé la pauvre Chine que presque tout est actuellement disparu.

b) *Sculptures postérieures à l'introduction du Bouddhisme en Chine.*

On sait que les Han ayant mis la main sur le *Pelou* (la Pentapole ou les cinq villes), les passages conduisant dans la vallée de l'Hi et de là sur les rives du Syr Daria puis en Turkestan et en Perse, ou dans l'Inde par l'ouest du Pamir, furent ouverts (114 avant J. C. à 92 de notre ère). C'est par cette porte et aussi par celle plus difficile du *Nanlou* (ou de l'Hexapole) que le Bouddhisme commença à pénétrer en Chine (an 67 après J.-C.). Mais c'est seulement au IV^e siècle que la religion nouvelle commença à se répandre de façon notable et au VI^e qu'elle atteignit son apogée. Avec le Bouddhisme entra en pays Han l'art du *Gandhâra* formé dans l'Inde du Nord-Est à la suite de la conquête d'Alexandre. Cet art s'était imprégné de la grandeur élégante et de la souplesse de l'art grec, comme l'a si bien montré Mr. Foucher. Les tendances de celui-ci s'y reconnaissent dans la façon de rendre les traits des divinités représentées (nez droits, horizontalité des yeux), la noblesse et parfois aussi une certaine sensualité de leurs attitudes, la grâce extrême des draperies retombantes. Les *stûpas* en ruines et les cryptes du Turkestan chinois ont fourni des bas-reliefs d'un intérêt capital. Mais, fait digne de remarque, à mesure qu'on s'éloigne de l'Inde, les types rendus se modifient et deviennent de plus en plus chinois (à *Touen-houang*, par exemple). Il est vrai qu'il faut voir là aussi une *question d'époque*. Comme l'a fait remarquer le professeur Chûta Itô: durant la première moitié de l'époque *Wei* (398—493) les œuvres découvertes ne montrent guère que les caractères classiques du *Gandhâra* (Caves de *Yün Kang* 雲岡 décorées au V^e siècle, visitées par M. Chavannes). Par contre avec la fin de la période *Wei* (493—549), alors que la capitale se trouva transportée à *Loyang*, on assiste à la fusion du courant indo-grec et des traditions chinoises Han. Cette évolution a été observée dans les sculptures des caves de *Long-men* 龍門 (au sud de Honanfou) dont l'exposition offre trois estampages (nos. 31 à 33) d'encadrements de niches contenant des Bouddhas. On y voit des donateurs et des donatrices accompagnés de serviteurs et des inscriptions exprimant la dédicace de ces œuvres pies, durant les années 508, 511 et 536 de notre ère. L'estampage no. 34 est formé de « quatre bandes qui sont les quatre faces d'un piédestal de statue bouddhique; sur une des faces latérales est représenté le donateur qui est venu à cheval, et, sur l'autre face latérale, la donatrice qui est venue dans un char tiré par un bœuf. La face antérieure est occupée par deux lions accroupis entre lesquels un personnage

à demi sorti d'une fleur de lotus supporte à deux mains un plateau surmonté d'un brûle-parfum; la face postérieure est remplie par une inscription datée du 27 avril 525 ap. J. C.» (E. Chavannes, notice de l'Exposition). — Il ne faut pas s'étonner de la transformation subie par l'art du Gandhâra à son entrée en Chine. Les idées nouvelles se sont, en effet, trouvées en présence d'un art comptant déjà plusieurs siècles d'existence et ont du se transformer pour continuer à subsister.

L'iconographie bouddhique s'est modifiée: les attributs ont été changés, les attitudes se sont quelque peu hiératisées. Une stylisation parfois extrême, la prédominance de la recherche de l'effet décoratif ont remplacé le modèle expressif et l'aisance pleine de grâce des figures grecobouddhiques. Cette évolution se trouve presque achevée dans les sculptures et les fresques des grottes de *Touen-houang* datant de l'an 700 environ (Époque *T'ang*) explorées par Mr. Pelliot. Mais avant de se transformer complètement, les tendances indo-grecques, par l'intermédiaire de la Chine du Nord et de la Corée sont venues atteindre jusqu'au Japon: Les œuvres de l'époque dite *sino-coréenne* ou de *Suiho* (fin du VI^e et ct. du VI^e siècle) y montrent nettement l'influence de l'art *Wei* du Nord.

Vers la fin du VI^e siècle, l'unité de la Chine s'était trouvée reconstituée par les *Souei* (581—618 de notre ère) qui transportèrent la capitale dans l'actuel *Si-ngan-fou*. Les *T'ang* qui leur succédèrent étendirent leur puissance sur les marches du nord et de l'ouest, soumirent les hordes *Tou-kiou*. Huit royaumes durent payer tribut et reconnaître la suzeraineté de la cour. Alors commencèrent pour le Céleste Empire les siècles les plus glorieux qu'il ait connus. Les œuvres sculptées reflétèrent la grandeur de l'époque. Tel est le cas des magnifiques bas-reliefs qui furent placés dans la sépulture de l'empereur *T'ai Tsong* mort en 649 après J. C. L'estampage no. 60 représente les six chevaux qui furent sculptés en bas-reliefs à cette occasion (La gravure a été exécutée à la fin du XI^e siècle par *Yeou Che-hiong*). Les dalles sculptées existent encore aujourd'hui et montrent combien, à l'époque des *T'ang*, les influences autochtones et étrangères se sont pénétrées profondément et quelle riche floraison artistique a produit leur intime fusion.

Il nous faut enfin signaler une suite de bordures décoratives exécutées d'après des stèles du Musée épigraphique de *Si-ngan-fou* et datées respectivement de 663, 709, 736, 767, 822, 965, 1054 et 1225 de notre ère. Certaines offrent de merveilleux entrelacs rappelant les plus beaux motifs de notre Renaissance, d'autre de longues divinités infiniment spiritualisées et des anges bouddhiques aux écharpes flottantes.

Il faut savoir gré à Mr. Ed. Chavannes d'avoir réuni tous ces inestimables documents dans son bel ouvrage: «*Mission archéologique dans la Chine septentrionale*» (E. Leroux, Paris 1911—1912).

2. Exposition de Peintures chinoises appartenant à Madame Langweil, du 5 au 30 Décembre 1911 dans les galeries Durand Ruel à Paris.



Fig. 5. *Danseur*. Statuette funéraire. Époque *T'ang*. H. 0,25. Exposé par Mr. Worch, Paris.



Fig. 6. *Joueuse de flûte.* Statuette funéraire d'époque T'ang. H. 0,20.
Coll. de M^r. de Golubew, Paris.

Il est difficile d'espérer qu'on possédera jamais en Europe des œuvres indiscutables des grands maîtres des époques *T'ang* et *Song* aussi nombreuses et aussi belles que celles des collections chinoises et japonaises. — Peut-être pourtant l'actuelle révolution qui secoue l'Empire du Milieu nous réserve-t-elle des surprises. — Du moins, depuis quelques années sont venues en France des œuvres généralement un peu postérieures, mais encore fort intéressantes.

On se rappelait

à Paris l'exposition très réussie que Madame Langweil avait déjà organisée en 1910. Celle de décembre 1911 l'a peut-être encore surpassée. Elle renfermait un certain nombre d'œuvres *Pre-Ming*. Nous citerons un faucon attribué à l'empereur *Houei-tsong* (1082—1135), le célèbre fondateur d'une académie de peintres et de calligraphes; un beau portrait de prêtre (fig. 1) rappelant la manière de *Yen Hui* 顏輝 (en japonais *Ganki* XIII^e siècle); des chevaux brouquant ou se roulant au milieu d'un intéressant paysage, dans le style de *Tchao Mong-fou* 趙孟頫 (1254—1322). — Mais la partie la plus compacte et la mieux représentée était sans contredit l'époque *Ming* (1368—1644). On sait que dans l'histoire de la peinture chinoise, celle-ci fait songer quelque peu à notre XVIII^e siècle par sa recherche de l'élégance, du délicat, du raffiné. Si dans le genre paysagiste, la décadence se manifeste par suite de la copie trop fréquente des anciens maîtres, il n'en est pas de même de la peinture de genre. Alors qu'aux grandes époques *T'ang* et *Song* l'homme réduit au rang d'atôme ne jouait qu'un rôle fort secondaire, il n'en est plus de même désormais: l'artiste lui accorde la première place. Cette tendance s'était déjà annoncée sous les *Yüen* (1260—1368); par l'intermédiaire des *Arhats* et des petits dieux si spirituellement traités par *Yen-hui* et ses contemporains, on touchait presque à l'humanité. Le dernier pas fut franchi avec les peintres *Ming*. De là de charmantes scènes d'intérieur représentant des femmes à leur toilette ou écrivant (no. 8 de l'exposition); de là aussi des scènes champêtres fort gracieuses (no. 36). Les divinités elles-mêmes se sont complètement humanisées. Tel est le cas pour une déesse *Makou* 麻姑 par *T'ang Yin* 唐寅 remarquablement bien dessinée et offrant de jolies tonalités grises et roses (no. 56). Enfin les peintures d'oiseaux ont gardé une vigueur souvent absente ailleurs. En ce genre, l'exposition possédait deux œuvres très remarquables: tout d'abord une grue perchée sur un rocher, grosse tache blanche ébouriffée de plumes audessus des flots traités en grisaille et dans lesquels se baigne le disque, couleur de sang du soleil (no. 60, par *Lüki* 履吉 de son nom ordinaire *Wang Tch'ong* 王翬, commencement du XVI^e siècle). — Puis un paon à la queue magnifique près d'un magnolia en fleurs (no. 3, par *Lieou Han* XVI^e siècle).



Fig. 7. Cheval. Statuette funéraire. Époque *T'ang*. H. 0,50. Exposé par Mr. Wannieck, Paris.



Fig. 8. *Dharma*. Bronze tibétain. H. 0,60.
Coll. de M^r. Ph. Berthelot, Paris.

ajoute: «Il est heureux que le portrait d'une belle femme célèbre par les lettrés nous reste pour toujours». L'exposition de peintures chinoises de Madame Langweil était heureusement complétée par quelques très beaux paravents en laque dite de Coromandel exécutés aux XVI^e et XVII^e siècles, aux environs de Peking et dans la province du Chan-si, pour des cadeaux destinés à de grands dignitaires. Enfin nous devons rendre toute justice à l'excellent catalogue rédigé par M. M. Tchangyi, Tchou et J. Hackin du Musée Guimet.

3. Les Expositions du Musée Cernuschi (mai—juin 1911 et novembre 1911—janvier 1912). Jusqu'à ces temps derniers, les objets conservés au Musée Cernuschi étaient demeurés mal classés. Les salles trop encombrées ne permettaient pas au visiteur de trouver facilement les excellentes pièces qu'elles renfermaient, ces dernières se trouvant trop souvent masquées par des œuvres de basse époque et d'un intérêt secondaire. Depuis l'arrivée à la conservation de Monsieur d'Ardenne de Tizac, cet état de choses s'est trouvé heureusement modifié. Un classement méthodique a été dès lors entrepris. En outre, profitant du très beau cadre offert par ce petit palais, on s'est lancé dans la voie heureuse des expositions en faisant appel au concours des collectionneurs.

Durant les mois de mai et de juin 1911, le public a pu admirer de belles suites de cloisonnés, jades et pierres dures, de très intéressants tapis chinois, des poteries coréennes prêtées par MM. Bouasse Lebel et Vignier. Mais la partie la plus neuve de cette exposition consistait en un admirable ensemble de poteries et de statuettes chinoises.

On sait que le regretté Bushell a été le premier à signaler en Europe (en 1897), l'existence de poteries Han. Les ouvrages chinois ne contiennent que fort peu de renseignements concernant celles-ci. Les Annales de la Dynastie des Han postérieurs citent pourtant les différents

A signaler de l'époque *T'sing* quelques œuvres harmonieuses, principalement des scènes familiales. Le rendu des proportions féminines suit dès lors une mode singulière consistant à exagérer la tête et à amincir le corps aux épaules tombantes (no. 39 par *Nieou Tchou* XVII^e siècle). Offrait un intérêt tout particulier le portrait de la petite courtisane *Ma Cheou-tch'eng* par elle-même (no. 76, fig. 2), accompagné d'un poème à son adresse par *Wan Yin-p'ou*: «Résidant au sud de la ville de *Kiang-nin* il m'advint au cours de mes allées et venues de passer près de la pagode *Houei Kouang*; à gauche de celle-ci se trouve un verger abandonné, on y voit un cours d'eau limpide et des légumes d'hiver qui poussent en plein champ; il n'y a plus de maison, les foins se trouvent exposés au vent et à la brume; quelques rochers d'aspect bizarre surgissent de ces herbes. C'est la demeure de la courtisane *Ma Cheou-tch'eng*. Elle a disparu, on se rappelle son nom, des vieillards parlent encore de sa beauté et de son talent de chanteuse. J'ai vu ses peintures, les orchidées et les bambous qu'elle peignit avec une extrême délicatesse . . . », et un autre commentateur, *Wan Che-ki*

objets qu'on enfermait dans les tombes aux côtés du défunt. En outre, d'autres textes nous font connaître qu'à la mort du grand empereur *Ts'in, Che Hoang-ti*, on plaça dans son tombeau les symboles de sa puissance territoriale et politique: des représentations de palais, de villas, de rivières, voir même de bureaux du ministère. En plus de ces effigies offertes, on effectua des sacrifices humains. Enfin le *Kuei hsin tsa-shih* 癸辛雜識, ouvrage de la première partie du XIV^e siècle, mentionne la trouvaille de poteries présumées *Han*.

Depuis 1897 de nombreuses découvertes effectuées par des missions européennes ou japonaises (dont celle de Mr. Chavannes en 1907), principalement dans le *Chensi*, la *Mandchourie* et le *Liaotung*; des expositions comme celle du Burlington Fine Arts Club à Londres en 1910; de savantes études telles que celles de MM. Chavannes et B. Laufer, *Ryuzô Torii* et *Kosaku Hamada*, sont venues nous apporter une très riche documentation. La récente exposition du Musée Cernuschi (au printemps de 1911), a permis de renforcer encore quelques constatations déjà faites et d'en effectuer de nouvelles.

On sait que les objets funéraires trouvés dans les tombes chinoises des époques *Han* à *T'ang* peuvent se répartir en trois grandes catégories:

1. Reproductions à une échelle réduite d'objets usuels (poêles, brûle parfums, fléaux et moulins à grains, grilles etc.), ou de constructions (fermes, étables, magasins à grains, puits etc.) destinés à placer le défunt dans le cadre où il avait vécu;
2. Vases de toutes formes;
3. Figurines humaines ou animales.

Le premier de ces groupements offre surtout un intérêt archéologique considérable en ce sens qu'il fait revivre sous nos yeux une civilisation lointaine, mais déjà fort avancée et nous met au courant de ses connaissances agricoles et industrielles. Mais au point de vue artistique, les deux autres catégories sont plus particulièrement importantes. Aussi bornerons-nous à ces dernières notre rapide analyse.

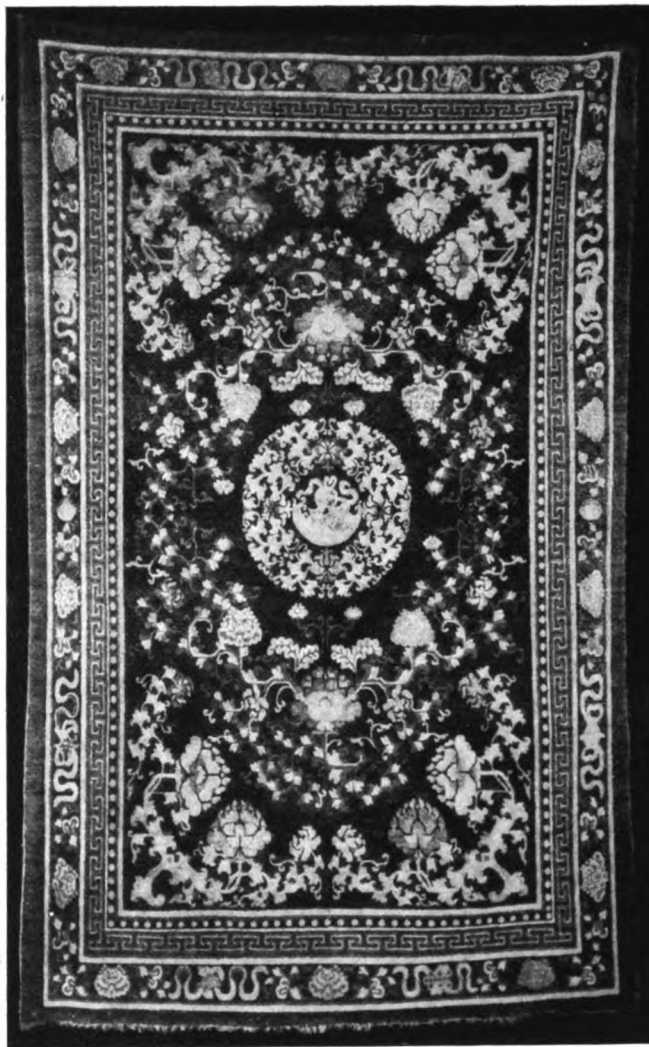


Fig. 9. Grand Tapis de la Chine. Exposé par Mme. Langweil, Paris.



Fig. 10. *Petit tapis de la Chine.* Exposé par
Mr. L. Rosenberg, Paris.

Comme l'a fait remarquer Mr. Chavannes (mémoires historiques de *Se Ma Ts'ien*), le pays *Ts'in* qui comprenait le *Chen-si* et le *Chan-si* semble avoir joué du VIII^e siècle avant notre ère jusqu'aux temps des conquêtes *Han*, le rôle d'une sorte d'état tampon entre les hordes *Toukiou* de l'ouest et du nord et les provinces purement chinoises du sud et de l'est. On s'explique ainsi l'emploi dans les vases *Han* du *Chensi* de motifs tels que celui de l'archer à cheval se retournant pour tirer qui exprime une coutume guerrière des peuplades *Scythes* de l'Asie Centrale. Mr. Aspin l'a trouvé dessiné sur un rocher voisin de Suliek au bord du fleuve Yenisei. Il fut par la suite adopté par les artistes de la dynastie sassanide persane (226—636). [Tissus du Musée archiépiscopal de Cologne; étoffe de soie chinoise à décor copié d'un modèle sassanide représentant le roi Chosrœ II (596—628) combattant un lion, conservée au musée impérial de Tokyô.] Un

Les premières poteries chinoises connues semblent remonter à l'époque *Tcheou* (1122—770 avant notre ère). Elles sont faites d'une argile grise très compacte souvent recouverte de couleur noire, ou plus rarement d'une terre rougeâtre. Les plus anciennes sont façonnées à la main et les plus récentes au tour (Vases tripodes reproduisant grossièrement la forme de bronzes attribués à la même époque, urnes à larges panses, amphores, vases caliciformes dits *tou* etc.).

Il faut arriver à l'époque *Han* pour trouver une décoration vraiment artistique. La plus vieille date lue jusqu'à ce jour sur les objets découverts demeure celle de l'année 133 avant notre ère (Vase de la collection Dana étudié par Bushell). D'autres sont datés de l'ère *Shenchüeh* (61—57 avant notre ère), de 52 avant J. C. etc. Les formes des vases sont très variées et reproduisent souvent celles de bronzes cités dans les anciens ouvrages chinois ou conservés dans les collections (Jarres, urnes, bouteilles, encensoirs ou vases cylindriques à couvercle montagneux). L'émaillage lui-même généralement parsemé d'irisations provenant du séjour dans la terre contribue beaucoup à la beauté de l'ensemble. Toute la gamme des verts peut y être observée: vert-jaune, vert-brun, vert-gris. Le procédé du craquelé est également connu. La décoration en relief, peut-être parfois formée de sujets rapportés, est très riche. Elle consiste en personnages et animaux plus ou moins fantastiques soit dispersés sur toute la surface de l'objet orné, soit plus généralement concentrés dans des bandes encerclant le vase. L'étude détaillée de ces motifs conduit à des conclusions d'un intérêt primordial.

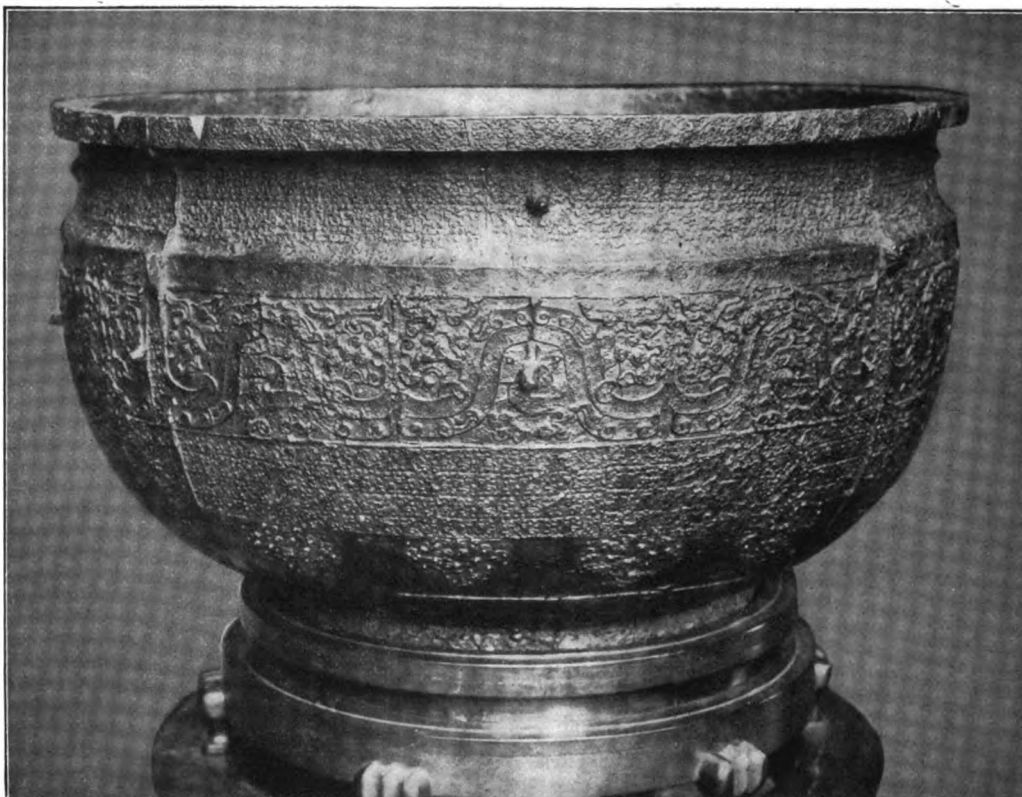
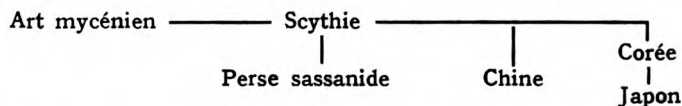


Fig. 11. Grande cuve de bronze. Dyn. Tscheou ou Tsin. H. 0,55. Musée Cernuschi, Paris.

grand nombre de vases *Han* sont ornés de scènes de chasse qui évoquent la *vie nomade* dans une de ses principales expressions. D'autre part, beaucoup d'animaux sont figurés dans l'allure du galop allongé. Or, les études de Mr. S. Reinach ont établi que celle-ci n'est observable ni dans l'art de la Grèce classique, ni dans celui des Acheménides ou des Arsacides de la Perse, ni non plus en Egypte; mais par contre dans l'art mycénien du XII^e siècle avant notre ère comme beaucoup plus tard dans celui des *Sassanides* (226—636). Les lions et les sangliers des vases *Han* témoignent très visiblement de l'influence mycénienne (lame de poignard trouvée à Mycène et conservée au Musée d'Athènes ornée d'une chasse au lion). Cette influence semble s'être transmise de la façon suivante par des intermédiaires encore mal connus:



Dans les poteries plus récentes de l'Epoque *Song* (960—1278) faites d'une argile souvent rougeâtre et ornées d'éléments linéaires et curvilignes, de rinceaux fort gracieux, on est peut-être aussi amené à noter une certaine parenté avec les vases de style mycénien à décoration naturaliste. Il faudrait sans doute alors voir là la survivance de traditions antérieures exprimées auparavant dans des œuvres non encore retrouvées.



Fig. 12. Vase de bronze chinois. Époque indéterminée. H. 0,58. Musée Cernuschi, Paris.

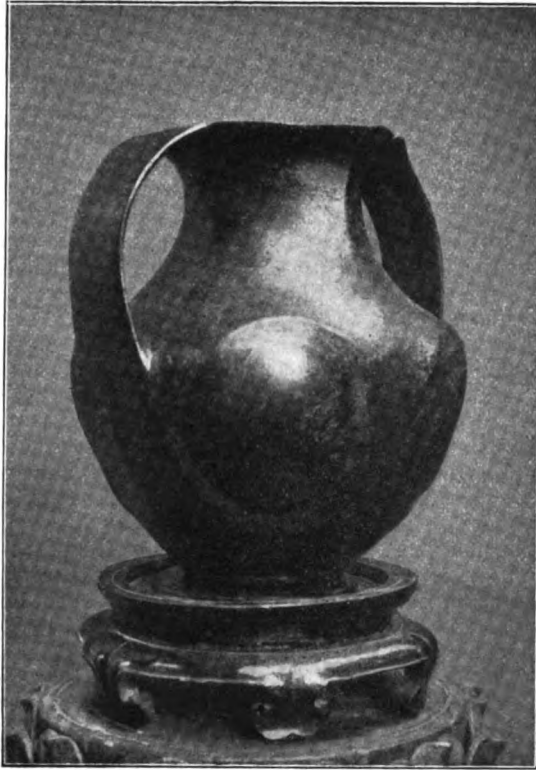


Fig. 13. Vase de bronze chinois. Époque indéterminée.
H. 0,27. Musée Cernuschi, Paris.



Fig. 14. Vase de bronze. Dyn. T'ang.
H. 0,35. Musée Cernuschi, Paris.

marquable. Elle fait déjà présager les contours montagneux des peintures *T'ang* et aussi l'ornementation très caractéristique de miroirs de la même époque (miroir conservé au temple Hôryûji de Nara, dit «*Kaisokan*» «miroir au rocher au bord de la mer»; reprod. dans le *Kokka*, no. 250). — On retrouve des formes semblables dans des paysages japonais de l'époque de *Kamakura* (fin du XII^e siècle et 1^{re} moitié du XIII^e) par exemple dans le *Senzui-byôbu* 山水屏風 (paravent destiné à être placé derrière les statues de divinités dans certaines cérémonies bouddhiques) du temple *Jingo-ji* 神護寺 en *Yamashiro* (voir le *Kokka* no. 256). Enfin, les gardes de sabre japonaises du type dit de *Kamakura* offrent elles-aussi les mêmes contours montagneux. Toute cette chaîne d'analogies est curieuse à noter. Elle montre, en particulier, l'influence des traditions prébouddhiques dans l'art chinois.

Les figurines funéraires complétaient l'ameublement des tombes. Nous avons vu qu'à l'origine tout au moins, leur offrande ne remplaçait pas les sacrifices humains fort en honneur dans les enterrements de grands personnages. Mais il est probable que par la suite l'enfouissement d'effigies fut jugé suffisant pour la satisfaction des mânes du mort.

Quelques rares figurines découvertes remonteraient à l'époque *Tcheou* mais leur attribution ne semble pas encore fortement établie. Il n'en est pas de même des statuettes *Han* dont l'âge n'est pas douteux. Beaucoup de celles-ci proviennent du *Chensi* et du *Honan*. Elles représentent des personnages assez synthétisés recouverts de vêtements semblables à ceux observés dans les bas-reliefs de la même époque. Leur coiffure réunit les cheveux en un gros nœud souvent

Une attention toute spéciale doit être donnée à une certaine catégorie de vases *Han*. Ceux-ci, de forme cylindrique, sont décorés sur toute leur surface extérieure de paysages montagneux rendus par un modèle très vigoureux (fig. 3). La liberté d'allure de ces décors est fort re-



Fig. 15. Statue bouddhique en bronze; VI^e VII^e siècles? les deux bras ont été refaits. H. 0,35. Musée Cernuschi, Paris.

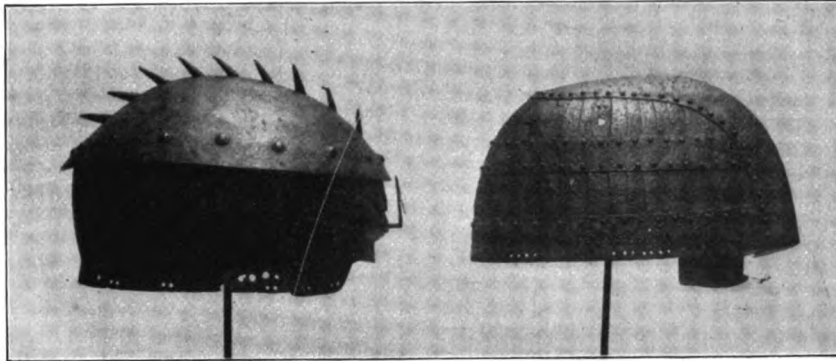
du Moyen-âge. Les figures spirituellement poupines rappellent celles des jeunes femmes sous les arbres du paravent japonais conservé au trésor du *Shôsôin* 正倉院 de Nara (1^e moitié du VIII^e siècle). Et ceci n'a rien d'étonnant si l'on remarque que cette œuvre fameuse a été exécutée sans une influence nettement *sinocoréenne*. Une statuette appartenant à Mr. Worch et représentant un danseur offrait la silhouette et les traits d'un *personnage comique grec* (fig. 5). La joueuse de flûte de Mr. de Golubew (fig. 6) nous rapprochait des anges bouddhiques si gracieux. Pour être complet, il faudrait citer des guerriers puissamment campés, ancêtres des gardiens de temple japonais, et aussi des chimères d'un grand caractère. Enfin les animaux aux belles proportions et dénotant une étude attentive de la nature abondaient: buffles pesants, gorets obèses, chameaux qu'on sentait faits pour la course. Les chevaux se montraient assez proches de ceux ornant la sépulture de l'empereur *Tai-tsong*. Mais celui que nous reproduisons ici (C^{on}. Wannieck, fig. 7) triomphait entre tous par la splendeur des formes et l'énergie du geste. En examinant ces figurines populaires, on prévoit l'existence certaine de sculptures prototypes dues à de grands artistes dont elles reflètent la beauté.¹

La plus récente exposition a été consacrée à une série de bronzes chinois de haute époque sélectionnés dans les collections du Musée Cernuschi et aux armures et garnitures de sabre de Mr. le docteur Mène.

¹ Mr. Marcel Bing a rapporté récemment de Chine une très belle statue de pierre: un guerrier à l'attitude combattive, prototype des statuette représentant le même sujet.

maintenu par une longue épingle et c'est là une nouvelle analogie avec les œuvres sculptées sur pierre de l'époque *Han* (monuments de la famille Wou dans le Chan-tong, en particulier). — Ces personnages chevauchent parfois des animaux assez grossièrement représentés. On trouve fréquemment des oiseaux, surtout des canards et des poules. La représentation des chiens est fort intéressante: ce sont des dogues puissants ayant autour du cou et sur le dos une sorte de harnais muni d'une boucle destinée à l'attache. — Les figurines découvertes dans le *Liatong* et en Mandchourie par les missions japonaises sont notablement plus barbares. Leur sexe est difficile à discerner, mais les formes générales des vêtements et la mode de coiffure restent les mêmes. (Voir le *Kokka* no. 252). Les jambes disparaissent sous de longues robes évasées et les bras rendus de façon rudimentaire esquissent parfois des gestes cassés à la manière des pantins. Mr. Petrucci, dans un récent article du Bulletin de la Société franco-japonaise (septembre—décembre 1911) a montré la proche parenté de ces terres cuites avec les *haniwa* 埴輪 japonais qu'on avait crus longtemps purement autochtones.

Avec l'époque *T'ang* et après les types intermédiaires de la période des six Dynasties, les figurines parviennent à un haut degré de perfection. L'exposition du Musée Cernuschi permettait de le constater. Rien de plus délicieux que les trois petites statuettes féminines, dont l'une à robe entravée, appartenant à Monsieur Vignier (fig. 4). Certaines coiffures font penser à nos hennins



A.

B.

Fig. 16. A. Casque de fer, armoiries de la famille Sanada. 16^e siècle.
B. Casque de fer, attribué à l'époque de l'empereur Nintoku. 4^e siècle. Coll. du Dr. A. Mène, Paris.

Nous nous contenterons de reproduire ici quelques unes des pièces les plus caractéristiques soumises à l'examen du public. On sait quelle indécision pèse trop souvent sur les questions d'attribution. Mr. d'Ardenne de Tizac fait remonter à l'époque *Tcheou* (1122—770 avant J. C.) un vase *Hi-tsouen* en forme d'animal unicolore (rhinocéros exprimé de façon défectueuse?), destiné à l'offrande rituelle du vin. La grande cuve de la figure 11 serait peut-être plus récente (*Tsin*: 255—206 avant J. C.?). Les lignes courbes y prennent une importance plus grande que dans les oeuvres antérieures¹ et certains motifs semblent déjà se rapprocher de ceux de la période Han. Les figures 12 et 13 reproduisent des vases de formes rares introuvables dans les anciens recueils chinois. Quant à celui de la figure 14, il faut sans doute chercher son prototype sous les *Han*.

Nous insisterons davantage au sujet de la statue de *Nyoirin Kwannon* 如意輪觀音 dans l'attitude du *lalita* (laisser-aller) fort belle par son ensemble, mais dont les bras ont été malheureusement refaits. Cette œuvre d'influence sino-coréenne (fig. 15) paraît remonter à la fin du VI^e siècle ou aux premières années du VII^e². Elle est fort proche parente de l'image si connue de la même divinité conservée dans la collection Impériale du Japon. Les draperies très caractéristiques par la raideur de leurs plis verticaux et la stylisation symétrique des festons terminaux rappellent de façon curieuse celles des statues grecques du commencement du VI^e siècle avant notre ère (Figures de l'Acropole de Délos et aussi Minerve du fronton du temple d'Egina). A la fin de la période de la sculpture japonaise dite de *Suiko*, c'est-à-dire vers le milieu du VI^e siècle après J. C., les draperies perdirent de leur raideur et devinrent plus gracieuses. Toutes ces images divines sont remarquables par l'esprit de foi naïve qui anima les artistes créateurs et par leur exécution synthétique. Elles ont bien des points communs avec les



Fig. 17. Boîte à miroir en laque d'or décorée d'incrustations de nacre. XIII^e siècle. Coll. de M^{me} Gillot, Paris.

¹ Voir le *Pokutulu de Wang fu*, ouvrage du ct. du XII^e siècle).

² La *Kwannon* de bois des musées royaux de Berlin est sans doute un peu plus récente (1^{re} moitié du VII^e siècle).



Fig. 18. Boîte à miroir. Fond de laque d'or avec incrustations de nacre.
XIII^e siècle. Coll. de M^r. R. Koechlin, Paris.

œuvres des Wei du Nord découvertes dans les cryptes de Yün-kan et de Long-men, datant du V^e siècle de notre ère. Par l'intermédiaire de la Chine et de la Corée, les maîtres primitifs japonais ont donc subi une première fois une lointaine influence gandhârienne, la chose ne fait plus de doute actuellement.

La collection de Monsieur le Docteur Mène, vice-président de la Société franco-japonaise, est universellement connue des amateurs parisiens et étrangers. Point n'est donc besoin de faire à nouveau son éloge. Elle est surtout unique par la riche série d'armures qu'elle renferme. On peut, en particulier, y suivre l'évolution complète de l'histoire du *casque* depuis les temps les plus reculés.

Parmi les spécimens les plus rares, nous signalerons le no. B de la figure 16. — Les armures complètes atteignaient la trentaine et les garnitures de sabre le chiffre très considérable de 2800. Si la collection ne possède qu'un petit nombre de tsubas de type archaïque, elle contient de très belles séries dues aux maîtres *Myôchin* 明珍 des XVI^e et XVII^e siècles (Nobuiye I 信家, Nobuiye II, Kyô 京 Nobuiye etc.) et aux *Kaneiyé* 金家¹. Elle est également très riche en émaux

¹ Il semble actuellement prouvé que Kaneiyé I vécut au commencement du XVI^e siècle. Ses successeurs travaillèrent jusqu'à la fin du XVII^e siècle au moins.



Fig. 19. Boîte. Laque noire incrustée de nacre.
XIII^e à XIV^e siècles. Coll. de M^r. Cosson, Paris.



Fig. 20. Boîte. Laque noire incrustée de nacre.
XIV^e siècle. Coll. de M^r. Ducoté, Paris.

opaques et translucides. Quelques unes des gardes décorées en champlévé offrent des types vraiment uniques. Mr. le docteur Mène s'est enfin attaché à grouper les œuvres de tous les grands maîtres ciseleurs de la fin du XVII^e et du XVIII^e siècle (écoles Nara, Hamano, d'Okamoto Naoshige 尚茂 en particulier). L'ensemble était présenté de façon parfaite et faisait grand honneur aux organisateurs.

4. Exposition de laques japonaises et suite de l'histoire de l'estampe (Utamaro) au Musée des Arts décoratifs (Pavillon de Marsan du Louvre) du 11 janvier au 12 février 1912.

On sait que sous l'habile impulsion de son conservateur Mr. Metman et avec le concours dévoué et si intelligemment artistique de Mr. Raymond Koechlin, le Musée des Arts Décoratifs de Paris organise au début de chaque année une exposition d'art japonais. Celle-ci comprend une période de l'histoire de l'estampe (les *Primitifs* en 1909, *Harunobu* et *Koryūsai* en 1910, *Kiyonaga* et *Sharaku* en 1911, *Utamaro* en 1912 — *Eishi* et *Hokusai* en 1913, *Hiroshige* en 1914) et d'autre part une branche de l'art décoratif (gardes de sabre en 1910, petites ganitures de sabre et inrôs en 1911, laques en 1912). J'ai eu l'avantage de m'occuper durant ces trois dernières années de cette seconde partie de l'exposition ce qui m'a mis à même d'apprécier la richesse et le bon goût des collections françaises. Il importe tout d'abord de préciser les idées qui ont servi de base à la formation de ces dernières.

On peut en quelque sorte distinguer trois générations de collectionneurs. La première a compris ceux qu'on pourrait appeler les « inventeurs » de l'art japonais — en adoptant l'ancien sens du mot *inventire* — : Messieurs Ph. Burty, E. de Goncourt, L. Gonse (1^{re} phase), S. Bing, Dr. Mène, Du Pré de St. Maur, Mme. Langweil. Ils ont eu la rare bonne fortune d'explorer un domaine encore inconnu et d'y faire de merveilleuses découvertes. Au début, en l'absence de documents précis, ils semblent avoir été surtout séduits par la joliesse et l'élégance des XVII^e et XVIII^e siècles voir même du XIX^e. Puis leur ont succédé MMr. L. Gonse (2^e phase de sa vie de collectionneur), Gillot, Garié, R. Koechlin, H. Vever, H. Rivière, R. Collin, Dr. Ancelet, G. Migeon, le conservateur du Louvre si unanimement apprécié, Reubell, Haviland, de Camondo, pour ne citer que les principaux. Tous ont été plus ou moins attirés par les œuvres admirables d'un style plus large et synthétique antérieures au XVII^e siècle. On doit se montrer très recon-



Fig. 21. *Ecrivoire*. Fond de laque noire décorée en takamakiye d'or avec incrustations de plomb et de nacre. Vers 1600—1660. Coll. de Mr. T. Smet, Paris.



Fig. 22. *Ecrivoire*. Fond de laque noire décorée en takamakiye d'or avec incrustations de nacre et de plomb. Coll. de Mr. Kœchlin, Paris.

naissant vis-à-vis du regretté T. Hayashi qui a fait connaître celles-ci en France, tout en n'admettant pas certaines classifications trop osées qu'il a adoptées. Actuellement, la critique a repris ses droits: la 3^e génération de collectionneurs, tout en conservant à juste titre une préférence marquée pour les œuvres archaïques, paraît *plus éclectique* que les deux précédentes et elle le deviendra sans doute davantage encore. Ce sera là le retour à un *juste équilibre*. Elle comprend M^{rs}. Mutiaux, J. Doucet, H. Krafft, Ducoté, Henraux, Bullier, T. Smet, Peytel, Cosson, Vignier et — votre serviteur. Mais il est nécessaire de faire remarquer que tous se sont toujours surtout placés au *point de vue esthétique* et non pas seulement *archéologique*, pour former leurs séries. Et c'est là ce qui caractérise essentiellement la tendance française et celle aussi, devons-nous ajouter, des amateurs les plus éclairés des autres pays.

D'autre part, le Musée des Arts Décoratifs, fidèle en cela à sa mission, s'est avant tout préoccupé de faire connaître de beaux modèles susceptibles d'influencer heureusement l'art décoratif actuel. Une exposition rétrospective complète d'art japonais demanderait actuellement une préparation de plusieurs mois et un très grand local. Il serait nécessaire que les amateurs de tous les pays et surtout ceux du Japon soient appelés à y concourir. Peut-être une exposition universelle donnera-t-elle l'occasion de l'organiser. La chose serait fort à souhaiter et il semble utile d'exprimer pareille idée dans une revue internationale telle que *l'Ostasiatische Zeitschrift*.

On sait combien sont rares en Europe les laques antérieurs au XVI^e siècle, vraiment indiscutables. Au Japon même, leur nombre est assez réduit, mais néanmoins les œuvres splendides conservées dans les temples (et en particulier au Shôsôin de Nara, au temple Tsurugaoka no Hachimangu de Kamakura et à celui de Mishima à Shizuoka), au musée impérial et chez quelques particuliers, permettent de se faire une idée des styles des différentes époques. Les objets les plus anciens exposés au Musée des Arts décoratifs paraissent remonter à l'époque de *Kamakura* et des *Hôjô* (1185—1337). Nous pouvons heureusement reproduire ici plusieurs de ceux-ci. Ils se répartissent en trois catégories différentes:

1. Les boîtes à fond de laque d'or mat de nuance jaune ou légèrement verdâtre décorées d'incrustations de nacre admirablement lumineuses (boîtes à miroir appartenant à Madame Gillot



Fig. 23. *Boîte*. Fond blanc, décor en couleurs diverses. Vers 1700. Coll. de M^r Henraux, Paris.



Fig. 24. *Ecrivoire*. Fond de laque noire décorée en takamakiye d'or avec incrustations de nacre et de plomb. *Ecole de Kōrin* (1661 à 1716). Coll. de M^r H. Vever, Paris.

et à Mr. R. Koechlin, figures 17 et 18) qui sont le grand triomphe de l'époque: leur décor consiste en feuillages stylisés mais sans aucune raideur, en vols d'oiseaux autour d'arbres fleuris.

2. Les objets à fond de laque noire ornés des mêmes incrustations de nacre, celles-ci offrant pourtant des nuances plus variées (Collections J. Doucet, R. Koechlin, Cosson, Vignier, Ducoté, fig. 20). En ce genre, la boîte de Mr. Cosson (fig. 19) est tout à fait exceptionnelle.

3. Laques décorées en *Kamakurabori* (sculpture laquée en rouge et noir, la couche supérieure usée laissant apercevoir par places l'inférieure) montrant l'influence chinoise de façon très visible.

Madame Gillot avait exposé une très belle porte provenant d'un petit meuble ornée sur fond brun légèrement sablé d'or d'un portrait de poète traité suivant les conceptions des maîtres *Tosa*. Les amateurs la connaissent bien par une des gravures du catalogue de la collection (no. 138). Ce dernier la datait du XIII^e siècle: il me semble qu'on est plus près de la vérité en la rajeunissant d'une centaine d'années.

Le XV^e siècle et la première moitié du XVI^e étaient surtout représentés au Pavillon de Marsan par des petites boîtes à parfums ou à bonbons décorées en *hira-* et *taka-makiye* (Collections Mutiaux et H. Rivière, en particulier).

L'époque de *Momoyama* (fin du XVI^e siècle) dont l'influence se prolongea jusque vers 1660, était surtout révélée à nous par des écrivoires rappelant de façon frappante le style très décoratif des grands peintres de l'époque: *Kanō Eitoku* 狩野永徳 (1543 à 1590), *Sanraku* 山楽 (1559 à 1635) et *Shōkwadō* 松花堂 (1584 à 1639) (Collections Doucet, T. Smet, figures 21, 22).

Un écrivoire appartenant à Mr. Vignier me paraît sortir de l'atelier de *Kōetsu* 光悦 (1556 à 1637) dont il fait connaître parfaitement l'admirable impressionisme. Il semble juste de faire remarquer à ce propos que le grand peintre-laqueur ne fut pas le créateur du style impressionniste dont on trouve des manifestations dès l'époque des *Ashikaga* et dans lequel se manifeste une des tendances caractéristiques de l'esprit japonais. Mais il sut le rénover et lui donner une place prépondérante qu'il n'avait encore jamais occupée jusque là. Le luxe de la célèbre ère de *Genroku* (1688—1703) se manifestait dans deux très beaux *Suzuribako*. L'un faisant partie de la collection Doucet était décoré sur fond crème d'un paysage montrant



Fig. 25. *Portes de petit meuble*. Fond de laque noire décorée en hira- et taka makiye d'or et en sumiye togikiri. Oeuvre de *Ritsuō* (1663 à 1747). Coll. de Mr. Marteau, Paris.

au premier plan une côte bordée d'arbres (laque noire et d'or de tonalité rouge) et, dans le lointain, un promontoire montagneux surmonté de nuages. L'autre (Collection Henraux), à fond blanc, offrait le cortège d'un grand personnage (figure 23).

Dans la série prêtée par Mr. H. Vever, on pourrait noter deux magnifiques écritoires de l'atelier de *Korin* 光琳 (1661 à 1716), l'un orné d'un coq et l'autre de deux échassiers (figure 24).

Enfin la vitrine de Mr. Marteau montrait une pièce exceptionnelle de *Ritsuō* 笠翁 (1663 à 1747) (figure 25).

Mr. Raymond Koechlin avait réussi à grouper 250 estampes d'*Utamaro* (1753 à 1806) prêtées par une quarantaine de collectionneurs et une remarquable série de livres illustrés par le même peintre appartenant à Mr. H. Vever. Ces inestimables documents permettaient d'étudier l'artiste à toutes les époques de sa carrière. Tout d'abord lorsqu'il étudiait les *Kanō* par l'intermédiaire de son maître¹ *Toriyama Sekiyen* 石燕 (1712 à 1788), leur influence apparaît dans quelques dessins de fleurs et d'oiseaux de ses débuts et même beaucoup plus tard dans une planche de son recueil *Gin Sekai* (la nature argentée, poésies sur la neige) paru en 1790. Puis, devenu peintre d'*Ukiyoe* à la suite de *Sekiyen*, il subit successivement les influences de *Shunshō* 春草 (vers 1770—1780) et de *Torii Kiyonaga* 清長 (vers 1780—1790). Nous le voyons ensuite chercher une voie nouvelle s'intitulant un moment *Kavamaro* 唐麻呂 (le Maro chinois) et parvenir à l'apogée de son talent (vers 1790—1800). Enfin, nous assistons à sa décadence à partir de 1800, alors qu'il tombe dans l'exagération de l'allongement de ses têtes de femmes devenues trois fois aussi hautes que larges. Ainsi que le dit R. Koechlin dans la charmante notice qu'il lui a consacrée pour l'exposition: «Utamaro sollicité par des éditeurs pressés, travailla vite, les dernières années de sa vie, et la qualité de sa production s'en ressentit. Il avait certains types dans la main qu'il répéta indéfiniment; au lieu de s'appliquer, comme par le passé, à caractériser chaque visage et chaque attitude, ses estampes postérieures à 1800, ou environ, ne sont que des ressassages d'une extrême banalité. Sont-elles mêmes toutes de lui? Nous

¹ Mr. Morrison a émis l'avis que *Toriyama Sekiyen* fut non seulement le maître, mais aussi le père — tout au moins adoptif — d'*Utamaro*. Celui-ci aurait d'abord porté le nom de *Toriyama Toyoaki*. Puis, à la suite de certains écarts de jeunesse, il aurait pris le nom de *Kitagawa* pour ne pas déshonorer celui de son père. Les Chants du Théâtre dans les genres *Tomimoto* et *Tokiwazu* parus en 1776—1777 et le *Kanadehon Chushingura* (magasin des fidèles vassaux, c'est-à-dire des 47 Rōnins) publié en 1777 sont signés: *Kitagawa Toyoaki* 喜多川 豊多川 豊多川 豊多川.



Fig. 26. Estampe de la série. „Ukiyo Nanatsu Me awase“ par Utamaro (1753 à 1806).
Coll. de Mr. H. Vever, Paris.



Fig. 26. Boîte en laque noire décorée en incrustations de nacre. Oeuvre chinoise? Coll. de M^r J. Doucet, Paris.

maternité ou aimant à narrer les anciennes légendes (la série de *Yama Uba* et de *Kintoki* par exemple); attachant au paysage une importante plus grande que ne l'avaient fait jusque là les maîtres de l'Ukiyoyé; accordant une attention émue aux êtres les plus infimes de la création tels que les insectes de son fameux *Yehon Mushi erabi* (paru en 1788 à Yedo). Mais nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer nos lecteurs à l'excellent ouvrage du Dr. Kurth, véritable monument d'érudition, et aussi à l'Utamaro d'Edmond de Goncourt qui, aujourd'hui encore, a conservé toute sa valeur. Nous donnons (fig. 27) ici la reproduction d'une des estampes de l'exposition qui nous paraît à classer parmi les plus caractéristiques. Elle est exempte des exagérations postérieures et vise au réalisme. C'est une œuvre vraiment exquise et par la composition et par le dessin.

Il ne nous reste plus qu'à nous excuser auprès de nos lecteurs d'avoir retenu si longtemps leur attention, mais il nous a paru utile de faire savoir à l'étranger les très louables efforts tentés à Paris pour répandre la connaissance de l'art si admirable d'Extrême Orient. Il semble, en effet, que beaucoup de connaisseurs les ignorent et non des moindres. Mr. le docteur Kurth n'écrivait-il pas en 1910 dans son *Harunobu* (Page 117): «Ausgezeichnete Dienste würde eine Harunobu-Ausstellung tun. Höchst Wertvolles gab schon der Harunobu-Saal der schönen Münchener Ausstellung von 1909. Sähe man aber statt dieser 40 Blätter einmal zweihundert nebeneinander, so müßte man definitive Resultate erhalten.» Et pourtant en janvier de cette même année 1910, s'ouvrait à Paris, au Pavillon de Marsan, l'exposition consacrée à *Harunobu* où l'on pouvait étudier les 200 estampes du maître réclamées par le docteur Kurth. Celui-ci paraît n'en avoir pas eu connaissance, non plus que des catalogues très beaux et fort documentés qui ont été publiés après chaque exposition, grâce à la collaboration de M^{mes}. R. Koechlin, Ch. Vignier et Inada.

MARQUIS DE TRESSAN.

en doutons.» On sait, en effet, que de son vivant le peintre fut très copié et qu'en manière de protestation, il signa son *Gonin bijin aikyô Kisai* appartenant à la série des grandes têtes: «*Shōmei Utamaro fude* 正銘歌麿筆» c'est-à-dire «pinceau du véritable Utamaro». En outre, durant ses dernières années de travail, alors que son état de santé le rendait incapable de dessiner, il se contenta souvent de mettre son nom sur les estampes exécutées par ses élèves *Hidemaro* 秀麻呂 et *Kikumaro* 菊麻呂. Enfin on connaît les plagiats malheureux de *Yukimachi* (fils de *Harumachi* 春町, lui-même élève de *Sekiyan*) qui épousa la veuve du maître et de 1808 à 1820 se para du nom d'*Utamaro* (II). — L'exposition ne contenait d'ailleurs que «le moins possible de ces pièces de décadence ou douteuses» n'en ayant retenu que «quelques-unes pour que le tableau de l'œuvre d'Utamaro fût complet.» (R. Koechlin loc. cit.). Elle nous permettait, en effet d'apprécier le talent très varié de l'artiste sous toutes ses faces: peintre de la courtisane du Yoshiwara, mais aussi glorifiant la

EIN BABYLONISCHER STIERLÖWE AUS CHINA.

Vor einigen Jahren erwarb ich in Berlin eine Anzahl chinesischer Bronzen, die ein junger Kaufmann aus Singan-fu mitgebracht hatte, der uralten Hauptstadt des chinesischen Reiches, die schon im dritten Jahrtausend vor Christo bestanden haben soll, wo der berühmte Nestorianische Stein die Einführung des Christentums in China im Jahre 625 urbi et orbi verkündete, und wohin sich auch in den Wirren des letzten Chinakrieges der kaiserliche Hof zurückgezogen hatte. Die Stücke sollen aus einem alten Tempel stammen. Die buddhistischen Figuren stellen einen sonderbaren Konfluß verschiedenartigster Buddhatypen dar, die zeitlich und stilistisch offenbar weit auseinanderliegenden Kulturkreisen entstammen. Das bemerkenswerteste Stück dieser Sammlung war aber eine goldgelbe Bronzefigur, die einen liegenden Löwen darstellt, der schon auf den ersten Blick jede Beziehung zu der uns bekannten chinesischen Kunst vermissen läßt. Ihm gilt die nachstehende Beschreibung.

Materialherstellung und Erhaltung des Gußstückes.

Die Fig. 1 in verschiedenen Ansichten abgebildete Tierfigur ist 11,8 cm lang, am Kopf 6,5 cm, am Becken etwa 4 cm hoch. In dieser Region ist sie 4,5 cm breit. Sie ruht mit ihren vier Beinen flach dem Boden auf. Das Material, aus dem sie besteht, ist eine gelbe goldfarbige Bronze; sie ist messingartig und unterscheidet sich dadurch von der normalen Bronze, die einen mehr rötlichen Ton zeigt und eine wesentlich andere Legierung bildet. Sie ähnelt dabei andererseits den älteren chinesischen gelben Bronzen.

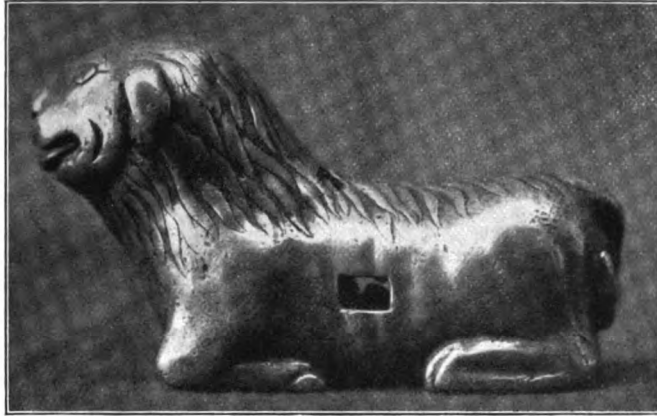


Fig. 1 a.

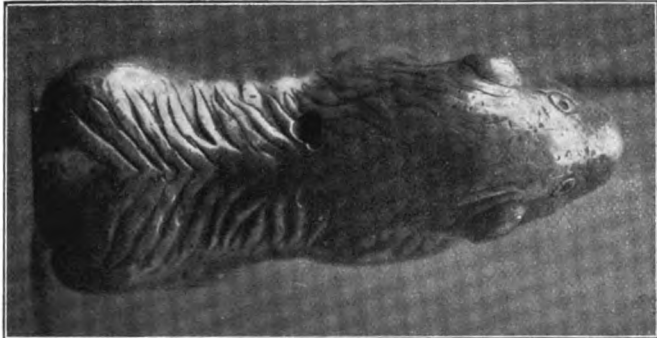


Fig. 1 b.



Fig. 1 c.



Fig. 1 d.

Fig. 1. Löwe aus Bronze. Gefunden in Singan-fu. Länge 11,8, Höhe 6,5 mm. a) Von der Seite, b) von oben, c) von vorn, d) von hinten gesehen. (Samml. Jaekel).

Herr Dr. Killig hatte die Freundlichkeit, eine qualitative und quantitative Analyse dieser Bronze vorzunehmen, und zwar auf Grund einer im Innern des Gußstückes anhaftenden Gußperle von ca. 1,6 g Gewicht, von der ein Teil zur qualitativen, ein anderer zur quantitativen Analyse entnommen wurde. Die Analyse ergab folgendes Resultat:

Kupfer	60,5%
Zink	36,5%
Blei	2,89%
Eisen	} Spuren
Aluminium	

An dieser Zusammensetzung ist zweierlei bemerkenswert, einerseits die Unreinheit der ganzen Mischung, die gegen einen vorgeschrittenen Zustand der Metallindustrie spricht und am besten mit primitiven Legierungsversuchen in Einklang zu bringen ist, zumal die reiche Vergoldung und Ziselierung das Stück keineswegs etwa als rohe Bauernarbeit erscheinen läßt, sondern einen gewissen Hochstand lokaler Kultur bedeutet. Andererseits fällt an obiger Zusammensetzung der völlige Mangel an Zinn auf. Das ist in mehrfacher Hinsicht sehr bemerkenswert. Da noch immer kein Fundort von Zinn aus jenen alten Kulturgebieten bekannt geworden ist, muß man mehr und mehr mit der Wahrscheinlichkeit rechnen, daß auch jene Vorderasiaten das Zinn erst aus England erhalten haben, wo es seit alter Zeit bekannt war und von wo es auch in reinem Zustande in die alten keltischen Kulturstätten von Paris gewandert ist. Das Kupfer ist bekanntlich in Vorderasien zuerst in größerer Menge in Cypern gefunden und benutzt worden, vielleicht noch älter dürfte in Vorderasien die Kenntnis des Goldes sein, das offenbar zuerst als Schwemmgold in Flüssen als naheliegenden Kulturpfaden gefunden und später durch eingelegte Felle festgehalten wurde, wie noch das goldene Vlies andeutet. Während Gold und Kupfer in gediegenem Zustande gefunden worden, sind Blei und Zink offenbar erst später hinzutreten, da sie aus Erzen gewonnen werden mußten. Gold, Kupfer, Blei und Zink waren aber jedenfalls schon in uralter Zeit in Mesopotamien vorhanden, während das Zinn nur aus Cornwall in England bekannt ist und durch die vermutlich ersuchenden Cyprioten und Phönizier von ihren Seereisen mitgebracht und verarbeitet worden ist.

Auch aus den Bearbeitungsmöglichkeiten dieser Metalle ergibt sich eine Stufenleiter ihrer Benützung. Gold und Kupfer, ebenso wie anderwärts das Silber, konnten in dem reinen Zustande, in dem sie gefunden wurden, durch Hämmern und Biegen geformt werden. Von Schmelzen konnte aber wohl zunächst bei beiden keine Rede sein, denn Gold ist sehr schwer schmelzbar, und Kupfer eignet sich in reinem Zustande nicht zum Guß, da es dann blasig wird. Das Schmelzen als weitere Verarbeitungsetappe wird wohl von den leicht schmelzbaren Metallen Zink und Blei ausgegangen sein, deren Schmelzpunkte bei 112 bzw. bei 335° C liegen. Die Bildung von Metallegierungen aber wird damit begonnen haben, daß zufällig Zink mit Kupfer erhitzt und zum Schmelzen gebracht wurde. Eine mit Kupfer wohl am Herdfeuer entstandene Komposition erniedrigt den Schmelzpunkt des Kupfers von 1100° auf etwa 900—800° und liefert ein leicht flüssiges Gußmaterial. Der Schmelzpunkt der echten aus Kupfer und Zinn komponierten Bronze liegt dagegen wesentlich höher und erfordert daher größere Fertigkeiten in der Metallbehandlung und Gußtechnik.

Beachtenswert ist nun, daß die allgemein als Messing bezeichnete Legierung von Kupfer und Zink ihre besonderen Eigenschaften, je nach dem Mischungsverhältnis beider Metalle, sehr stark ändert, und daß eine der uns vorliegenden entsprechende Legierung von 60,5% Kupfer und 36,5% Zink dadurch ausgezeichnet ist, daß sie in der Glühhitze schmiedbar ist und zugleich die Farbe des Goldes besitzt. Stärkere Zusätze von Zink färben die Legierung weißlich und schließlich grau, während die Schmiedbarkeit, die wieder an die ältesten Bearbeitungszustände von Gold und Kupfer anknüpft, nur bei einem Prozentsatz von 35—40° Zink gegeben ist, und hier noch durch den Bleizusatz von 2,89° ergänzt wird. Er macht das Metall dehnbarer.

Unsere Legierung fügt sich also dem vermutlichen Entwicklungsprozeß der Metallverwendung in der Weise ein, daß sie wohl an den Anfang der Bronzebildungen zu stellen ist, sowohl in ihren technisch verwertbaren Eigenschaften wie in der Benützung lokal gegebener Mate-

rialien, wie auch in der vermutlich zuerst bezweckten Verwendung als Imitation von Gold¹. Die echte Bronze konnte, wie gesagt, erst hergestellt werden, als die Schmelztechnik höhere Leistungen erzielt hatte, und die Entdeckung der guten Eigenschaften, vor allem der Härte, dieser echten Bronze zur Herstellung von Waffen wird sich erst allmählich aus ihrem Gebrauch gezeigt haben. Es spricht, wie gesagt, auch alles dafür, daß sie in Vorderasien erst hergestellt werden konnte, als die seefahrenden Phönizier oder ihre Vorgänger das Zinn aus England gebracht hatten, wo sie es wahrscheinlich zuerst für Zink hielten und es zu Hause an dessen Stelle mit Kupfer schmolzen.

Da uns die Betrachtung unserer Legierung auf allgemeinere Probleme der Metallbenutzung führte, so rekapituliere ich kurz meine diesbezügliche Ansicht, daß zunächst Schwemmgold in den viel besuchten Flüssen beobachtet wurde. Die Flußläufe scheinen mir, wegen der reichlichen Nahrung, die sie den Menschen mit Fischen, Jagdtieren und üppigerem Pflanzenwuchs boten die ursprünglichsten Ernährungsadern der Erdoberfläche. Es liegt daher nahe, anzunehmen, daß sich die Menschen hier vorwiegend aufhielten und hier zuerst die glänzenden Goldkörner im Flußsande beachteten. Das Gold wird dann sehr bald als Seltenheit und wegen seines Glanzes als Schmuck verwendet worden sein. Die Dehnbarkeit und leichte Formungsmöglichkeit des Goldes durch Hämmern führte zur Goldschmiederei, diese zu einer analogen Verarbeitung des Kupfers, das in den Gebirgen den ersten Menschen sicher viel weiter von ihren Wegen ablag und erst als goldähnliches Material Beachtung fand. Unabhängig von diesen Prozessen der Metallschmiedung erfolgte die Beobachtung des Schmelzens leicht schmelzbarer Metalle wie Zink und Blei aus unscheinbaren Erzen, die als schwere Steine die Aufmerksamkeit erregt haben mögen, am Herdfeuer, vielleicht allmählich hieraus zunächst die Verwendung dieser Metalle zum Löten der schwer schmelzbaren. Aus der Verwendung beider brachte der Zufall am Schmelzfeuer die Entdeckung, daß Kupfer und Zink relativ leicht zusammenschmilzt, daß der Zinkzusatz das Kupfer goldähnlich macht und dadurch seinen Wert bedeutend erhöht, ferner daß Zink und Blei in bestimmter Mischung, die gerade unserer Legierung entspricht, auch das Kupfer schmiedbar erhält. Daraus entstand wohl das erste Messing. Der spätere Ersatz von Zink durch Zinn führte dann zur Bildung von Bronze, deren große Härte und Zähigkeit dann ein vortreffliches Gebrauchsmaterial namentlich für die Waffenbereitung lieferte und nun auf lange Zeit, bis man das Eisen fand und schmelzen lernte, ein Hauptkulturfaktor weiterer menschlicher Entwicklung wurde.

Das Gewicht unseres Bronzelöwen beträgt in seinem derzeitigen Zustand 550,5 g. Dabei ist mitgerechnet das Gewicht des Formsandes, der noch einen Teil der inneren Höhlung ausfüllt. Das Metallgewicht würde also etwas geringer, vielleicht auf 520 g, anzunehmen sein. Da in Assyrien Gewichte in Form liegender Löwen aus Bronze hergestellt wurden, so glaubte ich auch anfangs, bevor ich die Bedeutung des unseren als Träger einer Götterfigur erkannt hatte, mit der Möglichkeit rechnen zu müssen, daß unser Löwe ebenfalls ein Gewicht darstellen könnte. Dagegen sprach aber, abgesehen von dem Mangel eines Sockels, die Füllung des Objektes mit Formsand. Da aber mit der Möglichkeit zu rechnen ist, daß auch unser Gußobjekt seiner Masse nach landesüblichen Gewichtseinheiten entsprechen konnte, scheint es mir nicht ganz nebensächlich, auch solchen Anhaltspunkten nachzugehen. Da sich der Formsand aus dem Innern des Gußstückes nicht ganz herauslösen läßt, so ist es auch nicht möglich, das spezifische Gewicht des Metallstückes im ganzen festzustellen.

Zur Befestigung der später besprochenen Drähte, die die Figur der Gottheit in den beiden dorsalen Löchern festhielten, diente eine Lötmasse, von der Spuren am Außenrand jener Löcher

¹Die Imitation wertvolleren Materiales scheint mir auch sonst ein wichtiger Faktor für Erfindungen geworden zu sein. So glaube ich, daß das Porzellan entstand als Surrogat des in China sehr gesuchten Nephrites. Die ältesten Porzellane ahmen nicht nur seine besonders geschätzten Farbtöne grün und gelb, sondern auch die Form primitiver Nephritflaschen und Vasen nach. Ebenso suchte ich an anderer Stelle den orientalischen Knüpftappich als Nachbildung behaarter wärmespendender Felle zu erklären. Der unmittelbare Wert, den die Nachahmung von Gold hatte, scheint mir praktisch näher zu liegen als die Erfahrung, daß die echte Bronze technische Vorzüge vor dem früher verarbeiteten Kupfer erkennen ließ. Diese Erkenntnis verlangt höhere Einsicht und längere Erfahrung als die Bewertung einer Goldimitation.

erhalten, sind und von der eine Perle in diese Löcher hineingetropt war. Die von Herrn Dr. Killig ausgeführte Analyse ergab in dieser Lötperle das Vorhandensein von Zinn, Zink und etwas Blei.

Die unachtsame und gegenüber der feinen Ziselierung und ganzen Herstellung des Löwen rohe und unsaubere Auftragung dieser Lötmasse sowie der Umstand, daß ein großer Tropfen derselben in die Öffnung hineingetropt ist, machen es sehr wahrscheinlich, daß diese Lötbefestigung nicht bei der ersten Herstellung des Bildwerkes, sondern erst später angebracht wurde, nachdem das Götterbild sich auf seinem Sockel gelockert hatte. Daraus wird nicht nur das schräge und ungenaue Einlaufen der Lötmasse verständlich, sondern der wichtigere Umstand erklärt, daß diese Metallmasse im Gegensatz zu dem älteren Gußobjekt Zinn enthält.

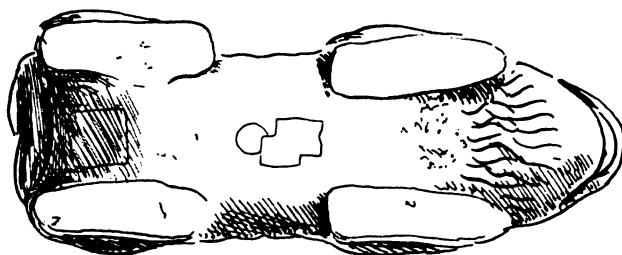


Fig. 2. Der Fig. 1 a—d abgebildete Löwe von unten gesehen mit den Nähten mehrerer Gußpfropfen in der Mitte und einem quadratischen vor dem Schwanz.

An mehreren Stellen der Unterseite (Fig. 2) befinden sich Ränder von Gußpfropfen, und zwar ein rechteckiger am hinteren Ende zwischen den Hinterbeinen. Ein anderer von kreisrunder Form liegt in der Mitte der Unterseite; ihm entspricht offenbar ein vertikal über ihm an der Oberseite befindlicher Pfropfen von gleicher Form und gleichem Durchmesser. Es scheint hiernach, daß an dieser Stelle ein stabförmiger Zapfen das ganze Gußstück vertikal durchsetzte. Der untere Umkreis dieses Zapfens

wird vorn noch angeschnitten von einem unregelmäßig eckig ausgeschnittenen Gußeinsatze, der offenbar eine Gußnarbe ausfüllte und deren Form entsprechend zurechtgeschnitten ist.

Die Anlage und Art dieser Gußpfropfen ist aus der Textfigur 2 zu entnehmen. Der Guß ist offenbar aus der „verlorenen Form“ entnommen, wie alle primitiven Vollstücke von Gußobjekten. Das Gußstück ist innen hohl, die Wandstärke ist sehr verschieden und beträgt z. B. an den seitlichen Öffnungen an verschiedenen Rändern derselben 3 bis 6 mm. Im Innern fand sich noch gebrannter Formsand den Wänden anhaftend. Seine mikro-

skopische Untersuchung läßt nur reinen Quarzsand und ein fein zerriebenes, toniges Zwischenmittel feststellen. Besonders auffällige Kennzeichen, die etwa die Herkunft dieses Sandes erraten ließen, waren an ihm leider nicht zu beobachten. Indessen würde ein Vergleich mit Formsandresten in anderen Gußstücken aus dem vermutlichen Heimatsgebiet dieser Bronze vielleicht noch lokale Beziehungen erkennen lassen.

Die Herstellung des Gusses (Fig. 3) mag hiernach wohl in der Weise vor sich gegangen sein, daß zunächst ein Kern der späteren Form angefertigt wurde, und zwar vermutlich aus verkittetem Formsand.

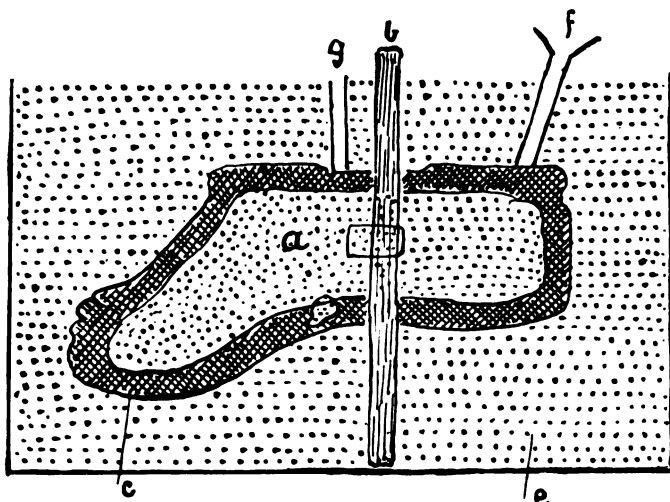


Fig. 3. Schematische Darstellung des Gußverfahrens des in Fig. 1 und 2 abgebildeten Löwen.

Dieser innere Kern (a) steckte auf einem Stäbchen (b), das zur Fixierung des Kernes bei dem späteren Guß dienen sollte. Auf den Kern wurde nun die äußere Form in einer mehrere Millimeter starken Schicht von Wachs aufgetragen und diese dann roh modelliert (c). Darauf wurde diese Form auf dem Stäbchen (b) in einen Kasten (d) gestellt und dieser mit Formsand (e) ausgefüllt. Ein Einflußrohr (f) und eine Austrittsöffnung (g) für die aus der Form verdrängte Luft wurden offen gehalten. Der nächste Vorgang war das Ausschmelzen des Wachses, dessen Materie wohl teilweise in den Formsand aufgenommen wurde. In die so entstandene Hohlform zwischen der äußeren Form und dem inneren durch das Stäbchen festgehaltenen Kern konnte nun der Einguß des geschmolzenen Bronzemetalles erfolgen und zwar durch die Zuflußröhre f. Würde mehr Metall, als nötig war, zum Einguß verwandt worden sein, so würden bei f und g vorragende Gußzapfen stehen geblieben sein. Da wir nun an diesen zwei Stellen aber Gußpfropfen am fertigen Objekt eingefügt sehen, so ist anzunehmen, daß das Metall nicht ganz ausreichte und an beiden Kanälen kleine Defekte blieben, die dann durch besonders zurechtgeschnittene Gußstücke ausgeflickt wurden, aber erst nachdem die runde, von dem Stab b übriggebliebene Öffnung durch runde Metallpfropfen gefüllt war. Das ergibt sich daraus, daß der runde Pfropfen b von dem Pfropfen g der Fig. 2 angeschnitten wurde. Die Oberfläche des Gußkörpers wurde nun mit meißeartigen Messern bearbeitet, die ihr vor allem die Flocken der Mähne modellierten, sowie die Form des Mundes und die Umrisse der Augen eingruben. Dann folgte die feinere Ziselierung der einzelnen Haare innerhalb der Flocken der Mähne, und schließlich eine Vergoldung der Oberfläche.

Von dieser Vergoldung sind nur noch kleine Reste an vertieften und dadurch vor der Abreibung geschützten Stellen erhalten geblieben. Das Gold liegt niemals dem Gußmetall unmittelbar auf, sondern ist stets von ihm durch eine Patinaschicht des letzteren getragen. Dieser Umstand spricht dagegen, daß die Vergoldung vermittelt eines Amalgamauftrages erfolgte, da bei dieser Methode das aufgetragene Metall in der Amalgamform eine innige Verbindung mit der Unterlage eingeht. Da das hier nicht der Fall ist, ist es wahrscheinlich, daß das Gold nur mechanisch auf das Gußobjekt appliziert wurde. Das kann nun auf zweierlei Weise geschehen sein, das Gold kann entweder in Form eines sehr dünnen Bleches aufgelegt und in die Furchen eingepreßt worden sein, oder es kann in noch dünnerer Form als Blattgold aufgetragen sein, wobei gewöhnlich zu seiner besseren Anheftung ein Klebstoff als Überzug auf dem Gußobjekt Verwendung fand. Diese beiden Methoden sind nicht prinzipiell voneinander zu trennen, denn einerseits wird die Verdünnung des Goldblechs zu Blattgold naturgemäß ganz allmählich erfolgt sein, und andererseits wird der Auftrag in Leimschicht bei dieser rein mechanischen Vergoldungsmethode von Anfang an geübt worden und um so nötiger gewesen sein, je dicker die Goldlage war und je weniger leicht sie sich deshalb in vertiefte Stellen der Oberfläche einfügte. Über die Verwendung dieser Methoden in älterer Zeit geben Beobachtungen an ägyptischen Gußobjekten einige leidlich zuverlässige Anhaltspunkte.

In dem Werke von Heinr. Schäfer: „Ägyptische Goldschmiedearbeiten“, Berlin (K. Curtius) 1910, hat Dr. Georg Müller in einem Anhang I: Vergoldung, Versilberung, Einlagen, S. 207—209, die diesbezüglichen Beobachtungen an ägyptischen Materialien dargelegt. Hier nach ist in Ägypten zunächst, d. h. etwa bis zur 5. Dynastie (etwa 2500 v. Chr.), dünnes Goldblech auf Kupfer aufgehämmert worden, zuletzt auch auf Bronze, die dort als Legierung von ca. 85—87% Kupfer und ca. 12—14% Zinn seit ca. 2500 v. Chr. bekannt ist. In späterer Zeit ist dünnes Blattgold mit Klebstoffen aufgedrückt worden, ein Verfahren, das sich mehr und mehr verfeinert bis zur Gegenwart erhalten hat, und nicht nur auf Metallen, sondern auch auf allerhand anderen Stoffen, wie Stuck, Holz, Leder zur Verwendung kommen konnte.

Die sogenannte Feuervergoldung, bei der Gold und ein leicht schmelzbares Metall als „Amalgam“ aufgetragen und dann im Feuer das leicht schmelzbare Metall — in späterer Zeit ist dies das flüssige Quecksilber — ausgeschmolzen wurde, ist dort, wie schon Em. Vernier (La Bijouterie et la Joaillerie égyptiennes, Cairo 1907, p. 133) darlegte, erst später in Anwendung gekommen, und zwar zunächst unter Benutzung von Blei statt Quecksilber (Origine de l'Alchimie p. 89). Dem stimmt auch Georg Müller zu und bestätigt, daß diese Art der Vergoldung im alten Reich der Ägypter noch unbekannt war. In dem Berliner Museum sind derartig vergoldete

Stücke, die mir von genanntem Herrn freundlichst vorgelegt wurden, erst seit der 18. Dynastie, d. h. etwa 1500 v. Chr. bekannt, indessen ist dieses Material noch so wenig zahlreich, daß es wohl zurzeit noch kein abschließendes Urteil über die zeitlichen Grenzen der genannten Verwendungsmethoden ermöglicht.

Zusammenhängende kleine Partien des Goldbelags sind namentlich im Bereich der Mähne, des Mundes und an den vertieften Stellen über dem Ansatz der Vorderbeine und des Schwanzes sichtbar.

Die Erhaltung des Gußobjektes ist zunächst insofern befremdlich, als seine Oberfläche ganz blank erscheint und auf den ersten Blick keine Spur einer Patinierung — der üblichen Legitimation höheren Alters von Bronzen — erkennen läßt. So erscheint das Stück zunächst viel neuer als es seinen sonstigen Eigenschaften nach offenbar ist. Der Mangel einer Patinierung ist aber eine Täuschung, denn in allen vertieften Stellen ist dieselbe deutlich nachweisbar, ihr sonstiger Mangel aber erklärt sich dadurch, daß alle vorgewölbten Teile der Form sehr abgegriffen sind, am meisten die stark vortretenden Partien des Körpers wie die Oberfläche des Kopfes, der hinteren Partie des Rückens und der seitlich vorgewölbten Gliedmaßen. Die Oberfläche erscheint dadurch fast gleichmäßig matt geglättet und sieht relativ neu aus. Die Ziselierungs- und Vergoldungsreste an den tieferen Stellen lassen aber nicht im Zweifel, daß die blanken Flächen lediglich durch gleichmäßige sanfte und vermutlich unendlich lange fortgesetzte Berührung entstanden ist. Das Stück lag als Schmuckstück auf einem Altar und wurde wahrscheinlich bei den vielen Rauchopfern einer häufigen Säuberung und vielfachen Bewegung beim Reinigen des Altars unterworfen.

Form und Stil des Löwen.

Was nun die Darstellung des Tierkörpers betrifft, so läßt uns die Form seines Kopfes und Halses und vor allem die Art seiner flockigen Mähne nicht im Zweifel, daß das Stück einen Löwen vorstellen soll. Der Typus desselben ist aber, abgesehen von der eigenartigen Mähnenbildung, dadurch ungewöhnlich, daß die Vorderfüße nicht löwenartig sind, sondern den Habitus eines Paarhufers zeigen. Der die Hand repräsentierende unterste Teil des Armes ist rückwärts unter den Unterschenkel zurückgeschlagen und überdies am Ende mit einem Doppelhuf versehen, wie ihn Rinder und Schafe besitzen.

Der Hinterfuß ist dagegen durchaus löwenartig, mit Krallen und am horizontalen Fußabschnitt mit einer Längsrille versehen, durch die offenbar kräftige Sehnen angedeutet werden sollen.

Vom Kopf verläuft die flockige Mähne über die ganze Vorderseite des Halses, die Seiten desselben bis zu den Vorderbeinen und dehnt sich rückwärts über den Rücken bis zum Schwanzansatz aus.

Der Mund ist geschlossen und hat mit dem ganzen Kopf einen auffallend friedlichen Ausdruck, der durch die etwas vorgestreckte Zunge und die herabhängenden Ohren noch ruhiger wirkt. Der Schwanz ist gleichmäßig dünn, löwenartig, entbehrt aber einer Quaste am Ende, das nach geringer Verjüngung plötzlich endet.

Die chinesische Kunst hat uns einen solchen Reichtum phantastischer Tiergestalten geliefert, daß zunächst auch für die Entstehung unserer Form keine Annahme näher liegt, als daß eben China sein Ursprungsland sei.

Löwenformen sind aber der typischen chinesischen Kunst durchaus fremd. Eine sehr alte, im Po-ku t'u-lu abgebildete Bronzevase zeigt allerdings zwei Löwen in Relief in ähnlicher Stellung wie die berühmten Löwen auf dem Felsentor von Mykenä. Darauf hat schon W. v. Hörschelmann hingewiesen. Wie in diesem Falle, so handelt es sich allem Anschein nach auch bei unserem Stierlöwen um eine importierte Kunstform, die in China niemals bodenständig wurde. Verbreitet ist hier nur der sogenannte Shishi, der Berglöwe, der ein Fabeltier ist und schon in seiner ältesten Darstellung aus dem sechsten Jahrhundert¹ mit einem großen buschigen Schwanz versehen ist, und allem Anschein nach auf einer Verquickung von Vorstellungen der

¹ St. W. Bushell: Chinese Art. Vol. I pag. 46. London 1905.

Löwen und phantastischen Ausgestaltungen archaischer Bergformen beruht. Eine andere solche Phantasiegestalt, das Kirin oder Kilin, hat den Habitus eines Huftieres durchaus bewahrt und wird vermutlich aus einer großen Hirschform nach deren Aussterben entstanden sein. Solche nachträgliche Umformungen sind ja mehrfach zu beobachten. Wie die Sage solche Schreckenstiere älterer Menschengeschlechter ins Riesenhafte vergrößert und verzerrt, so zeigt auch die zur Plastik und Malerei verfestigte Phantasie solche Umformungen. Wie der Elefant in Ägypten nach seinem Aussterben, so ist er auch in Ostasien nach flüchtigen, die Phantasie anregenden Beobachtungen stark verändert und ausgeputzt worden. Teils sind die auffallenden Eigentümlichkeiten übertrieben, bisweilen auch gemildert, wenn sie späteren Geschlechtern zu unwahrscheinlich vorkamen. Meistens hat aber die Kunst, und besonders die der Chinesen, den Formen dekorative Anhängsel zugefügt und winklige Linien zu schwungvollen Schnörkeln ausgezogen.

Ein — abgesehen von den Vorderbeinen — echter Löwe wie der unsere paßt also nicht in die chinesische Kunst; wenigstens nicht in die uns bekannte. Bronzen reichen aber in China sicher weit zurück, und wenn wir auch ihrer nachträglichen auf kunsthistorischen Anschauungen gelehrter Chinesen beruhenden Datierung nicht folgen wollen, können wir doch wohl anerkennen, daß manche Stücke viele Jahrhunderte in die vorchristliche Zeit hineinreichen. Wenn unser Löwe also aus China stammen würde, so müßte er, wie auch Herr Prof. von Luschan sofort beim ersten Anblick desselben sagte, uralt, d. h. sehr viel älter sein als alles, was wir bisher aus China kennen. Damit hört aber ein Zusammenhang unserer Form mit der chinesischen Kunst auf, und wir sind trotz seines Fundortes in China berechtigt, seine Entstehung in anderen Kulturkreisen zu suchen.

Löwenformen sind typisch für die alte orientalische Kunst, die sich von Mesopotamien westlich nach Kleinasien und Griechenland und östlich nach Persien hin ausdehnte. Die Löwen an dem Löwentor in Mykenä bedürfen keiner besonderen Erwähnung, aber eines der wenigen Denkmäler hetitischer Kunst aus Kleinasien sei hier hervorgehoben (Fig. 11). Bekannt sind ferner die persischen Darstellungen der Achämenidenzeit, in denen der König besonders gern im Kampf mit dem Löwen dargestellt wurde. Hier war seit alter Zeit der Löwe das Symbol der Königsmacht und schließlich eine Art Wappentier. Von Vorderasien aus hat der Löwe dann auch in dieser Eigenschaft seinen Einzug nach Europa gehalten, wo er noch heute im Wappen vieler Länder die königliche Macht verkörpert.

Niemals in China und bisher nur in der mesopotamischen Kunst ist aber eine solche Kombinationsform, wie sie uns hier vorliegt, eines Löwen mit den Beinen eines Stieres beobachtet worden. Die neueren Forschungen in Mesopotamien haben uns einige Reste der assyrischen und der älteren chaldäischen Vorbilder dieser Tierformen kennen gelehrt (Fig. 4, 5, 6) und unter diesen Fragmenten chaldäischer Bronzen findet sich die Form eines liegenden Löwen mit denselben sonderbaren Vorderfüßen eines Huftiers, wie sie unser Löwe aus Singan-fu zeigt (Fig. 4).

Auch aus wesentlich späterer, vermutlich assyrischer, Zeit liegt von Van ein solcher Löwe vor, dem allerdings an den Schultern Flügel angesetzt sind und der dadurch den Habitus eines Greifen bekommen hat (Fig. 5). Er ruht in gleicher Stellung wie der chaldäische Löwe (Fig. 6) flach auf, ist aber nicht mehr Träger einer Gottheit, auch nicht mehr ein isoliertes Kunstobjekt, sondern nur der dekorative Abschluß einer Säule oder Lehne eines Möbels, vermutlich eines Thronessels. Die Ähnlichkeit mit dem Stück von Tello (Fig. 4), die schon Babelon kurz erwähnt (l. c. pag. 145), beruht nicht nur auf der Einknickung der vorderen Stierfüße, sondern



Fig. 4. Chaldäische Bronzestatuette von Tello; liegender Stierlöwe mit dem unteren Teil einer Götterfigur (nach Babelon, Manuel d'archéologie orientale, Musée du Louvre, Paris). 777

erstreckt sich auch auf die Einzelheiten, z. B. die Mähne, ihre Haarkringel, deren reihenförmige Anordnung und Zerlegung in bestimmte, auch hier festgehaltene Felder.

Ich betone dabei nochmals, daß bei beiden Objekten nicht nur die Endigung des Vorderfußes als Huf gegenüber den Krallen des Hinterfußes den Huftiercharakter der Vorderbeine beweist, sondern viel deutlicher die rückwärtige Einknickung der Hand, die nur die Huftiere besitzen, während sonst, also auch bei Raubtieren, die Finger mit ihren Endkrallen nach vorn gestreckt sind.

Wie genau die Darstellung der Vorderfüße denen eines Stieres entspricht, mag die bestehende Bronzefigur eines solchen aus Tello (Fig. 6) erläutern. Die Art, wie die Hufe von dem



Fig. 5. Fragment der bronzenen Armlehne eines assyrischen Thronsessels von Van. (Samm. Vougué, nach Perrot & Chipiez Band II pag. 725).

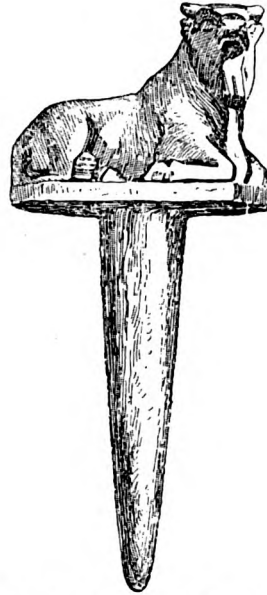


Fig. 6. Chaldäische Bronzefigur eines Stieres, (nach Perrot & Chipiez).



Fig. 7. Kleine Statue einer Frau aus Alabaster. Gefunden in Van. Musée du Louvre Paris (nach Perrot & Chipiez (Band II Fig. 289).

Fuße abgehoben sind, ist in beiden Fällen durchaus gleichartig und spricht dafür, daß unsere Form jenen chaldäischen auch zeitlich nicht allzufern stand.

Im Grade stilistischer Primitivität erinnert unser Löwe noch an eine aus Alabaster gefertigte kleine Figur von 19 cm Höhe (Fig. 7), die Perrot & Chipiez l. c. pag. 599 abgebildet haben. Es ist eine weibliche Figur, deren Kopf- und Gesichtsdarstellung auffallend ähnliche Kennzeichen darbietet. „Les figures“, schreiben die genannten Autoren, „nous paraissent représenter l'art chaldéen archaïque. Ce que l'on appelle archaïsme s'y marque à certains traits, qu'il est plus facile de sentir que de définir.“

Die Bedeutung unseres Gußobjektes.

Das chaldäische Stück von Tello (Fig. 4), das uns in erster Linie als Vergleichsobjekt mit unserem Löwen dient, trägt den unteren Teil einer Figur, die aller Wahrscheinlichkeit nach einer Gottheit angehörte, und gibt dadurch eine Aufklärung über die sonderbaren und sonst ganz unverständlichen Löcher an den Seiten und dem Rücken unserer Bronze (Fig. 1). Die beiden seitlichen vierkantigen Öffnungen dienten offenbar mit einem festen Zapfen zur Be-

festigung der Füße, die in einer Art Reiterstellung den Rücken des Tieres umfaßten. Die beiden oberen einander genäherten und einwärts zusammenstoßenden Öffnungen dienten zur Befestigung des eigentlichen Körpers der ganz umkleideten Figur. Jede dieser beiden Öffnungen (Fig. 1 b) ist noch an der Innenseite mit einem kleinen gerundeten Ausschnitt versehen. Hiernach scheint, daß ein stärkerer und einwärts daran ein schwächerer Metallstab durch diese Rückenlöcher gezogen waren.

Unsere Löwenfigur ist also auch der Träger einer geheiligten Figur gewesen. Solche sind öfters im südlichen Vorderasien auf Tierfiguren aufgesetzt worden. Im britischen Museum sah ich ein solches, offenbar sehr altes Fundstück auch aus Indien, und daß derartige, die Macht der Götter über die Tierwelt symbolisierende Darstellungen bis in die buddhistische Zeit hineinreichten, beweist der beistehend abgebildete japanische Holzschnitt (Fig. 8), der vielleicht den ältesten Holzschnitt aus Japan bildet und offenbar wie ein anderer jüngerer etwa auf das Jahr 1400 nach Christi datierter Holzschnitt einem viel älteren Tempelbilde nachgezeichnet ist.

Das Alter des Löwen.

Wenn wir nun das historische Fazit aus diesen Betrachtungen ziehen und der Frage nach dem Alter unseres Löwen nähertreten wollen, so macht sich der Übelstand bemerkbar, daß die ihm ähnlichsten Objekte aus prähistorischer Zeit stammen und eine genaue Datierung noch kaum gestatten.

Der in Fig. 4 abgebildete chaldäische Stierlöwe aus dem Louvre stammt aus den Ausgrabungen von Tello, und wurde mit anderen im Stil ähnlichen kleinen Bronzen von Ernest Babelon etwa auf 2000 v. Chr. angesetzt (l. c. pag. 47). Dieser Löwe nun zeigt, wie ein von ihm zum Vergleich herangezogenes Fragment des Kopfes einer Holzfigur (l. c. Fig. 10) aus dem Museum des Louvre die Haare in spiralen Flocken zusammengelegt. Diese Spiralen sind scharf in Reihen geordnet und die Mähne, die sie repräsentieren sollen, erscheint dadurch in hohem Maße



Fig. 8. Sehr alter Holzschnitt nach einem noch älteren buddhistischen Gemälde in einem Tempel von Jeddo. Die Hauptfigur eines Buddha, mit einem Tierfell bekleidet, steht auf den Nacken zweier Löwen, deren Hinterteil anscheinend die Farbstreifen des den Ostasiaten bekannten Tigers aufweist. (Samml. Jaekel).

wohl der älteren assyrischen Zeit angehört, ist viel flotter und künstlerischer geformt, die Mähne an der einen Seite des Rumpfes zu einem geometrisch umgrenzten Felde stilisiert. Fig. 13, der einem großen Relief in Persepolis am Palast des Darius entnommen ist, gehört bereits dem persischen Formenkreise an. Ein weiter Abstand trennt auch stilistisch diese hoch spezialisierten Typen von unserer einfachen Form, deren archaischer Charakter gerade aus dem Vergleich mit diesen Abbildungen, 10—13, klar hervortritt.

Die Tierform des Löwen.

Daß die Anfügung von Stierfüßen an die Form des Löwen wohl auf mythologische oder astronomische, jedenfalls auf symbolische Ideen zurückzuführen ist, kann nicht zweifelhaft sein, wird aber kaum mehr genauer klarzustellen sein. Ausgeschlossen ist nicht, daß auch astronomische Momente dabei eine Rolle spielen. Herr K. Schirmeisen veröffentlichte soeben¹ sehr interessante Ansichten über eine Entstehung des Tierkreises in drei Etappen, die durch die Präzession der Sonne bedingt waren. In einer ersten kontrollierbaren Periode ging die Sonne in der Frühjahrs Tag- und Nachtgleiche im Sternbild der Zwillinge (die Planeten Venus und Jupiter) auf, im dritten vorchristlichen Jahrtausend hatte sich allmählich der Aufgangspunkt derart verschoben, daß der Sonnenaufgang im Frühling in das Sternbild des Stieres, im Sommer in das des Löwen fiel. Bei dem großen Interesse, das die alten Babylonier dem Sternhimmel zuwandten, den sie jede Nacht bei ihren Nomadenzügen als Wegweiser fast immer klar über sich hatten, kann diese Sonnenstellung jedenfalls einen Einfluß auf die Bildung jener sonderbaren Tierkombination geübt haben. Ein dekorativer Wert, der so vielen phantastischen Tierformen zukommt, konnte jener keineswegs schönen oder schwungvollen Kombination wenigstens nicht innewohnen. Wenn man erwägt, welche symbolische Bedeutung in jener alten Zeit auch anderwärts der Stier besaß — man denke an den Minotaurus — und welche Rolle später im ersten vorchristlichen Jahrtausend der Widder erlangt, der im Jupiter Ammon wiederkehrt und wohl auch im christlichen Lamm bis auf unsere Tage erhalten ist, so wird der Gedanke astronomischer Ideen auch bei unserem „Leotaurus“ nicht abzuweisen sein. In diesem Falle würden die primitivsten Typen eines solchen, wie ein solcher wohl in unserem Stück vorliegt, in das 3. vorchristliche Jahrtausend anzusetzen sein. Unmöglich ist aber nicht, daß ältere mythologische Symbole den astronomischen Kombinationen vorangingen. Daß der Löwe in einer solchen eine dominierende Bedeutung bewahrte, könnte sich daraus erklären, daß er in Chaldäa das Symbol weltlicher Macht und also bei solchen symbolischen Darstellungen wohl modifiziert, aber nicht unkenntlich gemacht werden durfte.

Bemerkenswert ist aber, abgesehen von den Stierfüßen, die Form des Löwen auch insofern, als die Mähne über den ganzen Rücken ausgedehnt und am Halse relativ schwach entwickelt ist. Bei den heutigen Löwen reicht die Mähne nur bis zur Hälfte des Rückens, während die Entfaltung der Mähne bei den verschiedenen lokalen Abarten des Löwen (*Felis leo*) in ziemlich weiten Grenzen variiert und ja auch zu einer sexuellen Eigenheit des männlichen Geschlechtes geworden ist. Nun zeigen die Tierformen der asiatischen Kunst so viele phantastische Ausgestaltungen der natürlichen Urform, daß man zunächst mit der Möglichkeit rechnen muß, daß eine solche auch hier vorliegt. Dagegen ist aber zu betonen, daß die bildliche Wiedergabe unseres Löwen durchaus noch realistisch naiv und, abgesehen von den symbolischen Stierbeinen, in keiner Weise stilisiert erscheint. Das macht es also viel wahrscheinlicher, daß unserem Bildwerk ein natürliches Vorbild zugrunde lag, das tatsächlich eine so weite Ausdehnung der Rückenmähne zeigte. Für ein solches spricht auch der Umstand, daß an unsrer Löwenform der Schwanz nicht in einer verdickten Quaste, sondern wie bei anderen Katzen stumpf abgestutzt endigt. Ist aber ein solches natürliches Urbild des Löwen in Vorderasien vorhanden gewesen, so würde das als eine bisher unbekannte und jedenfalls ausgerottete Art des Löwen anzusehen sein. Daß früher lebende Tierformen durch die menschliche Kultur verdrängt und ausgerottet wurden, beweist uns ja z. B. das Aussterben des Wisent und des Auerochsen, des Ren und anderer in Deutschland. Diese sind uns aber nicht nur aus alten Abbildungen,

¹ Mannus, Zeitschrift für Vorgeschichte. Würzburg 1912. III Band pag. 269.

stilisiert. Sie bildet auch nicht mehr ein zusammenhängendes der natürlichen Ausdehnung der Mähne entsprechendes Areal, sondern ist in einen Vertikalstreifen am Hals, einen auf dem Kopf, ein Feld auf dem Ende des Rückens und ein horizontales Feld unten an der Seite des Bauches zerlegt. Diese Stilisierung bezeugt durch ihre weitgehende Spezialisierung und Differenzierung ein viel fortgeschrittenes und also jüngeres Stadium als die natürliche durchaus realistische Mähnenbildung an unserem Objekt. Andere Momente bestätigen diesen Schluß. Während an unserem Löwen die Muskeln und Sehnen am Hinterbein durch eine horizontale Furche angedeutet sind, zeigt der Stierlöwe von Tello mehrere solcher Streifen, und nicht nur am Löwenhinterbein, wo sie am Platze waren, sondern auch am Stiervorderbein, wo sie gar nicht angebracht sind. Die Streifen sind auch hier ganz geometrisch dekorativ aufgesetzt und haben jede Beziehung zur osteologischen Struktur der Beine verloren. Der Körper ist kürzer und gedrungener, dabei in den Konturen gleichmäßig gerundet, während der Hals und der Rücken an unserem Stück noch durchaus natürliche Formverhältnisse aufweisen. Schließlich macht sich noch ein auffälliger Unterschied in der Kopfbildung des Löwen bemerkbar. Das Maul des unsrigen ist geschlossen, zeigt keine Zähne, sondern streckt die Zunge ein wenig hervor,



Fig. 9. Relieffigur einer Göttin auf einem Löwen. Ausgrabungen von Gandhara, Indien. (Nach Grünwedel).

so daß es nichts weniger als bedrohlich aussieht. Das des Stückes von Tello ist ein Stück weit geöffnet, wie das aller späteren heraldischen Löwen in Assyrien und Persien, aber es sieht immerhin noch ziemlich friedlich und zurückhaltend aus. Was ist älter und ursprünglicher? So sehr dem Löwen im Kampfe mit dem König oder als Symbol der Macht ein aufgerissenes drohendes Maul zukam, so wenig paßte ein solches für ein Tier, das sich der Gottheit demütig gebeugt hatte. Das unseres Löwen hebt diese friedliche Gesinnung durch die das Beißen ausschließende Vorstreckung der Zunge noch besonders hervor, der Löwe von Tello hat sich der damals herrschenden Normalform des Löwen mehr angepaßt, wenn er auch noch etwas friedlicher als seine zeitgenössischen Kollegen aussieht.

So bildet auch Herr Prof. Grünwedel die kleine Figur einer Göttin von Gandhara ab, die auf einem Löwen sitzt, und auch dieser Löwe streckt friedlich die Zunge aus dem fast geschlossenen Maul. Das Stück (Fig. 9) stammt aus sehr viel späterer Zeit

(etwa dem 1. bis 4. nachchristlichen Jahrhundert und dokumentiert dies auch in der halsbandartigen Stilisierung der Mähne, aber im obigen Punkt hat es die richtige Auffassung bewahrt.

Auch das verdient vielleicht noch Erwähnung, daß die jenem Löwen von Tello stilistisch nahestehenden Figuren meist Inschriften aufweisen, während solche älteren naturalistischen Tierkörpern durchaus fehlen. Auch das dürfte mit dem höheren Alter des unseren seine nächstliegende Erklärung finden.

Ziehen wir andere Löwendarstellungen aus Vorderasien zum Vergleich heran, so zeigt sich bei allen eine stärkere Stilisierung der Mähne als bei unserer Form. Das tritt namentlich bei den assyrischen, phönizischen und hetitischen Skulpturen und Bronzen deutlich hervor. Bei ihnen ist wohl allgemein die Mähne in einzelne stilistisch scharf umschnittene Felder zerlegt, die Modellierung des Kopfes und der Beine äußerst utriert. Die beigegebenen Figuren bedürfen in dieser Hinsicht kaum einer erläuternden Erklärung, wenn man sie mit unserer Fig. 1 und untereinander vergleicht. Das erste dieser Objekte aus Holz (Fig. 10), das von Perrot und Chipiez als chaldäisch gedeutet wird, steht offenbar unserem Löwen noch am nächsten, wenn auch hier schon die Mähne in den regelmäßig geformten und gestellten Flocken spiralförmig stilisiert ist. Der hetitische Löwe (Fig. 11) hat weniger stilisierte Mähnenflocken, zeigt diese aber z. B. vorn auf der Brust scharf gescheitelt. Der ein Gewicht vorstellende Löwe (Fig. 12), der

sondern auch aus fossilen Knochenresten in weiter Verbreitung bekannt geworden, während unsere Abart nur auf einem Bildwerke beruhen würde und kaum Aussicht vorhanden wäre, ihre Besonderheit fossil an Skelettresten feststellen zu können, da am Skelett allein kaum der Tiger vom Löwen unterschieden werden kann. Immerhin spricht unser Löwe für die prähistorische Existenz einer Abart des Löwen in Vorderasien, die durch lange Ausdehnung der Mähne auf dem Rücken, schwache Entwicklung der Halsmähne und Manges einer Schwanzquaste als primitive Stammform des heutigen Löwen gekennzeichnet wäre. Ich möchte sie deshalb mit dem

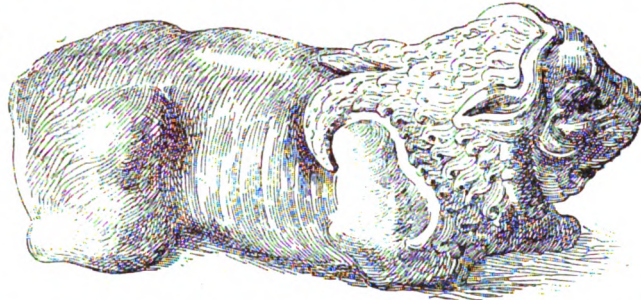


Fig. 10. Chaldaische Löwenfigur aus Holz. (Nach Perrot & Chipiez).



Fig. 11. Hettitische Löwenfigur aus Stein (nach Babelon). Orig. in Konstantinopel.

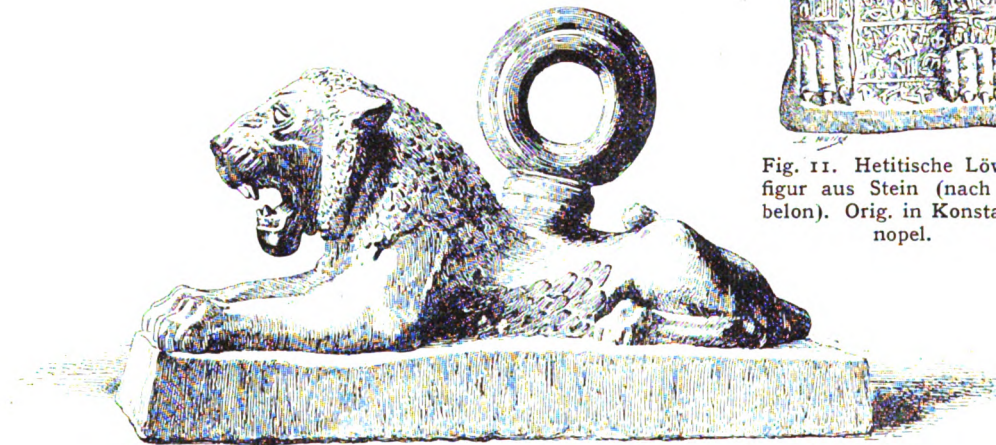


Fig. 12. Assyrischer Löwe aus Bronze als Gewicht. (Nach Perrot & Chipiez).

Namen *Felis leo var. babylonica* bezeichnen. Eine wissenschaftliche Bedeutung könnte dieser alten Form auch insofern zukommen, als dieselbe in der Mähnenbildung eine Zwischenstellung zwischen dem Tiger und dem Löwen einnehmen würde. In den diluvialen Ablagerungen unserer europäischen Höhen liegt uns die große *Felis spelaea* vor, die dem Löwen vielleicht ebenso nahesteht wie dem Tiger. Erwägt man die Beziehungen der Indier zu ihrer nordischen Urheimat und zieht die Beziehungen des Menschen zu dem Mammut in Betracht, so kommt man vielleicht auch hier noch auf Konnexen, die ein tieferes Interesse auch für die Prähistorie gewinnen könnten.

Die Ergebnisse, zu denen uns die Betrachtung des Stierlöwen führte, sind folgende:

I. Das Material des Gußobjektes ist eine unreine, außer Kupfer und Zink, Blei enthaltende gelbe Bronze. Verschiedene Umstände sprechen dafür, daß zur Zeit

ihrer Entstehung die typische Bronzeußtechnik noch nicht bekannt war und daß der besondere Zweck der hier vorliegenden Legierung eine schmiedbare Imitation von Gold war. Bemerkenswert war auch, daß in China die messinggelben Bronzen als die älteren besonders geschätzt sind. Der starke Goldüberzug sprach für eine primitive Auftragung dieses Metalles in Form dünnsten Goldbleches.

II. Die vorliegende Kombination eines Löwenkörpers mit den Vorderbeinen eines Stieres hat sich bisher nur in Chaldäa und Assyrien gefunden, und entspricht in ihrer Durchführung genau derjenigen an unserem Stierlöwen. Die stilistische Behandlung des Löwenkörpers speziell der Mähnenbildung ist primitiver als die der bisher in Vorderasien gefundenen Darstellungen des Löwen. Der unseren am ähnlichsten sind die ältesten chaldäischen Formen. Der chinesischen Kunst ist der vorliegende Typus eines Löwen durchaus fremd.

III. Die ursprüngliche Bedeutung unseres „Leotaurus“ ist nicht zweifelhaft. Er war der Sockel einer Gottheit, wie solche in Süd-asien mehrfach und in ähnlicher Größe in Bronzefiguren auf Tiere, besonders den Löwen gestellt wurden. In Indien treffen wir an Stelle des Löwen dann auch andere Tiere, die ihrem Gesichtskreis näher standen und durch ihre Größe imponierten. Auch in buddhistische Darstellungen ist dieses Symbol der Machtstellung übergegangen.



Fig. 13. Relief vom Palast des Darius in Persepolis.

IV. Soweit in dieser Bronzefigur die Form des Löwen zum Ausdruck kommt, scheint die Bildung und Ausdehnung der Mähne für eine ausgestorbene Art des Löwen zu sprechen, der, wie wir wissen, in der Diluvialzeit eine weite Ausbreitung in Europa hatte und, nach dem Skelett zu urteilen, wesentlich größer war als die lebenden und vermutlich auch in diesen Gebieten in verschiedene lokale Abarten zerfiel.

V. Die Auffindung des also allem Anschein nach babylonisch-chaldäischen Gußstückes in China deutet auf sehr frühe Handelsbeziehungen zwischen Vorderasien und China, wie solche in den uralten Traditionen der Chinesen sagenhaft erwähnt werden. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Transport erfolgte, als dem Objekt im Ausgangslande noch eine symbolische Bedeutung innewohnte, also wahrscheinlich lange vor der christlichen Zeitrechnung. Singanfu, wo das Stück gefunden wurde, soll schon sehr früh die Hauptstadt des alten China gewesen sein.

VI. Die eigentümliche Erhaltung des Löwen, die fast gleichmäßige Abreibung aller vorragenden Partien erklärt sich daraus, daß das Stück wahrscheinlich als Weihegabe in einen buddhistischen Tempel gelangt war und dort auf dem Altar bis zur Gegenwart häufig bewegt und wohl auch öfters geputzt wurde.

VII. Verschiedene Erwägungen metallurgischer Art machen es wahrscheinlich, daß der Erfindung und allgemeinen Verbreitung der typischen, aus Kupfer und Zinn zusammengesetzten Bronze, eine Verwendung messingartiger Legierungen voranging.

OTTO JAEKEL.

DIE AUSSTELLUNG DER FUNDE AUS TURFAN IM BERLINER VÖLKERKUNDEMUSEUM.

Man hat es sich etwas kosten lassen, an Raum und Aufwendungen, um den turkestanischen Funden einen würdigen Platz zu verschaffen. Bauinspektor Wille, der Museumsarchitekt, hat mit seinen Umbauten, Anordnungen und Farbenstellungen einen vollen Erfolg zu verzeichnen. Die mächtigen Fresken kommen zur schönsten Geltung, und auch alle kleineren und kleinsten Dinge, wie Manuskripte, bemalte Fahnenreste, Schnitzereien usw. kann man mit aller Bequemlichkeit in Augenschein nehmen. Wenn ich sage, die Kunstwerke kommen zu voller Geltung, so ist das natürlich mit dem Vorbehalt gemeint, daß ja beinahe jede Aufstellung in einem Museum den Kunstschöpfungen wichtige Existenzbedingungen raubt. In unserem Falle sogar in dem denkbar höchsten Maße. Fresken sind aus Wänden geschnitten und aus dunkeln, schattenerfüllten Gängen in das beißende Licht eines Museums gebracht worden. Es soll hier um alles kein Vorwurf gegen die tüchtigen Männer erhoben werden, die uns diese Dokumente einer bis dahin fast unbekanntes Kultur mit großer Aufopferung und Sorgfalt brachten. Was wäre dort draußen in der Einöde aus diesen unersetzlichen Dingen geworden? Man lese nur Grünwedels Beschreibung, wie die Bewohner damit umzugehen pflegten. Es sollte hier nur wieder einmal an den tiefen Widerspruch mit sich selbst erinnert werden, den jedes Museum mehr oder weniger darstellt.

Seit langer Zeit dürfte die Geschichte keines Volkes in so hohem Maße neues Licht erhalten haben wie die des chinesischen, sei es auf dem Gebiete der Religions-, sei es der politischen oder der Kunstgeschichte. Länderstrecken, die tot und stumm dalagen, begannen lebendig zu werden, nie gesehene Schriftarten tauchten auf, Religionsurkunden, die man längst verschwunden wähnte, boten sich dem Studium dar, eine Kunst, die man höchstens aus literarischen Dokumenten notdürftig zu rekonstruieren hoffen durfte, trat plötzlich mit einer Fülle von greifbaren Schöpfungen in unseren Gesichtskreis. Konzentrierte sich früher das Interesse der Sinoologen vor allem auf das prähistorische und auf das China des Altertums, so jetzt auf das China der Nord-Wei-Dynastie (386—534), der Fünf Dynastien (420—618) und der T'angdynastie (620—907). Die Fresken von Turfan können, scheint mir, unter keinem fruchtbareren Gesichtspunkt betrachtet werden, als unter dem der chinesischen Malerei um die Zeit der T'angdynastie. Durch sie und durch die übrigen turkestanischen Funde, sei es aus Khotan oder Tuen-huang, erhält unsere Vorstellung von chinesischer T'angmalerei erst Rückgrat und Halt. Zusammen mit den in Japan befindlichen Malereien aus dem 7., 8. und 9. Jahrhundert, machen sie es möglich, von chinesischer T'angmalerei als von einer bekannten Größe zu sprechen. Alle diese Werke haben im allgemeinen dasselbe Leben der Linie, jene geschmeidige, gleichmäßig verlaufende Linienführung. Gleichlautend ist ihnen allen die kräftige nicht selten an Buntheit streifende Farbengebung, die Ornamentik, die Gewandauffassung, jene wie aus dem Wasser gezogenen Falten, die ja auch in der japanischen Skulptur dieser Jahrhunderte ganz gewöhnlich sind, schließlich auch das Schönheitsideal. Speziell turkestanisch dürften an den neuen Funden nur gewisse ikonographische und physiognomische Eigentümlichkeiten sein, die lokalen Resultate des zentralasiatischen Völkergemisches. Inwieweit unser Begriff von indischer Malerei durch Turkestan ergänzt wird, ist eine weitere Frage.

Wie steht es nun mit der künstlerischen Bedeutsamkeit der Fresken von Turfan? Zweifellos war ihre Wirkung kräftiger, als sie in den dunkeln Gängen der Klöster von rechts und links

auf den frommen Pilger herabblickten. Die Dunkelheit vermochte wohl die im allgemeinen nicht sehr feine Arbeit zu verhüllen, machte sie aber dadurch nicht besser. Es scheint mir sicher, daß wir es nur mit tüchtiger Handwerkerarbeit zu tun haben. Was heute wirksam ist, ist die Monumentalität des religiösen Zeitstiles und die Großartigkeit der buddhistischen Konzeption. Wir haben aber nur einen fernen Abglanz dessen vor uns, was chinesische Meisterhand in den Tagen der T'angdynastie vermochte. Der Kontur ist oft allzu unsicher und ausdruckslos, die Gesichter, sei es der Buddha, sei es der Bodhisattwa, Stifter, Priester oder Wachtgottheiten sind doch nur erstarrte Wiederholungen ohne rechten Lebensstrom und ohne wirklich empfundene Feierlichkeit, die Komposition erscheint fern von einer feineren Abgewogenheit, die auch archaischer Monumentalität nicht fehlen darf. Die Fresken des Höryūji z. B. stehen in all diesem Betracht weit höher. Übrigens ist das künstlerische Niveau der kleineren Stücke, besonders der Leinwand- und Seidenmalereien, die in Turfan gefunden wurden, ein weit besseres. Unter ihnen befinden sich koloristisch, wie linear prächtige Arbeiten, voll von tiefster Empfindung.

Durch diese Einwände wird der Wert der Funde von Turfan nur wenig gemindert. Die ungeheure historische Bedeutsamkeit der Fresken, der Illuminationen und der Missale wird davon nicht berührt. Berlin hat, man kann es wohl ohne Übertreibung sagen, für den, der es liebt, in die Weltkunst- und Weltkulturgeschichte hineinzuschauen, eine Sehenswürdigkeit mehr. Und welche Fülle von Aufhellungen und Ergänzungen ist von hier aus noch zu erwarten. Auch wir werden oft auf die Gesamtheit der turkestanischen Entdeckungen, der deutschen wie der englischen, französischen und japanischen zurückzukommen haben. William Cohn.

AUSSTELLUNG CHINESISCHER GEMÄLDE IN DER GALERIE COMMETER IN HAMBURG.

Fast jeder Konsul, jeder Geistliche, ja sogar jeder Globetrotter bringt heutzutage eine „Kunstsammlung“ von Ostasien mit nach Hause, um uns damit zu beglücken. Es ist sehr zu loben, daß man sich Mühe gibt, schöne Werke zusammenzubringen. Leider sammelt man meist ohne genügende Vorkenntnisse, so daß man leicht von den raffinierten Händlern irreführt und betrogen wird. Besonders groß ist die Gefahr bei der Erwerbung von Gemälden und Skulpturen. Dies ist in gewissem Maße vielleicht auch der Fall bei den chinesischen Gemälden, die ein Geistlicher, Liz. H. Hackmann, auf einer Reise in China 1910—1911 erworben hat und im März dieses Jahres in der Galerie Commeter ausstellte. Diese Sammlung umfaßte 84 Gemälde, von denen ich Nr. 1 und 2 nicht vorfand. Nach dem Katalog sollen diese Bilder aus dem 12.—19. Jahrhunderte stammen und lauter berühmte Maler, wie T'ang Yin, Hui-Tsung, Chao Mêng-fu, Mi Fei, Tung Ch'i-ch'ang usw. vertreten. Die ausgestellten Bilder sind aber, mindestens meiner Ansicht nach, keine Originale von diesen anerkannt großen Meistern. Es sind wohl Kopien oder Kopien von Kopien. Es fehlte natürlich nicht an echten Werken, die aber von unbekannter oder unbedeutender Hand stammen. Allerdings scheint der Sammler nicht besonderes Gewicht auf Echtheit der Gemälde zu legen, denn er sagt in der Vorbemerkung des Katalogs: „Man tut wohl, den Gesichtspunkt der Echtheit hinter dem der faktisch vorliegenden malerischen Leistung zurückzustellen.“ Den vorliegenden malerischen Leistungen kann ich hinwieder nicht gerade denselben Wert wie der Sammler zubilligen. Es sei noch erwähnt, daß der Katalog den Ming-Meister Lü Chi 呂紀 einen Maler des 19. Jahrhunderts nennt und die Lebenszeit des Pien Ching-Chao 邊景昭, ebenso eines Ming-Meisters, als „unbestimmt“ angibt. Shinkichi Hara.

BESPRECHUNGEN.

O. KÜMMEL, Das Kunstgewerbe in Japan. Mit 168 Textabbildungen und vier Markentafeln. R. C. Schmidt & Co., Berlin W 1911. 8°. VI und 199 S.

Als im Jahre 1889 Justus Brinckmann sein „Kunst und Handwerk in Japan“ der Öffentlichkeit übergab, erschien damit auf dem deutschen Büchermarkt das erste in deutscher Sprache verfaßte Buch, welches diesen Stoff ausführlich behandelte und einen größeren Kreis des gebildeten Publikums auf ganz eigenartige Kunstwerke aufmerksam zu machen und mit ihnen zu befreunden suchte. Zu jener Zeit war die japanische Kunst, wenigstens in Deutschland, terra incognita. Darum galt es damals die fundamentalen Begriffe der japanischen Kunst, deren Zweck und Ziele, wie sie von den Japanern aufgefaßt werden, zu erklären und zu zeigen, wie folgerichtig sie in den ganz eigenartigen klimatischen, geographischen und geologischen Verhältnissen des Landes begründet sind. Es mußte ausführlich auf die Sitten und Gebräuche der Japaner eingegangen werden, auf die Lebens- und Wohnungsverhältnisse in Japan, die sich infolge von einzig dastehenden Vorbedingungen, u. a. einer zu verschiedenen Zeiten gewollten, fast vollständigen Abschließung gegen die Außenwelt, bis Mitte des vorigen Jahrhunderts fast unverändert Jahrhunderte hindurch erhalten hatten, ferner auf die Geschichte des Landes, seine Sagen und Legenden, Literatur und Überlieferungen. So entstand ein gleichermaßen in Hinblick auf die Kunst wie auf die Ethnographie des Landes anregendes und belehrendes Buch, das in bezug auf den Kunstteil infolge von jüngeren Forschungsergebnissen in manchen Punkten zu erweitern und zu ergänzen, in manchen Annahmen und Rückschlüssen selbst zu verbessern wäre, aber ein Werk von bleibendem Wert, das heute noch vom Neuling auf diesem Gebiet wie vom Fortgeschrittenen mit gleichem

Vorteil und ungeschwächter Befriedigung, wie zur Zeit seines Erscheinens, studiert werden wird.

Zweiundzwanzig Jahre später erschien „Das Kunstgewerbe in Japan“ von Otto Kümmel, als zweiter Band der „Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler“ (Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin 1911). Wie die Stelle besagt, an welcher die Veröffentlichung erfolgte, wendet sich der Verfasser nicht an das große Publikum im allgemeinen, um es, wie Brinckmann dies getan, in dem Verständnis der japanischen Kunst zu fördern sondern an den weit kleineren Kreis der Kenner, Liebhaber und Sammler japanische Kunst, bei denen er ganz erhebliche Vorkenntnisse voraussetzt, um ihnen in hervorragend sicherer und gewandter Weise als Ergebnis seiner langjährigen, im Auslande und im Heimatlande an den Objekten selbst vorgenommenen Studien und Untersuchungen und nach ernstem Eindringen in die japanische Literatur, unter Einfügung der geschichtlichen Daten und der allgemein bekannten Entwicklung der einzelnen Kunstgebiete seine Anschauung und seine Auffassung des Wertes oder Unwertes der einzelnen Erzeugnisse in den verschiedenen Perioden und der einzelnen Künstler als „möglichst zuverlässiger Führer“, d. h. als Richtschnur zu übergeben. Es hieße den Verfasser nicht kennen, hätte man von ihm ein anderes als ein seine subjektiven Eindrücke stark betonendes Buch erwartet. Bei der Besprechung eines solchen Buches müßten nichtige philologische Einwendungen betreffs der Transkription japanischer Bezeichnungen oder Daten, Bemängelung der Zeitbestimmungen bei einzelnen Gegenständen und Hervorhebung von kleinen Versehen kleinlich erscheinen, denn hierfür ist der Gehalt des Buches zu gediegen, der Wurf zu kühn, hier gilt es, soweit die eigene Auffassung des Kritikers mit der vom Verfasser vorgezeichneten Richtlinie nicht in Übereinstimmung zu bringen ist, jene frei zu bekennen, nicht etwa in

der Absicht, den Wert des Buches herabzusetzen, noch weniger, eine langwierige Polemik hervorzurufen, denn solche suchen nur unbedeutende und unbekannte Größen herbeizuführen, um sich und ihren Namen einem geehrten Publikum in Erinnerung zu bringen, sondern um dem Leserkreis, an welchen der Verfasser sich wendet, Gelegenheit zu geben, seinerseits die Berechtigung und Richtigkeit der Einwendungen und einer anderen Anschauungsweise nachzuprüfen.

Das japanische Kunstgewerbe auf dem kleinen Raum von 172 Oktavseiten, von dem obendrein 168 Textabbildungen einen nicht unerheblichen Teil in Anspruch nehmen, zu besprechen, ohne viel wirklich Wichtiges unberücksichtigt zu lassen, ist an sich eine Kunstleistung. Vor allem verlangt dies eine ganz außerordentliche Beherrschung der Materie. Die Bevorzugung gewisser japanischer Kunstübungen durch den Verfasser ist aus einer mehr oder weniger liebevollen Behandlung der einzelnen Abschnitte des Buches ersichtlich. Vollständig gelungen erscheint das Kapitel: Japanisches Haus und japanisches Hausgerät. Auf knapp zwei Oktavseiten ist das japanische Haus in seiner Einfachheit und seinem ästhetischen Aufbau geschildert, das Hausgerät nur angedeutet; ihm gehören die folgenden Abschnitte. Aber wie mit wenigen charakterisierenden Worten der Grundzug des japanischen Hauses, wie er ist und was er bedingt, in wenigen Hauptlinien umrissen ist, das erinnert an die Kunst der Kanō-Malerei. Mit ganz geringen Mitteln ist ein Milieu, eine Stimmung geschaffen, und je weniger gesagt ist, desto mehr fühlt der Leser heraus. Wohl möglich, daß der Unkundige diese Abhandlung nur als eine Studie bezeichnet, aber sicherlich wird er auch ein Meisterwerk der Kano-Schule für eine Skizze erklären. Dem Kundigen muß diese Schilderung dagegen erlesenen Genuß bereiten, denn zwischen den Zeilen ist weit mehr angedeutet als der Laut der niedergeschriebenen Worte besagt. Alles leitet auf den nicht ausgesprochenen Gedanken hin: In derart ästhetisch gefühlten und durchgeführten Räumen konnte eine in ihren Formen auffallende, in den Farben üppige, eine prunkende Kunst niemals Heimatsrecht erlangen. — Quod erat demonstrandum.

Nächst ihm ist der Abschnitt Keramik be-

sonders liebevoll behandelt. Wie dort die Töpferarbeiten in ihren edelsten, bei den Teevereinigungen gebrauchten Erzeugnissen, die Chaki (Teegeräte) in ihrer Bedeutung, ihren Formen und Glasuren sinnig und sinnlich gelobt und geschildert sind, kann es diesem Gebiet der japanischen Kunst neue Freunde und treue Verehrer gewinnen. Häufig wecken die bewundernden und schwärmerischen Erklärungen Erinnerungen an ähnlich eindringliche, japanisch gefühlte Schilderungen des Lafcadio Hearn, natürlich im Original, nicht in der — in des Wortes vollster Bedeutung — Verdeutschung durch Berta Franzos. Die Zusammenfassung von mehreren Werkstätten zu einzelnen Gruppen, je nach den Beeinflussungszentren oder den Künstlern und Teevereinigungs-Ästhetikern, welche ihr Entstehen und die Eigenart ihrer Erzeugnisse in Form und Glasuren angeregt haben, ist hier zum ersten Male durchgeführt. Zum ersten Male ist ein äußerst schwer zu bewältigender Stoff systematisch und klar geordnet, ein Weg gewiesen, auf welchem wir, dank der anschaulichen Schilderung des Ursprunges und der Weiterentwicklung der hauptsächlichlichen Werkstätte, auf Grund ihrer Zusammengehörigkeit, infolge verwandter Beziehungen zueinander und wechselseitige Beeinflussung, zu einer sichereren Bestimmung und Einordnung der Einzelerzeugnisse in geschichtliche Gruppen gelangen können.

Bei allen Sammlern japanischer Lacke wird das Lob, das an mehreren Stellen China als dem Lehrmeister der Japaner in der Kunst der Lackarbeiten und der hierbei zur Anwendung gelangten Techniken gespendet wird, große Erwartungen hervorrufen, insofern auf der Nachbarseite des Titelblattes der Verlag als 7. Band der gleichen Sammlung: „Das Kunstgewerbe in China“ vom gleichen Verfasser als in Vorbereitung befindlich ankündigt. Mit Spannung wird man erwarten, wie dort der Verfasser seine Behauptungen beweisen wird, indem er jene unsterblichen Denkmäler chinesischer Lackkunst und jene hervorragenden Werke der großen chinesischen Lackkünstler in Abbildungen vorführt, welche augenfällig bedeutsam genug scheinen nach ihrer zeitlichen Entstehung und in künstlerischer Hinsicht den Japanern als Vorbilder gedient zu haben; denn es liegt kein ersichtlicher Grund vor, weshalb das, was bei der Malerei, bei den

Bronzen und selbst bei der überaus zerbrechlichen Keramik heute noch sich beweisen läßt, bei den Lackarbeiten — vorausgesetzt, daß es solche gegeben hat, — nicht bewiesen werden könnte. Die Behauptung, einen Lehrmeister gehabt zu haben, enthält für einen Schüler keinen Vorwurf, besonders dann nicht, wenn er den Lehrer weit übertroffen hat, aber bisher haben wir weder im Original, noch in Reproduktionen chinesische Lackarbeiten gesehen, welche gestatten würden, den Chinesen das Ehrenprädikat eines Lehrmeisters der Japaner zuzuerkennen. Was an Lacken unter der Bezeichnung chinesischer Herkunft nach Europa gekommen ist, war entweder in der Auffassung und Ausführung steif und unbeholfen, unerfreulich und uninteressant oder in der Substanz so unbedeutend, daß man daran „die Freiheit und Größe der chinesischen Lacke“ gegenüber den japanischen keineswegs zu erkennen vermochte. Im Gegenteil, in jedem Fall hätte Japan ihnen zeitlich frühere und in der Qualität sie unendlich überragende Arbeiten entgegenzustellen vermocht. Vielleicht lassen ein mit der augenblicklich sich vollziehenden Umwandlung der Regierungsform in China zu gewärtigender Vermögensverfall und andere mit einer Revolution verknüpfte Umstände Beispiele der berühmten, noch nie erschauten, dafür desto häufiger gelobten chinesischen Meisterwerke der Lackkunst in die Erscheinung treten.

Programmatisch legt sich der Verfasser dahin fest, daß mit der Tokugawazeit ein Verfall der Kunst in Japan einsetzt. Was sich dieser These nicht einfügt, wie Kōetsu und Kōrin und der Liebling, die Keramik, wird ausgenommen. Ist diese Auffassung berechtigt? Im allgemeinen pflegt die Anschauung nicht üblich zu sein, daß ein Baum im Absterben begriffen ist, wenn alle seine Zweige neue Triebe zeigen, gesunde Blätter, kräftige Blüten sich entwickeln. Auch in der ersten Hälfte der Tokugawaherrschaft zeigt die japanische Kunst nach einem Niedergang im 16. Jahrhundert auf allen Gebieten einen unverkennbar kräftigen Aufschwung, eine während ihres Bestehens nie gekannte Belebung. In der Malerei gelangen neue Gedanken in eigens hierfür geschaffener Ausdrucksweise zur Gestaltung, Kōetsu und Kōrin, die Meister der Maruyama- und Shijō-Schule, signieren Werke von unbestrittener Bedeutung, Kraft und

Größe; die Ukiyō-Schule fügt dem Alten durch die von ihr zur höchsten Vollendung gebrachten Farbdrucke neue Begriffe hinzu. Die Skulptur treibt in der Kleinkunst des Netsukeschnitzens eine neue Blüte; die Maskenschnitzer halten auf voller Höhe. Masken gehören ganz so zum japanischen kunstgewerblichen Gerät, wenngleich sie im Buch von Kümmel nicht besprochen werden, wie die hinzugehörigen Nōgewänder, die geschildert sind. An dieser Stelle über die Bedeutung der Keramik des 17. und 18. Jahrhunderts zu sprechen, kann unterbleiben, da sie Gnade vor den Augen des Verfassers gefunden, und er ihr eine Ausnahmestellung eingeräumt hat. Auf dem Gebiet der Schwertzieraten verdrängten logischerweise Tsubameister und Ziseleure die Plattner und ersetzten sie vollständig, denn bei den Samurai hatte Hofdienst den Felddienst abgelöst. Die Tsubameister in Akasaka und in den Provinzen Higo und Echizen verfertigen bisher unbekannte, den Friedenszeiten angemessene Typen aus Eisen. Mit den Gotō, welche abgeschmackt erscheinen müßten, wenn sie ihre Zeit nicht verstanden, und anstatt sich ihr anzupassen, in Friedenszeiten Beschläge für Raufdegen hergestellt hätten, wetteifern die großen Meister der Nara- und Yokoya-Schule. Den größten Malern erscheint ihre Kunst so imposant, daß sie sich beeifern, immer neue Anregungen in Vorlagen zu ihren Arbeiten zu liefern, u. a. Kōrin dem Yasuchika I., für „dessen breites und plumpes Relief“. Die Arbeiten dieser Künstler, allen voran die der Gotō-Meister, der Bildhauer und Modellierer in edlen und unedlen Metallen, mit ihrem unerschöpflichen Reichtum der Phantasie und stets aufs neue in Erstaunen setzenden Sicherheit in der Gestaltung, finden nichts in der abendländischen Kunst, was ihnen ebenbürtig zur Seite zu stellen wäre. Allerdings verlangt Kleinkunst ein ganz besonders vertieftes Studium, eine Ruhe und Beschaulichkeit in der Betrachtung und Untersuchung, ohne welche sie ihre Schönheit und Reize dem Beschauer nie ganz enthüllt. Wer keine Besonderheit aus dem Studium dieser in ihrer Form kleinen, aber in ihrem Gehalt um so größeren Kunstwerke macht, wird sie kaum je ganz ergründen, kaum gerecht einschätzen.

Den Lackkünstlern der Tokugawa-Zeit verdanken wir, neben den früheren Perioden gleichwertigen Arbeiten, die Inrō. Diese Kunst-

übung und die damit verknüpfte außerordentliche Meisterschaft in der Vorarbeit und Formgebung schätzt der Verfasser gering ein, trotzdem er zuvor geschildert hat, mit welcher außerordentlichen Geschicklichkeit und mit welchem natürlich künstlerischen Empfinden die Vorarbeiten an dem Holzkern, ehe er den ersten Lacküberzug erhält, ausgeführt wurden. Wohl weiß er, daß wir der Beherrschung dieser Vorarbeiten nicht nur das Überkommen früher Lackarbeiten auf unsere Zeit und ihre geradezu erstaunlich gute Erhaltung verdanken, sondern dass auch von ihnen einzig und allein die Gestaltung und die interessante Formgebung dieser kleinen Kunstwerke abhängt. Wenn den Künstlern der Vorwurf gemacht wird, über die Technik die Kunst vergessen zu haben, ist zu entgegnen, daß es keine Kunst gibt, die nicht auf Technik beruht. Mit Recht haben diese „pensionierten Künstler“, denen angeblich „jede Andeutung fürstlichen Mißfallens eine Erschütterung, fürstliche Ungnade der Ruin ihrer materiellen und sozialen Existenz war“, eine gewaltig andere Meinung über ihre Kunst gehabt, wenn sie wagten, eine Mitarbeit an den Bauwerken der Tokugawa als Tempelmaler als ihre Kunst entwürdigend abzulehnen, und wenn der Lackkünstler am Hofe des Fürsten von Awa sich unterstand, den Befehl seines Gebieters, Geta (Holzsandalen) durch seine Kunst zu verschönern, entrüstet abzulehnen mit der Begründung, seine Kunst sei für Inrō und nicht für Holzsandalen bestimmt, und kein Lohn in Gold und Geldeswert könnte ihn hierzu veranlassen. Dies Vorgehen beweist nicht nur bei der Abhängigkeit der Clanangehörigen von ihren Fürsten Mannersmut, sondern auch unbeugsames Hochhalten und Eintreten für ihre Kunst, echten Künstlerstolz. Der Fürst von Awa scheint

nicht zu denen gezählt zu haben, welche „den Sinn für das Freie, Lebendige und Kraftvolle“ verloren hatten, denn es verlautet nichts, daß er seinen Befehl wiederholt hätte. — Die Inrokünstler haben auch ganz genau gewußt, weshalb sie bei den Meisterarbeiten dem Togidashi- und Hiramakie den Vorzug gaben, vielleicht eine Dekoration in leichtem Takamakie duldeten, aber sicherlich ein Inro mit Metallreliefaufgaben, wie solches Nr. 33 der Abbildungen zeigt, abgelehnt haben würden, da es gegen den Grundbegriff der vollkommenen Gebrauchsdienlichkeit verstößt, ganz wie ein Netsuke mit scharfen Kanten und Ecken es tun würde.

Der frische und lebendige Vortrag, welcher das Buch: „Das Kunstgewerbe in Japan“, auszeichnet, zeigt eine außerordentliche Beherrschung der Materie, die Fülle der eingeflochtenen Gedanken geben eine starke Anregung zu ihrer Weiterverfolgung. Man gewinnt die Überzeugung, daß hier in gedrängter Form ein Abriss, ein geringer Teil eines ausgedehnten und vielseitigen Wissens gegeben ist, wobei nur manchmal stört, was der Verfasser allerdings freimütig in der Einleitung bekennt, daß er den Sammlern ein „Führer“ sein will. Führer sein wollen bedeutet aber Partei sein, auch in der Kunst. Vollkommen wird ein Buch über das Kunstgewerbe in Japan erst dann sein, wenn es in allen Teilen wie der Abschnitt: Japanisches Haus und japanisches Hausgerät geschrieben, in festen, markigen Linien die Grundzüge des Kunstgewerbes in allen seinen Gebieten festlegt, dann aber dem Leser überläßt, die mit unabweisbarer Folgerichtigkeit sich daraus ergebenden Rückschlüsse selbst zu ziehen.

G. Jacoby (Berlin).

NEUERE GESCHICHTLICHE JAPANLITERATUR.

I. HISHO SAITO, Geschichte Japans. Berlin, F. Dümmler, 1912. X, 262 S., Abbildungen. Mark 4.50, geb. Mark 5.50.

Sieht man ab von einigen Sammelwerken und wenigen, nicht gerade erfreulichen Versuchen¹ sowie von einem ganz anerkennens-

¹ W. Koch, Japan. Geschichte nach japanischen Quellen und ethnographische Skizzen. Dresden 1904. VI, 410 S., Mark 7.—. — H. van

werten, als „Schulprogramm“ aber leider fast unbeachtet gebliebenen Schriftchen², so fehlte es in der doch so reichen Japan-Literatur in deutscher Sprache bisher an einem knapp gefaßten, einigermaßen zuverlässigen und dabei

den Bergh, Japans geschichtliche Entwicklung. Halle a. S. 1905, VIII, 82 S., Mark 1.20.

² M. Landwehr v. Pragenau, Japan bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Jahresbericht des Erzherrzog Rainer-Gymnasiums, Wien 1905, S. 1—55.

wohlfeilen Leitfaden der japanischen Geschichte in ihrer Gesamtheit. Diese Lücke wird jetzt in erfreulicher Weise ausgefüllt, und zwar von einem auch mit dem Betriebe der abendländischen Wissenschaft vertraut gewordenen Japaner selbst. Als ein Verdienst an sich sei hervorgehoben, daß es ihm gelungen ist, den bis zur Gegenwart reichenden Verlauf einer Geschichte von nicht weniger als zwei Jahrtausenden auf einen verhältnismäßig so schmalen Umfang zusammenzudrängen, ohne allzuviel Wesentliches unberücksichtigt zu lassen; nicht die Verarbeitung des gesammelten Stoffes, sondern die Notwendigkeit, manches davon wegzulassen, bildet ja gerade die besondere Schwierigkeit solcher Aufgaben. Kultur- und Kunstgeschichte finden freilich bei dem beschränkten Raume nur recht schwache Berücksichtigung, wenn auch versucht wird, durch Einschlebung einiger kurzer Abschnitte hierüber in die verschiedenen Hauptepochen auch auf diesem Gebiete dem Leser wenigstens einige, wenn auch etwas spärliche Hinweise zu geben. Der üblichen chronologischen Einteilung nach den die Herrschaft ausübenden Familien entsprechend, ist der Stoff gegliedert in die Hauptabschnitte: „1. Von den Anfängen des Staates bis zum Untergange der Familie Soga“; „2. Von der Taika-Reform bis zum Untergange der Familie Taira“; „3. Von der Gründung des Kamakura-Shōgunates bis zum Ende des Tokugawa-Shōgunates (Feudalzeit)“; „4. Meiji“. Von einem Fortschritt in der wissenschaftlichen Forschung über die Geschichte Japans kann bei einem solchen als Leitfaden ja ganz dienlichen Werke freilich erst recht keine Rede sein. Entsprechend seiner Bestimmung für weitere Kreise, verzichtet es natürlich auch auf nähere Quellenangaben und sonstiges wissenschaftliches Rüstzeug. Auch bietet es neue Ergebnisse eigener Forschung nicht dar und wird dem mit der Geschichte Japans schon etwas vertrauten Benutzer Unbekanntes von Belang kaum bringen. Die meist nur in losem Zusammenhang mit dem Texte stehenden und leider vielfach nicht recht deutlichen Abbildungen dürften bei der herrschenden Vorliebe für Bilderschmuck manchem Leser doch ganz willkommen sein. Auffällig bei einem ja doch sichtlich für fernerstehende Kreise bestimmten Buche ist das Fehlen von Erläuterungen über die Aussprache der japanischen Bezeichnungen;

übrigens weicht der Verfasser von der in wissenschaftlichen Arbeiten doch jetzt allgemein üblichen Schreibweise des „Romaji-Kwai“ bisweilen leider etwas ab (z. B. „Kiüsü“ statt „Kyūshū“). Bei einzelnen Angaben dürfte nicht selten ein starkes Fragezeichen oder ernster Widerspruch angebracht sein. Handelt es sich auch dabei meist nicht gerade um Angelegenheiten von erheblicher Bedeutung, so seien zur Beurteilung der Zuverlässigkeit bei den Einzelheiten einige solche Fälle hier dargestellt. Das „Nihongi“, die berühmte 2. Chronik Japans von 720, ist nicht von Yasumaro allein und auf Aufforderung des Prinzen Toneri verfaßt (S. 4, 47), sondern gemeinsam von letzterem, von Yasumaro und von anderen¹. Unvorsichtig erscheint die Angabe, daß schon in der Kamakura-Zeit, also 13.—14. Jahrhundert, „unter den Gewerben des Volkes besonders die Porzellanherstellung hoch entwickelt“ war (S. 92). Gemeint sind wohl die zu den Teeceremonien verwendeten Gefäße aus Steingut, aber nicht wirkliches Porzellan; denn Kaolin wurde ja in Japan zuerst Anfang des 17. Jahrhunderts gefunden. Mehr als unvorsichtig aber ist es, zu behaupten, daß im 5. Jahrhundert nach Chr. schon der Kaiser Yūryaku die Einwanderung nicht nur von Töpfern, sondern auch von „Porzellanfabrikanten“ aus Korea förderte (S. 24), während nach den Forschungen Hirths² in China selbst das Porzellan nicht vor der T'ang-Zeit (7.—10. Jahrhundert) erscheint und sogar das an chinesischen Kostbarkeiten des 8. Jahrhunderts so reiche „Shōsōin“ zu Nara Porzellan überhaupt nicht aufweist. Irrig ist die Angabe des Beitrittes Nobunagas zum Christentum (S. 122). Selbst der in seinem Todesjahre geschriebene Missionsbericht aus Japan an den Jesuitengeneral in Rom weiß davon nichts und beschränkt sich auf die Feststellung: „Nobunaga begünstigt uns“³. Als irreführend erweist sich auch die an die 1615 erfolgte Vernichtung des Erbes Hideyoshis geknüpfte Behauptung: „Die näch-

¹ Vgl. Florenz, Japanische Annalen A. D. 592—697. Nihongi, 2. Aufl., Tōkyō 1903, S. XI, XII.

² Chinesische Studien I, München-Leipzig 1890. Abschnitt „Die chinesische Porzellanindustrie im Mittelalter“, S. 49.

³ Brief von Caspar Coelho aus Nagasaki, 5. Febr. 1582. Vgl. L. Delplace, Le Catholicisme au Japon, Brüssel, 1909, I, S. 210.

sten 200 Jahre sollte der Staat vollkommen von inneren und äußeren Kämpfen verschont bleiben“ (S. 137). Wird doch z. B., abgesehen von anderen, unbedeutenderen inneren Wirren, allein der Menschenverlust in dem nur schwer unterdrückten Shimabara-Aufstand 1637/38 auf mehrere Zehntausende beziffert. Berichtigt sei ferner die Angabe (S. 172), die erste Landkarte von Japan sei angefertigt von Inō Chūkei (1745—1821). In Wirklichkeit führen die literarischen Überlieferungen die Anfänge der Kartographie zurück bis ins 7. Jahrhundert nach Chr. Tatsächlich erhalten ist eine angeblich aus dem 8. Jahrhundert (?) stammende Karte von Japan in einem Werke aus dem 15. Jahrhundert, dem „Shūgaishō“ des Kanzlers Saneshiro Fujiwara.¹ Ältere Karten des ganzen Reiches scheinen nicht mehr vorhanden zu sein; doch ist zu hoffen, daß vielleicht noch solche gefunden werden. Bei der Erzählung von der Gesandtschaft christlicher Daimyō nach Rom 1582 versteigt sich der Verfasser zu der kühnen Behauptung: „Religiöse Motive haben zu dieser Zeit japanische Schiffe sogar nach Europa geführt“. Die Daimyō hätten „ein Schiff ausgesandt, das durch den Indischen Ozean und um das Kap der Guten Hoffnung nach Spanien fuhr“ (S. 152). In Wirklichkeit benutzte die Gesandtschaft das einzige damals in Nagasaki liegende portugiesische Schiff des Kapitäns Ignatio di Lipa, das sie nach Makao brachte¹, und fuhr von hier über Goa nach Europa und zurück, natürlich immer mit portugiesischen Schiffen, z. B. Rückkehr nach Goa auf dem später von Drake eroberten „San Felipe“, wie der damals in Goa lebende Linschoten als Augenzeuge berichtet². Noch sonderbarere Angaben werden über die bis Acapulco in Mexiko allerdings auf einem japanischen Schiffe erfolgende Reise des 1613 vom Daimyō von Sendai über Neuspanien nach Europa geschickten Gesandten gemacht. „Er fuhr . . . über den Stillen Ozean, besuchte den Gouverneur von Mexiko und fuhr dann um Südamerika herum über den Atlantischen Ozean nach Spanien und Rom“

¹ Guido Gualtieri, *Relazioni della venuta degli ambasciatori Giaponesi a Roma fino alla partita di Lisbona*. Rom 1586, S. 27ff.

² *Itinerario Voyage ofte Schipvaert van Jan Huygen van Linschoten naer Oost ofte Portugaels Indien 1579—1592*. Haag 1910, Ausgabe von Kern II, S. 87—88 (Original 1595—1596).

(S. 152). Der Verfasser scheint also zu glauben, daß der Gesandte nach dem Besuche in der Hauptstadt von Mexiko an das pazifische Ufer zurückgekehrt sei und den ganzen südamerikanischen Kontinent umsegelt habe. In Wirklichkeit erfolgte die Weiterfahrt auf dem üblichen Landwege von Mexiko nach Vera Cruz, von wo die regelmäßigen spanischen Flotten nach San Lucar, dem Hafen von Sevilla, gingen¹.

II. ALEXANDRE BÉNAZET, *Le Japon avant les Japonais. Etude d'Ethnographie et d'Archéologie sur les Aïnou primitifs*. Paris, P. Geuthner, 1911, 33 S., 2 frcs.

Eine kurze Abhandlung über Ethnographie und Archäologie der Ainu behandelt in ihrem reichlichen ersten Drittel, im Widerspruch zum Titel, nur die Rassenfrage der Japaner. Sodann werden erörtert das angebliche Prä-Ainu-Volk der Koropokguru, die Überlieferungen von Sage und Geschichte über die Ainu, ihre Körperbeschaffenheit, die Ausgrabungsfunde, die Schöpfungssagen der Ainu und ihre religiösen Anschauungen. Die Arbeit erweist sich als eine reichhaltige Zusammenstellung aus fleißigen Lesefrüchten der nicht unbeträchtlichen und in stattlicher Anzahl aufgeführten Fachliteratur. Die Angaben beschränken sich allerdings vielfach auf den bloßen Titel ohne Hinweis auf die betreffende Stelle, wodurch eine Nachprüfung erschwert wird. Auch scheint der Verfasser seine Auszüge schon vor einigen Jahren abgeschlossen zu haben; denn die hervorragendsten jüngsten Erscheinungen auf diesem Gebiete, die eine früher nicht annähernd erreichte Fülle von wichtigem und zum Teil neuem Material erschließenden, scharfsinnigen Forschungen von Munro², bleiben völlig un-

¹ Vgl. u. a. *Dai Nippon Shiryo*, Part XII, Vol. XII. Tokyo 1909, „The Embassy sent by Date Masamune, Daimyō of Mutsu, to Pope Paul V. and Philip III., King of Spain“, S. 45—46.

² N. G. Munro, *Prehistoric Japan*, Yokohama 1908, XVII, 705 S., 421 Abbildungen, Karte (2. Auflage 1911). Ferner in den *Transactions of the Asiatic Society of Japan: Primitive Culture in Japan*, Band 34, 1906, Teil 2, VII, 212 S. — *Reflections on some European palaeoliths and Japanese survivals*, Band 37, 1909, Teil 1, S. 125—158 — *Some origins and survivals*, Band 38, 1911, Teil 3, S. 1—74.

berücksichtigt, wie übrigens merkwürdigerweise auch die schon älteren, trefflichen Bearbeitungen der grundlegenden Ausgrabungsfunde von Gowland¹. Einen Fortschritt über den bisherigen Standpunkt der Forschung hinaus bedeuten daher, abgesehen von der ganz dienlichen Zusammenstellung einer umfassenden, allerdings vielfach veralteten Literatur, die Ergebnisse des Verfassers nicht. Auch sind sie nicht immer ohne prüfende Vorsicht zu benutzen. So weist er nach Darlegung der verschiedenen Ansichten über die Rassenfrage des Japaners hin auf „l'incertitude des résultats obtenus par la recherche de traits spécifiques et distinctifs dans l'anthropologie, la linguistique et la psychologie des Japonais primitifs“ (S. 6—7). Da sei dem französischen Gelehrten Revon in seinem gewiß verdienstvollen großen Werke über den Shintō-Kult² durch eine neue Methode „l'explication probable de ces faits si complexes“ gelungen. Er habe einfach aus dem Studium der religiösen Mythen im „Kojiki“ und „Nihongi“ entnommen, daß einmal Mongolen von Zentralasien über Korea und zweitens, durch die Kuroshiwō-Strömung herbeigeführt, erobernde Malaien oder Malaio-Polynesier nach Japan gekommen seien und daß von diesen beiden die heutigen Japaner abstammen (S. 7—9). Das ist ja aber doch gar nicht neu, sondern nur die u. a. von Baelz ja schon seit etwa 20 Jahren vielseitig begründete und längst in weiten wissenschaftlichen Kreisen fast unbestritten geltende Theorie eines doppelten Zweiges erobernder Eindringlinge, für die von Baelz die Bezeichnung mandschu-koreanisch und mongolo-malaiisch geprägt worden ist. Dabei führt der Verfasser die Schriften von Baelz, allerdings unter denen mit „incertitude des résultats“, selbst an (S. 4, Anm. 3) und erwähnt an anderer Stelle (S. 22, Anm. 1)

¹ The Dolmens and Burial Mounds in Japan. *Archaeologia*, 2. Series V, Band 55, Teil 2, 1897, S. 439—524. — The Dolmens of Japan and their builders. *Transactions and Proceedings of the Japan Society*, London, IV, 1900, S. 128—183. — The Burial Mounds and Dolmens of the early Emperors of Japan. *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 37, 1907, S. 10—46.

² M. Revon, *Le Shintoïsme*, Paris 1907. Zuvor erschienen in der *Revue de l'Histoire des Religions*.

auch diese beiden von Baelz unterschiedenen Gruppen. Auch sonst fehlt es leider nicht an manchen Unstimmigkeiten. Die Beziehungen zwischen Japan und den Ryūkyū-Inseln sollen bis zum 12. Jahrhundert in tiefes Dunkel gehüllt sein (S. 6). Selbst schon im „Nihongi“ aber kommen Meldungen über den Verkehr mit Amami, der nördlichen Hauptinsel der Gruppe, im 7. Jahrhundert vor¹, und die Fortsetzung dieser Chronik, das „Shoku Nihongi“, berichtet mehrfach von den „Südlichen Inseln“ (Minami no Shima), zu denen auch nördliche Teile der Ryūkyū-Gruppe gehörten². Die Behauptung, daß niemals die Gräber der alten Japaner eine Inschrift getragen hätten (S. 6), steht doch in auffallendem Widerspruch zu der „Nihongi“-Stelle vom Tode des berühmten Kanzlers Kamatari: „Auf seinem Grabmonumente steht: Er starb im Alter von 56 Jahren“³.

III. K. ASAKAWA, Notes on village Government in Japan After 1600. *Journal of the American Oriental Society* 30, 1910, p. 259—300; 31, 1911, p. 151—216.

Einen wertvollen, auch kulturhistorisch bedeutsamen, quellenkundigen Beitrag zur Geschichte der zentralen und lokalen Staatsverwaltung unter den Tokugawa bildet die Arbeit eines einheimischen, bereits durch sein grundlegendes Werk über die Taikwa-Reform verdienstvoll hervorgetretenen Verfassers. Den eigentlichen „Notes“ wird vorausgeschickt eine als „Introduction“ bezeichnete Abhandlung. Als sein Ziel gibt der Verfasser hier an: „to analyze some of the leading features of the rural aspects“ in dem großen, von Ieyasu, dem Begründer des Tokugawa-Shōgunates, mit seinen Beratern entworfenen Verwaltungssysteme (S. 259). Als dessen Kennzeichen im allgemeinen wird hingestellt: „a studied balance of two elements seemingly contradictory

¹ K. Florenz, *Japanische Annalen A. D.* 592—697. *Nihongi*, 2. Auflage, Tōkyō 1903, S. 163, 297.

² Jahr 698, 4. Monat; Jahr 699, 7., 8. und 11. Monat; Jahr 714, 12. Monat; Jahr 720, 11. Monat; Jahr 727, 11. Monat; Jahr 754, 2. Monat.

³ K. Florenz, ebenda, S. 211; Jahr 669.

to each other, namely, government by rigid laws and government by discretion" (S. 260). Als Grundlagen für erstere Form erörtert der Verfasser 3 Punkte: die auf alter chinesischer politischer Lehre beruhende Trennung in 2 Klassen, Regierende und Regierte, sodann eine strenge Abstufung von Rangklassen, und endlich die Grundsätze von „responsibility“ und „delegation“, d. h. Übertragung der Amtsgewalt auf Beamte und deren Verantwortlichkeit für ihr Amt (S. 260—262). Die Regierung durch „discretion“ dagegen wird wie folgt erklärt: „The law was framed, or, at least, such was the ideal, with the conscious intention at the same time to guide the blind magistrate by its provisions and to allow the wise magistrate to supply them with his wisdom“ (S. 262). Hierauf wendet sich der Verfasser eingehend dem Verhältnis der Tokugawa-Herrschaft zur Landbevölkerung im besonderen zu (S. 262 bis 290) und bezeichnet als Hauptziel der Regierung, die Bauern nicht nur unterwürfig, sondern auch zufrieden zu machen (S. 263); die Dorfverwaltung der Tokugawa war ein Beispiel „of extreme paternalism at once kind and stern“ (S. 266). Aus der Fülle der einzelnen, vom Verfasser erörterten und in der abendländischen Literatur bisher noch wenig aufgeklärten Punkte sei hingewiesen auf das den alten chinesischen Hausgruppen entlehnte System der Fünferschaften (Go-nin-gumi, S. 267—268), sodann auf die ungeheuerliche Kostspieligkeit („abnormally wasteful“) der ganzen wirtschaftlichen Einrichtungen (S. 270), von deren Ursachen 1. die Trennung des Samurai von der Scholle, 2. der „exhaustive degree of paternalism“ und 3. die Luxus und Zuchtlosigkeit („extravagance“) herbeiführende lange Friedenszeit näher beleuchtet werden (S. 270—277), und endlich auf die Steuern und Lasten (S. 277—284). Die wichtigste war natürlich die Grundsteuer, die nicht etwa von dem Individuum als solchem, sondern von dem abgeschätzten Ertrage seines Grundes und Bodens erhoben ward (S. 277). „From the purely fiscal point of view, the peasant would be considered an instrument to make the holding continue to yield what it should“ (S. 277—278). Das Verhältnis zwischen Landertrag und Steuer, das im 8. Jahrhundert höchstens 5% ausmacht, war im 13. Jahrhundert schon sehr hoch gestiegen und dann bis 1600 bei ungefähr 50% geblieben (S. 278). Als eine bemerkens-

werte Tatsache der Wirtschaftsgeschichte unter den Tokugawa hebt der Verfasser die augenscheinlich schwache Bevölkerungszunahme neben einer großen Ausdehnung des bebauten Landes hervor. Während letzteres von 1600 bis 1854 von vielleicht 5 Millionen auf über 11½ Millionen „acres“ gestiegen war, habe sich die Bevölkerung nur von 26 060 000 im Jahre 1721 auf 26 900 000 im Jahre 1847 vermehrt (S. 287). Den Schluß bildet eine für sich allein schon wertvolle Bibliographie von nicht weniger als 102 Nummern fast ausschließlich japanischer, vielfach primärer und zum Teil handschriftlicher Quellen, versehen mit kurzen erläuternden Vermerken. Von den 146 „Notes“ selbst, auf die der Text der Einleitung verweist, liegen vorläufig erst 59 vor. Sie bringen mehr oder minder eingehende, quellenmäßige Erörterungen der einzelnen staatlichen Einrichtungen sowie Belege für die in der Einleitung aufgestellten Behauptungen. Der hohe wissenschaftliche Wert dieser gründlichen Ausführungen beruht vor allem in der sorgfältigen Verwendung der reichlich benutzten und genau angegebenen Quellen; sie zeigen von einer erstaunlichen Belesenheit des Verfassers in dieser stattlichen, der Kenntnis des Fremden sich wohl kaum je weit erschließenden, grundlegenden Literatur. Zur Kennzeichnung des reichen Inhaltes seien wenigstens einige Punkte daraus hier hervorgehoben. Note 9, S. 155 bis 158: eine Geschichte und Erklärung des Begriffes der „Daikwan“, der über die Provinzen zerstreuten Verwaltungsbeamten des Shōgun. — Note 10, S. 159—160: Landbesitz des Shōgun und „fiefs“ der Barone oder Daimyō; hier wendet sich der Verfasser dagegen, das Wort „han“ (= fief) wie üblich mit dem „most inappropriate and misleading term“ zu übersetzen, nämlich mit „clan“, „a practice which every lover of truth should strongly combat“. — Note 13, S. 161—162: „Village“; als die drei vorherrschenden Züge des Dorfes („mura“) unter den Tokugawa werden bezeichnet: „its agricultural character, its historic origin, and its comparative unity as a fiscal corporation“. — Note 16, S. 165—168: „Village-officials“. — Note 47, S. 187—188: Publicity of the penal law. — Note 49, S. 189 bis 192: „Right of appeal“ (u. a. auch der Fall des Bauernmartyrers Sōgorō). — Note 50, S. 192—194: „The Chinese house-groups“. —

Note 51, S. 194—196: „The group idea copied in Japan.“ — Note 52, S. 196—197: „The group system resuscitated after 1600.“ — Note 55, S. 198—201: „Edicts, sign-boards, and oral commands“; Wortlaut von 4 „Kō-satsu“ oder Plakaten, die an den Straßenkreuzungen aufgestellt waren, darunter auch Verbot gegen das Christentum. — Note 59, S. 202—216:

„Laws for the peasants“; chronologische Zusammenstellung von 34 Aktenstücken im Wortlaut, enthaltend gesetzliche Verordnungen der Tokugawa-Regierung bezüglich der Dorfverwaltung und der Bauern von 1603—1722 sowie Akten der Fünfmännergruppen (Go-nin-gumi) von 1725—1863.

O. Nachod (Berlin).

NEUERE CHINESISCHE KUNSTLITERATUR.

I. OSKAR MÜNSTERBERG. Chinesische Kunstgeschichte. Band 2. Die Baukunst, Das Kunstgewerbe. Paul Neff, EBlings 1912.

Der zweite Band von Münsterbergs chinesischer Kunstgeschichte ist der Baukunst und dem gesamten Kunstgewerbe gewidmet, d. h. den Bronze-, Lack-, Horn-, Elfenbein- und Holzarbeiten, den Töpfereien, Stoffen und Gläsern, dem Buch- und Kunstdruck und noch vielem mehr. Damit hat der Verfasser alle Themen behandelt, die sich die Phantasie eines chinesischen Künstlers je gestellt hat. Ist man sich darüber klar, wie winzig und sporadisch unser Wissen von chinesischer Kunst ist, wie alle Forschungen eben erst ernstlich begonnen haben und durchaus im Flusse sind, so wird man von diesem Versuch nicht allzuviel erwarten. Weiß man nun noch, daß Münsterberg das wichtigste Material, das sich naturgemäß in China und Japan befindet, meist nicht vor den Originalen studiert hat, so wird man seine Erwartungen noch weiter hinunterschrauben. Die Frage wird sich erheben, wie Münsterberg überhaupt auf den Gedanken kommen konnte, eine so breit angelegte und kostspielige chinesische Kunstgeschichte zu verfassen.

Aber auch dann, wenn man unsere allgemeine Unkenntnis in chinesischen Dingen und des Verfassers Stellung zur chinesischen Kunst im speziellen abzieht, muß man die Arbeit ablehnen. Münsterberg läßt in der ganzen Behandlung seines Stoffes jegliche Disziplin vermissen. So genügt es ihm nicht einmal, alle chinesischen Kunstgebiete darstellen zu wollen, wahrlich eine Aufgabe, die einem einzelnen Menschen nicht so bald gelingen wird. Fortwährend schweift er ins Grenzenlose und möchte am liebsten gleich eine Ge-

schichte der ganzen materiellen Kultur Chinas seinen wißbegierigen Lesern vorsetzen. Man vergleiche etwa die Kapitel über das Waffen- und Münzwesen. Wenn er der Kunst selbst gegenübersteht, so betrachtet er sie fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der fremden Einflüsse. Sie scheinen ihm das Wesentliche an einem Kunstwerk zu sein. Den Höhepunkt in dieser Richtung bedeutet die Zusammenfassung am Schlusse des Werkes. Dort ist die ganze chinesische Kunst kurzweg unter dem Gesichtspunkt fremder Einflüsse eingeteilt. Eine schiefere Vorstellung der tatsächlichen Verhältnisse kann kaum vermittelt werden. Es ist doch nur Indien allein, das wirklich tiefgreifende Umwälzungen in China hervorgerufen hat. Die chinesische Kunst ist das gerade Gegenteil einer Mischkunst. Auf das Abbildungsmaterial ist das Münsterbergsche Buch besonders stolz. 23 farbige „Kunstbeilagen“ und 675 Abbildungen nach mehr als 1200 Gegenständen konstatiert das Titelblatt. Aber auch hier ist ernster Widerspruch zu erheben. Ich brauche nur zu wiederholen, was ich bei der Besprechung des ersten Bandes dieser Kunstgeschichte bereits betonte: Die größten Meisterwerke stehen wahllos neben dem minderwertigsten Zeug. Ein nicht geringer Teil der Reproduktionen könnte ebensowohl dazu dienen, den Katalog eines Orientwarenmagazins zu illustrieren. Und wie sind die Werke analysiert! Was sind das für klägliche Versuche Stilentwicklungen aufzuzeigen! Das, was jeder Mensch auf den ersten Blick der schlechtesten Reproduktion absieht, erschöpft Münsterbergs Ausführungen. Nirgends spürt man ein künstlerisches Erlebnis oder den Blick für das Wesentliche. Am schlimmsten steht es mit der allgemeinen Durcharbeitung des Stoffes. Das Buch ist über die ersten Anfänge der Zusammenstellung nicht hinausgekommen: Die Reproduktionen sind gesammelt und nach

Stoffgebieten geordnet. Flüchtige Notizen wurden hinzugefügt. Weitaus die meisten Kapitel sind nichts weiter, als ein solches rohes Konglomerat. Es fehlen die feineren Übergänge, die inneren Zusammenhänge, das planvolle Disponieren. Und alledem entspricht der Stil. Es ist kaum zu glauben, wie die deutsche Sprache in diesem Buch mißhandelt wird. Jeder, der meint, daß hier ein zu scharfes Wort gesprochen wurde, mache nur eine Stichprobe. Es fehlt jede Signifikanz des Ausdruckes, alles Abwägen der Worte, alles Ausmerzen von Wiederholungen. Unaufhörlich kehren dieselben wenigen beschreibenden Phrasen wieder.

Das sind etwa die äußerlichsten und allgemeinsten Einwände, die gegen diese chinesische Kunstgeschichte zu erheben sind. Bei näherem Eingehen könnte man neben Mißlungenem und Flüchtigem auch manches Anregende und Treffende betonen. All diesem gerecht zu werden, würde aber bei einem Werke, das in dem Maße in die Breite geht und überdies zum weitaus größten Teile rein kompilatorisch ist, ins Ungemessene führen.

2. BERTHOLD LAUFER, *Chinese Grave-Sculptures of the Han Period*. Morice, London. Leroux, Paris. Stechert & Co., New-York. 1911.

Zu den wichtigsten Quellen Münsterbergs gehören die Arbeiten Laufers, vor allem die, die der Kultur und Kunst der Hanzeit gewidmet sind. Es ist wirklich überraschend, mit welcher Sachkenntnis Laufer an der Hand seiner Töpfereien uns die Hankultur wieder aufleben läßt (*Chinese Potery of the Han Dynasty*. Brill, Leiden 1909). Des Autors jüngste kurze Veröffentlichung setzt diese Studien fort, diesmal aber basierend auf in Shantung gefundenen Grabsteinen¹⁾ von der bekanntesten Art. Der Verfasser hält sich wieder vor allem an die Deutung der Motive, denen er unter Zuhilfenahme der chinesischen Literatur zu Leibe geht. Und nicht nur seine acht Grabsteine deutet er aus, sondern gleichzeitig findet er auch für eine ganze Reihe von Abklatschen aus Chavannes Mappenwerk inhaltliche Erklärungen. Unter den symbolischen

¹⁾ Jetzt im Besitze des Kunsthändlers Wannieck, Paris.

Motiven ist es besonders das des Mu lien li, des innig verschlungenen Baumpaars, und ähnlicher inniger Vereinigungen von Bäumen, Felsen, Vögeln in der chinesischen Kunst überhaupt, die Laufer interessieren. Die Chinesen verbinden damit Legenden, die einen ähnlichen Inhalt haben, wie die von Tristan und Isolde, denen ein innig verschlungener Rosen- und Weinstrauch auf dem Grabe wuchs. Der Verfasser verfolgt diese Motive bis in die Mingzeit hinein und meint auch auf der stimmungsvollen mit Li Ti 李迪 (13. Jahrhundert) bezeichneten Schneelandschaft aus dem Besitze der Herren Masuda in Tōkyō ein ähnliches symbolisches Sujet herauslesen zu können. Ich glaube, hier geht Laufer zu weit. Auf dem Bilde von Li Ti dürften ganz einfach zwei sich überschneidende Bäume dargestellt sein, wie sie sich zahllos in der chinesischen Malerei finden lassen. Man kann doch unmöglich in jedem Falle an das alte Symbol denken. Bei dem Motiv des verbundenen Felsenpaares sei an die Miōtō-seki bei Futami in Japan erinnert, an die Ehegattenfelsen, die zwar nicht direkt zusammenhängen, aber ganz dicht nebeneinander stehen und immer durch ein Strohseil verknüpft sind.

Es ist heute noch allerorten Sitte, die Gesamtheit des chinesischen Volkes und der chinesischen Kultur mit einem allgemeinen Worte abzutun. Man nennt es etwa nüchtern, unkriegerisch oder rein utilitaristisch und wie alle diese schnellen Worte heißen. Es muß immer wieder betont werden, daß wir heute noch lange nicht so weit sind, um zusammenfassende Urteile über China fällen zu können. Jeder Tag bringt neue Entdeckungen, die jedes vermeintliche Resultat wieder umwerfen. Laufer weist z. B. auf das lustige China der Hanzeit hin, an das man wohl nur selten gedacht hat, dessen bunte Fröhlichkeit sich gar auf Grabdekorationen äußert. Welch ein lautes Leben zieht an uns vorüber! Männer tanzen mit Frauen, Männer und Frauen tanzen unter sich, kräftig wird die Pauke geschlagen und noch manches andere Musikinstrument ertönt. Schauspieler treten auf und Jongleure führen ihre schwierigen Produktionen vor. Es verlohnte sich wirklich eine Spezialarbeit allein über das lustige China der Hanzeit. Als Ergänzung zu dem Material der Hanzeit wäre es vielleicht interessant, den mit Artistenszenen geschmückten Bogen aus dem kaiserlichen Schatzhaus

Shōsō-in in Nara, der aus der T'angperiode stammen dürfte, heranzuziehen.

Lafer beabsichtigt, einen Atlas aller Geräte der Hanzeit zusammenzustellen, fußend auf allen zur Verfügung stehenden Steingravierungen, Töpfereien und Bronzen. Fraglos wäre eine solche Arbeit höchst dankenswert und aufklärend. Nur Anschauung kann ein wirklich lebendiges Bild einer Kultur vermitteln. Dennoch meine ich, sollte man sich nicht immer wieder nur auf das kulturhistorisch Interessante einstellen. Man sollte endlich ausführlicher die erhaltenen Denkmäler auch unter dem Gesichtspunkt der Kunst allein betrachten. Das ist bisher noch kaum geschehen, bis auf Lafer's kurzen Aufsatz über die „Kunst und Kultur Chinas im Zeitalter der Han“ (Globus Bd. 96). Es wäre nötig, die alten Berichte, die die Kunst der Hanzeit betreffen, mit dem vorhandenen Material zu vergleichen und festzustellen, wie es sich zur Gesamtheit der Han-kunst verhält. Zu diesem Zwecke müßte natürlich noch viel mehr auf die Kunst Bezügliches von den Sinologen übersetzt werden. Es wäre nötig aufzuzeigen, wie viel von dem Hanstil in den späteren Stilen fortlebt. Wie verhält sich z. B. das chinesische und japanische Makimono zu den Gravierungen der Hanzeit?

3. ERNST BOERSCHMANN. Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Band 1, P'u T'o Shan, die heilige Insel der Kuan Yin, der Göttin der Barmherzigkeit. Georg Reimer, Berlin 1911.

Versetzt uns Lafer's neueste Untersuchung der Vorliebe der Sinologen entsprechend an 2000 Jahre zurück, so Boerschmanns Arbeit in die Zeit der gegenwärtigen Dynastie. Der erste Band der Einzeldarstellungen, die der Baukunst und der religiösen Kultur der Chinesen gewidmet sind, beschäftigt sich mit dem P'u T'o Shan 普陀山 der bekannten Kuan Yin geweihten Berginsel in der Nähe von Ning po. Es werden sich nicht viele Bauten und Denkmäler auf der Insel befinden, deren Entstehung unter die Periode Wan Li (1573—1619) hinunterführen, um so mehr aber solche, die der jüngsten Vergangenheit angehören. Die Gründung des Klosters scheint dagegen bis ins 10. Jahrhundert zurückzugehen und wird

einem japanischen Priester zugeschrieben. Es ist ja die Zeit, von der wir ausdrücklich hören, daß die Japaner ihrerseits bereits begannen, Missionare zur Belebung des Buddhismus nach China auszusenden. Man muß sich Boerschmanns Arbeit gegenüber völlig klar sein, daß weniger kunstgeschichtliche oder künstlerische, als vielmehr vor allem aktuelle Bedeutsamkeit das engere Thema bestimmte. Die Tempel auf dem P'u T'o Shan gehören zu den heute am meisten frequentierten Chinas. Mit reichen Spenden allzeit bedacht, werden sie in gutem Zustand erhalten und bieten so das lebendige Bild einer blühenden Zentralstätte des Buddhismus. Und unter demselben Gesichtspunkt, wie sich der Verfasser seinen Gegenstand ausgesucht hat, führt er auch seine Untersuchungen im einzelnen durch. Er hält sich an die geometrischen Aufnahmen und an die Beschreibung und Deutung der vorhandenen Bauten mit ihrem reichen Vorrat an Geräten, Skulpturen und Inschriften. Er legt keinen Wert auf historische oder stilistische Erörterungen. Nirgends werden die Bauwerke des P'u T'o Shan mit anderen buddhistischen Bauwerken, sei es Chinas oder Japans, verglichen. Das ist des Verfassers offen ausgesprochene Absicht. Und dagegen ist nicht viel einzuwenden, wenn auch die ganze Behandlung des Stoffes dadurch an Tiefe und Bedeutsamkeit verliert. Der Verfasser hat recht, wenn er der Meinung ist, daß erst einmal sorgfältig aufgenommenes Material zusammengetragen werden muß, bevor man an historische oder ästhetische Untersuchungen zur chinesischen Baukunst herantreten kann. Aber er hat diesen Standpunkt nicht konsequent durchgehalten. Er kann nicht umhin, fortwährend ästhetisch-kritische Urteile zu fällen. Eine Beurteilung der chinesischen Architektur und Kunst überhaupt ist jedoch nur auf der Basis unaufhörlichen Vergleichens und unaufhörlichen Vorwärts- und Rückwärtsblickens möglich. Der Verfasser läßt nur selten ein Bauwerk, eine Skulptur einen Schmuckteil oder ein Gerät vorüber, ohne sie mit einem Beiwort, wie schön, wunderschön, herrlich, hervorragend zu belegen — summarische Urteile, die nur dann Wert haben, wenn uns bewußt gemacht wird, worauf sie beruhen, welche Elemente sie hervorrufen. Ich würde diesen gerade für die vorliegenden Untersuchungen nicht so wesentlichen Punkt

übergangen haben, wenn mir nicht allzuoft größte Zweifel an dem künstlerischen Wert der auf dem P'u T'o Shan befindlichen Denkmäler aufgekommen wären. Die Skulpturen z. B., von denen der Verfasser meist sehr begeistert ist, scheinen mir für ein Auge, das an Erzeugnissen des ostasiatischen Schnitzmessers aus dem 7. und 8. Jahrhundert geschult ist, doch höchst roh und minderwertig. Das, was vor allem das Wesen der buddhistischen Gottheitsdarstellung ausmacht, die kühne Abstraktion von jedem Naturalismus und der gerade dadurch erzielte Ausdruck erhabener Göttlichkeit, klingt in den Bodhisattva-Gestalten des P'u T'o Shan, wenn die Reproduktionen nicht allzu sehr täuschen, kaum von ferne an. Und die Darstellungen der Schutzgottheiten vollends entbehren durchaus der innerlichen Wucht, die doch den leidenschaftlichen und furchterregenden Gesten entsprechen müßte.

Gleichsam den Ersatz für das Fehlen aller historischen und ästhetischen Vertiefungen bieten die mannigfaltigen Untersuchungen Boerschmanns über die Symbolik der chinesischen Architektur und über die religiöse Kultur überhaupt, die ja des Verfassers Absicht gleichberechtigt neben die architektonischen stellt. In der Tat lernen wir verstehen, wie „die feinsten und tiefsten Überzeugungen des chinesischen Volkes mit einer fast selbstverständlichen Klarheit sich in den Formen seiner Baukunst verkörpern“. Allerdings hätten wir auch hier gerne gehört, wie der Verfasser zu seinen Deutungen gekommen ist, welches seine Quellen waren — damit nicht der Argwohn aufsteigen kann, als hätte europäischer Rationalismus bei den Erklärungen irgendwie mitgewirkt.

Das größte Verdienst des Boerschmannschen Werkes liegt in seinen wissenschaftlichen Aufnahmen chinesischer Baudenkmäler. Der Verfasser hat in diesem Betracht so ziemlich den ersten Schritt getan. Wir haben wohl Photographien chinesischer Bauwerke in Fülle, es fehlte aber jedes systematische Vorgehen. Das ist auch einer der Gründe, weshalb z. B. Münsterbergs Kapitel über die chinesische Architektur nur eine lose Anhäufung von Abbildungen und oberflächlichen Beschreibungen ist. Als unmittelbare Vorarbeit wäre einzig Hildebrands Untersuchung über den Tempel Ta-chüeh-sy bei Peking zu nennen. Allerdings

darf man nicht vergessen, daß wir in bezug auf Japan weit besser daran sind. Baltzers Arbeiten (Die Architektur der Kulturbauten Japans und Das japanische Haus, Berlin 1907 und 1903) waren bereits eine tüchtige Leistung. Neuerdings brachte das Kokuhō Gwajō (Japanese Temples and their Treasures, Tōkyō 1910) geometrische und photographische Aufnahmen fast aller wichtigen Kultbauten Japans vom 7. bis 18. Jahrhundert mit ausdrücklicher Betonung der älteren Zeit. Diese Werke sind für den Chinaforscher unentbehrlich. Die Geschichte der japanischen Architektur ist heute einigermaßen zu überblicken. Und da Japan, wie man mit einer an Sicherheit grenzenden Wahrscheinlichkeit annehmen kann, den Phasen der chinesischen Baukunst unmittelbar folgte, so darf man vielleicht schon jetzt sagen, daß es falsch ist zu behaupten, es gäbe so gut wie keine Entwicklung der chinesischen Architektur. Wenn man sich nur über das Wesen der Architektur überhaupt klar ist, wenn man sich etwa vor Augen hält, wie modernste europäische Architektur sich zu der Roms oder Griechenlands verhält, so wird sich vermutlich ergeben, daß der Entwicklungsausschlag der ostasiatischen Baukunst nicht viel geringer ist, als der der europäischen. Es ist dringend zu hoffen, daß Boerschmann uns gelegentlich auch solche historischen und vergleichenden Untersuchungen zur chinesischen Architektur bringt.

4. GEORG FRIEDRICH MUTH. Stilprinzipien der primitiven Tierornamentik bei Chinesen und Germanen. R. Voigtländer, Leipzig 1911.

Lamprechts kulturhistorisches Seminar in Leipzig hat von jeher dem Studium ostasiatischer Kultur die größte Aufmerksamkeit geschenkt. Lamprecht selbst kommt in seinen Arbeiten immer wieder gerade auf Japan und China zurück. Es ist ja auch eine der größten Überraschungen beim Studium etwa der japanischen Malerei, übrigens der einzigen außereuropäischen, die in ihrer Entwicklung fast lückenlos zu übersehen ist, unaufhörlich gleiche Konstellationen anzutreffen wie in Europa. Es dürfte schon heute möglich sein, einen Vergleich vollständig durchzuführen. Den in dieser Richtung liegenden Bemühungen

und Anregungen Lamprechts entsprangen vorläufig zwei Arbeiten zur altchinesischen Ornamentik. Werner von Hoerschelmann behandelte im vierten Hefte der „Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte“ die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik. Muth setzt diese Studien im 15. Hefte derselben Sammlung fort und stellt die Stilprinzipien der Tierornamentik bei Chinesen und Germanen in Parallele. Uns interessiert hier im einzelnen nur die chinesische Ornamentik, an dem Vergleich nur das allgemeine Resultat. Muths Quelle für seine Studien ist wieder vor allem das Po-ku-t'u-lu, der große 1107 publizierte Katalog der Bronzesammlung des kunstliebenden Kaisers Hui-tzung. Daraus, daß der Verfasser nur Abbildungen benutzt, ergibt sich für den, der die chinesischen Kunstverhältnisse kennt, a priori, daß seine Resultate allein theoretisches Interesse haben können, wie es ja auch bei von Hoerschelmann der Fall war. Es bedarf wirklich nicht weitläufiger Untersuchungen, wie sie Münsterberg anstellt, um sich klar darüber zu sein, daß die Umrißzeichnungen der chinesischen Katalogwerke nur in einer ganz fernen Instanz für praktische Datierungen Wert haben können. Für die Ziele aber, die Muth und von Hoerschelmann im Auge haben, sind die im Po-ku-t'u-lu niedergelegten Abbildungen zweifellos im allgemeinen sorgfältig genug. Es scheint mir jedenfalls ausgeschlossen, daß aus dem Verhältnis der Abbildungen zu ihrem einstigen Originale irgendwelche ernste Fehlerquellen entspringen könnten. Muth erkennt in der Entwicklung der altchinesischen Ornamentik vier große Phasen, von denen ihn nur die beiden mittleren speziell interessieren. Am Anfang der Entwicklung steht eine ziemlich bescheidene Zahl linearer Muster. Sie werden allmählich durch die Tierornamentik zurückgedrängt, ohne natürlich verdrängt zu werden. Die linearen Muster behalten als Füll-, Borden- oder Deckornamente weiter Geltung. Innerhalb der Tierornamentik selbst — und sie ist ja das eigentliche Thema der Arbeit — ist es möglich, zwei Stile zu unterscheiden, einen, der mit Trennungen und Spaltungen arbeitet, und einen, der es mehr auf Zusammenfassungen und Ausbildung von bandartigen Verflechtungen abzieht. Die vierte Phase ist dann die der voll entwickelten Tier- und Pflanzenornamentik. Diese Reihe, ohne Berücksichtigung der chi-

nesischen Datierungen der Bronzen festgestellt, stimmt in fast allen Fällen mit ihnen überein. So weit war auch bereits von Hoerschelmann im allgemeinen gekommen. Muth hat aber seinen Ornamentuntersuchungen eine typologische der Bronzeformen vorangeschickt, die wieder ganz unabhängig vorgenommen ist. Die Entwicklung der Formtypen stimmt sowohl mit der, die von der chinesischen Ornamentik festgestellt wurde, wie mit den chinesischen Datierungen überein. Auch für die Bronzeformen kann man sich im allgemeinen auf das Po-ku-t'u-lu verlassen. Wenn Münsterberg in dem Kapitel über Bronzen in seiner chinesischen Kunstgeschichte eine Katalogzeichnung des berühmten Dreifußes der Silberinsel im Yangtse neben das Original setzt und die in der Tat großen Abweichungen der Zeichnung betont, so weist das gar nichts. Die Zeichnungen des Po-ku-t'u-lu wurden zweifellos im kaiserlichen Palast vor den Originalen selbst angefertigt, und der Auftrag und sicherlich sogar die Überwachung des Kaisers selbst haften für eine penible Ausführung. Der Zeichner des 1822 publizierten Chin-shih-so aber, aus dem die bekannte Reproduktion des Dreifußes von der Silberinsel stammt, hat seine Abbildung in diesem Falle offenbar aus dem Kopf gemacht. Zudem waren die Brüder Fêng, die Autoren des Chin-shih-so, Privatgelehrte, denen es besonders auf die Inschriften ankam.

Ich glaube nicht, daß der von Muth und von von Hoerschelmann gefundene Gang der Entwicklung des altchinesischen Ornamentes wesentliche Fehler aufweist. Mit ihrer Interpretierung der Entwicklung kann ich mich jedoch nicht ganz einverstanden erklären. Es handelt sich hier um prinzipielle die Entstehung und die Geschichte des Ornamentes überhaupt betreffende Fragen. Auch Münsterberg streift sie in seinem Bronze-Kapitel. Er wirft von Hoerschelmann vor, daß er „übersehen habe, daß die Entwicklung der Kunst immer vom Naturalistischen zum Stilistischen führt, und daß nur eine ursprünglich bedeutungsvolle Form sich zum linearen Ornament verflüchten kann“. Muths und v. Hoerschelmanns Auffassung ist allerdings eine diametral entgegengesetzte. Sie haben ihre Stufenfolge gerade „nach dem Prinzip zunehmend realistischer Wiedergabe des gemeinten Gegenstandes“ aufgestellt. Münsterbergs Anschau-

ung wird in dem vorliegenden Falle, scheint mir, durch die Arbeit Muths selbst ad absurdum geführt. Aber ist es nicht überhaupt unendlich viel wahrscheinlicher, wenn man das Wesen aller Kunst vor Augen hat, anzunehmen, daß das geometrische Ornament am Anfang steht, wie es ja auch Muth will. Und doch scheint auch er mir den Weg zum Teil zu verfehlen, wohlbermerkt in der Interpretation des Werdens der Ornamentik. Stellt Münsterberg fest, wie das Naturvorbild nicht mehr verstanden wurde, so Muth umgekehrt, wie es noch nicht gelang, es recht nachzubilden. Er kritisiert also die chinesische Ornamentik nach der Nähe zu einem Naturvorbild. Auch das heißt das Ornament mißverstehen. Das am ehesten Annehmbare scheint mir Worringer in seinem klugen Buche „Abstraktion und Einfühlung“ (München 1908) zu treffen, wenn er sagt, „das abstrakt lineare Gebilde wird allmählich naturalisiert. Ausgangspunkt des künstlerischen Prozesses ist also die lineare Abstraktion, die zwar in einem gewissen Zusammenhang mit dem Naturvorbild steht, aber mit irgendwelchen Nachahmungstendenzen nichts zu tun hat“. „Das Erreichte stellt die Erfüllung des Gewollten dar, und so weit das Wollen sich noch nicht ändert, ist es auch nicht entwicklungsfähig.“ Übrigens empfindet Muth gelegentlich dasselbe, wenn er z. B. feststellt, „Chinesen und Germanen haben die Neigung, neutrale Gegenstände zu beleben, in sie Lebewesen hineinzusehen“. Es sollten hier diese Fragen nur gestreift werden, es sollte nur darauf hingewiesen werden, welche Schwierigkeiten in der ganzen Ornamentfrage noch bestehen. An der Hand der chinesischen Ornamentik verlohnte es sich an das Problem ausführlicher heranzugehen. Es sei noch erwähnt, daß Laufer in einem kurzen Aufsatz über die Entstehung der chinesischen Schrift („A Theory of the Origin of Chinese Writing“, *American Anthropologist* Vol. 9 Nr. 3) alle diese Fragen ins Auge gefaßt und sich für den von uns gewählten Standpunkt entschieden hat.

Um auf unsere Arbeit zurückzukommen: in ihrem zweiten Teile wird die Tierornamentik der Germanen nach denselben Prinzipien untersucht, wie die der Chinesen. Das Material bieten Bügelnadeln und Fibeln. Das Resultat ist die Übereinstimmung in einer großen Reihe von Stilprinzipien, gegen die die der Verschiedenheiten nur klein ist. Die Übereinstimmung

beruht natürlich darauf, daß Chinesen und Germanen, als sie jene Ornamente schufen, auf der gleichen Kulturhöhe standen — es ist die Periode ihres Altertums — die Verschiedenheiten basieren auf den verschiedenen Rassecharakteren der beiden Völker. Muth versucht auch, diese verschiedenen Rassecharaktere auf Grund seiner Untersuchungen zu umschreiben. William Cohn.

JULIUS KURTH, *Japanische Lyrik*. Nach den Originalen übertragen. 17. Bd. der Sammlung „Die Fruchtschale“. Verlag von R. Piper & Co. in München und Leipzig. Zweite Auflage (ohne Datum).

Dr. Julius Kurth, der ungefähr seit einem halben Jahrzehnt emsig Bücher schreibt, hat auch ein Werkchen veröffentlicht, das den stolzen Titel „Japanische Lyrik“ trägt. Dieses Büchlein ist aber leider mißraten. Es wimmelt von lauter Fehlern, von denen ich hier nur einige aufs Geratewohl heraushole.

Auf der ersten Abbildung treffen wir einen rauchenden Mann von gewöhnlichem Typus am Fuß des Fuji-Berges; darunter steht die Erklärung: „Der Dichter Yamabe no Akahito am Fuji“. Wie ist es nur möglich, daß der Dichter, der im 8. Jahrhundert lebte, den Tabak raucht, der erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts in Japan eingeführt wurde? Der Zeichner dieses Bildes hat sich einen Scherz, nämlich eine Parodie auf den Dichter, erlaubt, was Kurth aber nicht verstand.

Auf S. 7 hat der Verfasser aus einer Frau einen Mann gemacht, gerade umgekehrt, wie Gott der Herr aus Adam Eva. Statt Kaiserin Jitō steht da „Kaiser Jito“. Das ist noch nicht schlimm. Schlimm ist aber die darunter stehende Übersetzung des Gedichtes der Kaiserin. Da heißt es:

„Entwich der Frühling?
Ist's Sommer schon? Sie trocken
Die glänzend weißen
Gewande, die dem Berge
Amanokaku (gul) gleichen.“

Mindestens muß hier „trocknen“ in lüften, „dem“ in am und „gleichen“ in hangen geändert werden, was der Übersetzung einen dem Original etwas ähnlichen Sinn gibt.

Das Wort tama hat Kurth „Kugel“ übertragen. Tama ist Perle, während man unter

Kugel einen schweren runden Körper, wie Kegelkugel, Kanonenkugel usw. versteht. Man sagt: Der Tau perlt in den Blumen oder Perlen des Taus in den Blumen; aber nicht: Der Tau kugelt in den Blumen oder Kugeln des Taus (so nur Kurth! Siehe S. 17). Tama kann man also nicht Kugel übersetzen. Wie könnte man sonst folgende Gedichte verstehen?

Aki no no ni
oku shiratsuyu wa
tama nareya
tsuranuki kakuru
kumo no itosuji

oder

Shiratsuyu ni
kaze no fukishiku
aki no no wa
tsuranuki tomenu
tama zo chirikeru

Der letzte Vers könnte nach Kurth vielleicht wie folgt übersetzt werden:

„Die Kugeln fliegen nieder“ —

„Der Schmetterling der Träume“ (eine Aufschrift, die Kurth, wie er es gern tut, erfunden hat) auf S. 24 beweist die Keckheit unseres Übersetzers. Man liest dort:

„Seit ich im Schläfe
Den Mann gesehen, den ich
Von Herzen minne,
Seit dieser Zeit erst lieb' ich
Der Träume bunten Falter.“

Das Original hierzu lautet:

Utatane ni
koishiki hito wo
miteshi yori
yume chō mono wa
tanomi someteki

Unglaublich ist es, daß er chō Falter übersetzt hat. Chō hat hier mit Chuang Chou's Schmetterling nichts zu tun, sondern ist nur eine Abkürzung von to iu, also ein Hilfswörtchen.

Eine gar zu starke Dosis aber mutet man uns zu auf S. 28 und 35. Kurth spricht nämlich dem schönen Narihira den gar nicht abzustreitenden Ruhm ab, Autor des Ise-Monogatari zu sein, und gibt denselben der Dichterin Ise, was völlig unverständlich bleiben muß. Ein Liebesgedicht dieser durch Kurth nunmehr in so hohen Ruhm gestiegenen Dichterin:

Miwa no yama
ika ni machi min
toshi fu tomo
tazunuru hito mo
araji to omoyeba

hat er auf S. 36 folgenderweise übersetzt:

„Wie lang' schon hab' ich
Am Miwa-Berg gewartet!
Und ob auch Jahre
Darüber hingealtert —
Noch hoff' ich auf sein Kommen!“

Diese Übersetzung ist aber außer dem Bereich der Möglichkeit, denn Ise war noch in Kiōto, als sie dieses Gedicht ihrem flatterhaften Geliebten Nakahira sandte, aber nicht in der Provinz Yamato, wohin sie reisen wollte und wo der sagenumwobene Miwa-Berg heute noch liegt.

Eine besonders schöne Leistung des Verfassers hat man auf S. 45 zu bewundern. Dort findet man:

„Daß wir von Wadas
Gefild zur Insel Yaso
Gerudert seien,
Sag' das den Fischern dorten
In ihren Angelboten!“

Das Original aber lautet:

Wata (oder wada) no hara
yaroshima kakete
kogi idenuto
hito ni wa tsugeyo
ama no tsuribune

Nun heißt „wata no hara“ nichts weiter als Meer, und „yaroshima“ viele oder mehrere Inseln. Wie kann man Meer „Wadas Gefild“ und mehrere Inseln „Insel Yaro“ nennen? Ein Nonsens! Zum Überfluß bemerkt Kurth noch dazu, daß der Dichter Takamura dieses Uta gedichtet habe, als er seine Geliebte entführt hätte. Nichts von Entführung! Seine Stimmung war damals ganz anders, als eine solche auszuführen: er ging nämlich als Verbannter nach der Insel Oki.

Kurth führt uns Sarumaru-Dayū als Beamten eines Shintō-Tempels vor (S. 62). Das kommt daher, weil er die Bedeutung von „tayū“ nicht verstand. Tayū war die allgemeine Benennung von Hofbeamten fünfter Klasse. Das Uta dieses Dichters hat der Verfasser auch arg verstümmelt: statt „tiefes Gebirge“ (okuyama) schreibt er „tiefe Bergschlucht“ und der letzte Vers „So ist der Herbst gekommen“ ist gänzlich falsch. Wäre es der Fall, so müßte das Original „aki wa ki ni keru“ sein. Das hat selbstverständlich keinen Sinn, denn die Ahornblätter fallen erst im Spätherbst ab.

Den Schluß des Büchleins bildet das bekannte Uta:

Shikishima no
yamatogokoro wo
hito towaba
asahi ni nioo
yamazakura hana

in folgender Übersetzung:

„Womit vergleichbar
Ist wohl Yamatos Seele,
des Flußbetteilands?
In Morgenglut dem Dufte
Der Bergeskirschenblüte!“

Welche Übertragung! Nioo bedeutet „Pracht entfalten“, mit „Duft“ steht das Wort hier in

gar keiner Beziehung. Warum Kurth ferner Shikishima „Flußbetteiland“ nennt, ist unbegreiflich, denn es ist ein Makurakotoba für das Wort Yamato und stammt vom Ortsnamen 磯城嶋 in der Provinz Yamato.

Wie man aus den oben erwähnten Tatsachen ersieht, ist Kurth's „Japanische Lyrik“ zum mindesten als überflüssig zu bezeichnen. Bedarf es da noch des Hinweises, daß wir leider zur Stunde von verschiedenen Seiten mit Werken bedacht werden, die der deutschen Forschung die Kultur des Ostens nahebringen sollen, ohne auch nur im mindesten das unbedingt nötige wissenschaftliche Rüstzeug aufweisen zu können.

Shinkichi Hara (Hamburg).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert.)

ADVERSARIA SINICA BY HERBERT A. GILES. (Nr. 9.)

„Chinese Bronzes.“

G. wendet sich scharf polemisch gegen Parker und konstatiert übereinstimmend mit Chavannes, Pelliot und Vissière von der schon oft besprochenen Bronzeschüssel des South Kensington Museums, die mit ihrer an 500 Charakteren langen Inschrift dem siebenten vorchristlichen Jahrhundert zugewiesen wurde, folgendes:

(1) that the bowl itself is of doubtful antiquity; (2) that the inscription was not cast with the bowl, as would have been the case with a genuine antique of the 7th century, B. C., but was incised later; (3) that the inscription when cut was covered at once with a varnish-enamel to conceal the fact mentioned in (2); (4) that the bowl and its inscription have never been noticed by Chinese archaeologists because it was known to be a fake, for which reason, too, it was readily allowed to slip, for a consideration, from the collection of the Imperial Prince who owned it; (5) that the argument against such a lengthy inscription is fully borne out by a comparison which I have made with scores of inscriptions of ancient bronzes; and finally (6) that MM. Chavannes, Pelliot and Vissière may be said to have gained the day.

„Who was Si Wang Mu?“

„Art Thou the Christ?“

G. hält unbegreiflicher Weise weiter gegen Hirth aufrecht, daß die Personen des auf S. 37 seiner „Introduction to the History of Chinese Pictorial Art“ abgebildeten Holzschnittes nicht Buddha, Confucius und Lao Tzu sein könnten. Als weitere Unterlage für seine Ansicht, daß die eine Gestalt Christus bedeute, bringt er eine Abbildung aus dem San ts'ai t'u hui, auf der einer der Lo-han einem östlichen Barbaren gegen-

übersteht, eine Gestalt, die dem Buddha des strittigen Holzschnittes sehr ähnlich wäre.

„刀筆.“

„Notes on Books.“

Besprechung von: „Chinese Pottery of the Han Dynasty“ by Berthold Laufer.

„Jade.“

Eine Fülle von Notizen über Jade sind aus der alten und mittelalterlichen chinesischen Literatur zusammengestellt. Sie berichten von der großen Bedeutsamkeit dieses Steines als Talisman, Symbol und Schmuck, weisen auf die wichtigsten Fundorte, auf die den Chinesen besonders wertigen Eigenschaften, auf die Verwendung und auf die Echtheitszeichen des Jade hin und bieten schließlich eine Reihe sehr hübscher Legenden und Aussprüche, die auf das Jade Bezug haben.

My Village by P'o Chü-i (A. D. 772/846).
Übersetzung eines Gedichtes.

ORIENTALISCHES ARCHIV (II 2).

M. v. BRANDT. Das chinesische Glas. Mit 19 Abb.

An der Hand von Notizen aus der chinesischen Literatur wird eine schnelle Übersicht über die Geschichte des chinesischen Glases gegeben. Der Verfasser erzählt aus seinen eigenen Erfahrungen bei Zusammenstellung der Sammlung chinesischer Glasarbeiten für das Berliner Kunstgewerbemuseum, weist auf Fälschungen hin und gibt Abbildungen nebst Beschreibung von Stücken aus dieser und seiner eigenen Sammlung.

F. F. G. MÜLLER-BEECK, Ursprung der japanischen Motive in Kunst und Kunstgewerbe. Mit 34 Abb.

Nach kurzem Hinweis auf einige japanische Motive in der europäischen Kunst wird eine flüchtige Aufzählung weniger ganz willkürlich ausgewählter japanischer Motive gegeben.

BULLETIN DE L'ASSOCIATION AMICALE FRANCO-CHINOISE. (IV 1.)

M. GEORGES DUCROCQ, D'Och à Kachgar. Notes de voyage sur l'Asie centrale. Mit Abb.
 L. BINYON, Le vol du dragon. Essai théorique et pratique sur l'art de la Chine et du Japon d'après les sources originales. Traduit de l'anglais par M. d'Ardenne de Tizac. Übersetzung des Büchleins „The Flight of the Dragon“ aus der Serie „Wisdom of the East“.
 M. G. DOUIN, Cérémonial de la Cour et coutumes du peuple de Pékin. Récit traduit du Chinois (Fin).
 Enthält: La naissance. Le mariage. Les funérailles.

TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE JAPAN SOCIETY, LONDON. (IX 2.)

J. H. GUBBINS, A Samurai Manual (or A Peep into Administrative Methods in Feudal Times).
 JIRO HARADA. Gosekku: the Five Festivals of the Seasons in Japan.

MITTEILUNGEN DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS. (XIII 3.)

J. SAWAI, Die Lehre über das direkt von Buddha inspirierte Dhyana.
 J. SAWAI, Grundsätze der Erleuchtung und deren Ausübung im Sinne der Sötö-Sekte.
 E. OHRT, Die preußische Expedition nach Japan 1860—61.
 F. W. LEUSCHNER, Die Jautse in Südchina.

MITTEILUNGEN DES SEMINARS FÜR ORIENTALISCHE SPRACHEN an der Kgl. Friedrich-Wilhelms-Universität zu BERLIN. Jahrgang XIV, Ostasiatische Studien.

P. ALBERT TSCHPEPE, Das Kapitel Jü-koung oder der Tribut des Jü.
 — Das Eingreifen der westlichen Nomaden in Chinas älteste Geschichte.
 H. HACKMANN, Die Schulen des chinesischen Buddhismus.
 M. W. DE VISSER, The snake in Japanese superstition.

R. LANGE, Die Zahl der japanischen Lehnsfürsten im Jahre 1869.

GRAPHISCHE KÜNSTE. 1911. H. 3.

H. SMIDT, Harunobu. Technik und Fälschungen seiner Holzschnitte. 3 Tafeln und 27 Illustrationen im Text. Anhang: Zur Technik des japanischen Holzschnittes.

In dieser gut geschriebenen, wichtigen Arbeit wird der Versuch gemacht, die auffallendsten Merkmale der echten Harunobudrucke, der Spätdrucke, der Schulwerke und der Fälschungen festzustellen. Zu diesem Zweck macht sich S. zuerst an einigen besonders schönen Holzschnitten Harunobus besondere Eigenarten klar und konfrontiert dann eine Anzahl von Schulwerken und Fälschungen mit den Originalen, auf die sie zurückgehen. Im Anhang wird die Technik des japanischen Farbenholzschnittes beschrieben.

THE IMPERIAL AND ASIATIC QUARTERLY REVIEW (Nr. 65) 1912.

L. A. WADDELL, Evolution of the Buddhist Cult, its Gods, Images, and Art: A Study in Buddhist Iconography, with Reference to the Guardian Gods of the World and Hariti, „the Buddhist Madonna“.

Einer von den wenigen Beiträgen zu der so notwendigen Klarlegung der Entwicklung der buddhistischen Ikonographie vom Brahmanismus über den indischen zum chinesischen, tibetanischen und japanischen Buddhismus. Für die vier Himmelskönige wird eine fünffach gestufte Reihe aufgefunden, die in der frühen Vedischen Periode beginnt. Die nächste Stufe bringt die spätere Vedische Periode hervor. Es folgen zuerst die Himmelskönige der Skulpturen von Bharhut (ca. 100 v. Chr.), dann die von Sanchi und Amaravati. Mit dem 6. Jahrhundert setzt die bekannte chinesische Ikonographie ein. Noch eine ganze Reihe interessanter Hinweise werden gegeben.

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST (Heft 6, März 1912).

FRIEDRICH PERZYNSKI, Ostasiatische Neuerwerbungen der Berliner Museen. Mit 15 Abbild.

DIE ZUKUNFT (Heft 22, 2. März 1912).

KURT GLASER, Japanische Kunsthändler. Treffende Analyse, die alle, die in Ostasien

Kunstwerke zu kaufen gedenken, sich ernstlich zu Gemüte führen sollten.

THE JOURNAL OF THE BOMBAY BRANCH OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY. (Nr. LXV) 1911.

H. H. LAKE, Besnagar.

TIJDSCHRIFT VOOR INDISCHE TAAL-, LAND- EN VOLKENKUNDE. Deel LIII 1911.

T. VAN ERP, Oudheidkundige Aanteekeningen I. Met zeven Platen.
Über die Skulpturen von Tjandi Pawow, Tjandi Mendut und Borobudur.

THE JOURNAL OF INDIAN ART AND INDUSTRY. (Nr. 113—116) 1911.

J. PH. VOGEL, Tile-Mosaics of the Lahore Fort. Mit vielen farbigen und monochromen Tafeln.

116 Mosaikpanele aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrh.

BULLETIN DE L'ECOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT. (Tome 21) 1911.

M. ED. HUBER, Etudes Indochinoises VI. Les Bas-Reliefs du Temple d'Ananda à Pagan. VII. Nouvelles Découvertes Archéologiques en Annam. — Appendice. Vestiges Chams découverts par M. EBERHARDT. Par M. H. PARMENTIER.

M. N. PERI, Études sur le Drame lyrique Japonais Nô. II. Le Nô d'Oimatsu.

M. N. PERI, Une Mission Archéologique Japonaise en Chine.

Bericht über die Funde buddhistischer Handschriften der japanischen Mission in Tuen-huang. Über die Prüfung einiger Werke der kaiserlichen Bibliothek in Peking, deren Gründung bis in die Yüanzeit zurückgeht, schließlich über den Besuch der chinesischen Privatsammlungen: Tuan-fang, Lo Tchen-yü und King Hien.

BESPRECHUNGEN von: De Groot, The Religious System of China Vol. VI; Forke, Japan und Presse; Bramsen, Japanese Chronology; Lloyd, Shinran and his work; Revon, Anthologie de la littérature japonaise.

KOKKA (Nr. 258, Nov. 1911).

SHÜBUN, Landschaften auf Fusuma, Samml. Marq. Inouye, Tökyö.

GANKU, Pfauen. Samml. Nishimura, Kyöto.

CHENG MAO-YAO 盛茂堯, (Thieme, Bd. VI), Landsch. Samml. Nishikawa, Köbe.

EISHI CHÖBUNSAI (XVIII. Jahrh.), Frauengestalten, Samml. Murayama, Ōsaka.

STICKEREI aus d. Kwanshü-ji bei Kyöto. RI IN-BUN, 李寅文, Landsch., Samml. des Exkaisers v. Korea.

DGL. (Nr. 259, Dezember 1911).

FRESKE aus d. Daigo-ji bei Kyöto (X. Jahrh.).

CH'ÏEN SHUN-CHÜ (Yüanperiode) 錢舜舉. Copie v. Chang Sêng-yao's 張僧繇 VI. Jahrh.

(Thieme, Bd. VI, Hirth, S. 29) „Elephantenbad“. Samml. Tuan Fang, Peking.

LIU CHIH, + 1576 陸治, Herbstlandschaft, Samml. Prof. Lo Chên-yü, Peking.

Aus dem KABUKI-ZÖSHI, Samml. Marquis Tokugawa, Nagoya.

MINCHÖ, Arhats, Samml. Viscount Fukuoka, Tökyö.

HOKUSAI, Skizzen, Samml. Miyamoto, Tökyö.

DGL. (Nr. 260, Januar 1912).

TOSA MITSUOKI, Aus den Isemonogatari. Samml. Marquis Inouye.

MEISTER DER YÜANPERIODE, Frühlinglandschaft, Samml. Tuan Fang, Peking.

MITSUNAGA zugeschr., Aus dem Kibi Daijin Nittö Ekotoba. Samml. Graf Sakai.

MARUYAMA ÖKYO, Landschaften, Kotohirajinja, Sanuki.

KANÖ SANRAKU, Landsch., Samml. Murayama, Ōsaka.

YOKOHAMA TAIKWAN, Landschaften.

KAWAI GYOKUDÖ, Landschaften.

LANG SHIH-NING 郎世寧 (Joseph Castiglione) + 1765. Affen. Samml. Prof. Lo Tchen-yü, Peking.

THE JAPAN MAGAZINE (February 1912).

NORITAKE TSUDA, Some highly wrought Designs. Mit 7 Abb.

Besprechung einiger in Japan umgemodelter chinesischer Ornamente, vor allem des Ashi-de-ye, des Uta-ye und des Katawa-guruma-Ornaments.

KÖNIGSBERG. HARTUNGSCHE ZEITUNG. (17. März 1912).

BASIL HALL CHAMBERLAIN, Wie eine neue Religion erfunden wird.

Über die Erfindungen des modernen Japan, wie Mikadoverehrung, Shintō, Bushidō, bemerkenswerte Ausführungen des alten „Japaners“.

THE OPEN COURT. Januar 1912.

BERTHOLD LAUFER, A Chinese Madonna.

Es wird eine Madonna mit dem Kinde besprochen, die L. in Si-ngan-fu erwarb. Sie trägt die Bezeichnung T'ang-yin 唐寅, die aber später hinzugefügt ist und nach des Verfassers Ansicht gleichsam als Schutz gegen Christenfeindlichkeit eine andere Inschrift ersetzte. Denn zu T'ang-yins (1470 bis 1523) Zeiten wäre eine christliche Madonna unmöglich gewesen. Die Madonna selbst trägt byzantinische Züge, das Kind aber chinesische, hat auch ein chinesisches Buch in der Hand. Man wird an einen chinesischen Meister zu denken haben, und zwar aus der Periode Wan-li (1573/1620). Sollte diese Datierung aufrechtgehalten werden können, so hätten wir es mit dem einzigen Dokument der frühen christlichen Kunst in China zu tun, die mit der Ankunft Matteo Riccis 1583 einsetzte.

BIJUTSU SHŪEI 美術彙英, Tōkyō,

Shimbi Shoin. Heft 11, Dezember 1911.

Dem MA HSING-TSU 馬興祖, um 1100, zugeschrieben, Weiser in Landschaft. Samml. Dan, Tōkyō.

FAN AN-JEN? 范安仁, Mitte des 13. Jahrh., Fische. Samml. Makoshi, Tōkyō.

SESSHŪ (1420—1506), Wildgänse und Affen, 2 Byōbu. Samml. Baron Takahashi, Tōkyō.

KEISHOKI, Landschaft mit zahlreichen Aufschriften, eine dat. 1497 oder 1499. Samml. Baron Iwasaki, Tōkyō.

MOTONOBU, Sennin Kinkō. Samml. Shibahara, Tōkyō.

KENZAN, Kamelie und Pflaumen. Samml. Hasegawa, Ise.

KUMASHIRO HI 熊代峯, 1712(?)—1773, drei Reiher. Samml. Otsu, Matsuzaka.

SOSEN, Hirsch und Affe. Samml. Okahashi, Ōsaka.

BAIITSU (Thieme, Bd. II), 2 Landschaften mit ländlichen Szenen, dat. 1854. Samml. Hayakawa, Nagoya.

DGL. Heft 12, Dezember 1911.

MENG YÜ-CHIEN? 孟玉潤 (Yüan), Landschaft. Samml. Graf Matsudaira Naoyuki Tōkyō.

MAO I? 毛益, um 1170, Blumenstück. Samml. Marquis Kuroda, Tōkyō.

SHŪBUN, Landschaft. Samml. Marquis Inouye, Tōkyō.

SŌTATSU, Lotus. Samml. Ōoka, Tōkyō.

MITSUOKI, Wachtel und Chrysanthemum. 2 Kakemono. Samml. Ueno, Kyōto.

HŌ HYAKUSEN 兵衛 兵川 (1698—1703), Landschaft, dat. 1750. Samml. Hayakawa, Nagoya.

ŌKYO, Hühner. Samml. Murata, Ōmi.

GOSHUN, Landschaft. Samml. Hirano, Kyōto.

NUKINA KAIOKU, Landschaft, dat. 1850. Samml. Fukuda, Ōsaka.

DGL. Heft 13, Januar 1912.

JEN YÜEH-SHAN? 任月山, Blumenkorb. Samml. Marquis Kuroda, Tōkyō.

KAŌ?, Weise, 2 Bilder mit Aufschrift, dat. 1336. Samml. Graf Hisamatsu, Tōkyō.

JOSETSU?, Landschaft. Samml. Nezu, Tōkyō.

SHŌKWADŌ, Schwalbe auf Trauerweide. Samml. Makoshi, Tōkyō.

ŌKYO, Kraniche und Kiefern, junge Hunde und Pflaumen, zwei Byōbu, dat. 1775. Samml. Hirai, Kyōto.

ŌHARA DONKYŌ 呑響 (gest. 1810), Landschaft. Samml. Okura, Yokkaichi.

GOSHUN, Landschaft, dat. 1779. Dies. Samml.

TANI BUNCHŌ (Thieme, Bd. V), Landschaft. Samml. Dan, Tōkyō.

TSUBAKI CHINZAN (Thieme, Bd. VI), Blumen, 2 Kakemono. Samml. Yonezawa, Harima.

OKADA TAMEYASU, Tanabata. Samml. Hayakawa, Nagoya.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS (XXIII—XXIV).

PAUL MALLON, La Gravure sur bois au Japon à la fin du XVII^e siècle et pendant la première moitié du XVIII^e siècle. Mit 12 Abb.

MIYAMOTO HEIKOURO, Le Nô, drame lyrique du Japon.

RAPHAEL PÉTRUCCI, Chronique d'archéologie Extrême-Orientale.

ALFRED WESTARP, A la découverte de la Musique Japonaise.

BIBLIOGRAPHIE: Kunstgewerbe in Japan von O. Kümmel, besprochen von Marquis de Tressan. — Le Shintoïsme par Michel Revon, besprochen von Alex. Bénazet.

TYGE MÖLLER, Exposition rétrospective d'art chinois au Musée Cernuschi (Mai-Juni 1911).

REVUE DES VENTES.

THE BURLINGTON MAGAZINE. (Nr. 106, Januar 1912).

A. CLUTTON-BROCK, Chinese and European Religious Art. 1 Plate.

Europäische und chinesische religiöse Kunst werden an der Hand von Tizians „Johannes der Täufer“ (Akademie, Venedig) und der Ma Lin (馬麟) zugeschriebenen Wên-shu p'u-sa (jap. Monju)-darstellung (Myōshinji, Kyōto) verglichen. Europa kommt dabei sehr schlecht weg, weil es „tried to express the conceptions of the past by means of an incongruous modern treatment“, während, was China betrifft, „his sanctity reveals itself not in properties or actions, but in being“. Zweifellos bringt die Untersuchung einige wichtige Hinweise über das Wesen der religiösen Kunst im allgemeinen und im Osten und Westen. Es fragt sich aber, ob die Zusammenstellung dieser beiden Bilder glücklich und überhaupt so einfach erlaubt ist.

JOHN PLATT, Ancient Korean Tomb Wares. 2 Plates.

Die meisten koreanischen Töpfereien, die in Gräbern gefunden wurden, stammen aus der Umgebung von Song-do und müssen vor dem Falle der Koryudynastie im Jahre 1392 ver-

fertigt worden sein. Um diese Zeit wurde die Hauptstadt von Song-do nach Seoul verlegt, der Buddhismus zugunsten des Konfuzianismus in den Hintergrund gedrängt und aufgehört, Töpfereien in die Gräber zu legen. Es gibt eine ganze Reihe von Erwähnungen koreanischer Keramik bei älteren chinesischen Schriftstellern. Die Stellen werden von P. angeführt. Auf ihnen und auf den historischen Daten basierend, kann man das aufgefundene Material ungefähr historisch einordnen. Der Verfasser bildet eine Anzahl von Stücken aus seiner eigenen Sammlung ab und versucht sie zu datieren.

DGL. (Nr. 107, Februar 1912).

Letter to the Editor: EDGAR GORER AND J. F. BLACKER, „Chinese Porcelain and Hard Stones“.

Erwiderung auf eine Kritik dieses Buches von R. L. H. in der Dezembernummer.

DGL. (Nr. 108, März 1912).

ANANDA R. COOMARASWAMY, Rajput Paintings.

„The Rajput paintings have been long confused with works of the Mughal school“, „are, on the contrary, related to the classic art of Ajanta“, are the latest phase of the great tradition, which was still developing, or at its zenith, in the seventh century“. Dazu 7 Abb. mit ausführlicher Beschreibung.

LIONEL CUST, A Museum of Oriental Art.

Berechtigte Klage über die Zerstreung der ostasiatischen Kunstschatze Londons an so vielen verschiedenen Stellen und der berechtigte Ruf nach einem einheitlichen ostasiatischen Museum.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15, an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

KUNST.

ANIMATUS, Die Entthronung der Antiken Kunst. Ein Schnitt in den kunsthistorischen Zopf. S. 67—82. Das Mittelalter in Asien. Oesterheld & Co., Verlag, Berlin 1911. 8° 97 S.

LAURENCE BINYON, The Flight of the Dragon. An Essay on the Theory and Practice of Art in China and Japan, based on original Sources. The Wisdom of the East Series. John Murray, London 1911. 12° 112 S. 2 s.

E. Fr. FENOLLOSA, Epochs of Chinese and Japanese Art. 2 vol. New York 1911. 4°.

RAPHAEL PETRUCCI, La philosophie de la Nature dans l'art d'Extrême-Orient, illustré d'après les originaux des maîtres du paysage des VIII^e au XVII^e Siècles de quatre gravures sur bois de K. Egawa et S. Izumi, tirées en couleurs par T. Tamura et T. Wada, neuf héliotypes et une planche double en photogravure, exécutées à Tôkyô par les soins de The Kokka Publishing Co. Librairie Renouard - H. Laurens, Editeur, Paris. Folio. IV, 160 S.

WERNER WEISSBACH, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Bd. II: Ostasien und Neuzeit. Mit 8 Farbentafeln, 2 Kupferätzungen, einem Lichtdruck und 102 Textbildern. Grote, Berlin 1911. 8° XVI und 320 S.

ALLGEMEINES.

OTTO FRANKE, Ostasiatische Neubildungen. Beiträge zum Verständnis der politischen und kulturellen Entwicklungsvorgänge im fernen Osten. Mit einem Anhang: Die sinologischen Studien in Deutschland. C. Boysen, Hamburg 1911. 8° X, 395 S.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA. Annual report 1907—1908. With 86 plates and numerous text illustrations. 4°. Calcutta 1911.

S. KRISHNASWAMI AIYANGAR, Ancient India. With an introduction by V. A. Smith. London 1912. 8°. With 2 maps.

JAS BURGESS, The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India. With descriptive Notes and References. Second Part. 170 Plates. W. Griggs & Sons Ltd. 4° XV and 11 p.

ANANDA K. COOMARASWAMY, Selected Examples of Indian Art. 40 plates. Text VII and 19 p. In Mappé. 4°. Ohne Orts- und Jahresangabe.

E. B. HAVELL, The Ideals of Indian Art. With Illustrations. John Murray, Albemarle Street, London W. 1911. 4° pp. XX and 188.

VINCENT A. SMITH, A History of Fine Art in India and Ceylon from the earliest times to the present day. With 386 Illustrations. At the Clarendon Press, Oxford 1911. 4° pp. XX and 516. Price £ 3 3 s. net (\$ 19,25).

NAGENDRANATH VASU, The Archaeological Survey of Mayurabhanja. Vol. I. With 102 illustrations. Published by the Mayurabhanja State 1911. 8°. CCLXIII and 160 pages.

LITERATUR UND PHILOSOPHIE.

M. WINTERNITZ, Geschichte der indischen Literatur. Erster Band. Zweite Ausgabe. C. F. Amelangs Verlag, Leipzig. 8°. XII und 505 S. Preis: Brosch. M. 10, geb. M. 11.

ALLGEMEINES.

M. BARODA and S. M. MITRA, The position of women in Indian life. London 1911. 8°.

A. CABATON, Java, Sumatra, and the other islands of the Dutch East Indies. Translated and with a preface by B. Miall. With a map and 47 illustrations. 8°. London 1911.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

ERNST BOERSCHMANN, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. Einzeldarstellungen auf Grund eigener Aufnahmen während dreijähriger Reisen in China. Im Auftrage des Reiches bearbeitet und mit Unterstützung des Reiches herausgegeben. Band I: P'u T'o Shan, Die heilige Insel der Kuan Yin, der Göttin der Barmherzigkeit. Mit 208 Bildern und 33 Tafeln. Georg Reimer. Berlin 1911. 4°, XVII und 203.

HENRY CORDIER, La Chine en France au XVIII^e Siècle. Ouvrage illustré de seize planches hors texte. Bibliothèque des Curieux et des Amateurs. Henri Laurens. Paris 1910. 8°. 139 p.

BERTHOLD LAUFER, Chinese Grave-Sculptures of the Han Period. Ten Plates and 14 Text-Figures. Morice, London; Stechert & Co., New - York; Leroux, Paris. 1911. 8° 45 S.

OSKAR MÜNSTERBERG, Chinesische Kunstgeschichte. Bd. II: Die Baukunst, das Kunstgewerbe (Bronze, Töpferei, Steinarbeiten, Buch- und Kunstdruck, Stoffe, Lack- und Holzarbeiten, Glas, Glasschmelzen, Horn, Schildpatt, Bernstein und Elfenbein). Mit 23 farbigen Kunstbeilagen und 675 Abbildungen im Text nach mehr als 1200 Gegenständen. Paul Neff Verlag (Max Schreiber). Eßlingen a. N. 1912. 8°. XXI, 500 S. Preis geheftet M. 28, geb. M. 32.

D'OLLONE, Recherches sur les Musulmans chinois. Avec 92 planches et gravures. Mission d'Ollone, tome I^{er}. 8°. Paris 1912.

M. A. STEIN, Ruins of Desert Cathay. Personal narrative of explorations in Central Asia and Westernmost China. 2 Vol. With numerous illustrations, colour plates, panoramas and maps. 8°. Macmillan and Co., London 1912. Price 42 s. net.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

(ALFRED FORKE), LUN-HENG, Part II, Miscellaneous Essays of Wang Ch'ung. Translated from the Chinese and annotated by Alfred Forke. (Beibände zu den Mittei-

lungen des Seminars für Orientalische Sprachen.) Georg Reimer. Berlin 1911. 8°. 536 S.

W. GRUBE, Die Religion der alten Chinesen. J. C. B. Mohr. Tübingen 1911. 8°. III und 74 S. Preis 1 M. Religionsgeschichtliches Lesebuch, herausgegeben v. A. Bertholet. Einzelausgaben.

GÜNTHER SCHULEMANN, Die Geschichte des Dalailamas (Religionswissenschaftliche Bibliothek, Bd. 3). Carl Winter. Heidelberg 1911. IX und 290 S. M. 7,20.

(RICHARD WILHELM), LAOTSE, Taoteking. Das Buch des Alten vom Sinn und Leben. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1911. 8°. XXXII und 118 S.

(RICHARD WILHELM), LIÜ DSI, Das wahre Buch vom quellenden Urgrund (Tschung Hü Dschen Ging). Die Lehren der Philosophen Lü Yü Kou und Yang Dschu. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Verlegt bei Eugen Diederichs. Jena 1911. 8° XXIX und 175 S.

L. WIEGER, S. J., Taoisme. Tome I. Bibliographie générale. I. Le Canon (Patrologie), II. Les Index officiels et privés. 1911. (Ohne Orts- und Verlagsangabe.) 8° 337 S.

SPRACHE UND LITERATUR.

E. S. COUVREUR S. J., Dictionnaire classique de la langue Chinoise, suivant l'ordre alphabétique de la prononciation. Troisième Edition. Imprimerie de la Mission Catholique. Ho Kien Fou 1911. 4°. XII und 1144 S.

WILHELM GRUBE, Geschichte der Chinesischen Literatur. II. Ausgabe. C. F. Amelangs Verlag. Leipzig 1909. 8°. XII und 467 S. Preis: brosch. M. 7,50, geb. M. 8,50.

(BERTHOLD LAUFER), Der Roman einer Tibetischen Königin. Tibetischer Text und Übersetzung von Berthold Laufer. Otto Harrassowitz. Leipzig 1911. 8°. X und 264 S.

(J. MAGGOWAN), Beauty, a Chinese Drama, translated from the Original. Morice, London 1911. 16°. I und 82 S.

ALLGEMEINES.

HERBERT A. GILES, The Civilisation of China. Home University Library of modern Knowledge. Williams and Norgate, London (1911). 16°. 256 S.

JAPAN UND KOREA.

KUNST.

J. F. BLACKER, *The ABC of Japanese Art*. With 49 half-tone illustrations, printed on art paper, and numerous illustrations in the text. Stanley Paul & Co. London. Ohne Jahresszahl. 8°. 460 S.

ARTHUR MORRISON, *The Painters of Japan*. In two Volumes. T. C. & E. C. Jack. London and Edinburgh 1911. Folio, c. 120 Abb. XIV. I 153 S., II 127 S. Ordinary Edition £ 5, 5 s, Edition de Luxe £ 10, 10 s.

FR. PIGGOTT, *The Music and Musical Instruments of Japan*. With Notes by T. L. Southgate. 2nd Ed. With numerous illustrations. 8°. Yokohama 1911.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

ARTHUR LLOYD, *The Creed of Half Japan*. Historical Sketches of Japanese Buddhism. Smith, Elder & Co. London 1911. 8°. X, 293 S.

SPRACHE UND LITERATUR.

K. FLORENZ, *Geschichte der Japanischen Literatur*. Zweite Ausgabe. C. F. Amelangs Verlag. Leipzig 1909. 8°. X und 642 S. Preis: brosch. M. 12, geb. M. 13.

ALLGEMEINES.

ROBERT P. PORTER, *The full Recognition of Japan*, being a detailed account of the economic progress of the Japanese Empire to 1911. With 7 Coloured Maps. Henry Frowde, Oxford University Press. London, New York, Toronto and Melbourne 1911. 8°. Price 10 s. 6 d. net. (§ 3,40).

KATALOGE.

E. L. MORICE, LONDON WC. 9 Cecil Court, Charing Cross Road. Oriental Catalogue No. 14. Spring, 1912. Asia, Asiatic Countries, Australasia. 692 Nummern.

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG, Bericht über neue Erwerbungen. Januar 1912. Nr. 965 bis 1270. Darunter III. Orientalische Publikationen.

PROBSTHAIN & CO., LONDON WC. 41. Gt. Russel Street, Oriental Catalogue No. XXIV. 1912. China and her Neighbours. Part I. 1176 Nummern.

OTTO ZEHRFELD, LEIPZIG-R., China, Japan, Indien, Korea, Philippinen, Sibirien, Südsee. (Zusammenstellung der wichtigsten Neuerscheinungen.)

PAUL GEUTHNER, PARIS, 13 Rue Jacob, Catalogue 48. 1911. Asie Centrale et Septentrionale. Extrême-Orient, Austronésie. 5000 Nummern.

J. GAMBER, PARIS VI^e 7 Rue Danton, Catalogue 66. Sciences Religieuses. 3074 Nummern.

MAYER & MÜLLER, BERLIN NW., Prinz Louis Ferdinandstr. 2, Katalog 264. Geographie, Reisen.

JAMES TREGASKIS, LONDON WC, 332 High Holborn, Caxton Head Catalogue No. 722, Japanese Colour Prints. 253 Nummern, darunter auch einige Malereien.

GALERIE COMMETER, HAMBURG, Ausstellung chinesischer Gemälde, 12.—19. Jahrhundert. März 1912. 84 Bilder.

SIMMEL & CO., LEIPZIG, Roßstr. 18, Lager-Katalog 237. Ostasien, Der Indische Archipel, Australien, Polynesien, Madagaskar. 1561 Nummern.

PROBSTHAIN & CO., LONDON WC, 41 Gt. Russel Street, Oriental Catalogue No. XXV. 1912. China and her Neighbours. Part II. No. 1177—2265.

GALERIE HELBING, MÜNCHEN, Auktionskatalog. Alte Japan-Farbholzschnitte aus dem Besitze eines süddeutschen Sammlers. Auktion am 2. April 1912. 277 Nummern. 9 Abb.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Im April, Mai und Juni findet im Musée Cernuschi, Paris, eine Ausstellung von „Peinture Chinoise ancienne; Jades Archaïques; Verreries de Pékin“ statt. Als Leiter zeichnen die Herren Victor de Goloubew und H. d'Ardenne de Tizac. Der soeben erschienenen kurzen Einführung entnehmen wir folgende Sätze: „Le but de la présente exposition est de réunir une série d'exemples typiques, choisis parmi des centaines de rouleaux que possèdent actuellement Paris, Bruxelles, Londres. Ce sont surtout des collections particulières qui ont participé à ce groupement.“ „Les oeuvres ont été groupées par sujets.“

M. DE GOLOUBEW wird eine große Publikation zur ostasiatischen Kunst herausgeben, die in zwangloser Folge bei wichtigen Gelegenheiten erscheinen soll, der erste Band anlässlich der Ausstellung chinesischer Gemälde im Musée Cernuschi. Die Bibliothèque d'art et d'archéologie, 19 rue Spontini, Paris, hat den Verlag übernommen.

Im LOUVRE wurden die neuen Säle der ostasiatischen Kunstabteilung, die die früheren Wohnräume des Generaldirektors Homolle mit umfassen, am 25. März eröffnet. Wir werden darauf im nächsten Heft zurückkommen.

Herr CHARLES FREER (Detroit) veranstaltet im April und Mai eine Ausstellung ausgewählter Stücke seiner ostasiatischen Sammlung in WASHINGTON. Wir werden darauf in der nächsten Nummer zurückkommen.

Herr Dr. BERTHOLD LAUFER wird am 11. Mai vor der AMERICAN FEDERATION OF ART IN WASHINGTON einen Vortrag über die Sammlung Freer halten.

WILLIAM GEORGE ASTON starb am 22. November 1911 in Yokohama im 71. Lebensjahre. Von seinen bahnbrechenden Arbeiten seien hier die wichtigsten genannt: A short Grammar of the Japanese spoken Language (1. Aufl. 1896); Nihongi (1896); A History of Japanese Literature (1899); Shintō (1900).

REV. ARTHUR LLOYD, der Verfasser einer Reihe von bedeutsamen Schriften, vor allem über das Mahayana, starb im Oktober 1911 in Tōkyō. Wir nennen von seinen Arbeiten: Developments of Japanese Buddhism. (1894); The Praises of Amida (1907); The Wheat among the Tares (1908); Shinran and his Work (1910); The Creed of Half Japan (1911). Auf diese letzten Veröffentlichungen Lloyds wird noch ausführlich zurückzukommen sein.

The INDIA SOCIETY veröffentlicht soeben ihren Jahresbericht 1911. Folgende Veranstaltungen fanden im laufenden Jahre unter ihren Auspizien statt: Im Sommer eine Ausstellung von Kopien in Originalgröße der wichtigsten Fresken aus den Felsentempeln von Ajanta, die unter Überwachung von Mrs. Herringham von vier indischen Künstlern ausgeführt wurden. Am 16. Februar ein Vortrag von Col. T. H. Hendley über „Modern Indian Artists and their Methods“ und am 6. Juni ein Vortrag von Mr. E. B. Havell über „The Reason d'Être of the India Society“. Die Publikation des Jahres 1911 ist ein Band mit 11 Tafeln indischer Skulptur aus englischen Privatsammlungen, der aber erst in diesem Jahre ausgegeben werden wird. Präsident der Gesellschaft ist Prof. T. W. Rhys Davids.

Im Januar fand im MUSEUM OF FINE ARTS von BOSTON eine Ausstellung von japanischen Setzschildern der drei Kanōmeister Eitoku, Sanraku und Sansetsu statt. Dazu erschien ein Sonderheftchen des Bulletin mit 9 Abbildungen. An Vorträgen fanden im Februar folgende statt: Mr. F. S. Kershaw sprach über „Chinese Pottery“ und Mr. Langdon Warner über „Sculpture of the T'ang Dynastie, with special reference to the Torso of Kwannon“.

Im Sommer dieses Jahres wird im Crystal Palace in LONDON eine CHINESISCHE AUSSTELLUNG stattfinden, die es vor allem auf die Vorführung chinesischer Sitten und Gebräuche abzielt. Ernste Kunst dürfte wohl kaum zu Worte kommen.

B. KELLERMANN bereitet eine Deutsche Ausgabe von Chamberlains berühmtem Buche „THINGS JAPANESE“ vor, die unter dem Titel „Allerlei Japanisches“ bei H. Bondi, Berlin, erscheinen wird.

Herr Lic. HACKMANN hielt am 5. März in der Galerie Commeter einen Vortrag über chinesische Malerei als Einführung zu der Ausstellung der von ihm zusammengebrachten Sammlung chinesischer Gemälde. Über die Ausstellung ist an anderer Stelle berichtet.

PROBSTHAIN & CO., London WC, kündigen für den Sommer das Erscheinen des dritten Teiles des Kataloges „China and her Neighbours“ an. Dieser Teil ist speziell der CHINESISCHEN KUNST gewidmet und wird viele Tafeln enthalten. Preis s. 10/6.

DR. KARL DÖHRING, Superintending Architect and Engineer to His Royal Siamese Ministry of the Interior, gibt im Auftrage der Königlich Siamesischen Regierung ein großes Werk über „KUNST UND KUNSTGEWERBE IN SIAM“ heraus, das im Herbst bei Julius Bard, Berlin W 15, erscheinen wird. Der erste Band ist den Lackarbeiten in Schwarz und Gold gewidmet. Wir entnehmen dem Prospekte den folgenden Pausus: „Selbst die Bestände der bedeutendsten Museen geben von siamesischen Gewerbe einen Begriff, der nur wenig über rein ethnographische Gesichtspunkte hinausgeht. Erst diesem Werke blieb es vorbehalten, den hohen künstlerischen Rang einer ganz eigenartigen und selbständigen Formenwelt zu zeigen.“

Das schon lange angezeigte nachgelassene Werk des Bahnbrechers ernster japanischer Kunstforschung FENOLLOSA „EPOCHS OF CHINESE AND JAPANESE ART“, das schon Anfang dieses Jahres erscheinen sollte, wird erst im Herbst herauskommen.

In dem bei E. A. Seemann (Leipzig) erscheinenden „ALLGEMEINEN LEXIKON DER BILDENDEN KÜNSTLER VON DER ANTIKE BIS ZUR GEGENWART“, das von Ulrich Thieme herausgegeben wird, kommen zum ersten Male in einem solchen Unternehmen auch die CHINESISCHEN UND JAPANISCHEN MEISTER zu ihrem Recht. Otto Kümmerl bearbeitet diesen Teil des monumentalen Werkes. Der soeben erschienene sechste Band enthält kurze Biographien folgender Meister, deren Namen auch in chinesischen Charakteren beigefügt sind:

Ch'a Shih-piao, Chang Ch'êng, Chang Chi,

Chang Fang-ju, Chang Fêng, Chang Hêng, Chang Hsiao-shih, Chang Hsin, Chang Hsüan, Chang Hung, Chang Kêng, Chang Ku, Chang Lu, Chang Lung-chang, Chang Nan-pên, Chang Ning, Chang Sêng-yu, Chang Shêng, Chang Shui-t'u, Chang Ssü-kung, Chang Tsao, Chang Yüeh-hu, Chao Chang, Chao Chung-i, Chao Chung-mu, Chao-Hsün, Chao Kan, Chao Mêng-chien, Chao Mêng-fu, Chao Po-chü, Chao Ta-nien, Chao Yüan, Ch'ên Chia-yen, Ch'ên Chi-ju, Ch'ên Hsien, Ch'ên Hung, Ch'ên Hung-shou, Ch'ên Shun, Ch'ên Tzû-ho, Ch'ên Yung, Ch'ên Yung-chih, Ch'êng Mao-yao, Ch'êng Mou, Ch'êng Ssü-hsiao, Ch'êng T'ang, Ch'êng Tsung-tao, Ch'i Chai-chia, Chiang Ch'ien, Chiang Sung, Chiang T'ing-hsi, Chiang Tzû-ch'êng, Chiao Ping-chên, Ch'ien Shun-chü, Chikanobu, Chikayuki, Chikuden, Chikutô, Chin Nung, Chinchô, Ching Hao, Chinkai, Chinzan, Ch'iu Ying, Chôbei, Chôjirô, Chokuan I, Chou Ch'ên, Chou Chi-ch'ang, Chou Fang, Chou Shun, Chu Tuan, Chü Jan.

In der „NEUEN FREIEN PRESSE“ vom 24. Februar findet sich ein Bericht über die Sammlung Manos, die in Paris im Hotel Drouot versteigert wurde. Wir entnehmen ihm einige Stellen, die zeigen sollen, welche „Sachkenner“ (und Sprachkenner) in einer der größten deutschen Zeitungen schreiben: „Die Sammlung hat großen Wert... durch ihre Reichhaltigkeit, welche alle Gebiete der alten japanischen und chinesischen Kunst umfaßt und welche bis zur Vollständigkeit (!) gesteigert ist.“ „Ein Hauptstück ist... der Sattel von Tohissa (?).“ „Zahlreiche wertvolle Inrose (!)... Coiffuren (!), Armgarnituren (!!)" werden die Kauflust der Sammler anregen.“ „Eine große Bedeutung haben die Werke von Ming.“ „Es fällt insbesondere auf eine Opfervase. Die obere Partie ist dreimuschlig, sie ruht auf einem Fuße; der Holzdeckel ist mit Jatte skulptiert.“

Ebenso bezeichnend für das „SACHVERSTÄNDNIS“ unserer großen Tageszeitungen in Sachen ostasiatischer Kunst ist die folgende Antwort auf die Frage: „Wie entfernt man Rostflecke von japanischen Schwertstichblättern?“ in der „TECHNISCHEN RUNDSCHAU“, Beilage zum „Berliner Tageblatt“, vom 13. März 1912:

„Durch bloßes Einlegen in Petroleum lassen sich die Rostflecke nicht entfernen. Es hat dann mindestens ein Abbürsten nachzufolgen, da Petroleum nur den Rost aufzuweichen ver-

mag. Bessere Erfolge erzielt man durch Einlegen der Schwertstichblätter in eine konzentrierte Lösung von Natriumpentasulfid oder durch Bestreichen damit und nachfolgendes Abbürsten. Ebenso wirkt eine gesättigte Lösung von Zinnchlorid rostentfernend, der Gegenstand wird nach dem Verschwinden der Flecke zunächst mit Wasser, dann mit Ammoniak gewaschen. Die Verfärbung allerdings ist nicht zu vermeiden. Den Schwertstichblättern muß dann einfach durch Brünieren der Farbenton gegeben werden; zugleich läßt sich dadurch ein gewisser Rostschutz erzielen. Man benutzt am besten das sogenannte englische Brüniersalz. Hierzu mischt man durch Schütteln 4 Teile käufliches Antimonchlorid (Spießglanzbutter) mit 1 Teil Olivenöl innig zusammen, bestreicht damit unter Benutzung eines feinen Haarpinsels die Eisenteile, welche zweckmäßig leicht angewärmt wurden, und läßt sie 3—4 Tage an der Luft trocknen, bis die gewünschte braune Farbe erzielt ist; dann werden die Gegenstände abgerieben, mit Wasser abgewaschen und getrocknet. Sind die Schwertstichblätter durch die Rostflecke bereits so weit angegriffen, daß nach deren Entfernen Vertiefungen zurückbleiben, so müssen die Stücke erst wieder plangeschliffen werden. FZ.“

Eine sicherere Methode barbarischer Verwüstung könnte die kühnste Phantasie nicht ersinnen.

In KOKKA Nr. 254 (Juli 1911) findet sich ein Aufsatz von Taki Sei-ichi über die „POPULA-

RITY OF CHINESE PAINTINGS“, aus dem hier die folgenden Sätze wiedergegeben seien, die von den Herausgebern der „O. Z.“ nur unterstrichen werden können: „We fear that the new mania, so to speak, for old Chinese productions must end in the purchase of many bad old pictures, if not base counterfeits, and that too at exorbitant prices. Fortunately we (Japanese) are not yet so badly affected as Europeans are, but we must be strictly on our guard. If we may take the liberty of expressing our opinion freely on this point without giving offence to the feelings of our European confrères, we must say that their choice of illustrations in books on oriental art is poor, very poor compared with the excellence of either their descriptions or argument. Because the originals of those pictures, or at least the most of them, are entirely worthless if not spurious.“

In der Märznummer des „BURLINGTON MAGAZINE“ beklagt Mr. Lionel Cust die Schwierigkeiten ostasiatischer und überhaupt orientalistischer Kunststudien in London bei der gegenwärtigen kläglichen Zerstretheit des Materials in verschiedenen Museen und in ihnen in den verschiedensten Abteilungen. Er stellt die berechtigte Forderung eines MUSEUM OF ORIENTAL ART auf. Hoffentlich finden seine Anregungen offene Ohren. England, das mit tausend Fäden mit dem Orient verknüpft, das mehr ein ostasiatisches, als ein westliches Reich ist, wäre allerdings verpflichtet, mit der Gründung eines asiatischen oder besser ostasiatischen Museums voranzugehen.

MITARBEITER DER OSTASIATISCHEN ZEITSCHRIFT.

- Karl Alberti, Prof., Tōkyō.
H. d'Ardenne de Tizac, Conservateur du Musée Cernuschi, Paris.
M. Anesaki, Prof. of the Univers., Tōkyō.
K. Asakawa, Professor of the University New Haven.
E. Baelz, Prof. em. Universität Tōkyō, Stuttgart.
A. Bénazet, Attaché au Musée du Trocadéro, Paris.
E. Blochet, de la Bibliothèque Nationale, Paris.
Karl Bone, Professor, Düsseldorf.
Ernst Boerschmann, Regierungsbaumeister, Berlin.
Justus Brinckmann, Prof., Direkt. des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
H. Bulle, Prof. a. d. Universität, Würzburg.
William Cohn, Dr. phil., Berlin.
Ananda K. Coomaraswamy, Ph. D., London.
Broder Christiansen, Dr. phil., Buchenbach.
Gisbert Combaz, Professeur, Bruxelles.
A. Conrady, Prof. a. d. Universität Leipzig.
Henri Cordier, Prof., Membre, de l'Institut, Paris.
Bashford Dean, Prof. of the Columbia University, New York.
E. Deshayes, Conservateur du Musée d'Ennery, Paris.
Karl Döhring, Dr. phil., Superintending Architect, Ministry of the Interior, Bangkok.
Louis Finot, Professeur, Paris.
Otto Fischer, Dr. phil., München.
Adolf Fischer, Prof., Direkt. des Museums für ostasiatische Kunst, Cöln.
Carl Florenz, Prof. a. d. Universität, Tōkyō.
O. Frankfurter, Dr. phil., Bibliothécaire en chef de la Bibliothèque Vajirañāna, Bangkok.
Carl Johannes Fuchs, Prof. a. d. Universität Tübingen.
Herbert A. Giles, Prof. of the University, Cambridge.
Curt Glaser, Dr. phil., Berlin.
Victor de Golubew, Ph. D., Paris.
Cäcilie Graf, München.
Oscar Graf, München.
Richard Graul, Prof., Direkt. d. Kunstgewerbe-Museums, Leipzig.
Ernst Große, Prof., wissenschaftl. Sachverständiger a. d. Deutschen Gesandtschaft, Peking.
J. J. M. de Groot, Prof. a. d. Univ., Berlin.
Albert Grünwedel, Prof., Direktor am Kgl. Museum f. Völkerkunde, Berlin.
Shinkichi Hara, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.
Hans Haas, Dr. theol., Heidelberg.
Kōsaku Hamada, Lecturer of the Univers., Kyōto.
E. B. Havell, London.
Franz Heger, Direktor d. anthrop. ethnogr. Abt. am K. K. naturhist. Hofmuseum, Wien.
Friedrich Hirth, Prof. of the Columbia University, New York.
Gustav Jacoby, Kaiserl. jap. Konsul, Berlin.
Peter Jessen, Prof., Direktor d. Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums, Berlin.
Otto Jaekel, Prof. a. d. Univ., Greifswald.
L. Joly, London.
J. Kannō, Prof. der Kōtōgakkō, Kagoshima (Japan).
R. Koechlin, Paris.
K. Kubota, Director des Kaiserlichen Museums, Nara (Japan).
Otto Kummel, Dr. phil., Direktor der ostasiatischen Kunstabteilung an den kgl. Museen, Berlin.
Julius Kurth, Dr. phil., Berlin.
M. Kutschmann, Professor, Berlin.
Karl Lamprecht, Prof. a. d. Univ., Leipzig.
Berthold Laufer, Dr. phil., Curator of the Field Museum, Chicago.
Georges Maspéro, Administrateur des Services Civils de l'Indo-Chine, Mytho.
Marquis de la Mazelière, Paris.
Gaston Migeon, Conservateur au Musée du Louvre, Paris.
Tyge Möller, M. A., Paris.
Arthur Morrison, London.

- Herbert Mueller, Dr. jur., Berlin.
G. F. Muth, Bensheim.
O. Nachod, Dr. phil., Berlin.
Okakura Kakuzo, Curator of the department of Chinese and Japanese Art at the Museum of Fine Arts, Boston.
Emil Orlik, Prof., Berlin.
Paul Pelliot, Professeur au Collège de France, Paris.
F. Perzynski, Leipzig.
Raffael Petrucci, Prof., Bruxelles.
W. Plaut, Prof. a. d. Daigo Kōtōgakkō, Kumamoto (Japan.)
K. Rathgen, Professor am Kolonialinstitut, Hamburg.
Michel Revon, Prof., Paris.
Ludwig Rieß, Prof. em. Univ. Tōkyō, Berlin.
Friedrich Sarre, Prof., Berlin.
Zdenko Ritter Schubert von Soldern, Prof. an der Universität, Prag.
W. v. Seidlitz, Geh. Rat, Generaldirektor der kgl. sächs. Sammlungen, Dresden.
E. Senart, Membre de l'Institut, Paris.
Georg Simmel, Prof. a. d. Univers., Berlin.
- H. Smidt, Dr. med., Bremen.
Vincent A. Smith, M. A., Oxford.
Josef Strzygowski, Prof. a. d. Universität, Wien.
Friedrich Succo, Berlin.
Zoltan v. Takacs, Dr. phil., Kustos am Museum für Bild. Künste, Budapest.
S. Taki, Herausgeber der „Kokka“, Tōkyō.
A. Tschepe S. J., Shanghai.
N. Tsuda, Assistent am Kais. Museum, Tōkyō.
Marquis de Tressan, Rennes.
M. W. de Visser, Dr. phil., Direktor am Rijks-Museum, Leiden.
Wang Yintai, Hilfsarbeiter am Museum für Völkerkunde, Berlin.
Werner Weisbach, Dr. phil., Privatdozent an der Universität, Berlin.
Alfred Westarp, Ph. D., Paris.
R. Wilhelm, Dr. phil., Tsingtau.
A. Wirth, Dr. phil., Privatdozent an der Universität, München.
W. Worringer, Dr. phil., Privatdozent an der Universität Bern.
Ernst Zimmermann, Prof., Leiter der kgl. Porzellansammlung, Dresden.





Fig. 1. Head of Krishna. Rājasthānī cartoon. Much reduced.

RAJPUT PAINTING. BY ANANDA K. COOMARASWAMY.

Western knowledge of Indian painting in the seventeenth and eighteenth centuries has hitherto been strictly confined to an acquaintance with the secular and eclectic Mughal court style, well represented by albums and separate pictures in most of the collections. The contemporary religious and national Indian art has not been studied, and scarcely any good examples of it are to be found in European collections. Yet the Mughal, Indo-Persian, or better, Indo-Taimurid art, howsoever magnificent, is no more than a brilliant episode in the history of Indian painting.

Indo-Taimurid art was not, indeed, un-Indian in the sense of being a mere importation from Samarqand and Herat: for the majority of Mughal painters were Hindus, and though at first they slavishly copied foreign models, a new synthetic style was soon developed, owing much to the indigenous tradition, as well as to foreign sources, as happened also, and more obviously, in the analogous case of Mughal architecture. But for all that, Mughal painting is remote from the spirit of Indian life, a fact which accounts for its popularity in Europe, where not since the thirteenth century has the spirit of India prevailed. Modern Europe is closer to the eighteenth than to the thirteenth century! Indo-Taimurid or Mughal art is secular, and profoundly interested in individuality. It answered to a royal and aristocratic demand for representation of „what we have ourselves seen and heard“¹. It is intent upon the present moment, keenly alive to what is going on, eagerly appreciative of the splendid ceremonial of court life. It is dramatic rather than static. It is young, fond of experiment, ready to assimilate. From China and Europe it borrows soft colour schemes, its distant atmosphere and sometimes laborious modelling. From Samarqand it takes its calligraphic outlines and its devotion to portraiture. The scale of its design is borrowed from the Persian book-illustrations, a little expanded by seeking for a more pictorial effect than mere illumination permits, and actualised by the demand for portrait-likeness. Only very rarely are the small designs enlarged for mural decoration. Mughal art is splendid and attractive, but it scarcely ever touches the deep springs of life. As Münsterberg rightly contends², Mughal art of the seventeenth century in India is not a survival of the old national school of painting.

¹ See "Burning and Melting, being Sūz-u-Gudāz, etc." translated by Dawud and Coomaraswamy, 1912, pag. 14.

² Chinesische Kunst, I, 203.

But side by side with this connoisseurs' painting there existed a very different, far profounder, and much older art. The history of Northern India is not exhausted with the description of the rise and fall of the Mughal empire and culture. The old Indian life continued almost uninterrupted in two large areas of Northern India, viz. Rājputāna, and the Panjāb Himālayas. Of course, Hindu traditions were also maintained in many other unconquered parts of India, especially the South, and there also we find modern descendants of the old classic art; but with these we are not at present concerned, and they still await serious investigation. In any case the Northern school of painting is of much the greater importance. In Rājputāna and the Panjāb Himālayas under the patronage of the Hill Rājputs, ancient Hindu India has lived on almost to the present day, and these areas were the home of the corresponding art of Rājput painting. As Hindī is derived from Prakrit and related to the classic Sanskrit, so this art derives from and continues the classic painting of Ajantā. It shows remarkable unity of sentiment and is very conservative, surviving during the seventeenth and eighteenth centuries almost unaffected by Musulmān influences, only to be finally destroyed by the spread of European commerce and education. This Rājput art differs in almost every respect from that of the Mughal courts. As Abul Fazl himself wrote, it surpasses our conception of things. It is fundamentally religious, not merely in its mythology, but in its indifference to transient emotions and its disdain of mere dexterities of representation. Its subject matter is that of Indian life as a whole, reflected in Purānic myths of Pārvatī and Siva, informed with a divine radiance when it speaks of Rādhā and Krishna, shining with the grandeur of heroic lives when it illustrates the sagas. It is much less interested in portraiture, preferring to represent its racially ideal types by the exquisite formulas that have been part of all Indian poetry for ages past.

Rājput art exhibits both an aristocratic and a folk-phase, and all transitions between the one and the other. The aristocratic phase reflects the heroic traditions of the epics and the ceremonial of court life, considered as the embodiment of race ideals, rather than as a merely splendid spectacle. It is remarkable for its wonderful science of drawing; this, with its almost hieratic formulas and luminous colouring constituted a precious inheritance for every artist born into its tradition. The folk-art is more naïve and less fully organized, its formulas more summary and not so sensitive. It reflects essentially the pastoral and village life, glorified indeed, but directly experienced; never conceived merely as a picturesque environment for the diversions of courtiers. In the same way, animals are studied with profound sympathy for their own character, not only as objects of the chase; there is always a sense of some intimate link between the lives of men and beasts and trees.

The aristocratic phase clearly derives directly from the old classical traditions, while the equally ancient, or rather, more ancient ancestry of the folk-art is only less obvious because we have no early examples available for study.

Rājput painting is essentially an art of outline. This line is used with severe economy. It is very definite and restrained, its curves approximating to straight lines, never at all florid. The line is of almost unvarying thickness, though always drawn with a brush; it is flowing, gracious, and reticent, never merely adroit. It thus not calligraphic, as are Persian and Chinese art, where drawing and writing are closely connected.

Some of the more obvious survivals of ancient motifs may be noted. These are of diverse kinds. The composition of the „Death of Bhīshma“ (Fig. 2), for example, at once recalls old *parinirvāna* compositions, and so in another way do the weeping figures of the women in the drawing (Fig. 5) from a Nala-Damayantī series, here reproduced. Apart from such special instances, is the fact of the large scale of the design, even of small works, which are thus, as it were, reduced frescoes, and not properly miniature art. Enlargement does not coarsen, but reveals the perfection of the drawing. The flatness of colouring, the strong outlines, and the reliance upon contour and not modelling to render form are all old features. The physical types of beauty recognised, the trees and flowers, landscape and animals are all Indian, while costume and architecture are characteristically Rājput, though the latter shows traces of Saracenic influence in some of its details. It is above all, however, in its outlook upon life, in its essential subject matter, that Rājput painting exhibits its national and indigenous character.

Though the most important, Rājput painting is not the only manifestation of Hindu culture in Northern India. There is first and foremost the magnificent architecture, and with this the paintings of large size are connected as being executed or designed for the walls of palaces and temples; Rājput wall-paintings survive at Udaipur, Jaipur, Bikaner and other cities of Rājputana. The painting is connected with architecture in another way, viz. by its own representation of buildings of every kind. Painted walls are represented in several smaller Rājput pictures, and I have one from the hills showing a painter at work. Architecture, indeed, plays a very important part in the composition and design of pictures, recalling its treatment in the compositions of Giotto. Its forms and details are represented with great skill and evident appreciation of their beauty. Rājput drawings, alone, would afford the materials for a most interesting volume on Indian architecture, ranging from the thatched cottage to the marble palaces and pointed idol-shrines.

We have also to consider the sculpture, which, although rather small in quantity in Northern India in the later times, corresponds in subject matter and design and physical characteristics with the paintings. In Nepal there has been preserved a continuous tradition of Buddhist sculpture (mainly an art of copper and brass images and wood-carving). But there also exist, though rarely met with, Vaishnava works of similar character, which can hardly have been made in Nepal, but rather in Hindustan proper, and these afford even closer parallels to the painting, than do the

Buddhist works. There are likewise certain smaller crafts, evidently long-established and quite traditional, which in design and intention closely approach the Rājput paintings; for example, there may be cited the Chamba *rumals* (the embroidered handkerchiefs of the hills), on which are represented Vaishnava subjects identical with those of the Pahārī drawings. There is also an important art of embroidery at Jaipur, mainly exemplified in the finely-worked *gaddis* or shield-cushions embroidered with Hindu subjects in chain stitch. Another important craft closely related to the painting is that of making paper stencils for pavement pictures, which are prepared by sifting coloured powders through the stencils. The subjects of these stencils are Vaishnava, and Hindu generally, and they are still made in some quantity in places such as Jaipur, Delhi and Muttra. All these and other connected arts form a body of local, indigenous art-practise, independent of, or only occasionally influenced by, Mughal design, and serve in various ways, by analogy of style and circumstance, to bridge over the gap in actual documents which separates the old from the new painting. This gap of nearly a thousand years may appear formidable to a student unfamiliar with the actual conditions. In reality, though deplorable insofar as it implies the loss of very many beautiful works, it no more invalidates the claim of Rājput painting to a descent from older Indian art, than the lack of ancient vernacular MSS. invalidates the claim of Hindī to kinship with Sanskrit and the early Prākritis. The mediaeval works, moreover, are not lost in the same sense as if they had never been; they exist, as it were, in later recensions, and survive as clearly as Valmiki's Rāmāyana survives in Tulsī Dās. The finest Rājput works exhibit a perfection of technique, a tenderness of sentiment and a depth of wisdom which at once establish their rank; while even in degenerate work, granted some capacity for imaginative reconstruction, it becomes easy to recognize the shadow of an older and greater art.

The technique of Rājput painting is of great interest. Its principal motifs are traditional; each important type of design or formal composition may be likened to a *rāg*, within the general limits of which the individual composer or designer improvises very freely. Thus the individual artist is not called upon in every generation to create a fresh language, while at the same time he does exercise much personal invention in everything but the general form of a composition. We are accustomed now to think of artists as divided into (1) men of great genius and (2) mere craftsmen and imitators. But in a traditional art the conditions are different: the place of great genius is taken by the imagination of the race; while on the other hand the individual artists are called upon for much more creative power than is implied in the idea of mere craftsmanship or imitation.

The art, whether we consider coloured or uncoloured examples, is essentially one of outline, and well illustrates how painting and drawing are, or rather ought to be, one and the same thing. The outline, with exception of a few large cartoons

apparently in charcoal, is invariably drawn with a brush. The first sketch is freely drawn in red; over this a white priming is spread, the red outline showing through more or less distinctly. A second outline in black or sepia is now drawn over this with a finer brush, often freely modifying the original design. This second outline is highly finished and contains everything that will appear in the coloured picture. When completed, the background is coloured, first sky and buildings and afterwards trees; in this process the outlines of the figures are generally obscured by overlapping washes from the background. Finally the figures are coloured and again outlined. The white priming gives great luminosity; but it is sometimes omitted in the more popular and provincial work. It may be observed that only the original outlines (the first, and if the priming is thin or absent, the second also) stain the actual paper, while the colouring forms a thin skin upon its surface and readily flakes off if the paper is rubbed or bent, revealing the under-drawing beneath.

It is noteworthy that the net result of these methods can be summarised in words used of the Ajanta frescoes:

“The technique adopted, with perhaps some few exceptions, is a bold, red line-drawing . . . Sometimes nothing else is left. This drawing gives all the essentials with force or delicacy as may be required, and with knowledge and intention. Next comes a thinnish terra-verde monochrome, showing some of the red through it; then the local colour; then a strengthening of the outlines with blacks and browns, giving great decision, but also a certain flatness; last a little shading if necessary”: again, “Nearly all the painting has for its foundation definite outlines, generally first . . . a vivid orange red, corrected and emphasized as the painting proceeded with black or brown.”¹

We begin to see now clearly what are the historic origins of Rājput painting. It is actually, „eine rein nationale Fortsetzung der Kunst aus den Tempelmalereien des 5. Jahrhunderts“, with its „strengen antiken Linienführung“². This “vigorous archaic outline” is the basis of its language. Wiry, distinct and sharp as that golden rule of art and life desired by Blake: sensitive, reticent, and tender, it perfectly reflects the severe self-control and sweet serenity of Indian life, and the definite, theocratic and aristocratic organisation of its social structure. But an outline of this type is known elsewhere; it takes us directly to Ajantā, and in its affinities (if not also in historical descent) further still to Early Asiatic and Aegean. It is paralleled in Egypt, in pre-Hellenic and Mykenaeen drawing and in Assyrian sculpture. This Rājput art, in fact, is the last phase of a lost style, a style, that as Okakura so dramatically suggests, rises up before us with ineffaceable regret³. These late flowers of

¹ C. J. Herringham, Burlington Magazine, June 1910, and Guide-Book, Festival of Empire, Indian Court, 1911.

² Münsterberg, Chinesische Kunst. ³ Ideals of the East, p. 53.



Fig. 2. Death of Bhishma. Early Rājasthānī. Slightly reduced.

an Indian summer are the more endeared to us, when we see them wither at the touch of winter, and consider how far distant spring must be.

But Rājput painting has some characteristics which, at first sight, seem to separate it from the painting of Ajantā. This is not surprising, as the two series are separated in time by an interval of a thousand years. Of the intervening mediaeval painting we have very small direct knowledge. At first sight the differences might appear so great as to suggest a lack of continuity. Yet it is the extent to which the earlier style does unmistakably survive, that finally most impresses us. This survival of old motifs and technique we have already discussed; it remains to describe and explain the differences, and to correlate the changes with the causes behind them.

The important differences between the Rājput art and that of Ajantā, are the following: (1) the subject matter is no longer Buddhist, but Hindu — Vaishnava, Saiva, and epic, (2) side by side with the aristocratic works there is an even more extensively developed Rājput folk-art, to which Ajantā affords no parallel, and (3) the majority of Rājput paintings are of small size and executed upon paper.

The explanation of these developments presents no difficulty; they may be separately discussed. As regards subject matter, the change, of course, reflects religious history. Buddhism as a separate religion disappeared from most parts of India within a few centuries after the latest date (650 A. D.) assignable to the Ajantā frescoes, assimilated, rather than destroyed, by the Hindu renaissance. This Hindu renaissance brought into prominence, first the great epics, the Māhābhārata and Rāmāyana, and secondly, the Purānas, with the cult of Siva and Devī, while the somewhat later mediaeval flowering of devotional Vaishnavism made even more



Fig. 3. Kāliya-damana. Pahāri. Reduced.

popular the cult of Krishna and Rādhā. The latter development was admirably adapted to supply the motifs and inspiration of a lyric and popular art, such as forms a great part of Rājput painting. This brings us to a consideration of the folk-aspect of Rājput art. In part this folk-art represents the echo of a classic language still reflected in provincial draughtsmanship, as the echoes of Sanskrit poetry are heard on the lips of peasants; in part also, it is a continuation of the Prākṛit- or folk-art which must have existed contemporaneously with the classic painting, closely allied to it, and forming the broad basis upon which it was so securely founded. It is this folk-basis, this national character distinguishing the Indian school as a whole, which accounts for its persistence, — forming a dramatic contrast with the short-lived Mughal culture, so remote from folk-sentiment. Finally, we have to consider the small size of most of the Rājput paintings. We have reason to suppose that small paintings may, even in the classic period, have been executed upon cloth or upon wooden panels; while on the other hand, a considerable amount of Rājput painting is still on a large scale, approaching life-size, and executed on walls or very large panels. But apart from these considerations, we can very well suppose that when paper was introduced into India, and its manufacture became established there,



Fig. 4. Dance of Siva. Pahāri. Reduced.

the production of smaller works to meet a popular demand became more general, and the existing technique of mural painting was applied to a paper surface. The old scale of design and broad schemes of composition were handed on the more easily, inasmuch as the art of wall-painting was never abandoned, but continued to be practised by the same artists who painted upon paper. It is a noteworthy distinction from Indo-Persian art, that no national school of book-illustration was developed; the smaller works of Rājput painting are miniature only in size, and can never be described as illuminations.

It remains to say a few words about the classification and date of the Rājput paintings. These works, executed under Rājput patronage and for a corresponding Hindu public, both courtly and popular, come from two areas of Northern India, ethnographically connected, but politically separated in Mughal times by the Panjāb

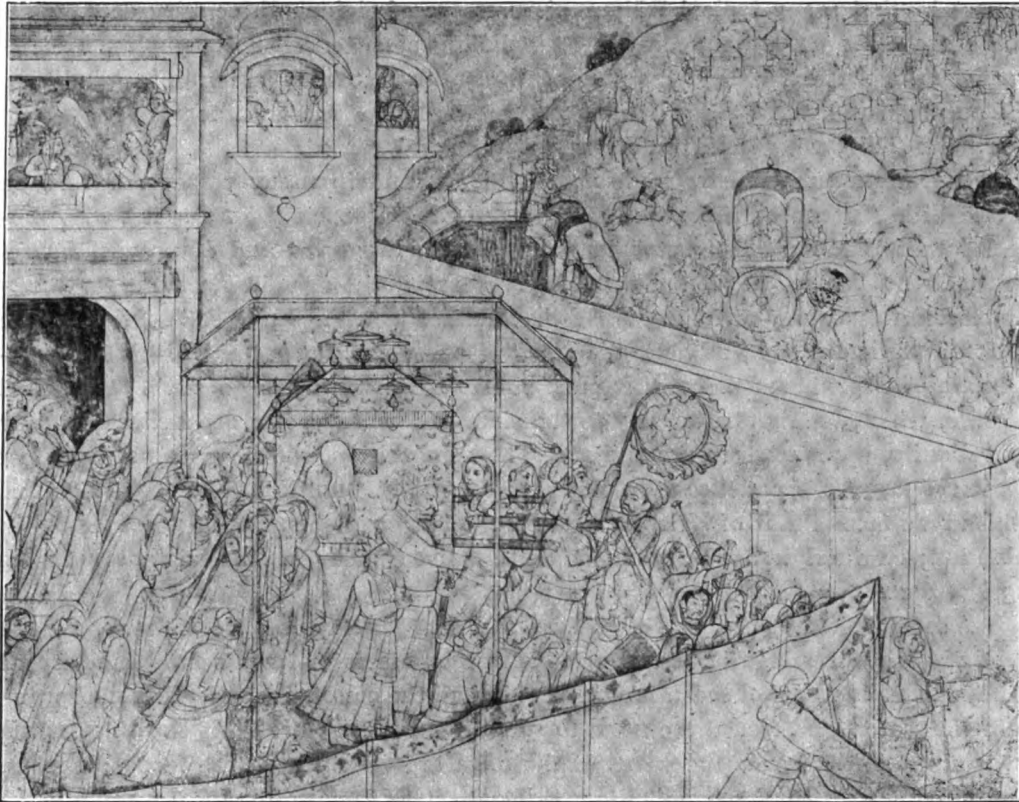


Fig. 5. Bridal procession of Damayanti. Pahārī. Reduced.

plains. These areas are (1) Rājputāna, and (2) the Panjāb Himālayas (especially Jammu, Kāngra, Chambā, Rāmpur, and as far as Garhwāl). The former may be described as Rājasthānī ("from Rājputāna"), the latter as Pahārī ("from the hills"). The central school in Rājputāna is that of Jaipur; in the hills, that of the Kāngra valley, which is, however, by no means the only source of the hill pictures, varying a good deal in style amongst themselves. The Rājput paintings are invariably unsigned, in which anonymity the art contrasts markedly with Mughal, and reflects the natural bias of Indian thought. The pictures are sometimes inscribed with verses in Sanskrit, Hindī or Dogrī, in Nāgarī characters, which verses, unlike the calligraphs on Indo-Persian pictures, are descriptive of the subject of the picture itself.

Rājput pictures cannot readily be dated, on account of the antiquity and continuity of their tradition. In this respect, again, there is a contrast with Mughal art, which passes through a comparatively rapid development, with definite changes as it rises and declines, its whole cycle covering less than two centuries. However, it

is certain that many typical Rājput pictures are of eighteenth century date, while some are older, and many drawings, including some excellent examples, are not earlier than the first half of the nineteenth century. It must be borne in mind that Rājputāna, and the Panjāb Himālayas are still the most conservative parts of Northern India, where old traditions are most maintained.

Of the pictures illustrated here, the oldest, and in many respects the finest, is the little "Death of Bhīshma", from my own collection (Fig. 2). It will be recalled that Bhīshma, instructor in war of both Pāndavas and Kauravas, fought in the Great War on the side of the latter. Weary of the slaughter, on the tenth day he elected to meet his own fate, and fell, wounded by many arrows. A divine nature took possession of him, as he lay on the bed of arrows, "expectant of his hour, resembling in splendour the setting sun, like to a fire about to go out". The small picture, which I assign tentatively to the sixteenth century, has a peculiar grandeur and dignity, appropriate to its subject. The composition, recalling an old Buddhist parinirvāna, and the delicate colouring are equally beautiful. The figure behind Bhīshma's face is that of Krishna, and on the left are rishis, including Nārada with his Vina; on the right are Duryodhana and the five Pāndavas. The original measures $13,8 \times 6$ cm.

A second picture (Fig. 3), the "Kālīya Damana" is a typical Pahārī work, and the best of many drawings of this subject which I possess or have seen. The serpent Kālīya lived in a pool of the Jamna, poisoning all the country round. Krishna sprang into the water, and forced the nāga to submit. In the picture he is shown standing in triumph on its head; the wives of the nāga are worshipping the feet of Krishna and praying for their husband's life, "for death itself is desirable for a woman without a husband". Nand and Yasodā, with many gopas and gopīs stand in great excitement on the bank, afraid lest Krishna should have been hurt. The picture is distinguished for its beauty of composition and colour, its fine rendering of two kinds of movement, on land and in the water, and by its good suggestion of the power and majesty of Krishna, victor without effort, and central motif of the whole conception. Size of the original $19,5 \times 13,7$ cm; my collection.

A third reproduction (Fig. 4) represents a "Dance of Siva", with a divine chorus, on the golden floor of Kailās above the white peaks of the Himālayas. Devī is seated on a golden throne, attended by apsaras; in the foreground are kinnaras and gandharvas, led by Nandi, while amongst the divine chorus may be recognized Brahma, Vishnu (as Krishna), Sarasvatī, Lakshmi, Kārttikeya, Ganesha, Indra, Sūrya, Chandra, Nārada, and rishis; in the lower righthand corner is Agni. The colouring of this work is very splendid, more like stained glass than a painting on paper. This is a typical work, probably Kāngrā Valley. Size of the original $23\frac{1}{2} \times 20$ cm. Tagore collection.

A fourth reproduction (Fig. 5) is from a Pāhārī drawing, one of a series of over

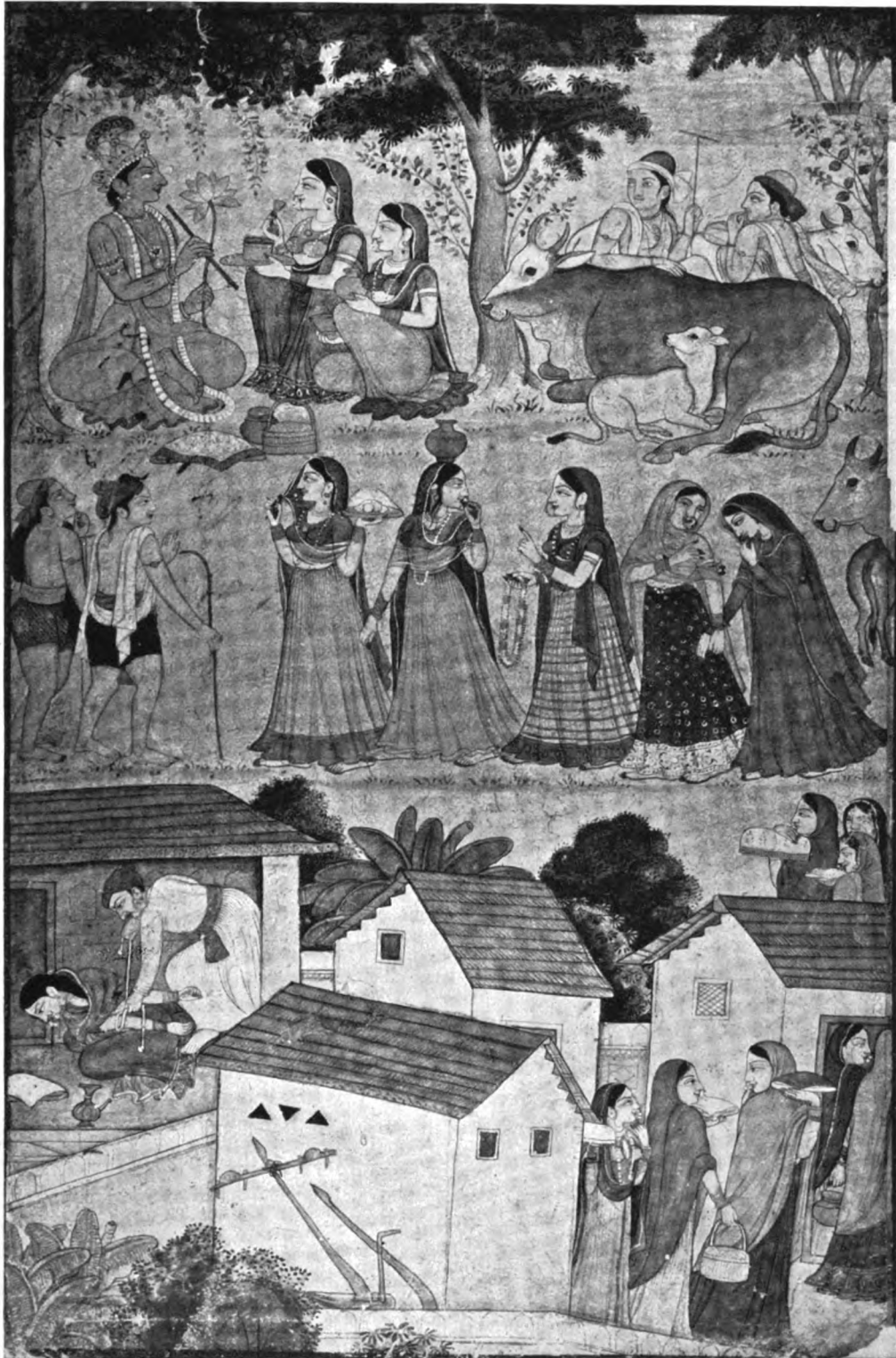


Fig. 6. Gopis carrying offerings to Krishna. Pahāri. Slightly reduced.

a hundred illustrating a version of Nala-Damayanti. It represents Damayanti's departure from her home on the occasion of her marriage, escorted by her father and mourned by weeping women. It conveys that sense of serene and gracious movement which characterises the best Pahārī drawing; and is full of life and eagerness.

The pictures above described belong mainly to the aristocratic or hieratic phase of Rājput art. An example of more strictly folk-art is reproduced in Figure 6, representing Krishna seated in the flowery groves of Brindāban while gopis are hurrying out from their village homes to wait on him with offerings of food. Here there is no white priming, but the colours are directly applied to the surface of a rather coarse paper. The composition is really that of a long procession, from the village to Krishna, but is divided in three parts, arranged one over the other. On the extreme left the husband of one of the herd-girls is binding his wife to prevent her from going out: this represents the attachment of this world holding back the soul from the service of God (for the underlying symbolism of this naïve drawing is very obvious). The drawing and expression are charming, the group of cows and herds in the top left hand corner especially so. Size of the original $18\frac{1}{2} \times 28\frac{1}{2}$ cm; my collection.

Two pictures from Jaipur (Figures 1 and 7), reproductions of original cartoons of nearly life size, represent details from a large composition of Krishna and Rādhā dancing, with a chorus of musicians on either side. A finished copy of the whole is preserved on two panels in the library of H. H. the Mahārājā of Jaipur. It is probable that a good many copies of the same subject exist, as is often the case with the Indian works. Many of the large cartoons in my collection are pricked for reproduction by pouncing. These large works, better perhaps than any other, exhibit to advantage the archaic and finest qualities of Rājput painting, and demonstrate its independent and purely Indian character. Size of original: (1) Head of Krishna, $46 \times 68\frac{1}{2}$ cm, musicians 50×73 cm; my collection.

Let us review, in conclusion, the subject of our study. We have before us a great mass of drawing, some of it crude and decadent, some of it exquisite as it is possible for art to be, all of it in the highest degree *stylisée*, that is, specialised for the expression of the cycle of ideas peculiar to its own age. It represents a continuation of the classic art of older India, modified as to subject matter by the Hindu renaissance and later by mediaeval Vaishnavism; it also exhibits far more of the folk than appears in the classic work. It expresses the whole life and sentiment of northern India, so far as it is Hindu, with great simplicity and frankness. At this time sculpture had ceased to hold the place of a supreme art; but architecture, painting, poetry and music are of the first importance. We may go further, and say that no study of the cult of the Bhāgavata can be considered complete which does not take into account the Rādhā-Krishna drawings. Here then is an unique and hitherto unknown art, essentially concerned with the realities of life; above all with passionate love-service, simply and even naïvely visualised as the source and symbol of all

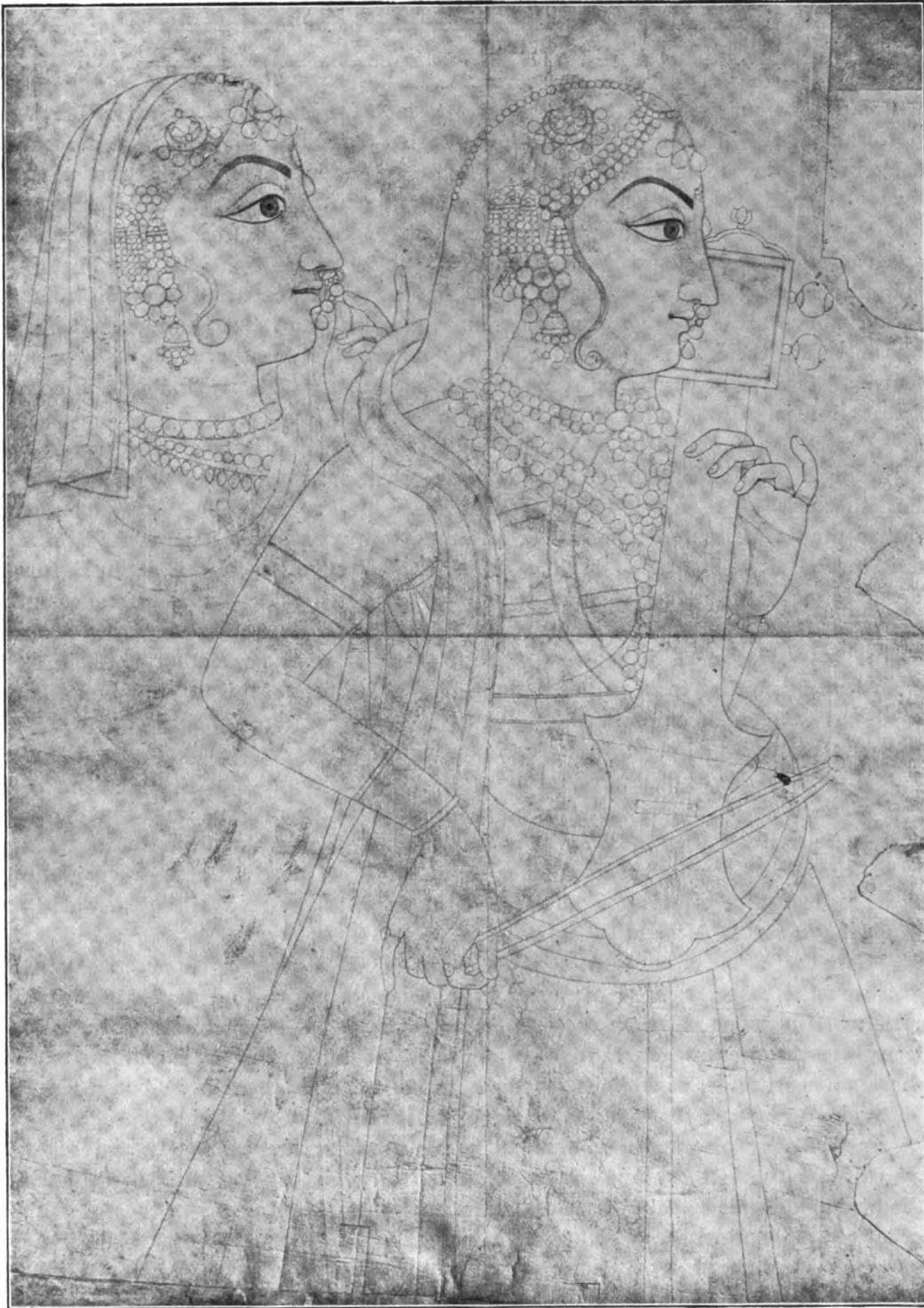


Fig. 7. Musicians. Rājasthāni cartoon. Much reduced.

Union. If Rājput art at first sight appears to lack the superficial charm of Persian pastorals, or the historical significance of Mughal portraiture, it more than compensates in tenderness and depth of feeling, in gravity and reverence. Rājput art creates a magic world, where all men are heroic, all women are beautiful and passionate and shy, beasts both wild and tame are friends of man, and trees and flowers are conscious of the footsteps of the Bridegroom as he passes by. Like Memling, the Rājput painters "dwell upon everything which is most delicate and lovely in human forms, above all creating a type of woman exquisite and elect, unknown before, and lost with them". This magic world is not unreal, it is no product of laborious or trivial fancy, but a vision of life that all may see who are of childlike spirit and do not refuse to look with the transfiguring eyes of love.

Possibly, because of its unfamiliar subject matter, and its profound absorption in a single motif, Rājput painting may never be popularly or widely appreciated. For those who are in sympathy with Indian life, or seek for pure expression rather than verisimilitude in any art, it must always possess a powerful appeal; and, indeed, there can be no doubt of the ultimate recognition of this art in Europe. What is more disquieting than its temporary neglect here, is the indifference and even contempt with which all such art, and all Indian art, is generally regarded by Indians. Despite all difficulties, it is far easier to win appreciation of Indian art from an English than from an Indian audience. The causes of this fact are too various to discuss at length at present. But at least a part of the responsibility rests on Western shoulders. Indians for a century have been persistently and consistently taught, and, so far as official educational systems go, are still taught, that their own arts of painting, sculpture and music are fundamentally worthless, and that if they wish to be civilised, they must begin again by learning everything from Europe. They have accordingly acquired only one idea about painting, that it is good in proportion to its verisimilitude, and generally feel for their own work a facile contempt that would have satisfied even Macaulay.

Now that art is better understood in Europe (I do not say better practised) than has been the case for many centuries, it is disconcerting to find that English education in India has not only destroyed what remained there of traditional art, but has placed the present generation entirely out of sympathy with it. I fully admit the blameworthiness of Indians for their own intellectual treachery; but responsibility also rests with their self-appointed guides from Europe. Beside these, a share of responsibility also rests upon Western Orientalists, archaeologists and others, who during the last century have published many works purporting to deal with the history of Indian art in whole or in part, without possessing any of those faculties of insight and enthusiasm which alone can enable the analyst to understand, in any degree, the creator of art. I venture to suggest that the time has come when Western orientalist, if they would retain the respect which their invaluable linguistic and

historical researches have gained for them in the minds of Eastern scholars, should initiate that serious study of the history and significance of Indian art which they have so long neglected: for in so doing, they would render a service not only to the Western student, but also to the Eastern, who has too readily accepted the summary accounts and estimates of Eastern art published by those not qualified by thorough sympathy with, or knowledge of *any* art, to criticise or pass illuminating judgment. The study of Indian culture in all aesthetic aspects, save literary, remains an almost unworked field: and by no means the least important part of this study must be concerned with the history of the later schools of Indian painting, amongst which the Rājput works are pre-eminent.

STUDIEN ZUR GESCHICHTE UND KUNST DES JAPANISCHEN HOLZSCHNITTES. VON JULIUS KURTH.

Die neue wissenschaftliche Erschließung des Meisterholzschnittes, an der Männer wie Professor *Dr. Jaekel* (Greifswald), *Dr. H. Smidt* (Bremen), *F. Victor Dickins* (London), *Dr. Hans von Winiwarter* (Lüttich), *Friedrich Succo* (Berlin), seit Jahren mitarbeiten, hat zu der Möglichkeit geführt, einen Aufbau seiner Geschichte und seiner Kunstentwicklung zu wagen. Ob die verschiedenen Pioniere aus ästhetischen, historischen, kulturhistorischen, entwicklungsgeschichtlichen oder technischen Gesichtspunkten heraus ans Werk gingen, ob sie Licht in scheinbar geringfügige Einzelheiten warfen, ob sie neue Funde veröffentlichen konnten oder Ausstellungen veranstalteten, jedenfalls ist durch ihre Mühewaltung das ganze Studium auf eine neue Basis gestellt worden, und das sich fortwährend steigernde Interesse des Liebhaberkreises beweist, daß diese Basis eine richtige ist. Das höchste Ziel der gesamten Arbeit sind ja gewiß kunstgeschichtliche Urteile, die auch der Gesamtwissenschaft zugute kämen. Und auch hierfür sind gesicherte Richtlinien bereits gewonnen. Allein die Einordnung des Holzschnittes in die Malerei, die Ewigkeitswerte seiner Kunst, seine Abhängigkeit von Vorbildern, seine selbständigen, autochthonen Elemente, alle diese Themata sind immerhin noch so schwierig zu behandeln, daß bei zusammenfassenden Urteilen eine gewisse Vorsicht geboten erscheint. Darum ist und bleibt eine peinliche Detailarbeit unentbehrlich. In der japanischen Kunst, soweit sie ernst genommen sein will, gibt es nichts Überflüssiges, nichts zu Geringes. Und die Lebensgeschichte ihrer Meister und ihre Lebensauffassungen gehen mit ihren Werken so Hand in Hand, daß auch anekdotenhafte Züge von großer Wichtigkeit werden können. Unter diesen Erwägungen sind die folgenden Aufsätze geschrieben. Sie wollen kleine Bausteine zu dem großen Gebäude heranschaffen, Lücken füllen, neue Gebäudeteile vorbereiten. Dabei ist es kaum vermeidbar, daß sie nach der Studierlampe riechen. Und in dieser Beziehung haben sie um Nachsicht zu bitten.

I.

NEUES ÜBER UTAMARO.

In meiner dem *Kitagawa Utamaro* 歌麿 gewidmeten Monographie (F. A. Brockhaus, Leipzig 1907) habe ich nirgends behauptet, daß mit den von mir aufgezählten 530 Nummern das Lebenswerk des Meisters erschöpft sei. Trotzdem bringen die

— übrigens von trefflichen Kennern redigierten — Auktionskataloge von *Sotheby*, *Wilkinson* und *Hodge* in London bei bestimmten Utamaroblättern immer wieder die Notiz, diese Blätter seien von mir nicht erwähnt. Ich habe bereits in meinem *Sharaku* (R. Piper & Co., München 1910. S. 114f.) dagegen Front gemacht. Denn es könnte bei den Käufern der Holzschnitte die durchaus falsche Meinung erweckt werden, daß diese Blätter besonders wertvoll seien. Außerdem ist die Behauptung der Nichterwähnung nur teilweise wahr. Es ist nicht meine Schuld, daß die betreffenden Sammlungen z. B. von einem bei mir gebuchten *Triptychon* nur zwei Blätter besitzen und nun die Entdeckung eines neuen *Diptychons* proklamiert wird. Da trotz meiner Abwehr jene Notiz immer wiederkehrt, so bezeichne ich dies Verfahren als einen Unfug, der geeignet ist, die Käufer zu täuschen. Jedenfalls aber existiert eine ganze Reihe von Werken des fruchtbaren Meisters, die mir damals unbekannt waren. Ebenso habe ich verschiedene biographische Fragen über Utamaro nur hypothetisch behandeln können, die erst im Laufe der Jahre zu völliger Klarheit gelangt sind.

Im allgemeinen darf bemerkt werden, daß sich das Bild des Lebens und der Kunstentwicklung dieses Großen unter seinen Genossen nicht verschoben hat. Neue Funde haben es nur gefestigt. Und das ist auch keineswegs überraschend, da ja schon damals ein gewaltiges Material vorlag. Über die Abstammung des Utamaro herrscht noch dasselbe Dunkel. Nur daß er zum Adelsgeschlechte der Minamoto (Genji) gehörte, dürfte nach neugefundenen Signaturen nunmehr gesichert sein. Daß die Notiz, sein Vater sei der Maler *Toriyama Sekiyen* 石燕 gewesen, ab und zu wiederkehrt, beweist nur, wie schwer sich alte Fehler ausrotten lassen. Nebenbei will ich bemerken, daß *jeder einzelne Satz*, den die „Japanische Kunstgeschichte“ von *Oskar Münsterberg* (III, Braunschweig 1907. S. 323ff.) über das Leben des Meisters bringt, *objektiv falsch* ist. Ebendort befindet sich auch Abb. 271 ein angebliches Porträt des Utamaro „als alter Mann“ — der er leider mit seinen 52 bis 53 Lebensjahren nicht geworden ist! — das sich auch bei oberflächlicher Betrachtung sofort als eine klägliche und wertlose Karikatur herausstellt. Ob sie der ehemalige Hofmaler *Hosoi Yeishi* 榮之 wirklich verübt hat, ist noch sehr die Frage.

Die wohl von *Hayashi* stammende Behauptung *Goncourts*, daß Utamaro jahrelang mit seinem Verleger *Jūzabrō* gegenüber dem *Yoshiwara-Portale* zu Yedo gehaust habe, konnte ich schon damals wesentlich einschränken. Nach Übereinstimmung sämtlicher japanischer Quellen blieb nur ein Spielraum von wenigen Jahren übrig. An anderem Orte (*Kosmos* 1909. Heft 9. S. 270f.) habe ich dann aus einem alten Stadtplan von Yedo beweisen können, daß an dieser pikanten Klatschgeschichte kein wahres Wort sei. Denn jenes Kurtisanenviertel lag völlig isoliert im Norden der Shogunenresidenz und war in Reissümpfe gebettet. Man müßte also geradezu annehmen, daß sich Utamaro und sein Verleger dort ein besonderes

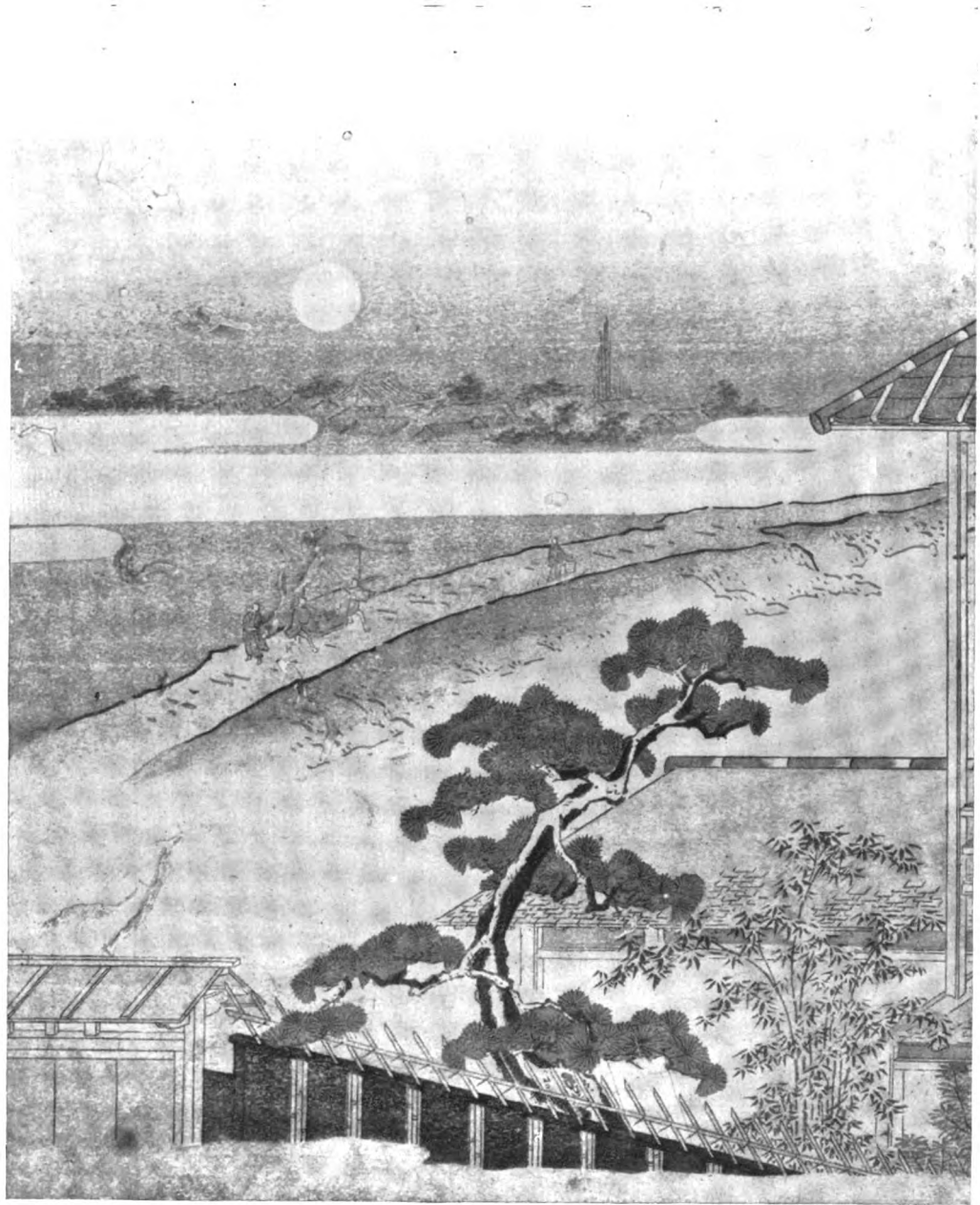
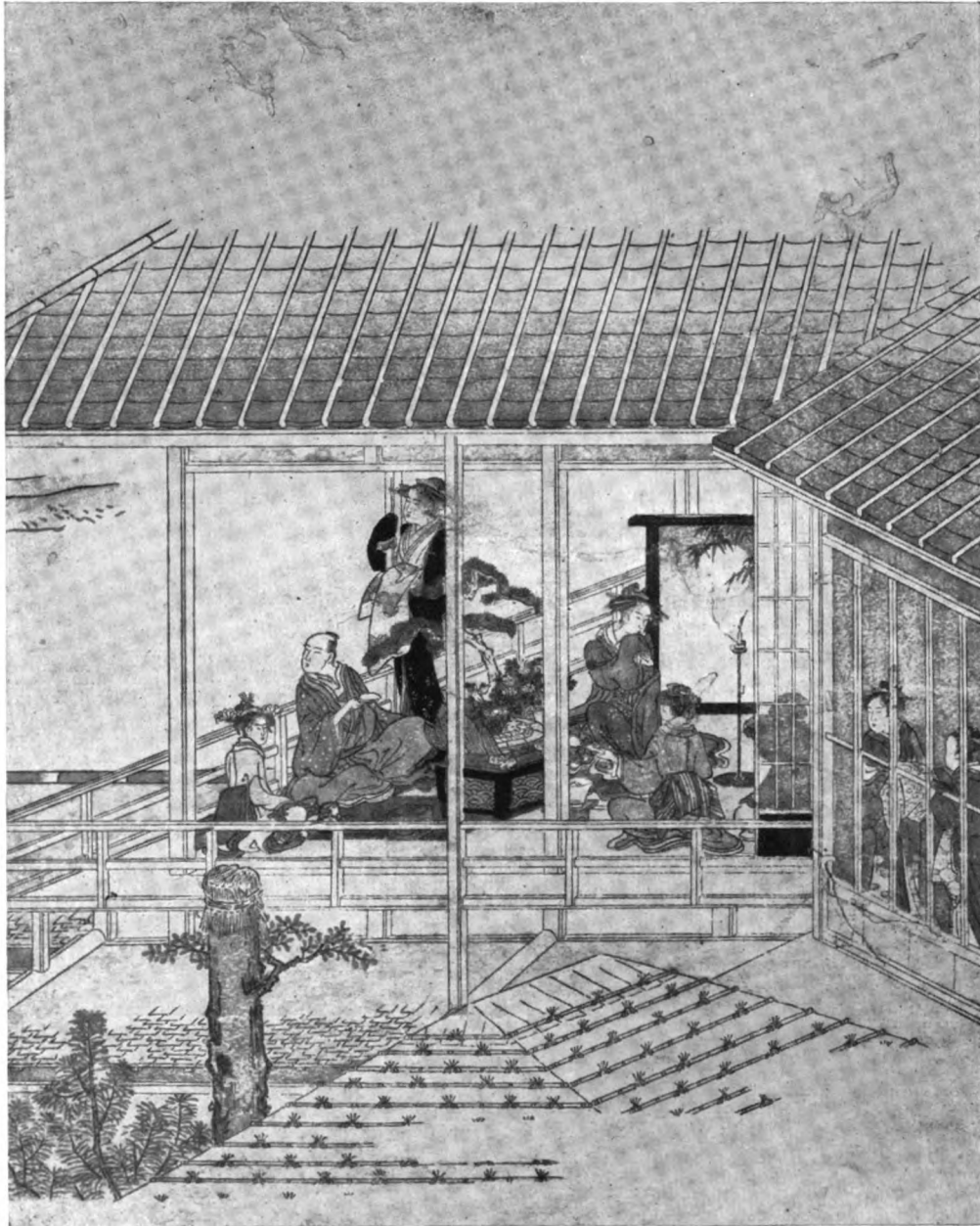


Abb. 1. Das dritte Bild des Yehon kyō getsu bō von Utamaro: Der Meister mit der



schönen Takigawa im „Fächerhause“ des Yoshiwara zu Yedo. 1789. Slg. Kurth.

Haus gebaut hätten, was absurd wäre. Dagegen hat sich ein sehr interessantes Dokument über die Beziehungen des Meisters zum Yoshiwara gefunden. Mir war damals sein 1789 erschienenes Album über die „Mondschwärmer“, das *Yehon kyō getsu bō* 繪本狂月望, nur dem Titel nach bekannt. Inzwischen habe ich ein Exemplar des seltenen Werkes erwerben können. Es gehört zu dem Herrlichsten, was Utamaro geschaffen. Seine 5 Tafeln sind dem Zauber des Vollmondes gewidmet, zwei- und fünfzig Gedichte verkünden den Ruhm des silbernen Gestirnes. Das erste Blatt zeigt einen jungen Fürsten (Narihira?) in weißem, durch prächtige Blindpressung gemustertem Gewande. Ihn begleiten zwei Schwerträger. Er ist in die Betrachtung des Mondes vertieft, der aus silberpulverbedecktem Gewölk über dem Meere aufgeht. Clair-de-lune durchtränkt die Felslandschaft des zweiten Blattes. Ein Mann mit Reisigbündeln, der über eine Brücke schreitet, steht genau vor der Mondscheibe: Auch die Japaner kennen den „Mann im Mond!“ Die Gesteinsformen sind höchst abenteuerlich; ein Block sieht wie eine gespenstische Katze aus. Das Grau in Grau gehaltene Bild zeigt durchaus *malerischen* Stil. (Veröffentlicht in meinem „Abriß der Geschichte des japanischen Holzschnittes“. R. Piper & Co. München 1911. S. 77.) Auf dem vierten Blatte sehen wir eine Bauernhütte im Gebirge. Der arbeitende Hauswirt beachtet den Mond nicht, aber sein Weib und seine beiden Kinder geben sich dem Entzücken über das Himmelslicht mit unbändiger Freude hin. Das fünfte Blatt zeigt die große Mondscheibe und das sie umkräuselnde Gewölk in schöner Reliefpressung. In ihr ragt ein nur mit Gold gedrucktes prachtvolles Schloß. Eine silberne Brücke ist durch die Luft in den Mond geschlagen, zwei chinesische Weise überschreiten sie mit feierlicher Grandezza. Das dritte Bild ist für unseren Zweck das wichtigste (Abb. 1). Es stellt das Fest der Mondschau am 15. Tage des 8. Monats in einem Hause des Yoshiwara dar. Über dem schmalen Pfade, der durch die Reis-sümpfe führt, über der fernen Stadt ruht der Dämmer der Vollmondstimmung. Auf der Veranda des „Grünen Hauses“ hat sich eine bunte Gesellschaft zusammengefunden, ein sitzender Mann mit einer Reisweinschale, eine stehende Oiran (Kurtisane erster Klasse) in schwarzer Robe und weißer Schärpe, eine kleine Kaburo (Zofe), eine Shamisen-(Guitarre-)Spielerin und andere Frauen. Der sitzende Mann im grauen, mit Perlhuhnpunkten gemusterten Oberkleid und olivgrünen Untergewand ist kein anderer als *Utamaro* selbst! Das jugendliche Antlitz zeigt einen müden Zug, die Formen des Körpers gehen etwas ins Rundliche. Der Meister war damals 36 Jahre alt. Die vor ihm stehende Schöne aber verrät sich durch ihr Wappen und ihre Kleidung als die Oiran *Takigawa* 滝川 川 (vgl. „Sharaku“, S. 48), die damals Utamaros besonderer Liebling gewesen sein muß, und das Haus ist das Ōgi - ya oder „Fächerhaus“, damals das berühmteste Haus des ganzen Yoshiwara. Utamaro hat sich und seine Freundin ungefähr zur selben Zeit noch auf einem besonderen Holzschnitt abgebildet („Utamaro“, Tafel 11), auf dem das Paar dieselben Gewänder trägt und auf dem *derselbe* schuppengemusterte Aufsatz mit den Glückspflanzen

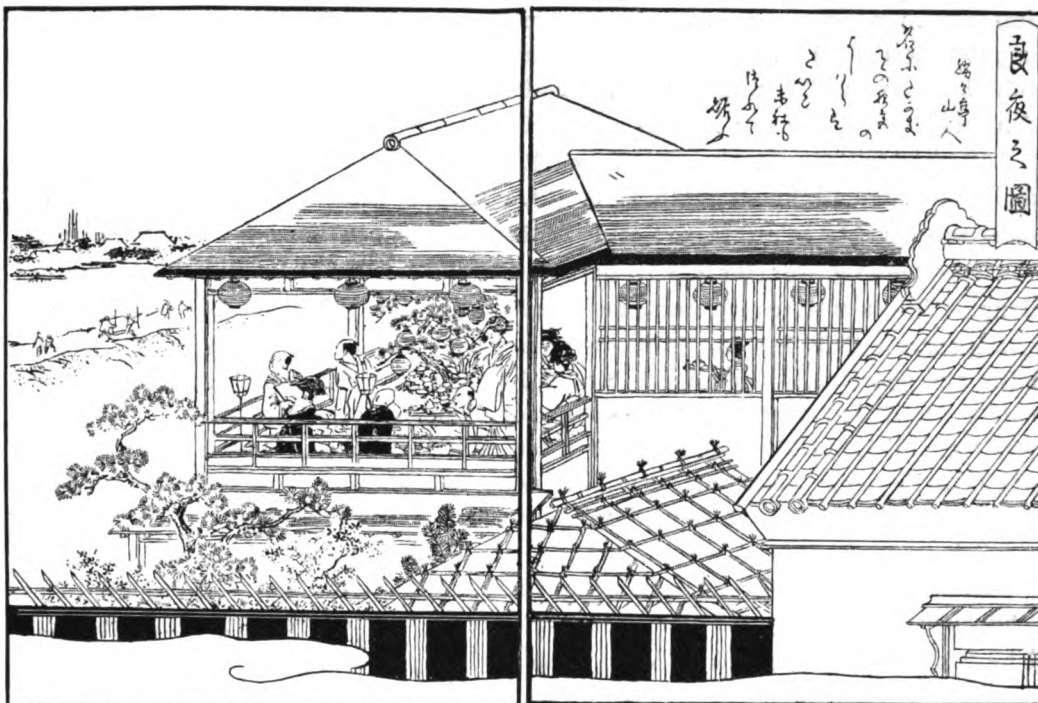


Abb. 2. Die „Mondschau“ aus dem Seirō yehon: nen-jū gyō ji des Utamaro von 1804. Slg. Kurth.

erscheint, wie auf unserem Blatte. Wir haben somit ein neues Selbstporträt des Künstlers gewonnen. Höchst interessant aber ist eine Vergleichung dieses Bildes mit dem Bilde derselben „Mondschau“ in Utamaros *Seirō yehon: nen-jū gyō ji* 青樓繪本年申行事 dem bekannten „Jahrbuch“ von 1804 (Abb. 2). Zwischen beiden Holzschnitten liegt ein Zeitraum von etwa 15 Jahren, aber auf den ersten Blick erkennt man, daß der erste dem zweiten zugrunde gelegt ist. Schon damals vermutete ich, daß der überarbeitete Meister dies Bild einem seiner mitschaffenden Schüler überlassen hat („Utamaro“, S. 134), jetzt ist mir, bei der Vergleichung der beiden auf ganz verschiedener künstlerischer Stufe stehenden Zeichnungen diese Vermutung zur Gewißheit geworden. Ebenso gewiß ist, daß die sitzende Männergestalt im „Jahrbuche“, die genau dieselbe Haltung zeigt, wie die im „Mondbuche“, *kein anderer als Utamaro ist*. Das Gesicht ist nur viel älter geworden. Auch das „Fächerhaus“ zeigt etliche Veränderungen. Man hat an die alte Veranda einen Querbau gesetzt, das Dach ist neu gedeckt worden, nur die Dächer der Nebengebäude und der schwarze gelbe Zaun sind dieselben geblieben, und die Föhre im Garten ist nur wenig gewachsen. Übrigens findet sich der Aufsatz mit den Glückspflanzen aus dem „Mondbuche“ noch genau so im „Jahrbuche“, nämlich I, Bild 2 und II, Bild 4. Es darf also als feststehend betrachtet werden, was ich schon damals zu beweisen versuchte, daß

Utamaro in seinem letzten und berühmtesten Buche die Gebräuche des „Fächerhauses“ geschildert hat. Nur waren damals die Reize der schönen Takigawa wohl längst verwelkt, und es war die bildschöne und vielgefeierte *Hanaōgi* 花扇 „Blumenfächer“, der der Meister seine Huldigungen darbrachte.

Was ich seinerzeit über Utamaros Ehe berichten konnte, habe ich ergänzen können (Orient.Archiv II, Heft 1, S. 36f.). Es ist sehr wahrscheinlich, daß die malerisch begabte „Frau Maro“ seine Schülerin *Kitagawa Sendaijo* 千代女 war.

Sehr wichtig war für die Datierung verschiedener Werke das Todesjahr des Hauptverlegers unseres Meisters, des *Tsutaya Jūzabrō* 重三郎. Ich nahm aus verschiedenen Gründen das Jahr 1797 an. Jetzt hat *Friedrich Succo* den Beweis dafür aus den Quellen gefunden. Er wird ihn in seiner demnächst erscheinenden, bereits im Druck vorliegenden großen Toyokuni-Monographie, die er mir schon jetzt freundlich zur Benutzung gegeben hat, veröffentlichen. Dieselbe Monographie gibt dem Prozesse gegen Utamaro eine neue Beleuchtung. Ich muß mir aber ein Eingehen darauf bis nach dem Erscheinen des Werkes versagen.

Schon jetzt sei bemerkt, daß Succo die Datierungsvorschläge für die Serien des Utamaro durch Parallelwerke des Toyokuni zum größten Teil bestätigt hat. Sehr wichtig ist ferner, daß nun auch das schönste und bedeutendste naturgeschichtliche Werk des Meisters, das *Yehon momochidori* 繪本百千鳥 (über die einheimischen Vögel) mit Sicherheit datiert werden kann. Bereits in meinem „Utamaro“ versuchte ich das Jahr 1789 wahrscheinlich zu machen. *V. Seidlitz* („Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts“, Dresden 1910, S. 154) verwirft diese Ansetzung ohne jede Begründung und nimmt die neunziger Jahre als das Richtigere an. Nun ist es der bekannten Berliner Japanfirma *Rex & Co.* gelungen, die Vorworte sämtlicher drei Ausgaben des Albums zu beschaffen. Aus diesen ergibt sich folgendes: Die 3. Ausgabe ist *datiert*, und zwar vom *Januar* 1796 (Kwansei 8. Jahr, 1. Monat). Die ersten beiden sind nicht datiert, das Vorwort der 2. Ausgabe aber erzählt, daß sie „mehr als drei Jahre“ nach der ersten erschienen sei. Da nun der *geringste* Zeitraum, den wir aus technischen und anderen Gründen zwischen die zweite und die *völlig neu geschnittene* letzte Ausgabe setzen müssen, 2 Jahre betragen würde, die 2. Ausgabe also spätestens 1793 erschien, so fällt die erste Ausgabe in das Jahr 1789. Das Jahr 1790, das allenfalls noch in Frage käme, ist darum so gut wie ausgeschlossen, weil in ihm nicht weniger als *elf* Utamarobücher in mindestens 23 Bänden, darunter zwei schöne Farbendruckwerke, erschienen sind. Das prächtige Werk über die Vögel wird demnächst im Verlage der obengenannten Firma eine glänzende Auferstehung feiern: Es ist in Japan selbst ein mustergültiger Neudruck hergestellt worden, der allen bisherigen Neudrucken von Holzschnitten den Rang abläuft.

Ein neues Licht kann auch auf die interessante Frage geworfen werden, wie sich Utamaro zu den Bildnissen der sozial verachteten Schauspieler verhielt. Daß er in

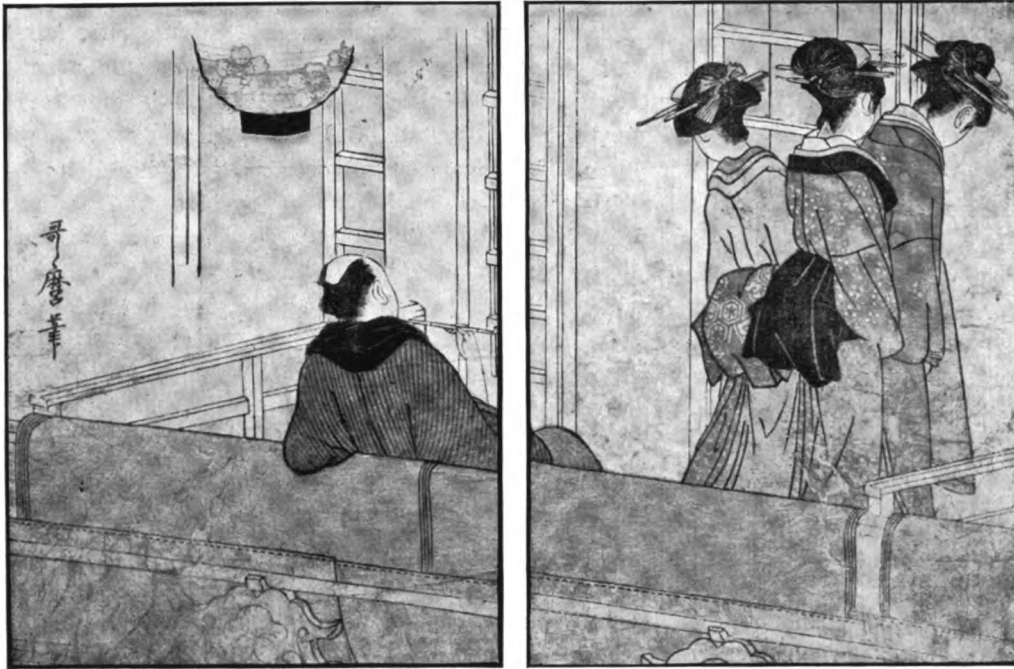


Abb. 3. Titelblatt des Schauspielbuches von Toyokuni I und Kunimasa, 1799.
Drei Damen verlassen das Theater. Rauchender Schauspieler. Von Utamaro. Slg. Kurth.

einem künstlerischen Wettstreit ein Liebespaar auf der Bühne gegen die übliche Auffassung in der Art seiner „Schönheitenbilder“ (bi-jin-gwa) darstellte und mit diesem Streich gegen die übrigen Mimenporträtierer Aufsehen erregte („Utamaro“ S. 100f., Tafel 22), daß er ferner ein Wort des Harunobu adoptierte, um sein grundsätzliches Mißfallen gegen diese ganze Richtung auszusprechen (ebenda S. 83), habe ich gezeigt. Nur nach *v. Seidlitz*, und darum leider unrichtig, konnte ich ein Schauspielerwerk des Toyokuni I 豊國 und Kunimasa 國政 zitieren, zu welchem Utamaro zwei Zeichnungen geliefert hat. Ich bin so glücklich gewesen, dies Buch inzwischen zu erwerben. Es führt den Haupttitel „*Nigao yehon: Haiyū gaku-shitsu tsū*“ 似顔繪本俳優樂室通 (nach Friedrich Succo), den Untertitel „*Kabuki gakuya* (Schauspielerzimmer) *tsū: 歌舞妓樂屋通 Yakusha hiiki katagi*“ 俳優家鬣肩氣箕, enthält 36 Schauspielerköpfe der beiden genannten Meister, die sich am Schlusse „*Yedoer Mimenbildnismaler*“ nennen, und ist 1799 im Verlage des *Chūsuke* zu Yedo erschienen. Den Text schrieb der bekannte Romancier *Shikitei Samba* 三馬, der vor seinen Namen die merkwürdige Bezeichnung setzt: „einer, der dreieckigen Schnee betrachtet“. Das erste Doppelblatt zu diesem Werke hat laut Signatur *Utamaro* geliefert (Abb. 3): Ein

Theaternebenraum, über dem ein roter Lampion schaukelt. Ein Schauspieler lehnt sich nach vollbrachter Tagesarbeit behaglich gegen das Holzgeländer und raucht eine Tabakopfeife. Drei anmutige Mädchen verlassen das Theater, die eine sieht sich neugierig um. Alle vier Figuren sind so gestellt, daß man ihre Gesichter nicht sehen kann. Die Gruppe der jungen Mädchen ist außerordentlich glücklich gelungen. Auch das folgende Halbblatt hat fraglos Utamaro gezeichnet. Der Text ist von *Shikitei Samba*. Dies „Stilleben“ zeigt ein prächtiges blaues, mit weißen Pinienzweigen und Kranichen gemustertes Gewand, auf dem eine hohe, schwarz und weiß gestreifte Schauspielermütze, ein Fächer, ein Schelleninstrument und eine Maske liegen. Die Maske gibt ein altes, kohlschwarz gefärbtes Männergesicht mit weißen Brauen- und Schnurrbartbüscheln wieder. Eigentlich gehört noch ein weißer Kinnbart dazu. Auch *Hokusai* hat sie in seinem berühmten „Mangwa“ abgebildet. Sie eignet einem Schauspieler, der durch einen Tanz das Bühnenstück einleitet, eine Art Vorspiel gibt. Dieser heißt Sambasō 三番叟 oder, wie auch *Hokusai* schreibt, einfach *Samba*. Wir haben es also hier mit einem Scherz auf den (übrigens ganz anders geschriebenen) Namen des Dichters *Samba* zu tun, der, wie der Schauspieler *Samba*, hier den Prolog darstellt. Was erzählen uns diese Utamarobilder? *Sharaku*, der mit seinen grausig-grotesken Mimenbildnissen einen Sturm der Entüstung heraufbeschworen, war gestürzt und wohl schon tot. Ihm hatten *Toyokuni* und sein begabter Schüler *Kunimasa* nunmehr das Szepter entwunden. Sie waren die Führer der ganzen Richtung geworden und nennen sich deshalb auch mit Stolz die „Schauspielermaler“ als solche. Dies Buch kehrt über *Sharaku* hinweg zur alten Richtung zurück, ist im vollsten Bewußtsein der Gegnerschaft zu ihm geschaffen. Da es programmatisch für die kommenden Zeiten sein sollte und auch gewesen ist, bedurfte es besonders berühmter Förderer. Das waren *Samba* und der damals bereits über sein Vaterland hinaus bekannte *Utamaro*. *Utamaro* war mit *Toyokuni* befreundet. Gegen seine Eigenart schenkte er ihm das hübsche Blatt, aber bezeichnenderweise tritt der Schauspieler darauf völlig zurück, und das Hauptmotiv sind wieder die „schönen Frauen“. Was ich damals nur vermuten konnte, ist hier bestätigt: *Utamaro* macht die Abkehr von *Sharaku* mit. Wir dürfen nach diesen Beispielen getrost sagen, daß der Meister seiner Abneigung gegen die Mimen, die er als Aristokrat doppelt empfinden mußte, treu geblieben ist. Die wenigen Schauspielerzeichnungen seiner reifen Jahre sind zu ganz bestimmten Zwecken, niemals aber zur Verherrlichung der verachteten Sippe geschaffen worden. Das war aber nicht immer so. Genau wie *Harunobu* 春信 (vgl. meinen „*Harunobu*“, München 1910. R. Piper & Co. S. 14 ff.) hat er in seinen Jugendjahren im Stile des *Shunshō* 春章 einige Schauspielerbilder in kleinem Hochformat (*Hosoye*) herausgegeben. Es sind herzlich unbedeutende Werke, gerade so wie die des *Harunobu*. Das ganze Genre lag ihm nicht. Ein solches Blatt ist im „*Kono-hana*“ 此花 Heft 7, S. 6, wiedergegeben

(Abb. 4). Es stellt den Iwai Hanshirō 岩井半四郎 wohl den zweiten seines Namens, in einer Damenrolle dar. Typ und Formen entsprechen völlig der Art des Shunshō. Ein zweites derartiges Blatt besitzt die Sammlung der Frau Straus-Negbauer. Was diese Bildnisse interessant macht, ist die Schülersignatur „*Toyoaki*“ 豊章, die der junge Utamaro im Atelier des Sekiyen *Toyofusa* 豊房 führte. Er hat sie pietätvoll später in sein Siegel gesetzt. In der Stempelform finde ich sie noch auf dem Schlußblatt des oben genannten „Mondbuches“.

Nicht minder interessant ist die Frage, ob Utamaro *Ringer* bildnisse gezeichnet hat. Bisher war nur eine Serie von Ringern bekannt, die Shunyei 春英 porträtiert, während Utamaro — ganz nach seiner Art! — dazu je zwei schöne Frauen gegeben (Goncourt, sowie ein Blatt des Katalogs Hayashi Nr. 857: „Ein ungeheuer fettleibiger Ringer läßt sich von zwei jungen Mädchen Tee und Kuchen servieren.“) Durch einen glücklichen Zufall habe ich dies Blatt erworben und fand darauf zu meiner Überraschung einen alten Bekannten wieder, nämlich nicht einen Ringer von Profession, sondern den berühmten „fetten Jungen“ des *Sharaku* und anderer Meister. (Vgl. „*Sharaku*“ S. 60ff, Tafel 27.) Ich will kurz rekapitulieren. Im Jahre

1789 wurde in Yedo ein menschlicher Fleischkoloß für Geld gezeigt, der sich in einem Kostüm präsentierte, das andere Fleischkolosse, nämlich die Ringer, zu tragen pflegten. Das war *Daidōyama* (Daidōsan) *Bungorō* 大童山文五郎, der im Dorfe Nagatoro des Distriktes Murayama in der Provinz Dewa vor sieben Jahren



Abb. 4. Der Schauspieler Iwai Hanshirō in einer Damenrolle. Von Utamaro. (Aus dem *Kono-hana*, Heft 7.)



Abb. 5. Der „fette Knabe“ Daidōyama Bungorō, die Schenkin Ohisa und ein anderes Mädchen im Teehaus Takashima zu Yedo. Utamaro, 1789. Slg. Kurth.

das Licht der Welt erblickt. Sei es, um Reklamebilder zu schaffen, sei es aus Vorliebe für menschliche Monstren, wie sie auch der Meister Kōryūsai 湖龍齋 besessen: sofort stürzten sich verschiedene Holzschnittmeister auf dies schwammige Sujet, um es mit genauen Angaben seiner riesigen Körpermaße und Körpermasse zu verewigen. Katsukawa Shunzan 春山 zeichnete das Ungeheuer als einen Preisringer in der Kampfbahn, der Schriftsteller und Maler Jippensha Ikku 十返舎一九 „allegorisierte“ das Scheusal als eine Art Gulliver mit liliputanischen Puppen, Sharaku hat ihn noch ein Jahr später auftreten sehen und als Akrobaten mit einem Gosspielbrett veröffentlicht, und als Vierten im Bunde können wir nunmehr den Utamaro namhaft machen. Das famose Blatt meiner Sammlung, das im Tsurya-Verlage zu Yedo erschien, läßt über die Identität des Dargestellten keinen Zweifel (Abb. 5).

Der beigeschriebene Text sagt:

„Ushū (Provinz Dewa), Daidōyama Bungorō, 7 Jahre alt (das Blatt ist also 1789 gedruckt!), Gewicht über 19 Kwamme.“ Dasselbe Gewicht, etwa 145,89 Pfund — eine ganz respektable Leistung für einen siebenjährigen Jungen! — buchen Shunzan und Ikku auch. Ein Jahr später wog er bereits 161,25 Pfund. Das Bild des Utamaro ist ein Idyll von ungeheurer Komik. Der wanstige Kolossus mit dem Globusbauche hat sich in einem Teehaus niedergelassen. Ein Ringerschurz ist seine ganze Kleidung. Zwei hübsche Teehausmädchen füttern ihn. Die eine kniet mit einer Tasse Tee neben dem Helden, die andere holt aus einer Düte kleine runde Reiskuchen hervor, deren einen der Knabe vergeblich in die zwischen den Fettpolstern

seiner Hamsterbacken verschwindenden Lippen zu zwingen versucht. Der Gegensatz des stupiden Gesichtes dieses Blasebalges zu den eleganten Gestalten der Mädchen ist köstlich. Mir fällt bei der drolligen Szene der Vers aus der „Lysistrate“ des Aristophanes ein: „Du alter Kahlkopf wirst wie ein Herakles heut bedient!“ Das Blatt erzählt uns aber viel mehr: Die junge Schöne mit der Kuchendüte gibt sich durch ihr Wappen als das Teehausmädchen *Ohisa* zu erkennen, und der Vorgang spielt infolgedessen im Takashima-高島 oder „Hochinselhause“ zu Yedo. Also ein Reklameblatt für das Teehaus und den feisten Burschen, übrigens auch für die Reiskuchen(sembai-)firma *Kōse*, die auf der Düte verewigt ist. Der schönen *Ohisa* sind wir schon früher begegnet. Der Meister hat sie mit anderen Teehausmädchen auf einer Serie abgebildet, die Vorder- und Rückansicht gibt (Utamaro“ Nr. 80, Farbenholzschnitt Tafel 24) und bald nach 1790 entstanden ist; er hat ihr 1790 sogar ein herrliches Silbergrundblatt gewidmet (ebenda Nr. 337 und Einbandbild aus der Sammlung Stadler).

Ob *Ohisa* aus dem Takashima-Teehause im Leben unseres Meisters eine ähnliche Rolle gespielt hat, wie das reizende Teehausmädchen *Osen* von Kasamori im Leben des Harunobu, die dieser Meister so oft in den prachtvollsten Holzschnitten gefeiert hat? Ich brauche nicht bei der Frage zu bleiben, ich kann es *beweisen!* *Osen* ist um das Jahr 1753 geboren („Harunobu“ S. 46ff.), sie war 1769, als ihr Harunobu in ihrer höchsten Blüte wie einer Fee und Göttin huldigte, sechzehn bis siebzehn Jahre alt. Der Ruhm ihrer Reisklöße war fast so groß, wie der ihrer Schönheit, und das Dorf Kasamori wurde zum Wallfahrtsort enthusiastischer Schwärmer. Sie ist die eine der Himmelsfeen, die den Harunobu zu seinem großartigsten Liebesalbum, den „Abenteuern des Maneyemon“ begeisterte. (Ebenda Abb. 16.) *Was mag aus ihr geworden sein? . . .*

In meiner Sammlung befindet sich ein Blatt des Utamaro in Hochformat „(Utamaro“ Nr. 344), das die Brustbilder eines jungen und eines älteren Weibes zeigt (Abb. 6). Es ist mit Sicherheit in die Zeit der Silbergrundköpfe, also 1790, zu datieren. Auf dem violetten Kleide des jungen Mädchens befinden sich als Muster dieselben Wappenblumen, die *Ohisa* auf dem Doppelholzschnitt trägt, obendrein das Zeichen für „Taka“ 高, es ist also sicher wieder *Ohisa* aus dem Takashimahaus. Auch die eine ihrer Haarnadeln trägt ihr Wappen. Übrigens hat sie auf allen Bildnissen auffallend rundliche Wangen. Ihre ältere Gefährtin, die ihr eine in roten Brokatstoff gekleidete Buchrolle gegeben hat, trägt eine blaßgelbe Schärpe mit merkwürdigen Mustern: Ein *Lackgestell* mit *Reisklößen* und das Zeichen für „Mori“ 森 sind darunter! Machen wir von dem Gewebemuster der *Ohisa* einen Schluß auf das der anderen Frau: Die Persönlichkeit der *Ohisa* war durch symbolische Bilder, ihr Heim durch eines seiner Schriftzeichen ausgedrückt. Folglich gehen die symbolischen Bilder des *Obi* der anderen auf ihre Persönlichkeit, das Schrift-



Abb. 6. Die Teehausmädchen Osen von Kasamori und Ohisa. 1750. Von Utamaro. Slg. Kurth.

zeichnen auf ihr Heim. Kann es dem geringsten Zweifel unterliegen, daß wir in ihr die berühmte *Osen von Kasamori* vor uns haben? Das *Lackgestell* ist dasselbe, das sie als Fee im Walde trägt, und die *Reisklöße* waren ja ihr höchster Stolz. Hat sie sie doch in einem großen Gedicht besungen! (vgl. meine „Japanische Lyrik“, R. Piper & Co., München. S. 92 ff.). Sie war damals mit etwa 37 Jahren verblüht, wozu das matronale Antlitz mit dem melancholischen Zuge vortrefflich paßt. Und die Buchrolle, die sie ihrer jungen Genossin gab, enthält nichts anderes, als die *Maneyemonbilder*, die sich tatsächlich fast immer in Rollenform aufbewahrt finden. Das Bild mit der alternden Göttin des Harunobu und dem aufblühenden Lieb- ling des Utamaro erzählt so viel, daß es eines weiteren Kommentars nicht bedarf!

Was mag aber aus dem *komischen* Modell des Bungoröblattes geworden sein? Auch darüber können wir etwas mitteilen. Das in Japan erscheinende „Kono-hana“, scheinbar ahnungslos, daß der fette Knabe hierorts bereits bekannt ist, bringt in seinem 20. Heft einen ziemlich rohen Volksdruck mit einem Bildnis des Ungetüms (Abb. 7) von 1804 und schreibt dazu ungefähr folgendes:

„Am 3. Juli 1804 wurde im Neulehen Namba ein Ringerfest zu Ehren der Götter (kwanjinzumō, die Erträge des Festes dienten zu Tempeldotationen, Götterbilder-reparaturen usw.) auf die Bühne gebracht, zu dem auch ein gewisser *Daidōsan Bungorō* kam. Er war damals ein Bursch (ōmaegami) von 16 Jahren (sic!) und wog 45 Kwamme (also mehr als 345 Pfund!). Als die Schar der Ringer in den Abzeichen ihres Standes auftrat (dohyōiri), da wurde er auf eine Wage gesetzt, eine Erscheinung, wie sie in neueren Zeiten selten ist. Der Veranstalter dieses Ringerfestes hieß Oshiogawa Makiuyemon. [Der Herausgeber des Kono-hana sagt:] Seit dieser Zeit wurden in den Bilderbücherläden von Osaka solche *Daidōsan-Drucke* verkauft; das waren nur mit Schwarz gefärbte Einblattdrucke (ichi-mai-hankō); wie der vorliegende Holzschnitt sie getreulich nachbildet... Damals waren aber auch



Abb. 7. Der „fette Knabe“ Daidōsan Bungorō auf einem Volksdruck von 1804. (Kono-hana, Heft 20.)

(unberechtigte) Nachdrucke im Schwange, daher ist (vom Verleger) auf diesem (Blatte) bekannt gegeben: „Beim Publikum werden schwer zu unterscheidende Fälschungsdrucke verbreitet, darum bitte ich Ew. Hochwohlgeboren höflichst, sie genau prüfen zu wollen.“ Woraus man schließen kann, daß Daidōsan damals ein weitberühmtes Ding gewesen sein muß. Daidōsan wurde zuerst in Yedo für Geld gezeigt, dann zog er allerorten umher. Er hatte nur einen fetten Leib, aber keine Spur irgendeines Talentes, sondern soll ein dummer Kerl gewesen sein. Auch in den letzten Jahren unserer Ära (Meiji) sind derartige Krüppel (*katawamono*) geboren worden.“ Bungorō war nicht nur ein erzdummer Tölpel, sondern auch ein Schwindler: Er log sich jünger, um seine monströsen Reize noch interessanter zu gestalten, denn er war damals nicht erst 16 Jahre, sondern bereits 21 Jahre alt!

Utamaro fand aber auch bessere Gegenstände für seine Porträtierungsgabe. Die Sammlung Rex besitzt das Blatt eines Triptychons, das noch vor 1790 entstanden ist, und auf dem eine Musikbande in einem großen Saale ihre Künste hören läßt. Zwei Damen stehen etwas abseits, im Vordergrund kniet ein hübscher Mann in perlhuhngepunktetem Gewande, einen Fächer mit einem Gedicht in der Hand, dem ein junges Mädchen zuzureden scheint, während ihm ein unartiges Zöfchen hinter einem Wandschirm die Zunge heraussteckt. Die Gestalt des Mannes drückt Haltlosigkeit und Kummer aus — ob aus Liebe, ob aus allzu großer Bekanntschaft mit dem Reiswein, steht dahin. Die beiden Wappensymbole seines schönen Gewandes aber lassen keinen Zweifel, mit wem wir es zu tun haben: Es ist kein Geringerer als der unter dem Namen *Santō Kyōden* 山東京傳 als Schriftsteller und unter dem Namen *Kitao Masanobu* 北尾政演 als Holzschnittmeister berühmte Zeitgenosse des Utamaro (1761—1816), der seinem genialen Kollegen für diese kleine Bosheit kaum sonderlich gedankt haben dürfte.

Erst in diesen Tagen sah ich den 2. Band von Utamaros „*Yehon shiki no hana*“ 繪本四季之花 (1801) aus der Sammlung des Herrn Dr. von Winiwarter zum ersten Male. Dies prächtige Buch bedarf einer besonderen Beschreibung. Zum Schlusse sei bemerkt, daß Utamaro als *Maler* immer bekannter wird. Zwei Handgemälde von ihm hat der Shimbi-Shoin-Verlag in Tōkyō 1911 herausgegeben (D Nr. 9 und Nr. 30), ein drittes ist im Kokushi-daijiten 1908 publiziert worden. Sie stellen alle schöne Frauen dar.

Es mögen kleine Züge sein, die hier zusammengetragen sind, aber gerade derartige persönliche Momente sind wie nichts anderes geeignet, in das Nebelgewölk, das noch über manchem Jahre des Meisters lagert, helle Lichtflecke zu reißen.

THE "DHĀRANĪ" CULT IN BUDDHISM, ITS ORIGIN, DEIFIED LITERATURE AND IMAGES.

BY L. A. WADDELL LL. D.

"Men in Jambudvīpa (India) who up to this time had been unassociated with the Gods have (now) been made associated with the Gods". — Asoka, the Buddhist emperor, in his Edict, circa 250 B. C.¹

Recent research is establishing the fact that Early Buddhism was not an atheistic religion as it is generally represented by Western writers, relying too exclusively on one section of its literature. It is now becoming clear that Buddha himself, despite a tendency towards agnostic idealism, obviously accepted the gods and the current Hindu mythology as part of his working theory of the Universe; that the gods and other supernatural beings have always played an important part in the Buddhist religion from its very commencement; and that indeed Buddhism until it became decidedly theistic from within was never a religion of the people at all.

The evidence for these conclusions has been indicated by me in a recent article² which shows that for a right understanding of Śākya Muni's system, Buddhist Iconography cannot be neglected. I have therein traced in detail the origin and evolution of certain of the earliest Buddhist deities from the elemental gods of Vedic times by means of hitherto unidentified images in the ancient sculptures of Bharhut and from Tibetan and other sources.

From this study of early Buddhist Iconography, there also emerges evidence to show that the cult of Protective Spells, *Parittā* or *Dhāraṇī*, which is universally practised by all sections of Buddhists, South as well as North, is not the relatively late intrusion into Buddhism hitherto supposed. It now appears to have existed within Buddhism from the beginning and, from almost unimpeachable testimony, it was probably introduced by Buddha himself.

The present article records the results of my attempt to trace the origin of this cult. The results have disclosed important and unsuspected features in the rise of Buddhism which will doubtless interest alike students of that religion and of oriental civilization, as well as anthropologists. This research reveals a striking chain of

¹ Sahasrām Edict, translated by Dr. Hultzsch, JRAS 1911, 1115.

² *Evolution of the Buddhist Cult; Its Gods, Images and Art. A Study in Buddhist Iconography with reference to the Guardian Gods of the World, and Hārīti, 'the Buddhist Madonna'*. 1912, cf. WEB.

developments in the history of religious belief, whereby an amulet-loving primitive people (the Indian aborigines) in the animistic physical stage of conception of Nature, supplemented their fetish-charms by charmed spoken words (what I would term 'idealised fetishes'); and on the introduction of writing (circa 600 B.C.), seized upon the concrete representations of these words or *Dhāranī* as supernatural fetishes (= *Dēvanāgarī* or abode of the gods); and in contact with a higher theism (Vedic Brahmanism) and a nihilistic idealism (Buddhism) materialized their 'spelled' charm-words into anthropomorphic deities, who form a large section of the Buddhist pantheon, and whose hitherto unknown origin is now revealed.

DEFINITION OF "DHĀRANĪ", "MANTRA", "VIDYA" AND "PARITTA".

The "*Dhāranī*", has not yet been very clearly defined, nor has its literature and cult received much more than incidental notice. The pioneer investigator of Nepalese Buddhism, Brian Hodgson, who seems to have been the first European writer to mention the term, defines it as "short significant forms of prayer similar to the *Pañcāṅga* (supplementary parts of the *Vedas*) of the Brahmins. Whoever constantly repeats or wears (made up in little pockets) a *dhāranī* possesses a charmed life"¹. Csoma, who noted the existence of many them in his 'Analysis' of the Tibetan scriptures², defined it as "a mystical treatise, a charm, a formula"³. Burnouf in 1844 noted that he failed to distinguish between the *Dhāranī* and the Brahmanist *Mantra*⁴. Vassilief, who subjected some of them to detailed examination, considered them generally to be anterior to and independent of the Tantras in which they were mostly embedded, though in his opinion foreign to primitive Buddhism⁵. Rajendra L. Mitra supplied abstracts of several from Nepal⁶, and elsewhere they are cursorily referred to⁷.

The "*Dhāranī*" I would define as a "Buddhist spell of stereotyped formulas, an exoteric device of animistic origin, adapted by the Buddhists for the purpose primarily of protecting (*parittā*) superstitious humanity against specific fears and dangers in the external world by the outward means to which it had long accustomed". It is the Buddhist analogue of the *Mantra* or secret sacrificial spell of Brahmanism, from which parent-religion it was directly derived eclectically, along with most of the other elements of Buddhism; and '*Mantra*' is still occasionally used to designate the sets of cabalistic words within the larger *Dhāranī*.

It consists of short talismanic formulas of words or verses sometimes in the shape of a *Sūtrā* or discourse, usually ascribed to Buddha, and credited with 'holding' (*Skt. dhāraṇa*) irresistible magical power, which is exerted each time the formula is repeated or remembered, or (in the written form) worn as an amulet. It is addressed to particular spirits or deities whom it propitiates or coerces.

¹ HE 18. ² CA. passim. ³ *Mahāryūtpatti* Calc. ed. 1910. 59. ⁴ BI 481, 522 sq.
⁵ VB. 178. ⁶ RLN passim. ⁷ But see my WBT 141—151.



Fig. 1. Buddhist god (Avalokita) wearing charm-boxes.
Photograph of Greco-Bactrian sculpture of 2nd—3rd Cent. A.D. from Swat Valley,
in the Waddell Collection in India Museum, Calcutta.

Latterly, its power was extended as a luck-compelling talisman to encompass all worldly desires, to achieve miracles, and mystically for spiritual advancement by short cuts to Bodhisatship in paradise, or to *Nirvāna* itself.

The word *Dhāraṇī* literally means 'The Holder or Vessel (of charmed power)', from the Pāli or Prakrit *Dhāraṇa* holding or supporting, from the Sanskrit root *dhri* 'to hold' (Tibetan, *gzun*s). The term in this religious sense is not current in Brahmanism and seems to have been coined by the Buddhists as was their wont to distinguish their terminology from their parent rival. Nor is there definite evidence of its use in primitive Buddhism, where its recognized synonym *Vidyā-dhara*¹ was employed. This latter term signifies 'The Holder of (supernatural) Knowledge or Art (*Vidyā*).' *Vidyā* (in Pali *Vijjā*) is one of the 8 (or 10) miraculous arts or powers (*Riddhi*) ascribed to Buddha and other Arhat saints². In a general sense 'Dhāraṇī is also applied to the whole *sūtra* in which the charmed formula is embedded as well as to the formula itself'. The date when this term seems to have been introduced will appear later.

The Pāli epithet *Parittā* (Skt. *Paritra*) 'Protection or Defence'³, is in use amongst Southern Buddhists to devote that class of charm-treatise or *sūtra* ascribed to Buddha which the Mahāyānists term 'Dhāraṇī'. It is the word, as we will see, sanctified apparently by the use of Buddha himself⁴.

IMPORTANCE OF THE "DHĀRAṆĪ" IN PRACTICAL BUDDHISM.

To the majority of professing Buddhists, who belong mainly to races who are inveterate amulet-users, the *Dhāraṇī* or *Parittā* represents perhaps the most cherished practical element in the Buddhist religion. The average layman, to whom the subtle abstractions of Buddhist doctrine are incomprehensible, readily understands through long traditional use the practical value of a tangible protective charm. With his strong instinct of self-preservation he especially respects and treasures that one which is credited with surpassing all others, through the all-surpassing power of "the Victorious Lord" the *Jina Bhagavāt*, the Buddha. Such an irresistible talisman, he finds no difficulty in believing can protect him from evil-spirits during life, act as a panacea for all ills, and also be his guard after death on his long journey to the Western Paradise of the Mahāyānists, or Indra's paradise of the Hīnayānists, or to the goal of the small minority, *Nirvāna*. Most also of the monks pin their faith more or less upon spells.

The wide prevalence of spells in both divisions of Buddhism from remote times has not yet been sufficiently recognised. In the early mythology Indra inscribes them on his banners, and in the early Buddhist sculptures at Bharhut and Sanchi (Fig. 2) and in many of the fine Greco-Buddhist sculptures of the early centuries of our era which

¹ KMB, 6; ESD 198; HT(B) II 165. ² KMB, 60; CPD 571. ³ CPD. 347.

⁴ *Mora* and *Khandavatta Jātakas* quoted later.

I procured from the Swat Valley for the Indian Government¹ the gods as well as men are depicted as wearing charms-boxes. (See Fig. 1.) Throughout the Buddhist world, whether it be in Burma, Ceylon or Tibet, on the outbreak of sickness or other trouble it is to the *Dhāranī* or *Parittā* that the people turn.

In Ceylonese and Burmese Buddhism, the use of the spell-

sūtras entitled *Parittā* ('Protection' or 'Defence') is conspicuous. All Southern Buddhists implicitly believe that these spells were actually introduced, sanctioned and uttered by Buddha, on evidence which as we shall afterwards see, appears to justify this belief in regard to some of them. The practice in Ceylon has been described in detail by Hardy and others². Childers notes in regard to it "There is a collection called *Parittam* or Protection (Sinhalese *Pirit*) which consists of the Peacocks' hymn [see *Māyūrī Dhāranī* No. 14] and a number of short hymns and sermons of a similar character taken from the *Tripitaka*. It is publicly read on certain occasions with a view to warding off the influence of evil spirits (*amanussa*, *yakkha*, *bhūta* &c.). There are several versions of it, some containing more hymns than others³. One of the spells in the *Brahma Jāla Sutta*, is to ward off arrows⁴ and a charmed thread is mentioned in the *Mahāvamsa*⁵. In the monasteries a special hall is set apart fro the reading of the *Parittā* and called *Parittaggam*"⁶.

The *Mahāvamsa* contains several references to the systematic use of *Parittās* charms by the Buddhist monks in Ceylon, for the purpose of compelling rain &c.

"This wise and prudent man [King Sirisanghabodhi circa A.D. 673] caused the religious *Paritta* to be rehearsed by priests of learning wherever he found them" — Chap. 46, v. 5, pd. Wijesinha p. 38. During a great drought in the reign of King Parakkama Bāhu circa 1240 A.D., "when the harvests withered and famine seemed certain, and the inhabitants of Laṅkā [Ceylon] were everywhere oppressed with terror, lo! the king caused divers kinds of offerings to be made to The Three Sacred Objects [*Tri ratna*], the Cetiyaas [Relic

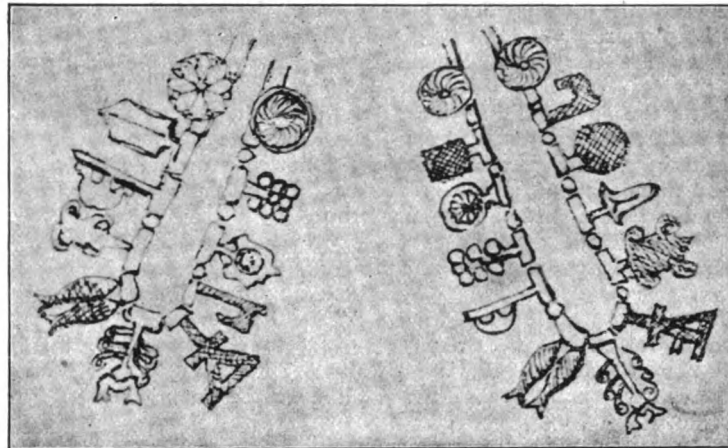


Fig. 2. Ancient Indian Buddhist Charms of 2nd Cent. B. C. From N. gateway of Sanchi (Maisey's "Sanchi" Pl. 39). They appear to include some of the '8 Lucky symbols' also some of the '5 weapons' which batterly were put in the hands of the 'Warrior Type'.

¹ Trans. Oriental. Congress 1897. Sec. I, 245—47; WEB. 113.

² HEM. 240 sq. HEM, 26, 30, 240.

³ CPD. 347.

⁴ CPD. 348.

⁵ CPD. 347.

⁶ CPD. 347.

towers] the *Bodhis* [Sacred trees from the 'Bodhi' tree at Gaya] and also to the *Nātha* ['Lord' spirits], *Metiya* [the god *Maitreya*, the Buddhist 'Messiah'] and other mighty gods that were worthy of honour **** And he assambled together the great priesthood and with the ceremonies that were due made them chaunt the *Paritta*. And when he had duly borne the Tooth-relic in procession round the city he prayed and resolved in his mind saying 'Let there be rain!' And lo! there arose great clouds on every side, and they shone with lightnings, and great thunderings followed **** And clouds began to pour down rain and made an end of the great drought and caused the people to rejoice, and despoiled the famine and decked the regions around with beauty and refreshed the harvests of the land. **** And the dwellers of *Laṅkā* praised the virtues of the king and the virtues of the King of Sages saying, again and again, 'By the power of Buddha alone do these clouds, **** thus give showers of rain! Who therefore among the gods, Brahmas or men is able to know the greatness of Buddha's virtues?' — Chap. 87, v. 1—9, 10—13; p. 298. "The king [Kittisiri Rājasīha circa A. D. 1747] *** bestowed favours on the priests who had come from *Rakkaṅga* [Burma] and the priests of *Laṅkā* [Ceylon] and many novices who had entered the church, such as robes and the like and he caused them to recite the *Paritta*." — Chap. 99. v. 26. p. 345.

Actual *Dhāranīs* also have been found in Ceylon, as recorded by Max Müller from the cave of St. Peacock¹ — a location of especial interest in the history of the Buddhist charms, as we will see.

In the frankly theistic division of Buddhism, the *Mahāyāna*, the use of such spells is in universal use under the general title of *Dhāranī*². Some idea of the diversity of uses to which they are put may be gathered from the list of *Dhāraṇī* appended to this article. The formulas told on the rosaries and twirled in prayer wheels are all condensed *Dhāranī*.

ORIGIN OF "DHĀRANĪ" CULT IN PRE-BUDDHIST VEDIC PERIOD.

The *Dhāranī* had its origin manifestly in the pre-Buddhist and even pre-Vedic animistic superstitions of the Indian aborigines. In India the belief in animistic charms is so deeply rooted from time immemorial that, even at the present day, in no region of the world except perhaps Western Africa is the use of protective charms and amulets more common³. These protective amulets are still to be found in India in all stages of development from the most primitive and pre-animistic. In the most elementary form, a natural object is picked up and worn as a magical fetish, the protective force exerted by it seems to be regarded less as spiritual or supernatural than as a physical terrestrial force, such as electricity or magnetism. The great majority however, are truly animistic in which the spirit has become independent of or detachable from the object in which it resides. By a crude idealism it may also reside in its name, both where this is 'chanted' or 'incanted' (the proper 'charm' Latin *Carmen*) or when written or spelled (the literal 'spell') — this latter of

¹ ZD.MG. XII. 514 (1858); MBN. 31.

² For details regarding Tibet sec. WBT. 141—151 &c.; WLM. 85—87, 173—75, 471 and art. by writer in Encyclop. Religion and Ethics 3, 467—68.

³ CEE. 3, 441.

course could not arise till the introduction of writing, which was not till about the 6th century B.C. in India.

Already in India at the beginning of the Vedic period, which is usually placed by its literature at 1500—200 B.C. (though the actual Aryan invasion into Northern India probably happened before 2000 B.C.) the prevalence of deadly spells and hostile black magic is noted as existing amongst the aboriginal Indians as dark practices abhorrent to the more simple genial Aryan sages.

Thus *Vasishtha* invoking the god *Agni* (Fire) exclaims with reference to the aborigines: "Let me die this day if I ever practiced witchcraft or ever destroyed any man's vital power by spells."¹ And he prays Indra for protection of the Aryans against "the fury of the wizards" and the wiles of the witches and for the destruction of both.

Yet the Aryan invaders themselves appear to have introduced other spells of their own. The Proto-Aryans of the Iranian period, before the separation of the Indian branch (about 2000 B.C.) used spells against enemies, poison, disease &c.²; and the earliest spells mentioned in the Vedas are associated with *Agni* (Latin *Ignis*) the Aryan god of Fire (celestial as the Sun also terrestrial), the first of all Aryan gods to receive worship, and who already had a defined ritual before the separation from the Iranian stock, which became pre-eminently fire-worshipping. The important bearing of this will be evident later when it will be seen that fire-worship plays a prominent part in the *Dhāranī* literature, and presumes for the latter a remote origin.

Agni is represented in the Rig Vedas as upholding the sky by his spell³; and he is invoked to protect from evil⁴, and kindling a fire (*Agni*) to him before sunrise seemed to exercise a magical effect on the sunrise⁵. The mystic Brahmanist sacrificial exclamation '*Svā-hā*', is especially associated with *Agni* in the Veda where it is represented, as it still is, as 'the call to the gods' in making an oblation⁶, and he as the especial god of sacrifice is identified with it. In later Brahmanist mythology *Svā-hā* is the wife or daughter of *Agni* (Fire) and the goddess presiding over Burnt Offerings⁷. *Svā-hā* is usually the concluding word in the *Dhāranī* formulas.

The early Aryan priests, nevertheless, before the Brahmans raised themselves into a hereditary caste, do not seem to have employed spells or ritualistic magic extensively⁸. This did not happen until the aborigines had gradually absorbed their Aryan invaders by intermarriage and induced them to admit the dark host of Indian departmental and local gods and demons into the restricted pantheon of the great elemental anthropomorphic gods of the Aryans.

By about 600 B.C., i. e. shortly before the advent of Buddha (ca. 567—487 B.C.), the aboriginal cult of spells and incantations had freely permeated and leavened the higher theism of the Brahmans and of the mixed Indo-Aryan population that had arisen. The *Atharva Veda* (dating to about 600 B.C.) is mainly a collection of spells, sorcery and superstitious domestic rites and it breathes a demonist spirit

¹ RVI. 378.

² *Zend Avesta* SBE. 4, 100 &c.

³ SBE. 46, 61.

⁴ SBE. 46, 138, 170, 370.

⁵ MVM. 98.

⁶ WD. 991; MVM. 170; SBE. 42, 660.

⁷ WD. 991; DHM. 314.

⁸ MVM. 8.

very different from the higher theism of the Rig Veda: In the latter the great gods are generally friendly to man and are approached with respectful confidence by *mantras* which werè hymns of dignified praise or grateful prayer to the elemental gods for warding off the demons, mostly *Rakṣas*. But, in the Atharva period, the world is peopled by darkly scowling demons inspiring abject fear; the Brahmins are governors rather than priests; and the *mantras*, ceasing to be prayers couched in intelligible language, become incantations of cabalistic stereotyped formulas which force the unwilling or unfriendly gods and spirits by the magical power of the *mantra*¹.

Especial potency was attached to the monosyllables called the 'germ or seed' (*viṣa*) of the *mantras*. These syllables were esteemed mystical word-essences (*vyāhṛiti*) which were alleged by Manu to have been 'milked from the Vedas' by Brahma as the Creator *Prajāpati*, who uttered the word 'bhūr' which became this earth [*bhū* = Sanskrit for 'earth'] 'bhurah' became the firmament, and 'sva' the sky².

Here already then we have the lineal prototype of the Dhāraṇī—indeed the Dhāraṇī itself without its Buddhist envelope; and its aboriginal origin in pre-Vedic superstitions is clearly disclosed.

The mystical efficacy of the incantations as adopted by Brahmanism was doubtless enhanced by the introduction of the art of writing, about this time. The awe inspired on the primitive Indian mind by the use of letters can be imagined from the astonishing effect produced by letters upon savages in Africa in modern times, creating the impression that it was supernatural. That this was the effect on the Indian mind we have evidence in present-day term for the alphabet namely 'the abode (or city) of the Gods' (*Dēvanāgarī*). Hence the reduction of the oral spells to writing must have enormously intensified their mystery, and also tended to popularize them by fixing them in visible and permanent form and thus rendering them portable, less costly and more freely available for use as amulets.

DATE OF INTRODUCTION OF SPELLS INTO BUDDHISM AND AUTHORSHIP BY BUDDHA.

At the epoch of Śākyā Muni's birth (about 567 B.C.), we thus find from contemporary sources (the Brāhmaṇas and Atharva-Veda) that Brahmanism, from which Buddhism presently issued, was already deeply saturated with the aboriginal sorcery and demonology; and that the originally bright and frank yet stern character of the Aryan had on Indian soil, in the mixed Indo-Aryan breed, developed into a darkly contemplative introspective nature. These outstanding facts need to be clearly kept in mind in attempting to trace the origins of Buddhism, and especially in our present quest for the point at which this popular cult of spells crept into that creed.

¹ MVM. 4; BRI. 41, RVI. 117—118.

² DHM. 370.

In this atmosphere of self-absorbed speculation and rampant sorcery, the young Gaūtama of a non-Aryan Śākya tribe was born and bred up, within the malarial forest swamps at the foot of the Himalayas, at a site which I had the privilege to discover¹. Some direct glimpses of the Yakṣa and other aboriginal demonist worship at his home are given in the legendary accounts of his life. The prevailing charm-craze of this period entered into every department of the daily life and was based upon sympathetic magic, as is seen in the numerous detailed examples which I have translated from Tibetan sources². It is significant of the remote age of the tradition recorded in the Tibetan texts that the term there used for Veda is invariably the Sanskrit *R̥g*, which is the oldest section of that literature.

Whether Śākya Muni, after he became The Buddha (about 547—487 B.C.), ever actually employed spells himself, as he is declared to have done in the Pāli texts, may be doubted by Western readers accustomed only to hear of the 'higher Truths' and nothing of what are considered to be the 'lower' elements of his creed.

Yet several different Pāli texts which are generally regarded as authentic agree in describing a circumstantial incident in which Buddha issued a charm against snake-bite and all other accidents, declaring that he had found it to be effective and recommending his monks use it — and which as a fact the Buddhist monks from about his time have continued to do till the present day, when it is in practice from Ceylon³ to Peking⁴.

The incident is related in the *Cullavagga*⁵ and *Anguttara Nikāya*⁶, which are considered to have been composed anterior to ± 383 B.C.⁷; and another version recurs in the Jātakas (No. 203 *Khandavatta*), and in the Tibetan Canon⁸. It is so important historically, as well as serving obviously as the model from which the spells and *Dhāranīs* of later periods were invented, that I here quote it from the Jātaka⁹.

„At one time The Blessed One was staying in Srāvasti, in the Jetavana garden of Anāthapiṇḍika. At that time a certain monk was bitten by a snake and died. Then a number of monks came to the Blessed One; and after saluting him *** they informed him of the fatal occurrence. 'Surely', replied Buddha, that monk cannot have displayed a friendly spirit towards the four snake-kings and their races, for if he had done so he would not have been bitten by a snake and killed?' ** 'Therefore' he added, 'for the sake of your own protection' security and safety (*parittā*) I advise you to display a friendly spirit towards the four snake-kings and their races'. He then pronounced these four Verses (of the Charm)

1. 'Virūpakka snakes I love!
Erāpatha snakes I love!
Chabbyāputta snakes I love!
Kaṇhā - Gotamas snakes I love!

¹ Dr. Hoernle, *Calcutta Review* 1898, 334—35; and Presid. Address, *Asiatic Society of Bengal. Proceedings* Feby 1898, pp. 53—54; and J.R.A.S. 1897, 642—651; 1898, 200—203.

² *Jour. Anthropological Institute* 1894, 41—44; also WBJ. 404—405.

³ CPD. 347.

⁴ RNL. 173.

⁵ H. Oldenberg ed. 109 V. 6, (SBE, XX, III, 75).

⁶ Morris, Pali Text Soc. II. 72.

⁷ H. Oldenberg XVff.; and KMB. 1.

⁸ Kā. d. *Vinaya* 3. CA. 68.

⁹ Translated text is from HBoM. 235 where Dr. Hoernle compares parallels in detail; the first verse only is from JC. II, 101—102.

2. With the footless I keep friendship
And friendship with the two-footed!
With the four-footed I keep friendship
And friendship with the many footed!
3. Let not the footless harm me,
Nor harm me the two-footed!
Let not the four-footed harm me,
Nor harm me the many footed!
4. All that exist, all that live,
All that will live hereafter,
One and all may they experience good things!
May none of them fall into sin!"

He then added 'Unlimited is the power of the Buddha, the Law and Congregation, while that of all creeping things is limited', and finished with the hymn: —

5. "My safety (*parittā*) is secured, my protection is secured!
Let all creatures leave me in peace!
So I will praise the Blessed One!
I will praise all that through him are saved!"
("And the seven Buddhas who have passed away.")¹

The *Jātaka* version states in its commentary that before the last hymn, "Buddha explained to them that by the first verse they would establish friendship with the four Nāga-rājas and their races, and by the second with snakes and fishes, men and birds, elephants, horses and other quadrupeds, scorpions, centipedes and other multipedes, and thus become proof against being bitten or injured by any of them. The third would serve them as a request, by reason of that friendship, to be saved from all danger from those different classes of beings. The fourth would show their feeling of goodwill to all creatures"².

Now this ascription of the charm to Buddha in those orthodox early Pāli texts and its repetition in the *Jātakas* gives it a semi-historical character which leads irresistably to the conclusion that the council of monks who collected the text within a few months of Buddha's death must have implicitly believed that Buddha had uttered this charm. As this council met so near to the period of Buddha's lifetime it therefore seems *probable that Buddha actually did utter this charm, and in similar if not these identical words.* (See Fig. 3.)

Another of the spells ascribed to Buddha in the Pāli scriptures is one alleged to have been uttered by him to the great Yakṣa general Māṇibhadra;³ and the same appears in the Sanskrit texts⁴.

¹ In CJ. this line is substituted for the last. CJ. II. 102.

² Hoernle BoM. 235. This paragraph is omitted in CJ. II. 102 which is obviously less precise and differs in several details from HB. 234—235.

³ *Saṃyutta Nikāya* (ed. Morris, Pali Text Soc. I 208).

⁴ *Maṇibhadra Dhāraṇī*, & *M. Kalpa*, Tibetan *Kāy.* Vol. 19 CA. 542, 1—2; 'Weber' Ms. of Hoernle V. 24, HBoM, 240.



Fig. 3. Indian Buddhists supplicating the Bodhisat Avalokita for protection against snakes, wild beasts &c, as did their ancestors the historical Buddha.

From 7th—8th Cent. A.D. painting in Ajanṭā Cave (Cave 17 B.). The Bodhisat derives his magic art (*Vidyā*) from the Buddha seated on his Crown (*Uṣṇiṣa*); and the two top corner spirits carrying wreaths are *Vidyādharas* bringing this magic. In his left hand he carries a flask of re-vivifying elixir, and a rosary to register the spells. For detailed description see article by writer in IA. 1893, 9 seq.

HOW BUDDHA'S "SNAKE-SPELL" *PARITTĀ* BECAME THE
"PEAFOWL" *DHĀRAṆĪ*.

The above conclusion gains strong support from the fact that Buddha is universally believed to be the author of this Snake-charm by all sections of Buddhists, Southern and Northern, laity and monks, amongst all of whom this charm is still in use at the present day. In Ceylon, Siam, and Burma it is the most commonly used of all the *Parittā*-charms¹. By Mahāyānists it is widely employed under the title of "The Great Pea-fowl (*Māyūrī*), Queen of the Magic Art" — *Māhā Māyūrī vidyā rajñī*², and it forms the chief one of their group of spells entitled 'The Five Protectors' (*Pañca Rakṣa*, see List), or in the Tibetan "The Five Umbrella *Dhāraṇīs*" (*gzun-s-grva-lña*, in Skt. *Pañca Chhatra Dhāraṇī*).

This "Great Peafowl (*Māyūrī*)" spell or *Dhāraṇī* is merely a slightly expanded form of the above Pāli snake-charm of the *Cullavagga*, as has been pointed out by Dr. Hoernle, who has critically translated this *Māyūrī* spell from its version in the 4th Century A.D. 'Bower MS.' That Sanskrit version differs from the Pāli mainly in the insertion of the names of a few specific diseases and 'the evil-eye' against which its influence is extended, with the positive gift of 'preserving' bodily health. It appears to be identical with the versions current in Nepal⁴, China⁵ and Tibet⁶.

How did the epithet of 'Great Peafowl' become applied to this ancient snake-spell? It was manifestly, I think, suggested by the other *Jātaka* story ascribed to Buddha in which he relates how, in a previous existence as a 'Golden Peacock' ('in the Great Peacock' or *Mahā Mora Jātaka*, No. 491), he uttered a series of protective spells for his own safety, which are still favourite *Parittā* charms in Ceylon⁷. They comprised, as Buddha is stated to say, 'a Brahma spell (to the sun) to preserve himself safe in his own feeding ground', and another to the Buddhas who had passed away [*Tathāgata*] 'to keep him from harm' and 'another spell to preserve himself and keep off evil'⁸. In this 'Great Peacock *Jātaka*' the charm is described as protecting against 'serpents' as well as against dangerous men, birds &c. and as saving from Sin, 'which reared itself like a cobra spreading its hood'⁹.

But *why is Buddha associated with the Peacock and the latter with Snakes (Nāga)?* Outwardly the association of the peacock with snakes is naturally appropriate, as it is a common Indian observation that the peacock preys upon snakes¹⁰, and thus

CPD. 347, and previous reference above. ² Or *rājayā*, HBoM. 222.

³ HBoM. 234 sq. ⁴ RNL. 173, Catal. Hodgson MSS. VII, 45.

⁵ Beal's Catalogue cited RNL. 173; BNC. 306—311, JRAS. 1907, 262.

⁶ CA. 516; and my *Tibetan MSS. collected during Lhasa Mission*, AQR. 1912, July. Nos 56—57, 274—280.

⁷ The application of the *Mora Jātaka* (No. 159) to the *Māyūrī* charm was suggested by Mr. Watanbe JRAS 1907, 262; but the *Mahā Mora* (No. 491) presents a more intimate relationship.

⁸ JC. IV, 210—215; II. 23—24. ⁹ JC. IV, 211, 212.

¹⁰ RLN. 173. Peafowl 'will destroy snakes' Jerdon *Birds of India* II, 508.

by sympathetic magic the peacock could preserve against snake-bite. The charm, however, is not merely for snake-bite, but expressly extends to injuries also from two footed and four or more footed creatures, natural and supernatural. It in fact includes the whole class of Nāga snake-spirits who changed shapes at will, and who were regarded by the aborigines as the chief causes of all the evils which afflicted mankind — a belief doubtless cognate with the Assyrian myth of the 'Old Serpent', as modern research is now tending to show the oneness of the ancient civilizations.

Herein lies the deeper and real significance, it appears to me, of the Peacock-Snake symbolism of this wide-embracing spell. By it the Mahāyānist appear to have engrafted Buddha upon the great archaic Sun-bird myth of the pre-anthropomorphic age of mythology. In this myth, which was common to all the archaic civilizations of the East, from Egypt through Babylon and India to China, the Sun, conceived as a great winged bird, was the benefactor of mankind by destroying the hostile spirits of darkness, the causers of human misfortune and disease, and personified mostly as serpents (*Nāga*) or dragons.

This association of Buddha with the Sun-bird occurs freely in the *Jātakas*, as I have shown¹, and I have found it in the Bharhut sculptures at a period manifestly before the *Jātakas* received their present form²; and the inscribed sculptures reveal the association of Buddha with the Sun-myth in a yet fluid embryo stage, before it had undergone development into the divine Buddha Amitābha and his Western Paradise — the goal of the majority of Buddhists since the beginning of our era.

The physical conception of this Sun-bird varies from the eagle-like Roc of of Iranian Myth to the Phoenix (*Fêng*) of the Chinese (conventionally represented like a cross between a peacock and an argus-pheasant), the Vedic 'Golden Winged Bird' which later became the fierce Brahmanist *Garuḍa*, that the Buddhists transformed for their Sun-bird in the *Jātakas* into the milder 'Golden Goose' and 'Golden Peacock'; though Buddha also is recorded as describing himself as 'the *Garuḍa* king who preached the Law'³. The phenomenal epithet of 'golden' that is applied to this peacock-form of Buddha evidently implies that no earthly bird was intended but the yellow 'Golden winged Bird', as the sun is termed in the Vedas⁴.

This I suggest is the real symbolism of the geese on the capitals of the Asokan pillars, of the 'Golden Geese' surmounting the standards (*Tagūn-daing*) erected in front of every Burmese temple and monastery, and of the 'prayer-flags' of the Tibetans with their inscribed *Garuḍa* and Snake legend⁵.

This, so it appears to me, is the source of the Mahāyānist name of this famous 'Peacock'-charm of Buddha. The 'Peacock' is Buddha himself deified as the Sun-

¹ WEB. 1912, 140.

² *Id.* 140, 158.

³ *Pandara Jātaka* No. 518, J.C. V, 45—48.

⁴ MVM. 136.

⁵ WBT. 408—414.

bird, the 'Golden Peacock' (alias 'Golden Goose'), as he is represented calling himself in so many of the *Jātakas* (see Fig. 4). The spell he uttered in this capacity becomes feminine according to the ordinary grammatical rules for such words as 'saying, speech or treatise'; hence the form '*Māyūrī*'. By its means the spell-loving Indian Buddhist would obtain his defence against the host of malignant spirits (chiefly *Nāgas*) by the traditional victor of the latter, yet at the same time made a personified reflex of Buddha himself, one of whose common modes and titles represents him as bestowing 'The Blessing of Fearlessness' (*Abhayakara*)¹ upon the demon-fearing populace. In the later post-Vedic period when Brahmans developed the Sun-bird as the *Garuda* into a bird of monstrous ferocity representing the destructive aspect of the Sun, and analogous to Moloch, the destructive fierce form of the Semitic Sun-god, Baal, we find the new spells invented by the Buddhists to overpower the *Nāgas* reflect this type. Thus the new spells to procure reasonable rain for the crops or against the Snake race are entitled 'The Iron Beak' (No. 10), 'The Black Iron Beak' (No. 9), The Copper Beak, The Thunderbolt Iron Beak of the Sky (No. 31, 33), 'The Thunderbolt Claw' (No. 32) — all clearly indicating the *Garuda* type of the Sun-bird, in keeping with its more demonistic character as conceived by the later Brahmans. This change in the character of the bird in the bird-snake-spells tends to confirm the view of the identity of the Golden Peacock with the Sun-bird.

The probability that Buddha himself was the author of this Peacock-Snake charm and in practically the same form as it is found in the Pāli texts gains support from other circumstances besides these previously stated¹. Śākya Muni from his free use in his dogmatic of the stereotyped phraseology of ancient Indian medical science² was presumably familiar with that art, in which spells were freely used and formed an essential part of the treatment — there are several medical snake-spells in the Atharva-Veda probably dating to before Buddha's time². His dreamy idealism had much in common with the loose crude idealism of the lower amulet-loving races which leads them to confuse the name or image of a thing with the thing itself, and so tends towards the sympathetic magic on which the use of charms is based. His favourite right hand disciple, Maudgalaputra, is frequently represented in the scriptures as notoriously addicted to the practice of spells and magic arts, for which on occasions he is reproved by the Master³. This reproof does not necessarily imply that Buddha forbade the use of spells altogether but rather the grosser kind practised by that disciple. There is much that is contradictory in the statements attributed to Buddha in the scriptures yet it seems probable that there is a basis of historical truth in these numerous legends that Maudgalaputra did practice spells; for no object was to be gained by gratuitously blackening the character of a

¹ WBT. 337.

² KMB. 46, 47.

³ Cf. also WBT, 98, 99. HMB, 313. *Divyāvadana* 395.

chief disciple. It indicates at least that an atmosphere of *spells existed within the order in Buddha's day.*

Altogether, then, the semi-historical accounts in the Pāli scriptures supplemented by the other evidence above cited, make it probable that Buddha did actually utter the Peacock-Snake protective spells, and in similar if not identical words to those found in the Pāli texts. The very mildness of these spells and the introduction therein of some doctrinal teaching suggests to my mind the probability that Buddha, just as he utilized with rare tact the popular fashion of story-telling in the form of the *Jātakas* to enforce his religious lessons, so likewise has he utilized for the same purpose, the popular cult of charms, on which the people pinned their faith. By this means he could instil some ethical teaching and belief in the Three Holy Ones, whilst at the same time through his spell he could impart to the fear-stricken *Nāga* worshippers, confidence to face dangers they otherwise would not have dared to do, and thereby alleviate some of the human misery of his time.

DEVELOPMENT OF "DHĀRAṆĪ" LITERATURE AND DOCTRINE.

Introduced by Buddha, as it appears to have been, the *Parittā* spell proved to be so popular that it underwent great development especially in the hands of the Mahāyānist. After Buddha's death further 'sayings' of the Master, manifestly invented on the model of the Peacock-Snake were formed into a separate body of the scriptures '*Parittam*' (or '*Dhāraṇī*') *Piṭaka*'. This literature was afterwards raised by a section of the Mahāyānist to the position of a special *Yāna* ('*Mantra-yāna*') as a special means of quick conveyance to *Nirvāṇa* or to the more popular goal of Amitābha's Western paradise (of the Golden Peacock). And latterly the spells were deified — the sacred charmed words believed to have issued from the mouth of The Blessed One were materialized into anthropomorphic energetic gods and goddesses each bearing characteristic symbols as attributes, and made the object of recognised worship.

The first collection of *Dhāraṇī* or *Parittā* literature is stated by Hiuen Tsang (circa 635 A.D.)¹ to have been made shortly after Buddha's death by the Greater Assembly (*Mahāsaṅgha*). He records the Indian tradition that immediately after the First Council held at Rājgir by Kāśyapa a few months after Śākya Muni's death to collect the sayings of the Master, the Greater Assembly formed five collections of which the fifth was the '*Dhāraṇī Piṭaka*' or '*Vidyādhara P*'.² This statement by Hiuen Tsang is unconfirmed by the fragmentary evidence for that dark period of history, yet it is thus possible that the Peacock-Snake and other *Parittās* may have been set apart thus early in addition to their version in the *Tripitaka*. Be this as it may, we find in both divisions of Buddhism that the spells form collections separate

¹ HT(B), II, 165, (W) II, 160. The special meeting of the Mahāsaṅgha is usually placed at Vaiśālī about a hundred years later.

² KMB. 46; ESD. 198.

from the other scriptures through most are also contained therein. In Southern Buddhism they form the *Parittam*¹ and in the so-called Northern the *Dhāraṇī* or *Vidyādhara Piṭaka* — an arrangement which had obviously been in existence in India for many centuries previous to the date of Hiuen Tsiang.

The great body of *Dhāraṇī* literature of the Māhāyanist Buddhists, I find on critical examination², may be separated into different strata of manifestly different ages by the character of their contents as tested by the stage of development in the Buddhist mythology and doctrine displayed by them. Another criterion to some extent is afforded by the ascertained dates of translation of the Indian texts into Chinese and Tibetan — though this affords no positive initial date for their composition.

Examined in this way, the *Dhāraṇī* literature (of which I append a list of the more common texts) appears to me to fall broadly into three main types corresponding to the main developments in Buddhism, with which the Dhāraṇīs seem to run parallel.

- I. *Primitive Simple Sūtra type* = *Hīnayāna* Stage e. g. Peacock and Peacock-Snake *Parittās* or *Māyūri* (No. 15, 21 in List) and *Atānatiya* (No. 4)
(5th Cent. B.C.—2nd Cent. B.C.)
- II. *Developed Scholastic Meta-physical Sūtra type* = *Mahāyāna* (Early) e. g. *Prajñā P. Hridaya* Stage (No. 22).
(2nd Cent. B.C.—4th Cent. A.D.)
- III. *Mystic Esoteric Tantra Type* = Late *Mahāyāna* e. g. *Uṣṇīṣa Vijāya* (No. 29)
(5th Cent. A.D. onwards) with 'Mantra-yāna' *Sitātapatra* (No. 27)
and 'Vajra-yāna' *Vajra Vidāranā* (No. 34).

PRIMITIVE OR HINAYANA TYPE OF SPELL.

This, the lowest stratum of Buddhist spells presents nothing inconsistent in its mythology with a date within Buddha's lifetime (5th Cent. B.C.) down to 1st Century B.C. There is no reference to any superhuman Buddha or Bodhisattva or other specific Buddhist deity other than the god Maitreya — the gods and spirits that are mentioned are those of Brahmanism of the later Vedic period. The Peacock-*Parittā* and the Peacock-Snake *Māyūri* spell satisfy these conditions. Their mythology is generally

¹ CPD. 347.

² There is now a large amount of Tibetan Buddhist material available for investigation. The collection of Mss. and books which I amassed in Tibet in 1904 for the Indian Government and now distributed between the libraries of the British Museum, India Office, Oxford and Cambridge Universities, comprise many thousands of works including in addition to Six sets of the *Dhāraṇī Piṭaka* (WTM. 56, 57, 274—280) and three sets of the great Canon (*Kāgyur*) averaging 100 volumes each, and a set of the great Commentary (*Tan-gyur*) in 220 volumes, a large number of separate *Dhāraṇī* and *Sādhana*. Indices to these are given in my 'WTM' with particulars of the library to which each is assigned. Most of them will doubtless be available to European students.

that of the *Jātaka* period. The Sanskrit version of the *Māyūrī* is in part verbatim with the *Jātaka*, and Buddha receives in it the archaic epithet of 'the Brahma'¹.

The spell of the Yakṣa king, 'Vaiśravaṇa' entitled *Ātānatiya* seems also to belong to this early period. It is a favourite in Ceylon where it is used to protect against evil spirits and for exorcisms². It also occurs in the Tibetan canon translated from the Pali³. A stanza of this *sūtra* is introduced into the *Saddharma Puṇḍarīka* which Dr. Kern recognised as a later insertion there⁴ though it now appears to be much older. To this period also may belong a similar spell called *Sahasra Pramardīnī* one of the 'Five Protectors' (*Pañca Rakṣa*) purporting to have been delivered by Buddha to deliver his favourite city Vaiśālī from earthquake and storms (No. 17).

The Sanskrit epithet for these early spells is not *Dhāraṇī* but either '*Sūtra*' or *Vidyā-rajayā* or 'Queen of the Magic Art'. This title appears to associate it with the early designation of '*Vidyādhara*', This latter term is used in Ceylon where it denotes 'men performing wonders by the aid of *mantras*'⁵ which is in keeping with its Buddhist application. Now at the South gate of Bharhut there is the inscribed title '*Vijāpi Vijā-dhara*' which restores to *Vidyādhara Vijayin*⁶. No photograph is given of the sculpture it labels, but as it adjoins some *apsaras* nymphs it may designate a leader of the *Vidyādhara* spirits of Śiva's heaven, who had the magical power of changing shapes at will. '*Vidyādhara*' is a serpent-catcher in the *Kinnari Avadāna*⁷. In this regard it is notable that *Vijayā* is the title of some of the commoner *Vidyādhara* or *Dhāraṇī* (29, 34, 38 on List) and may possibly be related in some way to its namesake on this Buddhist monument of the 2nd century B.C. which depicts amulets in common use by the people as well as by the deities⁸.

'*Vidyā mantra*' is often written in the Tibetan texts as '*Vija mantra*' which is obviously a survival of the Prakrit or Pali form '*Vijja*'. '*Vidyā*' with its meaning of higher knowledge or Art seems to have connoted frequently the art of medicine, so that most of the spells which are termed *Vidyā* purport to cure diseases — though many *Dhāraṇīs* also are expressly intended for disease.

The recital of the *Trividya* formula frequently repeated on the rosary by Hīnayanists⁹, also the categories of attributes of Buddha are supposed to exert a certain magical efficacy which makes these practically spells.

THE EARLY MAHAYANA METAPHYSICAL TYPE.

In this period appear in the literature the metaphysical Buddha, the divine Bodhisats *Avalokita*, *Mañjusrī*, *Vajrapāni* and others, which suggest an initial

¹ HBoM. 230. ² Gogerly, HMB. 47, 244. HEM. 26, 30, 240. ³ See List, No. 4.

⁴ SBE. XXI, XXII, 373. ⁵ HMB. 38. ⁶ Dr. Hultzsch IA. 1892, 231, No. 56.

⁷ RLN, 62.

⁸ See Goddess Candā, Cunningham's *Stupa of Bharhut* 138, Plate 22; WEB. Fig. 2.

⁹ My article on *Burmese Buddhist Rosaries*, Proc. J.A.S. Bengal, 1892 Decr.

date from about the 1st century B.C. and all are Mahāyānist. To this period belongs undoubtedly the 'Heart or Kernel of Transcendental Wisdom' *Prajñā Pāramitā Hridaya*.

The *PP. Hridaya sūtra* containing the germ or essentials in shorter form of the great Mahāyānist classic of that name of the Scholastic period, contains no reference to the metaphysical Buddhist divinities, but in its usual form it mentions Avalokita¹. It is one of the most favourite *Dhāranis* and is termed one by Hiuen Tsang². In Tibetan it bears the older title of 'The great *Vidyā Mantra*' (Rig-pa ch'en-poi snags). Its enlarged form in 10,000 stanzas was translated into Chinese in 179 A.D.³ thus presuming for its germ a much more remote antiquity. It is ascribed to Buddha and is put into the mouth of Kāśyapa.

The *Saddharma Puṇḍarīka* which existed 'some centuries before' 250 A.D.⁴ when it was translated into Chinese states that that volume is a 'magical spell' protective especially for preachers⁵, and that the name of Avalokita is a spell for trouble and for 'averting' the spells of others⁶. This work contains in Chapter XXI a collection of spells under the title of '*Dhāranī*' one of which is the *Ātānatiya* which is as we have seen common to the Hīnayana and thus presumably much older.

The term '*Dhāranī*' first appears about this time. The first occurrence of this name, I have found, is in the epic of the *Lalita Vistara* properly a Hīnayana work and dating before the *Saddharma Puṇḍarīka*⁷. There, amongst the great metaphysical Bodhisattvas is mentioned 'The king of *Dhāranī* Lords' (*Dhāranīśvara rāja*)⁸. This is a Brahmanist title of Śīva as 'Lord of the World' and *Dhāranī* is Lakṣmī as The Earth goddess, but this Bodhisattva of the *Lalita Vistara* occupies in the *Saddharma* a similar position in the list of the great Bodhisattvas to that of *Dhāranī-dhara*⁹ with whom he is presumably identical. '*Dhāranī rāja*' is also the name of a Buddhist text¹⁰.

To this period seem also to belong the remaining three of the 'Five Protectors or Umbrellas' (*Pañca Rakṣa* or *Pañca chhatra*) the basis of which is the Great Peacock-Snake or *Māyūrī*. They are *Sītavali*, purporting to have been delivered by Buddha to his son Rahula to protect the latter from ferocious animals and evil planets (No. 18); and *Mantrānudhāranī* delivered to Ananda to avert disease from Vaśīālī town (No. 14); and *Pratīsarā*, the most mythological of the five and presumably the latest, which purports to deliver from all sorts of specified evils and physical dangers (No. 16). The collection of these early charms to form the 'Five Protectors or Umbrellas' seems to present nothing inconsistent with a date to before the 3rd or 4th century or a

¹ MBN. 5, 17, 55. ² HT(B) II, 224. ³ BNC. 6, XXXIV.

⁴ SBE. 21, XXII. ⁵ *Id.* 278. ⁶ *Id.* 406, 414.

⁷ KMB. 5,6. Translated into Chinese AD. 221—263 BNC. 159.

⁸ Foucaux *Rgya-T'cher* 4. ⁹ SBE. 21, 4.

¹⁰ VB. 328, 333. — Possibly a title of *Vidyā Rāja Svāsa*, List No. 36. CA. 523, 47, 543; 4.

few centuries earlier. The use of this collection for the swearing in of Buddhist witnesses in Nepalese Courts of Justice¹ presumes the tradition of their having been in existence from a very remote time. The term 'Umbrella' to denote the warding off of harm is developed in the later period.

MYSTIC DEVELOPMENT OF SPELLS.

The limits of this article forbid any detailed account of the great developments in the doctrine of Spells which set in with the Mystic *Tantra* Period, about the 5th century A.D. This resulted in an increased number of *Dhāraṇīs* of a mystical type. These are represented as having been delivered by Buddha whilst in a state of trance, absorbed in deep meditation (*Samādhi*) and they are deemed to confer supernatural power over the gods². By repeating them as in the Brahmanist spells of the *Atharva Veda* the divinities are compelled to attend to the human utterer and to control the elements favourably to him. By their use the Buddhist monks, from Bhāvaviveka of the 6th century A.D.³ to Tsong-khapa of the 15th century⁴ and his successors the Grand Lamas and their priests, compel the Bodhisattvas to comply with their wishes. The *Dhāraṇī* also becomes an expiatory sacrificial offering which is cast to the evil spirits, and lent itself more readily to exorcist practices.

To this period obviously belongs that class of charm purporting to have been delivered by Buddha in a supernatural manner whilst immersed in a *Samādhi* trance and attended by miraculous signs. Thus the *Uṣṇīṣa Vijaya Dhāraṇī* (No. 29) is described as having issued as a voice from the crown of the head (*Uṣṇīṣa*) of Buddha whilst in a trance, and is hence named 'The All-Victorious Dhāraṇī of the Crown'. The idea of the Umbrella to ward off harm as suggested in the alternative title of the 'Five Protectors' becomes 'The White-Umbrella Invincible against others, the Great Turner away (of harm)' *Sitā-atapatra Aparājitā Mahā Pratyamgirā* (No. 27, and each of these elements in the title also become separate charms in themselves, thus we have *Aparājitā* (No. 2) and *Pratyamgirā* (Nos. 24 and 38) as independent *Dhāraṇīs*.

"MANTRA-YANA" OR SALVATION BY SPELLS.

This idea that a mystic compelling force was 'held' by the *Dhāraṇīs* led to their erection by one section of Buddhists into a special vehicle, a third *Yāna*, which they termed *Mantra-yāna*, for more speedy and certain conveyance of the utterer to *Nirvāṇa* than by the other two means. This sect commands many votaries in Tibet and in Japan, in which latter country it is known as the *Shin-gon-shū* sect⁵. In this practice importance is attached to mystic gestures of the hands (*mudrā*) and peculiar intonations in uttering the spells as in other ancient rituals. A later offshoot from

¹ HE. 18. ² VB. 142, 165, 177; WBT. 141—154. ³ HT.(B) II, 225, (W) 215.
⁴ WBT. 148, 231, 499. ⁵ BN. *Buddhist Sects in Japan*, 78 sq.

this doctrine is the *Vajrā-yāna* which is of a more frankly demonistic type. In it the chief energies are regarded as personifications of The Thunderbolt (*Vajra*) — which seems a travesty upon the historical mendicant monk, Śākya Muni, upon his lowly seat under the Bodhi tree at Bodh-Gaya, which was afterwards poetically termed, 'the *Vajra-seat*' (*Vajrāsana*), from which the idea of Thunderbolt appears to me to have originated.

LIST OF COMMON DHĀRANĪ (AND PĀRITTA).

With references to their texts, and translations.

1. *Abhayākāra, D.* 'Bestower of Fearlessness', Averts harm generally CA. 524 (54); RLN. 80. WTM. 274.
2. *Aparājita, D.* 'Invincible against others', Offensive and Defensive CA. 519 (25), 524 (53, 55). WTM. 57.
3. *Apāramitā anūsamsā D.* For unlimited virtue = ? (*Nīlakaṇṭha D.*) to the Śiva or Śambhu form of *Avalokita Khasarpaṇa* CA. 523 (44). cf. TS 14, 23; FBI 11 37; WAT 78, 10, 14.
4. *Atā-nāṭiya D.* Against Yakṣas and evil spirits HMB. 47; SBE. 21, 372; CA. 485 (15), 528 (14).
5. *Chānda-bhāṭṭārīka-rakṣa*, 'Revered Durgā' RLN. 292 (13); WTM. 57.
6. *Ganapati Hridaya*, 'Heart of Kubera' For worldly goods and good fortune CA. 530 (19); RLN. 292; WTM. 277.
7. *Graha Mātrikā D.* Against adverse planets inimical to Life and for rebirth in Indra's heaven CA. 530 (20); RLN. 292.
8. *Jamguli Vidya*. Snake-charm. CA 518, 11; 569.
9. *Loha-kāla Tuṇḍa D.* 'The Black Iron Beak' against Nāgas for seasonable rain WTM. 264.
10. *Loha Tuṇḍa D.* 'The Iron Beak' of Garuḍa against Nāgas CA. 540 (9); WTM. 262.
11. *Māha Kāla D.* 'The Great Dark One.' For hidden treasure CA. 531 (24).
12. *Mahā Maṇi guhya D.* For rebirth in Paradise CA. 509.
13. *Mahā Maṇi Vipula D.* 'The great Jewel-Lotus.' *Om maṇi* formula for rebirth in Paradise (?) CA. 510 (1); BNC. 1028.
- *14. *Māha Mantrānuḍhārīni*, To banish plague from Vaiśālī CA. 517 (5); RLN. 165, 292.
15. *Mahā Māyūri Vidya rājñi*. The Great Peafowl Queen of Magic. For Snake-bite and other injuries and diseases: CA. 516 (2) and 519; RLN. 173, 292; BNC. 407; HBM. 226—230. WTM. 274.
16. *Mahā Pratisarā*, Against all sorts of wordly evils CA. 517 (3); RLN. 168, 292.
17. *Mahā Sahasra Pramardini*. Against earthquakes and storms at Vaiśālī CA. 516 (1); RLN. 166, 292.
18. *Mahā Sitavata*. Against hostile planets and ferocious beasts for Rahula CA. 517 (4); RLN. 164, 292.
19. *Mahā Megha D.* 'The great Cloud', Asking for Rain CA. 462 (5), 529 (15 and 16), WTM. 296.
20. *Mānibhadra D.* For defence and world by wealth. CA. 542, 142. HBoM. 240.
21. *Māyūri Vidya garbhe*. 'Spirit or heart of the Peahen.' Against snakes and all sorts of evils. CA. 519, 15.
22. *Parvna Savari*, 'The Leaf-clad sylph.' For health and cure by forest drugs CA. 518 (8), RLN. 176, WTM. 267; GBM. Fig. 126.

23. *Prajñā-pāramitā Hridaya (Bhagavati)*, For Intelligence and Good Fortune CA. 397 (13); MBN. 5, 17; WTM. 45.
24. *Pratyamgira* (or *Bala P.*), 'The Averter of Harm.' For all sorts of protection HE. 95; CA. 523 (46); WTM. 278.
25. *Ṣaḍ-Akṣara Vidyā*, 'Spell of the 6 Letters', Against disease &c. CA. 526 (67).
26. *Ṣaḍ Mukhi D.* 'Spell of or 6 Doors' for closing doors of rebirth in the 6 states CA. 526 (68).
27. *Sitātapatra (Mahā-Pratyamgira) D.* 'The White Umbrella' great Averter CA. (18); RLN. 227; WTM. 255, 257; MFK. 50.
28. *Uṣṇiṣa Jvala*, 'Flaming Crown'. To avert harm CA. 522 (39).
29. *Uṣṇiṣa Vijayā D. (Sarva Tathāgata)*. 'All Victorious Crown'. To avert all kinds of harm, cure disease and procure long life. CA. 519 (18); MBM. 9, 22; RLN. 267; BNC. 348—352; WTM. 252—254; WAT. 83; MFK. II 27.
30. *Vajra Hridaya D.* 'The Heart of the Thunderbolt.' To cause fall of Thunderbolts against all sorts of evils CA. 499 (8).
31. *Vajra Loha-Tuṇḍa*. 'Thunderbolt Iron Beak' of Garuḍa WTM. 261.
32. *Vajra Ratīru*, 'Thunderbolt Claw' of Garuḍa WTM. 260.
33. *Vajra Tuṇḍa*, 'Thunderbolt Beak' of Garuḍa. Against Nāgas to protect crops and cause seasonable rain CA. 540 (7); WTM. 259.
34. *Vajra Vidāraṇa*, 'Shattering Thunderbolt.' To destroy disease and preserve health. Purporting to the uttered by B. from within a thunderbolt CA. 539 (3); RLN. 269.
35. *Vasundhara D.* 'Holder of Wealth.' For riches CA. 530 (22); RLN. 292; WTM. 244.
36. *Vidyā Rāja-śvāsa*, 'The Breath-king of Magic.' Against devils and harm therefrom CA. 543 (4).
37. *Vidyā Uttama*, 'The chief Magic Art.' For prosperity, exorcising evil spirits and curing diseases CA. 538 (2); WTM. 280.
38. *Vijayavati Pratyamgira*, "All-Victorious Averter" (of Harm) CA. 524 (51); WTM. 251.

DEIFICATION OF THE DHĀRANĪ SPELLS.

The stages by which the Buddhist Spells appear to me to have become deified can only be briefly indicated here.

The processes by which the Buddhists (as well as the Brahmans) manifestly created their divinities has been described by me elsewhere¹. Three of these processes seem to have operated in the deification of the Spells, namely (1) Personification of Metaphysical Categories (2), of Ethical Qualities, and (3) of Personal Titles.

Amongst the Hīnayānists at an early stage, if not already in Buddha's own lifetime, The Three Holy Ones (*Buddha, Dharma, Saṅgha*) received divine honours. Such abstractions (including that of Buddha when he had passed away) must to the lay mind especially have seemed little different from those of the Vedic deities in popular worship. It is certainly as divinities that this triad is now ordinarily invoked daily by Hīnayānists².

¹ MEB. 117 sq.² WBT. 123—124.

When the 'Word' of Buddha, after being transmitted orally for some generations, was first reduced to writing in India in the then still somewhat novel sacred characters ("the abode of the Gods") this must have tended to enhance its sacred reputation, and to invest the books in which it was inscribed with the character of being materially sacred in themselves. This doubtless is the origin of the custom common in Buddhist countries of carrying in procession the volumes of scriptures round areas or persons infested by disease — the books are used as fetish-charms.

In the early literature, as a fact, the 'Word' of Buddha is sometimes termed *Bhagavatī*¹ or 'The Product of the Blessed Lord' — here the feminine form of Bhagavāt lent itself to the suggestion that it denoted a goddess, as it is one of the ordinary titles of *Durgā* in post-Vedic Brahmanism. Whilst *Dhāranī* also, the later term for the Spell is the Brahmanist epithet of *Lakṣmī*, as the goddess of the Earth or 'The Holder of Energy'. Whilst the Brahmanist *Vidyādhara* another and early title for the spells, were divine messengers, of the heaven of Śīva or Kubera, carriers of wreaths and proficients in magic. This no doubt rendered the process of deification of the spell easy (see their representation at the top of the Ajanta cave painting, figure 3).

At the beginning of the 5th century A.D. Fa Hian noted that the volumes of the *Prajñā Pāramitā* were worshipped in Indian with offerings of flowers &c.² Two centuries later, Hiuen Tsang recorded that the female Bodhisattva Tārā, as the 'Mother of the Buddhas' had come into popularity with the Mahāyānists. This was speedily followed by the creation of other divine female Bodhisattvas as personified energies. Within the next few centuries this profuse deification makes itself evident by a large crop of *Sādhanas* or rituals for the worship of Buddhist divinities, which appear in Tibetan translations from the Sanskrit, giving detailed descriptions of the images and attributes of these gods and goddesses. The avowed object of the *Sādhana* is to enable the votary to recognise each particular divinity in the event of the latter manifesting itself as the result of the use of the compelling spell.

By means of these *Sādhanas* (T.-Sgrub-t'abs), I was led to discover the unsuspectedly wide prevalence of Mahayanist Buddhism in India. Its teeming images from the ruined shrines are still to be found scattered over Mid-India (Magadha) and were generally regarded as Brahmanical idols. By the precise descriptions in these *Sādhana* I was able to identify them for the most part easily; and published in 1894³ the chief

¹ Reproduced in the Nepalese, and Tibetan translation of certain Indian Buddhist texts especially in those used as spells &c. The *Prajñā Pāramitā Hridaya* is so termed in Nepalese versions (HE. 16) and Tibetan (CA. 397, 13) and in other texts. The Chinese use *Buddha bhāṣitā* or 'Buddha's Word'.

² HT(B). I, XXXIX.

³ JRAS 1894 51—89; also WBT. 326 sq. In the former article several of these Spell-gods and goddesses appear in my photograph of the sculptures from Magadha. Pl. II. is *Manidhara* (or *Pratisara*); Fig. 2 is Mother of the 6 Syllables i. e. The *Om mani Padme hūm* Dhāranī; Fig. 3 is *Vasudharā* (No. 32 on List) and on Pl. III Yellow *Vasudharā*, another mode of latter. From the form of the letters in their inscription they date to 8th—9th century A.D. approximately.

forms of Avalalokita and Tārā found in India. From this fertile source which has since been extensively and brilliantly explored by M. Foucher¹ I here extract a few more descriptions of some of these goddesses whom I have here traced to be deified Spells; but in regard to whom these particular *Sādhanas* do not appear to have been hitherto published.

DATE OF DEIFICATION OF THE SPELLS.

The date of deification of the spells is not indicated in the *Dhāranīs* themselves. Indeed the earlier texts, so far as I have found, do not refer to the spell in terms denoting that it was regarded as a deity at all. The title usually in the Tibetan versions is expressed in the masculine gender both in the transliteration of the Sanskrit names and in the translations of the same. This is the case even in the later Tantrik type, with such as 'The Great Turner Aside [of harm]' *Mahāpratyamgīra*, 'The White Umbrella, Invincible against Others', *Sitāta-patra aparāḷita*, where only in the interior is the feminine termination introduced, and then manifestly merely in the sense of 'the word or speech'. In the Bower Ms. of 400—450 A.D. the Māyūrī spell bears the title of 'Queen of the Magic Art'²; but this is a generic epithet and seems merely an eulogistic description of its contents, analogous to 'King of *Tantras* or *Sūtras*'. The title however of "Buddhas' Mother" (as *Buddha-mātrika* is interpreted (see Fig. 4), which is applied to that spell in 763—779 A.D.³ implies that actual deification had been effected before that date. By this time Tārā was being called in Indian texts 'The Mother of all the Tathāgatas'⁴, that is the Buddhas; and the same title was applied to the Prajñā Pāramitā⁵.

The *Sādhana* rituals containing descriptions of these Spell-deities on the other hand, afford through the date of their translation into Chinese and Tibetan, a positive clue to the lowest limit for the deification of these spells in India. These texts do not appear in the Canon at all, nor in the Tibetan translations of the Great Commentaries (*Tangyur*) until the last volumes of the *Tantras*, where they form three great collections⁶. The first bears the same title of 'The Hundred *Sādhanas*' as does the collection by Z'alu, of which I published selected translations in 1894⁷, and largely in identical words. The *Tangyur* collection notes in its colophons that it was translated from the Sanskrit by Abhayākara, who must have lived in the latter end of

¹ FBI. Also by Prof. Grünwedel in GBM, 210 (92), 211 (100); and Dr. Thomas in 'TS.'

² HBoM. 227. The same title is used in a Chinese translation of 383—412 A.D.; BN. 407.

³ In Chinese translation by Amogha-vajra BNC. 307.

⁴ „*Sarva-thathāgata matani Tārā tantra*. Kāgyur-rgyud Vol. 14, 49, CA. 534, and Vol. 18, 542. The former was translated from the Sanskrit by *Dharmasvī* who lived about the end of the 8th century A.D.; as he immediately preceded the Pāla dynasty of Bengal. — Tāranātha, Sch. 200.

⁵ HE. 85.

⁶ In Vols 70 and 71 as disclosed by Dr. Thomas in 1903. 'TS.' &c.

⁷ WBT. 326, JRAS. 1894 76 sq.

the 11th or beginning of the 12th century A.D., as he was a contemporary of Rāmapāla of Bengal, a grandson of Mahīpāla who reigned 1026 A.D.¹ It is significant of Abhayākara's addiction to spells that his conventional portrait represents him as encircled by an enormous serpent². The 2nd collection is not easily dated but the 3rd is ascribed to Amoghavajra who was the main introducer of the *Dhāranī*-cult into China as well as Tibet in 763—779 A.D.³

The authorship of the *Prajñā-Pāramitā Sādhana* is assigned with probability to the great teacher Asaṅga, who lived about the 5th century A.D.⁴; whilst 3 *Sādhana*s of the goddess Tārā, namely as *Vajra T.*, *Ekajātā*, and *Kurukullā* are credited to the patriarch Nāgārjuna⁵ who lived about the 2nd century A.D. — the demonist features of these three creations however renders such early authorship doubtful.

It is thus probable that many of the spells were already deified in the 7th century A.D. and the *Prajñā Pāramitā* and possibly the *Māyūrī* and *Uṣṇīṣa Vijaya* in the 5th century A.D. The possibility that the 2nd century B.C. divinity at Bharhut inscribed '*Vijāpi Vijādharo*' may have been a prototype has been suggested above.

SPELLS CONCEIVED AS NEW ANTHROPOMORPHIC DEITIES, CHIEFLY GODDESSES.

In transforming the spells (*Parittā*, *Vidyā* or *Dhāranī*) into concrete goddesses the Indian Buddhist monks of about the 5th century A.D. manifestly conceived these new deities upon the model of Tārā. She was the first specific Buddhist goddess seemingly to be evolved, and at that epoch probably the only one yet evolved — the other Tantrik female deities previous to this period being merely the Brahmanist goddesses, for the Tantrik feature of Buddhism appears to go back to the beginning of that religion, to Chandā, the apparent prototype of Tārā⁶.

The functions of the popular Tārā, 'The Deliveress' (*Tārikā*, Tib. *sgrol-ma*)⁷ lent themselves to this extension of her sphere to include protective charms with their background of nihilistic mysticism. Tārā was personified Illusion as well as Energy; whilst she was 'the Mother of the Buddhas' and consort of the Buddhist 'Lord of the World' (Avalokita) she also incorporated the aboriginal productive goddesses Mother-Earth (*Dhāranī*)⁸ and Prosperity; and one of her favourite titles was 'The Rescuer from Death' (*Mrityuvañcana T.*)⁹

The new goddesses thus were made to be in the main reflexes from Tārā, as is evidenced by their form, emblems and secondary titles; and by the direct mention of such identity in some of the later *Dhāranī* texts (e. g. *Sitātapatra*).

¹ JASB. 1882 18; Duff's Chronology of India 298.

² GMB. 44.

³ cf. BNC. pag. 445.

⁴ Tāranātha relates that Vasubandhu the younger 'brother' of Asaṅga was taught by the latter the *vidyā mantra* of *Uṣṇīṣa Vijaya*. Schiefner's Tāranātha 121, 123, 146.

⁵ TS. 25, 27, 28.

⁶ WEB. 141, 144.

⁷ WAT. 64.

⁸ WEB. 121 sq.

⁹ cf. my WAT. 88, 23, for description; also FBI, II 66.

Their form generally resembling that of Tārā was approximated to that of the meditative Buddha, by representing them as seated in the Buddha-pose, instead of standing or semi-standing as Tārā is usually figured, after the ancient fashion at Bharhut. They were clothed with some of Tārā's attributes and emblems, e. g. her lotus to Prajñā Pāramitā and others, her vase of life-giving ambrosia to Māyūrī.

Many are associated and interchangeable with Tārā. In triad groups of Tārā and her consort Avalokita, these spell-goddesses take the place often which is usually assigned to Tārā herself. Three of such interchanges are seen in the Indian sculptures of the 7th 9th century A.D. previously published by me¹, namely 'The Mother of the Six Syllabled Spell' (*Saḍakṣarī mātri*), *Maṇidharā* or *Pratisarā* and *Vasudharā*, and others are now given in this article (and plates). A recognised trio of Tārā as *Varadā* or 'The Bestower' (a white form of which I have described²) depicts that goddess with *Mahā-Māyūrī* on her right and *Jāṅgulī* on her left³. Tārā is also on attendant on *Prajñā Paramitā*⁴. Tārā exchanges titles with several of these Spell-goddesses. Thus she is surnamed *Usnīṣa Vijaya T.*⁵, also *Jāṅgulī T.*, a form as we will see of the Peacock-Snake spell; whilst her almost specific titles of *Ārya* (noble), *Bhāṭṭarikā* (reverend) *Mātri* (mother), '6-armed', &c. are shared with others.

Like Tārā and her modes, each of the great Spell-goddesses is allotted to one or other of the five supernatural *Dhyani Buddhas* as a female reflex or energy as I have pointed out elsewhere⁶. From this it is seen that Mahā Māyūrī is assigned as a reflex to the Buddha Amogha-siddhi whose conventional gesture is named the 'Bestowing the Blessing of Fearlessness'⁷ which is the avowed object of the Spells; and whose colour is green, suggestive of the ordinary peacock.

Tārā's consort, Avalokita, is described in some of the later mystical *Dhārānīs* as the receiver of certain of these spells from Buddha, and he probably symbolised the spell in earlier images, just as we will find (Figs. 8 and 9) that Vajrapāṇi did.

FORMS OF THE NEW SPELL-DEITIES.

The Spell-deities thus created, mostly in the form of reflexes from the primary Buddhist goddess Tārā, were each assigned specifically distinctive attitudes and emblems expressive of their particular function. Thereby the images are distinguished from those of Tārā and from one another, as also from the different modes of the same goddess.

For each of these deities is assigned a variety of forms, the inventions, manifestly of later ages, partly to symbolize a specialization or extension of function, but mainly the result of adapting these gods to the popular craze for demoniacal goddesses of the type current in contemporary Sivaist Brahmanism. Thus, originally

¹ WAT. Bl. II. 2 and 3. ² WAT. 86, 15. ³ GMB. 148, and FBI. II, 65.

⁴ FBI, II 227. ⁵ WAT. 83, 4. ⁶ cf. Table in WBT. 338.

⁷ WBT. 337, 350.

placid and benign Buddhist divinities became latterly transformed into the warrior-type like *Durgā*, and armed with weapons to fight the Brahmanist and aboriginal devils in the interests of the votaries of the particular Spell-goddess.

In this way nearly all of these goddesses have come eventually to exhibit, like Tārā herself, three classes of modes; (1) placid, (2) stern or severe and (3) fierce¹. When two or more of these modes are superposed on one body there result monstrous many-armed and it may be many-headed figures. In the latter case, the central face represents the placid mode, and the lowest pair of arms the natural ones. The earlier forms or modes are presumably, the placid simpler and non-monstrous kind, like the earlier sculptures of Tārā and of the goddesses at Bharhut &c. Even the earlier 'Warrior-type' was not monstrous, as is seen in 'The White Thunderbolt Wielder' (Fig. 8) where the extra weapons are disposed around the two-armed figure or assigned to his reflexes or associates.

The following descriptions of the stereotyped forms of these deities have not hitherto been published, and are translated from the *Sādhana* collection of Z'alu above cited².

The Sun-myth in respect to Buddha appears to have dominated the creation of these Spell-deities. The various new divinities, in their multiform modes, seem to me to fall into three groups or types, corresponding broadly to the stages in the development of that myth, where Buddha takes the place of the Sun-god in protecting the people against the demons of darkness, the snake-demons (*Nāga*) by his spells. The magical *Parittā*, *Vidyā*, or *Dhāranī* formulae are described in the texts as the product of Buddha himself and his human predecessors, the Tathāgatas; but when the mystic product was deified we have seen that it was given the character of a female Buddha, 'The Blessed Lady' (*Bhagavatī*) or 'Buddha's mother' and identified chiefly with Tārā.

This type, forming apparently the earliest, may be called (I) '*Buddha's Mother-Peacock-Sunbird Type*'. The protective deity whilst assigned anthropomorphic form retains as her (or his) vehicle "The Golden Peacock", that is the pre-Vedic symbol of the primordial god of Nature and Sky, the Sun-bird, the vanquisher of snake-demons. It has Tārā (or her consort *Avalokita*) as chief.

The second group, of the Warrior-style, conceives the protective deity in the guise of the great elemental god 'The Thunderbolt Wielder' (*Vajrapāni*), the later Brahmanist form of the pre-eminent and withal benign god of the Sky, *Indra* (or Jupiter). This type may be termed (II) '*Thunderbolt-Peacock-Sunbird Type*'. It has *Vajrapāni* (or his female energy) as the chief. The early forms of this type as seen in the accompanying photographs of hitherto unpublished ancient Indian Buddhist images (Figs. 8, 9) represent a new form of *Vajrapāni* as riding on 'The Golden Peacock'.

¹ WBT. 332.

² cf. STM.

The third and latest group is of the fiercest Warrior-model, and represents the destructive aspect of the Sun, analogous to the Moloch mode of the Semitic Sun-god Baal. It reflects the demonist development of later contemporary Brahmanism, which conceived the protecting deity to be of the destructive she-devil type of Durgā or of Vajrapāṇi in his fiercest aspect, in which Śiva, the god of the Vidyādhara, becomes more prominent as the demon *Mahā-Kāla*, and his vehicle the Peacock is exchanged for the terrible *Garuḍa*, the later form of Sunbird of the Brahmans and the deadly subduer of snake-demons. To this class belongs 'The Tearing Thunderbolt', 'The Thunderbolt Beak', 'The Red Copper Beak', 'The Thunderbolt Claw', 'The Great Averter of Harm (*Mahā-Pratyamgira*)' &c. This may be called (III) *Thunderbolt-Garuḍa-Sunbird Type*.

BUDDHA'S MOTHER - PEACOCK - SUNBIRD TYPE.

This, the first type, personifying the first and greatest of the spells ascribed to the Buddha, namely the Golden Peacock-Snake talisman, *Mora Paritā* or *Mahā Māyūrī* charm, is well illustrated in the form preserved in Japan (Fig. 4)¹. It represents the Buddha as seated upon the Golden Peacock and is entitled 'Buddha's Mother, the Great Peacock'², and the accompanying text states 'The Peacock *sūtra* says those who recite the divine spell [literally 'imprecation'] of the Peacock-bright-king will be bespoken one hundred years old age, may hope for a hundred autumns'³. The Golden Peacock is described⁴ as "of the colour of gold with two eyes like the *gunja* fruit [*Rati*' seeds, *Abrus precatorius*] and a coral beak, and three red streaks ran round his throat and down the middle of his back".

Of the goddess Tārā model, generally represented of a white complexion, the simplest form of this type seems to be 'The Noble White Umbrella [to turn away harm]' *Ārya Sitāpatrā*. This represents that Spell-goddess (Fig. 5)⁵ of generally natural form seated in the Buddha-pose with her left hand holding a white umbrella and the right in the protesting gesture. Although this is now regarded as a mild form of the fierce *Sitāpatra-aparajitā* it probably represents, I think, an earlier form of the Great Peacock or *Mahā Māyūrī* goddess. For the popular pentad of spells known as 'The 5 Protectors' (*Pañca-rakṣā*) by the Nepalese, in which the *Mahā Māyūrī* is the oldest and chief, is termed by the Tibetans 'The 5 Umbrellas' (T. *grva-lña*); moreover it will be seen in Fig. 7 that *Mahā Māyūrī* in her 8-armed form holds in the exactly corresponding hand (in the

¹ From Butsu-zo Dsui, Japan 1887, 60.

² The title is identical with that of the Peacock-spell translated with Chinese Amogha-vajra A.D. 763—779, namely *Fo mo-to khung ishich ming wang* or Buddha-mātrika *Mahā-Māyūrī vidyā rājāi*. BNC. 307.

³ I beg to express my indebtedness to Prof. Parker and Dr. Pruen for kindly translating this text for me.

⁴ *Mahā Mora Jātaka* J. C. IV. 210.

⁵ PLL. No. 162.

normal or lower left) an umbrella as this goddess does. The third eye in her forehead does not occur in the description (see below), and is doubtless a later addition by an artist to adapt her to the fierce character of her modern name-sake, who has incorporated the functions of *Māyūrī*. The description of this form by Z'alu is here translated.

STM. No. 136a. *Arya Sitātapatrā* (T. P'ags-ma gdugs-dkar-mo) 'The Revered One of the White Umbrella.'

She is of white complexion and shining. Her right hand is in the 'Protecting' gesture (*Sarāna mudrā*) and her left holds a white umbrella. She sits in the *Vajrāsana* (Buddha-like) pose¹ and is adorned with silks and jewels.

The umbrella here is manifestly the white umbrella symbolising sovereignty, rather than a defensive instrument against swarms of noxious things. It may have been suggested, I think, by the incident related in the *Cullahansa Jātaka* (No. 533), in which Buddha as 'the king of the Golden Geese' (i. e. as we have seen a form of the Golden Peacock) received the white umbrella of sovereignty for his preaching of the Law².

The 'Snake-Charming' mode of the Peacock-Goddess³, as *Jāṅgulī Tārā*, (Tib. *Dug-sel-ma sgrol-ma*) or 'Tārā, The Dispeller of Poison' is very interesting and significant, see Fig. 6⁴. It connotes the Peacock-Sunbird with the Incantation personified as the Brahmanist goddess of Speech (*Sarasvatī*) with her lyre. She is white in colour with two pairs of arms, one pair playing the lyre and the right hand of the other holding uplifted a white (that is subdued and harmless) snake whilst other white snakes are worn as ornaments: The left hand is in the 'reassuring' gesture (*Abhaya*) giving the blessing of 'fearlessness'. She is seated behind a corpse evidently the victim of snake-bite. Of other forms of "*Jāṅgulī* without the designation 'Tārā' one is in normal form with the left hand holding a snake and the right a banner (= the spell)⁵. Others are more recent and monstrous with 3 heads &c.

The 'Great Pea-Hen goddess, Queen of the Magic Art' (*Mahā Māyūrī vidyārājñī*) is a developed form on the warrior-model with multiple arms and heads, Fig. 7⁶. This 8-armed mode of the figure is not described by Z'alu, but the following 6-armed form is:⁷—

STM. No. 38. *Mahā Māyūrī* (T. — Mya-bya ch'en-mo) = 'The Great Pea-hen', the 'Queen of Magic Art'. The body of The Great Pea-hen is green [= peacock-blue?]. She has

¹ For these poses cf. WBT. 335—337. ² cf. JC. V. 184.

³ We have seen that the original idea is a Peacock and not a Pea-hen.

⁴ Figure by Bhagvanlal Indrāji in Arch. Survey Western India, No. 9, 1879, p. 101, pl. 26, 19; also described STM. No. 534; FBI. II, 68.

⁵ PLL. 178. ⁶ PLL. 181.

⁷ An apparently 2-armed yellow form is mentioned by GMB. 148, with a peacock's tail and 'the skin of a buffalo'—this last is possibly intended for an elephant, a common symbol of a *Nāga*.

BUDDHA'S MOTHER-PEACOCK-SUNBIRD TYPE.



Fig. 4. Golden Peacock-Snake spell deified as "Buddha's Mother, the Great Peafowl".
Buddha-mātrika Mahā Māyūri.
(From Butsu Zo Dsui p. 60.)



Fig. 5. 'The White Umbrella' against harm.
Āryā Sītāpatrā.
(From PLL. 162; ed. S. Oldenbourg.)



Fig. 6. Peacock-Goddess as Snake-Charmer.
Jāṅgulī Tārā.
(From B. Indraji, Arch. Sutv. W. Ind. 9, Pl. 26, 19.)



Fig. 7. The Great Pea-hen as Warrior.
Mahā Māyūri vidyā rājñī.
(From PLL. 178; ed. S. Oldenbourg.)
Note. Umbrella is held in left normal (lower) hand as in Fig. 5 above.

three faces which are green, black and white and 6 arms. The right hands hold a peacock's feather, an arrow and the "charity-bestowing" gesture. Those of the left hold a cow-tail whisk, bow and vase of life-giving ambrosia upon her hand held in the attitude of "composure". She sits adorned with silks and jewels in the semi-active pose.

The remaining four of 'The 5 Protectors or Umbrellas' are known only in their later monstrous forms on the warrior-model¹. They are:—

STM. No. 37. *Mahā Pratisarā* (T.—So-sor-'bran-ma) = 'The Great Transformer, or Wanderer, the Queen of Magic Art'. She is golden coloured with eight arms² and four faces which latter are yellow, white, blue and red respectively, and she has the three eyes of a Siva. Her four right hands hold a sword, wheel, trident and arrow; the four left hold a *Vajra*, snare, axe and bow. She sits (in semi-active pose) with her left leg pendant.

STM. No. 40. *Mahā-Mantrānūdhārī* (T. — gSañ-snags, rjes-su-dsin-pa) 'Holder of the spell to accomplish Desires.'

She is dark blue-coloured and sits on a cushion of the lotus and the sun. She has [one face] four arms. The right hands hold a *Vajra* and the "charity" bestowing gesture. Those of the left hold an axe and snare. She sits in the royal *lila* pose with one leg down.

Pratisarā is a form of *Mañidharī* as disclosed by her *mantra*. *Sitāvātī* and *Sahasra-pramardanī* have been described³.

The deified *Prajñā Pāramitā*, personifying Illusion and Productive Energy, as 'The Universal Mother', and 'Mother of the Omiscient One' (i. e. Buddha)⁴ is represented of this milder *Tārā* type, though obviously not associated with the peacock. Her strictly natural aspect in her earlier form, and the artistic description of that image are, it seems to me, in keeping with the probability that she was created by the great teacher *Asaṅga* (circa 5th cent. A.D.), a prominent commentator on the *Prajñā-Pāramitā* doctrine, and to whom the first description of her image is ascribed⁵.

STM. No. 118. *Sita Prajñā-Pāramitā* (T.-Ser-p'yin) = 'Transcendental Wisdom.' The Great Mother is white as the autumn moon with one face and two arms. She sits in the Buddha-like pose (*Vajrāsana*) and her hair floats downwards towards her left [shoulder]. Her two hands are in the gesture of 'preaching the Law' (?); in the palm of the right is a white lotus and from the left a red lotus issues the flowers of which open at the level of her ear and support the *Prajñā-Pāramitā* book. Her waist is slender and her breasts full. She is in her sixteenth year and is adorned with silks and jewels.

Another variant of same is thus described in STM. No. 72 by *Vajra Panjara?* (or *Prāsād T.-rDo-rje-Gur*) and shows how the descriptions were rigorously adhered to. "*Prajñā P.* is white with two hands in the gesture of 'Preaching the Law.' According to the official pattern she holds a red lotus in the right hand and a book in the left. But according to the esoteric pattern she holds a white lotus which comes out of the palm of her right hand and in the left she holds a red lotus inside of which is the *P. P.* book. She sits in the *Vajrāsana* pose."

Several specimens of this form I have found in the ancient Indian Sculptures of Magadha, and a fine one from Java, dating to 9th century A.D., is in the Leyden museum.

¹ For figs. see PLL. 175—9.

² PLL. shows 12 arms.

³ FBI. II 99—100; and figured PLL. 179, 175.

⁴ HE. 85; FBI. I. 19; and STM. 118.

⁵ TS. 28.

⁶ WBT. 337.

THUNDERBOLT-
PEACOCK-SUNBIRD
TYPE.

This 2nd type represents the change from the benign Tārā (and Avalokita) of the benign Sunmyth, to the elemental god of the Sky personified as the Thunderbolt-Wielder (*Vajrapāni*) who is represented as the Spell-protector. This intermediate stage is preserved in the ancient Indian sculptures of the 7th—9th century A.D. here published for the first time (Figs. 8 and 9). It did not apparently prove popular as it is not found in ordinary modern use, the tendency having been towards fiercer female forms of the popular Durgā style in Sivaism, which form the 3rd type.

In these sculptures the god is seen adorned with snakes and holding a snare or noose to capture the snake-demons, and seated Buddha-wise upon a throne supported by peacocks. In the white form of the god (Fig. 8), to his front and below him are three of the greatest of the demons, *Caṇḍa*, *Kuṇḍala*, and *Acala* — the former who is mentioned in the *Atharva-Veda*¹ as having daughters who were she-devils is described in the *Jātakas*² as being a *Nāga*-king who was an enemy of Buddha whilst the latter was 'the king of the birds', that is as the king of the 'Golden Geese' or 'Golden Peacocks' herein represented. On each side of the gods sits as two associates or reflexes "The Effacer of Stains" (*Sarva Nivaranaviskambin*) and "The Entirely Virtuous One (*Samanta-bhadra*). It is notable that



Fig. 8. Peacock-Snake-Spell as Thunderbolt-Wielder, "The White *Vajrapāni*". *Sita Vajrapāni*.

From Magadha sculpture of 7th—9th Cent. A.D. photo by L.A. Waddell.

Note. — Peacocks with interposed *Vajra* support throne of the god who wears armlets of snakes. On the base are the *Nāga* king *Caṇḍa* and the demons *Acala* and *Kuṇḍala*. See description in text.

¹ SBE. 42; 66 and 301.

² *Ghatāsana Jātaka*. No. 133. JC. I, 290.



Fig. 9. Another mode of Fig. 8 as The Blue *Vajrapāni*. *Nīla Vajrapāni*.

From Magadha Sculpture of 7th—9th Cent. A.D. Photo by L. A. W. His throne is supported by Peacocks. For description see text.

'The Effacer of Stains' is probably a personification of purifying rain extracted from the *Nāga*-cloud demons, for Buddha delivers to this god the *sūtra* entitled 'The Cloud Jewel'⁶.

the god is given a strictly natural form, his extra emblems and weapons being disposed around him or held by his assistants, and not placed in additional and monstrous pairs of hands. In the blue mode of the god (Fig. 9) his form is generally similar to the white and he is mounted on peacocks. In front of him stands the fury styled 'The fierce one with the blue stick'¹ *Nilā-danda-Khroda*, whom I have noted as an attendant on *Tārā* in her mode as 'The Rescuer from Death'²; and who is a Brahmanist form of *Yama*, the god of Death. They are thus described by Z'alu:—

STM. No. 214. *Sita Vajrapāni* (T.-P'yagrdor z'i-ba dkar-po) = 'The mild White Thunderbolt-handed.'

He is mild, white in colour with one face and 2 arms. He holds a *Vajra*-noose and snakes encircle his arms and ankles. In front is the fierce *Acala* (mi-gyo-ba)³ with *Canda* (gtum-po) [*Nāga*-king] on his right and *Kundala*⁴ (bdudrtsis-kyil-pa) on his left. On the right of the chief is 'The Effacer of Stains' (sgrib-pa-rnam-sel) and on the left "The Entirely Virtuous One (Kun-tu-bzan-po), also [around him] the jewel, lotus, sword, wheel, and crossed *Vajras*.

STM. No. 112. *Nīla Vajrapāni* (T.-P'yagrdor z'i-ba sñon-po) = 'The mild Blue Thunderbolt-handed'.

This *Vajrapāni* is mild, blue in colour with one face and 2 arms. He holds the crossed-*vajras* joined to a noose. He sits with legs flexed up in the 'subactive' pose and is adorned with silks and jewels. In front sits the fury *Nilā-danda* whose right hand holds a stick and the left in 'the pointing-finger' gesture⁵.

¹ Or "The fierce Blue one with the Stick."

² WAT 88 No. 23. He is obviously a form of *Yama* from which *Danda-pāni* is an epithet.

³ *Acala*, a king of demons to whom Buddha addressed *Sūtras* (Kāgyur rGyud X. 1. CA. 507), is described in several modes — the 6 armed form represented in the Sculpture occurs as No. 104 STM. A gigantic she devil *Acalā* is mentioned in the *Saddharma Puṇḍarīka* as converted by Buddha SBE. 21, 374.

⁴ WBT. 337.

⁵ *Ghatāsana Jātaka*. No. 133. JC. 1, 290.

⁶ *Ratna megha Kāgyur mDo* 181. CA. 460.

THUNDERBOLT-GARUḌA-SUNBIRD TYPE.

This type represents the destructive aspect of the Sun, and thereby also of Buddha, as identified with the archaic Sun-god bird.

That the mild Buddha should within a few centuries of his death be identified with the fierce and blood-thirsty *Garuḍa* seems at first sight incredible; but the evidence on which I now venture to announce this identity appears to be indisputable. This discovery forms another important link in the chain of evidence which I have recently put forward to show the process by which Buddha became deified and the origin of the most popular form of the deified Sakya Muni, namely the Sun-god-Buddha, *Amitābha*, 'The definite Light' in his Western Paradise of the Sun¹. What is manifestly an early form in the evolution of that deity I recently discovered amongst 2nd Cent. B.C. sculptures of Bharhut in the statue inscribed '*Chakavāko Nāga-rāja*' that is 'The Golden Goose, the king of the *Nāgas*'. This I have proved to be the early title of the Buddhist god of the Western Quarter of the universe, at a time when Buddha as 'The Golden Goose'-form of the Sun-bird was a favourite theme in the *Jātaka* narratives of Buddha's births².

Now, a further intermediate stage in the process of this evolution is obviously found in the later type of the *Dhāranī* Sunbird, as the *Garuḍa*. The inscription also in the *Garuḍa* charm here figured (Fig. 10), I find, applies to that bird the special titles of Buddha in addition to its own of 'Lord of the *Nāgas*' [by conquest]; and it appears to me probable that it was this substitution of the *Garuḍa* with its terrible eyes which suggested the later epithet of the Buddhist Regent of the West, namely *Virūpākṣa* or 'Deformed Eyes', when Buddha as *Amitābha* had become differentiated as the supreme and benign god. This identity of the *Garuḍa* with Buddha is confirmed, I find, by the *Pandara Jātaka* (No. 518) which ascribes to Buddha the statement that he was 'The *Garuḍa* king' who acquired the secret of killing snakes, and who preached the Law³.

In this *Thunderbolt Garuḍa* type the destroying aspect of the Thunderbolt-Wielder is intensified, and associated with the terrible *Garuḍa* — the later Brahmanist development of the Sun-bird, who according to the Brahmanist myth stole the ambrosia of the gods and smashed the thunderbolt of Indra, and hence is styled 'The Subduer of the Thunderbolt' (*Vajra-jit*) and 'The Vanquisher of Indra or *Vajrapāni*' (*Surendra-jit*)⁴.

This supremacy of the *Garuḍa* over *Vajrapāni* is expressed in some of the later *Dhāranīs*, bearing that bird's titles of 'The Iron Beak', 'Red Copper Beak', 'Thunderbolt Beak', 'Thunderbolt Claw', 'Tearing Thunderbolt', see foregoing list.

It was this destructive aspect of the paramount *Garuḍa*, a bird which not only dominated the sky but 'dived to the deepest hells', which no doubt led to his

¹ WEB. 139 sq.² WEB. 140—158.³ JC. v 45—48.⁴ DHM. 110.



Fig. 10. Buddha and his Charm as the *Garuḍa*-Sunbird.
(From Waddell's *Buddhism of Tibet*, 387 sq.)

The inscription, for details of which see text, describes this *Garuḍa* bird as "The Great Teacher, The Teacher of Reason, The Teacher of The Three Gems (*Triratna*), The Lord of the *Nāgas* * * * Possessor of the wealth acquired by the *Nāgas* * * * May he protect from all poisons!" It is manifestly based on the *Paṇḍara Jātaka*, Nr. 518 in which Buddha relates that he was the *Garuḍa*-bird king.

association with the demonist mode of the Storm-god *Śiva* or *Rudra*, namely *Mahā-Kāla*¹ with his troops of female furies or 'Mother'-Energies of the *Durgā* type, many of whom now obtain from the Buddhist monks the title of '*Vajra*', and become the chief goddesses of the later spells. As a result, we now find a demonist

¹ I have indicated some evidence for the identity of *Mahā-Kāla* with *Rudra* WEB. 149.

mode of Tārā as 'Vajra Tārā' or 'The Tārā Thunderbolt'¹, and later the fiercest of all, in the *Sitātapatra-aparājita Dhāranī*, in which Tārā in the personified Spell becomes the female counter-part of the *Garuḍa* with the title of 'The female Thunderbolt Beak' *Vajra Tuṇḍī*—that is the female *Garuḍa* itself. Here the transformation of 'Buddha's Mother'—from the Golden Peacock-Sunbird to the *Garuḍa*-Sunbird stands completely revealed!

On the other hand, the bountiful and auspicious aspect of the storm-god *Mahā-Kāla* or *Rudra*² appears in his character of the Good-Wind Genius, the Lord of the Earth's Produce and of the wreath-bringing *Vidyādharas*, 'Possessor of Healing Remedies' (*jalāsa-bhesaja*)³, and of the Hidden Treasures of the Earth. Such functions naturally led to his being made by the Buddhists the defender of their *Vidyā* magic arts and of the healing spells, with the title of 'Lord of [occult] Knowledge' (*Jñāna-nātha*); and a similar title is accorded to the *Garuḍa* as protector of the spells. This latter form of the *Garuḍa* is here described, and it is interesting besides as depicting the physical form of that Sun-bird as conceived by the Indian Buddhists in the early centuries of our era (see also Fig. 10).

STM. No. 148. *Jñāna Garuḍa* (T.-Ye-ses k'yun-k'ra) 'The *Garuḍa*-bird of Transcendental Knowledge'.

He has one face and 2 arms. His colour from the sole of the feet up to the thigh is yellow, thence to the navel white, thence to the throat red, thence to the brow black, and thence upwards it is green. He has three eyes and is adorned with the 8 great *Nāgas* in the shape of serpents. The wings emits many rays of light. His head is adorned with [a chaplet of] 'The Five (Dhyani Buddhas)'. He seizes a venomous *Nāga*-king in his two hands and eats it holding the tail down his feet. [See also *Garuḍa Samvara Cakra*, STM No. 145.]

The remarkable adaptation of this archaic Sun-bird myth to Śākya Muni as protector of Buddhist spells, is well illustrated in the above picture-spell (Fig. 10). Here the *Garuḍa* displays on its breast 'The Buddhist Creed' expressing the essentials of Buddha's Doctrine⁴ and several other formulas⁵. The palms of its hands or wing-talons bear crude Sanskrit legends.

On each plume of the outstretched wings (which from the above description may represent rays of light) is inscribed the incantation:—

Om̐ visa khrili mili halaya svā-hā.

That is:—"Hail! poison [—destroyer?]| *Khrili mili hala!* O God of the Fire-sacrifice (i. e. the Sun)"⁶. Here 'poison' is avowedly the primary object of the spell and manifestly *snake*-poison, as expressed by the snake in the *Garuḍa*'s beak. It also seems significant that the incantation '*Khrili mili*' is practically identical with the magical expression

¹ The authorship of the first ritual on *Vajra Tārā* is ascribed to Nāgārjuna about 2nd cent. A.D. (TS. 25), but this seems improbably early for so demonistic a form of this goddess.

² See note 1. ³ MYM. 76.

⁴ *Ye dharmā hetū &c.* WBT. 105, 133. ⁵ WBT. 405.

⁶ *Svāhā*, the Brahmanist sacrificial call to the gods is primarily and especially applied to Agni, whose 'wife' is thus called and whose epithet is 'Lover of *Svāhā*' (*Svāhā-priya*), and the god Agni is a form of the Sun-god, see above.

found in the middle of the Peacock-Snake spell namely 'hili-hi mili' and 'kili mili'¹, so as almost to suggest that this may be a contracted version of the *Māyūrī* spell adapted to the *Garuḍa*.

The inscriptions on its palms and around the inner circle of its breast read as undernoted—the words in italics are the more obvious Sanskrit equivalents as kindly restored by Dr. Hoernle, but for the tentative translations I am responsible.

I. On Palms:—

AUM *Bhyaṁ sattrivada naṁ kha^m jaṁ raṁ*
Bhyaṁ śatru-bādhāya namaḥ ramatām

(Trans.) *Om Bhyaṁ!* Salutation to the harasser of enemies! May he be pleased to break up and devour!

II. On Inner Circle:—

Mahā-guru ūha-guru trika-guru naṁ
Mahā-gurave trika-gurave namaḥ

Salutation to the Great Teacher! The Teacher of Reason! The Teacher of The Three Gems [Tri-ratna]!

nāga-śara raṁ-raṁ dul-dul naga-jit atho naga-(c)udali
Nāgeśvara ramatu ramatu nāgārjitārtha (?)

The Lord of the Nāgas! May he be pleased, be pleased! . . . He who possesses the wealth acquired by the Nāgas

Daśa ga(n)u mamamyogasa sod(h) sarva-visa rakṣa .
Daśa gaṇa (?) sarva-viṣebhyaḥ rakṣatu

The of the ten troops of Female Energies (?) May he protect from all poisons!

A milder style of the *Garuḍa* as a 'Snake-Charmer' is preserved in Japan representing that bird playing a flute (Fig. 11). It is analogous to the "Peacock" mode of the "Dispeller of Poison" playing a lute (Fig. 6). Its text reads "The *Garuḍo*-king. The flowery majestic golden winged *Garuḍo*-bird with the jewel on his head."

An early form of this *Garuḍa*-Thunderbolt type was found by me in an ancient Indian sculpture of about the 8th century A.D. from Magadha (Fig. 12) and identified by an expert Lama. It represents 'The Tearing Thunderbolt' (*Vajra-Vidārana*) and is here described by means of Z'alu. It still retains the milder aspect of the earlier Indian statues; but a later and fiercer mode (No. 131) is cited underneath it.

STM. No. 132. *Sita Vajra-Vidārana* (T.-rDo-rje rnam-'joms) = 'The White Tearing Thunderbolt'.

She is white with one face and two hands. The right hand holds a nine-tipped thunderbolt over her heart and the left a bell resting upon her body. She sits adorned with silks and jewels in the 'Bodhisat' pose.

¹ HBoM. 228, 238.

STM. No. 131. *Nīla Vajra-Vidāraṇa* (T.-rDorje-rnam-'joms mt'in-nag) = "The dark Blue Tearing Thunderbolt".

She is dark-indigo coloured: Her right hand uplifted holds a 5-tipped *Vajra*, and the left a bell resting on her body. Her grey hair stands on end and her left leg is pendant. Her lower garment is a tiger-skin, and her ornaments are snakes. She stands amid heaps of fire.

The warrior-styles of the Spell-goddesses mostly all belong to this type, such as the fierce modes of *Uśnīsa Vijaya*, and of 'The White Umbrella' (*Sitātapatra*) in her modes as "The Invincible against Others" (*Aparājita*, which was the title of one of the *Rudra* storm-gods as well as of a great *Nāga* demon) and "The Great Averter [of harm]" (*Mahā-Pratyamgirā*). The many-headed forms incorporate also the earlier simple and placid modes and thus present a complex conglomerate personality. Thus it is expressly claimed for the *Aparājita* form of 'The White Umbrella' in her *Dhāraṇī* (No. 27) that she incorporates in herself a great variety of goddesses including not only the placid forms of *Tārā*, but the *Ugrā* and *Canda* forms of *Durgā*, 'The female *Vajrapāṇi*', and 'the female Thunderbolt Beak', *Vajra-Tundī*, that is the female counterpart of the *Garuḍa*.

The following descriptions of some of her own and allied images are translated from Z'alu¹. The 'thousand-armed' and 'millioned-eyed' form suggests *Tārā*'s consort *Avalokita*, and what has been supposed to be a mode of that god in a Nepalese miniature of the 11th century bears the masculine title of *Sitātapatra Bhattarakah*².

STM. No. 136. *Sitātapatra-aparajitā* (T.-gDugs-dkar-po-c'an gz'an-gyis mi-t'ub) = 'The White Umbrella invincible against others'.

She is white in colour with a gold-handled white umbrella over her head. She has 3 faces, each three-eyed, the middle face is white, the right blue and the left red. In her 3 right hands she holds a *vajra*, arrow and hook; and in the 3 left 'the pointing' gesture, snare and bow. In addition she possesses [in a halo?] a thousand heads and a thousand hands which hold different kinds of weapons such as *Vajra*, wheel, jewel, lotus, sword, arrow, hook, bow, hammer and snare. She has a million eyes and sits on fiery heaps.

STM. No. 74. *Mahā-pratyamgirā* (T.-P'yir-bzlog-ch'en-mo) = 'The Great Averter [of Harm]'.

She is black with [one face] and six arms. The three right hands hold sword, iron hook and 'charity' gesture; the three left hold red lotus, trident and snare with 'pointing finger'



Fig. 11. *Garuḍa* Sunbird as Snake-Charmer.

(From *Butsu Zo Dsui* p. 118.)

Compare with its analogue
Fig. 6.

¹ An 8-armed and 4 headed form is figured and a 3-headed form referred to by GMB. 152; and a 6-armed *Pratyamgirā* is figured but not described PLL. 190.

² FBI. I. 213, 31.



Fig. 12. 'The white Tearing Thunderbolt'.
Sita Vajra-Vidāraṇa.
 From a Magadha sculpture of 8th—9th cent. A. D.
 Photo by L. A. W.

STM. No. 152. *Graha-Matrikā Vidyā-rājñī* (T.-gZā-yum rig-pai rygal-ma) = 'Mother of eclipsing Planets, Queen of Magic Art.'

She is white in colour with 3 faces white blue and red each with three eyes. Of the six hands the first pair are in 'Preaching the Law' gesture, the 2nd pair hold a *vajra* and lotus, and the 3rd pair an arrow and bow. She sits in the *vajrāsana* (Buddha-like) pose fully adorned as a goddess.

Artistically, one of the most striking features of these representations of the various series of deities personifying the ancient spells, is the restrained and natural treatment of even the fiercer forms by the earlier Buddhist artists, as compared with the more monstrous creations of the later period.

against her heart. She is adorned with silks and jewels, and all the dress of a fierce deity (*Khroda*). She sits with her left leg pendant.

STM. No. 200. *Aṣarajitā* (T.-gZ'an-gyis mi-t'ub-ma) = 'Invincible against Others'. She is Yellow with her right hand in 'Praying' gesture, and left holds a snare with 'pointing finger' gesture. She is naked and adorned with jewels. She sits with left leg flexed and right pendant upon and suppressing *Ganapati* (= *Ganeṣa* a *Nāga*).

STM. No. 77. *Pita-Aṣarajitā* (T.-gZ'an-gyis-mi-t'ub ser-mo) = 'The Yellow One Invincible against Others'.

Her body is yellow. She has 3 eyes and clenched teeth. She is handsome but fierce, and is in the dress of a mild goddess. Her right hand is in the pose of clapping the hands together and the left holds a snare over her heart with 'the pointing finger' gesture. Her right leg is pendant and rests upon the elephantine *Ganeṣa*. Brahma holds an umbrella over her and other gods worship here. She sits amidst hoops of flames.

Others of these spell-goddesses are:—

STM. No. 151. *Bhattārikā Vaidī* (T.-rJe-btsun-rig-byed-ma) = 'The Revered One of the Vedas (or Vidyā)'.

She is red with one face and four arms. The first pair of hands in joined fashion hold a *vajra*-hook and snare, and the lower pair an arrow and bow. She stands and is adorned with silks and jewels.

CONCLUSIONS.

This research throws important light upon the history of Buddhism. It shows that Buddha himself probably employed Protective Spells; and it reveals the manifest origin of a large section of the Buddhist Pantheon, the sources of which were previously unknown.

Some of the particular facts and conclusions which emerge from this research are:—

1. Spells are in Universal and cherished use by all Buddhists, both of the South and North, and play an important part in their religion.
2. The Origin and use of Protective Spells in India is traced from pre-Vedic times (*circa* 2000—1500 B.C.).
3. The Cult of Protective Spells was widely prevalent in pre-Buddhist India at the time of Buddha's birth (*circa* 567 B.C.).
4. Buddha probably did himself utter and recommend the Golden Peacock-Snake spell (*Parittā* or *Dhāraṇī*) as circumstantially recorded in the early Pāli texts, —a spell which contains nothing inconsistent with a date within Buddha's lifetime, and which is in universal use amongst all Buddhists.
5. The Golden-Peacock of this spell is a favourite incarnation of Buddha in the *Jātakas*; and appears to be Buddha himself grafted upon the archaic pre-anthropomorphic myth of the Sun as 'The Golden Winged Bird' (*Roc* of Irania, the *Phoenix* or *Feng* of China, the Golden Goose or Golden Peacock or *Garuḍa* of India) which dissipates the spirits of Evil personified as Serpents (*Nāgas* and Dragons).
6. Buddha by associating his personality with this myth in his *Jātakas*, as with many of the other heroic myths current in his time thereby contributed towards his own future deification—if the *Jātakas* be accepted as authentic.
7. This conception of Buddha as 'The Golden Peacock' is shown to be probably an early stage of Buddha's anthropomorphic deification (*circa* 2nd cent. B.C.) as the divine Buddha Amitābha (The Buddha of Infinite Light) in his Western Paradise (to which all the Suns hasten), the goal of the majority of professing Buddhists, and where Buddha Amitābha is represented as sitting upon a throne of Golden Peacocks.
8. This association of Buddha with the archaic Sun-bird in the form of the Golden Peacock or Goose and latterly the *Garuḍa* may explain the motive for the frequent occurrence of these birds in Buddhist architecture, surmounting pillars, architraves or screens and on the keystone of arches.
9. From this Golden Peacock-Snake spell (and possibly others) as a model a great body of other spells, also ascribed to Buddha, was invented subsequently to Buddha's death. The origins and approximate dates of the different strata of this Spell-Literature is traced by means of their mythology &c.

10. The doctrine of spells became elevated (*circa* 6th—7th century A.D.) into a special *Yāna* or conveyance to *Nirvāna* or to the Western Paradise, as "*Mantra-yāna*" with a later offshoot "*Vajra-yāna*".
11. The spells became deified (*circa* 5th—7th century A.D). The sacred spell which issued from the mouth of 'The Blessed One' becomes materialized into anthropomorphic Gods and Goddesses of Energy, each bearing characteristic symbols of their attributes, some of which are described.

Altogether this research discloses an important chapter in the history of the Origin and Evolution of Buddhist Myth and Literature and on the workings of Buddhism as a Practical Religion.

REFERENCES.

- BCB.—S. Beal. *Catena of Buddhist Scriptures*. London 1875.
 BL.—E. Burnouf. *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien*. Paris 1844.
 BNC.—Bunjiu Nanjio. *Catalogue Buddhist Tripitaka*. Oxford 1883.
 BV.—A. Bergaigne. *La religion Vedique*. Paris 1878—83.
 CA.—A. Csoma Körösi 'Analysis' of Tibetan Scriptures in *Asiatic Researches XX*. Calcutta 1836—9, supplemented by revised translation by L. Feer, *Annales de Museum Guimet* 2. Paris 1881 and 'Catalogue du fonds Tibetan de Bibliothèque nationale', by P. Cordier, 1909.
 CEE.—W. Crooke in *Hasting's Encyclopedia of Religion and Ethics*. III; Edinburgh 1910.
 CPD.—R. Childers. *Pali Dictionary*. London 1909.
 CSB.—A. Cunningham. *Stupa of Bharhut*. London 1879.
 DHM.—J. Dowson. *Dictionary of Hindu Mythology*. London 1888.
 ESD.—E. Eitel. *Handbook of Chinese Buddhism*. Hongkong 1888.
 FBI.—A. Foucher. *L'Iconographie Bouddhique de l'Inde* I and II. Paris 1900, 1905.
 GMB.—A. Grünwedel. *Mythologie des Buddhismus*. Leipzig 1900.
 HBoM.—R. Hoernle. *Bower Manuscript*. Calcutta 1897.
 HE.—B. Hodgson. *Essays on the Languages, Literature and Religion of Nepal and Tibet*. Reprint. London 1874.
 HEM.—R. Hardy. *Eastern Monachism*. London 1860.
 HMB.—R. Hardy. *Manual of Buddhism*. London 1880.
 HT(BoW.).—Hiuen Tsang's 'Records'. (B) Translation by S. Beal 2 vols. London 1884. (W) Trans. by J. Watters. London 1904.
 IA.—*Indian Antiquary*. Bombay.
 JC.—*Jātakas*. Translated under E. Cowell. Cambridge 1895—1907.
 JASB.—*Journal Asiatic Society of Bengal*. Calcutta.
 JRAS.—*Journal Royal Asiatic Society*. London.
 KMB.—H. Kern. *Manual of Indian Buddhism*. In *Grundriss*. Strassburg (circa 1900).
 MBN.—Max Müller & B. Nanjio. *Anecdota Oxonensis*. Aryan I, 3. Oxford 1884.
 MFK.—F. W. K. Müller. *Uigurica* II Berlin 1911.
 MVM.—A. Macdonell. *Vedic Mythology*. *Grundriss*. Strassburg 1897.
 PLL.—*Peking Lamas' Illustrated List*. Also editions by Pander, Berlin 1890, and S. Oldenbourg. St. Petersburg 1903.
 RLN.—Rajendra Lal Mitra. *Nepalese Buddhist Literature*. Calcutta 1882.
 RVI.—Z. Ragozin. *Vedic India*. London 1899.
 SBE.—*Sacred Books of the East* series. Oxford.
 STM.—*Sādhana* collection in Tibetan. Ms. of L. A. Waddell.
 T.—Tibetan.
 TS.—F. W. Thomas. *On Sādhana*s in Muséon. Louvain 1903.

VB.—V. Vassilief. Le Bouddisme. Paris 1865.

WAT.—L. A. Waddell Cult of Avalokita and Tārā from Mayadha sculptures. JRAS. 1894, 51—89.

WBT.—L. A. Waddell. The Buddhism of Tibet. London 1895.

— **WEB.—L. A. Waddell. Evolution of the Buddhist Cult, in Asiatic Quarterly Review, 1912, 105—160. Woking, England.**

WLM.—L. A. Waddell. Lhasa and Its Mysteries. London 1905.

WTM.—L. A. Waddell. Tibetan Manuscripts collected in the Lhasa Mission. Asiatic Quarterly Review 1912. II 80—113.

ZDMG.—Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

DIE CHINESISCHE MALEREI IM KUNDAIKWAN
SAYÜCHÖKI. VON OTTO KÜMMEL.

II.

Klasse II (中).

TÖ (T'ANG).

45. [II.] — Taitaku 戴嶧 (*Tai I*). Malt gut Rinder.
Jüngerer Bruder des Tai Sung (Nr. 74).

46. II. a. — Shütanshi 周丹士 (*Chou Tan-shih*). Buddhistische Gestalten, Rakan, Landschaften. Gute Arbeiten in der fürstlichen Sammlung [? 自然能出來物者御物成也]. [Nach B. auch] Kwannon, Figuren. [B.] Tusche.

Sonst unbekannt. B. scheint den Meister in die Sung- oder Yüanzeit zu setzen.

47. II. a. — Priester Kwankyü 貫休 (*Kuan-hsiu*), Azana Tokuin 德隱 (*Tê-yin*), Gō Zengetsu Daishi 禪月大師 (*Shan-yüeh Ta-shih*). Buddhistische Gestalten, Rakan, [B.] Tusche.

Giles 77, vgl. ferner das Werk „Zengetsu Daishi Juroku Rakan“, Tōkyō, Shimbi Shoin 1909. Der Meister wird richtiger mit B. der Zeit der 5 Dynastien (907—960) zugerechnet. Sein Familienname ist *Chiang* 姜 (*Kyō*). Er stammt aus Lan-ch'i (Rankei), Prov. Chehkiang, und ist zuerst Priester des Tempels Hoan-szü 和安寺 (*Waanji*).

48. [II.] — Bundō 文同 (*Wên T'ung*), Azana Yoka 與可 (*Yü-k'o*), Gō Kinkō Dōjin 錦江道人 (*Chin-chiang Tao-jên*). Malt gut Tuschbambus und [B.] Landschaften. [B.] Tusche.

B. versetzt den Meister richtiger in die Sungzeit, schreibt das Tzü aber fälschlich 與不, sein zweites Hao 朕先生 anstatt 笑笑先生 *Hsiao-hsiao Hsien-shêng* (*Shōshō Sensei*) und seinen dritten Namen 石寶 anstatt 石室先生 *Shih-shih Hsien-shêng* (*Sekishitsu Sensei*). Er stammt aus Yung-t'ai (Eitai), Prov. Fuhkien und war um 1080 Gouverneur von Hu-chou, Prov. Chehkiang, ist daher als *Wên Hu-chou* (*Bunkoshū*) bekannt. Er wird dem Wang Wei (Nr. 5) und Kuan T'ung (Giles 73) verglichen. Auch Dichter und Kalligraph.

49. [II.] — Kachō 柯澄 (*K'o Ch'êng*). Aus Chōsha (Ch'ang-sha) [Prov. Hunan]. Malt geschickt übernatürliche Wesen (神) und buddhistische Gestalten [B.] in Farben.

B. weist den Meister der Sungzeit zu, im übrigen ist er unbekannt. Wahrscheinlich ist aber anstatt 柯 zu lesen: 何. Ein Sungmaler Ho Ch'êng, auf den die Angaben des Kundaikwan passen, ist bekannt.

SÜDLICHE SÖ (NAN-SUNG)¹

50. [II.] — Chōshichō 趙子澄 (*Chao Tzū-ch'êng*), Azana Kenren 虔廉 (*Ch'ien-lien*). Vögel und Blumen.

Fehlt in B. Das Tzū heißt richtig 處廉 *Ch'u-lien* (*Shoren*). Guter Dichter und Maler, um 1160 Beamter in Tzū-kuei (Shiki), Prov. Hupeh.

51. [II.] — Soshoku 蘇軾 (*Su Shih*), Azana Shisen 子瞻 (*Tzū-chan*). Aus Misan (Mei-shan) [Prov. Ssüch'uan]. Genannt *Tōba Sensei* 東坡先生 (*Tung-po Hsien-shêng*). Tuschbambus, [B.] alte Bäume, Tusche. Schüler d. Yoka [Nr. 48].

Giles 105, Biogr. dict. Nr. 1785. Su Shih lebt 1036—1101, die Zuweisung an die südliche Sungdynastie ist also falsch.

52. II. a. — Chōhaku 趙伯駒 (*Chao Po-chü*), Azana Senri 千里 (*Ch'ien-li*). Malte gut Landschaften, Blumen und Vögel, Bambus, Felsen, am besten Figuren, [B.] in Farben und Tusche. [B.] Lehrer des Shunkyo [Nr. 30].

Thieme 370.

53. II. a. — Belyūjin 米友仁 (*Mi Yu-jên*), Azana Genki 元暉 (*Yüan-hui*). Sohn des Genshō. Landschaften, Nebel, Wolken, Gärten [B.] in Tusche und Farben.

Tzū auch *Yin-jên* 尹仁 (*Injin*) und *Hu-êrh* 虎兒 (*Koji*), nennt sich auch *Lan-cho Lao-jên* 懶拙老人 (*Ransetsu Rōjin*), wird aber gewöhnlich als *小米 Hsiao Mi* (*Shōbei*), der kleine Mi, im Gegensatz zu seinem Vater (Nr. 82) bezeichnet. Zweiter Vorsitzender des Kriegsamtes, Kalligraph und Maler, seinem Vater sehr ähnlich. Er ist über 80 Jahre alt geworden.

54. [II.] — Yōhoshi 楊補之 (*Yang Pu-chih*), Azana Mukyu 無咎 (*Wu-chiu*), Gō Tōzen Rōjin 逃禪老人 (*T'ao-shan Lao-jên*). Aus Nanshō (Nanch'ang) [Prov. Kiangsi]. Figuren, Pflaumen, Kiefern, Felsen, Narzissen, [B.] Vögel, in Tusche.

1. Hälfte des 12. Jahrhunderts. Nennt sich auch *Ch'ing-i Ch'ang-chê* 清夷長者 (*Sei Chōja*). Er ist 70 Jahre alt geworden.

¹ Vor No. 48 scheint die Überschrift „Sō“ (Sung) vergessen zu sein, welcher Dynastie die Meister 48—49 angehören.

55. [II.] — Eigyokkan 瑩玉澗 (*Ying Yü-chien*), Priester des Tempels Jōjiji 淨慈寺 (*Ching-tz'ü-szū*) am Seiko [dem westlichen See]. Landschaften, [B.] in Farben. Schüler des Eshū [Nr. 87].

B. versetzt den Meister in die Klasse III. Eine Rolle mit den 8 Landschaften von Hsiao-hsiang aus der Higashiyamasammlung ist heute über verschiedene Sammlungen verstreut. Ein Teil daraus abg. Tōyō Bijutsu Taikwan IX. Die Aufschrift, die wahrscheinlich vom Künstler selbst herrührt, ist mit dem Stempel 三教弟子 *San-chiao Ti-tzū* (*Sankyō Deshi*) bezeichnet.

56. II. a. — Risū 李嵩 (*Li Sung*). Aus Sentō. Taoistische und buddhistische Gestalten, menschliche Figuren, [B.] in Tusche und Farben.

Chavannes, T'oung Pao 1904, 316.

57. [II.] — Baki 馬逵 (*Ma K'uei*). Älterer Bruder des Baën [Nr. 175]. Landschaften, Figuren, Blumen, Früchte, Vögel.

58. [II.] — Hakuryōgyoku 白良玉 (*Po Liang-yü*). Aus Sentō. Taoistische und buddhistische Gestalten, Dämonen, [B.] menschliche Figuren, in Tusche.

Um 1200—1260. Mitglied der Akademie.

59. II. a. — Rikusei 陸青 (*Liu Ch'ing*). Landschaften, Wind- und Regenbilder, [B.] in Tusche. Schüler des Ritō [Nr. 20]. Ausgezeichnete Arbeiten in der fürstlichen Sammlung [? vgl. Nr. 46].

B. versetzt den Meister in die Klasse I. Um 1190 Mitglied der Akademie.

KIN (CHIN) [1115—1234].

60. [II.] — Ōteikin 王庭筠 (*Wang Ting-yün*), Azana Shitan 子端 (*Tzū-tuan*). Gut in Landschaften, alten Bäumen.

Hao *Huang-hua* Lao-jên 黃華老人 (*Kōkwa Rōjin*). Aus Ho-tung (Katō), Prov. Shansi, später in der Hauptstadt (Peking). Geboren 1156, graduiert 1176 als Chin-shih, gest. 1202. Hoher Beamter, hervorragender Dichter, Kalligraph und Gelehrter.

GEN (YÜAN).

61. [II.] — Yōgekkan 楊月澗 (*Yang Yüeh-chien*). Malt gut Blumen und Vögel, Drachen und Tiger in Tusche.

62. II. a. — Ōen 王淵 (*Wang Yüan*), Azana Jakusui 若水 (*Jo-shui*), Gō Tanken 澹軒 (*Tan-hsüan*). Aus Hō (Hang) [Prov. Chehkiang]. Besonders ausgezeichnet Landschaften, Figuren, [B. auch] Blumen und Vögel. [B.] gelegentlich in Tusche.

Schüler des Chao Mêng-fu (Nr. 100). In seinen Landschaften schließt er sich an Kuo Hsi (Nr. 9), in seinen Bildern von Blumen und Vögeln an Huang Hsüan (Nr. 88), in seinen figürlichen Bildern an Chou Fang (Giles 65) an. Zwei Bilder, Blumen und Vogel, der Sammlung Katano, Tökyō, eines abg. Kokkwa 56, stammen aus der Higashiyama-Sammlung.

63. II a. — **Öben** 王冕 (*Wang Wan*), Azana *Genshō* 元章 (*Yüan-chang* aus Kwaikei (Kuei-chi) [Prov. Chehkiang]. Trefflicher Dichter. Guter Maler von Pflaumen, allen möglichen Pflanzen und Blumen in Tusche, [nach B. in Farben].

Hao *Chu-shih Shan-nung* 煮石山農 (*Shoseki Sannō*), 1335—1407. Er stammt aus einem bäuerlichen Hause in Chu-chi (Shoki), Prov. Chehkiang, wendet sich früh literarischen Studien zu, besteht aber die Prüfung als Chin-shih nicht und beginnt ein unruhiges Wanderleben zu Schiff, das ihn bis an die See und bis nach Peking führt. Schließlich läßt er sich in Kuei-chi nieder und widmet sich strategischen Studien, die ihn in den Stand setzen, dem General des ersten Mingkaisers T'ai Tsu Hu Ta-hai 胡大海 bei der Eroberung von Chehkiang zu helfen, und am Hofe zu Ehren zu gelangen.

64. [II.] — **Chōen** 張遠 (*Chang Yüan*), Azana *Baigan* 梅岩 (*Mei-yen*). Aus Kwatei (Hua-t'ing) [Prov. Kiangsu]. Malt gut Landschaften, Figuren, [B.] Blumen und Vögel. Lernt von Baën [Nr. 175] und Kakei [Nr. 23].

65. II. a. — **Dōshi** Shōgettan 道士蕭月潭 (*Hsiao Yüeh-t'an*). Gut taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren in Tusche.

Aus Huai (Wai), Prov. Chihli.

66. II. a. — **Öryūhon** 王立本 (*Wang Li-pên*). Blumen und Vogel, Figuren, [B.] in Farben.

Gemeint ist wahrscheinlich der Yüanmeister dieses Namens aus Ning-po, nicht der Mingmeister aus Chia-shan, Prov. Chehkiang, der Nachahmer des Liang K'ai (Nr. 176). B. scheint die beiden Meister zu verwechseln, indem es notiert: Ming.

67. II. a. — **Ralan** 賴庵 (*Lai-an*). Lotus, Fische, Schildkröten, [B.] Insekten, gelegentlich Tusche.

Sonst unbekannt.

68. II. a. — **Sotsuō** 卒翁 (*Tsu-wêng*). Hotei (Pu-tai), Figuren. Gute Arbeiten in der fürstlichen Sammlung [? vgl. Nr. 46].

Nach B. Sung und Klasse I. Sonst unbekannt. Offenbar ein Priester.

69. II. — **Chōhakkyō** 張伯供 (*Chang Po-kung*), [nach B.] aus Kō (Hung) [wohl Prov. Kiangsi]. Buddhistische Gestalten, [nach B.] Figuren, Kwannon, in Tusche.

Sonst unbekannt.

70. [II.] — Chōhōsai 張芳齋 (*Chang Fang-chai*), Gō Chikuoku Dōjin 竹屋道人 (*Chu-wu Tao-jên*). Landschaften, Figuren, [B.] Rinder, Tusche.

B. weist den Meister der Sungzeit zu und nennt ihn auch *Fang-jan* 芳然 (*Hōnen*) und *Fang-shu* 芳叔 (*Hōshuku*). Sein Stempel lautet *Chih-chung* 致中 (*Shichū*).

Sonst unbekannt.

71. [II.] — Kōnenki 高然暉 (*Kao Jan-hui*). Landschaften, [Nach B.] in Farben und Tusche; ähnelt dem Genki [Nr. 53].

Sonst unbekannt. Nach einigen soll Jan-hui Tzū des Kao K'o-ming (Giles 99) sein.

72. II. a. — Chūkūzan 中空山 (*Chung-k'ung-shan*). Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren. [B.] Tusche. Gute Arbeiten in der fürstlichen Sammlung [? vgl. Nr. 46].

Sonst unbekannt. Nach B. Sung. 中 ist wohl kein Familienname.

73. II. a. — Chōhyōgai 張永涯 (*Chang Ping-yai*). Blumen und Vögel, Falken, [B.] in Farben.

Sonst unbekannt.

74. [II.] — Taisū 戴嵩 (*Tai Sung*). Rinder, [B.] in Tusche.

Giles 66, Hirth 33. B. versetzt den Meister richtig in die T'angzeit.

75. [II.] — Unkan Jotaku 雲間徐澤 (*Yün-chien Hsü Tsé*). Blumen und Vögel, Landschaften, [B.] Falken.

Nach B. Sung. Sonst unbekannt. Yün-chien ist ein Bezirk in Kiangsu.

76. II. a. — Kaminen 夏明遠 (*Hsia Ming-yüan*). Aus Sentō. Landschaften, Figuren, Architekturen, [B.] in Farben und Tusche.

Möglicherweise ist *Hsia Yung* 夏永 gemeint, ein Meister der Mingzeit, der aus Haaren zierliche Bilder stickte und dessen Tzū Ming-yüan war. Unter Nr. 151 scheint ihn Sōami versehentlich noch ein zweites Mal aufzuführen.

77. [II.] — Teizan 定山 (*Ting-shan*). [B.] Landschaften, Rinder, Tusche.

Sonst unbekannt.

78. II. a. — Kaiser Risō 李宗 (*Li Tsung*). Figuren, Blumen, Tiere, [B.] Vögel, in Farben.

Einen Kaiser dieses Namens gibt es nicht. Ebensowenig ist ein Maler Li Tsung festzustellen.

79. [II.] — Chinkō 陳珩 (*Ch'ên Hêng*), Azana Kōyō 行用 (*Hsing-yung*), Gō Shizan 此山 (*Tz'ü-shan*). Früchte, [B.] in Farben und Tusche.

B. versetzt den Meister wohl richtiger in die Sungdynastie. Jüngerer Bruder des Ch'ên Yung (Nr. 16). Er malt Drachen, Bambus, Blumen, Insekten, Fische in Tusche.

80. [II.] — Priester Yu 諭法師 (*Yü Fa-shih*). Mida [Amida].
Sonst unbekannt.

81. [II.] — Tanshisui 檀芝瑞 (*T'an Chih-shui*). Orchideen, Pflaumen, Bambus. [Nach B.] Tusche.

Sonst unbekannt. Die Landschaft der Sammlung Makoshi, Tōkyō, Tōyō Bijutsu Taikwan IX, trägt eine Aufschrift des in Japan eingewanderten chinesischen Priesters Issan — 山 (*I-shan*), 1247—1317.

82. [II.] — Beifutsu 米芾 (*Mi Fei* oder *Mi Fu*), Azana Genshō 元章 (*Yüan-chang*). Landschaften, alte Bäume, Kiefern und Felsen, [nach B.] in Tusche und leichten Farben.

B. versetzt den Meister in die Sungdynastie — mit Recht, denn er lebte 1051 bis 1107, vgl. Giles 115, Biogr. dict. Nr. 1530.

83. [II.] — Joshikō 徐子興 (*Hsü Tzū-hsing*).
Fehlt in B. Sonst unbekannt.

84. II. a. — Rigyōfu 李堯夫 (*Li Yao-fu*). Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, Dämonen, [nach B.] in Farben.

Sonst unbekannt.

85. II. — Teiyafu 丁野夫 (*Ting Yeh-fu*). Landschaften, Figuren, Blumen und Vögel.

Fehlt in B. Er ist ein Uigure, dessen Arbeiten denen des Hsia Kuei (Nr. 23) und Ma Yüan (Nr. 175) sehr ähnlich sein sollen.

Klasse III (下).

TÖ (T'ang).

86. III. a. — Kankan 韓幹 (*Han Kan*). Aus Chōan (Ch'ang-an). Malte Pferde [B.] in Farben.

Giles 56, Hirth 30.

87. III. a. — Eshū 惠崇 (*Hui-ch'ung*), Priester in Kenyō (Chien-yang) [Prov. Fuhkien]. Malte Gänse, Falken, Reiher, winterlichen Strand, ferne Ufer [B.] in Farben.

B. richtiger Sung.

88. [III.] — Kōsen 黃筌 (*Huang Ch'üan*), Azana Yōshuku 要叔 (*Yao-shu*). Aus Seito (Ch'êng-tu), [Prov. Ssüch'uan]. Landschaften, Figuren, Vögel, Sperlinge, Wasserfälle [? 籠水 für 龍水] [B.] in Farben.

Giles 80, Hirth 42. B. versetzt den Meister in Klasse II und richtiger in die Zeit der 5 Dynastien (907—960).

SŌ (SUNG).

89. III. a. — Sokwa 蘇過 (*Su Kuo*), Azana Shukutō 叔黨 (*Shu-tang*). Jüngster Sohn des Tōba [Nr. 51]. Malte Landschaften, Bambusgebüsch [B.] in Tusche.

1072—1123. Bekannt als der kleine Po *Hsiao Po* 小坡 (*Shōba*) im Gegensatz zu seinem Vater. Er selbst nennt sich auch *Hsia-ch'uan Chü-shih* 斜川居士 (*Shasen Kōji*) nach einem Gütchen in Ying-ch'ang (Eishō), Prov. Honan. Dem Chinesen macht ihn besonders die Treue wert, die er seinem Vater hielt; er war der einzige, der ihm 1094 in die Verbannung folgte. Im Alter wird er Unterpräfekt von Chung-shan (Chūzan), Prov. Chihli. Ausgezeichneter Kalligraph und Maler. An seinen Landschaften wird besonders die idyllische, unweltliche Stimmung gerühmt.

SÜDLICHE SŌ (NAN-SUNG).

90. [III.] — Chōmōken 趙孟監 (*Chao Mêng-chien*), Azana Shiko 子固 (*Tzū-ku*), Gō Isai Kōji 彝齋居士 (*I-chai Chü-shih*). Malt gut Pflaumen, Orchideen, Narzissen, Blumen, Bambus und Felsen in Tusche.

Thieme 369.

91. [III.] — Rempu 廉布 (*Lien Pu*), Azana Senchū 宣仲 (*Hsüan-chung*). Aus Sanyō (Shan-yang) [Prov. Kiangsu]. Malte Landschaften, alte Bäume, Bambusgebüsch, [B.] Kiefern, Eichen in Tusche.

Nennt sich auch *Shê-tsê Lao-nung* 射澤老農 (*Shataku Rōnō*). Er wird Mitglied des Kriegsamtes, fällt aber in Ungnade und zieht sich nach Shao-hsing (Shōkō), Prov. Chehkiang zurück, wo er sich ganz der Malerei widmet. Schüler des Su Shih (Nr. 51).

92. [III.] — Tōseichū 湯正仲 (*T'ang Chêng-chung*), Azana Shukuga 叔雅 (*Shu-ya*). Aus Kōsei (Chiang-hsi). Malt gut Pflaumen, Bambus, Kiefern und Felsen, Narzissen, Orchideen, [B.] in leichten Farben.

Hao Chien-an 間庵 (*Kenan*). Neffe des Yang Pu-chih (Nr. 54). Später in Huang-yen (Kōgen), Prov. Chehkiang. Um 1205 Mitglied des Kriegsamtes.

93. [III.] — Priester Geppō 月蓬 (*Yüeh-p'êng*). Malte Kwannon, buddhistische Gestalten, Rakan, Tennō (T'ien-wang).

94. [III.] — Priester Shion 子温 (*Tzū-wên*), Azana Chügen 仲言 (*Chung-yen*), Gō Nikkan 日觀 (*Jih-kuan*), und Chikishi 知歸子 (*Chih-kuei-tzū*). Malte Wein in Tusche, [nach B. auch] Figuren.

Nach anderen ist das Hao Chih-fei-tzū 知非子 (*Chihishi*). Aus Hua-t'ing (Kwatei). Das Bild der Sammlung Marquis Inouë, Tōkyō, Kokkwa 230, trägt das zyklische Datum 辛卯.

95. [III.] — Priester Jinsai 仁濟 (*Jên-chi*), Azana Takuō 澤翁 (*Tsê-wêng*). Neffe des Gyokkan (Nr. 55). Bambus und Pflaumen in Tusche, [B.] Landschaften.

Familiennamen *T'ung* 童 (*Dō*). Malt Bambus in der Art des Yü Tzū-ch'ing 俞子清 (Yushisei, Ende des 12. Jahrhunderts), Pflaumen in der des Yang Pu-shih (Nr. 54).

96. [III.] — Chinseihā 陳清波 (*Ch'ên Ch'ing-po*), Aus Sentō. Malte meist Ansichten vom westlichen See, [nach B. auch] Shōki (Chung-kuei), die drei Religionen (三教) in Farben, mit Aufschrift des Sōryūso 宋立素 (*Sung Li-so*).

Über diesen Sung Li-so habe ich nichts feststellen können.

97. [III.] — Chōshigen 趙子原 (*Chao Tzū-yüan*). Bambusbewachsene Hügel.

B. nennt ihn richtig *Tzū-hou* 子厚 (*Shikō*) und einen Yüan-Meister.

98. III. a. — Priester Rasō 蘿窓 (*Lo-ch'uang*) im Rokutsūji 六通寺 (Lu-t'ung-szū) am westlichen See. Mit Mokkei [Nr. 18] gleichartig und gleichzeitig.

Familiennamen unbekannt.

99. III. a. — Sokenso 蘇顯祖 (*Su Hsien-tsu*). Aus Sentō. Malt geschickt Figuren und Landschaften. Zeitgenosse des Baën [Nr. 175] und ihm ähnlich im Stil.

B. versetzt den Meister in Klasse I. Um 1215 Mitglied der Akademie. Seine Bilder hießen vulgo Mo-hsing 沒興 Ma Yüan (Mokō Baën).

GEN (YÜAN).

100. III. a. — Chōmōfu 趙孟頫 (*Chao Mêng-fu*), Azana Sugo 子昂 (*Tzū-ang*), Gō Shōsetsu Dōjin 松雪道人 (*Sung-hsüeh Tao-jên*). Malt Landschaften, Figuren, Pferde, Blumen und Vögel [B.] in Tusche.

Giles 137, Biog. dict. 173, Thieme 369.

101. [III.] — Chōyō 趙雍 [im Original irrtümlich 維] (*Chao Yung*), Azana *Chūboku* 仲穆 (*Chung-mu*). Sohn des Sugo [Nr. 100]. Landschaften, Reiter, Blumen und Vögel, [B.] auch in Tusche.

Thieme 369.

102. [III.] — Rikan 李衍 [im Original falsch 衍] (*Li K'an*), Azana *Chūhin* 仲賓 (*Chung-pin*), Gō *Sokusai Dōjin* 息齋道人 (*Hsi-chai Tao-jên*). Aus *Keikyū* (Chi-chiu), [Prov. Chihli]. Malt gut Bambus und Felsen, [B.] auch in Tusche.

Giles 139.

103. [III.] — Rishikō 李士行 (*Li Shih-hsing*), Azana *Shundō* 遵道 (*Tsun-tao*). Landschaften, Bambus und Felsen.

Sohn des vorigen. Gouverneur von Huang-yen (Kōgen), Prov. Chehkiang Dichter, Kalligraph, Maler, Schüler seines Vaters, dessen Bambusbilder und Landschaften er noch übertreffen soll.

104. [III.] — Shutokujun 朱德潤 (*Chu Tê-jun*), Azana *Takumin* 澤民 (*Tsê-min*). Im Go-Bezirk (Wu) [Prov. Kiangsu]. Landschaften, Figuren [B.] in Farben.

1294—1365. Aus Sui-yang (Suiyō), Prov. Honan, später in Wu, dann in K'un-shan (Konzan), Prov. Kiangsu. Dichter, Kalligraph, Maler, vor allem Landschaftler und Porträtist.

105. III. a. — Mōgyokkan 孟玉礪 (潤) (*Mêng Yü-chien*). Aus Gokō (Wu-hsing) [Prov. Chehkiang]. Malt blaugrüne (青綠) Landschaften, Blumen und Vögel.

Name *Chên* 珍 (*Chin*), Tzū *Chi-shêng* 季生 (*Kisei*), Hao *T'ien-tsé* 天澤 (*Tentaku*). Die Landschaft in der Sammlung des Grafen Matsudaira Naoyuki 直之, Bijutsu Shūei 12, ist von Ashikaga Yoshimasa einem Kwanze 觀世, einem Angehörigen der bekannten Familie von Nōspielern, geschenkt worden.

106. III. a. — Koteiki 胡庭暉 (*Hu T'ing-hui*). Aus Gokō. [B.] Landschaften, Figuren, Vögel und Blumen.

In A. folgt noch die rätselhafte Bemerkung 繪同藥. B. versetzt den Meister in Klasse II. Sein Name ist richtiger 廷暉. Er ist ein Zeitgenosse des Chao Mêng-fu (Nr. 100) und ausgezeichneter Nachahmer des Li Chao-tao (Hirth 25).

107. III. a. — Tenshi Chō 天師張 (*T'ien-shih Chang*), [Name] *Shisei* 嗣成 (*Ssü-ch'êng*), Gō *Taigen* 太玄 (*T'ai-hsüan*), Malt gut Drachen.

Taoistischer Priester aus Kuang-hsin (Kōshin), Prov. Kiangsi, wo sein Vater auf dem Lung-hu-shan 龍虎山 (Ryūkosan) lebte. Landschaftler.

108. [III.] — Priester Meisessō 明雪窓 (*Ming Hsüeh-ch'uang*). Malte Orchideen, [B.] in Farben und Tusche.

P'u-ming 普明 (*Fumei*), Familienname *Ts'ao* 曹 (Sō), Hao Hsüeh-ch'uang, stammt aus Sung-chiang (Shōkō), Prov. Kiangsu und ist Priester des Tempels Ch'êng-t'ien-szü 承天寺 (Shōtenji) in Wu. Das Orchideenbild der Sammlung Gejō, Tōkyō, Bijutsu Shūei 3, enthält eine 1348 datierte Widmung des chinesischen Priesters Ling-fêng 靈峰 (Reihō) an einen Japaner Yōdō 用堂.

Die Worte in A. 畫蘭柏 sind offenbar verstümmelt. Es sollte wohl ein Vergleich mit Po Tzū-t'ing (Nr. 113) folgen.

109. [III.] — Indara 因陀羅 [Indra], indischer Priester des Tenjikuji 天竺寺 (T'ien-chu-szü). Figuren, taoistische und buddhistische Gestalten, [B.] in Tusche und Farben.

A. schreibt den ersten Charakter des Namens offenbar falsch 𠄎. Der Meister ist sonst unbekannt. Das Doppelbild von Han-shan und Shih-tê in der Sammlung Masuda, Tōkyō, Kokkwa 110, mit der Aufschrift des Yüan-Priesters Shih-shih 石室 (Sekishitsu) entstammt der Higashiyama-Sammlung. Es trägt eine bisher noch nicht hinreichend erklärte Bezeichnung. Zwei zusammengehörige Bilder der Priester Tan-hsia 丹霞 und Yao-shan 藥山 in den Sammlungen Graf Tsugaru und Marquis Kuroda, Tōkyō, Kokkwa 201 und Tōyō Bijutsu Taikwan IX, mit Aufschrift des Priesters Ch'u-shih 楚石 (1296—1370), ein Diptychon, Han-shan und Shih-tê, in der Sammlung Graf Date, Tōkyō, Kokkwa 223, mit Aufschrift des sonst unbekanntem Priesters Tz'ü-chiao 慈覺, endlich ein Bild von Fêng-kan mit seinem Tiger, Han-shan und Shih-tê in der Sammlung Morioka, Tōkyō, Kokkwa 35, mit der Aufschrift des Priesters Hsin-yüeh 心月 (Shih-hsi 石溪), gest. 1274, werden ebenfalls seit alter Zeit dem Indara zugeschrieben. Die Bilder sind offenbar alle von derselben Hand und stellen den Meister in die erste Linie der ostasiatischen Tuschmeister, neben einen Mu-hsi (No. 18) und Liang-k'ai (No. 176).

110. [III.] — Richūwa 李仲和 (*Li Chung-ho*). Reiter, Falken, [B.] Figuren, in Farben.

Hirth 36. B. versetzt den Meister richtig in die T'angzeit.

111. III. a. — Ryūri 劉履 (*Liu Li*), Azana Tannen 坦 (垣) 然 (*T'an-jan*). Aus Hen (Pien) [Prov. Honan]. Malt gut Figuren, [B.] Genien in Tusche.

B. versetzt den Meister richtiger in die (nördliche) Sungdynastie. Sein Name ist *Li-chung* 履中 (*Richū*).

112. III. a. — **Sekkan 雪澗** (*Hsüeh-chien*). Figuren, am besten Monju (Manjusri), [B.] Darma, in Farben.

Sonst unbekannt.

113. [III.]. — **Shitei 子庭** (*Tzü-t'ing*). Alte Bäume, Kalmus (菖蒲), [B.] mit eigener Aufschrift, auch in Tusche.

Aus Chia-ting (Katei), Prov. Ssüch'uan. Familienname *Po* 柏 (*Haku*).

114. [III.]. — **Shōden 松田** (*Sung-t'ien*) oder **Yōden 用田** (*Yung-t'ien*). Eichhörnchen, [B.] in Tusche.

Sonst unbekannt.

115. [III.]. — **Senden 錢田** (*Ch'ien T'ien*), [B.] Blumen und Vögel in Farben.

B. nennt den Meister **錢永** *Ch'ien Yung* (*Senei*). Sonst unbekannt.

116. III. a. — **Mokuan 默庵** (*Mo-an*). Wiedergeburt des Mokkei [Nr. 18] und Wiedergeburt seines Pinsels, [B.] Landschaften, Figuren in Tusche. Ist ein Japaner.

Priester *Shūyu* 周瑜, Gō Mokuan und *Reien* 靈淵, aus der Provinz Musashi, Schüler des Musō Kokushi 夢窓國師 (1271—1346), Priester des Tōjiin in Kyōto, gest. 7. Juli 1373, 56 Jahre alt. Studierte auf einer Reise nach China besonders die Werke des Mu-hsi (No. 18). Außerdem gibt es einen chinesischen Meister der Sungzeit (um 1200) Wang-chieh 王介 (Ōkai), der als Landschaftler und Figurenmaler dem Ma Yüan (No. 175) und Hsia Kuei (No. 23) geglichen, sich aber besonders durch seine Pflaumen- und Orchideenbilder ausgezeichnet haben soll.

117. III. — **Kōyōryoku 衡陽綠** (*Hêng Yang-lu*), [Name] **Shūsei 首世** (*Shou-shih*). Rakan.

Unbekannt.

118. [III.]. — **Sonchigun 孫知軍** (*Sun Chih-chün*). Pflaumen, Eichhörnchen.

Unbekannt.

119. [III.]. — **Yōshi 楊枝** (*Yang-chih*). Pflaumen.

Unbekannt.

120. [III.]. — **Saizan 蔡山** (*Ts'ai-shan*). Rakan.

Unbekannt. B. schreibt den Meister **蔡山** (*Chai-shan*). Das Rakanbild der Sammlung Hara, Yokohama, Tōyō Bijutsu Taikwan IX, trägt eine Widmungsinschrift des Ashikaga Tadayoshi 直義 (1307—1352), ein Rakanbild des Tempels

Myōshinji 妙心寺 bei Kyōto, Selected Relics Bd. XIV, die volle Bezeichnung Ts'ai-shan.

121. III. — Ichian Dōshi — 菴道士 (*I-an Tao-shih*). Figuren.
Unbekannt.

122. III. — Kyaramitsu 迦羅密. Buddhistische Bilder, Figuren. Indischer Priester.
Unbekannt.

123. III. a. — Kyōdōin 姜道隱 (*Chiang Tao-yin*). Rinder, [B.] Landschaften, Kiefern und Felsen.

B. versetzt den Meister richtig in die Zeit der 5 Dynastien (907—960). Priester des Ching-chung-szü 淨衆寺 (Jōshūji) in Ssü -ch'uan.

124. III. — Rōyu 老融 (*Lao-yung*). Rinder.

Nach B. Sungperiode. *Chih-yung* 智融 (*Chiyu*), Familienname *Hsing* 邢 (*Kei*), Name *Chih* 訖 (*Shi*), *Hao Ts'ao-an* 草菴 (*Sōan*) und *Lao-niu* 老牛 (*Rōgyū*). Ursprünglich Arzt in Nanking, dann in Lin-an (Rinan), Prov. Yün-nan. Zieht sich mit 50 Jahren in den Tempel Ling-yin-szü 靈隱寺 (*Reinji*) zurück und widmet sich ganz der Kalligraphie, Dichtkunst und Malerei.

125. [III.] — Chosha 猪者 (*Chu-chê*). Rinder. Schüler des vorigen.
Sonst unbekannt.

126. [III.] — Chōshikun 張思訓 (*Chao Ssü-hsün*). Figuren, buddhistische Gestalten.

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

127. III. a. — Rikushinchū 陸信忠 (*Liu Hsin-chung*). Buddhistische Gestalten, 10 Höllenkönige, [B.] Rakan.

Sonst unbekannt. Die Bilderserien von 16 Rakan im Sōkokuji 相國寺, Kyōtō (Tōyō Bijutsu Taikwan IX.) und im Museum zu Boston, der 10 Höllenkönige im Hōnenji 法然寺 (Busshōsan, Sanuki), Shōmyōji 稱名寺 (Kana-zawa, Musashi) und im Chionin (Kyōtō) tragen z. T. die Bezeichnung 慶元府 (*Boston* 四明) 橋車石板巷陸信忠筆. Der Meister stammte also aus der Gegend von Ning-po.

128. III. — Shimin Fuetsu 四明普悅 (*Ssü-ming P'u-yüeh*). [B.] Buddhistische Gestalten.

Sonst unbekannt.

129. III. a. — Yōshi 嘸子 (*Yao-tzū*). Kwannon, buddhistische Gestalten [B.] in Farben.

Sonst unbekannt. B. schreibt den Meister 嘸子. Imaizumi vermutet, wohl mit Recht, daß sowohl 嘸 wie 嘸 Verschreibungen für 嘸 sind. Der Name wäre dann *Ya-tzū* (*Ashi*) zu lesen. Die Kana-Umschreibung bei A. lautet auch Ashi.

130. [III.] — Fūdaiyū 馮大有 (*Fêng Ta-yu*). Lotus, Drachen.

Nach B. richtiger Sung. Hao *I-chai* 怡齋 (*Isai*), Wohnort Wu (Go), Prov. Kiangsu. Daß der Meister Drachen gemalt habe, ist sonst nicht überliefert. Vielleicht ist 龍 Fehler für 籠, eine Bambusart.

131. [III.] — Ribunitsu 李聞一 (逸) (*Li Wên-i*). Zehn Höllenfürsten, buddhistische Gestalten.

Unbekannt.

132. [III.] — Rikuchūkan 陸仲 (忠) 澗 (*Liu Chung-chien*). Buddhistische Gestalten.

Nach B. Ming. Unbekannt.

133. [III.] — Riman Shichirō 李萬七郎 (*Li-Wan Ch'i-lang*). Buddhistische Gestalten, [B.] die 13 Buddha.

Nach B. Ende T'ang. Die 13 Buddha sind Achala (Fudō), Shakya (Shaka), Manjusri (Monju), Samantabhadra (Fugen), Kshitegarbha (Jizō), Maitreya (Miroku), Bhechadjyaguru (Yakushi), Avalokitesvara (Kwannon), Mahasthama-prapta (Seishi), Amitabha (Amida), Akshobhya (Ashuku), Mahavairochana (Dainichi), Akasagarbha (Kokuzō).

134. III. — Rikuō Sanrō 陸王三郎 (*Liu-Wang San-lang*). Buddhistische Gestalten, [B.] die 13 Buddha. [B.] T'ang.

Nr. 134 und 135 können nur Namen von Stiftern, die sich auf buddhistischen Gemälden fanden, nicht von Malern sein. Der erste war der 7. Sohn eines Li 李 und einer Wan 萬, der zweite der 3. Sohn eines Liu 陸 und einer Wang 王 (Imaizumi).

135. [III.] — Jōkun 承 [B. 薰] 訓 (*Ch'êng-hsün*). Buddhistische Gestalten, Figuren.

Nach B. Anfang Ming, sonst unbekannt.

136. [III.] -- Shiryō 子良 (*Tzū-liang*). B. Figuren.

Familienname T'ang 唐 (*Tō*). B. richtig Sung.

137. [III.] — Shadō 謝堂 (*Hsieh-t'ang*), Gō Josai 恕齋 (*Shu-chai*). Kiefern, Bambus und Felsen, Orchideen, [B.] Rinder in Tusche.

B. richtig Sung.

138. [III.] — Rigyōmin 李堯民 (*Li Yao-min*). Kleine Landschaften, [B.] Figuren.

Nach B. Ende T'ang. Sonst unbekannt.

139. [III.] — Tōō Genei 滕王元嬰 (*T'eng Wang Yüan-ying*). Bienen, Schmetterlinge, [B.] in Farben.

B. richtig T'ang. Sohn des Kaisers Kao Tsu (618—635).

140. [III.] — Kōmi 紅眉 (*Hung-mei*). Figuren.

Sonst unbekannt.

141. [III.] — Chūjin 仲仁 (*Chung-jên*), Gō Kwakō 華光 (*Hua-kuang*). Pflaumen.

B. richtig Sung. Aus Hui-chi (Kwaikei), Prov. Hunan. Priester des Tempels Hua-kuang-shan in Hêng-chou (Kōshū), in derselben Provinz.

142. [III.] — Shōsai 松齋 (*Sung-chai*). Pflaumen. Schüler des Kwakō [Nr. 141].

Familiennamen *Wu* 吳 (*Go*), eigentlicher Name *Ta-so* 大素 (*Taiso*), Tzū *Hsiu-chang* 秀章 (*Shūshō*). Verfasser eines Buches über Pflaumenmalerei.

143. [III.] — Chikusai 竹齋 (*Chu-chai*), Gō Inkan 筠漢 (*Yün-han*). Pflaumen.

Familiennamen Wang 王 (*Ō*), Name anfänglich *Tsan* 瓚 (*San*), später *Chêng-chên* 正貞 (*Seitei*), Tzū *Ch'êng-chih* 承之 (*Shōshi*) Hao Chu-chai und Yün-han. Aus Hang (Kō), Prov. Chehkiang.

144. [III.] — Rihakuchū 李伯仲 (*Li Po-chung*). Kwannon.

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

145. [III.] — Ryūhaku 劉伯 (*Liu Po*). Buddhistische Gestalten. Figuren.

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

146. III. a — Ryūboku 劉朴 (*Liu P'o*). Figuren, Landschaften, [B.] in Farben. [B.] Schüler des Ryōkai [Nr. 176].

B. verweist den Meister richtig in die Sungzeit. Auch Schüler des Fan Pin 范彬 (*Hampin*), eines Meisters der südlichen Sungdynastie.

147. [III.] — Teiun 頂雲 (*Ting Yün*). Orchideen.

Sonst unbekannt.

148. [III.] — Riei 李瑛 (*Li Ying*). Sohn des Rianchū [N. 172]. Stil seines Vaters.

Mitte des 12. Jahrhunderts Mitglied der Akademie, also nicht Yüan-Zeit. Fehlt in B.

149. III. a. — **Kashin** 夏森 (*Hsia Shên*). Sohn des Hsia Kuei [Nr. 23]. Derselbe Stil.
Fehlt in B.
150. [III]. — **Chōtokurin** 張德麟 (*Chang Tê-lin*). Landschaften, Vögel, [B.] in Farben.
Nach B. Sung und Klasse II. Sonst unbekannt. Imaizumi vermutet anstatt des Zeichens „Tê“ 懷 „Huai“, da der Stempel eines Meisters *Chang Huai-lin* (*Chōkwairin*) bekannt ist.
151. [III.] — **Kaei** 夏永 (*Hsia Yung*). Landschaften, Architekturen. Ähneln dem Kaminen [Nr. 76].
Vgl. Nr. 76. Fehlt in B.
152. [III.] — **Ryūi** 劉煒 (*Liu Wei*), Landschaften, Figuren. Ähneln dem Barin [Nr. 27].
Fehlt in B. Unbekannt.
153. III. a. — **Chōkei** 張璟 (*Chang Ching*) aus Peking. Landschaften. Ähneln dem Enjihei [Nr. 174] und Kakei [Nr. 23].
Fehlt in B. Sonst unbekannt.
154. [III.] — **Kaiser Jinsō** 仁宗 (*Jên Tsung*). Figuren, Pferde. Sō (Sung). 1010—1063. Biogr. dict. 144. Fehlt in B.
155. [III.] — **Kōsō** 高宗 (*Kao Tsung*). Südliche Sungdynastie. Landschaften, Figuren.
1107—1187. Biogr. dict. 166. Fehlt in B.
156. [III.] — **Chōryōshi** 張良市 (*Chang Liang-shih*). Lotus, Fische. Ähneln Riteki [Nr. 22].
Fehlt in B. Sonst unbekannt.
157. [III.] — **Riryū** 李立 (*Li Li*). Landschaften, Figuren. Ähneln Baën [Nr. 175].
Aus Wu (Go), Prov. Kiangsu. Nachahmer des Li Chao-tao (Hirth 25). Fehlt in B.
158. [III.] — **Rikōmo** 李公茂 (*Li Kung-mao*). Sohn des Rianchū [Nr. 172]. Sungdynastie. Fehlt in B.
159. [III.] — **Kundaijin** 君臺仁 (*Chün-t'ai-jên*). Architekturen.
Fehlt in B. Unbekannt. Chün kann kein Familienname sein.

160. [III.] Seishō 盛照 (*Ch'êng Chao*), Azana Tenseki 天錫 (*T'ien-hsi*). Aus Keikō (Chin-k'ou) [Chinkiang, Prov. Kiangsu]. Malt Figuren, Bambus, zackige Bäume.

Fehlt in B. Sōami ist hier ein Irrtum unterlaufen. Im T'u-hui Pao-chien (siehe S. 16) findet sich ein Yüanmaler Ch'êng Chao, Tzū K'o-ming 克明 (Komin), aus Yang-chou (Yōshū), Prov. Kiangsu, der Wên T'ung (Nr. 48) zum Vorbild genommen und Bambus gemalt haben soll. Dann folgt ein Meister Kuo Pei 郭卑 (Kwakuhi), Tzū *T'ien-hsi* usw. wie bei Sōami. Sōami ist also versehentlich in die falsche Reihe geraten.

161. [III.] — Kōbunshin 高文進 (*Kao Wên-chin*), aus Shoku (Shu) [= Ssüch'uan]. Landschaften. Ähnlich dem Shishō 子照 (*Tzū-chao*) [?].

Fehlt in B. Sein Großvater ist Tao-hsing (Giles 77), sein Vater Ts'ung-yü 從遇 (*Jūgū*), Hofmaler der Lokaldynastie der zweiten Shu (935—963). Nach der Eroberung von Ssü ch'uan 965 am Hofe der Sung, unter T'ai Tsung (976—997) Mitglied der Akademie. In seinen buddhistischen und taoistischen Figuren soll der Geist des Ts'ao Fu-hsing (Nr. 1) und des Wu Tao-hsüan (Nr. 4) leben, in der Pinselführung soll er dem Kao I (Giles 92) ähnlich sein, ist daher als der kleine Kao 小高 *Hsiao Kao* (*Shōkō*) bekannt.

162. [III.] — Shūbunku 周文矩 (*Chou Wên-chü*). Taoistische und buddhistische Gestalten, Figuren, Wagen und Pferde, Architekturen, Berge und Wälder, Gärten.

Fehlt in B. Giles 76. Südliche T'angdynastie (937—975). Aus Chin-ling (Kinryō), Prov. Kiangsu.

163. [III.] — 朱鈺. Aus Kahoku (Hu-pei) [Prov. Honan]. Landschaften, Figuren. Südliche Sō (Sung).

Richtig 朱銳 *Chu Jui* (*Shuei*), Mitglied der Akademie unter Hui Tsung (Nr. 6) und Inhaber des goldenen Gürtels. Nachahmer des Wang Wei (Nr. 5) und des Chang Tun-li 張敦禮 (*Chōtonrei*) (um 1100).

164. [III.] — Ōkeishin 王景辰 (*Wang Ching-ch'ên*). Tuschpflaumen.

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

165. [III.] — Batokufu 馬德甫 (*Ma Tê-fu*). Vögel und Tiere.

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

166. [III.] — Hekiun 碧雲 (*Pi-yün*). Figuren.

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

167. [III.] — Unseki 雲石 (*Yün-shih*), Familienname *Riku* 陸 (*Liu*), [Azana?] *Jichū* 時中 (*Shih-chung*). Drachen. Ähnelt dem Shoō (Nr. 16).

Fehlt in B. Sonst unbekannt.

168. [III.] — Ōkei 王珪 (*Wang Kuei*), [Azana] *Kunshō* 君璋 (*Chün-chang*). Blumen, Pflanzen, Insekten.

Fehlt in B. Das Tzū wird auch 均章 geschrieben. *Hao Chung-yang Lao-jên* 中陽老人 (*Chuyō Rōjin*). Aus Pien (Hen), K'ai-fêng-fu, Prov. Honan, um 1300 zum Unterpräfekten von Ch'en-chou (Shinshū), Prov. Hunan, ernannt; zieht sich aber nach den Yü-Bergen in die Einsamkeit zurück, um taoistischen Studien zu leben.

169. III. a. — Banyō Genkai Shigen 番陽嚴凱士元 (*Fan-yang Yen-k'ai Shih-yüan*). Dichter. Reiter in der Art des Gessan [Nr. 35].

Fehlt in B. Der Familienname scheint Yen zu sein. Unbekannt.

170. [III.] — Eika Shō 永嘉章 (*Yung-chia Chang*). [Gō?] *Geppa* 月坡 (*Yüeh-p'o*). Figuren in der Art des Ryūmin [Nr. 7].

Fehlt in B. Unbekannt. Der Familienname ist Chang. *Yung-chia* bezeichnet die Heimat des Meisters (Prov. Chehkiang).

171. III. — Kaiser Kensō 顯宗 (*Hsien Tsung*). Reiter, Wasserhirsche, Tuschbambus. [B.] Schüler des Ryōkai [Nr. 176].

Der Meister ist kein Kaiser, wie Sōami, durch das Zeichen *Tsung* verführt, geschrieben hat, sondern ein Prinz, *Wan-yen Yün-kung* 完顏允恭 (*Kwangan Inkyō*), seit 1162 *Yün-ti* 允迪 (*In-teki*), eigentlicher Name *Hu Shih-wa* 胡士瓦 (*Koshigwa*), der als Sohn des Shih Tsung, des 5. Kaisers des Chin-Hauses, zum Kronprinzen designiert wurde, aber schon mit 25 Jahren starb. Nach anderen lebte er 1146—1188. Als Maler ahmt er den Li Lung-mien (Nr. 7) nach.

Die folgenden Meister sind in Sōamis Ausgabe des Kundaikwan Sayūchōki nicht verzeichnet, sondern finden sich nur in der Ausgabe B.

172. [I.] — Rianchū 李安忠 (*Li An-chung*). Landschaften, Blumen und Vögel, Figuren, Pferde, laufende Tiere, Falken in Farben. Sō (Sung).

Unter Kaiser Hui Tsung und dann wieder unter Kao Tsung Mitglied der Akademie. Inhaber des goldenen Gürtels.

173. I. — Sokanjin 蘇漢臣 (*Su Han-ch'ên*). Landschaften, Figuren in Farben. Sō (Sung).

Aus K'ai-fêng-fu, Prov. Honan. Unter den Kaisern Hui Tsung und Kao Tsung Mitglied der Akademie. C. 1100—1170. Schüler des Liu Tsung-ku 劉宗古 (*Ryūsōko*), eines etwas älteren Akademikers. Berühmt sind seine Kinderbilder.

174. [I.] — Enjilhei 閻次平 (*Yen Tz'ü-p'ing*). Landschaften, Figuren, Rinder in Farben. Sō (Sung).

Sohn des Akademikers Yen Chung 仲 (*Enchū*). Unter Hsiao Tsung (1163 bis 1189) Mitglied der Akademie.

175. [I.] — Baēn 馬遠 (*Ma Yüan*). Landschaften, Figuren, Blumen und Vögel in Farben. Sō (Sung).

Giles 125. Sohn des Ma Shih-jung 世榮 (Baseiei) und Neffe des Ma Kung-hsien (Nr. 21). Tzū *Ch'in-shan* 欽山 (*Kinzan*).

176. [I.] — Ryōkai 梁楷 (*Liang K'ai*). Landschaften, Figuren, Dämonen, der Buddha in Farben und Tusche. Auch *Fushi* 風子 (*Fêng-tzū*).

Tzū *Po* 白 (*Haku*), 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts Mitglied der Akademie. Schüler des Chia Shih-ku 賈師古 (*Kashiko*), eines Mitgliedes der Akademie in der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Der Higashiyama-Sammlung entstammen der Pu-tai (Hotei) der Sammlung Murayama, Ōsaka (Kokkwa 152), mit Aufschrift des Ta-ch'uan 大川 (Daisen), die Bilder des 6. Patriarchen der Zensekte Hui-neng 慧能 (Enō 637—712) in den Sammlungen der Grafen Matsudaira und Sakai, Tōkyō, und das Gemälde Han-shan und Shih-tê der Sammlung S. Isogai, Tōkyō. Gesicherte Werke sind ferner der nach der Aufschrift 御前圖畫 in Gegenwart des Kaisers gemalte Shakya und die Landschaft der Sammlung des Grafen Sakai, die zugehörige Landschaft der Sammlung Akaboshi, Tōkyō, der Li Po der Sammlung des Grafen Matsudaira, die kleine Landschaft der Sammlung des Grafen Date, Tōkyō (sämtlich abgeb. Tōyō Bijutsu Taikwan IX.), die mit Ausnahme der beiden ersten Landschaften die prachtvolle Signatur des Meisters tragen, u. a.

177. [III.] — Enryūtoku 閻立德 (*Yen Li-tê*). Landschaften in Farben. Tō (T'ang).

Giles 37, Hirth 19.

178. [III.] — Enryūhon 閻立本 (*Yen Li-pên*). Landschaften in Farben. Schüler des vorigen. Tō (T'ang).

Giles 38, Hirth 19.

179. [III.] — Rishikun 李思訓 (*Li Ssü-hsün*). Landschaften, Gärten in Farben. Tō (T'ang).

Giles 41, Hirth 24.

180. [III.] — Bakōso 馬興祖 (*Ma Hsing-tsu*). Landschaften und Figuren in Farben. Stil des Baēn [Nr. 175]. Sō (Sung).

Aus Yung-chi, Prov. Shansi. Mitglied der Akademie unter Kao Tsung (1127 bis 1162). Vater des Ma Kung-hsien (Nr. 21), Großvater des Ma Yüan. (Nr. 175).

181. [III.] — Ōteikitsu 王庭吉 (*Wang T'ing-chi*). Narzissen, auch in Tusche. Gen (Yüan).

Wang *Ti-chien* 迪簡 (*Tekkan*), Tzū T'ing-chi, Hao *Ch'i-yin* 藪隱 (*Shuin*) aus Cheh kiang.

182. [III.] — Shiren 士廉 (*Shih-lien*). Vögel. Ming.

Familiennamen *Shên* 沈 (*Shin*). Sonst wegen seiner Pflaumen in Tusche bekannt.

183. [III.] — Henkeishō 邊景昭 (*Pien Ching-chao*), Azana *Bunshin* 文進 (*Wên-chin*). Blumen und Vögel, Landschaften in Farben. Min (Ming).

Giles 152. Chavannes, T'oung Pao V. 319. Aus Sha in Fuhkien, später in Nanking. 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

184. [III.] — Joisshi 汝一子 (*Ju I-tzü*). Kiefern. Gen (Yüan).

Unbekannt.

185. [III.] — Akaka 阿加加 (*A-chia-chia*).

Unbekannt.

CONVENTION IN ART. BY VINCENT A. SMITH.

In my recently published work, 'A History of Fine Art in India and Ceylon' (4to, Clarendon Press, Oxford, 1911) I maintained that the Indo-Persian drawings, being a form of Asiatic art, should be judged by the canons of that art, and not according to the standard of the Renaissance masters. So far, perhaps, my view may command general acceptance. But I went on to say that for the critic of Indian art 'to complain of the inattention to modern rules of perspective, of the lack of light and shade effects, of atmosphere, &c., is to start criticism from a wrong basis. Such things concern the conventions of art, that is to say, the understood agreement between the draughtsman and the beholder as to the way in which solid forms should be represented on a sheet of paper. When we look at a Chinese picture we must be content to find distant objects at the top, and not at the points where they would be placed by European perspective science; but as artistic a picture may be made with one system for expressing distance as with another, provided both parties concerned, the artist and the spectator, are in agreement.'

A friendly critic (*Morning Post*, London, Feb. 8, 1912) objects to that proposition. He urges that European perspective records the true mutual relations of the objects depicted, as they are reflected on the retina of the eye, or may be traced in lamp-black on a pane of glass held between the object and the spectator. He urges that the system of perspective which accurately records that scientific fact cannot be correctly termed a convention, and concludes that 'the difference between Oriental and Western art is, not that one uses one set of conventions and the other another set, but that one is conventional and the other is not. One arranges things according to an arbitrary agreement; the other depicts them as they actually appear.'

I desire to try to justify my description of scientific perspective as a 'convention', or tacit agreement between the artist and the spectator. I accept the principle that the communication of the artist's ideas to the spectator's mind is the main thing to be effected by an artistic expression, and that the purpose of a work of art is not to give a photographic mechanical reproduction of the objects depicted. As the Chinese say: 'A picture is a voiceless poem' — a 'song without words'.

The ordinary European spectator of a drawing knows nothing about the retina of his eye or the use of a lamp-black tracing on a pane of glass between his eye and the subject of the drawing. He accepts the converging lines and the rest required by the laws of scientific linear perspective, as well as the chiaroscuro, cast shadows, &c. of European aerial perspective as being the proper mode of representation to which

he is accustomed. From his point of view, the use of those means of representation is the result of a tacit convention or agreement, and he is offended by an Asiatic drawing which tries to express the same ideas in another fashion.

For instance, Plate CXXVII of my book shows a lady seated on a carpet in front of a marble parapet enjoying the sunlight over a river. The whole composition is bathed in uniform light equally diffused, without cast shadows, and with hardly any shading. The parapet and carpet are drawn in one plane, without any attempt at scientific linear perspective. Yet the result is a beautiful picture which is much admired. The Asiatic spectator needs no effort to realize that the parapet must be regarded as vertical and the carpet as horizontal. Unconsciously he raises the objects intended to be vertical on hinges, as it were, and sees all things in their true relation. The European spectator also can realize their true relation, but with some effort, and he will probably apologize for the artist's ignorance of science. He would much prefer that the drawing should be in the form to which he is accustomed. The Asiatic spectator, on the other hand, might feel a difficulty in grasping the idea of the picture if it were presented to him in the European manner. It is certain that the Chinese absolutely dislike the dark patches of shade and heavy cast shadows essential for European aerial perspective, regarding such things as blemishes and disfigurements, although they approximately represent facts, just as scientific linear perspective does. It is well known that the greatest European artists have been always ready to cast science aside whenever it would interfere with the expression of artistic purpose. Many such cases are on record.

The Chinese have their own system of chiaroscuro and aerial perspective, as Mr. Laurence Binyon has lately explained in his charming little book, 'The Flight of the Dragon' (London, Murray, 1911).

'Drawing', Professor Clausen observes, 'is a form of expression, like speech or writing . . . If we consider drawing as an art of expression, it gives us, I think, the key to other forms of art, such as those of the Orientals; which we cannot easily grasp, because we do not, as it were, know the language.' It seems to me that all systems of perspective, whether based on optical science or not, are properly regarded as conventional forms of expression by means of which the artist makes himself intelligible to the spectator. The closer approximation to reality gained by the European method does not appear to me to greatly affect the artistic merit of the composition. But it is essential that the artist should use the convention which is congenial to him and fully understood by him. When the Asiatic essays to employ the scientific European convention, he fails, or, at the best, attains a *succès d'estime*. The same fate would befall the European who should attempt to follow the Asiatic tradition. Each school can succeed only by obeying its own canons and using its own methods.

EINIGE BEMERKUNGEN ZUM VERSTÄNDNIS DER INDISCHEN KUNST. VON WILLIAM COHN.

Wenn nicht aller Schein trügt, so wird in nächster Zeit unsere Auffassung von indischer Kunst einen prinzipiellen Wandel durchmachen; einen ähnlichen, wie ihn unsere Auffassung von chinesischer und japanischer Kunst eben hinter sich hat. Für die Kunst des fernen Ostens bildete der japanische Farbenholzschnitt den Angelpunkt, bei dem das allgemeine Interesse einsetzte, für Indien waren es die bei einer gewissen Gruppe von Kunstwerken zutage tretenden antiken Elemente, die die Aufmerksamkeit der europäischen Welt stärker anzogen. Japanischer Farbenholzschnitt, wie indische Gandhāarakunst hielt man für Höhepunkte. Wie man den japanischen Farbenholzschnitt bald als modernstes, vulgärstes Anhängsel einer viele Jahrhunderte alten Kunst von reichster Mannigfaltigkeit gleichsam entlarvte, so wird man bald darüber einig sein, daß indische Gandhāarakunst nur eine zwar außerordentlich interessante, aber ganz flüchtige und ästhetisch unangenehme Episode in dem gewaltigen indischen Kunstleben bedeutet. Vorläufig allerdings haben diese Umwertungen noch nicht allzu viele Anhänger. Für die indische Kunst ist es vor allen E. B. Havell, der in seinen beiden gedankenreichen Werken „Indian Sculpture and Painting“ und „The Ideals of Indian Art“¹ neue Wege einschlägt.

Wie wenig man in Deutschland z. B. von alledem ahnt, zeigen die Ansichten, die jüngst der berühmte Indologe Hermann Oldenberg, der feinsinnige Verfasser des grundlegenden Werkes „Buddha, sein Leben, seine Lehre, seine Gemeinde“ anläßlich einer Besprechung von V. A. Smith, „History of Fine Art in India and Ceylon“ in der „Internationalen Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst u. Technik“ (April 1912) aussprach. Oldenberg stellt eine Reihe von Behauptungen auf, die so kunst- und sogar sachfremd anmuten, daß sie nicht unwidersprochen gelassen werden dürfen, um so weniger, als sie von einem so angesehenen Autor herrühren.

Oldenberg beklagt die stiefmütterliche Behandlung der indischen Kunst und sieht die Ursache dafür unter anderem in der „Unzulänglichkeit indischer Fresken im Gegensatz etwa zu japanischen Holzschnitten“. Diese Zusammenstellung bereits muß frappieren und den Argwohn erwecken, als befände sich der gelehrte Autor hier auf nicht recht vertrautem Gebiete. Mit indischen Fresken können nur die Fresken von Ajantā gemeint sein, jene beinahe einzigen Überreste der sicher einstmals ebenso kräftig wie die Plastik blühenden alten indischen Malerei, deren

¹ John Murray, London 1910 und 1911. Neuerdings auch in einem Aufsatz dieser Zeitschrift „The Zenith of Indian Art“ (Heft 1).

Herstellungszeit etwa zwischen dem ersten vorchristlichen und dem siebenten nachchristlichen Jahrhundert liegt. Es handelt sich um eine religiöse und höfische Monumentalkunst. Der japanische Farbenholzschnitt dagegen ist eins der modernsten Erzeugnisse der japanischen Kunst, das im 18. und 19. Jahrhundert seine besten Tage sah, bei dem niedern Volk beliebt war und sich vor allem mit dem Volkstheater und dem Yoshiwara beschäftigte. Wie kann man auf den Gedanken kommen, diese weltenentfernten Dinge irgendwie zusammenzubringen! Es ist etwa dasselbe, als wenn man feststellte, Simplizissimuszeichnungen seien allgemeiner bekannt, als Giottos Fresken zu Assisi, weil sie leichter zugänglich seien. Es sieht fast aus, als hielte Oldenberg den japanischen Farbenholzschnitt für das wichtigste Produkt japanischen Genies, als wäre ihm kaum etwas davon bekannt, daß es eine altbuddhistische japanische Kunst gab, die im 7. Jahrhundert einsetzte, bis ins 13. Jahrhundert hinein in hoher Blüte stand und noch heute in zahllosen Denkmälern zu uns spricht. Von ihr weiß man allerdings in Europa nicht viel mehr, als von den Fresken von Ajantā, wenn es auch für den Japanreisenden heute möglich ist, in den Museen von Kyōto, Nara und Tōkyō mühelos viele der religiösen Meisterwerke Japans zu bewundern. Und selbst die Indologen und Sinologen nehmen von ihr nur wenig Notiz, so aufschlußreich es für sie auch wäre. Der Argwohn, daß Oldenberg von all diesen Dingen keine genügende Vorstellung hat, wird noch bestärkt dadurch, daß er das Wesen der japanischen Kunst in einer „wundervoll geistreichen Feinheit“ erblickt. Japanische Kunst kann aber, glaube ich, in ihren wichtigsten Perioden unmöglich gerade geistreich und fein genannt werden. Sie erscheint vielmehr monumental, wenn sie altreligiös, — dramatisch und wuchtig, wenn sie Historienmalerei, — durchgeistigt und konzentriert, wenn sie zen-buddhistisch ist. Geistreich und fein wird sie erst im 17. Jahrhundert, der Zeit, wo sie sich stärker rein dekorativen Bestrebungen widmet und wo die Blüte des Holzschnittes beginnt.

Wenn nun Oldenberg auf die indische Kunst selbst eingeht, stellt er folgende Sätze an den Anfang: „Die Innerlichkeit des buddhistischen Jenseitsideales verlangt keine Verkörperung, und, streng genommen, verträgt sie keine.“ „Der Buddhist im vollsten Sinne des Wortes bedarf solcher Bilder nicht und wird sie nie zu schaffen versuchen.“ Solches behauptet ein Historiker, dem bekannt ist, daß überall da, wo der Buddhismus, sei es in der unentwickelteren Form des Hinayāna, sei es in der entwickelteren des Mahāyāna hinkam, sehr bald eine überraschend kräftige Kunsttätigkeit im Dienste der buddhistischen Kirche einsetzte und ganz hohe Kunst entstand¹. In Indien selbst, in Ceylon, in Turkestan, in China und Tibet, in Siam, Indochina, Malaisien und Japan. Und das geschah meist früher, als es nach den erhaltenen Denkmälern festzustellen ist, weil sichtlich eine in Holz arbeitende, in Indien zum Beispiel völlig vernichtete Kunst der Bildhauerei in Stein vorherging. Übrigens

¹ Vgl. auch Ernst Grobes schöne Ausführungen über dieses Thema in seinen „Kunstwissenschaftlichen Studien“, S. 190—202.

könnte man genau dieselben Worte, die Oldenberg hier dem Buddhismus und der buddhistischen Kunst gegenüber anwendet, auch für das Christentum und für die christliche Kunst gebrauchen. Und damit richten sie sich selbst.

Nach dieser Einleitung ist es nicht verwunderlich, wenn Oldenberg an dem, was das Wesen indischer und buddhistischer Kunst ausmacht, nicht selten vorbeigeht. „Das können wir nicht übersehen,“ konstatiert er, „daß der Plastik ein tieferes Eindringen in Struktur und Leben des menschlichen Körpers nicht gelungen, ja von ihr nicht ernstlich versucht ist.“ „Körper, unter deren Hautfläche der Beschauer nichts von dem lebendigen Spiel der Muskulatur, von der festen Struktur des Knochengestütes empfindet.“ Also indische Kunst wird wieder einmal unter dem Gesichtspunkte der Antike und Europas betrachtet und kritisiert. Aber ist es nicht a priori klar, daß der Buddhismus sich ein ganz anderes Gottheitsideal schaffen mußte, als etwa die Antike? Wo der griechischen Phantasie schöne Athletenjünglinge und kraftvolle Mädchen vorschwebten, sah der Inder Gestalten, befreit von aller Erdschwere und allen Zufälligkeiten des irdischen Daseins. Der Inder will eben Götter darstellen, nicht nur überhöhte Menschen. Und für diese seine Ziele hat er eine Verkörperung von wunderbarer Tiefe und Großartigkeit gefunden. Den Einzelheiten menschlicher Körperstruktur nachzugehen, würde für den indischen Bildner eine völlige Verkehrung seiner Absichten bedeuten. Und in der Tat wird buddhistische Kunst — in Indien sowohl wie in allen anderen buddhistischen Ländern — schwächlich und leer in demselben Augenblick, wo sie, gewissen unentrinnbaren Zeitströmungen untertan, naturalistisch zu werden beginnt. Es ist nun einmal nichts mit der Bewertung einer Kunst an dem Maßstabe ihrer Naturnähe; selbst in Europa nicht, in Asien aber noch viel weniger. Übrigens liegen bei der Beurteilung der ostasiatischen Malerei ganz ähnliche Mißverständnisse vor, wenn man sie nach dem Maßstabe der naturalistischen Perspektive kritisiert. Es ist schwer zu verstehen, wie ein Forscher, der sich so tief in indisches Geistesleben versenkt hat, wie Oldenberg, in Dingen der bildenden Kunst so sehr versagen oder, besser ausgedrückt, so sehr von westlichen Vorurteilen befangen sein kann. Denn rein intuitiv scheint er den künstlerischen Fragen gar nicht ferne zu stehen, jedenfalls näher als Smith, dessen „Geschichte der indischen Kunst“ er bespricht. Dieser glaubt die hier erörterten Probleme mit der oberflächlichen Konstatierung gelöst zu haben, daß der Körper des indischen Menschen eben „much more smooth and rounded“ sei als der des europäischen.

Trefflich charakterisiert Oldenberg die Stilunterschiede zwischen den Reliefs von Bharhut und Sānchī (3. bis 2. Jahrhundert vor Christi Geburt), die noch frei sind von aller antiken Beeinflussung und der Gandhārakunst. In der Beurteilung blendet ihn aber wieder die Verehrung der allein selig machenden Antike: „Wie hoch steht das Können, das sich hier entfaltet,“ behauptet Oldenberg von den Gandhāraskulpturen, „über den kindlichen Versuchen der Künstler von Bharhut und

Sānchī.“ Eine Behauptung, die für jeden, dem nicht die Tatsache antiker Beeinflussung schon an sich einen Vorzug bedeutet, fast unverständlich erscheinen muß, so oft sie auch im allgemeinen aufgestellt wird. Jene eklektische, halbverstandene, zwittrige, auch technisch sehr oft rohe, fast immer seelenlose graeko-indische Kunst soll der kräftigen, naiven, der indischen Volksseele wie ein frischer Quell unmittelbar entsprudelnden Kunst von Sānchī und Bharhut überlegen sein? Stehen denn etwa die italienisch beeinflussten glatten Niederländer des 16. und 17. Jahrhunderts über der Urwüchsigkeit und Kraft der Meister des 15. Jahrhunderts? Nicht unähnlich liegen die Dinge in Indien. Oldenberg fühlt ja schließlich auch — hier siegt wieder seine ursprüngliche Empfindung —, daß es mit der Gāndhārakunst nichts Rechtes sei. Er muß feststellen, daß „die graeko-indische Kunst etwas von einer Literatur hat, in der die Schaffenden eine fremde Sprache zu bemeistern versuchen, eine reichere, feiner entwickelte Sprache, aber es ist nicht die Muttersprache.“

Zum Glück für Indien, wie für den ganzen Osten bedeutet die antike Beeinflussung eigentlich nichts weiter, als eine Episode. In der Blütezeit ostasiatisch-buddhistischer Kunst sind alle antiken Elemente zu Akzessorien herabgesunken, die keinen wesentlichen Faktor mehr im Gesamtbilde abgeben. Diese höchste Blüte indischer und ostasiatisch-buddhistischer Kunst repräsentieren nun wohl nicht die allerdings eindrucksvollen Skulpturen von Amarāvati (2. Jahrhundert nach Christi Geburt), wie es Oldenberg und viele andere Autoren wollen. Sie dürfte vielmehr für die ganze buddhistische Welt erst etwa im 6. nachchristlichen Jahrhundert einsetzen. Als ihre feinsten Leistungen müssen, scheint mir — wenigstens so weit das heute zur Verfügung stehende Material ein Urteil gestattet —, die Skulpturen von Anurādhapura auf Ceylon (ca. 8. Jahrhundert) und vor allem die von Bōrōbudūr auf Java (ca. 8. Jahrhundert), von deren selbstsicherer Schönheit nur wenige in Europa etwas ahnen, angesehen werden, und schließlich die Fresken des Hōryūji bei Nara (Japan) und die japanische Plastik der Naraperiode (8. Jahrhundert). Ob die Höhlenskulpturen von Long-men und Yün-kang (6. bis 8. Jahrhundert) in China mit diesen Werken konkurrieren können, möchte ich nicht entscheiden. Von anderen Beispielen chinesischer Skulptur der T'angzeit ist bisher leider nur zu wenig bekannt geworden. Im 14. Jahrhundert ist es mit hoher buddhistischer Kunst archaischer Gesinnung allenthalben zu Ende. Es ist übrigens interessant, zu bemerken, daß buddhistische Kunst von ihrem Aufkommen bis zur vollen Entfaltung etwa denselben Zeitraum benötigte, wie christliche Kunst.

AUS MUSEEN UND SAMMLUNGEN.

DIE AUSSTELLUNG CHINESISCHER UND JAPANISCHER DRUCKE IM BRITISCHEN MUSEUM.

Zwei große Glaskasten mit 31 chinesischen und ebenso vielen japanischen Werken in der sog. King's Library des British Museum beherbergen diese kleine aber interessante Ausstellung. Hauptsächlich ist es die chinesische Abteilung mit ihren älteren Werken, die uns ein gutes Bild von der Entwicklung der Buchdruckerkunst und des illustrierenden Holzschnittes gibt. Die Verschiedenheit des Papiermaterials, der Druckfarbe und vor allem die mannigfaltigen Qualitäten der Typen und des Druckes selbst geben dem Bibliographen ein ausgezeichnetes Material zum Studium.

Während die alten Drucke aus der Sungzeit bereits wunderbare Schärfe und Deutlichkeit der Charaktere zeigen, verraten die illustrierenden Holzschnitte erst im 15. Jahrhundert eine vollkommene Beherrschung der Technik mit künstlerischer Freiheit der Linienführung. Natürlich muß ich darauf verzichten, auf den Inhalt der einzelnen Werke einzugehen.

Die T'ang-Dynastie, 618—906, wird gewöhnlich als die Zeit angegeben, wann der Abdruck der geschnitzten Holzplatte die mühsame Arbeit der kopierenden Mönche und anderer Kalligraphen ablöste. Dieser Periode wird auch eine buddhistische Zauberformel (1) zugeschrieben, die auf einem schmalen Streifen Papiers in ziemlich grober Form gedruckt ist. Aus seinem reichen Funde in dem Höhlentempel der 1000 Buddhas in Tunhuang erwähnt Dr. A. Stein eine ausgezeichnet erhaltene *Rolle* mit guten Holzschnitten am Kopfende, die ganz mit chinesischem Text bedruckt ist. Ihr Datum entspricht ungefähr dem Jahre 860. Eine Abbildung findet sich in seinem interessanten Werke „Ruins of Desert Cathay“, Bd. II, S. 177. Wirkliche Bücher (Kopien der Klassiker) wurden jedoch wahrscheinlich nicht vor Mitte des 10. Jahrhunderts gedruckt (Wylie, Notes on Chinese literature, Shanghai 1902, Introduction pag. XVIII). Das älteste Buch der Ausstellung — und gleichzeitig das älteste gedruckte Buch im Britischen Museum — ist (2) der 28. Band einer chinesischen Übersetzung von Abidhärma-sāstra aus dem Jahre 1099 (Yüanfu 2. Jahr, 9. Monat). In fast wunderbarer Reinheit heben sich die Charaktere scharf und deutlich von dem braunen Papiergrunde ab. Selbst die tiefschwarze Farbe des Druckes scheint unverändert, was auf die vorzügliche Qualität der Tusche schließen läßt, die — wie man sagt — mit Kampfer gemischt wurde. (Fig. 1.)

Das nächste Werk (3), Bd. 284 aus dem Prajnā pāramitā sūtra, von dem berühmten Pilger Hsüan Tsang in das Chinesische übertragen, wurde 1157 in Japan gedruckt (Hōgen 2. Jahr, 1. Monat) ebenso (4) 往生拾圓, die 10 Ursachen, welche zu Geburt und Tod führen, ein buddhistisches Werk aus China, 1 Bd. kompl. 1248 (Hō-ji 2. Jahr, 2. Monat des Frühlings). An vielen Stellen haben wir in Handschrift die Transkription in der japanischen Kana. Das Material ist ein silbergraues Micapapier. Merkwürdigerweise ist in den beiden letzten Werken die Qualität des Druckes und des Papiers bedeutend schlechter, als in dem ältesten chinesischen Buche (2).

In (5), der chinesischen Bearbeitung des Buddhāvataṃsaka sūtra, gedruckt in Japan im Jahre 1283 (Kō-an 6. Jahr, 9. Monat, 8. Tag) haben wir vielleicht eines der vollkommensten Werke alter Buchdruckerkunst. Die einzelnen Charaktere zeigen nicht die stereotype Druckform, sondern scheinen genau nach einer kalligraphischen Vorlage durch einen vorzüglichen Schneider in den Holzblock übertragen zu sein. Infolgedessen haben sie etwas Persönliches und geben in allen Einzelheiten die schöne Pinselführung des Kalligraphen wieder. (Fig. 2.)

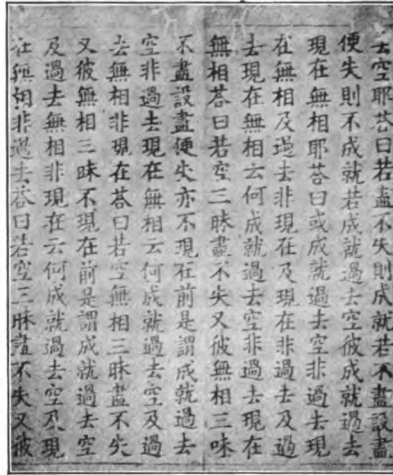


Fig. 1. Aus der Übersetzung von Abidharma-sāstra. Gedruckt in China i. J. 1099. British Museum.
(Photo by Donald Macbeth, London.)

為漸故楞伽去漸者如摩摩動果漸就非頓此之謂也頓教者言說頓理性頓顯解行頓成一念不生即是佛等故楞伽去頓者如鏡中像頓現非漸此之謂也一切法本來自正不待言說不待觀智如淨名以默顯不二等又寶積經論中亦有說名頓教修多羅故依此立名三或開為三謂於漸中開出始終二教即如上深蜜經等三法輪中後一是也依是義故法鼓經中以空門為始以不空門為終故彼經去迦葉白佛言諸摩訶衍經多說空義佛告迦葉一切空經是有餘說唯有此經是無上說非有餘說復次

Fig. 2. Aus Buddhā vatamsaka sūtra. Gedruckt in Japan i. J. 1283. British Museum.
(Photo by Donald Macbeth, London.)

Nr. 7 zeigt einen Band des umfassenden Geschichtswerkes T'ung chih (通志), 200 Bände, gedruckt in China 1322 (Chih-chih 2. Jahr). Der Druck zeigt die kräftig angelegten schönen Charaktere der Sungzeit. Das dünne gelbbraune Papier ist, wie bei manchen anderen Büchern, in China auf eine stärkere Grundlage montiert worden.

Sehr interessant ist (11), Beispiele kindlicher Treue 二倫行實圖 Êrh-lun-hsing-shih-t'u, gedruckt in Korea i. J. 1518. Wir finden auf der oberen Hälfte jeder Seite den Text in die koreanische Kursivschrift übertragen. Es ist illustriert durch zahlreiche primitive Holzschnitte in Schwarzweiß, die in ihrer etwas steifen Linienführung an die Anfänge der gleichen Kunst in Deutschland vor Dürer erinnern. (Fig. 3.)

Nr. 13, Wên Hsien T'ung K'ao (文獻通考) von Ma Tuan-lin (馬端臨) eine Art Enzyklopädie, ist ein Nachdruck des chinesischen Originals aus dem Jahre 1319. Die Interpolation (Kommas usw.) ist in Handschrift in Rot hinzugefügt. Dieser Nachdruck wurde in Korea gegen 1600 mit beweglichen Typen ausgeführt und zeigt diese Technik auf einer bedeutenden Höhe. Bereits im 11. Jahrhundert soll ein gewisser Pi Shêng (畢昇) in China mehrere Werke mit beweglichen Typen gedruckt haben. Wegen der großen Anzahl der notwendigen Zeichen kam jedoch diese Methode nicht recht in Aufnahme. Nur in Korea wurde der Druck mit einzelnen Typen häufiger angewandt.

Nach kurzem Rückgange während der Yuan-Dynastie gelangt die Buchdruckerkunst in der Mingzeit schnell wieder zu hoher Blüte. Eine Abhandlung über die Kunst des Zeichnens und Malens (15) 圖象宗彝 T'u-hui-sung-i, gedruckt 1607 (Wan-li 35, Ende Herbst), enthält, wie die bekannten, ca. 100 Jahre später in Japan erschienenen Bücher Morikunis, zahlreiche Vorlagen zum Zeichnen von Blumen, Pflanzen und Vögeln. Daneben enthält das Buch Kopien buddhistischer Bilder, z. B. Daruma überschreitet den Yangtse auf einem Bambuszweig.

Von dem Wirken der großen Jesuitenmissionare nach Franziscus Xavier am Ende des 16. Jahrhunderts geben uns die folgenden 2 Bücher Kunde: (14) Eine Abhandlung über die wahre Auffassung Gottes (天主實義) T'ien-chu-shih-i von dem berühmten Missionar Matteo Ricci, gedruckt 1603 (Wan-li 31), und (16) das Leben Christi (天主降生像經解) T'ien-chu-chiang-shêng-ch'u-hsiang-ching-chieh) illustriert von Giulio Alevi im Jahre 1637. Letzteres enthält fast alle bekannten Bilder aus der biblischen Ge-

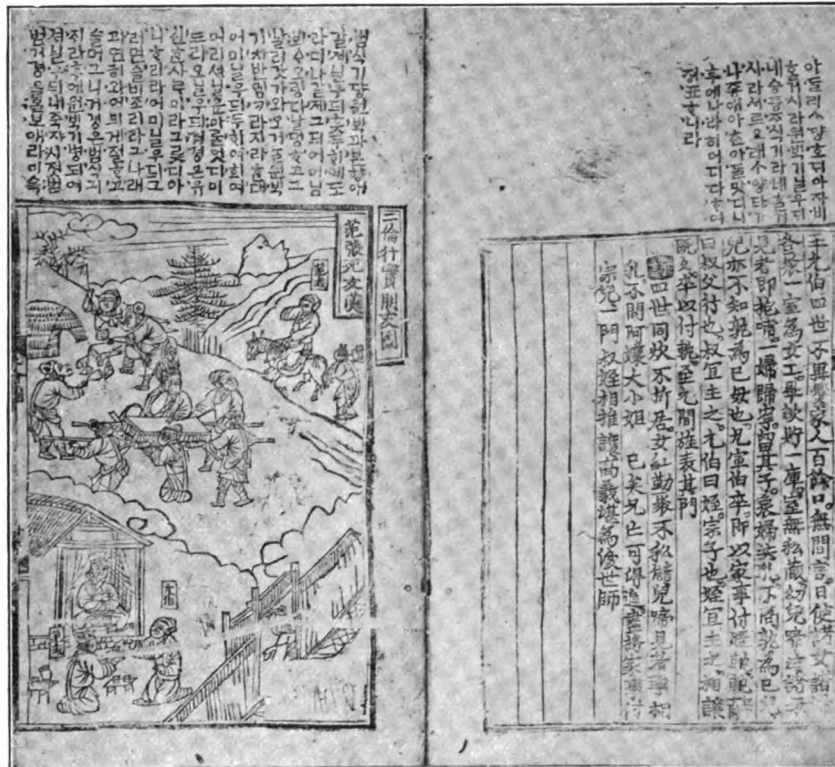


Fig. 3. Beispiele kindlicher Treue. Der Text in chinesisch und der Korean. Kursivschrift. Gedruckt in Korea i. J. 1518. British Museum. (Photo by Donald Macbeth, London.)

schichte von der Verkündigung des Engels an Maria bis zum Abendmahl in schönen Holzschnitten. Die Darstellungsweise ist ganz europäisch, nur ist die Handlung in eine chinesische Landschaft oder Umgebung hineinverlegt. Über jedem Bilde ist der Titel in großen chinesischen Charakteren und darunter die Erklärung. Ihrem religiösen Charakter entsprechend, enthalten diese Werke nichts von dem nicht unbedeutenden Einfluß dieser Missionare auf die chinesische Kultur.

Auffallend durch die schöne Darstellung buddhistischer Gottheiten in vorzüglichen Holzschnitten ist (17) ein 1681 gedrucktes Faksimile des Saddharma pundarika sūtra, ursprünglich herausgegeben 1331. Der vorliegende Band illustriert den Kultus der Avalokitesvara (chinesisch Kuan-yin).

Die folgenden Werke verlassen den buddhistisch-religiösen Boden und behandeln allershand weltliche Stoffe (Agrikultur, Gewerbe sowie auch rein künstlerische Darstellungen von Flora und Fauna).

(18.) 御製耕織圖 Yü-chih-kêng-chih-t'u illustriert die 46 Phasen in der Reiskultur sowie die Kunst des Webens in sehr guten Holzschnitten in Schwarzweiß. Es wurde auf Befehl des Kaisers K'ang-hsi 1696 gedruckt. (Vgl. Fig. 4.)

Farbige Drucke, und zwar solche von einfacher schöner Komposition mit harmonischer Farbenwirkung, finden wir in den chinesischen Bilderbüchern 19—25.

芥子園畫傳 Chieh Tzū Yüan Hua Chuan, herausgegeben von Li Li-wêng 李笠翁

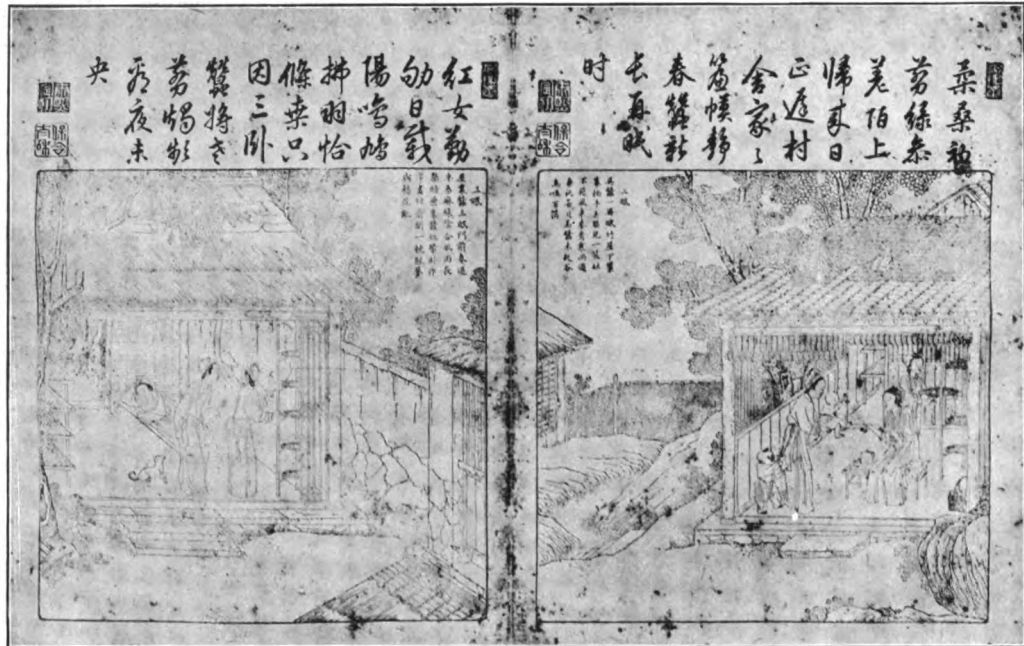


Fig. 4. Die Kultur von Reis und Seide. Gedruckt auf Befehl des Kaisers K'ang-hsi i. J. 1696. British Museum.

(Photo by Donald Macbeth, London.)

ist datiert K'ang-hsi 18. Jahr (1679), und enthält Abbildungen von Pflanzen und Blumen in Schwarzweiß, sowie in Farben (Grün, Rosa, Braun und Aubergin).

Ein ähnliches Werk mit etwas reicherer Farbenpalette führt uns in den Anfang des 19. Jahrhunderts 十竹齋書畫譜 Shi chu chai shu hua p'u, Chia-ch'ing 22. Jahr (1817).

Alle diese Bücher enthalten außer Titel und Datum höchstens noch den Namen des Verlegers und Index. Es fehlt jede Angabe von Künstler, Holzschneider oder Drucker. Diese Bilder wurden nämlich nicht speziell für den Holzschnitt gezeichnet, wie in Japan, sondern waren nur ein Mittel zur Reproduktion älterer Zeichnungen und Gemälde. Infolgedessen hielt man sie wahrscheinlich für zu unbedeutend, um sie mit der Signatur des in diesem Falle nur kopierenden Künstlers zu ehren. Sämtliche Bilder behandeln einfache Stoffe aus der Natur, die angenehm von der Massendarstellung von Geishas und Jorôs auf den späteren Farbendrucke Japans abstechen. Es fehlt in den Buchillustrationen allerdings die verfeinerte Technik der japanischen Ukiyoe-Meister gegen Ende des 18. Jahrhunderts.

Bedeutend vollkommener sind die einzelnen nicht in Buchform erschienenen chinesischen Farbdrucke, von denen das Britische Museum eine vorzügliche Sammlung besitzt, die noch von der Reise Kaempfers nach dem Osten (1692—93) her stammt (vgl. A Note on Colour printing in China and Japan by Laurence Binyon, Burlington Magazine Vol. XI, pag. 31). Hier kann von einem Mangel an Technik nicht die Rede sein. 22 verschiedene Farben, zum Teil durch Überdruck erzielt, feinste Schattierung derselben, Gaufrage usw. machen diese Blumen- und Fruchtidyllen auf dünnem, weißem Papier zu vollkommenen Kunstwerken ihrer Art. Der Name des Zeichners fehlt jedoch auch hier mit ganz vereinzelt Ausnahmen. Nur ein kurzes Gedicht ziert die Platte.

Auf jeden Fall sehen wir, daß auch dieser Zweig des Kunstgewerbes nicht Japans ureigenste Erfindung ist, sondern von seinem großen Nachbar stammt. Selbst wenn wir die in der Aus-

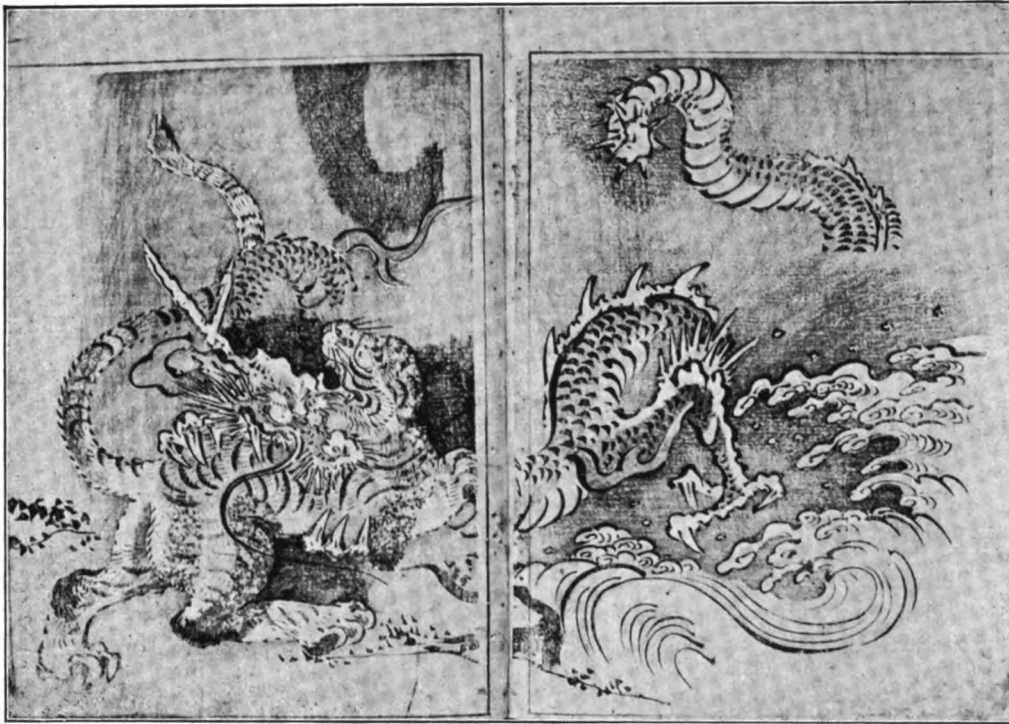


Fig. 5. Farbdruck aus Sekiyen Gwafu von Toriyama Sekiyen. Gedruckt 1773. British Museum. (Photo by Donald Macbeth, London.)

stellung gezeigten Bücher als die frühesten Produkte des chinesischen Farbdruckes ansehen wollen, so besteht also diese Kunst in China schon mindestens 50 Jahre vor den bescheidenen Anfängen des Zweifarbendruckes in Japan.

Nr. 26 zeigt einen Teil der chinesischen Riesenzyklopädie 欽定古今圖書集成 Ch'in-ting-ku-chin-tu-shu-chi-ch'êng, bestehend aus 5020 Bänden, sämtlich im Besitze des British Museum. Es wurde 1726 von ca. 20 000 einzelnen gravierten Kupfertypen gedruckt.

Eigenartig schön wirkt eine Gravierung in Weiß auf schwarzem Grunde Yü-t'i-mien-hua-t'u 御題綿華圖 (27), welche die Kultur der Baumwolle in ihren verschiedenen Phasen darstellt. Bei jedem Bilde ist eine poetische Stanze aus der Feder des Kaisers Ch'ien-lung 1765. Ähnliche Gravierungen in Weiß auf schwarzem Grunde scheinen in Japan zu fehlen, wenigstens in einer solchen Vollkommenheit.

Sehr gute Ausführung zeigen noch 古列女傳 Ku-lieh-nü-chuan (29), Biographie berühmter Frauen von Liu Hsiang 劉向 (80—9 v. Chr.) gedruckt 1825, die Holzschnitte sollen Zeichnungen des berühmten Malers Ku K'ai chih 顧愷之 aus dem 5. Jahrhundert nachgebildet sein, sowie (28) Auszüge aus den 5 Klassikern 五經 Wu-ching, gedruckt in Korea gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Die Typen, beinahe 2 cm groß, sind von lapidarer Kraft und zeichnen sich — wie die meisten koreanischen Drucke — durch besondere Schärfe und Deutlichkeit aus.

Die japanische Abteilung, die natürlich viel späteren Datums ist, zeigt uns bekannteres Material.

An erster Stelle ist eine Ausgabe der berühmten japanischen Romanze Ise Monogatari, gedruckt 1608, zu erwähnen. Der Druck — in Sōsho und Kana — und ebenso die Illustrationen stehen in Qualität entschieden tiefer als die gleichzeitigen Werke in China und Korea.

Viel besser wirkt (2) ein Schwarzweiß-Album, Bilderbuch ohne Titel, des großen Zeichenmeisters Hishigawa Moronobu, gedruckt gegen 1680. Es enthält Gruppen spielender Kinder, sowie Szenen aus dem Hofleben und Kriege in großzügiger, feiner Ausführung.

Das folgende Buch (3) 岩木壺 Iwaki-zukushi, ebenfalls von Hishigawa Moronobu 菱川師宣 1682, scheint ein späterer Neudruck zu sein. Die matten Farben (2 Nuancen von Rot, Gelb, Blaugrün und Hellblau) sind mit dem Pinsel eingetragen. Wohl das künstlerischste und vornehmste Buch dieser Abteilung ist 5, ein Schwarzweiß-Album von Okumura Masanobu 奥村政信 1685—1768, eine Parodie auf das klassische Thema der 3 Schläfer und ähnlicher buddhistischer Legenden. An Stelle des Priesters mit 2 jungen Mönchen und Tiger im chinesischen Originalbilde finden wir hier eine Geisha, 2 Dienerinnen und eine Katze. In ähnlicher Weise sind die 3 Saketrinker, sowie verschiedene Sennin durch schöne Frauengestalten parodiert.

Leider fehlen jetzt Beispiele der ersten Anfänge des japanischen Farbendruckes, der im 4. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts von Okumura Masanobu und Torii Kiyonobu durch Hinzufügung von 2 Platten mit Blaugrün und Beni (Rosa) eingeführt wurde.

Nr. 6, 繪本千代見草 Ehon Chiyomi-gusa, Szenen aus dem Leben der Frauen von Nishikawa Sukenobu 西川祐信, 1741, ist von mäßiger Qualität; ebenso das schwarzweiße Skizzenbuch (7) 運筆麤畫 Umpitsu Sogwa von Tachibana Morikuni 橋守國 1748.

Sodann kommen wir zu den gefeierten Größen des Ukiyoye, die jedoch zu wohlbekannt sind, um eingehender Beschreibung zu bedürfen.

Ehon Haru-no Nishiki, Farbendrucke schöner Frauen von Suzuki Harunobu, 1771, und das wertvolle Album Ehon Seirō Bijin-awase, Schönheiten des Yoshiwara, von Katsugawa Shunshō und Kitao Shigemasa, 1776, sind in tadelloser Ausführung vorhanden.

Interessant sind verschiedene kleinere illustrierte Novellen, z. B. 18. 繪本三千歳成矣 蝸蛇 Ehon Michitose-naru Orochi von Santō Kyōden 山東京傳 gegen 1790. Diese kleinen Unterhaltungsbücher sind selten geworden, wahrscheinlich weil niemand in Japan es der Mühe wert hielt, sie aufzubewahren.

Erwähnen muß ich noch die originellen Farbendrucke des Sekiyen 石燕 Gwafu von Toriyama Sekiyen 鳥山石燕, 2 Bände, komplett 1773. In der Ausstellung wird er als Vater Utamaros bezeichnet. Ein großartig gezeichneter Drache (siehe Fig. 5), sowie ein Pfauenpaar, das sich in grün, blau und dunkelrot schillernden Farben über volle 4 Seiten erstreckt, wirken sehr dekorativ.

Es folgen noch einige bekannte Werke Utamaros, Hokusais, Hiroshiges und Kunisadas.

Die ganze Ausstellung ist in übersichtlicher Weise chronologisch geordnet und als sehr lehrreich und gelungen zu bezeichnen.

Zum Schlusse habe ich noch die angenehme Pflicht, Mr. Lionel Giles, Assistant of the Oriental Department, meinen besten Dank auszusprechen für die liebenswürdige Erlaubnis, die einzelnen Werke genauer untersuchen zu dürfen, und für freundliche Auskunft.

A. Breuer (London).

DER BÖDHIDHARMA DER SAMMLUNG GUSTAV JACOBY.

I.

Man wird wohl nur sehr wenige Privatsammlungen in Japan finden und nur sehr wenige unter den nach Tausenden zählenden Tempeln der Zensekte (chines. Ch'an-tzung 禪宗), die nicht eine oder mehrere Bōdhidharmabilder besäßen. Es gibt wohl kaum einen Maler der vom Geiste des Zenbuddhismus inspirierten Richtung (die etwa mit dem Beginn des 15. Jahrhunderts unter chinesischem Einfluß in Japan einsetzte, in diesem und im 16. Jahrhundert ihre Höhepunkte hatte und noch heute in hoher Gunst steht), den nicht wiederholt das Bōdhidharmamotiv gereizt hätte. Ja, man geht gewiß nicht zu weit, wenn man behauptet, jeder mit der nationalen und chinesischen Kultur vertraute moderne Japaner vermag sofort mit wenigen Strichen einen auf den ersten Blick erkenntlichen Bōdhidharma in irgendeiner der bekanntesten Situationen seines Lebens auf das Papier zu werfen. Auch im Kunstgewerbe begegnet man unaufhörlich dem Bōdhidharmamotiv in seinen mannigfaltigen Gestaltungen. Daß dem Wanderer durch

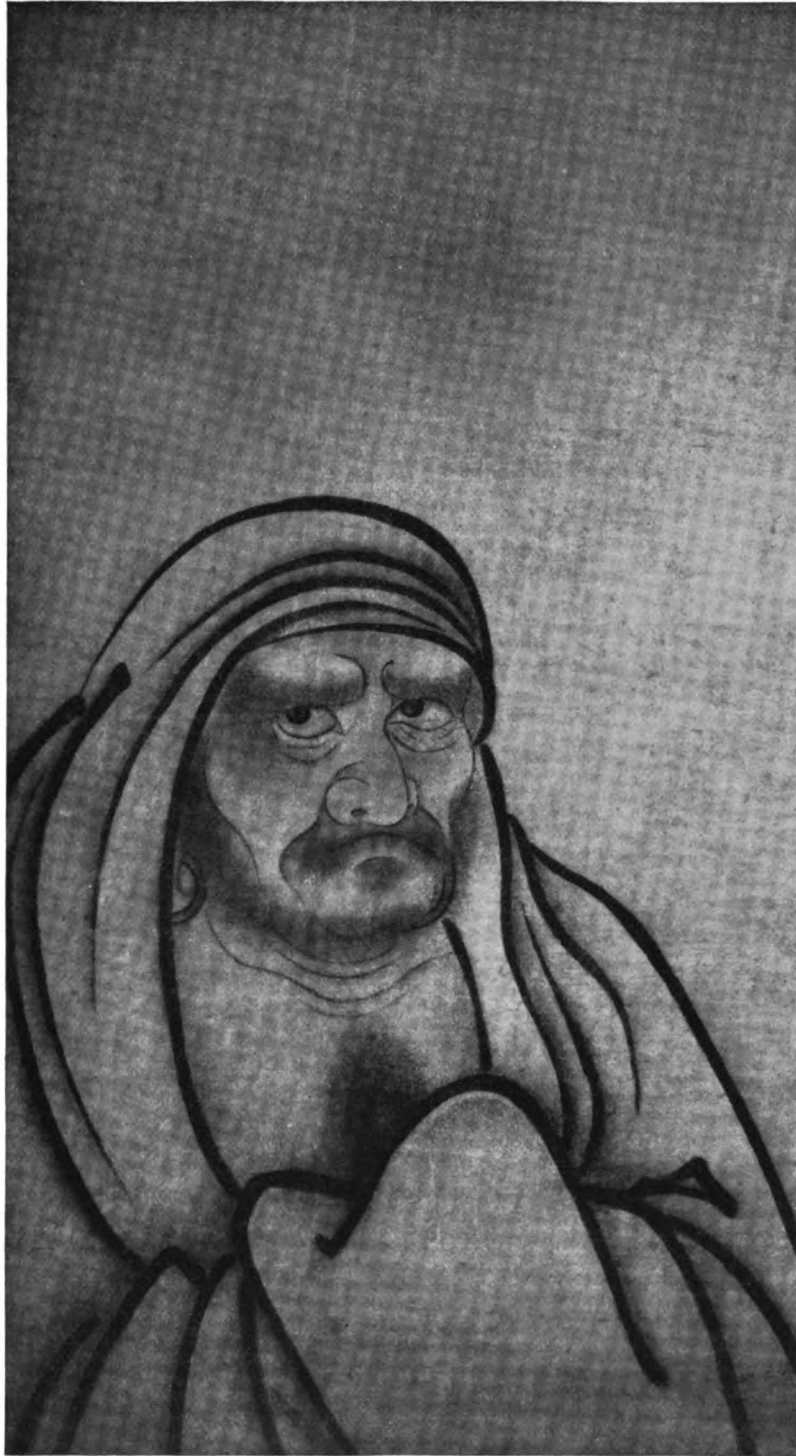


Abb. 1. Bōdhidharma, Sōami zugeschrieben. Sammlung Gustav Jacoby, Berlin.
Größe 1,54 × 0,84 m.

die Straßen der japanischen Städte von ungezählten Tabakgeschäften das Bildnis des indischen Heiligen entgegenstarrt, hat seinen Grund darin, daß die Tabakhändler ihn zu ihrem Schutzheiligen erkoren haben. So existieren Hunderte und Tausende von Bôdhidharmabildern in Japan und überall in Europa und Amerika, wo man japanische Malereien sammelt. Aber nur ganz selten trifft man auf Stücke von wirklicher künstlerischer Bedeutsamkeit — in Japan, noch viel seltener in Europa oder Amerika. Es ist der Sammlung Jacoby gelungen, einen Bôdhidharmakopf (Abb. 1) von ganz besonderen Qualitäten zu erwerben.

2.

Wenn auch der Hauptakzent eines ostasiatischen Gemäldes durchaus in der künstlerischen Behandlung liegt, so kann man doch nicht zu einem erschöpfenden Verständnis des Werkes gelangen, ohne mit dem Inhalt der Darstellung einigermaßen vertraut zu sein. Erst wenn dem Beschauer das Stoffliche selbstverständlich geworden ist, wird er dem Ästhetischen wirklich auf den Grund gehen können. So wollen wir uns mit der Persönlichkeit des Bôdhidharma bekannt machen, so weit es unsere Zwecke erfordern. Bôdhidharma (chinesisch Ta-mo 達磨)¹ gilt als der eigentliche Gründer der buddhistischen Zensekte², jener Sekte also, in deren geistiger Atmosphäre die gesamte chinesische und japanische Schwarzweißmalerei groß wurde, und die gerade die gebildeten Kreise Japans seit ihrer Einführung im 13. Jahrhundert immer am meisten anzog. Bôdhidharma war der dritte Sohn eines südindischen Königs. Schon nicht mehr jung, verließ er sein Vaterland und kam in den zwanziger Jahren des 6. Jahrhunderts in Kanton an. Weshalb er aus Indien auswanderte, wird nicht gemeldet. Es ist anzunehmen, daß ihn einerseits Sektenstreitigkeiten, andererseits Nachrichten von der hohen Blüte des Buddhismus am Hofe des Liang-Kaisers Wu Ti 武帝 dazu bestimmten, nach China überzusetzen. Das 5. und 6. Jahrhundert bedeutet ja die beste Zeit des chinesischen Buddhismus überhaupt. In Nanking hatte Bôdhidharma ein Religionsgespräch mit dem Kaiser. Der angebliche Wortlaut des Gespräches wird sogar überliefert³. Aber weder die frommen Taten, deren sich der Kaiser rühmte, noch seine religiöse Gesinnung machten Eindruck auf den indischen Priester. Sehr bald verließ er unbefriedigt Liang und begab sich nach Lo-yang im Reiche Wei. Hier setzte er sich im Tempel Shao-lin 少林 fest und lebte ganz der Meditation. Im Jahre 535 soll er gestorben sein. Bôdhidharma wird als der letzte, das heißt als der achtundzwanzigste Patriarch des Buddhismus angesehen. Sein einziger Schüler und Nachfolger, also der zweite chinesische Patriarch, war Hui-k'o 慧可.

Weit interessanter und mit der Kunst weit inniger verquickt als die einfachen Lebensdaten sind die unzähligen Legenden, die sich um die Person des großen Heiligen webten, und die jeder gebildete Japaner kennt. Es gibt eine ganze Reihe von illustrierten Werken, die die Ereignisse seines Lebens mit allen ihren Wunderbarkeiten erzählen. Hier seien nur Szenen kurz angeführt, die uns speziell in der Malerei der Ashikagaperiode am häufigsten begegnen: Als der indische Heilige enttäuscht Nanking verließ, soll er die Fluten des reißenden Yang-tze auf einem Bambuszweige überschritten haben. In dem Shao-lin-Tempel verbrachte er, so heißt es, neun lange Jahre in schweigender Meditation, das Gesicht zur Wand gekehrt, hockend, so daß ihm die Beine abstarben. Von diesem Begebnis stammt sein Beinamen „Wandanstarrer“. Einst fielen ihm in dieser Meditationszeit vor Müdigkeit die Augen zu. Als er am Morgen erwachte, schnitt er sich aus Zorn über seine Schwäche die beiden Augenlider ab. Die Augenlider fielen zur Erde und verwandelten sich in den Samen des Theestrauches, aus dessen Blättern nun fürderhin jenes Getränk bereitet wurde, das allen Müden neue Frische spenden sollte. Auf seinen Wanderungen gesellte sich Hui-k'o zu ihm, mit dem leidenschaftlichen Wunsche, sein

¹ Giles, Biographical Dictionary Nr. 14.

² Haas, Die kontemplativen Schulen des japanischen Buddhismus. Mitteil. Deutsch. Gesellsch. Natur- u. Völkerk. Ostas. X 2. Die Hauptlehre der Zensekte wird man vielleicht am besten so formulieren können: Im Gegensatz zu allen anderen buddhistischen Sekten lehnt sie es ab, irgendeine der heiligen Schriften auf ihre Fahne zu schreiben. Überhaupt können für sie Bücherstudium und gute Werke nie zur Erlösung führen. Allein Meditation (Sanscr. Dhyāna, jap. Zen) vermag das Heilige im Menschen zu erwecken.

³ Edkins, Chinese Buddhism. S. 101 ff.

Schüler zu werden. Doch der Heilige beachtete ihn nicht. Erst als Hui-k'o einst in einer Winter- nacht, wartend bis zu den Knien eingeschneit war, fragte ihn Bôdhidharma nach seinem Be- gehr. Zum Beweis seiner un- bedingten Hingabe schnitt sich Hui-k'o den rechten Arm ab und überbrachte ihn dem Meister, der ihn nun zu seinem Schüler erhob. Auf einige Meisterwerke der japanischen Kunst, die diese Szenen zum Thema haben, möchte ich verweisen. Ich nenne den Yang-tsze-Übergang des Bôdhidharma von Kano Moto- nobu (1476—1559) aus dem Be- sitze des Grafen Matsukata in Tôkyô¹, den wandanstarrenden Heiligen mit dem wartenden Hui-k'o von Sesshû aus dem Be- sitze des Herrn Makoshi in Tô- kyô², schließlich das Überreichen des abgeschnittenen Armes, ebenfalls von Sesshû (datiert 1496) aus dem Besitze des Sai- nenji in Ôwari³. Diese Werke geben eine glänzende Vorstellung von der Art und Weise, wie die vom Zenbuddhismus beeinflusste japanische Malerei religiöse Szenen zu formulieren pflegte, so weltenschieden von dem Wollen der vorhergegangenen noch im Banne der Shingon-, Tendai- und Jôdosekte stehenden Kamakurazeit. Nicht der ma- teriellen Wirklichkeit in ihrer Buntheit, Sinnfälligkeit und Mannigfaltigkeit gilt das Streben der Meister des neuen Buddhis- mus. Über alles das sind die Szenen emporgehoben. Gleich- sam nur die geistigen Energien sind im Bilde festgehalten, die rohen sinnlichen Tatsachen treten völlig zurück.

¹ Abb. in „Masterpieces by Motonobu“ (Shimbi Shoin) Vol. II, Plate 73.

² Abb. in „Masterpieces by Sesshû“ (Shimbi Shoin) Plate 45.

³ Abb. in „Selected Relics of Japanese Art“ (Shimbi Shoin). Vol. XVIII. Plate 16.

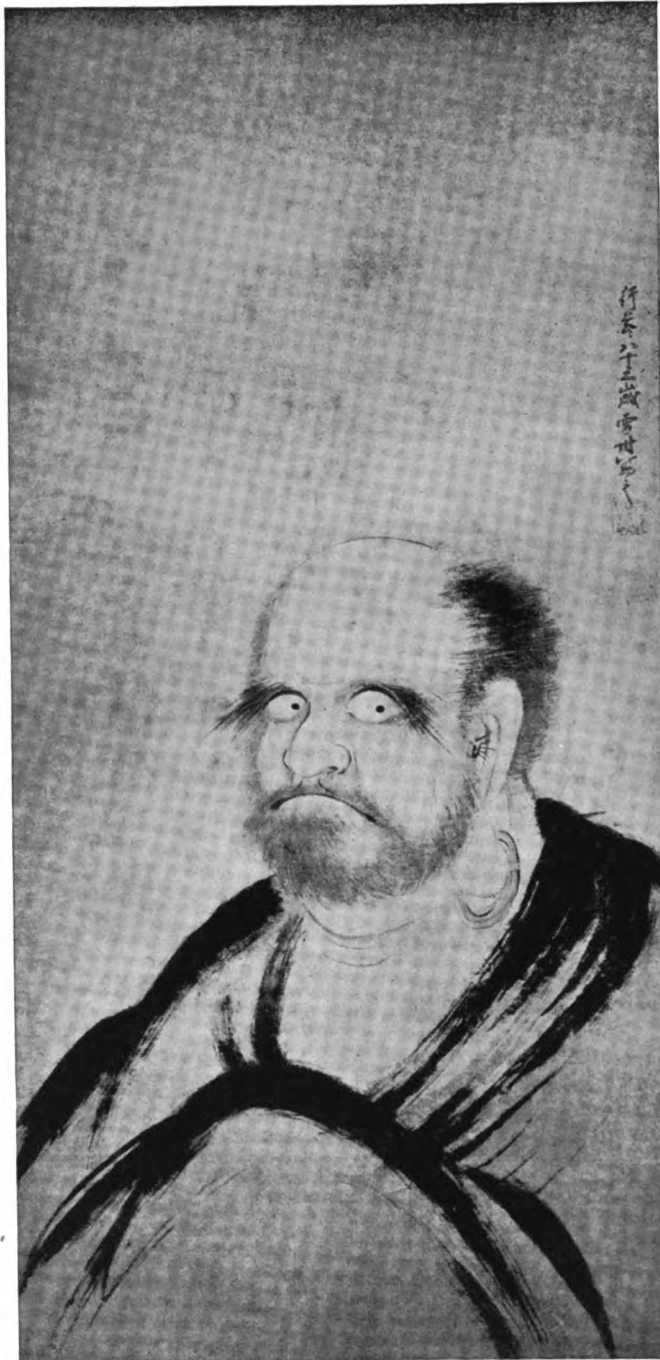


Abb. 2. Bôdhidharma von Sesshû. Sammlung Marquis Satake, Tôkyô. (Aus „Masterpieces by Sesshû“ [Shimbi Shoin] Tafel 47.) Größe 1,15×0,50 m.

3.

Das am häufigsten unter allen Bōdhidharmamotiven vorkommende Brustbild des Heiligen pflegt man oft sein Porträt zu nennen. Von einem Porträt in des Wortes eigentlicher Bedeutung kann aber natürlich nicht die Rede sein. Es ist möglich, ja nach den Erfahrungen, die die japanische Porträtkunst bietet, höchstwahrscheinlich, daß nach dem Tode des berühmten Heiligen von irgendeinem Klostergenossen ein Kultporträt des Verstorbenen hergestellt wurde. Dieses Porträt mag den Ausgangspunkt abgegeben haben für den Bōdhidharmatypus, der sich dann im Laufe der Zeiten immer mehr abschliff. Daß ursprünglich einmal ein Porträt vorlag, dafür spricht vielleicht auch die Tatsache, daß die Bōdhidharmadarstellungen eine durchaus unchinesische, echt indische Physiognomie mit geradestehenden Augen, kräftig hervorspringender Nase und starkem Bartwuchs zeigen. Die ganze mutmaßliche Entwicklung von einem Porträt bis zu einem reinen Idealkopf ist natürlich in China vor sich gegangen. Sie näher zu verfolgen, dazu reicht das bisher bekannt gewordene Material an Dokumenten der Kunst und des Schrifttums bei weitem nicht aus. Es müßte doch wenigstens aus der Literatur festzustellen sein, bei welchem Meister zum ersten Male ein Bōdhidharmabildnis erwähnt wird. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß das ursprüngliche Porträt des Bōdhidharma etwa ausgesehen hat, wie eins der Bildnisse der Patriarchen der Shingonsekte von Li-chien¹ 李眞 (jap. Rishin), die heute im Tōji zu Kyōto aufbewahrt werden, und die aus dem 9. Jahrhundert stammen dürften. Bis zur Formulierung des Motives, so wie es uns in der Ashikagaperiode entgegentritt, ist ein weiter Weg. Wohl nicht vor dem Ende der T'angdynastie, also nicht vor dem 10. Jahrhundert² mag die Darstellung des Bōdhidharma die Form gefunden haben, die uns in den japanischen Werken der Ashikagazeit entgegentritt. Damals erst dürfte die Blüte der Schwarzweißmalerei in China unter dem Einfluß der Zensekte eingesetzt haben. Übrigens ist der bisher bekannt gewordene Vorrat an chinesischen Bōdhidharmadarstellungen von künstlerischer Bedeutung im Gegensatz zu japanischen äußerst gering, auch wenn man die überhaupt relativ winzige Zahl uns erhaltener hervorragender chinesischer Bilder in Betracht zieht. Weder in japanischen Tempel- noch Privatsammlungen, noch unter den heute ziemlich zahlreich vorliegenden Reproduktionen von Werken aus chinesischen Privatsammlungen finden sich Bōdhidharmabilder in größerer Anzahl.

Das Motiv des Bōdhidharmabrustbildes ist eins der eindruckvollsten der gesamten japanischen Malerei. Auch Stücke von geringer künstlerischer Qualität verfehlen selten ihre Wirkung, ganz besonders auf den Europäer, der sofort an ähnliche Heiligendarstellungen der christlichen Kunst erinnert wird. Das Motiv in seiner spezifischen Gestaltung als idealisiertes, konventionell gewordenes Brustbild eines historischen Heiligen, das seine Grundlage sehr wohl in einem Porträt haben kann, hat vielleicht kein Seitenstück in der ostasiatischen Kunst. Es gibt ostasiatische Priesterporträts in Fülle, aber es sind eben Porträts, sicher mehr oder weniger idealisiert, aber es sind keine konventionell gewordenen, reinen Idealdarstellungen. Es gibt Darstellungen von Heiligen, Dichtern und Weisen in Fülle in der ostasiatischen Kunst, aber diese Gestalten werden immer inmitten der Natur und irgendwie agierend gegeben. Allein bei dem Gründer der durchgeistigten Zensekte konzentrierte sich das künstlerische Wollen auf die Gesichtszüge, in denen sich ja am feinsten das Geistige in der Welt manifestiert.

4.

Das Bōdhidharmabild der Sammlung Jacoby (Abb. 1) scheint einstmals im Besitze der Daimyōfamilie Nishio gewesen zu sein. Es trägt das Siegel (Han) Shinsō 眞相, das ist der eigentliche Name von Sōami 相阿彌. Eine geschriebene Signatur (Rakkan) fehlt, ebenso jede dokumentarische Beglaubigung der Autorschaft von Sōami. Gerade Werke mit dem Siegel Shinsō sind in Japan, Amerika und Europa zu Hunderten zu finden. Wir dürfen aus dem Siegel an sich im besten

¹ Abb. in „Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East“ (Shimbi Shoin). Vol. VIII.

² Wirkliche Bedeutung für das Geistesleben Chinas dürfte die Ch'an-tzung-Sekte erst nach dem Tode von Lin-chi (jap. Rin-zai) im Jahre 868, dem Gründer der Lin-chi-Sekte, des blühendsten Zweiges der Ch'an-tzung-Sekte, erlangt haben.

Falle nur die Folgerung ziehen, daß zu irgendeiner Zeit irgendein Kunstkenner, vielleicht auf einer alten Tradition basierend, das Werk mit Sōami getauft hat. Möglicherweise wollte er auch nur feststellen, daß der Bōdhidharma im Stile des Meisters gemalt sei. In weitaus den meisten Fällen aber bedeutet ein solches Siegel, daß wir Schulwerke, Kopien oder Fälschungen vor uns haben. Ein Rakkan von Sōami auf einem irgendwie als Schöpfung des Meisters in Betracht kommenden Werke ist mir noch nicht begegnet. Vielleicht existiert heute überhaupt kein eigenhändiges Rakkan mehr von ihm. Über Sōami hat Kümmel in Heft 1 dieser Zeitschrift¹ die wenigen sicheren Tatsachen zusammengestellt. Das Wirken des Sōami liegt etwa zwischen den Jahren 1479 und 1524. Sein Ruhm knüpft sich vor allem an die Fusumamalereien und an die Landschaftsfolge des Daizenin (Daitokuji, Kyōto). Kümmel erklärt: „Als Künstler gehört Sōami zu den greifbarsten und zu den großartigsten Persönlichkeiten der japanischen Kunst.“ Ich möchte den Meister doch nicht gerade eine der greifbarsten Persönlichkeiten nennen. Man darf nicht vergessen, daß für keine der berühmten Landschaften, die als seine Schöpfungen gelten, eine feste Unterlage für die Zuschreibung vorhanden ist. Überdies basiert Kümmels Urteil, wie aus seiner Aufzählung der Sōami „mit völliger oder einiger Sicherheit“ zugeschriebenen Werke hervorgeht, ausschließlich auf Landschaften. Ich will nicht leugnen, daß die Landschaften des Daizenin unter allen mit dem Namen des Sōami verknüpften Arbeiten das größte



¹ Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayūchōki. O. Z. Heft 1.

Abb. 3. Bōdhidharma von Keishoki. Sammlung der Nanzenji, Kyōto. (Aus „Japanese Temples and their Treasures [Shimbi Shoin], Tafel 523.) Größe 0,95×0,45 m.

Anrecht auf des Künstlers Hand haben, aber ich möchte daran erinnern, daß er im Honchō Gwashi¹ auch als Figurenmaler bezeugt ist, und daß tatsächlich eine ganze Reihe mit seinem Stempel versehener Figurenbilder von beachtenswerter Qualität noch heute vorhanden sind. Und wenn zum Beispiel der Bōdhidharma der Sammlung Jacoby wirklich von ihm herrühren sollte, so müßte ihm schon deshalb als Figurenmaler eine große Bedeutung zugesprochen werden. Leider ist wenig Aussicht vorhanden, hier Sicherheit zu gewinnen. Den Figurenbildern fehlt die lückenlose Tradition, die die Landschaften auszeichnet. Auf Grund der Landschaften des Daizenin auf die Autorschaft des Sōami an dem Jacobyschen Bōdhidharma zu schließen, ist kaum möglich. Es liegen total verschiedene Stilarten vor. Eine der großen Schwierigkeiten ostasiatischer Bilderbestimmungen besteht ja darin, daß dieselben Maler oft je nach dem Vorbilde, dem sie gerade huldigen, oder auch je nach dem Motiv, das sie gerade behandeln, in ganz verschiedenen Stilen arbeiten, die nur in seltenen Fällen dieselbe Hand mit Sicherheit wiedererkennen lassen. In unserem Falle möchte man, des Meisters Landschaft vor Augen, eher seine Autorschaft ablehnen. Während aus den Naturschilderungen ein Lyriker — zweifellos ein großzügiger — spricht, enthüllt der Heiligenkopf in Linienführung und Format hervorragend monumentale Absichten. Während dort Mu-hsi² (jap. Mokkei) 牧溪 als Ideal vorschwebt, ist hier das Vorbild deutlich Yen Hui (jap. Ganki)³ 顔輝. Aber das will eben gar nichts besagen. Wenn man die bei den meisten japanischen Malern auch innerhalb ihres gesicherten Oeuvre auftretenden Stildifferenzen berücksichtigt, so könnte der Bōdhidharma der Sammlung Jacoby sehr wohl von der Hand des Sōami herrühren. Für den Meister spricht — wenn wir auch von dem Siegel ganz abstrahieren — die Anlehnung an Yen Hui und die außerordentliche Bedeutsamkeit des Werkes, die einen ganz großen Meister voraussetzt. Wer hätte denn sonst diesen Heiligenkopf gemalt haben können? Nur zwei große japanische Maler der Ashikagazeit haben sich, soviel mir bekannt ist, in ihren Figurendarstellungen eng an Yen Hui angeschlossen, und das sind Minchō (gest. 1431) und Soga Jasoku (gest. 1483). Aber sie müssen aus hier nicht zu erörternden stilistischen und anderen Gründen für die Autorschaft ausgeschaltet werden⁴. In jedem Falle ist es vorläufig unmöglich, zu einem Resultat zu kommen. So bereichernd es für das Verständnis einer Künstlerpersönlichkeit von der Bedeutung des Sōami wäre, ihm ein Werk zu gewinnen, für das einzelne Bild ist schließlich schon viel erreicht, wenn man über sein ungefähres Datum und über seine Qualität im klaren ist. Daß der Bōdhidharma der Sammlung Jacoby etwa aus der Zeit des Sōami stammt und würdig den besten Darstellungen dieses Motivs zur Seite gestellt werden kann, ist außer Zweifel. Um das hier zu begründen, müßte man ihn einerseits mit gesicherten Bōdhidharmaköpfen der Ashikagazeit, andererseits mit solchen späterer Perioden konfrontieren. Jenes sei unternommen, dieses würde zu weit führen. Es wird sich herausstellen, daß aus dem Jacobyschen Werk jene faszinierende Kraft und Konzentration, jenes unmittelbare, noch religiöse Erlebnis spricht, wie es nur die Ashikagazeit zu gestalten fähig war. Die drei Bōdhidharmaköpfe der größten Meister um die Wende des 15. Jahrhunderts, die wir zum Vergleich heranziehen wollen, offenbaren überzeugend ihre innige Wesensverwandtschaft mit dem angeblichen Sōami. Bei einem Vergleich mit ähnlichen Werken bereits der folgenden Tōkugawazeit würde sich in fast allen Fällen ein überraschendes Sinken sowohl in der Kraft des Pinselstriches als auch in der Schärfe der Charakteristik ergeben. Virtuosität, Originalitätssucht, Manirismus sind an ihre Stelle getreten.

Der beste der drei Bōdhidharmaköpfe ist ein unzweifelhaftes Werk von Sesshū aus dem Besitze des Marquis Satake (Abb. 2). Der Meister malte ihn, wie die Inschrift besagt, im 81. Jahre seines Lebens, das heißt im Jahre 1503. Der zweite aus dem Nanzenji in Kyōto trägt die Be-

¹ Eine Maler-Biographiensammlung von Kanō Einō aus der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts.

² Der in Japan am hervorragendsten vertretene und einflußreichste chinesische Maler aus der Zeit der Südlichen Sündynastie (1127/1279).

³ Ein Meister aus der Zeit der Yüandynastie (1280/1367).

⁴ Obwohl sich z. B. die beiden Kakemono aus dem Besitze des Marquis Kuroda, Kanzan und Jittoku darstellend (Abb. Kokka, Heft 249), die Sōami zugeschrieben werden, und die desselben Motives von Minchō im Tōfukuji (Kyōto) stilistisch sehr nahe stehen.

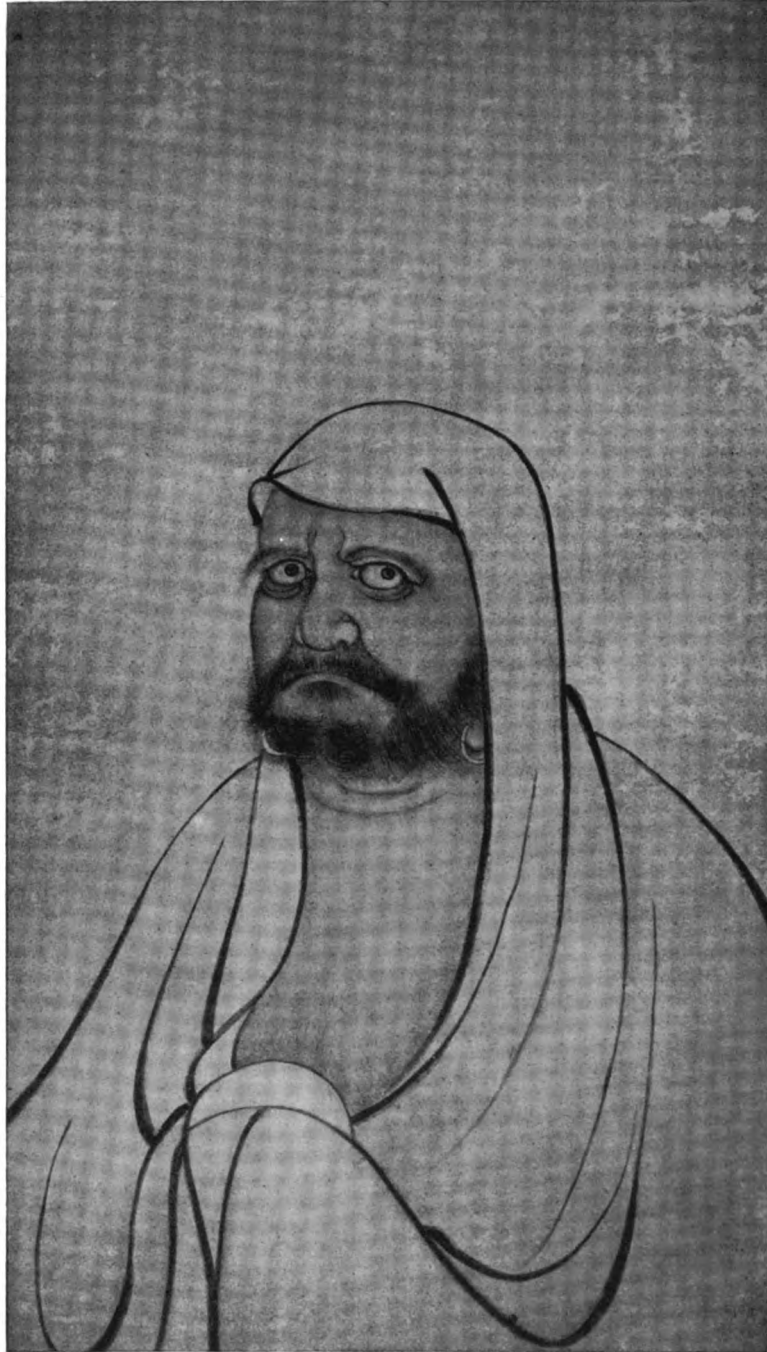


Abb. 4. Bōdhidharma von Soga Jasoku. Sammlung des Yōtokuin, Kyōto.
(Aus „Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East“ [Shimbi
Shoin] Tafel 179.) Größe 0,70×0,38 m.

zeichnung Shōkei (Abb. 3). Shōkei war ein Priester des Kenchōji und ist bekannter unter dem Namen Keishoki, das heißt der Shoki (eine Priesterwürde) Kei (der zweite Teil seines eigentlichen Namens). Im Kanrinshū wird berichtet, daß er 1478 nach Kyōto kam und dort durch Vermittlung seines Freundes Geiami, also des Vaters von Sōami, die chinesischen Schätze der Higashiyama-sammlung studiert habe¹. Den dritten Bōdhidharmakopf (Abb. 4), der zum Vergleich dienen soll, malte, wie feststeht, Soga Jasoku, der nach Kümmel 1483 starb und identisch ist mit Sōyo und Shikibu Nyūdō². Die drei Meister sind also ungefähre Zeitgenossen. Und auch Sōami lebte ja damals. Es ist die Zeit, wo die Zensekte nicht zum wenigsten durch die Tätigkeit des Priesters Ikkyū (gest. 1481), Abt des Daitokuji, in höchster Blüte stand, wo der Ashikagashōgun Yoshimasa (1435—1490) seinen Palast auf dem Higashiyama errichtete und dem Chanoyū³ mehr Wichtigkeit beilegte als den Staatsgeschäften, und wo ganz Japan von furchtbarsten Kriegen, Seuchen und Hungersnöten heimgesucht war. Diese Zeit bedeutet den Höhepunkt der Zenmalerei und einen der Höhepunkte ostasiatischer Malerei überhaupt.

Welches ist das künstlerische Problem, das die Darstellung eines Bōdhidharmakopfes dem ostasiatischen Maler aufgibt? Es soll eine Persönlichkeit getroffen werden, die dem Ostasiaten das Ideal eines durchgeistigten, ganz auf Innerlichkeit und Selbstbefreiung gerichteten Charakters und dem Zenbuddhisten überhaupt das höchste Ideal bedeutet. Dieses Ziel erreichte der Maler auf der Grundlage folgender Prinzipien, die im großen und ganzen auch die Prinzipien der gesamten Schwarzweißmalerei sind: Wie der Zenmensch sich abwendet von dem äußeren Schein der Welt und in ihr wahres Wesen einzudringen strebt, so transponiert der Künstler alle glitzernde Farbigekeit in die ernsten Töne der schwarzen Tusche. Gleichsam nur die Seele der Farben wird wiedergegeben. Und nicht die Zufälligkeiten der Formen lenken seinen Pinsel, sondern autonome Stilgesetze. Der Maler kennt nur ein Ausdrucksmittel, und das ist der selbständige Pinselzug oder die Linie. Alles muß darauf angelegt sein, für Pinselstrich und Linie ein möglichst freies Entfaltungsbereich zu schaffen. Die Zahl der Pinselzüge wird auf ein Minimum reduziert. Wie der Weise der Zensekte jede Weisheit, die er seinen Schülern offenbaren will, zu lapidarer Kürze verdichtet, so ist der Maler bestrebt, jeden Pinselstrich mit Inhalt und Ausdruck zu sättigen. Jedwede Überschneidungen der Pinselzüge sind strengstens vermieden. Nur in dem Maße darf die Gestalt Illusionen der Körperlichkeit erwecken, als es ohne Trübung der Eindeutigkeit und klaren Nachempffindbarkeit eines jeden Pinselzuges möglich ist. So wird der Flächencharakter des Bildträgers, wie es gerade einer zeichnerischen Kunst angemessen ist, nicht aufgehoben. Der größte Teil der Papierfläche bleibt vom Pinsel des Malers unberührt und wirkt als Fläche. Ja sie wird sogar in ihrer Flächigkeit durch dekoratives Aufsetzen des Han und Rakkan oder irgendeiner längeren kalligraphischen Aufschrift noch ausdrücklich unterstrichen. Schließlich stehen gewisse Pinselstrichformationen und dazu Typus, Physiognomie und Pose des Darzustellenden fest — innerhalb eines nicht sehr großen Spielraums, der sich allerdings im Laufe der Zeiten immer mehr erweitert. Bōdhidharma ist kein ausgemergelter Asket. Kräftige Körperlichkeit, volles Gesicht, Vollbart, flatternde Augenbrauen, aufeinandergepreßte Lippen, scharf hervortretende Nase, Kahlkopf, weit aufgerissene durchdringende Augen und über das natürliche Maß vergrößerte Ohren, das indische Symbol der Weisheit, sind seine Hauptkennzeichen.

Innerhalb dieser Prinzipien liegt das Feld, auf dem sich die Individualität des Meisters ausleben kann. Die Kraft oder die Zartheit, der schwungvolle Rhythmus oder der durchgeistigte Ausdruck des Duktus, das weite Ausholen oder das kurze Abbrechen, die gleichmäßige oder abwechslungsreiche Führung, ob der Pinsel fest aufgesetzt ist oder nur das Papier leise streift, ob der Pinsel mit Tusche gesättigt oder nur eben angefeuchtet ist, und alle dazwischenliegenden Übergänge — sie bilden neben der Schärfe der Charakteristik das wichtigste Kriterium. In dem Bōdhidharmakopf von Sesshū liegt eine wilde, beinahe zügellose Leidenschaft. Wie flüssiges Metall glühen die Augen. Mit federnder Hand sind die tiefschwarzen Pinselzüge auf das

¹ Omura Seigai, *History of Japanese Pictorial Art*. S. 93ff. und Kümmel, *O. Z. H. I.*

² *Ostasiat. Malerei im Museum of Fine Arts in Boston* (Z. B. K. 45. 2).

³ Die unter dem Einfluß des Zenbuddhismus aufgekommene Teezeremonie, bei der die Besichtigung und Besprechung von Kunstwerken die Hauptrolle spielte.

Papier geschleudert. Dem Werke der Sammlung Jacoby fehlt das Elastische und Freie, das den Sesshū auszeichnet. Etwas Lastendes und beinahe Verbittertes klingt in seinen Zügen an. Die ganze Gestalt wirkt gedrückt. Der Schwung der Gewandlinien ist zu schwerer Monumentalität gesteigert. Bei dem Bōdhidharma von Jasoku drängen Wohlgepflegtheit und edle Würde fast die Energie des Ausdrucks in den Hintergrund. Wohlklingend und schmiegsam umrahmen die Linien des Gewandes das Gesicht. Die Gestalt hat etwas Schlankes, fast Graziöses. Keishoki steht mit seinem Werke wohl nicht ganz auf der Höhe der drei anderen Meister. Eine gewisse Schwerfälligkeit und Ängstlichkeit hemmt die Verve des physiognomischen und zeichnerischen Ausdrucks. Man verfolge die Kopfkonturen und beachte, wie wenig die Gewandlinien zu dem Eindruck des Ganzen beisteuern.

Stilistisch gehören die Bilder von Sesshū und Keishoki auf der einen Seite und die von Yasoku und Sōami auf der anderen Seite zusammen. Zwei deutlich zu unterscheidende Stilarten, die in der gesamten Schwarzweißkunst wiederzuerkennen sind, stehen sich gegenüber. Hier der Pinselstrich scharf in einen reichen linearen Rhythmus gebunden, dort aufgelöst in wenige freie malerische Züge. Hier ein Reichtum weicher Tuschnüancen, dort gleichmäßige, fast harte Tusche oder gar Zuflucht zu bunter Farbe (wie bei Jasoku). Sogar die Gesichter sind diesen Stileigenheiten unterworfen. Daß Sōami und Jasoku den Bōdhidharmatypus mit den über den Kopf gezogenen Mantel gewählt haben, ist auch nicht ganz zufällig. Ihrer rhythmischen Linienfreude bot sich so ein weiteres Feld. Diese beiden Auffassungen beruhen zweifellos, wie ja fast alle Stilverschiedenheiten in den chinesisch beeinflussten Schulen der Ashikagaperiode, auf der Anlehnung an verschiedene chinesische Vorbilder. Mit Sicherheit und Präzision sind die Vorbilder bei der geringen Zahl chinesischer Bōdhidharmadarstellungen nicht festzustellen. Man hat aber Anhalt genug zu der Annahme, daß in unserem Falle Sesshū und Keishoki sich mehr an den großen Maler aus der Zeit der südlichen Sungdynastie, Liang Kai, Sōami und Jasoku sich mehr an Yen Hui¹ angeschlossen haben. An dem Bōdhidharma der Sammlung Jacoby ergibt sich als charakteristisch für die Anlehnung an Yen Hui erstens die Fülle rhythmisch geschwungener Linien, dann die geometrische Gebundenheit der Gesichtsbehandlung, schließlich das mächtige Format. Der Jacobysche Bōdhidharmakopf ist einer der größten, die es in Japan gibt. Und auch Yen Hui war ein ausgesprochener Monumentalmaler. Zudem existieren andere Werke, die Sōami zugeschrieben werden, wie zum Beispiel der Kanzan und Jittoku aus dem Besitze des Marquis Kuroda, deren Nähe zu Yen Hui noch viel augenfälliger ist.

Qualitativ steht von den vier Bōdhidharmaköpfen der Sesshū wohl an der Spitze. Dem Bōdhidharma der Sammlung Jacoby kann keine größere Anerkennung gespendet werden, als wenn man zugesteht, daß er neben ihm nicht verblaßt und die beiden anderen vielleicht übertrifft. Was Sesshū an innerer Glut voraus hat, ersetzt Sōami durch eine unmittelbar packende Monumentalität. Beide lassen mit gleicher Intensität das innerste Wesen des Zenbuddhismus zum Erlebnis werden, in dessen Atmosphäre die schönste Frucht ostasiatischen Kunstschaffens erwuchs.

William Cohn.

AUS DEM MUSEUM OF FINE ARTS IN BOSTON.

Die reichste und wichtigste Abteilung des Museums, das eins der bestgeleiteten Amerikas und der ganzen Welt sein dürfte, ist das „Departement of Chinese and Japanese Art“. Wie aus dem Museumsbericht für das Jahr 1911 hervorgeht, wurden in diesem Jahre die Sammlungen Dr. Charles G. Weld und Dr. William Sturgis Bigelow, die schon lange als Leihgabe dem Museum angehörten, nunmehr Eigentum des Boston-Museums. Die Sammlung Weld, die zum größten Teil Ernst Fenollōsa zusammengestellt hat, besteht aus 2072 Stücken,

¹ Zum Vergleich ziehe man vor allem heran die beiden Kakemono, Gama und Tekkai darstellend, aus dem Besitze des Chionji, Kyōto, und das Kakemono, Kanzan und Jittoku darstellend, aus dem Besitze des Viscount Koide, Tōkyō. (Abb. Masterpieces selected from the Fine Arts of the Far East, Tafel 114—119 und Selected Relics of Japanese Art, Band 9.) Es gibt auch einen Yen Hui zugeschriebenen, sehr schwachen Bōdhidharmakopf aus dem Besitze des Viscount Koide, der sicherlich von chines. Hand herrührt; ob aber gerade von Yen Hui, ist sehr zweifelhaft (Abb. Select. Relics of Japanese Art, Vol. X).

darunter 1099 chinesische und japanische Gemälde, die Sammlung Bigelow aus 14 839 Stücken, darunter 3634 chinesische und japanische Gemälde. Besonders interessant ist die Notiz, daß sich unter den 4733 chinesischen und japanischen Gemälden „weniger als 700 Kopien und Fälschungen“ befanden. Das wäre etwa der siebente Teil. Für Sammlungen europäischer Kunst bedeutet das wohl eine ziemlich hohe Zahl. Die Leiter des Boston-Museums notieren die Zahl aber mit Stolz, als auffallend gering. Und sie haben ganz recht. Auch wenn wir ruhig annehmen, daß die Kritiker in vielen Fällen zu milde waren, und sich die Zahl der Ausfälle noch um die Hälfte vermehrt, so wird es doch nur sehr wenige außerhalb Japans befindliche Sammlungen ostasiatischer Kunst geben, die mit einem so geringen Prozentsatz von Fälschungen und Kopien aufwarten können. In den meisten Fällen würde sich das umgekehrte Verhältnis noch als viel zu günstig herausstellen. In der von uns zitierten Zahl der Gemälde sind die japanischen Drucke nicht mit eingeschlossen. Die Zahl der Drucke der Sammlung Bigelow wird auf mehr als 20000 geschätzt. Überlegt man sich, daß andere amerikanische, Pariser und japanische Sammlungen mit ähnlichen Zahlen dienen können und daß die Menge kleinerer Sammlungen japanischer Holzschnitte in der ganzen Welt gar nicht übersehbar ist, so kann man eine Vorstellung davon gewinnen, wie es um die kunstgeschichtlichen Forschungen auf diesem Gebiete stehen muß. Ja, man wird sich füglich fragen, ob bei einem solchen Massenartikel eigentlich wissenschaftliche Arbeit je zu einem Ziele kommen kann. So hat auch das Boston-Museum es aufgegeben, seine japanischen Drucke vollständig zu registrieren. Unter den 14 839 Objekten der Sammlung Bigelow befinden sich 1041 Schwertzieraten, 1207 Lacke, 4000 Bücher. Über 25000 Skizzen und Zeichnungen sind, wie die Drucke, nicht mitgezählt. Es wäre interessant zu hören, wie es denn auf diesem Gebiete um die Zahl der Fälschungen und Kopien steht. Der Museumsbericht gibt auch ein nach Alphabet und Schulen geordnetes Verzeichnis der in den beiden Sammlungen vertretenen Malernamen. In diesem Verzeichnis fällt auf, daß nur je ein Name eines Sung- und Yüanmalers erscheint, daß überhaupt nur 13 chinesische Namen zu finden sind, daß die Zahl japanischer Meister der Ashikagazeit sehr gering ist, um so größer die der späteren Kanōmeister und vor allem der Meister des Ukiyoye und Bunjingwa. Auch diese Verhältnisse sollten den Sammlern ostasiatischer Gemälde zu denken geben. Die Stärke der ostasiatischen Abteilung des Boston-Museums liegt allerdings gerade in anonymen altbuddhistischen japanischen Werken der Fujiwara- und Kamakuraperiode, aber woher kommt es, daß die großen Namen der chinesischen T'ang, Sung- und Yüanzeit, der japanischen Ashikagaperiode in Boston so selten sind oder ganz fehlen? Die Sammlungen sind eben von Männern zusammengebracht und gesichtet, die von ostasiatischer Kunst etwas verstanden, die keine unvernünftigen Zuschreibungen vornahmen, und die wußten, daß Werke der Großen der ostasiatischen Malerei nur ganz selten erreichbar sind. Die großen Zahlen kommen hauptsächlich durch die Menge der Werke aus den Ukiyoyeschulen heraus. Wer übrigens Näheres über den Wert der ostasiatischen Abteilung des Boston-Museums hören will, der sei auf Kümmels Aufsatz in der „Zeitschrift für Bildende Kunst“ (November 1909 45, 2) verwiesen.

Folgende „Gallery Conferences“ zur ostasiatischen Kunst fanden im Jahre 1911 statt: Francis G. Curtis sprach über „The Spirit of Japanese Art“, Francis S. Kershaw über „New Finds of Ancient Chinese Pottery“, Okakura Kakuzō über „A Synopsis of the History of Eastern Asiatic Art“, über „Eastern Religions in Art“ und über „Nature in Eastern Asiatic Art“. Leider publizieren die Beamten der ostasiatischen Abteilung nur sehr wenig über die Schätze, die sie verwalten. Es ist zu hoffen, daß wir recht bald größere Spezialuntersuchungen über ausgewählte Teile oder Stücke ihrer Sammlungen erhalten.

William Cohn.

AUSSTELLUNG DER SAMMLUNG FREER IN DEM NEUEN GEBÄUDE DES NATIONAL MUSEUMS IN WASHINGTON.

Wie bereits in der vorigen Nummer erwähnt wurde, fand vom 15. April bis 15. Juni im Nationalmuseum zu Washington eine Ausstellung ausgewählter Stücke der berühmten Sammlung Charles Freer (Detroit) statt. Wir entnehmen dem Katalog folgende Angaben. Herr Freer hat seine Sammlung nebst \$ 500 000 für die Errichtung eines eigenen Gebäudes dem Smithsonian

Institution vermacht mit der Maßgabe, daß sie während seiner Lebenszeit „for the enjoyment of students, my friends and myself, and for the further purpose of making additions and improvements from time to time“ noch in seinen Händen verbleibt. Die Sammlung besteht aus ca. 4000 Objekten. Sieben amerikanische Maler sind mit ca. 1000 Werken vertreten, darunter vier Fünftel Schöpfungen von James McNeill Whistler. Den Hauptteil der Sammlung aber bilden chinesische und japanische Kunstwerke aller Art. In der gegenwärtigen Ausstellung werden nur an 175 ausgewählte Stücke, darunter etwa 125 Beispiele ostasiatischer Kunst gezeigt. Die chinesischen Gemälde tragen sämtlich Bezeichnungen von Meistern der T'ang- und Sungzeit, und zwar der allerberühmtesten unter ihnen, die in China bereits seit vielen Jahrhunderten zu den größten Seltenheiten gehören. Folgende Namen finden sich: Hsüan-ho, Pien Luan, Li Lung-mien, Yen Li-pên, Kuo Hsi, Ching Hao, Li Chao-tao, Hsü Hsi, Chao Ch'ang, Ch'ên So Wung, Liang K'ai, Li Ssü-hsün, Ma Yuan, Yen Wên-kuei, Fan K'uan, Lêng Chên-jen, I Yüan-chi, Ch'ien Hsüan, Liang Ch'ieh, Chao Ch'ien-li, Ch'ien Hsüan, Wang Yüan, Wang Mêng, Ch'ien Shun-chü, Han Kan, Choa Fang. Von japanischen Malern erscheinen nur sechs Namen, alle aus der Tokugawa-Periode: Honnami Kôyetsu, Tawaraya Sôtatsu, Ogata Kôrin, Ogata Kenzan, Kanô Yeitoku, Mori Sosen. Chinesische Bronzefiguren, Spiegel, Marmorskulpturen und chinesische, koreanische und japanische Töpfereien repräsentieren die übrigen Zweige ostasiatischer Kunst.

Der Katalog enthält ein Vorwort von Berthold Laufer, das mit folgenden Sätzen beginnt: „There are at the present time two living men at least whose minds are wide-awake to the world-historical importance of oriental art in its bearing on our cultural development and in its immense fruitfulness of our own art life — Dr. Bode, who is planning to found an Asiatic museum in Berlin, and Mr. Charles L. Freer, who has made the American people heirs to the finest existing collection of Chinese art.“ Der Katalog enthält ferner biographische Skizzen der in der Ausstellung vertretenen Maler. Er äußert sich vorsichtigerweise gar nicht über den Wert der Bezeichnungen, und enthält sich auch jeder Kritik über den künstlerischen Wert der Werke. Nun hat in dieser Richtung ernste Arbeit einzusetzen, damit man wissenschaftliche Klarheit über diese Sammlung erlangt, die zu den größten ostasiatischer Kunst in der ganzen Welt gehört.

BESPRECHUNGEN.

NEUERE LITERATUR ÜBER DEN BUDDHISMUS VON CHINA UND JAPAN.

Will die „Ostasiatische Zeitschrift“, wie dies ihr Programm ausgesprochen, vor allem der Vertiefung unseres Verständnisses der Kunst und des Kunstgewerbes, der Erforschung der Kunst- und Künstlergeschichte des fernen Ostens dienen, so darf ihr auch dessen Religionswesen keine *quantité négligeable* sein. Und in allererster Linie ist es da naturgemäß die *buddhistische* Religion, die Berücksichtigung erheischt. Ist gleich ihre Kunst, wie *H. Hackmann* richtig sagt¹, ihren Ursprüngen nach nicht etwas Selbständiges, sondern ein Absenker der altindischen Kunst, so hat derselbe Autor doch nicht weniger recht mit der anderen Konstatierung, daß der Buddhismus der Kunst in allen Ländern seiner Herrschaft starke Antriebe mitgeteilt, zum Teil sogar das Kunstleben überhaupt erst geweckt und entwickelt hat. Schade nur, daß sich das Interesse unserer Buddhologen zumeist auf die Geschichte und die Lehrausprägungen der Religion beschränkt hält und daß in ihren Publikationen das Verhältnis des Buddhismus zur bildenden Kunst im ganzen wenig zur Sprache kommt. Mit um so größerer Befriedigung sei hier verzeichnet, daß *Hackmann* in dem ebenerwähnten Beitrag zu dem noch im Erscheinen begriffenen Lexikon, für den ihm aus Gründen der Proportion doch nur ein sehr knappes Maß von Raum verwilligt werden konnte, drei Spalten der religiösen Kunst des Buddhismus gewidmet hat und da, wenn auch nur in der gebotenen Kürze, sich nacheinander über Architektur, Plastik, Holzschnitzerei, Malerei, ja mit einigen Sätzen sogar über das bisher kaum angerührte Gebiet der buddhistischen Musik ausläßt. „It is

¹ *H. Hackmann*, sub voce *Buddhismus* in „Die Religion in Geschichte und Gegenwart“. Handwörterbuch in gemeinverständlicher Darstellung. Unter Mitwirkung von Hermann Gunkel und Otto Scheel herausgegeben von Friedrich Michael Schiele und Leopold Zscharnack. Tübingen. J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).

to be noted“, bemerkt *A. Lloyd* in seinem letzten Werke, „that the arts of early mediaeval Japan are all Buddhist, or, at least, are so thoroughly impregnated and saturated with the spirit of that religion that it is impossible to understand their inner beauties without some knowledge of the Faith which inspired the artists.“ Was für Japan, das gilt ebenso auch für China. Das mag es rechtfertigen, wenn in dieser Zeitschrift von Zeit zu Zeit auch über neuere Literatur, den chinesischen und japanischen Buddhismus betreffend, in Kürze referiert wird.

Den Herren Herausgebern läge, weiß ich, neben anderem daran, einmal Aufsätze bringen zu können über das Verhältnis der verschiedenen chinesischen und japanischen Sekten zur Kunst. Wie aber sollte sich, wenigstens was den Buddhismus von China anbelangt, jemand unterfangen, an derlei Arbeiten heranzutreten, solange noch nicht einmal eine monographische Untersuchung über seine Verzweigung in verschiedene Schulen und damit über seine innere Geschichte vorliegt und die bei *Wylie* (*Notes on Chinese Literature*), *Edkins* (*Chinese Buddhism*), *Beal* (*Catena*), *J. J. M. de Groot* (*Le Code du Mahâyâna en Chine*) verstreuten Materialien das einzige sind, was, zusammengesucht, zur Orientierung über die Lehrrichtungen dieser Religion dienen kann? In etwas hat jetzt *Hackmann* diesem Mangel abgeholfen durch die Übersetzung einer chinesischen Schrift¹. Die Abhandlung, die für den chinesischen Buddhismus ungefähr dieselben Dienste leisten will wie *Nanjôs* und *Fujishimas* bekannte Werkchen und *Gyô-nen's* 凝然 von *Alfred Millioud* übersetzter alter Text *Esquisse des huit sectes bouddhistes du Japon* für den japanischen, eine Übersicht über die Verzweigung des chinesischen Buddhismus, hat

¹ *H. Hackmann*, Die Schulen des chinesischen Buddhismus. Sonderabdruck aus den Mitteilungen des Seminars für Orientalische Sprachen zu Berlin. Jahrgang XIV, Abteilung I: Ostasiatische Studien. Berlin 1911 (35 Seiten).

zum Verfasser einen gelehrten buddhistischen Laien, Yang Wên-hui 楊文會 in Nanking, der erst vor vier Jahren (1908) verstorben ist¹. Auf die Einzelheiten der Schullehren und Lehrtraditionen geht sie leider weniger ein, als man wünschen möchte. Aber, bemerkt der Übersetzer, und dem läßt sich ja wohl nicht widersprechen: es kommt *zunächst* mehr darauf an, den Tatbestand der Lehrverzweigung in allgemeinen Zügen zu übersehen und dabei auf sicherem Boden zu stehen. Die Frage ist nur, ob wir nun wirklich jetzt auf diesem sicheren Boden uns befinden. Nach der von Hackmann übersetzten chinesischen Schrift hätten wir im ganzen *zehn* Schulen anzunehmen. Aber wenn ich selbst, was Hackmann in einer Besprechung beanstanden zu müssen gemeint hat, in meiner für Hinnebergs „Die Kultur der Gegenwart“ (Orientalische Religionen) gelieferten Skizze gelegentlich von *dreizehn* Hauptschulen, in die der chinesische Buddhismus sich gespalten, spreche, so tue, was zu bemerken mir hier doch verstatet sein möge, auch ich meinerseits das, japanischen Autoritäten folgend, mit gutem Fug. Ich gewinne diese Dreizehnzahl auch nicht etwa, indem ich Unterabteilungen mit als besondere Schulen rechne, ich habe dabei außer den zehn in Hackmanns Schrift aufgeführten Zweige im Auge, die als Sonderschulen tatsächlich so gut wie diese anderen zehn zeitweilig Bestand gehabt: 1. 涅槃宗 Niê phân tsung (Nirvâna-sûtra-Sekte), die nach ca. 200 jähriger Blüte von der hochkommenden T'ien t'ai 天台 tsung absorbiert wurde (in der T'ang-Dynastie); 2. 地論宗 Ti lun tsung (Dasabhûmika-çâstra-Sekte), die erst in Verfall geriet, als die Hsien shou tsung 賢首宗 und die von Paramârtha 563 begründete Samparigraha-çâstra-Sekte ins Dasein getreten waren; und 3. diese letztere, 攝論宗 Shô lun tsung, die von 563 an 80 Jahre lang bestanden hat. Sollten diese drei nicht mitgezählt werden dürfen, weil sie heute nicht mehr leben, so dürften doch wohl auch Chü shê 俱舍, Cheng shih 成實, San lun 三論 und Mi-tsung 密宗 nicht mehr in der Übersicht erscheinen, die ebenfalls, wie dies von Hackmann selber

¹ Nähere Angaben über ihn bei O. Franke, Ein buddhistischer Reformversuch in China. Separat-Abdruck aus T'oung Pao, Serie II, Vol. X n^o. 5, sowie in der Einleitung von Timothy Richard's The Awakening of Faith in the Mahayana-Doc-trine — the New Buddhism, by the Patriarch Ashvagosa, S. X.

zugegeben wird („Der Buddhismus“, S. 191), längst nur mehr antiquarische Bedeutung in China haben. „Es muß aber doch in den Normen, welche die Leute des Altertums ehrten und schätzten, etwas Beachtenswertes gewesen sein“ — liest man in der Abhandlung selbst an einer Stelle (S. 9)¹. Auf Einzelheiten bei Hackmann einzugehen, ist hier natürlich nicht der Ort. Nur eine solche kann ich mir nicht versagen zu berühren, die eine Transkription betrifft. S. 8 findet sich, zu dem Namen 支婁² gegeben, die Fußnote: „Der berühmte Reisende, dessen Name so oft noch zu Hiouan thsang oder ähnlichem entstellt wird. Vgl. über den Namen besonders Watters, On Yuan Chwang's Travels in India, Vol. I, S. XI—XIII.“ Die Ausführungen über die richtige Aussprache des Namens des berühmten chinesischen Indienpilgers, auf die damit verwiesen wird, rühren nicht von dem Sinologen Thomas Watters, der vor der Drucklegung seines Werkes verstorben war, sondern von dem Herausgeber seines Manuskripts, dem Indologen Rhys Davids her. Man höre nun, wie eben gegen diese Ausführungen im „Archiv für Religionswissenschaft“ Band XIII, S. 133 f. Professor O. Franke, also eine Fachautorität, sich ausläßt: „Wenn übrigens Rhys Davids in einem besonderen Artikel der Einleitung sich über die Aussprache des Namens des berühmten Pilgers äußert und zu dem Ergebnis kommt, daß die heutige Version des Peking-Dialekts „Yüan Chwang“ (!)³ als die gültige anzusehen sei, so hätte er das Urteil über diese verwickelte Frage, bei der sehr viele und sehr verschiedenartige Momente hineinspielen, getrost den Sinologen überlassen sollen. Seine Ausführungen zeigen, daß er — was nicht überraschen kann — vollständig im Dunkeln tappt. Hüan Tsang wird

¹ Auch A. Lloyd, der in seinem weiter unten besprochenen „The Creed of Half Japan“ S. 163—166 eine Note on the Chinese Sects hat, führt da nicht zehn, sondern zwölf Schulen auf, für die er leider nur die japanischen Benennungen gibt. Die eine in seiner Liste fehlende ist die Shôron-shû (Mahâyâna-samparigraha-çâstra-Sekte).

² Hackmann transkribiert hier Hsüan chuang. S. 15, Anm. 2 steht dafür Yüan Chuang, auf derselben Seite Anm. 4 Jüan Chuang, Ungleichheiten, die sich daraus erklären werden, daß der Verfasser verhindert war, seine Arbeit selbst durch die Presse zu führen. So auch steht S. 13 für Bodhisattva p'u ssa, S. 22 dagegen P'u sa und S. 25 pu sa.

³ Das Ausrufezeichen in Klammern hat Franke gesetzt.

nach wie vor die wissenschaftlich gerechtfertigste Form des Namens bleiben.“ Ich meine, bis einmal eine einheitliche Transkriptionsmethode für chinesische Namen aufgestellt sein wird¹, täte man gut daran, gegenseitig Toleranz zu üben, der Mahnung eingedenk: „Nur muß der eine nicht den andern mäkeln. Nur muß der Knorr den Knubben hübsch vertragen“ und wie weiterhin in Lessings Nathan zu lesen steht. Es ist ein jeder, der sich auf diesen Gebieten literarisch betätigt, gezwungen, ständig Namen und Termini aus Sprachen, die er nie ordentlich gelernt hat, zu schreiben. Da sind Schnitzer unvermeid-, aber ebendarum auch sehr entschuldbar. Mit der Zeit werden wir ja auch wohl mehr Nachschlagebücher erhoffen dürfen, die unserer Schwachheit zu Hilfe kommen. Wie gute Dienste hat nicht jedem, der sich mit buddhistischen Studien befaßt, schon Eitels bekanntes „Hand-Book“ geleistet! Erstmals 1870 erschienen, enthielt das Buch damals im ganzen 1547 alphabetisch geordnete Artikel, kurzgefaßte Erklärungen von Sanskrit- und anderen Fremdausdrücken, die, in der religiösen, besonders buddhistischen Literatur Chinas allenthalben wie Findlinge verstreut, für den Leser chinesischer Werke im wahrsten Sinne des Wortes Steine des Anstoßes sind. So verhältnismäßig gering die Zahl derer ist, die Studien betreiben, zu denen sie eines solchen Hilfsmittels benötigen, kam der Bearbeiter doch in die Lage, dasselbe im Jahre 1888 neu aufzulegen. Fast sämtliche Artikel erschienen in dieser 2. Auflage in umgearbeiteter Gestalt, berichtigt und verkürzt, dazu fanden 577 neue Aufnahme. Was den Wert dieser Ausgabe ferner erhöhte, war die Beigabe eines mit Hilfe von Rev. J. L. Gordon angefertigten japanischen Vokabulars, das ursprünglich fehlte. So war das Werk nun auch in etwas ein Führer zum Verständnis des japanischen Buddhismus geworden. Das wohl ist es in erster Linie gewesen, was einen Verlag in Tōkyō veranlaßt hat, einen Nachdruck desselben zu veranstalten². Die

¹ In seiner Tao-teh-king-Übersetzung hat R. Wilhelm eine solche in Aussicht gestellt, die inzwischen, wie er in seinem Buche Liä Dsi (S. 155) mitteilt, als Entwurf ausgearbeitet von ihm und F. Lessing (Deutsch-Chinesische Hochschule in Tsingtau), erschienen und sämtlichen (?) Interessenten mit der Aufforderung zur Rückäußerung zugestellt worden sei.

² Hand-Book of Chinese Buddhism, being a Sanskrit-Chinese Dictionary with Vocabularies of Buddhist Terms in Pali, Singhalese, Siamese, Bur-

Arbeit des japanischen Herausgebers war natürlich die denkbar einfachste und leichteste. Er scheint sie aber ganz dem Setzer überlassen zu haben. So ist leider ein Druck entstanden, der von Fehlern nur so wimmelt. Wenn ich hier gleichwohl auf die in Deutschland kaum bekannt gewordene japanische Neuausgabe aufmerksam mache, so tue ich das wegen der Beigabe eines nach Radikalen geordneten chinesischen Indexes, den *Eitel* in der 2. Auflage glaubte fallen lassen zu können, der aber doch von manchem Benutzer sehr vermißt wurde. Dieser Index, jetzt 90 Seiten umfassend, ist nicht ein Abdruck des in der 1. Auflage enthaltenen, der für die umgearbeitete zweite nicht mehr brauchbar gewesen wäre, sondern von einem Japaner ganz neu hergestellt.

Keiner Empfehlung mehr werden bei den Lesern dieser Zeitschrift zwei andere, ungefähr gleichzeitig erschienene Werke neueren Datums bedürfen, die, vom chinesischen Religionswesen überhaupt handelnd, natürlich auch mit dem Buddhismus chinesischer Observanz ausführlich sich beschäftigen, ich meine *de Groot's* „The Religion of the Chinese“¹, ein Buch, das demjenigen, der des Autors „The Religious System of China“, „Le Code du Mahâyâna en Chine“ und „Sectarianism and Religious Persecution in China“ gelesen, nichts Neues sagt, dafür aber den meisten als ein Auszug aus diesen schweren Werken willkommen sein wird (dem Buddhismus sind 5 Bogen des 230 Seiten zählenden Buches gewidmet), und das posthume, von Johannes Moser herausgegebene Werkchen des der Wissenschaft und seinen Freunden viel zu früh entrissenen *Wilhelm Grube*², entstanden aus Vorlesungen, die der Verfasser 1903/04 an der Berliner Universität gehalten hat. Die Besprechung eines dritten Werkes, von *L. Wieger*³, wovon meines Wissens bis jetzt nur der erste Band vorliegt, behalten

mese, Tibetan, Mongolian and Japanese. By Ernest J. Eitel, M. A., Ph. D. (Tubing.), Inspector of Schools, Hongkong. With a Chinese Index by K. Takakuwa. Second Edition revised and enlarged. Tōkyō, Sanshūsha.

¹ The Religion of the Chinese. By J. J. M. de Groot, Ph. D., Professor of Ethnography in the University of Leyden, Holland (jetzt Berlin). New York. The Macmillan Company 1910.

² Religion und Kultus der Chinesen von Wilhelm Grube. Leipzig 1910. Verlag von Rudolf Haupt.

³ L. Wieger, Bouddhisme Chinois: Tome I. Vi-naya, monachisme, discipline. Ho Kien Fou 1910.

wir uns auf, bis das ganze Werk erschienen ist, was übrigens ganz wohl auch bereits der Fall sein könnte, ohne daß es mir bekannt geworden. Im Osten gedruckte Literatur ist bei uns nicht immer so ganz leicht zu erlangen.

Größerer Wert als solchen Versuchen einer Zeichnung des Religionssystems und einer Darstellung seiner Geschichte dürfte — dies wenigstens meine Ansicht — fürs erste und noch auf lange hinaus den Vorarbeiten zuzuschreiben sein, die erst einmal erledigt sein müssen, ehe man sich guten Gewissens an ein Systematisieren und an eine Synopsis wagen kann: ich meine die Erschließung des umfangreichen kanonischen Schrifttums des Buddhismus, von dem uns noch immer nicht ein Hundertstel zugänglich gemacht ist. Die Übertragung eines der wichtigeren Mahâyâna-Texte, des Mâdhyamika-çâstra des Nâgârjuna, nach der tibetischen Version hat uns das vergangene Jahr gebracht¹. Ich gedenke diese Arbeit an anderem Orte eingehend zu würdigen, sobald die von *Walleser* zu gewärtigende Übertragung auch der chinesischen Version dieses Hauptwerkes der Mâdhyamika-Schule vorliegen wird. Was die Leser der „Ostasiatischen Zeitschrift“ von den Gedankengängen der in dieser Schrift niedergelegten philosophischen Spekulation des späteren Buddhismus etwa interessieren möchte, die Leerheitstheorie (*çunyata*), die der Beschreibung des letzten Seinsgrundes, des Absoluten dienenden Acht Negationen, die Unterscheidung einer zweifachen buddhistischen Wahrheit (*paramârthasatya* und *samvrtti-satya*), werden sie sich bequemer als aus dieser leider ohne alle erklärenden Noten dargebotenen, ziemlich dunklen Übersetzung aus *L. de la Vallée Poussin's* allerdings schon nicht mehr zu der ganz neuen Literatur gehörenden Werke „*Bouddhisme, Opinions*“² erholen. Nicht genug zu beklagen ist es, daß ein vielversprechendes Unternehmen, das auf Erschließung kanonischer Texte in größerer Zahl gerichtet war, kaum begonnen, wieder zu vorzeitigem Ende gekommen. Die

Seele dieses Unternehmens ist *Arthur Lloyd* gewesen. Ende 1910 hatte er sich in Tôkyô mit drei buddhistischen Laien, einem Shinshû-Priester und ein paar anderen, zu einem Kränzchen zusammengeschlossen, das zweimal wöchentlich für 1—2 Stunden in einem der Räume des Hongwanji-Tempels in Asakusa zum Studium buddhistischer Schriften sich zu versammeln pflegte. Worauf es zunächst abgesehen war, war die Übersetzung all der indischen Schriften, die während der Han-Periode in der Zeit von 147 bis 220 n. Chr. ins Chinesische übertragen worden, um zu Klarheit darüber zu kommen, welcher Art der Buddhismus war, als er zuerst in China eingeführt wurde. Die Anregung dazu hatte ich selbst Lloyd gegeben, indem ich ihn als Mitarbeiter an den von Julius Böhmer herausgegebenen „*Religions-Urkunden der Völker*“ anwarb. Nach letzten brieflichen Mitteilungen des Heimgegangenen muß ich leider annehmen, daß sich in seinem literarischen Nachlaß nicht mehr als nur eine englische Übertragung des ersten Bandes von 妻迦識's *Sukhâvati-vyûha*-Übersetzung, der ältesten von den sechs chinesischen Versionen dieses Textes, finden wird. Um so dankbarer muß man dafür sein, daß uns der Fleiß des erstaunlich regen Arbeiters (gest. in Tôkyô am 27. Oktober 1911), kurz bevor er aus seinem Schaffen herausgerissen wurde, noch ein Werk beschert hat, das die Ergebnisse seines Forschens zusammengefaßt enthält, eine Scheune, in der er alle seine Erntegarben eben noch rechtzeitig eingebracht¹. Es kann bezeichnet werden als eine zweite, vollständig neugeschriebene Auflage seiner ersten größeren Studie, den in Vol. XXII der *Transactions of the Asiatic Society of Japan* veröffentlichten „*Developments of Japanese Buddhism*“, obwohl auf diese Arbeit mit keinem Worte Bezug genommen wird. Zwischen ihr und dem Erscheinen von Lloyds letztem Buche liegen 17 Jahre, 17 Jahre, während derer er mit Studien nie ausgesetzt. Trotzdem sind die 385 Seiten dieser Publikation voll von „possibly“ und „probably“ und „it would almost seem as though“. An der Stelle als gesichert anzusehender Erkenntnisse stehen, wie dies zurzeit noch naturgemäß auch gar nicht anders sein kann, hundertfach Hypothesen. Der Verfasser

¹ The Creed of Half Japan. Historical sketches of Japanese Buddhism by Arthur Lloyd, M. A. London 1911. Smith, Elder & Co.

¹ Die Mittlere Lehre (Mâdhyamika-s'âstra) des Nâgârjuna. Nach der tibetischen Version übertragen von Max Walleser. Heidelberg 1911. Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

² Bouddhisme. Opinions sur l'Histoire de la Dogmatique. Leçons faites à l'Institut Catholique de Paris en 1908 par L. de la Vallée Poussin. Paris 1909. Gabriel Beauchesne & Cie, Editeurs.

konnte, wie er selbst einmal (S. 382) bemerkt, nicht anders fürbaß schreiten als nur „tentatively and with the uncertain tread of a pioneer going through untrodnen brushwood“. Gleichwohl läßt man sich vertrauensvoll von einem Manne an der Hand nehmen, der im Vollbewußtsein der Schwierigkeiten seiner Aufgabe zu Eingang seines Buches sagt: „before setting myself to work, I can but pray — a good old-fashioned custom for which I am almost ashamed to feel myself obliged to offer an apology — that nothing I write may offend against that sacred cause of Truth, which should be the only aim of the scientific and Christian scholar“ (S. 4). Was das Buch bietet, ist mehr, als was der Titel „The Creed of Half Japan“ erwarten läßt. Erst das S. 168 beginnende Kapitel XVII trägt die Überschrift „Buddhism reaches Japan“. Ein adäquaterer Titel für das Werk möchte gewesen sein: „Outline of Mahāyāna History“. Bietet nun diese Geschichte des „Großen Fahrzeugs“ an sich schon des Interessanten die Fülle, so hat es Lloyd verstanden, ihr noch vermehrten Reiz zu geben, indem er beflissen war, besonders ihre Anfänge in ihren engen, ungemein komplizierten Verkettungen mit der sonstigen Religionsgeschichte vorzuführen. Daß der kenntnis- und gedankenreiche Autor, auch wo er einen trockenen Stoff zu behandeln hat, selber nie trocken und langweilig wird, weiß, wer je in eine seiner zahlreichen Veröffentlichungen sich versenkt hat. Das Buch ist in Hast zum Druck gefördert worden, da Lloyd einen vorübergehenden Aufenthalt in England dazu nützen wollte, es dort durch die Presse zu führen. Das wird die vielen Wiederholungen erklären. Hat es mit diesen aber schließlich wenig auf sich, so schon etwas mehr mit den Selbstwidersprüchen, die dem Autor dabei unterlaufen. Für den indischen Philosophen Vasubandhu wird S. 162 und so wieder S. 169 und S. 196 das Datum auf ca. 300 angesetzt. Man ist danach verwundert, S. 214 zu lesen, er möge ein Zeitgenosse Donrans 曇鸞 gewesen sein, als dessen Todesjahr an eben dieser Stelle doch 533 verzeichnet wird. Welcher Angabe soll der Leser nun trauen? Im „Journal of the Royal Asiatic Society“ 1905 hat der japanische Gelehrte J. Takakusu, ein Schüler Max Müllers von Oxford, einen Aufsatz „A Study of Paramārthas Life of Vasu-bandhu, and the Date of Vasu-bandhu“ veröffentlicht, der feststellt, daß Vasu-

bandhu jedenfalls vor 546, wahrscheinlich aber (er wurde 80 Jahre alt) von 420 bis 500 gelebt hat. Wiederholt kommt der Verfasser auf die Überlieferung zu sprechen, wonach im Jahre 781 in China der nestorianische Missionar King-tsching (Adam von Persien), der Verfasser der Inschrift des 1625 zufällig bei Erdarbeiten zutage geförderten Singanfu-Steinmonuments, mit einem buddhistischen Priester Prajnā zusammen an der Übersetzung eines in der Hu-Sprache ihnen vorliegenden Textes gearbeitet. Aber während er an zwei Stellen es als zweifelhaft hinstellt, daß dieser Text eine buddhistische Schrift gewesen sei, sagt er dem Leser an anderen Stellen, es sei das Shat Pāramitā-sūtra, Nr. 1004 in Nanjōs Catalogue, gewesen. Als Quelle für diese Angabe nennt Lloyd einen kurzen Artikel von G. Sakurai in der längst wieder eingegangenen japanischen Zeitschrift „Hansei Zasshi“, vol. XIII (muß heißen: XII), pag. 12. Sakurai aber gibt a. a. O. nur eine von Takakusu gemachte, von diesem zuerst in der T'oung-pao veröffentlichte, dann auch in die Additional Notes zu seiner englischen Übersetzung Itsing's Record of the Buddhist Religion pag. 223 f. aufgenommene Entdeckung wieder. Und dieser hinwiederum hat die interessante Nachricht in einem von dem chinesischen Priester Yuen Chao kompilierten „Neuen Katalog der buddhistischen Bücher in der Periode Chêng Yüan“ aufgespürt. Ebendiese Quelle wäre auch zu nennen gewesen für die Angabe S. 8 bei Lloyd, für die von ihm Herr Tada Kanai mit seinem Shōshin-nembutsu-ge 正信念佛偈 Kommentar als Autorität zitiert wird. Sehr verwundert ist man, S. 16, Anm. 1 unter einem englisch wiedergegebenen Spruche (Do not commit evil, do all that is good, cleanse your own heart, — this is the way of the Buddhas), den wohl jeder einigermaßen in der buddhistischen Literatur Belesene sofort als den 183. Vers des berühmten kanonischen Spruchbuchs Dhammapada erkennen wird, die Quellenangabe zu finden: „Light of Buddha, p. 37“. Gemeint kann damit von Lloyd gar nichts anderes sein als ein populäres kleines Schriftchen neueren Datums, ein im Jahre 1903 von S. Kuroda verfaßter, zur Verteilung an die ausländischen Besucher der 5. Nationalen Ausstellung in Osaka bestimmter buddhistischer Traktat (aus dem Englischen auch ins Deutsche übersetzt von K. B. Seidenstücker, Leipzig 1904: Das Licht des Buddha). In diesem, der den Titel „The Light of Buddha“

trägt, ist tatsächlich auf S. 37 der Vers (nur im Wortlaut der vierten Zeile etwas abweichend) zu finden. Überhaupt die Literaturangaben bei Freund Lloyd! Wenn er S. 176 auf Haas, „Chronology of Buddhism“ verweist und S. 338 Dr. Haas, in his „Chronological Notes on Buddhism in Japan“ zitiert, so muß der Leser wissen, daß damit beidemal meine „Annalen des japanischen Buddhismus“ gemeint sind. „Die Entwicklung des Christentums in Japan“ by Dr. Haas ist der 1. Band meiner „Geschichte des Christentums in Japan“, der in Wirklichkeit den Sondertitel „Erste Einführung des Christentums in Japan durch Franz Xavier“ hat. Daß mein Buch „Amida Buddha unsere Zuflucht“, so oft es genannt wird, als „Amida unsere Zuflucht“ erscheint, daß aus „Sermons of a Buddhist Abbot“ wird „Sermons by a B. A.“, daß S. 68 Hasting's „Encyclopaedia of Sects and Religions“ und S. 104 „Hasting's Encyclopaedia of Religion and Philosophy“ zitiert ist (das gemeinte Werk ist: Hastings, Encyclopaedia of Religion and Ethics) und ähnliches mehr, ist von geringerem Belang. Wenn aber z. B. die Fußnote S. 76 sagt: Murakami, „Handbook of Buddhism“, pag. 290. The story will be found in the S. P. C. K. „Handbook of Chinese Buddhism“, so werden die Benutzer des Buchs doch wohl zu zählen sein, die ohne weiteres wissen, daß mit dem ersten Handbook ein japanisch geschriebenes Werk (und dann welches von den Werken des genannten Autors?) und mit dem zweiten S. Beals von der Society for Promoting Christian Knowledge verlegtes Buch „Buddhism in China“ gemeint ist. Wenig gedient ist dem Leser auch mit so unbestimmten Angaben wie „This is a quotation from a book called the „Hanshūsan““ (S. 308, Anm. 2). Hier aber konnte sich der Verfasser offenbar nicht genauer ausdrücken, weil er selbst weitere Wissenschaft nicht hatte. Der von Lloyd angegebene Buchname ist die japanische Aussprache des Titels eines Werkes, das den chinesischen Priester 善道, Shantao (geb. ca. 614 n. Chr.) zum Verfasser hat. — S. 331 steht zu lesen: „Entering Poland and Silesia, they (the Mongols) were met by a German army at Wahlstatt in 1241.“ Da hat der Autor offenbar ein ihm gerade zur Hand befindliches deutsches Geschichtswerk zur Auffrischung seines Gedächtnisses nachgeschlagen und das ihm, dem Nichtdeutschen, entlegeneres Wort Wahlstatt (anstatt es als battle-field zu verstehen) irrtümlich als Ortsnamen genommen.

Hier wird wohl der Leser für sich selbst die kleine Korrektur in at Liegnitz vorzunehmen wissen. Mißlicher sind mehrere Druckfehler in Namen, von denen nicht anzunehmen ist, daß sie von jedem als solche erkannt werden, und die darum hier beiläufig richtiggestellt werden mögen, damit sie sich nicht perpetuieren. S. 170 lies Jingō; S. 187 lies Srimâlâ-devi-simhanâda-sūtra; S. 215, Zeile 1 lies Dōshaku; S. 288 lies Kiyosumidera (so auch S. 290) und Kiyosumi Temple; S. 330, Anm. 3 lies Minamoto; S. 341 lies Takasuke statt Tadasuke; S. 348 Rennyō statt Renuyo. Bloßer Druckfehler ist auch die Jahrzahl 722 (statt 720) auf S. 206.

Etwas seltsam ist es, daß Lloyd in Kapitel XVII für die Zeit vor Einführung des Buddhismus in Japan sich der traditionellen japanischen Chronologie anschließt und so z. B. die Ankunft des zum Lehrer des nachmaligen Kaisers Nintoku bestimmten koreanischen Schriftgelehrten Wani ganze 120 Jahre früher ansetzt, als sie nach der ihm ohne Zweifel doch wohlbekannteren Zyklustheorie von Aston wirklich anzusetzen ist. Nicht recht verständlich sind mir die Bemerkungen über die Abhidharma-Sekte S. 163, daß sie in China bis ca. 440 A. D. geblüht zu haben scheine, und daß Lloyd keinerlei Spuren von ihr in Japan gefunden habe. Sollte er übersehen haben, daß diese Sekte identisch mit der japanischen Kusha-shū 俱舍 ist? In China aber, wo sie Chū shē tsung heißt (Lloyd gibt auch für chinesische Namen leider durchweg nur deren japanische Aussprache), datiert die eigentliche Blüte der Abhidharma-Schule erst von der Zeit an, da Hiuen Tshang das Abhidharma-kosa-çâstra ins Chinesische übersetzte, also seit 654. — In einer Schlußnote (S. 286) zum 23. Kapitel, das der Zen-Sekte (禪宗) gewidmet ist, liest man: „I have drawn the thoughts contained in this description of the Zen from a treatise on *Zengaku*, „The Zen-Philosophy“, by Mr. K. Nukariya“. Wenn ich dazu meinerseits die Anmerkung mache, daß der zitierte Autor, ein mir persönlich näher stehender gelehrter Priester der Sōdō-shū (曹洞宗), ein mit unserer okzidentalen Religionsphilosophie wohlvertrauter buddhistischer „Modernist“ ist¹, wird man hin-

¹ Siehe meinen Aufsatz „Abirrungen des religiösen Glaubens. Reflexionen eines modernen japanischen Buddhisten über Religion und Religionen“. Zeitschrift für Missionskunde und Religionswissenschaft 1911, S. 73—83.

reichend gewarnt sein, um nicht diese Gedanken alle als genuine Zen-Doktrin hinzunehmen. — In die etwas verworren geratene Aufzählung der vom Buddhismus unterschiedenen zehn Klassen Lebewesen S. 237 f. wird der Leser selbst Ordnung zu bringen wissen. Richtigstellen aber muß ich die S. 198 und 200 für *Yuishiki* gegebene Erklärung: *Unity. God is One, and besides Him there is nothing.* Diese Erklärung ist ebensowenig richtig wie die von Florenz gelegentlich in seiner *Nihongi*-Übersetzung (*Japanische Annalen* S. 167, Anm. 2) notierte: „*yuishiki, buddhistische Psychologie.*“ *Yuishiki* 唯識 ist das japanische Äquivalent für *viññānamātra* (*vidyāmātra*), und dieser Ausdruck soll besagen, daß nichts existiert, was nicht bloß subjektives Gebilde, Erzeugnis unseres Denkens wäre, daß die ganze sinnliche Welt meine Vorstellung, also ein Bewußtseinsinmanentes ist. Er bedeutet also, was man in der Sprache unserer Philosophie reinen oder subjektiven Idealismus nennt, und mag uns an Schopenhauers „Satz der Phänomenalität“ erinnern. In der von Lloyd gegebenen Erklärung tritt die auch sonst überall bei ihm wahrnehmbare Neigung zutage, im Buddhismus christliche Klänge zu finden und christlichen Einfluß wahrscheinlich zu machen, eine Neigung, die ihn nicht selten zu Deutungen verleitet, die unbesehen zu akzeptieren man sich wohl hüten muß. Mit sichtlicher Genugtuung verzeichnet er S. 195 und S. 221 die Tatsache, daß das Wohlwollen eines Kaisers — es war *Tai-tsung* 代宗 763—780 — gegen die in China etablierte Nestorianermission so weit gegangen sei, daß er, ohne Christ zu werden, doch das Weihnachtsfest mit seinen christlichen Untertanen zu feiern pflegte, „burning incense“ in a „luminous temple“ with the „luminous multitude“. Davon, daß die Nestorianerinschrift auf dem Singanfudenkstein auch eine ganz andere als diese, wohl von Wylie übernommene Interpretation zuläßt (*James Legge* übersetzt: *Always when the day of his birth (also der Geburtstag des Kaisers Tai-tsung, nicht der Geburtstag Christi!) recurred, he (Tai-tsung) contributed celestial incense wherewith to announce the meritorious deeds accomplished by him, and sent provisions from his table to brighten our illustrious assembly*¹),

¹ The Nestorian Monument of Hsi-an Fu in Shen-hsi, China relating to the diffusion of Christianity in China in the seventh and eighth centuries.

erfährt der Leser nichts. Und doch ist höchst wahrscheinlich diese andere Auffassung des Textes als die rechte anzunehmen, denn in *Nien Ch'angs* „Geschichte des Buddhismus“ (*佛祖歷代通載*, XIV, pag. 18) findet sich die Notiz, daß Kaiser *Tai-tsung* an seinem Geburtstage (dieselbe Phraseologie wie in der christlichen Steininschrift) auch von buddhistischen Mönchen eine kultische Feier für sich vollziehen ließ (siehe *Legge* a. a. O.). Liberal-minded, -hearted, -souled war *A. Lloyd* wie nur einer: nach der Reputation, ein critical scholar zu sein, hat ihn nie recht verlangt. So war er auch immer geneigt, sich als der Traditionsgläubige seinen japanischen Quellen gegenüber zu zeigen. Von seiner unmöglichen, auch in diesem Buche wieder vertretenen Annahme, daß wirklich, wie dies die japanischen Jōdo-Buddhisten behaupten, der Buddha *Çākya* selbst schon, in der letzten Periode seiner Predigtwirksamkeit, seine Gläubigen auf *Amītābha Buddha* und sein Paradies (*Sukhāvati*) im Westen, dahin man durch bloßen Glauben an diesen Sünderheiland und durch Anrufung seines Namens einzukommen vermöge, verwiesen habe, habe ich ihm nie etwas abdingen können. Und ich habe viel mit ihm über diese Sache diskutiert. Daß diese Lehre der *Jōdo-shū* (淨土宗) und *Jōdo-Shin-shū* (淨土真宗) in dem vorliegenden Buche kürzer abgetan wird als der faktischen Bedeutung derselben in Japan entspricht, und über das Leben des *Hōnen Shōnin* (法然上人) und *Shinran Shōnin* (親鸞上人) und ihrer anderen großen Vertreter nur sehr wenig gesagt ist, erklärt sich daher, daß *Lloyd* eben zwei Jahre vorher erst in *Tōkyō* eine Monographie „*Shinran and His Work*“ hatte erscheinen lassen¹. Auf dieses Büchlein von 180 Seiten braucht hier nur eben hingewiesen zu werden. Es fußt auf einem japanischen, *Shinshū Hyakuwa* (真宗百話). Von eben diesem katechismusartig aus hundert kurzen Fragen und zum Teil sehr ausführlichen Antworten bestehenden Texte aber, dessen Verfasser *R. Nishimoto*, ein lebender

With the Chinese text of the inscription, a translation, and notes and a lecture on the monument. With a sketch of subsequent Christian Missions in China and their present state. By *James Legge*. Pag. 19 f.

¹ *A. Lloyd, Shinran and His Work. Comparative Studies in Shinshū Theology. Tōkyō 1909/10. Kyōbunkwan.*

Japaner, ist, hat soeben der Japanmissionar *Reischauer* eine englische Übersetzung veröffentlicht¹. Sie verdient, obwohl meines Wissens die erste größere buddhistische Publikation Reischauers, uneingeschränktes Lob und ist wohl geeignet, in Geschichte und Lehre des eigentümlichen japanischen Religionsgebildes einzuführen, dessen Schöpfer, Shinran Shōnin, dem christlichen Apostel Paulus nicht weniger nahe steht als dem Begründer des Buddhismus. Der Text des Originals ist bis auf eine längere Auslassung bei § 24 — die Geschichte der Untersekten der Shin-shū — unverkürzt wiedergegeben. Lloyds „Shinran and His Work“ ist denn eigentlich durch das letzterschienene Heft der Transactions of the As. Soc. of Japan überflüssig geworden. Für englische Leser mag es höchstens wegen der dem Buche beigegebenen Übersetzung des Shōshing (S. 35—56) weiter Wert behalten. Dem deutschen Leser ist dieses in hohem Ansehen stehende Poem Shinrans, ein Kompendium der Dogmengeschichte der Shin-shū in Gestalt eines Hymnus auf die wahre Lehre, neben einer größeren Auswahl anderer wichtiger Schriften der Jōdo-Schulen von mir zugänglich gemacht in meinem ersten Beitrag zu den im Dieterichschen Verlag erscheinenden „Religions-Urkunden der Völker“²

Hans Haas (Coburg.)

J. MURDOCH, A History of Japan. Volume I. From the origins to the arrival of the Portuguese in 1542 A. D. Published by the Asiatic Society of Japan. Yokohama, Kelly & Walsh; Leipzig, O. Harrassowitz, 1910. VIII, 667 S., Yen 10.—. 7 Karten von Isoh Yamagata.

Eine hervorragende Erscheinung bildet das schon lange mit Spannung erwartete neue Werk von Murdoch. Dem zuerst veröffentlichten 2. Bande über das Jahrhundert des

¹ A. K. Reischauer, A Catechism of the Shin-Sect (Buddhism). From the Japanese Shinshū Hyakuwa by R. Nishimoto. Transact. of the As. Soc. of Japan. Vol. XXXIII, Part V. 1912.

² Hans Haas, „Amida Buddha unsere Zuflucht.“ Urkunden zum Verständnis des japanischen Sukhāvati-Buddhismus. Mit 12 Abbildungen. Leipzig 1910. Dieterichsche Verlagsbuchhandlung Theodor Weicher.

älteren abendländischen Verkehres¹ läßt er nun hier die Bearbeitung des ganzen vorhergehenden Zeitraumes von der Urzeit an folgen. Würdig reiht sie sich dem ja noch recht kleinen Kreise der ernstesten Geschichtswerke über Japan an, aus denen man wirklich viel Nützliches lernen kann, wie z. B. das auch von Murdoch mehrfach zitierte und sehr gerühmte, wenn auch an einzelnen Stellen von ihm berichtigte Werk von Brinkley² oder wie das von de la Mazelière³. Aber Anspruch auf einen nennenswerten Fortschritt in der wissenschaftlichen Erforschung der Geschichte Japans wird das den Leser mit dem schweren Ballaste des fachgelehrten Rüstzeuges fast ganz verschonende Buch freilich kaum erheben dürfen. Zu den hervorstechendsten Zügen der ganzen Darstellung gehört neben recht häufiger Anwendung von zuweilen interessanten, ja verblüffenden, manchmal aber auch etwas gezwungen erscheinenden Vergleichen mit der Geschichte abendländischer Reiche und Persönlichkeiten aller Zeiten die kritische, selbständige Denkweise, gewiß eine rühmenswerte Eigenschaft des Verfassers, der in jahrzehntelanger Arbeit an Ort und Stelle sich mit Land und Leuten und mit der Geschichte Japans in der Tat eng vertraut gemacht hat. Mit besonderer Vorliebe läßt er es sich angelegen sein, gegen herrschende Urteile oder Vorurteile sich kräftig aufzulehnen und an der Hand unbestrittener Tatsachen die bisweilen ja allerdings etwas starken Irrtümer aufzuhellen, die er gerade bei weit und breit angesehenen „Autoritäten“, seien es fremde oder japanische, geschickt hervorzuheben versteht. So z. B. wird es ihm natürlich nicht schwer, selbst einem für die Neugeburt Japans so einflußreich gewordenen und nun blindlings verherrlichten, aber nichts weniger als unbefangenen, großen Shintō-Gelehrten wie Motoori auf Grund unangreifbarer Textstellen nachzuweisen: „It is all to no purpose that Motoori paints old Yamato as a sort of sinless garden of Eden. . . .“

¹ J. Murdoch and Isoh Yamagata, A History of Japan during the century of early European intercourse (1542—1651). Kobe 1903, 12 Yen.

² F. Brinkley, Japan. Its history, Arts and Literature, 8 Bände, London 1903—1904.

³ Marquis de la Mazelière, Le Japon. Histoire et Civilisation. Paris 1907—1910, bisher 5 Bände erschienen.

That very Kojiki and those very «ancient writings» on which he relies as his authorities for his doctrines emphatically condemn this assertion as an audacious and unblushing falsehood“ (S. 125—126). Zu einem von der herrschenden Auffassung sehr abweichenden Urteil gelangt Murdoch auch bei der kritischen Beleuchtung des so bewunderten Staatsmannes und Gelehrten Sugawara Michizane (847 bis 903), des „infant prodigy“, der schon in früher Jugend den Ruf erlangt habe, „one of the first, if not the very first, scholar in the Empire“ zu sein (S. 242). Im Gegensatz zu der „sympathy lavished on Michizane by foreign writers“ als patriotischem Reformler, der die Übermacht der Fujiwara zum Segen von Kaiser und Reich zu brechen gesucht habe, sieht Murdoch in Michizane nicht viel mehr als einen selbstsüchtigen, gelehrten Streber und untüchtigen Verwaltungsbeamten, der nicht einmal „had any real grip upon the essentials of the great problem of the time, — the economic and local administrative evils that were rapidly sapping the foundations of the Imperial power . . .“ (S. 248). Ein ziemlich abfälliges Urteil, dem ich aber nicht beizustimmen vermag, wird auch über den doch ganz in den Fußtapfen seines Vorgängers und Bruders, des großen Reformkaisers Tenji, wandelnden Temmu gefällt, dessen „mind was evidently much occupied with the grave question of millinery“ (S. 185; wohl wegen seiner Kleiderordnungen). Den alten chinesischen Chroniken dagegen, wie den Han- und Wei-Annalen, die doch auch reichlich durchsetzt sind von höchst zweifelhaften Angaben, ja von offenkundigen Falschheiten, bringt der Verfasser merkwürdigerweise einen ziemlich kritiklosen, weitgehenden Glauben entgegen. Unbeanstandet übernimmt er sogar Angaben wie von dem Verkehre von 32 Provinzen Japans mit den Behörden der Han-Dynastie durch „postal service“¹ (S. 38) Jahrhunderte vor Verbreitung der Schrift im Inselreiche oder wie von damaligen „markets in the various provinces for the exchange of superfluous commodities under the supervision of the central authorities“ (S. 39) usw. Das früheste, wirklich einwandfreie, sichtbare Beweisstück für die kriegerischen Unternehmungen Japans gegen die Nachbarhalbinsel aber, den in der Nähe des Yalu gefundenen koreanischen Denkstein von 414, läßt er sich

völlig entgehen, ebenso wie das 1784 auf der Insel Kyushū ausgegrabene, goldene Siegel der Han-Dynastie. Gern stellt er etwas kühn klingende, scharf zugeschliffene Sätze auf, die vielleicht dem ungeübten Ohre recht geistreich und großzügig klingen sollen. So heißt es im Hinblick auf den gewiß recht verdienstvollen Kaiser Kwammu (782—805): „Of the one hundred and twenty-three sovereigns of Japan Tenchi Tennō and the Emperor Mutsuhito alone have shown themselves possessed of an equal or superior measure of capacity as rulers“ (S. 202). Gewiß liegt hierin etwas Wahres; woher kennt denn aber der Verfasser von allen diesen 123 Kaisern und Kaiserinnen, von denen bei den noch dem halbhistorischen Zeitalter angehörenden ersten 16 nicht einmal überhaupt das Dasein bewiesen oder beweisbar ist, sogar genau den Grad ihrer Herrscherfähigkeit? Eine starke Vorliebe für recht eigenartige Schlagworte und für etwas burschikose, nicht selten befremdende Ausdrucksweise wird der Leser schon aus den vorhergehenden wie aus den folgenden Zitaten entnehmen können. Hierbei sei auch hingewiesen auf die wenig angemessenen Titel von zwei Kapiteln der Fujiwara-Zeit: (VIII) „The Learned Emperors (806—850)“ und (X) „The Cloistered Emperors“. Mit letzterem Worte werden auch im Texte häufig die „Hō“ bezeichnet, d. h. die abdankenden Kaiser, die, eine reine Formsache, in den buddhistischen Priesterstand treten, aber an Stelle ihres meist jugendlichen Nachfolgers in Wirklichkeit herrschen. Leider fehlt es auch nicht an manchen Flüchtigkeitsversehen. So liest man: „. . . down to the middle of the eighth century the Nihongi's chronology is untrustworthy“ (S. 68, Fußnote); so weit reicht das Werk doch aber gar nicht, sondern nur bis zum Jahre 697. Die große Gesetzgebung, benannt nach dem Nengō „Taihō“, in dessen erstem Jahre (gleich 701) sie vollendet ward¹, verlegt der Verfasser beständig (S. 158, 175, 188, 189) und ohne irgendwelche Begründung dieser Abweichung in das Jahr 702. Was in dem ganzen Buche aber am wenigsten befriedigt, das ist das die Nachprüfung erschwerende Verfahren in bezug auf die Quellenangaben, über das Murdoch den

¹ Vgl. die Chronik „Shoku Nihongi“, vollendet 797, Buch 2, Jahr 701, 4., 6. und 8. Mt.

Leser überhaupt nicht aufklärt. Vorwiegend schöpft er natürlich aus den in englischer Übersetzung vorliegenden Chroniken und sonstigen Quellenveröffentlichungen sowie aus dem reichen Schatze der von der verdienstvollen „Asiatic Society of Japan“ zu Tokyo veröffentlichten Abhandlungen. Von deutschen Autoritäten bleiben erfreulicherweise wenigstens nicht ganz unbenutzt die unentbehrlichen Arbeiten von Baelz und Florenz, von denen einige ja auch in englischer Sprache vorliegen. Sehr häufig verzichtet der Verfasser leider überhaupt darauf, seine Quelle zu nennen. Geschieht dies aber, so ist vielfach die Angabe lückenhaft; so z. B. steht bei den sehr häufigen Zitaten aus Astons Übersetzung des „Nihongi“ nur selten die betreffende Seitenzahl. Sehr gern bedient sich Murdoch so dürftiger und ganz zweckloser, anonymen Quellenangaben wie: „one modern authority will have it that . . .“ (S. 46), „an American historian would have us believe . . .“ (S. 66), „Some Japanese authorities will have it that . . .“ (S. 75), „An impartial Chinese author of 600 A. D. tells us that . . .“ (S. 142), „. . . writes a distinguished French author“ (S. 249; gemeint ist Papinot, „Dictionnaire . . .“) usw. Zuweilen hält der Verfasser die Quellenangabe aber nicht einmal für nötig selbst bei den mit Anführungsstrichen versehenen Entlehnungen (S. 80: 17 Zeilen! S. 142: 16 Zeilen! S. 187—188, S. 221 usw.). Wie unentbehrlich aber auch bei diesem blindgläubige Leser voraussetzenden Werke die Nachprüfung bisweilen ist, mögen nur wenige Stichproben beweisen. Eine ohne nähere Angabe aus Astons „Nihongi“ entnommene Stelle über die buddhistische Verfolgung von 585 lautet dort (II, S. 103): The officials accordingly took away from the nuns their three garments, imprisoned them and flogged them at the road-station of Tsubaki no ichi.“ Wie Aston in einer der von Murdoch stets weggelassenen Fußnoten noch extra ausführt, sind hier unter den „three garments“ jene drei Kleidungsstücke zu verstehen, die, wie in Indien, ein Abzeichen der buddhistischen Geistlichkeit bilden. Durch Weglassung des Wortes „three“ erweckt aber die Fassung Murdochs den nicht beabsichtigten und irrigen Eindruck, als seien die armen Nonnen von ihren Verfolgern auch noch völlig entblößt worden. Auch den

Astonschen Ortsnamen „Tsubaki no ichi“ ändert Murdoch um in „the market of Tsubaki“ ohne irgendwelchen Nachweis, daß es damals wirklich schon Märkte in Japan gegeben hätte. Ebenso läßt er bei der Wiedergabe der Besteuerungsbestimmungen (Aston, Nihongi II, S. 208) die Rohseide („ito“) weg und nennt nur die anderen drei aufgeführten Gattungen (fine silks, coarse silks, and floss silk“). Dagegen übernimmt er unbeanstandet Astons Übersetzung „commuted taxes“, obwohl doch das von ihm an anderer Stelle (S. 223) sehr anerkennend zitierte und in der Tat treffliche Werk von Asakawa¹ diese Übertragung als „highly unjustifiable“ kennzeichnet (S. 298). In einer der spärlichen näheren Ausführungen über die Quellen (S. 189—190, Fußnote) nennt der Verfasser mit Recht als die primären Quellen für die Zeit nach 697, dem Schlußjahre des „Nihongi“, die 5 amtlichen Annalen, die dessen Fortsetzung bilden, ferner das „Engishiki“, das „Ryujū Sandai Kyaku“ und die vom Historiographischen Institut der Universität Tōkyō begonnene, große Urkundensammlung „Dai Nihon Kobunsho“. Ob er aber selbst direkt aus diesen leider sämtlich noch nicht übersetzten, wichtigen Quellen schöpft, erfährt der Leser nicht, und fast möchte man daran zweifeln. Zwar bringt er gewiß viele Einzelheiten, die darin vorkommen. Wenn er aber z. B. das „Shoku Nihongi“, die erste jener 5 Chroniken, durchgearbeitet hätte, so könnte er doch kaum angeben, es beginne mit dem Jahre 700, während in Wirklichkeit sogar das ganze erste der 40 Bücher dieses Werkes die Jahre 697—700 behandelt. Auffällig erscheint auch, daß unter den häufigen Stellen mit Anführungsstrichen ohne Angabe der Quelle sich gerade solche Zitate finden, die zwar in jenen alten Annalen vorkommen, die aber auch mit der Übersetzung des „Nihon ō dai ichiran“ von Titsingh und Klapproth² wörtlich übereinstimmen, so z. B. die nur mit dem Vermerke „we are further told“ (von wem?) versehene, etwas phantastische Personalbeschreibung von Sakanoe Tamuramaro, dem ruhmreichen Bezwingler der aufständischen Ainu.³ Auch bei der breiten

¹ The Early Institutional Life of Japan: A Study in the Reform of 645 A. D. Tōkyō 1903, VI, 356 S.

² Nipon O Daī Itsi Ran, ou Annales des Empeurs du Japon. Paris 1834, VIII, XXXVI, 460 S.

³ Chronik „Nihon Kōki“, Buch XXI, Jahr 811,

Darstellung des folgenreichen Ringens um die Vorherrschaft zwischen den beiden mächtigen Häusern Taira und Minamoto (Kap. 11) scheint er dem „Nihon ō dai ichiran“ zu folgen¹ und dieses Werk sogar als „the Annals“ zu bezeichnen, obwohl es doch nur eine ziemlich späte und nichts weniger als einwandfreie Kompilation des Tokugawa-Beamten Shunsai aus dem Hause Hayashi (1618 bis 1680) bildet. Wirklich durchgearbeitet zu sein scheint dagegen für die Kamakura-Zeit das auch noch nicht übersetzte „Azuma Kagami“ oder „Spiegel des Ostlandes“, eine anonyme, zeitgenössische Geschichtserzählung, die Jahre 1180—1266 umfassend. Wenigstens bezieht sich Murdoch häufig hierauf und spricht auch einmal von „one who undertakes the drudgery of reading the dog-Chinese of the Azuma Kagami and the more worthy task of putting things together and reading between the lines“ (S. 418). Auf die reiche Fülle des eigentlichen Inhaltes selbst kann bei einem solchen Werke, dessen Rahmen die geschichtliche Entwicklung von zwei Jahrtausenden bildet, hier natürlich nur ganz flüchtig eingegangen werden. Vorausgeschickt ist eine nicht recht passende Einleitung (30 S.), die zum größten Teile ganz richtige, aber vom Verfasser selbst als durchaus „commonplace“ (S. 3) hingestellte Betrachtungen über die Entwicklung Japans vom 17. bis 19. Jahrhundert enthält, also gerade über diejenige Zeit, die das Werk nicht behandelt; er vertieft sich hierbei in Vergleiche zwischen der Entwicklung abendländischer Mächte und der Japans, sowie besonders zwischen dem europäischen Scholastizismus und der chinesischen Sung-Philosophie in Japan unter den Tokugawa. Erst ganz am Ende der Einleitung geht er ein auf die Einteilung der Geschichte Japans und nur ganz nebenbei auf einige Quellen. Unterschieden und kurz gekennzeichnet werden 7 Hauptabschnitte: 1. das Altertum bis zur Reform von 645; 2. die folgenden 5 Jahrhunderte, die als „Fujiwara-Zeitalter“ bezeichnet werden könnten; 3. Taira und Minamoto sowie Kamakura-Shōgunat, 12. Jahrhundert bis 1338; 4. Ashikaga-Shōgunat 1338—1573; 5. von der Ankunft der Fremden bis zum end-

5. Monat. Tithsing-Klaproth, Annales des Empe-reurs, S. 99.

¹ Z. B. S. 323, 324 wörtlich gleiche Stellen wie bei Tithsing-Klaproth, S. 200.

gültigen Siege der Tokugawa, 1542—1616, etwa zu bezeichnen als „Re-unification of Japan“ oder als das Zeitalter Nobunagas, Hideyoshis und Ieyasus; 6. die Tokugawa-Herrschaft bis 1854; 7. die Wiedererschließung Japans seit 1854. In diese Hauptabschnitte, von denen die 4 ersten auf das Werk entfallen würden, ist es aber merkwürdigerweise gar nicht eingeteilt, sondern bloß in 20 Kapitel, die allenfalls Unterabteilungen dazu bilden könnten. Um aus dem überreichen hier verarbeiteten Stoff wenigstens einige Einzelheiten noch hervorzuheben, sei vermerkt, wie treffend wiederholt der Verfasser aufmerksam macht auf die abergläubische Furcht vor „offended ghosts“, wie z. B. dem Michizanes, selbst in den fortgeschrittensten und bestunterrichteten Kreisen, eine politisch oft recht einflußreiche Erscheinung (u. a. S. 206, 248 Fußnote). Bezüglich des Ursprungs der „Eta“ sei die beachtenswerte Hypothese erwähnt, daß sie von den einst im Lande zerstreut angesiedelten kriegsgefangenen Ainu abstammen, die ja, wie die Eta, auch Fleischesser waren und durch ihren Jägerberuf mit der durch den Buddhismus verpönten Zubereitung von Tierfellen vertraut waren (S. 233—234). Nicht eigentlich die mächtigen Häuser der Fujiwara, gaira, Minamoto, Hōjō, Ashikaga und Tokutawa seien es, die der Vorwurf treffe, den Verfall der durch die Taikwa-Reform begründeten Zentralregierung bewirkt zu haben, sondern die Hauptursache sei das „Shōyen“-System (S. 280), d. h. die Überhandnahme des abgabenfreien großen Grundbesitzes, wodurch ja die Zentralregierung der staatlichen Einnahmen beraubt wurde. Recht beachtenswert erscheint die auch die festländischen Verhältnisse gut berücksichtigende Darlegung der Mongolen-Angriffe (Kap. XVI), wiewohl der Verfasser betonen muß, daß gerade bei den uns wichtigsten Ereignissen die zeitgenössischen japanischen Quellen hier häufig ganz versagen. Besonders in der 2. Hälfte des Werkes verliert sich aber die Darlegung meist gar zu sehr in schier endlose Einzelheiten der sich unaufhörlich und in ähnlicher Weise wiederholenden Fehden und der daran beteiligten Persönlichkeiten. Die politische Geschichte, die sog. Kriegs- und Staatsaktionen, wiegt überhaupt bei weitem vor. Jedoch seien anerkennend hervorgehoben die daneben laufenden, oft eingehenden Untersuchungen über Rechts-

wesen und wirtschaftliche Fragen, vor allem über Besteuerung und Agrar-Verhältnisse. Nur mäßig berücksichtigt dagegen sind Sitten und Gebräuche, überhaupt Kulturgeschichte; fast gar nichts steht in dem ganzen Buche über die japanische Kunst (S. 634 einige Zeilen über die Malerei unter den Ashikaga) sowie über das Kunstgewerbe; auch über Literatur enthält es nur hier und da einige lückenhafte Angaben. Den Schluß bildet, last not least, ein anerkennend zu rühmendes, fleißiges und dienliches Sachregister von fast 30 doppelstaltigen Seiten. Trotz vorstehender und mancher weiterer Einwände darf aber im großen und ganzen das Werk gewiß als eine erfreuliche Bereicherung der geschichtlichen Japan-Literatur begrüßt werden.

O. Nachod (Berlin).

O. FRANKE, Ostasiatische Neubildungen. Beiträge zum Verständnis der politischen und kulturellen Entwicklungs-Vorgänge im fernen Osten. Mit einem Anhang: Die sinologischen Studien in Deutschland. Hamburg 1911. VIII 395 S.

Von den 39 Abhandlungen, die hier vereinigt sind, waren weitaus die meisten (35) ursprünglich in der Zeit von 1902 bis 1909 veröffentlicht worden, als der Verfasser Legationssekretär der chinesischen Gesandtschaft in Berlin war; eine geht auf Reisebeobachtungen zurück, die der Verf. 1896 als Kaiserlich Deutscher Dolmetscher unternahm; drei sind hier zum erstenmal gedruckt. Aber durch Zusätze und Anmerkungen sind alle Aufsätze nach Maßgabe der Ereignisse bis Ende 1910 ergänzt und fortgeführt worden. Dadurch erhält die Sammlung den erhöhten Wert von Betrachtungen und Darlegungen, die auf das Ende der Mandschu-Herrschaft bezogen sind, ohne von der Möglichkeit der im Oktober 1911 einsetzenden Revolution ein Vorgefühl zu erwecken. Der Moment des Abschlusses der Sammlung konnte nicht glücklicher gewählt sein, um die ganze Bedeutung des neuesten Umschwunges in dem früher als „Land des ewigen Stillstandes“ verschrien oder wegen seiner „primitiven Urtümlichkeit“ als „lebendes Fossil“ bewunderten Riesenreich ins Licht zu stellen.

Was uns der durch seine gelehrten Schriften als einer der hervorragendsten Sinologen be-

kannte Verf. bietet, sind außer 12 kurzen Aufsätzen (von 15 bis 23 Seiten) fast durchgängig Artikel aus der „Kölnischen Zeitung“ zur Würdigung der Tagesereignisse. Die publizistische Tendenz, wie sie bei ihrer ersten Veröffentlichung aus der damaligen amtlichen Stellung des Verf. erklärlich ist, hat aber in der jetzigen Form auf die Auffassung der Tatsachen keine störende Wirkung, weil gewissenhaft die spätere Entwicklung und besonders die darin enthaltene Berichtigung von Irrtümern und falschen Urteilen hinzugefügt wird. Der Leser, der die allerneueste Entwicklung kennt, wird den Wert der „wissenschaftlichen Sinologie zur Aufhellung politischer Gegenwartsfragen“ nicht verkennen, wenn auch einige Prophezeiungen des Verf.s sich nicht bewährt haben. Auch in vielen der längeren Aufsätze ist die Forderung, daß das „Europäertum“ sein dem Chinesentum gegenüber begangenes Unrecht einsehe und sich in die religiös-politischen Ideen des konfuzianischen Weltstaates besser hineinende, zuweilen etwas leidenschaftlich geltend gemacht. Da China selbst seit 1894 zu den Verkehrsformen der Nationalstaaten übergegangen ist, als es den Krieg an Japan erklärte (S. 14), so ist es ein bißchen viel verlangt, daß die Europäer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts für chinesische Auffassung mehr Verständnis zeigen und z. B. „den harmlosen Kniefall“ ihrer Gesandten nachgeben sollten. Sehr dankenswert sind die zahlreichen Zitate aus chinesischen Denkschriften und wichtigen Essays, um die geistigen Strömungen und Reformideen im modernen China zu würdigen; aber da sie auf Wirkung bei den auf ihre Geschichtsauffassung und ihre Kenntnis der Klassiker stolzen Literaten berechnet waren, so ist vieles, was uns zunächst sehr charakteristisch erscheint, doch wohl mehr cum grano salis zu verstehen, als es der seine „historische Methode“ betonende Interpret uns an die Hand gibt. Die Auswüchse der Reformschwärmerei und die Vernachlässigung des kosmopolitischen Kulturideals werden in stärkerem Grade den japanischen Lehrern und dem heutigen Japan „als eigentlichem Träger der Idee des Rassenkampfes“ (S. 69 u. 145ff.) zugeschoben, als recht und billig ist. Von den Maßregeln gegen „die Mongolen“ in den Vereinigten Staaten, in Kanada und Australien findet sich in dem ganzen Buche keine Erwähnung. Daß der Verf. den Gegensatz von

Mandschus und Chinesen früher unterschätzte, gibt er in seinen späteren Anmerkungen und Ergänzungen selbst zu (S. 93f.). Auch von dem Antagonismus von Nord- und Südchina, von den Nachwirkungen der Taiping-Revolution, von den Ursachen der „Boxerwirren“ schweigt F. oder gibt er falsche Vorstellungen. S. 38 werden z. B. „die Ereignisse von 1900“ als „ein plötzlicher Ausbruch“ des „japanischen Geistes im Chinesentum“ hingestellt; S. 62 sind sie „die natürlichen Folgen dessen, was vorhergegangen war“; S. 92 „nahm der Haß der führenden Alt-Chinesen jene altchinesischen Erscheinungsformen an, die wir während der Boxerwirren von 1900 beobachtet haben“. Diese verschiedenen Urteile stammen aus 2 Vorträgen v. J. 1903 und 1904 und einem Aufsatz in der „Marine-Rundschau“ v. J. 1905. In solchen unausgeglichenen Widersprüchen liegt der Nachteil einer Sammlung von Gelegenheitsschriften, die nicht noch einmal durchgearbeitet sind. Am reichsten an beherrschendem Detail ist der Aufsatz „Zur Beurteilung der Pekinger Vorgänge von 1898“, zugleich der längste des Buches. Dieser historische Bericht läßt uns aber auch die Krallen des Drachens als noch grimmiger erscheinen als die des europäischen Löwen, wenn wir die Leistungen der Politik so symbolisieren dürfen. Aus dem Tagebuch Lihungtschangs, von dem hier ein kurzer Auszug mitgeteilt wird, zitieren wir die Antwort des Fürsten Bismarck auf die Frage seines chinesischen Gastes nach einem allgemeinen politischen Grundsatz, der China zum Gedeihen verhelfen kann: „Eine Armee bilden und damit die Staatsgewalt herstellen; ein anderes Mittel außer diesem gibt es nicht.“ Warum das bis heute nicht geschehen ist, bildet den Kern der chinesischen Frage.

Auf die 14 Aufsätze allgemein politischen und moralisierenden Inhalts, die 135 Seiten füllen, folgen 6 speziell kulturelle Themata fremden Einflusses auf China. Sehr scharf beurteilt F. darin die religiöse und politische Propaganda der Japaner und die Tätigkeit der christlichen Missionare. Den Abschluß dieses Teils bildet die Gründungsgeschichte der „Hochschule für Spezialwissenschaften mit besonderem Charakter“ in Tsingtau. Daß der damit erzielte Erfolg wesentlich den Bemühungen des Verf.s zu verdanken ist, der als Kommissar die Verhandlungen mit Tschang-

Tschi-Tung leitete, ist bekannt, wird aber in dem Aufsatz verschwiegen.

Wie diese Reise von 1908 die letzte des Verf.s nach China war, so bietet uns der Aufsatz „Über die wirtschaftliche Lage und Bedeutung der östlichen Mongolei und westlichen Mandschurei“ das Ergebnis der ersten Studienreise des Verf.s aus dem Jahre 1896. Er schließt sich an Betrachtungen über die ältesten diplomatischen Beziehungen Rußlands mit China und über die Vorgeschichte der sibirischen Eisenbahn an. Nach einer stark englandfeindlichen Behandlung des Tibet-Problems bis auf 1911 (6 Abhandlungen) folgen noch 8 kleinere Beiträge zur Likin-Frage, zu den Handelsverträgen, zur Finanz-, Zoll- und Eisenbahnpolitik. Der eifrige Freund Chinas und der Befürworter einer langsamen und schonenden Umwandlung des Bestehenden blicken überall durch die tatsächlichen Angaben hindurch.

Als Anhang ist eine Agitationsschrift über die sinologischen Studien in Deutschland gegeben, die unsere augenblickliche Rückständigkeit auf diesem Gebiete scharf hervorhebt und zu erklären sucht. Die bitteren Pillen, die der Verf. im Interesse der Sache zu verteilen hat, werden keineswegs überzuckert. Von den Erfolgen der Museumsverwaltungen und Sammler zur besseren Erkenntnis Chinas nimmt der Verf. keine Notiz; ihm ist es nur um die Schaffung von Lehrstühlen der Sinologie an deutschen Universitäten zu tun.

Ludwig Riess (Berlin).

PERCIVAL LOWELL, Die Seele des fernen Ostens, übersetzt von Berta Franzos. Jena 1911. Eugen Diederichs. 177 S.

Fünfundzwanzig Jahre nach seinem Erscheinen erlebt das Büchlein des amerikanischen Astronomen eine deutsche Übersetzung. Schon bei seinem Erscheinen wurde es als eine geistreichende Spielerei bewertet, die eine Reihe oberflächlicher Beobachtungen während einer längeren Reise in Ostasien auf die Schnur der Unpersönlichkeit aufzog, um sie den abendländischen Begriffen gegenüberzuhalten. Mit Gleichnissen aus den Naturwissenschaften, Formeln der Soziologie und Antithesen wie z. B. „Philosophie versus Filio-sophie“ wird jongliert, mehr um zu amüsieren als zu überzeugen. Selbstironie würzt zuweilen die faderen Ge-

richte dieser Speisenfolge. Man hat den Inhalt dahin zusammengefaßt: Die Seele des fernen Ostens bestehe darin, keine Seele zu haben. Lowell prophezeit den östlichen Nationen das Schicksal, vor den fortschreitenden Nationen des Westens zu verschwinden, „ebenso gewiß wie der Morgen in den Abend übergeht“. 1886, als wir noch wenig vom fernen Osten wußten, war das Satyrspiel von den „Antipoden“ genießbar. Daß es 1911 im deutschen Gewande als Novität angeboten wird, erscheint uns vom Standpunkt der Wissenschaft aus als ein Anachronismus der Editions politik.

Ludwig Riess (Berlin).

K. HAYASHI, Kagami to Tsurugi to Tama. Tōkyō, Fusambō 1911. 14, 225 S. 90 Tafeln, Textabb. 1,50 Yen.

Das Buch behandelt die japanischen Metallspiegel 鏡 und ihre chinesischen Vorläufer aller Zeiten, Schwerter (Tsurugi 劍) und Schmuck (Tama 玉) der prähistorischen Perioden.

1. Abschnitt: Kagami. 1. Die Teile des Spiegels. 2. Die verschiedenen Spiegelformen. 3. Ornamente von Obi 帶 und Maki 襷 (den Begrenzungen des inneren und äußeren Teiles der Spiegelrückseite). 4. Epochen (Hanstil, T'angstil, japanischer Stil). 5. Hanstil. 6. Der Yata no Kagami 八咫鏡, eines der drei Reichskleinodien. 7. T'angstil. 8. Japanischer Stil.

2. Abschnitt: Tsurugi. 1. Die Teile des Schwertes. 2. Klinge. 3. Montierung. 4. Schwertformen.

3. Abschnitt: Tama. 1. Klassifizierung. 2. Stoff. 3. Farbe. 4. Beschreibung der in 1. aufgestellten Gattungen. 5. Verwendung von Tama zum Schmuck. 6. Das Yasakani no Magatama 八咫瓊勾玉, eines der drei Reichskleinodien. 7. Älteste literarische Erwähnungen von Tama. 8. Arbeitsweise.

Otto Kümmel.

M. v. BRANDT, Der Chinese, wie er sich selbst sieht und schildert. In 82 Zeichnungen nach chinesischen Originalen, erläutert. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin. Ohne Jahreszahl. Preis geb. Mark 6.—.

Die chinesischen Originale, die von Brandt erläutert, sind einer chinesischen, in Shanghai erscheinenden illustrierten Zeitung (Tien-shi-tsai Hoa-pao) entnommen und gehören den Jahrgängen 1894 und 1895 an. Der Autor meint, daß in diesen Jahren „das chinesische Leben noch, und wohl zuletzt ganz unverfälscht und von fremden Ideen unberührt und unbeeinflusst erschien“. Das ist doch nur bedingt richtig. Die Zeichnungen sind inhaltlich wie stilistisch zweifellos stark von Europa beeinflusst. Wie sollte das auch bei einer Zeitung, die gerade in Shanghai erscheint, anders sein? Ordinäre Petroleumlampen (S. 4), Polizisten mit Seitengewehr und Gummiknütel (S. 83), Soldaten mit aufgepflanztem Bajonett (S. 95), europäische Regenschirme (S. 125), Equipagen (S. 161) dürfte man doch kaum echt chinesisch nennen können. Ebenso läßt die Perspektive und die ganze Auffassung der Themen auf Schritt und Tritt auf Anregungen von europäischen Zeichnungen und Holzschnitten ähnlichen Genres schließen. Wenn v. Brandt „mit Verwunderung und wohl auch Bewunderung die scharfe Beobachtungsgabe und Charakteristik, die ihm in den Zeichnungen entgegentritt“, anerkennt, so kann ich diese Gefühle durchaus nicht teilen. Mir scheint das Niveau dieser Schilderungen das denkbar tiefste zu sein — und dies gerade gemessen mit dem Maßstabe chinesischen Könnens selbst. Uncharakteristischer, kraftloser, kitschiger können wohl kaum sogar derartige Bilder, die für eine billige illustrierte Zeitung bestimmt sind, ausgeführt sein. Wäre es nicht vielleicht eine fruchtbarere Arbeit gewesen, wenn Brandt uns an der Hand chinesischer Bilder von einigem Kunstwert das Leben des chinesischen Volkes vorgeführt hätte? Ich glaube, daß dann die Vorstellung, die von chinesischem Leben vermittelt wäre, doch einen ganz anderen Zug und eine ganz andere Prägnanz erhalten hätte. Immerhin ist auch diese Zusammenstellung, vor allem mit ihren klaren, ausholenden Erläuterungen, höchst dankenswert. Schlechte Bilder vermitteln jedenfalls schärfere Vorstellungen von dem Leben und Treiben eines fremden Volkes, als — schlechte Beschreibungen. Auf eins hätte aber im Titel bereits hingewiesen werden müssen, wovon nur die Einleitung spricht, daß es sich in dieser Zusammenstellung fast nie „um Darstellungen aus dem gewöhnlichen, ruhig dahinfließenden

öffentlichen und privaten Leben, sondern stets um die Wiedergabe mehr oder weniger sensationeller Ereignisse handelt“. Also der Titel hätte besser heißen sollen: „Chinesische Skandalchronik, wie der Chinese sie selbst sieht und

schildert.“ Vielleicht wird vielen gerade wegen dieser Auswahl das Buch besonders anregend erscheinen. Aber das Bild, das von China vermittelt wird, ist mindestens stark getrübt.
William Cohn.

ZUR KRITIK MEINER „JAPANISCHEN LYRIK“ VON SHINKICHI HARA, HAMBURG.

In meinem „*Sharaku*“ (München 1910, S. 3ff.) habe ich den Beweis geliefert, daß ein Versuch des Herrn *Shinkichi Hara*, die Holzschnittmeister zu datieren, völlig mißglückt ist. Nun hat er gegen mein anspruchsloses Liederbüchlein eine Kritik losgelassen. Um sie zu kennzeichnen, seien einige Proben gegeben. Der beste japanische Literaturhistoriker *K. Florenz* schreibt in seiner „Geschichte der japanischen Literatur“, S. 166: „Der Verfasser des *Ise-Monogatari* ist nicht bekannt. Einige haben es dem *Narihira* selbst zugeschrieben . . . Ganz unbegründet ist aber die populäre Meinung, daß die Dichterin *Ise* . . . die Verfasserin ist.“ Auf diese Autorität hin, die wohl auf ihrem Gebiete berufter sein dürfte, als Herr *Hara*, habe ich in meiner Lyrik geschrieben, daß (gleichfalls nach *Florenz*) die Gedichte des *Romans wohl* von *Narihira* stammten, und daß die Tradition die Frau *Ise* zur Dichterin des Werkes mache. Darauf schreibt Herr *Hara*: „Eine gar zu starke Dosis aber mutet man uns zu auf S. 28 und 35. *Kurth* (!) spricht nämlich den schönen *Narihira* den gar nicht abzustreitenden Ruhm (armer *Florenz*!) ab, Autor des *Ise-Monogatari* zu sein, und gibt denselben (!) der Dichterin *Ise*, was völlig unverständlich bleiben muß.“ Ich möchte — in dem Deutsch des Herrn *Hara* zu bleiben — die Anfrage stellen, welche Dosis stärker ist! Eine zweite Probe: Ich habe *tama* mit „Kugel“ übersetzt. *Brinkley*, der Herrn *Hara* vielleicht bekannt sein dürfte, übersetzt auf S. 1427 seines Wörterbuches (Tokio 1896) *tama* sogar mit „bullet“. Warum ich die Übersetzung „Kugeln“ des

Taues gewählt, habe ich hinreichend erklärt. Seltsam aber wirkt es, wenn Herr *Shinkichi Hara* uns Deutschen sagen will, daß man „unter Kugel einen schweren runden Körper, wie Kegelkugel, Kanonenkugel usw. versteht“. Die deutsche Sprache ist nicht ganz einfach, aber daß auch eine Perle „unstreitig“ eine Kugel ist, dürfte im allgemeinen jeder Gemeindegänger wissen.

Eine dritte Probe: Herr *Hara* belehrt mich, daß *nioo* „Pracht“, nicht „Duft“ bedeute. In meinem Texte aber, wie auch in *Otto Hausers* Texte (Die japanische Dichtung, S. 41) steht *nioi* — was „Duft“ bedeutet. Daß er für die Übersetzung „Flußbetteiland“ keinen Sinn hat, glaube ich ihm gern. Es ist eben ein . . . „Kopfkissenwort!“

Eine vierte Probe: Ich habe nimmermehr behauptet, daß der Dichter *Akahito* Tabak geraucht habe oder so ausgesehen habe, wie er in meiner Lyrik abgebildet ist. Sondern ich habe ausdrücklich darunter geschrieben, daß ihn *Moronobu* so abgebildet hat. Ob das eine Karikatur (Herr *Hara* nennt es „Parodie!“ Ja, die deutsche Sprache!) auf den Dichter ist, glaube ich nach anderen Blättern desselben Buches nicht. Eher eine Naivität des Zeichners.

Für die Korrekturen der Fehler auf S. 45 und der „Kaiserin *Jito*“ bin ich dem Kritiker sehr dankbar. Diese und andere Fehler entstammen der Übersetzung meines in der Einleitung genannten japanischen Gewährsmannes und waren bereits vor dieser famosen Rezension für die 2. Auflage vornotiert. Sapiienti sat.
Julius Kurth (Berlin).

DUPLIK AUF DIE OBIGE ERWIDERUNG.

Kurths „Berichtigung“ meiner Datierung der *Ukiyoye-Meister* in seinem „*Sharaku*“ ist ohne Belang. Vielmehr posaunt er dabei seinen alten Irrtum, daß *Kiyomasu* ein 1679 geborener jüngerer Bruder des *Kiyonobu* sei,

von neuem als das wichtigste Faktum wieder aus, während der *Torii I.* (*Kiyonobu*) auch den Namen *Kiyomasu* führte, also *Kiyonobu* und *Kiyomasu* in der Tat ein und dieselbe Person war, wie ich es im Jahre 1907 fest-

stellte (siehe Curt Bauers „Die Bedeutung des japanischen Farbenholzschnittes“ in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ von E. A. Seemann. Okt. 1911). Hieraus ist es auch erklärlich, daß Kurth ein 1693 datiertes Blatt von Kiyomasu besitzt. Außer Zweifel ist es ferner, daß das Geburtsjahr des Torii II. (Kiyomasu) 1706 richtig ist. Erwähnt sei schließlich, daß Kurth im „Sharaku“ über seine falsche Datierung des Moronobu vollständig schweigt.

Nun zur Sache!

Zur ersten „Probe“: Wie bekannt, ist das Ise-Monogatori eigentlich kein Monogatari, sondern eine Sammlung von Gedichten, die schon längst als solche des Narihira anerkannt sind — u. a. von Hagino, Masuda und Ochiai. Wer diese Gedichte gesammelt und zusammengestellt hat, ist ganz einerlei: Narihira bleibt doch der Autor, zumal da die Kotobagaki meist von ihm selbst stammen sollen. Die populäre Meinung, daß die Dichterin Ise die Verfasserin des Werks sei, weil es Ise-Monogatari heißt, stammt von Scheingelehrten her und ist natürlich sinnlos.

Zur „zweiten Probe“: Tama kann auch Kugel übersetzt werden, wenn von Kanonen oder vom Kegelspiel die Rede ist. So z. B. heißt Kanonenkugel auf japanisch taihō no tama; aber in der alten Lyrik bedeutet tama ausnahmslos Perle. Daß die Perle rund oder

rundlich, aber keine Kugel ist, dürfte jeder Gemeindegänger wissen.

Zur „dritten Probe“: Das Wort nioi ist ein Haupt- und nioo ein Zeitwort. Bara ga nioo heißt selbstverständlich „die Rose duftet“, aber sakura ga asahi ni nioo heißt niemals „die Kirschblüte duftet in der Morgensonne“, sondern „die Kirschblüte entfaltet ihre Pracht in der Morgensonne“. Wie Otto Hauser das Wort übersetzt hat, ist ganz gleichgültig: Fehler bleibt doch Fehler. Ferner ist die Übersetzung „Flußbetteiland“ für shikishima sinnlos, weil es eigentlich Japan bedeutet, hier aber als Makurakotoba unübersetzbar ist.

Zur „vierten Probe“: Das ist keine Naivität des Zeichners, sondern eine sehr beliebte Parodie auf den Dichter.

Es klingt eigentümlich, wenn Kurth die Schuld der Fehlerhaftigkeit seines Buches auf den Japaner schiebt, der ihm „in dankenswerter Weise bei den Übersetzungen geholfen hat“. Übrigens sei noch erwähnt, daß Kurth in seiner Replik schikanös merken läßt, wie schlecht mein Deutsch sei. Ich weiß wohl, daß ich⁹ als geborener Japaner nicht *in so schönem* ¹⁰ *Stil* Deutsch schreiben kann, wie Herr Dr. Julius Kurth. Immerhin scheint mein Deutsch doch nicht so schlimm zu sein, wie Kurths Japanisch. Sapienti sat.

Shinkichi Hara (Hamburg).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

DEUTSCHE RUNDSCHAU (April 1912).

RICHARD GARBE, Ist die Entwicklung des Buddhismus vom Christentum beeinflusst worden?

Abweisung der Dahlmanschen Anschauung von der Beeinflussung der Gandhärakunst durch christliche Ideen und von dem christlichen Charakter des Buddha Maitreya und Betonung der immanenten Entwicklung des Buddhismus, dagegen Bejahung der Berührung des Buddhismus mit dem Christentum in späterer Zeit.

HAMBURGISCHER CORRESPONDENT

(28. V. 1912).

E. HALLIER, Japans Zellenschmelz.

Berechtigter Hinweis darauf, daß die heutige Cloisonné-Industrie in Japan ganz neuen Datums ist. Es wird aber versäumt, auf das chinesische Cloisonné und seine Bedeutung für Japan einzugehen.

JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

(XXIII 2 u. 3).

O. VON FALKE, Chinesische Seidenstoffe des XIV. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Seidenkunst Italiens. (Mit 23 Textabbildungen.)

„Die in vielen italienischen Mustern des XIV. Jahrhunderts so stark betonte Unsymmetrie, die wilde Bewegtheit und das scheinbar ungeordnete Getümmel der Tiere und Fabelwesen, das lag offenbar nicht auf dem Wege einer normalen und von fremden Einflüssen ungestörten Gotisierung der romanischen Gewebemuster.“ „China ist unzweifelhaft das Ursprungsland des heftig bewegten und unpaarig geordneten Tiermusters.“ „Von 1300 an ist an chinesischen Stoffen in den Kirchen-

schätzen kein Mangel.“ „Die Ursache des stark anwachsenden Zustroms chinesischer Erzeugnisse um 1300 lag in den bekannten politischen Veränderungen, die sich während des XIII. Jahrh. in Asien vollzogen haben.“ „Das Riemengold ist im Verein mit dem Stil der Muster das beste Kennzeichen ostasiatischer Gewebe.“ Sehr bedeutungsvoll sind für „Italien und mehr noch für Persien die strenger gezeichneten chinesischen Rankenmuster großen Maßstabes.“ „Von den chinesischen Tiermustern des Mittelalters ist leider nicht viel übriggeblieben.“ „Es hat noch motivreichere, mehr landschaftliche Seidenmuster in China gegeben, die in neueren Geweben und in der Blaumalerei der Mingporzellane nachleben, wie überhaupt die Seidenstoffe in China die ergiebigste Quelle für die Verzierung des Porzellans und der Zellenschmelzgeräte gewesen sind.“ „Die äußerlich prächtigsten Erzeugnisse ostasiatischer Seidenkunst des XIV. Jahrhunderts umfaßt die Gruppe derjenigen Riemengoldbrokate, die nicht mehr in rein chinesischem Stil, sondern als Ausfuhrware für den islamischen Markt geschaffen worden sind.“ „Die Verwertung der ostasiatischen Gedanken und Formen vollzieht sich in Italien teils durch die unmittelbare Nachbildung chinesischer Gewebe, teils durch deren Umbildung in italienischem Sinne, teils durch die freie und selbständige Verwendung der in Italien bereits heimisch gewordenen Motive des fernen Ostens.“

INTERNATIONALE MONATSSCHRIFT FÜR WISSENSCHAFT, KUNST UND TECHNIK (April 1912).

H. OLDENBERG, Eine Geschichte der indischen Kunst.

Besprechung von V. A. Smith, A History of Fine Art in India and Ceylon.

DIE KUNSTWELT (I 6).

Kunstgewerbliches aus Ostasien. Mit 10 Abb.

DGL. (I 7).

KARL FIGDOR, Indische Architektur. (Mit 16 Abbild. u. 2 Kunstbeilagen.)

KUNST UND KÜNSTLER (X 8, Mai).

OTTO FISCHER, Literatur zur Ostasiatischen Kunst.

Besprechungen v. Kurth, Harunobu, Sharaku; Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte; Kunftse (Wilhelm); Tschuang Tse (Buber); Orientalisches Archiv; Kummel, Kunstgewerbe in Japan.

MITTEILUNGEN DER DEUTSCHEN GESELLSCHAFT FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS (XIV 1, 1912).

E. HALLIER, Nara in Vergangenheit und Gegenwart.

Abgesehen von einer kurzen Literaturübersicht und Übersetzungen japanischer Lyrik, die sich mit Nara beschäftigt, nichts weiter als ein populärer Reiseführer, der die große Kunst Naras kaum streift.

MITTEILUNGEN DER DEUTSCH-JAPANISCHEN GESELLSCHAFT (Wadoku-Kai). (V 1, April 1912).

O. NACHOD, Bibliographie Nr. 1. Japan.

ORIENTALISCHES ARCHIV (II 3, April 1912).

HANS VON WINIWARDER-Liège, Notes à propos de Harunobu.

„Kurth eut la chance de découvrir un manuscrit illustré et signé par Harunobu et portant la date de 1769 (Ameuri Dohei ga den).“ „La postface est plus spécialement consacrée à deux beautés célèbres de l'époque: Osen et Ofuji, la fille d'un marchand du faubourg d'Asakusa à Yédo.“ „Après Harunobu, d'autres artistes ont célébré la beauté d'Ofuji.“ „Pour ma part j'en ai retrouvé un nouvel exemple, intéressant par ce fait, qu'il est le premier en date, antérieur par conséquent au volume de Harunobu: „Azuma no Hana“, dess. Kosui Kitao Shigemasa; grav. Yamaguchi Hanshiro; édit. Nishimura Ichiroemon à Tokio [!], Shibukawa Seiemon à Osaka, Nishimura Shinroku à Yédo; Date Meiva 5 (1768), année du rat,

premier mois, jour heureux. 34 pages de gravures. 15 1/2 x 22 cm.“ — „En parlant de l'influence qu'aurait exercé sur Harunobu le style de certains artistes, Kurth cite Sukenobu.“ „L'auteur reproduit entre autres une estampe non signée: femmes surprises par la pluie.“ „J'ai découvert dans un livre illustré par Sukenobu un sujet identique trait pour trait (Yehon nezame gusa).“ „Mis en éveil par l'observation qui précède, j'ai voulu me rendre compte à quel point Harunobu a subi l'influence du style de Sukenobu; j'avoue avoir été surpris de rencontrer autant de rapprochements dans le choix de sujets et la manière de les traiter, en un mot de constater une parenté si étroite entre les deux artistes. Quelques exemples suffiront.“ — „Ceci m'amène à envisager d'une manière plus générale les origines du style de Harunobu qui sont très diversement appréciées.“ „A mon avis, c'est Sukenobu † 1754, qui a été le véritable inspirateur non seulement du féminisme de Harunobu, mais encore de sa conception du type féminin.“ — „Les collectionneurs me sauront gré d'ajouter quelques indications bibliographiques.“

Besprechungen von: Ananda K. Coumaraswamy, „Indian drawings“ (Gr.) — Bernhard Kellermann, „Ein Spaziergang in Japan“ (-e) — Oskar Münsterberg, „Chinesische Kunstgeschichte“ (Nachod) — G. Owen, „The Evolution of Chinese Writing“ (Friedrich Hirth).

REPERTORIUM FÜR KUNSTWISSENSCHAFT (XXXV 1 u. 2).

OTTO FISCHER, Die chinesische Kunsttheorie. Ein Versuch.

Dieser gut geschriebene und nützliche Aufsatz ordnet das allerdings sehr sporadische und lückenhafte Material an Übersetzungen (Hirth u. Giles), das wir über das Verhältnis der chinesischen Künstler zu ihrer Kunst haben, unter folgenden Gesichtspunkten: „Die Quellen.“ Hinweise auf die chinesische Kunstliteratur und ihre Gattungen. — „Die Aufgaben.“ Äußere Form der Kunstwerke. Ma Yüan und Hsia Kuei sollen die Schöpfer des Rollbildes in Hochformat gewesen sein (??). Technik, Motive. — „Bild und Schrift.“ Es „hat sich vielfach die Ansicht entwickelt, als ob Stilbildung der ostasiatischen Malerei von den Ideogrammen der Schreibkunst beeinflusst, ja bedingt worden wäre. Diese Ansicht ist, soweit

sie China betrifft, völlig falsch“ (?). — „Die Künstler.“ Gesellschaftliche Stellung, Spezialistentum, Priester, Charakter, exzentrisches Wesen. — „Das Schaffen.“ Psychologie des künstlerischen Schaffens. — „Die Dinge: Inspiration und Zauber.“ Zusammenstellung von Anekdoten über den „zauberkräftigen Zusammenhang von Kunst und Wirklichkeit.“ — „Die Dinge: Geist und Form.“ „Die Frage des Naturalismus hat für den Chinesen nie existiert, er hat nie das Ding malen wollen, sondern den Geist, die Seele des Dinges, nie die Welt, sondern das Prinzip und das Herz der Welt.“ — „Die Wertung.“ Deutung der 6 Prinzipien von Hsieh Ho und der Wertungen anderer Kritiker. — „Die Ordnung der Gegenstände.“ Klassifikation nach Motiven. — „Der Stil.“ Bedeutung des Pinselwerkes. Eklektizismus und Nachahmung erscheinen „den Chinesen als das selbstverständlichste Ding der Welt.“ Landschaft. Perspektive. — „Die historische Betrachtung.“ Klage über Dekadenz. Historische Fixierung des Aufkommens bestimmter Motive und Stilneuerungen. — „Die ästhetische Betrachtung.“ — Es ist bemerkenswert, daß die Kenntnis der chinesischen Ansichten über Kunst nicht einen Gedanken bringt, den man nicht aus der Anschauung einiger wirklicher chinesischen Kunstwerke längst gewonnen hätte.

DIE SCHAUBÜHNE (VIII 17).

CURT GLASER, Von den Formen des japanischen Schauspiels.

Eine der wenigen wirklich treffenden Analysen des japanischen Theaters: „Der japanische Schauspieler spielt nicht seine Rolle in dem Sinne, wie wir dieses Wort verstehen, sondern er stellt sie dar.“ „Die Bühnensprache ähnelt in gewisser Hinsicht unserm Gesang, indem sie mit ihm die Naturfremdheit und starke Gebundenheit, die Regelhaftigkeit der Tonfolgen gemein hat.“ „Wie im strengen Tanze bei uns, so ist keine Bewegung der Bühne in Japan dem Zufall anheimgegeben, eine jede durch strenge Bindung geregelt.“

VOSSISCHE ZEITUNG, Sonntagsbeilage (Nr. 21).

DR. FREIHERR V. MACKAY, Wesen und politische Bedeutung des Hinduismus in Vergangenheit und Gegenwart.

„Der Hinduismus hat eine Widerstands-

und Aufsaugungskraft erwiesen, die ihresgleichen in der Welt sucht.“ „Das Indertum ist an metaphysischer Geistesvertiefung allen Völkern und Rassen der Erde überlegen.“ „Das alte Kaiserreich bietet das Bild einer sozialistischen Zwangsgemeinschaft auf theokratischer Grundlage mit monarchischer Spitze und einem Einschlag von anarchischem Individualismus.“ „Von diesem Ideal entfernte man sich freilich im Laufe der Zeiten durch die Verzerrung des pantheistischen Gedankens zu einem götzendienerischen Polytheismus, durch die Entwicklung des demokratischen Systems der Dorfgemeinschaften zu dem Zwangssystem der Kastenordnung.“ „Trotz aller Verkrüppelungen und Mißbildungen seines Stammes und Geästs ist der Hinduismus reich an gesunden, triebkräftigen und nutzbare Fruchtbildung versprechenden Wurzeln.“ „Erst in neuester Zeit ist England zu einer systematischen und energischen Revision seiner verfehlten, auf ein totes Geleise führenden Taktik geschritten.“

ENGLAND UND AMERIKA.

THE BURLINGTON MAGAZINE (XXI 111).

R. L. HOBSON, On Chinese Cloisonné Enamel. I. (2 figures.)

Es wird die reichlich bekannte Tatsache behandelt, daß sich in Shōsōin zu Nara ein mit Zellenschmelz dekoriertes Spiegel befindet, der offenbar aus der Zeit der chines. T'angdynastie stammt, daß es fast rätselhaft sei, daß wir bis in die Yüanzzeit hinein (XIII./XIV. Jahrh.) keine Zellenschmelzarbeiten in China finden. China hat im XIII. u. XIV. Jahrh. die Technik des Zellenschmelzes von Byzanz gelernt. Möglich, daß es schon im VIII. Jahrh. von dort Kenntnis davon erhielt. Dafür werden eine Reihe von Argumenten angeführt (uralter Verkehr mit T'a-ts'in und Fulin, Glasimport seit dem 5. Jahrhundert). Höhepunkt der Kunst des Zellenschmelzes dann in der Mingzeit gleichzeitig mit dem Aufkommen der Porzellanmalerei. Die Sungzeit hatte kein Interesse für bemalte Porzellane, sondern nur für einfarbige Keramik. Daher ist es vielleicht auch verständlich, daß der Zellenschmelz in Vergessenheit geriet. Zum Schluß wird eine Zellenschmelzschale wahrscheinlich aus dem XV. Jahrh. beschrieben.

THE EDITORS, A later Ming Cloisonné Vase (1 Plate).

Beschreibung eines Stückes aus dem Besitz des Kunsthändlers Larkin.

JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY (April 1912).

E. H. HULTZSCH, Jatakas at Bharaut. (3 Figures.) I. Mahābodhi-jātaka, Nr. 528. II. Mahākapi-jātaka Nr. 516. III. Mahājanaka-jātaka Nr. 539.

L. C. HOPKINS, The Chinese Bronze known as the „Bushell Bowl“ and its inscription. Der Artikel enthält einen modernen Text, eine neue Übersetzung ins Englische, eine neue Photographie der berühmten Inschrift. Der Autor beschäftigt sich ausführlich mit Professor Giles' Thesen, die auch O. Z. Nr. 1 referierte, speziell mit Nr. 2, 3, 4, 5: „An incised inscription, then, was not a thing unknown to the metal-founders of ancient China, and cannot serve to prove the falsification of a bronze that displays it.“ „It is material to remember that the supplement to the Hsi Ch'ing Ku Chien, as well as the similar catalogue entitled the Ning Shou Ku Chien, are neither of them as yet procurable by Western students, so that we cannot say whether this bronze is, or is not, after all illustrated in one or other of them.“ „There are several other inscriptions which exceed 300 characters.“ „This charge against the incriminated vessel, in view of the other instances just quoted, seems accordingly somewhat slight to support a conviction for forgery.“

TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE JAPAN SOCIETY, London (IX 3).

R. PHENÉ SPIERS, On Japanese Roofs. (8 Plates.)

HORACE F. CHESHIRE, The Japanese Game of „Go.“ (1 Plate.)

EDWARD F. STRANGE, The art of Kyōsai. (7 Plates.)

A. J. KOOP, The Construction and Blazonry of Mon.

The WIDE WORLD (Juni 1912).

SAINT NIHAL SINGH, The Finding of Buddha's Bones. Illustrated by Photographs. „Working from ancient legends, the scien-

tists had first to discover the site of a long-vanished city (the capital of King Kanishka, Purushapura on the present site of Peshawar), then to locate the position of a temple (the mound known as Shah-ji-ki-Dheri, just outside of Peshawar) and finally to unearth the particular holy of holies that contained the priceless relics buried over two thousand years ago. The authoritative story of this remarkable discovery is here told for the first time.“ Die Arbeiten begannen am 16. Januar 1908 unter Leitung des Amerikaners Dr. Spooner und dauerten mehrere Jahre. Ihr ganzer Verlauf und die recht kümmerlichen Funde selbst werden unter Beifügung von Abbildungen geschildert. Beweise, daß man es wirklich mit dem berühmten Monument Kanishkas zu tun hat, sind folgende: eine Kupfermünze Kanishkas, eine Inschrift auf dem metallenen Kästchen, in dem sich das Reliquarium aus Kristall befand, schließlich die Identifikation der einen der Figuren des Reliefs als König Kanishka selbst. Die Knochen Buddhas wurden unter buddhistische Tempel verschiedener Länder verteilt.

FRANKREICH.

ART ET DÉCORATION (XVI 2).

E. GRASSET, Armoiries Japonaises.

L'ART DÉCORATIF (Nr. 172. Mai 1912).

ALBERT MAYBON, La peinture Chinoise aus Musée Cernuschi.

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-JAPONAISE DE PARIS (XXV. März 1912).

MARQUIS DE TRESSAN, L'évolution de la garde de sabre japonaise, des origines jusqu' à nos jours (Suite et fin.)

Epoque des Tokugawa, de l'ère de Genroku (1688—1703) à la restauration imperiale de 1868. „L'histoire des garnitures de sabre durant la période qui s'étend de 1684 à 1750 environ est marquée par deux faits capitaux: 1° Décadence des écoles de maîtres en tsabas du genre „armurier“; 2° Haut degré de perfection acquis par les travaux en ciselure proprement dite.“ L'École Yokoya. L'École des Nara. École Ōmori. Les Ateliers de Kyōto et des Proviines. „Le mot de ‚décadence‘ semble

résumer toute l'histoire japonaise à la fin du XVIII^e siècle.“ „De l'aspiration à la jouissance devenue générale naquit l'amour du joli, du délicat, du raffiné.“ Les maîtres de Kyôto. Les Ateliers de Mito. Les derniers Ateliers de Yedo. 23 Abbildungen und die wichtigsten Namen in chinesischen Charakteren. Bibliographie sommaire. Liste et Légendes des Illustrations.

RAPHAËL PETRUCCI, La constitution et l'évolution de la peinture du Japon.

Abdruck aus Petrucci, Philosophie de la Nature dans l'Art d'Extrême-Orient.

RAPHAËL PETRUCCI, Chronique d'archéologie Extrême Orientale.

Auszug von Notizen über Hishikawa Moronobu aus Fusô Meigwaden 扶桑名畫傳. Anerkennende Besprechungen von Binyon, „The Flight of the Dragon“ und Morrison, „The painters of Japan.“

OTTO KÜMMEL, Le trésor du Shôsôin à Nara. — Les „Trésors d'Art Japonais“ (Kokuhô) à l'exposition de Londres. 1910. Übersetzungen aus den Mitteilungen des Wa-Doku-Kai.

TYGE MÖLLER, Chronique des Expositions et Ventes.

1. Exposition de Peintures chinoises (Galerie Durand-Ruel, décembre 1911). 2. Deuxième Exposition des Arts de l'Asie au Musée Cernuschi. Armes et armures anciennes du Japon (Collection du Dr. Mène). 3. Revue des ventes.

4^o EXPOSITION DE L'ESTAMPE JAPONAISE et expositions annexes au Musée des Arts décoratifs.

Raymond Koechlin, Utamaro. — Marquis de Tressan, Les laques japonais. — Gaston Migeon, estampages d'antiques sculptures chinoises.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS (Mars 1912).

P. ANDRÉ LEMOISNE, Utamaro. Mit 9 Abb.

JOURNAL ASIATIQUE (XIX 1, Janvier—Février 1912).

JACQUES BACOT, L'écriture Cursive Tibétaine.

LES MUSÉES DE FRANCE (I. 1912).

RAYMOND KOEHLIN, Utamaro.

PARISIA (1. Avril 1912).

La III^{me} exposition des Arts de l'Asie au Musée municipal Cernuschi.

T'OUNG PAO (XIII 1. Mars 1912).

R. PÉTRUCCI, Le Kie tseu yuan houa tchouan 芥子園畫傳.

Einer der ersten Schritte zur Übersetzung chinesischer ästhetischer Werke über Malerei, der hoffentlich viel Nachahmung findet. Die „Unterweisungen über Malerei im Chieh-tzü-Garten“ sind eins der in China und Japan, wie in Europa bekanntesten Bücher über Malerei. Das Buch erschien 1679. Die Verfasser sind Li Yu und drei Brüder Wang. Heute gibt es verschiedene Ausgaben des Kie tseu yuan, denen z. T. in späterer Zeit Supplementbände zugefügt wurden. Die Originalausgabe scheint 12 Bände gehabt zu haben. P. gibt hier nur eine Übersetzung der Vorrede, der er ausführliche Anmerkungen beifügt. Außerdem läßt er jedem übersetzten Abschnitt einen zusammenhängenden Kommentar folgen. Die Überschriften der einzelnen Abschnitte sind folgende: Préface. Exposé élémentaire de l'enseignement de la peinture par (le maître de) la maison ts'ing tsai. Les six principes. Les six nécessités; les six supériorités. Les trois défauts. Les douze choses qu'il ne faut pas faire. Les trois qualités. Division des écoles. Considérations sur les qualités. Fondation des écoles. Le talent de transformation. Liste des différents traits (mit einer Tafel.) Explication des termes (techniques). Fortsetzung folgt. Es wird noch oft auf die außerordentlich verdienstvolle Arbeit Petruccis, die als Ganzes nur als Buch erscheint, zurückzukommen sein.

BERTHOLD LAUFER. The Discovery of a lost Book.

Neben dem Kêng-chih-t'u 耕織圖 (Illustrationen zur Landwirtschaft und Weberei) vom Jahre 1696 aus der Feder von Tsia Ping-chên gibt es einen Kêng-chih-t'u vom Jahre 1210 von Lou Shou, ein Buch, das bisher als verloren galt. Laufer gelang es in Tôkyô, wo „several bookstalls there had hidden treasures of old Chinese books which cannot be supplied any more in Peking“, einen zwischen 1462 und 1676, wahrscheinlich kurz vor dem letzten Datum hergestellten ausgezeichneten japanischen Druck aufzufinden, der 45 Holzschnitte nach Lou Shou enthielt. Laufer weist mit

Recht auf die sich so darbietende bedeutsame Gelegenheit hin, Holzschnitte der Sungzeit und der Zeit des Kaisers K'ang-hi zu vergleichen. An einem Beispiel führt er den Vergleich durch und kommt bereits zu interessanten Resultaten. „As works of art, and in their very quality as wood-engravings, they (the woodcuts of the Sung) are far superior to the K'ang-hi reproductions which suffer from a forced mannerism, and are pictorial in character, being copies of paintings, and not book-illustrations.“ „We are here introduced into the workshop and the working methods of a Chinese artist, having before us his model and his own accomplishments.“

BERTHOLD LAUFER, Five newly discovered Bas-reliefs of the Han-period (with 4 Plates.)

Besprechung von Abreibungen von fünf kürzlich entdeckten Reliefs aus der Hanzeit. „These stones are not apt to arouse any particular interest.“ „This feature... reveals again and confirms the fact that the Han sculptors worked after fixed ready-made models.“ „The term ‚art‘ should not be emphasized, and it rather seems to me that they represent the output of artisans or craftsmen who catered to the every-day demands of the public and copied from more elaborate works of greater artists whose achievements are lost to us.“ Es folgt die Analyse der fünf Steingravierungen.

EDMUND SIMON, Ein ethnographisch interessantes Kakemono.

Es handelt sich um ein Kakemono ohne großen künstlerischen Wert, das eine Frau und ein halberwachsenes Mädchen von etwa vierzehn Jahren von der Ryūkyūinsel Okinawa darstellt. Eine Abbildung ist nicht beigefügt.

Anerkennende Besprechung aus der Feder Chavannes' von Münsterbergs chinesischer Kunstgeschichte, Band II.

CHINA UND JAPAN.

BUKKYŌ SHIGAKU 佛教史學, Tōkyō (I 12).

G. ONO, Indische Architektur und Plastik und die Anfänge des Buddhismus.

FŪZOKU SHIRIN 風俗志林, Tōkyō (II 2).

K. FURUYA, Tanzgerät auf dem Kōyasan.

JINRUIGAKU ZASSHI 人類學雜誌 Tōkyō (XXVII 9).

U. ŌNO, Beziehungen zwischen Dōtaku 銅鐸 und Haniwa 埴輪.

KENCHIKU 建築 ZASSHI, Tōkyō (Nr. 301).
R. FUKUI, Die Engelskulpturen im Hōdō.

DGL. Nr. 303.

T. SEKINO, Baukunst der Shiragi 新羅 Zeit.

KOKKA (Nr. 261. Febr. 1912).

LI T'ANG 李唐 (Sungperiode), Hochzeitsprozession. Samml. Prof. Lo Chên-yü, Peking.

UNBEKANNTER MEISTER DER KAMAKURAPERIODE, Priester Shunjō-bō Chōgen (Holzfigur). Tōdaiji, Nara.

NOAMI, Landschaften. Samml. Marquis Inouye, Tōkyō.

UNBEKANNTER MEISTER DER TAIRAZEIT (XII. Jahrh.). Seite aus einem Hokekyō. Samml. Uyeno, Ōsaka.

TANI BUNCHŌ, Landschaften. Samml. Viscount Matsudaira Sadaharu.

KONOSHIMA ŌKOKU, Berge } Moderne
in Frühling. } Meister.

ŌTAKE CHIKUHO, Flußszenen. }

DGL. (Nr. 262. März 1912).

UNBEKANNTER MEISTER DES IX. JAHRHUNDERTS, Fresken im Kondō des Murōji bei Nara.

UNBEKANNTER SUNG-MEISTER. Spielendes Kind. Albumblatt. Samml. Ching Hsien, Peking.

UNKOKU TŌGAN, 2 Setzschirme mit Landschaften. Samml. Marquis Inouye, Tōkyō.

YANG WĒN-TS'UNG 楊文駿 (Ende der Mingperiode). Landschaft. Samml. Iwamoto Einosuke, Ōsaka.

KANŌ YUKINOBU, Tauben. Samml. Awoji Ikujirō, Tōkyō.

GANKU, Der Dichter T'ao Yüan-ming. Samml. Uyematsu Yoyemon, Suruga.

KATŌ SAYEMON, Räuchergefäß, Alt-Seto. Kaiserl. Museum, Tōkyō.

DGL. (Nr. 263. April 1912).

PRIESTER TAO-CHI 道濟 (Manchuzeit), Landschaft.

- UNBEKANNTER SUNGMEISTER, Fremder Reiter. Samml. Ching Hsien, Peking. TOBA SŌJŌ zugeschrieben, Pferde und Ochsen. Kōzanji, Kyōto.
- UNBEKANNTER MEISTER DER KAMAKURAPERIODE, Teile eines Emaki, das die Wunder des Fudō Myōwō darstellt.
- NAGASAWA ROSETSU, Yamauba. Itsukuskima-Jinsha, Aki.
- NUKINA KAIOKU, Landschaft. Samml. Nishikawa Bunzō, Kōbe.
- UNBEKANNTER MEISTER DER KAMAKURAPERIODE, Amida Sanzon (Holzskulpturen). Shinnō-in, Kōyasan.
- KŌKOGAKU** 考古學 ZASSHI Tōkyō (II 6, Februar 1912).
- S. WADA, Haniwa von einer Ausgrabung in Jōshikimen, Prov. Musashi.
- G. ONO, Baumkult und Schlangenkult IV.
- H. SAKURAI, Hoftänzerinnen.
- T. IWAI, Inschriften auf Monumenten in Kyōto.
- DGL. (Nr. 7. März).
- H. SAKURAI, Hoftänzerinnen II.
- K. FURUYA, Das älteste japanische Glas I.
- K. GOTŌ, Reisenotizen aus Nara. I. Zusammensetzung koreanischer Bronzen.
- DGL. (Nr. 8. April).
- T. IWAI, Der Kyo-zuka 經塚 in Inariyama (Kyōto).
- K. TAKAHASHI, Kyōzuka.
- K. FURUYA, Glas (II).
- DGL. (Nr. 9. Mai).
- SH. ITAZU, Über eine Shang-Bronze.
- KOTTO** 骨董 ZASSHI, Tōkyō (Nr. 46).
- K. MAEDA, Kenzan und Hakuzan 柏山. Nr. 47.
- T. NAKAGAWA, Verbreitung der eigentlichen Fujiwaraplastik.
- KWAIGWA SŌSHI** 繪畫叢誌, Tōkyō (Nr. 299 und 300. März/April 1912).
- S. TAKI, Sonderausstellung im Museum, Tōkyō: Malerei der Heianzeit.
- NIPPON BIJUTSU** 日本美術, Tōkyō (Nr. 156. Februar 1912).
- Y. GONDA, Kunst der Kamakurazeit.
- I. FUJII, Gwadai Kaisetsu 書題解説 (Nr. 95, die 18 Rakan, Nr. 96, die 10 Hölenfürsten 十王).
- DGL. (Nr. 158. April 1912).
- SH. FUJIKAKE, Ganku.
- SHIGAKU** 史學 ZASSHI, Tōkyō (XXIII 4. April 1912).
- M. SONODA, Daruma (bei Gelegenheit eines Buches unter diesem Titel von Prof. Matsumoto).
- SHINRI KENKYŪ** 心理研究, Tōkyō. (Nr. 2. Februar 1912).
- K. SUGAWARA, Kranich und Kiefer in der jap. Kunst.
- TŌKENKWAI** 刀劍會誌 (Zeitschrift der Gesellschaft für Schwertkunde). Heft 137—139 (Februar/April 1912). K. Akiyama, Notizen über Schwertzieraten (雜感一束) Heft 139. Verzeichnis einer Ausstellung von Schwertzieraten. Tōkyō, 17. März.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

HORACE GRANT UNDERWOOD, *The Religions of Eastern Asia*. The Macmillan Co. New York 1910. 16 mo. pp. IX, 267. Price \$ 1.50.

ALLGEMEINES.

REISE DES ARABERS IBN BATŪTA durch Indien und China (14. Jahrh.). Mit 2 Karten. Gutenberg-Verlag. Hamburg 1911. 8°. 490 S. Preis brosch. M. 9, geb. M. 10. (Bibliothek denkwürdiger Reisen. Herausg. von Ernst Schultze. 5. Band.)

MEYERS REISEBÜCHER. Weltreise. Erster Teil: Indien, China und Japan. Zweite Auflage. Mit 22 Karten, 39 Plänen und 2 Tafeln. Bibliographisches Institut. Leipzig und Wien 1912. 8°. 436 S. M. 25.

FESTSCHRIFT, VILHELM THOMSEN zur Vollendung des 70. Lebensjahres am 25. Januar 1912 dargebr. v. Freunden und Schülern. Leipzig 1912. Harrassowitz. 8°. VIII. 236 S. Preis M. 10.

Inhalt u. a. E. Chavannes, *Epitaphes de deux princesses turques de l'époque des T'ang*. (Mit 2 Tafeln.) — G. A. Grierson, *Pis'ācas in the Mahābhārata*. — A. v. Le Coq, *Ein manichäisches Buchfragment aus Chotscho*. — S. Lévi, *Une légende du Karunāpundarik en langue tokharienne*. — F. W. K. Müller, *Der Hofstaat eines Uigurenkönigs*.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA, *New Imperial Series*, vol. XXXVI. *Antiquities of Chamba State*, by J. Ph. Vogel. Part 1. *Inscriptions of the Pre-Muhamadan Pe-*

riod. Calcutta Superintendent Government Press. 1911.

ELEVEN PLATES representing works of Indian Sculpture, chiefly in English collections. Published for the India Society by W. Griggs & Sons, Ltd., London S. E. Ohne Jahreszahl.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

ANANDA METTEYYA (Rangoon), *Die Religion von Burma*. Übersetzt v. Müller-Uhlitz. Walter Markgraf, Breslau 1911. 16°. 80 S. Preis M. 1.

ASHVAGOSHA, *Buddha-Charita* (Cantos I—V). With a scholium by D. Sh. Nigudkar and introduction, notes and translation by K. M. Yoglekar. Bombay 1912. 8°.

J. DAHLMANN, S. J., *Die Thomaslegende und die ältesten historischen Beziehungen des Christentums zum fernen Osten im Lichte der indischen Altertumskunde*. Herder. Freiburg 1912. 8°. IV und 174 Seiten (107. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach“). Preis M. 3.

KARL HECK, *HAT DER HEILIGE APOSTEL THOMAS IN INDIEN DAS EVANGELIUM GEPREDIGT?* Eine historische Untersuchung. Im Selbstverlage des Verfassers. Radolfzell 1911.

LITERATUR UND SPRACHEN.

MIRZA Y. DAWUD OF PERSIA AND ANANDA K. COOMARASWAMY OF CEYLON, *Burning and Melting, being the Suz-ugudāz of Muhammad Rizā Nau'i of Khabūshān*. Translated into English. With 3 colotype reproductions. Sold by Ananda K. Coomaraswamy (39 Brookfield, West Hill, London N.) and by Messrs. Luzac, 46 Great Russel Street, London. Finished May, 1912. 16°. 65 S. Price 6/-.

ALLGEMEINES.

A. W. GRAHAM, *Siam: Handbook of*

Practical, Commercial, and Political Information. With 199 Illustrations and a Map. A. Moring. London 1912. 8°. XIV und 637 S. Preis 10 s 6 d.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

E. GORER AND J. F. BLACKER, Old Chinese Porcelain and Hard Stones. 2 Vol. With 254 full pages of coloured Illustrations and description in English and French. Limited Edition. Each copy numbered. Bernard Quaritch. London W. 4°. Price 10 Guineas.

BERTHOLD LAUFER, Jade. A study in Chinese archaeology and religion. Field Museum of Natural History, anthropological series vol. X. Chicago 1912. XIV, 370 S. 68 Tafeln, Textabbild.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

E. CHAVANNES ET P. PELLIOT, Un traité manichéen retrouvé en Chine, traduit et annoté (accompagné du texte chinois). Paris 1912.

A. V. LE COQ, Türkische Manichaica aus Chotscho. I. G. Reimer. Berlin 1912. 8°. 61 S. m. Taf. (Aus „Abhandl. d. preuß. Akademie d. Wiss.“) Preis geb. M. 5,50.

MAX WALLESER, Die mittlere Lehre des Nāgārjuna. Nach der chinesischen Version übertragen. Carl Winter Heidelberg 1912. 8°. XIII und 191 S. Preis M. 5,20. (Die buddhistische Philosophie in ihrer geschichtlichen Entwicklung. 3. Teil.)

ALLGEMEINES.

J. O. BLAND ET F. BACKHOUSE. Tseu-Hi, Impératrice. (La Chine de 1835 à 1909.) D'après les papiers d'Etat, les mémoires secrets, les correspondances. Paris 1912. Avec un plan de Péking, 2 facsimilés et 24 planches.

M. VON BRANDT, Der Chinese in der Öffentlichkeit und in der Familie, wie er sich selbst sieht und schildert. In 82 Zeichnungen nach chines. Originalen. Erläutert, Dietrich Reimer (Ernst Vohsen). Berlin (ohne Jahreszahl). Breitformat. VIII und 165 S. Preis geb. M. 6.

T. UNO, Shina bummeiki 支那文明記 (Chinesische Kulturgeschichte). Tōkyō, Dai-dōkwan 1912. 1,20 Yen.

JAPAN UND KOREA.

KUNST.

SH. FUJIMURA, Kinsei Nihon Shogwa Meika Nempyō 近世日本書畫名家年表 (Chronologie japanischer Maler und Kalligraphen neuerer Zeit). Tōkyō, Gwahōsha 1912. 25 Sen. (Namen und Daten japanischer Maler und Kalligraphen, sowie von etwa 50 eingewanderten Chinesen seit 1564.)

HŌITSU SHINSEKI 抱一眞蹟 (Hōitsus Werke). Tōkyō, Gwahōsha, 1912. 0,80 Yen.

KOKYŌ HYŌHON 古鏡標本 (Farbige Abbildungen japanischer Spiegel). Tōkyō, Shūseidō, 1912. 10 Yen.

KŌRINHA SHINSEKI 光琳派眞蹟 (Werke der Kōrinschule) Tōkyō, Gwahōsha, 1912. 1 Yen.

NEIL GORDON MUNRO, Prehistoric Japan. With numerous Illustrations. (Ohne Verlagsangabe.) Yokohama 1911. XVII und 705.

NIHON KŌKO SHIRYŌ SHASHINSHŪ 日本考古資料寫眞集 (Sammlung von Abbildungen zur Archäologie Japans), herausgegeben von der Kōkogakkwai 考古學會 (Archäologischen Gesellschaft). Tōkyō, Shūseidō, 1912. 2,50 Yen.

NIHON KOKYŌ ZUROKU 日本古鏡圖錄 (Abbildungen japanischer Spiegel). Text von Takahashi, Shibata, Wada u.a. Tōkyō 1912. 2,50 Yen.

R. NUMADA, Gwasei Sesshū 畫聖雪舟 (Beiträge zur Biographie Sesshūs). 164 S. Tōkyō, Shuseidō, 1912. 75 Sen.

H. A. RAMSDEN, Corean Coin Charms and Amulets. Jun Kobayagawa Co. Yokohama 1910. 800 pp. II 40.

ZESHIN Ō GWAKAN ZOKUHEN 是眞翁畫繼續篇 (Werke des Zeshin, 2. Folge). Tōkyō, Gwahōsha, 1912. 3,50 Yen.

SPRACHE UND LITERATUR.

MURASAKI SHIKIBU, Die Abenteuer des Prinzen Genji (Genji Monogatari). Ein alt-japan. Roman. Nach dem engl. Text des Kenchio Suyematsu ins Deutsche übertragen und mit einer Einleitung versehen v. Max Müller-Jabusch. A. Langen. München 1912. 8° XIV und 255 S. S. Preis brosch. M. 4,50, geb. M. 6.

ALLGEMEINES.

BASIL HALL CHAMBERLAIN, Allerlei Japanisches (Things Japanese), Notizen über verschiedene japanische Gegenstände für Reisende und Andere. Übersetzt von Bernhard Kellermann. Hans Bondy, Verlag.

Berlin 1912. 596 Seiten. Preis brosch. M. 12,50, geb. M. 15.

KAMAKURA BUMMEI SHIRON 鎌倉文明史論 (Aufsätze über die Kultur der Kamakurazeit). Tōkyō, Sanshōdō, 1912. 1,30 Yen.

KATALOGE.

BÜCHER.

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG. Bericht über neue Erwerbungen. April 1912. Neue Serie Nr. 6. Nr. 1271—1528. Darunter Orientalische Publikationen von Nr. 1312—1498. KARL W. HIERSEMANN, LEIPZIG, Königstr. 29. Asien. Katalog Nr. 391. 1911. 1731 Nummern.

E. L. MORICE, LONDON, WC. 9 Cecil Court, Charing Cross Road. Oriental Catalogue No. 15 Summer 1912. The Near East, The Far East, Australasia. 859 Nummern.

OTTMAR SCHÖNHUTH NACHF., MÜNCHEN Schwanthalerstr. 2. Kunstgeschichte. Nr. 35, 1912. Ostas. Kunst u. Kultur Nr. 656—687.

VERSTEIGERUNGEN.

CATALOGUE OF . . . JAPANESE COLOUR PRINTS . . . the property of Sir Frank Swettenham. Versteigerung, London Sotheby, Wilkinson & Hodge, 1.—3. und 6.—9. Mai. 1036 Nummern, 35 Tafeln.

CATALOGUE OF A . . . COLLECTION OF JAPANESE COLOUR PRINTS, Chinese & Japanese Paintings, Illustrated Books. Versteigerung, London, Glendining, 23. und 24. Mai 1912. 487 Nummern, 4 Tafeln.

CATALOGUE OF A COLLECTION OF JAPANESE COLOUR PRINTS. Versteigerung, London, Sotheby, Wilkinson and Hodge, 3., 4. und 5. Juni. 449 Nummern. 12 Tafeln.

COLLECTION DE M^{ME}. L. — Estampes japonaises. Versteigerung, Paris, 4. Juni. 111 Nummern. 5 Tafeln.

CATALOGUE OF JAPANESE COLOUR PRINTS . . . the property of Thomas B. Blow. Versteigerung, London, Sotheby, Wilkinson and Hodge. 2., 3., 4. Juli. 432 Nummern.

COLLECTION DE M. MANOS. 3me partie. Porcelaines de la Chine, pierres dures, porcelaines et poteries du Japon, bois sculptés

et laques du Japon. Versteigerung, Paris, 22.—25. April. 1021 Nummern, 15 Tafeln.

CATALOGUE DES OBJETS D'ART CHINOIS ET JAPONAIS . . . dépendant des collections de M. Jean Dollfus. Versteigerung, Paris, 13. Mai 1912. 889 Nummern. Textabbildungen und Tafeln.

CATALOGUE OF A . . . COLLECTION OF JAPANESE LACQUER . . . formed . . . by Mr. George H. Hodgson. Versteigerung, London, Glendining, 20. Mai. 252 Nummern, 5 Tafeln.

OBJETS D'ART DE LA CHINE ET DU JAPON. Versteigerung, Paris, 20. Mai. 262 Nummern.

CATALOGUE OF A . . . COLLECTION OF JAPANESE WORKS OF ART. Versteigerung, London, Glendining, 21. and 22. Mai 490 Nummern, 8 Tafeln.

COLLECTION DE M. MANOS. — Gardes de sabres, estampes japonaises. Versteigerung, Paris, 29.—31. Mai. 615 Nummern, Tafeln.

COLLECTION COLMET DAAGE — Catalogue des objets d'art du Japon. Versteigerung, Paris, 10., 11., 12., 13. Juni. 721 Nummern. Textabb. und Markentafeln.

AUSSTELLUNGEN.

Catalogue of a selection of art objects from the FREER COLLECTION exhibited in the new building of the National Museum. April 15 to June 15, 1912.

GALERIE BRUNNER, 11 Rue Royale, Paris Exposition ouverte du 15 avril au 4 mai. Peintures Chinoises Anciennes. 128 Nummern. Bronzes et grès archaïques 38 Nummern.

PROBSTHAIN & CO., LONDON WC. Alte chinesische Malereien. 105 Nummern. Ausstellung, Dresden, Kgl. Kunstgewerbe-Bibliothek 3.—14. Juni.

VERSCHIEDENES.

E. A. SEEMANN, LICHTBILDANSTALT, LEIPZIG. Katalog LC China. 240 Nummern.

VERSTEIGERUNGSBERICHTE.

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

BESITZ EINES SÜDDEUTSCHENSAMMLERS (Galerie Helbing, München). 2. APRIL.

ALTE JAPANISCHE FARBHOLZSCHNITTE: 9. SUZUKI HARUNOBU, Komagata Aki Tsuki: 200. — KORIUSAI, Tiger, Stempel Hayashi: 200. — 46. SHUNCHŌ, Erntezeit, Diptychon: 360. — 77. UTAMARO, 6 Blätter aus einer Serie von 11: „Szenen des Alltags.“ Stempel Hayashi: 240. — 80. UTAMARO, Yama Uba und Kintoki: 410. — 107. TOYOKUNI I, Triptychon: Der Traum: 230. — 159. HOKUSAI, Aus der Serie der 100 Gespenster-Erzählungen (nur 5 erschienen) Blatt 1, 2, 3: 640.

CHINA UND JAPAN.

SAMMLUNG KŌNO 香野 IN ŌSAKA, 10. MÄRZ 1912.

TSUNENOBU (1636—1713), Triptychon, Kiefer, Bambus usw.: 6089 Yen. — TAIGADŌ (1723—1776), Triptychon, Jurō und Landschaften: 4330 Yen; — ders., Herbstlandschaft: 1259 Yen. — MOKUBEI (1767 bis 1833), mit 3 anderen Malern gemeinschaftlich, Blumen: 1059 Yen. — BAIITSU (1770—1857), Blumen: 1900 Yen. — KAISEN 海仙 (1785—1862), Blumen, 2 Bilder: 1051 Yen. — BAIITSU, Landschaft: 1200 Yen. — CHOKUNYŪ 直入 (1817 geb.), 4 Gemälde, die 4 Jahreszeiten: 1389 Yen. — TESSAI (geb. 1846), Byōbu, Landschaft: 4000 Yen. — PAPIERKASTEN, Nashiji, Shōchikubai: 3598 Yen.

SAMMLUNG IKUSHIMA IN ŌSAKA.

19. FEBRUAR 1912.

IKKYŪ, Alter Tempel auf kahlem Berge, mit eigenhändiger Aufschrift: 4745 Yen. — ŌKYO (1733—1795), T'ao Hung-ching (Giles

1896): 2218 Yen. — GENKI (1749—1796), Hsi Shih, die schöne Wäscherin (Giles 679): 2300 Yen. — IPPŌ (1798—1871), Affe: 3600 Yen. — KARAMONO Wakakusa Bunnin CHAIRE: 5300 Yen. — NINSEI (Mitte 17. Jahrh.) Chawan, bemalt mit Päonie und Karakusa: 1600 Yen. — WASSERGEFÄSS, SELADON: 5399 Yen. — BLUMENVASE, SELADON: 4950 Yen. — TEMMYŌ-WASSERKESSEL, Gußeisen, Kranichhalsform: 1538 Yen. (Die Kessel heißen nach einem Dorfe in Tempyōzan 天貓山, Prov. Shimotsuke, in dem der Guß eiserner Wasserkessel geblüht haben soll. Enshū änderte den Namen in Temmyō 天明.) — KANCHI-WASSERKESSEL, Flaschenkürbisform: 1300 Yen. (Kanchi 寒雄 ist der Name eines Kesselgießers, der dem Maēda Toshinaga [1562—1614] diene.) — NINSEI, Gießgefäß (Mizukoboshi), Zwiebelform, weiße Glasur: 1200 Yen. — STEMPEL, WEISSES KŌRAI, Griff in Löwenform: 4780 Yen. — SCHÜSSEL, CHŌSENKARATSU: 16289 Yen. — SCHÜSSEL, Kobaltblau und rot, mit dem Zeichen 福 („GOSŪ“ 吳州): 4889 Yen. — Viereckige SCHÜSSEL, „GOHON HAKEME“ 御本刷目: 11539 Yen. — FLASCHE, HAKEME 1389 Yen. — 5 SPEISEBECHER, KISETO: 13500 Yen. — KENZAN (1663—1743), Speisebecher in Lilienform: 1818 Yen. — KŌGŌ IN SCHILDKRÖTENFORM, Länge 9,6 cm, Höhe 6,3 cm, Kōchi (Kochinchina), Panzer violettgrün mit weißen Flecken, sonst gelb, Higashiyama Meibutsu, Aufschrift auf dem Innenkasten von Yamamoto Taian 退庵, einem bekannten Chajin, auf dem äußeren Kasten von Banjin 萬仞 Oshō (1568 geb.). Nachdem ein Gebot von 73 000 Yen vom Besitzer nicht angenommen war, für 90 000 Yen verkauft.

Der Gesamtertrag der 320 Nummern zählenden Versteigerung war über 300 000 Yen.

Zur Bildung dieser Preise haben dunkle Händlermachenschaften sicherlich ein gutes Teil beigetragen, aber sie bezeichnen trotzdem

nur zu deutlich den Weg, den das japanische Kunstsammeln in neuerer Zeit leider nimmt. Ich kenne die versteigerten Arbeiten nicht, aber die Beschreibungen lehren, daß es sich gerade bei den höchstkotierten nur um künstlerisch recht bescheidene Werke handeln kann. Kunstwert und Geldwert sind freilich inkommensurabel, aber wenn man die Preise kennt, zu denen in Japan wahrhaft bedeutende Kunstwerke noch in neuerer Zeit den Besitzer gewechselt haben, so muß man den Preis des Kōchi-Kōgō z. B. für geradezu wahnsinnig erklären. Wenn sich trotzdem Leute bereit finden, derartige Summen zu bezahlen, so ist sicherlich weniger die den Japanern anerzogene Vorliebe für das Seltene und durch irgendwelche historischen Beziehungen Verklärte, als eine ganz moderne Freude an der Schaustellung des Reichtums die Ursache, die in einem noch immer so armen Lande wie Japan doppelt unsympathisch wirkt. Nirgends wird das goldene Kalb inbrünstiger verehrt als in Japan, dem vor wenigen Jahrzehnten noch jeder Mammonismus fremd war. Man pflegt zu beklagen, daß sich Japan immer mehr amerikanisiere. Heute wäre es fast ein schwererer Vorwurf, wenn man den Amerikanern nachsagen wollte, daß sie sich japanisierten.

Otto Kümmel.

ENGLAND UND AMERIKA.

JAPANESE COLOUR-PRINTS, THE PROPERTY OF SIR FRANK SWET-TENHAM. (Sotheby, Wilkinson & Hodge, London). 1—9 th of May.

57. Reflected Beauty, one of the series „Sugatami shichinin keishō“, Signed UTA-MARO: £ 94. — 308. A revery, printed in 8 colours with gaufrage, signed HARUNO-BU: £ 35. — 345. The village of Futami, Triptych, signed SHUNSAN: £ 36. — 349. A seaside holiday, Triptych, signed UTAMARO: £ 40. — 517. Ebb tide, one sheet of a triptych, signed YEISHI: £ 18.

Der Gesamtertrag der 1036 Nummern zählenden Versteigerung war an £ 2500.

COLLECTION OF G. H. HODGSON (Messr. Glendining & Co., London). 20th of May.

JAPANESE LACQUER: 28. Bunkō and Suzuribako, nashiji, togidashi: 48 Guineas.

— 95. Gold lacquer cabinet, decorated with landscapes, nashiji: £ 47. — Carved ivory figure, an old Chajin teaching the art of flower arrangement to a young geisha, Shibayama work: 36 Guineas.

THE GILBERTSON COLLECTION (Messr. Glendining & Co., London) 21 st, 22 nd of May.

JAPANESE WORKS OF ART: 320. Album of 28 Surimono by HOKUSAI, originally in the collection of Philippe Burty: £ 32. — 338. Sword, inscribed: Made of Namban iron at Yedo, Bushū, by Yasutsugu of Echizen: £ 30. — Tsuba, iron, inlaid, signed: Jukokusai Ishiguro Masatsune: £ 30.

GLENDINING & CO., LONDON. 23 rd and 24 th of May.

CHINESE AND JAPANESE WORKS OF ART: 21. Japanese colour print showing the inside of a silk merchant's shop. Signed: Surugachō, Echigoya Sofukuten Okumuraya, Genroku Hammoto: £ 38. — 330. Chinese pottery Kōro, Ming, in the shape of a sleeping Karashishi, originally in the possession of the Marquis Maeda. £ 152.

FRANKREICH.

COLLECTION JEAN DOLLFUS, Paris,

14.—18. Mai. PORCELAINES DE CHINE. — 72. Deux perruches perchées sur des rochers: 880. — 80. Personnage grotesque accroupi: 850. — 100. Vase, personnages en couleurs sur fond bleu fouetté chargé de dorure: 2800. — 121. — Vase surbaissé, émaillé sur biscuit; deux cavaliers et fleurs sur fond ajouré; ép. des Ming: 3200. — 122. Tonnelet émaillé sur biscuit, oiseaux fantastiques sur fond ajouré; ép. des Ming: 1750. — 124. Bouteille, chiens de Fō sur fond jaune; Kien-lung: 860.

ÉMAUX CLOISONNÉS CHINOIS. — 162. Brûle-parfums, deux vases-rouleaux accolés, dragon et fong-hoang en bronze doré: 5120. — 164. Deux supports carrés, à fleurs sur fond bleu: 850. — 168. Animal chimérique: 2850. — 167. Brûle-parfums en forme d'animal chimérique: 2900. — 170. Brûle-parfums en forme de canard: 1750.

BOITES ECRITOIRES. — 225. Ecritoire carrée avec ornement, en forme de tambour

de temple, et femmes en grisailles (XVIII^e): 450. — 226. Ecrivoire carrée, en laque rougeâtre, lanterne, montures nacrées, midzuire en bronze gravé (XVIII^e): 320.

INROS. — 317. Inro en laque rouge, décoré, aux laques d'or et d'argent, de chevaux à l'attache, caparaçonnés (début du XIX^e siècle): 260. — 372. Inro en faïence craquelée d'Izumo, décorée en émaux de couleurs, les dieux du Bonheur, animaux et attributs: 280.

LAQUES DU JAPON. — 425. Boîte en laque d'or, à décor montagneux: 300. — 435. Boîte à parfums en forme d'éventail, en laque d'or: 260.

BOIS SCULPTÉS. — 683. Statuette, d'influence chinoise, prêtre assis, les mains jointes: 3400. — 690. Figure en bois naturel de personnage (Signé: Mitsu gioku): 360. CERAMIQUE. — 750. Statuette, jeune femme; un éventail à la main, dansant (Imari): 780.

Die chinesischen und japanischen Objekte brachten zusammen an 125 000 Fr.

OBJETS D'ART DE LA CHINE ET DU JAPON: Paris, 20. Mai.

1. Grand vase aplati, en quartz rose, sculpté en relief de salamandres et mascarons: 1000. — 16. Porte-bouquets en agate bleuâtre, sculpté en forme d'un citron dit „main de Bouddha“ contre lequel est accolé un fonghang. Socle bois sculpté: 1050.

COLLECTION JACQUES DOUCET, Paris, Mai.

PORCELAINES DE CHINE. — 196. Deux chiens de Fō, émaillés sur biscuit. Ep. Kang-hi: 52 100. — 199. Vase Pitong, céladon bleu turquoise truité, décoré, en relief, d'animaux chimériques et de feuilles aquatiques: 20 200. — 200. Deux chiens de Fō, émaillés sur biscuit: 26 000. — 202. Vase, ép. Kang-hi, quadrilatéral, à pans coupés, à rochers, branches fleuries et insectes: 18 000. — 203. Potiche, ép. Kang-hi, ovoïde, décorée de rochers et de fleurs: 10 000. — 205. Deux faisans, ép. Kien-lung, décorés au naturel: 24 200.

PORCELAINES MONTÉES EN BRONZE. — 208. Deux vases Chine, ép. Kang-hi. Montures Régence. Ces vases, à panse turbinée, sont émaillés bleu fouetté, à réserves de fleurs, ustensiles et paysages en camaïeu bleu: 100 000. — 211. Deux vases en ancien céladon vert clair de la Chine. Montures bronze du temps de la Régence: 52 500. — 212. Deux brûle-parfums, en ancien céladon vert clair, Chine. Montures du temps de Louis XV. Marque au C. couronné: 51 000. — 213. Brûle-parfums, en ancien céladon vert clair de la Chine. Monture bronze du temps de L. XV. Poinçon C. couronné: 27 000. — 214. Deux vases, Chine, ép. Young-Tching, à fond vert pâle avec scènes de famille. Monture bronze, ép. L. XV.: 34 100. — 215. Brûle-parfums, en ancien céladon vert clair, Chine, à motifs réguliers gaufrés sous couverte. Monture ép. L. XVI.: 14 500.

Der Geist der Versteigerung Ikushima scheint auch bei dieser Vente zugegen gewesen zu sein.

KLEINE MITTEILUNGEN.

VEREINE UND VORTRÄGE.

Vom 6.—14. April fand in ATHEN zugleich mit dem 75 jährigen Jubiläum der Universität der 16. ORIENTALISTENKONGRESS statt. 140 Vorträge waren angemeldet. Eine religionsgeschichtliche und indochinesische Sektion konnte sich nicht konstituieren. Prof. Boll (Heidelberg) sprach über den ostasiatischen Tierzyklus im Hellenismus, Dr. Beckh (Berlin) über das Verhältnis Buddhas zu übersinnlichen Wesenheiten im Mahāparinibhānasuttam, Prof. Chavannes über buddhistische Plastik Nordchinas, Prof. Franke (Hamburg) berichtete über das Manuskript eines chinesisch-koreanischen Geschichtswerkes vom Jahre 1451, um nur einige der wichtigsten Vorträge zu ostasiatischen Themen zu nennen.

DR. OTTO KÜMMEL hielt am 17. April in der Deutsch-japanischen Gesellschaft (Wadokukai) einen Vortrag mit Lichtbildern über „Chinesische Malerei.“

DR. C. GLASER hielt am 14. Mai in der „Vereinigung für ästhetische Forschung“ einen Vortrag über „Naturnachahmung und Naturformen in der japanischen Kunst.“

In der Sitzung vom 18. Mai der BERLINER ANTHROPOLOGISCHEN GESELLSCHAFT berichtete u. a. Dr. ERICH HAENISCH über seine im vorigen Jahre unternommene Reise zu den Jao-Stämmen im Süden der Provinz Hu-nan, die wie die Miao-tse in Kueitschou und die Lolo in Ssetschuan zu den Ureinwohnern Chinas gehören und mit den Monvölkern Hinterindiens verwandt zu sein scheinen. Dann legte Prof. F. W. K. MÜLLER einige Neuerwerbungen des Völkerkundemuseums vor, so eine Nephritsammlung aus Ost-Turkestan und mehrere buddhistische Bronzefiguren aus Tibet.

Der VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES MUSEUMS FÜR OSTASIATISCHE KUNST DER STADT KÖLN hielt im Juni seine Hauptversammlung ab. Prof. Fischer, der Direktor des noch im Bau befindlichen Museums, berichtete über seine letzten Reisen nach Ost-

asien und nach Amerika. Der Verein konnte im Jahre 1911 über 14 000 M. und im Jahre 1912 über 13 000 M. dem Museum überweisen.

In der INDIA SOCIETY hielt der Präsident der Gesellschaft, Professor T. W. RHYS DAVIS, am 3. Juli einen Vortrag über „Indian Ideals and European Ideals.“

Der IV. CONGRÈS INTERNATIONAL D'HISTOIRE DES RELIGIONS findet in Leyden vom 9.—13. September statt.

Der III. INTERNATIONALE ARCHÄOLOGISCHE KONGRESS findet in Rom vom 9.—16. Oktober statt.

Die DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR NATUR- UND VÖLKERKUNDE OSTASIENS veröffentlicht in ihren soeben herausgekommenen Mitteilungen (Band XIV, Teil 1) ihre Jahresberichte für 1910 und 1911. Im Jahre 1910 fanden 10 Vorträge statt, von denen folgende für uns besonderes Interesse haben: Prof. E. Große, „Beurteilung ostasiatischer Gemälde“, Dr. E. Ohrt, „Totengebräuche in Japan, Teil II, Buddhistische Formen“, H. Schultze, „Über japanische Laternen“, E. Hallier, „Nara in Vergangenheit und Gegenwart“, Prof. K. Alberti, „Der japanische Ahnenkultus.“ Das Mitgliederverzeichnis nennt 10 Ehrenmitglieder und 425 ordentliche Mitglieder. Unter den 10 Vorträgen des Jahres 1911 seien genannt: Prof. Dr. Waentig, „Lafcadio Hearn als Völkerpsychologe“, Missionsinspektor Witte, „Deutscher Kultureinfluß in China“, Prof. E. Große, „Die japanische Töpferkunst“, E. Hallier, „Alte japanische Transportmittel“, Dr. A. Menge, „Staatliche und private Theezeremonien“. Der Ehrenvorsitzende der Gesellschaft ist der deutsche Botschafter Graf von Rex, der erste Vorsitzende R. Lehmann, der zweite Prof. Dr. K. Florenz.

Ende vorigen Jahres wurde in ST. PETERSBURG eine RUSSISCH-JAPANISCHE GESELLSCHAFT gegründet mit dem Ziel, den Handelsverkehr Rußlands und Japans günstig zu beeinflussen und Studien auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst und allgemeinen Kul-

tur zu unterstützen. Sie ist nach dem Vorbilde der Société Franco-Japonaise in Paris und der Japan Society in London organisiert. Baron Rosen wurde Präsident. Ehrenmitglieder wurden u. a. der Staatssekretär Kokovtsoff, der japanische Erzbischof Nicolas, Izvolski, die Barone Motono und Gotō. So hat auch Petersburg eine offiziell unterstützte blühende japanische Gesellschaft. Nur die Deutsch-japanische Gesellschaft in Berlin, wo so viele Japanfreunde und Japaner leben, kann nicht recht gedeihen.

In SHANGHAI ist neuerdings ein Verein der bekanntesten Kalligraphen, Maler und Sammler ins Leben gerufen worden, der die Erhaltung und Förderung der chinesischen Kalligraphie und Malerei sich zur Aufgabe gestellt hat. Dieser neue 書畫研究會 Shu Hua Yen Chiu Hui, oder Verein zum Studium der Kalligraphie und Malerei, bietet seinen Mitgliedern Atelier und Ausstellungsgelegenheit im Vereinshause und will so häufig wie möglich Ausstellungen von alten Meisterwerken veranstalten. Außerdem vermittelt er den Verkauf von alten wie auch neuen Kunstwerken. Der Eintritt in die Ausstellung steht jedem frei, jedoch ist der Beitritt zu dem Verein an die Einführung durch ein Vereinsmitglied gebunden.

Eine Anzahl Japaner haben in Seoul eine Vereinigung gegründet unter dem Namen „KOSHO KANKŌ KWAI 古書刊行會 mit dem Zwecke, Neudrucke von seltenen alten koreanischen Büchern herauszugeben. Jeden Monat soll ein Band erscheinen. 24 Bände sind bereits herausgekommen. Die Bücher werden nur an Mitglieder abgegeben.

Zur Herausgabe des „DAINIHON BUKKYŌ ZENSHO“ 大日本佛教全書, eines umfangreichen Sammelwerkes über den japanischen Buddhismus, hat sich in Tōkyō unter dem Namen Bussho Kankōkwaï 佛書刊行會 ein Verein gebildet. Vorsitzender ist Prof. Nanjō Bunyū, unter den etwa 220 Mitarbeitern finden sich die besten Namen des japanischen Buddhismus aller Sekten. Das Werk soll in 10 Jahren vollendet sein und in 5 Abschnitten von je 2 Jahren erscheinen. Im ersten Abschnitte, Mai 1912 bis April 1914, werden monatlich 2 europäisch gebundene Bände von je etwa 1000 Seiten, zusammen also 48 Bände, veröffentlicht werden. Das ganze Werk zerfällt in 20 Abteilungen, unter denen das

圖像部 (bildliche Darstellungen) und 器物部 (Gerät) hervorgehoben seien. Der Mitgliedsbeitrag, d. h. der Preis der Veröffentlichung, beträgt jährlich 28 Yen, an Nichtmitglieder wird das Werk nicht abgegeben. Der Sitz der Gesellschaft ist Tōkyō Ushigome Yaraichō 3.

AUSSTELLUNGEN.

Im kaiserlichen MUSEUM ZU TŌKYŌ fand vom 3.—30. April eine Ausstellung von Werken der Maruyama- und Shijōschule statt.

In der Königlichen KUNSTGEWERBE-BIBLIOTHEK zu Dresden fand vom 3. bis 14. Juni eine Ausstellung ALTER CHINESISCHER MALEREIEN statt, die von der Firma Probsthain & Co., London, zusammengebracht waren. Der Katalog enthält 105 Nummern. Die meisten Werke werden der Ming- und Mandschuzeit zugeschrieben.

Im KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU BERLIN fand vom 4. Juni bis 20. Juli eine Sonderausstellung, „CHINESISCHE ARCHITEKTUR IN ZEICHNUNGEN UND PHOTOGRAPHIEN“ statt. Regierungsbaumeister ERNST BOERSCHMANN, der Verfasser des groß angelegten Werkes „Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen“, dessen erster Band vorliegt, hat die Aufnahmen auf seinen Reisen in China 1906—1909 gemacht. An 400 Blätter bedecken die Wände. Dazu kommt eine Anzahl chinesischer farbiger Skizzen im größeren Maßstabe und einige allerdings ziemlich mäßige Modelle. Die Ausstellung bedeutet für unsere Kenntnis chinesischer Architektur einen bedeutenden Fortschritt. Es werden zum ersten Male Versuche einer systematischen Übersicht über die Bauformen und Bauteile, die in der heutigen chinesischen Architektur vorkommen, gemacht. Die wichtigsten Titel, unter denen die prächtigen Photographien und die sorgfältigen Zeichnungen zusammengestellt werden, sind: Ehrenpforten, Pagoden, Tempel, Gräber, Massivbau, dann Sockel, Brüstungen, Dächer, Giebel, Altäre, Netzmuster, Säulen. Daneben werden auch einige besonders wichtige Tempel spezieller behandelt, so die drei heiligen Berge P'u-to-shan, Wu-t'ai-shan und Hua-shan, so der Tempel Pi-yün-sze und die kaiserliche Sommerresidenz Jehol. Auf diese Weise erhält man zum ersten Male eine kleine Ahnung von der Mannigfaltigkeit und von dem Werden chinesischer Architektur, soweit hierin Photographien ausreichen. Was zwei-

fellos das Wesentlichste und Eindrucksvollste der chinesischen Architektur ausmacht, der Zusammenklang von Bauwerk und Landschaft, davon kann natürlich nur Autopsie eine lebendige Vorstellung vermitteln. Der nächste Schritt in der Erforschung der chinesischen Architektur wäre nun der Versuch, einige historische Gesichtspunkte zu gewinnen. Schließlich müßten bedeutsame Stellen, die sich auf die Architektur beziehen, in größerer Menge aus der chinesischen Literatur übersetzt werden.

Zu der Ausstellung hat Boerschmann ein illustriertes Begleitwort herausgegeben, auf dessen übersichtliche Ausführungen und geschmackvolle Ausstattung ausdrücklich hingewiesen sei.

Im REIFF-MUSEUM ZU AACHEN fand im Juni eine Ausstellung ostasiatischer Kunst statt, zu der das ostasiatische Museum der Stadt Köln, Professor Oeder, Düsseldorf, Direktor Erdmann Hartig, Aachen (jap. Farbenholzschnitte), außerdem die Kunsthandlungen Meyl-München und Pongs, Düsseldorf, beigesteuert hatten.

In der BAYRISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN, MÜNCHEN, ist gegenwärtig die Sammlung ausgestellt, die Prof. SCHERMANN, der Leiter des Ethnographischen Museums auf Reisen in Südasien zusammengebracht hat. Es handelt sich um Zeugnisse der Kunst und des Handwerks aus dem ehemaligen Königreich Birma, den Shanstaaten und auch aus Vorderindien selbst. Nur ein Teil der Ergebnisse ist in vier Sälen aufgestellt. Die Anordnung lag in den Händen von Oskar Graf.

Das MUSÉE MUNICIPAL CERNUSCHI, Paris, plant für 1913 eine Ausstellung BUDHISTISCHER GEMÄLDE.

In der KGL. AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN wird Ende September eine AUSSTELLUNG OSTASIATISCHER KUNSTWERKE eröffnet werden, die eine Auswahl des künstlerisch Wertvollsten aus den öffentlichen und Privatsammlungen Deutschlands geben wird. Alles nur ethnologisch oder archäologisch Wertvolle bleibt ausgeschlossen. Die Organisation der Ausstellung hat DR. OTTO KÜMMEL übernommen.

NEUERSCHEINUNGEN.

Die Gwahōsha 畫報社 in Tōkyō beginnt unter dem Titel 東洋美術家寶集 TŌYŌ

BIJUTSU KAHŌSHŪ die Veröffentlichung einer Reihe von monographischen Werken über japanische Sammlungen. Die erste Serie in 2 Bänden mit zahlreichen Tafeln behandelt die Sammlung des Marquis Inoué in Tōkyō. Preis 10 Yen.

Prof. R. PETRUCCI (Brüssel) bereitet eine französische Buchausgabe des „KIE TSEU YUAN HOUA TCHOUAN“ 芥子園畫傳, des bekanntesten Traktates zur chinesischen Malerei, mit allen Abbildungen der chinesischen Ausgabe vor.

Prof. FRANKE (Hamburg) bereitet eine deutsche kritische Ausgabe des „K'eng-chih-t'u“ 耕織圖 (Illustrationen zur Landwirtschaft und Weberei) vor (vgl. Laufer, T'oung Pao, März 1912).

Das große zweibändige Werk von FRIEDRICH SUCCO über den japanischen Holzschnittmeister TOYOKUNI wird im Herbst dieses Jahres bei R. Piper & Co. in München erscheinen. Der Preis beträgt 40 M.

Prof. GEORG OEDER plant die Herausgabe eines ILLUSTRIRTEN KATALOGS seiner ausgezeichneten Sammlung japanischer Schwertzieraten. Er wird von P. VAUTIER in Düsseldorf bearbeitet und möglicherweise noch in diesem Jahre erscheinen.

Die Aufsätze des MARQUIS DE TRESSAN über die ENTWICKLUNG DES JAPANISCHEN STICHBLATTES (L'évolution de la garde de sabre japonaise), die von 1910—12 im „Bulletin de la société franco-japonaise“ erschienen waren, sind nun auch als Sonderdruck (Paris 1912) einem weiteren Leserkreise zugänglich gemacht. Sie bilden in ihrer Gesamtheit die bisher beste Geschichte des japanischen Stichblattes in einer europäischen Sprache. Wir behalten uns vor, auf das Werk zurückzukommen.

Im September wird bei E. E. Walker, London E. C. ein KATALOG DER SAMMLUNG JAPANISCHER SCHWERTZIERRATEN VON G. H. NAUNTON erscheinen. Als Herausgeber zeichnet HENRY F. JOLY. Das Werk wird 1450 Illustrationen auf 88 Tafeln und 300 Seiten Text enthalten und 42 sh. kosten. Nach Erscheinen soll der Preis auf 2½ guineas erhöht werden. Die Auflage ist auf 300 nummerierte Exemplare beschränkt.

HENRI L. JOLY versendet einen Prospekt, in dem er zur Subskription auf eine von Inada Hogitarō angefertigte und von ihm selbst

kommentierte Übersetzung des SCHWERT-
BUCHES im Honchō Gunkikō des Arai Haku-
seki und des Kō Hi Sei Gi des Inaba Tsūriū
einlädt. Das Werk soll zum Selbstkostenpreise
von 16 sh. abgegeben und nur gedruckt werden,
wenn 150 Subskriptionen vorliegen. Bestel-
lungen sind an H. L. Joly, 4 Glebe Place,
Chelsea London S. W. zu richten.

Bei Dietrich Reimer, Berlin, sind nun end-
lich die SCHLUSSBÄNDE nebst dem dazu
gehörigen Atlas des berühmten Werkes über
CHINA VON FERDINAND VON RICHT-
HOFEN erschienen. Band 3 ist von Ernst
Tiessen, der Atlas von M. Groll und Band 5
von Fritz Frech herausgegeben. Von dem
vergriffenen Bande 1, der den einleitenden
Teil enthält, soll ein Neudruck veranstaltet
werden, wenn genügende Bestellungen vor-
liegen.

VERSCHIEDENES.

Im Februar dieses Jahres starb HERBERT
JAMES ALLEN. Er war vor allem bekannt
durch seine Theorie, daß die chinesischen
Klassiker um das Jahr 100 vor Christi Geburt
von Ssū-ma Ch'ien und seinem Kreise ge-
fälscht seien.

Die Académie des Inscriptions et Belles-
Lettres in Paris hat RAPHAEL PETRUCCI einen
Teil des Prix Stanislas Julien im Betrage von
500 Fr. für sein Werk „La Philosophie de la
nature dans l'art d'Extrême-Orient“ zuerkannt.

Die zahllosen FÄLSCHUNGEN von Gemälden
moderner, sogar lebender japanischer Meister,
die den Markt überschwemmen, hat die japa-
nische Regierung zu energischen Schritten
veranlaßt. Die Fälscher sollen in allen Fällen

wegen Urkundenfälschung verfolgt werden.
Welches Ergebnis dieser an sich sehr lobens-
werte Entschluß haben wird, bleibt abzuwarten.
Die besten und gefährlichsten Fälscher japa-
nischer Gemälde sind jedenfalls vor jeder Ver-
folgung geschützt: sie belieben schon seit
einigen hundert Jahren tot zu sein.

An der BERLINER UNIVERSITÄT ist ein
SINOLOGISCHES SEMINAR errichtet worden,
an dessen Spitze der neu berufene ordentliche
Professor der Sinologie DE GROOF steht. Es
ist zu hoffen, daß durch dieses neue Institut
auch das Studium der chinesischen Kunst, vor
allem durch Anregung der Übersetzung chine-
sischer Schriften über Kunst, gefördert wird.

Das MÜNZAMT der chinesischen Provinz
Kiangsi machte den „nutzbringenden“ Vor-
schlag, die aus Metall gefertigten Buddha-
statuen einzuschmelzen, um Geld daraus zu
prägen, und zwar sollte mit der Buddhastatue
des 佑清寺 Yu Ch'ing Ssü (Tempel zum
Wohl der Ch'ing) begonnen werden, da dieser
Tempel, wie sein Name besagt, der Mandschu-
dynastie geweiht wäre. Der Gouverneur der
Provinz lehnte jedoch diesen Vorschlag ab,
erließ ein allgemeines Verbot, Kunstgegen-
stände zu vernichten und befahl insbesondere,
die Buddhastatue im Yu Ch'ing Ssü zu schüt-
zen, da er festgestellt hatte, daß sie eine Ku Fo
Hsiang (alte Buddhastatue) sei. Er empfahl
aber den Priestern, den Tempelnamen zu
ändern.

BERICHTIGUNG.

Durch ein Versehen der Druckerei wurden
im ersten Heft der Ostasiatischen Zeitschrift
S. 88 und 89 vertauscht.

QUELQUES PROBLÈMES RELATIFS A L'HISTOIRE DE LA GARDE DE SABRE JAPONAISE. PAR LE MARQUIS DE TRESSAN.

I.

LA QUESTION DES GARDES „PRIMITIVES“ EN FER.

On sait quelles discussions a soulevées la question des gardes en fer de type primitif. Il nous suffira de rappeler ici les données du problème.

Les premières collections de *tsubas* formées en Europe (collection Burty et de Goncourt en France, Gilbertson en Angleterre etc.) ne contenaient guère que des œuvres des XVIII^e et XIX^e siècles. Edmond de Goncourt croyait même pouvoir affirmer que »l'art japonais ne possédait pas d'antiquité«. L'important ouvrage de L. Gonse très informé pour l'époque à laquelle il fut publié (1885) ne donnait pas de reproductions d'œuvres antérieures à la seconde moitié du XVII^e siècle. Par la suite, Hayashi et quelques amateurs français d'un goût particulièrement éclairé (le regretté C. Gillot, M^ll^les R. Koechlin, L. Gonse en particulier) furent séduits par la beauté plus sobre d'œuvres antérieures aux *Tokugawa*. Hayashi crut même pouvoir classer plusieurs collections de façon très précise, ses divisions correspondant à celles généralement admises dans l'étude des arts majeurs (Période *Heike-jidai*: 1160—1181. — Epoque de *Kamakura et des Hôjô*: 1185—1337. — Epoque des *Ashikaga*: (1337—1573). Mais il mourut sans avoir indiqué les sources servant de base à ses affirmations.

D'autre part, certains critiques, surtout anglais ou allemands, déclarèrent absolument fantaisiste cette classification. Mr. S. Hara, l'auteur de l'excellent ouvrage: *Die Meister der japanischen Schwertzieraten*, s'appuyant sur un passage du *Hompô Tôkenko* 本邦刀剣古 published in 1795 par *Sakakibara Kôsan*, affirma que »les gardes en fer repercé ne sont pas apparues avant le temps du Shôgun *Yoshinori* (1402—1441)«.

Quel avis choisir entre deux théories aussi opposées?

J'ai montré ailleurs (Bulletin de la Société franco-japonaise, 1910—1912) que les hypothèses de Hayashi sont parfois bien aventurées et qu'il est impossible d'adopter dans le détail sa classification. Mais d'autre part, ceux qui ne veulent pas admettre de gardes en fer antérieures au XV^e siècle ou même au XVI^e semblent être allés trop loin.

Et tout d'abord le plus élémentaire bon sens fait entrevoir le peu de valeur défensive des gardes en bronze des types dits *shitogi*, *aoi* etc., comme aussi de celles

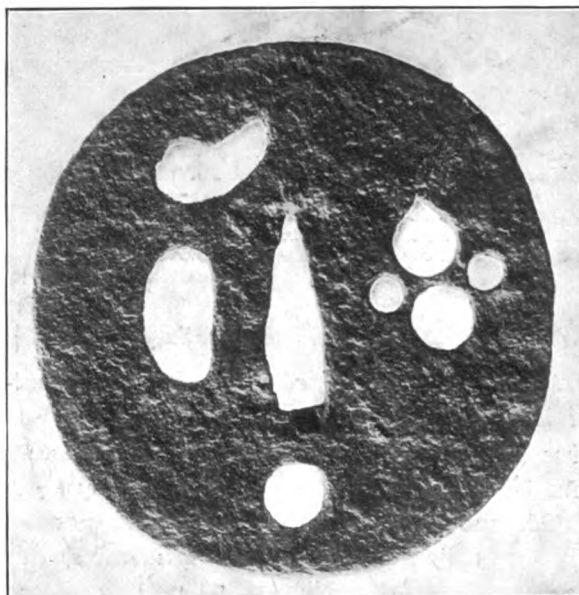


Fig. 1. Garde en fer dont le décor rappelle celui des tsubas reproduites dans le *Narita Santai Ki* de Nakamichi Nobunari et ayant appartenu à Shiba no Suke. Ajourage de motifs astronomiques (fin du XIV^e siècle?). Con de l'auteur.

en bois, en corne ou en tout autres matières plus ou moins étranges. Ces tsubas ont du de très bonne heure être réservées aux armes de parade et principalement aux *tachi* dont la forme et l'ornementation varièrent peu depuis les temps les plus reculés. Il aurait été d'ailleurs bien étonnant que le fer étant employé dans les armures, on n'ait pas songé à en faire usage pour les gardes de sabre, alors que sa résistance aux coups de taille était bien supérieure à celle de tous les alliages dérivés du cuivre.

»Oui, pourraient rétorquer les adversaires des *tsubas* dites *primitives*, cette remarque est fort exacte, mais les gardes en fer antérieures au XV^e siècle n'étaient aucunement décorées, c'étaient des rondelles pleines souvent la-

quées, parfois cerclées d'un autre métal» (garde du sabre de Minamoto-no Yoriyoshi, mort en 1082, reproduite dans le *Shūko Jisshū*). Les premières gardes en fer ont du, en effet, être fort simples, mais comment admettre, alors que les armuriers mettaient tout leur art à décorer les casques et les cuirasses faits du même métal, que du XI^e au XV^e siècle les Japonais, qui attachaient tant de prix à leurs armes, se soient contentés d'œuvres aussi sommaires?

D'autre part, le style éminemment *synthétique* des gardes primitives contraste de façon frappante avec les travaux de l'époque *Tokugawa* (1603-1868) où l'*analyse* règne de plus en plus en maîtresse à mesure qu'on se rapproche du XVIII^e siècle et surtout à partir de l'ère de *Genroku* (1688-1703).

Par malheur, lorsqu'on veut sortir de ces considérations générales, on se heurte à des grandes difficultés.

Et tout d'abord les *tsubas* du moyen-âge japonais (*Chūko*: 中古) vraiment authentiques sont peu nombreuses¹. En outre, elles ne sont pas signées. C'est seulement à partir de la fin du XV^e siècle que les ciseleurs ont commencé à écrire leur nom sur les gardes. Or, si le culte de la signature expose à de graves mécomptes

¹ Les collections européennes et même japonaises ne paraissent pas en contenir qui serait antérieure au XIV^e siècle.

lorsqu'il est pratiqué de façon irraisonnée, on peut néanmoins lui de voir d'utiles indications.

Constatation plus grave encore, les sources japonaises manuscrites ou imprimées renferment souvent des renseignements peu clairs ou même contradictoires. A part quelques ouvrages plus importants dus à des dilettantes, on ne doit voir dans celles-ci que de petits guides destinés aux marchands et aux amateurs — ces derniers étant fort nombreux dès le XVIII^e siècle. Si les auteurs s'étendent avec complaisance sur les œuvres des ciseleurs, des *Gotô*, des



Fig. 2. Garde en fer ajourée de motifs religieux (Fin du XVI^e siècle).
Cov de l'auteur.

Yokoya et des *Nara*, ils ne disent que fort peu de choses des gardes dues aux armuriers et aux forgerons antérieures au XVI^e siècle¹.

Les reproductions données par le *萬寶全書 Mampôzensho* («Recueil des dix mille bijoux» par Kaho Kikumoto, paru durant l'ère de *Genroku*, avec une notice sur les *Gotô* ajoutée en 1718), le *Sôken Kisho* («Critique des gardes de sabre», écrit par Inaba Tsûriô en 1781), le *Shûko Jisshû* («Collection d'anciennes armures», publié par Matsudaira Rakuô daimyô de Shirakawa en 1800), le *Buki Sodekagami* 武器袖鏡 («Miroir de manche des armes antiques», du à Kurihara Nobumitsu, Yedo 1843) sont généralement accompagnées de légendes décrivant le sujet traité et fournissant scrupuleusement les dimensions réelles des originaux. Mais il arrive à celles-ci d'omettre le plus important, à savoir l'époque ou le lieu de fabrication de l'objet. Les procédés de la gravure sur bois en noir toujours

¹ Le *Tôbanfu* déclare que les anciennes *tsuba* étaient exécutées par le forgeron du *katana* et aussi par l'armurier. En des termes assez analogues le *Tôban Shimpin Zukan* (manuscrit écrit vers 1720—30 et publié par Mr. H. L. Joly) nous dit: «la plupart des meilleures anciennes *tsuba* sont dues à des forgerons de sabre qui les signaient rarement; quelques-unes ont été aussi exécutées par des armuriers . . . ». On peut donc distinguer deux catégories de gardes de sabre de type primitif.



Fig. 3. Garde en fer très mince à rebord «maru mimi» (oreille ronde). Oeuvre d'un maître Myôchin (1^e moitié du XV^e siècle). Con de l'auteur.

employés ne donnent d'ailleurs pas une très fidèle représentation des objets. Il est impossible, en particulier, de se rendre compte d'après celles-ci, de l'aspect de la surface du métal et de la nuance de la patine. Et ce sont les deux éléments essentiels pour apprécier l'âge d'une tsuba.

Durant les vingt dernières années un certain nombre de critiques japonais ont écrit sur les gardes de sabre. Mais les avis qu'ils ont émis sont parfois, eux aussi, contradictoires. La vérité semble être qu'au Japon, il n'existe plus actuellement que bien peu d'ex-

perts en tsubas vraiment sérieux. Le grand Natsuô (1828—1898) a été l'un des derniers et quelques-unes de ses leçons ont été soigneusement recueillies par son élève Mr. Okabe Kakuya d'où le grand intérêt de l'ouvrage de ce dernier «Japanese Sword Guards» (Museum of fine arts, Boston 1908). En outre, on doit citer les très consciencieux efforts de Messieurs: Betsueki Nôsan 別役能山, Kuwabara Yojirô 桑原羊次郎 et surtout Akiyama Kyûsaku 秋山久作 qui ont publié d'excellents articles dans le bulletin Tôkenkwaishi (Notes de la Société des sabres).

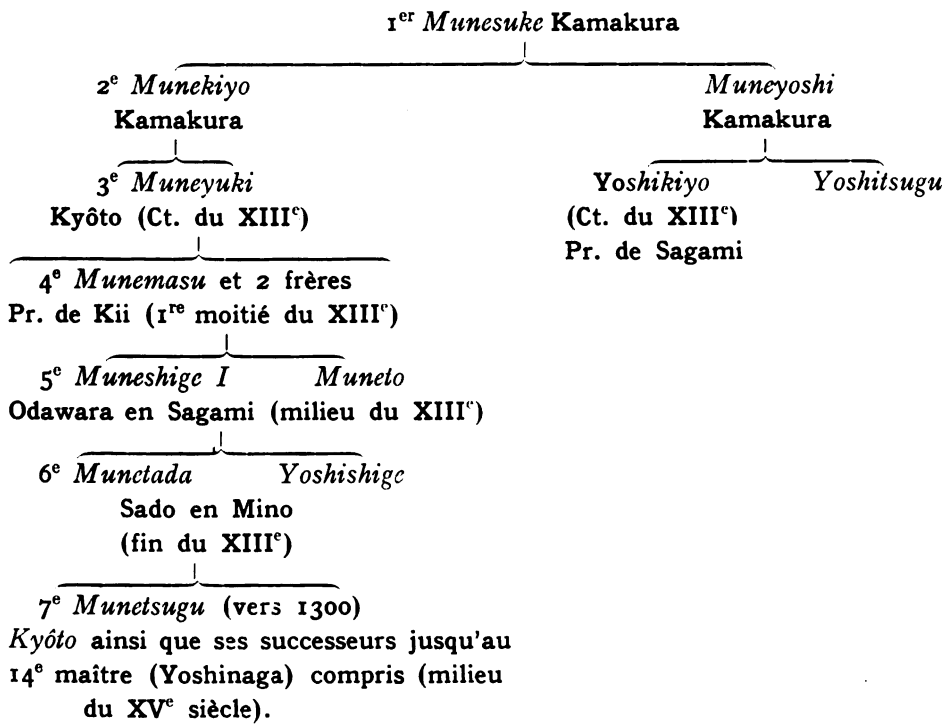
A. En lisant attentivement les auteurs anciens, on trouve quelques indications précieuses. Nous y voyons en particulier que Munesuke I 宗介 le fondateur de la famille Myôchin 明珍 qui vécut en Izumo, puis à Kyôto et enfin à Kamakura, durant la 2^{de} moitié du XII^e siècle, exécuta des gardes en fer. Certaines de celles-ci auraient même été décorées de Mokume-ji (litt^t fond à veines de bois 木目地) dont la surface imitait les veines du bois et qu'il marquait de l'inscription: Shintô go tetsu ren (fer cinq fois forgé sur la voie sacrée: 神道五鐵鍊). Les signes idéographiques qu'il employa dans lesdites inscriptions auraient toujours été du type dit Kabutoji (ou caractères de casque 兜字 parcequ'employés fréquemment à orner ceux-ci) appartenant au mode d'écriture Sosho 草書.

Les autres *Myôchin* qui lui succédèrent, est-il ajouté, ne firent usage que du *scr* dans leurs *tsubas*.

Les trois premiers maîtres de la lignée, c'est-à-dire *Munesuke*, *Munekiyo* 宗清 son fils (le 2^d maître) et *Muneyoshi* 宗良 son plus jeune frère ou seulement son élève, qui travaillèrent à Kamakura, en Sagami à la fin du XII^e siècle, ont été désignés au Japon sous l'appellation de *Kami Sandai* (les trois générations supérieures 上三代).

D'après les amateurs japonais actuels (Mr. Wada en particulier), leurs *tsubas* sont les plus vieilles en fer actuellement existantes. Elles sont grandes, minces, rondes, munies seulement d'un trou pour le passage du Kôgai ou souvent d'aucun (la deuxième ouverture pour le passage du Kozuka a été souvent ajoutée postérieurement). Leur décor consiste en un et rarement plusieurs ajourages assez primitifs dont les motifs se retrouvent dans d'anciennes pièces d'armures datées (raves, mume) ce qui permet de les attribuer d'une façon certaine.

Tandis que *Yoshikiyo* fils aîné de *Muneyoshi* (Ct. du XIII^e siècle) continua à travailler à Kamakura, la famille se répandit par la suite dans les autres provinces comme le montre le tableau généalogique résumé ci-dessous :



En se disséminant ainsi dans tout le *Hondô* central, les maîtres *Myôchin* y introduisirent le goût des belles œuvres viriles parfaitement adéquates au but proposé



Fig. 4. Garde en fer ajourée de motifs de libellules très stylisées (milieu du XV^e siècle). Con de l'auteur.

anciennes sont des plaques assez minces et rondes d'une grande dureté et d'une extrême densité. Elles sont recouvertes d'une patine foncée presque noire et leur surface est admirablement forgée. L'ornementation consiste en motifs stylisés souvent difficiles à identifier exécutés en découpage donnant des *silhouettes négatives*. La surface a un aspect très caractéristique. Elle n'est pas lisse comme celle des *tsubas* Tokugawa du XVII^e siècle ni non plus irrégulière comme au XVI^e, mais assez unie, elle paraît légèrement granulée.

Les premiers décors auraient consisté en ajourages de végétaux (raves, mume) tels que ceux observables dans les pièces d'armures datant des XIII^e et XIV^e siècles. Les représentations très synthétisées des astres durent venir peu après. On sait combien, par la suite, les genres *Sankô* (les trois grands luminaires: soleil, lune et étoiles 三光), *gorin Moyô* (figures des cinq éléments, 五輪模様), *Myôgetsu* (lune brillante, 明月), *Seisotsusei* (étoile des braves guerriers 精卒星), expressions des antiques cosmogonies du *Shintoïsme*, symboles des divinités de clarté qui habitaient «la plaine élevée du ciel» (*Takame no hara*, 高天原) furent en faveur (fig. 1)².

¹ Les bords arrondis sont appelés: *Maru Mimi* 丸目 ou «oreille ronde», les bords droits *tachi mimi* 立目 ou «oreille droite».

² Voir ces types reproduits dans le *Tôbanfu* 刀盤譜 ouvrage manuscrit dont le Musée de Hambourg et Mr. G. Jacoby de Berlin possèdent des exemplaires. J'en ai moi-même une copie.

qui était la guerre et ce style demeura le même jusqu'au XIV^e siècle compris. Bien peu des œuvres actuellement conservées remontent plus haut que cette époque. Dans un de ses articles, M. Akiyama Kyûsaku, après avoir déclaré qu'une classification chronologique détaillée est impossible, ajoute que «les *tsubas* des Myôchin datant de 600 ans (1300) sont minces, plates, à bord souvent arrondi¹ avec de sobres perforations». Mr. O. Kûmmel émet une opinion analogue dans son manuel si apprécié: «Das Kunstgewerbe in Japan». Les œuvres des premiers Myôchin, dit-il, sont peut-être les plus magnifiques travaux de fer du monde. Les plus

Le dieu de la Grande Ourse n'était-il pas considéré comme le patron des guerriers?

Une seconde catégorie d'ajourages offre un certain caractère religieux (lanternes de temples, objets du culte etc., fig. 2).

Puis viennent les objets usuels et les armoiries (en particulier celle du *tomoe* en forme de virgule couchée qui voulait peut-être à l'origine représenter une vague stylisée. On la trouvait souvent sur la lanière de cuir ou la pièce de métal qui protégeait le coude des archers. Le caractère idéographique *tomoe* 卍 ressemble beaucoup à l'armoirie, c'est une primitive figurant un serpent. On sait que de nombreux *mon* japonais ont le *tomoe* pour pièce principale). (Fig. 3.)

Tous ces motifs, bien entendu, sont rendus en silhouettes négatives, il est bon de le répéter.

Les ajourages également négatifs traités de façon impressionniste représentant des silhouettes d'arbres (*matsu* 松 par exemple), d'insectes (libellules, papillons, fig. 4) semblent assez postérieurs (XV^e siècle quand ils sont traités sur des gardes *minces*, sans cela XVI^e au XVII^e). On doit d'ailleurs remarquer que les artistes de l'époque Ashikaga, et en particulier les laqueurs, se laissèrent souvent aller à un certain impressionnisme. C'était là une tendance très caractéristique de l'esprit japonais et, par la suite, *Kôyetsu* et *Kôrin* ne firent que reprendre et développer d'anciennes traditions.

B. A partir de la période Ashikaga (1337-1573) quelques maîtres en *tsubas* sont signalés en outre des *Myôchin*. Et tout d'abord *Mitsutsune* 光恒 (Jokwan



Fig. 5. Garde en fer ajourée d'une libellule, de motifs astronomiques et d'armoiries stylisés. Type *Ko-Heianjô Sukashi* (2^e moitié du XV^e siècle). Con de l'auteur.

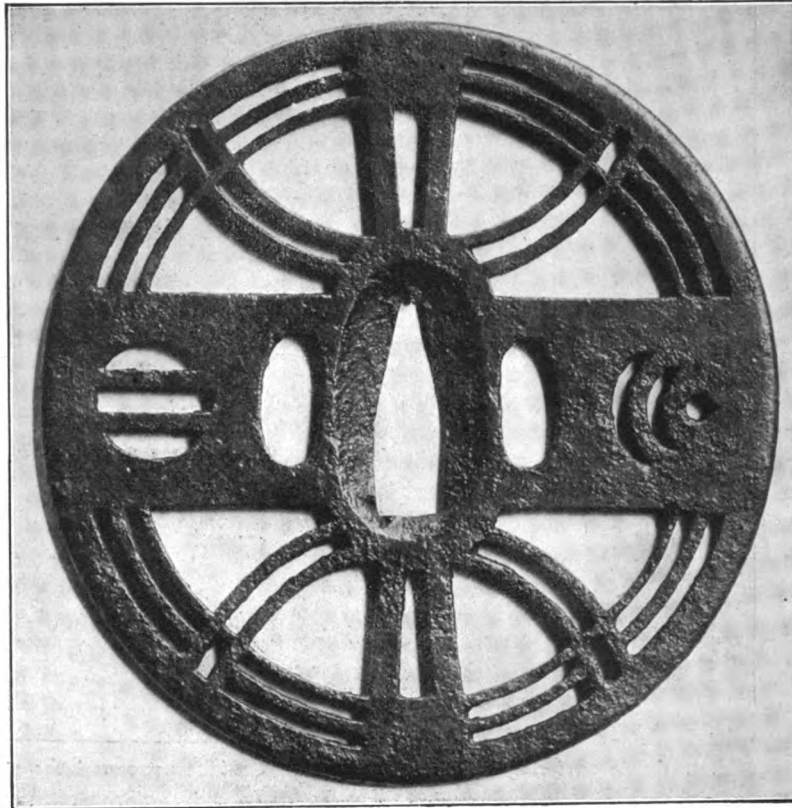


Fig. 6. Garde en fer ajourée type (XVI^e siècle). Con de l'auteur.

Inshi) qui fonda à Yamaguchi en Suwo la famille *Nakai*. On sait seulement qu'il vivait dès le Nengô *Meitoku* (1390 à 1393); ses descendants s'illustrèrent par la suite à Hagi en Nagato. Puis, vers 1400, nous trouvons *Shigeyoshi I* 重吉 de la famille *Umetada* (梅多田) puis à partir de 1413-1428: 梅忠) qui travaillait à Kyôto et fut lui aussi un spécialiste de gardes en fer.

La fabrication de la tsuba prit dès lors un

nouvel essor. Sa forme et son décor devinrent beaucoup plus variés.

Certaines gardes sont de très grande taille (jusqu'à 14 centimètres de diamètre) et correspondent peut-être à l'introduction des sabres *Ôdachi*, long de 4-5 pieds, durant le nengô *Genkô* (1331-1333). Ce dernier aurait été porté pendu à l'épaule concurremment avec les deux autres sabres plus petits passés dans la ceinture. L'arme nouvelle se maniait à deux mains et fait songer aux épées analogues de notre moyen-âge. La garde de tels sabres devait être assez robuste pour permettre de s'en servir dans l'escalade des murs. Elle devint donc un peu plus épaisse et fut surtout peu affaiblie par les ajourages. (Ce n'est qu'au XVI^e siècle, en effet, à la suite de Nobuiye I, que les tsubas sont massives comme dans les œuvres attribuées par Hayashi à l'époque des Hôjô!) En vue de l'assaut, la forme carrée était commode (garde de *Murakami Yoshimitsu*, mort en 1333 à la bataille de Yoshino reproduite dans le *Shûko Jisshû*. Elle était ajourée dans sa partie supérieure de *Sotobas* ou tablettes mortuaires portant les noms des 5 éléments et parsemée de

caractères formant l'invocation: »Namu Amida Butsu«. Oeuvre analogue de ma collection reproduite dans le bulletin XVIII^e de la société franco-japonaise, figure 20), comme aussi pour déposer l'arme sur une natte ou au fond d'un bateau sans qu'elle soit exposée à rouler. Mais, fait remarquer le *Tôbanfu*, cette forme carrée

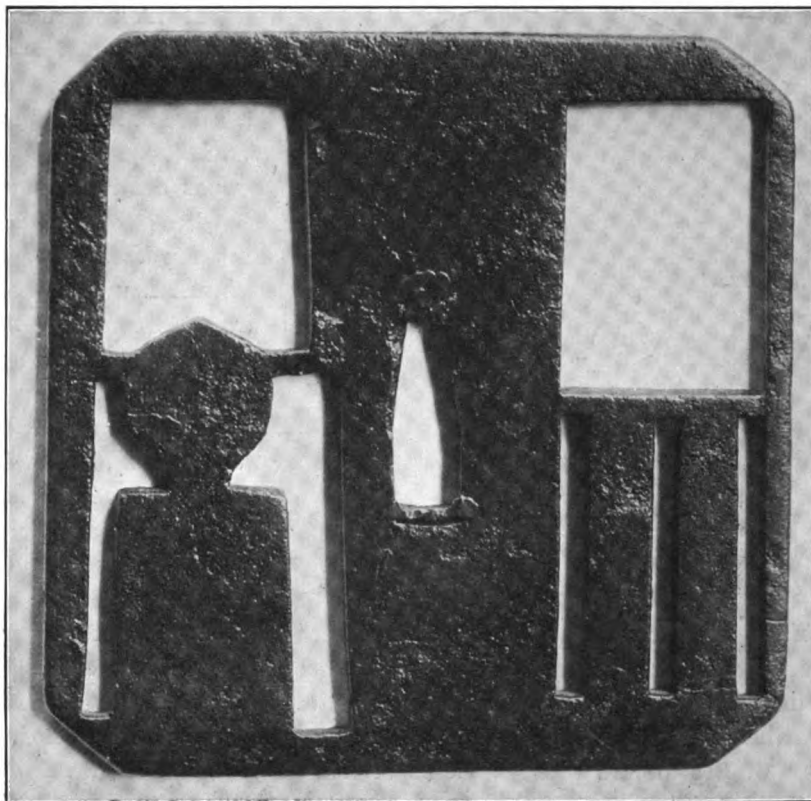


Fig. 7. Garde en fer épaisse ajourée d'une balustrade de pont. 2^e moitié du XVI^e siècle. Con de l'auteur.

offrait aussi ses inconvénients : on cite le cas d'un guerrier qui se blessa avec une *tsuba* de ce type en tombant de cheval.

Certains autres gardes *rondes* sont notablement plus petites que celles de l'époque antérieure (8 centimètres de diamètre).

La forme *Mokkô* dut être introduite au XV^e siècle ainsi qu'un certain nombre d'autres.

Les *tsubas* du milieu de l'époque *Ashikaga* (XV^e siècle) ont reçu des Japonais le nom de *Ko Heianjô* (古平安城) d'après l'ancienne dénomination de Kyôto (littéralement château de la paix). Cette appellation s'explique par ce fait que les maîtres *Myôchin* avaient à Kyôto un de leurs plus importants ateliers où se signalèrent spécialement alors *Yoshinaga* 義長 (vers 1449-1451) le 14^e maître *Takayoshi* 高義 son frère (vers 1447-1451), puis *Yoshimichi* 義通. (Ct. du XVI^e siècle) frère du 16^e maître *Yoshiyasu*. (On sait que *Takayoshi* et *Yoshimichi* forment avec *Nobuiye I* la trinité des »maîtres illustres« *Myôchin*). Les *Umetada* travaillaient également dans la capitale impériale.



Fig. 8. Garde en fer profondément gravée de motifs de nuages stylisés. (XVI^e siècle). Con de l'auteur.

Il n'existe donc aucun rapport entre la période Heianjô (XV^e — commt. du XVI^e siècle) de l'histoire de la garde de sabre et la célèbre époque *Heian-no-jidai* (794—1185) dont on parle à propos des arts majeurs.

Les gardes exécutées par les maîtres *Myôchin* continuent à être assez minces. Leur surface n'est parfois plus granulée comme celle des œuvres antérieures mais striée ou irrégulière. Le décor est beaucoup moins monotone que précédemment et comprend un nombre d'ajourages plus grand. Les silhouettes négatives consistent généralement en armoiries, fleurs de cer-

sier, conques marines etc. (Fig. 5.) Le procédé de reperçage *Sukashibori* (litt^t creuser à jour 透刻) s'est très perfectionné et a remplacé les simples découpages du début que les Japonais ne considéraient pas comme travaux des ciseleurs. Et ceci est bien conforme à l'assertion de Sakakibara Kosan citée par M. S. Hara attribuant les premières gardes reperçées au début du XV^e siècle¹.

C. Les mœurs peu guerrières et très luxueuses de la fin de l'époque Ashikaga admirent qu'on pût affaiblir la garde en vue de l'enjoliver. Au XVI^e siècle, les *Heianjô Sukashi* dites « postérieures », sont ajourées de motifs très fouillés en silhouettes positives ou négatives (fleurs de paulownia stylisées, touffes de chrysanthème, filets de pêche, motif *Yatsubashi* [ou de 8 ponts, garde de ma collection figure 16 du bulletin no. XIX—XX de la société franco-japonaise]; fleur de chrysanthème stylisée formée par la réunion d'aiguilles de pin [collection Hayashi et la mienne], vols d'oies sauvages [garde du sabre de Hôjô Ujimasa 1538—1590 reproduite dans le Buki Sodekagami], plants de sagittaire etc. Fig. 6, 7.)

Mais en s'ajourant davantage les gardes vont devenir plus épaisses. Leurs moins importantes dimensions laissent d'ailleurs supposer qu'elles étaient réservées au sabre moyen, le plus grand étant muni d'une *tsuba* plus sérieuse au point de vue défensif (garde du sabre de Honda Tadakatsu 1548—1610). (Fig. 7.)

¹ *Imamura Chôga* d'après l'ouvrage *Muromachi keki* 家記 déclare qu'on n'exécutait pas d'ajourages dans l'ancien temps et que ceux-ci furent mis à la mode par l'originalité (*monozuki* 物好) d'*Ashikaga Yoshimasa* (1444—72). Mais *Akiyama Kyûsaku*, en rapportant cette opinion, déclare que ceux qui attribuent les premières gardes ajourées à l'époque *Higashiyama*, sont dans l'erreur. Elles commencèrent à être employées quand les lames de sabre furent modifiées au moyen-âge et reçurent la forme actuelle. (Renseignement dû à l'obligeance de Mr. H. L. Joly.)

L'opinion d'un amateur renommé de l'époque, le célèbre *Takeda Shingen* (1521—1573) est d'ailleurs intéressante à ce sujet. Il est rapporté dans un ouvrage possédé par Mr. Wada que ce général réunit un jour ses généraux et discuta avec eux la question de la forme de la tsuba. Il fut finalement admis que les gardes pleines et épaisses sont à déconseiller comme alourdissant trop le sabre et diminuant ainsi sa *valeur offensive*. Par contre des gardes minces, même avec des ajourages qui diminuent le poids sont à recommander. A ce dernier type appartient, en effet, la tsuba provenant d'un sabre



Fig. 9. Garde en fer ajourée et ciselée en léger relief. Typed it de Kamakura. (Fin du XV^e siècle). Con de l'auteur.

Shingen reproduite dans le *Shûko Jisshû* (voir la figure 12 de mon article du bulletin de la société francojaponaise no. XIX à XX). Il y a loin de celle-ci au genre *mukade* parfois attribué au même général.

Nobuiye I (1486—1564) fut le premier à exécuter des gardes épaisses (voir ci-après paragraphe III).

Les *Heianjô-Sukashi* furent en vogue jusque durant les premières années du XVII^e siècle.

D. C'est seulement au début des *Tokugawa* que remontent les gardes épaisses à surface irrégulière découpées d'ajourages de *ruishi* (champignons), de *matsu* (sapins) etc. A cette époque également les Akasaka, dont les œuvres les plus anciennes sont très massives, se montrèrent les héritiers des maîtres *Heianjô*. Les ajourages du Higo ont d'ailleurs la même origine.

E. Il reste maintenant à traiter un problème se rattachant à l'histoire de la ciselure en relief. On sait, d'après les anciens auteurs japonais, que cette dernière fut vraiment créée par *Gotô Yûjô* (1435—1512). Quelle place doit-on alors assigner aux gardes qu'Hayashi appelait «travaux de Kamakura»? Celles-ci sont ornées d'ajourages négatifs de libellules, de nuages, de papillons, d'armoiries etc., dont les



Fig. 10. Garde en fer ciselée en léger relief. Le décor est rehaussé d'un sobre *nunome-zōgan* d'or, d'argent, de cuivre. Type dérivé du genre *Kamakura*. (XVI^e siècle.) C^{on} de l'auteur.

bords sont légèrement renflés et en même temps modelées en faible relief de paysages, de temples, de fleurs etc. (Fig. 9.) Leur patine est de nuance foncée, leur épaisseur assez faible, le son du fer un peu sourd et très caractéristique. Ces gardes montrent un tel progrès de décor et de technique, par rapport à celles ornées seulement de silhouettes négatives qu'on hésite fort à les placer immédiatement à la suite de celles-ci. Certains auteurs, et en particulier Mr. le Dr. O. Münsterberg, ont prétendu voir en

elles une imitation des cuirs repoussés de la péninsule Ibérique importés par les Portugais au Japon. Mais cette supposition est toute hypothétique et la vérification fait défaut. D'autre part, si abandonnant le domaine de la technique pure, on étudie de près le décor des tsubas de ce type, on trouve dans celui-ci des éléments rappelant beaucoup le style paysagiste des *Senzui byōbu* (paravents à paysages 山水屏風) et les fonds des *Ye-Makimono* 繪巻物 de la fin du XII^e et du XIII^e siècle.

Je signalerai en particulier la forme arrondie et à double contour donnée aux rochers stylisés. Quelques miroirs anciens se souvenant de l'époque chinoise T'ang comportent des décors analogues. Cette observation serait en faveur d'une attribution antérieure au XVI^e siècle. Mais, d'autre part, il y a lieu de tenir compte des effets *d'archaïsme* si fréquents dans l'art japonais. Tout bien considéré, j'accorderai à la fin du XV^e et au commencement du XVI^e les gardes du type dit de *Kamakura* sans adjonction de damasquinage et à la fin du XVI^e et au XVII^e celles frottées d'or ou d'argent. (Fig. 10.) (Mr. Akiyama Kyūsaku les donne aux XVI^e et XVII^e siècles.)

J'ai cru faire œuvre utile en essayant d'éclaircir le problème des gardes en fer dites primitives, en répartissant leurs différents types du XIII^e au XV^e siècle. Un devoir de reconnaissance me reste à remplir vis-à-vis de Mr. G. Jacoby qui avec la plus sympathique amabilité a bien voulu me communiquer des documents japonais de très haute importance.

Il faut enfin proclamer combien les gardes «d'armuriers» se recommandent à notre admiration par la beauté robuste et simple de leur ensemble, par la qualité du fer et de la patine. L'art qui a présidé à leur exécution est parfaitement logique en ce sens qu'il reflète bien à nos yeux les époques guerrières qui le

virent naître. Pour en saisir parfaitement le caractère élevé, peut-être a-t-on besoin d'une initiation, mais n'en est-il pas ainsi dans tout domaine artistique?

Peut-être aussi les gens à tendances très positives provenant de la formation mathématique de leur esprit n'y parviendront-ils jamais; et ceux-là seront toujours prêts à se pâmer d'admiration devant les tours de force de la *technique* et les subtilités des artisans des époques de décadence. Ajoutons que toutes les grandes collections, celles de MM. Oeder, Jacoby, Moslé en Allemagne; R. Koechlin, L. Gonse, R. Collin, H. Vever, Cosson, H. Rivière, Mutiaux, T. Smet en France, tiennent à honneur de posséder de beaux exemplaires de ces «tsubas d'armuriers».

Par la suite, sous les *Tokugawa* (1606—1868), les vieilles traditions et celles nouvelles des ciseleurs issues des *Gotô*, subsistent parallèlement, se pénétrant parfois plus ou moins et réagissant les unes sur les autres.



Fig. 11. Garde en fer ajourée d'un *chôji* (clou de girofle) et incrustée de laiton (cloutage et *hotsuri-zôgan*). XIV^e siècle? Con de lauteur.

II.

LES PREMIERES ÉCOLES D'INCRUSTATION.

A. Si nous passons maintenant aux travaux d'incrustation (*Zôgan*), nous constatons que les plus primitifs consistent en semis de clous de bronze jaune régulièrement répartis sur des plaques de fer de mince épaisseur se combinant souvent avec des ajourages entourés de *hotsuri-zôgan* (fils incrustés) du même métal. (Fig. 11.)



Fig. 12. Garde en fer ajourée avec bordure de *hotsuri zōgan* et incrusée en léger relief de bronze jaune. Apogée du genre *Ōnin-tsuba*. (Fin du XV^e-Ct. du XVI^e siècle). Con de l'auteur.

Les gardes de ce type sont évidemment très proches parentes de celles des premiers *Myōchin* décorées de silhouettes découpées négatives. Le type et le nombre des ajourages peuvent servir à les classer du XIII^e au XV^e siècle comme nous l'avons fait pour ces dernières. Les plus anciennes sont découpées de raves stylisées, de *chōji* (clous de girofle, de *mume* etc.); les plus récentes d'insectes stylisés (libellules, papillons etc.).

B. A la suite de ce premier genre de gardes, semblent se placer celles dites *Ōnintsuba* tirant leur nom de la période *Ōnin* (1467–1468) qui

jouit d'une triste célébrité en raison de ses guerres civiles sanglantes. Sur un fond de fer assez mince sont incrustées en bronze jaune à patine brunâtre et en léger relief des motifs assez apparentés à ceux des gardes dites « de Kamakura » (fleurs stylisées, armoiries) que nous avons fait remonter au XV^e siècle. (Fig. 12.) Leur style très synthétique en fait les ancêtres des travaux des *Yoshirō*. Elles appartiennent à l'époque *Heianjō* (XV^e siècle et 1^e moitié du XVI^e) de l'histoire de la garde de sabre. Ce sont des *Heianjō-zōgan-tsuba*. Mr. *Akiyama Kyūsaku* a pu en examiner une offrant tous les caractères d'authenticité, datée de la 2^e année du *Nengō* *Bummei* (1470) et signée: *Heianjō Nagayoshi* 長吉.

C. Il n'y a pas lieu de distinguer les gardes de *Fushimi* et celles des *Yoshirō* 與四郎 par la bonne raison que ces artistes travaillaient dans un atelier de la même ville et n'adoptèrent pas un style particulier. Sur les *Yoshirō*, les renseignements des auteurs japonais sont encore assez vagues. Le fondateur de la lignée aurait été un fabricant d'étriers (*abumi*) qui vivait à *Fushimi* en *Yamashiro* au XVI^e siècle. Son nom de famille était *Koike* 小池 et les signatures lues sur les gardes donnent les autres appellations de *Naomasa* et d'*Izumi-no-kami* 直正和泉守. La collection

de Mr. Jacoby de Berlin contient une tsuba datée de 1533 (no. 107) et elle ne serait pas du premier maître. En outre, on connaît des tsubas antérieures à celles des *Yoshirô*, exécutées à Fushimi dans une style analogue (fin du XV^e siècle). (Fig. 13.)

Les maîtres de cette ville n'ont produit que des *incrustations à plat* (*hira-zôgan*) ornées le plus souvent de motifs de rinceaux ou d'armoiries avec adjonction parfois d'ajourages. La période la plus brillante des ateliers de Fushimi dura de 1587,

époque où Hideyoshi fit construire dans cette localité son château de *Shûraku* et y établit une cour brillante, jusqu'en 1606, année durant laquelle le premier Shôgun Tokugawa transporta le siège du gouvernement à Yedo. Dès la fin du XVI^e siècle, des maîtres en Zôgan avaient quitté Fushimi pour aller dans les provinces: ce mouvement ne fit dès lors que s'accroître. Des artistes durent suivre le Shôgun dans sa nouvelle capitale, d'autres allèrent dans le Higo, dans la province de Kaga, et aussi à Kyôto.

D. Dans cette dernière ville, ils trouvèrent les ateliers *Heianjô* qui avaient continué à travailler durant tout le XVI^e siècle en exécutant non plus seulement des incrustations en léger relief, mais aussi des incrustations à plat. Une très belle garde de la collection de M. R. Koechlin dont j'ai donné une reproduction malheureusement assez mauvaise dans le bulletin de la société franco-japonaise (no. XIX—XX figure 33) n'est évidemment pas postérieure à cette époque. Elle est décorée en *hira-zôgan* d'une chasse fantastique: des chevaux galopant derrière un cerf faisant songer au

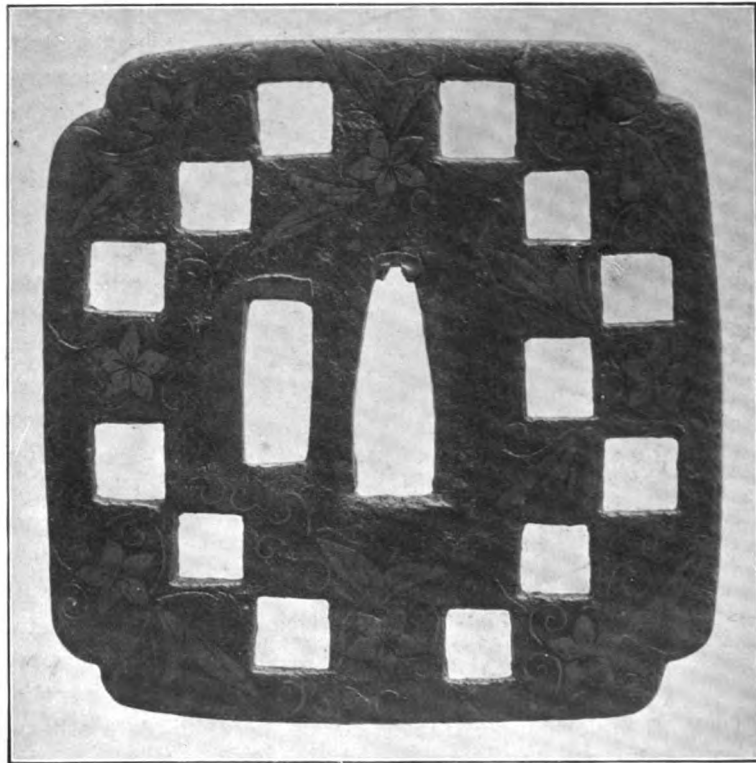


Fig. 13. Garde en fer ajourée et incrustée à plat de bronze jaune, avec détails des motifs gravés. Atelier de Fushimi (2^e moitié du XVI^e siècle). Con de l'auteur.



Fig. 14. Garde en fer décorée en relief de bronze jaune et rouge signée: «Matsushita Yoshirô habitant Kashû» (Kaga). (XVII^e siècle.) Con de l'auteur.

與四郎 qui se rapproche beaucoup de celui de Fushimi (*hirazôgan* de bronze jaune avec parfois adjonction d'argent). — Les 2^e et 3^e *Morisada* 盛定 portèrent aussi à Kanazawa le prénom de *Yoshirô*. Leur nom de famille est demeuré jusqu'ici inconnu (à partir de la 4^e génération, ils possédaient celui de *Katsuki*). L'inscription figurant sur une de mes gardes décorée en relief de bronze jaune et rouge (figure no. 14) fera peut-être disparaître cette indécision. On y lit: «Matsushita Yoshirô habitant Kashû» (Kaga) et elle paraît être du milieu du XVII^e siècle. Les ateliers de Kaga ne s'étaient pas cantonnés dans l'incrustation à plat de Fushimi. Ils produisirent toute la gamme du *hira-zôgan* au *taka-zôgan*. Leurs motifs eurent beaucoup plus de variété et ils s'efforcèrent d'imiter les coloris des peintures par l'emploi de métaux très variés (garde de ma collection dans le style de *Sadatoki* reproduite dans le bulletin no. XXII de la société franco-japonaise, décorée en incrustation à plat d'argent, de shakudô, de bronze jaune et rouge, 2^e moitié du XVII^e siècle, analogue comme style à une *tsuba* de la collection de M. G. Jacoby).

F. De jeunes membres de la lignée des *Yoshirô* avaient aussi émigré à Nagoya en *Owari*, durant la première moitié du XVII^e siècle. Il est le plus souvent assez difficile de distinguer les incrustations de Nagoya de celles de Kaga. On peut néanmoins remarquer que le fer du fond et les détails de gravure des motifs incrustés sont moins bons à Nagoya.

décor de certains vases *Han* ayant eux-mêmes subi une lointaine influence mycénienne. D'autre part, Mr. Okabe Kakuya avance que «durant la dernière partie du XVII^e siècle et la première du XVIII^e, *Kishi*, *Shigemitsu* et *Seibei* se rendirent fameux par l'excellence de leurs travaux *Heianjô* en fer incrusté de bronze jaune et d'or. Ils choisirent invariablement pour sujets des animaux et des oiseaux souvent caricaturés.»

E. Après la mort de Toyotomi Hideyoshi, un des *Yoshirô* émigra à Kanazawa dans la province de Kaga, auprès des daimyô de la célèbre famille Maëda 前田. Il fut le créateur du premier style des travaux en zôgan des ateliers de Kaga, celui dit *Kaga Yoshirô* 加賀

G. Le *Tôbanfu* signale un certain *Hino Yoji* 日野與次 de la province d'Ômi et donne la reproduction assez sommaire d'une garde ornée de *Kirikarakusa* 桐藻 en *ginzôgan* (incrustation d'argent: 銀象眼). D'après Mr. Okabe Kakuya, cet artiste assez mystérieux aurait vécu au XV^e siècle et exécuté les premières incrustations d'argent connues. Ce dernier auteur ajoute que son nom est parfois prononcé *Hino Chôji*.

D'autres critiques parlent d'un *Shôami Nagatsugu* 正阿彌長次 de *Hino en Gôshû* (Omi) qui, dans ses incrustations, employa l'argent concurrentement avec le cuivre et même l'or (fin du XVI^e et Ct. du XVII^e siècle). Or, les signes du nom Nagatsugu peuvent se traduire *Chôji* et comme les deux idéogrammes *Yo* et *Chô* offrent une certaine ressemblance, tout au moins sous la forme cursive, il est possible qu'une confusion se soit produite et que *Yoji* (ou *Chôji*) soit le même que *Shôami Nagatsugu*.

On sait d'ailleurs que les maîtres *Shôami* furent de très brillants incrustateurs de *Nishijin* 西陣 (à Kyôto), au XVII^e siècle.

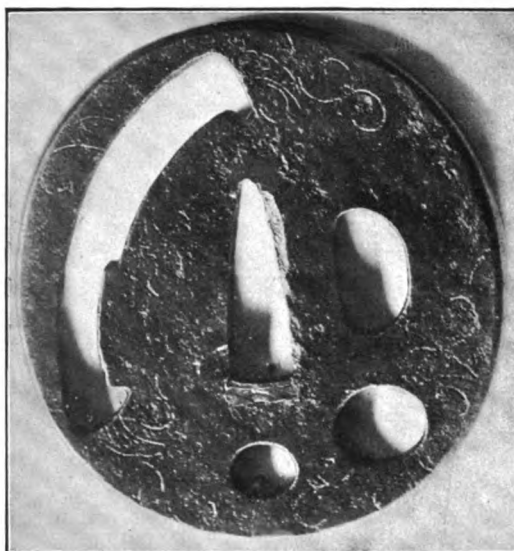


Fig. 15. Garde en fer signée *Nobuiye*. Attribuée au premier artiste de ce nom (1486—1564).
C^{on} de l'auteur.

III.

AU SUJET DES NOBUIYE.

Les premiers auteurs européens qui ont écrit sur les gardes de sabre parlaient du grand, de l'unique *Nobuiye*. Puis on découvrit que celui-ci eut un fils qui porta le même nom. Actuellement, on connaît au moins huit *Nobuiye* 信家 différents.

A. *Nobuiye I* (1486—1564) celui qui a d'abord englobé tous les autres sous sa forte personnalité, fils de *Yoshiyasu* et 17^e maître *Myôchin*, s'appela *Yasuiye* 安家 (ayant hérité du second signe du nom de son père) jusqu'au jour où *Takeda Harunobu* dont le nom se prononça aussi *Shingen* (1521—1573), le guerrier daimyô de la province de Kai, lui eût cédé le caractère *Nobu* en témoignage d'admiration pour son talent. Il habita d'abord la province de *Kôzuke*, puis *Fuchû* en Kai d'où son surnom de *Kôshû Myôchin* 甲州明珍; par la suite il aurait émigré à *Odawara* en *Sagami* et enfin dans la province de *Shinano*. On remarquera que trois de ces contrées étaient placées sous l'influence des *Takeda* et ceux-ci semblent avoir comblé

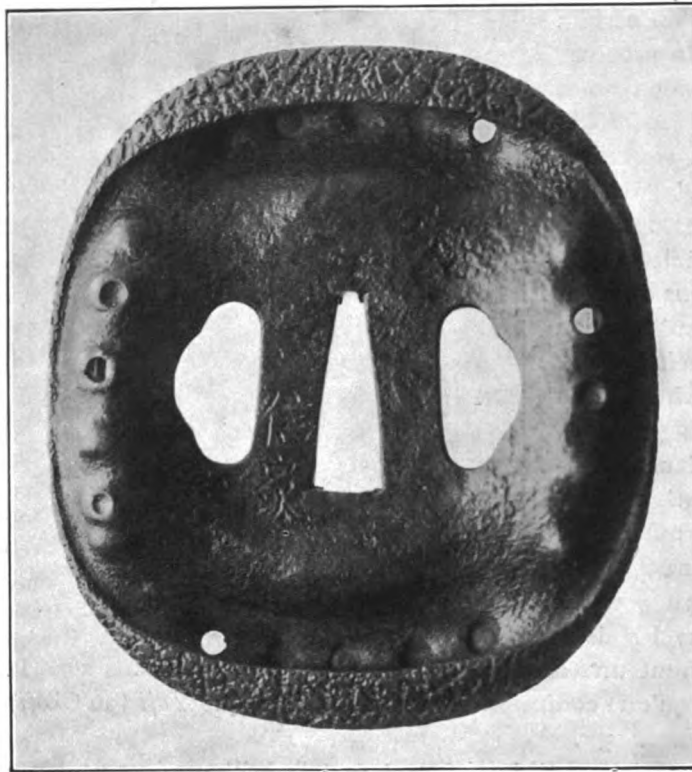


Fig. 16. Garde en fer. Oeuvre de *Nobuiye d'Echizen*. (2^e moitié du XVII^e siècle.) Con de l'auteur.

l'artiste de faveurs. Il reçut, en effet, peut-être grâce à leur protection, les titres de Ôsumi-no Kami, Sakon no Shôgen (officier de la garde impériale de gauche) etc.

Le talent de Nobuiye a été fortement influencé par sa profession d'armurier et il n'a travaillé que le fer. Ce fut le génial successeur de ces maîtres en « Plattner-tsuba » des époques antérieures.

Ses gardes, le plus souvent épaisses, étaient faites de trois plaques de métal soudées et forgées ensemble. La tranche en était fortement martelée et offrait fréquemment des aspérités nommées *hone* (litt^t: os).

Leur forme était généralement ronde¹, *mokkô* ou *mokkô* modifiée ayant l'apparence d'une croix de Malte.

Le fond était uni ou quelque peu irrégulier, parfois décoré d'un motif de lignes rayonnantes gravées ou encore d'une sorte de pointillé. Deux trous étaient souvent ménagés pour le passage des cordons d'attache du sabre (fréquemment de forme ovale).

Quant au décor, il paraît avoir été d'une extrême variété si nous nous en rapportons aux ouvrages imprimés et manuscrits japonais. Le *Sôken Kisho* donne deux gardes de Nobuiye, le *Buki Sodekagami* une. En outre, Mr. Akiyama Kyûsaku a la bonne fortune de posséder la reproduction d'une collection d'œuvres Nobuiye rassemblée par un amateur de l'époque des Tokugawa et dont il a hérité du petit fils de ce dernier: Le *Nobuiye tsuba fu* (dont une copie m'a été très aimablement prêtée par Mr. G. Jacoby) donne les dessins de plus de cent tsubas.

La multiplicité des motifs a conduit certains auteurs japonais à émettre l'opinion

¹ Parfois un peu allongée avec le diamètre vertical supérieur à l'horizontal.

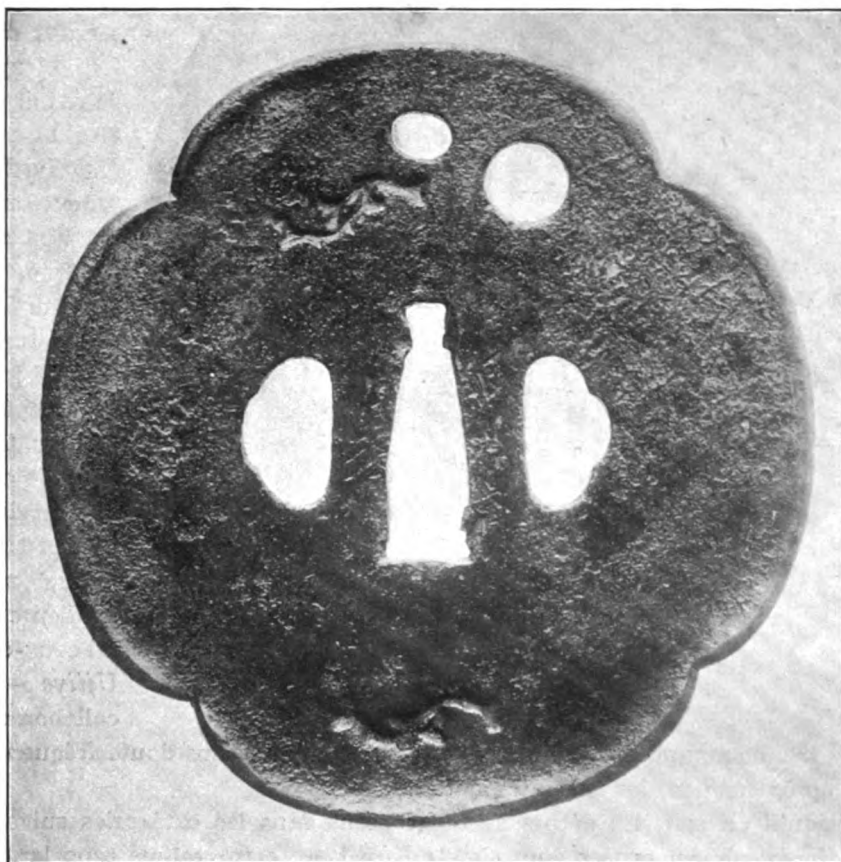


Fig. 17. Garde en fer décorée de coulures de bronze et d'ornements poinçonnés.
Signée: «Sadanaga habitant Kishû» (Kii). (2^e moitié du XVII^e siècle.)
Con de l'auteur.



Fig. 18. Garde en fer signée «Sadanaga habitant Kishû» (Kii).
Fin du XVII^e siècle. Con de l'auteur.

qu'ils sont dus à cinq artistes différents ayant travaillé à la même époque et en se servant du même fer. L'explication de ce fait est peut-être la suivante: *Nobuiye I* eut certainement autour de lui beaucoup d'élèves, car la renommée des grands maîtres entraînait forcément la prospérité des ateliers. Les moins bons de ces disciples servirent seulement de préparateurs, mais les meilleurs — et parmi ceux-ci son fils *Ujiye* — ont du collaborer à son

œuvre. Les commandes affluant, *Nobuiye* se contenta sans doute fréquemment de signer, après examen, les *tsubas* exécutées.

Quoiqu'il en soit, les décors se répartissent dans les catégories suivantes:

1. Gardes pleines ornées d'un simple *Kikkô* 亀甲 (mosaïque rappelant l'écaille de tortue) ou d'un *Kikkô* recouvert d'un réseau de diagonales parallèles, dirigées suivant deux sens et se coupant à angle aigu (parfois jumelées).

2. Gardes pleines avec gravure au burin de rinceaux (*Karakusa*), de signes d'écriture, de flots, d'ai guilles de pin, de dragons dans les nuages, de grues, de tortues, de sagittaires etc.

3. Ajourages en silhouettes négatives assez simples d'objets usuels: haches, couteaux etc. avec adjonction de gravure au burin de rinceaux, de plantes etc. (Fig. 15.)

4. Ajourages en silhouettes négatives de deux *tomoe*, de gouvernails, de vols d'ois sauvages stylisés etc. (quelques détails gravés auburin).

5. Ajourages en silhouettes positives de roues, de Torii (motif signalé dans les

anciens ouvrages japonais et existant dans le Nobuiye tsuba fu), d'éventails de guerre etc.

6. Ajourages assez fins de caractères d'écriture.

En réunissant ensemble les groupements 3. et 4. qui offrent certaines ressemblances, on arrive bien au total de cinq.

En outre, le Nobuiye tsuba fu donne la reproduction d'une garde très curieuse décorée dans le style paysagiste de *Kaneiye* avec des voiles de bateau, des vols d'oies sauvages, des filets de pêche séchant.

Les ouvertures ménagées pour le passage du *Kozuka* et du *Kôgai* ont, soit la forme ovale habituelle, soit celle dite *hishi* (double ou triple losange 菱), soit encore celle d'une sorte de pétale de fleur. Il arrive enfin qu'elles soient complètement fantaisistes.

1. Le Musée impérial de Tôkyô attribue à *Nobuiye I* une garde beaucoup plus légèrement ajourée en positif que celles généralement connues de ce type. Elle est ornée du motif *Yumi Ya no ga* (ou à l'arc et aux deux flèches: voir reproduction no. 5, p. 25 dans le bulletin de la société franco-japonaise).

2. Un des deux fils de *Nobuiye I*, *Ujiiye* 氏家 prit vers 1550 le nom de *Nobuiye* 2^e génération. Mais il a le plus souvent omis de faire figurer dans sa signature cette mention complémentaire et ses œuvres sont généralement très difficiles à distinguer de celles de son père. Elles doivent rentrer dans les catégories précédemment établies en se basant sur le décor.

3. Nombreux ont été les imitateurs et aussi les falsificateurs de la signature de *Nobuiye I*. Et tout d'abord, il faut citer *Nobusada* 信貞 qui fut un excellent copiste au commencement du XVII^e siècle.

En outre, vers 1850, *Naoaki* 直鏡 qui appartenait à la famille *Tsukada* a exécuté beaucoup de tsubas dans le style de *Nobuiye*. Il a souvent employé le léger

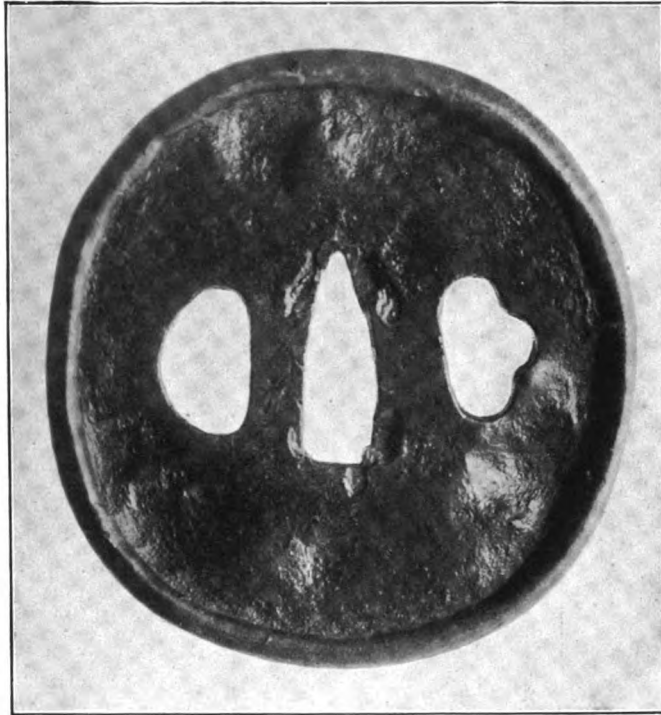


Fig. 19. Garde en fer très épaisse signée «Tembô». (Fin du XVI^e siècle). Con de l'auteur.



Fig. 20. Garde en fer décorée d'ornements en creux offrant la silhouette très synthétique de daims couchés ou courants peut-être œuvre d'un des premiers *Shōami* (1^{re} moitié du XVII^e siècle). Conⁿ de l'auteur.

relief et aussi le motif *Kikkō*. Ses gardes sont parfois recouvertes d'une sorte d'enduit laqué.

Hideaki 秀鏡, (né en 1849) fils adoptif du précédent, s'est adonné au même genre de travail mais avec moins d'habileté.

4. Un troisième *Nobuiye* travailla à Kyōto au commencement du XVIII^e siècle, d'où son surnom de *Kyō-Nobuiye* 京信家. Il a surtout exécuté des gardes en fer plein à surface modelée, ciselée et gravée au burin avec des décors de rinceaux, de roues hydrauliques etc. Quelques très sobres incrustations de bronze y sont parfois ajoutées.

5. Un quatrième *Nobuiye* travaillait dans la province de Kaga vers 1716—1735 (Kaga *Nobuiye* 加賀信家).

6. *Geishū Nobuiye* 藝州信家 qui se pare du nom de *Fujiwara* demeurait



Fig. 21. Garde en fer à surface poinçonnée de cachets dans les quels apparait le signe Ten 天. Ateliers Tembô du Yamashiro (XVII^e siècle). Cop. de l'auteur.



Fig. 22. Garde en fer offrant la silhouette d'un crapaud accroupi. Surface poinçonnée de décors de crabes. Ateliers Tembô. (XVII^e siècle). Con de l'auteur.

en Aki (Geishû en sinico-japonais). A en juger par les reproductions du *Nobuiye tsuba fu*, il aurait exécuté des gardes gravées au burin de tigres sous les bambous, de feuillages plus naturalistes que ceux de Nobuiye I. On lui doit également des ajourages (motifs de roue en positif, feuillages stylisés en négatif).

7. Le *Nobuiye* de la province d'Echizen (2^e moitié du XVII^e—comt. du XVIII^e) 越前信家, mérite une mention toute spéciale. C'est à lui que l'on devrait les très belles gardes en fer repoussé longtemps attribuées à Nobuiye I où la souplesse du métal atteint l'extrême limite du possible (valve de coquillage, tentacule de poulpe du type « fait dans le goût d'Anayama »

etc., fig. 16). Son style est parfois assez proche de celui des deux premiers *Kinai* (morts l'un en 1680 et l'autre en 1696) et la chose ne doit pas surprendre puisque ces derniers travaillèrent aussi dans la province d'Echizen et tirèrent probablement leur origine de la famille Myôchin.

8. Sur des gardes en bronze (probablement du XVIII^e siècle), M. H. L. Joly a lu la signature: *Shôami Nobuiye*. La réunion de ces deux noms est vraiment curieuse à enregistrer.

9. Enfin un autre *Nobuiye* aurait travaillé à Akasaka à Yedo (赤坂). Et cette liste s'allongera peut-être encore quelque jour. . . .

IV.

LES GARDES DITES TEMBÔ.

Décidément les problèmes abondent dans l'histoire des garnitures de sabre japonaises. On a bien souvent prononcé le nom de *Tembô* 天法. Quatre catégories

d'œuvres assez différentes répondent à cette désignation :

1. Les premières sont ornées de coulures de bronze de différentes nuances (parfois saupoudrées d'or comme dans une garde de Mr. L. Gonse), alternant avec des dépressions ménagées dans la surface du métal et quelquefois aussi avec des ajourages.

On en a attribué la paternité à *Tembô*, artiste de Nara en Yamato (2^e moitié du XVI^e siècle). A ma connaissance, aucune des gardes de cette catégorie ne porte la signature *Tembô*. Par contre, j'ai eu la bonne fortune de mettre ta main sur une grande *tsuba* de forme *mokkô* décorée de coulures où on peut lire : «*Sadanaga* 貞命 habitant *Kishû*» (Kii). (Fig. 17.)

Or, le *Tôbanfu* parle de cet artiste de la province de Kii — dont on traduit parfois le nom *Teihachiro* 貞八郎. (La confusion est facile à comprendre si on examine la forme cursive du signe *Naga* 命.) La *tsuba* en question porte une sorte d'ornement poinçonné très caractéristique que je retrouve sur deux autres non-signées de ma collection. (Voir la figure.)

Il dut y avoir plusieurs générations de *Sadanaga*. L'auteur des gardes ci-dessus signalées paraît avoir vécu durant la première moitié du XVII^e siècle. Je possède une autre *tsuba* ajourée et ciselée d'une vague d'un très bel effet décoratif attribuable à la fin de ce même siècle. (Fig. 18.)

2. Certaines gardes très épaisses, d'une belle qualité de fer, avec un rebord souvent saillant et sans autres ornements que les dépressions de leur surface sont signées *Tembô*. (Fig. 19.)

3. De grandes gardes en fer à surface irrégulière, sans coulures de bronze, décorées de silhouettes d'animaux ou de plantes très stylisées ménagées en creux d'un grand caractère ont été aussi attribuées à l'atelier *Tembô*. Les ouvertures destinées au passage du *Kozuka* et du *Kôgai* y sont souvent de forme irrégulière et contribuent à l'ornementation. (Fig. 20.) Ces *tsubas* semblent remonter à la seconde moitié du XVI^e siècle.

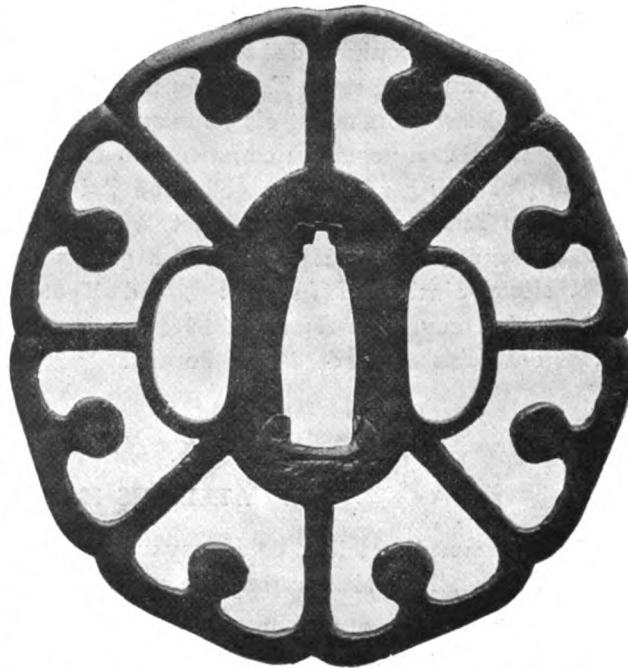


Fig. 23. Garde en fer ajourée d'un motif : «*Warabi Kuruma*» stylisé. Ateliers de *Kanayama* en *Yamashiro*. (Fin du XVII^e siècle). Con de l'auteur.

4. Enfin des gardes dont la technique du fer se rapproche de celles du premier groupe (mais sans coulures de bronze), portent des *cachets poinçonnés* dans lesquels entre fréquemment la signe *Ten* 天 du nom *Tembô*. (Fig. 21 et 22.) Mr. Imamura estime qu'elles remontent à trois cents ans (XVII^e siècle). Selon Mr. Okabe Kakuya, elles furent très en vogue au commencement du XVIII^e siècle.

Sur plusieurs gardes de ma collection j'ai pu lire l'inscription »*Sanada Tembô*«. Les ateliers *Tembô* existèrent, en effet, à *Sanada* en *Yamashiro*. Par la suite *Hirokuni* de *Sendai* en *Oshû* produisit des gardes d'un type analogue (2^e moitié du XVIII^e siècle) ainsi que *Mitsuhaya* 光早 de *Kyôto* (commencement du XIX^e siècle). Certaines des œuvres de *Kiami* 其阿彌, artiste de la province d'*Aki*, (XVII^e siècle) portent des coins ornés de décors floraux.

V.

LES ATELIERS KANAYAMA.

Les travaux des ateliers de *Kanayama* mériteraient d'être étudiés sérieusement. Et tout d'abord, il semble nécessaire de remarquer que deux localités ont porté ce nom.

1. *Kanayama* 金川 en *Yamashiro* qui, dès la fin du XVI^e siècle (d'après *Natsuô*), aurait produit des ajourages où se retrouve souvent le motif de la gourde cher à *Hideyoshi* (no. 1272 de la collection *Gillot*: garde mince de grande taille à rebord saillant décorée en négatif de gourdes, de fleurs et d'armoirs. Cette *tsuba* se souvient des travaux *Heianjô-sukashi*.)

A la fin du XVII^e et au XVIII^e siècle, l'atelier de *Kanayama* a exécuté des gardes assez fragiles mais élégantes, aux ajourages fort importants. Leur peu de valeur défensive n'aurait suffi que pour des marchands autorisés au port du sabre. Le *Tôbanfu* donne la reproduction de deux gardes de ce genre. L'une est ajourée en positif du motif dit *Azuma bishi* 吾妻菱 (Losange des provinces de la côte de l'est). De chaque côté de la *Seppa* se trouve le double losange auquel la *tsuba* est redevable de son nom. Le motif rayonnant du pourtour consiste en crosses de fougère *Warabi* (Garde dite »*Warabi kuruma*« ou »roue aux *Warabi*« du *Mampô Zensho* assez analogue. — Garde de ma collection ici reproduite, fig. 23.)

2. *Kanayama* 銀山 dans la province d'*Iwami* (ou *Sekishû*). C'est dans les environs de cette localité que se créa l'atelier *Tochibata* (nom delieu 登智波多) où se signalèrent *Morishige* 守重 (garde du *Sôken Kisho* ajourée d'un cordage; garde identique du *Tôbanfu* portant la signature: »*Morishige* habitant *Kanayama* en *Sekishû*«) et *Kaneshige*.

3. Il faut enfin éviter de confondre les deux localités précédentes avec *Kanayama* dans la province d'*Ise* (繼山) d'où proviennent les gardes incrustées de *Shirome* (alliage plus dur que le plomb, offrant souvent des bulles dans sa masse) ou de

Sawari (cuivre blanc), exécutées par l'atelier *Hasama* 間 et la lignée des *Kunitomo* 國友 (*Sadahisa* 貞榮, 2 ou 3 générations. — *Masahisa* 正榮 tous deux du Ise; *Nagaaki* 命明 de Sôshû).

J'ai eu l'occasion d'étudier leurs œuvres dans le Bulletin de la Société franco-japonaise où se sont malheureusement glissées quelques fautes d'impression qui m'ont échappé (no. XXV, 1912).

EINIGES ÜBER DIE BILDNEREI DER NARAPERIODE. VON WILLIAM COHN.

I. Allgemeines.

I.

Keinem Gebiet japanischer Kunst wurde bisher in Europa weniger Aufmerksamkeit geschenkt, als der alten Bildnererei. Die Europäer gingen — wenigstens bis vor kurzem — fast ausnahmslos blind an ihr vorüber. Während man sich seit Jahrzehnten intensiv mit indischer Plastik beschäftigt, gibt es schlechterdings keine auch nur geringen Ansprüchen genügende Darstellung der japanischen Bildnererei oder einer ihrer Perioden¹ aus europäischer oder amerikanischer Feder. (Wir meinen hier die religiöse Plastik, deren erste Denkmäler aus dem 6. Jahrhundert stammen, nicht die kunstgewerblichen Schnitzereien neueren Datums, mit denen man in Europa weit vertrauter ist.) Und doch gehört die japanische Bildnererei zu den großartigsten Erzeugnissen ostasiatischen Genies. Ja man geht wohl nicht zu weit, wenn man behauptet, daß dem Erforscher japanischer Kunst gerade die Plastik die tiefsten Eindrücke verschafft. Zwei Höhepunkte sah die japanische Bildnererei, den einen in der Naraperiode (rund 8. Jahrhundert), den andern in der Kamakurazeit (rund 13. Jahrhundert). Die Naraplastik, die das Thema der folgenden Ausführungen bilden soll, dürfte aber die Plastik des 13. Jahrhunderts an Kraft und Innerlichkeit übertreffen. In der Kamakurazeit trübten bereits naturalistische Strömungen die Erhabenheit buddhistischen Kunstwollens. Im 14. Jahrhundert ist es denn auch mit Japans Bildnererei bald zu Ende.

Auch in Japan selbst tritt das Interesse für die Bildnererei des Landes vor dem für die Malerei und für gewisse Zweige des Kunsthandwerkes weit zurück. Die Gründe dafür sind leicht zu erkennen. Die japanische Plastik war im Gegensatz zur Malerei fast ausschließlich rein religiös. Sogar beinahe alle Porträts und porträtähnlichen Werke, die sie hervorbrachte, müssen als Kultstücke angesehen werden. So füllten die Skulpturen die Tempel, Kapellen und Hausschreine. Niemand dachte daran, ihre Heiligkeit zum Gegenstand der Kennerschaft oder Sammlerleidenschaft zu machen, wie es seit sehr alten Zeiten nach chinesischem Muster mit einzelnen Richtungen der Malerei geschah. Um die Skulpturen kümmerten sich höchstens die

¹ Erwähnt seien hier zwei allerdings etwas summarische und unkritische Arbeiten von dem japanischen Autor *Hamada Kōsaku*, die in der Zeitschrift „Kokka“ erschienen: *Sculpture of the Tempyō Era* (Heft 183/4) und *Japanese Fine Art in the Kamakura Period* (Heft 234/7/9/41).

Priester und dies vor allem aus Gründen des Kultus. Mit der archaisch-buddhistischen Malerei war es ja ursprünglich nicht anders. Erst Fenollosa, der aus japanischen Tempeln eine hervorragende Sammlung buddhistischer Gemälde zusammenbrachte, die heute der Stolz des Museums in Boston sind, mag die japanischen Kenner und Sammler auf den Gedanken gebracht haben, auch rein buddhistische Malereien in den Kreis ihrer Interessen zu ziehen. Es waren gerade die Jahre, wo es noch anging, Butsugwa aus den Tempeln herauszubekommen, da die japanische Regierung der Veräußerung von Tempelschätzen noch keinen Riegel vorgeschoben hatte. Wie man sich mit altbuddhistischer Malerei unter europäischem Einfluß zu beschäftigen begann, so auch mit der religiösen Bildnerlei, allerdings immer der Eigenart des Objektes entsprechend in weit geringerem Maße¹. Mächtig gefördert wurden diese Bestrebungen durch die Liebe, die für die Kunst und Geschichte der Heimat allenthalben erwachte. Heute ist bereits in vier verschiedenen großen Publikationen der beträchtlichste Teil der japanischen und der in Japan befindlichen chinesischen Plastik reproduziert und von mehr oder weniger nützlichen kunstgeschichtlichen und ästhetischen Untersuchungen in japanischer und englischer Sprache begleitet. Am wichtigsten und zuverlässigsten dürfte das heute vergriffene Kokuhō Gwajō² sein. Das Shimbi Taikwan³ umfaßt 20 Bände, das Nihon Seikwa⁴ hat bisher 4 Mappen herausgebracht. Von der Zeitschrift Kokkwa⁵ liegen weit über 250 Hefte vor. Alle diese Werke befassen sich mit Malerei und Plastik. Das große Tōyō Bijutsu Taikwan⁶ hat der Plastik 5 Bände reserviert, die aber noch nicht erschienen sind. Die kleineren Veröffentlichungen ähnlicher Art seien hier übergangen.

Die Fülle des vorhandenen Abbildungsmaterials ändert aber nichts daran, daß es aus den oben genannten Gründen mit unserer Kenntnis der Geschichte der japanischen Bildnerlei sehr ungünstig steht, noch viel ungünstiger als mit der Malerei. Signierte Werke aus der Naraperiode gibt es wohl nicht. Aus älterer Zeit sind im Gegensatz zur Malerei auch kaum irgendwelche Schriften bekannt geworden, die sich mit den Skulpturen und ihren Meistern beschäftigen. Die literarischen Hauptquellen für die Bildnerlei sind neben den alten Geschichtswerken⁷ die Tempelarchive. Es dürfte bisher höchstens der Anfang gemacht worden sein, sie ernstlich nach Dokumenten zu durchforschen. Die bekannt gewordenen Resultate sind auch noch allzu oft widerspruchsvoll und nicht genügend nachgeprüft. So befinden wir uns bei der historischen Einordnung gerade des älteren Skulpturenmaterials auf schwankendem Boden. Das darf im ganzen Verlaufe dieses Versuches nicht vergessen werden.

Die folgenden Ausführungen werden und können sich nicht darum bemühen,

¹ Übrigens haben nur ganz wenige Skulpturen der Narazeit ihre Heimat verlassen, obwohl es seinerzeit gar nicht so schwer gewesen wäre, dieses oder jenes Stück zu erhalten. Die Europäer und Amerikaner in Japan ignorierten eben früher die Bildnerlei völlig.

² Tōkyō 1910. ³ Tōkyō 1899—1908. ⁴ Tōkyō. ⁵ Tōkyō 1889ff. ⁶ Tōkyō 1909ff.

⁷ Für die Naraperiode sind am wichtigsten das 720 vollendete Nihongi und das 797 vollendete Shokunihongi.

neues Material aus Tempelarchiven oder aus der Literatur zur Klarstellung herbeizuschaffen. Sie basieren in Hinsicht der traditionellen oder dokumentarisch festgestellten Daten auf den Angaben der oben genannten vier Werke, bemühen sich höchstens, Widersprüche zu lösen, Traditionen und zweifelhafte Datierungen vom stilkritischen Standpunkt zu kontrollieren und völlig undatierte Werke gelegentlich (ohne Streben nach Vollständigkeit) mit einer ungefähren Zeitbestimmung zu versehen. Ihr Hauptziel aber ist der Versuch, die größte Blüteperiode der japanischen Bildnerie auf der Basis sorgfältigen Studiums der Originale einmal zusammenhängend darzustellen, sie aus der geistigen Atmosphäre der Zeit zu verstehen, ihrem Kunstwollen nachzuspüren und zu erkennen, wie sie sich zu den Einflüssen des Festlandes verhielt und welche Werke als die höchsten Schöpfungen angesehen werden müssen, die sie hervorbrachte. Daß es sich hier, wie die Dinge nun einmal liegen, nur um eine Skizze handeln kann, deren Linien zudem oft unsicher verlaufen oder gar mißlungen sind, braucht wohl nicht erst betont zu werden.

2.

Die Naraperiode hat ihren Namen von Nara, der ersten festen Hauptstadt Japans, die im Jahre 710 unter der Regierung der Kaiserin Gemmei angelegt wurde und es bis zum Jahre 784 blieb, wo Kaiser Kwammu, wohl um sich der Macht der sieben großen Klöster von Nara zu entziehen, die Hauptstadt zuerst nach Nagaoka, dann (794) nach Heian (dem heutigen Kyōto) verlegte. Diese vierundsiebzig Jahre repräsentieren die Naraperiode im eigentlichen Sinne des Wortes. Wir dehnen den Begriff aber aus Gründen des Zusammenhanges weiter aus und ziehen auch die Zeit vom Jahre 645 bis 709 mit hinein. Um das Jahr 645 etwa setzte die große geistige Umwälzung ein, die durch die Errichtung einer festen Hauptstadt gekrönt wurde: die zielbewußte Aneignung der chinesischen Kultur, wie sie in den glänzenden Zeiten der T'angdynastie herrschte. In der sogenannten Suikoperiode, das ist die nach der Kaiserin Suiko benannte Zeit von der offiziellen Einführung des Buddhismus in Japan im Jahre 552 bis zum Jahre 645, das erste historisch einigermaßen faßbare Zeitalter des Inselreiches, gab es natürlich bereits als Folge eines lebhaften Verkehrs bedeutende Einflüsse vom Festlande. Bereits Shōtoku Taishi (572—621) suchte planmäßig chinesische Einrichtungen in Japan einzuführen. Die Resultate waren aber nur sporadisch und nicht sehr eindrucksvoll. Das hat seine leicht ersichtlichen Gründe. Einmal war Japans Verkehr mit dem Festlande noch überwiegend auf Korea beschränkt. Japan hätte ja auch durch Koreas Vermittlung die chinesische Kultur und Zivilisation voll in sich aufnehmen können, denn Korea war damals zweifellos kulturell eine chinesische Provinz. Diesem Lande fehlte aber die große Vorbedingung, ohne die sich das Inselreich niemals lernend an die Fremde gewandt hat — es konnte ihm nicht genügend imponieren. War es doch politisch nicht unabhängig von Japan, in kleine Teilstaaten zersplittert und unaufhörlich durch innere Kriege in Anspruch genommen, dazu eben

nicht Schöpfer einer eigenen Kultur, sondern Kulturprovinz Chinas. China selbst vermochte in diesen Zeitläufen auch nicht gerade vorbildlich zu wirken. Man denke an die großen Wirren, die seiner endlichen Konsolidierung unter der Sui- und T'ang-dynastie vorangingen. Schließlich — und das ist wohl der Hauptgrund — dem Inselreiche fehlte überhaupt noch die Reife, um die chinesische Kultur ernsthaft und adäquat begreifen zu können.

Jetzt, um die Mitte des 7. Jahrhunderts änderte sich die Situation. Japan verlor sein politisches Prestige in Korea. Der Teilstaat Shiragi 新羅 einigte Korea, jedoch um den Preis der Anerkennung chinesischer Oberhoheit. In China war die blühendste und großartigste Zeit angebrochen, die das Land der Mitte je erlebte. Und Japan war nun geistig genug fortgeschritten, um die Segnungen dieser Kultur vollständig zu verwerten. Die politische Lage des Landes hatte sich in gewissem Sinne geklärt. Es war vor allem die angestammte Macht der Sogafamilie gewesen, die Shōtoku Taishi gehindert hatte, die einheitliche Zentralregierung Chinas auf Japan zu übertragen. Erst mit der Ermordung von Soga Iruka, dem Haupte der Sogafamilie, war freie Bahn gewonnen. Nun wurde planmäßig Zug für Zug der chinesischen Verwaltung in Japan eingeführt und damit auch die gesamte Kultur. Die Träger dieser Bestrebungen sind nur in der Aristokratie und in dem Klerus zu suchen, also in einem verhältnismäßig kleinen Kreise. Die große Menge des Volkes stand abseits. Auf die Einzelheiten der Assimilation können wir hier nicht näher eingehen. Es seien nur die vier wichtigsten Etappen kurz bezeichnet: Die sogenannte Taikwareform vom Jahre 645 machte den Anfang. Das Ōmiryō 江近令 fügte eine Reihe neuer Gesetze hinzu. Am wichtigsten sind die Reformen des Nengō Taihō (Taihōryō, auf dem T'ang-ling 唐令 basierend), deren Bestimmungen bis in die Neuzeit hinein für Japan maßgebend geblieben sind. Die Gründung Naras als ständiger Hauptstadt geschah nach dem Muster der chinesischen Residenz Ch'ang-an, dem heutigen Sinan-fu¹.

Alles, was in der Naraperiode auf dem Gebiete der Literatur² geleistet wurde, steht in gleicher Weise im Zeichen Chinas. Da Japan keine eigene Schrift besaß, so mußte es den Schritt zur Niederlegung schriftlicher Aufzeichnungen unter Verwendung chinesischer Charaktere tun³. Das im Jahre 712 erschienene Kojiki, das erste Buch in japanischer Sprache, das uns erhalten ist, wirkt, wenn man es geschrieben sieht, wie ein chinesisches Werk. Das Nihongi, die erste offizielle Geschichte Japans, wurde nach dem Vorbild des Han-shu 漢書 kompiliert. Es enthält die Ereignisse bis zum Jahre 697. Für die Kenntnis unserer Periode kommt noch das Shokunihongi in Betracht, das bis zum Ende des 8. Jahrhunderts reicht (vollendet 797).

¹ J. Murdoch, A History of Japan. Vol. I. 1910. S. 142ff. — Karl Florenz, Japanische Annalen (Nihongi 592—697), Tōkyō 1903.

² Karl Florenz, Geschichte der japanischen Literatur, Leipzig 1906. S. 47ff.

³ Wohl im 5. Jahrhundert.

Im Jahre 751 wurde nach dem Vorbild des Wen-hsüan 文選 (chinesische Gedichtsammlung vom Jahre 530) das Kwaifusō 懷風藻 zusammengestellt, die erste Sammlung chinesischer Gedichte von japanischen Autoren. Es ist von vornherein zu erwarten, daß in einem Zeitalter, dessen Innenpolitik und Literatur in dem Maße von chinesischem Geiste durchsetzt war, Malerei, Plastik und Kunstgewerbe ähnliche Wege gehen mußten.

Der Verkehr zwischen Japan und China nahm in der Naraperiode ungeahnte Dimensionen an. Offizielle Gesandtschaften von hüten und drüben, denen sich jedesmal ein mächtiger Troß von Gewerbetreibenden aller Art anschloß, Priester- und Studienreisen folgten sich ohne Unterbrechung. Auf den Kunstbetrieb dürften am einschneidendsten die so oft in den Quellen angeführten Einwanderungen von koreanischen und chinesischen Künstlern und Handwerkern gewirkt haben¹, nicht minder die reichen Geschenke, die Gesandte und Priester aus China heimbrachten. Wird doch sogar behauptet, daß die Aussicht auf Geschenke der Hauptanreiz für die Gesandtschaften war, und daß die Chinesen sich aus Gründen der Kostspieligkeit die allzu häufigen Besuche verbat².

Die 150 Jahre, die wir als Naraperiode zusammengefaßt haben, schufen die Grundlagen für die gesamte japanische Kultur. Es war die Kultur der T'angzeit, auf der sich letzten Endes die Gesittung Japans aufbaute. (Bezeichnend für den großen Eindruck, den gerade das China der T'angzeit auf die Japaner machte, ist, daß sie die Chinesen noch heute Tōjin, das heißt T'angleute nennen.) Es gibt sogar eine ganze Reihe von Elementen und Dokumenten der T'angkultur, die sich in Japan besser konserviert haben, als in China selbst. Ich erwähne nur die Rechtsverhältnisse der T'angzeit, so wie sie aus dem Taihōryō zu ersehen sind, das buddhistische Sektenwesen, die buddhistische Ikonographie, und ich verweise vor allem auf die Kunst, sei es Architektur, Malerei oder Skulptur — wenigstens wie der Stand unseres Wissens heute ist.

3.

Wie wir gesehen haben, ist kein Schritt, der in der Narazeit, sei es auf politischem oder verwaltungstechnischem Gebiete, sei es im Reiche der Religion, Kunst oder Wissenschaft, getan wurde, ohne ein Zurückgehen auf das China der T'angdynastie zu verstehen. Belegt werden kann das heute im einzelnen noch nicht ganz. Denn eben erst beginnen wir mit der Kultur dieses chinesischen Zeitalters vertrauter zu werden. Die europäischen Chinaforscher waren bisher so vertieft in das prä- und halbhistorische China, in das Zeitalter des Konfuzius und der Han, in die Interpretation der Klassiker und in Untersuchungen über Sprache und Schrift, daß sie noch gar

¹ L. Wieger, *Textes Historiques*, S. 1568 und *Nihongi*, passim.

² P. A. Tschepe, S. J., *Japans Beziehungen zu China seit den ältesten Zeiten bis zum Jahre 1600*. Jentschoufu 1907. Leider behandelt dieses Werk das so eminent wichtige Thema in einem unsachlichen Tone und ohne genügende Quellenangaben.

nicht recht dazu kamen, die interessantesten und an Denkmälern reichsten Perioden des Landes der Mitte, die der nördlichen und südlichen Dynastien (420—588), der Sui- (589—619) und T'angdynastie (620—907) auf das Korn zu nehmen¹. Erst die großartigen Funde, Entdeckungen und Aufnahmen des letzten Jahrzehntes auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Religionsgeschichte haben die eben genannten Epochen in den Brennpunkt der wissenschaftlichen Betrachtung gerückt.

Die kurzlebige Suidynastie, in der Kaiser Kao-tsu das zersplitterte China einigte, legte den Grund zu der Macht des T'anghauses. Sui- und T'angzeit müssen als ein Ganzes betrachtet werden. Die ersten 150 Jahre, die der japanischen Narazeit parallel gehen, bedeuten den Höhepunkt der T'angdynastie. Mit dem Beginn des 9. Jahrhunderts setzt der Verfall ein. Der zweite T'angkaiser, T'ai Tsung (627—649), in Wirklichkeit der Gründer der Dynastie, ist zweifellos Chinas größter Herrscher überhaupt, wie die T'angperiode eine der großartigsten Chinas ist. Er gehört zu der kleinen Reihe der wirklich genialen Regenten, die die Weltgeschichte sah. Er war es, der China eine neue Provinzialeinteilung gab, der ein neues gemildertes Strafgesetzbuch zusammenstellen ließ, der Militär- und Zivilbehörden reorganisierte. (Shōtoku Taishi, Kaiser Tenchi und Mommu in Japan folgten nur seinem Vorbilde.) Unter seiner Regierung brachte es China zu einer kaum jemals wiedererreichten Ausdehnung bis zum Kaspischen See und Hindukusch. Gesandtschaften und Missionare aus aller Herren Ländern strömten in Ch'ang-an zusammen: im Jahre 630 kamen Gesandte aus Kotschinchina, 636 erhielten die Nestorianer die Erlaubnis sich in der Hauptstadt anzusiedeln, im Jahre 638 kamen persische Gesandte und 643 erreichte eine Gesandtschaft des byzantinischen Kaisers Konstans des Zweiten den Hof des T'angkaisers, zwei Jahre später kehrte der berühmte Indienpilger Hsüan Tsang von seiner langen Reise heim — um hier nur das Wichtigste zu nennen.

Dieser politischen Blüte entsprach am Hofe und in der Hauptstadt eine Pracht und ein Luxus ohne gleichen, ein Gedeihen von Literatur und Kunst. Von dem zweiten Suiherrscher wird erzählt, daß er an zwei Millionen Menschen für die Errichtung seiner Palastbauten einstellte, daß er vierzig Paläste sein eigen nannte mit ungeheuren Parks, künstlichen Seen, Inseln und Lusthäusern. Die sogenannten Palastlandschaften in der Malerei, deren Typus wahrscheinlich damals entstand, vermitteln heute, wo kein Bauwerk mehr erhalten ist, eine Vorstellung von all diesem Prunk. Die Suifürsten mußten allerdings ihre maßlosen Ausschweifungen mit dem Untergange ihres Hauses bezahlen. In den ersten Zeiten der Regierung der T'ang gab man die Staatseinkünfte zu ernsteren Zwecken aus. Große Enzyklopädien wurden im kaiserlichen Auftrage kompiliert. Vor allem vergrößerte man die Universität in solchem Umfange, daß sie 3260 Internisten aufzunehmen vermochte. Im ganzen studierten zur Zeit des Kaisers T'ai-tsung an 8000 Lernbegierige dort. Die Univer-

¹ Es gibt keine brauchbare Geschichte des China der Posthanzeit.

sität war neben denen in Indien der Mittelpunkt der gelehrten Bildung des ganzen fernen Ostens. Von überall her schickten die Adligen ihre Söhne zum Studium nach Ch'ang-an, aus Korea, Turkestan, Tibet und natürlich auch aus Japan. Aber bald kehrte man wieder zu den wilden Repräsentationsbauten und Aufwendungen zurück. Kaiser Chung Tsung oder besser die Kaiserinmutter, die berühmte Wu Hou (625—684—705)¹, gaben den Suiherrschern an Cäsarenwahnsinn kaum etwas nach. Bei allen Bauten und Denkmälern war es auf riesenhafte Dimensionen abgesehen. Ich erinnere nur an die große Halle (Ming-t'ang), an den fünfstöckigen Tempel (T'ien-t'ang), der das Ming-t'ang an Höhe noch weit übertraf, an die riesenhafte bronzene Erinnerungssäule und an die neun mächtigen Urnen aus Bronze, von denen jede in Relief geographische Darstellungen der neun Provinzen Chinas trug. Der Buddhismus stand in höchstem Ansehen. Bonzen waren die einflußreichsten Berater der Kaiserin. Im Jahre 700 wurde der Guß eines kolossalen Bronzebuddha beschlossen, zu dessen Kosten das ganze Land beizutragen hatte, und für den nur mit Mühe genug Bronze herbeigeschafft werden konnte². Wer denkt dabei nicht bis in alle Einzelheiten an die Errichtung des Daibutsu von Nara, der etwa fünfzig Jahre später von Kaiser Shōmu geweiht wurde.

Was heute an Denkmälern der Bildnerlei aus der T'angzeit vorhanden ist, wurde, wie gesagt, meist erst vor kurzem bekannter. Es sind die gewaltigen, fast unübersehbaren Höhlenskulpturen von Lung-mên und Kung-hien, die Gräber einiger T'angkaiser und T'angfürstlichkeiten³, die in Turkestan aufgefundenen Bildwerke⁴ und mehrere prachtvolle Marmorskulpturen, die erst jüngst dem Boden Chinas entrissen wurden⁵. Hierzu kommen noch die wenigen Stücke in Japan, von denen man mit einiger Sicherheit weiß, daß sie in der Naraperiode in China gearbeitet und nach Japan importiert wurden. Alle diese Werke können höchstens einen fernen Hauch des tatsächlichen Zustandes der T'angplastik vermitteln. Fehlen doch Holz-, Kanshitsu- und Bronzefiguren beinahe völlig. Sie genügen aber, um die Abhängigkeit der Naraplastik von China einigermaßen zu illustrieren. Die Höhlenskulpturen von Lung-mên, in der Nähe der damaligen Hauptstadt befindlich, setzen uns in den Stand, für fast jeden Typus der Narabildnerlei das ungefähre chinesische Vorbild ausfindig zu machen, wenn sie auch in anderem Material und unter anderen Bedingungen geschaffen wurden. Einige Parallelabbildungen seien hier beigelegt (Abb. 1—5); auf die Ähnlichkeiten näher einzugehen erübrigt sich wohl. Sicherlich wird in China noch manches Meisterwerk der alten Bildnerlei zu Tage gefördert werden. Aber an Holz-, Kanshitsu-

¹ H. A. Giles, A Chinese Biographical Dictionary No. 2331.

² L. Wieger, Textes Historiques, S. 1488ff.

³ Édouard Chavannes, Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale (Paris 1909).

⁴ M. Aurel Stein, Ancient Khotan (Oxford 1907) und Ruins of Desert Cathay (London 1912). — Albert Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung (München 1905) und Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan (Berlin 1912).

⁵ Vor allem im Art Museum von Boston.



Abb. 1. Amida mit Begleitern. VII. Jahrh. Lung-mén (China). (Aus Chavannes, Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale, No. 208.)

und Bronzeskulpturen wird das japanische Material wohl immer reicher bleiben und so eine unentbehrliche Ergänzung für die Kenntnis der T'angbildnerei bieten.

Die gleichzeitige Malerei stand ebenbürtig neben der Plastik. Die wenigen erhaltenen Werke reichen allerdings kaum hin, um dies zu beweisen, aber die alten Kunstschriften, die hier bereits zahlreicher benutzt wurden, lassen darüber keinen Zweifel. Seit jeher, so ersieht man aus ihnen, galt die T'angmalerei als die klassische Zeit chinesischer Pinselkunst überhaupt. Immer wieder werden ihre größten Meister als leuchtende Vorbilder hingestellt. Namen, wie Yen Li-pên, Li Ssü-hsün, Wu Tao-tzü, Wang Wei, Han Kan, alles Meister gerade der der Naraperiode parallelen Jahre, sind jedem gebildeten Chinesen und Japaner ebenso vertraut, wie uns ein Giotto oder Michel Agniolo¹. Und doch dürfte von diesen Großen bis heute kein authentisches Original bekannt geworden sein. Nur auf Grund von Kopien zweiten und dritten Grades (und der literarischen Angaben) können wir uns ihren Stil vergegenwärtigen. Immerhin haben sich bis in unsere Tage einige anonyme zeitgenössische

¹ H. A. Giles, An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art (Shanghai 1905). S. 37ff.



Abb. 2. Amida mit Begleitern. VII. Jahrh. Hōryūji (Japan). (Aus Kokka, Heft 110.)

Arbeiten herübergerettet, ich meine vor allem die Fresken des Hōryūji in Japan und die von Turfan und Tun-huang, die uns zeigen, wie die buddhistische Monumentalmalerei aussah. Ob die T'angmalerei, wie die alten Kunstkritiker wollen, wirklich der Höhepunkt chinesischer Pinselkunst ist, möchte ich bezweifeln. Die Chinesen waren immer begeisterte *laudatores temporis acti*. Sicherlich gab die Sungzeit der



Abb. 3. Einer der Shitennō, Bodhisattva und Priester. Lung-men (Aus Chavannes, Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale.)

Vergangenheit gerade auf diesem Gebiete der Kunst nichts nach. Die T'angzeit war offenbar überragend in der archaisch-buddhistischen Monumental- und in der realistischen Geschichtsmalerei (dazu in der Bildnerlei). Die Sungzeit ihrerseits brachte die Blüte der Tusch-, vor allem der monochromen Landschafts-, Figuren-, Blumen- und Tiermalerei (dazu der Keramik).

Fügen wir noch hinzu, daß auch im Bereiche der Literatur¹ die T'angzeit einen Markstein für China bedeutet. T'ang-shi, das sind Gedichte der T'angzeit, blieben bis heute das maßgebende Vorbild für alle Lyrik. Li Tai-po, Tu Fu, Han Jü und Po Chü-i gehören zu den wenigen Persönlichkeiten der chinesischen Literatur, die man auch in Europa kennt.

4.

Die Kunst der Naraperiode ist, wie es sich bei einer so frühen Kunst von selbst versteht, vor allem rein religiös, das heißt buddhistisch. Erhalten haben sich überhaupt nur buddhistische Kunstwerke der Malerei sowohl wie der Plastik. Aus der Literatur erfahren wir allerdings, daß es auch eine weltliche Pinselkunst² gab (offenbar der weltlichen T'angmalerei entsprechend), aber eine echt weltliche Plastik dürfte damals überhaupt nicht existiert haben. Weltliche Motive in der Plastik

¹ W. Grube, Geschichte der chinesischen Literatur (Leipzig 1909) S. 277ff. — Giles, A History of Chinese Literature (London 1901) S. 144ff.

² Ōmura Seigai, A History of Japanese Pictorial Art (Tōkyō 1909) S. 10.



Abb. 4. Bodhisattva (Nikkō). VII. Jahrh.
Yakushiji, Nara. (Aus Japanese Temples
and their treasures, No. 207.)



Abb. 5. Einer der Shitennō. VIII. Jahrh. Tōdaiji,
Nara. (Aus Japanese Temples and their treasures,
No. 227.)

lassen sich wohl frühestens um den Ausgang der Fujiwarazeit (12. Jahrhundert) feststellen.

Um die Narakunst zu verstehen, ist eine Vertrautheit mit dem Buddhismus, so wie er in China und Japan seine ungeheuren Erfolge erzielte, unentbehrlich. Wir befinden uns an tausend Jahre nach des Stifters Tode. In Indien selbst war der Augenblick nicht mehr fern, da der Buddhismus gänzlich ausgespielt hatte. In China verschaffte sich die indische Religion seit etwa dreihundert Jahren Einfluß (bekannt war sie im Lande der Mitte schon viel länger), in Japan seit etwa hundert Jahren. Der chinesisch-japanische Buddhismus hatte mindestens einen ebenso großen Wandel durchgemacht, wie das Christentum tausend Jahre nach seines Stifters Tode. Ob diese Veränderungen und Wandlungen für den Buddhismus verderblich waren, ob sie das Urwort des Stifters allzu stark ummodelten oder gar ins Gegenteil verkehrten, hat für die Atmosphäre der Kunst kaum Interesse. Für uns ist der chinesisch-japanische Buddhismus einfach eine Religion, die sich aus dem Urbuddhismus organisch weiterentwickelte, beeinflusst von der Individualität der Völker, zu denen sie kam¹. Übrigens scheinen die Wandlungen, die zum Mahāyāna führten, viel früher als man gemeinhin denkt, begonnen zu haben. Offenbar schon sehr früh setzte die buddhistische Kunst in engsten Anschluß an die brahmanische ein. Die brahmanischen Gottheiten wurden vom Buddhismus nicht einmal in seinen Anfängen verworfen². Weit wichtiger als die Unterscheidung zwischen Mahāyāna und Hinayāna dürfte für das Verständnis der Kunst das Aufkommen der Tantrasekte (chin. Chên-yen-tzung, jap. Shin-gonshu 眞言宗) sein, die in der Tat der buddhistischen Kunst einen neuen Aspekt gab³. In Japan verspürte man aber von dieser Sekte, die sich im 8. Jahrhundert in China verbreitete, nichts vor dem 9. Jahrhundert. So haben wir uns hier mit ihren Lehren nicht weiter zu beschäftigen.

Trotz der Arbeiten von Edkins, de Groot, Hackmann und Wieger⁴ ist uns die Geschichte des chinesischen Buddhismus mit seinem komplizierten Sektenwesen noch ziemlich dunkel. Über die Rolle, die die einzelnen chinesischen Sekten in der Entwicklung der Kunst spielten, dürfte noch nie ernstlich gearbeitet worden sein. Für Japan liegen hier die Dinge wieder etwas günstiger. Wir sind über die Lehren und die Bedeutsamkeit der einzelnen Sekten für das japanische Kulturleben einigermaßen orientiert⁵. Aber gerade zur Klarstellung ihres Verhältnisses zur Kunst bleibt der

¹ D. T. Suzuki, *Outlines of Mahāyāna Buddhism* (London 1907), Introduction.

² L. A. Waddell, *Evolution of the Buddhist Cult, its Gods, Images and Art*. A. Q. R. XXXIII 65 und *The „Dharani“ Cult in Buddhism, its Origin, deified Literatur and Images*. O. Z. I 2.

³ L. Wieger, *Textes Historiques*, S. 1706 ff.

⁴ J. Edkins, *Chinese Buddhism* (London 1893). — J. J. M. de Groot, *The Religious System of China*, Leiden. — H. Hackmann, *Die Schulen des chinesischen Buddhismus*. (M. S. O. S. XIV). — L. Wieger, *Bouddhisme Chinois*, Paris.

⁵ *Bunyii Nanjio, A short History of the twelve Japanese Buddhist Sects* (Tōkyō, Meiji 15). — Arthur Loyd, *The Creed of Half Japan* (London 1911).

Forschung noch vieles zu tun übrig¹. Wenn es auch an gelegentlichen Buddhistenverfolgungen nicht gefehlt hat, so muß man doch sagen, daß das 5. bis 8. Jahrhundert die beste Zeit des Buddhismus in China bedeutet. Hof und Aristokratie verehrten die indische Religion fast ausnahmslos — die konfuzianistische Partei befand sich nur in der Opposition². Der chinesische und koreanische Buddhismus entwickelte eine reiche Missionstätigkeit. Die Zahl der chinesischen und koreanischen Bonzen in Japan muß sehr groß gewesen sein. Viele brachten es in der Fremde zu hohen kirchlichen Stellungen. Und ebenso beträchtlich war die Menge der in China studierenden japanischen Priester. Man gehe nur die Annalen des japanischen Buddhismus in diesem Betracht durch³.

Der Erfolg der festländischen Propaganda, die in Japan mit einem starken Religionsbedürfnis zusammentraf, war die allmähliche Einführung einiger Sekten, der sechs alten Sekten von Nara, — so genannt im Gegensatz zu den neuen von Kyōto, deren Bedeutung und Verbreitung erst mit der Rückkehr des Kōbō Daishi aus China im Jahre 806 begann und die dann, da die Hauptstadt gewechselt hatte, ihre wichtigsten Tempel in Kyōto und Umgebung bauten. Die sechs alten Sekten sind die Kusha- 俱舍, die Jōjitsu-, die Ritsu- 律, die Hossō- 法相, die Sanron- 三論 und die Kegon-sekte 華嚴. Sie alle spielen im Gegensatz zu den Sekten von Kyōto heute keine wesentliche Rolle mehr; es bestehen überhaupt nur noch Kegon- und Hossōsekte, die ja auch in der Naraperiode bei weitem an der Spitze schritten⁴. Auf die Lehren der Narasekten näher einzugehen, wäre für unsere Zwecke wenig nutzbringend. Ihre Dogmen fanden kaum einen Niederschlag in der Kunst. Der japanische Buddhismus war noch zu wenig differenziert. Die Narakunst hielt sich in ihrem Pantheon ganz einfach an die mächtigsten Buddha und Bodhisattva, an die, von denen die tatkräftigste Hilfe zu erwarten war. Erst in den folgenden Jahrhunderten, als Shingon-, Jōdo- 淨土 und Zensekten 禪 zu Macht und Ansehen gelangten, kann man wohl von einer dogmenbeeinflussten Sektenkunst sprechen. In der Bildnererei der Naraperiode begegnen uns vor allem Yakushi, der Heilbringer; Kwannon, die barmherzig helfende Gottheit; Roshana, dessen Größe und Weisheit sogar die des Erleuchteten übertrifft; Amida, der Buddha des Paradieses des Westens; Miroku, der Buddha, der erst kommen soll, und Shaka selbst. Ein Heer von Trabanten schließt sich an: Kwannon ist von Bonten (Brahmā) und Taishakuten (Indra), Yakushi von Nikkō (Sonne) und Gwakkō (Mond) gleichsam wie von Adjutanten begleitet. Als verteidigende Krieger stehen ihnen die Shitennō, die Niō (Brahma und Indra) und die Junishinshō zur Seite⁵.

¹ S. *Taki*, Buddhism and Japanese Art. Kokka, Heft 230/1/2.

² L. *Wieger*, Textes historiques S. 1488 ff. — Allerdings lebte gerade um den Beginn des 7. Jahrhundert Fu I, einer der größten literarischen Gegner, den der Buddhismus je gehabt hat.

³ *Hans Haas*, Annalen des Japanischen Buddhismus. (M. D. G. V. O. II 3).

⁴ *Bunyii Nanjio*, A short History of the twelve Japanese Buddhist Sects. — *Arthur Loyd*, The Creed of Half Japan.

⁵ *Shoshū Butsuzō Zui* (Tōkyō). Abbildungen von Werken aller dieser Motive wird der

Alle diese Gestalten bleiben auch für spätere Sekten Gegenstand der Verehrung. Sie gehören weniger einer bestimmten Richtung, als dem Mahāyānabuddhismus im allgemeinen an. In späteren Zeiten wechselt höchstens ihre Beliebtheit. Als im 9. Jahrhundert die Shingon- und Tendaisekten allmächtig wurden, rückte Roshana an die erste Stelle. Und seit dem 11. Jahrhundert war es Amida, der am häufigsten zum Motiv diente. Dagegen gibt es eine ganze Reihe von buddhistischen Gestaltungen, die die Narakunst noch nicht kannte. Es fehlen die Quinquaden der Shingonsekte, die Gochi Nyorai, die Gokokuzō, die Godaison und Godairiki nebst den dazugehörigen Mandara¹. Und diese negative Umschreibung ist vielleicht für das Pantheon der Narakunst am bezeichnendsten.

Alle Skulpturen, die in der Naraperiode entstanden, wurden für Tempel und Tempelschreine gearbeitet. Sie befinden sich noch heute, so weit sie erhalten sind, in ihrer Mehrzahl an Ort und Stelle. Nur ein geringer, leichter transportabler Teil wurde aus Sicherheitsgründen in die Museen von Nara und auch von Kyōto und Tōkyō gebracht. Die Tempel der Narazeit, Gebäude im chinesischen T'angstile, sind ja im Gegensatz zu späteren Bauten, deren Stil von der Sungkunst beeinflusst ist, nichts weiter als Hallen für die mächtigen Skulpturen. Eine ungeheure Bautätigkeit charakterisiert unsere ganze Periode. Vieles ist natürlich heute verschwunden. Erdbeben, Feuersbrünste, das feuchte Klima Japans, dazu eine Geschichte, die mindestens ebenso blutig war, wie die unseres Mittelalters, vernichteten viele der schwanken Holzbauten und ließen nicht einmal Ruinen zurück. Japan ist ja trotz seiner über 1500 Jahren blühenden Kunst ein Land fast ohne Ruinen. Daß gerade Nara und Umgebung dennoch so überraschend viel Kunstschatze bewahrt hat, rührt daher, daß unmittelbar nach seinem höchsten Glanz die kaiserliche Residenz von hier nach Kyōto verlegt wurde. Nara sank zu einer unbedeutenden Provinzstadt herab, schied gleichzeitig als Schauplatz der un-aufhörlichen inneren Kriege aus und ward so weniger von Raub und Brandschatzung heimgesucht, als Kyōto und Kamakura, die Zentren der folgenden Kunstperioden. Von den zahlreichen Palastbauten der Zeit haben wir nicht zu sprechen. Genannt seien nur die wichtigsten Tempelbauten, zuerst die in Nara selbst: Der Yamashinaji wurde im Jahre 710 nach Nara verlegt und Kōfukuji genannt, um dieselbe Zeit der große Kudara no Ōtera ebendorthin und Daianji genannt. Beide Tempel wurden während unserer ganzen Periode fortwährend vergrößert. Der Hasedera wurde 727 vollendet, der Shinyakushiji 745, der Tōdaiji um 751, der Tōshōdaiji um 759, der Saidaiji um 765, der Akishinodera um 776. Dazu kommen eine Fülle von Tempeln außerhalb von Nara, der Sōfukuji in Shiga (668), der Zenkōji in Nagano (670), der der Ōkadera (c. 669), der Taemaji (674), der Kwannonji in Tsukushi (746), das Dempodō (739)

zweite Teil dieser Arbeit bringen, der den Buddha und Bodhisattvadarstellungen, und der dritte Teil, der den Darstellungen von Wachtgottheiten und realistischen Motiven gewidmet ist.

¹ Abb. siehe in Shoshū Butsuzō Zuye. Auf die Symbolik dieser Motive kann hier nicht eingegangen werden.

und Yumedono (759) des Horyūji, der Jingoji in Takao (780)¹. Den reichsten Schatz an Naraskulpturen besitzen heute der Kōfukuji, der Shinyakushiji, der Tōshōdaiji und der Hōryūji.

Man tut gut, das Gedeihen des Buddhismus in der Naraperiode nicht allzusehr einer tiefen religiösen Gesinnung der Japaner zuzuschreiben. Die Triebfedern waren doch meist recht äußerlicher und materieller Natur, wie sich immer wieder aus den anlässlich von Tempelgründungen und Weihungen von Heiligenfiguren angeführten Motiven zeigt. Man gab der Gottheit Lohn erheischend. Hilfe gegen die furchtbaren Krankheiten der Zeit (man denke besonders an die große Epidemie von 735)², politische Erwägungen und der Wunsch, es dem chinesischen Hofe gleichzutun, waren zum größten Teil bestimmend. Auch die Lehre vom Ryōbushintō, die die uralten nationalen Kami für Inkarnationen buddhistischer Hotoke erklärt, zeugt mehr von einer Raffiniertheit des buddhistischen Klerus, als von einer besonderen Innerlichkeit. In jedem Falle besiegte der Ryōbushintō die letzten Widerstände, die von den Shintōgläubigen ausgingen.

Seinen äußeren Glanz in Japan verdankt der Buddhismus der Tatsache, daß alle japanischen Kaiser unseres Zeitalters, ebensowohl die vier des 7. Jahrhunderts, wie „die acht Höfe von Nara“, fromme Buddhisten waren. Der buddhistische Klerus wurde mit Privilegien — sehr zum Schaden des Staates, wie die Heianperiode beweisen sollte — überhäuft. Die Annalen des Buddhismus geben dafür beinahe Jahr für Jahr Beispiele. Den Höhepunkt buddhistischer Devotion in der Naraperiode bedeutet wohl die Regierungszeit des Kaisers Shōmu (724—48) und seiner Gattin, der Kaiserin Kōmyō. Mit Recht kann man ihn den Tempelerbauer nennen. In seinen Tagen wurde der Hasedera, die Pagode des Kōfukuji und der Shinyakushiji vollendet. Im Jahre 737 erließ er die Bestimmung, daß jede Provinz Kokubunji (Provinzialtempel) zu errichten hätte. Im Jahre 743 begannen dann die ersten Vorbereitungen für die Errichtung des Daibutsu von Nara. Zwei Jahre später wurde der Grundstein gelegt. Der fromme Herrscher trug selbst in seinem Ärmel Erde zum Bau herbei. Um sein Leben in Buddha zu krönen, dankte er im Jahre 748 ab. Er ließ sich die Haare scheren und wurde Bonze. Seine Gattin folgte ihm. Er ist der erste japanische Kaiser, der ins Kloster ging, ein Beispiel, dem so viele Kaiser, Shogune und Adlige zum Heile der Kunst, aber zum Schaden des Reiches nacheifern sollten. Unter den Auspizien dieses Kaiserpaars wurde auch um das Jahr 756 das Shōsōin errichtet, eine Gabe an den Roshana Butsu, die Hauptgottheit des Tōdaiji. In diesem Tempelschatzhaus deponierte man kostbares Gerät aus dem Besitz des Kaisers und schuf so, da das Gebäude heute noch mit einem großen Teil seines Inhaltes unversehrt steht, gleichsam das älteste Kunstgewerbemuseum der Welt und ein unvergleichliches Denkmal der T'ang-

¹ Japanese Temples and their treasures (Text S. 25—31). — Haas, Annalen des Buddhismus, passim. Florenz, Nihongi, passim.

² Murdoch, History of Japan, S. 192.

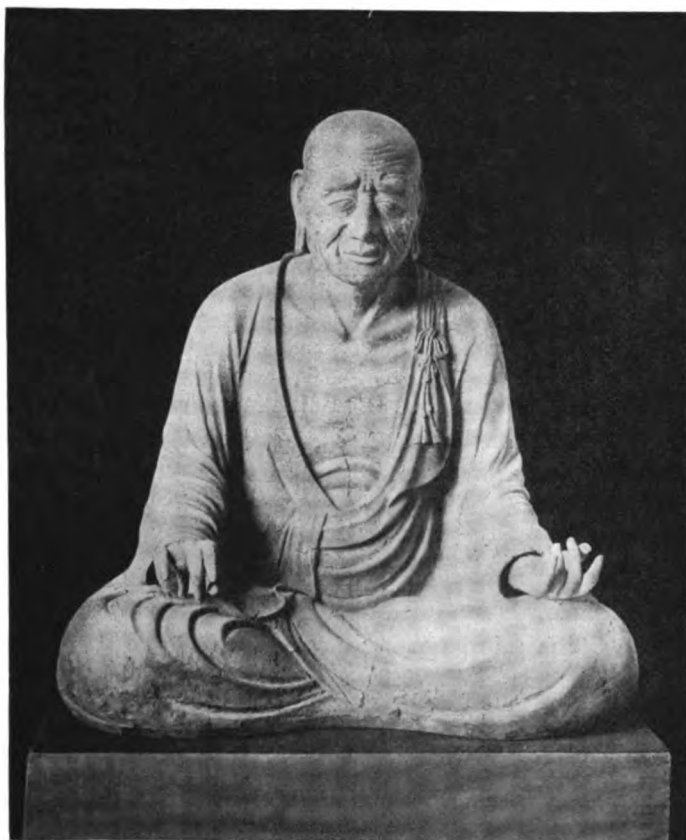


Abb. 6. Priester Gien (Kanshitsu). VIII. Jahrh. Okadera (Yamato).
(Aus Kokka, Heft 184.)

und Narakunst¹. Denn fast alles, was das Shōsōin birgt, ist, wie sich leicht nachweisen läßt, chinesischer oder koreanischer Herkunft.

Die bedeutendsten Priester der Zeit scheinen ebenso wohl die eigentliche Seele der buddhistischen Bewegung, wie Führer der künstlerischen Bestrebungen gewesen zu sein. Sie waren, wie wir weiter unten sehen werden, die Anreger für die meisten Tempelbauten und für deren Schmuck mit Bildwerken. Ja, wichtige Werke der Skulptur werden ihnen selbst zugeschrieben. Die Porträts, die man von ihnen anfertigte, gehören zu den stärksten Schöpfungen der Zeit. Schließlich müssen sie als die wichtigsten direkten Ver-

mittler der chinesischen Kultur angesehen werden. Gingen sie doch sämtlich zu längerem Aufenthalt nach China. Bei ihrer Rückkehr brachten sie neben religiösen Schriften auch viele chinesische Kunstwerke mit und vermutlich sogar eigens für Japan engagierte chinesische Künstler. Der Priester Dōshō 道昭, dem die Hossō-sekte ihre Einführung in Japan verdankt, befand sich 653—54 in China und hörte bei dem berühmten Indienpilger Hsüan Tsang. Der Hossōpriester Gien 義淵 (gest. 728, Abb. 6) war der Lehrer der meisten einflußreichen Bonzen der Naraperiode, von Gembō 玄防, der 716—735 im Lande der Mitte lebte, mehr als 5000 Bücher und viele Skulpturen heimbrachte und am kaiserlichen Hofe allmächtig war; von Gyōgi 行基 (gest. 749), dem ersten Propagator des Ryōbu Shintō, der allein 69 Tempel gegründet

¹ *Tōyō Shukō*, An illustrated Catalogue of the ancient Imperial Treasury, called Shōsōin (Tōkyō 1910). — *Omura Seigai*, Record of the Imperial Treasury Shōsōin, Original Text (Tōkyō 1910).

haben soll; von Rōben 良辨, dem Abte des Tōdaiji und Verkünder des Kegonkyō. Der Priester Kwanshin 鑑真, ein Chinese, kam im Jahre 753 auf Bitten japanischer Studierender nach Japan. Er war es, der die Ritsusekte in Japan heimisch machte und den Tōshōdaiji gründete. Auch von einem indischen Priester, der es bis zum Range eines Sōjō (etwa Erzbischof) brachte, wird berichtet, von Baramon Sōjō, der im Jahre 736 mit dem chinesischen Lu-tzungpriester Dōsen nach Japan kam. Der Bonze Dōkyō 道鏡 (gest. 772) zeigt bereits in aller Schärfe, wohin die Bevorzugung des Klerus führen mußte, er setzte Kaiser auf den Thron und setzte sie wieder ab, er strebte sogar nach der Krone¹.

5.

Die Materialien, die der japanische Bildner für seine Schöpfungen zu verwenden pflegte, sind Bronzelegierungen, Holz, Kanshitsu 乾漆 und Ton², also bis auf das Kanshitsu, das eine speziell ostasiatische Errungenschaft zu sein scheint, dieselben wie in Europa. Steinarbeiten fehlen auch nicht, sie dürften sich aber selten zu einer besonderen künstlerischen Höhe erhoben haben. In China dagegen erreichte die Bildnererei in Stein ein hohes Niveau. Immer mehr Marmorskulpturen aus der Zeit der sechs Dynastien und vor allem aus der T'angperiode werden jetzt bekannt. Eine Kanshitsuarbeit aus dieser Periode ist aber wohl in China selbst noch nicht zutage gefördert worden. Und doch kann kein Zweifel darüber herrschen, daß auch in China diese Technik gerne angewendet wurde und erst von dort nach Japan kam. Nur die Hinfälligkeit des Materials mag alles haben verschwinden lassen. Es hat sich ja in China sogar

¹ Haas, *Annalen des Buddhismus*. — E. Papinot, *Dictionnaire d'Histoire et de Géographie du Japon*.

² Hier sei eine Beschreibung der beiden Techniken aus einem Aufsatz von Hamada Kōsaku, *Sculpture of the Tempyō Era* (Kokka, Heft 183) gegeben: „A statue made according to the simplest process consisted of a roughly carved wooden image on which was first applied some coarse paint. This done, the article was covered with cloth which then received several coats of well prepared lacquer. More elaborate was the following: first of all a mould was made, either of wood or clay. In order to make the object as light as possible, the mould thus made was not used as such, but was simply employed as the basis of a true mould which was formed by covering the original one with a thick layer of clay. The latter, when sufficiently dry, was carefully separated from the original mould and made the basis mould upon. Then to harden the clays the inner side of the newly made mould was covered with a layer of powdered mica, while the exterior surface received first a coat of finely prepared lacquer and then gradually coarser ones. After this, the piece was covered with cloth and then coated with a mixture composed of tonoko (a powdered whetstone) and jinoko (powdered earthenware). Finally the whole was covered again with cloth upon which was applied lacquer until the desired colour and lustre were brought out. Such minor parts as the hands, limbs, etc. were not put on till after the head and trunk had been finished, when they were securely fixed in their places, the interstices securely being filled with lacquer.“ „The mode of making clay figures was equally striking and ingenious. To begin with, a roughly made wooden frame was covered with straw on which was laid a mixture consisting of clay and rice bran. The thing was now ready for moulding which was done with waterproof clay, and finally the object was finished of with a coat of powdered mica after mixed with pigments.“

kaum eine Holzskulptur aus der T'angzeit mehr gefunden (in Japan gibt es einige), ebenso wie die gesamte uralte blühende indische Bildnerie in Holz heute gänzlich verschwunden ist. Alle diese Materialien wurden bis auf das Kanshitsu zu allen Zeiten in Japan zu plastischen Kunstwerken verarbeitet. Nur die Kanshitsu-technik geriet seit Beginn der Fujiwarazeit (9. Jahrhundert) immer mehr in Vergessenheit und verschwand allmählich ganz. Die Beliebtheit der übrigen Materialien schwankte in den verschiedenen Perioden sehr stark. Ja, das Material kann als nicht unwichtiger Faktor für die Datierungen der Skulpturen herangezogen werden. In der Suikoperiode waren Bronze und Holz bevorzugt, nur gelegentlich finden sich Kanshitsu oder wenigstens Ansätze dazu. In der ersten Hälfte der Naraperiode schätzte man noch Bronze am höchsten, dann aber traten Kanshitsu und Ton immer mehr an ihre Stelle, und es ist nicht ausgeschlossen, daß Holz damals vielleicht überhaupt nicht verwendet wurde. Es gereicht der Narazeit nicht gerade zum Ruhme, daß sie die edelsten Materialien des Bildners, Holz und Bronze, vernachlässigte und gewissermaßen Surrogate Mode wurden. Sie hatte eben etwas von einem Parvenüzeitalter. Man wollte für billiges Geld imponierende Monumente schaffen. Daneben aber darf nicht vergessen werden, daß die Kanshitsu-technik ungeheuer mühevoll ist, mühevoller als die anderen Techniken (Arbeitskräfte waren billig), daß die Skulpturen des Yakushiji (um die Wende des 7. Jahrhunderts), die große Glocke (gegossen 732) und die Laterne des Tōdaiji und vor allem der Daibutsu so ungeheure Bronzemengen verschlangen, daß das kostbare Metall selten wurde¹, und daß sich wegen der in der Naraperiode beliebten mächtigen Dimensionen der Kunstwerke bei Anwendung von Holz und Bronze allzuoft Transportschwierigkeiten ergeben hätten². In so hohem Grade scheint die Holztechnik damals zurückgetreten zu sein, daß man, als im 9. Jahrhundert Holz wieder gesuchter ward, auch bei Holzskulpturen an den beim Kanshitsu gewohnten Stil wieder anknüpfte. Die Frage der Holzverwendung in der Narazeit ist jedoch noch nicht mit Sicherheit zu lösen. Es gibt eine Anzahl von Holzbildwerken, bei denen man zweifeln muß, ob man sie noch dem 8. oder bereits dem 9. Jahrhundert zuweisen soll³.

Wie die Antike hat auch Japan seine Skulpturen meist farbig behandelt. Der Maler hatte die letzte Hand an die Skulpturen zu legen. Bronze- und Kanshitsufiguren erhielten Vergoldungen, Tonfiguren und Holzschnitzereien bunte Bemalungen. Die Farben sind heute zum größten Teile verschwunden oder in späterer Zeit restauriert. Besonders bei den großen Restaurierungsarbeiten der Kamakuraperiode ist manche Naraskulptur in frische Farben gekleidet worden. Manche wurde in neuerer Zeit gänzlich abgewaschen. Am meisten zu bedauern sind die bisweilen vorkommen-

¹ J. Murdoch, A History of Japan, S. 191.

² Weniger bei der Errichtung der Werke selbst, die ja nicht aus einem Stück bestanden, sondern anlässlich von Bränden und Verlegungen der Tempel, die sehr häufig vorkamen.

³ So vor allem die Skulpturen des Daianji.

den Bemalungen aus der Tokugawa- oder gar neuesten Zeit. Die farbige Behandlung der japanischen Statuen verdiente eine Sonderuntersuchung, die auch zu berücksichtigen hätte, wie sich die koloristischen Prinzipien der japanischen (und chinesischen) Bildnerei zu denen der Antike verhalten.

Nur wenige Namen von Bildhauern der Narazeit tauchen aus dem Dunkel auf, keiner aber, mit dem eine lebendige Vorstellung zu verbinden wäre. Sie werden in den Tempelchroniken anlässlich der Verfertigung irgend eines Bildwerkes erwähnt — das ist alles¹. Das künstlerische Selbstbewußtsein in unserem Sinne wird wohl in dem damaligen Japan mit seiner rein religiösen Bildnerei noch nicht entwickelt gewesen sein. Die Meister fühlten sich als Handwerker im Dienste der Kirche und wurden als solche angesehen. Individuelle und faßbare Künstlerpersönlichkeiten erscheinen zahlreicher erst in der Kamakuraperiode. Da trifft man plötzlich auf eine ganze Reihe von Meistern, von denen Daten und Werke, ja einzelne signierte Werke bekannt sind. Für wichtige Schöpfungen der Narazeit existieren allerdings traditionelle Zuschreibungen¹ an berühmte Priester der Zeit, wie an Gyōgi und Rōben. Diese Zuschreibungen sind wohl nicht wörtlich zu nehmen. Man kann sich schwer vorstellen, daß solch ein gelehrter, viel beschäftigter, am Hofe ein- und ausgehender Herr Kenntnis und Muße genug gehabt haben soll, etwa Kanshitsufiguren zu arbeiten. Er wird es wohl nur gewesen sein, der die für seinen Tempel nötigen Kultstücke in Auftrag gab, ihre Art und Ikonographie vorschrieb, und an ihnen die Zeremonie der ideellen Augenöffnung (Ri no kaigan)² vornahm. Im übrigen werden verschiedene Hände tätig gewesen sein, der Holzschnitzer, der Lackarbeiter, der Maler, die in den großen Tempelwerkstätten unter Priesteraufsicht arbeiteten.

Die Mehrzahl der Meister waren sicherlich überhaupt keine Japaner. Im besten Falle naturalisierte, seit einer oder mehreren Generationen in Japan heimische Koreaner oder Chinesen. Sehr oft wurden die Ausländer auch erst ausdrücklich zu dem Zwecke der Herstellung größerer Kultwerke und Tempelbauten nach Japan geholt. Unaufhörlich lesen wir Ähnliches in den Chroniken. Wir erfahren zum Beispiel ausdrücklich die Namen der chinesischen Meister, die bei der Errichtung des Daibutsu von Nara, bei den Skulpturen des Hasedera und Tōshōdaiji tätig waren. Aus diesen Verhältnissen ergeben sich für den Historiker besondere Schwierigkeiten. Wenn Ausländer die Schöpfer waren, so kann man eigentlich gar nicht von einer japanischen Bildnerei der Narazeit sprechen. Das ist auch bis zu einem gewissen Grade richtig. Wir haben in der Tat etwas wie eine chinesische Provinzialkunst vor uns. Immerhin waren Japaner die Auftraggeber, die Werke entstanden auf japanischem Boden und in japanischer Luft, schließlich betätigten sich Japaner mindestens als Gehilfen. Daß man allein auf stilistischer Grundlage unter den in Japan befindlichen Skulpturen dieser Zeit mit Sicherheit je chinesische und japanische Hände sollte

¹ Wir werden auf sie bei den einzelnen Werken zurückkommen.

² Nihongi (Florenz) S. 218.

unterscheiden können, scheint mir ausgeschlossen. Noch eine weitere Schwierigkeit besteht. Es arbeiteten nicht nur festländische Künstler in Japan, sondern es wurden auch, wie wir immer wieder lesen, festländische Skulpturen nach Japan importiert. Sogar hier kann von einer sicheren Rekognoszierung auf bloß stilistischer Grundlage nur unter Vorbehalt die Rede sein. Auf Grund des angewandten Materials kann man allerdings gelegentlich Resultate erzielen. Möglich, daß man hier einmal zu feineren Unterscheidungen gelangt. Sicherlich werden sich unter den später zu besprechenden Werken auch in China gearbeitete befinden. Das ist nicht zu ändern. Wir übergehen mit Bewußtsein nur die Stücke, bei denen aus dem Material, aus Quellen und Tradition mit einigem Recht geschlossen werden kann, daß sie wirklich aus China stammen.

CHINESE SARCOPHAGI. BY BERTHOLD LAUFER.

The first European author to make a communication on the occurrence of stone sarcophagi in China, as far as I know, was a surgeon of the British Army, J. LAMPREY who, in 1867, addressed a meeting of the Royal Institute of British Architects on the subject of Chinese architecture. In accordance with the nature of a lecture, the theme is not treated exhaustively nor sounded to a great depth, but intelligently presented in a large variety of topics illustrated by good sketches. "On removing some of the earthen mounds in the vicinity of the French Concession at Shanghai," LAMPREY¹ relates, "several stone coffins, or sarcophagi, were discovered. They were sufficiently large to contain a massive wooden coffin. They were hewn out of a large block of reddish sandstone grit, and had a granite slab for a lid which was made to fit closely by means of a groove in the lid, which received a corresponding ridge on the inner edge of the opening of the sarcophagus. There was no inscription by which the date could be discovered, or to show to whom the sarcophagus belonged." The measurements are not given, but from the illustration to which the figure of an erect man is added it appears that the sarcophagus placed on the ground reaches in height the waist of a man and in length a good man's size. It is, properly speaking, a mere stone chest, of rectangular shape, with straight and even walls entirely undecorated, the lid being flat in correspondence with the box-like character of the object. There are no indications pointing to a particular period, and as a type, it stands by itself, unless it is identical with the sarcophagi seen by Torrance in the caves of Sze-ch'uan to be mentioned later.

The next, in point of time, with a similar report, is E. COLBORNE BABER² who in a mound in the vicinity of Ch'ung-k'ing, Sze-ch'uan Province, raised a sandstone slab, about seven feet by two and a half. It proved to be the lid of a rude sarcophagus containing nothing but wet mould which may have drained in through ill-closed chinks, or have been deposited by previous desecrators. "But any case", the author adds, "the sarcophagus lies too near the surface to warrant the inference that it has ever housed a corpse; it is more probably a *blind* to divert curiosity from the situation of the true coffin, which may be expected to repose in some more recondite part of the tumulus." This explanation is, of course, the outcome of a subjective rationalism, and like all rational explanations, wrong, because the life of peoples

¹ *Transactions of the Royal Institute of British Architects*, 1867, p. 172.

² *Travels and Researches in Western China (Royal Geographical Society, Supplementary Papers*, p. 129, London, 1886).

outside of our culture-sphere is not rationalistic, or is even entirely beyond the pale of our mode of reasoning.

The first illustrations of artistic sarcophagi came to us from the Russian Orkhon Expedition, the remarkable results of which are published in W. Radloff's "Atlas der Altertümer der Mongolei" (St. Petersburg, 1892—99). A number of sarcophagi of Chinese workmanship were discovered in southern Mongolia which had been utilized by the ancient Tu-küe (Turks) in the seventh and eighth centuries. We know from the contents of the inscription that Chinese artisans sent by the Emperor to the court of the Turkish Khans were engaged in carving their inscription stones and executing sculpture-work in their tombs.¹

A clear description of the sarcophagi is unfortunately not furnished, and nothing is said regarding their dimensions, which is a feature of great importance, nor their contents². From the drawings reproduced in the "Atlas" on Plates XII, Fig. 6, XIII, Fig. 1, and CV, Fig. 1 and 2 it appears that these coffins were composed of single stone slabs, rectangular on the bottom and the two main sides, square on the smaller lateral sides. On Plate XII, Fig. 4, another sarcophagus with flat lid is outlined, decorated with cloud ornaments of Chinese style. Despite this manifest Chinese influence in design, and despite the historical fact that these coffins were, in all probability, worked by Chinese lapidaries, it is a debatable question whether they present, taken in their function as a type of sarcophagus, a really Chinese sarcophagus. In their outward form, they have the appearance of a rectangular chest, while the contemporaneous sarcophagi of the T'ang period, as far as observed in China, are imitations in stone of the well-known form of the Chinese wooden coffin, as will be seen below; further, the latter are always carved out of one mass of stone and never joined together from stone slabs. As early as in the Siberian bronze age we find graves lined with rudely hewn stone slabs, *i. e.* cists (*Kistengräber*), which in the case of children's bodies sometimes resemble veritable coffins.³ It seems to me that the stone coffins of the Khans and princes of the Tu-küe are a direct offspring of these ancient indigenous cists and present a sort of missing link between the cist and the sarcophagus proper; they were more adapted to the latter form doubtless under Chinese influence to which the solid execution and the decorative by-play are due, but in their shapes and in their composition from single slabs they have unmistakably retained a reminiscence of their former origin.

¹ W. RADLOFF, *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*, III, pp. 447, 459 (St. Petersburg 1895); W. BARTHOLD, *Die historische Bedeutung der alttürkischen Inschriften*, pp. 12 bis 13 (St. Petersburg, 1897).

² The Tu-küe seem to have had various methods of burial, perhaps varying at different times. The *Wei shu* ascribes to them burial of the corpse in a pit, the *Sui shu* states that they placed the body on a horse, cremated it and gathered the ashes for burial (JULIEN, *Documents historiques sur les Tou-kioue*, pp. 10, 28. Paris, 1877).

³ W. RADLOFF, *Aus Sibirien*, Vol. II, pp. 78, 79 (Leipzig, 1884).

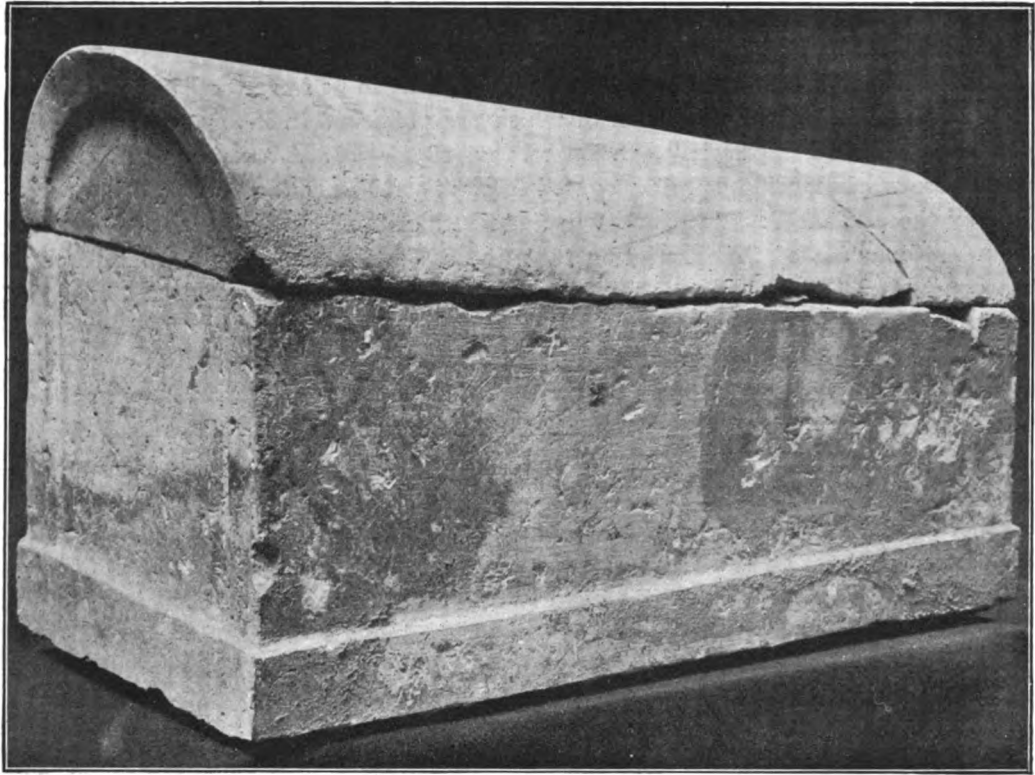


Fig. 1. Marble Sarcophagus, T'ang Period. Dated 673 A. D. Collection of Field Museum, Chicago.

Fig. 1 represents a sarcophagus obtained by me at Si-ngan fu in April 1910 and now in the Field Museum, Chicago. It is carved from a kind of marble (crystalline limestone forming on the unpolished surface of the interior layers of finely brilliant crystals) in two separate pieces, — the receptacle with rectangular, slightly projecting base hewn out of one boulder, and the slanting, rounded lid. It measures only 71,2 cm in length, and in width 39 cm at the upper and 33 cm at the lower end; its height amounts to 31 cm at the upper, and to 24 cm at the lower end. The bottom or base is of unequal thickness, being 15,5 cm at the upper, and 8,5 cm at the lower end, while the four upright walls are on an average from 5 to 6,5 cm thick. The hollow space left in the interior, therefore, is only 62,5 cm in length, 25,5 cm in width and 15,5 cm in height at the upper end. It is self-evident that this sarcophagus could not have been used to shelter the corpse of an adult, while it could possibly lodge a child's body; but let it be stated right here that on discovery it harbored no remains whatever, neither a bone nor ashes nor any object or traces thereof, nor is any effect of such objects on the surface of the stone in the interior visible, which might be



Fig. 2a. Engraving on Long Side of Marble Sarcophagus.

expected, if anything of that kind had ever been the case. The conclusion is therefore warranted that it has ever been empty since the day of its burial, and this state of affairs, as will be seen presently, agrees with the historical evidence furnished by the inscription carved into the lid. Only the four outer walls, the surface of the lid, and the edges of the receptacle and the lid have been smoothed and polished; the lid must formerly have been more tight-fitting than is true now after the wear and tear of time. The exterior of the bottom is very crudely and unevenly hewn out, and on the inner side of the lid and in the interior, the tool-marks of the lapidary running in parallel grooves are plainly visible. Instead of being polished, these portions have been smeared over with a white plaster which at the time when the work was done no doubt produced a plain surface, but which has gradually given way.

The four outer walls are decorated with designs not incised with a chisel but finely traced by means of a burin or graving tool. The lines just touch the surface without any depth and lay open the brilliant white color of the marble. This process of engraving in stone is very frequently practised in the T'ang period and may be seen on numerous tombstones and other sculptures in our collection. But this work is so delicate that it defies all efforts of the camera. For this reason, the long side shown in Fig. 1 is once more reproduced from a paper rubbing in Fig. 2, and one of the small sides, that on the upper end, in Fig. 3. On each of the long sides, the main figure is a winged dragon with body long stretched out, a cluster of spirals surrounded

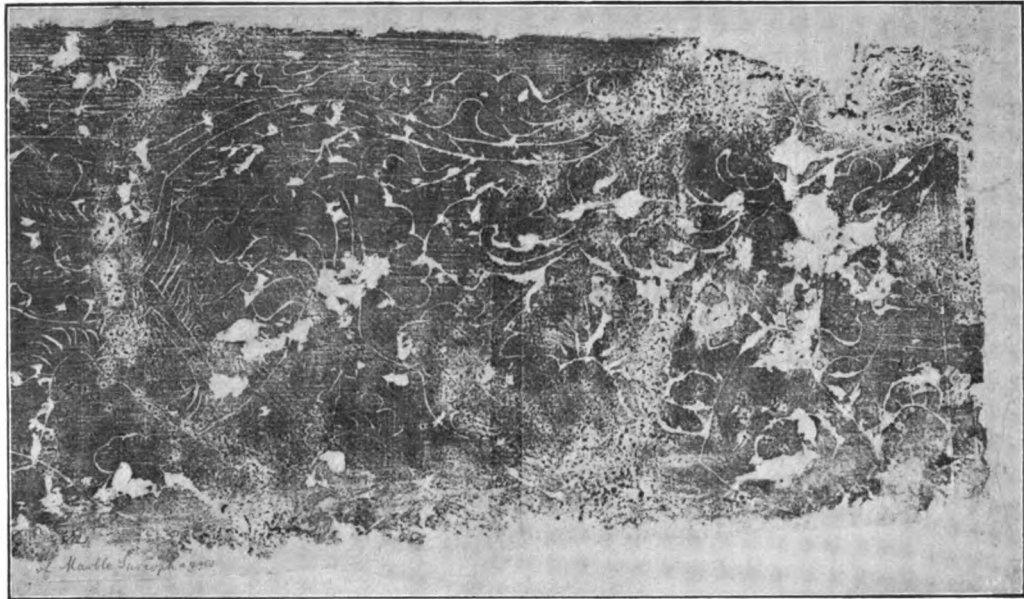


Fig. 2b. Engraving on Long Side of Marble Sarcophagus.

by cloud patterns emerging from its jaws. It is interesting to note that the heads of both these dragons are on the upper and higher side of the coffin, *i. e.* directed toward the head of the corpse, if the corpse were buried in it. The two front feet of the dragon show the form of mammal feet, the two hind feet distinct bird-claws. The designs are partially obscured by hardened layers of carbonate of lime which strongly adhere to the surface, but they are very clear and secure in composition and of great beauty. The subject on the small side (Fig. 3) is a phoenix soaring in the clouds. Both themes are emblematic of death and resurrection.

The principal question now arises, — what was the purpose of this sarcophagus? The lid is fortunately covered with a brief inscription of six lines from which a satisfactory answer may be read.¹ The inscription is dated “on the fifteenth day of the twelfth month of the fourth year of the period *Hien hêng*” yielding the date 673 A. D. (in the T'ang period). It was composed by, or at the instigation of a certain merchant named *Fu Pao* 伏保, a native of *K'ien-fêng* 乾封 *hien* (modern K'ien chou) in Shensi Province. He styles himself a filial son 孝子 who gratefully remembered the benefits received from his parents and kept in mind how well they had deserved

¹ The inscription is not reproduced here in its entirety, because its facsimile would require a transcript in modern characters and a lengthy palaeographical and philological discussion which would be out of place in this connection. It will be published in time together with several hundred other inscriptions on stone sculpture in our collection.

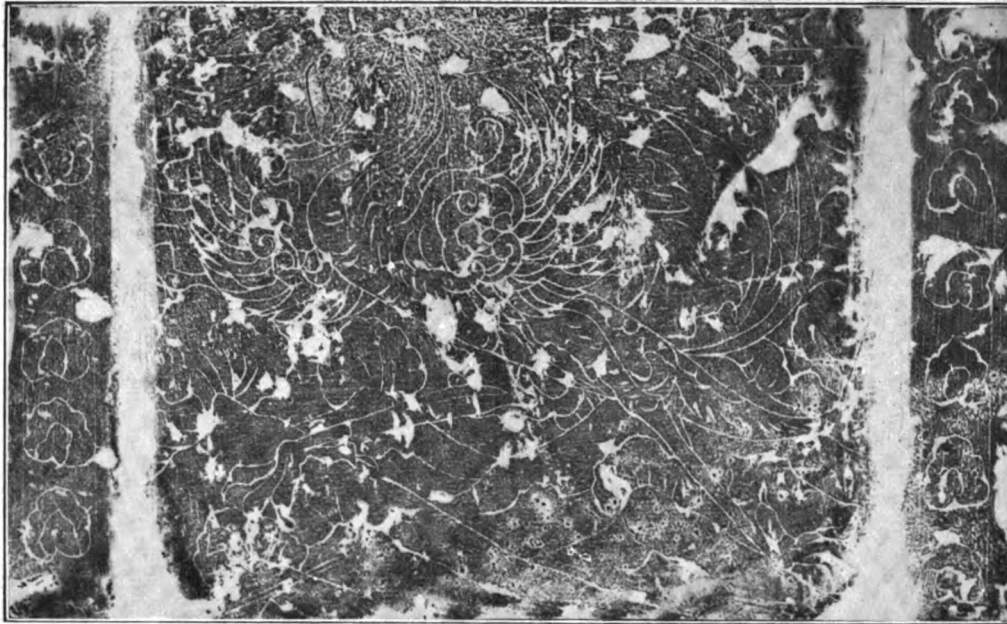


Fig. 3. Engraving of Small Side of Marble Sarcophagus.

because of his education 憶念乳哺之恩思其鞠養之功. Actuated by this motive, he had respectfully made, on behalf of his dead parents, a sarcophagus carved with ornaments 遂爲亡父母敬造銘塔一所. The word *ʼa* used twice in this inscription to denote the sarcophagus in question corresponds to the Sanskrit word *stūpa* and is the general designation for a pagoda; but there is nothing strange about this phraseology if we remember that the *stūpa* and *cāitya* were originally sepulchres, and then cenotaphs erected in honor of a deceased saint or in commemoration of a miracle or other remarkable incident in Buddhist life. The use of this expression, however, may lead us to think that the peculiar practise of supplying sarcophagi, as in our case, had some bearing on Buddhism, or might have even been a custom originating within its domain, a supposition which may be corroborated by the next sarcophagus to be considered. Fu Pao and his people ascertained by divination an auspicious time for the souls of his parents to change their former abode to find peace in the sarcophagus, in order to ensure, for a thousand years, a place of eternal permanency 伏保等卜得吉時於神和原遷奉安塔一所庶使千載永定方. It thus appears that the offering of this sarcophagus was an act of filial piety. The parents of the donor were dead and, according to custom, buried in a wooden coffin. The sarcophagus imitating in its shape a coffin, though on a largely reduced scale, was placed in the grave-mound, apparently above or very near to the wooden coffin in which the parents were buried

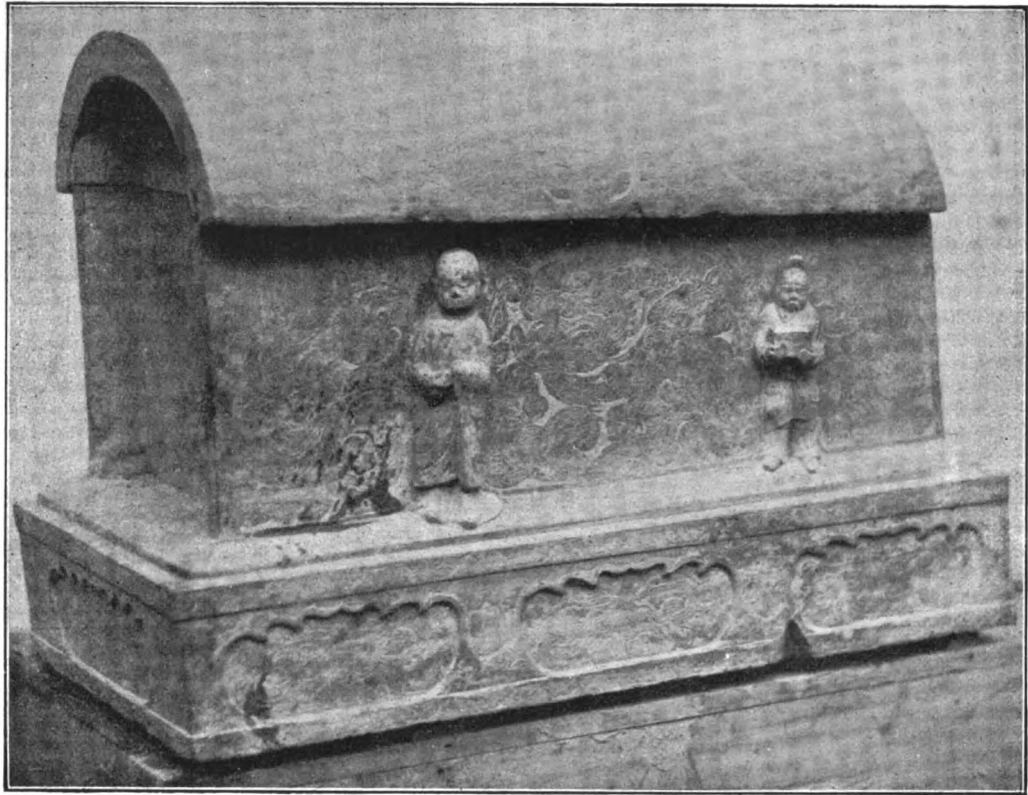


Fig. 4. Sarcophagus from Shensi Province, T'ang Period.

and supposed to receive their souls. It was, accordingly, a soul sarcophagus into which the soul supposed to reside in the wooden coffin shifted its abode, because it was a more durable structure safeguarding an eternal existence of the soul. We do not know what the shape of wooden coffins was during the T'ang period; the present specimen allows us a reconstruction by concluding that they were built, at least in the region of Shensi, in the same form as this model, on a larger scale.

Figure 4 represents another stone sarcophagus found on the soil of Shensi Province. It had been disposed of to a Japanese dealer shortly before I returned to Si-ngan fu in the beginning of February 1910 on my way out of Tibet. A photograph of it had been taken at Si-ngan fu, a copy of which was presented to me by a Chinese friend. I did not see the object itself and can merely judge from this reproduction. Its size is about the same as that of the preceding specimen, so it must have served also the purpose of a spirit coffin. The base is higher and more projecting, so that the coffin is well set off from it. The decorations are highly Buddhist in character, as shown above all by the plastic high-relief figure of a shaven Buddhist monk and

an attendant who belongs to the type of tribute-bearer. He is holding on his hands a stone chest supposed to contain sacred books. Such quadrangular chests of large dimensions are said to have been buried with Buddhist monks in the T'ang period, and an excellent specimen covered with fine engravings is in the collection of the Field Museum. The surface of the wall from which the two figures stand out is adorned with engraved floral designs of Persian character as frequently occur in that age, and the graceful outlines of a Kinnari with folded hands and bird-feet appear in the centre. The long side of the pedestal is divided into three countersunk medallion panels, and the figure in the middle one seems to be an Apsara (Chinese *t'ien nü* 天女). The lid seems to be covered with a combination of a cloud and floral pattern, but the photograph is not distinct enough, and the engraving too delicate to allow of a positive conclusion. The combined feature of sculpture and pictorial flat design here exhibited (of which there are numerous other examples in the contemporaneous Buddhist sculpture) is of great interest in that it exactly corresponds to a peculiar style of wall-painting which seems to have been in vogue during the T'ang epoch, and to have still been cultivated in the time of the Ming dynasty, as may be seen in many ancient temples of Shansi and Shensi. The entire wall of a temple-hall is covered with a fresco, but prominent figures moulded in clay stand out independently from the painting, but form a part of the pictorial composition.¹ Especially caves and rocks filled with hermits are favorite themes for sculptural designing of this kind. The sarcophagus in question has no inscription except four large characters of an ornamental style chiseled into the front at the head of the coffin, — reading, according to my Chinese informants, *Ta Sui ch'ao chih*, "Made (at the time of) the Great Sui dynasty". This "inscription" at once aroused my suspicion, because there is no precedent at that period for such a style which sets in as late as the Ming dynasty, and because it seemed so inadequate and out of place on this coffin and not in harmony with the whole affair. Under a volley of questions, my Chinese friends finally admitted that the "inscription" was a forgery recently perpetrated within the very city-walls of Si-ngan fu, that the sarcophagus had arrived there without the inscription, that it doubtless was a production of the T'ang period, that a clever craftsman notorious for his epigraphical counterfeits had voluntarily invented the Sui dynasty, at the instigation of a dealer from motives of greediness, and that the said Japanese had believed in the authenticity of the inscription. On hearing this revelation, I naturally expressed the wish to have the privilege of meeting this artist; but the ready promise of a special arrangement for such an interview proved quite unnecessary, for a few days later the hero of Si-ngan fu attracted by the prospects of a good bargain spontaneously called on me to invite me to an inspection of his atelier. I gladly responded and had the pleasure of meeting

¹ Many examples of such representations are noted and described in my diaries, but any such extracts would lead us away from the subject under consideration.

one of the cleverest and boldest forgers of our time and one of the strangest and most mysterious characters I ever knew. This man was extremely bright and intelligent, but silent, gloomy, hated by anybody, keeping aloof from his fellow-mates, and entirely living to his black art for which he had an inborn passion. He had carried on, for years, the most arduous studies in epigraphy, and there was no style of writing and no period which he could not imitate to perfection. Chinese forgers also have specialized in business; my friend of the Sui dynasty, as I styled him, made in inscription stones, in seals, and in Buddhist clay votive tablets which then were the craze of collecting China where the mania for antiquities is dominated also by fashion. Two big halls on the large compound where he lived and schemed were crowded with a bewildering mass of inscription tablets ranging from the T'ang to the Ming, of such superb execution in all details as would have outwitted the smartness of the most experienced scholar of China. He had studied the different kinds of stones employed in all periods and knew how to supply, from the vicinity of Si-ngan fu, a T'ang dynasty as well as a Yüan or a Sung stone; only the fresh looks of a recently executed piece of work were here and there treacherous, as the last touch with the cheerful feeling of age had not yet been added. In this laboratory I penetrated for the first time into the mysteries of the art of how to distinguish genuine from counterfeit seals. He certainly had a splendid collection of genuine antiquities, and one of them, a clay votive tablet of the T'ang period, was then the general talk of the whole city, on account of its real intrinsic beauty and the abnormal price which he demanded for it. Of course, he was right in this, for he showed me his imitations of the same piece which at first sight, despite an eye somewhat sharpened by long training, I could not distinguish from the original, and his productions easily brought him fifty Taels net a piece.¹ Despite his lack of popularity, this man did a tremendous business extending all over China, and had amassed a considerable fortune. Quite naturally, for the label "coming from Si-ngan fu" has an hypnotic fascination on the minds of the Chinese. The official or scholar passing through or temporarily serving in the famous city had promised his folks and friends at home to send them a souvenir of the ancient times, and so the supply must be kept going. The rule may be fairly established that the antiquities given away as presents by the Chinese to one another (of those given by Chinese to their foreign friends I do not dare to speak) are almost all forgeries, for the good reason that nobody would ever screw up his courage to utter a syllable about this fact, even if he knew it. Gifts form a part of the Chinese *Lebenslüge*, and the good friend is obliged to accept the

¹ It goes without saying that in China, as elsewhere, the price paid for an article constitutes no evidence whatever for its genuineness. It has, however, occurred that prices paid for Chinese antiquities announced publicly to influence opinion in favor of them are, on the contrary, excellent evidence for these articles not being genuine, because the real thing could not have been secured for this price.

Sui or T'ang writing on stone with a smiling and genuine face. Politeness triumphs, and the scheme works well from beginning to end.¹

My curiosity in this sarcophagus once being aroused, I determined to follow up its trail. When reaching Hankow in June 1910, I was told by the American Consul here that a while ago a Japanese coming from Si-ngan fu' had made a shipment to the Fine Arts Museum of Boston. It therefore was natural for me to suppose that the sarcophagus might have found its way to Boston. An inquiry made through Mr. Edward S. Morse of Salem, however, resulted in an emphatic denial on the part of the Boston Museum that this or any other sarcophagus from China had ever landed at its door. The theory now remains that the Japanese gentleman whose name is unknown to me had singled out this piece as a superior treasure and brought it to Japan².

The fact of a former use of sarcophagi in Sze-ch'uan has been established by Mr. Thomas Torrance,³ who has carefully investigated the caves cut in the cliffs of the Min River, and has arrived, as I believe correctly, at the result that these were not, as formerly supposed, ancient dwelling-places of the aboriginal inhabitants of Sze-ch'uan, but Chinese burial places dating from the Han down to the Sung period. He found there two kinds of coffins, those made of clay and of stone, the former resembling in shape the present day style with convex lids, averaging from 6½ to 8 feet in length. The sarcophagi are also of different sizes, most of them being quite large, and as Mr. Torrance is inclined to think, presumably being the outer shells of coffins; they measure roughly 8 feet in length, 3 feet in width, and from 2½ to 4 feet in height. "In many cases the backs of these stone coffins are one with the wall of the cave. Hewn when the cave was made, the workmen thought it an advantage to leave them intact." This observation is intensely interesting in that it clearly reveals one of the lines of development which sarcophagi have taken in China. They have

¹ For this reason, whereas it is easy to see where the impostor begins, it is difficult, nay, impossible to ascertain where the impostor ends and the duped one begins. Do not always blame it on to the dealer, he is very often the dupe of the party himself. There are perhaps half a dozen of dealers in antiquities throughout China who really know what they buy and sell; the rest unanimously assert that they know not. What else could be expected where imitation created by a heavy demand of the public have been in operation in unchecked progress for over a millennium? The dealer, as a rule, is not an expert, his experience is limited, and his statements are not worth a farthing. Experts, even among the scholars, are few in China as elsewhere.

² These details are here merely given to assist others in tracing the whereabouts of this interesting specimen, as it would be valuable to receive a more accurate description of it. I am far from throwing any reflection on the Japanese concerned who may have acted perfectly *bona fide*, and who, after all, may be another person than the one who seems to have had the function of an agent of the Boston Museum. In fact I do not know, and my detective theory claims no other merit than to point out the probability that the object in question is in a collection of Japan and may thus eventually be discovered there by a foreign inquirer.

³ In his interesting paper *Burial Customs in Sze-ch'uan* (*Journal China Branch Royal Asiatic Society*, Vol. XVI, 1910, p. 66).

grown out, or are a continuation of, the ancient stone grave-vault or cist. The fact that the live rock in the caves of the Min River was utilized to form a part of the sarcophagus plainly indicates its former stationary character and inseparable connection with the grave. The mobile and portable sarcophagus has gradually been evolved from this form, as we see in Sze-ch'uan and in the specimen discovered by Lamprey near Shanghai referred to above. Its purport was, as the circumstantial evidence allows us to infer, to lend safety and permanent protection to the wooden coffin encased in it, and therewith simultaneously also to the body.

It thus appears that essentially two main types of sarcophagi exist in China, — the sepulchral chest developed from the cist for the preservation of the wooden coffin, and the spirit or soul sarcophagus executed on a smaller scale in imitation of a wooden coffin. The former development, it will be noticed, is identical with the one which we tried to make out for the ancient Tu-küe or Turks. In spite of their technical, typological and inward differences, the two types rest on a common mental basis in the popular beliefs. Both follow the tendency to guaranty an eternal repose and durability of the mortuary abode, and a long-enduring preservation of the body. It may not be amiss to call attention to the fact that this idea is the opposite of the notions entertained by the Romans in regard to sarcophagi. It is well known that the Romans who had always practised cremation adopted stone coffins only as late as in the Christian era, on account of the then ruling belief in the caustic qualities of stone which, according to Pliny (*Historia Naturalis* XXXVI, 27) consumed the body in forty days; hence the name sarcophagus, "the flesh-eater" (from *σάρξ* "flesh" and *φαγεῖν* "to eat"). While the introduction of sarcophagi was materially an innovation in Roman burial practice, it was, psychologically, a continuation, another form of the previous disposal of the dead by the flame. The developments in China and in the West move therefore on totally different and strongly contrasting lines.

In Fig. 5, a pottery coffin of the T'ang period, likewise obtained at Si-ngan fu, is illustrated. Aside from the circumstantial evidence, the character of the red clay and the green glaze applied to the lid point decidedly to that epoch. The small dimensions indicate the use of this coffin for a child, and the height of the upper part seems to hint at the fact that it was placed in an upright sitting posture. The specimen is 51 cm long, 26 cm wide at the upper and end 24,5 cm at the lower end, with a height of 39 and 29 cm at both ends respectively, and an average thickness of 2 cm for the walls. The four walls and the lid are coated with a green glaze which, however, is entirely decomposed on the surfaces of the walls and has partially come off, while on the lid and the inner edges it is perfectly preserved and in many portions shines in brilliant silver oxidation. The receptacle is evidently shaped in a wooden mould, as is also the lid; the appliance of wooden moulds may nowadays be observed at any Chinese kiln in the making of bricks, roofing-tiles, and any angular vessels

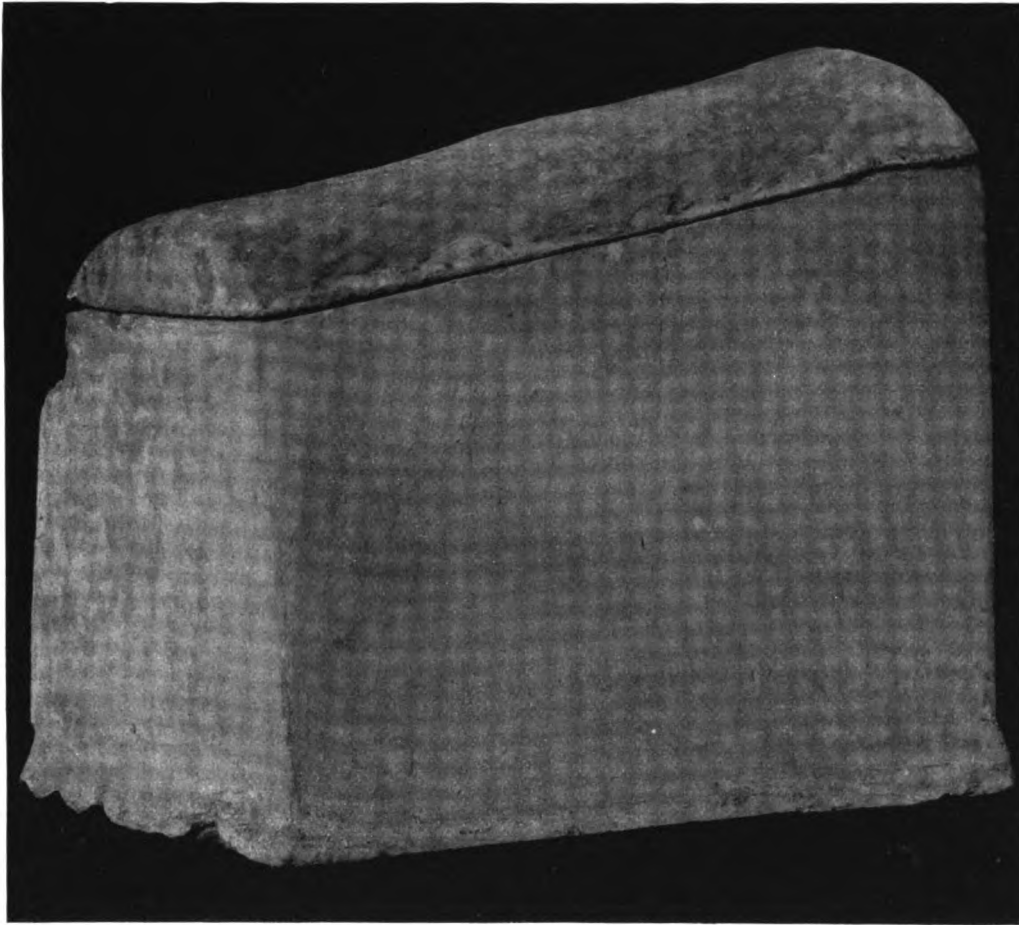


Fig. 5. Pottery Coffin, T'ang period.

like square, hexagonal, or octagonal flower-pots.¹ During the Han period also bags of woven material, filled with sand or earth, were employed in moulding large architectural pieces of clay as used in the construction of grave-vaults and on the roofs of palaces, as may be seen from the impressions of the textile patterns left on the inner sides of the clay walls.² The interior of this pottery coffin, especially the four

¹ Mr. TORRANCE (l. c., p. 66) expressed his admiration for the Sze-ch'uan earthenware coffins in the words: "How they managed to make and fire such a huge thing, and to produce it so perfectly is a mystery". There is no mystery about this, and the technical process is simple and merits no particular admiration. It is only what we should expect from the notorious skill of the Chinese potter. They are the common output of workmen who can easily turn out, by means of wooden moulds, a piece of this kind in a few minutes.

² CHAVANNES (*T'oung Pao*, 1908, p. 247) has observed the same process on the tiles used for the tomb of the "Marshal" of the fifth century in T'ung-kou, Korea, north of the Yalu River,

corners, is smeared over with a thick loam, apparently to keep off more efficiently any supposed outward influences. Also this coffin seems to imitate in its shape the common large wooden coffin.

Earthenware coffins, if we can depend in this case on the Chinese traditions concerned, seem to go back into the time of a greater antiquity than sarcophagi. The *Li ki*¹ ascribes the former to the mythical age of the Emperor Shun, and states that during the Chou dynasty children below the age of eleven, for whom no mourning was worn, were buried in earthenware enclosures which appeared as an inheritance of that time. Not too excessive a stress should be laid on this passage, as has been done by some authors.² The *Li ki* is not an historical work but a codified ritual in which the facts and traditions of the past are frequently subjected, quite naturally, to constructions emanating from the peculiar standpoint of the Confucian school. No doubt, also these reflect ancient conditions to a certain degree, but they must never be accepted as plain fact, or as a gospel truth. The schematic sequences made out for the development of inventions and objects are, all without exception, later days' inventions to afford a pleasing interpretation for existing phenomena, but have no direct relation to the objective historical process. The chapter in the *Li ki* alluded to renders it plain that in the Chou period three modes of burial were in vogue, — wooden coffins, brick enclosures and earthenware coffins, used according to the age of the dead, for adults, youths, and children, respectively. This is a plain and credible fact; but in order to explain this state of affairs, recourse is taken to an artificial evolutionary theory to the effect that Shun made earthenware coffins, that the sovereigns of the Hsia dynasty surrounded these with brick enclosures, that then the people of the Yin dynasty used wooden coffins, and that those of the Chou added the surrounding curtains and the feather ornaments. This exposition is an interesting and suggestive opinion but one of no historical value. All that the passage in the *Li ki* allows us safely to infer is that earthenware coffins were used in the Chou period for the interment of children, and that the Confucian scholars had the impression that this practice was traceable to a greater antiquity when a more extensive use of them was made also for adults.

The late Dr. BUSHELL³ has found an account of the discovery of an ancient earthenware coffin on the south of Tan-yang-shan, which is recorded in the Annals in the fifth year (506 A. D.) of the reign of Wu Ti, the founder of the Liang dynasty; it is described as five feet high, over four feet in circumference, wide below and flat-

and mentions that the tiles still manufactured in that region present on their inner sides the same net due to their being fashioned over a coarse piece of hemp-cloth.

¹ LEGGE's translation, *Sacred Books of the East*, Vol. XXVII, p. 125.

² J. J. M. De GROOT, *The Religious System of China*, Vol. I, p. 282, and W. PERCEVAL YETTS, *Notes on the Disposal of Buddhist Dead in China* (*Journal Royal Asiatic Society*, 1911, p. 708).

³ *Chinese Art*, Vol. II, p. 6.

bottomed, and pointed above, opening in the middle like a round box with a cover¹; while the corpse was found buried inside in a sitting posture. The fact that also adults were occasionally buried in pottery coffins is revealed by the last will of the Emperor T'ai-tsu (951 A. D.) who insisted on strict simplicity in his funeral and ordered his corpse to be placed in a coffin of baked clay.²

Also Buddhist monks were occasionally buried in pottery coffins. The *P'ei wên yün fu* (Ch. 14, p. 177) quotes the following story from the "Records of Nanking": "The *Shêng yüan ko* of the Liang dynasty is the new name assigned to the *Wa-kuan sze* ("Temple of the Pottery Coffin"³). At the time of the Si Tsin dynasty (265—313 A. D.), the soil produced two clusters of dark-colored lotuses. When they were dug out, a pottery coffin was found, in which an old Buddhist monk was visible; the flowers had grown out of the lower side of his tongue. On holding an inquiry, the elders said: "There was formerly a monk reciting the Sūtra of the Lotus of the Good Law⁴, who, when he died, was buried at this spot."⁵

In regard to the age of sarcophagi, no positive assurances are given us in Chinese sources. They are not made mention of in the *Chou li* or the *Li ki*; that is to say, they were beyond the precepts of the funerary ritual and had no place in it, for the natural reason that sarcophagi are costly affairs and offer a difficult transportation problem. They occur therefore only sparsely and sporadically in the records, which is an echo of the fact that their service was but rarely enlisted, and only by the most prominent men who could afford the heavy expenditure. In an isolated passage, the *Li ki*⁶ refers to a story connected with Confucius who, when living in the principality of Sung, noticed Huan, the minister of war, engaged in the preparation of a stone case for the wooden coffin (*shi kuo* 石槨), the work of which was not completed within three years. Confucius upbraided him on this occasion for his extravagance and thought a quick decay of the body to be preferable. This certainly is a mere anecdote inserted in a philosophic dialogue, and from the expression used

¹ Nobody could say that this description excels in clearness or would allow one to form a definite idea of the appearance of this coffin.

² DE GROOT, *The Religious System of China*, Vol. II, p. 815.

³ The hall or villa *Shêng yüan* was situated in the south of the southern wall of Nanking. The alteration of the ancient name *Wa-kuan sze* which seems to be due to the above story into the new name *Shêng yüan* took place in the tenth century (compare Father GAILLARD, *Nankin d'alors et d'aujourd'hui*, pp. 130, 265, Shanghai, 1903). Gaillard writes the name of the temple 瓦官寺.

⁴ The *Fa hua king* of this text apparently is an abbreviation of the title *Miao fa lien hua king* 妙法蓮華經, the *Saddharmapundarikasūtra*. The pious monk had studied and recited the Sūtra of the Lotus so frequently that a pair of lotuses grew out of his tongue in the grave.

⁵ 金陵志. 梁昇元閣改名瓦棺寺. 西晉時地產青蓮二朶. 掘之得瓦棺. 內見一老僧. 花從舌底出. 詢及父老曰. 昔有僧誦法華經卒葬此地.

⁶ COUVREUR, *Li-ki*, Vol. I, p. 165; LEGGE's translation, Vol. I, p. 149, whose rendering "stone coffin" is insufficient.

it does not become clear whether a stone grave-vault (for *shi kuo* has also this meaning) or an outer shell for the coffin, *i. e.* a pseudo-sarcophagus is here intended.

The emperors of the Chou dynasty were buried in wooden coffins. There is a strange and obscure legend related by Se-ma Ts'ien¹ in the history of the house of Ts'in, alluding to a sarcophagus found by a certain Fei-lien and inscribed with a decree of Shang Ti, the God of Heaven. If this legend is capable of teaching us something on the subject of sarcophagi in ancient China, it may be this that they were of exceedingly rare occurrence, believed to be of supernatural origin and bestowed by Heaven only upon a worthy for an extraordinary act of loyalty. It is quite in keeping with the iron personality of the First Emperor Ts'in Shi when we read in Se-ma Ts'ien that he had a sarcophagus made for himself during his lifetime at the time when he constructed his sepulchre in the mountain *Li*². But in the description of the Emperor's funeral, no reference is made to that sarcophagus by Se-ma Ts'ien, but only a coffin is mentioned.³ In view of the scarcity of Chinese records relative to this subject, the archæological material before our eyes will correspondingly assume a still greater importance. Especially the contemporaneous record inscribed on the sarcophagus in Fig. 1 is a religious document of the first order. It is manifest that archæology cannot be neglected in a study of the development of religious thought in China and will impart to it new and fertile ideas.

Sarcophagi are known also from Korea, and there is a specimen in the collection of Mr. Charles L. Freer in Detroit. It is well known that sarcophagi and pottery coffins played an extensive rôle in ancient Japan, much more so than in China.⁴

¹ CHAVANNES, *Les mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, Vol. II, p. 4. I side with the translation and interpretation of the legend given by Chavannes, which seems to me correct, and cannot agree with the opinions expressed by DE GROOT (*The Religious System of China*, Vol. I, p. 283).

² CHAVANNES, *ibid.*, p. 176.

³ *Ibid.*, p. 195. — The two other cases relating to stone coffins quoted by DE GROOT (*l. c.*, p. 284) afford no strong historical evidence. In the one extract which is of purely legendary tenor, Heaven again is made responsible for the appearance of a jade coffin. The *P'ei wên yün fu* (Ch. 14, p. 176b) quotes the same passage, derived by DE GROOT from the *Hou Han shu*, after the *Fêng su t'ung* and adds an allusion to the jade coffin from a poem of Li T'ai-po. The other case, I believe, does not relate at all to stone coffins, though also the *P'ei wên yün fu* quotes it under this heading. It is here the question of a natural phenomenon seen in two peculiar rock formations rising from the water, which for their resemblance with the appearance of coffins are styled "stone coffins" 石棺. Such fancy names are often applied everywhere in China to striking rock-forms. The *Ko chi king yüan* (Ch. 7) has a special section devoted to stones of peculiar shapes 象形諸石, containing several other notes of a similar character from the same work quoted by De Groot. No other quotations concerning sarcophagi are contained in the *P'ei wên yün fu* or in the *Yün fu shi i*.

⁴ Compare O. NACHOD, *Geschichte von Japan*, Vol. I, p. 136, and the bibliographical references there given; ASTON, *Nihongi*, Vol. II, pp. 285, 389; YAGI SHÖZABURÖ, *Nihon Kökōgaku*, 日本考古學, II, pp. 108, 111 (Tōkyō, 1898); N. G. MUNRO, *Prehistoric Japan* pp. 344—350 (Yokohama, 1908; the statements of this author, I regret to say, are not always reliable, many of his conclusions and theories are debatable, and there are even some beyond discussion).

In view of all that has been written about this subject, it is unnecessary to canvass this ground here again, but it should be strongly emphasized in this connection that the sarcophagi and pottery coffins of Japan are entirely independent from those of China and in no historical and archæological relation with the latter;¹ they represent distinct archæological types and have sprung from religious ideas widely differing from those of the Chinese. They range, together with the total practice of funerary rites, among that group of indigenous ideas which constitute the ancient culture type of Japan in the times of pre-Chinese influence. This is easily ascertained from the outward characteristics of these objects; they are obviously imitations of houses, and the pottery coffins, in particular, are reproductions of pile-dwellings, so faithfully moulded that they could serve as an object-lesson and as a means of reconstructing the ancient house-types. The pile-dwelling, however, is the original type of Japanese domestic architecture (and occurs as such also in the culture-sphere of South-Eastern Asia, the Austronesian group of P. W. Schmidt), but is conspicuously absent in ancient Chinese culture.² This observation is sufficient evidence for the non-Chinese origin of these Japanese burial caskets. Their development is not difficult to grasp. When a person died in ancient Japan, he was left in his hut which was abandoned by his relatives and exchanged for another habitation.³ This custom indicates that the dead man was and continued to be the owner of the house, and so he was buried in a likeness of this house. The house-shaped coffin was symbolic of his pursuing another form of existence in his previous dwelling-place.

A general conclusion may present itself from the subject under consideration. As soon as we try to get at the root and idea of things, as soon as we subject them

¹ The tradition of the *Kojiki* (B. H. CHAMBERLAIN, *Ko-ji-ki*, or *Records of Ancient Matters*, p. XLI) that the Emperor Sui-nin was the first to introduce stone tombs is not worthy of consideration; this is the favorite method dear to the hearts of all chroniclers of the East to connect origins and beginnings of things with the name of some distant monarch.

² It certainly does not mean much that pile-dwellings occasionally occur in China *e. g.* in the form of pavilions erected in ponds or lakes to allow of a pleasant sojourn over the water in the summer, or built by the poorer classes for economy in space and as a money-saving device owing to the cheapness of the water-plots, or finally necessitated by the natural character of a steep river-bank, as may be seen in houses on the Yangtse in Hankow and Hanyang and elsewhere. Such incidental pile-structures are found scattered all over the globe, and I even saw them in the Himalaya among the Lepcha of Sikkim wherever required by natural conditions. But there is a marked difference in principle between occasional pile-dwellings prompted by chance and circumstance, and the permanent and habitual pile-dwellings of a whole nation or a large stock of peoples where this feature enters as a prominent characteristic of ethnic life and culture, as was the case among the prehistoric pile-dwellers of Switzerland, in ancient Japan, and still among all Malaysians. This point of view is overlooked in a doctor-thesis of Leipzig from Ratzel's school by JOH. LEHMANN (*Die Pfahlbauten der Gegenwart*, Wien, 1904). It is not merely the erection on piles which contributes to make the Japanese and Malayan house a peculiar house-type in itself, but also the roof, the gables, the curious ridge-poles (E. S. MORSE, *Japanese Homes*, p. 329), doors, windows, rooms, and the atmosphere of the interior. These are all things antipodes to China.

³ CHAMBERLAIN, *l. c.*, p. XL.

not only to an historical but also to a psychological analysis, we recognize the vast diversity and differentiation of all ideas prevailing in the various culture-groups. The alleged sameness and uniformity of human culture established by an antiquated school of ethnology is a fable of those unable to see or shunning serious research. Cultural objects have not emanated from presupposed "elementary ideas" (*Elementargedanken*) lingering like germs in the human psyche, but man's soul was everywhere a wonderfully kaleidoscopic organism mirroring the gay butterfly play of imagination in all products of thought and work. The sarcophagus was a thing of the Egyptians, the Greeks, the Romans, the Etruskans, but it was another thing to the Chinese, another thing to the Japanese. The only point in common between the East and the West is that the sarcophagus presents a stone receptacle for burial, and China even offers the unique spectacle of a sarcophagus not for the burial of a body but of a soul. But how superficial and external are these coincidences, and how meaningless when compared with the contrast of religious significance! Another ingenious method dear to the minds of certain ethnologists — to form a general classificatory notion which usually is quite arbitrary, and to trace the "evolution" of this notion through the universe regardless of space and time — is also well illustrated in the present case. There is no evolution of the sarcophagus as such; in the most varied cultures, at very different periods, sarcophagi have been made as the results of different religious points of view and purposes. Each human product, whether industrial or artistic, and each idea must be studied within the space and time by which they are bounded, in connection with the tradition of the peoples by whom they are created, and in relation to the total history of that culture-group from which they have originated. *Nulla salus* outside of this principle!

AUS MUSEEN UND SAMMLUNGEN.

AUSSTELLUNG ALTER OSTASIATISCHER KUNST IN DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN.

Ein weitgreifendes Programm hat die Ausstellung, die das beste, was zurzeit von ost-asiatischer Kunst sich in deutschem Besitz befindet, in einer Gesamtübersicht zeigen will. Nicht nur Japan soll vertreten sein, sondern auch China, und China ist vorangestellt. Das Wort Kunst ist im allgemeinsten Sinne verstanden. Malerei und Plastik in erster Reihe sind gemeint, aber auch alle Zweige des Kunstgewerbes sind einbegriffen. Ein weites Gebiet also, und in dem verhältnismäßig engen Rahmen der Ausstellungsräume kam es darauf an, nur eine Auslese des besten zu zeigen. Man verzichtete von vornherein darauf, historisch im strengen Sinne des Wortes zu sein, und die Sorge galt mehr einer künstlerisch wirkungsvollen Aufstellung als einer streng sachlichen Ordnung in zeitlich zusammengehörigen Gruppen. Es ist eine besondere Frage, wie weit die schwere Aufgabe museumsmäßiger Aufstellung ostasiatischer Kunstgegenstände hier gelöst wurde, und Widerstände innerhalb der Ausstellungsleitung selbst, zuletzt eine vorschnelle Eröffnung, verhinderten eine überall einheitliche Durcharbeitung. Trotz mancher Bedenken darf der Hauptsaal, dessen Wände in Nischen für die buddhistischen Gemälde aufgelöst wurden, als wohl gelungen gelten, auch der große Eingangssaal, in dem im wesentlichen die dekorativen Byōbu der Tokugawazeit gezeigt werden, bildet ein wirkungsvolles Ganze. Wände mit nebeneinander aufgehängten Kakemono aber und Vitrinen für Lacke und Töpfereien ließen sich auch hier nicht vermeiden, und es wäre Zeitverschwendung, die Leiden zu schildern, die viele Kunstwerke so erdulden. Im übrigen dürfte an dieser Stelle der Inhalt mehr interessieren als der Rahmen, und mit einem Überblick über die Malerei, der mit gutem Recht die führende Stelle gegeben ist, sei begonnen.

Soll man angesichts der Ausstellung die sehr naive Frage stellen, die jeden Besucher der Kunstsammlungen Japans mehr als einmal in Verlegenheit setzt, die Frage, welches Bild das schönste sei, so dürfte die Palme dem Shussan Shaka (Abb. 1) gebühren, der in so überzeugender Weise den Stil der späten Sungzeit repräsentiert, daß kein Grund zu sehen ist, ihn wegen des Abstandes von dem verwandten Bilde des Grafen Sakai, das dem Liang K'ai 梁楷 zugeschrieben ist, ins 14. Jahrhundert hinabzudatieren. Das Bild bei Sakai ist reicher, großartiger. Es gehört zum allerbesten, was von alter chinesischer Kunst überhaupt auf uns gekommen ist. Daß das Berliner Bild neben ihm genannt werden kann, daß man einen Augenblick daran denken könnte, es dem Pinsel desselben Meisters zuzuweisen, spricht genugsam für das Werk, und daß es in stiller Namenlosigkeit belassen ist, spricht ebenso sehr für die vorsichtige Kritik der Ausstellungsleitung, die sich das billige Vergnügen versagte, alle berühmten Meister der chinesischen Malerei in ihrem Kataloge figurieren zu sehen. Ein besonderes Glück ersparte diesem Bilde die Stempel, mit denen ostasiatische Händler so gern ihre Schätze verzieren, und damit den müßigen Streit um Namen. Noch wichtiger aber ist es, daß auch keine spätere Hand dieses edle Stück Malerei berührte, sondern daß es ganz rein und nur noch verschönt durch die edle Alterspatina auf uns gekommen ist.

Wie dieser Shaka in mehreren Varianten bekannt ist, so kommt der Nawa Monju (Abb. 3) in japanischen Sammlungen mehrfach vor (übrigens auch in einer interessanten späten Kopie des Tannyū), und kann der Shaka neben den besten seiner Art bestehen (der dritte, ebenfalls in deutschem Besitz befindliche, ist leider nicht neben ihm ausgestellt), so ist der Monju vielleicht selbst der beste seiner Art und wird jedenfalls von den anderen nicht übertroffen. Der Malername,



Abb. 1. (Nr. 157.) Shussan Shaka. China. Ende der Sungzeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

kunst gezählt zu werden, die von der unbarmherzigen Verwüstung, der die Kunstschatze Chinas im allgemeinen anheimfielen, bewahrt blieben. Li Kung-nien 李公年 ist ein bekannterer Name, das Bild, das ihn trägt, der Wasserfall, den ein Weiser sinnend betrachtet, das typische Stimmungsbild der Sungzeit, ein Werk von höchster Meisterschaft der Komposition und der Tuschtöne (Abb. 2). Ein Werk des Kaiser Hui-tung selbst rühmt sich ein drittes Blatt zu sein. Hier zum ersten Male stutzt der Betrachter mit einigem Rechte. So wenig Sicheres man von des kunstliebenden Kaisers malerischen Fähigkeiten weiß, so schwer

den die Tradition mit dem Bilde in Verbindung bringt, ist uns leerer Schall. Die Berechtigung der Benennung läßt sich nicht nachkontrollieren, die Zeit aber, welche die der Yüan-Dynastie wäre, stimmt gut zu dem Bilde. Nach den Lobpreisungen, die es trägt, scheint es bereits im 14. Jahrhundert in Japan, und zwar im Besitz des Nanzenji gewesen zu sein. Wie der Name Hsüeh-chien 雪淵, den das Bild in dem Tempel trug, sind die meisten Namen des ausgezeichneten Albums, das gleich den beiden genannten Bildern Museumsbesitz ist, auch dem Kenner chinesischer Malerei nicht eben geläufig. Vielleicht hat man darum desto weniger Anlaß, ihnen zu mißtrauen. Denn daß dem Bildertäufel nicht Gelegenheit gegeben wurde, das schöne Landschaftsbild mit dem Häuschen unter Bäumen am Ufer eines Sees dem Hsia Kuei zuzuschreiben, dürfte den Wert des Bildes in den Augen vieler nicht eben erhöhen. Um so gläubiger nehmen wir den Namen des Chung-jên 仲仁 hin, ohne darum von den Anekdoten, die sich in typischer Weise an seinen Namen knüpfen, die Brücke gerade zu dem Blatte des Albums schlagen zu können, das sein Zeichen trägt. Dafür ist dieses Bild selbst aber ein so charakteristischer Repräsentant der Sunglandschaft, daß es besser als viele große Gemälde, die der Stolz anderer europäischer Sammlungen sind, einen Begriff dieser edelsten und reinsten Blüte ostasiatischer Kunst zu geben vermag. Und ist es das schönste, so ist es nicht das einzige Beispiel, denn mehr als die Hälfte der 12 Blätter des Albums können Anspruch darauf machen, zu den besten Schöpfungen chinesischer Meister-

李公年



Abb. 2. (Nr. 219.) Li Kung-nien: Landschaft. Bes. Kgl. Museen, Berlin.
Li



Abb. 3. (Nr. 108.) Hsüeh-chien zugeschr.: Nawa Monju.
Bes. Kgl. Museen, Berlin.

es fällt, von den prachtvollen Landschaften des Konchiin, die seinen Namen tragen, zu dem unbegreiflich vollendeten Stück Malerei, der Taube, die in der unübertrefflichen Sammlung des Marquis Inouye das unübertroffene Meisterwerk ist, die Brücke zu schlagen, so sehr wird man zögern müssen, den Namen, der sich mit diesen Gemälden verbunden hat, für den Vogel auf dem Oleanderzweig des Berliner Albums gläubig hinzunehmen. Um so mehr erfreut es, daß der Name, den das entzückende Blatt mit den zwei Spatzen auf Reisähren trägt (Abb. 4), weder Li Ti noch Ch'ien Shun-chü lautet, zu Vergleichen also nicht zwingt. Gleichgültig, wer Han Jê-cho 韓若拙 war, von dem übrigens die Geschichte erzählt, daß er ein Bildnis des Kaiser Hui-tsung malte, der Künstler, der dieses Bild erfand, war ein ganzer Meister, und dieses eine Beispiel muß und kann genügen, in Ausstellung das Blumen- und Vogelbild der reifen Sungzeit in seiner ganzen Vollendung zu zeigen. Weiter hinab, in die Mongolenzeit, führt der Name des Pien Wu 邊武 mit dem außerordentlich schönen Bilde der Vögel über entlaubten Bäumen, das aber trotz der späteren Zeit noch reinsten Sungeist atmet. Und andererseits darf man den Namen Tai Sung 戴嵩 und Wei Hsien, 衛憲 mit denen zwei der Blätter in die Tangzeit hinaufdatiert wären, füglich mißtrauen, obwohl es an eigentlich sicherem Anhalt, das Für und Wider zu entscheiden, durchaus fehlt. Ob diese Namen reine Phantasieerfindung sind, ob die Blätter vielleicht spätere Kopien so alter Werke, läßt sich schwerlich entscheiden, keinesfalls aber zwingt die Unmöglichkeit einzelner Bezeichnungen zu Mißtrauen auch gegenüber den anderen, da es an sich sehr wohl

denkbar ist, daß der Inhalt eines solchen Albums ungleichwertig ist, denn diese Bilderbücher, die im vornehmen chinesischen Haushalt ungefähr dasselbe sind, was die Ahnengalerie im europäischen Adelsschloß, sind in allen Fällen erst in später Zeit zusammengestellt, und so können leicht Kopien neben echten Blättern stehen. Auch die allerberühmtesten und allerdings sehr viel umfänglicheren zwei Gwajō, die Marquis Kuroda besitzt, schmücken nicht nur Meisterwerke. Das Berliner Album aber zeichnet sich vor manchem anderen seiner Art dadurch aus, daß es keinesfalls nur durch wohlklingende Namen geziert wird. Jedenfalls ist der Grund nicht abzusehen, daß von gewisser Seite der Versuch gemacht wurde, das ganze Album für eine



Abb. 4. (Nr. 218.) Han Jê-cho: Sperlinge. Bes. Kgl. Museen, Berlin.



Abb. 5. (Nr. 123.) Landschaft. China. Sungzeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

Arbeit der Mingzeit zu erklären. In diesem Falle käme es den Gegnern zu, den Beweis zu führen, was ihnen kaum gelingen dürfte. Bis das aber geschehen, glauben wir ein Recht zu haben, in dem Berliner Album ein vorzügliches Beispiel der Landschafts- und Tiermalerei der Sungzeit zu besitzen.

Aus derselben Quelle wie dieses negative Urteil stammt die Attribution des Landschaftsbildes mit dem wundervoll phantastischen Baum am Seegestade (Abb. 5) an Kuo Hsi 郭熙. Es bleibt ewig unbegreiflich, worauf solche Zuschreibungen an doch nur mehr dem Namen nach bekannte Künstler alter Zeit sich gründen. Der Ruf großer Kennerschaft aber verleiht in Japan, wie übrigens angeblich auch anderwärts, das Recht, vollgültige Taufen zu vollziehen. Trotzdem tat die Ausstellungsleitung weise genug, den Namen zu verschweigen und so das Bild der nutzlosen Diskussion zu entziehen, da kein großer Name der Schönheit, die ihm innewohnt, etwas hinzuzufügen vermöchte. Als Vertreter der Sunglandschaft stellt sich das Bild fast gleichwertig neben die besten Blätter des Albums.

Vorzüglich in ihrer Art und den besten in Japan erhaltenen Beispielen der Gattung ebenbürtig sind die zwei Rakanbilder (Abb. 8), die Perlen der Freiburger Sammlung, die den Stil vertreten, der mit dem Namen des Li Lung-mien 李龍眠 verbunden wird. Sie mögen später entstanden sein als die zwei berühmtesten Stücke der Art, die die Kunstschule zu Tōkyō verwahrt, an Qualität aber stehen sie ihnen kaum nach.

Mit dem Shaka, dem Album und den Rakan ist die Sungmalerei Chinas so gut repräsentiert, wie man es außerhalb Ostasiens nur wünschen darf. Ein und das andere Bild kommt als Ergänzung hinzu, ohne doch an diese heranzureichen. Der schlafende Star, den der Katalog um 1300 datiert, ist nicht ganz unwürdig, die Art des Mu-hsi 牧溪 zu vertreten, dessen Meisterschaft nur bestreiten kann, wer auf das schematische Urteil chinesischer Akademieprofessoren schwört, ohne die herrlichen Werke, die in japanischen Sammlungen verwahrt werden, gesehen zu haben. Der Star kann sich nicht im entferntesten mit einem Bilde wie dem Vogel beim Grafen Matsu-



Abb. 6. (Nr. 240.) Wu I-hsien: Regensturm. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

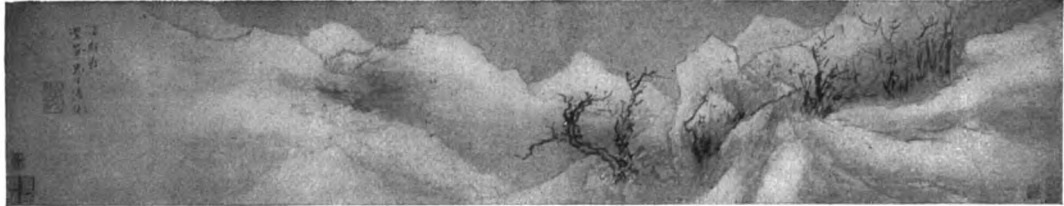


Abb. 7. (Nr. 240.) Chiang Sung: Winterlandschaft. Bes. Kgl. Museen, Berlin.



Abb. 8. (Nr. 173.) Rakan. China. Ende der Sungzeit. Bes. Städt. Sammlungen, Freiburg i. Br.

daira messen, und es ist durchaus gerechtfertigt, daß der Katalog auf Nennung eines Namens verzichtet, aber von der Art des Meisters gibt dieses allerdings sehr verriebene Bild doch eher eine Anschauung als der recht trocken gemalte Priester Chao-yang, der dafür nach einem von Mu-hsi selbst herrührenden Bilde, das Herr Uëno in Osaka besitzt, kopiert ist. Ob das Bild mit den zwei Rakan am Wasserfall, das der Katalog in die späte Sungzeit versetzt, nicht doch eine japanische Arbeit der Ashikagaperiode ist, dürfte schwerlich mit Sicherheit zu entscheiden sein. Das Bild ist würdig eines Chinesen, in der Hand aber scheint sich doch der Japaner zu verraten. Für diesen Strich im Gewande, für diese Behandlung der Felsen, des Wasserfalls lassen sich die Analogien jedenfalls leichter aus dem Bereiche der japanischen Malerei beibringen. Ebenso dürfte die endgültige Bestimmung des Tuschbildes der Kwannon nicht ganz leicht sein. Es ist ein später Ausläufer der Sungkunst und ebensowohl in dem China der Yüanzeit wie dem Japan der Ashikagashogune denkbar. Dagegen steht der chinesische Ursprung des stilistisch ähnlichen Hanshanbildes kaum in Frage.

Wenn hier als Repräsentanten des Yüanstils, obwohl offenbar in späterer Kopie, die zwei großen und etwas unförmigen Bilder des Han-shan und Shih-tê aus dem Besitz des Herrn P. v. Mendelssohn-Bartholdy genannt werden, so ist heftiger Widerspruch gewiß. Daß die Ausstellung aber für diese Epoche im übrigen versagt, ist begreiflich, da der Ehrgeiz der Sammler sich naturgemäß auf die Kunst der Sungzeit richtet. So ist der entzückende Kuchenkorb, den der Katalog dem 14. Jahrhundert zuteilt, dem Geiste nach doch reinste Sungkunst, obwohl man zweifeln darf, wie weit hinab er als Malerei zu datieren ist. Und die Vierheit der Han-shan, Shi-tê und Fêng-kan mit dem Tiger ist sicher die Kopie eines Sung-Originals.

Was der Erfindung nach der späteren Zeit angehört, ist dagegen typisches Erzeugnis der Mingperiode. Hier hat die Ausstellung wieder ein paar ausgezeichnete Stücke aufzuweisen. Zwei große Bilder der Sammlung Jacoby und des Berliner Museums stellen ganz vorzüglich die neue Landschaftskunst des 15. Jahr-



Abb. 9. (Nr. 152.) Jizō. Japan. Kamakurazeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.



Abb. 10. (Nr. 164.) Porträt des Kaiser Saga. Japan. Ende der Kamakurazeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

hunderts dar. Das eine trägt den Namen des hochberühmten Tai Wên-shin 戴文進, das andere (Abb. 6) den sonst kaum bekannten des Wu I-hsien 吳亦僊. Namentlich dieses Bild mit der grandiosen Darstellung eines Regensurmes dürfte nicht leicht von einem anderen seiner Art übertroffen werden. Man kann dieser Kunst kein größeres Unrecht tun, als wenn man sie in unmittelbare Parallele mit den Werken der durch ganz andere Mittel wirkenden und auf ganz andere Effekte gestellten Sungzeit bringt. Ja, ich wage die ganz ketzerische Behauptung, daß in dem China der Mandschu-Dynastie Gemälde entstanden, die an Kühnheit und Großartigkeit hinter den Schöpfungen keiner anderen Epoche zurückzustehen brauchen. Es ist schade, daß die Ausstellung an dieser Kunst sowie der mit ihr in Zusammenhang stehenden japanischen Nangwa vorübergeht. Als gute Ergänzung stellt sich zu den zwei großen Bildern das intimere kleine Makimono mit den vier Bildern der Jahreszeiten von Chiang Sung 蔣松 (Abb. 7), also etwa 100 Jahre später entstanden als der Regensurm des Wu I-hsien. Auch hier tritt es deutlich zutage, wie anders die Wirkungsmittel dieser Kunst sind, die nicht so konzentriert arbeitet wie die der Sungzeit, dafür aber an Umfang reicher wird und mit der Zahl der Motive weniger geizt.

Die andere Richtung der Mingmalerei, die dem archaisierenden Geiste der Zeit entsprechend an die Traditionen der großen Epoche der T'ang-Kaiser anknüpft, ist ebenfalls gut vertreten. Den Abschied

der Chao Chün, die bekannte und oft erzählte Geschichte aus der Zeit der Handynastie, schildert ein ungewöhnlich reizvolles Breitbild, wohl sicher ursprünglich Teil eines Makimono, der frühesten Zeit der Mingherrschaft angehörend. Rätselhafter ist die erst neuerdings in China erworbene Rolle mit Einzelbildern taoistischer Gottheiten. Der Katalog nimmt sie wohl auch als Mingarbeit mit der etwas unbestimmten Angabe: „Alte Kopie nach einem Original des 14. Jahrhunderts“. Für die Datierung des zugrunde liegenden Originals ist nicht leicht ein sicherer Anhalt zu finden, aber sehr wohl kann es bedeutend weiter zurückliegen, und es spricht nichts gegen die Annahme, daß eine Erinnerung an ein Werk der T'angdynastie in dieser Rolle lebendig geblieben ist. Wundervoll in der Erfindung sind die rhythmisch gebauten Gruppen der seltsam phantastischen Götterwesen, außerordentlich zart ist die Schrift des Pinsels und die wie hingehauchten Farben. Als drittes Werk der Art endlich sei die Landschaft mit Figuren genannt, die den Namen des Ch'iu Ying 仇英 trägt, gewiß zu Unrecht. Zahllos sind die Kopien nach diesem Meister, und die Rolle hat nicht die Qualität der besten Bilder in Japan, die dem Chionintempel gehören, und an denen jedes andere Werk zu messen ist. Immerhin gehört das Bild zu den besseren seiner Art und kann dazu dienen, die Anschauung von diesem Stile der Mingmalerei zu erweitern.

Es ist keineswegs ein Vorwurf, sondern es bezeichnet nur die heut überhaupt vorhandene Möglichkeit, wenn gesagt wird, daß die chinesische Malerei, so stark sie im Verhältnis vertreten ist, und so gut sie innerhalb der Ausstellung sich darstellt, doch gleichsam nur als Auftakt der japanischen zu Worte kommt, ruht doch unsere Kenntnis im wesentlichen auf dem, was Japan uns von der alten Kunst Chinas bewahrt und vermittelt hat, und ist uns die Kunst des Inselreiches in ganz anderem Umfange zugänglich und bekannt. Das hindert aber keineswegs, daß innerhalb der japanischen Malerei die Lücken, die die Ausstellung aufweist, sehr viel empfindlicher sind, denn hier wissen wir, was fehlt, während wir es in China kaum noch ahnen. So sind vorzügliche Beispiele der buddhistischen Malerei vorhanden, aber die großen Werke der Frühzeit fehlen. Es fehlt jedes Beispiel der historischen Bildrollen der Tosaschule. Es fehlt sogar ganz die klassische Kunst der ersten Kanōmeister. Aber man darf die Ausstellungsleitung nur loben, daß sie diese Lücken und manche andere offen ließ und nicht einer anscheinenden historischen Vollständigkeit zuliebe unzureichende Beispiele aufnahm. Vorzüglich vertreten ist die buddhistische Malerei der Kamakurazeit. Den Anfang macht eine Darstellung des Raigō-butsu, Amida, der mit Kwannon und Seishi die Gläubigen im westlichen Paradiese bewillkommnet. Der Dar-



Abb. 11. (Nr. 22.) Minchō: Rakau. Aus der Folge des Tōfukuji, Kyōto. Bes. G. Jacoby, Berlin.

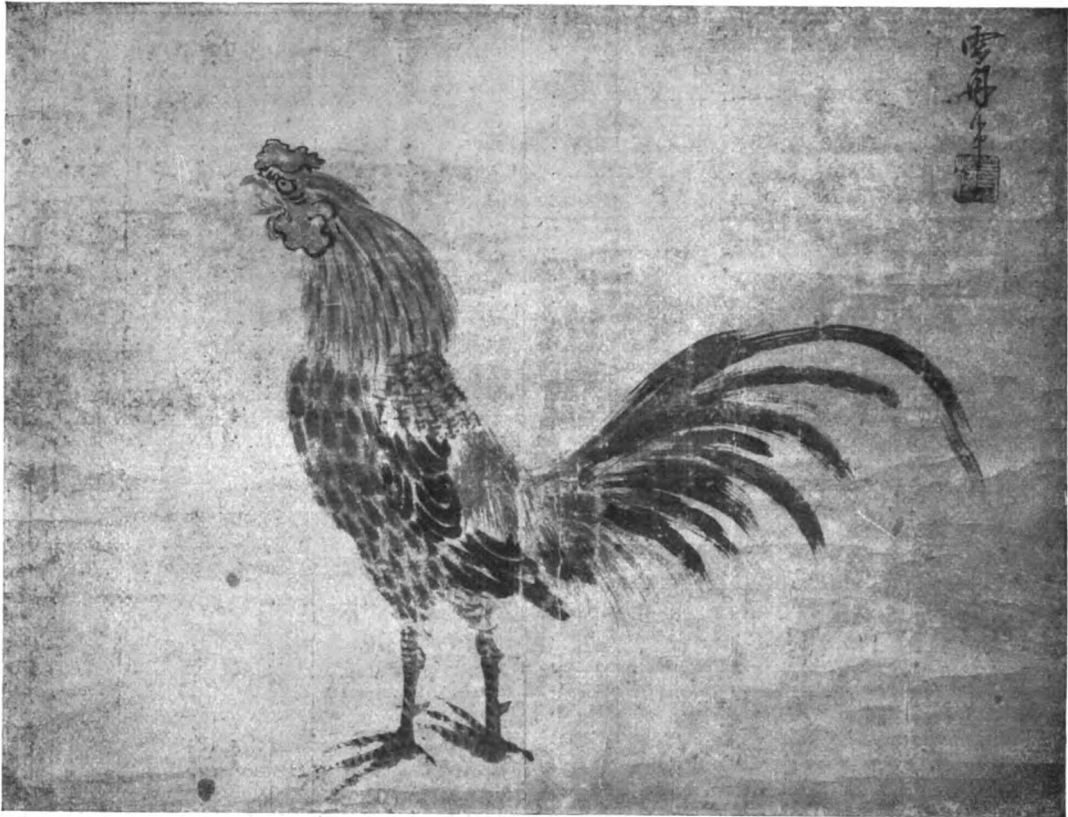


Abb. 12. (Nr. 125.) Sesshū: Hahn. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

stellungstypus wird bekanntlich auf den Priester Eshin 惠心 Sōzu zurückgeführt, und wie mit allen Bildern der Art so ist auch mit diesem sein Name verbunden. Es ist aber wie ebenfalls die meisten ein typisches Werk der Kamakurazeit, in der mit dem Kult des Amida diese Darstellung besonders beliebt war. Das Berliner Bild kann als ein besonders frühes und schönes Exemplar seiner Gattung angesprochen werden. Dasselbe gilt von dem Monju auf dem Löwen, einer ebenfalls häufiger vorkommenden, aber unter verschiedenen Künstlernamen bekannten Komposition. Den Fudō darf man gewiß nicht mit dem gewaltigen T'angbilde des Myōō-in vergleichen, das angeblich Chishō 智澄 Daishi mit dem Blute seiner Hand malte. Auch der flammenumlohte Dämonenbezwinger ward in dem zierlich dekorativen Stil der Zeit zu einer mehr anmutigen als schreckeinflößenden Gestalt. Kann man in diesem Widerspruch einen Mangel finden, so ist der lebenswürdige Jizō (Abb. 9) so recht der Gott dieser Zeit, und niemals dürfte er reizender gemalt worden sein als in dem zartfarbigen Bilde, das das Berliner Museum vor nicht langer Zeit noch aus den Beständen der alten Hayashisammlung erwerben konnte. Nicht ebenso gut erhalten und wohl richtig auch erst in die Ashikagazeit datiert ist der thronende Shaka mit Monju und Fugen und das verwandte Bild, das Kwannon mit zwei Begleitern darstellt.

Ebenso glücklich wie das Andachtsbild ist das Porträt der Kamakurazeit vertreten. Als eines der bedeutendsten Werke der Ausstellung steht hier weit voran das posthume Bildnis des Kaiser Saga. Der Kasten nennt Ono no Takamura als Künstler (Abb. 10). Keinesfalls aber ist das Bild vor dem 13., sicher auch nicht später entstanden. Es vertritt einen anderen Typus als die mächtigen

Repräsentationsporträts des Jingoji, die dem Takanobu 隆信 zugeschrieben werden, die einzigen Bildnisse der Zeit, die sich mit diesem messen können. Die Datierung muß vor allem von der Landschaft auf dem Standschirm hinter dem Kaiser ausgehen, dann aber von dem allgemeinen Vergleich mit den illustrativen Werken der Tosaschule, zu der das Bild durchaus gehört, und von deren Art es in einem allerdings nicht typischen Beispiel doch die beste Anschauung gewährt. Unter den Priesterporträts, die in mehreren Beispielen vertreten sind, ragt das des Shōbō 聖寶 hervor, das Herr Professor Fuchs gehört. Sehr schön ist auch das allerdings spätere, reiche Priesterporträt der Sammlung Jacoby, das in die Ashikagazeit hinüberweist.

Am Eingang dieser neuen Epoche steht ein anderes Werk der gleichen Sammlung, das historisch hochbedeutsam ist, ein Stück aus der Folge der 50 Rakanbilder, die Minchō 明兆 für den Tōfukuji malte, und von denen der Tempel heute noch 47 besitzt (Abb. 11). Wie von den berühmten 100 Rakanbildern des Daitokuji, dem chinesischen Prototyp der Serie des Minchō zehn nach Boston gelangten, so wanderte nun auch eines der japanischen Bilder außer Landes und wurde deutscher Besitz. Der Kunstwert allerdings ist geringer als die historische Bedeutung, denn so wichtig Minchō als Persönlichkeit für die Geschichte der japanischen Kunst ist, so wenig gehört er zu ihren vorzüglichsten Meistern, und zudem ist diese ganze Folge durch Restaurierung ziemlich übel mitgenommen.

Es heißt von Minchō, daß er im Kaishostile so gut arbeitete wie im Sōshōstile, und so leitet er über zu der Tuschmalerei der Ashikagazeit, als deren Begründer er gern angesprochen wird, wofür allerdings das ziemlich schwache Landschaftsbild des Konchiin ein schlechter Zeuge ist. Der große Name aber der neuen Zeit ist Sesshū 雪舟, und es mußte das natürliche Streben der Ausstellungsleitung sein, wenigstens ihn vertreten zu haben. Eine Landschaft war leider nicht erreichbar. Der krähende Hahn (Abb. 12), der seinen Namen trägt, ist ein ausgezeichnetes Bild, und es ist kein Grund, der Zuschreibung zu widersprechen, aber als ausreichende Vertretung des Meisters darf es noch nicht gelten. Dagegen ist der Hahachō, den der Katalog mit dem Namen des Sesshū ehrt, abzulehnen. Das Bild kommt mehrfach vor und besser als in diesem Exemplar. Ein eher des Meisternamen würdiges, wenn auch noch keineswegs vorzügliches, besitzt Herr Ōoka in Tokyo. Weit besser vertreten, und vielleicht der bestvertretene Meister der Ausstellung überhaupt, ist Sesson 雪村. Die sehr kühne Habokulandschaft (Abb. 13) steht hier als vorzüglicher Repräsentant einer ganzen Gattung, obwohl sie den Vergleich mit der grandiosen Gebirgslandschaft des Konchiin ebensowenig aushält wie der Star den mit dem Vogelbilde des Herrn Beppu in Tokyo. Beide aber geben gut die Art dieses sehr eigenartigen Meisters, der einen persönlichen Stil besitzt wie wenige andere.

Den Sesshūstil in einer seiner zahlreichen Ableitungen vertritt das Triptychon mit dem



Abb. 13. (Nr. 234.) Sesson: Landschaft.
Bes. Kgl. Museen, Berlin.

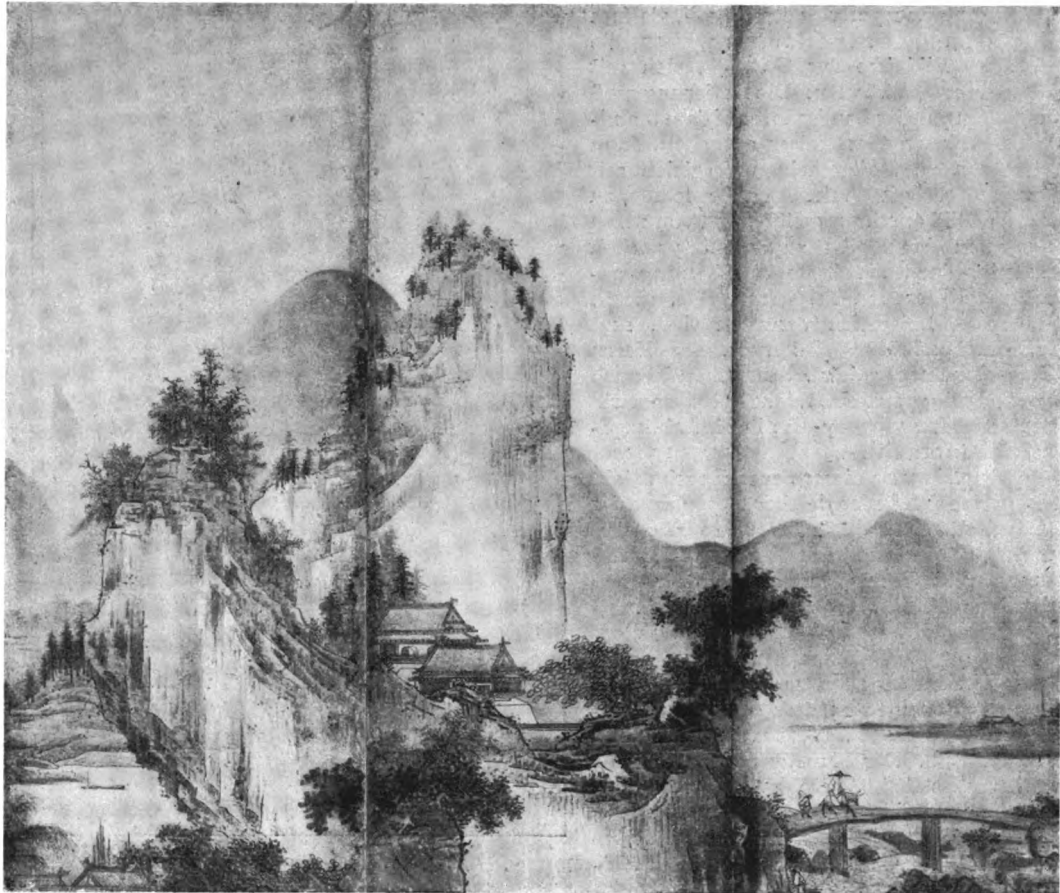


Abb. 14. (Nr. 37.) Unkoku Tōgan: Byōbu mit Landschaft (rechte Hälfte). Bes. Kgl. Museen, Berlin.

Dharma als Mittelbild und den von Yamada Dōan 道安 herrührenden Seitenbildern, die Han-shan und Shih-tê darstellen. Besonders gute Provenienz zeichnet dieses Werk aus. Der auf Sesshū als Stammvater zurückgehenden Unkokuschule gehört der Byōbu an, den Kümmel mit dem Namen des Tōgan 等顔 in Verbindung gebracht hat. Das Bild ist eine der stimmungsvollsten japanischen Tuschkandschaften, die die Ausstellung aufzuweisen hat. An den Stil des Keishōki 啓書記 schließt sich ein Landschaftsbild aus dem Besitz des Herrn Professor Fuchs, wenn es auch des Meisters selbst nicht würdig ist.

Den Stempel des Shūbun 周文 trägt eine kleine Landschaft, die in ihrer Horizontalkomposition eigentümlich europäisch anmutet, aber trotz großer Reize im einzelnen nicht ganz zu überzeugen vermag. Besser noch vertritt diesen Stil die leider etwas verriebene Landschaft, die die seltene Bezeichnung Shūsetsu 詛周 trägt und ein sehr charakteristisches Werk der Shūbunschule darstellt.

Die Art der Ami ist dagegen nicht vertreten, obwohl der Name des Sōami 相阿彌 mit einem der bedeutendsten Gemälde der Ausstellung, dem großen Dharumabilde der Sammlung Jacoby, das den Stempel des Meisters trägt, in Verbindung gebracht ist. Wie weit die damit ausgesprochene Attribution möglich ist, läßt sich schwerlich sagen. Mit dem uns bekannten Stile des Sōami



Abb. 15. (Nr. 216.) Honami Kōetsu: Shikishi mit Uta. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

jedenfalls ist das Gemälde nicht in Einklang zu bringen. Im übrigen verweisen wir für das wichtige Werk auf die Ausführungen im vorigen Hefte dieser Zeitschrift.

Daß Kano Motonobu ganz fehlt, wurde bereits gesagt. Erst sein Enkel Eitoku 永徳, der Meister der Toyotomizeit, legt Zeugnis ab von der Kunst der von ihm begründeten offiziellen Malerschule. Allerdings sind die beiden Bilder, die auf ihn zurückgeführt werden, nicht gerade charakteristisch für die Schule im besonderen, sondern mehr allgemein für die Umwertung des alten chinesischen Tuschbildes in der späteren japanischen Kunst, der etwas kleinliche, aber recht gute Star ebenso wie die breit gemalte Landschaft, die ein altes Sesshūmotiv in der Tusche des 16. Jahrhunderts wiedergibt.

Recht gut ist die Tokugawazeit wenigstens in einigen Beispielen vertreten. Prachtvoll in Zeichnung und Farbe ist der Byōbu mit der Darstellung von Büchern, der dem Kaihoku Yūsetsu 友雪 zugeschrieben wird. Von ausgezeichneter Qualität sind ferner die zwei Byōbu mit Gesellschaftsszenen, die von demselben Meister herrühren wie zwei Byōbupaare, die Herrn Hara Rokurō in Tōkyō gehören, einem Meister, der gewöhnlich mit Iwasa Matabei verwechselt wird.



Abb. 16. (Nr. 217.) Körin: Fächerbild. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

In nahem Zusammenhang mit einem dem Matabei zugeschriebenen Werke gehört übrigens auch der Krieger der Sammlung Fuchs. Von den großen Dekorationsaufgaben der Zeit geben vier Fusuma mit Chrysanthemumblüten, die der Kanōschule entstammen, wenigstens eine Vorstellung, während eine Reihe anderer Byōbu recht schwache Arbeiten sind und besser hier nicht gezeigt worden wären.

Sehr gut ist dagegen wieder die Kōrinschule vertreten. Das umfänglichste, wenn auch nicht vorzüglichste Werk ist der zweiteilige Byōbu, der den Namen des Sōtatsu 宗達 trägt. So schön das Werk ist, und so gut es geeignet ist, an dieser Stelle einen Begriff der eigenen Dekorationskunst der Schule zu geben, so wenig genügt es den ganz strengen Forderungen an Qualität, die diese Ausstellung doch zu erfüllen bestrebt ist. In vollem Maße tun dies dagegen die zwei Albums, von denen das eine auf den großen Meister Kōetsu 光悦 zurückgeführt wird, dem von Rechts wegen der Ruhm gebührt, den die Nachwelt und namentlich Europa auf den Namen des Kōrin 光琳 sammelte (Abb. 15, das andere in einer Reihe von Fächerbildern Kōrin und einige Hauptmeister seiner Schule vereinigt (Abb. 16). Wie eine Überkritik zu der Behauptung kommen kann, nur die Uta der 36 Shikishi, die ursprünglich ein Byōbupaar zierten, jetzt in 2 Gwajō

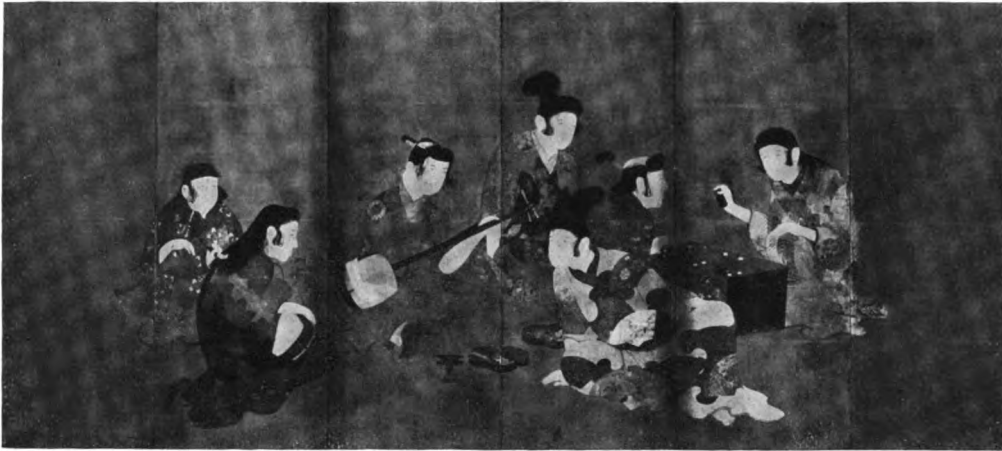


Abb. 17. (Nr. 18.) Kanōschule. 17. Jahrh. Byōbu mit musizierender Gesellschaft. Bes. G. Jacoby, Berlin. Photographie Verlag J. Bard, Berlin.

vereinigt sind, seien von Kōetsu geschrieben, die Bilder aber von anderer Hand gezeichnet, ist gänzlich unerfindlich. Denn diese Visionen in Gold und Silber sind durchaus würdig der Hand, die das wundervolle Makimono mit den Hirschen zeichnete, das vor nicht langer Zeit in die Sammlung des Herrn Masuda in Tōkyō übergang. Ebenso ausgezeichnet in ihrer Art sind die Fächerbilder des Albums, das erst seit kurzem Besitz des Museums ist und die Vorstellung, die sich mit dem Namen des Kōrin verbindet, besser versinnlicht als das sehr kapriziöse Tuschbild eines ungeheuer gradlinigen Umezweiges auf einem bandförmig schmalen Papier.

Von Werken des 18. Jahrhunderts fesselt das farbig reiche Blumenstück des Yanagizawa Kiē im späten Mingstil. Ōkyō, der Hauptmeister der realistischen Schulen, ist nicht vertreten, dafür findet man den Namen seines besten Schülers, des exzentrischen Rosetsu, den der Meister in späten Jahren von der Liste seiner Schüler strich. Die Krähen sind aber ein ziemlich harmloses Bild, das nicht recht eine Vorstellung von der Art des Künstlers gibt. Auch der Name des Großmeisters der Bunjingwa fehlt nicht. Aber das sehr schöne Bild der Vögel im Regen zeigt leider nicht den Stil, an den man denkt, wenn man den Namen des Buson ausspricht. Man will, wie es scheint, bei uns noch immer nicht die Japaner in ihrer Vorliebe für Nangwa-Werke begreifen. Statt dessen ging man für das 18. Jahrhundert im Gegensatz zu der alten Zeit, für die man einen einigermaßen gleichförmigen Überblick über die Epochen und Stile zu geben versuchte, doch auch an dieser Stelle wieder mit dem altbeliebten Ukiyoye arg in die Breite. Für ein weiteres Publikum verschiebt sich entschieden der Eindruck, wenn abgesehen von einzelnen Kakemono, unter denen das hübsche Bild des Katsukawa Shunshō hervorragt, ein ganzer Raum mit Skizzenblättern der Ukiyoyemeister und nicht weniger als drei Räume mit Holzschnitten gefüllt sind. (Die Gesamtzahl der Räume beträgt elf.) Wohl hat man sich in der Holzschnittausstellung große Beschränkung auferlegt, denn naturgemäß war das Material vergleichsweise ungeheuer groß. Moronobu herrscht im ersten Saale, Harunobu im zweiten, Utamaro im dritten, und an einer Wand hat man eine Reihe von Schauspielerbildnissen vereinigt. Man mag die Auswahl bescheiden finden, jedenfalls darf man sie als solche vorzüglich nennen. Betrachtet man aber den Holzschnitt als Sondergebiet der Malerei und nicht als selbständige Kunst, so verschiebt diese Abteilung doch das Schwergewicht allzusehr nach unten.

Vor allem aber geben diese Räume ein Recht, nach manchem anderen zu fragen, das ganz fehlt. Auf Porzellan mußte man wohl verzichten, da es ausgeschlossen war, auf diesem Gebiet mit Paris oder London in Wettbewerb zu treten. Daß man nicht die ganze Masse der zweifelhaften Hanyū wieder sehen muß, die kürzlich im Musée Cernuschi standen, wird man nicht



Abb. 18. (N. 177.) Kwannon. Holz. Japan, Suikozeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

bedauern, wäre aber darum doch ein paar guten Stücken nicht ungern begegnet. Vor allem jedoch fragt man nach Netsuke. Es hätte nicht die übliche Massenschau sein müssen, aber eine kleine Auswahl der besten erreichbaren Stücke, in denen ein ganzer Schatz plastischer Form hätte gehoben werden können, wäre eine sehr willkommene Bereicherung der etwas mageren Skulpturabteilung gewesen.

Mit diesem Worte soll im übrigen nichts gegen die ausgestellten Werke der Plastik gesagt werden, unter denen sich Stücke von hervorragender Qualität finden, was mancher nach dem Empfang durch den thronenden Shaka des Eingangsraumes kaum erwartet hätte. Eine echte und ganz ungewöhnlich schöne Suiko-Kwannon (Abb. 18) wird man nicht leicht außerhalb Japans finden, und das Berliner Museum kann sich glücklich preisen, noch nachträglich in den Besitz dreier Hauptstücke der Hayashi-Sammlung gelangt zu sein, von denen diese Kwannon das eine ist, ein Jizō der Kamakurazeit (Abb. 20), gleichsam der Bruder des Bildes, der zweite. Unendlich zart ist die Modellierung dieser Statuette, und vorzüglich die Erhaltung der farbigen Fassung, zumal auf den Gewandteilen der Rückseite. Für die Blüte der buddhistischen Plastik bedeuten diese beiden Stücke Anfang und Ende. Die eigentliche Höhe, den großen Stil, bezeichnet das Fragment eines Buddhahauptes, vor dessen gewaltiger Hoheit Worte versagen. Es ist nur ein Rest, nur eine Schicht der ursprünglichen Rundplastik, die der Zufall der Zerstörung so zum Relief umformte, indem eine Ansicht allein, aber gewiß die schönste, bestehen blieb. Der Narazait möchte man diese großartige Schöpfung zutrauen. Derselben Zeit gehört die edle Kanshitsuhand, ebenfalls nur das Bruchstück einer Kolossalstatue, aber wiederum als Rest so schön, daß kaum ein Wunsch nach dem Ganzen aufkommt.

Neben diesen Hauptstücken stehen ein paar andere, die das Gesamtbild bereichern, neben der gedrungene Gestalt der schwermütig ernsten Holzkwannon eine kleine Goldbronzestatuette der Suikozeit, neben Haupt und Hand des Buddha zwei

Statuetten der Kwannon als typische Beispiele der weitverbreiteten Herrgottschnitzerei der Narazait, und neben dem Kamakura-Jizō ein Bishamonten und ein kleiner sitzender Aizen Myōō, beide gute Vertreter ihrer Art. Am schlechtesten im Verhältnis kommt die Fujiwarazeit fort. Die Kwannon, die in der Hauptnische des Saales der buddhistischen Kunst steht, repräsentiert nicht mehr als den guten Durchschnitt, ein schöner Shō-Kwannon-Kopf ist leider nur Fragment, und der Dainichi ist in wichtigen Teilen stark überarbeitet. Aus späterer Zeit sind die zwei hübschen, steinernen Grabstatuetten zu nennen und die sehr schöne Reihe von Nō-Masken, unter denen sich edelste Werke plastischer Kunst finden.

Ganz in den Hintergrund tritt neben der japanischen die chinesische Skulptur. Hier ist die empfindlichste Lücke der Ausstellung. Der an sich künstlerisch sehr reizvolle Rest einer Grabstatuette aus Ton und drei doch nur handwerkliche Steinplastiken der T'angzeit können nicht



Abb. 19. (Nr. 141.) Shaka. Bemalter Marmor. China. 7.—9. Jahrh.
Bes. Kgl. Museen, Berlin.



Abb. 20. (Nr. 154.) Jizō. Holz. Japan. Kamakurazeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

genügen, eine Anschauung der skulpturalen Kunst Chinas zu vermitteln.

Die alte Bronzekunst Chinas ist dagegen in so vielen und so guten Beispielen vertreten, wie es in einer europäischen Ausstellung, die natürlich nicht mit den ungeheuren Schätzen eines Sumitomo in Osaka wetteifern kann, nur zu wünschen und erwarten ist. Eine großartigere Bronze als das Wasserbecken (Abb. 21), das das Berliner Museum seit einiger Zeit besitzt, dürfte sich schwerlich nennen lassen. Das strenge Sakralgefäß der Freiburger Sammlung wirkt beinahe zierlich neben der Monumentalität dieser urweltlichen Größe. Die dick gewachsene, farbige Patina steht wundervoll zu der Form. Daß sie das ornamentale Zierwerk überwuchert hat, daß sie nicht die spiegelnde Edelsteinglätte besitzt, die die Meister der T'ang- und Sungzeit den damals der Erde entstiegene Bronzegüssen ihre Vorfahren zu geben wußten, kann nur tadeln, wer mit einseitigen Begriffen und vorgefaßter Meinung an Kunstwerke herangeht. Es gibt ein Gefäß in der Ausstellung (Eigentum der Kunsthandlung Bing), das der kanonischen Forderung ostasiatischer Kennerschaft aufs vollkommenste genügt, das den unvergleichlichen Smaragdglanz besitzt, den nur die alten Chinesen aus der deckenden Erdschicht hervorzuzaubern wußten. Das formal reichere Gefäß, das der Kunsthandlung Worch gehört, und das eine fast genaue Replik eines Stückes der Sumitomo-sammlung ist, hat nicht eine so einwandfreie Oberfläche und ist auch in der Zeichnung trocken neben dem edel profilierten Bingschen Gefäß.

Die Namen der Shang und Choudynastie, die mit diesen Bronzen gewöhnlich verbunden werden, verschweigt der Ausstellungskatalog, der den meisten Stücken nur die vorsichtige Bezeichnung „vorchristliche Zeit“ mit auf den Weg gibt. Schwerlich wird sich auch mit Sicherheit erweisen lassen, daß das große Wasserbecken wirklich der Shangzeit angehört. Zutrauen aber möchte man ihr diese gewaltige Form und ebenso mindestens das Vorbild des dräuenden Panzerturmes der Freiburger Sammlung, des Weingefäßes (Abb. 22), das der Katalog um Christi Geburt ansetzt. Aus der stattlichen Zahl der Bronzen sei außer diesem nur noch die Berliner Kanne mit in Silber eingelegten Kampfszenen herausgehoben und das mit Gold und Silber tauschierte Sakralgefäß der Berliner Sammlung, das nicht die gleiche Lebendigkeit der Linienführung aufweist wie das analoge Stück bei Sumitomo, aber zu den schönen Exemplaren der Gattung zu zählen ist.

Neben der chinesischen tritt die japanische Bronzekunst weit zurück. Ein Dōtaku führt in die vorgeschichtliche Zeit hinauf. Das Stück einer Tempelfahne stammt wohl von dem einzigen bekannten Exemplar der Gattung, dem Hōryūjibanner selbst. Das Shakujō endlich ist in seiner selbstverständlichen Vollendung ein unübertroffenes Stück der Bronzekunst der Kamakurazeit.

Es ist in seiner Art ebenso geschlossen und überzeugend in der Linienführung wie eines der besten Plattnerstuba, von denen die Ausstellung ganz erstrangige Beispiele zum Vergleiche bietet. Die Stichblattsammlung kann überhaupt der Glanzpunkt der Ausstellung heißen, insofern diese Folge von etwa 400 Stücken fast ausschließlich vorzügliche Exemplare enthält. Hier ins

einzelne zu gehen, würde den Rahmen dieses Berichtes in demselben Maße überschreiten, wie diese Abteilung selbst als Enklave innerhalb der Ausstellung den allgemeinen Rahmen sprengt, indem sie eine historisch und lokal möglichst vollständige Reihe bildet und eine Lückenlosigkeit anstrebt, die sonst keineswegs das Ziel der Ausstellung war, allerdings zugleich eine Lückenlosigkeit in der Reihe der Meisternamen, die sonst glücklicherweise nicht angestrebt wurde. Man hat in früheren Jahren die Sammlungen Jacoby und Moslé in Sonderausstellungen gesehen. Beide haben zusammen mit der Oedersammlung und dem Berliner Museum ihr bestes beigesteuert, um diese Folge zu bilden, die eine so leicht nicht wiederkehrende Gelegenheit zum Studium der interessanten Materie bietet. Hoffentlich bleibt die Gelegenheit nicht ungenutzt, und wir wollen einer weiterreichenden Untersuchung an dieser Stelle nicht vorgehen.

Die Frage nach dem chinesischen Urtypus müßte hier wie in allen Äußerungen der japanischen Kunst zuerst gestellt werden. Unter den Nambantsuba wird man ihn vermuten, aber gewiß nicht nur in dieser Sonderform. So leicht allerdings die Frage aufgeworfen ist, so schwer ist sie bündig und einwandfrei beantwortet. Es steht nicht anders im Gebiet der Lackkunst. Der chinesische Ursprung ist auch hier Axiom. Aber von dem Aussehen der Vorbilder des japanischen Goldlackes besitzen wir keine Vorstellung, und man darf begierig sein, zu erfahren, wie die Vermutung, die der Katalog ausspricht, näher begründet werden wird, daß der Kastendeckel mit der Darstellung der Pilgerfahrt des Kaiser Mu Wang zum Grabe seines Vaters (Abb. 23) chinesischen Ursprungs sei. Das Stück ist allerdings ohne unmittelbare Analogien innerhalb der japanischen Lackkunst. Aber es ist etwa neben dem Shakujōbako des Taëmadera sehr wohl denkbar, während für China zunächst nur literarische Nachrichten zeugen und Vergleichsmöglichkeiten überhaupt fehlen. Sollte man zu reinlichen Scheidungen gelangen, so müßte der Ausgangspunkt doch wohl das Shōsōin sein. Hier müßte man den Zauberstab finden, der Chinesisches von Japanischem sondert. Einem isolierten Stücke gegenüber, dessen Provenienz man nicht weiter zu-



Abb. 21. (Nr. 132.) Sakralgefäß. Bronze. China.
Bes. Kgl. Museen, Berlin.



Abb. 22. (Nr. 196.) Sakralgefäß. Bronze. China.
Bes. Städt. Sammlungen, Freiburg i. B.



Abb. 23. (Nr. 443.) Kōbako. Goldlack. Japan. Fujiwarazeit (?). Bes. Kgl. Museen, Berlin.

bako mit den wunderbar in den Raum verteilten, fliegenden Kranichen der gleichen Sammlung und das sechseckige Kōbako des Museums, das in seiner Anspruchslosigkeit vielleicht der vollkommenste aller hier gezeigten Lacke ist, seien herausgehoben. Das Kōbako in Hiramakië mit



Abb. 24. (Nr. 444.) Kōgō. Goldlack mit Perlmuttereinlage. Japan. Kamakurazeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

rückzuverfolgen vermag als bis zu dem Schreibtisch eines allerdings ausgezeichneten Kunsthändlers bleibt man doch bestenfalls auf Vermutungen angewiesen.

Die Frühzeit der Lackkunst, der dieses Stück auf jeden Fall angehört, ist außerdem mit zwei Kōbako vertreten, was für eine europäische Sammlung bereits die Höhe des Erreichbaren bedeutet. Das Kästchen mit dem Flußufer steht mit den bekannten Werken der frühen Lackkunst nicht in unmittelbarer Beziehung, die wundervolle Zeichnung aber findet in Malereien der späten Fujiwarazeit die einzigen Analogien. Dagegen gehört die Dose mit Perlmuttereinlagen in Goldgrund (Abb. 24) in eine Reihe mit den Arbeiten, die sich um das Suzuribako des Tsurugaokatempels gruppieren, wenn es auch nicht die Pracht der besten Stücke erreicht.

In die Ashikagazeit versetzt der Katalog eine ganze Reihe von Stücken. Das in Form, Zeichnung und Ausführung gleich vollendete Kyarabako der Sammlung Jacoby, das Suzuribako mit den wunderbar in den Raum verteilten, fliegenden Kranichen der gleichen Sammlung und das sechseckige Kōbako des Museums, das in seiner Anspruchslosigkeit vielleicht der vollkommenste aller hier gezeigten Lacke ist, seien herausgehoben. Das Kōbako in Hiramakië mit dem in den Wellen sich spiegelnden Chrysanthemumbusch (Abb. 25) ist der vorzüglichste Repräsentant der Toyotomizeit. Die späteren Perioden sind so reich und vorzüglich vertreten, daß es überflüssig wäre, einzelne Beispiele besonders zu nennen. Leider allerdings fehlt ein vollgültiger Zeuge des Stiles der Kōetsu und Kōrin, die doch als Maler sich so gut in der Ausstellung zeigen. Hier besonders muß man es bedauern, daß die beste aller deutschen Privatsammlungen, die ein Meisterwerk des Kōrin hätte beisteuern können, sich ferngehalten hat.

Muß man trotz dieses Mangels sagen, daß die japanische Lackkunst in der Ausstellung besser als irgendwo sonst außerhalb ihrer Heimat studiert werden kann, so ist der chinesische Lack im Verhältnis zu dem, was man überhaupt von ihm weiß, gewiß vorzüglich vertreten, das aber, was die alten Nachrichten erwähnen, kann auch diese Ausstellung nicht zeigen. Von dem chinesischen Perlmutterlack gibt die Dekoration des Chūsonji in Japan, von dem Mitsudalack der Tamamushischrein des Hōryūji noch immer die beste Anschauung. Ein Suzuribako und ein Ryōshibako mit Ranken in Perlmutter sind schöne Beispiele ihrer Art. Nicht recht einzusehen übrigens, warum der Katalog die Ver-



Abb. 25. (Nr. 446.) Kōbako. Japan. Toyotomizeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.



Abb. 26. (Nr. 97.) Kōami-Schule: Suzuribako. Goldlack. Tokugawazeit. Bes. G. Jacoby, Berlin. Photographie Verlag J. Bard, Berlin.

mutung ausspricht, sie könnten koreanischen Ursprungs sein. Unter den Farblacken stehen die beiden Tafeln, die aus einem japanischen Tempeltisch stammen, voran, sie gehören dem Stile nach der Mingzeit. Daß dagegen der im Dekorationsmotiv der einen der zwei Platten ähnliche Kasten mit den Phönixvögeln japanischen Ursprungs ist, wird in der Nebeneinanderstellung besonders deutlich.

Die Lackarbeiten bilden einen so großen Teil der Ausstellung, daß es sich beinahe empfohlen hätte, sie wie Tsuba und Holzschnitte im Kataloge gesondert zu behandeln, und daß jedenfalls an dieser Stelle ein weiteres Eingehen sich verbietet. Dagegen bildet die Töpferei leider nur gleichsam einen Anhang und kommt am wenigsten zu ihrem Rechte, obwohl das Material, das das Museum besitzt, für eine sehr viel umfassendere Darstellung zureichend gewesen wäre.

Ein ganz erstrangiges Gefäß ist das Meibutsuchaire des Museums, an das kein anderes in dieser Ausstellung auch nur von fern heranreicht. So gute Beispiele der Öfen in Seto, Takatori, Satsuma vertreten sind, neben diesem Meisterwerk eines Sungtöpfers nehmen sie sich alle recht gewöhnlich aus. Und ebenso dürfte unter den Chawan das



Abb. 27. (Nr. 72.) Suzuribako. Goldlack. Japan. Tokugawazeit. Bes. G. Jacoby, Berlin. Photographie Verlag J. Bard, Berlin.



Abb. 28. (Nr. 359.) Mitsudalack. China. Mingzeit. Bes. Kgl. Museen, Berlin.

Meibutsugefäß mit der rötlichen Glasur, unter der blaue Schriftzeichen stehen, den unerreichten Höhepunkt bilden.

Nicht ebenso erstrangig sind die Temmoku der Ausstellung. Mit japanischen Schätzen, wie sie etwa Fürst Maëda besitzt, können sie wenigstens nicht wetteifern. Die schönsten gehören der Sammlung Jacoby, ein Yūteki-Temmoku von breiter, offener Form, und ein Taihisan-Temmoku mit ornamentalem Zierat.

Die Koreaner, die gezeigt werden, sind durchgehends von hoher Qualität, aber von einer Beschreibung einzelner Stücke muß im Rahmen dieses Berichtes abgesehen werden. Die vorzüglichsten Öfen Japans sind mit guten Beispielen zur Stelle. Besonders ausgiebig ist die Rakuware vertreten, neben verschiedenen Chawan stehen zwei sehr reizende Okimono in Form von Neujahrstänzern. Ein Zufall ist es, daß in der Form des Mizusashi sehr typische und in ihrer Art vollkommene Beispiele der Hauptöfen zur Stelle sind. Die mächtig wirkende Form ist für das Bizengefäß ebenso charakteristisch wie die rauhe Oberfläche mit dem gelblichen Überlauf auf der braunen Glasur. Die dick geflossene Glasur des Shinotopfes scheint selbst die zweimal breit ausladende Form bestimmt zu haben. Die vornehme Steilheit der Silhouette geht wundervoll zusammen mit den diskreten Tönen der braunen Setoglasur. Und die elegant geschwungene Kurve des Kyōyaki, das dem Namen des Ninsei nicht Unehre machen würde, offenbart erst ihre ganze Grazie gemeinsam mit der nicht vom Zufall gezeichneten Linie des einen Glasurtropfens, der an der Vorderwand des Gefäßes herabgeflossen ist. Ein feingekracktes Satsuma-

chawan, ein Chaïre von Kiseto sind seltene Stücke. Das beste aber, was man von dieser leider zu kleinen Abteilung sagen kann, ist, daß mit Ausnahme einer Vitrine, deren Qualität zu wünschen läßt, die Stücke sorgfältig geprüft wurden und nur Aufnahme fand, was auch einer strengen Kritik standhält.

Und dieses Wort gilt im weitesten Sinne von der Ausstellung in ihrer Gesamtheit. Konzessionen waren der Natur der Sache nach gewiß nicht ganz zu umgehen, und mancher kleinen Mißgriffe ist sich die Ausstellungsleitung gewiß selbst am besten bewußt. Man soll sie um deren willen nicht tadeln, sondern das Positive, das geleistet wurde, nach Kräften loben. Die deutschen Sammlungen sind jung. So haben sie vor anderen den Vorteil, daß ihnen bessere Kenntnis ihres Gebietes zur Verfügung stand. Dafür aber wird das verfügbare Material selbst mit jedem Jahre spärlicher. So gilt es, die Kräfte zu sammeln auf das, was am dringendsten nottut, und hierüber Klarheit zu schaffen, ist der beste Zweck dieser ersten großen Heerschau über den deutschen Besitz an alter ostasiatischer Kunst.

Curt Glaser (Berlin).

BESPRECHUNGEN.

1. JOSEPH DAHLMANN, S. J., Die Thomas-Legende und die ältesten historischen Beziehungen des Christentums zum fernen Osten im Lichte der indischen Altertumskunde (107. Ergänzungsheft zu den „Stimmen aus Maria-Laach“). Freiburg im Breisgau, Herdersche Verlagshandlung 1912. 174 S.

2. KARL HECK (Lehramtspraktikant in Radolfzell), Hat der heilige Apostel Thomas in Indien das Evangelium gepredigt? Eine historische Untersuchung. 1911. 44 S.

In den Acta S. Thomae apostoli, deren verloren gegangener syrischer Urtext in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts verfaßt worden ist, wird berichtet, daß Christus seinen Sklaven Thomas nach Indien verkauft habe, damit er dem König der Inder Gondaphares (Gundaphorus), der in Jerusalem einen geschickten Baumeister suchen ließ, einen Palast erbaue. Thomas reist auf dem Seewege nach Nordindien und erhält von dem König als Baugeld große Summen, die er aber sämtlich zu wohltätigen Zwecken für die Armen verwendet. Als Thomas deshalb von dem erzürnten König mit dem Tode bestraft werden soll, wird er durch die Erklärung gerettet, daß er von diesen Schätzen dem König einen Palast im Himmel erbaut habe. Diesen Palast sieht der König im Traum. Es gelingt darauf Thomas, den König und seinen Bruder Gad zum Christentum zu bekehren. Später aber wird er, nach zahlreichen Wundertaten und Massenbekehrungen in einem Nachbarreich, in das er sich auf die Bitte eines Feldherrn Siforus begeben hatte, auf Befehl eines Königs Mazdai (Miseus) durch Lanzenstiche hingerichtet und an dem Orte des Martyriums begraben.

Dieser Ort wird in keiner Version der Thomas-Akten mit Namen genannt; erst vom 7. Jahrhundert an heißt er Kalamine in griechischen, Calamina in lateinischen Quellen.

Nach der kirchlichen Tradition sind die Gebeine des heiligen Thomas später von dort nach Edessa gebracht und im Jahre 394 aus einer älteren kleineren Kirche in eine große Basilika übergeführt worden.

Eine von dieser Thomas-Legende abweichende Überlieferung haben die einheimischen Christen in Südindien auf der Malabar- und Coromandel-Küste, die den Apostel Thomas als den Gründer ihrer Kirche betrachten und sich bis auf den heutigen Tag Thomas-Christen nennen. Nach ihrer Tradition soll der Apostel Thomas im Jahre 52 von der Insel Sokotara nach Malabar gekommen sein. Sie verlegen auch den Ort seines Martyriums und seiner Bestattung, Calamina, nach Mailapur bei Madras. Das älteste Zeugnis für diese Lokalisierung findet sich aber erst bei Marco Polo, Ende des 13. Jahrhunderts.

Wer an solche Geschichten glaubt, kann den Gegensatz, der zwischen diesen beiden Überlieferungen besteht, nur dadurch ausgleichen, daß er zwei verschiedene Missionsreisen des Apostels Thomas nach Indien annimmt.

In ernsthaften Gelehrtenkreisen hat nun von jeher die Anschauung geherrscht, daß nicht nur die Tradition der südindischen Thomas-Christen, sondern auch die Legende der Thomas-Akten jeder historischen Grundlage entbehre. Aber in den letzten Jahrzehnten hat sich — namentlich in Frankreich, England und Amerika — ein Umschwung vollzogen, seitdem sich durch Münzfunde und die Inschrift von Takht-i-Bahi ergeben hat, daß ein König Guduphara (= Gondaphares) über Parthien und die indoiranischen Grenzlande in der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts nach Chr. geherrscht hat, daß also der in dem ersten Teile der Thomas-Akten auftretende indische König für den Schauplatz und die Zeit des angeblichen Apostolats des Thomas

historisch bezeugt ist. Diese Tatsache hat einen starken Eindruck gemacht und bei einer ganzen Reihe namhafter Forscher die Überzeugung hervorgerufen, daß dem Teil der Thomas-Legende, der den Apostel in Parthien und im Nordwesten Indiens wirken läßt, eine glaubwürdige Erinnerung zugrunde liege. Diese Überzeugung fand dann in Erwägungen über den internationalen Handelsverkehr der damaligen Zeit eine weitere Stütze.

Der erste, der die Frage aufgeworfen hat, ob nicht tatsächlich zeitgenössische Beziehungen zwischen dem Apostel Thomas und dem durch die Münzfunde als historisch erwiesenen König Gondaphares bestanden haben, ist Reinard im Jahre 1849 gewesen. Aber mit dem Versuch wissenschaftlicher Begründung hat sich in diesem Sinne erst der ausgezeichnete französische Indologe Sylvain Lévi ausgesprochen (*Journal Asiatique* 1897, I, 27 ff.); in dem Schlußsatze seines Artikels, S. 42, wird aber immerhin noch die Reise des Apostels Thomas nach Indien in einer Apposition als *réal ou imaginaire* bezeichnet. Völlig oder nahe zu völlig von der Geschichtlichkeit dieser Reise überzeugt haben sich dann erklärt W. E. Hopkins, W. R. Phillips, J. F. Fleet, W. W. Hunter, Vincent A. Smith, G. Grierson und in Deutschland hauptsächlich Joseph Dahlmann. Die genannten ausländischen Gelehrten haben dabei nicht bemerkt, daß sie Opfer eines Trugschlusses geworden sind. Sie haben daraus, daß der König der Thomas-Legende historisch ist, ohne weiteres den Schluß gezogen, daß auch das Apostolat des Thomas in dem Reiche dieses Königs historisch sei, und übersehen, wie außerordentlich häufig es vorkommt, daß in Legenden, hinter denen niemand einen geschichtlichen Vorgang vermuten wird, eine aus der Geschichte bekannte Persönlichkeit — insbesondere ein König — auftritt. Auf Dahlmann findet diese Bemerkung nicht Anwendung denn er hat sich S. 12, 13 seines Buches die Möglichkeit vorgehalten, „daß in das Gewebe der Sage einige wirklich historische Züge eingeflochten sind, und doch wäre mit dieser Feststellung für die Frage der Glaubwürdigkeit oder Unglaubwürdigkeit der sagenhaft ausgesponnenen Überlieferung wenig gewonnen. Denn es können einzelne geographische und geschichtliche Züge in die Sage verwoben sein, Namen historischer Persönlichkeiten (vom Referenten gesperrt), Begeben-

heiten, deren Tatsächlichkeit außer Zweifel steht, Ortsangaben, die der Wirklichkeit entsprechen, und doch kann der Überlieferung als solcher die innere Glaubwürdigkeit fehlen.“ Ich kann aber nicht finden, daß Dahlmann sich von dem kritischen Geist, der aus diesen Worten spricht, bei seiner Untersuchung hat leiten lassen.

Dahlmann hat vielmehr unter Benutzung dessen, was wir über den Seeverkehr und die Handelsbeziehungen im ersten Jahrhundert nach Chr. und über die Kunst des Gandhāra-Landes (d. h. des Kabultales und der benachbarten Gegenden) wissen, und alles sonstigen für die Frage verwertbaren Materials mit der ihm eigenen Beredtsamkeit beweisen wollen, was zu glauben ihm ein Herzensbedürfnis ist und was sich doch nicht beweisen läßt. Er befindet sich hier, wie schon bei mehreren früheren Arbeiten, in der bedauernswerten Lage, daß er mit großer Gelehrsamkeit, Energie und Begeisterung für eine unhaltbare Position kämpft.

Die Geschichtlichkeit des Kernes der Thomas-Legende liegt Dahlmann aus folgendem Grunde besonders am Herzen. In den Kapiteln 25—27 seiner „Indischen Fahrten“ (Freiburg i. Br. 1908, 2 Bde.) hat er zu erweisen gesucht, daß die im Anfang unserer Zeitrechnung im äußersten Nordwesten Indiens entstandene Mahāyāna-Schule des Buddhismus ihre wertvollsten Gedanken christlichen Einflüssen verdanke. Es handelt sich besonders um das neue Lebensideal dieser Schule, das der liebevollen Hingabe und des tätigen Erbarmens, vermöge dessen der nördliche Buddhismus seine ungeheure Verbreitung in Mittel- und Ostasien gewonnen hat, und um die in dem zukünftigen Buddha Maitreya verkörperte Heilandsidee, in der Dahlmann ein ganz neues, mit der alten buddhistischen Überlieferung im Widerspruch stehendes Element der Erlösungslehre erblickt. Im Zusammenhang damit hat Dahlmann in den buddhistischen Kunstdenkmälern von Gandhāra, die den mahāyānistischen Gedankenkreis widerspiegeln, nicht nur den allgemein anerkannten griechisch-römischen, sondern auch tiefgehenden christlichen Einfluß zu finden geglaubt.

Daß die katholische Presse diese Ausführungen Dahlmanns mit dem lebhaftesten Beifall begrüßte, war begreiflich; denn es schien durch sie festgestellt zu sein, daß der Buddhismus seinen Siegeslauf durch Inner- und Ost-

asien nicht aus eigener Kraft angetreten hat, sondern nur infolge der Bereicherung durch christliche Ideen, die er im Nordwesten Indiens erfahren hatte. Diese Dahlmannsche These habe ich eingehend und — wie ich glaube — gründlich widerlegt in meinem Aufsatz „Ist die Entwicklung des Buddhismus vom Christentum beeinflusst worden?“ (Deutsche Rundschau, 38. Jahrgang, April 1912, S. 74 ff.), nachdem mir O. Wecker wirksam vorgearbeitet hatte (Tübinger Theol. Quartalschrift, Bd. 92, 1910, S. 417 ff., 538 ff.).

Man versteht, wie sehr es Dahlmann bei seinen Bestrebungen darauf ankommen mußte, den Beweis dafür zu liefern, daß das Christentum schon um die Mitte des ersten Jahrhunderts in das indische Grenzland eingedrungen sei. Dazu gebrauchte er die Geschichtlichkeit des Apostolats des Thomas in jener Gegend notwendig. Zu den Gründen, die schon seine Vorgänger dafür beigebracht hatten, hat Dahlmann in den „Indischen Fahrten“ einen neuen hinzugefügt: die Vereinigung von Apostolat und Kunsthandwerk in der Person des Thomas. Dahlmann glaubte durch die Wirksamkeit des Apostels Thomas in den indischen Grenzgebieten den vermeintlichen christlichen Einfluß in der Kunst von Gandhāra erklären zu können. In seinem neuen Werke, der „Thomas-Legende“, nimmt Dahlmann einen etwas abweichenden Standpunkt ein. Er gibt S. 96 ff. zu, daß die allgemeinen Ähnlichkeiten, die zwischen der frühchristlichen Kunst und der Kunst von Gandhāra bestehen, sich dadurch erklären lassen, daß die Künstler beider Gruppen aus einundderselben Quelle geschöpft haben, nämlich aus der klassischen Kunst der römischen Kaiserzeit; und S. 100 sagt er: „Daß der Buddhatypus von Gandhāra im Anschluß an einen Christustypus entstanden sein soll, wie Fergusson ebensowohl als Smith anzunehmen geneigt sind, ist nicht bloß unwahrscheinlich, sondern geradezu unmöglich.“ Aber er legt doch (S. 108) das größte Gewicht darauf, „daß das dem Apostel in der Legende zugewiesene parthisch-indische Arbeitsfeld gerade durch besondere Beziehungen des Handels und der Kunst mit jener römischen Provinz (Syrien) verbunden ist, von der das Christentum ausging.“

Der Argumentation mit der legendarischen Kunstübung des Apostels will ich auch hier die treffende Bemerkung O. Weckers entgegen-

halten, daß in der Thomas-Legende der christliche Apostel nicht mit jener Art von Kunsttätigkeit, die am klarsten den Zusammenhang zwischen Gandhāra und dem Westen bekundet, mit der Skulptur, in Beziehung gebracht wird, sondern mit der Tätigkeit eines Baumeisters, Zimmermanns, Architekten, die vermutlich durch das dem christlichen Sprachgebrauch geläufige Bild von dem Bauen der Kirche oder des Tempels zu erklären sei (a. a. O. S. 561). Außerdem möchte ich darauf hinweisen, daß der Apostel Thomas nach der Legende in dem Reiche des Gondophares gar nicht einmal gebaut hat und daß er nicht auf dem Landweg durch Syrien, sondern auf dem Seeweg in dieses Reich gekommen sein soll. Mit der Kunsttätigkeit des Apostels ist also in Dahlmanns Sinne nichts anzufangen, und es ist ein einfacher Trugschluß, wenn dieser S. 109, 110 sagt: „Die historischen Elemente, welche in die Legende verwoben sind, lassen sich auf zwei grundlegende Data zurückführen: auf die Verbindung des Apostelnamens mit dem Namen eines parthisch-indischen Königs und auf dessen Beziehungen zur Kunst des Westens. Aus dieser doppelten Beziehung ergibt sich die Schlußfolgerung, daß der Kern der Überlieferung, d. h. die Kunde von einer Missionsreise, welche den Apostel Thomas in Verbindung brachte mit einem parthisch-indischen Reiche, nicht erfunden sein kann, sondern auf historischer Grundlage beruhen muß.“

Charakteristisch ist die Art, wie Dahlmann den zweiten Teil der Thomas-Legende von dem Martyrium und der Bestattung des Apostels in dem Reiche des Königs Mazdai seinen Zwecken dienstbar macht. Dahlmann übernimmt Sylvain Lévis ganz zweifelhafte Identifikation des Königs Mazdai mit dem indoskythischen König Vāsudeva (inschriftlich *BAZOΔEΩ*), in dem Sylvain Lévi einen Zeitgenossen des Gondophares zu finden geglaubt hat. Nun hat aber Vāsudeva erheblich später gelebt als Gondophares, aller Wahrscheinlichkeit nach erst um die Wende des zweiten und dritten Jahrhunderts, so daß Dahlmann genötigt ist, das Martyrium des Apostels als erduldet im Reiche des Königs Mazdai für eine Erfindung der dichten Phantasie zu erklären¹. Nichtsdestoweni-

¹ In der buchhändlerischen Anzeige von Dahlmanns Buch heißt es: „Der zweite Teil der Legende, der vom Martertod und Begräbnis des

ger findet Dahlmann einen historischen Kern auch in diesem Teil der Thomas-Legende; für ihn ist nämlich Mazdai ein wirklicher König, der über das Gebiet, das den Wirkungskreis des Apostels gebildet haben soll, zu der Zeit herrschte, als dessen Reliquien angeblich aus Indien nach Syrien gebracht wurden. „Der Anachronismus, welcher einen Fürsten, der 150 Jahre später lebte, in einen Zeitgenossen des Apostels verwandelte, wurde veranlaßt durch die Nachricht, daß die Überreste aus dem Reiche des Königs Mazdai kamen“ (S. 147). Eine ganz willkürliche Annahme! Daß Dahlmann auch an die Tradition von der Überführung der Gebeine des Thomas nach Edessa glaubt, war nach dem ganzen Zusammenhang seiner Ausführungen zu erwarten.

Auch die anderen Namen des zweiten Teiles der Thomas-Akten weiß Dahlmann historisch und geographisch zu deuten. Der Feldherr Siforus ist der parthische Satrap Sitapharna, der Ort des Martyriums Kalamine ist Kalyāna in der Nähe von Bombay, der Berg Gazus, auf dem nach der Passio Thomas den Tod findet, sind die Ghats (S. 153, 156, 157). In phantasievollen Kombinationen ist Dahlmann ein Meister. Selbst in der von ihm für unglaubwürdig gehaltenen Tradition der südindischen Thomas-Christen findet er in dem Schlußkapitel seines Buches ein wertvolles Zeugnis für den historischen Charakter der nordindischen Überlieferung.

In Wirklichkeit ist die ganze Thomas-Legende ebenso erdichtet, wie es ja selbst nach Dahlmanns Meinung das Martyrium des Apostels im Reiche des Mazdai ist. Das ist schon im Jahre 1864 durch die Kritik klar gestellt worden, die Alfred von Gutschmid an der Thomas-Legende in seiner berühmten Abhandlung „Die Königsnamen in den apokryphen Apostelgeschichten“ geübt hat (Kleine Schriften, herausgegeben von Franz Rühl, II. 332 ff.). Gutschmid hat mit Recht die große innere Unwahrscheinlichkeit betont, daß das Christentum sich so frühzeitig nach einer so entlegenen Gegend verbreitet haben sollte, bevor es noch in Westiran irgendwo festen Fuß gefaßt hatte; denn der natürliche Weg von Syrien nach Indien sei der Landweg gewesen. Gutschmid hat dann weiter den in der Hauptsache auch heute noch Apostels handelt, erscheint zwar nicht in gleicher Weise in allem gesichert wie der erste über die Missionsreise nach Indien“

zu Recht bestehenden Nachweis geliefert, daß der erste Teil der Thomas-Legende die Umwandlung einer buddhistischen Missionsgeschichte ist. Gerade in der Zeit, in der die Thomas-Legende spielt, ist Weiß-Indien oder Arachosien (also das eigentliche Reich des Gondaphares) zum Buddhismus bekehrt worden. Es liegt also hier ein ganz ähnlicher Fall vor, wie bei der Bartholomäus-Legende, die ursprünglich eine jüdische Bekehrungsgeschichte war, deren Schauplatz Armenien oder Medien gewesen ist, die aber später in christlichem Sinne umgeformt und nach Indien verlegt worden ist (Wecker, a. a. O. S. 556).

Ernst Kuhn hat mich unlängst freundlichst darauf aufmerksam gemacht, daß der Palast, den Thomas dem König Gondaphares im Himmel erbaut haben will, den buddhistischen Vimānas entspricht, von denen das Vimānavatthu seinen Namen erhalten hat (eine Beschreibung der himmlischen Wohnungen und ihrer Freuden mit Angabe der guten Werke, für welche die Bewohner dieser himmlischen Welten durch den Genuß solcher Wonnen belohnt werden).

Die Umschmelzung des buddhistischen Originals in die Thomas-Legende ist kaum vor Anfang des dritten Jahrhunderts vorgenommen worden. Gutschmid hat die sehr wahrscheinliche Ansicht ausgesprochen, daß die Christen die vorauszusetzende buddhistische Bekehrungsgeschichte durch den syrischen Gnostiker Bardesanes kennen gelernt haben, der über buddhistische und indische Zustände überhaupt gut unterrichtet gewesen ist.

Vor dem dritten Jahrhundert hat es keinesfalls Christen in dem indischen Grenzgebiet gegeben. Die älteste Nachricht über das Vorhandensein von Christen in Parthien und in dem nordwestlichen Indien bei Origenes — also aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts — ist eine indirekte (Adolf Harnack, Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten, zweite Auflage, II. 126). In etwas frühere Zeit, d. h. in den Anfang des dritten Jahrhunderts, würde uns die Angabe des Bardesanes führen, der von der Existenz christlicher Gemeinden in Parthien, Medien, Persien, unter den Baktrern und Gelen spricht (bei Eusebius, Praep. Evangel. VI. 10). Da nun aber nach neueren Forschungen das syrische Original „Vom Schicksal“, aus dem diese Angabe stammt, nicht von Bardesanes

selbst, sondern von einem seiner Schüler herührt, so ist die Notiz wahrscheinlich jünger als die des Origenes. Wenn dieser Pseudo-Bardesanes etwas von Christen in den indischen Grenzgebieten gewußt hätte, so würde er das gewiß bei seiner Aufzählung nicht verschwiegen haben. Es bleibt also immerhin zweifelhaft, ob das erstmalige Eindringen des Christentums in das Indusland schon in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts fällt.

Von Thomas wissen wir geschichtlich lediglich nichts, als daß er einer der zwölf Apostel gewesen ist, die Wellhausen für ein nach Jesu Tode eingesetztes Kollegium erklärt. Ich darf hier aus einem Briefe, den mir Th. Nöldeke am 6. Januar 1910 über diese Frage geschrieben hat, ein paar Sätze anführen, deren Mitteilung mir nützlich erscheint. „Die Einführung des Thomas im Johannes-Evangelium ist so willkürlich wie eine ganze Anzahl ähnlicher Anführungen von Personen und Ortsnamen im 4. Evangelium. — Die Angabe, daß die Leiche des Thomas nach Edessa transferiert worden ist (die älteren Quellen lassen das „aus Indien“ dabei noch weg), ist wohl nur eine Ausgleichung von zwei Traditionen: der einen, die ihn in Edessa begraben sein läßt, wo sein Sarkophag gezeigt werde, und der andern in der Legende [von seiner Bestattung in Indien]. Historisch ist natürlich beides nicht.“

Nach allem, was ich hier ausgeführt habe, kann ich mich über die Schrift von Karl Heck, die ein Jahr vor Dahmanns Buch erschienen ist, kurz fassen.

Die Tradition der südindischen Thomas-Christen hat in der Neuzeit nur vereinzelt in Gelehrtenkreisen Glauben gefunden. So bei R. Collins, der seine Überzeugung dahin ausgesprochen hat, daß der heilige Thomas der Apostel sowohl von Edessa wie von Malabar gewesen sei (*Indian Antiquary* IV. 155). W. Germann (*Die Kirche der Thomas-Christen*, Gütersloh 1877) hält die Missionierung Südindiens ebenso wie der indo-iranischen Grenzländer durch den Apostel Thomas für historisch und glaubt auch an seinen Tod in Mailapur bei Madras sowie an die Überführung seines Leichnams von dort nach Edessa. Das ist begreiflich bei einem Manne, der auf dem Standpunkt steht, daß „ohne das größte Wunder (die Auferstehung Christi) der christliche Glaube eitel wäre“ (S. 32). A. E. Medlycott, *Bishop of Tricomia (India and the*

Apostle Thomas, London 1905) teilt die Überzeugung Germanns in allen Punkten, ohne sie durch die Masse seines gelehrten, aber für die Frage der Geschichtlichkeit belanglosen Materials beweisen zu können.

In die Fußstapfen dieser Männer tritt Karl Heck, allerdings mit einer ganz selbständigen Untersuchung. Die Identifizierung von Mailapur mit Kalamine begründet er durch die Erklärung, daß Kalamine nichts anderes heißt als eine „Stadt des Reiches Kola“ an der Koromandelküste (S. 34, 42). In Mazdai erkennt er einen südindischen König Mahādeva (S. 19). Man sieht, daß mit den Namen Kalamine und Mazdai alles mögliche gemacht werden kann. Ich will mich aber nicht abfällig über die Arbeit Hecks äußern, sondern nur wünschen, daß der junge Forscher seinen wissenschaftlichen Ernst und sein umfangreiches Wissen in Zukunft in den Dienst aussichtsvollerer Aufgaben stellen möge. Interessant sind die Ausführungen Hecks in dem ersten Teil seiner Schrift über die Verbreitung der Juden zur Zeit Christi — nach Hecks Meinung sind die Judengemeinden im Orient die Anziehungspunkte für den Apostel Thomas und die Stationen seiner angeblichen Reisen gewesen (S. 13, 38, 40) —; richtig ist die gegen Gutschmid sich wendende Bemerkung S. 18, daß Arachosien nicht von dem südlichen Buddhismus in Ceylon, sondern von dem nördlichen des Pandschab beeinflusst worden ist; und anzuerkennen ist, daß Heck S. 39 für die Missionsreise des Apostels nach dem Reiche des Gondophares wenigstens den Landweg über Edessa, Nisibis und Seleucia annimmt und nicht mit der Erzählung in den Thomas-Akten den Seeweg. Wenn es Heck gelingt, sich von seinem Glauben an die Geschichtlichkeit später Traditionen frei zu machen, so darf man von ihm wertvolle Arbeiten erwarten.

Es kann als gesichert betrachtet werden, daß die ältesten christlichen Niederlassungen in Südindien von Persien ausgegangen sind. Dafür sprechen auch die in jenen Gegenden gefundenen Pehlewi-Inschriften, die allerdings erst aus dem 7. oder 8. Jahrhundert stammen. Wenn wir nach dem Anlaß für die ältesten Ansiedelungen persischer Christen in Südindien fragen, so bieten sich außer Handelsinteressen am natürlichsten die persischen Christenverfolgungen der Jahre 343 und 414 dar, durch welche Flüchtlinge nach Indien getrieben sein

mögen, wie ja auch später die vom Islam bedrängten Parsis eine neue Heimat in diesem toleranten Lande gefunden haben, das religiöse Intoleranz erst durch die muhammedanischen Eroberer kennen gelernt hat. Da vor Kosmas, dessen Bericht auf Beobachtungen aus den Jahren 525—530 beruht, kein glaubhaftes Zeugnis für das Vorhandensein von Christen an der indischen Südwestküste existiert, so dürfen wir annehmen, daß die ersten christlichen Kolonien in Malabar von verfolgten persischen Christen in der Mitte des 4. Jahrhunderts gegründet worden sind.

Der Name Thomas-Christen für die südindischen Gemeinden kommt entweder daher, daß Reisende des frühen Mittelalters die von ihnen in Südindien vorgefundenen Christen auf Grund der bekannten Thomas-Legende „Christen des heiligen Thomas“ genannt und daß die eingeborenen Christen diese Bezeichnung angenommen und beibehalten haben. Das ist die Ansicht von Burnell (*Indian Antiquary* III. 309). Oder die Bezeichnung beruht nach einer nicht selten geäußerten Vermutung auf einer Verwechslung des Apostels Thomas mit einem der Männer desselben Namens, die in der Geschichte der südindischen Christen eine Rolle gespielt haben.

Ich möchte diesen Artikel mit einer Bemerkung von allgemeinerem Inhalt schließen. Wenn katholische Gelehrte von unzweifelhafter Begabung, wie Dahmann und Heck, mit solchem Eifer bestrebt sind, eine geschichtliche Grundlage für die verschiedenen Zweige der Thomas-Legende zu erweisen, so werden sie meines Erachtens dazu durch einen (vielleicht unbewußten) apologetischen Drang getrieben. Sie merken aber dabei nicht, wie sehr von ihnen, wenn sie Recht hätten, die „buddhistische Gefahr“ für das Neue Testament gesteigert würde. Denn wenn es in einem von vielen Buddhisten bewohnten Lande schon um die Mitte des ersten Jahrhunderts, also vor der Abfassungszeit der Evangelien, Christen gegeben hätte, so würden die natürlichen Verbindungen dieser Christen mit Syrien und Palästina die vielumstrittene Übertragung buddhistischer Elemente in die Evangelien — besonders in die zwei, welche die Namen des Lukas und Johannes tragen — viel begreiflicher erscheinen lassen, als dies ohne die geschichtliche Grundlage der Thomas-Legende der Fall ist. So gewiß die Ewigkeitswerte des

Christentums keine Einbuße erleiden würden, wenn sich herausstellte, daß neben den bekannten hellenistischen, parsistischen und babylonischen Einflüssen auch buddhistische Elemente im Neuen Testament mit Sicherheit anerkannt werden müssen, ebenso gewiß ist, daß die katholischen Forscher über dieses Ergebnis ihrer Bemühungen nicht entzückt sein würden.

Tübingen.

R. Garbe.

LE MARQUIS DE TRESSAN, *L'Evolution de la Garde de Sabre Japonaise*. Extrait du Bulletin de la Société Franco-Japonaise de Paris. 1910—1912. 131 Pp. 114 ill. 1 map.

Our Author is a prolific writer, indefatigable and hard-working to an admirable degree, whose scanty leisure in a busy military life is devoted to the study of Japanese Art, and to the task — as we know often thankless — to impart to others the result of his labours. To do so in the form of a *Mémoire* such as the one which we are about to review is to earn for oneself the gratitude of scores of readers, and at the same time to court further labour and trouble, because Japanese studies are beginning to bring forth discussions of opinions which at times threaten to degenerate into somewhat personal bouts instead of remaining on strictly academic ground, discussing *facts* and *statements* only. Let us hope that Japonists will not follow the precedent created by the older sinologists.

The present *Mémoire* suffers from one unfortunate drawback: it was begun in 1910 in the Bulletin and was published in instalments ending with the issue of June 1912, thus the first portion reflects the Author's opinions and knowledge in 1910, when he could not foresee much of which he is now aware as we understand from our correspondence with him on the subject.

The first chapter deals with the older guards *Hojiu*, and *Shitogi* without explaining their origin and evolution, — especially of the latter which was derived from the *tsuba* fitted to the double edged sword of the Han period, — and takes up the question of the Hayashi Catalogue and the „classification“ adopted therein. We record with pleasure the impression resulting from that chapter that the Author looks

upon those dates of Hayashi as *hasardées* and that he thinks certain of the tsuba in the Hayashi gift to the Louvre are *forti anciennes mais moins que ne l'a cru Hayashi...* A few of us had dared to say and write it before, may we hope that the powers that be at the Louvre will take more heed of Mr. de Tressan's opinion and some day alter the dates on the labels of their collection to some more plausible centuries?

But on pages 7 and 8 we feel that the Author is too good a diplomatist to insist wholeheartedly upon the point and risk to annoy a good number of our countrymen who still look upon the Hayashi Gospel as Real Truth: he says of the so called *Kamakura* guards: „certains auteurs toujours sans fournir de preuves ont fait descendre leur exécution au XVIème siècle“ and on page 8 we read: „d'autres érudits qui jugent souvent d'ailleurs a priori n'ont généralement tenu compte que des sujets traités ou de la technique“ etc. We feel inclined to ask for the names of those people but we do not want to enter into a discussion of the subject here, let it suffice if we quote Mr. Akiyama Kiūsaku 秋山久齋 (*Tōkenkwaishi* 刀劍會誌 114, etc.) who says that the so called *Kamakura* tsuba were made in the later Hōjō period, in the SIXTEENTH Century (in close agreement with Mr. Y. Séki), and further adds:

„They must have been made by some of the Miōchin, but we have never seen any Miōchin tsuba with such bold and coarse designs: besides the iron is quite different from others. The reason according to Japanese History, why this style of tsuba became so famous is that there was a cunning dealer who wanted to make great profits on these tsuba in Europe and in fact he bought from somewhere else a lot of old *shiiremono*“¹.

This applies of course to the tsuba with flat low relief designs, *Kamakura Style*, not to the coarsely perforated fairly thick pieces which have sometimes been described as of *Kamakura* period with equally light hearted fancy.

True Mr. de Tressan has added to the copy under review a manuscript note: „J'attribue

¹ 或奸商が日本の峇史に照して歐米に向つて一時の高價を唱えるなれ共其實何處方かの古き仕入品たるや疑ひなし。

les gardes du type dit de *Kamakura* au XV^e (fin)“. This is a welcome note, doubtless since 1910 the Author has come in touch with some Japanese evidence and has been further converted. Passing over the second chapter which deals with the forms of names and signatures we come to the burning part of the whole subject: From the XIIth to the XVth centuries. The Author begins with the armour makers, whose work is called *Kachushimono*, we feel that the claim should be divided between two groups of workers, the swordsmiths who originally usually made a guard for each blade, and the armourers who came later. And it seems to us quite plausible that the swordsmiths should have for a considerable period made the tsuba themselves. If one considers as a problem in mechanics the influence of the tsuba upon the position of the centre of percussion of the blade, knowing that the weight and the size of the tsuba, its centre of gravity, affect the position of both the centre of gravity and of the centre of percussion, especially in a light blade, it becomes quite evident that plain homogeneous tsuba would be the easiest to make as satisfying more readily to the conditions of mechanical balance. The swordsmith might find it necessary to perforate the tsuba so as to make it lighter and thus throw further the centre of the whole, but much experience had to accumulate before the craft of tsuba-making passed from the sword maker to the mere iron beater who made armour, or finally to professional *tsubashi*. On that subject we think that the author will agree with us just as we agree with him that iron tsuba were used in or about the *Gempei* period, some were already in use in the dolmen period; it is only logical to admit it, but where are we to see any relics of that period? Apparently not in Japan where there seems to be an unfortunate gap between the dug-out *ko-dōgu* and the iron work of the *Ashikaga* period. In those days of war and strife, when it was hard enough for a man to keep his head where it was placed by nature, an iron tsuba was surely of small importance when damaged, except as material for the smith to forge again.

In fact M. de Tressan mentions a piece made from an old armour, (p. 13) and the reading „exécuté avec le prix d'un gorgerin“ invites the question: are we to read *price* or *metal* 金. The actual inscription would be of interest —.

The author calls attention to the *mokume hada* or *mokume ji* of the Miöchin, doubtless this arose from the method of folding and re-folding layers of iron of varying hardness in the forging, much as was done by the sword-smiths, and it is a further argument in favour of the opinion I have expressed that the Miöchin were taught *tsuba* making by sword-smiths. Fig. 21 is — as far as it is possible to judge from the illustration—a fair specimen of the type of perforated work in thin web with thick raised rim attributable to an armour-maker (but not to old Heianjō style which is *marusukashi* work). Fig. 20 differs slightly from the rubbings of the original published in *Shūko Jisshū* and especially in *Baiyenkisho* where the five *sotoba* are plainly separated in *sukashi bori*; this famous piece was copied several times, there is a copy in Prof. Oeder's collection, and we have seen two copies merely engraved on bad iron which, although old, were not worth having. This brings us to the one Japanese reference which could have been used to uphold Hayashi's statements, had it been authenticated: we refer to the *tsuba* 267 of the *Tōban Shinpin Zukan* 刀 證 神 品 圖 鑑, an hitherto unpublished manuscript which we have copied in full and upon which we shall shortly publish a note. That *tsuba* is described as a famous *O Nenuke* two *bu* in thickness, dated *Kōnin* II, 8th month (811 inscribed *Ki no Nobumori* of Marugame in *Sanshū*, (Sanuki). If the date is true where do we stand with regard to open-work, thickness etc? But is it a true, genuine date? We have read of a *Genkō* (1333) date being doubted in Japan, and of XVth century pieces being recorded as the earliest dated *tsuba*, on the other hand we have seen unblushing forgeries, so that, as the Japanese saying is, "we put saliva on our eyebrows" when we saw that date of *Kōnin*. Alas, shall we ever know the truth?

The Author does not like *nanako*, he calls it *un granulé informe*, that is in our opinion too stringent and rather unfair, it is more difficult to make a line of good *nanako*, not to mention a perfect series of concentric ovals than to forge a sound iron or steel guard, we can speak of it from actual attempts at both, and it is best to reserve the word *informe* for the punched groundwork found on *shii-remono*, rubbish, and on all kinds of

grained work made outside Japan including much if not all the European punched work on sword fittings.

To those with leisure and knowledge the very origin of *nanako* is a pretty problem worth tackling, the rough style of punching is common enough, but we have seen perfect, large *nanako* on very ancient metal work, for instance a Han sword pommel in a Belgian collection, as good as any Japanese work.

The second portion of the work deals with the XVIth century. It is prefaced by a note upon the patina and its preparation. Here we must make two criticisms: the *Moyashi* alluded to by Brinkley does not appear to refer to the older Miöchin but rather to the later work; the solution given in the Chicago report contains sulphate of copper which corrodes the iron whilst depositing its own basis in a more or less pulverulent coating, we have shown experimentally that no permanent rust or patina could be obtained with such a recipe, salts of iron can be used with success but copper spoils the operation. If however such a mixture is prepared containing clay as a binding medium and the work is heated, to nearly red heat, a rust is produced which contains in all probability a double sulphide of copper and iron. To our knowledge clay from a certain Kyōto cemetery is used with various salts and flowers of sulphur in the patinating of iron by one well known Kyōto firm, the material being made into a mud and spread on the work which is then gently heated, and subsequently polished or rather smoothed down.

We do not propose to discuss in details the pages in which the author speaks of the *Nobuiye* and *Yamakichi*. We understand that he has gathered some information on those subjects which will form the subject matter of an article in these pages and will probably constitute the author's own criticism of his previous work. There are however two points on page 33 which caught our eye: One is the decrease in the size of the *tsuba*, if we look through the various Japanese sources, we can see very few *tsuba* of the size of Fig. 14. A piece by the way which makes a collector's mouth water — it is not therefore surprising to find that actual pieces of such a large size are scarce, but there were very large *tsuba* in fairly common use as far as 1711, otherwise there would have been no

need for the Regulation of that date prohibiting their wear. Even then the Regulation applied surely but little to the provinces and the *Inaka-mono* must have worn them much later, a very large piece of Shōami work made in *Kyōwa* (Church Coll.) shows a distinct breach of the regulation.

The other point is the date of Yagiu. There is in existence a letter from the great buddhist priest Takuan (1573—1645) addressed to Yagiu Munenori, this famous fencing master was a retainer of Iyemitsu who raised him to a rank of nobility circa 1636; on the other hand, Japanese authors place Yamakichi before the Tokugawa Shōgunate so that it does not appear possible that he could have become famous because of Yagiu's whimsical and rather improbable treatment of tsuba in a mortar as if they were uncooked rice.

The quotation from Hayashi on page 34 is evidently a misprint, my copy of the original Louvre Catalogue says 1450 (not 1550).

On page 35 we note the mention of Tsuba by a Kaneiye dated 1589 and 1593, the first one we presume to be the piece in the Krefeld Museum, the second we do not recall and it is a pity that the author should not have thought it expedient to state clearly his sources of information here as in several other places: to read "un auteur japonais, . . . un critique japonais" (26—27) is not always satisfactory, one wishes to know who it is and where the opinion is to be found, if the source is in print it can be mentioned, if it is manuscript, or private information a word to that effect will temporize the reader — but we have all sinned in the same way at times . . . To return to Kaneiye dated *Tenshō*, we saw a piece of that kind in a collection in Manchester, the whole get-up of which gave us the impression that it came from Owari, it would be interesting to see the other two. Anyway we doubt this date for the Second Kaneiye, the old tradition of *O-Shōdai*, *Meijin-Shōdai* and *Nidai* makes *Nidai* the THIRD of the line and the *Tōkenkwaishi* article (22) places him circa 1532/55 whilst the *Kinkō Tanki* (*Jinki*) gave the *Tenshō* period "It is said that Kaneiye was alive in *Tenshō* but his work looks from 400 to 500 years old" — that was written in 1845. It seems that the Kaneiye who lived in *Tenshō* was at least the FOURTH of the line.

With reference to Ichikawa Hikosuke, we have the various statements of the Ōtsuki workers:

a) *Shakudō Kozuka* with fan, stick and copper mask of *Buaku* in the Garbutt Collection (London), inscribed "Made at the Inn (*Riōsha*) at Nagoya, in Bingo by Ōtsuki Gozaemon Kōrin, eighteenth descendant of Nihon no Hori-monoshi Ganso Ichikawa Hikosuke".

b) Mr. Akiyama Kiūsaku in *Tōkenkwaishi* (87) says of Kōrin: "he signed sometimes Ichikawa Hikosuke *Jiushichi dai ni son* (mago) or Ichikawa Chakuriu" . . . thus Ichikawa Hikosuke may have lived 480 years before Ōtsuki Kōrin, about the era *Bunyei-Genji* (1264 to 1275).

c) On page 121 Mr. de Tressan records that Ōtsuki Yoshikuni was the 21st descendant of Hikosuke (according to the *Sōken Kisho*. The same remark appears in *Kokon Kinkō Benran*). If we admit 25 years per generation it would bring the date of Hikosuke circa 1260—70, in close agreement with Mr. Akiyama's calculation, and we think there can be little or no doubt that a substratum of truth existed in the tradition followed by the Ōtsuki family, although forging pedigrees is not a new or an American invention. Perhaps the label on the "Hikosuke" of the Musée du Louvre will also get altered some day.

Let us now consider the *Namban*. We agree that the earliest undercut *Namban* are not of XVth century workmanship, it has always been our opinion and now Mr. Akiyama, in print and in a letter says: "they are not more than 200 years old", but the question is a large one and it would require more pages than we have at our disposal to discuss it in its details: influence of the Chinese, imported Chinese, Malay and European metal work, European characters, Nobunaga's fancies, the *Herakles* tsuba, the cruciform tsuba, *Hirado* work etc. etc., are mere headings in a monograph on that subject, moreover the entwining dragons are found in very ancient Chinese work, but let us say bluntly that there are thousands of *Namban* guards not older than 1820—30, many of which are in Europe.

As to the Mitsuhiro and their Hundred Monkeys, the same technique very full of details, analytical, to use the author's own word, was in vogue before 1800: we know several pieces by Hattori Shinshichi Taira no Yoshitsugu, one

of which in our possession is dated Hōreki 6 : 1753. But Mitsuhiro is the more common name. There was once a craze for those Yagami tsuba and the Japanese say candidly they were glad to sell them to foreigners at high prices; so much sought after was Mitsuhiro's name that it was engraved on tsuba evidently made in Sado and Yedo!

Some of the *Tembō* with bronze splashes are signed to our own knowledge, but we do not imply that they were made by the first *Tembō*, in fact pieces signed in full Sanada *Tembō* are met with, the ground of which is merely roughly punched.

Respecting *Kanayama* tsuba, it is not easy to agree with the Author; to begin with it is only surmised that *Kanayama* was not a family name but may have been the name of a place in Yamashiro, as stated in *Kinkō Benran*, in *Kinkō Tanki*, and repeated by Okabe *Kakuya*; some modern people call them *Kinzan* tsuba, as in the *Furukawa* catalogue, and it has been said: that they were made at *Iwami Ginzan*, — that they look like *Nagoya* work,—that they have big holes and don't seem safe for fighting,—that the *Hokkoku-zaru* of *Nitta Yoshisada*, and the *Tombo* tsuba of *Oda Nobunaga* were *Kanayama* work, but that the school disappeared in the early days of the *Tokugawa* rule, — that they are very rare,—that they look like *Ashikaga* work, the *Tekkotsu* (iron grain) showing,—that they are of small size, thick, with square edge looking as if the surface had been dulled by reburning . . . that some so-called *Kanayama* are thin, of square shape and with round edge, etc. etc. all of which is vague, somewhat contradictory, and all in disagreement with page 44, even to the last statement, because it is qualified in the original by saying "those are of better design than *Kanayama*" (*Tōkenwaishi* 89). Finally the *Kanayama* illustrated in the *Boston* catalogue is widely different from those in the *Tōban zūfu* and *Tōban shinpin zukan*. Does any one know definitely what was called *Kanayama* tsuba in the XVII to XVIII centuries, or are we all groping more or less in the dark?

The *Zōgan* workers were an important section of the *Tsuba* makers, we have no definite dates to give for the beginning of this style of decoration before *Koike Naomasa* and *Fukui Jizaemon* who worked respectively in

Tembun (?) and *Kwanyei* (1624/44). The name of *Hi no Yoji* "*Honchō zōganshi*" carries no date in the *Tōbanzukan*. but the *Onin* tsuba — another conventional name — can be dated if one admits the date *Bummei 2* (1470) inscribed on a piece by *Heianjō Nagayoshi*, mentioned by *Mr. Akiyama*, so that if *Mr. Okabe* is correct in ascribing *Hi no Yoji* "the first to inlay silver" to the XVth century, we find *Gotō Yūjō* and *Nagayoshi* amongst his contemporaries, that enables us to say that it is a plausible date but it does not justify the statement on page 45 that the tsuba with brass nails which *Hayashi* called XIIth C, "*ont du être exécutées entre le XIIIème et le commencement du XVIème siècle*". However, in his manuscript corrections, the Author places the primitive style in the XIII—XIVth centuries, perhaps in a future contribution to the study of the subject we shall see him finally give up the earlier date. Before being dogmatic on the point it would be well to study what was done in *China* and in *Korea* before the thirteenth century, and to ponder upon the probability of ancient continental inlaid work having been imitated in *Japan*. We should expect it to have been made for buddhist temples rather than applied to weapons but until the question is fully settled as to whether metal inlaying was copied in fair quantities from *Chinese* work before the *Ashikaga* period it will be wise to abstain from any *ex cathedra* statement. Moreover it would be well not to lay too much stress upon coincidences in design and style as a ready means of *dating* pieces. Experience shows that the adoption of certain styles was slow, the *Kaneyé-Sesshū* argument is not of general application.

The last eighty pages cover the period between 1600 and 1868. Thanks to the *Sōken Kisho*, the *Kinkō Tanki* on the one hand, the work of *Mr. Hara* and the various books in *European* languages on the other, it is almost all plain sailing, although there are many problems left, but, generally speaking the schools of chasers during the *Tokugawa* period can be sketched out sufficiently to satisfy the average collector. Whether it is equally possible to satisfy the few people whose interest goes below the surface is another story, but the *Memoire* of *Mr. de Tressan* has not the pretention to be either exhaustive or final, it aims merely at being a compendium of the

irreducible minimum which an amateur should try to master. More methodical and informative than the little work of Mr. Okabe Kakuya (chiefly derived from *Kinkō Tanki*) upon which it draws here and there for reference, it represents a considerable amount of painstaking work, for as we know from experience it is extremely difficult to compress in a reasonably small space such a historical study, the chances are always that one will either be too short or too long. Mr. de Tressan has kept within the true mean and we are afraid we cannot do the same here, for there are a few points which a conscientious reviewer cannot ignore.

On page 64 the author quotes Mr. Okabe's mention of "the Akasaka copying the classic models of the Kamakura and Ashikaga periods" that is one of the astonishing mistakes in Mr. Okabe's work, Kamakura had nothing to do there at all except as a means of rounding the period at the expense of accuracy. According to some hazy tradition, the first Akasaka worked for a dealer Kariganeya Hikobei who supplied him with designs. The last lines on the Akasaka are a misinterpretation of the English text, which reference to the *Kinkō Tanki*, from which Okabe took it, would have avoided: the effect of wood grain was obtained by welding together (*hammering together*) hard and soft iron, as in *mokume-ji* not "*en frappant l'une contre l'autre*" etc. but *en soudant ensemble à la forge des morceaux de fer*, etc."

Of Itō Masafusa the guards are many and nearly all bad, the *saihai*, the drum and drumsticks, are found in hundreds, all more or less from his shop, Mr. Mosle's piece is excellent but the general run is called *shiire*.

The Shōami are well dealt with, much of their work is deemed vulgar in style by Japanese experts, yet from the point of view of metal technique we do not look upon their best work in that light, and good Shōami inlay meets with appreciation in Europe; Umetada Miōju has been much copied, his influence on the Chōshū inlayers and on the Shōami are indisputable, it may be of interest with regard to Chōshū, to remark that there was an Umetada Kirokurō in Hagi where lived also an Okada Kirokurō, whether they were related is a moot point but the names are written in the same manner.

Mr. de Tressan devotes a whole page to the guards signed Umetada with a plum blossom. It is a diplomatic page, but as the American saying goes: "it gets there" all the same. We had with the Author a little exchange of notes on the subject when he catalogued the Rouart Sale, we have recorded many pieces of Umetada with the plum rebus and there is not the slightest shade of doubt that he (or perhaps his atelier) worked circa 1850. There are several plum rebus signatures which may be by two men: Gen Ichio (Minamoto Kazuyoshi) used it usually engraved, we have seen it on *Kanamono* as well as on *tsuba*; Masahide used both the plum rebus and at times a gold seal *Tada* in *tensho* (Church, Collie, Hibbert Collections). We have seen the rebus with a modelled plum flower in relief, we possess it with the flower in gold *nunome* in relief and in sunk style. Finally the evidence of the *kakihan* on the Nagakazu signature on the Rouart sale settles the whole point. The recurrence of the *kikkō* pattern on a piece with the silky black magnetic oxide is almost equivalent to the date *Bunkiū*, which we have found a score of times on such pieces signed by Tsukada Naoaki and his followers (circa 1860/64). There had been a fashion of archaic work just then as betoken the many pieces inscribed "copies of Nobuiye", (one in the Garbutt Collection dated 1850) "copies of the *Hatomaru on tachi no tsuba*" and a few others. On all of them the *Moyashi* surface is evident, and the *Kikkō* edge is common. This confirms Mr. de Tressan's diplomatic treatment of the subject but even if the truth should taste bitter to some, it seems to us needless to make it into a sugar coated pill, . . . magna est veritas et praevalerit.

Of the Kanaya family, the artistic lineage must have been short, one of its later members made brass *tsuba* engraved in shallow *Katakiri* (Hawkshaw & Trower Coll. also Hamburg K. & G. M.) The Kanaya Gorosaburō who advertised in the *Handbook* of Satow & Hawes in 1881 "Imitations can now be produced to order of antique objects of all ages" was a bronze caster and his family had been kettle makers for centuries, incidentally they made cast bronze *tsuba* in strong *marubori* style, one of which we secured as a fine example of a trap specially made for foreigners: it is dated 1264 and struck us as worth having because the style and date agree with the

Hayashi Hikosuke in the Louvre. The dealer who had tried to palm it on several people here at a large price was made to part with it by peaceful persuasion after having been convinced of the spurious character of the piece,—which he must have known beforehand.

But the important point about Kanaya is The Author's quotation: "*LES AUTEURS JAPONAIS ont comparé l'œuvre du premier à une cascade éclairée par la lumière de la lune tamisée par son passage à travers une forêt de pins*" This sounded familiar and we looked up *Sōken Kisho*, there is no *Kanaya* 金屋 mentioned, but vol. 4 page 16. s. v. *KANEIYE* we read: "As *Sōsei Hōshi* said when visiting *Miidera*: *Yuzuku yo Umi Sukoshi aru Konoma Kara*: "In the early evening the moonlight is weak and only a little of the lake can be seen through the thicket"—Just as he saw only a little of the lake, the chisel of *Kaneiye* merely suggest the picture he wishes to convey"—This must be the quotation meant by the Author, it refers to *Kaneiye* of *Fushimi* not to *Kanaya* the kettle maker. The chapters on *Kaga*, *Higo* and *Awa* call for no special comment, although the *Fujita* descendants of the *Umetada* might have been mentioned, the later *Umetada* having worked in *Kaga* style on *Shakudō*, we think however as we wrote the Author, that *Yasaka Eikan* may have lived in *Chikuzen* more likely than in *Kaga*, the *Jakushi tsuba* are not as a rule so thick as the Author states, that applies rather to later work such as the piece in *Hawkshaw Coll.* (1352 nunc *Jacoby Coll.*) with the *Tōriūsai* style of *teoki*, such a number of imitations of *Jakushi* are in existence that variations in thickness are common, one of his followers *Shigemasa* of *Owari* (1806) and a few people in *Mito* adopted the same style of shallow chasing and corrosion with a very minute, intricate *teoki* for their *nunome*. Without seeing the piece itself it is difficult to judge but fig. 29 gives us the impression of being dated rather too early.

The criticism of the *Gokinai* expression is a pleasing one, it might have been more stringent, we have not the slightest hesitation in saying: *Go Kinai Tsuba* (again a *Hayashiism*) are *Kamigata Shiiremono*, made in *Kyōto*, *Ōsaka*, *Nagoya* and other wholesale places; some of them are doubtless copies of *Heianjō Marusukashi* or *Marubori* work and a few have "une

belle allure" but the bulk is worth little more than the market quotation for scrap iron.

Sōten and *Hikone bori* are a subject of considerable difficulty, we have studied them because at first their numerous subjects made them interesting, then because the variety of technique and a certain number of names required further consideration but our verdict is identical with that of the Author, even more definite: there is not a genuine *Sōten* in every hundred signed pieces, still there are a few and we know several pieces with *kakihan* which must be by the first, whose style, like that of the second are easily discriminated from the *Kyōto* and *Aizu* reproductions, however well made. There were many workers in *Hikone*, besides those who affected *Sōten's* style, itself derived from old *Kyōto* work; in the XIXth c. *Juichi* of the *Toshikage* school worked for a time in *Hikone*. Of *Sadahide* pieces in the *Hawkshaw* collection only one contained true enamel the others were filled with *shirome* (*sawari*) those which we thought might date back to the XVIIth century were unsigned (2989 to 91), they are now in the possession of *Herrn G. Jacoby*, ourself and the *South Kensington Museum*. The difficulties of enamelling on iron are much magnified by those who have no practical experience of the muffle, we discussed that point with the foremost enamelling artists in *London*, who have taken some interest in *Japanese enamels* and have worked with *Japanese material*, they look upon it as *l'enfance de l'art*, especially for opaque work; the use of gold is of course self-indicated for translucent enamels in which it gives more brilliancy.

We wonder whether the Author is correct in speaking of *lead inlay* in *Kameyama* work, we have never met it in that style, and only two or three times in small patches in other work.

As to *Enamels*, *Bowes Fancies* have long been exploded, *shippō* on coarse brass *tsuba* is not *Hirata* work; there were varieties made in *Hirado*, by a late *Umetada* and later, for export, *Nagoya* imitations, moreover, even with genuine *Hirata* work.

One must be warned against *cloisonné* attributed to *Dōnin*, it is probable that his sword fittings were chiefly *champlevé* and that the gold *cloisonné* on such fittings began with the third *Hirata*. Finally page 96 last lines: "*On remarque des boursouffures crevées . . . celles ci*

indiquent l'application à chaud." Will M. de Tressan tell us when and where *Enamel* has ever been produced otherwise than *à chaud*? Heat, more or less intense according to the quantity of metallic oxide in the enamel is the one factor of vitrification. The bubbles are due to gas, dirt and poor workmanship.

Page 102 contains the same misprint three times repeated 堀 *horu* to dig, excellent in 堀出物 *Horidashimono* for which we all yearn,—instead of 彫 or 刻 meaning to carve, to incise.—We note also *O horimono-Shi*, the *O* or *On* is merely honorific. The *Kakemono* print of Kitao Shigemasa is arranged like a *Banzuke* for Wrestlers, placing Sōmin in the Champion's place, rather a disputable and disputed judgment, amongst Japanese connoisseurs.

It would be well to take the *Kakihan* copied from *Sōken Kisho* with some caution, they differ in a number of cases from those recorded in *Kinkō Benran*, *Kinkō Tanki* (*Jinki*) and on many pieces, so that their critical value is open to doubt.

Upon the Yokoya and Nara schools with the Hamano in its train we will say nothing, we have been sickened so often by hundreds of forgeries being shown us by people who thought they had genuine Jōi, genuine Sōmin the first and grand father Sōyo, that we feel often sad at seeing their names in print. By the way there is a doubt as to whether Kankei was the first or the last signature of Hamano Shōzui. The Author does not mention one of the best workers of the Tsuji family: Rin-sendō Mitsumasa, who worked in relief and in flat inlay, some of which in gold on *sentoku* is exquisite.

There is another omission: we find no mention of the Yamagane 山銅 *Tsuba*. Dealers gave them little or no attention for many years, it was thought that they were made from old Chinese or Korean mirrors, the patterns and patina of which they reproduce, or from old bronze charms. We have heard them called *Sandō tsuba*, the name Mountain Copper proving a puzzle to many.

The Goncourt reference is faulty, the dragon killed by Susanoō no Mikoto had only eight heads according to the original legend. We have been told that Hosono Masamori lived in or about *Genroku*, Mr. Kuwabara said that he had proofs of it, but did not give us any details so that the statement remains his own.

We wonder whether the Author saw the note sent from Japan to one of our good friends in Berlin, saying that "one Paris collector was very fond of signed Hosono work and that many pieces were signed on purpose before being sent over"!!

But this review must end, we have perhaps in places strayed away from the immediate subject, some may ask why we did not discuss more closely certain pages or statements which are open to question, or why we have introduced our own opinions and recollections here and there. We do not wish to open a discussion on a subject in which finality cannot yet, and will perhaps never be reached, we look upon it as a rich field of very refractory ground, the crust of which has been broken haphazard, the pieces scattered carelessly, requiring careful digging not to disturb the remains it still contains, requiring still further that all those who happen to possess part of its missing fragments should combine to try and restore as much as possible its damaged face.

To do so, some method is needed, wider knowledge must be obtained, interest must be awakened in those who have looked at sword furniture with the eyes of the artist or the curio collector only, they must be shown that *tsuba* are of some importance, that the accessories of the bygone sword although restricted to one nation are part and parcel of the evolution of the human race, that quite as much as flint implements they deserve close study, more so indeed because they are scarcer; relics of an age so near and yet so deeply, so rapidly, buried by the furious flood of change in the last thirty-six years. There is no collection however humble, however small in which at least one piece cannot be found of interest to the student. To those who have not yet grasped the details of the subject this work of Mr. de Tressan should be a text book the errors of which can easily be corrected, to those who already know more it will be none the less welcome, for memory is fickle, and this compendium will often save the weary worker a tiresome hunt amongst various books. Misprints of importance are few and obvious, like the *horu* mentioned above and *Hagi* on page 58, but there are many transposed letters, which require correction, the names reproduced in Chinese characters and the bibliography will help many collectors,

finally, the Author has well earned the thanks of all who have come, or will come, under the fascination of Japanese Sword Furniture.

Henri L. Joly (London).

YONE NOGUCHI, Lafcadio Hearn in Japan. (Illustriert). London (Elkin Mathews und Yokohama (Kelly & Walch) 177 S. 8^o. 1910.

Von dem Leben, das der erfolgreichste Schriftsteller über das Feenland Japan im Lande selbst während der letzten 14 Jahre vor seinem Tode geführt hat, gibt die Zusammenstellung von sechs zum Teil schon früher veröffentlichten Artikeln einen leidlich guten Begriff. Die Veröffentlichung ist panegyrisch und apologetisch gemeint, um den ungünstigen Eindruck, den Dr. Goulds Erinnerungen an Lafcadio Hearn (Philadelphia 1908) und zum Teil auch die Publikation seiner Briefe durch Elisabeth Bisland gemacht hatten, von japanischer Seite entgegenzuwirken. Man lernt daraus den Sonderling, der sich um so schärfer ausprägte, je mehr er Modeschriftsteller geworden war, besser kennen als den Künstler des Worts und bezauberten Seher, der von der Seele des japanischen Volkslebens immer wieder Einzelzüge durch impressionistische Skizzen zu enthüllen mußte. Am wertvollsten, weil wahrheitsgemäß, sind die Kleinzeichnereien seiner japanischen Frau, die bei ihrem gesunden Menschenverstande oft zweifelte, ob ihr Ehemann nicht verrückt sei, und sich nicht scheute, es offen auszusprechen, daß Hearn immer kindischer und im 50. Lebensjahre ein wahres Baby wurde. Sonst hätte er ja auch in seinen Visionen nicht permanent leben und sie so naiv reproduzieren können. Von seinem Zeichentalent, das schon aus früheren Büchern bekannt war, erhalten wir hier wieder neue Proben. Seine Arbeitsweise, die sich auf die Herbeischaffung des Stoffes durch seine Frau, seine Assistenten und Schüler stützte, lernen wir namentlich aus dem Beitrag des Herrn Otani kennen. Auf den Herausgeber, der die Übersetzungen besorgte, aber auch zwei Abhandlungen in englischer Sprache beisteuerte, hat die Manier des bewunderten Lehrers stark abgefärbt. Von den japanischen Briefen Hearn's an seine Frau wäre die Mehrzahl entbehrlich gewesen. Die

Probe einer Universitätsvorlesung über klassische und romantische Literatur ist nicht so faszinierend wie die schon früher veröffentlichte über Volkspoesie. Für den Genuß der Schriften des Dichters in Prosa bietet das Büchlein keine Förderung. Vielen Lesern wird es überraschend sein, daß der naturalisierte Koidzumi Yakuma so wenig japanisch lernte; freilich versichert uns der Herausgeber, daß dies ein Vorteil war, weil es ihn von den „Trivialitäten des japanischen Lebens“ fern hielt. Aus dem Munde eines Japaners ist es ein bemerkenswertes Zugeständnis (S. 10), daß „sein (Hearn's) fremdes Blut ihm ein starkes Verantwortlichkeitsgefühl gab“. Überhaupt wird der aufmerksame Leser aus dem Büchlein manches über die Naturgeschichte des japanischen Volkscharakters lernen können.

Ludwig Riess (Berlin).

DAS JAPANBUCH, eine Auswahl aus Lafcadio Hearn's Werken. Frankfurt a. M. 1911. Rütten & Loening. Mark 2.80. 310 S. 8^o.

Eine Auswahl der besten Essays des berühmtesten Japanschillerers sind in der bekannten Übersetzung von Bertha Franzos zusammengestellt. Sie stammen aus Hearn's bester Zeit, dem ersten Jahrfünft seines Aufenthalts in Japan. Von verstiegener Mystik, diktatorischen Kunsturteilen und übereilter Geschichtsphilosophie ist noch wenig in ihnen. Die psychologische Perle unter den siebzehn Proben ist der Aufsatz: „Das japanische Lächeln“; die außerordentliche Fähigkeit des Verf.s zu künstlerischer Ausmalung finde ich in „Bon Odori“ am deutlichsten ausgeprägt.

Voran gehen 12 Seiten überschwenglicher Anpreisung von Stefan Zweig. Daß er Lafcadio Hearn zehn Jahre friedlich in Kyōto leben und dort an der Universität lehren läßt, verrät wenig Sorgfalt bei der Niederschrift dieser Einführung. Die Stätten von Hearn's Wirksamkeit waren Yokohama, Matsuë, Kumamoto, Kōbe und Tōkiō.

Ludwig Riess (Berlin).

LAFCADIO HEARN: JAPAN. Ein Deutungsversuch. Aus dem Englischen übersetzt von Bertha Franzos. Frank-

furt a. M. Literarische Anstalt Rütten & Loening 1912. 407 S.

Das nachgelassene Werk des Herolds des Japonismus ist von derselben Dame verdeutsch worden, die schon sechs seiner in England und Amerika außerordentlich populär gewordenen Essay-Sammlungen dem deutschen Publikum dargeboten hat. Dieses letzte, vor 8 Jahren herausgegebene Werk Lafcadio Hearn's erstrebt ein höheres Ziel und ist durch einen beherrschenden Gedanken einheitlicher zusammengefaßt als die früheren Bände, zu denen er seine gelegentlichen Aufsätze aus amerikanischen Zeitschriften sammelte. Dieses Mal gibt er uns nicht Beobachtungen, sondern eine große soziologische These über den Rassencharakter der Japaner, wobei er historische Analogien und vermeintliche Entwicklungsgesetze aus den Werken von Herbert Spencer und Fustel de Coulanges übernimmt. Nur die beiden Einleitungskapitel des Originals („Difficulties“ und „Strangeness and Charm“), die in der Übersetzung unter dem Titel „Einführung“ zusammengefaßt werden, sind noch in der alten übertriebenen impressionistischen Art von Zaubergeschichten abgefaßt. Das ganze übrige steht auf einem höheren Niveau. Hearn glaubt beweisen zu können, daß das alte Japan, wie es bis vor 40 Jahren bestand, sowohl in seiner religiösen wie in seiner gesellschaftlichen Entwicklung am Ende einer 2000jährigen Geschichte sich noch da erhalten hatte, wo die alten Ägypter und Perser stehen geblieben sind, während die Griechen schon 600 v. Chr. eine soziale Revolution durchmachten, die ihrer ganzen Lebensführung einen anderen, mehr individualistischen Charakter gab. Deshalb werden die Bemerkungen des obengenannten französischen Historikers über den griechischen Urstaat und Herbert Spencers Theorie über die Ahnenverehrung als Wurzel jeder ursprünglichen Religion gewissermaßen die Kette in dem Gewebe Hearn's aus japonologischem Material. Die japanische Entwicklung soll eine mit unserer Lebenserfahrung ganz unvergleichliche sein, weil dort ethisches Herkommen, gesellschaftliche Höflichkeit und Staatsgesetz spontan aus der Ahnenverehrung herauswachsen und sich durch „die Herrschaft der Toten“ und die Wiederbelebung des Shintoismus bis auf den heutigen Tag unverändert erhalten

haben sollen. Die störenden Einflüsse, die eine Weltreligion wie der Buddhismus und eine fremdländische Soziologie wie die des Konfuzius auf den angeblich kontinuierlichen Bestand der japanischen Volkssitte äußern mußten, denkt sich Hearn durch eine schon in China vollzogene Umwandlung dieser Systeme zur Schmiegsamkeit und Toleranz im Vorwege beseitigt. Mit solchen Generalisationen ist natürlich die Verlegung aller historisch entstandenen japanischen Charakterzüge in das isolierte Stilleben der Urzeit leicht zu bewerkstelligen. Die 6 Jahrhunderte der Herrschaft der Shogune und der Daimyō werden einfach als Episode hingestellt, da ja später das von den Göttern abstammende Kaisertum wiederhergestellt und somit nach Spencer der Konservatismus religiöser Dynastien erwiesen wird. Nach Hearn kommt aber das ganze, durch Jahrtausende in seiner Ursprünglichkeit erhaltene Volksgebilde durch die Europäisierung zur Katastrophe unausbleiblicher Vernichtung. Nach einem angeblich von Herbert Spencer erwiesenen soziologischen Gesetze gibt es für Japan keine Rettung, weil es in dem Geisteszustande des ältesten Griechenlands befunden wurde, als von außen plötzlich das industrielle Zeitalter auch über dieses äußerste Thule herbrach. Die Prognose Hearn's für Japans Zukunft lautet also verzweifelt pessimistisch.

Die Übersetzerin hat im Anhang auch den 1903 veröffentlichten Rat Herbert Spencers an die Japaner, sich fremde Rassen nach Tunlichkeit vom Leibe zu halten, mitgeteilt, der sich in der Originalausgabe (New York 1904) nicht findet. Sonst fallen aber in der Wiedergabe vielerlei kleine Auslassungen und Fehler um so mehr auf, da die früheren Bände in dieser Beziehung keine Anfechtung erfahren haben. S. 4 erscheint „Fußbekleidungen“ als Wiedergabe von „food-stuffs“, S. 6 „Keule“ für „wedge“, „Töne“ für „tints“; S. 407 sollen die Japaner „die wenigst toleranten Formen der abendländischen Religion“ ermutigt haben, während Hearn die japanische Toleranz dadurch charakterisieren wollte, daß die Regierung „the less tolerant forms of Western religion“ beschämte. S. 165 hätte es statt „chinesische Gelehrte“ heißen müssen „Sinologen“. Im ganzen ist der Stil Lafcadio Hearn's, der sich oft durch wichtiges Pathos und naive Selbstgewißheit auszeichnet, etwas herabgetönt und gedämpft. Ludwig Riess (Berlin).

J. F. BLACKER, the ABC of Japanese art. London, Stanley Paul & Co. 460 S.

Das Buch "*which the author believes will be eminently useful to the collector of the treasures of old Japan*" soll hier nur mit einem Worte angezeigt werden. Es ist ein unbeschreibliches Dekokt aus einigen vergilbten Büchern der 70er und 80er Jahre, mit Abbildungen, die zum geringeren Teile der kleinen japanischen Kunstgeschichte von Gonse, zum größeren dem Weihnachtskataloge der Kolonialwarenabteilung eines Warenhauses zu entstammen scheinen. Der Verfasser meint mit vollem Rechte "*in some ways, which will be discovered by the reader, the book is unique*". Ich hoffe, daß die Leser der O. Z. vor dieser Entdeckung bewahrt bleiben.

O. K.

ERWIDERUNG.

In Heft 2 der „Ostasiatischen Zeitschrift“ auf S. 249f. findet sich eine Besprechung meiner „Ostasiatischen Neubildungen“ von Ludwig Rieß, in der eine Anzahl von Unrichtigkeiten, „nicht bewährten Prophezeiungen“ und falschen Vorstellungen aufgezählt werden. Auf die Sache selbst hier einzugehen, fühle ich mich nicht veranlaßt: ich werde mich mit Herrn Rieß weder über die Art streiten, wie chinesische Texte aufzufassen und zu bewerten sind, noch über die Rolle, die Japan in der chinesischen Entwicklung der letzten fünfzehn Jahre gespielt hat, noch über das Wesen des sogenannten chinesisch-mandschurischen Gegensatzes, noch über andere derartige Fragen, die er besser zu kennen und richtiger zu beurteilen glaubt als ich. Nicht unwidersprochen lassen kann ich aber eine höchst unsachliche Angabe des Herrn Rieß, und sie allein ist die Veranlassung, daß ich mich mit seiner Kritik überhaupt befasse. Herr Rieß hat es für nötig befunden, meinen persönlichen Verhältnissen nachzugehen, und stellt fest, daß ich früher Legations-Sekretär bei der chinesischen Gesandtschaft in Berlin gewesen bin. Er findet deshalb in meinen Aufsätzen „eine publizistische Tendenz, wie sie bei ihrer ersten Veröffentlichung aus meiner damaligen amtlichen Stellung erklärlich sei.“ Die hierin liegende Unterstellung nicht sachlicher Beweggründe, für die nicht der Schatten eines Beweises beigebracht wird, weise ich zurück. Von

welcher „Tendenz“ ich mich bei der Veröffentlichung meines Buches habe leiten lassen, glaube ich in dem Vorworte dazu deutlich genug gesagt zu haben: es ist die Tendenz, die ich bei jedem wissenschaftlich arbeitenden Manne als selbstverständlich annehme, so lange nicht der Beweis vom Gegenteil geführt wird, die Tendenz, von Tatsachen ausgehend, die Wahrheit zu finden. Ich bedaure es, nunmehr zu einer Erklärung genötigt zu sein, die ich bisher für überflüssig gehalten hatte, die ich nun aber, nicht Herrn Rieß, der ihren Inhalt bereits kennen sollte, sondern den anderen Lesern meines Buches schuldig geworden bin. Niemals bin ich seitens der chinesischen Gesandtschaft bei der Abfassung meiner Aufsätze irgendwie beeinflußt oder gar dazu angeregt worden; ja die Gesandtschaft hat von diesen Aufsätzen weder vor ihrer Veröffentlichung noch nachher überhaupt Kenntnis genommen.

Im politischen Tageskampfe ist es zu einer üblen Gewohnheit geworden, dem Gegner als Ursache seiner abweichenden Auffassungen ohne weiteres unsachliche, also meist unlautere Rücksichten unterzuschieben. Ein Übergreifen dieser Sitte auf wissenschaftliche Gebiete wird hoffentlich nie geduldet werden.

O. Franke-Hamburg.

ANTWORT.

1. Daß Herr Professor Franke sich auf die hohen Socken seiner Sinologie stellt und sich „nicht veranlaßt fühlt, auf die Sache selbst hier einzugehen“, hätte vielleicht einen Schein von Berechtigung, wenn es sich in seinem Buche „Ostasiatische Neubildungen“ um die „Auffassung chinesischer Texte“ handelte. Er sagt aber selbst, daß es sich um „Aufhellung politischer Gegenwartsfragen“ handelt, wie ich ja seine Beiträge zur Likin-Frage, zum Tibet-Problem, zu den Handelsverträgen, zur Finanz-Zoll- und Eisenbahnpolitik erwähne. Solche Themata erledigt kein Professor der Sinologie für uns gewöhnliche Sterbliche *ex cathedra*.

2. Sehr irreführend ist die Behauptung des Herrn Prof. Franke über meine angeblich „höchst unsachliche Angabe“; ich hätte es „für nötig befunden, seinen persönlichen Verhältnissen nachzugehen, und festgestellt, daß er früher Legationssekretär bei der chinesischen Gesandtschaft in Berlin gewesen sei“. Das erweckt den Anschein, als hätte ich Detektiv-

arbeit getan und ein Geheimnis verraten. In Wahrheit war nicht nur diese „Angabe“ aus dem kleinen Staatshandbuch und dem Berliner Adreßkalender für jedermann offenkundig, sondern ich habe auch Herrn Franke auf seinen Wunsch fast ein Jahr lang in dieser Tätigkeit vertreten. Die Tatsache, daß 35 von den 39 von Franke jetzt abgedruckten Abhandlungen in der Zeit seiner Amtsführung zuerst veröffentlicht wurden, mußte aber gerade zur Hervorhebung ihres Wertes erwähnt werden. Denn durch diese seine Stellung hatte ja Franke als Beobachter „ostasiatischer Neubildungen“ zwar nicht so günstige Bedingungen wie ein Berichterstatter, der gleichzeitig in China oder Japan lebte, aber doch bessere, als wenn er ohne Konnex mit einer „ostasiatischen“ Amtsstelle bloß Sinologie getrieben hätte. Daß er deshalb „seitens der chinesischen Gesandtschaft bei der Abfassung seiner Aufsätze irgendwie beeinflußt oder gar dazu angeregt worden sei“, wird niemand folgern. Aber unleugbar ist doch, daß er damals „zur Aufhellung politischer Gegenwartsfragen“ unter seinem Namen nichts veröffentlichen konnte, was dem jeweiligen

Interesse Chinas auch nur indirekt Abbruch zu tun geeignet war. Eigentlich war es Franke seinen Lesern schuldig, sie auch darüber im Vorwort aufzuklären, da er seine damaligen politischen Beiträge zur „Kölnischen Zeitung“ abdruckt.

3. Der Anspruch des Herrn Prof. Franke, daß auch seine Zeitungsartikel zu schwebenden Tagesfragen „wissenschaftliche Arbeiten“ seien, ist natürlich nicht ernst zu nehmen. Wenn man sie hoch bewertet, können sie als publizistische Leistungen gelten und müssen als solche eine Tendenz haben. Wenn Franke glaubt, daß damit „ohne weiteres unsachliche, also meist unlautere Rücksichten“ hineinkommen, so versteht er nichts von dieser Art schriftstellerischer Betätigung, wie sie etwa die Professoren Treitschke, Schmoller, Delbrück, Harnack, Ostwald neben ihrer wissenschaftlichen Forschung betrieben haben und betreiben. Ebenso wäre es Papierverschwendung, den Ton zu kennzeichnen, den er sich anzuschlagen erlaubt; denn *de gustibus non est disputandum*.

Ludwig Rieß (Berlin).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN (XXXIII 10).

KÜMMEL, Ein Album mit Bildern der Kö-rinschule.

Eine Neuerwerbung der ostasiatischen Kunst-abteilung. Das Album enthält die Bilder von sechs doppelseitig bemalten Blattfächern von Körin, Kenzan, Watanabe Shikō († 1755).

FRANKFURTER ZEITUNG (11., 13., 15. VIII 1912).

LUDWIG RIESS, Die Periode der erleuchteten Regierung in Japan.

Bedeutsame Darstellung der politischen Ge-schichte und der Geistesströmungen des Nengō Meiji.

MUSEUMSKUNDE (VIII 3).

CURT GLASER, Ostasiatische Kunstmuseen.

Kritisiert die Gedankenlosigkeit der Japaner beim Bau ihrer nach europäischem Muster er-richteten Museen und die entsetzliche Auf-stellung der Kunstwerke, betont aber auch die vielen fast unlösbaren Schwierigkeiten, die sich bei der Aufstellung ostasiatischer Kunstwerke, besonders von Gemälden und Töpfereien, er-geben. „Von japanischer Seite sind An-regungen für den Bau ostasiatischer Museen zunächst nicht zu erwarten. Die europäischen und amerikanischen Sammlungen werden selb-ständig den Versuch machen müssen, ihren Schätzen einen möglichen Rahmen zu geben.“

ORIENTALISCHES ARCHIV (II 4, Juli 1912).

E. A. HEBER-BADEN, Über die Technik und Ökonomie des japanischen Kunstfleißes.

Einen großen Teil des Inhaltes machen Zitate aus den gerade für die Kunst doch schon

etwas veralteten Werken von Rein und Brinck-mann aus, einen weiteren mit der Kunst und dem Kunstgewerbe des Landes durchaus nicht recht vertraute Bemerkungen des Verfassers selbst. H. scheint beweisen zu wollen, daß „sich in Japan der entwerfende Künstler vom ausführenden trennen läßt, ohne daß ein Zer-fall des Kunstgewerbes eintritt.“ — Aber ist denn das heutige japanische Kunstgewerbe nicht sichtlich in einem Zustande völliger Auf-lösung?

SITZUNGSBERICHTE DER K. AKA-DEMIE DER WISSENSCHAFTEN IN WIEN (Philos.-Histor. Bl. 170, 8).

A. BURGERSTEIN, Materielle Untersuchung der von den Chinesen vor der Erfindung des Papiers als Beschreibstoff benutzten Holz-täfelchen.

ENGLAND UND AMERIKA.

THE ACADEMY AND LITERATURE (2074 and 76, February).

YONE NOGUCHI, A Japanese on English Poetry.

THE BURLINGTON MAGAZINE (XXI 112).

LEWIS EINSTEIN, Some notes on Chinese paintings.

Über die Schwierigkeiten, chinesische Male-reien von Wert zu erlangen („The shopkeeper of the Luli Chang in Peking infinitely prefers selling anything good he may have for less to a Chinese, rather than for more to a foreigner“) und über die Einschätzung der verschiedenen Perioden in Europa und China („Chinese col-lectors, and there are many of them with a real knowledge of painting, do not praise pictures in the way they do bronzes, mainly for their age. Great masters of the Ching dynasty are

highly valued and often forged at Peking and Shanghai“). Die vernünftigen Bemerkungen sind von Abbildungen offenbar nicht zweifelsfreier chinesischer Originale aus des Autors eigener Sammlung begleitet.

R. L. HOBSON, On Chinese Cloisonné Enamel. II. (4 fig.)

Zellenschmelzarbeiten aus der Yüanzeit sind nicht bekannt. Klassische Periode in der Regierungszeit von Ching T'ai (1450—56), daher Ching T'ai-lan oft mit Cloisonné synonym gebraucht. Aus allen Benennungen, die der Chinese dem Cloisonné gegeben hat, folgt, daß die Technik aus der Fremde nach China kam. Die meisten Arbeiten, die heute vorhanden sind, stammen aus der letzten Dynastie.

DGL. (XXI 114).

R. L. HOBSON, On Chinese Cloisonné Enamel. III. (3 fig.)

Der Ursprung der reichfarbigen Porzellanmalerei ist niemals erklärt worden. Vermutlich gab Cloisonné die Anregung dazu. Beginn der Porzellanmalerei fällt gerade zusammen mit der Blüte des Cloisonné, die klassische Zeit des Cloisonné (Ching T'ai) geht unmittelbar der durch seine Porzellane berühmten Periode Ch'êng Hua voraus. K'ang Hsi gründete kaiserliche Fabrik. Schönheit der Cloisonné der Mingzeit wird selten erreicht.

JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY (Juli 1912).

R. GRANT BROWN, The use of the Roman Character for Oriental Languages.

J. KENNEDY, The Secret of Kanishka.

MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN, Boston (X 58).

F. G. C., A Buddhist Figure of the Ninth Century. (2 fig.)

Über die Neuerwerbung einer ursprünglich mit Mitsudasō bedeckten vergoldeten japanischen Holzfigur, die Taishaku-ten darstellt und ins neunte Jahrhundert angesetzt wird.

THE NEWARK MUSEUM (II 3, Juli 1912).

The Tibet Collection.

THE OPEN COURT (März, April 1912).

BERTHOLD LAUFER, Confucius and his Portraits. (Mit 26 Abb.)

In der Zeit der Handynastie fühlte man zuerst das Bedürfnis, Bilder von Confuzius und seinen Schülern zu haben. Eine Reihe von Erwähnungen in der Literatur werden gegeben. Unter den vorhandenen Denkmälern werden folgende Darstellungen behandelt: Die Flachreliefs in Shantung aus der Hanzeit; ein chinesischer Metallspiegel aus Sibirien; Steingravierungen nach Werken von Wu Tao-tse und anderen Malern und eine Bildrolle von Wang Chên-p'êng. Sehr wichtiger Beitrag zur chinesischen Ikonographie, der hoffentlich zu weiteren Untersuchungen über alle häufigeren Motive der chinesischen Kunst anregt.

RAJPUT HERALD (Juni 1912).

ANANDA K. COOMARASWAMY, Rajput Cartoons; A Criticism after Nietzsche.

TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE JAPAN SOCIETY (X 1).

ALFRED WESTARP, Japan ahead in Music.

„European music is based on concord.“

„Concord is musical unconsciousness.“ „What has Japanese music to do with that kind of organized noise entitled European music?“ „Not concord, but intensity is the raison d'être of musical creation.“ „It can never be seriously stated that a primitive art such as European music could be superior to a differentiated art, such as Far-Eastern music.“

ARTHUR DIÓSY, Yoshitsune, the Boy Hero of Japan. (8 Plates.)

STEWART DICK, The Kanō School of Painting. (5 Plates.)

Aufzählung der wichtigsten Kanōmeister ohne Eingehen auf ihre Hauptwerke oder auf die Stilentwicklung der Schule unter Beifügung einer Anzahl Abbildungen von höchst zweifelhaften Bildern.

VISVAKARMA (I 2).

Siva, Tanjore; Siva, Ceylon; Siva, Madras; Siva, Madras; Siva, Perur; Siva, Ellora; Woman, Konārak; Woman, Konārak; Woman, Gwalior; Dancing-girl, Madura; Krishnarāya and his Queen, North Arcot; Love Scene, Anurādhapura.

FRANKREICH.

BULLETIN DE L'ÉCOLE FRANÇAISE
D'EXTRÊME-ORIENT (XI 3—4).

ED. HUBER, Etudes Indochinoises. VIII. La stèle de Hué. IX. Trois nouvelles inscriptions du roi Prakāçadharma du Campa. X. L'épigraphie du grand temple de Mi-son. XI. L'inscription Bouddhique de Rôn. XII. L'épigraphie de la dynastie de Dongduong.

N. PÉRI, A propos de la date de Vasubandhu.

Überschriften der einzelnen Abschnitte: Bodhiruci et le Kin-kang-sien louen. („Vasubandhu et Asanga sont manifestement pour lui (Bodhiruci c. 535) des personnages déjà fort anciens.“) Les listes des Patriarches. („Seng-yeou, Bodhiruci et T'an-louan, et au milieu du Ve siècle, l'auteur de la première liste de patriarches considèrent tous formellement Vasubandhu comme un patriarche ancien.“) Le Mahāyānāvātāra çāstra et Stiramati. („L'ouvrage, traduit vers 430 ou 435, est sûrement postérieur à la composition du Sūtrālamkāra.“) Chronologie. („Pour tous les grands écrivains du VIe et du VIIe siècle, Harivarman et Vasubandhu sont sensiblement contemporains, le premier précédant le second de quelques années... Puisque Harivarman est du IVe siècle et antérieur à Kumārajīva, Vasubandhu doit l'être comme lui, à quelques années près.“) Le Çata çāstra. („Vasu k'ai che, l'auteur du commentaire du Çata-çāstra, traité en 404 par Kumārajīva, est bien Vasubandhu, frère d'Asanga.“) Le Bodhicittotpādana çāstra. („Il me semble sûrement établi que le Çata çāstra et le Bodhicittotpādana çāstra, traduit 404 et 405 par Kumārajīva sont bien des oeuvres du Vasubandhu.“) Kumārajīva. Disciples et Commentateurs de Vasubandhu. („Tandis que des noms illustres et assez nombreux couvrent le IVe et VIe siècles, le Ve est pauvre et presque vide.“)

REVUE DES DEUX MONDES (XI 1,
Sept. 1912).

MARQUIS DE TRESSAN, L'évolution de la peinture japonaise du VIe au XIVE siècle. Etwas unkritische, aber anregende Darstellung der Geschichte der ältesten japanischen

Malerei, der noch so wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde.

REVUE INDOCHINOISE (Juillet-Août
1912).

PAUL PELLIOT, Les Influences Iraniennes en Asie Centrale et en Extrême-Orient.

Auf Grund der neueren Manuskriptfunde in Turkestan stellt P. fest, daß „il semble que les Sogdiens, marchands habiles, se déplaçant facilement, aient essaimé de la Sogdiane sur toutes les routes de l'Asie centrale et orientale et que leur idiome ait un peu joué dans le premier millénaire de notre ère ce même rôle de langue internationale, de lingua franca, que nous verrons tenu dans les mêmes régions, au XIIe siècle, par un autre idiome iranien, le persan. — Au lieu d'un simple contact direct entre l'Inde et la Chine, auquel on a cru assez longtemps, au lieu même d'intermédiaires turcs sans originalité, sans personnalité, il nous faut dès à présent admettre l'intervention fréquente et active en Asie Centrale du monde iranien.“

T'OUNG PAO (XIII 2, Mai 1912).

R. PETRUCCI, Le Kie tseu yuan houa tchouan (suite).

Die verschiedenen, zum Teil von Petrucci wieder ausführlich kommentierten Abschnitte behandeln folgende Themen: Pinselgebrauch, Tusche, Bedeutung von Himmel und Erde, die verschiedenen Farben und Farbmischungen, Seide, Papier, Bezeichnung.

PAUL PELLIOT, La fille de Mo-tch'o quaghan et ses rapports avec Kül-tegin.

P. löst einige Unwahrscheinlichkeiten in der Übersetzung der Grabinschriften zweier türkischer Prinzessinnen, die Chavannes in der Festschrift für Vilhelm Thomsen veröffentlicht hat.

SILVAIN LÉVI, Wang. Hiuan-ts'ö et Ka-riška.

CHINA UND JAPAN.

BIJUTSU SHŪYEI, vgl. O. Z. H. I, S. 113.
(H. 14, März 1912.)

„MA YŪAN“, Angler. Samml. Marquis Kuroda, Tōkyō.

SHĒN WU-CHI 沈五集 (sonst unbekannter Mingmeister), Vögel auf einem Baume. Samml. T. Nishimatsu, Kōbe.

UNBEKANNTER MINGMEISTER, Bambus. Samml. E. Matsuda, Nagasaki.

„SHÜBUN“, Landschaft. Samml. B. Okura, Yokkaichi.

UNKEI EII 雲溪永怡 (Priester des Kōyasan um 1550), 2 Landschaften. Samml. K. Beppu, Tōkyō.

HUANG-SHÊN 黃慎 (Manchudynastie), Rishi. Samml. M. Kawada, Tōkyō.

KANŌ TSUNENOBU, Herbstlandschaft.

Samml. S. Kōno, Ōsaka. Ein Bild eines Triptychons, vgl. Versteigerungsbericht O. Z. S. 264.

SOGA SHŌHAKU, Spielende Kinder, zwei Byōbu. Samml. H. Ōgi, Kyōto.

TANI BUNCHŌ, Tōkaidōlandschaft. Samml. Marquis Hosokawa, Tōkyō.

YAMAMOTO BAIITSU, Lu Yü (Giles biogr. dict. 1440). Samml. Sh. Hayakawa, Sanuki.

DGL. (H. 15. Mai 1912).

„SHÜBUN“, Vier Jahreszeiten, 2 Byōbu. Samml. Marquis Matsudaira, Tōkyō.

KEISHOKI, Landschaft. Samml. T. Masuda, Tōkyō.

„DOKI TŌBUN“, Falken. Samml. Marquis M. Tanaka, Tōkyō.

UNBEKANNTER MINGMEISTER, Landschaft. Samml. B. Okura, Yokkaichi.

YÜAN YÜAN (Ming), Bambus. Samml. Hoashi, Hetsugi.

SHIBA KŌKAN, Mädchen. Samml. Arai, Sendai.

GANKU, Porträt des Nichiren. Tempel Jissōin, Yamashiro.

WATANABE KWAZAN, Landschaft. Sammlung Mori, Shimada.

YAMAMOTO BAIITSU, Landschaft, dat. 1847. Samml. J. Nishimura, Ōmi.

DGL. (H. 16. Juni 1912).

STIER (jap. Meister um 1300). Samml. Vic. Fukuoka, Tōkyō.

SESSHŪ, Nasufrüchte. Samml. Ōoka, Tōkyō.

SHŌKWADŌ, Hotei. Samml. J. Hasegawa, Matsuzaka.

KŌRIN, Isemonogatari, 2 Byōbu. Samml. Dan, Tōkyō.

KUWAYAMA GYOKUSHŪ 玉洲 (Lehrer des Noro Kaiseki), Landschaft. Samml. Sh. Kuwayama, Kii.

NORO KAISEKI, Landschaften. Samml. Tani, Kii.

TAKAHISA AIGAI, Landschaft, dat. 1836. Samml. Fukushū, Kanuma.

NAKABAYASHI CHIKKEI 竹溪, Reiher. Samml. Sh. Hayakawa, Sanuki.

BUKKYŌ SHIGAKU vgl. O. Z. H. 2, S. 259 (II 4, Juli 1912).

KUROITA, Die illuminierten Sutra der Narazeit.

THE KOKKA (Nr. 264, Mai 1912).

THE JŌDO DOCTRINE and its characteristic Fine Art.

UNBEK. MEISTER DES XIII. JAHRH., Nika-byakudō 二河白道. Samml. Murayama, Ōsaka.

CH'ÊN NAN-PIN, Wild. Bez. 1748. Samml. Miyamoto, Tōkyō.

REISAI, Monju. Samml. Visc. Fukuoka, Tōkyō.

KŌRIN, Han-shan, Shih-tê, Königsfischer u. Silberreiher. Samml. Akaboshi, Tōkyō.

OKADA HANKŌ (XIX. Jahrh.), Landschaft. Samml. Kuki Sōtarō, Ise.

ALTE CHINES. BRONZEN. Samml. Murayama, Ōsaka.

DGL. (Nr. 265, Juni 1912).

THE INFLUENCE OF EUROPEAN PAINTING on Native Japanese Art.

CH'ÊNG CHIA-SUI 程嘉燾 † 1643, Landschaft. Prof. Lo Chên-yü, Peking.

MU-HSI, Kwannon im weißen Gewande. Samml. d. Daitokuji, Kyōto.

TAI CHIN 戴進 (XV. Jahrh.), Sommerlandschaft. Samml. Graf Tokugawa, Tōkyō.

MITSUNAGA ZUGESCHR., Gaki-zōshi. Sōgenji (Bizen).

TANI BUNCHŌ, Mizunoya-Tennō. Samml. Katayama, Tōkyō.

UNBEK. MEISTER DES XVI. JAHRH., Faltschirm in europäischem Styl. Samml. Graf Nambu, Tōkyō.

SCHWERT (XVII. Jahrh.). Marquis Tokugawa, Owari.

DGL. (Nr. 266, Juli 1912).

ART TREASURES of Marquis Tokugawa, Owari.

CH'ÊN JUNG 陳容 (XIII. Jahrh.), Drachen. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.

YAMAGUCHI SOKEN (XVIII. Jahrh.), Mädchen. Samml. Ōzu, Ise.

- SHŌKEI, Han-shan u. Shih-tê. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
 WU LI 吳歷 (XVIII. Jahrh.), Landschaft. Samml. Prof. Lo Chên-yü, Peking.
 GOSHUN, Karpfen. Samml. Higuchi, Ōsaka.
 LACKKASTEN des XIII. Jahrh. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
- KŌKOGAKU ZASSHI, vgl. O. Z. H. 2, S. 260 (II 10, Juni 1912).
 T. MIZOGUCHI, Gemälde im Shōsōin (I).
 H. SAKURAI, Hoftänzerinnen (III).
- DGL. (Nr. 11, Juli).
 T. MIZOGUCHI, Schwerter im Shōsōin.
 Y. SEKI, Entwicklung des Schwertschmuckes seit der Heianzeit.
- DGL. (Nr. 12, August).
 K. FURUYA, Glas (III).
 K. ŌTA, Seladon.
 H. YOKOI, Kurze Geschichte der Nōmasken.
- DGL. (III 1, September).
 T. MIZOGUCHI, Gemälde im Shōsōin (II).
- DGL. (III 2, Oktober 1912).
 IMAIZUMI, Seladon.
 H. YOKOI, Meister von Nōmasken.
 M. MORITA, der Erbauer des Tahōtō in Nikkō.
- KOTTO ZASSHI vgl. O. Z. H. 2, S. 260 (Nr. 47).
 T. NAKAGAWA, Verbreitung der eigentlichen Fujiwaraplastik (II).
- KWAIGWA SŌSHI, vgl. O. Z. H. 2, S. 260 (Nr. 302).
 DER OKYODERA (Ōkyotempel), Tottori (nach der Ōsaka Asahi Shimbun).
- DGL. (Nr. 304).
 S. YAMAGATA, Die Malerei der Meiji-periode (I).
- DGL. (Nr. 305).
 S. YAMAGATA, Die Malerei der Meiji-periode (II).
 K. KUROITA, Museen (europäische und japanische).
- MIZUĒ Tōkyō (Nr. 90, August 1912).
 F. NAKAMURA, Unterschiede zwischen japanischer und europäischer Malerei.
- NIPPON BIJUTSU vgl. O. Z. H. 2, S. 260 (Nr. 159/160, Mai/Juni 1912).
 CH. ITŌ, Kunst und Gewerbe in Französisch-Indochina.
- SHIGAKU ZASSHI, vgl. O. Z. H. 2, S. 260 (XXIII 5, Mai 1912).
 H. HORI, Khotan.
- DGL. (Nr. 6, Juni).
 K. KUROITA, Das Shōsōin vom kulturgeschichtlichen Standpunkte.
- DGL. (Nr. 8, September).
 T. SASAGAWA, Die Higashiyama-Periode vom kulturgeschichtlichen Standpunkte.
 K. HORI, Kanishka.
- TENSHIN 天眞 Tōkyō (I 4).
 M. TORII, Das Kabuki Sōshi.
- DGL. (Nr. 5).
 M. TORII, Indische und chinesische Einflüsse in der ostasiatischen Baukunst.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

KUNST.

MASTERPIECES SELECTED FROM THE FINE ARTS OF THE FAR EAST, edited by Mikio Wada, original text written by Seigai Omura. Vol. X (Chinese paintings, volume III). 63 Tafeln und Text. 2°. Tōkyō, Shimbi Shoin 1912 (fälschlich bezeichnet 1910). Englische Ausgabe von Tōyō Bijutsu Taikwan.

TŌYŌ BIJUTSU KAHŌSHŪ. 1. Folge (Sammlung des Marquis Inouë). 2 Bände mit 190 Tafeln. 2°. Tōkyō, Gwahōsha 1912. Preis 10 Yen. (Vgl. O. Z. H. 2, S. 269.)

TŌYŌ BIJUTSU TAIKWAN, Band XII. Tōkyō, Shimbi Shoin 1912. 53 Tafeln mit Text. 2°. (Malerei der Ch'ing-Dynastie, Schluß.)

ALLGEMEINES.

DJAMI EL-TÉVARIKH. Histoire générale du monde par Fade Allah Rashid ed-Din. Tarikh-i Moubarek-i Ghazani, Histoire des Mongols, éditée par E. Blochet. Tome II, contenant l'histoire des empereurs mongols successeurs de Tschinkkiz Khaghan. Leyden 1911. Brill. London, Luzac & Co. (72 und 617 S. Gr. 8.)

H. HACKMANN, Welt des Ostens. Mit einer Landkarte. Karl Kurtius, Berlin. XII und 448 S.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA. Annual Report, 1907—1908. 4°. X u. 304 p. Calcutta 1911.

ANANDA K. COOWARASWAMY, Art & Swadeshi. Ganesh & Co., Madras 1912. 8°.

ANANDA K. COOWARASWAMY, Indian Drawings. Second Series, chiefly Rājput.

Issued to members of the India Society 1912. Sold by the author. 34 p. 36 plates.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

HANS LUDWIG HELD, Buddha. Sein Evangelium und seine Auslegung. Lieferung 1—10. Hans Sachs-Verlag, München 1911 bis 1912. Liefer. M. 1.

KARL EUGEN NEUMANN, Die letzten Tage Gotamo Buddhas. Übersetzt v. K. E. Neumann. Mit Abb. R. Piper, München 1911. XVII und 182 S. Geb. M. 6.

M. WINTERNITZ, Die Religionen der Inder: Der Buddhismus. Aus: Religionsgeschichtliches Lesebuch, herausg. v. Bertholet. VI u. S. 213—329. Preis M. 1,50.

DUDLEY WRIGHT, A Manual of Buddhism. With introduction by Prof. E. Mills. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London 1912. 8°. Price 2 s 6 d.

GESCHICHTE.

WILHELM GEIGER, The Mahavamsa or the Great Chronicle of Ceylon. Translated into English. Published for the Pali Text Society. Henry Frowde London 1912. 8° LXIV and 300pp. With a map of Ancient Ceylon.

ALLGEMEINES.

ANANDA K. COOMARASWAMY, Essays in National Idealism. Popular Edition. Nalesan & Co., Madras. IX, 213 pp. 8°. Price 1 Rupee.

H. CORDIER, Bibliotheca Indosinica. Dictionnaire bibliographique des ouvrages relatifs à la Péninsule indochinoise. Vol. I: Birmanie, Assam, Siam, Laos. Paris 1912. 8°.

S. V. KETKAR, An essay on Hinduism, its formation and future: illustrating the laws of social evolution as reflected in the history of the formation of Hindu community;

being the second volume of History of caste in India. London 1912, Luzac. 8°. 212 S. Preis 5 s.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

A. GRÜNWEDEL, *Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*. Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča und Quaras-ahr und in der Oase von Turfan. Berlin 1912, G. Reimer. 4°. Mit 1 Tafel und 678 Fig. Preis M. 60.
HIKKOEN (Schreibung unbekannt). Veröffentlichung des bekannten Albums mit chinesischen Bildern im Besitze des Marquis Kuroda, Tōkyō. Tōkyō, Shimbi Shoin 1912. 30 oder 26 Yen.

BERTHOLD LAUFER, *Confuzius and his Portraits*. With illustrations. (Reprinted from „The Open Court“, March and April 1912). The Open Court Publishing Company, Chicago 1912. 8°. 40 S.

SENOKU SHINSHŌ 泉屋清賞, Bd. II (Tafel 31—60 und 5 Seiten Text). Privatdruck (Tōkyō, Shimbi Shoin). Veröffentlichung der Bronzesammlung des Barons Sumitomo Kichizaemon in Ōsaka.

VERÖFFENTLICHUNG DER SPIEGELSAMMLUNG DES HERRN J. HIROSE in Kyōto. 76 Tafeln ohne Titel. Kyōto 1912.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

WILHELM GRUBE, *Fêng-shên-yên-i: Die Metamorphosen der Götter*, historisch-mythologischer Roman aus dem Chinesischen. Übersetzung der Kapitel 1 bis 46. Durch eine Inhaltsangabe der Kap. 47 bis 100 ergänzt, eingeleitet und herausgegeben von Herbert Mueller. Leiden 1912, Brill. Bd. I in 2 Halbbänden. 4°. XXIV und 658 S. Preis M. 30.

GESCHICHTE.

CHAU JU-KUA, *His work on the Chinese and Arab trade in the 12. and 13. centuries*, entitled *Chu-fan-chi*. Translated from the Chinese and annotated by Frdr. Hirth and W. W. Rockhill. St. Petersburg 1912. (Leipzig, Voss' Sort.) 8°. X u. 288 S. m. 1 farb. Karte. Preis M. 10.

H. HERMANN, *Chinesische Geschichte*. Gondert, Stuttgart 1912. 8°.

FRITZ V. HOLM, *The Holm-Nestorian Expedition to Sian-fu*. J. B. Pond Lyceum Bureau, New York City.

WILHELM SCHÜLER, *Abriß der neueren Geschichte Chinas unter besonderer Berücksichtigung der Provinz Schantung*. Ge-krönte Preisschrift, herausgegeben von der Abteilung Tsingtau der Deutschen Kolonialgesellschaft. Karl Curtius, Berlin. VIII und 380 S. 8°.

JAPAN UND KOREA.

KUNST.

H. P. BOWIE, *On the Laws of Japanese Painting*. London 1912. XV u. 117 S. 8°. With 64 plates. Price 14 s 6 d.

JAPANESE SWORD FITTINGS. A descriptive catalogue of the collection of G. H. Naunton, Esq., compiled and illustrated by Henri L. Joly. London, Tōkyō Printing Co., 1912. (Privatdruck in 300 Exemplaren.) XXIX und 317 S., 88 Tafeln. 4°. (Vgl. O. Z. H. 2, S. 269.)

KŌHON NIHON BIJUTSU TEIKOKU RYAKUSHI 稿本日本帝國美術畧史. Tōkyō, Ryūbunkwan, 1912. Preis 15 Yen. (Quartausgabe des zur Weltausstellung 1900 erschienenen Werkes.)

MARUYAMA SHIJO HA 圓山四條派 GWASHU (Malerei der Maruyama- und Shijōschule). Folio. Tōkyō, Shūseidō, 1912. 8 Yen.

NIHON BIJUTSU SHIRYŌ 日本美術資料 (Materialien zur Geschichte der japanischen Kunst), herausgegeben vom Museum in Tōkyō. Jede Folge etwa 25 Blatt Folio in Lichtdruck. Tōkyō, Ryūbunkwan. Preis 2,50 Yen das Heft.

SEIGAKU GWASHU 星岳齋集 (Kunstschätze des Tempels Kitain). Folio. Tōkyō, Shimbi Shoin 1912. 23 Yen.

SEMMEI KOSHAKYŌ GWASHU 扇面古寫經齋集. Kogwa Kankōkai 古畫刊行會, Tōkyō (Kojimachi Sambanchō 58) 1912. (Nachbildung der Sutrafächer des Hōryūji in Farbendruck.) Jeden Monat ein Blatt. Preis je 1,50 Yen.

SHŌSHŌ HAKKEI. (Veröffentlichung des Albums von 8 Landschaften des Keishoki im Besitze des Vic. Akimoto, Tōkyō.) 8 Tafeln. Folio. Tōkyō, Privatdruck der Dōkōkai.

SPRACHE UND LITERATUR.

WILLIAM ELLIOT GRIFFIS, *The Unmanly Tiger and other Korean Tales*. Thomas Y. Crowell Co., New York 1911. 16° pp. XI, 155. Price \$ 1.

W. N. PORTER, *The Tosa Diary of Ki no Tsurayuki*. Translated from the Japanese. At the Clarendon Press, Oxford 1912. 8°. Price 2 s 6 d.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

HANS HAAS, *Drei Buddhapriester*. Mit 11 Bildern nach Photographien. Berlin-Schöneberg 1912. 23 S. 0,40 M.

GESCHICHTE.

HISHO SAITO, *A History of Japan*. Translated by Elizabeth See. With 23 illustrations by Native Artists. Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., London 1912. 8°. 272 p. Price 5 s.

TADAYOSHI SAKURAI, *Niku-dan, Menschenopfer*. Tagebuch eines japanischen Offiziers während der Belagerung und Erstürmung von Port Arthur. Übersetzt von A. Schinzinger. Bielefelds Verlag, Freiburg 1911. 208 S. Preis br. M. 3,50, geb. M. 4.

KATALOGE.

BÜCHER.

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG, Bericht über neue Erwerbungen. Juli 1912. Nr. 1529—1728. Darunter III Orientalische Publikationen Nr. 1580—1722.

J. GAMBER, PARIS VI^e, Rue Danton 7. Catalogue 75 de Livres d'Occasion. 2554 Nummern. Darunter Archéologie orientale Nr. 1131—1613.

VERSTEIGERUNGEN.

ALT-JAPAN- UND CHINA-SAMMLUNG aus dem Besitze des Herrn Fr. Damert, Hamburg. Versteigerung im Dorotheum, Wien, 6. bis 9. November. 921 Nummern, 20 Tafeln.

GEBRÜDER HEILBRONN, BERLIN, ZIMMERSTR. 13. Graphik, japanische Farbenholzschnitte. Versteigerung 31. Oktober und 1. November 1912. Japanische Farbenholzschnitte Nr. 807—977. 1 Tafel.

RUDOLF LEPKE'S Kunst-Auktions-Haus, Berlin, Potsdamer Str. 122 ab. U. a. japanische Farbenholzschnitte Nr. 1052—1123. Versteigerung 21.—23. November 1912.

CATALOGUE OF A JAPANESE COLLECTION. Versteigerung, London, Glendining, 30. u. 31. Oktober, 1. November. 741 Nummern.

CATALOGUE OF JAPANESE COLOUR PRINTS the property of Thomas B. Blow. Versteigerung, London, Sotheby, Wilkinson & Hodge, 2.—4. Juli. 432 Nummern.

CATALOGUE OF THE W. RUY'S COLLECTION OF CHINESE SNUFF BOTTLES. Versteigerung, London, Glendining, 29. Oktober. 230 Nummern, 4 Tafeln.

AUSSTELLUNGEN.

ONNO BEHREND'S, Berlin W., Königgrätzer Str. 2—3. Chinesische Bronzen. Sammlung E. Knuth, Tsinanfu. Mit 8 Tafeln.

ONNO BEHREND'S, Berlin W., Königgrätzer Str. 2—3. Chinesische Töpfereien. Sammlung E. Knuth, Tsinanfu. Mit 11 Abb.

MUSÉE CERNUSCHI, Exposition de Peintures Chinoises anciennes. Catalogue sommaire. Avril-Mai-Juin. (16 Tafeln.)

KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN. Ausstellung alter Ostasiatischer Kunst. China—Japan. September/Dezember 1912. Julius Bard, Berlin 1912. 16°. Mit 28 Tafeln.

EDWARD S. MORSE, Catalogue of Japanese Pottery. Errata, Addenda et Corrigenda. Boston Museum of Fine Arts 1912. 10 p.

VERSTEIGERUNGSBERICHTE.

CHINA UND JAPAN.

SAMMLUNG YABUTA IN KYŌTO 21. MAI 1912.

TSUNENOBU (1636—1713), Jurō, junge und alte Kiefer, Triptychon: 9100 Yen. — SANYO (1780—1832), Tuschlandschaft: 2840 Yen. — CHIKUDEN (1777—1835), Kiefer und Pflaume: 1290 Yen. — TANI BUNCHŌ (1763—1842), Li Ta-po, Wasserfall, Triptychon: 1000 Yen. — CHIKKEI 竹溪 (welcher?), Sonne und Wellen, Chrysanthemum, Weide, Triptychon: 1239 Yen. — BAIITSU (1770—1857), Tuschlandschaft: 3300 Yen. — OKYO (1733—1795), Daruma, Kaiser Wu Ti (Liang, Giles biogr. dict. 720), Eiche, Triptychon: 1689 Yen. — OKAMOTO TOYOHICO 豐彦 (1773—1845), Landschaften der 4 Jahreszeiten, 4 Gemälde: 2451 Yen. — IPPŌ (1798—1871), Kranich und Kiefer: 1650 Yen. — IMAO KEINEN 景年 (geb. 1845), Kiefer, Bambus, Pflaume, Triptychon: 1059 Yen. — ALBUM mit Bildern von Mingmeistern: 2059 Yen. — ALBUM mit Bildern von Meistern der südlichen Schule: 1011 Yen. — KLEINER TISCH, Schwarzlack mit Perlmuttereinlagen, China: 1259 Yen. — BLUMENVASE (Seladon?): 3200 Yen. — Papierkasten, Goldlack, Päonie und Pfau: 4200 Yen. — Gesamterlös der etwa 170 Nummern rd. 100000 Yen.

SAMMLUNG FUJIWARA CHŪNOSUKE IN KYŌTO, JUNI 1912.

BUSON (1715—1784), Zwei Schirme, Hsiao Ho (Giles biogr. dict. 702) verfolgt Han

Hsin (Giles 617) und Liu Pei (Giles 1338) besucht Chu-ko Liang (Giles 459), abg. Histoire de l'art du Japon Tfl. 58: 15000 Yen.

SAMMLUNG TAKAHASHI YOSHIO, TŌ-KYŌ. KYŌTO 27. MAI 1912.

SESSHŪ, Haboku-Landschaft: 21000 Yen (Baron Iwasaki). — MUJUN (Wu-chun), † 1249, Kwannon: 6000 Yen. — SESSHŪ und MASANOBU, Kwannon und Landschaften, Triptychon: 5000 Yen. — TANYŪ (1602—1674), Hsi Shih (Giles, biogr. dict. 679) und Fan Li (Giles 540), Triptychon: 4300 Yen; — ders., Zwei Schirme, Landschaften und Figuren: 4500 Yen. — „LI LUNG-MIEN“, Kwannon: 3900 Yen. — „CHAO CH'ANG“, Shaka, Triptychon: 2000 Yen. — TANYŪ, Hotei: 1060 Yen. — SHŌKWADŌ, Triptychon, Hotei usw.: 1060 Yen. — OKYO, Kiefer und Kranich im Schnee: 1260 Yen. — SOSEN, Hirsch im Ahorn: 1400 Yen (Baron Iwasaki). — TAKUMA SHŌKEI 松溪 (Mitte des 15. Jahrhunderts), Landschaft: 1200 Yen (T. Dan). — LACKKOGŌ mit Perlmuttereinlagen, Yatsunashi-Motiv, „Högen-Periode“: 7000 Yen (Nezu). — LACKTISCH: 4300 Yen. — SUZURIBAKO, Chidori und Mond: 2600 Yen. — „KŌETSU“, Suzuribako, Hirsch: 2000 Yen. — MIZUSASHI, GOSU: 4069 Yen. — HIIRE, Paar, Gosu: 3158 Yen. — EMISHIMA, KŌRO: 2600 Yen. — KŌRO, GOSU: 2559 Yen. — SHŌZUI, Satz Chawan: 1223 Yen. — CHAIRE, Iga: 1800 Yen. — CHAIRE, HIROSAWATE, Name Fushimi, Meibutsu: 7000 Yen. — Gesamterlös etwa 230000 Yen.

KLEINE MITTEILUNGEN.

VEREINE UND VORTRÄGE.

In der KUNSTWISSENSCHAFTLICHEN GESELLSCHAFT München (Sitzung vom 10. Juni 1912) sprach PROF. SCHERMAN über die Bildhauerschule von Mathurā. Die Kunst von Mathurā steht zwischen der von Gandhāra und der späteren Hindukunst. Das Ethnographische Museum in München besitzt eine Reihe von gesicherten Skulpturen aus den ersten Jahrhunderten nach Christus.

In der INDIA SOCIETY sprach am 17. Juli W. S. HADAWAY über Sculptural Proportions from the Silpa Shastras.

AUF DEM IV. INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR RELIGIONSGESCHICHTE, der vom 9.—13. September in Leiden tagte, fanden u. a. folgende in das Gebiet der O. Z. fallende Vorträge statt. M. W. de Visser sprach über den Bodhisatva Ti-tsang, den japanischen Jizō. Sein Kultus ist in China im 5., in Japan im 12. Jahrhundert nachweisbar. Masson-Oursel, Paris, behandelte die drei Kaya Buddhas, nämlich das Dharmakaya (Gesamtheit der Gesetze), das Sambhogakaya (Gesamtheit der Seligkeit) und das Nirwanakaya (Gesamtheit der irdischen Erscheinungen Buddhas). Die Lehre von den Kaya kam um Christi Geburt auf und möge mannigfach vom Westen beeinflusst sein. Pertold, Prag, sprach über „Gara and Giri, the obsolete gods of the Sinhalase“.

Die „India SOCIETY“ überreicht ihren Mitgliedern eine zweite Serie indischer Zeichnungen, meist aus der Sammlung von Dr. Ananda K. Coomaraswamy, der auch den Text dazu geschrieben hat.

Die ZENTRALGESELLSCHAFT FÜR CHINESISCHE KULTUR, die für das Herren- und Abgeordnetenhaus je acht Mitglieder stellt, beschäftigte sich auf ihrer ersten Tagung vor allem mit der Rolle, die der Konfuzianismus in dem modernen China spielen soll. Es wurde mit überwiegender Mehrheit ein Beschluß angenommen, nach dem die Sittenlehre des Konfuzius in den Schulen weiter gelehrt und auch

die Verehrung des Konfuzius beibehalten wird. Das bedeutet eine Niederlage der Komingtang, die in der Gesellschaft nur schwach vertreten sind, und ein Zeichen, daß man in China gar nicht daran denkt, sich blindlings zu europäisieren, wie es nach neueren Zeitungsmeldungen gar oftmals scheint.

In einer Versammlung der BUCHHÄNDLER SHANGHAI wurde davor gewarnt, seltene alte Werke den Japanern zu verkaufen, da es in letzter Zeit wiederholt vorgekommen ist, daß diese auch bei alten Büchern ihre „Nachahmungskunst“ zeigen und dann mit diesen „Seltenheiten“ die Chinesen zu beglücken suchen.

PROF. ADOLF FISCHER erstattete in der Sitzung des Museumsvereins vom 24. Juni einen Bericht ab über seine weiteren Arbeiten für das Museum ostasiatischer Kunst der Stadt Köln und über die Mittel, die ihm zur Verfügung standen. Die Stadt Köln stellte ein Kapital von 60 000 M. zu Neuerwerbungen, Kommerzienrat A. v. Guillaume stiftete weitere 5000 M. Von Ende 1909 bis Mitte 1910 arbeitete Fischer in der Mandschurei, in Korea und Japan. Im Jahre 1909 beteiligte sich das ostasiatische Museum an der Münchener Ausstellung und 1910 wurde eine Ausstellung eines Teiles der Neuerwerbungen im Kölner Kunstgewerbemuseum veranstaltet. Später erhielt das Museum noch einmal 120 000 M. von Gönnern gespendet, und mit diesen ging Prof. Fischer wiederum nach Ostasien, wo er ganz besonders für die Skulpturenabteilung Neuerwerbungen machte. Angesichts der großen Mittel und Vorbereitungen wird man der Eröffnung des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln mit gespanntester Erwartung entgegensehen.

AUSSTELLUNGEN UND MUSEEN.

Die AUSSTELLUNG ALTER OSTASIATISCHER KUNST in der BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE wurde am 29. September eröffnet. Sie soll bis Mitte Dezember währen.

In dem RIJKS ETHNOGRAPHISCH MUSEUM zu Leiden veranstaltete und veranstaltet der Konservator Dr. de Visser folgende AUSSTELLUNGEN JAPANISCHER FARBENHOLZSCHNITTE, die je drei Monate dauerten: I. Matabei, Masanobu, die Torii, Harunobu, Koryūsai und Harushige. II. Die Kitao, Shunman, Toyonobu und Shunshō. III. Die Schüler von Shunshō. IV. Ippitsusai Bunchō und Utamaro. V. Die Schüler von Utamaro und Yeishi mit seinen Schülern. VI. Kikugawa Yeizan. VII. Keisai Yeisen. VIII. Utagawa Toyoharu, seine Schüler Toyohiro, Toyohisa und Toyokuni I. Die VI. Ausstellung dauert bis 1. November, die VII. bis 1. Februar 1913, die VIII. bis 1. Mai 1913. Weitere Ausstellungen werden sich anschließen, auf denen auch die japanische Malerei berücksichtigt werden soll.

Das KÖLNER MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST wird im Mai nächsten Jahres eröffnet werden.

DR. ALBERT TAFEL schenkte einen Teil der TIBETSAMMLUNG, die er auf seinen Reisen im Jahre 1905 und 1907 zusammenbrachte, dem Lindenmuseum zu Stuttgart, wo sie in dem Oberlichtsaale aufgestellt worden ist.

Am 2. Juni d. J. fand im Kokkwa Klub, Tōkyō, eine Ausstellung zum Gedächtnisse des Kenzan statt, die alljährlich wiederholt werden soll. Ein Werk über die Ausstellung soll unter dem Titel Kenzan Iboku 乾山遺墨 erscheinen.

Die KGL. PORZELLANSAMMLUNG ZU DRESDEN hat sich in der letzten Zeit um 29 Stücke vermehrt. Unter den Neuerwerbungen befinden sich auch eine Reihe chinesischer Töpfereien, so besonders aus der Zeit der Sung- und Mingdynastie. Es gelang eine größere, mit unter der Glasur eingeschnittenen Blumen verzierte Seladonschale aus Konstantinopel zu erwerben, die charakteristisch ist für die kürzlich dort gemachten Funde im kaiserlichen Schatz.

The NEWARK MUSEUM OF NEWARK, New Jersey, U. S. A., distributes a pamphlet of 52 pages being a popular description of 150 Tibetan specimens gathered by Dr. A. L. Shelton, a medical missionary residing in Batang, and presented to the Museum last October by some generous citizens. The most curious specimen is a silver emblem of authority (illustrated) said to have been possessed by

a Tibetan king who ruled under the Dalai Lama about 130 years ago. The further description runs thus: "During this period the Tibetans were attacked by the Nepalese. Lhasa was pillaged by both forces, and some of the Tibetans stole this emblem from the king's palace and carried it to China. A person would not dare to be found in possession of this symbol in Tibet proper, as it would be a capital offence. It was brought to western China and kept for several generations in one family, from whom it was secured in the fall of 1910." The responsibility for this story must be left to his author. The emblem, judging from the illustration, is shaped in the form of a jewel (Tib. nor-bu, Skr. ratna) and decorated with scroll-work along the edges, the interior being filled with four concentric zones and the innermost circle being occupied with a figure corresponding to a Japanese tomoye. The most valuable acquisition is a set of fourteen paintings describing in a great variety of scenes the life of Tsonkhapa, the famous reformer of Lamaism (1356—1418). The specific value of this series lies in the fact that each scene is accompanied by an accurate explanation in Tibetan. The Field Museum possesses exactly the same set of paintings acquired by the writer, but without the explanatory annotations. We therefore congratulate our sister institution on this acquisition and are much pleased at this unexpected assistance which will come to us for the proper understanding of these pictures. B. Laufer.

Bei ONNO BEHREND, BERLIN W., KÖNIGGRÄTZER STR. 2—3, ist gegenwärtig die Sammlung E. Knuth, Tsinanfu, ausgestellt, die bereits in Leipzig und Hamburg gezeigt wurde. Sie enthält vor allem chinesische Bronzegefäße, Waffen und Metallspiegel in allen Stilarten und Töpfereien von ältester bis zur neuesten Zeit. Zwei illustrierte Kataloge sind zur Orientierung beigegeben.

Bei ERNST FRITZSCHE, BERLIN W., WILHELMSTR. 19, findet gegenwärtig eine AUSSTELLUNG OSTASIATISCHER KUNSTWERKE statt, in der chinesische Porzellane, japanische Skulpturen, Nōmasken, Lackarbeiten, Stichblätter und Waffen vertreten sind.

NEUERSCHEINUNGEN.

Das mit Spannung erwartete posthume Werk von E. F. FENOLLOSA, EPOCHS OF CHI-

NESE AND JAPANESE ART ist nunmehr bei Heinemann in London erschienen. Auch eine DEUTSCHE ÜBERSETZUNG von Fr. Milcke und SHINKICHI HARA ist in Vorbereitung, die bei Hiersemann in Leipzig in Kürze herauskommen wird. Wir werden auf Original und Übersetzung ausführlich zurückkommen.

In den „JAHRESBERICHTEN DER GESCHICHTSWISSENSCHAFT“ (Berlin, Weidmann) ist pünktlich wie immer der Japan gewidmete Teil aus der Feder O. NACHODS erschienen.

In dem großen, bei Teubner, Leipzig, erscheinenden Sammelwerk „DIE KULTUR DER GEGENWART“, herausgegeben von Professor Hinneberg, wird demnächst der „STAAT UND GESELLSCHAFT DES ORIENTS“ gewidmete Band herauskommen. China und Japan sind von den Professoren Franke und Rathgen bearbeitet.

Ein hinterlassenes Werk des verstorbenen Archäologen T. Hirako soll unter dem Titel TOYŌ GEIJUTSU RONKŌ 東洋藝術論 攻 noch in diesem Jahre bei Bunkwaidō, Tōkyō, erscheinen.

Dr. ANANDA K. COOMARASWAMY gibt unter dem Titel „VISVAKARMA, EXAMPLES OF INDIAN ARCHITECTURE, SCULPTURE, PAINTING, HANDICRAFT“ eine Sammlung indischer Kunstwerke in annehmbaren Reproduktionen heraus. Die erste Serie soll 100 Beispiele indischer Bilderei enthalten, und zwar stellen Nr. 1—25 Buddha, Bodhisattva, Nr. 26—50 Isvaras, Devas, Avatārs, Nr. 51—75 Men, Nāgas, Nr. 76—100 Animals dar. Das zweite Heft liegt bereits vor. Bestellungen nehmen der Autor, 39 Brookfield, West Hill, London, N., Messr. Luzac, 46 Great Russel Street, W. C., sowie alle Buchhandlungen an. Der Preis jedes Heftes beträgt 2 s 6 d.

Die KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE in Berlin gibt über die gegenwärtig in ihren Räumen stattfindende Ausstellung alter ostasiatischer Kunst ein GROSSES REPRODUKTIONSWERK heraus, das Otto Kümmel bearbeiten und das bei Julius Bard, Berlin W. 15 erscheinen wird. Zwei bis drei Bände in Folioformat sind geplant. Der Preis wird etwa 300 M. betragen.

VERSCHIEDENES.

PROFESSOR SOLONGHELLA VON DER UNIVERSITÄT NEAPEL hat zusammen mit

Beamten der chinesischen Gesandtschaft zu Rom ein neues Buchstabensystem ausgearbeitet, das die ALTE CHINESISCHE WORTSCHRIFT nun endgültig ersetzen soll. Das neue Alphabet besteht aus 42 Zeichen, 23 Vokalen und 19 Konsonanten. Man hat das lateinische, griechische und russische Alphabet herangezogen, um die Laute des Chinesischen wiederzugeben. Die Erfinder zweifeln nicht daran, daß das neue Alphabet sehr bald offiziell angenommen werden wird. Aber handelt es sich denn nur darum, eine Transkription zu finden? Darüber könnte man sich schon leicht einigen. Die Schwierigkeiten bei einer Vereinfachung der chinesischen Schrift liegen doch ganz wo anders.

Die große BIBLIOTHEK DR. MORRISONS, die aus Werken über CHINA IN ALLEN SPRACHEN besteht, wurde von der chinesischen Regierung für eine Million Mark angekauft, um als Grundstock einer umfassenden Sammlung zu dienen.

MARC AUREL STEIN durchforschte neuerdings im Auftrage des Museums von Peshawar die Gegend an der INDISCHEN NORDWESTGRENZE und hat eine Reihe wichtiger Funde gemacht.

Das SEMINAR FÜR ORIENTALISCHE SPRACHEN AN DER BERLINER UNIVERSITÄT beging am 27. Oktober die Feier seines 25jährigen Bestehens. Aus diesem Anlaß erschien im Verlage der Reichsdruckerei eine von dem Direktor Prof. Sachau herausgegebene Denkschrift, die über die Gründung des Seminars, seine Entwicklung u. s. w. berichtet.

Zwischen dem 14. und 30. April 1912 wurde aus dem Tempel der Shingonsekte ROGONJI IM IKARUKA-BEZIRKE, Prov. Tamba, ein dem Kōbō Daishi zugeschriebenes Fudō-Bild gestohlen, das zu den von der Regierung registrierten Kokuho (Nationalschätzen) gehört.

Der Käufer des O. Z. II S. 264 erwähnten MEIBUTSU-KŌGŌ aus der Sammlung Iku-shima, das für 90000 Yen verkauft wurde, ist der inzwischen verstorbene neugeschaffene Baron D. Fujita in Ōsaka.

Das zu dem taoistischen Yüan Miao 元妙觀 Kuan gehörige MI-LO PAO KO 彌羅寶閣 in Suchou ist neuerdings abgebrannt. (Yüan Miao Kuan gehört zu den ältesten und bekanntesten taoistischen Tempeln Suchous, der Hauptstadt der Provinz Kiangsu. In diesem befindet

sich bekanntlich eine auf Stein gemeißelte, aus dem 8. Jahrhundert stammende Kopie des Laotze-Bildes von dem Maler Wu Tao-tze 吳道子. Mi-lo Pao Ko ist Mitte des 15. Jahrhunderts erbaut worden, und wurde, nachdem es im Anfang des 17. Jahrhunderts vollständig verfallen war, 1673—1675 restauriert.)

Der Feldzug der japanischen Gerichte gegen die blühende FÄLSCHUNGSINDUSTRIE, von dem in Heft II S. 270 der O. Z. berichtet wurde, scheint immerhin zu einigen Ergebnissen geführt zu haben. Im April d. Js. wurden in Osaka Haussuchungen vorgenommen und zahllose verdächtige Gemälde und Stempel beschlagnahmt. Bei einem TAKEDA SHINTARŌ, Fälscher von alten Gemälden, wie sein Vater, wurden gefälschte Bilder aller Zeiten, Schulen und Meister gefunden, die z. T. schon lange Jahre lagerten, um Patina anzunehmen. Derselbe Künstler besaß tausende von Malerstempeln, die er auf Wunsch von Händlern gegen ein Honorar von 20—50 Sen den von diesen gelieferten Bildern aufdrückte. Bei etwa 10 Händlern, unter denen MIYAZAKI YUICHIRO und ein SUGIMOTO genannt werden, wurden hunderte von falschen Bildern beschlagnahmt, mit denen die weiteste Umgebung von Osaka freigiebig versorgt wurde. Am 28. April fand auch bei dem großen Kunsthändler YAMANAKA KICHIRŌBEI (Filialen in London, New York, Boston) eine Haussuchung statt, über deren Ergebnis noch nichts bekannt ist. Der Staatsanwalt beabsichtigt die Fälschung von Werken neuerer Meister als Urkundenfälschung und Betrug, die Fälschung älterer Meister als Betrug zu verfolgen. Zum Patinieren und Altmachen von

Bildern soll es empfehlenswert sein, sie in einem Rohre aus frischem Bambus dauernd einiger Hitze auszusetzen. Bei Arbeiten für geringere Ansprüche genügt Bearbeiten mit der Bürste und Einräuchern. (Kwaigwa Sōshi Nr. 301). — Die zahlreichen Sammler alter Gemälde in den sehr wohlhabenden Gebieten um Nagoya, besonders im Chita-Bezirk, werden von Nagoya aus versorgt. Auch hier hat sich die Polizei der Fälscher und ihrer Vermittler liebevoll angenommen. Ein Maler MIZUNO soll der beste Fälscher sein. Bei einem Händler ITO TEIJIRO wurden ca. 530 Stempel aller möglichen Maler gefunden, mit deren Abdruck er die ihm von Händlern präsentierten Werke für 10 Sen das Stück verschönte, bei einem „Sachverständigen“ OSEKI SŌTARŌ etwa 1000 Stempel, weitere bei einem SHIRO KYŪJIRŌ in Fujinami. Im ganzen fielen der Polizei bei dieser Razzia ca. 3200 falsche Stempel in die Hände. (Kwaigwa Sōshi Nr. 304). Diese Dinge sind ja jedem bekannt, der in Ostasien selbst mit einiger Skepsis den dornigen Weg des Sammelns beschritten hat. In Europa gibt es aber wohl immer noch kindliche Gemüter, die an Stempel und Bezeichnungen glauben. In dubio sind aber beide selbst dann falsch, wenn sie durch das Werk, das sie trägt, verteidigt werden.

In den beiden NÄCHSTEN HEFTEN DER O. Z. werden u. a. folgende Autoren vertreten sein: J. COMAILLE (Siem-Réap-Angkor), ALBERT GRÜNWEDEL (Berlin), BERTHOLD LAUFER (Chicago), ARTHUR MORRISON (London), RAPHAEL PETRUCCI (Brüssel), JOSEPH STRZYGOWSKI (Wien), HANS v. WINIWARTER Lüttich).

GLOSSEN.

DIE OSTASIATISCHE AUSSTELLUNG IN DER BERLINER AKADEMIE DER KÜNSTE UND DIE PRESSE.

Die Ausstellung, über die an anderer Stelle dieses Heftes berichtet wird, hat im ganzen auch in der Tagespresse eine Aufnahme gefunden, die immerhin von einem gewissen Fortschritt des Verständnisses ostasiatischer Kunst in Deutschland zeugt. Einen für die ostasiatische Kunst besonders ehrenvollen Gegensatz zu diesen verhältnismäßig verständigen Urteilen bilden die Aufsätze einiger Theatergermanen in ein paar sonst angesehenen Tages-

zeitungen. Sie sind bei aller Kläglichkeit des Geschmackes und der Gesinnung in ihrer Beschränktheit so erheiternd, daß ich mir nicht versagen kann, einige besonders köstliche Stellen der Vergessenheit zu entreißen. (Die Sperrungen sind von mir). In der Täglichen Rundschau läßt sich ein Herr Willy Pastor also vernehmen:

„Der Gott des fernen Ostens — in feister Schlawheit hockt er da, die Hände im Schoß, alle Muskeln gelöst und die Augen ohne Blick. Kein Götze hat mehr Menschenleben vernichtet als er, dem der Orient nun schon an die zwei Jahrtausende Geschlecht um Geschlecht zu-

führte, zahllose Millionen, auf daß sie niedersinken vor ihm und im Hinstarren auf seine faulige Gottähnlichkeit würden wie er, so wunsch- und trieblos, so entsagend allem Willen. Wir kennen die granitene Ungeheuer (?) Alt-Agyptens, wissen von feurigen Molochfratzen, die Menschenleiber verschlangen. Aber die brutale Grausamkeit solcher Wesen hat eben in ihrer Härte etwas männlich Schönes gegenüber dem langsam wirkenden Gift des Vampyrs Buddha, der gräßlichsten Mißgeburt orientalischer Phantastik . . .“

„Alles schön und gut. Nur eins soll man nicht vergessen: ob Farbenholzschnitt oder Teeschale, Dämonenmaske oder Schwerstichblatt, Bildrolle oder Buddhastatue: es gibt im ganzen Bereich der ostasiatischen Kunst nichts, aber auch rein gar nichts, was nicht Massenwerk und das Ergebnis eines vollkommen unpersönlichen Traditionalismus wäre. Von der altorientalischen Poesie ist einmal gesagt worden, daß in ihr stets nur das Volk zum einzelnen, und nie der einzelne zum Volke spräche. Das gilt auch vom Wesen der asiatischen Kunst, die vom seelischen Erlebnis einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit nie etwas hat wissen wollen, die vielmehr Geschlecht um Geschlecht alle künstlerische Fähigkeit des Landes aufzog, um sie restlos zu verbrauchen in der Massenproduktion ihrer paar Dutzend Objekte von Buddha bis zum Lackschreibkasten und Amulett-schutzbeutel (?).“

Willy Pastor lehnt also die ganze ostasiatische Kunst ab — sicherlich mit ebenso gutem Rechte, wie das „Roß des Trygaeos“ in Immermanns unsterblichem Münchhausen die duftige Nahrung des Helykonischen Ziegenkomites. Ein W. Sch. zeichnender profunder Kenner und Mitarbeiter der Deutschen Tageszeitung und der Pommerschen Tagespost aber gestattet sich ostasiatische Werke auch untereinander zu vergleichen — mit wunderbarem Erfolge:

„Nachdem die „Kgl. Akademie der Künste“ auf Veranlassung von Hintermännern, die dabei besondere Zwecke verfolgten, ihre Räume mit der Bazarware des jernen Ostens gefüllt hat, ist ein Präzedenzfall geschaffen worden, dessen Folgen sich nicht absehen lassen. Sobald irgend ein Mann mit genügender Macht etwa für die Altertümer der Indianer schwärmt, steht einer alperuanischen „Kunstaussstellung“ in der Kgl.

Akademie nichts mehr im Wege. Vielleicht findet ein anderer, daß noch viel erheblicher als alle kultivierten Völker, die primitiven instinktreinen Urmenschen, die Feuerländer und Botokuden sind . . .“

Darum ist es als ein Glück zu betrachten, daß diese erste Invasion des Mongolentums in die Kgl. Akademie ein so gründliches Fiasko erlitten hat. Einmal sind die Säle, in denen sich sonst die besten Geister der Reichshauptstadt und zahllose Fremde ein Stelldichein zu geben pflegten, gähnend leer. Auch die Plakatreklame ändert daran nichts. Was man sonst in den Warenhäusern und Teegeschäften zu sehen pflegte, warum soll man das auf einmal im Musenheim der preußischen Könige aufsuchen?“

In einem anderen Aufsätze vergleicht derselbe Schreiber eine Sammlung gewöhnlicher Massenware, die seit einigen Jahren in den größeren deutschen Städten zum Verkaufe ausgebaut wird, mit der Ausstellung der Akademie.

„Dann ist aber auch die Ausstellung sehr schnell auf ihren wahren Wert geschätzt worden, und das mußte nach der lauten Reklame vorher eine Diskreditierung bedeuten. Ein neues Ostasienkaufhaus, die Firma . . . , die den Geschmack der Käufer für Chinawaren veredeln möchte, hat eine Parallelausstellung eröffnet. Sie bringt wie die der „Kgl. Akademie der Künste“ alte Chinaerzeugnisse, nur ist ihnen nicht ein so unbeschränkter stolzer Raum wie in der Akademie zur Verfügung gestellt, sondern sie müssen mit zwei kleinen Sälen vorlieb nehmen. Aber da konnte es Herrn Generaldirektor Bode und seinem Herrn Direktor Kümmel¹ passieren, daß die kleine Privatschau viel wichtigeres und erleseneres Material enthielt, als die ganze aus (!) bekannten Museumsstücken und vielem minderwertigen Handelszeug erfüllte Akademieausstellung. . . .“

„Für diese Aufklärung können wir der neuen Ausstellung nur dankbar sein. Man muß aber darüber staunen, daß diese Aufklärung nicht schon aus der angeblich ein objektives Bild der ostorientalischen Entwicklung gewährenden Akademieausstellung zu gewinnen war. Wäre es nicht vielleicht notwendiger gewesen, etwas zur

¹ Die Sammlung ist mir seit zwei Jahren — leider! — bekannt. O. K.

Aufhellung der fast unbekanntenen orientalischen Vorzeit beizutragen, als uns die tausendfachen Nachahmungen fremder Anregungen durch die Japaner zu zeigen, an denen nichts mehr zu lernen noch zu studieren ist? Aber man will uns eben die niederdrückende Kulturüberlegenheit der Orientalen um jeden Preis beweisen! Nach den Erfahrungen beim Vorspiel bei der Akademie-Ausstellung, die Geschmack für die Gründung des zukünftigen Ostasienmuseums machen sollte, wird man sorgfältig aufpassen müssen, ob dieses Museum etwa auch „retuschierte Wissenschaft“ verkünden wird.“

Ein Korrespondent der Weimarer Zeitung stößt in dasselbe Horn:

„Sobald wir sehen, daß das eisengeschnittene Schwertstichblatt, dessen geschickt komponiertes Relief mit den drei rasenden Pferden wir eben bewunderten, gar kein Ding an sich ist, sondern nur die dreitausendste Wiederholung derselben drei rasenden Pferde, sinkt unsere Hochachtung. Und sie wird nicht größer, wenn wir wahrnehmen, wie unverrückbar versteinert diese Kunst durch die Jahrhunderte geblieben ist und wiederum, wie tief die „uralte“ ostasiatische Kultur nach den Zeugnissen ihrer Kunstübung zu einer Zeit stand, wo wir schon einen Schongauer und Grünewald hatten! . . .“

„Betrachtet nur einmal diese furchtbar eintönigen, einschläfernden, wie aus nebelhafter Körperlosigkeit auftauchenden Statuen, die den allerhöchsten Begriff asiatischen Vorstellungsvermögens, den Buddha, wiedergeben. Und dann soll einer sagen, ob uns Völker ein Vorbild sein können, die ihre Götter als das Sinnbild der ewigen Leere, den Ausdruck des unendlichen Nicht-Seins auffassen! . . .“

Man sieht eine große, gut gewählte Sammlung von allerhand kunstgewerblichen Dingen, chinesischen und japanischen, wie wir sie aus den ostasiatischen Abteilungen der ethnographischen Museen kennen. Also z. B. Farbenholzschnitte, Lackschreibkästchen, Schwertstichblätter, eine Anzahl Bronzen, Töpfereien usw. Das alles ist Kunstgewerbe, sorgfältig ausgesucht, aber es bietet nichts, was uns nicht die Museen, namentlich die ostasiatische Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde längst ebensogut, zum Teil besser gezeigt hat. Wo aber bleibt die Kunst, die allein die Aufnahme in die Königliche Akademie der

Künste rechtfertigen könnte? Wenn man sich ein längeres Suchen nicht verdrießen läßt, findet man endlich ein paar hübsche skizzenhafte Blätter japanischer Maler in einem Seitentraume¹. Da sind ein paar Landschaftchen, ein paar Tierstudien und einige Pflanzenstücke, ein schwaches Dutzend vielleicht, vereinigt. Sie sehen so aus, als ob sie von japanischen Farbenholzschnittblättern (!) abgemalt wären. . . .“

Am Schlusse heißt es sehr schön:

„Aber noch eines verdient hervorgehoben zu werden: Die entsprechende Abteilung des Völker museums gibt nicht nur dasselbe, sie gibt es auch wahrheitsgemäßer. Denn aus einem Grunde, der nach dem vorher Gesagten nicht rätselhaft sein kann, hat man das Bild der „ostasiatischen Kunst“ freundlichst retuschiert. Man hat nur solche Dinge ausgewählt, mit denen sich das europäische Empfinden einigermaßen vertrauen kann. Aber man hat ängstlich alles weggelassen, was an das im mongolischen Blute sitzende Hunnentum erinnert. Das wäre etwa so, wie wenn man eine Indianerausstellung machte, aber die grausamen Skalpmesser wegließe, um die Rothäute in ein gutes Licht zu setzen.“

Es wird der Akademie also verdacht, daß sie in ihrer Ausstellung das Bild der ostasiatischen Kunst nicht verfälscht habe. Denn „was an das im mongolischen Blute sitzende Hunnentum erinnert“, wird man schwerlich in der Kunst finden, die von den „Mongolen“ selbst geschätzt wird, in reichem Maße aber in jenen für Europäer berechneten Werken, die nach dem guten Worte eines Engländers nicht für den ostasiatischen Geschmack, sondern für die ostasiatische Schätzung des europäischen Geschmackes charakteristisch sind und die Sehnsucht des Korrespondenten der Weimarer Zeitung in der Tat verdienen.

Otto Kümmel.

PERSISCHE MINIATUREN UND CHINESISCHE MALEREI.

Die Beobachtung, wie gering noch das Verständnis für ostasiatische Malerei selbst in den Kreisen von Kunstgelehrten ist, die den Beruf fühlen, darüber zu schreiben, drängt sich uns lebhafter denn je bei der Lektüre eines Per-

¹ Von den 11 Sälen der Ausstellung sind die drei größten und außerdem zwei Kabinette fast ganz mit Gemälden gefüllt. O. K.

sian Miniatures überschrieben und W. R. V. gezeichneten Artikels auf, der im Bulletin of the Metropolitan Museum of Art (New York, Febr. 1912) abgedruckt ist. Der Verfasser leitet seinen der Belehrung des großen Publikums gewidmeten Aufsatz mit der richtigen Bemerkung ein, daß die angeblichen Ähnlichkeiten zwischen persischer und chinesisch-japanischer Kunst rein äußerlicher Natur und mehr scheinbar als wirklich seien. Daraus sollte jeder den Schluß ziehen, daß eine Vergleichung zwischen beiden Kunstgebieten außer Frage ist. Dennoch muß die chinesische Malerei, die nach dem Verfasser ausschließlich religiöse Malerei ist, dazu herhalten, als abschreckende Folie für den größeren Triumph der persischen Miniatur zu dienen. „The splendor of design and color (in den persischen Miniaturen des 15. und 16. Jahrhunderts) contrasts strongly with the somberness of contemporary Chinese painting.“ Weiter heißt es: Even the battle scenes (in den persischen Miniaturen) with their bright colors and blue skies do not seem cruel, nor are there evidences of a religion frightening its devotees into virtue by terrible demons or phantastic and grotesque beasts.“ (Als wenn in China die Absicht solchen Terrorismus je bestanden hätte!) „This is the greatest difference between Persian and Chinese pictures, for in the latter the frequent representation of awful (!) and threatening deities (?) gives the whole (?) art of temple-painting a gloomy and somber character (?). As the art of the two nations differs in subject, (und die chinesische Lebensfreude?), so does it differ in technique; while the Chinese point with tempera (?), naturally (?) dull in tone, on a light brown linen (Leinen ist der ganzen chinesischen Kultur vom Altertum bis zur Gegenwart fremd geblieben), the Persians use bright and lustrous gouache colors almost as brilliant as oil paints. In Chinese pictures the plain tone of the background against which the composition is relieved in a few spots, plays an important part in the general effect, where as in Persian paintings the ground is completely covered over with elaborate decoration in contrast with which the main figures appear as comparatively empty reserved spaces. The same difference exists between Persian and Chinese rugs; in the former, the ground space is completely filled with brightly colored decoration, while in the latter a few important

motives are placed against a plain brownish background“¹. Es bedarf keines Beweises, daß dieser ganze Vergleich absurd ist, weil er sich auf zwei durch Vergleich inkommensurable Größen bezieht. Will man persische Miniaturen mit aller Gewalt etwas Ostasiatischem an die Seite stellen (doch welchem Zweck sollen solche Vergleiche dienen, wenn nicht einem müßigen Zeitvertreib?), so könnte man sich allenfalls die chinesische und japanische Buchillustration dazu ausersehen. Persische und chinesische Malereien haben nur den einen äußerlichen Punkt gemeinsam, daß sie Malereien sind, bilden aber sonst jede eine Welt für sich. Mehr als dieser logische Fehler des Verfassers überrascht die dozierende Sicherheit des Tones, mit der er seine fertige Ansicht über chinesische Malerei vorträgt. Während sich andere in jahrelanger Forscherarbeit erst bemühen, Licht in dieses unbekanntes Gebiet zu verbreiten, ist er bereits durch eine Art Schnellbeförderungssystem in den sicheren Hafen eingelaufen, in den ihn vermutlich eine Umschau in den Kunsthandlungen an der Fifth Avenue gelootst hat, wo gewiß die „awful and threatening deities“ — und a lot of other awful stuff — beheimatet sind. Auf ostasiatischem Gebiet gleicht eben jeder dem Geist, den er begreift, d. h. er urteilt und generalisiert nach dem, was er gesehen hat, wie wenig und geringwertig das auch sein mag². Mancher in New York ist ein so glücklicher Optimist, daß er schon den Geist des ganzen Ostens in seinem Busen eingeschlossen wähnt, wenn er einmal einer Versteigerung ostasiatischen Gerümpels von zweifelhafter Herkunft beigewohnt und die begeisterten Dithyramben des berühmten Auktionators Mr. Kirby in sich aufgenommen hat. Man muß jedem sein Steckenpferd lassen; aber wenn solche Auktionsweisheit dem Publikum als Bildungsmittel vorgesetzt wird, ist eine kleine Warnungstafel wohl am Platze.

B. Laufer (Chicago).

¹ Diese Behauptung ist völlig unzutreffend. Die Grundfarben der alten chinesischen Teppiche aus der Mingzeit sind dunkelblau, gelb, orange, rot und purpur, und ihr Dekor und Kolorit ist mindestens so mannigfaltig als das der besten persischen Teppiche, denen sie auch an Qualität ebenbürtig zur Seite stehen.

² Daß selbst ernste Forscher dieser Modesuggestion zum Opfer fallen, zeigt das absprechende Urteil, zu dem Vincent A. Smith in seinem Buche

Für die gesunde Beschränktheit mancher **EUROPÄISCHER KUNSTGESCHICHTLER** ist auch die Kritik bezeichnend, die H. W. Singer in den Monatsheften für Kunstwissenschaft (Juni) den Biographien ostasiatischer Künstler in Thiemes „Allgemeinem Lexikon der bildenden Künstler“, Bd. VI, widmet. Die so hart mitgenommenen Biographien, die übrigens von den rund 4000 Seiten der bisher erschienenen 7 Bände etwa 10 einnehmen, der ganzen ostasiatischen Kunst also einen Anteil von 2,5 pro Mille an der Weltproduktion von Künstlern geben und sich auf die dürrsten Tatsachen beschränken, sind von mir. Die tiefsinnigen Reflexionen des Rezensenten verdienen darum nicht minder einen ehrenvollen Platz in diesem Eckchen der O. Z.:

„Mit dem vorliegenden Bande tritt ein Novum (??) in das Lexikon ein — die Aufnahme der ostorientalischen Künstler. Ich bekenne, daß ich dies als einen unleugbaren Fehler betrachte. Sie sind alle von einem und dem-

A History of Fine Arts in India über die tibetische Malerei gelangt, auf Grund einiger handwerksmäßiger Produktionen in englischen Sammlungen. Niemand würde natürlich erwarten, daß Lhasa lootende Soldaten in der Auswahl ihrer Beutestücke ein feinsinniges Kunsturteil mitsprechen ließen.

selben Bearbeiter verfaßt, der sie in einer Weise behandelt, als hätten sie für unsere occidentale Kultur die Bedeutung etwa eines Pheidias. Dabei hält er an der alten Torheit fest, die Namen nach englisch-phonetischer, anstatt nach deutsch-phonetischer Schreibweise zu übertragen (die es leider gar nicht gibt): und selbst hierin mangelt es an Einheitlichkeit (?). Von fünftausend Benutzern des Lexikons wird vielleicht einer nach diesen Künstlern suchen und diesem einen zuliebe hätte man nicht einen solchen Aufwand an Mühe und Raum (ein vierhundertstel nämlich) zu machen brauchen. Zwanzig, höchstens dreißig Japaner und Chinesen, die auch für uns (nämlich H. W. Singer) einen Klang haben, hätten in dem Lexikon Platz finden müssen, aber nicht ganze Seiten voll von Namen, die auch in der Hand des vernarrten Spezialisten noch halbmythische, gegenstandslose Namen bleiben. Wer von den 60 Millionen deutscher Zunge kommt einmal in die Verlegenheit, sich über ‚Chang Chi‘ informieren zu müssen? Und solche ‚Changs‘ füllen hier gleich sechs Spalten! Ein derartig abseitliegendes Spezialgebiet (!) konnte selbst das ‚Allgemeine Künstlerlexikon‘ dem nebenher erscheinenden Fachbuch überlassen.“

O. K.

NEUE MITARBEITER DER OSTASIATISCHEN ZEITSCHRIFT.

Erich Blunk, Regierungsrat, Berlin.
A. Breuer, Dr. med., London.
Kurt Breysig, Prof. a. d. Universität, Berlin.
J. Commaille, Conservateur des Monuments du Groupe d'Angkor, Siem-Réap-Angkor.
Otto Franke, Prof. a. Kolonialinstitut, Hamburg.
M. R. Funke, Dr. phil., Genf.
A. Foucher, Professeur, Paris.
Richard v. Garbe, Prof. a. d. Universität, Tübingen.
Fritz v. Holm, New York.
Chuta Itō, Prof. a. d. Universität, Tōkyō.
H. Kern, Prof. a. d. Universität, Utrecht.
Charles B. Maybon, Directeur de l'Ecole Française, Shanghai.
Menge, Dr. phil., Yokohama.
E. H. Parker, Prof. of the University, Liverpool.
L. A. Waddell, Hastings.
Heinrich Waentig, Professor, Tōkyō.
Hans v. Winivarter, Dr. phil., Lüttich.

MORCEAUX CHOISIS D'ESTHÉTIQUE CHINOISE.

TRADUITS ET COMMENTÉS PAR R. PETRUCCI.

Les livres des critiques et des peintres, en Chine, méritent la plus grande attention. Ils révèlent, en effet, une esthétique raffinée et subtile, dont les principes essentiels étaient déjà formulés dès le VIII^e siècle; certains remontent jusqu'au V^e et si nous y trouvons la plus ancienne philosophie de l'art dans laquelle l'humanité se soit exprimée, nous y trouvons aussi une clairvoyance et une liberté d'esprit qui la placent au premier rang. Son étude aura ce double avantage de nous permettre de pénétrer jusqu'au fond de la pensée orientale lorsqu'elle se traduit dans l'œuvre d'art, et de compléter, pour notre propre usage, notre éducation esthétique.

Je donne ici, pour cette fois, la traduction et le commentaire de trois fragments qui furent écrits au XI^e siècle. Ils ont tous ce lien commun qu'ils se rattachent à cette spiritualité grandiose dont les chinois ont fait le principe essentiel de leur art. Si le lecteur revient tant soit peu sur lui-même et s'il se demande ce que nous pourrions opposer, pour la même époque, à une esthétique aussi parfaite, il se pénétrera, je pense, de quelque modestie. J'ajoute que, même au XX^e siècle, cette façon de concevoir une œuvre d'art reste supérieure et pleine d'enseignements. L'esthétique chinoise a cette supériorité d'être éternelle parce qu'elle a été jusqu'au fond des choses et que, étrangère à tout esprit de système, elle garde à travers tout son aisance et sa liberté.

I.

DISCOURS SUR LA PEINTURE PAR KOUO HI 郭熙¹ DE LA DYNASTIE DES SONG.

Lieou Tseu-heou 柳子厚² a très bien discoursu sur le style. Moi, je dis: non seulement la littérature, mais les diverses choses ont un secret. Il n'en est pas seulement ainsi pour la peinture: tout est ainsi. Pourquoi dis-je cela? En général, pour réaliser une peinture de paysage, qu'elle soit grande ou petite, qu'elle comporte beaucoup ou peu de détails, on doit y fixer son esprit sur une seule chose. Si l'on

¹ Kouo Hi vivait au XI^e siècle car nous savons que, en 1068 il reçut de l'empereur la mission de peindre la partie centrale d'un paravent à trois feuilles. Il est considéré comme l'un des plus grands parmi les peintres de la dynastie des Song. Il a laissé un traité sur la peinture de paysage auquel le présent extrait est emprunté.

² Il s'agit ici de Lieou Tsong-yuan 柳宗元 dont l'appellation était Tseu-heou. Il vécut de 773 à 819. C'est un des plus grands écrivains de l'époque des T'ang.

ne fixe pas son esprit, alors, l'imagination vagabonde. L'esprit doit être présent pour concevoir (la peinture). Si l'esprit n'est pas présent, l'inspiration n'est pas claire. Il faut de la sévérité pour ordonner. Si l'on n'est pas sévère, alors la pensée n'est pas profonde. Il faut être actif pour réaliser. Si l'on n'est pas actif, alors, la vue ne sera pas complète. C'est pourquoi, quand on n'est pas inspiré et qu'on se force à peindre, les traits sont mous, sans énergie: c'est la faute de l'immobilité de l'esprit. Si l'on peint quand on est las, alors la forme est sombre, sale, elle n'a pas de fraîcheur. C'est un défaut de l'esprit. Si l'on peint avec un cœur léger, la forme est incomplète, elle n'est pas pleine. C'est un défaut de sévérité. Si l'on peint avec négligence, la forme est inégale, en désordre. C'est un défaut d'activité. C'est pourquoi: quand la peinture est sans énergie, alors, elle manque de la méthode d'analyse; quand elle n'est pas fraîche, alors, elle manque de la méthode de grâce; quand elle n'est pas pleine, alors, elle manque de la méthode des formes; quand elle n'est pas égale, alors elle manque de la méthode de composition. Ce sont les grands défauts des peintres: on ne peut parler de cela qu'à des hommes éclairés.

Les hommes ne savent qu'abattre des coups de pinceau et faire des peintures. Mais ils ne savent pas que la peinture est très difficile. Tchouang-tseu 莊子 a dit: «Le peintre quitte ses vêtements et s'assied les jambes croisées.» — Cela donne vraiment la méthode des peintres. L'homme doit se former une pensée large et rapide, des idées gaies. Ainsi qu'on l'a dit la combinaison de l'ordinaire et de l'extraordinaire fait la vérité. Quand le cœur est gai, alors, les images du rire et des larmes, du pointu, de l'oblique, du penché des objets se présentent naturellement à lui. Elles apparaissent inconsciemment sous le pinceau. Kou K'ai-tche 顧愷之¹ des Tsin fit construire une maison à étage pour y peindre; c'est vraiment un homme éclairé de l'ancien temps. Si l'on n'est pas gai, les idées sont tristes, enfermées, lourdes, arrêtées, ramassées sur elles-mêmes. Comment pourrait-on ainsi peindre les images des choses et exprimer les actions des hommes. C'est comme un ouvrier qui fait un luth. Il a trouvé le bois de l'éleococca unique du versant ensoleillé du mont Yi 嶧². Si son habileté et son idée de subtilité se trouvent entièrement en lui-même, alors que le bois est encore en terre, que les branches et les feuilles y sont encore attachées, il connaît la façon dont Lei Che 雷氏 faisait un luth, comme s'il l'avait devant les yeux. Si c'est un homme aux idées désordonnées, à l'esprit troublé, ignorant et taciturne, même quand il est en présence du ciseau et du couteau tranchant, il ne sait comment commencer à travailler. Comment pourrait-il faire un luth à cinq notes pour faire entendre les sons du vent pur et de l'eau courante? Les anciens ont dit encore: «La poésie est une peinture sans formes; la peinture est une poésie avec formes.» Les connaisseurs ont souvent répété cela. Ces paroles, c'est ce qui constitue notre loi.

¹ Kou K'ai-tche vivait au IV^e et au début du V^e siècle.

² Montagne située dans le Nord du Kiang-sou.

Commentaire. — Ce passage de Kouo Hi dégage la haute spiritualité qui se trouve à la base de la peinture chinoise. On voit en effet qu'il met en ligne les conditions de l'inspiration. On a souvent affirmé que l'art d'Extrême-Orient était caractérisé par un éparpillement de l'attention, par un défaut de classement et une complexité de formes qui l'opposaient à la synthèse volontaire de l'art européen. Si les belles œuvres de la peinture chinoise ne suffisaient pas à démentir des opinions semblables, la loi esthétique si nettement formulée par Kouo Hi devrait en avoir définitivement raison. Que la peinture comporte beaucoup ou peu de détails, dit-il, on doit y fixer son esprit sur une seule chose. L'imagination n'aboutit à la conception d'une œuvre d'art qu'à la condition de se trouver, à un moment donné, fortement disciplinée. «Si l'esprit n'est pas présent, l'inspiration n'est pas claire.» L'effort sur soi-même que comporte cette discipline, Kouo Hi l'appelle: la sévérité.

Cette qualité qui équivaut, en somme, à la pleine possession de l'imagination comporte aussi certains aspects particuliers. Ce que le maître chinois appelle «être actif», c'est le moment où l'inspiration parle d'elle-même et où elle pousse le peintre à réaliser objectivement des visions intérieures. Tous les artistes savent qu'il est des moments où cet élan de l'esprit s'arrête et où l'inspiration fait défaut. Que ce soit un effet de la lassitude, ou l'un de ces phénomènes d'affaissement psychologique balançant des périodes de fièvre et d'exaltation, il met un artiste en état d'infériorité vis-à-vis de lui-même. Le terme «immobilité de l'esprit» me paraît caractériser excellemment l'état d'âme qu'il exprime.

Kouo Hi fait reposer sur cet état d'âme les défauts qu'il considère comme les plus graves car ils touchent, en grande partie, à la conception elle-même. Quand la peinture est sans énergie, les traits mous et veules n'analysent plus, avec cette spontanéité singulière du trait de pinceau chinois, l'essence même des formes. Celles-ci sont évoquées dans leur caractère profond, débarrassées de toute contingence; à travers la forme extérieure, le peintre chinois cherche à saisir les linéaments essentiels, à dégager une structure profonde, exprimant la loi même de l'être. Une analyse semblable ne peut être que le résultat d'une réflexion toujours attentive liée à cette vision divinatrice qui, dans tous les pays et dans toutes les races du monde, caractérise la mentalité d'un artiste. Ce défaut d'analyse, c'est donc un défaut de vérité esthétique plus certaine et plus réelle, plus évocatrice, en tout cas, qu'un réalisme tout extérieur. Son absence, dans une peinture, se traduit par une absence de spiritualité.

Si l'on peint dans un état de lassitude, lorsque l'esprit, immobile et endormi fait hésiter la main, les formes sont recherchées avec difficultés; elles sont prises et reprises; elles n'ont plus cette fraîcheur qui donne tant de charme à une peinture chinoise et qui vient de la spontanéité avec laquelle elle est exécutée. La «méthode de grâce» est donc une qualité de réalisation. Kouo Hi, cependant, la fait dépendre, à juste titre, d'un état de l'esprit.

Si, l'inspiration manquant, on peint non sous une impression d'incapacité momentanée et de lassitude, mais «avec un cœur léger» c'est-à-dire, avec inattention, la forme est incomplète, elle est évoquée avec négligence, inachevée et c'est ce que veut dire le texte chinois quand il affirme «qu'elle n'est pas pleine». C'est le dessin qui est insuffisant; la méthode des formes correspond donc à une condition d'exécution technique.

Si, enfin, cette négligence dans les détails s'étend à l'ensemble, la composition devient confuse; elle ne se dégage point avec la netteté, l'autorité synthétique que les artistes chinois ont recherchée autant que les nôtres. La forme est «inégaie, en désordre»; c'est-à-dire qu'elle est inexpressive et surchargée. Kouo Hi définit donc parfaitement le domaine dans lequel doit agir «la méthode de composition».

«On ne peut parler de cela qu'à des hommes éclairés», ajoute-t-il, car il s'adresse, en effet, à des artistes de haute culture. Ces principes d'esthétique ne sont pas de ces lois simples, qui dirigent une technique; mais ils reposent, au contraire, sur des observations d'ordre psychologique où la réalisation de l'œuvre d'art est intimement liée à l'état de l'esprit et au travail intérieur qui s'y poursuit.

C'est par extension de la même pensée que Kouo Hi parle de l'état de gaité dans lequel doit se trouver le cœur du peintre. Cette gaité du cœur n'est pas un sentiment ordinaire et l'on se tromperait fort si l'on prenait ce mot à la lettre. Il correspond à cette viduité de l'âme sur laquelle les philosophes laoïstes ont si souvent insisté. Rappelant Tchouang-tseu, Kouo Hi dit, en somme que, dépouillant ses passions comme ses vêtements, assis les jambes croisées, dans le calme profond qui a débarrassé l'âme de toute impulsion et de toute violence, dans cet état de «gaité du cœur» où celui-ci, n'ayant plus aucune préoccupation propre, est devenu un miroir de l'universel, le peintre voit se refléchir en lui les images les plus opposées et les plus singulières. Il possède alors l'essence du Tao; il l'exprime dans la moindre de ses formes; il a pratiqué dans son âme ce vide sacré que les formes du monde viennent remplir. L'isolement est nécessaire à celui qui veut atteindre à un pareil état d'esprit, c'est pourquoi Kou K'ai-tche fit construire une maison à étage dans laquelle il pouvait se retirer hors des mouvements du monde. La contemplation et l'isolement sont nécessaires à la libre expression des idées qui s'expriment par le moyen de la forme. Comme le luthier fabuleux Lei Che, tous les éléments de l'expression sont en lui-même. Il voit l'œuvre d'art dans son ensemble; il la voit surgir sans entraves du fond même de son âme. Un sens religieux le pénètre et il évoque quelque chose de plus grand que le monde réel. On comprend alors le sens profond de la phrase fameuse que cite Kouo Hi: «la poésie est une peinture sans formes, la peinture, une poésie avec des formes». Elle correspond à ce caractère grave et puissant qui domine dans l'âme orientale; elle en constitue la loi réelle; on n'en saurait méconnaître la grandeur.

II.

DISCOURS SUR LA PEINTURE PAR KOUO SSEU 郭思¹.

Autrefois, j'ai vu mon père faire quelques peintures. Il y avait des moments où il les laissait sans les regarder jusqu'à dix ou vingt jours; à plusieurs reprises, il les considérait. C'est parce qu'il ne voulait pas les continuer. Quand on ne veut pas (continuer les peintures) n'est-ce pas ce que l'on appelle de la paresse? Souvent, quand il était enthousiasmé et content de lui-même, il faisait des peintures. Alors, il oubliait ses autres préoccupations. Quand ses affaires étaient ennuyeuses, alors, ses idées étaient troublées. Quand il était détourné par des préoccupations extérieures, alors, il laissait aussi (ses peintures) et ne les regardait plus. Quand on abandonne les peintures et qu'on ne les regarde plus, n'est-ce pas ce que l'on appelle (avoir) l'esprit troublé. En général, les jours où il peignait, les fenêtres étaient claires², la table propre; à droite et à gauche, il brûlait du parfum. Ses pinceaux et son encre étaient de bonne qualité; il se lavait les mains, nettoyait l'encrier comme s'il devait recevoir une visite importante. On doit avoir d'abord l'esprit libre et les idées calmes; ensuite, on se met à peindre. Est-ce que ce n'est pas ce qu'on a appelé: ne pas peindre avec un cœur léger? Quand on a déjà esquissé, on efface; quand on a déjà ajouté, on embellit. Quand une fois (paraît) suffire, on recommence. Quand deux fois (paraissent) suffire, on recommence encore. Chaque peinture doit être recommencée plusieurs fois. C'est comme se défendre contre des ennemis. Ensuite, on termine. Est-ce que ce n'est pas ce qu'on appelle: ne pas peindre avec négligence et avec un cœur inattentif?

Commentaire. Ce fragment mérite d'être rapproché du précédent parce qu'il l'illustre d'une façon singulière. Kouo Sseu nous montre ici comment son père Kouo Hi appliquait les principes qu'il avait lui-même exprimés. Il lui fallait un esprit calme, dégagé de toute préoccupation temporelle; il ne travaillait pas lorsqu'il ne sentait pas en lui l'élan de l'inspiration. Il choisissait pour peindre, un jour où les fenêtres étaient éclairées par le beau temps, non point seulement pour la lumière elle-même, mais parce que le beau temps dispose l'âme à l'optimisme, au calme, à la pleine possession de soi-même. Le soin qu'il prenait de sa personne et de ses outils, le parfum qu'il brûlait dans la chambre, tout cela accentue encore le sentiment religieux avec lequel il abordait l'exécution d'une peinture.

D'autre part, les longues réflexions dont nous parle son fils, les reprises continues, les corrections dont il était coutumier montrent à quel prix un maître

¹ Kouo Sseu était le fils de Kouo Hi. Il fut peintre lui-même et les livres racontent qu'il peignit des tableaux dont les sujets étaient pris dans le chan hai king 山海經.

Il publia un ouvrage, contenant une série d'observations sur la peinture, auquel le fragment ci-dessus est emprunté. Cet ouvrage passe pour avoir été écrit en partie d'après des notes laissées par Kouo Hi lui-même.

² C'est-à-dire qu'il faisait beau temps.

chinois atteint à cette spontanéité, à cette rapidité d'exécution d'une œuvre qui reste définitive. Une connaissance superficielle des choses, fondée surtout sur des peintures médiocres, a fait dire que les peintures extrême-orientales étaient œuvres d'habileté, dans lesquelles régnait une virtuosité déconcertante, acquise à travers des copies répétées et des poncifs traditionnels. Il n'en est rien. Le peintre chinois ou japonais a étudié son tableau avec autant d'attention que le peintre européen. Il ne se contente nullement de livrer une pochade. Il esquisse au fusain, travaille sa composition, se sert souvent d'études dessinées sur nature, souvent aussi d'observations qui, pour n'avoir pas été concrétisées dans des dessins n'en sont pas moins précises ni longuement poursuivies. Une peinture esquissée est souvent abandonnée; «quand une fois paraît suffire, on recommence; quand deux fois paraissent suffire, on recommence encore; chaque peinture doit être recommencée plusieurs fois». — «C'est comme se défendre contre des ennemis» c'est-à-dire, se défendre contre soi-même et n'avoir point de cesse que l'esprit ne soit complètement satisfait.

Ce qui reste vrai, c'est que, après un semblable effort, la peinture est définitivement réalisée d'un seul coup. Cela tient aussi bien aux matériaux employés qu'à l'idéal poursuivi. Un trait à l'encre de chine, une fois posé sur le papier ou sur la soie, ne peut être repris. Une forme doit donc être évoquée avec une sécurité parfaite. Comme le luthier dont parle Kouo Hi au chapitre précédent, et qui voit le luth réalisé alors que le bois se présente à lui sous l'aspect d'un arbre encore muni de ses feuilles, le peintre doit être sûr de sa forme au moment où il trempe son pinceau dans l'encrier. Les études préliminaires doivent être accomplies à ce moment; aucune recherche, aucun repentir ne sont plus permis. Tout doit être définitif.

Cela explique ce sentiment de soudaineté et de fraîcheur qui se dégage d'une peinture chinoise. Mais la sécurité ainsi atteinte est le fruit d'un long labeur. Entre la première esquisse et l'œuvre définitive, des traces matérielles du travail resteront en plus ou moins grand nombre, suivant le tempérament du peintre. «Les uns préfèrent la complexité, les autres la simplicité» dit Lou tch'ai-che au premier chapitre du *Kie tseu yuan houa tchouan*¹. Certains multiplient les études préparatoires, d'autres arrivent à pouvoir simplement fixer dans leur esprit tout ce travail de recherches et d'explorations. Parce qu'un peintre ne laisse pas de nombreuses esquisses, il ne s'ensuit pas qu'il n'ait longuement médité son tableau. On rentre ici dans ce qu'il y a de particulier à l'individu. Nous pouvons, grâce au témoignage de Kouo Sseu, noter que Kouo Hi rentre dans la catégorie de ceux dont les recherches préparatoires laissaient des traces matérielles nombreuses.

¹ Cf. R. Petrucci. Le *Kie tseu yuan houa tchouan*, traduit et commenté. Introduction générale. T'oung Pao, 1912. Chap. 1er, p. 48—51.

III.

DISCOURS SUR LA PEINTURE PAR SOU CHE¹ 蘇軾 DE LA DYNASTIE
DES SONG.

J'ai déjà parlé de la peinture. Je dis que l'homme, les animaux, les palais, les maisons et les objets, tous ont une communauté de formes. Quant aux pierres des montagnes, aux bambous, aux arbres, aux cours d'eau, au brouillard et aux nuages, tous ont une raison (d'être) commune. Quand il y a un défaut dans la forme commune, tout le monde s'en aperçoit. Quand il y a un défaut dans la raison (d'être) commune, les connaisseurs de peinture ne le savent pas toujours. C'est pourquoi ceux qui trompent le monde et usurpent leur réputation, se trouvent parmi ceux qui ne possèdent pas la forme commune. Car quand il n'y a qu'un défaut dans la forme commune et pas davantage, cela n'entraîne pas le (défaut) de l'ensemble. Si la raison d'être commune est en défaut, alors, l'ensemble est perdu. Parce que les formes ne sont pas communes, leur raison (d'être), cependant, ne peut pas être observée. Les artisans peuvent peut-être faire assez bien les formes, mais, quant à la raison (d'être), si ce n'est pas un homme élevé ou un homme de talent, il ne peut la découvrir.

Commentaire. — Ce passage de Sou T'ong-p'ouo insiste encore sur les idées qui ont été exposées par Kouo Hi. Il oppose la communauté des formes à la raison d'être commune des choses. Il attribue une forme commune à l'homme, aux animaux, aux palais, aux maisons, aux objets. C'est que, pour l'homme et les animaux, il se rend compte d'une certaine communauté de structure qui répond, en somme, à une formule générale du dessin. Cette même formule s'applique encore aux formes abstraites des édifices ou des objets fabriqués de main d'homme. Une étude technique suffisante doit donc permettre de les évoquer suivant des règles générales. Quant aux pierres des montagnes qui, dans leur irrégularité, expriment la vie cachée de la pierre parcourue et nourrie par les eaux; aux bambous et aux arbres dans lesquels palpète une âme végétale aux sentiments divers; à l'eau, au brouillard et aux nuages qui sont l'expression du principe humide, si les formes sont diverses, la raison d'être est commune. Ces idées appartiennent à la théorie cosmogonique chinoise, qui comporte une philosophie naturaliste. L'eau ruisselant dans ce que les chinois appellent les «veines» de la montagne, la fait vivre. Une pierre qui n'évoquerait point l'idée de l'eau est une «pierre morte», un corps inerte, un «os pourri». La plante, elle aussi, se nourrit de l'eau qui circule et qui est, pour le chinois, le sang de la terre. Le cours d'eau, les nuages et les brumes sont donc étroitement liés à la montagne et à l'arbre; le brouillard manifeste ce principe humide qui correspond au

¹ Sou Che n'est autre que Sou T'ong-p'ouo 蘇東坡, le célèbre homme d'état, philosophe, écrivain et peintre qui vécut de 1036 à 1101. Il a laissé, dans ses écrits, de nombreuses notes relatives à la peinture.

yin, au principe négatif et femelle et qui, mêlé dans des proportions diverses au principe mâle, le yang, donne la multiplicité des formes et des êtres. On voit donc de quelle nature est la raison d'être commune aux pierres, à l'arbre, à l'eau et au nuage. Elle se manifeste tout entière dans un paysage; elle y révèle la vie; elle y fait palpiter l'âme géante du monde.

Ainsi s'explique la prédominance que Sou T'ong-p'ouo donne à cette raison d'être. «Si elle manque, l'ensemble est perdu» parce que plus rien ne vit dans le paysage évoqué. Elle représente l'œuvre de l'esprit dans la réalisation de l'œuvre d'art; elle est la conséquence de cette inspiration grandiose pour laquelle plaidait Kouo Hi. Il faut être une nature exceptionnelle non seulement pour la concevoir, mais aussi pour la comprendre et pour la sentir. C'est pourquoi les connaisseurs eux-mêmes s'y trompent quelquefois.

C'est pourquoi aussi les incapables et les débiles se réfugient dans l'habileté technique, représentée par «la forme commune». La possession du dessin y suffit seule et un défaut n'y entraîne point l'écroulement de l'ensemble. A l'œuvre, même parfaite, de l'artisan, Sou T'ong-p'ouo oppose cette conception de l'art qui a dominé les grandes époques de la Chine et du Japon. Il n'est pas douteux qu'elle ne soit empreinte d'une haute spiritualité.

EINIGES ÜBER DIE BILDNEREI DER NARAPERIODE. VON WILLIAM COHN.

II. Buddha- und Bodhisattvadarstellungen.

I.

Wenn man die buddhistische Bildnerlei, wie sie in der Narazeit hervorragenden Ausdruck gefunden hat, etwa mit der der Antike vergleicht, so ergibt sich als wichtigstes Resultat, daß sich in diesen beiden charakteristischen Erzeugnissen westlicher und östlicher Phantasie zwei von Grund aus entgegengesetzte Stilbestrebungen gegenüberstehen. Nur der, der alle Ziele der Antike vergißt, wird dem innersten Wesen der buddhistischen Plastik Japans wirklich gerecht werden können.¹ Was ein tiefbohrender Ästhetiker unserer Tage mit den Begriffen „Abstraktion und Einfühlung“ umschrieben hat², findet hier vielleicht besonders einleuchtende Belege. In der buddhistischen Bildnerlei Japans wird — man kann sagen prinzipiell — von allem realistischen Detail abstrahiert, möge es dem Spiel der Muskeln, der Charakterisierung der Körperoberfläche und des Gewandes gelten oder der Herausarbeitung einer individuellen Persönlichkeit, des Geschlechtes und des Alters. Die menschlichen Formen sind als solche überhaupt so gut wie bedeutungslos. Sie geben eigentlich nur das nicht entbehrliche Rohmaterial ab, aus dem die Gottheitssymbole gestaltet werden. Dieses Wollen tritt in der altjapanischen Bildnerlei besonders einprägsam hervor, einprägsamer als in Indien und China. Denn Japan hat sich, soweit man aus dem Vorhandenen schließen darf, z. B. niemals an Darstellungen im Relief versucht, in denen irgendeine der symbolischen Heiligengestalten in szenischer Umgebung menschlich agierend erscheint. Die japanische Bildnerlei ist immer vor allem Freibildnerlei gewesen, die nur das eine Ziel hatte, Andachtsbilder hervorzubringen.

Über ihren Schöpfungen liegt heilige Ruhe. Eine leise Neigung des Hauptes, die Auflösung der Stellung in Stand- und Spielbein und als Folge davon die Herausdrehung einer Hüfte, dazu einige typische Gesten (Mudra), erschöpfen alles Streben nach Bewegung und unterstreichen eher die Gebundenheit, als daß sie sie lösen. Es sollen eben ganz in sich gekehrte Wesen verkörpert werden, die erhaben sind über alle Zufälligkeiten der irdischen Welt und erhoben in eine Welt ewiger Unwandel-

¹ Damit ist, wie sich von selbst versteht, keine Kritik irgendwelcher Art gegeben. Nur ein Standpunkt ist bezeichnet, von dem aus man am besten Zugang zu der buddhistischen Kunst gewinnen dürfte.

² *W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, München 1908.*



Abb. 1. Shōkwannon. Bronze, Tōindō des Yakushiji.
(Höhe ca. 2 m. Nach Japan. Temples, Tafel 204.)

barkeit.¹ Man möchte sagen, eher die abstrakten Gesetze der Mathematik, als der Wirklichkeit abgesehene Regeln herrschen. Nur in der Frühzeit der japanischen Kunst enthüllen sich solche Bestrebungen in beinahe völliger Reinheit. In späteren Jahrhunderten muß auch sie immer mehr realistische Elemente in sich aufnehmen — die Folge eines in gewissem Grade jeglicher Menschheit immanenten Hanges.

Wenn nun so starke Gebundenheiten dem Künstler den Weg vorschreiben, gibt es da überhaupt noch ein Feld, wo er seine Phantasie ausleben kann? Natürlich ist es eng begrenzt, wie in jeder archaisch religiösen Kunst. Willig unterwirft sich der Ostasiate ehernen Gesetzen. Um so tieferes Eingehen und um so längeres Verweilen ist unumgänglich, will man die Unterschiede der Qualität und der Richtungen wirklich erfassen. Gelingt es dem Meister, seine Abstraktionen zu einer edlen Einheit zu fügen oder zerfallen sie in ihre Teile? Sind die Proportionen und Konturen so ausbalanciert, daß schon sie allein zur Andacht und Demut zwingen könnten? Ist die Geste der Hände erstarrt oder zuckt aus ihnen fremdes unfaßbares Leben? Fallen die Gewandfalten kalt geometrisch

¹ Wer sich für das Thema des Wesens buddhistischer Kunst, das hier nur eben berührt werden konnte, näher interessiert, den verweise ich vor allem auf *E. B. Havells* Schriften: „*Indian Sculpture and Painting*“ und „*The Ideals of Indian Art*“ (London 1910 und 1911) und auf verschiedene Arbeiten von *A. K. Coomaraswamy*, die in den beiden Essaybüchern „*Essays in National Idealism*“ und „*Art and Swadeshi*“, Madras 1911 und 1912 verstreut sind.

oder heben sie bei aller Gesetzmäßigkeit in Rhythmus und Harmonie den Eindruck der ganzen Gestalt? Solche und ähnliche Fragen erheben sich. Niemals aber sollte die immer außerhalb des Ästhetischen liegende Frage gestellt werden, wie weit ein Naturvorbild gemeistert ist.

Drei Hauptthemen waren es, die der Bildner der Naraperiode zu gestalten hatte: Buddha (jap. Butsu) und Bodhisattva (jap. Bosatsu), die Verkörperungen erhabener Symbole; Wachtgottheiten, die kriegerischen Verteidiger des Buddhismus gegen alle feindlichen Mächte; schließlich Porträts und Ähnliches, Darstellungen hochberühmter Priester der unmittelbaren Vergangenheit und klassischer Heiliger des Buddhismus aus seiner frühesten indischen Zeit. Auf die komplizierte noch nicht recht geklärte Symbolik oder gar auf die beinahe durchgängig dunkle Entwicklungsgeschichte des buddhistischen Pantheon einzugehen, das seine Wurzeln im brahmanischen Indien hat, in dem buddhistischen Indien seine bestimmten Formen fand und in Turkestan, China, Tibet und in Japan mannigfache neue Färbungen annahm, würde hier nicht am Platze sein.¹ Nur einige allgemeinste Fragen seien auch in diesem Bezug kurz gestreift: Alle Buddha- und Bodhisattvagestaltungen sind Erzeugnisse der mythenbildenden Phantasie. Auch der historische Buddha ist in der Ikonographie des frühen chinesischen und japanischen Buddhismus meist zu einer reinen Abstraktion vergeistigt worden. (Erst unter dem Einfluß des Zenbuddhismus, der in China seit dem 9., in Japan seit dem 13. Jahrhundert Anhänger gewann, wurde der Buddha wieder menschlicher empfunden.) Der Unterschied zwischen Buddha und Bodhisattva kommt in der Kunst nicht wesentlich zum Vorschein. Gemäß der Definition, daß der Bodhisattva ein Wesen ist, das freiwillig darauf verzichtet hat, in das Nirvana einzugehen, um für die Menschheit Gutes wirken zu können, erscheint er gleichsam als ein Buddha, der um der Menschheit willen Bodhisattva geblieben ist.² Und in dieser Ausdeutung liegt ja wohl auch der Grund dafür, daß sich gewisse Bodhisattva einer weit größeren Beliebtheit erfreuen, als der Buddha selbst. So findet man in der Kunst Buddha und Bodhisattva etwa mit der gleichen Fülle heiliger Würde ausgestattet.³ Höchstens Bonten und Taishakuten, Nikkō und Gwakkō haben ihrer unmittelbaren brahmanischen Herkunft entsprechend⁴ einen subalterneren Charakter bewahrt und figurieren als bloße Begleitgestalten. Buddha und Bodhisattva werden im Anschluß an die brahmanische Mythologie gerne zu Triaden (Sanzon)⁵

¹ Für die buddhistische Ikonographie hat man vor allem zu folgenden Schriften zu greifen: *Albert Grünwedel*, *Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei*, Leipzig 1900. — *A. Foucher*, *Etude sur l'Iconographie Bouddhique de l'Inde*, Paris 1900 und 1905. — *L. A. Waddell*, *Cult of Avalokita and Tārā from Magadha sculptures* (J. R. A. S. 1894); *Evolutions of the Buddhist Cult* (A. Q. R. 1912); *The „Dhārāni“ Cult in Buddhism* (O. Z. I 2, 1912).

² *Waddell*, *Evolution of Buddhist Cult*, S. 111 f.

³ Und auch die religiöse Praxis scheidet zwischen ihnen nur in einzelnen Fällen.

⁴ Fortentwicklungen von Brahma und Indra und der vedischen Sonnen- und Mondgottheit (Sūrya und Chandra).

⁵ Sanscrit „Trimūrti“: Brahmā, Siva, Vishnu.



Abb. 2. Yakushi mit Gwakkō. Bronze. Kondō des Yakushiji. (Höhe mit Sockel ca. 4,50 m.
Nach Kokka, Heft 159.)

vereinigt. In der Naraperiode ist es vor allem Amida mit Kwannon und Seishi (Amida Sanzon). In weiterem Sinne kann man auch Yakushi, wenn von Nikkō und Gwakkō, und Kwannon, wenn von Bonten und Taishakuten begleitet, eine Dreieinigkeits nennen. Die Gottheiten selbst haben sich in der Naraperiode noch nicht zu der Klarheit differenziert, die eine spätere Zeit verlangte. Erst als die Shingon- und Tendaisekte im 9. Jahrhundert ihre Lehren in Japan verbreiteten, wurde unter den Auspizien von Kōbō Daishi die Ikonographie einer jeden Gestalt unveränderlich und nur selten verkennbar festgelegt. Es gibt eine ganze Reihe von Skulpturen aus unserer Periode, über deren Identifizierung man sich nicht recht einig ist. Miroku, Shaka, ja sogar Yakushi und Kwannon, haben oft ihre Bezeichnungen mehr auf die alte Tradition als auf ihre wirkliche Erkennbarkeit hin erhalten. Dennoch stellte man in dieser Hinsicht im Vergleich zur vergangenen Suikozeit schon viel größere Ansprüche.

Nur ein winziger Bruchteil dessen, was die Narazeit an Bildwerken hervorbrachte, ist uns heute erhalten. Wie gewaltig muß ihre künstlerische Leistungsfähigkeit gewesen sein, wenn das, was zwölf wechselvolle Jahrhunderte überdauert hat, noch so ergiebig und mannigfaltig ist.¹ Die Forschung steht, wie schon betont wurde, erst am Anfange ihrer Arbeit.² Es gibt eine ganze Reihe japanischer Skulpturen, die man mit Sicherheit nicht einmal in eine der großen Geschichtsperioden einordnen, eine weitere Reihe, die man mit Mühe und Not auf stilistischer Grundlage höchstens als Produkt dieses oder jenes Jahrhunderts feststellen kann. Daneben aber läßt sich heute bereits eine Gruppe umschreiben, für die auch außerhalb des Stilistischen wenigstens einiger Anhalt für eine Datierung aufzufinden ist. Diese Gruppe wird natürlich das Skelett der folgenden Untersuchungen bilden.

2.

Das früheste zu datierende Werk der hier abgesteckten Periode ist vielleicht die Shōkwannon im Tōindō des Yakushiji (Abb. 1)³. Die etwas überlebensgroße, dunkel glänzende Bronzefigur soll bald nach dem Jahre 654 aufgestellt worden und identisch sein mit jener Statue, die die Gattin des Kaisers Kōtoku beim Tode ihres Gatten im Jahre 654 gelobte⁴. Außerdem heißt es jedoch in den Tempelchroniken, daß sie eine Tributgabe des koreanischen Hofes in dem Nengō Yōrō (717—24) gewesen sei.⁵ Diese beiden Traditionen widersprechen sich. Aber aus stilistischen Gründen wird man der ersten den Vorzug geben. Es läßt sich schwer glauben, daß die Tōindōkwannon etwa gleichzeitig mit der Yakushitritinität desselben Tempels entstanden sein soll oder gar später, wohl aber, daß sie eine Vorstufe dazu repräsentiert. Eine

¹ Vgl. O. Z. I 3, S. 311.

² Vgl. O. Z. I 3, S. 299.

³ Abb. s. Sel. Rel. Band III. — Kokka, Heft 55. — Japanese Temples and their Treasures, Tafel 204.

⁴ Japan. Temples, Engl. Text, S. 113.

⁵ Histoire de l'Art du Japon, S. 59.



Abb. 3. Sockel des Yakushi. Bronze. Kondō des Yakushiji.
(Höhe ca. 1,50 m. Nach Nihon Seikwa, Band IV.)

Fülle von Elementen der Vergangenheit sind bei ihr noch nicht verschwunden, so vor allem das steif stilisierte Gewand in seiner starr symmetrischen Anordnung mit den an die archaische oder archaisierende Antike gemahnenden Faltenenden.¹ Und doch trennt die Figur von den Schöpfungen des frühen 7. Jahrhunderts bereits eine ganze Welt. Etwas Neues offenbart sich hier zum ersten Male in der japanischen Bildneri, der Geist der T'angzeit mit seinem Streben nach Großartigkeit und Schwung. Wie gebunden das Faltenwerk, die Mudra, die Stellung der Füße auch wirken, an der

Vergangenheit gemessen erscheint alles beinahe locker und frei. Die Arme haben sich vom Körper gelöst, die Gewand- und Schärpenmassen dem Körper untergeordnet. Der Rumpf erscheint leise akzentuiert. In dem Gesicht fehlt der Zug von geheimnisvoller Innerlichkeit, der so viele Schöpfungen der Suikobildneri besonders anziehend macht, und der umfassendere, aber auch leerere Ausdruck der Naraskulpturen ist an seine Stelle getreten. Über die koreanische Herkunft des Werkes dürfte von stilistischer Seite her gar nichts auszusagen sein. Alle Versuche, an der Hand der in Japan befindlichen Skulpturen die koreanische Kunst zu umschreiben, scheinen mir bis jetzt vergeblich. Vorläufig ist für uns koreanische, chinesische und japanische Bildneri der Frühzeit ein ziemlich undifferenzierbares Konglomerat.

Die Yakushigruppe im Kondō desselben Tempels² (Abb. 2) scheint um 697 oder um 718 gearbeitet worden zu sein und wird dem großen aus Korea eingewan-

¹ Zum Vergleich ziehe man vor allem die Yumedono-Kwannon des Hōryūji heran (Abb. Japan. Temples, Tafel Nr. 182—184. — Sel. Rel. Band I).

² Abb. s. Japanese Temples, Tafel 206—208. — Sel. Rel. Band V. — S. a. O. Z. I 3, S. 308, Abb. 4.

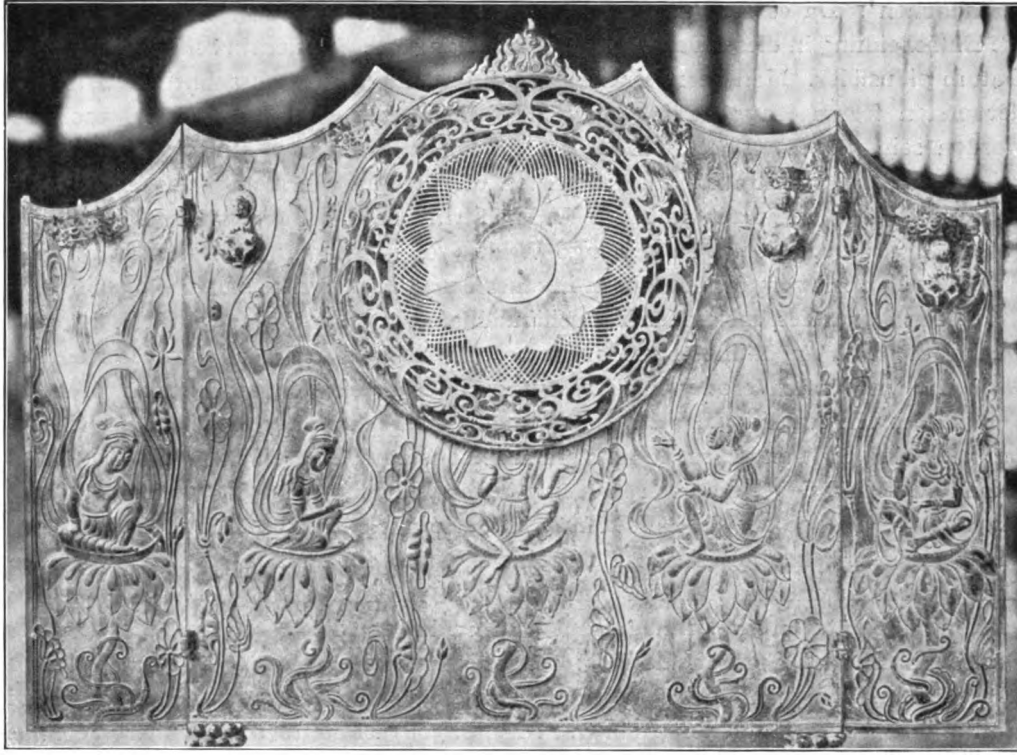


Abb. 4. Faltschirm des Tachibana-Schreines, Bronze. Kondō des Hōryūji.
(Höhe ca. $\frac{3}{4}$ m. Nach Japan. Temples, Tafel 211.)

erten Priester Gyōgi (670—749) zugeschrieben.¹ Das ältere Datum beruht auf der Nachricht, daß Kaiser Temmu (673—686) im neunten Jahre Hakuho Yakushi einen Tempel (nebst Honzon) gelobt habe, um von der Gottheit Heilung für das Augenleiden seiner Gattin zu erflehen.² Die Gattin genas, er selbst aber sollte die Vollendung des frommen Werkes nicht erleben. Erst nach seinem Tode im Jahre 697 wurde, so heißt es, die Skulptur vollendet. Man nimmt nämlich an, daß unter den Statuen des Yakushiji, an denen dem Nihongi zufolge³ im elften Jahre der Regierung der Kaiserin Jitō (das ist das Jahr 697) die Zeremonie der Augenöffnung⁴ vorgenommen wurde, sich auch unsere Gruppe befunden hätte. Dagegen steht die Meldung, im Jahre 718 seien bei der Verlegung des Yakushiji von Okamoto nach Nara⁵ neue Bildwerke für den Tempel gegossen worden, und diese wären die heute im Kondō

¹ Über den Wert einer solchen Zuschreibung vergleiche O. Z. I 3, S. 316.

² Nihongi (Florenz) S. 285.

³ Nihongi (Florenz) S. 392.

⁴ Vgl. O. Z. Nr. 3, S. 316.

⁵ Bukkyō Irohajiten (Kichudō Shōten 其中堂書店, Nagoya) Band II, S. 101.

befindlichen¹. Da es sich um eine Differenz von nur zwanzig Jahren handelt, ist die Entscheidung in dieser Frage nicht allzu belangvoll. Immerhin scheint das spätere Datum plausibler. Man versteht es gut, daß in dem ersten Jahrzehnt der Gründung der ersten festen Hauptstadt diese kostspieligen, imposanten Arbeiten geschaffen worden sein mögen. Dazu würde passen, daß im Jahre 708 in Japan Kupfer in größeren Mengen gefunden wurde.² Auch die Fresken im Kondō des Hōryūji, die so unmittelbar verwandt mit der Yakushitrinität sind, dürften erst nach dem großen Brande des Tempels im Nengō Wadō (708—14) gemalt worden sein³. Drei mächtige ehemals vergoldete Figuren in einer dem Shakudō nicht unähnlichen Bronze. Zu beiden Seiten des hockenden Yakushibuddha stehen Nikkō und Gwakkō. Nirgends wird heute die T'angbildnerei großartiger repräsentiert als in Nara mit dieser Gruppe. Aber wie viele solcher oder noch wirkungsvollerer Arbeiten schmückten wohl die Tempel des China der T'angzeit. Nichts mehr von archaischer Steifheit. Man stelle, um sich den Stilwandel recht zu verdeutlichen, sowohl die Shakatrinität von 623 (Kondō des Hōryūji)⁴, die doch in Komposition, Gewandbehandlung und Haartracht mit unserer Gruppe so viel Ähnlichkeit hat, wie auch die Tōindōkwannon (Abb. 1) daneben. Erst jetzt haben sich die Freiheitskeime, die man in der Kwannon eben ahnte, wirklich entfaltet. Dabei durchaus kein realistisches Wollen. Nur die Proportionen, Konturen und Linien sind geschmeidiger und harmonischer geworden. Das buddhistische Gottheitsideal ist restlos aufrecht erhalten. In beherrschender königlicher Hoheit führen Hände und Arme die vorgeschriebenen Gesten aus. Die Haltung der beiden Begleiter (Abb. O. Z. I 3, S. 308) ist zu überraschender Weichheit ausbalanciert, der Kopf leise zur Seite geneigt, die Hüfte eben ausgebogen, die Knie sind leicht gebeugt. Durch diese sanften Ungezwungenheiten erscheinen die Stehfiguren dem in ewiger Ruhe thronenden Yakushibuddha gegenüber auf ein niedrigeres göttliches Niveau herabgedrückt. Nikkō und Gwakkō sind als Gestalten charakterisiert, die die letzte Stufe von Weltentrückung noch nicht erklommen haben. Hier ist das Bodhisattvasymbol in einen feinen Gegensatz zum Buddhasymbol gebracht. Der mächtige kastenartige Sockel (Abb. 3)⁵, auf dem Yakushi hockt, hat immer aus motivischen Gründen das größte Interesse erregt. Für uns genügt die Feststellung, daß alle Elemente seines Dekors (das Traubenornament,⁶ die vier heiligen Tiere, die

¹ *Tajima*, Sel. Rel. of Jap. Art, Vol. V, Nr. 3.

² *Shokunihongi* (Keizaizasshisha 經濟雜誌社 Tōkyō) S. 50f. Es ist das erste Jahr der Periode, die gerade wegen dieser bedeutsamen Funde die Bezeichnung „Wadō“ erhielt.

³ Im Kōdō des Yakushiji steht eine zweite Yakushitrinität, sehr ähnlich der des Kondō, die dann vielleicht dem alten Tempel angehört und sich unter den im Jahre 697 eingeweihten Statuen befunden hat. Eine Amidatrinität, wie *Murray's Handbook* (II. Aufl. S. 393) und *Florenz* (*Nihongi* S. 392) will, gibt es weder im Kondō noch im Kōdō.

⁴ Abb. *Japanese Temples*, Tafel 187. — Sel. Rel. Band I.

⁵ Abb. der vier Seiten des Sockels finden sich in „*Nihon Seikwa*“, Band III und IV.

⁶ Japanische Autoren nehmen heute im Gegensatz zu Hirth an, daß dieses Ornament erst in der T'angzeit in China aufkam (*Kimpei Takuchi*, *Ancient Chinese Bronze Mirrors*. B. M. N. 102).

gnomenhaften Figuren¹ und die übrige Ornamentik) in der chinesischen Kunst wiederzufinden sind. Die Yakushitrinität gehört zu den imponierendsten Stücken der Naraplastik, ja sie dürfte das bedeutendste Bronzework sein, das in ganz Ostasien erhalten ist. Die späteren japanischen Bildner holten sich immer wieder bei ihr Anregung. Immer wieder findet sich in der späteren japanischen Bildneri jene Gewandbehandlung, die die Falten wie feucht prall an dem Unterkörper anliegen läßt (schon die Tōindōkwannon zeigte sie, wenn auch in harter Technik und in starren Linien), jene leise in Stand- und Spielbein aufgelöste Beinstellung, beides antik beeinflusste indische Elemente, die in der chinesischen Kunst der T'angzeit ganz allgemein sind.

In eine ganz andere künstlerische Welt fühlen wir uns versetzt, wenn wir uns den Skulpturen des sogenannten Tachibanaschreines (Abb. O. Z. I 3, S. 306)² zuwenden. Im ersten Augenblick möchte man vor ihnen eher an die Kunst der Suikoperiode denken. Die kleinen Dimensionen des Ganzen, das „archaische Lächeln“ des Amidabuddha, die Haltung der Begleitfiguren in ihrer außerordentlichen Verwandtschaft mit der Yakushitrinität von 607³, alles scheint eher auf den Einfluß der Nordwei-, als auf den der T'angkunst hinzuweisen. Und doch muß der Tachibanaschrein etwa in derselben Zeit entstanden sein wie die Yakushigruppe des Yakushiji. Es scheint festzustehen, daß der Schrein Eigentum der Tachibana Fujin (gestorben 733)⁴, der Gattin des Fujiwara Fubito und Mutter der Kaiserin Kōmyō, gewesen war. Stilistisch schwindet die Nähe zur Suikokunst immer mehr, je tiefer man sich in dieses technisch wie künstlerisch vollendete Werk versenkt. Die Malereien, die die Türen des Schreines schmücken, sind eher mit den Fresken des Hōryūji zusammenzustellen, als etwa mit denen des Tama-



Abb. 5. Yakushi. Bronze. Shinyakushiji. (Höhe ca. $\frac{3}{4}$ m. Nach Kokka, Heft 159.)

¹ B. Laufer (Chinese Pottery of the Han Dynasty, Leiden 1909) bildet (Abb. 42) nach dem K'ao Ku t'u einen Herd aus der Hanzeit ab, auf dem nicht nur ganz ähnliche Gnomenfiguren, sondern auch die vier heiligen Tiere erscheinen. Die Figuren werden als Darstellungen fremder Völker (Türken) erklärt.

² Abb. s. Japanese Temples, Tafel 110—112. — Sel. Rel. Band III. — Kokka Heft 110.

³ Abb. s. Nihon Seikwa, Band I.

⁴ Daher der Name, unter dem er bekannt ist.



Abb. 6. Shaka. Bronze. Kanimanji
(Höhe ca. 2,50 m. Nach Kokka, Heft 164.)

mushischreines.¹ Vor allem ist es wohl ausgeschlossen, daß man vor der Wende des 7. Jahrhunderts für das raffinierte Ensemble, das dieses Werk bildet, Sinn gehabt hätte. Es soll die Vorstellung erweckt werden, als erhöbe sich die Amida-gruppe aus einem Lotus-teich und sei von allen Seiten von biegsamem Lotus umgeben, — das Symbol für das westliche Paradies von Amida. So wachsen die drei Lotusblüten, auf denen Amida, Kwannon und Seishi sich befinden, aus einer Platte² heraus, die mit einem feinen Dekor von Wellen, Lotusblüten und Lotusstengeln bedeckt ist (bereits in jener die Wirklichkeit frei umschaffenden Weise,

die im Kunstgewerbe und in der Malerei der späten Fujiwarazeit so überrascht, und die man oft fälschlich für eine Schöpfung japanischer Phantasie hält). Hinter der Amidagruppe erhebt sich ein dreiflügeliger Faltschirm (Abb. 4), der von weich sich wiegenden, mannigfaltig verschlungenen Lotus- und Schlingpflanzen übersponnen ist, zwischen denen wieder auf Lotusblüten engtaillige, vollbusige, bänderumwehte Gestalten (wohl die Seelen der im Paradiese Aufgenommenen) in wechselreicher Haltung hocken. Dieser Faltschirm ist in Schmuck und Technik ohne Gegenstück in der ostasiatischen Kunst. Ein Dekor vierfach abgestuften Reliefs bedeckt ihn, von der Gravierung angefangen bis zu der nur noch lose mit dem Hintergrund verbundenen

¹ Diese gehören sichtlich der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts an. Abb. s. Kokka Heft 182. — Tōyō Bijitsu Taikwan Band I.

² Abb. s. Nihon Seikwa, Band IV und Jap. Temples, Tafel 212.

Freifigur. In wundervollem Rhythmus ist die Fläche aufgeteilt. Jedes winzigste Teilchen beseelte die unermüdlich liebevolle Hand des Meisters. Übrigens ist in einem Punkte eine stilistische Verwandtschaft mit der Yakushitrinität festzustellen. Die fünf Gestalten auf den heruntergeklappten Lotusblüten zeigen in der betonten Lockerheit ihres Gestikulierens und Hockens auffallende Übereinstimmung mit den Gnomenreliefs des berühmten Sockels.¹

3.

Es scheint möglich zu sein, die Narazeit in Hinsicht ihrer künstlerischen Bestrebungen in drei größere ziemlich ungleiche Abschnitte zu zerlegen. Der erste Trennungspunkt liegt etwa um den Beginn des ersten Nengō Tempyō (729), wo dann, wie es allgemein heißt, die rechte Blüte der Naraplastik einsetzte, die sogenannte Tempyōperiode, die etwa die vier Nengō Tempyō (bis 766) umfaßt. Die Werke, die wir bisher kennen lernten, gehören also der Frühzeit der Naraperiode an. Wir teilen die Ansicht nicht, daß gerade die Tempyōperiode den Höhepunkt der Narabildnerie bedeutet, — vielleicht stellt sie sich als die fruchtbarste der japanischen Bildnerie heraus — sondern halten



Abb. 7. Miroku. Kanshitsu. Hōryūji. (Nach Japan. Temples, Tafel 230.)

Der erste Trennungspunkt liegt etwa um den Beginn des ersten Nengō Tempyō (729), wo dann, wie es allgemein heißt, die rechte Blüte der Naraplastik einsetzte, die sogenannte Tempyōperiode, die etwa die vier Nengō Tempyō (bis 766) umfaßt. Die Werke, die wir bisher kennen lernten, gehören also der Frühzeit der Naraperiode an. Wir teilen die Ansicht nicht, daß gerade die Tempyōperiode den Höhepunkt der Narabildnerie bedeutet, — vielleicht stellt sie sich als die fruchtbarste der japanischen Bildnerie heraus — sondern halten

¹ Ob nicht die Gestalten des Sockels, wie die des bei Laufer abgebildeten Herdes vielleicht doch indischen Ursprungs sind?



Abb. 8. Der Buddha. (Aus Takht-i-Bahâi.) Stein. Berlin, Kgl. Museen.
(Höhe ca. $\frac{1}{2}$ m. Nach Burgess, Tafel 72.)

vielmehr den ersten Teil dem zweiten mindestens ebenbürtig.

Eine ganze Anzahl von Werken, für deren Datierung bisher keinerlei dokumentarischer Anhalt aufgefunden sein dürfte, möchten wir hier einfügen, da ihr Charakter sie in den ersten Teil der Naraperiode zu weisen scheint. Die Yumechigai 夢違 Kwannon des Hōryūji¹, der Shaka aus Shirakawamura², der stehende Yakushi des Shinyakushiji (Abb. 5)³ sind Bronzearbeiten von außerordentlicher Zartheit und Innigkeit. Sie stehen den Skulpturen des Tachibanaschreines recht nahe, haben dabei in höherem Grade als diese Züge der Suikokunst bewahrt. Man rückt sie am besten in den Anfang der Periode und läßt sogar die Möglich-

keit offen, daß sie noch in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden sein könnten. Den Bronzeshaka, der sich heute im Kanimanji befindet (Abb. 6)⁴, und den Miroku aus Kanshitsu des Hōryūji (Abb. 7)⁵ möchte man dagegen möglichst

¹ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 213.

² Abb. s. Nihon Seikwa, Band 1.

³ Abb. s. Kokka, Heft 159. — Nihon Seikwa, Band 1.

⁴ Abb. s. Kokka, Heft 167. — Sel. Rel., Band III.

⁵ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 230.

an den Schluß der Periode rücken und sogar (das gilt besonders für den Miroku) die Möglichkeit offen lassen, daß sie doch bereits in der Tempyōperiode entstanden sein könnten. In jedem Falle sind beide Übergangswerke. Jener wirkt, wie das letzte Wort der frühen, dieser wie das erste der mittleren Naraperiode. Damit repräsentierte die Mirokufigur die erste Kanshitsuarbeit, die uns begegnet, und das ist auch technisch sehr gut zu verstehen. Erwähnenswert erscheint der Heiligenschein des Mirokubuddha¹, der in seinem Dekor mit den gleichzeitigen chinesischen Metallspiegeln zusammengeht.

Für die frühe Narakunst dürfte sich vor allem dreierlei als charakteristisch ergeben: das Vorherrschen der edlen Bronze als Material, eine Uneinheitlichkeit des Stilwollens, schließlich immer noch eine gewisse Zartheit und Innerlichkeit, die sogar in monumentalen Werken nie ganz verschwindet. Für die Uneinheitlichkeit wird gerne das Schwanken zwischen koreanischen und chinesischen Einflüssen verantwortlich gemacht. Ich glaube mit Unrecht. Die koreanische Kunst war damals, ebenso wie in der Suikozeit, offenbar im wesentlichen chinesisch. Die japanische Plastik des beginnenden 7. Jahrhunderts, wo das Inselreich in der Tat beinahe ausschließlich auf Korea angewiesen war², hat sich angesichts der Höhlenskulpturen von Yün-kang³ und Lung-mên als chinesisch ergeben. Für die Erkenntnis des chinesischen Charakters der Naraplastik läßt Lung-mên⁴ keine erheblichen Lücken. Die Zwiespältigkeit hat wohl andere Wurzeln. Das China der frühen T'angzeit erlebte sichtlich große künstlerische Revolutionen. Ihnen ausführlich nachzuspüren ist nicht Sache dieser Ausführungen. Hier hätte eine Geschichte der chinesischen Bildnerlei einzusetzen, die es noch nicht gibt. Nur einige besonders wichtige Punkte seien kurz gestreift. Es scheint zweifellos, daß eine neue mächtige indische Flutwelle das China des 7. Jahrhunderts traf.⁵ Der Tang'kunst ward nun die Aufgabe,



Abb. 9. Der Buddha. Museum zu Mathurâ. (Höhe ca. 2 m. Nach „Visvakarma“, Heft 1.)

¹ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 231.

² O. Z. I 3, S. 300ff.

³ *Itô Chûta*, The Cave Temple at Yün-kang, China. *Kokka*, Heft 197 und 199. — Chavannes, *Mission Archéolog.*, Tafel 105—160.

⁴ O. Z. I 3, S. 304ff.

⁵ Der diplomatische, religiöse und kommerzielle Verkehr Chinas mit Indien im 7. und 8.

den überkommenen Stil der sechs Dynastien (420—619) und die neuen indischen Anregungen zu einem national-chinesischen Gebilde zu konsolidieren. Das Echo des Ringens um diese Synthese dürfte die frühe Narabildneri, das der vollendeten Konsolidierung die späte Narakunst sein.

Ein wichtiges Kapitel einer chinesischen Kunstgeschichte wäre auch die exakte auf stilkritischen und dokumentarischen Grundlagen aufgebaute Untersuchung der indischen Einflüsse. Mit der schnellen so oft blindlings wiederholten Behauptung, die chinesische religiöse Posthankunst zeige Gandhāracharakter, sei „graecobuddhistisch“, ist gar nichts anzufangen. Die Dinge liegen unendlich komplizierter. Was die T'ang- und Narakunst anbetrifft, die uns hier allein angeht, so finden sich da zweifellos Gandhāraelemente. Sie sind aber durchaus sekundär. Man stelle nur einen Gandhārabuddha (Abb. 8) neben einen japanischen. Welten trennen sie. Es ist schwer verständlich, daß diese Verschiedenheiten nur selten sofort erkannt werden. Man vergleiche etwa die Figuren auf Abb. 7 und 8. Hier ein kokett fallendes, relativ naturalistisch behandeltes Gewand, dort ein beinahe geometrisches Faltengefüge. Hier eine Haarbehandlung, die ihre Freude an dem bunten Gekräusel der Locken hat, dort eine rein ornamentale. Hier ein wohl edles, durchgeistigtes, aber durchaus menschliches Antlitz mit weich fallenden Augenliedern, schwellendem Mund, lebhaften Nasenflügeln, dort eine Konstruktion. Antike Wirklichkeitsfreude, allerdings bereits indisch ungebildet, und ostasiatisches Abstraktionsstreben stehen sich gegenüber. Auf der anderen Seite ist jede Schöpfung gerade der frühen Naraperiode den Erzeugnissen anderer indischer Kunstzentren der gleichzeitigen oder eben dahingegangenen indischen Dynastien (Abb. 9) weit verwandter als denen von Gandhāra.¹ Während die Kunst von Gandhāra ihre besten Tage offenbar in den ersten beiden nachchristlichen Jahrhunderten (also beinahe ein halbes Jahrtausend vor der T'ang- und Narazeit) sah und bereits zur Zeit von Sung Yün 宋雲 (erste Hälfte des VI. Jahrhunderts) so gut wie tot war², sind gerade die hier in Betracht kommenden Jahrhunderte längst als eine der glänzendsten Perioden Indiens³ erkannt worden. Sollte nicht das Indien der Gupta und des Königs Harscha oder der Chalukya und Pallava für das China der T'ang größere Bedeutung gehabt haben, als die Ruinen von Gandhāra?⁴ Wenn also

Jahrhundert kann gar nicht groß genug angenommen werden. Vgl. S. Beal, Si-Yu-Ki, London 1906. — E. Chavannes, Les religieux éminents, Paris 1894. — V. A. Smith, Early History of India, Oxford 1908, S. 294f., S. 298f., S. 326f., S. 331ff.

¹ Ich denke hier z. B. an gewisse Skulpturen von Sārnāth und Mathurā, die offenbar der letzten Zeit der Guptadynastie (6. oder 7. Jahrhundert) angehören. Vgl. V. A. Smith, A History of Fine Arts in India and Ceylon, Oxford 1911, S. 168ff.

² A. Foucher, L'Art Gréco-Bouddhique du Gandhāra. Paris 1905. S. 41.

³ F. Max Müller, Indien in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung. Leipzig 1884. S. 75, S. 245ff. — V. A. Smith, The Early History of India. S. 286ff.

⁴ Man tut beinahe so, als wenn die Inder, Chinesen und Japaner klassisch gebildete Europäer gewesen wären, denen alles Antike (europäischer Auffassung) heilig erschien.



Abb. 10. Fukukensaku Kwannon (Kanshitsu) mit Bonten und Taishakuten (Ton).
Sangatsudō des Tōdaiji. (Höhe der Mittelfigur ca. 3,50 m., der Seitenfiguren ca. 2 m.
Nach Sel. Rel. Band XI.)

oben von neuen indischen Einflüssen¹ in der frühen T'ang- und Narazeit gesprochen wurde, so sind keineswegs Einflüsse gerade aus Gandhāra gemeint, ohne daß hier genau formuliert werden könnte oder sollte, aus welchem indischen Zentrum sie kamen.

Auch die turkestanische Kunst der T'angzeit — die früheren Perioden gehen uns hier wieder nichts an — darf sicherlich nicht gerade graecobuddhistisch genannt werden, wenn sie auch eine Reihe von Gandhāraelementen aufweist. Sie ist im wesentlichen t'angchinesisch (mit lokalen Besonderheiten). Der Augenschein läßt darüber gar keinen Zweifel. Und das ist doch wohl auch historisch recht verständlich. Erst um den Beginn des 7. Jahrhunderts wurde Turkestan, nachdem es lange Zeit nur lose mit dem Lande der Mitte verbunden gewesen war, von den T'ang wiedererobert.² Die großartige religiöse Kunst der T'angzeit hat sicherlich nicht in diesen von Grenzvölkern aller Art bewohnten, eben erst mit dem Zentrum des Reiches enger verknüpften Gegenden ihre charakteristischen Züge erhalten. Sie muß sich vielmehr in der Hauptsache (eine Reihe von Wechselwirkungen zugelassen) im eigentlichen China konsolidiert haben, das damals eben neuen indischen Einflüssen ausgesetzt war.

Die Berichte, die man über eine turkestanische Malerfamilie in der Hauptstadt Chinas in der frühen T'angzeit gefunden hat, besagen gegen diese Ansicht, glaube ich, nichts. Sie sind doch bei weitem nicht zweifelsfrei und klar genug, um die schon innerlich so unwahrscheinliche Annahme zu rechtfertigen, daß diese turkestanischen Meister der gesamten religiösen Malerei Chinas, Japans und Koreas ihren wichtigsten Aspekt gegeben hätten.³

4.

Im ersten Nengō Tempyō entstanden die ersten Bildwerke für den größten und bedeutsamsten Bau der Zeit, für den Tōdaiji. Das Sangatsudō (Hokkedō) wurde im Jahre 733 für den Priester Rōben errichtet und nach Gründung des Tōdaiji (752) diesem Tempel einverleibt. Die Skulpturen des Sangatsudō werden sogar Rōben selbst zugeschrieben.⁴ Auf der Daiza des Tempels harren 17 Statuen in allen Größen und aus allen Zeiten der Verehrung des frommen Beters.⁵ Die Fukukensaku 不空羂索 Kwannon am größten, begleitet von Bonten und Taishakuten⁶ etwa in Lebensgröße,

¹ Sie zeigen sich vor allem in dem unchinesischen Charakter der Gesichter und in den schlanken Proportionen der Yakushiji- und Kōfukujiskulpturen (vgl. Teil III dieser Arbeit), sowie der Fresken des Hōryūji und im Dekor des Byōbu des Tachibanaschreines, sowie in den Malereien an dem Schreine selbst.

² M. A. Stein, *Ancient Khotan I*, S. 57ff.

³ Wie Friedrich Hirth (*Scraps from a Collector's Note Book*, Leiden 1905, S. 64f. und S. 70ff.) will.

⁴ Vgl. O. Z. I 3, S. 316.

⁵ Yoshida Tōgo, *Dainihon Chimeijisho* 吉田東伍大日本地名辭書 (Fuzambō, Tōkyō) Band I, S. 194f.

⁶ Abb. Japan. Temples, Tafel 226 und 232. — Sel. Rel. Band III, X, XI. Kokka Heft 26, 157, 231.



Abb. 11. Rechte Begleitfigur der Fukukensaku Kwannon (vergl. Abb. 10).

bilden das Zentrum (Abb. 10). Und um sie herum gruppieren sich eine Menge niederer Gottheiten, vor allem die Shitennō und Niō, die mannhaften Verteidiger des Buddhismus. Nur die prachtvolle Mittelgruppe beschäftigt uns hier. Gewaltig hat der Meister alle Kräfte zusammengenommen, um Kwannon dominierende Würde zu verleihen. Um beinahe das Doppelte überragt die Gottheit die sie flankierenden Bodhisattva. Und durch den Kontrast wird die Wucht des Eindrucks mächtig gesteigert. Acht Arme gehen von ihren Schultern aus. Auf der Stirn blinkt ein drittes Auge, gleichsam als geistiges Auge. Hinter der Gestalt breitet sich ein mächtiger bronzener Heiligenschein mit weit ausladenden Strahlen, und auf dem Haupte trägt sie eine prunkvolle Silberkrone, in der Amida, ihr Dhyānibuddha, thront, beides Meisterwerke feinsten Filigran- und Bronzearbeit. In Stellung und Gewandbehandlung weicht die Kwannonfigur nur um ein Weniges von den Stehfiguren des Yakushiji ab. Aber aus den Proportionen und aus den Gesichtszügen spricht ein neues Gefühl. Ein plumper Kopf ruht mit kurzem Halse auf einem kolossalen Oberkörper, der von sehr kurzen Beinen getragen wird. Die Abstraktionen der Gesichtsformen scheinen auseinanderzufallen. Die Stehfiguren des Yakushiji wirken lebendig, schlank und graziös gegen diese schwerfälligen fast plumpe Kwannon. Ein neues Schönheitsideal hat sich offenbar durchgesetzt, das der mittleren T'angzeit, ein mehr chinesisches, in dem die indischen Elemente wieder zu verschwinden beginnen. In der Folgezeit halten sich gerade diese schwerfälligen Proportionen lange nahezu unverändert. Sicher trug die Kanshitsu-Technik bis zu einem gewissen Grade zur Schaffung des neuen Typus bei. Wir haben eine der ersten wirklichen Kanshitsufiguren vor uns, die die Narazeit sah, vielleicht die erste in so gewaltigen Massen.

Noch deutlicher zeigen sich die in dem damaligen China wirksamen nationalisierenden Tendenzen bei dem begleitenden Bodhisattvapaar. Wo bei Nikkō und Gwakkō (Yakushiji) nur einige Bewegungsmotive gewagt wurden, um den Bodhisattva-charakter zu unterstreichen, nähert man sich hier (Abb. 11) bereits geradezu der Weltlichkeit an, der erste Schritt dieser Art in der japanischen Skulptur. Bonten und Taishakuten erscheinen nicht mehr in der konventionellen indischen Tracht mit nacktem Oberkörper und nackten Füßen, sondern im echt chinesischem vollen langärmeligen Gewande der unmittelbaren Gegenwart (nicht unähnlich dem japanischen Kimono, das ja auf die T'angkleidung zurückgeht) und richtigen Schuhen. Kopf und Hände sind von einer beinahe sinnlichen Schönheit und auch im Faltenwerk spielt ein überraschend wohliger Rhythmus. Fast vergäße man, daß man einer buddhistischen Heiligengestalt gegenübersteht; die selbstgezogenen Grenzen buddhistischen Kunstvollens wären beinahe aufgehoben, wenn nicht Symmetrie und Gebundenheiten allerorten doch zu guter Letzt das Übergewicht behielten. Gerade in diesen beiden Skulpturen wollen viele Forscher antike Beeinflussung besonders klar erkennen. Grundloser als je. Wie haben gerade hier eine durch und durch chine-

sische Schöpfung vor uns, in der sogar die indischen Elemente völlig aufgesogen sind.¹

Es ist leicht zu verstehen, daß dieses Bonten- und Taishakutenpaar in seiner ausgesprochenen Besonderheit keine geringe Bedeutung für die japanische Bildnerei gewann. Wichtige Bestrebungen künftiger Zeiten, Menschliches und Göttliches in einer neuen Synthese zu vereinigen, nahmen wohl hier ihren Ausgang. In der Tempyōzeit finden sich ähnliche Ziele am stärksten vielleicht noch in dem prachtvollen

¹ Es ist wohl möglich, daß diese Kyōji (Begleiter eines Buddha) ursprünglich nicht zu der Fukukensaku gehörten, sondern daß Kanshitsufiguren dort gestanden haben. Sind sie doch die einzigen Tonfiguren auf der Daiza des Sangatsudō. Vielleicht waren sie für das Kaidanin, dessen Shitennō wir im dritten Teile dieser Arbeit zu betrachten haben, gearbeitet. Ihr Datum verschöbe sich damit nicht sonderlich. Japan. Temples. Engl. Text. S. 119 f. — Für die Skulpturen des Sangatsudō vergl. auch Kurokawa Mayori, Historical References on the Buddhist statues preserved in the Sangatsudō Shrine of the Tōdaiji Temple. Kokka, Heft 157, 159, 60, 63, 65. Japan. Text.

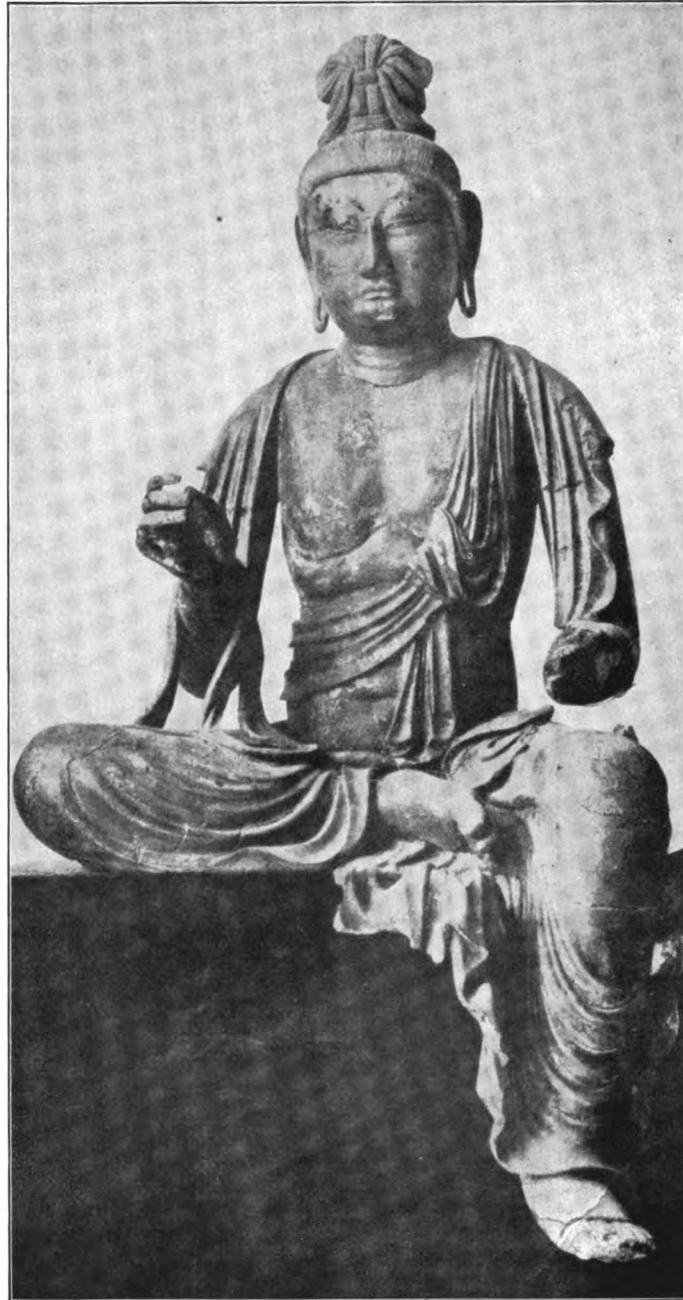


Abb. 12. Miroku. Kanshitsu. Kunstschule Tōkyō.
(Höhe ca. 1,50 m. Nach Kokka, Heft 33.)



Abb. 13. Juichimen Kwannon. Kanshitsu, Shōrinji.
(Höhe ca. 3,50 m. Nach Japan. Temples, Tafel 241.)

Mirokubuddha (Kanshitsu) der Tōkyōer Bijitsugakkō (Abb. 12)¹ mit seinem vollen in weichen Übergängen modellierten Gesicht. Auch das Bonten- und Taishakutenpaar (Ton) des Hōryūji² wäre hier zu nennen, so unendlich kleinlicher es auch erscheint als das des Sangatsudō. Schließlich die Juichimen Kwannon, heute im Shōrinji (Abb. 13)³, die edelste und stolzeste ihrer Art aus der ganzen Narazeit, eines der gelungensten Kanshitsuwerke größerer Dimensionen. Alle diese Arbeiten sind am besten an dieser Stelle einzureihen. Weitere Richtlinien für ihre Datierung lassen sich vorläufig wohl nicht auffinden.

Die plastischen Arbeiten für den Tōdaiji und damit die künstlerische Tätigkeit der Naraperiode überhaupt erhielten ihre Krönung mit der Errichtung des Daibutsu (Abb. 14)⁴ — wenigstens in den Augen der zeitgenössischen Japaner und vieler folgender Generationen. Auf dem Wege übertriebener Größenentfaltung ist

¹ Abb. s. Kokka, Heft 33.

² Abb. vom Naramuseum publiziert, und Nihon Seikwa, Band II.

³ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 241. — Sel. Rel. Band VII.

⁴ Eine gute Photographie des Daibutsu aus der Zeit, bevor er mit einem Gerüst umgeben wurde, existiert wohl nicht. Die Gravierungen auf den Lotusblättern sind reproduziert in Nihon Seikwa Band III (5 Tafeln) und Japan. Temples, Tafel 246.

jedenfalls ein weiterer Schritt kaum möglich. Die Bronzen des Yakushiji (Abb. 1 u. 2), die beiden Kanshitsu kwannon des Sangatsudō (Abb. 10) und Shōrinji (Abb. 13), der Daibutsu, jedes Werk schlug das vorhergehende in den Massen. Es wird so oft behauptet, daß kein Land der damaligen Welt außer Japan imstande gewesen wäre, eine solche Leistung zu vollbringen.¹ Das ist natürlich falsch. Japan tat, was es in China vor sich sah,² und China, wovon seine Indienpilger erzählten.³ Die Errichtung des Daibutsu überstieg offenbar nahezu die Kräfte des Landes. Sieben Versuche, so wird berichtet, wurden gemacht, ehe das Werk beim achten gelang.⁴ Die neu entdeckten Kupferbergwerke Japans waren durch diesen Guß und durch den Guß der großen Glocke (732) und der Laterne, die im Hofe des Daibutsuden stand, beinahe erschöpft.⁵



Abb. 14. Roshana. Bronze. Daibutsuden, Tōdaiji.
(Höhe ca. 16 m. Nach einer Photographie.)

Fortwährend ergaben sich Reparaturen. Es scheint doch nicht gelungen zu sein, die vielen einzelnen Gußstücke sicher zusammenzunieten und zusammenschweißen.

¹ Z. B. *Murdoch, A History of Japan*, I, S. 194.

² O. Z. I 3, S. 304.

³ Vgl. z. B. *Hsi Yü Chi* 西域記 (Beal) II, S. 252, S. 322.

⁴ *Haas, Annalen des Buddhismus*, S. 326.

⁵ *Murdoch, A History of Japan*, I, S. 191.

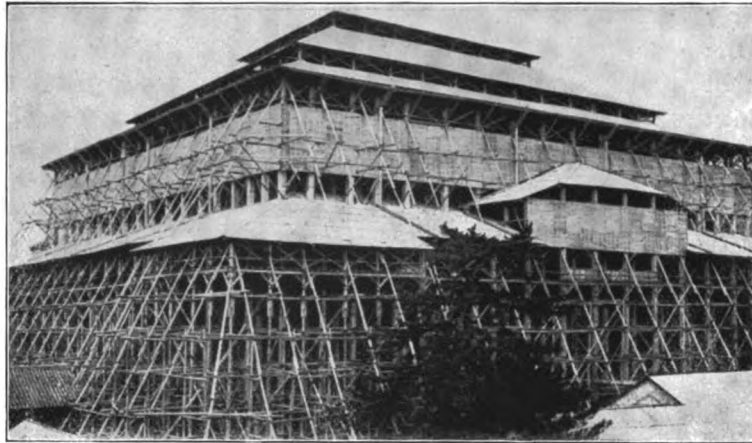


Abb. 15. Das Daibutsuden im Umbau. Tōdaiji, (Höhe ca. 50 m. Nach Photographie.)

Im Jahre 743¹ kam das Edikt des Kaisers heraus, das die Absicht aussprach, einen Daibutsu zu stiften. Die Vorbereitungen zum Guß wurden zuerst in Shigaraki (Ōmi) getroffen. Aber zum Guß selbst kam es an dieser Stelle nicht. Zwei Jahre später begannen die Arbeiten an dem Platze, wo das Monument

heute steht. Im Jahre 752 fand die feierliche Einweihung des Riesenwerkes unter ungeheurem Zulauf statt.² Heute ist von dem alten Daibutsu der Tempyōperiode nicht mehr allzuviel vorhanden. Zu oft erlitt er die schwersten Beschädigungen und Restaurierungen. Im Jahre 855 stürzte bei einem Erdbeben der Kopf herab, 1180 ließ Taira Shigehira das Gebäude, in dem der Buddha stand, in Flammen aufgehen. Wieder fiel der Kopf herab. Minamoto Yoritomo, der so viel gerade für die Restaurierung der Tempel von Nara tat, sorgte auch für die Wiederherstellung des Daibutsu (1182—1195). Auch im Jahre 1567, bei den Kämpfen, die Matsunaga Hisahide erregte, wurde der Daibutsu arg mitgenommen. Man zerstörte das Schutzgebäude. Noch aus dem fünften Jahre Genroku (1692) hören wir, daß der Kopf neu gegossen werden mußte. Und damals erst entstand das neue Daibutsuden. Aus dem 8. Jahrhundert dürfte eigentlich nur noch ein Teil des Rumpfes und der Lotussitz, auf dem die Gottheit thront, stammen mit seinen prachtvollen Gravierungen, Dokumenten der zeitgenössischen Malerei. Auch jetzt bedeckt ein mächtiges Gerüst (Abb. 15) die ganze Figur. Man erneuert das Schutzgebäude. Wenn man auf dem Gerüst herumklettert, erhält man eine Ahnung von den gewaltigen Größenverhältnissen. Diese Größenverhältnisse (an 16 m Höhe), so wie die verwandten Metallmengen sind überliefert.³ Wir kennen auch die Namen der Meister, die am Werke mitarbeiteten: Kuninaka Kimimaro 國中公麿, Takaichi Makuni 高市眞國, Takaichi Mamaro 高市眞麿 und Kakinomoto Odama 柿本男玉.⁴ Aber vielmehr als die Namen

¹ Shokunihongi, S. 249.

² Shokunihongi, S. 299.

³ Haas, Annalen des Buddhismus, S. 351 ff.

⁴ Dainihon Chimeijisho, S. 194.

wissen wir von ihnen kaum, höchstens noch daß Kimimaro, der das Modell gearbeitet haben soll (die anderen sollen nur die Gießer gewesen sein), von koreanischer Abkunft war.¹ Der Daibutsu fällt für uns als wirkliche Schöpfung der Naraperiode beinahe aus. Auch wenn er in höherem Grade intakt geblieben wäre, so ist es mehr als zweifelhaft, ob denn diese Überspannung der Dimensionen, ob denn die Begeisterung für die Quantität der Qualität Raum genug übrig gelassen hat. Dargestellt ist ein Roshana Butsu. Diese Gottheit dürfte nicht völlig identisch sein mit dem Vairoshana,



Abb. 16. Laterne, ehemals im Hofe des Daibutsuden. Bronze. Tōdaiji. (Nach Nihon Seikwa, Band I.)

unter den Auspizien der Shingon- und Tendaisekte in Japan beliebt wurde. Hier ist der Roshana der Hossōsekte gemeint.² Aus alten Schriften ergibt sich, daß ursprünglich zwei Kanshitsufiguren den Daibutsu flankierten.¹

Es ist anzunehmen, daß die große Bronzelaterne (Abb. 16)³, die einst den Hof des Daibutsuden schmückte (erst ganz kürzlich wurde sie in das Museum zu

¹ Über den Daibutsu vergleiche auch: *Hamada Kōsaku*, „Sculpture of the Tempyō Era“. (Kokka, Heft 182 u. 83) und „The Tōdaiji Temple and Ancient Fine Arts“ (Kokka, Heft 261).

² *Lloyd*, *Creed of Half Japan*, S. 199.

³ Abb. s. *Japan. Temples*, Tafel 250. — *Sel. Rel.* Band III. — *Kokka*, Heft 58. — *Nihon Seikwa*, Band I und IV.



Abb. 17. Laterne des Daibutsuden. Bronze. Tōdaiji. Detail. (Höhe ca. 3 m. Nach Nihon Seikwa.)

Nara überführt), fertig dastand, als der Daibutsu im Jahre 752 eingeweiht ward. Man schreibt sie den Meistern des Daibutsu zu. Auch sie hatte im Laufe der Jahrhunderte eine Reihe Reparaturen durchzumachen. Es wird von einer Ausbesserung im Nengō Kōwa (1099—1109)¹ berichtet, und auch Chên Hoch'ing, einer der chinesischen Meister, der zur Restaurierung des Daibutsu nach den Kämpfen um 1180 nach Japan berufen war, hat an dem Werke gemodelt. Nennt ihn die Tradition doch sogar den Schöpfer der Laterne, ganz zweifellos mit Unrecht. Noch in der Tokugawazeit (Nengō Kwambun 1661—72) soll man Teile der Laterne — es müßte dann allerdings in musterhafter Weise geschehen sein — ersetzt haben.² Wie sehr sie auch im Laufe der Zeiten litt, die Hand des Narameisters dürfte bei weitem nicht in dem Maße verwischt worden sein, wie bei dem Daibutsu. Um den Dekor der Laterne des Tōdaiji (Abb. 17 u. 18) recht zu verstehen, muß man ihn einerseits mit dem Byōbu des Tachibanaschreines (Abb. 4), andererseits mit gleichzeitigen Reliefs streng religiösen Motives vergleichen.³ Genau wie bei dem Dekor des Byōbu tritt auch hier der Meister aus den strengen Grenzen archaisch religiöser Kunst heraus. Symmetrie und Abstraktionsstreben sind gemildert. Es galt nicht einem selbständigen Andachtsstück, sondern dekorativem Beiwerk. So weht eine irdisch freiere Luft. Solche Arbeiten zeigen erst recht klar, daß die Gebundenheiten und Abstraktionen der religiösen Freiplastik selbstgewollter Beschrän-

kung entspringen, nicht etwa einem Mangel an Können. Der Schmuck des Byōbu

¹ Nach Sel. Rel. Band V trägt die Laterne eine Inschrift, die eine Reparatur vom Jahre 1101 erwähnt.

² Dainihon Chimeijisho, S. 194.

³ Z. B. mit dem Sanzonrelief (Bronze) des Hōryūji (Abb. Japan. Temples, Tafel 200. — Nihon Seikwa, Band IV).

und der Laterne weist auf einen Stil hin, den wir malerisch nennen möchten. Die der Malerei eigene größere Beweglichkeit ist auf das Relief übertragen. Wenn es sich dagegen um Reliefs als Andachtswerke handelte, so ging man von dem streng plastischen Stil nicht ab. (Die Reliefs, die sich gerade aus dem 7. und 8. Jahrhundert in Japan erhalten haben, beweisen das.)¹ Vier musizierende, bänderumwehte Bodhisattva (Gigyō Bosatsu, Abb. 17) füllen vier Seiten der achteckigen Laterne, die vier anderen je vier auf Wolken dahingaloppierende Löwen (Abb. 18), ein Dekor, der, wie der des Sockels des Yakushiji, deutlich an chinesische Bronzespiegel der T'angzeit gemahnt.

5.

Es ergab sich von selbst, die Periode, in der der Bau des Tōdaiji und seine Ausschmückung mit Bildwerken die vornehm-



Abb. 18. Laterne des Daibutsuden. Bronze. Tōdaiji.
Detail. (Höhe ca. 3 m. Nach Nihon Seikwa.)

¹ Es handelt sich um folgende zwei Bronzereliefs, die in der frühen T'angzeit in China entstanden und nach Japan importiert sein dürften: 1. Hokkemandara des Hasedera (Bronze, wohl Import trotz der Inschrift). Abb. Japan. Temples, Tafel 209. — Kokka, Heft 123. — Sel. Rel. Band VII u. a. m. — 2. Amida (oder Shaka) Sanzon des Hōryūji (Bronze), eine der schönsten T'angskulpturen, die ich kenne. Abb. Jap. Temples, Tafel 200. — Nihon Seikwa, Band III.

lichste Aufgabe der Kunsttätigkeit bildete, als Ganzes zusammenzufassen, als mittlere (hohe) Nara- oder als Tempyōzeit. Wie schon betont, das wichtigste äußere Charakteristikum dieser Jahre dürfte die ungeheure künstlerische Produktionskraft gewesen sein. Man vergesse nicht, daß wir bisher nur die Buddha- und Bodhisattvadarstellungen (und nicht alle, sondern nur die bedeutsamsten) verzeichneten. Es fehlt noch die ganze große Reihe der Schöpfungen anderer Motive, vor allem der Shitennō und Porträts. Ebenso wenig darf man vergessen, daß zweifellos weit mehr im Laufe der Jahrhunderte verschwunden, als heute erhalten ist. Nächste der großen Fruchtbarkeit gibt das Streben nach gewaltigen Dimensionen der Tempyōperiode ihr Gepräge. Und nicht minder bezeichnend ist für sie, daß erst jetzt die chinesisch-buddhistische Kunst die letzten Einflüsse, die sie aus dem Mutterlande des Buddhismus erhielt, ernstlich aufzusaugen begann.

Ein letztes Vierteljahrhundert der Naraperiode bleibt noch übrig, die Spätzeit. Auch in ihr herrscht rege Bautätigkeit. Der Tōshōdaiji und das Dempōdō des Hōryūji (759), der Saidaiji (765), der Akishinodera und Jingoji (780), der Enryakuji auf dem Hiyeisan (788)¹ entstanden u. a. damals. Für die späte Narazeit muß wohl ein leises Sinken der künstlerischen Kraft festgestellt werden. So blendende Werke wie die Yakushitrinität des Yakushiji, wie die Amidatrinität im Tachibanaschrein, die Kwannonbegleiter des Sangatsudō, so beseelte Schöpfungen wie die Shitennō des Kaidanin, die Jūbutsudeshi des Kōfukuji oder der Yuima des Hokkeji² hat die Zeit kaum aufzuweisen. Dennoch ist kein Mangel an tüchtigen Arbeiten. Ein Bild von dem Umfang des Geleisteten läßt sich hier besonders schwer gewinnen. Verschiedene Zeichen weisen darauf hin, daß gerade von dem, was diese Jahre hervorbrachten, auffallend viel den Jahrhunderten zum Opfer gefallen ist.³

Im Jahre 753 oder 54 erreichte der chinesische Priester Chien-chên (jap. Kanshin) nach langer mühevoller Seefahrt Japan und propagierte die Lehren der Ritsusekte.⁴ Fünf Jahre nach seiner Ankunft (3. Jahr Tempyō Hōji) gründete er im Auftrage der Kaiserin Kōken den Tōshōdaiji (Shōdaiji) in Nara. Es steht fest, daß die Skulpturen im Kondō (Abb. 19—21)⁵ des Tempels aus dieser Zeit stammen. Die Tradition schreibt sie (mit Ausnahme der Senjūkwannon) den chinesischen Meistern zu, die in Begleitung von Kanshin nach Japan übersetzten. Fünf Namen werden vor allem genannt: Shitaku 思託, Donjō 曇靜, Gijō 義靜, Nyohō 如寶 und Gumporiki 軍法力. Es läßt sich aber nicht erkennen, wie die Werke unter ihnen zu verteilen sind. Ja-

¹ Die in der O. Z. I 3, S. 311 und 312 angeführten Tempeldaten weichen von den hier gegebenen, die nach Bukkyō Jiten 佛教辭典 (Mugasambō 無我山房), Bukkyō Irohajiten und Dainihon Chimeijisho kontrolliert wurden, etwas ab.

² Die letztgenannten drei Werke werden erst im dritten Teile dieses Aufsatzes zur Sprache kommen.

³ Saidaiji, Akishinodera, Enryakuji haben den größten Teil ihrer plastischen Schätze aus der Narazeit verloren.

⁴ Vgl. O. Z. I 3, S. 314.

⁵ Abb. Japan. Temples, Tafel 239 und 40. — Kokka, Heft 168. — Nihon Seikwa Band I.



Abb. 19. Senjū Kwannon. Kanshitsu. Kondō des Tōshōdaiji.
(Höhe ca. 5 $\frac{1}{2}$ m. Nach Japan. Temples, Tafel 240.)

panische Forscher wollen in diesen Skulpturen im Gegensatz zu anderen Erzeugnissen der Narazeit die chinesische Hand auch wirklich herausspüren.¹ Davon kann kaum die Rede sein. Die Werke ordnen sich restlos der Entwicklung der Naraplastik ein. Weiter heißt es, daß die Senjükwannon (Abb. 19), die übrigens die Tradition die Schöpfung keines Geringeren als eines Tennin 天人 sein läßt, im Gegensatz zu den anderen Werken ausgesprochen japanischen Aspekt zeige. Auch hier vermögen wir nicht zu folgen. Die Kwannon dürfte sich von den übrigen Werken des Tōshōdaiji nicht einmal so stark unterscheiden, daß man auch nur eine andere Werkstatt anzunehmen gezwungen wäre. Drei Kanshitsufiguren, die auf demselben Podium im Kondō des Tōshōdaiji sich erheben, zwingen mit ihren Riesenmassen den Eintretenden zur Andacht.² In der Mitte ein hockender Roshanabutsu (Abb. 20), rechts ein stehender Yakushi (Abb. 21), links die Senjükwannon (Abb. 19). Der Stil der Senjükwannon ist im allgemeinen der der Fukūkensaku des Tōdaiji (Abb. 4). Eine prinzipiell neue Auffassung setzt sich ja erst im 9. oder gar 10. Jahrhundert durch. Die Kwannon des Hokkeji³ z. B. wird gerne ebenfalls als Schöpfung der Nara-, nicht einmal der späten, sondern der Tempyōzeit angesehen.⁴ Es scheint ausgeschlossen, daß dieselbe Periode zwei in dem Grade auseinandergehende Auffassungen derselben Gottheit verstanden hätte. Die Hokkeji-Kwannon muß weit später datiert werden. Als typisch für unseren Zeitabschnitt ist wohl die größere Flachheit in der Faltenbehandlung der Tōshōdaiji-Kwannon anzusprechen, eine Umbildung, die sich im Laufe der Jahrzehnte aus der fortwährenden Anwendung des Kanshitsu ergeben haben dürfte. Dann aber auch ein eben beginnendes Streben, dem Gesicht einen bestimmten Ausdruck zu verleihen. Welche Stimmung der Meister eigentlich beabsichtigte, ist allerdings schwer zu entscheiden, umsoweniger als die Größen- und Aufstellungsverhältnisse hier, wie bei der Fukūkensaku kaum erlauben, einen vollen Eindruck zu gewinnen. Der Kopf verschwindet wieder in den Schatten des Dachgebälkes. Ganz neu ist das Kanshitsuverfahren, das bei dieser Statue und bei den beiden anderen angewendet wurde. Diese Technik allerdings möge eben von den chinesischen Meistern aus der Umgebung des Kanshin in Japan bekannt gemacht worden sein. Eine weitere Verbilligung des Materials. Kein Holzkern mehr, sondern ein Kern aus Korbgeflecht für die Schichten des Lackes.⁵

Wir haben die erste tausendarmige (senjū) und zugleich elfköpfige (jūichimen) Kwannon im Bereiche der japanischen Kunst vor uns. Die Kwannon des Sangatsudō hatte acht Arme. Die Zahl „Tausend“ ist hier wie in allen ähnlichen Fällen natürlich nur

¹ Sekino Tei, On the Kondō of the Tōshōdaiji and the Sacred Statues enclosed therein (Kokka, Heft 168, jap. Text).

² Außerdem befinden sich noch 25 Figuren aus allen Zeiten im Kondō des Tōshōdaiji.

³ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 303—6. — Kokka, Heft 121. — Sel. Rel. Band II. — Nihon Seikwa, Band I.

⁴ So Tajima, Sel. Relics. Band II and Histoire de l'Art du Japon, S. 74.

⁵ Japan. Temples, engl. Text, S. 123.



Abb. 20. Roshana. Kanshitsu. Kondō des Tōshōdaiji. (Höhe ca. $2\frac{1}{2}$ m.
Nach Japan. Temples, Tafel 239.)



Abb. 21. Yakushi. Kanshitsu. Kondō des Tōshōdaiji. (Höhe ca. $3\frac{1}{2}$ m. Nach Nihon Seikwa, Band I.)

² Vgl. z. B. O. Z. I 3, S. 391.

³ Vgl. O. Z. I 3, S. 310f.

ein Synonym für eine sehr große Menge. An solche Gestaltungen und an Figuren in wilder Angriffs-
pose und in rasender Ekstase¹ denken so viele zu-
erst, wenn von ostasiatischer religiöser Plastik ge-
sprochen wird. Ja, man behauptet, sie erschöpften
das Wesen ostasiatischer Plastik und Göttervorstel-
lung. Und wenn sie in einer Abhandlung über die
Kunst des fernen Ostens nicht die Hauptrolle spie-
len, so nennt man es gar Verfälschung.² Es soll
hier nicht etwa versucht werden, irgendwie zu be-
weisen, daß Gestalten mit vervielfachten Extre-
mitäten nur eine Ausnahme bildeten, es gilt aber
festzustellen — und schon die vorhergehenden Aus-
führungen boten einen Anhalt dafür — daß sie sich
weit in der Minderheit befinden. Nur die tantristi-
schen Schulen in China (seit dem 8. Jahrhundert)
und in Japan (seit dem 9. Jahrhundert) kultivierten
sie mit besonderer Vorliebe. Die alten Sekten von
Nara kennen sie höchstens gelegentlich, die Jōdo-
und Zensekten, die einflußreichsten Sekten Japans,
fast niemals.³ Die vorhergehenden Ausführungen
müssen in jedem Falle eine Vorbereitung für das
Verständnis der quantitativen Überhöhungen ge-
wesen sein. In demselben Augenblick, wo man sich
klar darüber ist, daß man eine abstrahierende Kunst
vor sich hat, die im allgemeinen den Gegenpol der
Antike bedeutet, muß man auch anfangen, in den
Vervielfältigungen keine Auswüchse, sondern eine
logische Fortentwicklung ostasiatischer Kunst-
gedanken zu erkennen. Die Antike durfte im Grunde
nur zu dimensional Überhöhungen ihrer Gott-
heiten schreiten. Ostasien, dem die menschlichen
Formen kein Ziel, sondern ein Vorwand für andere
Ziele waren, konnte mit ihnen in weit größerer Un-
gebundenheit schalten und walten. Tausend Arme
sind dem Ostasiaten ein Symbol der Allmacht, viele

¹ Von denen im letzten Teile dieser Arbeit die Rede
sein soll.

Köpfe ein Symbol der Allweisheit. Der gläubige Inder und Ostasiate denkt keinen Augenblick vor solchen Werken an deformierte oder unmögliche Menschengestalten. Selbstverständliche Symbole, von denen er jeden Augenblick in seinen heiligen Schriften liest, haben sich für ihn in sinngefälliger Weise verkörpert. Nur auf der Basis solcher oder ähnlicher Erwägungen, nur wenn man in den Geist der indischen Kunstsprache einzudringen versucht hat, darf man an die ästhetische Kritik der vielarmigen oder vielköpfigen Gottheitsdarstellungen herantreten. Dann wird man sich allerdings nicht verhehlen können, daß Meisterwerke dieser Motive nicht allzu häufig, und daß die meisten z. B. in Europa zu findenden Beispiele selten mehr als gewöhnliche Fabrikarbeit sind.

Von dem mit „tausend“ Buddha geschmückten Heiligenschein des Roshanabuddha (Abb. 20) wissen wir, daß er dem des Daibutsu glich.¹ Sicherlich wird auch die Buddhagestalt selbst nicht allzustark von dem Daibutsu abgewichen sein. Jedenfalls hat man sich am ehesten an den eindrucksvollen majestätischen Roshana des Tōshōdaiji zu halten, wenn man eine adäquatere Vorstellung von dem Daibutsu erhalten will. Die Werke liegen ja kaum ein Jahrzehnt auseinander. Wieder ringt sich etwas leise Persönliches in dieser Gestalt durch. Es sieht aus, als wenn Roshana wirklich zu predigen anhöbe. Die prachtvolle Geste mag wohl am meisten zu diesem Eindruck beitragen. So nahe das Werk sonst selbst noch dem Yakushi des Yakushiji (Abb. 2) steht, in diesen Zügen liegt etwas Neues, das sich allerdings kaum dem flüchtigen Blick einprägsam machen wird.

Wie die Fukūkensaku des Sangatsudō als das Prototyp der vielen Kwannongestalten künftiger Zeiten erscheint, so der Yakushi des Tōshōdaiji, (Abb. 21) das dritte Werk dieses Tempels, dem wir unsere Aufmerksamkeit schenken, als das eigentliche Ahnbild einer Reihe von Schöpfungen, die besonders im 9. Jahrhundert beliebt waren und bald Yakushi, bald Jizō oder Shaka darstellen. Es ist jene Art des Gewandes, bei der die Falten dicht am Körper über den Bauch und über die Oberschenkel in drei verschiedenen Strömen verlaufen und außerdem lang über die Arme herabfallen, die man von nun an immer wieder in der japanischen Plastik



Abb. 22. Shaka. Holz. Seiryōji.
(Höhe ca. 1,50 m, Nach Kokka,
Heft 236.)

¹ Japan. Temples, engl. Text, S. 123.



Abb. 23. Kopf der Gigeiten. Kanshitsu. Akishinodera. (Höhe der Figur ca. $2\frac{1}{4}$ m. Nach Kokka, Heft 36.)

findet.¹ Sie ist sichtlich eng verwandt mit jener Gewandtracht, die für die angeblich zu den ältesten Beispielen ihrer Art gehörige Buddhaskulptur von der Hand des Königs Udayana von Kosambi kennzeichnend sein dürfte.² Auch in Japan befindet sich eine Reihe hierhin gehöriger Werke (das vielleicht älteste darunter ist hier abgebildet, Abb. 22³), die als ganz besonders antik- und gandhārabeeinflußt gelten.⁴ Ohne zu leugnen, daß diese Gewandtracht Gandhāraelemente aufweist, muß man sich doch klar darüber sein, daß sie nur noch sehr leise zu spüren sind. Der letzte Rest antiker Eleganz und Wirklichkeitsfreude ist vor dem scharfen Abstraktionsstreben des fernen Ostens gewichen.⁵ Es ist interessant, den Bronzeyakushi des Shinyakushiji (Abb. 5) mit diesem aus Kanshitsu zusammenzustellen. Zarte in sich gekehrte Schüchternheit und nach außen gerichtete Großartigkeit stehen sich gegenüber. Der erste Yakushi wurde jedenfalls um den Beginn der Naraperiode, der zweite an ihrem Schluß geschaffen. Welch ein enormer Wandel der Empfindung. Also nicht einmal in der Zeit archaisch religiöser Kunst, in der man es doch zu allererst erwarten sollte, kann von einem Stillstand der Entwicklung, von einem bloßen Rekapitulieren der Formen in Ostasien gesprochen werden, geschweige denn in späteren Perioden.

Unter Kaiser Kōnin wurde im Jahre 780 (11. Jahr Hōki) der Akishinodera gegründet. Dieser Tempel ging im Jahr 1135 in Flammen auf. Nur ein Gebäude (Kōdō) scheint verschont geblieben zu sein, und in diesem befinden sich auch einige Reste

¹ Andeutungen dieser Gewandauffassung finden sich, wie wir gesehen haben, schon weit früher, der Yakushi ist aber die erste Figur, die sie in scharfer Ausprägung aufweist.

² Hsi Yü Chi (Beal) I, S. XX, 235, II, S. 322. — Grünwedel, *Buddhistische Kunst in Indien*, S. 148ff. — Abb. 84 dieses Werkes zeigt eine ziemlich gewöhnliche Replik aus dem Besitz des Berliner Völkerkundemuseums.

³ Abb. s. Kokka, Heft 236. — *Japan. Temples*, Tafel 315. — *Sel. Rel.* Band XVII. — Diese Figur wurde, wie feststeht, im Jahre 987 vom Priester Chōnen aus China mitgebracht. Es wird ausdrücklich berichtet, daß sie eine Kopie nach dem Shaka aus Sandelholz des Königs Udayana gewesen wäre. (Eine ähnliche Statue befindet sich im Enmyōji (Kawachi) und in manchem anderen japanischen Tempel.) Als der Shaka des Seiryōji nach Japan gebracht wurde, war der Gewandstil (Ryūsui 流水 = strömendes Wasser) also schon längst bekannt.

⁴ Seiichi Taki, *On a Statue of Shaka, showing Indo-Greek Influence.* (Kokka, Heft 236).

⁵ Andere würden von einer Entartung des griechischen Motives sprechen.

von Skulpturen aus der Zeit der Gründung.¹ Es handelt sich um vier Figuren, ein Bonten- und Taishakutenpaar und ein zweites vielleicht ebenfalls zusammengehöriges Paar, das Gigeiten 披藝天 (Abb. 23) und Gudatsu Bosatsu? 救脫菩薩 (Abb. 24) darstellen soll.² Die Köpfe der Skulpturen sind sämtlich aus Kanshitsu, die Körper aus Holz. Die Köpfe stammen wohl aus unserer Periode, die Körper mit ihren prächtigen Bemalungen wohl aus der Kamakurazeit.³ Folgende Schwierigkeiten ergeben sich bei der Untersuchung dieser Werke: Man ist sich heute über die Benennung der einzelnen Figuren mit Ausnahme der Gigeiten nicht mehr recht einig. Und man weiß überhaupt nicht



Abb. 24. Kopf des Gudatsu Bosatsu? Kanshitsu. Akishinodera. (Höhe der Figur ca. 1,50 m. Nach Sel. Rel. Band VI.)

recht, welche Rolle Gigeiten (Abb. 23) und Gudatsu Bosatsu (Abb. 24?) innerhalb des buddhistischen Pantheon spielten. Wenn ich mich nicht irre, kommen so benannte Figuren kein zweites Mal in der japanischen Bildnerie vor. Zudem scheinen ihnen, wenigstens heute, alle Attribute zu fehlen, die ihnen nach früheren Beschreibungen zukommen müßten.⁴ Die dritte Schwierigkeit liegt in der Ausdeutung der übereinstimmend als Gigeiten (Abb. 23) (Kunst-Gottheit) bezeichneten Gestalt. Ihr Mund scheint wie zum Singen geöffnet. Es will mir nicht recht eingehen, daß die Narazeit wirklich einen singenden Bodhisattva beabsichtigt haben könnte. Wir müssen uns leider mit der Konstatierung der Schwierigkeit begnügen, ohne zur Lösung beizutragen. Das Schönheitsstreben, das in den Kyōji des Sangatsudō zum Ausdruck kam, hat sich in diesen Köpfen mit dem Streben nach geistiger Betonung vereinigt und eine prachtvolle Synthese, vor allem in dem Kopf der Gigeiten hervorgebracht. Man muß aber hier mit der Interpretierung besonders vorsichtig sein, da der Gesamthabitus der Gestalten sich in der Kamakurazeit völlig verändert hat. Wenn heute die Neigung des Kopfes der Gigeiten zusammen mit der Mudra den Anschein erweckt, als wenn der Bodhisattva leise singend in die

¹ Kokuhojō 國寶帖 (Kawai 川井景一, Nara) S. 11.

² Abb. Kokka, Heft 191. — Sel. Rel. Band II und VI. — Nihon Seikwa, Band I.

³ Nach Tajima, Sel. Rel. Band VI, wäre die Statue, die die Zeitschrift Kokka (Heft 191) Taishakuten, Histoire de l'Art au Japon (S. 97) Gudatsu Bosatsu, Tajima Bonten nennt, sogar geradezu ein Werk der Kamakurazeit, etwa von Kwaikei. Dainihon Chimeijisho, Band I, S. 213 nennt auch Unkei. Bei diesen Angaben kann es sich nur um die Reparaturen handeln. — Adolf Fischer ließ für das Berliner Völkerkundemuseum eine Kopie der Gigeiten anfertigen. Er rühmt sich auch, (ebenso wie, wenn ich nicht irre, die Ostasiatische Kunstabteilung an den Berliner Museen) Kanshitsureste, die sich im Innern des Holzleibes der Figur befanden, zu besitzen. (Orient. Archiv III 1.)

⁴ Nach Bukkyō Jiten trägt Gigeiten eine Vase in der Linken, mit der Rechten faßt sie einen Gewandzipfel.

Ferne lausche, so ist das sicher nicht beabsichtigt gewesen, sondern von uns hinein-gelesen.

Die meisten Skulpturen, die heute im Jingoji stehen, stammen erst aus dem 9. Jahrhundert, aus der Zeit, wo der Tempel sich bereits in Takao befand und Kōbō Daishi zum Abte hatte. Gegründet worden aber war der Tempel schon im Nengō Enryaku (782—805), als Jinganji und zwar an anderer Stelle (in Kawachi)¹. Vielleicht wurde eine Figur, ein Shaka aus Kanshitsu (Abb. 25)², die sich jetzt im Jingoji befindet, bereits damals gearbeitet. Wir hätten dann eine der letzten Schöpfungen der Narazeit vor uns, und eines der letzten Kanshitsuwerke, die Japan überhaupt sah³. In der Tat niemals ist wohl die schwierige Technik vollendeter gehandhabt worden. Wie locker liegen die Falten über den Schenkeln. Wie reich sind Gesicht und Körper belebt. Zum ersten Male könnte man denken, daß es sich hier um den historischen Buddha handelt. Es ist aber wohl noch nicht die Abwendung von der mythologischen Auffassung, die hier zu Worte kommt, sondern nur das neue Wollen der späten Narazeit, ihren Gestalten bei aller Abstraktion größere geistige Bestimmtheit zu verleihen. Man vergleiche einmal diesen Shaka mit dem des Kanimanji (Abb. 6), der etwa ein halbes Jahrhundert vorher entstanden ist. Die Auffassung ein und derselben Gestalt hat, trotz der Enge der Grenzen im allgemeinen, wieder einen erstaunlichen Wandel durchgemacht.

Das Charakteristikum der späten Narazeit, ihr Streben nach Individualisierung des geistigen Ausdrucks, das dem Abstraktionsstreben schon beinahe die Wage hält, zeigt sich noch in einer Reihe von Skulpturen, die nur aus diesem Grunde und ohne jegliche dokumentarische Sicherheit in diesen Zeitabschnitt eingereiht seien. Der hockende Yakushi des Kōzanji (Kanshitsu)⁴, etwas unter lebensgroß, gemahnt bereits beinahe an Jōchō (11. Jahrhundert), der Mirokubuddha (oder Shaka, aus Ton) des Kōryūji⁵ vereinigt Ernst, Milde und Erhabenheit zu einer wunderbaren Schöpfung. Die Amidatrinität (Kanshitsu⁶, etwa Lebensgröße), früher im Dempōdō des Hōryūji, ist eine tüchtige Arbeit, die aber mit den eben genannten nicht rivalisieren kann.

6.

In der späten Narazeit macht die buddhistische Kunst Japans den ersten Anfang, von ihrem erhabenen Piedestal herabzusteigen. Es zeigen sich die Vorboten einer neuen Synthese, in der Menschliches und Göttliches sich zu durchdringen streben. Es ist nicht allein die eben merkliche Tendenz, die Gesichter zu charak-

¹ Bukkyō Jiten, S. 613.

² Abb. s. Japan. Temples, Tafel 242.

³ Der Shaka stammt also etwa aus derselben Zeit, wie die 791 datierten Shitennō, des Kōfukuji, die letzte Kanshitsu-Serie dieses Motives, die sich erhalten hat. (Vgl. Teil III dieser Arbeit.)

⁴ Abb. Kokka, Heft 159.

⁵ Abb. Kokka, Heft 152. — Sel. Rel. Band V.

⁶ Vom Naramuseum publiziert und Sel. Rel. Band XIX.



Abb. 25. Shaka. Kanshitsu. Jingoji. (Nach Japan. Temples, Heft 242.)

terisieren, die den Schöpfungen das Gepräge gibt. Auch den Gesten scheint bisweilen das Rein-Symbolische genommen. Keine bloße Mudra mehr, sondern wirkliche Gesten scheinen beabsichtigt. Die Darstellungen von Wachtgottheiten aus der späten Narazeit werden weitere Belege für diese Strömungen bringen. Es war ja auch damals, wo der japanische Buddhismus seiner ersten großen inneren Revolution entgegenging. Die Lehren der Tendai- und Shingonsekte wurden bekannter mit ihrer ganz neuen Konzentriertheit und Innerlichkeit, mit ihren scharf umrissenen Gottheitssymbolen, mit ihrem mystischen Monismus. Der im Jahre 788 auf dem Hiyeizan erbaute, später Enryakuji genannte Tempel, wurde von Dengyō Daishi gegründet, dem ersten japanischen Patriarchen der Tendaisekte. Es leuchtet sofort ein, daß einer Zeit, die für diese komplizierten mystischen Lehren Verständnis zu haben begann, die alte repräsentative Auffassung der Gottheiten nicht mehr genügen konnte. Man verstehe uns nicht falsch. Nur ein eben erkennbares Aufflackern individualisierender Bestrebungen läßt sich wahrnehmen. Die Erfüllung der Synthese sieht erst das 9. oder gar 10. Jahrhundert. Und bis das menschliche und realistische Element das göttliche wirklich zu vernichten droht, ist noch ein sehr weiter Weg. Erst im 12. und 13. Jahrhundert lief die buddhistische Plastik diese Gefahr. Da setzt denn auch nach einer letzten kurzen Blüteperiode der Untergang der altreligiösen Bildnerie ein, und die Malerei, eine neue Malerei, religiös auf ganz neuer Basis mit ganz neuen Zielen, konzentriert alles künstlerische Wollen auf sich.

Nicht wenige Buddha- und Bodhisattvadarstellungen, die man als Produkt der mittleren oder späten Narazeit anzusehen pflegt, wird man in unserer Übersicht vermißt haben. Wir übergangen sie, weil sie uns sämtlich als spätere Arbeiten erscheinen. Im Laufe der Heianzeit sind also nach unserer Ansicht die Skulpturen des Daianji¹, der Yakushi des Minenoyakushidō² und Shinyakushiji³, die Kumen Kwannon des Hōryūji⁴, die Jūchimen des Hokkeji⁵, der Miroku des Tōshōdaiji (Kōdō)⁶, die Kichijōten der Jōruriji⁷ entstanden, um nur die wichtigsten in Frage stehenden Stücke zu nennen. Den Beweis oder den Versuch eines Beweises kann natürlich erst eine Untersuchung über die Bildnerie der Heianperiode bringen.

Keine einzige Holzskulptur konnten wir unter den Buddha- und Bodhisattvadarstellungen auffinden, die in der Narazeit entstand, wie auch keine Ton- oder Kanshitsufigur für die Heianperiode übrig geblieben ist. Und der letzte Teil dieser

¹ Abb. s. Kokka, Heft 246. — Japan. Temples, Tafel 245. — Nihon Seikwa, Band IV. — Blätter des Naramuseums.

² Abb. s. Nihon Seikwa, Band III.

³ Abb. s. Kokka, Heft 184 und Nihon Seikwa, Band I.

⁴ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 255. — Sel. Rel. Band III. — Nihon Seikwa, Band I u. IV.

⁵ s. o.

⁶ Abb. s. Nihon Seikwa, Band IV.

⁷ Abb. s. Japan. Temples, Tafel 335. — Kokka, Heft 75. — Sel. Rel. Band VI.

Arbeit wird im Falle der Portraits und Wachtgottheiten genau dieselben Verhältnisse aufzeigen. Jede der gelegentlich als Produkt der Naraperiode angesehenen Holzskulpturen dürfte, so scheint es uns wenigstens, besser als Arbeit der Heianperiode, sei es der frühen, der mittleren oder gar der späten zu verstehen sein. Da also wirklich, soweit das Erhaltene beweisend ist, Holz als Material für die Skulpturen in der ganzen Narazeit verschmäh, in der Heianperiode aber beinahe ausschließlich verwandt wurde, so müssen bestimmte Ursachen für diese Verhältnisse vorliegen. Und nach bestimmten Ursachen müßte man auch dann noch fahnden, wenn sich vielleicht doch einige Ausnahmen herausstellen sollten. Eine wirklich stichhaltige Begründung wird man wohl nicht leicht auffinden können, wenn nicht Angaben der alten Literatur einmal zur Hilfe kommen. Mutmaßungen, die allerdings nicht unbedingt überzeugend sind, wären etwa folgende: Das Fehlen von Holzskulpturen hängt vielleicht mit Schwierigkeiten des Transportes oder der technischen Behandlung selbst zusammen, mit Holzmangel in Nara und Umgebung, mit der in China herrschenden Mode. Und die souveräne Herrschaft des Holzes in späterer Zeit wäre dann mit der neu erwachten Erkenntnis der besonderen Qualitäten dieses Materials für die Bildnerei unter chinesischem Einfluß zu erklären, mit Holzüberfluß in der Umgebung der neuen Hauptstadt Kyōto oder mit der leichteren Beschaffung durch den Bau von neuen Straßen, die auch in abgelegene Gegenden führten.

ŒUVRES DE JEUNESSE DE MASAYOSHI. PAR HANS VON WINIWARTER.

Herrn Dr. J. Kurth (Berlin) zugeeignet.

K*eisai Kitao Masayoshi* 蕙齋北尾政美 est connu surtout — pour ne pas dire exclusivement — comme l'auteur de quelques livres que l'usage a réunis sous la dénomination globale de «*ryaku gwashiki*» ou méthode de dessins cursifs, abrégés. Le catalogue *Hayashi* donne la nomenclature de ces neuf volumes de grand format, imprimés sur papier mince, tout au moins dans les premières éditions, et dont les dessins sont plutôt rehaussés d'une ou deux teintes légères que véritablement tirés en couleurs.

Il ne faudrait pas s'imaginer que le titre de «méthode» implique la moindre tendance didactique. *Masayoshi* s'est borné à faire d'innombrables croquis de paysages, d'animaux, de fleurs, de plantes, de personnages, de poissons et de coquillages et de classer dans chaque volume les dessins se rapportant à une même catégorie d'objets. Mais la caractéristique de ces esquisses, c'est qu'elles constituent des simplifications voulues et poussées à l'extrême; quel que soit le sujet, la facture se réduit à quelques lignes et à une ou deux taches de couleur; parfois même les contours noirs sont omis et les surfaces teintées doivent rendre à la fois la forme et la couleur. D'ailleurs les dessins n'étaient pas conçus comme gravures ni pour la gravure, mais comme l'œuvre d'un peintre destinée à être multipliée, reproduite par un procédé mécanique. Et ce qui le prouve, c'est que le graveur — presque toujours le même ouvrier: *Shumpūdō Noshiro Riūko* 春風堂野代柳湖 — s'est efforcé de conserver et de traduire les moindres particularités de l'original: les bavures, les éclaboussures, les écrasements du pinceau sur le papier. Ce véritable trompe-l'œil pouvait être réalisé grâce à la virtuosité des graveurs japonais; en Europe, il eût fallu employer des moyens photographiques.

Ceux qui ne connaissent pas les volumes dont il est question ici, pourront s'en faire une idée très juste par les excellentes reproductions parues dans le Japon artistique de *Bing* et le catalogue *Gillot*.

Quand les albums de *Masayoshi* parvinrent en Europe, ils suscitèrent l'enthousiasme des artistes et des critiques d'art et bientôt aussi l'admiration des collectionneurs. Le parti-pris de simplifier avec autant de désinvolture, de supprimer délibérément tous les détails qui ne sont pas strictement nécessaires, cette tendance répondait à l'évolution qui était sur le point de s'opérer dans les arts plastiques et que l'on sentait confusément sinon dans les œuvres elles-mêmes, au moins dans les

théories et manifestes des plus combattifs. A la place d'une copie servile, minutieuse et pénible de la nature, on s'efforçait de construire des synthèses; au lieu du travail d'atelier, on prônait l'étude du plein-air; les vieilles recettes de coloris, de lumière et d'ombre devaient céder le pas aux expériences de physique et de physiologie, de décomposition voulue des couleurs et de mélange inconscient par l'œil.

Les pleinairistes, les impressionistes, les pointillistes et tant d'autres écoles disparues depuis, ont accueilli *Masayoshi* comme un précurseur et un exemple frappant de leurs théories. Ils se sont d'ailleurs empressés de mettre largement son œuvre à contribution.

Ajoutons à cela que les productions japonaises parvenues en Europe au même moment, tout en étant empreintes d'aspirations identiques, s'exprimaient à l'aide de moyens différents; *Hokusai*, *Utamaro*, *Kiyonaga*, *Harunobu*, *Hiroshige* (je cite les artistes qui nous initièrent en quelque sorte à l'art japonais) travaillaient pour la gravure en cherchant à reléguer au second plan leur nature de peintre et de dessinateur — ce qui, au Japon, revient au même.

Masayoshi acquit ainsi le renom d'un novateur, d'un artiste indépendant, ne se rattachant à aucune école et ne se pliant à aucune tradition. C'est de la sorte que le jugent la plupart des critiques d'art et notamment *von Seidlitz* dans son traité de la gravure japonaise (1910, pg. 145). Comme de plus, les neuf volumes de *Masayoshi* s'espacent sur plus de vingt-cinq années (entre 1795 et 1823), on en déduisait que l'artiste avait été un solitaire, mûrissant longuement son œuvre avant de la livrer au public; qu'il fut dédaigneux du succès et n'aborda son travail qu'au gré de l'inspiration, préférant produire peu, mais strictement selon sa personnalité.

Le jugement exprimé par la critique est généralement partagé par les collectionneurs; les albums de dessins de *Masayoshi* sont recherchés et comme les bons tirages sont en somme rares, ils atteignent des prix plutôt élevés.

A mon avis, l'importance de *Masayoshi* dans l'histoire de l'art japonais n'est pas appréciée à sa juste valeur; on a négligé d'étudier ses débuts, de rechercher ses attaches et surtout, on ne s'est jamais préoccupé que de ses «*ryaku gwashiki*». Il aurait fallu contrôler si réellement sa production a été aussi restreinte et si dans des œuvres ignorées ou méconnues, de jeunesse ou d'âge mûr, on ne trouverait pas les matériaux suffisants pour rectifier notre jugement sur l'artiste.

A vrai dire il existe encore une autre méthode: l'étude des sources japonaises mêmes, des différentes publications biographiques consacrées aux artistes. Cette voie a été suivie par *J. Kurth*; dans son livre sur la gravure japonaise (1911, pg. 64 et suiv.) il donne une série de renseignements obtenus par l'analyse comparée et critique des diverses sources dont il dispose et en conclut que *Masayoshi*, loin d'être un artiste d'exception, est au contraire un eclectique qui fut à la remorque d'une quantité d'écoles et d'influences opposées.

Je ne possède malheureusement pas les sources d'information de *Kurth*. Mais

j'ai pu réunir petit à petit une série de documents sortis de la main de *Masayoshi* et, je pense, inconnus. En tous cas, je ne les ai vus renseignés dans aucune collection et je ne les ai pas davantage rencontrés dans les musées. Ce sont ces documents que je me propose de passer en revue; ils me permettent d'apporter des détails nouveaux sur la production et l'esthétique de *Masayoshi* ainsi que de préciser le rôle qu'il a pu jouer et le rang qu'il convient de lui assigner.

J'ai l'intention de m'occuper d'abord, quoique ce ne soit pas la première pièce en date, d'une illustration signée pour un livret de théâtre. Elle fait partie d'un volumineux stock de feuilles du même genre, d'artistes différents, et soigneusement réunies et annotées par un ou plusieurs collectionneurs japonais. Beaucoup sont munies de dates manuscrites et en général, elles sont groupées chronologiquement et par artiste, en une quinzaine de volumes de format moyen. Certaines de ces feuilles sont couvertes de cachets (de collectionneurs et de marchands); le petit cachet rouge, circulaire de *Hayashi* revient souvent. Bien que je ne veuille pas nier que quelques uns de ces volumes factices aient réellement appartenu à *Hayashi* ou soient passés par ses mains, je pense que la répétition trop fréquente de ce cachet est depuis quelques années une simple manœuvre commerciale, destinée à augmenter la valeur des pièces. Sa présence n'ajoute en tout cas rien au grand intérêt des documents en question; car tout comme les *Kibyōshi* ou livres jaunes, les livrets ou programmes de théâtre constituent une mine de renseignements au sujet des artistes et leurs attaches aussi bien que sur les acteurs, leurs armoiries et leurs rôles et, au point de vue littéraire, sur les pièces de théâtre elles-mêmes. Trop peu appréciées des collectionneurs européens, elles commencent à rendre de grands services aux critiques d'art.

Les feuilles de *Masayoshi* se rapportent à un de ces nombreux drames consacrés à l'histoire des frères *Soga*; le titre est cette fois: *Yedo hana mimasu Soga*, 江戸花三舛曾我, *Soga* interprété par l'acteur au triple carré, célébrité de Yédo. Le triple carré ou *mi-masu* est le *mon* ou armoirie d'une célèbre famille d'acteurs, celle des *Ichikawa*.

Quant à cette sorte de fleur à quatre pétales, inscrite en grand sur le costume et surmontée d'une figure géométrique en équerre, c'est le blason de la famille *Soga*: le *yama-mokka-hanabishi* 山木花花菱 (fleur à quatre pétales en losanges, entourée de dessins concentriques rappelant les veines du bois, le tout surmonté de la figure stylisée d'une montagne)¹.

Masayoshi a figuré la scène la plus célèbre du drame (acte 1, sc. 4) intitulée: *taimen no tsurane*, scène de rencontre, ou scène où les acteurs récitent des strophes alternantes. Nous y voyons *Sawamura Sōjūrō* dans le rôle de *Soga Jūrō Sukenari*

¹ Je dois ces renseignements à l'obligeance de mon ami, le Baron L. de Crassier.

et *Ichikawa Monnosuke* dans celui de son frère *S. Gorō Tokimune* (fig. 1 et 2, où l'on trouvera les caractères chinois de tous les termes cités).

Masayoshi leur a donné l'attitude traditionnelle que l'on retrouve pour ainsi dire stéréotypée dans toutes les représentations analogues; j'aurai l'occasion d'en citer quelques unes plus loin. Les deux frères élevant d'une main une table portative ou un présentoir se tournent l'un vers l'autre, l'un d'un mouvement un peu colère en brandissant son éventail, l'autre avec le flegme classique du samuraï. Tous deux sont parés de somptueux costumes de cérémonie: d'un surtout à longues manches orné de bandes horizontales au niveau de la ceinture et d'un large pantalon, un hakama, décoré de petits oiseaux en plein vol chez



Fig. 1. *Ichikawa Monnosuke* dans le rôle de *Soga Tokimune*, 1783 (Coll. v. W.).

Sukenari et de grands papillons pour *Tokimune*. J'ai vainement cherché la raison de cette ornementation immuablement reproduite par tous les artistes; un japonais suppose que ce fut le décor du costume porté par les acteurs qui créèrent le rôle autrefois, et conservé depuis lors par tradition. Il ne semble pas s'agir d'une combinaison héraldique entre certaines plantes et un animal déterminé, car les moineaux p. ex. correspondaient au bambou et non à une fleur à quatre pétales comme ici.

Sur la manche, chaque acteur porte l'armoirie de la famille ou plutôt du clan théâtral dont il fait partie. Ces armoiries sont répétées en grand dans le haut de la gravure. Ce sont, pour *Ichikawa Monnosuke*, trois carrés emboîtés, *mi-masu* (le champ intérieur renferme parfois le caractère *mon*, cf. *Kurth, Sharaku*); et pour *Sawamura* un cercle entourant le caractère *i* en écriture Kana; d'après *Kurth*, il devrait être tracé en réserve sur fond noir. C'est à la monographie de *Kurth* que je renvoie le lecteur pour plus amples détails concernant les acteurs, leur généalogie et leurs armoiries.



Fig. 2. Sawamura Sōjūrō dans le rôle de Soga Sukenari 1783. (id.).

de 1783 est admissible. *Masayoshi* fut l'élève — certains disent même le fils — de *Kitao Shigemasa*; ce dernier a été un disciple de *Harunobu* et nous possédons de lui un ouvrage publié en 1768 (*Azuma no hana*), encore tout imprégné des tendances de *Harunobu*. Or, l'un et l'autre ont dessiné des portraits d'acteurs: on en trouvera reproduits chez *Kurth* (*Harunobu* pg. 10 et 13), dans le catalogue *K. T.* (no. 95) et le catalogue *Tuke* (no. 204). Ces feuilles reflètent en réalité le style des *Torii* dont *Harunobu* dérive en partie, et ce style s'est perpétué plus tard encore chez les *Torii* contemporains de *Masayoshi*. Cela se remarque particulièrement dans le visage: les petits yeux étroits; le nez droit et allongé, où la narine est figurée par un simple point noir placé sur le contour inférieur du nez; enfin la bouche oblique dont un coin tombe d'une façon exagérée, ce qui donne à la face une certaine expression grimaçante.

Mais le dessin de *Masayoshi* se rapproche davantage de celui de *Shigemasa*, de l'acteur de la collection *K. T.* pour le visage, et tout spécialement des planches de l'*Azuma no hana* cité plus haut, dans la manière de dessiner les mains et de traiter les plis.

Ajoutons, pour terminer cette description, que la pièce était jouée au théâtre *Nakamura*, que les deux pages de texte avec annotations sont dues à *Sakurada Jisuke* 櫻田治助 et qu'enfin les éditeurs sont *Murayama Gembei* de la rue *Takasago* et *Matsumotoya Mankichi* habitant rue *Hasegawa*. La signature «*Masayoshi*» se trouve au bas de la première feuille. Enfin, à la main, sans doute un ancien possesseur de la pièce a inscrit la date: *Temmei 3*, année du lièvre, printemps, autrement dit: début de l'an 1783. *Masayoshi* avait à ce moment tout juste vingt-deux ans.

Si la signature ne laisse aucun doute quant à la paternité de *Masayoshi*, il nous reste à examiner si la date

Enfin, mais ceci n'est qu'une présomption, j'ai pu vérifier des dates manuscrites sur d'autres feuilles de mes recueils; il n'y donc pas de raison de conclure plutôt à l'inexactitude de celles de *Masayoshi*. C'est ainsi que *Sanshun* 三春 quelques années plus tôt, en 1780, figure *Sawamura Sōjūrō* dans ce même rôle de *Soga Suke-nari* et le représente dans un costume identique et une pose presque semblable; le titre de la pièce a changé, mais le canevas reste évidemment immuable.

En outre le dessin de *Masayoshi* montre une inhabileté et une certaine raideur assez caractéristiques pour un débutant et un jeune; il est manifestement préoccupé de respecter la tradition; il s'applique à ne rien omettre, tous ses soins vont aux accessoires et l'ensemble demeure quelconque. Je puis citer quatre feuilles de *Sanshun*, deux pièces de *Kiyohide* 清秀 (coll. v. *Winiwarter*) et une de *Torii Kiyomitsu I* 清満 (*Kurth*¹, Japan. Holzsch. fig. 21) où l'on retrouve les moindres détails signalés à propos de *Masayoshi*. Tels on les voit encore dix ans plus tard dans un *Kibyōshi* de *Toyokuni I: Toshiyori no hiya-mizu Soga* 年寄之冷水曾我 où le drame et peut-être même les acteurs sont ridiculisés et persiflés, en transposant tous les personnages en vieillards du plus haut comique.

Quatre ans plus tard, *Masayoshi* publie un ouvrage plus conséquent, entièrement consacré à des paysages de Yédo, sous le titre: *Yehon Azuma Kagami* (Livre illustré: le miroir d'Azuma (Yédo) — trois volumes de format moyen (22,5 × 15,5 cm), à couverture bleu clair, pailletée d'or.

Complétons, pour ne plus y revenir, les données bibliographiques. La préface est due à *万象亭 Banzōtei*² qui date: 1787, fête des lanternes (du 14 au 16 juillet); dessinateur: *北尾三二政美 Kitao Mini Masayoshi*; calligraphe: *花女君美 Kwajo*

¹ Dans l'estampe de la coll. *Rex* figurée chez *Kurth*, il s'agit bien de *Soga Jūrō* ainsi qu'il ressort du texte, de l'armoirie et du costume. Cette estampe devait avoir possédé son pendant, sinon les deux frères auraient été réunis sur la même feuille. Dans ce dernier cas, l'un est généralement accroupi aux pieds de l'autre, mais ils conservent les gestes réciproques habituels de la scène. Je possède un exemple de ce genre par *Torii Kiyohide*.

² *Banzōtei* stipule en signant qu'il fut «imprimeur avant d'habiter Yédo»; son cachet consiste en un petit éléphant stylisé (= zō), surmonté du signe svastica (= ban, man). C'est en somme un cachet parlant ou en rébus comme nous avions autrefois les armoiries parlantes. Je trouve sur ce *Banzōtei* d'autres renseignements utiles fournis par *Shikitei Samba* (voir la page publiée par *Kurth* dans son *Utamaro* et extraite du *Buchōhō-Ki* (vers 1804 ou 1806 probablement). L'écrivain signait d'abord *Shinra Banzō*, puis *Banzōtei* ou encore *Chikushi Tamekei*; plus tard il prit les noms de *Furai sanjin* et *Keinsha*. *Samba* ajoute que l'écrivain vivait au moment de la publication de son livre. Il reproduit son cachet (un éléphant) qui diffère un peu de celui que je relève sur le présent ouvrage et est dépourvu du signe svastica.

Banzōtei eut un élève qui reprit son nom et que l'on peut désigner comme *Banzōtei II*. *Samba* me procure également des indications sur son compte: son premier nom fut *Shichichin Bampō*; il signe ensuite *Shinratei* et enfin *Nidaimé Banzōtei*. Son cachet (carré partagé en quatre champs et moji central) est malheureusement illisible dans la reproduction chez *Kurth*.

Les changements de signature sont certainement beaucoup plus fréquents que ne

Kimiyoshi, élève de 天柱 *Tenchū*; éditeur: *Tsuruya Kiemon* de Yédo. 20 planches doubles et 4 planches simples, en couleurs.

L'illustration de *Masayoshi* est en partie simplement documentaire, en partie inspirée par le pittoresque; cela se sent rien qu'à la facture pénible et froide des planches du premier groupe. Les autres sont au contraire exécutées avec brio, quoique ciselées dans les détails et particulièrement étudiées quant à l'emploi des couleurs. Le tirage est d'ailleurs fort soigné. Les inévitables bandes rouges qui coupent les paysages et permettent au dessinateur de laisser de côté tous les détails qu'il désire éviter — procédé qui semble incompréhensible et choquant à nos yeux européens — ces bandes *Masayoshi* les emploie naturellement; mais il en use avec discrétion; il les teinte même parfois en bleu pâle ce qui donne l'impression d'un brouillard, d'une brume légère à laquelle on finit par ne plus prêter attention.

Ces bandes rouges servent d'ailleurs aussi de repoussoir ou de fond, p. ex. aux arbres vert-sombre qui se profilent sur elles et produisent de la sorte des oppositions de tons très harmonieuses. J'avoue du reste, pour ma part, que ces bandes ne m'enlèvent rien de l'impression d'ensemble, de nature, tant il est vrai qu'un moyen conventionnel, employé judicieusement, arrive à donner une impression de justesse que n'atteint pas la copie la plus servile.

Lorsque *Masayoshi* s'attaque aux constructions, que ce soit un temple, un portique, un pont ou une simple cabane, il en reproduit les moindres particularités. Rien n'est laissé au hasard; il dessine sur place et note les détails avec la précision d'un architecte plutôt que d'un paysagiste. Cette exactitude photographique est frappante lorsqu'on retrouve le même édifice sur deux ou plusieurs planches différentes; on peut se rendre compte que *Masayoshi* n'a rien omis ni rien ajouté.

Dans les arbres on retrouve plus ou moins la raideur, le dessin un peu maigre qui caractérise l'architecture; mais cela aussi est tempéré dans les vues dont l'exécution plaisait à l'artiste, par l'adjonction de la couleur et la simplification des masses de verdure.

Quant aux personnages, se sont à travers tous les volumes des êtres minuscules et néanmoins *Masayoshi* s'est appliqué à varier leurs poses, leurs gestes et leurs costumes à l'infini. Il y a dans telle ou telle planche des figurations de foule qui sont de véritables tours de force et de patience. Dans les pages de paysage pur, sans aucune adjonction d'édifices, *Masayoshi* adopte certains cotés de l'art chinois. Le sol p. ex. est mamelonné et un peu uniforme malgré l'exagération des découpures et des inéga-

l'indique *Samba*. Car je trouve, notamment comme auteur d'une série de *Kibyōshi* illustrés par *Toyokuni I*, un certain *Shinratei Banzō* qui pourrait tout aussi bien correspondre à *Banzōtei I* que II. La distinction entre les deux n'est même pas facilitée par les dates, puisque depuis la publication du livre de *Masayoshi* (1787) jusqu'à celle de l'ouvrage de *Samba* (entre 1804—06), les deux écrivains ont travaillé simultanément. Je crois néanmoins que la signature *Shinratei Banzō* se rapporte plutôt à *Banzōtei II*.

lités de terrain. Ces paysages ont une certaine parenté avec celui d'*Utamaro* que *Kurth* publie dans son livre sur la gravure japonaise (fig. 47).

Quoique ce soient toujours les mêmes couleurs qui se répètent à travers tous les volumes, il n'en résulte pas trop de monotonie grâce à la diversité même des paysages. *Masayoshi* disposait d'un bleu pâle pour l'eau et les toitures des grands édifices, d'un vert sombre, intense pour le feuillage, d'un jaune orangé ou brunâtre pour les troncs d'arbres, d'un rouge éclatant pour certaines constructions, d'un gris, d'un jaune avec quelques superpositions et intermédiaires pour le sol, enfin d'un rose pour des arbres en fleurs. L'impression nécessitait donc au moins sept tirages.

Avant de passer en revue quelques unes des illustrations de *Masayoshi*, voici la préface¹ de *Banzôtei*, comme échantillon de la note humoristique et de la façon dont les habitants de Yédo blaguaient les habitants de la capitale (*Kyôto*) — ces derniers se targuant comme les enfants de toutes les capitales d'une supériorité indiscutable dans tous les domaines :

«Un insolent ose écrire ce qui suit : la pourpre de Yédo fait pâlir le rouge-safran de *Kyôto* ; les fleurs d'Azuma (Yédo) surpassent celles du Yoshino (où se trouve *Kyôto*). Comme la lune, dégagée d'au-dessus d'un toit, a fini par disparaître derrière un autre, il fait obscur et l'on n'aperçoit plus le mont Obasute. La province de Sarashina en est rouge de honte et, comble de la confusion, elle a mis un doigt en bouche ! Par contre la blancheur éclatante des entrepôts (à l'abri du feu) alignés le long de la berge et à toitures parallèles, dépassent de cent coudées la blancheur du sommet du Fuji. Aussi le pic Hira en est-il aplati comme une araignée sur laquelle on marche. Même dans la locution : les endroits renommés de Yédo, la particule honorifique est accolée au nom de la ville.² Nous avons fait travailler le pinceau du célèbre artiste de Yédo ; ses dessins rehaussés du dialecte des enfants de la cité, formeront un ouvrage documentaire en trois volumes que nous baptisons : le miroir d'Azuma. Tout compte fait et malgré les imperfections, c'est un petit monde que nous avons créé.»

Banzôtei a fourni outre la préface, quelques notices explicatives très brèves à l'une ou l'autre planche ; en général cependant le texte se borne à quelques poésies jetées au-dessus des pages et dues à une série d'auteurs parmi lesquels l'élève de *Banzôtei* déjà cité : *Shinratei Banzô*.

¹ En essayant d'appliquer les préceptes sur l'art de traduire que *U. von Wilamowitz* a maintes fois exprimés, je me suis permis de donner moins une traduction purement littérale qu'une transposition du texte, de manière à le rendre plus facilement intelligible. J'ai cependant maintenu les noms propres ; remplacer les allusions locales par des équivalents européens n'eût guère servi la compréhension.

² Jeu de mot intraduisible. Il s'agit de la particule *on* qui précède le nom de Yédo. Le sens est celui-ci : Quoique Yédo ne soit pas la capitale, elle excelle en beaucoup de choses et même dans le langage courant, cette supériorité se traduit par l'emploi de la particule honorifique *on*.



Fig. 3. Yehon Azuma Kagami, II 3, 1787 (id.).

Signalons dans le premier volume les temples du mont Atago auxquels accèdent d'énormes escaliers à pic taillés dans le roc; par de-là la colline s'étend la mer couverte de voiles; l'étang de Shinobasu célèbre par ses lotus et ses nuphars, et où se reflète le majestueux Fujisan; la floraison des cerisiers à l'Asukayama, une planche évocatrice du printemps de là-bas mais ne se prêtant guère à la reproduction sans les couleurs; l'entrée du temple d'Inari, avec les sources et les bains où se purifient les pèlerins avant de pénétrer dans le sanctuaire.

Le second volume renferme une planche hors-pair: Mi-meguri, des rizières au bord de la Sumida que l'on aperçoit dans le fond au delà des digues — les rizières entre-coupées d'oasis de verdure entourant quelques habitations et l'horizon limité par la rive opposée de la rivière, un vaste jardin peuplé de palais, de maisons et de ponts. Puis un enclos de pruniers en fleurs (fig. 3) une planche bien venue aussi; le temple de Kameido et la plage d'Umewaka sont moins intéressants; le grand pont Riōgoku, sur la Sumida, est une composition quelconque malgré les efforts de l'artiste de racheter la sécheresse des lignes par la foule des personnages et des bateaux. Fête de nuit et feu d'artifice à la plage de Nakasu; n'étaient les lanternes rouges répandues à profusion, rien n'indiquerait la nuit.

Les deux premières planches du troisième volume, Matsuchiyama et le parc



Fig. 4. Yehon Azuma Kagami, III 2, 1787 (id.).

d'Uéno ne méritent pas la description. Au contraire, la suivante : l'entrée du nouveau Yoshiwara (nouveau parce que reconstruit après une série d'incendies) constitue un véritable document ethnographique. Relégué au nord de Yédo, au delà de rizières (les confins de la ville et les rizières se voient à gauche de la planche, fig. 4), le Yoshiwara formait une ville isolée, entourée d'une enceinte. Le portail de l'entrée principale occupe le fond d'une avenue bordée de petites maisons et de boutiques où se reposent le peuple, la valetaille et les porteurs de norimonos qui ont amené les clients. Le portail est le même que celui qu'*Utamaro* a utilisé beaucoup plus tard pour encadrer la table des matières du fameux «Annuaire des maisons vertes»¹. Au delà, des rues et un fouillis de larges maisons surmontées la plupart d'un petit observatoire. L'avenue est remplie de personnages où l'on distingue des domestiques, des porteurs de lanternes, des badauds, des samourais pressés, un masseur aveugle, des gardiens et tout au fond, on entrevoit quelques femmes en robe d'apparat. Et la planche est accompagnée de l'uta suivant :

«Quoiqu'on dise que le pays du nord (le Yoshiwara) soit aussi, jour et nuit,

¹ Je conserve uniquement par simplification, le titre consacré en France, quoique inexact du célèbre ouvrage d'*Utamaro*.

le pays de la clarté, allons néanmoins contempler la lune du haut des terrasses du Yoshiwara!»

Puis vient le temple de Hachiman au quartier de Fukagawa; l'intérêt réside plutôt dans tous les lieux de plaisir qui entourent le temple et sur lesquels le texte ne laisse subsister aucun doute. Sakai-machi, la rue des théâtres et des foules nocturnes, est figurée par des toits coupés de grandes affiches. Le grand pont du Japon est plutôt une désillusion: le pont lui-même est banal; à l'avant-plan le marché aux poissons, puis les entrepôts à murs blancs (mentionnés dans la préface), au delà la cité et dans le lointain le Fuji. La plage de Takanawa, l'entrée du port de Yédo est d'une belle facture, ainsi que la dernière planche consacrée au temple de Fūdō, enfoui dans un merveilleux groupe de grands arbres.

Voici les utas correspondants:

«A l'entrée de Yédo que de bateaux on voit voguer, tellement chargés qu'ils dépassent à peine le niveau de la mer!»

«La couleur des feuilles qui jonchent le chemin de Meguro¹, ce sont les pèlerins qui, au nombre de plusieurs mille ou dix-mille, s'avancent vêtus du costume en hachijō² et réclament des gateaux de riz ou de millet; prospérité pour le faubourg sans qu'il faille attendre que le bois de camphre ait acquis la dureté de la pierre!³»

Cette même année 1787, *Masayoshi* a publié une autre série de paysages, sous le titre de *Yehon Miyako no nishiki*, Livre illustré: Brocart de la Capitale (Kyōto). Les douzes planches qui forment le volume unique, sont imprimées en couleurs et d'un format beaucoup plus grand (50 × 22 cm). Un exemplaire fit partie de la collection *Hayashi* (no. 1554), un autre, sans doute le même, chez *Gillot* (no. 511). Je regrette de ne pas connaître cet ouvrage qui est consacré cette fois à Kyōto et dont il serait d'autant plus intéressant de savoir s'il est antérieur ou postérieur aux trois volumes décrits, que la préface est due au même écrivain, *Banzōtei*. Or nous venons de voir par la préface de l'*Azuma Kagami*, que *Banzōtei* se moquait aimablement des habitants de la capitale et de leur vanité; était-ce une sorte de vengeance pour un livre qui n'eut que peu ou pas de succès peut-être?

Toujours est-il que l'illustration de l'album sur Kyōtō ne peut résulter que d'un séjour dans cette ville; nous savons de la sorte que *Masayoshi* a voyagé, en a probablement profité pour dessiner et accumuler des documents et que l'éclosion simultanée d'un certain nombre de recueils de paysages en est la conséquence naturelle.

De plus, l'illustration de l'*Azuma Kagami* et tout particulièrement la planche 2II,

¹ Faubourg où git le temple de Fūdō.

² Soie précieuse fabriquée à l'île de Hachijō.

³ Autrement dit: source immédiate de richesse; le bois de camphre n'est utilisé que très vieux.

permet à mon avis d'assigner une date approximative à une feuille isolée, de grand format en largeur, reproduite dans le catalogue *Tuke* (no. 215). L'une et l'autre offrent des vues vers la *Sumidagawa*, prises à peu près du même point. La facture offre les plus grandes similitudes (parmi les personnages il en est d'identiques); mais elle est un peu plus fruste, plus inhabile dans la feuille isolée. Vraisemblablement la planche du catalogue *Tuke* est antérieure au livre et date de 1785 ou 86.

L'estampe est signée *Shōshin* (*utsusu* à la place des termes *fude* ou *egaki* plus généralement employés). D'après une notice que *J. Kurth* a bien voulu m'adresser et pour laquelle je le remercie cordialement, *Masayoshi* aurait employé, selon les sources japonaises, les noms suivants: 鐵形 *Kuwagata*, 三二郎 *Sanjirō* ou 三四郎 *Sanshirō*, 蕙齋 *Keisai*, 杉皇 *Sankō* et en cachet, joint à la signature *Keisai*. *Shōshin* 紹眞.

Enfin *von Seidlitz* signale (1910, pg. 6) des paysages réunis en 3 volumes qu'il qualifie de «nicht besonders», mais dont il ne fournit pas le titre. S'agirait-il de l'*Azuma Kagami*? *Von Seidlitz* mentionne vingt feuilles, mais que l'on prenne le terme de feuille dans le sens de page ou de planche complète, le chiffre vingt ne concorde aucunement avec les chiffres de l'*Azuma Kagami*; l'indication est peut-être comme tant d'autres, fautive.

Il est bon de rappeler qu'en 1786, c'est-à-dire un an avant l'apparition des volumes de *Masayoshi*, son maître *Kitao Shigemasa* 北尾重政 a publié un recueil de paysages sous le titre: *Yehon Azuma Karage*¹; trois volumes de 21 × 15 cm. édités chez *Tsutaya Jūzabrō*. L'élève n'aura pas manqué de suivre le plus possible son maître et même cherché à le dépasser, en faisant appel à la gravure en couleurs. Il y a d'ailleurs entre les deux titres un rapport d'assonance que je crois voulu.

J'en arrive à quelques ouvrages d'un autre genre, à une série de *Kibyōshi* ou livres jaunes, répartis sur plusieurs années et montrant des influences multiples.

On sait ce qu'on entend par livres jaunes: ces petits cahiers de cinq feuilles, réunis par deux, trois, cinq ou davantage pour former une histoire illustrée où texte et dessins sont d'égale importance et entremêlés au point de faire un tout inséparable. L'immense majorité des *Kibyōshi* comporte trois cahiers, le plus souvent du format 17 × 12 cm. La couleur de la couverture a varié selon la mode, mais les couvertures jaunes ayant prévalu longtemps, cette couleur a fini par devenir caractéristique du genre et le qualificatif courant. D'ordinaire aussi, les couvertures sont ornées de petites vignettes portant le titre et certaines indications comme la mention de

¹ *Hayashi* traduit: Coup d'œil sur Azuma; *Gillot* (qui ne possédait qu'un fragment): Réunion des vases (1) d'Azuma; *Kurth* ne se prononce pas. Le terme *Karage* que donne le dictionnaire, est un verbe signifiant: lier. Bien entendu le sens doit être tout autre. Ce titre a été repris par *Utamaro*; mon exemplaire ne mentionne pas à quelle date. La notation «*Karajū*» de *Kurth* (*Utamaro* pag. 163) est inexacte; il s'agit d'un Kana peu employé, d'une variante de la syllabe *Ke*.

l'éditeur, de l'auteur, parfois du dessinateur et parfois aussi la date. La perte de la couverture ou simplement de ces vignettes nous prive souvent de détails bibliographiques importants.

Beaucoup d'artistes ont à la fois composé le texte et l'illustration et n'ont pas jugé nécessaire d'écrire une préface; mais d'habitude, l'écrivain et le dessinateur sont deux personnages distincts. En tous cas ces ouvrages n'avaient pas de prétentions littéraires, ils étaient avant tout destinés à divertir; aussi trouverons-nous dans ces livres jaunes les thèmes et les sujets les plus invraisemblables, les plus cocasses et les plus libres à la fois.

Quant à l'opinion assez répandue que les artistes ne daignaient illustrer des Kibyōshi qu'à leurs débuts, je la crois inexacte; chez la plupart la publication se poursuit au delà de la maturité de leur talent. L'artiste japonais ne connaît pas de côté méprisable dans son travail; il suffit d'ailleurs de constater quel nombre considérable de Kibyōshi les grands dessinateurs ont produit.

Et *Masayoshi* n'a pas échappé à cette loi générale. Le plus ancien Kibyōshi que je possède de lui, est un ouvrage en trois volumes dont la couverture me fait encore une fois défaut. J'ignore donc l'éditeur et le titre complet. Car sur la nouvelle couverture faite avec beaucoup de soin, on a tracé un titre assez long, mais rien ne prouve qu'il réponde au texte original. Ce titre le voici: 七福神大通傳 *Shichi Fukujin daitsū den*, Légende du pouvoir merveilleux des sept dieux du bonheur. Préface et texte de la main de 兒童軒雪嶋 *Jidōken Settō*, écrivain sur lequel je n'ai relevé aucun renseignement. Les trois volumes remontés et reliés en un seul, portent plusieurs cachets dont celui de *Hayashi*.

La préface débute par une poésie chinoise dont je ne parviens pas à dégager le sens — et un japonais n'a pas été plus heureux que moi. L'auteur continue en prose:

«L'eau d'un torrent coule toujours dans le même sens. Il en est de même dans la vie. L'homme qui a de la fortune, ne peut choisir ses amis. C'est la même chose pour une geisha: ou bien on tombe d'accord ou bien on ne s'arrange pas avec elle. S'il y a de grands esprits, il y en a aussi de petits; s'il y a des riches, il n'y a pas moins des pauvres. Mais on ne doit pas être jaloux.

Or depuis l'origine, les sept dieux du bonheur sont en possession de la prospérité. Malgré cela, pour eux aussi il y a de bons et de mauvais jours. D'abord *Ebisu*¹ est fêté le premier et le dixième mois; *Daikoku*¹ l'année du rat; *Benten*¹ est célébrée à la fête du serpent. Enfin *Bishamon*¹ a son marché au temple de *Zenkokuji* de *Kōjimachi*.

Les trois dieux restants partagent un sort commun. *Hotei*¹, *Fukuroku*¹ et *Jurō*¹ de haute lignée, n'ont pas toujours de la chance ni grand profit; tous les jours survient un événement désagréable. Quand le philosophe est tombé dans la misère,

¹ Nom d'un des sept dieux du bonheur.

il n'a plus de refuge. La fortune de la compagnie entière (des 7 dieux) est intimement reliée à la présence des 4 premiers. Si les trois derniers s'en séparent, la fortune les abandonne également. Mais il est vrai qu'on s'assemble selon qu'on se ressemble.»

La préface fait pressentir le sujet. Les sept dieux sont réunis sur leur grand bateau: la barque du bonheur. La félicité sans nuages leur pèse; ils se disputent et se divisent en deux groupes: *Hotei*, *Fukuroku* et *Jurō* s'en vont à terre. Marchant à l'aventure, ils rencontrent une auberge; mais les quelques sous que renferme leur bourse commune, suffisent à peine à les ravitailler. Le déclin commence. Pendant ce temps, *Bishamon* profite d'un tête-à-tête avec *Benten* pour lui faire une brûlante déclaration d'amour, mais il est repoussé. Tous deux se reprochent leurs aventures galantes en termes vifs. *Bishamon* quitte à son tour la compagnie et fait cause commune avec les trois autres. Ceux-ci traînent une existence lamentable; pour se remettre à flot, ils décident de ravir par surprise, les trésors ou les talismans qui confèrent le bonheur: le biwa de *Benten*, la ligne de *Ebisu* et le maillet de *Daikoku*. On simule une réconciliation, on les invite à une fête nocturne, agrémentée de geishas avenantes, on leur fait boire un soporifique et quand ils sont assoupis, on les dépouille des talismans. Triste réveil! Obligés de subir la domination des autres, il regrettent leur insouciance. L'écrivain a émaillé son récit de réflexions profondément humaines. C'est ainsi que *Ebisu* s'écrie: Pour moi qui ai passé l'année à rire (dans les réjouissances), pleurer est un bonheur!»

Dans une scène pathétique qui paraît-il est la parodie d'une pièce de théâtre connue et actuellement encore jouée au Japon, *Bishamon* et ses amis improvisent un tribunal pour juger *Benten*; c'est d'elle en effet que *Bishamon* veut se venger. Après avoir simplement chassé *Daikoku* et *Ebisu*, ils proposent différents genres de supplices. *Bishamon* finit par obtenir gain de cause auprès de *Benten*. Les autres s'empressent de se procurer de l'argent, essayent d'engager les talismans au mont-de-piété, font la fête et gaspillent leur avoir.

Pendant ce temps, un serviteur de *Daikoku*, une souris, déguisé en marchand d'éventails, cherche à secourir son maître; à cet effet il lie connaissance avec *Hotei* et aussitôt ce dernier qui a un faible pour les jolis garçons, de lui faire les avances les plus significatives. Passons. La souris habituée à fureter, découvre la cachette des trésors, s'en empare et, quittant *Hotei* profondément endormi, les transporte chez *Benten*.

Aussitôt la chance tourne. Les vainqueurs de tantôt sont amenés ligottés en présence de *Benten*, *Daikoku* et *Ebisu* et subissent à leur tour leurs sarcasmes et leurs plaisanteries. Cependant des serviteurs de *Bishamon*, un serpent, un poisson et une scolopendre interviennent, battent la souris qui révèle sa véritable nature; d'où rixe générale jusqu'au moment où *Daikoku* tranquillise les esprits et amène la réconciliation.

Dans une sorte de postface, l'auteur fait allusion à une coutume pratiquée

le septième jour du premier mois, où l'on prépare un mets (généralement du riz) assaisonné de sept plantes déterminées. La page débute en effet par un *hokku* ou poésie de 17 syllabes dont voici la traduction: «Dans le lointain on perçoit un bruit comme si l'on hachait de la bourse à pasteur¹.» En outre, une croyance veut qu'un rêve survenant la seconde nuit de l'année puisse fixer le bonheur; ce bonheur on peut encore l'acquérir avant le septième jour; passé ce délai rien à modifier. A cette époque, il faut se garder des sentiments violents à conséquences néfastes, la colère par exemple; sinon, dit l'auteur, il faut revenir au début de l'année du tigre. C'est la paraphrase du thème de l'ouvrage entier: la chance favorise les dieux s'ils restent réunis, elle tourne et s'évanouit quand ils se divisent.

Cette notice est précieuse à un autre point de vue: elle donne implicitement la date du livre: année du tigre, autrement dit 1782. J'ai longtemps hésité et me suis demandé s'il ne s'agissait pas plutôt de 1794. Mais les sources japonaises sont affirmatives à l'égard de la première date. L'illustration est fruste et simple. *Masayoshi* s'est inspiré aussi de la tradition pour donner à chacun des sept dieux la physionomie connue et caractéristique et s'est efforcé de la maintenir telle à travers tout le livre. Les figures ont de la sorte quelque chose d'un peu schématique, mais ce défaut est tempéré par la variété des gestes, l'habileté de la mise en page et l'humour qui transparait à tout moment. Les dieux sont persiflés avec bonhomie, on les couvre de tares, de ridicules et même de vices bien terrestres. Néanmoins ils restent sympathiques et l'on sent qu'au fond le peuple à un grand faible pour eux.

Par-ci par-là l'illustration révèle les tendances de l'artiste à abréger, à simplifier outre mesure les contours: tendances que *Masayoshi* mettra bientôt en pratique avec système dans la plupart des *ryaku gwashiki*. Il montre en outre une connaissance très exacte des animaux; les souris, les poissons, le serpent, le cerf et le cheval qui défilent à travers les pages, sont dessinés avec brio et une grande allure. Enfin le corps humain, la musculature et le mouvement en général sont bien rendus.

Dans le style quelques particularités méritent d'être relevées: les visages sont plus courts et plus arrondis; les yeux sont à double contour avec indication de la pupille; le nez est plus charnu. Enfin la coiffure des femmes et en général le type féminin est fortement influencé par *Kiyonaga* et ses imitateurs. *Masayoshi* comme tant d'autres pour ne pas dire tous les contemporains, n'a pu se soustraire à la hantise presque tyrannique de ce maître. Enfin plus que dans aucun autre *Kibyōshi*, l'illustration a conservé son apparence de croquis, ces particularités de dessin qui font que le livre semble peu destiné à la gravure. En tous cas, le graveur anonyme qui a transposé le dessin sur le bois, est parvenu à garder à l'illustration toute la fraîcheur d'une improvisation. Je ne passerai pas en revue les dessins un à un (ils

¹ Du japonais *nazuna*; les autres sont: *seri* (ananthe stolonifère), *hakobera* (céleri), *gogyō*, *tabirako*, *suzuna* et *suzushiro*, dont je n'ai pas trouvé la signification; la présence dans les deux derniers du vocable *suzu*, clochette, s'applique-t-elle à la fleur de ces plantes?



Fig. 5. Shichi Fukujin dai-tsū den, II 1, 1782 (id.).

suivent fidèlement le texte) et me borne à donner un spécimen fig. 5, le festin au cours duquel *Benten*, *Ebisu* et *Daikoku* reçoivent le soporifique qui les livrera aux mains des quatre traîtres. Il est facile d'y retrouver les particularités signalées.

De l'ouvrage suivant, trois volumes parus en 1789, je ne possède qu'un titre fragmentaire. Couverture et vignettes me font défaut car le livre est remonté: 女仙人 *Jo sennin*, La femme sennin (les sennins sont des êtres surnaturels doués de pouvoirs merveilleux). *Santō Kiōden* 山東京傳 (ou *Kitao Masanobu* 北尾政演) s'est chargé du texte. *Kiōden*, né en 1761 comme *Masayoshi* et mort peu d'années avant lui, en 1816, fut élève de *Shigemasa* et par conséquent le condisciple, compagnon probablement intime, de *Masayoshi*. Il eut une vie plutôt agitée. A peine âgé de 19 ans, il publia son premier *Kibyōshi*, dont les illustrations sont agrémentées d'un texte plutôt leste. Très actif, il a été le collaborateur d'une foule d'artistes contemporains tels que *Kiyonaga*, *Utamaro*, *Hokusai* et contribua pour une large part à cette littérature obscène qui fut réprimée par un édit de 1790. Il continua néanmoins jusqu'au moment où l'autorité le punit sévèrement, lui et son éditeur. A la suite de cette condamnation il vécut très retiré pendant quelques années, tenant un petit magasin et signant quelques productions de son élève, le célèbre romancier

Bakin. Il s'amenda ensuite et reprit la littérature, mais dans un domaine plus sérieux.¹

Le texte du *Jo sennin* est bien anodin quoiqu'il ait été composé avant le fameux édit.

Nous apprenons d'abord les amours et rencontres secrètes de *Kumenosuke*, serviteur noble d'un temple, et de *Omume*, la fille d'un aubergiste. Puis l'auteur nous conduit dans le monde des sennins qui, afin d'assister à une réunion, défilent devant nous: l'un vogue sur une carpe, l'autre sur un sabre, un troisième chevauche une grenouille à trois pattes, encore un autre une grue; tous se retrouvent chez le plus ancien et exhibent leur pouvoir magique. C'est au tour de *Shohei*; mais il s'éprend de la fille d'un des sennins, *Kokin-sennin*, et perd son pouvoir surnaturel. C'est en vain qu'il frappe une pierre pour la transformer en mouton; elle reste pierre et les assistants de le couvrir de sarcasmes: «Autrefois, une femme s'est bien changée en pierre (allusion à la légende de *Sayo-hime*); et toi tu n'arrives même pas à en faire un mouton!» — «C'est une mauvaise pierre, comme l'autre a été une méchante femme.»

Déchu, *Shohei* se décide à faire au moins la conquête de *Kokin-sennin*; mais il est repoussé. Pour fuir sa présence, celle-ci s'envole assise sur un nuage. Mais elle aperçoit *Kumenosuke* que *Omume* vient de quitter; à son tour elle s'éprend de celui-ci, est privée de ses qualités de sennin et tombe à terre, à ses pieds. *Kumenosuke* est charmé des demandes naïves de la sennin qui, se trouvant pour la première fois en ce bas-monde, marche de surprise en surprise. *Kumenosuke* trahit son premier amour, décide *Kokin-sennin* à partir avec lui, quitte le temple et gagne Yédo. Pour pouvoir vivre, *Kokin-sennin* s'engage dans un théâtre. Mais le père de la jeune femme en a pitié et pour reprendre sa fille, élève son amant au rang de sennin ou plutôt le met en apprentissage chez un maître renommé.

La femme délaissée se rend aussi à Yédo et rencontre *Shohei*, le sennin déchu, qui lui suggère le moyen de correspondre par un cerf-volant avec *Kumenosuke*. Mais celui-ci après maint échec résultant de son apprentissage insuffisant, parvient à envoyer son double sur terre; ce dernier se tue avec *Omume*, délivrant ainsi le jeune couple sennin des dernières attaches terrestres.

Masayoshi a bien adapté son illustration au texte; le sujet est parfaitement intelligible sans traduction. L'artiste a surtout fait ressortir le côté humoristique: p. ex. l'anxiété, puis la colère du malheureux sennin auquel la magie ne réussit plus. Les personnages sont bien campés, pas trop raides; les costumes variés; les accessoires, les décors et le paysage assez soignés, mais un peu surchargés.

Les figures, à part certains sennins auxquels *Masayoshi* a donné une allure chinoise ou une laideur exagérée, sont régulières et assez attrayantes: le nez est un peu courbé et la narine est toujours indiquée par un point noir sur le contour infé-

¹ Je puise ces renseignements en partie chez *Florenz* (*Gesch. d. japan. Litteratur*, 1909) qui, par erreur, fait de *Kiōden* l'élève de *Masayoshi*.



Fig. 6. Jo sennin. III 4, 1789 (id.).

rieur. Nous verrons ce détail se modifier dans la suite. Les lèvres trop petites ou au contraire trop longues et tombant obliquement comme dans les portraits d'acteurs. Les yeux sont réduits à un simple trait. Le visage entier est plutôt allongé et dans les coiffures féminines se retrouvent ces coques latérales caractéristiques des types de *Kiyonaga*. A cela se borne l'influence de cet artiste et de la mode. Les mains et les pieds sont inexpressifs et d'un dessin assez pénible.

Quoique bien venue et donnant l'impression de ne pas être d'un débutant, l'illustration est pourtant assez naive; un être hybride à grosse tête de poisson et à pattes de batracien témoigne des études diverses de *Masayoshi* qui dès cette époque s'attaquait à tous les objets visibles. Il a bien probablement aussi appris la perspective européenne ce qui se montre surtout dans ses architectures; il y a notamment une terrasse dont le toit et le plancher convergent en s'éloignant du spectateur, d'une façon exagérée et très peu japonaise.

Dans la fig. 6 un exemple de cette illustration, nous voyons à droite *Kumenosuke* «crachant» avec effort son double; à gauche le suicide de *Omume* et du double.

Comme la couverture manque, j'ignore le nom de l'éditeur. La préface de *Kiōden* est datée: année de l'oiseau; il ne peut s'agir à mon avis que de 1789. Ni la date

1777 alors que *Masayoshi* n'avait que seize ans, ni 1801 alors que sa manière était différente, n'entrent en ligne de compte. *Kiōden* signe dans un cartouche, et y joint le cachet: *hō-san*. Le dessinateur signe à côté de lui: *Kitao Masayoshi fude* (*fude* à la place de *egaki* est exceptionnel chez lui) en caractères minces dont les jambages sont comme détachés les uns des autres. Ils ont cet aspect impersonnel que prennent les caractères japonais quand nous les traçons à la plume et non au pinceau comme là-bas.

L'ouvrage suivant est encore un *Kibyōshi*, en deux volumes cette fois, et d'une facture très particulière. Voici le titre: *Otoshi banashi*: 腹節問答 *hara-suji mondō*. Histoires comiques: dialogues à faire éclater de rire. Il y a dans ce titre un jeu de mot intraduisible: *hara* signifie ventre, mais aussi pensée intime, *suji* muscle, tendon et cause ou raisons; enfin *harasuji* désigne les muscles du ventre. Le titre pourrait se rendre en allemand par «Bauchmuskelsprache» en sous-entendant crever le ventre à force de rire. Ce n'est là qu'une façon de parler, une promesse hyperbolique, car les dialogues sont amusants, gais, inoffensifs, mais il n'y a pas matière à se tordre.

Contrairement à tous les livres que je connais, les pages de celui-ci sont divisées par un trait horizontal en deux moitiés, la supérieure réservée au texte, l'inférieure au dessin. Selon la longueur du texte, l'espace est plus ou moins grand, mais toujours la vignette occupe la plus large surface de la page. Les histoires sont détachées, très courtes, habituellement parsemées de calembours ou de jeux de mots difficiles à saisir. Je soupçonne d'ailleurs fortement *Masayoshi* d'avoir lui-même composé ou commis les légendes; car non seulement l'auteur n'est renseigné nulle part, mais la forme du texte, certaines maladresses ou inexactitudes de notation, l'emploi simultané de plusieurs variétés d'écriture me semblent imputables à l'artiste qui forcément avait moins de métier dans ce domaine qu'un écrivain de profession. En outre la séparation radicale entre texte et illustration me font songer à une coquetterie de dessinateur, préférant ne pas encombrer sa composition de signes d'écriture; ceux-ci remplissent d'habitude tous les trous, tous les espaces libres au point de se gêner réciproquement. Ici, *Masayoshi* n'ayant aucun texte à caser, pouvait disposer son sujet à sa guise et vraiment il a composé de petits tableaux de genre souvent parfaits.

L'illustration constitue un progrès comparée à celle du volume précédent. Elle est plus souple, plus variée et plus expressive quoique plus sobre en détails. La diversité est surtout visible dans les visages qui sont moins allongés, plus larges, de configuration plus naturelle. Les nez est toujours busqué, mais la narine est maintenant indiquée par un croissant, une ligne courbe isolée au-dessus de la cloison inférieure. Certaines faces ont une bouche élargie, un sourire béat et satisfait, d'autres au contraire sarcastique, d'autres un air stupide et morne bien en rapport avec leur attitude. Les mains et les pieds ont aussi plus de caractère.

Je ne citerai que quelques planches, leur description ne présente d'intérêt qu'avec



Fig. 7. Harasuji mondō, I 2, 1791 (Coll. v. W.).

la légende. Dans le premier volume: un homme désireux de témoigner de la reconnaissance à son supérieur, lui remet le jour de son anniversaire une statuette, un rat en argent massif; c'est en effet à une année marquée par le signe du rat que remonte sa naissance. Mais le supérieur avare, considère avec dédain ce cadeau minuscule et insinue que tel jour, proche d'ailleurs, tombera la fête de sa femme. — «Et quand est-elle née?» demande le malheureux. — «L'année du taureau» — (fig. 7, à gauche). Second livre: Un prétentieux ornant son intérieur de quelques non-valeurs, croyant ainsi se hausser au niveau d'un mécène et s'attirant d'un ami cette réflexion ironique: Une chose seulement détonne dans tout ce luxe et c'est toi! — Une nourrice consulte un diseur de bonne aventure qui lui annonce une perte sans espoir de retour. Elle fond en larmes et avoue qu'il s'agit d'un enfant disparu dans un champs de navets. C'est vrai, réplique l'autre, les enfants sont un produit de la terre jaune. — Nous retrouvons aussi les traditionnelles facéties sur les pères et fils ivres ou en joyeuse compagnie, sur les rencontres qu'on aurait désiré ne pas faire, sur les gourmands et les gloutons, sur les médecins et ainsi de suite.

La planche à mon avis la plus personnelle est une conversation entre une puce et un pou. Ce dernier se plaint de la ceinture qu'il habite; qu'elle n'est pas assez

vieille ni assez remplie de transpiration; qu'il s'ennuie, qu'il est incommodé. — N'y fais pas attention, lui répond l'autre, un proverbe dit que ce qui est long est aussi bien fort (durable et par conséquent finira par réunir les qualités désirées). Le texte est réaliste et un peu cru, mais l'illustration pleine d'humour (fig. 7 à droite). Les deux animaux sont figurés par des hommes portant sur le crâne un spécimen de la race qu'ils représentent; le pou est trapu, vieux, maussade; il donne l'impression d'un personnage malpropre, rampant, lent dans tout ce qu'il fait ou dit; la puce est au contraire un jeune homme vif, à figure réjouie, au nez retroussé et insolent, tout l'opposé en un mot de son interlocuteur; on s'attend à le voir disparaître d'un bond aussitôt sa réplique lancée.

Au dernier feuillet, se trouve la signature de l'artiste: la première partie en moji habituel, la seconde (*yoshi*) en caractères kana, suivie de *egaki*. Sur les vignettes de la couverture, l'éditeur *Nishimiya* avec sa marque: un cercle renfermant une sorte de croix. C'est un éditeur que l'on ne rencontre pas trop souvent et qui a publié quelques *Kibyōshi* de *Toyokuni I*. Enfin la date: année du sanglier, printemps. Ce qui reporte l'ouvrage à 1791. Les particularités de la signature de l'artiste mi-partie moji, mi-partie kana, permettent d'assigner une date à une série d'estampes isolées. J'ai eu l'occasion tout récemment d'en voir une appartenant à Madame *A. Brachet* (Bruxelles); elle fait partie d'une suite de pièces consacrées aux douze mois de l'année. Celle que j'ai sous les yeux représente une réjouissance à l'occasion d'une exposition de fleurs (au neuvième mois = du chrysanthème). Deux femmes, l'une agenouillée, l'autre debout admirent une branche de chrysanthèmes; une troisième, assise, écrit une poésie; dans le fond, une large baie ouverte; à gauche un paravant décoré du dieu *Fukuroku*.

L'estampe est du format moyen; l'impression à dominante rose et vert; mais comme il s'agit d'une réimpression moderne, le choix des couleurs ne correspond peut-être guère au tirage original. En tous cas le dessin offre une analogie complète avec celui du *Kibyōshi* qui vient d'être décrit, ce qui confirme la concordance des dates.

Vers la même époque, ou bien peu après, doit avoir paru un dernier *Kibyōshi*, le meilleur de tous ceux que je connaisse de *Masayoshi*.

Mon exemplaire a dû être lu souvent; il est fort défraîchi et les vers se sont amusés à le perforer en maintes places. Aussi le déchiffrement du texte et partant la traduction furent-ils pénibles. La couverture perdue depuis longtemps, me prive du titre complet; ce que j'en sais, est: *hachi nin*, huit personnes — en réalité: huit femmes. Le texte est signé en caractères Kana par un certain *Keikō*; serait-ce *Masayoshi* lui-même?

L'éditeur est encore *Nishimiya* de Yédo.

La préface est une variation échevelée sur le chiffre huit, introduit à propos et hors de propos dans les conceptions les plus abracadabrantes. Je la donne telle

quelle, convaincu que beaucoup d'allusions ou de jeux de mots m'échappent et qu'au fond elle est intraduisible :

« Nous ne sommes pas dans un temple. Aussi faisons venir un chanteur des maisons vertes, pour qu'il nous prédise l'avenir en procédant aux huit signes¹. *Hokuō* possède huit maisons et place dans toutes l'abri contre le feu du côté de l'est. La silhouette d'une oiran ressemble à un huit² et simule aussi le caractère *ei* signifiant éternité. S'il y a quarante-huit manières de lutter, il n'y a que *Miyagaki Hachizō*³ pour jouer du théâtre. Moi, j'ai mis un huit sur ma tête (chapeau?) et ai voulu battre *Akazō*. Aussitôt j'en ai fait trois cahiers à couverture jaune, autrement dit j'ai mis de côté huit pièces de nanryō pour les changer en pièces d'un ryō. Enfin si nous prenons au hasard huit femmes, il n'y aura pas moyen de les changer en hommes, mais nous aurons un mélange de femmes à un ou à deux *bu*⁴ et l'ensemble fera toujours huit personnes. Tous les huit jours, il y a une fête en l'honneur de *Yakushi*⁵. Même en empruntant les yeux de l'anguille de *Yatsume*⁶, le nombre des personnes de talent n'atteindra jamais le chiffre huit.⁷ Assis en face de mon encrier, je suis obligé d'exécuter huit choses diverses. Oh, comme c'est triste! Maladroit à manier le pinceau, je n'arrive à rien en ce monde⁸! »

L'histoire elle-même est la digne suite de la préface. *Otonosuke*, jeune homme de nature fort amoureuse, s'afflige d'atteindre ses 25 ans sans avoir eu d'aventures, et cela dans cette société où toutes les femmes et les filles incitent à la volupté. Les raisons qu'il en donne, ne peuvent être reproduites. Désireux de changer cet état de choses, il se rend au temple de *Tako Yakushi* du faubourg de *Meguro* (où se trouve une peinture représentant un poulpe = *Tako*) et implore la divinité de lui accorder l'expression des yeux de *Okuke Dembei*, les charmes de *Soga Sukenari* etc., tous hommes réputés par leur beauté et leurs succès galants. Sa prière terminée, il s'assoupit et voit en songe huit femmes : femmes de toutes conditions — la geisha et la courtisane voisinent avec la dame de cour et la bourgeoise — de tout âge et somptueusement vêtues; le texte décrit en détail les particularités et surtout le décor des robes. Les femmes sont assises en cercle tenant chacune une corde dont les autres extrémités sont réunies dans la main du dieu *Yakushi*. Comme dans une figure de cotillon

¹ Employés dans la divination.

² Le huit japonais consiste en deux lignes légèrement concaves et juxtaposées comme un toit = 八. Les habits d'apparat des courtisanes obligent celles-ci de marcher lourdement, comme un canard, les jambes un peu écartées, démarche vaguement comparable au huit en question.

³ *Hachi* et *Yatsu* signifient huit.

⁴ Ancienne pièce de monnaie valant 25 *sen*.

⁵ *Ya* = *yatsu*, abréviation de huit.

⁶ Nom d'une région, signifie en réalité : huit yeux; d'autre part le terme : anguille de *Yatsume* est le nom populaire de la lamproie (Neunauge).

⁷ = Les intelligents sont toujours en minorité.

⁸ Jeu de mot : *hachibu* (*habu*) *sarenu*.



Fig. 8. Hachi-nin, II 4, 1789 (id.).

bien connue en Europe, une seule des cordes est marquée (d'un poids) et c'est la femme qui l'aura choisie, à laquelle est réservé le sort d'appartenir à *Otonosuke*. Transporté par ce rêve, il devient amoureux «de femmes plus nombreuses que les dents d'un peigne».

Il fait d'abord la cour à *Oshichi*, une marchande de légumes; leur conversation ultra-réaliste est hérissée de jeux de mots, p. ex. sur *Oshichi* qui signifie aussi mont-de-piété et sur les conséquences de leurs relations. Mais cette idylle n'a qu'une durée très courte; dans la rue il bute contre une fillette qu'il prend pour une des femmes apparues en songe; aussi la première est-elle oubliée. Des éclats de rire attirent son attention sur une geisha; il quitte la fillette et lie connaissance avec la dernière.

A travers les trois volumes, *Otonosuke*, hanté par son rêve, passe d'une femme à une autre, au milieu de péripéties drôles et plus souvent encore invraisemblables. Une de ses dernières rencontres (fig. 8) le met en présence d'une femme de la grande maison de la plage (*Ōisoya*), nommée *Tora*, le tigre; la ressemblance de *Otonosuke* avec *Soga Sukenari* et l'allusion à *Tora-gozen*, la maîtresse de ce dernier, fournissent amples sujets à calembours.

Otonosuke quitte furtivement la ville et est poursuivi par trois des délaissées sous

la forme d'un serpent, d'un tigre et d'un singe. Un stratagème le sauve; il arrive à la cour; aperçoit des dames du palais et finit par épouser la jeune fille, apparue en rêve, à laquelle échet la corde marquée d'un poids. Sa dot lui permet d'ouvrir un magasin de parfumerie.

L'illustration de *Masayoshi* est cette fois parfaite et relève la vulgarité du texte; elle est variée, pleine de mouvement, de grâce et d'humour. L'artiste s'est détourné plus que de coutume de la peinture, pour produire une œuvre de graveur. Les proportions des corps humains sont justes; les mains et les pieds beaucoup moins conventionnels. Enfin les visages sont d'autant plus élégants et expressifs, qu'ils sont plus influencés par *Kiyonaga* et *Shunshō*: les joues sont pleines et arrondies, les yeux conservent leur double contour, et le nez est actuellement formé de trois traits: la narine et l'ailette étant dessinées à part. Il y a même une réminiscence d'*Utamaro* par rapport à un pli de la joue que *Kurth* a signalé dans une série d'œuvres de ce maître.

Enfin dans les animaux, les paysages, les accessoires, les décors de robes et les détails des constructions, *Masayoshi* a dépensé autant de science que de verve. Je répète: ce *Kibyōshi* ne mérite que des louanges, car il dépasse de loin des œuvres similaires d'artistes plus renommés; ceux-ci ne se gênaient guère de fournir à l'occasion du travail hâtif et d'une facture quelconque.

La signature renferme un détail caractéristique pour cette époque: la branche droite du caractère *Masa* est épaissie et allongée vers la droite; elle dépasse ainsi l'alignement vertical des signes. Cette particularité est visible sur la signature reproduite par *von Seidlitz*.

L'ouvrage qui me reste à examiner, marque un recul. Si *Masayoshi*, à la place de son pinceau, se fut servi de son compas, de sa règle et de son tire-lignes, il n'eût guère produit un dessin plus raide, plus guindé, plus impersonnel.

Il s'agit d'un livre d'histoire, écrit par *Bakin*; titre: 繪本尊氏勳功記 *Yehon Takauji Kunkō ki*; livre illustré: histoire des exploits de Takauji. Cinq volumes d'un format plus grand que les *kibyōshi*, mais n'atteignant pas les dimensions habituelles du format moyen (19,5 × 14,5 cm.). Date = *Kwansei* 12, soit 1800. Editeur: *Tsuruya Kiemon* de Yédo.

Bakin 馬琴, dans la préface, fait observer que les guerres et les troubles sont néfastes pour la littérature; que celle-ci ne se développe qu'en temps de paix; qu'il est agréable à une époque calme, de se remémorer les événements des temps passés. Après un éloge de l'artiste sous le nom de *Keisai*, il termine: «Un mauvais garnement ramassera peut-être ce livre et le regardera avec attention; car le chemin de la vie et de la mort, de la guerre et de la paix a son intérêt. Mais il est certain que les guides d'un cheval de bois lui sont plus profitables!»

Le texte constitue une relation plus ou moins fidèle des luttes du Mikado contre



Fig. 9. Yehon Taka-uji Kun-Kō Ki, I 6, 1800 (id.).

Takatoki, un usurpateur et un débauché dont les extravagances finirent par soulever le pays. Ces événements historiques remontent aux périodes *Genkō* (1331—33) et *Kemmu* (1334—35). Le récit moral et froid de *Bakin* est évidemment fort éloigné de la littérature frivole des *Kibyōshi*; est-ce là ce qui a coupé l'inspiration de l'artiste et expliquerait la sécheresse, la pauvreté non seulement de l'illustration, mais encore du dessin? Les personnages sont raides dans leurs habits de cour ou de cérémonie, et non moins anguleux et engoncés dans leurs armures. Les proportions des corps sont peu soignées; souvent la tête et le tronc sont trop grands par rapport à l'ensemble. Les figures sont gonflées, inexpressives, souvent plutôt bêtes; le nez est réduit à une simple ligne ondulée; la bouche reprend les coins tombants des portraits d'acteurs. Les mains et les pieds sont difformes comme les réussirait un commençant. Quant aux rares figures féminines, elles sont le comble de l'insignifiance.

L'infériorité et la banalité de cette illustration éclatent surtout dans les scènes qui en toute autre circonstance ou chez d'autres artistes n'auraient pas manqué de susciter une composition brillante. Cette fameuse planche entre autres où *Takatoki* est harcelé et persécuté par des *Tengus*, ces êtres fabuleux mi-hommes mi-oiseaux, munis d'ailes, de griffes et parfois même d'un bec (fig. 9) sujet maintes fois traité par les artistes et plus tard repris par *Hokusai* dans son *Yehon Wakan homare*. Et cette autre planche retraçant une des phantasies absurdes et ruineuses de *Takatoki*: le

combat de quelques milliers de chiens, dans un enclos, en présence de la cour. La mise en page est tellement maladroite que la planche se réduit à quelques détails architecturaux, avec de part et d'autre une poignée de têtes encapuchonnées et une poignée de chiens qu'on devine à travers les barreaux d'une grille.

La même année, *Masayoshi* a illustré un autre ouvrage historique en cinq volumes: *Kusunoki nidai gunki* 楠二代軍記, Les exploits des deux *Kusunoki* (*Masashige* et son fils *Masatsura*). Texte sans doute de *Bakin* et la continuation du précédent récit. Je n'ai pas eu l'occasion de voir cette œuvre dont je trouve la mention dans une annonce de l'éditeur *Tsuruya Kiemon* — et si le dessin est tenu dans la même note froide et ennuyeuse, je n'ai rien perdu.

Les deux séries mentionnées ne sont pas les premières que *Masayoshi* a consacré aux sujets historiques. *Hayashi* signale un *Yehon Soga monogatari* en 1 volume de planches en couleurs, ayant paru entre 1790 et 96 à *Nagoya*, chez *Yerakuya Tōshirō*. L'absence d'une date certaine est regrettable; celle-ci nous aurait renseigné plus ou moins sur les influences qui s'y seraient montrées; en tous cas il est à présumer que la valeur artistique de l'ouvrage était supérieure et l'exécution plus soignée en raison même de l'impression en couleurs.

Il ressort des documents nouveaux que j'apporte sur l'œuvre de *Masayoshi* que la production de celui-ci n'a guère été aussi sobre, aussi restreinte qu'il n'est en général admis et que *Masayoshi* a fourni bien d'autres ouvrages que les méthodes de dessin cursif, les *ryaku gwashiki*. *Masayoshi* a illustré des feuilles théâtrales, des sortes de programmes, avec les portraits d'acteurs dans un rôle en vogue du moment; rien ne prouve qu'il n'ait aussi dessiné des estampes du même genre. Il a publié plusieurs recueils de paysages, notamment sur *Yédo* et sur *Kyōto* et il a plusieurs fois repris dans ses estampes isolées, tel ou tel paysage des albums. Il a produit un certain nombre de romans populaires illustrés, de *Kibyōshi* et ces livres que je décris pour la première fois, ne constituent vraisemblablement qu'une minime partie de tout ce que *Masayoshi* a lancé dans ce domaine; il ne faut pas oublier que les *Kibyōshi*, en vertu même de leur faible valeur commerciale, de leur caractère de publication populaire à bon marché, sont voués au gaspillage et à la destruction. Depuis un siècle, une quantité formidable de ces documents a dû disparaître, notamment dans les incendies si fréquents au Japon. Ce qui nous en reste aujourd'hui et que les collectionneurs commencent seulement à rechercher et à apprécier, doit être bien peu de chose en comparaison de tout ce qui a vu le jour autrefois. L'espace de temps qui sépare les divers *Kibyōshi* de *Masayoshi* me semble une preuve de plus.

Masayoshi a encore composé l'illustration de plusieurs livres d'histoire et enfin il a à son actif l'ensemble des *ryaku gwashiki*. D'autre part, il est l'auteur d'une série d'estampes dont le nombre est difficile à fixer. Dans les collections il est en général maigrement représenté. Mais il est facile de voir que les estampes peuvent être

classées en sujets historiques, en paysages, fleurs, animaux, en un mot que ses feuilles isolées possèdent autant de variété que ses livres. *Kurth* ajoute (Japan. Holzschnitt 1911) qu'il a même dessiné des plans de ville et des modèles de décors. Je n'attribue que peu d'importance à ce dernier détail; non pas que je sois sceptique quant à sa réalité, mais parce que l'objet sur lequel s'exerce le talent d'un artiste est secondaire et ne se justifie que par le résultat.

C'est sur ce terrain là que *Masayoshi* doit être jugé; or, malgré la diversité de son travail, il n'a que rarement réussi à se dégager de nombreuses influences et en somme il n'a rien publié de très personnel. Elève de *Shigemasa*, il a des affinités très naturelles avec le style de ce maître; mais tandis que celui-ci progresse, se développe d'une façon continue, cherchant à élargir sa personnalité, à étendre ses connaissances, *Masayoshi* l'abandonne et s'inspire des artistes qui eurent la grande vogue à cette époque: *Kiyonaga*, *Utamaro* et plus tard *Shunshō*. L'influence de *Kiyonaga* se comprend: presque tous ses contemporains ont suivi son sillage directement ou indirectement, sciemment ou à leur insu. Ce n'est d'ailleurs que dans le type féminin que cela se remarque. *Masayoshi* a étudié *Utamaro* comme paysagiste; il a puisé d'ailleurs largement aussi à l'école de *Kanō* (*Kurth*) dans le même but. *Shunshō* se retrouve dans certains *kibyōshi*, surtout le dernier examiné: *hachi nin*. Enfin *Kurth* ajoute qu'il s'est assimilé le style de *Kōrin* et de *Tani Bunchō* 文晁. J'ignore ce qui se rapporte à ce dernier. Mais *Kōrin* se retrouve à tout moment dans les *ryaku gwashiki*, surtout dans les croquis d'animaux. En outre il y a une autre influence, bien plus sensible: celle de *Moronobu*. Ouvrez p. ex. le *Jimbutsu ryaku gwashiki* et vous y retrouverez ces personnages à tête pointue, à face élargie vers le bas ce qui leur donne un aspect de pain de sucre ou de poire; dans ces contours sont inscrits des yeux, un nez et un bouche, quatre lignes, souvent placées excentriquement de telle sorte que la figure devient oblique et asymétrique comme la face de ces malheureux affligés de torticolis congénital. Les coiffures des femmes sont l'exacte reproduction de la mode du temps de *Moronobu*, de même que les décors des robes dans leur simplicité un peu géométrique, surtout dans la fréquence des bandes parallèles à tons différents; et les poses, les gestes, la mimique en général relèvent de la même source.

Quant à ses essais de foule, de cortèges, de rassemblements de personnes aux gestes identiques, ils sont presque du domaine de la calligraphie plutôt que du dessin; la répétition des mêmes traits alignés tantôt en file, tantôt en cercle produit une impression amusante, mais un peu caricaturale et que *Masayoshi* ne recherchait très probablement pas.

Mais *Masayoshi* possédait une bonne dose d'humour et en assaisonne ses œuvres sans compter. *Kurth* va jusqu'à dire que c'est là son principal mérite. Vis-à-vis de cette opinion un peu dure et extrême, *von Seidlitz* est au contraire trop généreux: il voit en *Masayoshi* un épurateur en ce sens qu'il aurait ramené les artistes à l'amour de la nature négligée depuis tant d'années, qu'il aurait remis en honneur le paysage pur,

l'étude des animaux et des plantes. C'est assez méconnaître les précurseurs de *Masayoshi* et les japonais en général qui de tout temps se sont inspirés de la nature. Et *Seidlitz* ajoute: non pas avec la méticulosité d'un *Utamaro* qui reste avant tout dessinateur, mais avec la fougue du peintre préoccupé de synthétiser l'effet, de fixer la tache de couleur, de rendre l'ensemble.

Cette appréciation est injuste et inexacte. Car il est discutable de savoir si l'artiste qui adapte son dessin aux exigences de la reproduction, n'a pas plus de mérite que celui qui passe outre toutes les contraintes. Travailler pour un ouvrage destiné à la gravure suppose une technique différente de celle d'une peinture. L'habileté prodigieuse des graveurs japonais a permis à la peinture de franchir ses limites anciennes et d'envahir le livre. C'était un bien et aussi un mal; le rôle du graveur finit par primer celui du peintre. C'est au premier qu'incombe la véritable difficulté; l'autre se borne à un travail sommaire, hâtif et dont les défauts sont d'autant plus excusables (à ses yeux!) qu'ils sont raccourcis et abrégés. L'insuffisance du dessin est racheté par la virtuosité. Et puis il est une limite à la simplification: au delà d'un certain degré, elle n'est plus un art, une synthèse, mais une simple impuissance de faire mieux.

L'opposition de *Masayoshi* à *Utamaro*, comme le veut *von Seidlitz* est particulièrement malheureuse. J'ai sous mes yeux l'album de coquillages d'*Utamaro* (*Shiohi no tsuto*) et celui de *Masayoshi* sur le même sujet (*Gyo-kai fū*) paru vingt ans plus tard: le premier est avec son livre sur les fleurs et les insectes le triomphe de la gravure en couleurs, la collaboration la plus complète entre l'artiste qui a imaginé, composé et gradué ses effets en vue de la gravure, et l'ouvrier qui a suivi et exécuté ses indications. *Masayoshi* témoigne d'une grande connaissance de la forme animale; les dessins sont plus finis, plus poussés que dans les livres similaires; l'emploi de la couleur est hardie et habile; le tirage est d'un soin extrême, plein de raffinements, rehaussé de poudre de mica et d'argent et néanmoins il n'arrive pas à provoquer cette jouissance d'art définitive que toute personne même la moins éduquée, éprouvera en face d'*Utamaro*. *Masayoshi* le sentait tellement bien lui-même qu'il s'est gardé de multiplier les dessins de coquillages; il s'est attaché avant tout aux poissons où il n'avait pas à craindre la dangereuse comparaison avec son prédécesseur. Ce que *Seidlitz* prend pour de l'exactitude, de la minutie est un énorme savoir doublé d'une nature géniale d'artiste. *Masayoshi* n'était pourvu que d'une très grand talent. Il était en outre, *Kurth* a raison, un éclectique.

Est-ce à dire qu'il ne faille admirer en lui que son côté d'humoriste?

Les artistes japonais gâtent ceux qui les étudient avec amour; ils les rendent si difficiles que les œuvres qui ne sont pas de première importance, les incitent bien-tôt à critiquer. Au lieu de comparer les japonais entre eux, si nous jetions un coup d'œil sur les productions analogues de l'Europe: nous possédons aussi des ouvrages d'histoire naturelle, sur des poissons et des coquillages notamment; mais quel abîme entre les deux!

C'est à se demander souvent si l'euro péen s'est donné la peine de regarder l'original ou s'il s'est laissé entraîner par sa phantasie. Je ne connais qu'un petit nombre de recueils anciens, accompagnés de planches gravées en taille douce (et encore coloriées à la main!) qui éventuellement pourraient soutenir la comparaison. Aujourd'hui il n'existe rien d'approchant; d'ailleurs celui qui voudrait entreprendre une pareille publication non seulement ne trouverait ni les artistes, ni les graveurs et imprimeurs capables, mais encore les sommes fabuleuses indispensables à la réalisation. Considéré sous cet angle, *Masayoshi* n'est plus tant à dédaigner. Il a fait œuvre de peintre, c'est vrai, mais enfin il a réussi à faire défiler devant nos yeux des animaux et des plantes, en parant chacun de son caractère saillant et d'une façon si réaliste qu'un zoologiste ou un botaniste de profession n'hésitera jamais dans ses déterminations.

Masayoshi n'est pas un novateur; ce n'est pas non plus un solitaire, un être d'exception dans l'histoire de l'art japonais. Il constitue au contraire un chaînon très naturel et compréhensible dans la succession des peintres et des écoles; il a puisé à beaucoup de sources et travaillé dans bien des domaines. Mais il est aussi doué de qualités et il mérite d'être étudié, ne fut-ce que par l'influence très réelle qu'il a exercée sur l'art moderne en Europe et en raison de son inépuisable fond de bonhomie qui le rend essentiellement sympathique.

Je le considère aussi comme un des meilleurs illustrateurs de *Kibyōshi*, ces productions japonaises par excellence, qui nous renseignent beaucoup mieux que de volumineuses chroniques sur la culture et la vie de l'époque. Quant à ses facultés de paysagiste, elles ne dépassent guère la bonne moyenne des paysagistes d'alors; ils avaient tous en somme beaucoup de talent; et ils s'astreignaient à apprendre et à connaître la technique à fond avant d'essayer de produire. Aujourd'hui, en Europe comme au Japon, on dédaigne le métier et l'on cherche à imposer au public des œuvres dont l'excentricité n'arrive pas à masquer la parfaite indigence.

Meiji 45, année du rat.

Appendice. Monsieur le Dr. O. KümmeI (Berlin) veut bien compléter mes notes par des renseignements puisés dans les sources japonaises. C'est ainsi que le titre complet du *jo sennin* doit se lire: *Hayakumo Kokin Karuwaza gijutsu tsuyakaya no jo sennin* 早雲小金輕業技術艶哉女仙人, *Hayakumo Kokin*, la femme-sennin belle dans le métier d'acrobate.

Le texte du *Harasuji Mondō* n'est pas de *Masayoshi*, mais d'un certain *Uchida Shinkō* 内田新好.

Enfin, voici le titre complet de *hachi nin*, paru en 1789: *Yakushi rishō maze-mise hachi nin ichiza* 藥師利生交見世八人一座. Huit personnes mélangées ou exposées grâce à la faveur du dieu *Yakushi*.

Je profite aussi de cet article pour rectifier et compléter les renseignements au sujet d'un artiste mentionné dans mes notes sur *Harunobu* (*Orient. Arch.*

Bd. II, 1912): je veux parler de *Kitao Tatsunobu*. J'ai dit que cet artiste était entièrement inconnu et que je n'étais parvenu à me procurer aucune indication concernant ni sa vie, ni son œuvre. Cette assertion n'est exacte qu'en partie: l'artiste n'est en effet mentionné nulle part sous le nom de *Tatsunobu*, mais il ne fait qu'un seule et même personne avec *Sekkōsai* d'Osaka — et celui-ci est cité par *Hayashi* et par *von Seidlitz*, il est vrai avec très peu de renseignements.

Mon omission est assez sottise pour un double motif: la préface du livre que je possède de *Tatsunobu* (*Hyakunin isshu*, loc. cit.), le désigne en passant sous le nom de *Sekkōsai*. En outre, l'estampe de *Sekkōsai*, reproduite dans le catalogue *Hayashi* (no. 479) porte la signature toute entière: *Sekkōsai Kitao Tatsunobu*, et la date *Hōreki 14 = Meiwa 1 = 1764*. L'un et l'autre détail m'avait échappé.

Enfin j'ai récemment acquis un livre du même artiste qui ne laisse subsister aucun doute; il porte également la signature toute entière: *Naniwa, Sekkōsai Kitao Tatsunobu* 雪坑齋北尾辰宣 et 2 cachets; le premier noir sur blanc = *Kitao*, le second en réserves blanches sur fond noir: *Tatsunobu*. Editeurs: *Kishiwaraya Seiemon* et *Kishiwaraya Yoichi*, tous deux d'Osaka. Date: *Meiwa 1 = 1764*.

L'ouvrage complet comporte trois volumes, grand format; mais je ne possède que le dernier et le titre manque. Il est consacré à la reproduction de vieilles peintures chinoises et japonaises, entremêlées, je crois, de dessins personnels de *Tatsunobu*. L'ouvrage est totalement dépourvu de texte. Il renferme des planches de fleurs, notamment des glycines et des chrysanthèmes de toute beauté. Les personnages d'allure japonaise sont nettement influencés par *Sukenobu* et ses imitateurs: témoin *Soga Sukenari*, jouant du shamisen aux pieds de sa maîtresse *Tora-gozen*; puis deux jeunes filles cueillant des fleurs au bord d'une rivière, le sujet par excellence de *Sukenobu*. Ce qui cadre bien avec le *Hyakunin isshu*, c'est la prédominance du style chinois et la prédilection de l'artiste pour les allusions à la Chine.

Je trouve en outre dans un catalogue de librairie un ouvrage d'éducation féminine: *Onna shorei shū*, Recueil de règles d'étiquette pour femmes; quatre volumes de grand format, datés 1793 (retirage?). On ne renseigne ni auteur ni éditeur.

Hayashi signale du même (no. 1540): *Yehon Shinobuzuri*, le livre du shinobu (poésies). 2 vol. en couleurs, sans date ni mention d'éditeur.

Enfin *von Seidlitz* cite, sans dire en quoi ils consistent, des ouvrages de 1754 et 1767; dans celui-ci un bois spécial aurait servi à donner une teinte générale de fond.

A quelle école *Tatsunobu* se rattache-t-il? Malgré la présence du nom *Kitao*, *Hayashi* pense qu'il n'a rien de commun avec les *Kitao* de Yédo (avec *Shigemasa*, *Masayoshi*, *Masanobu* etc.) et je ne puis que me ranger à son avis. D'ailleurs l'époque de son activité précède celle des seconds. *Tatsunobu* ne fut pas davantage élève de *Bunchō* (*von Seidlitz*); rien dans tout ce que je connais de lui, ne justifie cette filiation.

Je crois que *Tatsunobu* a vécu avant tout à Ōsaka et s'il a eu des rapports avec des artistes de Yédo, ils n'ont été que passagers. J'ai signalé (et je soutiens le fait

encore aujourd'hui) la grande influence de *Sukenobu*, soit directement en tant qu'élève, soit plutôt indirectement par l'étude de son œuvre. Mais en même temps *Tatsunobu* s'est assimilé le style chinois. D'ailleurs l'artiste fut plutôt un traducteur, un reproducteur qu'un véritable créateur.

Il me reste à faire remarquer aux collectionneurs que les caractères *Tatsunobu* sont occasionnellement, mais je pense par erreur, rendus par *Shinsen*.

AUS MUSEEN UND SAMMLUNGEN.

EIN WERK DES TAI WÊN-CHIN?

Im Besitz des Herrn Dr. R. F. Martin (Stockholm) befindet sich, aus dem Londoner Kunsthandel erworben, eine chinesische Landschaftsrolle aus verhältnismäßig neuerer Zeit, die in vieler Hinsicht Interesse verdient. Das Werk ist als Bild von Strom und Segeln im Regen von Tai Wên-chin 戴文進 auf der Montierung bezeichnet. Es ist eine reine Tuschenmalerei, in schwarzen breit verwaschenen Flecken, in leicht andeutenden Umrissen und mit lichten kühlgrauen Lavierungen als Unterton auf ein Papier von dem bekannten elfenbein-gelblichen Ton geworfen. Die Höhe des Bildstreifens ist 32 cm, seine Länge etwas weniger als 10 m. Die Abbildungen, die wir geben, sind also nur kleine Ausschnitte in einem leider sehr reduzierten Format und können nur höchst andeutungsweise von dem Original eine Vorstellung vermitteln. Sie können es um so weniger, als bei dieser chinesischen Kunstform des kontinuierlichen Landschaftsbildes der einzelne Teil nie als ein einzelner, sondern immer im Ablauf des Ganzen gesehen sein will, das langsam vor dem Betrachter vorüberzieht. Hier liegt die Einheit der Anschauung nicht in dem Durchformtsein des mit einem Blick überschauten und durchdrungenen Bildes, sondern in der Folge der Eindrücke, die in ihrer Sukzession zu einem rhythmischen Ganzen gestaltet sind. In dieser zeitlichen Bedingtheit mag man eine solche Darstellungsweise mit der Musik oder mit dem Drama vergleichen. Unsere Rolle gibt von ihr ein besonders vorzügliches Beispiel. Wir müssen darum versuchen, die Abbildung durch eine Beschreibung des Bildes zu ergänzen, so wie es in seiner Szenenfolge beim Abrollen sich entwickelt. Bekanntlich geschieht dies von rechts nach links hin.

Ein Uferrand mit Bäumen und Gesträuch. Ein gewaltiger Sturm fegt alles nieder. Einfallende Regenschauer lassen hinten Gebüsch und Ufer in feuchter Ungewißheit verschwimmen (Abb. 1). Dann der Strom. Erst ahnt man noch das jenseitige Ufer, dann erfüllen seine großen Wellenkurven das ganze Bild. Wieder hängen von drüben Uferbüsche herein, dann erscheint ein größeres Segelschiff, vom Wind in rasender Fahrt hingetrieben, dann noch einmal Uferröhricht über Wellen. Jetzt kommen, auf und ab geschleudert von den Wogen, zwei kleine Fischerboote, deren Insassen mit Rudern oder Stangen in der Strömung sich zu helfen suchen. Von unten ragt ein verworrener Baum ins Bild, den der Sturm peitscht (Abb. 2). Dann erblickt man wieder ein größeres Schiff. Die Segel sind um den Mast festgewickelt und ein Mann, der auf dem Vorderteil steht, sucht das Fahrzeug an einer ausgeworfenen Leine ans Land zu retten. Mächtig und schwarz ragt eine Erdhöhe auf von durchbraustem Gestrüppe bekrönt. Dann ein flaches Plateau. Ein Reiter auf einem Maultierchen hält still auf dem schmalen Pfad. Hinten kommt sein Diener mit einem Schirm das Ufer herauf, während hinter ihnen der große Strom weiterbraust (Abb. 3). Vorne setzt das Land sich fort, in einer Mulde geborgen erscheinen Hausdächer, dann steigen felsige Vorsprünge auf und von jenseits schiebt eine Landzunge mit Steinblöcken sich herein, so daß eine Stromenge sich bildet, mit aufschäumendem Wellengischt. Hier ist ein kleiner Hafen, dessen Beschirmung vier abgetakelte Segelboote von ihren Schiffen soeben zugestaakt werden (Abb. 4). Vorne verschwindet dann das Land und oben zieht sich der seichte Rand einer Bucht hin. Felsblöcke, Ufergestrüpp, dann ein flacher Strand. Hier erscheint ein Trupp Kulis, mühsam an Seilen ziehend, die lang zurückschwankend an den Masten dreier abgetakelter Schiffe befestigt sind. So werden diese stromaufwärts geschafft. Fetzen Ried hängen ins Wasser, dann verschwindet das Ufer. Jetzt ist nur Strom und Sturm mehr das Thema. Aufgebäumte Schaumwellen erfüllen das Bild, erst kleine, dann immer höher steigend. Dann kommen Nebel plötzlich und aus ihnen taucht eine Gruppe großer phantastischer Tempelfirste empor. Mit diesem merkwürdigen, verblüffenden Anklang endet das Bild.



Abb. 1. Bildrolle von Tai Wên-chin. (Ausschnitt, Samml. R. F. Martin, Stockholm.)

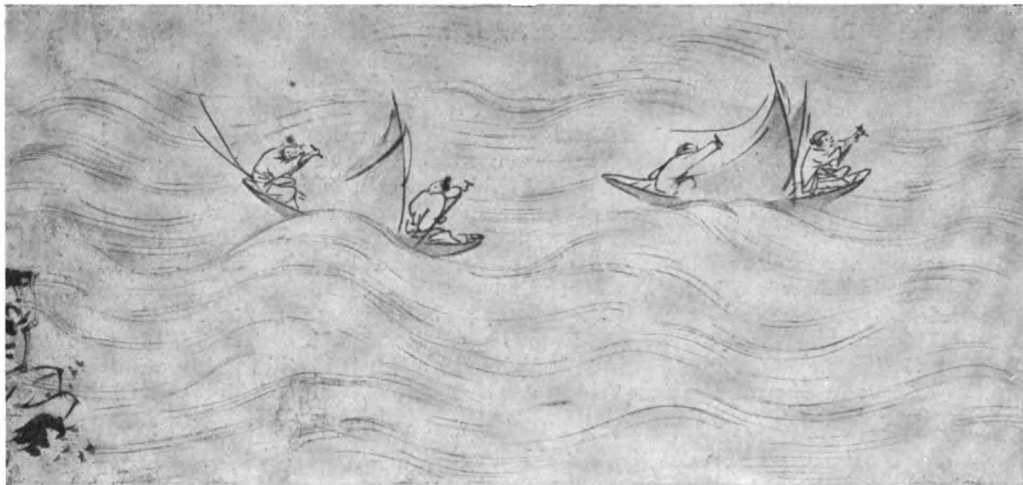


Abb. 2. Bildrolle von Tai Wên-chin. (Ausschnitt.)



Abb. 3. Bildrolle von Tai Wên-chin. (Ausschnitt.)

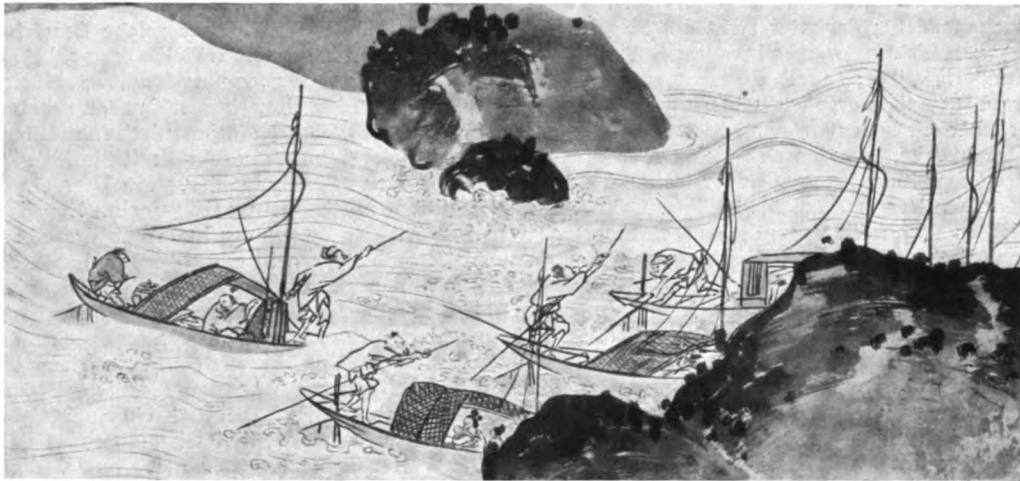


Abb. 4. Bildrolle von Tai Wên-chin. (Ausschnitt.)

Wunderbar ist die Einheit des großen durchwaltenden Gefühls, das vom Anfang bis zum Ende der langen Bilderfolge festgehalten erscheint. Es ist das Brausen des Sturms und das Rauschen des hochgehenden Stroms, das wie in langen Wellen die ganze Rolle durchatmet. Dieses Elementare ist das wahre Thema des Bildes, und ihm ist alles einzelne: die niedergelegten Bäume, die auftauchenden Ufer, die Schiffe und die kleinen Menschen, die vor seiner Macht sich zu schirmen suchen, untergeordnet. Ihm ist nur jenes Endmotiv als ein ausgleichender Kontrast gegenübergesetzt, das gegen seine unwiderstehliche Gewalt wie das Symbol eines jenseitigen Friedens berührt. Alle andern Motive sind nur wie Steine gleichsam in diesen Stromlauf gestreut, die ihn nicht hemmen, sondern, indem sie entgegenstehend ihn aufschäumen machen, seine verborgene Wucht erst recht zur Anschauung bringen. So sind sie denn auch in einem gewissen Rhythmus der Folge geordnet und treten in stets überraschendem Wechsel nach einander hervor, während die Pausen zwischen ihnen mit einem unfehlbaren Feingefühl bald kürzer bald länger abgestuft sind.

Mit derselben souveränen und meisterhaften Freiheit wie das Gefüge der Komposition ist jedes Einzelne vom Künstler auf diese Rolle geworfen. Seinem kühn waltenden Pinsel genügen ein paar leis hingedeutete Kurvenzüge, und große Wellen scheinen strömend vorüberzufluten; er zieht breit mit nasser Tusche einen gekrümmten Umriß und verwäscht ihn dünn über das Papier, so ist ein Uferrand, ist eine anschwellende Höhe entstanden; er schleudert ein paar formlos ausfahrende Flecken, Striche und Zacken hin, und auf einmal ist es Gebüsch, ist es ein Baum, den der Sturm peitscht. Ebenso sind die Figuren mit scheinbar geringer Sorgfalt doch mit der sichersten Lebendigkeit der Bewegung skizzenhaft hingezeichnet. Mit dem kleinsten Aufwand, ja mit betonter Fahrlässigkeit ist überall sehr viel, ist stets das Notwendige gesagt. Oft ist die leise Differenzierung zartester Nuancen, oft die wilde Kühnheit stärkster Gegensätze bewundernswürdig. Dies Werk ist nicht nur ein äußerstes Glied einer künstlerischen Tradition vieler Jahrhunderte, es muß auch von einem persönlich bedeutenden Maler geschaffen sein.

Eine Signatur am Schluß der Rolle lautet: „Tai Wên-chin aus Ch'ien-t'ang 錢廷廣 hat es nachgebildet“; darunter steht das Siegel des Künstlers: Ching-an 靜庵. Eine solche Bezeichnung ist nicht notwendig beweisend. Der Maler Tai Wên-chin hat in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gelebt; er soll, nachdem ein Bild von ihm bei Hofe keine Anerkennung fand, sich einem irrenden Leben ergeben haben und früh gestorben sein. Nach den chinesischen Quellen scheint er einer der bedeutendsten Meister der Che-Schule 浙派. Zwei Werke, die japanische Tradition ihm zuweist, befinden sich in Berliner Privatbesitz: eine hohe Gebirgslandschaft mit Staffage in der Sammlung Jacoby, eine reizende kleine Rolle mit einem offenen Lusthaus am Ufer eines sonnigen Bergsees bei Dr. William Cohn. Unsere Rolle hat mit beiden wenig gemein. Es zeigt sich in ihnen ein wesentlich sorgfältigerer, strengerer Stil der Zeichnung innerhalb derselben malerisch-andeutenden Richtung, so daß man unser Strombild gern in eine bedeutend spätere Zeit setzen möchte. Es zeigt sich dort auch gegenüber seiner schwunghaften Kühnheit eine viel bedächtiger, sanftere, maßvollere Harmonie. Andere Werke Tai Wên-chins aus japanischem Besitz scheinen diesen Eindruck zu bestätigen. Immerhin fehlt es nicht an Bildern anderer etwas späterer Meister der Che-Schule, die in der maßloseren Freiheit des Pinsels mehr als jene sich unserem Werke nähern: ich erinnere an Chang Lu 張路 netzauswerfenden Fischer und an den Angler im Mondlicht von Hsien Chin 謝晉. Chang Lu soll in der Landschaft ein Nachfolger des Tai-chin gewesen sein. Und diese freiere Tuschemanier, welche schließlich die Gestalt der Dinge kaum mehr bezeichnet, sondern in wild hingeworfenen Flecken nur mehr eine kühne doch im Atem und Rhythmus des Ganzen um so wirksamere Andeutung gibt, ist offenbar das, was die japanischen Kunsthistoriker als die rauhen Exzentrizitäten der Che-Schule bezeichnen und verdammten. Es genügt aber, den Namen des Sesson zu nennen, um zu zeigen, daß sie bereits im 15. Jahrhundert auch in Japan nicht unbekannt war. Die spätere chinesische Malerei scheint, wenigstens gegen Ende der Ming-Zeit, diese Manier aufgegeben oder vielleicht dieses Können verloren zu haben. Es ist darum wahrscheinlich, daß unser Werk nicht später als im 16. Jahrhundert entstanden ist. Es ist jedenfalls ein letzter, kühnster, freier Ausläufer dieser Richtung der Malerei. Ob es mit dem Namen des Tai-Wên-chin nicht trotz allem in Verbindung gebracht werden darf, bleibt eine offene Frage.

Wir kennen die Entwicklung der chinesischen Kunst auch in der Ming-Zeit noch immer zu wenig. Wir haben ferner bei der Mannigfaltigkeit der Stile, die in Ostasien derselbe Meister gleichzeitig zu beherrschen und zu üben pflegte, noch immer das sichere Kriterium für die Einheit der Äußerungen einer Künstler-Persönlichkeit nicht gefunden. Hier zu einem schärferen, tieferen Eindringen aufzufordern, dazu mag wieder ein Werk wie das vorliegende dienen. Denn wir befinden uns hier noch auf einem Boden, wo die Prinzipien der Forschung aus der Art des Gegenstandes erst zu gewinnen und festzulegen sind. Dies ist der Reiz und die Gefahr einer solchen Beschäftigung.

Otto Fischer (München).

YEISHI'S PORTRAIT OF KITAGAWA UTAMARO.

The natural curiosity of the student of far Eastern art to know something of the personality of its more distinguished practitioners often finds itself defeated by the scantiness and the careless inaccuracy of the printed records. But the inquirer who has the privilege of personal acquaintance with contemporary Japanese painters of the old lines, and who is thus in touch with studio tradition and recollection, has advantages which often enable him to correct and supplement the published information, at any rate in regard to the masters of the last century or so. Indeed on occasion the advantage goes further back, for not merely personal recollection and oral tradition is available, but frequently private notes and similar unpublished records exist. It is well known, for instance, that the *Ukiyô Ruiho* existed in private manuscript for more than a century, and was supplemented by various hands, before it was published; and I was certainly indebted to the kindness of my friends among the artists of Tokyo and Kyoto for much of the information which I was able to impart in my book on the Japanese painters. It was consequently of some interest, both to myself and to my Japanese friends, that the portrait of Kitagawa Utamaro 喜多川歌麿 by Chobunsai Yeishi 鳥文齋榮之 in my collection was found to confirm the studio tradition that Utamaro was, notwithstanding his idealized representations of himself in some of his prints, in reality, at any rate in middle age, a round fat little man; and that his imprisonment in the year 1804 broke down his health and sadly aged him in appearance.

It seems most probable, I think, that this portrait was made from memory after Utamaro's death in 1806; possibly immediately after, as a memorial, but also possibly after an interval of some years. The inscription carries a note of Yeishi's age at the time the portrait was painted, but at present that helps us little, for the date of Yeishi's birth is not known. The inscription in full reads: — *Utamaro no zo | Chobunsai Yeishi | giyo nen roku-jiu sai fude*, written in Yeishi's readily recognizable hand. In English it would read "Portrait of Utamaro, painted by Chobunsai Yeishi in his sixtieth year". Now we know that Yeishi died on the second day of the seventh month of the twelfth year of Bunsei, which is the Christian year 1829. Consequently, if this portrait were executed in 1806, Yeishi must have died in his eighty-third year, by Japanese age-computation; and this would place his birth date in 1747, making him seven years Utamaro's senior. But of this we cannot be sure; and the authentic fixing of Yeishi's birth date, if it can be accomplished, will have a double interest.

The internal evidence certainly points to some such date as 1806 or after. At this time Yeishi, as was the custom of prominent artists of the Ukiyô school, had retired from the active practice of print-designing, and occupied himself with painting, chiefly by way of amusement, and for the gratification of his friends. At the same time he became much attracted by the methods of Hokusai; and one may see the result of this influence in the few pictures from Yeishi's hand which remain of this period of retirement. In the portrait under discussion the influence is clearly observable in the original, though less so in the photograph, where the colour, which is very closely in the manner of Hokusai, is necessarily lost. The flesh-tints are of the full, opaque red so familiar in the paintings of Hokusai, and the lineaments are laid in, not in black, but in a deeper tone of the same red, as was Hokusai's practice. Similarly in that master's method the modelling of the face and head is suggested by deeper touches of the red flesh-tint — a practice probably prompted by Hokusai's observation of European pictures, which he studied carefully on the rare occasions when he found it possible. The outer kimono is black, the inner blue of



Kitagawa Utamaro by Yeishi. Coll. Arthur Morrison, Loughton, England.

two shades, painted in a body-colour which has cracked and rubbed away in many places. The cushion in which the subject is seated is of a flesh pink, flowered with sprigs in red and green; and this — especially the touching in of the sprigs — is wholly in the earlier and more familiar manner of Yeishi. The material represented would seem to be an imported print, Dutch, or possibly Indian.

Both Yeishi and Utamaro himself sprang from families of far higher distinction than did the majority of the artists of the Ukiyō school. Yeishi, indeed, was of the great Fujiwara clan, and his great-grand-father had been finance minister to the Shogun of his time. Utamaro, for his part, came from the Sano family, a branch of the famous Minamoto. Sano Toyofusa 豊房 was his father's name, better known to us by his *go* or professional name as a painter, Toriyama Sekiyen 鳥出石燕. Sekiyen, to begin with, was of the Kano school, having been a pupil of Kano Chikanobu 周信, son of the famous Tsunenobu. Sekiyen illustrated certain books, and in these works the Kano character was at first predominant, although even then an infusion of the Ukiyō manner was perceptible. Later the element of Ukiyō grew more prominent, so much so toward the end that it is usually the practice to class the painter in the Ukiyō school.

Owing to the unqualified use in the *Ukiyô Ruiko* of the word *monjin* 門人 to describe the relationship of Utamaro to Sekiyen, the fact that the younger painter was not only Sekiyen's pupil but also his son, became lost sight of for some time till attention was drawn to it eleven or twelve years ago. It is a little odd that the mistaken impression should have endured so long, for anybody who will take the trouble to read Sekiyen's note, added by way of postscript to Utamaro's well-known *Ye-hon Mushi Yérabi*, will observe that the references to Utamaro's childhood are unmistakably parental in tone. Although Sekiyen begins by referring with pride to Utamaro as his pupil he goes on to speak of how frequently he had watched him when a small child playing with insects; he describes the fear he had experienced lest the child should acquire the habit that some other children had, of injuring or killing the creatures; but proceeds to state that he found such fears groundless, for the child would do no more than study a grass-hopper or other insect as it lay in his hand, and attempt to draw it. Further remarks, in the allusive and figurative style common in such notes, refer to various other insects which the boy had studied, and the moral lessons intertwined with those in art which he derived from the contemplation. These alone are rather the observations of a father than of a mere master in painting, but it is further notable that he speaks of the child by the name *Uta-ko*, the character for *ko* (子) being that used familiarly for a child, whether son or daughter; and the whole name *Uta-ko* being in the nature of an affectionate family nickname, such as is common enough in families of all countries. This, as I have suggested, should have been enough to keep alive the memory of the relationship, but apart from it the matter was made quite clear by an investigation of family records which was reported in the Japanese periodical *Yomiuri Shimbun* of January 28th 1901. In a short article in that issue the facts are clearly shown. The article is not signed, but the investigation was made, I believe, by the late Kubota Beisen 米傳, to whom students were so much indebted for his researches into the history of Iwasa Matabei, and whose death in melancholy circumstances of blindness a few years ago deprived modern Japanese art of one of its ablest masters.

Utamaro's changes of professional name interestingly reflect his relations with his father. He first used the name Toriyama Toyoaki 豊章, but his father's anger at certain youthful irregularities so affected him that he declared he would not disgrace the patronymic he was no longer worthy to bear, and so adopted the name Kitagawa. As Kitagawa Toyoaki he worked for some little while, and then dropped the second name for that of Utamaro. This final change may well have coincided with a reconciliation with his father, consisting as it seems to do, of a return to the familiar name he bore as a child. The book *Yehon Mushi Yérabi* was published early in the year (1788) in which Sekiyen died, and Sekiyen's postscript bears date of the previous year; at this time Utamaro was in the thirty-third year of his age.

Utamaro's trouble with the Bakufu authorities came in 1804. Ishida Gyokuzan's 玉山 illustrated book of the life of Hideyoshi, *Yehon Taikoki*, had made a great success, and subjects drawn from the life of Hideyoshi consequently became popular with the print-designers. Certain talk then prevalent of the private life of the Shogun Tokugawa Iyenari, then in power, offered a temptation to make allusive parallels in treating these subjects, and it chanced that three artists, Toyokuni 豊國, Shunyei 春英 and Utamaro himself, went too far for their own safety. They were seized and subjected to the punishment of fifty days' imprisonment, each with his hands tied together for the whole of the time. (Some accounts tell as that Shuntei 春亭 and Utamaro's pupil Tsukimaro 月麿 also shared the penalty). Such a punishment must have been very severe for all three; but Shunyei and Toyokuni were younger and more robust than Utamaro — Toyokuni was in his thirty-sixth and Shunyei in his thirty-seventh year — and the free-living and full-habited Utamaro experienced a severe break-down of health. He emerged from his confinement in a very weak state, and was at once overwhelmed with commissions from publishers. For he was the most popular print-designer of the day, and the men of business wished to provide themselves with as much as possible of his work before death or complete disablement ended the supply. In his feeble condition Utamaro overworked, and in less than two years from his release he died. It is without doubt in these last months of his life that we see him in the portrait — fat, flabby, bent and prematurely aged.

In one or two prints issued in an earlier part of his career Utamaro is supposed to have

represented himself. Not only were these put forth when the artist was much younger, but there can be no doubt that in their cases the portrait was smoothed and idealized — as indeed were his many and beautiful representations of the beauties of the tea-houses and the Yoshiwara. There is however at least one of them in which some trace of the lineaments — particularly the aquiline nose — which were destined to coarsen and loosen in later years, may be clearly observed. This is a single-sheet print of his earlier period in which a young artist is shown painting a *tsuitate* with an ink landscape in the Kano style, while three girls look on.

Arthur Morrison (Loughton, England).

AUSSTELLUNG CHINESISCHER UND JAPANISCHER NEUERWERBUNGEN IM MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON.

Das Museum of Fine Arts zu Boston, an chinesischen und japanischen Schätzen reicher als irgend ein Museum außerhalb Japans, kann wiederum von einer Reihe bedeutsamer Neuerwerbungen berichten, und zwar vor allem aus China, wo die Revolution die Sammlung manches Manschu-Adligen auf den Markt warf. Vom 13. Dezember 1912 bis 15. Januar 1913 waren sie zu einer Ausstellung vereinigt. Die chinesischen Bilder stammen meist aus dem Besitze des Herrn Ching Hsien. Weitaus an erster Stelle dürfte ein Album mit Sung- und Yüan-Bildern und -Kalligraphien zu nennen sein, dessen Blätter zum größten Teil bereits in der Zeitschrift „Kokkwa“ Heft 255, 257, 262, 263 und 267 publiziert wurden. Okakura nennt das Album „quite as interesting as the famous album owned by Marquis Kuroda of Tōkyō, if not more so“. Ein Maki mit Landschaften ist Tung Yuan 董源 (ein Meister des ausgehenden X. Jahrhunderts) bezeichnet. Der „Bambusgarten“ von Li Wei 李璣 wird im Katalog der Sammlung des Kaisers Hui Tsung genannt. Li Wei war ein Schwiegersohn des Kaisers Jên Tsung (1023—1064). Von Kaiser Hui Tsung selbst soll das Tao-lien-tu-Maki herrühren, das die Präparierung neuer Seide schildert. Es scheint allerdings auf ein T'angoriginal zurückzugehen, worauf schon die Gewänder hinweisen. Ein buddhistisches Motiv, „Maya nährt ihren Sohn“, behandelt Wang Chêng-p'eng, 王愷, ein Meister der Yüanzeit. Ein Werk von Kiu Ying 晁英 eine Harfenspielerin, der ein Mann zuhört, darstellend, soll ziemlich sicher von diesem so oft gefälschten Meister herrühren. Ein Putai ist 1502 bezeichnet.

Die über 40 Stück zählende Serie von Bronzen wurde von dem verstorbenen Manschu-Mandarin Shing Pai-hsi erworben. Es überrascht, mit welcher Sicherheit Okakura die Bronzen datiert, obwohl nur eine ein Datum (141 n. Chr.) trägt. Am hervorragendsten dürfte ein becherförmiges Tsun und ein besonders schön patiniertes Yin sein, die beide in die frühe Chouzeit (c. 1000 v. Chr.) angesetzt werden, schließlich das datierte Hsi. Neben diesen Bronzegefäßen besitzt das Museum über hundert Spiegel aus allen Perioden.

Für Jadearbeiten hat neuerdings Berthold Laufers großes Werk wieder ganz besonderes Interesse wachgerufen, das in China immer mindestens ebenso groß war, wie für Bronzen. Das Museum hat an achtzig Stück dieser Geräte erworben, die vor allem als Insignien der Macht und für gewisse religiöse Zeremonien gebraucht wurden.

Nur von einem japanischen Objekt wird berichtet, wieder ein Zeichen, wie sich alles Interesse der Sammler nunmehr auf China konzentriert hat. Wird doch in Japan nur noch ganz selten ein Werk von besonderen Qualitäten zu erwerben sein? Die Holzkwanon scheint ein solches zu repräsentieren. Okakura setzt sie in die Mitte des VIII. Jahrhunderts an und sucht den Meister in der Werkstatt des Daianji. Die letzte Bestimmung scheint sehr einleuchtend, weniger die Ansetzung in das VIII. Jahrhundert. Die Daianji-Schule dürfte vielleicht eher im IX. Jahrhundert gewirkt haben. Wie dem auch sei, japanische Holzsulpturen aus so früher Zeit gehören zu den größten Raritäten außerhalb Japans. Die, welche die gesamte buddhistische Kunst in letzter Linie als Schöpfung der Antike betrachten, dürfte Okakura's Feststellung interessieren, daß „the concept is totally different from the Greek, being an abstract and idealistic representation of the divine — a special characteristic of Eastern religious art“.

William Cohn.

BESPRECHUNGEN.

ALBERT GRÜNWEDEL, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan. Königlich preußische Turfan-Expeditionen: Bericht über archäologische Arbeiten von 1906 bis 1907 bei Kuča, Quarašahr und in der Oase Turfan, herausgegeben mit Unterstützung des Baeßler-Instituts in Berlin. Berlin 1912, Georg Reimer. 371 Seiten. 4°. Mit 1 Tafel und 678 Figuren.

Es ist zehn Jahre her, daß Grünwedel 1902 bis 1903 die erste Turfan-Expedition ausführte und Idyqutsähri aufnahm. Im September 1905 bis Juni 1907 wurde dann — die ersten Monate im Verein mit v. Lecocq — die zweite Reise unternommen, über deren Resultate der vorliegende Band ausführlich Bericht erstattet. Sie richtete sich auf die Umgebung von Kuča und Quarašahr und machte sich zur Aufgabe, die Serien von Darstellungen in den verschiedenen halb vernichteten Anlagen so genau aufzunehmen, daß sich der buddhistische Legendenzyklus und damit im Zusammenhange Grundriß und Fassaden der Bauten mit einiger Sicherheit zur Vollständigkeit ergänzen ließen. Daneben allerdings lief die zweite Aufgabe, auf Grund eines eingehenden Studiums „so weit zu gelangen, daß die zum Ausschneiden oder Ausheben geeigneten Bilder bezeichnet werden konnten, wenn nicht die Kürze der Zeit und der hohe Wert der aufgedeckten Bilder gebot, alles mitzunehmen“. Die Selbstverständlichkeit, mit der ausgebrochen und nach Europa transportiert wird, verdient Beachtung. Grünwedel hat, bevor er Hand anlegte, mit unerhörter Ausdauer, unter den schwierigsten Verhältnissen photographiert, gezeichnet, gepaust oder aquarelliert, um für alle Fälle sicher zu gehen. Das Illustrationsmaterial, das er im vorliegenden Bande den Beschreibungen beigibt, besteht aus solchen an Ort und Stelle gemachten Pausen und Frei-

zeichnungen. Man bedenke 687 z. T. figurenreiche Abbildungen! Leider daneben nur wenige Originalphotographien und nur eine farbige Tafel. Die beigegebenen Pläne der in den Tertiärton gebrochenen Höhlen sind mit allen ihren Unregelmäßigkeiten aufgemessen, die Zuverlässigkeit durch Parallelaufnahmen anderer kontrolliert. Die eroberten Originale selbst ruhen inzwischen noch zum guten Teil in ihren Kisten verpackt. Aus dieser geradezu unglaublichen Tatsache ergaben sich manche Notlagen, so daß die Bearbeitung lediglich ein getreues Bild der Einzelarbeit an Ort und Stelle bietet, soweit sie nicht das vergleichende Schlußresultat einer Reihe immer wieder von neuem aufgenommener Arbeiten darstellt. Grünwedel hofft genug an Originalen, Kopien und Beschreibungen mitgebracht zu haben, „um später, wenn alles zugänglich sein wird, in ruhiger Arbeit, nicht in der nervösen Anspannung aller physischen und geistigen Kräfte, die an Ort und Stelle nötig war“, die endgültige Lösung bringen zu können. Hoffen wir, daß das dem bis zur Selbstaufopferung tätigen Manne noch möglich sein wird.

Das Buch hat kein Inhaltsverzeichnis, doch läßt sich aus der Einleitung etwas über seinen Gang entnehmen. Es geht nach den sechs Arbeitsplätzen vor, beschreibt also zuerst die Höhlen in Ming-Oei beim Qumtura, dann die in Qyzyl, Kiriš, Šorčuq, alle vier Gebiete bei Kuča. Dann ging die Reise nach Turfan, von wo Ausflüge nach Idyqutsähri, Urumtsi und Yarkhoto unternommen wurden. Weiter nach Hami (Iliköl) bzw. Qarakhoja, von wo aus das 5. Arbeitsfeld in Bäcklik (Murtuq) und eine Tour nach Hassa šähri absolviert und dann über Lämčin das 6. Arbeitsfeld in Toyoq Mazar aufgesucht wurde. Es folgen Nachträge Idyqutsähri und sonst bei Qarakhoja endlich die Rückkehr. Ein ungeheures Material wird vor uns ausgebreitet, Grünwedel ist mit einer schon für den Benutzer seines Buches aufreibenden Selbstvergessenheit hinter dem unerschöpflichen Schatz von Temperamalereien

her, beschreibt sie archäologisch bis ins kleinste Detail, so daß seine Arbeit als die Leistung eines einzelnen unerhört ist und der wissenschaftlichen Welt eine unbegrenzte Dankeschuld auferlegt. Wir haben jetzt den grundlegenden Katalog in den Händen, auf den hin die einzelnen Wissensgebiete ihre Arbeit beginnen können. Das schwankende, hinhaltende Vorgehen dieser Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde, unter dem wir Wißbegierigen oft zu leiden hatten, ist mit einem Schlage wettgemacht und Grünwedel, den die Arbeitslast erdrücken mußte, glänzend entschuldigt. Es wird nun Pflicht der Generalverwaltung sein, nicht nur einen Teil, sondern endlich einmal das Ganze ihres Besitzes Forschern zugänglich zu machen.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, dem großen Entdecker auf Schritt und Tritt nachzugehen, dazu würde Ref. auch das fachmännische Urteil fehlen — und nicht nur ihm: die Welt, die uns die Turfan- und Khotan-Expeditionen bis Tung-hwan erschliessen, ist so neu, daß auch die einführenden Texte von Grünwedel, Stein und anderen uns vorläufig nur mit Staunen erfüllen und zu tastendem Einleben anregen können. Grünwedel erfüllt für den Kunsthistoriker, der wie der Unterzeichnete die ungeheure Tragweite einer universalen Fassung seiner Aufgabe erkannt hat, die Vorbedingung jeder systematisch geordneten Arbeit: er beschreibt anschaulich und genau, ebnet mit seiner Autorität das Eindringen in das gegenständliche Verständnis des für Forscher, die aus der antiken, christlichen und islamischen Ideenwelt kommen, scheinbar allen drei Kreisen an Reichtum und Mannigfaltigkeit ebenbürtigen, für viele völlig neuen Stoffgebietes, und äußert an einzelnen Stellen auch anregende Meinungen über die Herkunft von Motiven und Gestalten. Die Originale, die er mitgebracht hat, sichern die Möglichkeit der Arbeit auf qualitativem Gebiete, sowohl in formaler Hinsicht wie bezüglich des seelischen Gehaltes. Ein Werk v. Lecocqs, von dem mir Tafelproben vorliegen, zeigt, daß man den richtigen Weg zur notwendigen Ergänzung des Grünwedelschen Kataloges einschlägt, gute, große Detailaufnahmen bietet, die auf photographischem Wege und zum Teil farbig hergestellt sind. So bleibt nur noch eines zu wünschen, daß die Kunsthistoriker die Scheuklappen und den auf Europa zugeschnittenen

Salonrock ausziehen und anfangen eine Arbeit zu leisten, für die ihnen mit großen Mitteln und Opfern an Gesundheit und Leben die Tore weit geöffnet worden sind. Sie mögen anfangen an ein Doppeltes zu glauben, erstens daß sie ihr Fach durch systematische Fundierung erst zur Wissenschaft machen und dann auf dem Boden der Kulturgeographie und -geschichte anfangen müssen, mit dem Blick auf das Ganze methodisch in schwerer Arbeit eine Neufundierung ihrer Probleme vorzunehmen. Es werden nur wenige Jahre vergehen und sie werden dann auf ihr heute oft ahnungsloses Geplänkel lächelnd zurückblicken.

Grünwedel hat, ausführlicher als in dem Hauptwerke, schon in seinem Vorberichte (Zeitschrift für Ethnologie 1909) versucht, entwicklungsgeschichtlich Gruppen aus dem zusammen kilometerlange Wandflächen in Hunderten von Höhlen füllenden Material herauszuschälen und versuchsweise zu datieren. Er hat dort fünf Stilperioden getrennt: 1. den Gandhara-Stil, 2. seine lokale Weiterentwicklung, die er mit 1. zu einem indoskytischen Stil zusammenfaßt, 3. eine ältere türkisch-chinesische Stilart, die er geneigt war, in das 4. bis 5. Jahrhundert heraufzurücken; 4. eine jüngere türkisch-uirgische Stilart etwa des 8. bis 9. Jahrhunderts; 5. den lamaistischen Stil. In dem vorliegenden Hauptwerke streift er die Frage nur im Vorworte mit Bezug auf die Malereien in Ming-Oei beim Qumtura unter Rückwirkung des Besuches des Hauptortes Qyzyl und gibt als feste Daten drei deutliche Stilarten: 1. einen Gandhara-artigen Stil, natürlich mit starkem indischen Einschlage; 2. einen schon in Idyqutšähri beobachteten Stil; und 3. einen Stil, der einem ganz anderen Volke angehört. Er ist hauptsächlich in Sorčuq zu Hause und dürfte türkisch-uirgischen Ursprungs sein. Es haben sich danach ganz bestimmte Typen scheiden lassen, wovon Stil 2 etwa so umschrieben wird: Eine Vorhalle mit Pultdach oder Tonnengewölbe, dann die tonnengewölbte Cella mit dem Kultbilde als Abschluß, um das ein gewölbter Umgang läuft. Dazu ein festes Dekorationsschema aus der buddhistischen Legende. Nische: Buddha, sein Parivāra: Indra, Pañcasikha und die Götter in Berglandschaft (am Mittelpfeiler). Cellawände: Predigten Buddhas. Türleuchte: Maitreya und Devaputras. Schildbogen: Jātakas und Buddhafiguren mit ein-

zelen Verehrern vor Bergen in Reihen, darunter ein Balkon mit Freifiguren über einem Wasserfries mit Seetieren, dann im Zenit der Höhle: Garuda, Sonne und Mond, Windgötter Pratyekabuddhas usw. In den Seitengängen Stifterbilder oder Szenen aus der Zeit nach Gautama Buddhas Tod und an der Rückwand des Umganges Parinirvāna Buddhas oder Verteilung der Reliquien oder die Verbrennungsszene selbst. Dieser typisch wiederkehrende Zyklus stimmt im wesentlichen überein mit dem Schmuck eines in Ceylon erbauten Tempels, den der Mahāvansa beschreibt.

Den Kunsthistorikern des Westens stehen — wenn sie sich überhaupt die Mühe nehmen, den Band eines Blickes zu würdigen, — einige recht nette Überraschungen bevor, die auch Grünwedel Freude machen werden. In der Höhle der Nagas von Şorçuq (S. 207, Abb. 461) sieht man an der tonnengewölbten Decke eine Mittelrosette und von den Seitenwänden dazu aufsteigend „Baumgeäst“ mit runden Medaillons, darunter Wasser mit Nagas, kleinen nackten Knaben, Enten und Lotusblumen. Grünwedel dachte an gotische Analogien. Kann sein, aber Vermittler zwischen der Gotik und Zentralasien ist Persien und der Strom, der von dort aus nach dem Westen wie nach dem Osten geht. Ein Glied dieser Kette ist im gegebenen Fall aus der Zeit Konstantins des Großen erhalten: Ich weiß längst, daß die Mosaiken von S. Costanza bei Rom gute Beispiele persisch-hellenischer Kunst sind. Ausgesprochen findet man das unter Bezug auf eine Seidenstoffgruppe im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen XXIV (1903), S. 151. Der Kunsthistoriker bleibt frappiert, wenn er jetzt die Decke der Nagahöhle von Şorçuq betrachtet: Er glaubt auf den ersten Blick eine bisher unbekannte Handzeichnung nach den verlorenen Kuppelmosaiken von S. Costanza vor sich zu haben und überzeugt sich nur allmählich, daß da nicht christliche sondern buddhistische Gestalten in das persische Rankenschema eingeordnet sind. Für den der abendländischen Kunstforschung ferner Stehenden genüge zur Orientierung der Hinweis auf die Abbildungen der römischen Parallelen bei Garrucci, Storia Taf. 203, Venturi, Storia I, 114 undsonst in einzelnen Handbüchern.

Für die Herauslösung des persischen Kunstkreises, von dem wir so überaus wenig wissen, und der doch für die Entwicklung der Kunst

im ersten Jahrtausend in Ost und West von entscheidender Bedeutung war, ist Zentralasien eine Fundgrube ersten Ranges. Vertiefte Studien müssen da zu bedeutungsvollen Entdeckungen führen. Zwar sind wir mit der Herrschaft des Buddhismus in einem ähnlich auf die figürliche Darstellung losgehenden Kreise, wie in der hellenisch-christlichen Sphäre des Mittelmeeres. Aber wie dort, lassen sich auch hier deutliche Spuren der dazwischen liegenden, vorwiegend auf das Dekorative gerichteten Welt erkennen. Man vergleiche nur auf der in der Farbentafel bei Grünwedel gegebenen Rekonstruktion einer Kassettendecke — die typisch indische Decke mit übereck ineinander gelegten Quadraten — die Muster ohne Ende mit den Ornamenten der älteren Amida-Fassade, dazu den Doppeladler mit Schlangen. Ferner das Kandelabermotiv in Höhle 27 von Bāzāklīk (Murtuq, abg. S. 284, Fig. 590) mit ähnlichen Motiven in der Geburtskirche zu Bethlehem, im Felsendom, am Tak-i-Bostan und in armenischen Handschriften. Man gedenke dabei auch der Nachrichten über Mani und seine Kunst. Persische Seidenstoffmuster sind öfter nachgebildet, z. B. in der von Lecoq ausgegrabenen „größten“ Höhle von Ming-Oei bei Qyzył S. 78, Fig. 172 und in einer der Asketenhöhlen von Toyok Mazar S. 331, Fig. 663, wo auch das Zinnenmotiv vorkommt. In der Architektur kehrt neben dem typischen Tonnengewölbe öfter die persische Trompenkuppel wieder (vgl. darüber jetzt Rosintal, Pendentifs, Trompen und Stalaktiten). Schon dieses Nebeneinander ist charakteristisch. Von besonderem Interesse aber ist ein Bautypus, der helfen wird, eines der Rätsel von Hatra zu lösen. Man schlage bei Andrae, Hatra II den Grundriß des Hauptpalastes nach und vergleiche den quadratischen Saal mit Umgang — er hat auf dem Türsturz den Sonnengott — mit ähnlichen Bauten in Idyikutšāhari (Abh. d. I. Kl. d. bayr. Ak. d. Wiss. XXIV. Bd., Abt. I) und anderen im Turfanwerke abgebildeten Bauten (S. 220, 222, 318f.) und wird ein überraschend reiches Belegmaterial vorfinden. Auch der eigenartige persische Grundriß in Kreuzform, wie ihn Hatra an Bau Z 2 (Andrae S. 75) zeigt, und er später in Balkuwara (Samarrabericht Taf. X) nachgewiesen ist, kehrt in Idyikutšāhari, wenn auch mit massiver Mitte wieder (Abh. d. bayr. Ak. a. a. O. S. 109. Vgl. mit sassanidischen Palästen auch

ebenda S. 74). Wir können Grünwedel nicht genug danken für die Aufarbeitung eines Materials, das in ähnlichem und unvergleichlich höherem Maße wie über die persische Kunst auch Aufschlüsse bringt über die indische d. h. die Ghandara-Kunst und den chinesischen Kunstkreis. Darüber werden Berufenere zu berichten haben.

Josef Strzygowski (Wien).

MEISTERWERKE CHINESISCHER UND JAPANISCHER KUNST. SAMMLUNG FUCHS. Mit einem Geleitwort von Otto Kümmel. Stuttgart. Wilhelm Meyer-Ibschen.

In dankenswerter Weise hat Herr Professor Fuchs in Tübingen die Hauptwerke seiner Sammlung ostasiatischer Kunst in brauchbaren Abbildungen der Forschung als Material zur Verfügung gestellt. Als erstes deutsches Galeriewerk der Art ist die Publikation, der Otto Kümmel ein allgemein gehaltenes Geleitwort auf den Weg gegeben hat, zu begrüßen, und es ist zu hoffen, daß andere Sammler sich von ihr zu gleichen Unternehmen anregen lassen. Die abgebildeten Werke, 14 an der Zahl, sind größtenteils von den Ausstellungen in München und Berlin bekannt, eine ganze Reihe gehörte früher der Sammlung Hayashi, auf deren Versteigerung sie erworben wurden.

Zu einigem Widerspruch fordert das Verzeichnis der Tafeln heraus. Das Bildnis des Rigen Daishi kann weder auf Chinkai zurückgehen noch gar auf einen Zeitgenossen des Abtes selbst. Es ist keinesfalls vor dem 13. Jahrhundert entstanden, ebenso wie der hier fälschlich dem Takayoshi zugeschriebene Monju. Der Stilstufe des Mitsunobu mag das Fragment eines Makimono annähernd entsprechen, wenn auch eine Attribution an den Meister selbst gewagt erscheinen muß. Die Gebirgslandschaft hat kaum etwas mit Josetsu zu tun, wird vielmehr chinesisch sein und schon der Mingzeit angehören. Zwei wenig bekannte Künstler des 15. Jahrhunderts sind Ehō 慈暉 und Zōsen 象先, auf die ein Shussan no Shaka und ein Tekkai im Gankistile zurückgeführt werden. Den Stempel Kuninobu (= Eitoku) 州信 trägt eine der zahlreichen Kopien des altchinesischen Nawa-Monju. Die Ukiyoeschule ist durch eine Teilkopie aus dem

Hikone-Byōbu repräsentiert, die Shijō-Schule durch ein Bild, das die Signatur und den Stempel des Ōkyo trägt. Ob zu Recht, kann nur vor dem Originale entschieden werden.

So weit die Abteilung der japanischen Gemälde. Drei chinesische Bilder schließen sich an, und als wohl bedeutendstes Stück der Sammlung eine Statuette des Jizō, deren Attribution an Jōchō 定朝 aber ganz willkürlich ist. Das Werk gehört sicher erst dem 13. Jahrhundert an. Curt Glaser (Berlin).

LAURENCE BINYON: The flight of the Dragon. An essay on the theory and practice of art in China and Japan, based on original sources. London, Murray, 1911.

RAPHAEL PETRUCCI: La philosophie de la nature dans l'art d'extrême Orient. Paris, Henri Laurent.

Für die Erschließung der ostasiatischen Kunst bedeutet das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Zeit. Der japanische Pavillon der Pariser Weltausstellung von 1900 war noch eine Überraschung. Die Kunstabteilung der anglo-japanischen Ausstellung des Jahres 1910 war schon eine Erfüllung, nicht für viele, immerhin aber für einen kleinen Kreis von Wissenden. Sie dankten ihre Kenntnis den glänzenden Publikationen der Shimbi Shōin, den Heften der Kokka, die sich nun auch zu einer Ausgabe mit englischem Text entschlossen hatten, nicht zuletzt aber den Arbeiten europäischer Sinologen, die sich endlich den Schriften über bildende Kunst zuwandten und Proben aus dem reichen Schatz an alten chinesischen Aufzeichnungen über Künstler und Fragen ästhetischer Natur weiteren Kreisen zugänglich machten. Benutzte man anfänglich diese Schriften von Giles und Hirth im wesentlichen nur als Nachschlagbücher für biographische Daten, so begann man in den letzten Jahren einzusehen, daß hier ein unschätzbare Material auch für die Erkenntnis der Kunst selbst aufgestapelt sei. Wie die Notizen, die Brunn in seiner Geschichte der griechischen Künstler sammelte, so sind die Aufzeichnungen der alten Schriftsteller Chinas in vielen Fällen aufschlußreicher als die auf Grund zweifelhafter Tradition berühmten Meistern zugeschriebenen Werke. So läßt sich — um nur einen

zu nennen — die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Wu Tao-tzu von dieser Seite weit eher begreifen als aus dem berühmten Triptychon des Tōfukuji oder den 2 Landschaften des Kōtōin. Kein Wunder, daß diese lediglich kompilatorisch angelegten Werke der Sinologen nun eine Literatur zu zeitigen beginnen, die aus den verstreuten Notizen ein systematisches Gebäude zu errichten versuchen. Otto Fischer stellte in einem Aufsatz des Repertorium für Kunstwissenschaft (1912) eine chinesische Kunsttheorie zusammen, indem er Zitate aus Giles und Hirth unter neuen Gesichtspunkten ordnete, wobei er allerdings den Wandel der Anschauungen im Laufe der Zeiten nicht genügend in Rechnung zog. Binyon gab ein Büchlein heraus, das von Theorie und Praxis der Kunst in China und Japan handelt, weitergehend also die überlieferten Nachrichten mit den erhaltenen Werken in Beziehung zu setzen unternimmt. Petrucci endlich gibt in anspruchsvollerem Format eine Philosophie der Natur und Kunst in Ostasien. Er versucht, von den Systemen der Denker des Ostens her den Weg zum Verständnis der besonderen Formen, die die Kunst gebildet hat, zu bahnen. Mit vielem Wortreichtum werden die Gedanken des Kungfutse und Laotse entwickelt, ist von Naturphilosophie in Dichtung und Religion die Rede. Aber über eine nur vage Allgemeinbeziehung hinaus wird der Zusammenhang mit der bildenden Kunst kaum geklärt. Den Grundgedanken des Buches kann man in dem Worte zusammenfassen: das besondere Naturgefühl der Ostasiaten spricht sich ebenso in ihrer Philosophie wie ihrer Dichtung und Malerei aus. Der Gedanke ist nicht eben neu, und man konnte auch von ihm aus tiefer in das Wesen der ostasiatischen Kunst eindringen, als Petrucci das tut. Binyons Büchlein hat den Vorzug, aus dem Umgange mit Kunstwerken entstanden zu sein. Es ist in leichterem Tone geschrieben als Petruccis umständliches Werk. In mehr zufällig entstandenen Kapiteln, nicht in streng systematischer Form, wird von den Prinzipien der ostasiatischen Malerei gehandelt. Man erfährt von dem Rhythmus der Bilder, von dem Verhältnis des Menschen zur Natur, von den Allgemeinvorstellungen, die sich mit den Erscheinungen der Umwelt verknüpfen. Ein Kapitel handelt von dem Inhalt der Bilder, ein anderes von der Technik.

Dann ist von den verschiedenen Stilarten andeutend die Rede. In einem Kapitel mit der Überschrift „Kompositionsprinzipien“ erfährt man etwas von der Bedeutung der Symmetrie im buddhistischen Heiligenbilde und der Asymmetrie der chinesischen Landschaftsdarstellung. Das Raumproblem wird gestreift. Die symbolischen Bedeutungswerte der Farben, von denen die Schriftsteller viel zu erzählen wissen, werden sogar eingehender besprochen, als es ihre Rolle in der bildenden Kunst notwendig machte. Das Problem der Entwicklung in der ostasiatischen Kunst wird angeschnitten, und endlich in einem schönen Schlußkapitel ein Wort von der Stellung der Kunst im Leben des Menschen gesagt. Im ganzen ein Buch, das von einem reinen Enthusiasmus Zeugnis ablegt und von feinfühlerndem Verständnis für die Besonderheiten ostasiatischer Malerei, dem man aber eine breitere Basis gewünscht hätte. Es fehlt dem Buche eine lebendige Anschauung der fremden Kultur, was bei den weit ausgreifenden Betrachtungen des Verfassers sich zuweilen empfindlich bemerkbar macht. Auch die Bezugnahme allein auf die malerische Kunst gereichte dem Buche nicht zum Vorteil. Immerhin kann das anregend geschriebene, ebenso lesbare wie lesenswerte Werk zu den nicht eben zahlreichen, erfreulichen Bereicherungen der Literatur über ostasiatische Kunst gerechnet werden.

Curt Glaser (Berlin).

H. HACKMANN, Welt des Ostens. Mit einer Landkarte. Karl Curtius, Berlin W. 1912. XII, 448 S. 8°.

Unter diesem Titel hat der bekannte Verfasser eine Reihe von Aufsätzen vereinigt, die auf einer Fahrt durch den Fernen Osten entstanden und zum größten Teil schon an verschiedenen Orten erschienen sind. Gute Reisebeschreibungen können dem richtigen Verständnis der ostasiatischen Kulturwelt, welches beim großen Publikum noch immer auf Schwierigkeiten stößt, am besten vorarbeiten, und in solcher Richtung möchte auch das angezeigte Buch wirken. Der Verfasser will den Gang seiner Reise „nicht zusammenhängend auf dem Papier wiederholen“, sondern greift überall das Typische in der Erscheinungen Flucht heraus. In diesem Sinn suchen die vorliegenden Betrachtungen „den asiatischen

Menschen in seiner ganzen Eigenart festzuhalten“ und ziehen auch gerne das Landschaftliche als „den Urgrund aller personbildenden Kräfte“ mit in ihren Bereich. Solche Grundsätze können für eine Reisebeschreibung nur gebilligt werden. Dabei weiß Hackmann in gewählter Sprache zu erzählen, mit Genuß wird man die Stellen besonders lesen, wo er versucht, rasch vorübereilende Naturstimmungen in Worte zu bannen und sie uns nacherleben zu lassen.

Trotz dieser Vorzüge wird mancher das Buch mit einer gewissen Enttäuschung aus der Hand legen. Der Verfasser bekennt im Vorwort (S. VIII), seine Studien hätten ihn von jeher vor allem auf das religiöse Gebiet geführt, und von dort her habe er auch bei jener Durchreisung Ost- und Südasiens seine Richtlinien genommen. In der Tat zieht sich dieses Interesse an den asiatischen Religionen wie ein roter Faden durch das ganze Buch. Leider werden aber dem wissenschaftlich interessierten Leser nur bekannte Tatsachen geboten. Wenn der Verfasser darüber klagt, es gäbe noch keine brauchbare Darstellung des Taoismus (S. 114), so gehen auch seine Nachrichten, soweit sie Einrichtungen und Heiligtümer des Klostertaoismus betreffen, kaum über allgemeine, mit Reflexionen verquickte Erörterungen hinaus. An manchen Stellen, wo wir erwarten, über die Durchdringung des chinesischen Buddhismus mit dem Lamaismus oder andere religionsgeschichtliche Probleme Neues zu erfahren, werden wir belehrt, den Einzelheiten näher nachzugehen, sei hier nicht der Ort (S. 238, vgl. S. 372). Schuld an diesem Zustand trägt weniger der Verfasser als die sattsam bekannte Globetrotter-Literatur, die eben die Überzeugung hervorgerufen hat, eine Reisebeschreibung dürfe wissenschaftliche Ergebnisse nicht bringen. Fritz Jäger (Hamburg).

W. PERCIVAL YETTS: *Symbolism in Chinese Art*. (Read before the China Society on January, 18th, 1912) 8°. 28 S. 22 Abb. Ohne Verlagsangabe.

Dem begrenzten Raum, den ein Vortrag erlaubt, entsprechend wird eine ziemlich summarische Übersicht über die wichtigsten Symbole der chinesischen Kunst gegeben. Ohne viel Neues beizubringen, hat Yetts zu-

sammengestellt, was etwa über ihre Bedeutung und Herkunft heute bekannt ist. So werden der Mäander, das Tao-t'ieh, die 12 Ornamente, das Pa-kua, die 8 Glückssymbole, die 8 Unsterblichen mit ihren Emblemen, die 12 Tiere des Tierkreises, die 4 übernatürlichen Tiere und noch manches seltenere Symbol unter Beifügung von Abbildungen behandelt. Da es wohl noch keine ähnliche Arbeit gibt, so muß man dem Autor für diese präzise Übersicht dieser für das Verständnis der gesamten chinesischen Kunst und des chinesischen Geisteslebens so unentbehrlichen Dinge Dank wissen. William Cohn.

BERTHOLD LAUFER. *Der Roman einer tibetischen Königin*. Tibetischer Text und Übersetzung. Mit 8 lamaistischen Abbildungen nach den Originalen gezeichnet von Prof. Grünwedel. Harrassowitz, Leipzig 1911. X. 264 S. 8°. Preis broschiert: 12 M.

Alt Tibetisches Kultur- und Seelenleben zieht an uns vorüber. Die Handlung spielt im 8. Jahrhundert, also in der Frühzeit des Buddhismus von Tibet. Im Mittelpunkt des Romanes steht Padmasambhava, jene Persönlichkeit, die für den Lamaismus so bedeutungsvoll war. Zum ersten Male dürfen wir in eine tibetische Liebesgeschichte aus so fernen Zeiten hineinblicken. Die Königin des Landes ist in unglücklicher Liebe zu dem gelehrten Mönche Vairocana entbrannt. Schweres Leiden hat sie als Folge ihrer sündigen Neigung zu tragen. Padmasambhava heilt es und wird der Gemahl der Tochter der Königin. Alte Volkslieder lernen wir kennen und reiches Material zur Religionsgeschichte, vor allem aber das Seelenleben von Menschen, die so starke Unterschiede der Rasse, so gewaltige des Milieus und so viele Jahrhunderte von uns trennen. Das macht wohl den Hauptwert des Buches aus. Der Text ist auf Grund zweier Drucke vom Ende des 17. Jahrh., der einzigen vorhandenen, redigiert und mit einer offenbar philologisch genauen und wörtlichen, doch angenehm lesbaren Übersetzung und mit fortlaufendem Kommentar versehen. Eine sehr instruktive Einleitung ist vorangeschickt. Das Werk ist vorzüglich bei Drugulin in Leipzig gedruckt. William Cohn.

RÉPONSE.

Dans le dernier numéro de la revue, Mr. H. L. Joly a bien voulu écrire en anglais une critique française de ma monographie consacrée aux gardes de sabre, publiée par la société franco-japonaise.

Je dois tout d'abord le remercier de la peine qu'il s'est donnée pour mener à bonne fin cette analyse dont l'importance allait un peu plus dépasser celle de mon étude elle-même. L'éloge n'est plus à faire des consciencieux travaux de Mr. Joly. On sait qu'il a entrepris la traduction de toutes les études japonaises consacrées à la ciselure et qu'il compte un jour s'en servir comme documentation pour un ouvrage très complet dont tous les amateurs salueront l'apparition avec joie.

Employant les mêmes précautions oratoires, je tiens moi aussi à déclarer que je ne compte engager aucune polémique. Mais il m'a semblé nécessaire de présenter quelques observations relatives à la «critique» de ma monographie.

1. Il est tout d'abord utile de signaler que le point de vue auquel nous plaçons l'un et l'autre, Mr. Joly et moi n'est pas identique: Mr. Joly réserve la plus grande part de son attention à la *technique* et aux inscriptions figurant sur les gardes. La beauté particulière des œuvres d'art a l'air de beaucoup moins l'intéresser. — Personnellement, j'estime que ce ne peut être là la seule préoccupation de l'écrivain d'art. La technique n'est qu'un *moyen* plus ou moins perfectionné, mis à la disposition de l'artiste pour rendre sa conception. Ce qu'il importe surtout de mettre en lumière, c'est l'idée maîtresse de l'œuvre, ce «*kokoro mochi*» 心持 qui sert de base au plus important principe admis par les peintres japonais, cette expression intime des choses que l'artiste veut manifester. En une telle recherche les «valeurs» principales qui fournissent des éléments d'appréciation sont: la sincérité du maître, sa puissance d'inspiration et d'imagination (*esoragoto*: 繪空事), son plus ou moins d'habileté à saisir l'essentiel et à négliger l'accessoire, en un mot à *synthétiser*. Et c'est pour avoir trouvé toutes ces qualités dans les belles gardes en fer du XV^e au XVII^e siècle que j'ai déclaré les préférer à celles des époques postérieures beaucoup plus analytiques, d'une technique plus perfectionnée peut-être, mais tombant souvent

dans la banalité et la recherche du tour de force (fin du XVIII^e—XIX^e siècle).

Dans ma monographie, j'ai tenu en outre à faire ressortir les relations existant entre l'histoire de la société japonaise et l'évolution de la garde de sabre. J'ai enfin souligné l'intime dépendance dans laquelle s'est trouvée placée la ciselure vis-à-vis de la peinture à partir de l'époque de Kaneiye I.

Eh bien, dans son analyse: Mr. Joly a complètement négligé ces divers points de vue.

Je dirai plus, prenant le mot «critique» dans son sens le plus étroit, il n'a pas jugé bon de signaler quelques trouvailles que j'ai pu faire, par exemple celle des recueils de dessins des ciseleurs *Sômin* et *Sôyo* dont j'ai analysé le contenu pour la première fois. Mais cela ne serait que «pêché d'omission» et marque d'une tendance médiocrement favorable de l'auteur à mon égard.

Mais il y a plus

2. Le tirage à part de mes articles du Bulletin de la société franco-japonaise n'avait pas la prétention d'être un ouvrage définitif — s'il est possible que le définitif existe en pareille matière. — J'en ai moi-même commencé la révision, que je compte poursuivre, dans cette revue.

J'admets donc parfaitement certaines observations de Mr. Joly. Il en est d'autres qu'il m'est impossible d'accepter parce qu'elles reposent sur des erreurs manifestes ou des interprétations tendancieuses.

Page 367 Mr. Joly déclare: «The Author does not like *nanako*, he calls it un *granulé informe* . . . » sans s'en apercevoir, le critique a ainsi reproduit une faute d'impression du tirage à part. S'il veut bien se reporter à l'article original (Bulletin de la société franco-japonaise de mars 1910, page 172), il lui sera facile de restituer le mot réel qui est «*uniforme*». *Informe* ne voudrait rien dire.

Mr. Joly s'étonne que je me sois parfois tenu dans une réserve qu'il qualifie de «diplomatique» (page 366). Il valait mieux agir ainsi que s'exposer à affirmer prématurément. — J'ai d'ailleurs conclu depuis dans les questions auxquelles il fait allusion (voir pour le type *Kamakura*, le 3^e fascicule de l'Ostasiatische Zeitschrift et pour la signature *Umetada* à fleur de prunier le catalogue de la collection Rouart, note 1 page 22) sans pour cela attendre sa critique.

Mr. Joly écrit plus loin: «The author begins with the armour makers, whose work is called *Kachushimono*...». Ne serait-ce pas plutôt *Kôchushimono* qu'il faut lire? 甲冑師物

J'ai suffisamment traité la question *Nobuiye* (3^e fascicule de l'Ostasiatische Zeitschrift) pour n'avoir plus à y revenir. Quant à celle des Kaneiye, je compte la développer prochainement. Il me suffira de signaler ici une contradiction flagrante entre ce que dit Mr. Joly dans sa critique et certain passage de son catalogue de la collection Naunton (daté de juin 1912): «*The first Kaneiye probably worked in the middle of the sixteenth century in the Tenshō era*» (page 2 du catalogue). Alors qu'on lit dans la «critique»: «It seems that the Kaneiye who lived in *Tenshō* was at least the *FOURTH* of the line.»

Mr. Joly ne marque pas clairement qu'il y eût deux ateliers *Kanayama* distincts, celui du Yamashiro (dont le nom peut être lu Kinzan 金山) et celui de la province d'Iwami (Ginza: 銀山). De là l'explication de bien des divergences d'opinions au sujet des gardes dites *Kanayama*.

Mais je ne voudrais pas m'éterniser dans d'oiseuses discussions. Il me suffira de déclarer, en terminant, que les nombreuses allusions faites par Mr. Joly, à la personne d'Hayashi sont injustes dans leur forme. Evidemment celui-ci a vieilli les objets importés par lui en Europe, mais il a eu d'autre part le mérite de faire connaître de très belles choses et les amateurs parisiens eurent grandement raison de les acheter. La meilleure preuve en est que bien des collectionneurs — et en France et à l'étranger, — qui d'abord les dénigrèrent, sont actuellement revenus sur leur première appréciation et les recherchent chaque fois qu'une vente permet de les acquérir.

Marquis de Tressan.

RÉPONSE À MR. DE TRESSAN.

Je n'ai pas grand'chose à répondre à la note de Mr. de Tressan, je regrette qu'il ait cru devoir m'y prodiguer des éloges et des remerciements, ceci dit, il reste néanmoins quelques questions de fait et questions d'opinion qu'il me semble utile de tirer au clair.

A) Ma critique a été en anglais sur le désir formel de Mr. le Dr. Cohn, mon intention était de la faire en français étant donné que la

monographie de Mr. de Tressan est écrite en Français; et, qui plus est, j'ai tenu Mr. de Tressan au courant de ce détail avant de l'écrire.

B) L'étude de la ciselure Japonaise est une question d'archéologie et de technique plus encore qu'une affaire d'art pur. En effet les techniques se sont modifiées avec le temps, les écoles et les ateliers; les individualités des maîtres sont et ont toujours été déterminées par des détails de technique. Quiconque cherche à distinguer les travaux des diverses écoles, ou ateliers, doit se pénétrer de la technique et du genre de sujets affectés par les divers ciseleurs, forgerons de sabres, ou même peintres s'il veut faire œuvre utile. L'histoire de la ciselure n'est pas simplement une dissertation sur la beauté du ou des styles; enfin pour se poser en arbitre de la beauté, en tant que style, d'une œuvre d'art Japonais il faut se placer au point de vue Japonais. L'appréciation de la technique est la même au Japon qu'en Europe parmi ceux qui connaissent les procédés et les méthodes de travail. Mr. de Tressan me fait l'honneur de dire que je «m'intéresse surtout à la technique et aux inscriptions (!) et que la beauté particulière de certaines pièces m'intéresse moins». Il paraît que cette description lui est venue toute faite d'Allemagne, c'est une assertion sans fondement répétée bien à la légère sans constatation personnelle, et qui d'ailleurs me laisse froid. Son auteur original voudra bien s'il lit ceci, noter que dans ma chasse au document je ne laisse passer aucune opportunité de copier pour mes fiches, signatures et inscriptions, puisqu'inscriptions il y a, en même temps que le sujet et les détails qui me paraissent nécessaires pour servir à des comparaisons ultérieures, c'est à mon avis plus utile et plus précis que de me fier à ma mémoire, enfin je ne suis pas démonstratif, et l'absence de dithyrambes n'implique pas un manque d'appréciation. Puis-je ajouter qu'un horticulteur qui se respecte doit être un bon botaniste?

C) Il n'y avait pas lieu pour moi de faire remarquer que l'auteur avait souligné la dépendance de la ciselure et de la peinture, c'est chose connue et les noms associés de peintres et de ciseleurs peuvent être cités en assez grand nombre.

D) Rien dans l'article ne pouvait faire soupçonner que les recueils du Musée Guimet

avaient été découverts par Mr. de Tressan, j'eus été heureux de le féliciter de cette trouvaille si par modestie il ne s'était abstenu de la revendre. Si ces albums sont authentiqués d'une façon indubitable il serait bon de les publier en fac-simile, — entre parenthèses le Kunstgewerbemuseum devrait bien faire de même pour l'album de Tokuoki, et je connais d'autres dessins authentiques dont la publication serait fort intéressante pour tous les collectionneurs,.....

E) Nanako, ici je fais humblement ma coule. En général on imprime les tirages à part en même temps que les articles, mais pouvais-je soupçonner que l'imprimeur eût, par une ironie du sort, fait d'*uniforme*, informe par une coquille idiote survenue après l'impression du bulletin, avant les tirages à part... ? Je déplore le malentendu causé par cette coquille.

F) Kaneiyé, le Proverbe Japonais, dit que parfois les singes mêmes tombent des arbres.

Le catalogue Naunton contient en effet une erreur au sujet de Kaneiyé I, et je remercie vivement Mr. de Tressan de l'avoir remarquée. En utilisant des épreuves du catalogue Hawkhaw où l'erreur s'était originellement glissée je l'ai laissée passer inaperçue, j'eus du écrire ce qui est généralement admis d'une façon provisoire: The first (*ô shodai*) Kaneiyé worked probably towards the middle or the end of the XVth century, je me suis abstenu à dessein de discuter dans ce catalogue la question Kaneiyé, parce que jusqu'ici les documents précis font défaut et que l'espace est limité dans un catalogue. — On pourra se rendre compte de ce que l'erreur précitée n'est qu'un déplorable *lapsus-calami* en se reportant à l'introduction au dit catalogue Naunton, où, négligeant le problème O Shodai Kaneiyé, j'ai donné moi-même le dementi à mon texte erroné. En effet, j'ai dans le diagramme chronologique mis: «Kaneiyé, *Sho, Nidai*» au XV^e siècle d'une telle façon que le lecteur peut comprendre que cette famille existait vers et même avant 1500, mais personne ne peut fixer d'une façon définitive, paraît-il, la date du tout premier Kaneiyé. Mr. Hara dit: «Milieu du XV^e?» et ce n'est qu'une date calculée en partant sans doute d'une phrase vague du Kinko Jinki. Ma critique dit que j'ai des doutes sur la date *Tensho* pour le Second (*nidai*) Kaneiyé de Mr. de Tressan

parce que le *Tokenkwaishi* fait de *nidai* le troisième et le place en 1532/55, alors que le *Kinko-Jinki* fait vivre un Kaneiyé en *Tensho*, qui par suite de la durée moyenne des générations serait alors le quatrième au moins.

Cette question des Kaneiyé est fort ardue. Tout ce que j'ai pu trouver dans les publications japonaises (mentionnées ou non dans ma critique) consiste en opinions contradictoires; si Mr. de Tressan peut nous fournir une date irréfragable, basée sur des documents indiscutables, il aura acquis la reconnaissance de tous. Ma critique ne veut point dire que le Kaneiyé de *Tensho* fût certainement le quatrième, mais qu'il devait l'être si on admet implicitement la tradition des *O shodai, meijin shodai* et *nidai*,.... Ce qui reste acquis d'une façon certaine est qu'un Kaneiyé vivait au milieu du XVI^e siècle. Il se peut que son grand-père ait vécu en 1450 et fait des gardes et qu'il soit le *O shodai* de la tradition, mais avant de le dire dogmatiquement je demande une preuve. Voilà pourquoi j'ai écrit: *il semble* que le Kaneiyé qui vivait en *Tensho* fût (d'après les traditions citées) au moins le Quatrième. La contradiction flagrante n'est qu'apparente si on considère le diagramme précité.

G) Je n'ai eu nulle intention de scinder les Kanayama en deux ateliers car cette distinction est purement hypothétique, j'ai cru simplement devoir montrer combien d'opinions diverses existent à leur sujet.

H) Je n'ai jamais discuté le mérite que feu Hayashi a eu de vendre de fort belles choses en assez grand nombre, c'est un fait acquis, mais puisque le sujet est ramené encore une fois sur le tapis je ne puis pas admettre qu'il soit injuste de critiquer, vertement au besoin une chronologie injustifiable, toute «de chic», qui par suite de la publication du petit catalogue de 1894 a induit en erreur nombre de gens, et non des moindres parmi les amateurs, dont certains ont été à ma connaissance en pèlerinage au Louvre pour «se faire l'œil», pensant acquérir des bases sérieuses de classification, avec de piteux résultats. Je suis d'autant plus à l'aise sur ce point que je n'ai jamais attaché foi à cette classification. Mais hors de cette manie antiquailleuse dont Hayashi n'avait pas le monopole, manie qui est chez tant de marchands devenue une habitude inconsciente, je m'en voudrais de dénigrer la mémoire d'Hayashi.

Kachushimono est exact, peut-être y-a-t-il une coquille dans le dictionnaire de l'auteur *s. v.*

Enfin au risque d'allonger encore cette épître je dois m'inscrire en faux contre les réflexions de Mr. de Treassn au sujet de ce qu'il appelle mes «tendances médiocrement favorables à son égard», et mes «interprétations tendancieuses». Tout cela ne tient pas debout.

J'ai pour Mr. de Tressan la plus grande sympathie, son travail acharné mérite le respect et je serais désolé que mes critiques pussent être mal interprétées.

Ce que j'ai écrit n'a qu'un but, contribuer dans la mesure du possible à la recherche du vrai, et je crois l'avoir exprimé d'une façon précise dans le dernier paragraphe de ma critique; voir dans une franche expression d'opinion de ma part une manifestation aigre-douce contre l'auteur serait absurde, Mr. de Tressan doit être édifié à ce sujet par la volu-

mineuse correspondance échangée entre nous.

Nous labourons le même champ, avec des instruments différents, des méthodes de recherche différentes, et bien des documents en commun, si nos conclusions diffèrent ce n'est pas à nous de juger nos dires réciproques en dernier ressort, il y a de par le monde quelques connaisseurs studieux et érudits qui peuvent nous servir de jury. Mais ni Mr. de Tressan ni moi-même n'avons le droit d'être dogmatiques, nous ne pouvons que donner nos conclusions honnêtes d'après nos connaissances, et documentations respectifs; si Mr. de Tressan croit devoir s'en tenir au style, libre à lui; si je préfère une méthode plus lente d'étude qui me contraint à accumuler des notes sans fin avant d'écrire une page, — travers sans doute, mais travers qui m'est cher — le public nous en voudra pas, car . . . ni ses écrits ni les miens ne feront fluctuer la rente.

Henri L. Joly (London).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGLICHEN KUNSTSAMMLUNGEN, BERLIN (XXXIV 1).

BERNOULLI, Frühe chinesische Farbenholzschnitte (1 Abb.).

„Soweit die Verhältnisse heute schon klar gelegt sind, läßt sich verfolgen, daß die Entwicklung des japanischen Farbenholzschnittes etwa um 1740 mit dem Zweifarbendruck einsetzt; gegen 1760 kommt eine dritte Farbplatte hinzu, und im Jahre 1765 gibt Harunobu zum ersten Male Buntdrucke heraus, welche schon eine reiche Skala von Farbtönen aufweisen.“ „Es ist Binyons Verdienst, nachgewiesen zu haben, daß in den Jahren 1692 und 93 der Reisende Kämpfer in Japan chinesische Farbenholzschnitte vorfand, die mit seinen Sammlungen in den Besitz des British Museum übergegangen sind.“ „Ein Band chinesischer Farbenholzschnitte konnte vor kurzer Zeit von der Bibliothek des Kunstgewerbemuseums erworben werden: entzückende Kompositionen von Vögeln, Insekten und Blumen, in kräftigen, aber nicht schreienden Farben gedruckt“; „Zwei angebundene Inhaltverzeichnisse weisen darauf hin, daß es sich um ein Fragment des bekannten Lehrbuches der Malerei, des Chieh-tzu-Yüan hua-chuan handelt, möglicherweise um einen Repräsentanten der äußerst seltenen Originalausgabe vom Jahre 1679“.

DER CICERONE, LEIPZIG (IV 22).

WILLIAM COHN, Die Ausstellung ostasiatischer Kunst in der Berliner Akademie der Künste (24 Abb.).

MITTEILUNGEN DES SEMINARS FÜR ORIENTALISCHE SPRACHEN ZU

BERLIN (OSTASIATISCHE STUDIEN; JAHRGANG XV).

ANNA BERNHARDI, Tau Yüan-ming (365—428). Leben und Dichtungen.

„Wenn man die dürftigen Nachrichten liest, die Giles und Grube über T. bringen, so kommt man schwerlich auf die Vermutung, daß es sich da um einen der größten chinesischen Dichter handelt, nach dem Urteile vieler Chinesen sogar um den bedeutendsten überhaupt.“ Von seinen Werken hat die Verfasserin „wortgetreu“ übersetzt: 40 Gedichte, 3 Dichtungen, 1 Biographie, das Schreiben an die Söhne und die drei Opferreden.

R. LANGE, Die Lehnsfürsten nach der Schlacht von Sekigahara.

Besprechung von E. Boerschmann, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen. (Forke).

ORIENTALISCHES ARCHIV, LEIPZIG (III 1).

A. K. COOMARASWAMY, Mughal Portraiture (14 Fig.).

„The history of Mughal art in India covers a period of nearly two centuries. Its most characteristic element is its interest in portraiture and contemporary life. This interest in personality is mainly taken over from the older, Central Asian, Timurid schools of Bokhara and Samarquand. For Indian Mughal art as a whole, the term Indo-Persian is unsuitable; if necessary it may be called Indo-Timurid.“

RICHARD SCHLÖSSER, Über Brunei-Bronzen (11 Abb.).

Es handelt sich um Bronzen aus Nord-Borneo, wo „ostasiatische Einflüsse mit indischen zusammentreffen. Auch von Arabien ist mit dem Islam manche Anregung künstlerischer Kultur gekommen, um sich mit den Anschauungen der eingeborenen Bevölkerung,

der Dajak, und der in alter Zeit von Java und anderen benachbarten Inseln eingewanderten Malaien zu verschmelzen.“

A. v. WENING u. WILLIAM HEIMANN, Das Nestorianer-Denkmal von Sian-fu (11 Abb.).

Bericht über die Holmsche Expedition von 1907 und 1908. v. Holm ließ eine Replik des berühmten Monumentes vom Jahre 781 anfertigen, die sich heute im Metropolitan Museum zu New York befindet.

ADOLF FISCHER, Fälscherwesen in Japan und China.

Bemerkenswerte Ausführungen und Anekdoten, die kein Sammler ostasiatischer Kunst vergessen sollte.

ZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT (LXVI 4).

DAGOBERT SCHÖNFELD, Die Mongolen und ihre Paläste und Gärten im mittleren Ganggestale.

D. VAN HINLOOPEN LABBERTON, Über die Bedeutung der Spinne in der indischen Literatur.

ENGLAND UND AMERIKA.

THE BURLINGTON MAGAZINE (Nov. 1912).

RAPHAEL PETRUCCI, Korean Pottery (with 8 Fig.).

„Since the arrival of the Japanese in Korea and Manchuria, archaeological excavations have been undertaken upon scientific principles by the victorious governors of the country.“ „Except for the Han pottery, the Japanese have generally considered that all the pieces brought to light are purely Korean.“ „I consider it, however, to be erroneous, and that in the pottery which is at present classified as Korean we should distinguish two quite distinct groups, one purely Chinese, the other, which is Korean, distinguished by retardatory character.“ „If this funerary furniture, which characterizes Korean tombs belonging to the period from about the 3rd to the 11th century, has always the mark of Chinese importation, it is not easy to see why the pottery discovered in more recent tombs should become suddenly and without transition purely Korean.“ „The pieces

present all the characteristic of Sung pottery, with its beautiful greenish-blue glazes. But the quality of the glaze, as well as the decorative designs and the nature of the body, shows them to be late work. The decoration is, however, clearly distinguished from that of the Ming type.“ „This character alone would not suffice to make us judge as Korean pieces of such pure Chinese style; moreover, we find these associated in the tombs with bronze mirrors which are certainly Chinese.“ „We can, then, conclude with some approach to certainty that we are here confronted with Chinese pieces imported into Korea.“ „We find, that in the 14th and 15th centuries pieces of Chinese pottery were imported into Korea. They reveal a technique which, when superposed upon local formulae and the still surviving barbaric tradition, were destined to give a peculiar character to Korean pottery. This in its turn was adopted by the Japanese.“

DGL. (Dez. 1912).

R. L. HOBSON. A Silver Cup of the Yüan Dynasty (with 4 Fig.).

„It is no less than an actual specimen of a „raft cup“, of the Yüan Dynasty, cast in silver by the cire perdue process and carefully finished with the chisel. This remarkable example of Yüan silverwork was secured by Sir Robert Biddulph from the loot of the Summer Palace at Peking in 1860.“ On the bottom are four engraved legends informing us: 1. that the vessel is a ch'a pei, 2. that it was made by Chu Hua-yü, 3. in the i-yu year of Chih Chêng (i. e. 1345 A. D.). „The next point of interest is the identification of the corpulent figure which occupies the raft. The key to this, as in the case of the Li Po cup (Chin Shih So), is found in the four mysterious lines carved beneath.“ The „man, restless and valiant“ is the celebrated Chang-ch'ien, the first Chinese who penetrated to the extreme regions of the West.

JOURNAL OF THE ROYAL ASIATIC SOCIETY (Oct. 1912).

J. KENNEDY, The Secret of Kanishka (concluded).

II. The Coinage of Kanishka. III. Kanishka and the decadence of Hellenism in the Far East.

**JOURNAL OF THE NORTH CHINA
BRANCH OF THE R. A. S. (XLIII
1912).**

- A. C. MOULE, T'ai Shan.
DU BOIS REYMOND, Notes on Chinese Archery.
G. G. WARREN, Three Sites in Hunan, connected with the classical legendary History of China.
ARTHUR STANLEY, Chinese Art Metal Work.
FREDERICK MC. CORMICK, China's Monuments.

**THE MODERN REVIEW, CALCUTTA
(XII 5).**

- WILLIAM COHN, Remarks on the Understanding of Indian Art, translated by Dr. Ananda K. Coomaraswamy.

**MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN,
BOSTON (X 60).**

- OKAKURA-KAKUZO. Exhibition of Recent Acquisitions in Chinese and Japanese Art (22 Abb.).

Nach einigen interessanten einleitenden Bemerkungen über den heutigen chinesischen Kunstmarkt (s. unten) bespricht O. eine Reihe von Neuerwerbungen des Museums und zwar chinesische Gemälde, Bronzen, Jadearbeiten und Steinsiegel, sowie eine japanische Holzkwanon, die dem VIII. Jahrhundert zugeschrieben wird.

TRANSACTIONS OF THE ASIATIC SOCIETY OF JAPAN (XXXVIII 5).

- A. K. REISCHAUER. A Catechism of the Shin Sect (Buddhism).

TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE JAPAN SOCIETY, LONDON (I 2).

- HENRI L. JOLY, Meiji Tenno (3 Fig.).
KOSABURO ITO, Some Remarks on Japanese Painting (6 Tafeln).

Flüchtige Übersicht über die Hauptschulen und Meister der japanischen Malerei unter Beibringung von Abbildungen nach Werken aus japanischem Besitz. In der Diskussion äußert

sich Binyon über den Besitz an japanischen Bildern des Britischen Museums.

- IYEMASA TOKUGAWA, Japanese Wrestling (8 Tafeln).

- ALFRED EAST, Japanese Landscape.

VIŠVAKARMA (I 3).

- 5 Prajñāpāramitā, Java. 6 Ushnishavijaya, Sarnāth. 7 Buddha, Cambodia. 8 Buddha, Cambodia. 9 Buddha, Ceylon. 10 Bodhisattva, Ceylon. 11 Avalokiteśvara, Nepal. 12 Avalokiteśvara, Nepal. 34 Gaṇeśha, Java. 35 Gaṇeśha, Java. 36 Durgā-Mahishāsura, Java. 37 Durgā-Mahishāsura, Java.

FRANKREICH.

**BULLETIN DE L'ASSOCIATION AMI-
CALE FRANCO-CHINOISE, PARIS
(IV 4, Oktober 1912).**

- L. BINYON, Le Vol du Dragon (Fin).

- K. L. T., Le numérotage des vases Chinois antérieurs à l'époque des Ming.

„... nous ne trouvons jamais deux caractères numériques sur les objets de ces époques reculées, mais un seul, ce qui, comme nous l'avons dit plus haut, semble établir l'exactitude de la traduction de Stanislas Julien et que... nous sommes en droit d'affirmer que les vases étaient numérotés de un à cinq.“
„Peut-être avait-on en vue d'indiquer le four dans lequel certains vases devaient être cuits. On distinguait, en effet, cinq sortes de fours.“
„Après la dynastie des Song, on ne retrouve plus de caractères numériques sur les pièces de céramique des Ming ou des Ts'ing.“

- K. L. T., Le rouge de rubi (pao-che-hong).

**BULLETIN DE L'ECOLE FRANÇAISE
D'EXTRÊME-ORIENT (XII 3, 1912).**

- HENRI PARMENTIER, Catalogue du Musée Khmer de Phnom Péfi.

**BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ FRANCO-
JAPONAISE DE PARIS (XXVI—
XXVII).**

- EDUARD CLAVERY, La „Salle des Cigognes“ au Musée Guimet à Lyon (5 Fig.).
Description de l'œuvre d'art offerte par l'Association de Kyōto, reproduction de la salle d'audience de Taiko-Sama, dans son Palais de

Momoyama, fin du XVIe siècle. Au sujet de Hidari Jingoro. Le „Shoin“ du Hongwanji. Nomenclature des principaux éléments composant de „Tsurunoma“.

MARQUIS DE TRESSAN, Au sujet des gardes dites „primitives“.

Résumé eines in der O. Z. I 3 erschienenen Aufsatzes.

RAPHAEL PETRUCCI, Chronique d'archéologie Extrême-Orientale.

L'art japonais sous le règne de l'Empereur Mutsu-hito. — Tcheou Kong. — La grue, symbole de longévité et Wang Tseu-k'iao.

TYGE MÖLLER, Chronique des Expositions et Ventes.

La 3e Exposition des Arts de l'Asie au Musée Cernuschi. Revue des Ventes. Exposition d'art extrême-oriental à Hastings.

BIBLIOGRAPHIE, William Cohn, Stilanalysen als Einführung in die Japanische Malerei. — Henry P. Bowie, On the Laws of Japanese Painting. (Clavery).

T'OUNG PAO (XIII 4, Okt. 1912).

M. GRANET, Coutumes matrimoniales de la Chine antique.

EDOUARD CHAVANNES, Documents historiques et géographiques relatifs à Li-kiang.

CHINA UND JAPAN.

BIJUTSU SHŪYEI (Heft 17, August 1912). FÄCHERGEMÄLDE.

FÄCHERMALEREI mit Sutra. Japan, 12. Jahrhundert. Sammlung E. Asabuki, Tōkyō.

FUJIWARA KIBOKUSAI 戴墨齋 (frühe Kanōschule), die Suche nach dem Stier (buddhistisches Gleichnis). 2 Fächer. Samml. Vic. Fukuoka, Tōkyō.

LI SHIH-TA 李士達 (Ming), Weise in Bambushütte. Samml. M. Kawada, Tōkyō.

SŌTATSU, Isemonogatari und Musashino, 2 Fächer. Samml. R. Hara, Tōkyō.

WANG HUI 王翬 (Mandschuzeit), Angler. Samml. S. Nakane, Tōkyō.

WU TING 吳定 (Mandschuzeit), Herbstlandschaft. Samml. T. Kuwana, Kyōto.

YEH TAO-PÊN 葉道本 (Mandschuzeit), Landschaft. Samml. Nakane.

KENZAN, Chrysanthemum. Samml. Vic. Suēmatsu, Tōkyō.

HŌITSU, Musashino. Museum, Tōkyō.

HOKUSAI, Mädchen. dgl.

DGL. (Heft 18, September 1912).

SEKKYAKUSHI? 赤脚子, Ochsenhirte. Samml. S. Takahashi, Tōkyō.

UNBEKANNTER MEISTER, Ende 15. Jahrhundert, Gans. Samml. J. Hasegawa, Ise.

SESSHŪ, Kwannon. Samml. Y. Otsu, Ise.

CHIKUYŌ 筑陽 (Sesshūschule), Kwannon. Samml. Graf Tanaka, Tōkyō.

MASANOBU, Su Shih (Giles, biogr. dict. 1785). Samml. Vic. Fukuoka, Tōkyō.

KANŌ SOYŪ 宗祐 (identisch mit Gyokuraku?), weißer Reiher, dgl.

SHĒN SHIH 沈仕 (Ming), Winterlandschaft. Samml. Nakane.

KITAGAWA SŌSETSU 宗説 (Sōtatsu II), Herbstblumen, 2 Kakemono. Samml. K. Kishi, Tōkyō.

UNBEKANNTER MEISTER, 17. Jahrhundert, Kembō 幻夢 (Sōshi (Geschichte des Priesters Kembō) Samml. Graf Tanaka.

KUNG HSIEN 龔賢 (Mandschuzeit), Landschaft. Sammlung Nakane.

GOSHUN, Pfauen. Samml. K. Shimizu, Kyōto.

KENCHIKU ZASSHI 310.

CH. ITO, Französisch-Indochina.

GUMPŌ SEIGWAN 群芳清玩 I. Tōkyō, Geikaisha 1912. 20 Tafeln Folio und Text. (Neue Veröffentlichung Sh. Tajima's).

LI CHĒN 李眞 (T'ang), Priester Hui-kuo 惠果 und Diener, Kyōto, Tōji. — „MA YŪAN“, Lin Pu (Giles biogr. dict. 1258). Samml. Sh. Tajima, Tōkyō. — MU-HSI, Staar. Samml. Baron Fujita, Ōsaka. — MINCHŌ, Zwei Bilder aus der Arhatserie des Tōfukuji, Kyōto. Samml. G. Jacoby, Berlin, und Nezu, Tōkyō. — NŌAMI, Landschaft. Sammlung Baron Fujita, Ōsaka. — SESSHŪ, Wellen und steiles Ufer. Samml. Nezu, Tōkyō. — MOTONOBU, Zwei Kakemono, früher Wandbilder im Daisenin, Kyōto, Shih-kung 石梁 und San-p'ing 三平, Ling-yün 靈雲 (Priester der Dyanasekte). Tōkyō. Museum. — KANŌ SUEYORI 李穡, Landschaft. Samml. K. Satō, Matsuē. — CH'ÏEN KU 錢穀 (Ming), Ch'ü Yüan (Giles biogr. dict. 503). Samml. U. Okazaki, Matsuē. — CH'ĒNG MAO-YAO (Thieme VI,

- 458). Landschaft. Samml. Kuwana, Kyōto. — SHÖKWADŌ (1584—1639), Affendresseur und Zuschauer. Malereien von kleinen Schiebetüren im Kohōan, Kyōto. — KUMASHIRO HI (1712?—1773), Kormoran. Samml. G. Watanuki, Takazaki. — BUSON, Landschaft. Samml. K. Ōtsuji, Kyōto. — TANI BUNCHO, Li Po und Wasserfall. Samml. G. Watanuki, Takazaki. — WATANABE KWAZAN, Tanuki. Samml. K. Takei, Kumagaya.
- THE KOKKA (No. 267, August 1912).
 THE DEVELOPMENT OF INDIA INK PAINTING IN CHINA.
 MEISTER DER KAMAKURAPERIODE, Kokawaderamaki. Samml. d. Kokawadera.
 MIYAMOTO NITEN, Dharma. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
 CHINES. MEISTER, Schneelandschaft. Samml. Ching Hsien, Peking.
 KAISER NING-TSUNG (1195—1224), Autogramm. Samml. Ching Hsien, Peking.
 TOSA MITSUOKI (1617—1691), zwei Byobu mit Tempelansichten. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
 STEINPAGODE aus Korea (VII Jahrhundert).
 VERGOLDETE CHINESISCHE BRONZEN aus der Mingzeit. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
- DGL. (Nr. 268, Sept. 1912).
 JAPANESE PORTRAIT PAINTING OF THE KAMAKURA PERIOD.
 MEISTER DER KAMAKURAPERIODE, Maki mit den Sanjurokkasen. Samml. Marquis Satake, Tōkyō.
 MU-HSI 牧溪 zugeschr., Tiger. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
 YŪN NAN-T' IEN 惲南田 (1633—90), Landschaftsmaki. Samml. Prof. Lo Chényū, Peking.
 LACKKASTEN AUS DER ASHIKAGAZEIT. Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
- DGL. (Nr. 269, Okt. 1912).
 ON THE EARLY UKIYOYE OF MODERN TIMES.
- IWASA MATABEI, Horiye-monogatari. Samml. Murayama, Ōsaka.
 DGL. Samml. Komori, Ise.
 CHINES. MEISTER DER SUNGZEIT, Dharma, Fêng-kan, Pu-tai. Samml. d. Myōshinji, Kyōto.
 CHINES. MEISTER DER YŪANZEIT, Arhat. Samml. d. Daishin-in.
 WATANABE SHIKŌ, Wildgans. Samml. Beppu, Tōkyō.
 MONDŌSHI zugeschrieben, Asura-rajā. Kōfukuji, Nara.
 TÖPFEREIEN AUS SETO, Samml. Marquis Tokugawa, Owari.
- KÖKOGAKU ZASSHI (November 1912).
 CH. ITŌ, Entstehung der Ornamentik der Narzeit.
 K. FURUYA, Glas (IV).
 H. YOKOI, Meister von Nōmasken (II).
- DGL. (Dezember 1912).
 T. MIZOGUCHI, Malerei im Shōsōin (III).
 K. FURUYA, Glas (V).
 K. ADACHI, Eine Stupa mit den Sharira des Kumarajiva.
- NIPPON BIJUTSU (Nr. 164 Oktober 1912).
 IMAIZUMI, Die keramischen Arbeiten des Kenzan.
- SHIGAKU ZASSHI (November 1912).
 K. NAKAMURA, Gebräuche der Sungzeit und der Einfluß der europäischen Malerei auf die chinesische nach dem Kêng-chih-t'u 耕織圖 (vgl. O. Z. S. 258).
 SAITŌ, Übersetzung und Kritik von Chamberlains „Invention of a new religion.“
- TŌA NO HIKARI 東亞之光 (November 1912).
 T. INOUĒ, Herkunft der japanischen Malerei.

BÜCHERSCHAU.

(Alle Büchersendungen direkt oder durch Vermittlung des Verlages Oesterheld & Co., Berlin W 15 an Dr. William Cohn, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 97/98.)

OSTASIEN.

KUNST.

FRANÇOIS BENOIT, L'Architecture. L'Orient, Médiéval et Moderne. Ouvrage illustré de 145 Gravures, de 37 Cartes et de 819 Dessins schématiques par l'auteur. Librairie Renouard, H. Laurens, Paris 1912. 8°. IV et 543 pp. (Livre cinquième, Les Architectures de l'Asie Meridionale, Centrale, Orientale.) (Manuels d'Histoire de l'Art.)

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

W. GANGULY, Orissa and her remains, ancient and mediaeval. 1912. 4°.

F. R. MARTIN, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey. From the 8th to the 18th century. 2 vols. With 5 chromolith. plates, 48 collotype illustrations in the text and 271 collotype plates. London und Hiersemann, Leipzig 1912. 4°. Preis M. 408.

C. W. PLEYTE, The „Darmo Selangon“ a royal Song without words from the Isle of Lombok, illustrated by Nengah Gria Mendara the Priest. Kolff & Co., Batavia 1912. Batavia Society of Arts and Sciences. 4°. 11 Tafeln, 24 Seiten Text.

M. A. STEIN, Annual Report of the Archaeological Survey of India, Frontier Circle 1911—1912. With 1 map and 2 pl. Peshavar 1912. 8°.

H. SUTER, Angkor: Eine Reise nach den Ruinen von Angkor. 12 pl. 8°. 1912.

RELIGION UND LITERATUR.

E. HORRWITZ, The Indian Theatre. 1912. 12°.

R. KASSNER, Der indische Gedanke (von der menschlichen Tiefe). Inselverlag, Leipzig 1912.

P. LAKSHMI NARASU, The Essence of Buddhism, with Illustrations of Buddhist Art. Second Edition, revised and enlarged. Varadachari & Co., Madras 1912. 8°. XX et 359 pp. 105 Tafeln.

G. MAUTHNER, Der letzte Tod des Gautama Buddha. Müller, München 1912.

N. N. VASU, The modern Buddhism and its Followers in Orissa. London 1912.

M. WINTERNITZ, Geschichte der indischen Literatur. Zweiter Band. Erste Hälfte. Amelang, Leipzig 1912. 8°. IV und 2888.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

FAY-COOPER COLE, Chinese Pottery in the Philippines. With Postscript by Berthold Laufer. Field Museum of Natural History, Publication 162. Chicago 1912. 8°. 47 S. 22 Plates.

RAPHAEL PETRUCCI, Les Peintres Chinois, Etude Critique, illustrée de 24 Planches hors Texte. Laurens, Paris. 8°. 127 S.

R. PETRUCCI, Le Kie Tseu Yuan Koua Tchouan, traduit et commenté. Introduction générale. (Separatabdruck aus T'oung P'ao). Brill, Leide 1912. 8°. 136 S.

M. TCHANG. Tombeau des Liang, Famille Siao, 1ère Partie: Siao Choen-Tche, avec illustrations et cartes. (Variétés sinologiques Nr. 33). Imprimerie de la Mission catholique, Chang-hai 1912. 8°. IV et 108 S.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

W. GEMMELL, The Diamond Sutra, Chinkang-ching or Prajna-Paramita. Translated from the Chinese. With Introduction and Notes. London 1912.

LIONEL GILES, Taoist Teachings, from the Book of Lieh Tzu, translated from the Chinese with Introduction and Notes. (Wisdom of the East.) Murray, London 1912. 12°. 121 S.

J. J. M. DE GROOT, Religion in China; Universism. a key to the study of Taoism and Confucianism. New York 1912. 8°. HEINRICH MOOTZ, Die chinesische Weltanschauung. 8°. X, 205 S. Straßburg, Karl J. Trübner. 1912. M. 4. RICHARD WILHELM, Dschuang Dsi, Das wahre Buch vom südlichen Blütenland, Nan Hua Dschen Ging. Aus dem Chinesischen verdeutscht und erläutert. Eugen Diederichs, Jena 1912. 8°. IV und 268 S. Mit einem Porträt.

G E S C H I C H T E.

HERBERT A. GILES, China and the Manchus. University Press, Cambridge 1912. 12°. 148 S. VOSBERG-RECKOW, Die Revolution in China, ihr Ursprung und ihre Wirkung. Süßerott, Berlin 1912. 8°. 132 S.

V E R S C H I E D E N E S.

H. BOREL, The new China, a traveller's impression, translated from the Dutch by C. Thieme. With 48 ill. London 1912. 8°. 282 S. SVEN HEDIN, Transhimalaja: Entdeckungen und Abenteuer in Tibet. III. (Schluß) Band. 4 Karten, 180 Abb. Brockhaus. Leipzig 1912. 8°. Preis 10 M.

JAPAN UND KOREA.

K U N S T.

G. AUDSLEY, Gems of Japanese Art and Handicraft. 63 plates in colours and gold

and in monochrome, accompanied with an essay on Japanese Art and Handicraft. In Mappe. 4°. 1912.

F. DICKINS, The Story of a Hida Craftsman (Hida no Takumi monogatari) with Hokusai's 34 Illustrations, interpreted from the original Japanese with some Annotations. London 1912. 4°. XIV, 170 S.

MARCUS B. HUIISH, Japan and its Art. 3rd Edition revised and enlarged. Batsford, London 1912. 8°. 374 S., 232 Illustrations. Price 12 s.

KANDÖBUTSU SHASHINSHŪ 金銅佛寫真集. (Buddhastatuen aus Bronze). 55 Tafeln. 2°. Tōkyō. Shukinkwai 鑄金會 1912. 6 Yen.

NIHON GWAKA ZENSHO 日本畫家全書. 3 Bde. Tōkyō, Bunyōdō. 1,50 Yen.

SIR FRANCIS PIGGOTT, Studies in the Decorative Art of Japan. Yokohama. Kelly & Walsh. 1910. 8°. 130 S. 33 Plates. Preis 25 s.

KITAGAWA UTAMARO, die Momochidori, nach den besten Originalen von japanischen Künstlern nachgeschnitten auf Veranlassung der Firma Rex & Co., Berlin. Eingeleitet, verdeutscht und erklärt von Dr. Julius Kurth. Berlin 1912. Preis M. 45,40 und 36.

L I T E R A T U R.

F. DAVIS, Myths and Legends of Japan. Illustrated. London 1912. 8°. 432 S.

J. NITOBE, The Japanese Nation. 1912. 8°.

KATALOGE.

B Ü C H E R.

J. GAMBER, PARIS, 7 Rue Danton. Catalogue 77 de Livres d'Occasion. L'Orient: Chine, Japon, Corée, Indochine, Siam, Laos, Indes, Thibet u. a. 3470 Nummern. EUGÈNE L. MORICE, LONDON, 9 Cecil Court, Charing Cross Road. Oriental Catalogue Nr. 17. Winter 1912—13. British India, China, The Far East. 1033 Nummern. OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG, Bericht über neue Erwerbungen. Okt. 1912. Darunter III. Orientalische Publikationen. Nr. 1772 bis Nr. 1916.

E. J. BRILL, LEIDE (Hollande), Catalogue No. 71. Les Indes Orientales Néerlandaises. 1ère Partie.

PAUL GEUTHNER, PARIS, 13 Rue Jacob. Ephémérides Bibliographiques. Darunter: Asie Centrale, Extrême Orient, Inde Ancienne et Moderne.

V E R S T E I G E R U N G E N.

CATALOGUE D'UNE COLLECTION DE GARDES DE SABRES JAPONAISES ETC. Versteigerung, Hotel Drouot, Portier, 25. Nov. 1912. 129 Nummern.

CATALOGUE OF JAPANESE COLOUR PRINTS, Original Drawings on silk etc. Versteigerung, London, Sotheby, Wilkinson & Hodge. 3. Dez. 1912. 169 Nummern.

COLLECTION DE MONSIEUR C. T.-PORCELAINES DE CHINE, PIERRES DURES ETC. Versteigerung, Hotel Drouot (Portier), 16, 17. Dez. 1912. 284 Nummern. 4 Tafeln.

COLLECTION DE M. GIRAUD, BRAHMANISME, Fragments de Chars sacrés, Pierres Sculptées, Bronzes. Versteigerung, Hotel Drouot (Portier), 19. Dez. 1912. 101 Nummern. 1 Tafel.

CATALOGUE OF A COLLECTION OF EARLY CHINESE COLOURED Blue and White Porcelain, Carpets, Rugs, etc. Versteigerung London, Glendining, 20/21 Januar. 469 Nummern.

CATALOGUE OF A COLLECTION OF JAPANESE COLOUR PRINTS, Japanese Books, Chinese Drawings, Indian and Persian

Miniatures. Versteigerung London, Sotheby, Wilkinson & Hodge, 28. Jan. 1913. 584 Nummern. 12 Tafeln.

JAPANISCHE KUNSTGEGENSTÄNDE aus dem Besitze des Herrn Architekten v. Oppenheimer, München. Versteigerung, München, Helbing, 18/19. Februar. 314 Nummern, 36 Abb.

VERSCHIEDENES.

LIST OF PRICES OF 100 BRUSH PAINTINGS owned by Yojirō Kuwabara (Fukuba Tora collection) which were exhibited at London, Paris, Stockholm, Brussels and Washington.

MUSEUM OF THE BROOKLYN INSTITUTE OF ARTS AND SCIENCES. Catalogue of the Avery collection of ancient Chinese cloisonnés. The Catalogue by John Getz, the preface by Wm. H. Goodyear. New York 1912. 72 S.

KLEINE MITTEILUNGEN.

VEREINE UND VORTRÄGE.

Die DEUTSCH-JAPANISCHE GESELLSCHAFT ZU BERLIN (Wadokukai) hat sich aufgelöst. Es ist Aussicht vorhanden, daß sich auf breiterer Basis in kurzem eine neue ähnliche Gesellschaft konstituiert. Wir werden darüber zur Zeit berichten.

In der JAPAN SOCIETY (LONDON) sprach am 13. November 1912 W. Crewdson über „The Textiles of Old Japan“ und am 11. Dezember Henri L. Joly über „Dances, Masks and Theatres“. Für die erste Hälfte des Jahres 1913 sind u. a. folgende Vorträge vorgesehen: Walter L. Behrens über „Dragons etc.“; Matt. Garbutt über „Japanese Armour from the Inside“.

In der AUSSTELLUNG ALTER OSTASIATISCHER KUNST IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN veranstaltete DR. OTTO KÜMMEL zwei Zyklen von Führungen, innerhalb von denen an vier Nachmittagen folgende Themen behandelt wurden: 1. „Die Malerei und Plastik Chinas und Japans. Der japanische Farbenholzschnitt.“ 2. „Die Metallkunst Chinas und Japans, insbesondere die japanischen Schwertzieraten.“ 3. „Die chinesische und japanische Lackkunst.“ 4. „Die ostasiatische Keramik und Textilkunst.“

PROF. ADOLF FISCHER sprach am 21. Nov. 1912 im Gürzenich zu Köln über das unter seiner Leitung stehende STÄDTISCHE MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST, das im Mai 1913 eröffnet werden soll.

Im WISSENSCHAFTLICHEN KUNSTVEREIN zu Berlin sprach im Dezember Justizrat Mattersdorff über die Entwicklung des japanischen Farbenholzschnittes.

In der ANTHROPOLOGISCHEN GESELLSCHAFT ZU BERLIN sprach im Dezember Otto Messing über Konfuzius und seine Lehre.

In der KGL. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN ZU BERLIN sprach am 19. Dezember 1912 PROFESSOR DE GROOT über sinologische Seminare und ihre Arbeitsmethode.

AUSSTELLUNGEN, MUSEEN, SAMMLUNGEN.

Im DRESDENER KUNSTGEWERBEMUSEUM fand eine Ausstellung SIAMESISCHER KUNST und SIAMESISCHEN KUNSTGEWERBES statt. Die von Dr. Döhring und Dipl.-Ing. Kurt Posse zusammengebrachten Schätze bilden den Hauptteil der ausgestellten Objekte.

Im KGL. KUPFERSTICKKABINETT ZU STUTTGART veranstaltete der Leiter Dr. Willrich eine Ausstellung JAPANISCHER FARBENHOLZSCHNITTE aus dem Besitze des Hofdekorationismalers Gustav Kammerer.

Im MUSEE DES ARTS DECORATIFS ZU PARIS findet am 6. Januar bis zum 16. Februar die FÜNFTE AUSSTELLUNG JAPANISCHER FARBENHOLZSCHNITTE statt, die vor allem Chōki, Eishi, Yeishō, Hokusai gewidmet ist. Von bekannteren Sammlern haben Bing, Collin, Doucet, Gillot, Isaac, Koechlin, Langweil, Lebel, Migeon, Portier, Rivière, Odin, Rouart, Vever, Vignier zu dieser Ausstellung wichtige Arbeiten beigezeichnet. Die sechste Ausstellung im Jahre 1914 soll sich um Hiroshige und Toyokuni gruppieren.

Gleichzeitig mit der Ausstellung von Farbenholzschnitten werden JAPANISCHE MASKEN, NETSUKE UND KLEINERE SCHNITZREIEN gezeigt werden. Hierzu steuerten auch de Goloubev und Marquis de Tressan bei.

Man scheint nunmehr in absehbarer Zeit an den BAU des längst geplanten BERLINER ASIATISCHEN MUSEUMS gehen zu wollen. Professor Bruno Paul hat Pläne dazu fertiggestellt. Das Museum soll in Dahlem errichtet werden. Es ist dringend zu hoffen, daß diesmal das Hauptaugenmerk auf die Anlage der Innenräume gelegt wird, daß nicht nur ein prunkvolles Haus mit strotzender Fassade und Lichthof errichtet wird, sondern ein Gebäude, das von innen nach außen konstruiert wurde. Gerade ostasiatische Kunstgegenstände bedürfen hier ganz besondere Berücksichtigung. Der Erbauer eines Museums für sie muß die Sammlungen, die gezeigt werden sollen, ganz

genau kennen, wenn er nicht Gefahr laufen will, daß sie bei der Aufstellung ihrer Wirkung völlig verlustig gehen. In einer der nächsten Nummern der Ostasiatischen Zeitschrift wird Professor Adolf Fischer, der Direktor des neuen noch im Bau befindlichen ostasiatischen Museums in Cöln, sich über die Prinzipien äußern, die nach seiner Ansicht bei der Errichtung eines ostasiatischen Museums und bei der Aufstellung ostasiatischer Kunstwerke beobachtet werden müssen.

Am 15. Oktober 1912 starb in Paris DR. E. E. MÈNE im 88. Lebensjahre. Seine Sammlung japanischer Waffen und Schwertzieraten war wohlbekannt. Er hat auch eine große Reihe kürzerer Aufsätze über das japanische Kunstgewerbe veröffentlicht, die zum größten Teil im Bulletin de la Société Franco-Japonaise und in der Weekly Critical Review erschienen.

DIE SAMMLUNG MÈNE, PARIS, deren Besitzer kürzlich starb, soll im April zur Versteigerung gebracht werden. Sie ist eine der größten auf dem Gebiete des japanischen Schwertschmucks und japanischer Rüstungen. Ein Katalog mit vollständiger Liste der Signaturen aus der Feder von Marquis de Tressan ist in Vorbereitung.

Das Berliner Tageblatt vom 2. Dezember 1912 bringt folgendes Telegramm seines Londoner Korrespondenten: „Nach dem ‚Expres‘ werden jetzt Verhandlungen gepflogen, die wahrscheinlich zur öffentlichen VERSTEIGERUNG DER WUNDERVOLLEN KUNSTSCHÄTZE DER KAISERLICHEN CHINESISCHEN PALÄSTE in London führen werden. Die Sammlung enthält Exemplare des allerfeinsten chinesischen Porzellans und von chinesischer Keramik, deren Wert ins Fabelhafte geht.“ Man hat über diese Versteigerung nichts weiter gehört. Man kann wohl mit Sicherheit annehmen, daß sie niemals stattfindet. Die Chinesen werden doch hoffentlich aus den Verhältnissen in Japan nach der Restauration gelernt haben, wo man in ähnlicher Weise vorgeht. Hier wäre jetzt die Gelegenheit, den Grundstock zu einem Museum in Peking zu bilden, vorausgesetzt, daß sich wirklich jene großen Kunstschatze noch in den kaiserlichen Palästen befinden.

NEUERSCHEINUNGEN.

Die zweite erweiterte und revidierte Auflage des monumentalen CHINESISCH-ENGLI-

SCHEN LEXIKONS VON HERBERT A. GILES liegt nunmehr vollständig vor, nachdem die siebente Lieferung mit den Indices erschienen ist. Wir werden auf das Werk noch zurückkommen.

DIE BERÜHMTE BILDROLLE DES BRITISCHEN MUSEUMS, DIE den Namen des KU K'AI-CHIH trägt, aber wohl eher eine, allerdings hervorragende, Kopie aus späterer Zeit ist, wird in London von japanischen Holzschnidern reproduziert. Der Preis jeder Reproduktion soll circa 5 £ betragen.

FACSIMILE-WIEDERGABEN DER WICHTIGSTEN FUNDE DER ERSTEN KGL. PREUSSISCHEN EXPEDITION NACH TURFAN werden in Kürze bei Dietrich Reimer, Berlin, erscheinen. PROF. A. VON LE COQ wird die Sammlung mit beschreibendem Text und Einleitung herausgeben. Als Preis dieser so bedeutsamen Veröffentlichung ist 130 M. festgesetzt. Wir werden auf sie ausführlich zurückkommen.

Die Firma REX & CO., BERLIN W. 8, veranstaltet eine Reproduktion des berühmten YEHON MOMOCHIDORI DES UTAMARO. Japanische Künstler schneiden es nach den besten Originalen. Dr. Julius Kurth hat die Herausgabe und Verdeutschung übernommen. Es sind drei Ausgaben geplant: Nr. 1—50 in Brokat zum Preise von 45 M., Nr. 51—150 in Seidendamast 40 M., Nr. 151—300 in japan. Papier 36 M.

VERSCHIEDENES.

KAPITAIN F. BRINKLEY starb am 28. Oktober in Tōkyō im Alter von 76 Jahren. Seit über 40 Jahren (1868) lebte er in Japan. Er war der Gründer der Japan Mail und der Verfasser einer Anzahl bekannter, heute allerdings bereits zum Teil veralteter Schriften über Japan und vor allem über die japanische Kunst. Unter ihnen seien genannt: The Art of Japan, Boston. — Japan and China, their history, arts, sciences, manners, customs, laws, religion and literature, Boston 1901—1902. 12 Bände.

Das AMERIKANISCHE ARCHÄOLOGISCHE INSTITUT sucht Mittel zur Errichtung eines WISSENSCHAFTLICHEN INSTITUTS FÜR KULTUR, ARCHÄOLOGIE, SPRACHEN UND GESCHICHTE CHINAS IN PEKING, ähnlich der École Française d'Extrême Orient in Hanoi. Daß es diese Mittel finden wird, ist bei dem großen Interesse gerade in den Kreisen

der größten Sammler für Ostasien zweifellos. Welche ungeheuren Schätze an Kunstwerken China und Chinas Boden noch birgt, ist gar nicht abzusehen. Amerika würde mit der Errichtung eines solchen Institutes einen großen Vorsprung vor allen anderen Mächten haben, wenn es gilt, diese Schätze zu heben. Es ist ein interessantes Zeichen für das, was die Zukunft bringen wird, daß man nun in China, wie einst in Athen und Rom, archäologische Institute zu gründen beginnt.

In chinesischen Kreisen SHANGHAI ist eine Bewegung im Gang, EINE BIBLIOTHEK zu errichten, in der ALLE WESTLÄNDISCHEN WERKE ÜBER CHINA aufgenommen werden sollen. Die Anregung geht von einem gewissen Chên Kuo-chuan, einem angesehenen Mitgliede der Kuo-min-tang aus, der in einer dieser Tage abgehaltenen Versammlung um Unterstützung zur Durchführung seines Planes bat. Die Versammlung war von fünf politischen und literarischen Vereinen einberufen worden, denen Chên in einem Vortrag über „Sinologie und westländische Werke über China“ sein Programm darlegte. Der Redner ging von der Möllendorfschen Bibliographie aus, die im Jahre 1871 nicht weniger als 4639 Werke über China zählte: Henri Cordier hat nun in der „Bibliotheca Sinica“ ein vierbändiges Werk geschaffen, das ein nahezu vollständiger Wegweiser durch die westländische Literatur über China ist. Chên-Kuo-chuan wird demnächst eine Reise nach Europa und Amerika machen, um alle in der „Bibliotheca Sinica“ aufgeführten Werke aufzukaufen; er richtete an die Versammlung die Bitte, ihn in diesem Vorhaben zu unterstützen.

PROFESSOR SEKINO von der kaiserlichen Universität in Tōkyō machte kürzlich eine bemerkenswerte STUDIENREISE IN SÜDKOREA. Unter anderen fand er eine siebenstöckige Pagode, die aus dem 8. Jahrhundert zu stammen scheint, aus der Zeit, wo Silla die Hauptrolle in Korea spielte. Aus derselben Zeit stammen zwei Bronzebuddha und eine dreistöckige sehr zerstörte Pagode. Dreihundert Jahre später sind die Grabsteine zweier berühmter Bonzen anzusetzen. Alle diese Werke wurden in der Umgebung von Chongju entdeckt.

OKAKURA KAKUZŌ, der Kurator der Abteilung für chinesische und japanische Kunst am Museum zu Boston, einer der besten Ken-

ner ostasiatischer Kunst, macht im Dezemberheft des Bulletin seines Museums eine Reihe von interessanten Bemerkungen über DIE HEUTIGEN VERHÄLTNISSE DES KUNSTMARKTES IN CHINA, die hier im Auszuge abgedruckt seien: „... it is, at all events, curious to note that, except in the case of the Manchu aristocracy, no great displacements of important collections have so far taken place. The objects which have come into the market since the Revolution present no notable difference of quality from those which were accessible to foreign purchasers during the recent years of increasing demand which preceded the downfall of the Manchu Dynasty. The tendency of wealthy Celestials is rather to secrete their art-treasures more than ever through fear of spoliation in these days of disorder and unrest.”

“The case of China is quite different” (von Japan). “Her Revolution was not the outcome of philosophic speculations and religious ideals, as was the case in Japan, where it wrought such an upheaval in politics and in the whole fabric of life and society. No such frantic eagerness to tear away from the past animates the Chinese; their ingrained respect for tradition acts as a safeguard against any overwhelming change. They are not the people to throw away their heirlooms ruthlessly. Besides thanks to the interest taken by the Western world in the subject, China knows the value of her ancient art. Some years before the outbreak of the present Revolution, the Imperial authorities had even begun to formulate measures for the protection of her art monuments, and each local officer was required to make a catalogue of all objects of historic and artistic interest in his jurisdiction. A monthly art-journal, similar in scope to the Kokkwa, was published in Shanghai by native experts, thus bringing to light the principal treasures of private collections in different parts of the empire. A general interest in the study and preservation of art has been awakened, and even during the short civil war waged on the Yang-tse Kiang last autumn, the Southern generals are said to have stationed troops to guard collections of importance against pillagers.

The Revolution thus far has been accomplished, with but little bloodshed, considering the magnitude of the enterprise; and the

sphere of disturbance has been kept within a comparatively limited area. The Chinese collectors appear not yet to have felt any great curtailment of their financial resources; and some are actually known to have purchased at high prices objects which the Manchu nobility had placed in the market, for it is the Manchus, their dynasty overthrown, on whom falls the dire shadow of the Revolution. Bereft of their revenues, it is they who have begun to dispense with luxuries and disperse their art collections....."

"The last great representative of the Manchu collectors may be said to have been the late lamented Tuan Fang, famous for his collections of ancient bronzes, who was assassinated last year in Sz'-chuen. Many will remember this enlightened and delightful mandarin when he journeyed on a mission to Europe and America. He had nearly completed, at his private expense, the building of an Art Museum in Peking, the first institution of its kind worthy of the name in China, when he fell one of the first victims of the Revolution.

Visitors to Peking during this past spring must have noticed with emotion the palace of a certain prince of the blood presenting the ghastly spectacle of an auction room. Many a noble family is in the same sad plight, and it is owing to these circumstances that many historic pieces have come to us. It should, however, always be remembered that the astute Celestial art-dealers are heralding their own merchandise as coming from the collections of these fallen nobles. Already collectors in

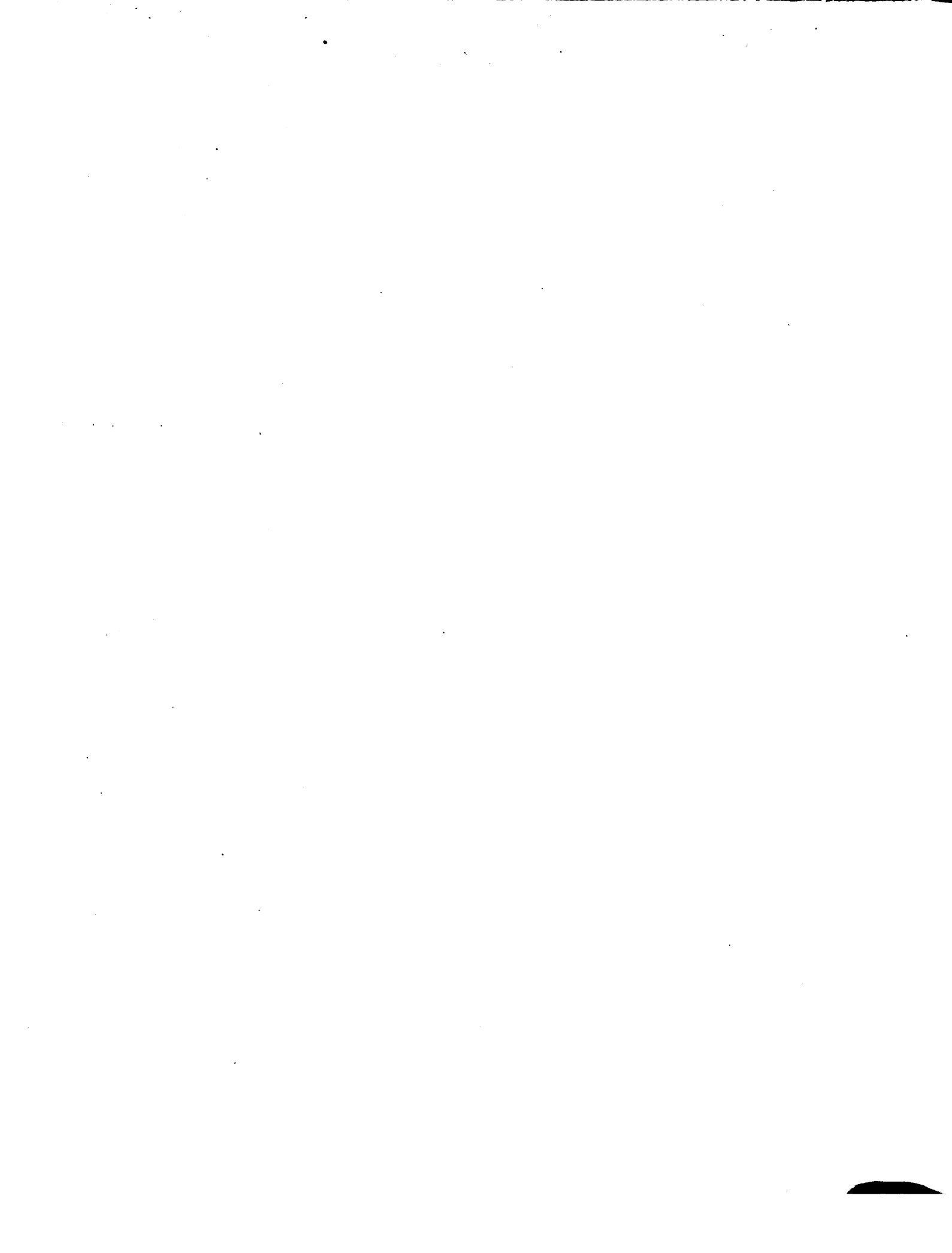
the West must have found to their cost many spurious objects of Japanese art bearing the Tokugawa crest or purporting to come from the collections of famous daimios and temples, and it is likewise probable that for some years to come the world will be flooded with Chinese Imperial pieces of dubious nature. The Chinese experts may be trusted to have critical knowledge of their own branches of art, and unless we can offer a stronger inducement, it is likely, that things of real significance will remain in Chinese hands."

Im ersten Hefte der O. Z. (S. 16) habe ich als DAS JAHR DES ERSTEN DRUCKES DES KUNDAIKWAN SAYÜCHÖKI 1782 genannt. Wie mir Sh. Hara (Hamburg) freundlichst mitteilt, ist diese Angabe unrichtig. Das Werkchen ist vielmehr schon 1652 als Anhang einer japanischen Ausgabe des a. a. O. erwähnten T'u-hui Pao-chien gedruckt worden.

O. K.

Das TITELBLATT, INHALTSVERZEICHNIS UND SACHREGISTER des ersten Jahrganges der Ostasiatischen Zeitschrift werden mit der ersten Nummer des zweiten Jahrganges ausgegeben und allen Abonnenten des ersten Jahrganges zugestellt werden.

In den BEIDEN NÄCHSTEN NUMMERN DER OSTASIATISCHEN ZEITSCHRIFT werden u. a. folgende Autoren vertreten sein: J. Comaille (Siem-Réap-Angkor); Adolf Fischer (Köln); Otto Fischer (München); Otto Franke (Hamburg); Fritz Jaeger (Hamburg); R. Kern (Utrecht); Berthold Laufer (Chicago); R. de Visser (Leiden); R. Wilhelm (Tsingtau).



X

ARY
0 5/11

UNIVERSITY OF MICHIGAN

3 9015 01754 9067

