



THE LIBRARY



Wilson Library
Periodicals Collection

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

1915/16

VIERTER JAHRGANG

OESTERHELD & CO. · VERLAG · BERLIN W. 15

TO THE
ALCOHOL
VIGIL

INHALT DES FÜNFTEN BANDES.

Abhandlungen.	Seite
R. OTTO FRANKE, Über die angeblichen Knochenreliquien des Buddha Gotama	I
ARTHUR WACHSBERGER, Stilkritische Studien zur Kunst Chinesisch-Turkestans. III. (Schluß.) Mit 21 Abb.	12
EDUARD ERKES, Chinas religiöse Entwicklung im Zusammenhang mit seiner Geschichte	58
CURT GLASER, Die Entwicklung der Gewanddarstellung in der ostasiatischen Plastik. II. (Schluß.) Mit 16 Abb.	67
M. WINTERNITZ, Die Tantras und die Religion der Šäktas	153
E. A. VORETZSCH, Ältere siamesische Töpferarbeiten	164
ZOLTÁN v. TAKÁCS, Chinesische Kunst bei den Hunnen. Mit 13 Abb.	174
A. CONRADY, Zu der Frage nach Alter und Herkunft der sog. japanischen Dolmen	229
CURT GLASER, Zur Geschichte der Seidenweberei in Ostasien. Mit 15 Abb.	248
FRITZ JÄGER, Über chinesische Miaotze-Albums. Mit 6 Abb.	266
BRUNO SCHINDLER, Die Prinzipien der chinesischen Schriftbildung. Mit 18 Schrifttafeln	284
Sammlungen und Denkmäler.	
ERNST GROSSE, Chinesische Kunstwerke in Japan und in China	88
ALFRED SALMONY, Das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln. II. Plastik. Mit 7 Abb.	189
WILLIAM COHN, „Zeichnungen nach Wu-Tao-tze“	197
Miszellen.	
O. NACHOD, Lamprechts Bedeutung für die Wissenschaft vom fernen Osten	109
G. SUPKA, „Streifzüge unter alttürkischer Flagge“. Mit 2 Abb.	112
Z. v. TAKÁCS, Erwiderung. Mit 1 Abb.	118
ALFRED SALMONY, China-Kenner und die Wissenschaft	201
SHINKICHI HARA, Erwiderung an Herrn Jōjirō Kuwabara	202
NACHOD, Ein niederländisches Kunstwerk für den Shōgun	205
A. Conrady zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläum	316
EDUARD ERKES und BRUNO SCHINDLER, Der Ursprung der Chinesen. Eine Antwort an Henri Cordier	317

Besprechungen.

G. Jouveau-Dubreuil, Archéologie du Sud de l'Inde (*William Cohn*) 123. Chinesische Lyrik in neueren deutschen Übersetzungen (*A. Forke*) 126. Alb. Tafel, Meine Tibetreise (*H. Hackmann*) 129. L. Wieger, Folk-lore Chinois moderne; Bouddhisme Chinois; Taoisme; Les pères du système taoïste; Moral tenets and customs in China (*H. Hackmann*) 131. C. J. Ball, Chinese and Sumerian (*Otto Franke*) 136. H. Hackmann, Religionen und heilige Schriften (*H. Haas*) 139. Carl Einstein, Negerplastik (*Curt Glaser*) 140. Richard Schmidt, Śukasaptati (*R. O. Franke*) 206. Max Walleser, Prajñāpāramitā (*Otto Franke*) 207. Weltgeschichte, begründet von Hans Helmolt (*Eduard Erkes*) 211. Marquis de la Mazelière, Le Japon. Tome VI (*O. Nachod*) 213. L. Scherman, Zur altchinesischen Plastik (*Otto Franke*) 216. Chang Wu, 105 interessante chinesische Erzählungen (*Otto Franke*) 217. C. Bunge, Das Wissen vom Atem (*Hans Haas*) 217. T. Suzuki, A brief History of early Chinese Philosophy (*A. Forke*) 218. Georg Irmer, Völkerdämmerung (C.) 219. Hermann v. Staden, Indien und der Weltkrieg (C.) 219. Nathan Söderblom, Das Werden des Gottesglaubens (*Bruno Schindler*) 322. K. Seidenstücker, Südbuddhistische Studien I (*William Cohn*) 327. Berthold Laufer, Notes on Turquois in the East (*Eduard Erkes*) 327. O. Franke und B. Laufer, Epigraphische Denkmäler aus China (*Eduard Erkes*) 328. Otto Pelka, Chinesisches Porzellan (*William Cohn*) 329. Eduard Erkes, Japan und die Japaner (*William Cohn*) 329. Erwiderung (*M. Walleser*) 330. Schlußwort (*O. Franke*) 338.

Zeitschriftenschau	142, 220, 344
Bücherschau	145, 223, 346
Kleine Mitteilungen	147, 225, 348

REGISTER ZUM FÜNFTEN BANDE.

- Adyā Kālikā 155.
 Ahankāra 161.
 Akishinodera 252.
 American Art Association 228.
 Amida 38 ff., 74 (Abb.).
 Amoghavajra 82.
 Ānanda-Tempel zu Pagan 326f.
 Angkor 327.
 Ardeschir II 120.
 Ardhanāriṣvara 161.
 Asangha 84.
 Ashikaga-Shoghune 91.
 — Tadayoshi 202.
 — -Zeit 88.
 Asoka 2 ff.
 — -Inschriften 9.
 Aspelin, J. R. 179.
 Aston 244 ff.
 Atem 217 ff.
 Attila 175.
 Avalon, Arthur 153 ff.
- Baber 234.
 Bahr, A. W. 228.
 Ball, C. J. 136 ff., 319.
 Bälz, Erwin von 211, 247.
 Banreki-Periode 98.
 Barth, Aug. 1, 5, 154.
 Basel, Sammlung für Völkerkunde 225.
 Bayen 90.
 Bāzāklik 12 ff., 261.
 Beckerath, Versteigerung 350.
 Begriffsschrift 284 ff.
 Benares, Hindu - Universität 152.
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum 256.
 —, Königl. Bibliothek 147.
 —, Museum für Völkerkunde 147, 225, 348.
 Berliner Kunstgeschichtliche Gesellschaft 349.
 Bethge, Hans 126.
 Bhairava 160.
 Bhandarkar, R. G. 154.
- Bijas 156.
 Bilderschrift 288 ff.
 Binstead, G. C. 143.
 Birmanen 321.
 Bishop, Isabella 234.
 Boccaro 98.
 Bode, Exzellenz von 151.
 Bone, Prof. 197.
 Boston, Museum of Fine Arts 225, 228, 348.
 Botticelli 200.
 Brahman 155.
 Brandt, Max v. 151, 211.
 Breslau, Professor 110.
 Bridgman, E. C. 270.
 Budapest, Nationalmuseum 119 (Abb.).
 Buddhas, Höhle der 1000 36 ff., 149.
 Buddhismus, japanischer 142.
 Bühler 3.
 Bunge, C. 217.
 Bunkimandara 39 (Abb.).
 Bunkiyudō 274.
 Burger, Prof. Fritz 228.
 Bushell, Stephen W. 274.
 Byōdōin, Hōwōdō 74 (Abb.).
- Chajin 92 ff.
 Chalfant, Frank H. 114, 183.
 Chang 167.
 —, Carson 151.
 — Ssu-kung 253, 265.
 — Wu 217.
 — Yüeh-hu 92.
 Chang-yih 238.
 Chanoyu 93.
 Ch'an-tsung 197.
 Chaseki 93.
 Chavannes, Edouard 228, 235, 240, 247, 321.
 Che-kiang 168.
 — Kuan Jao 171.
 Ch'en Fo-shou 80.
 — Hai-ch'ing 80.
- Chêng-tzū 303.
 Chicago, Fieldmuseum 147.
 China-Archiv 226.
 — -Kenner 201 f.
 —, Religiöse Entwicklung 58 ff.
 Chinesen, Ursprung der 317 ff.
 Chinesisch - Deutsche Freundschaftsvereinigung 150.
 — -Japanische Universität 152.
 Chinesische Flöte 126.
 — Gerätekunst 99.
 — Kunstwerke in Japan und in China 88 ff.
 — Lyrik 126 ff.
 — Plastik 94, 96, 189 ff., 216 f.
 — Opferkessel 180 ff. (Abb.).
 Chinesisches Schönheitsideal 352 f.
 — Wortschriftsystem 353.
 Chinesisch - Turkestan, Kunst von 12 ff.
 Chisho Daishi 75 (Abb.), 76, 77.
 Chōnen, Hōnen 68.
 Chōshikyō 253.
 Chotscho 17 ff., 18 (Abb.), 19 (Abb.), 21 (Abb.), 50.
 Chuan-chu 292, 306.
 Ch'u-an-tze-wei 314.
 Ch'u-shih 292.
 Chung-jen 239.
 Chūsonji 76, 86.
 Ciun'yu 168.
 Cleveland, Museum of Art 148, 225, 348.
 Cohn, William 125, 189, 197 ff., 218 f., 228, 326 ff.
 Colborne 234.
 Cōln, Museum für Ostasiatische Kunst 189 ff.
 Colquhoun, A. R. 271.
 Conrady, A. 111, 181, 229 ff., 284 ff., 316, 319 ff., 348, 350.
 Coomaraswamy, Ananda 143.
 Cordier, H. 268, 273, 309, 317 ff.
 Curtis, Francis Gardner 228.
 Cramaņa 235.

- Daianji 69.
 Daigoji 72.
 Dainichi Nyorai 86, 196 (Abb.).
 Daitokuji 90, 93.
 Dandan Uilig 12 ff., 13 (Abb.).
 Dante 200.
 Dāthāvamsa 8.
 Date Munemoto, Graf, Sammlung 350.
 Davids, Rh. 5.
 Dengyō Daishi 67.
 Denkmalschutz in China 348 ff.
 — pflege in China 348 f.
 Deutsch-Chinesischer Verband 226, 227.
 Devaputra 33.
 Devéria, G. 268.
 Devi 155, 156.
 Dewall, v. 201.
 Dhyāna 157.
 Dickins, Frederick Victor 228.
 Dighanikāya 6 ff.
 Döhring, Karl 350.
 Dolmen, japanische 229 ff.
 Doppelungen 301.
 Dreger, Moritz 248, 254.
 Drehscheibe 245.
 Dresden, Porzellansammlung 148.
 Dunapentele 113, 120, 178, 186.
 Ebert, M. 177.
 Eddins 306.
 Einstein, Carl 140 f.
 Ekāksarakosa 160.
 Enmyōji 68.
 Erh-ya 313.
 Erkes, Eduard 58 ff., 317 ff., 320, 327 f.
 Eshin 252.
 Fa-hian 6.
 Falke, Otto v. 248, 250, 258.
 Fang-chung 238.
 Fêng-t'ien 226.
 Fieldmuseum, Chicago 147.
 Florenz, Hamburg 150, 229, 241, 272.
 Forke, A. 126 ff., 218, 338.
 Franke, O. 139, 175, 207 ff., 217, 239, 319, 328, 330, 343.
 Franke, R. Otto 1 ff., 206 f.
 Fujiwara Kanazawa 81.
 Fujiwara-Kunst 80.
 — -Plastik 78.
 — -Zeit 258.
 Fukukensaku 69.
 Gabelentz 303 ff.
 Ganggräber 230 ff.
 Genji-monogatari 260.
 Geometrische Muster 259 ff.
 Gewanddarstellung 67 ff.
 Ghahdarakunst 15, 67.
 Giles 321.
 Glaser, Curt 67 ff., 140 f., 248 ff., 349.
 Glasgegenstände 245.
 Gobineau 318.
 Godaikokuzō, Jingoji 69, 76.
 — rikku 252.
 Godoshi 90.
 Gokurakuji 68.
 Goloubew, Victor 200.
 Gotischer Stil 265.
 Gowland 230 ff.
 Grabkammer 230 ff.
 Grawe-vault 233.
 Grosse, Ernst 88 ff.
 Groot, Prof. de 227, 230 ff. 350.
 Grube 284, 320.
 Grünwedel 16 ff.
 Haas, Hans 139, 217 f.
 Hachiman-Statue 77.
 Hackmann, H. 129 ff.
 Hahnenstoff, Nara 250, 256 (Abb.).
 Hakuhozeit 76.
 Halbedelstein 89.
 Hamburgisches Kolonialinstitut 150.
 Hangchoufu 170.
 Haniwa 231 ff.
 Hankan 90.
 Han-Periode 241, 245.
 — -Zeit 238, (Abb.), 199.
 Hantzsch, Viktor 211.
 Hauser, Otto 126 ff.
 Hara, Shinkichi 204.
 Hayato 242.
 Hedin, Sven v. 151, 316, 350.
 Heilmann, Hans 126 ff. i
 Helmolt, F. 211 ff.
 Heng-Shan 241.
 Hexagramme 297.
 Hia-Kwei 90.
 Hieh-shêng 292.
 Higashiyama 91.
 Himeko 246.
 Hinduismus 153 ff.
 Hiong-nu 117.
 Hioshi-Schrein, Sakamoto 77.
 Hippokampenhöhle aus Quyzil 32, 33 (Abb.).
 Hirth, Friedrich 57, 175 ff., 200, 241, 243, 266, 271, 274, 320.
 Hiuen-tsang 4, 7.
 Hiungnu 174, 175.
 Höckricht, Funde 113 ff., 174 ff.
 Höhle der 1000 Buddhas 36 ff., 37 (Abb.), 41 (Abb.), 43 (Abb.), 45 (Abb.), 46 (Abb.), 47 (Abb.) 149.
 Hōjō Tokiyori 85.
 Hoke-kyō 255.
 Hokkeji 71, 72 (Abb.), 260.
 Honan 321.
 Hönen Shōnin Eden 252, 262.
 Hopkins 319.
 Hōryūji 44, 70, 71 (Abb.), 89 (Abb.), 249 (Abb.), 250, 253, 257 ff.
 —, Kwannon 70.
 —, Hondo 89.
 —, Kondō 253.
 —, Löwenstoffe 250.
 —, Tamamushi-Schrein 257.
 Hosso-Patriarchen 81, 84.
 — -Sekte 77 (Abb.).
 Hou-Han-shu 237, 245, 246.
 Hōwōdō, Byōdōin 74 (Abb.c).
 Hsiao Mei 168.
 Hsüan-tsang 14.
 Huang-Ts'ing t'ung kung-t'ung 268, 276, 277, 279.
 Hua-yang-kuoh-chi 234.
 Hui-i 292.
 Hülle, H. 147.
 Hung-wu Cheng-yün 232.
 Hunnen 112 ff., 174 ff., 350.
 — -Kunst 112 ff., 174 ff.
 Hunnische Opfergefäße 119 ff. (Abb.), 176 ff. (Abb.).
 Huoh K'ü-ping 239.
 Ichijikinrin 76.
 Ichijōji 254 (Abb.), 255.

- Ideogramme 183 (Abb.).
 Impressionismus 142.
 Indien 219.
 Indische Baukunst 142.
 Inouye, Kaoru, Marquis 151.
 Intercisa 113, 115 (Abb.).
 Irmer, Georg 218 f.
 I-söng 57.

 Jade 89.
 — -Skulpturen 96.
 Jaeger, F. 266 ff.
 Jaganmätä 155.
 Jakushi 73 (Abb.).
 Japanische Dolmen 229 ff.
 Japanische Personennamen,
 Lesung der 202.
 Japan und die Japaner 329 f.
 Jataka 51.
 Javanische Kunst 227 f.
 Jehol 328.
 Jih-chi-luh 233 ff.
 Jingoji 69, 70 (Abb.), 73 (Abb.),
 76.
 Jizō 76, 86 (Abb.), 194.
 Jōchō 73, 74 (Abb.), 79.
 Jōgan-Epoche 67.
 — -Skulpturen 76.
 — -Stil 77.
 — -Zeit 260.
 Jōkei 83, 85 (Abb.), 86, 252.
 Jones, William 318.
 Jōruriji 75, 78.
 Jouveau-Dubreuil, G. 123 ff.
 Jūdaideshi des Kōfūkuji 84.
 Jūichi-men-Kwannon 72.

 Kaisergräber 230.
 Kakei 90.
 Kalgren, Dr. 316.
 Kalizeitalter 157.
 K'ang-hi-tze-tien 313 f.
 — -muh 233.
 Kamakurazeit 80, 265.
 Kanazawa, Fujiwara 81.
 Kankan 90.
 Kanshitsu 94, 95.
 Kaniska 7, 50.
 Kao-kou-li 247.
 Kapilavatthu 1 ff.
 Kapos-Tal 176 ff. (Abb.).
 Karachoto 149.
 Karakorum 149.

 Katse 150.
 K'au-ku-t'u 175.
 Kauladharna 159.
 Kaundinya, Reinhardt 349.
 Kawaguchi Jekai 150.
 Kenchōji 85.
 Khotan 57.
 Kia-kieh 292, 309.
 — -Tsing 148.
 Kichijōten 76 (Abb.), 78, 259.
 Kien Yao 171.
 Kien-lung 103, 275.
 K'i-lao 282 ff.
 Kingtechen 170.
 Kin-hiang 238.
 — -shih-tsu-i-pien 235.
 — — -soh 235.
 Kinnarihöhle 24 (Abb.).
 Kinuto 168.
 Kircher, Athanasius 318.
 Knochenreliquien des Buddha
 Gotama 1 ff.
 Kōbō Daishi 67 f., 263.
 Kōfukuji 77 (Abb.), 79 (Abb.),
 83 (Abb.), 84, 251, 252.
 Kōkei 77 (Abb.) ff.
 Kōken 82.
 Kokushi Taikei 111.
 Kokuzō, Tōji 68 ff.
 Konfuzianismus 64 ff.
 Kongobuji 68.
 Konow, Sten 150.
 Ko-Yao 167.
 Kōryūji, Jizo 72.
 Kōsaku Hamada 79.
 Kōyasan 68, 252.
 Krause, Ed. 112.
 Krefeld, Kaiser-Wilhelm-Mu-
 seum 225.
 Kreisform in Rautenfassung
 254, 256.
 — auf geometrischem Muster-
 grund 254.
 Kreismuster 249 (Abb.).
 Kreisrosette 251, 264.
 Kreisschema 264.
 Ku Kai-chih 20 (Abb.), 197.
 Kuang-poh-wuh-chi 244.
 — -yün 313.
 Kuan Yao 171.
 Kūan 338.
 Kuei-tschout'ung-tschü 278.
 Kundaikwan Sayūchōki 91.

 Kung-kung 285.
 Kūmmel, Otto 81, 91, 92, 100,
 202, 248.
 Kuoh 232, 234, 245, 309.
 Kuramadera 82, 85 (Abb.).
 Kuroda, Marquis 90.
 Kuseir Amra 15, 30.
 Kuwabara, Yōjirō 202 ff.
 Ku-tzu 303.
 — -wên 294, 303.
 Kū-yen 244.
 K'ūh Yūan 61.
 Kwaikei 80, 86 (Abb.).
 Kwannon 38, 71 (Abb.), 72
 (Abb.), 192.
 — des Hōryūji 96.
 —, Juichimen 72.
 Kyōto-Museum 251.

 Lacouperie, Terrien de 234,
 235, 319.
 Lamaistische Klosterinschrif-
 ten 328.
 Lamprecht 109 ff.
 Landschaftsmalerei, chines. 28,
 34 ff.
 Lang-tz'e-Miao 281 f.
 — -yao 105.
 Laufer, Berthold 119, 143, 185,
 186, 245, 266, 316, 319, 327 f.,
 328.
 Lautbilder 307.
 Lautkomplexe 292.
 Lautrebus 309.
 Le Coq 17 ff., 261.
 Legge, James 233, 318.
 Leiden, Rijks Ethnografisch
 Museum 149.
 Leo, J. 111.
 Lepke 151.
 Lévi, S. 4, 6.
 Li Lung-mien 197 ff.
 — — Yen 90.
 — -ki 231, 234.
 — -Tai-po 126.
 — — -ming-hua-ki 57.
 Liu Hiang 240.
 — -shu-cheng-ngo 303.
 — — -ku 292.
 — Sung Fu 149.
 Lohan 78 (Abb.).
 London 349.

- London, Britisches Museum 20 (Abb.), 273.
 Long-men 150, 257.
 Loulan, Funde 316.
 Löwenstoff, Höryūji 250.
 Lucien-Graux 309.
 Lu Hsin-chung 255.
 Lung Chüan 168.
 Lü-shi Ch'un-ts'in 233.
 — Puh-wei 234.
 Lyle 164, 167.
- Mäandermuster 260.
 Mahānirvāna-Tantra 154 ff.
 Mackay, Freiherr von 319.
 Mahā-prajñāpāramitā 331 ff.
 Mahayana 50.
 — -Buddhismus 160.
 — -Schule 57.
 — -System 50.
 Mahāyoginī 155.
 Majjhimanikāya 9.
 Man-Barbaren 266.
 Mandara 38, 55.
 —, Bunki- 39 (Abb.).
 Mandschu-Kaiser 101, 309.
 Mantrābhidhāna 160.
 Mantras 156.
 Martaban 168.
 Martabani 169.
 Martin, F. R. 197 ff.
 Masanari 202.
 Ma Tuan-lin 237.
 Maurya-Dynastie 9.
 Maybon, A. 43.
 Ma-yüen 90.
 Mazelière, Marquis de la 213 ff.
 Meigetsuin 85.
 Meng-tze 239.
 merowingisch 113.
 Metallkünstler 202.
 Metropolitan Museum, New-York 225.
 Miaotse-Albums 266 ff.
 Mimurodo 68.
 Ming-Dynastie 314.
 — -Periode 93, 95, 106.
 Ming-öi bei Qumtura 24 (Abb.), 28, 30 (Abb.), 31 (Abb.), 32.
 Miram 22.
 Miroku 75.
 Misasagi 230.
 Miyaki 236.
- Mokkei 93.
 Moksa 157.
 Monier-William, M. 154.
 Monju 76.
 Motonobu 68.
 Mudra 67, 156.
 Mu-hsi 92 f.
 Mukden 103.
 Müller, Dr. Herbert 147, 348.
 Müller, Sophus 240.
 —, F. W. K. 147.
 Münchener Ethnographisches Museum 216, 272.
 Mundi, Baron, Sammlung 228.
 Munro 236.
 Münsterberg 232, 239, 248, 316, 320.
 Murasaki Shikibu 260.
 Murōji 70.
 Mykenä 320.
- Nachod, O. 109 ff., 204 f., 213 ff., 129, 244, 245.
 Nagaoka 79.
 Nanga 94.
 Nanjiō 338, 339.
 Nanking-Aussprache 339.
 Nanzenji 90.
 Nebenkategorien 292, 309 ff.
 Negerplastik 140 f.
 Nepal 150.
 Neumann, C. F. 269.
 New York, Lai-Yüan & Co. 348.
 —, Metropolitan Museum 20 (Abb.), 149, 273.
 Ngai-wang 238.
 Ngi-li-cheng-ngi 233.
 Nieuwenhuis, Prof. G. 227.
 Nihongi 229, 242.
 Niō 83, 252.
 Nissen-Meyer, C. 284.
 Nōami 91, 92.
 Nyāsas 156.
 Nyohō 70.
 Nyōirin 76.
- Oberbegriffsbildung 306 ff.
 Oi 90.
 Oldenberg, H. 11.
 Ollone, Mission d' 269.
 Onjōji 75 (Abb.).
 Orissa 16 (Abb.).
 Ostturkestan 149 ff.
- Oxford, Internationaler Orientalisten-Kongreß 150.
 Ozean, Stiller 218.
- Pagan, Ananda-Tempel 326 ff.
 Paléologue 237.
 Pan Ku 292.
 Pao shi 292.
 Paradies des Westens 37 (Abb.), 42.
 Parinirwana 51.
 Paris, Musée Guimet 197, 255.
 —, Louvre 257.
 Pārvati 155.
 Pauw, v. 318.
 P'ei-wên-yün-fu 313.
 Peking 149, 328.
 Pelka, Otto 328 f.
 Pelliot 257, 309, 310.
 Pen-tzu 303.
 Peppé, William Claxton 1 ff.
 Perzyński, Sammlung 80.
 Petersburg, Eremitage 179 (Abb.).
 Phonetische Zeichen 309.
 Phra Roang 168.
 Pien King 170, 171.
 Piprāwā 1 ff.
 — -Inschrift 9.
 — -Stüpa 7.
 Pischel, R. 1, 8.
 Plastik, ostasiatische 67 ff.
 Plath 59, 320.
 Playfair, G. M. H. 270.
 Po-ku-t'u-lu 119, 175 ff.
 Polo, Marco 149, 168.
 Pothimanuskript 14.
 Prajñā Pāramitā 207 ff., 330, 332.
 Prakrti 155.
 Puini, Carlo 59.
 Pulszky, Fr. v. 112, 115.
 Puszta-Törtel bei Körös 176 ff. (Abb.).
- Quistorp, Martin 60, 63.
 Quyzil, Hippokampenhöhle 32, 33 (Abb.).
- Radikale 313, 314.
 Raikōji 255, 263.
 Rakan 255.
 Raschdau 349.

- Read, C. H. 164.
 Reform-Konfuzianismus 66.
 Reinecke, Paul 176, 180.
 Richthofen, Ferdinand v. 319, 320.
 Riōsenji 71.
 Ri-riu-min 90.
 Rockhill, W. W. 317.
 Rōkechitechnik 257.
 Rosny, L. de 244.
 Rotlacke 99.
 Ryō 238.
- Sādhana 156.
 Sakka 2.
 Saktas, Religion der 153 ff.
 Sakti 155.
 Sāktismus 153.
 Sakya 2.
 Salmony, Alfred 189 ff., 202.
 Sammlung, Otto Burchard 149.
 — Baron Mundi 228.
 — Sumitomo, Ōsaka 181 (Abb.), 182.
 San Francisco, Weltausstellung 149 ff.
 Sāngim 53.
 Šankarācārya 161.
 San-kuoh-chi 241, 245, 246.
 Sassanidische Kirche 142.
 — Silberschüssel 117 (Abb.).
 Sa-tschou 149.
 Saussure, Léopold de 321.
 Savankolok 164 ff.
 Schermann, L. 150, 216.
 Schindler, Bruno 151, 285 ff., 317 ff., 322 ff., 351 f.
 Schliemann 320.
 Schmidt, Richardt 206.
 Schneider, Hermann 309.
 Schrāgrankenmuster 262 ff.
 Schriftbildung, Prinzipien der chinesischen 284 ff.
 Schurtz, Heinrich 211 ff., 320.
 Schweden, Kronprinz von 227.
 Schwertträgerhöhle 27 ff. (Abb.).
 Seidenbilder 38.
 Seidenstücker, K. 326 f.
 Seidenweberei 248 ff.
 Seiji 97, 98.
 Seiryōji 68, 75, 82.
 Seishi 38.
- Seladonporzellan 97.
 Senart, E. 1.
 Sempukuji 76.
 Shaka 68 (Abb.), 90.
 Shakatsura 251.
 Shang-Dynastie 61.
 Shang-ti 62.
 Shan-hai-king 312.
 — -si 321.
 — Yueh 261.
 Shi-huang-ti 64, 239, 244.
 Shih-kuoh 234, 236.
 Shi-ki 235, 240.
 — -king 236.
 Shimbi Shōin 251.
 Shingonsekte 67.
 Shinsen Kodai-moyo 250.
 Shitaku 70.
 Shitennō 79 (Abb.), 81 (Abb.).
 — -Stoff 249 (Abb.).
 Shitennōji, Fächerbilder 262.
 Shō-Kwannon 72, 73, 85 (Abb.), 95.
 Shōmu, Kaiser 88, 249.
 Shosoin 88, 250 (Abb.) ff.
 Shotoku Taishi 194.
 Shui-king-chu 235 ff.
 Shu-king 242.
 Shuoh-wên 292 ff.
 Siamesen 321.
 Siamesische Töpferarbeiten 164 ff.
 Siang, Grab des 236, 237.
 — -hing 292.
 — -i 292.
 — -shêng 292.
 — -shih 292.
 Sibirische Felsenzeichnung 187.
 Sien-men 235.
 — -tao 235.
 Si-ngan 328.
 — -ho-hoh-tsi 234.
 — -king-tsah-ki 236.
 — -ts'ing ku-kien 175.
 — -yü-t'u 267.
- Šiva 155.
 Smidt, H. 44.
 Smith, Vincent A. 1 ff.
 Sōami 91, 92.
 Söderblom 316, 322 ff.
 Sometsuke 98.
 Sonzei 99.
 Spitzovalschema 257 ff. (Abb.).
- Spooner, D. B. 143.
 Ssü-kung 265.
 Staden, Herrmann v. 219.
 Stein, M. A. 12 ff., 49, 107, 149.
 Steinkammer 234.
 Steinsarg 234.
 Steinthal 284.
 Stenz 289, 313.
 Stoffmuster, vorbuddhistische 264.
 Streumuster 260 ff. (Abb.).
 Strzygowski, J. 23, 24, 259, 350.
 Stübe, Rudolf 284, 322 ff.
 Stūpas 5.
 Süan-kung 306.
 Suh-tzu 303.
 Suikoperiode, Bronzestatuetten 94.
 Sukasaptati 206 f.
 Sukothai 164 ff.
 Sumerian 136 ff.
 Sumerische Wanderungen 174.
 Sumiyoshimonogotari 252.
 Sung-Bildhauer 80.
 — -Kaiser 265.
 — -Makimono 93.
 — -Zeit 256.
 Sung-tzu-shu 285.
 — -shu 246.
 Sün-tze 241.
 Supka, G. 112 ff.
 Suter, Hugo 327.
 Suzuki, Daisetz Teitaro 218.
 Svastika 260.
 Symbole 292, 297 ff.
 Sze-ma Ts'ien 58.
- Tabu 309.
 Tafel, Alb. 129 ff.
 Taihō-ryō 111.
 Taimadera 39 (Abb.).
 Taipingrebellion 103.
 Tai-T'ung 292.
 T'ang 34, 246.
 — -Ideal 81.
 — -Kunst 40, 262, 264.
 — -Zeit 20, 36, 193 (Abb.).
 — -yün 313.
 Takács, Zoltán v. 112 ff., 122, 174 ff.
 Takayoshi 260.

- Tamamushi-Schrein, Hōryūji 44 (Abb.), 257.
 Tankei 84.
 Tantra 153 ff.
 Tantralehren 82.
 Tantraliteratur 153.
 Tantrasekten 73, 82.
 Taoismus 64.
 Taschi Lama 150.
 Taxila 7.
 Tempyōzeit 67.
 TendaiPriester 255.
 Tibetreise 129 ff.
 T'ien-wen 61, 229.
 Ti-kuan 292.
 Tille, Armin 211.
 Tōdaiji 73, 77, 83, 86 (Abb.), 251.
 Tōfukujū 90, 261 (Abb.).
 Tōji 68, 69 (Abb.), 76, 81 (Abb.), 253 (Abb.).
 Tokonoma 93.
 Tōkyō, Museum 255 (Abb.), 257.
 Tonghoang 257.
 Töpferscheibe 231.
 Torrance, Thomas 150.
 Tōshōdaiji 68 ff.
 T'oung-pao 317.
 Tōxtel 119.
 Tōyei Shukō 251.
 Transkriptionsmethode 339 ff.
 Trigramm 286.
 Tripitaka 150.
 Tschang Yen yüan 57.
 Tschao Ju-kua 267.
 — Mêng-fu 267.
 Tsch'ên Kū-tschung 267.
 Tschepe 241.
 Tschü-kung-t'u 266.
 Tschingperiode 95.
 Tschingzeit 90.
 Tschu-fan tschi 267.
 Ts'ien-Han-shu 240.
 Tsih-yün 306.
 Tsi-ku-chai 295.
 Tsingtau 152.
 Tsin-shu 246.
 Ts'in-wang 238.
 Tso-chuan 236, 239, 306, 310, 311.
 Tsuboi 230.
 Tsuchi-ningyō 242, 246.
 Tuan Fan 96.
 T'ung 292, 309.
 Tunhuang 26 (Abb.), 37 ff. (Abb.), 41 (Abb.), 43 (Abb.), 45 (Abb.), 47 (Abb.).
 Turan 174.
 Turanentum 116, 121.
 Turfan 35 (Abb.), 150.
 Turquoise 327 f.
 Tzu Liu-Lang 80.
 Udayana, König 67.
 Uesugi Shigefusa 85.
 Uma 155.
 Unkei 80, 83 (Abb.), 84.
 Vasubandhu 83 (Abb.), 84.
 Venus, Mediceische 15.
 Vierkant 289.
 Vimalakirti 261 (Abb.).
 Visnu Trailokyamohana 162.
 Voretzsch, E. A. 103, 164 ff.
 Vorstellungsschrift 286.
 Wachsberger, Artur 12 ff.
 Waddell, L. A. 4.
 Walleiser, M. 207 ff., 330 ff., 338 ff.
 Wang Wei 90.
 Warner, Langdon 148.
 Wassiljew, W. P. 316, 320, 338.
 Wedemeyer, A. 111.
 Wei-chi 246.
 — -shu 246.
 — yüan 66.
 Weinrankenmuster 255 ff. (Abb.).
 Wellenranke 264.
 Wen-san 247.
 Weule 284.
 Wickhoff 249, 254.
 Wieger, L. 131 ff.
 Wilhelm, R. 267.
 Williams, W. 339.
 Willigiskasel, Mainz 258.
 Wilson, H. H. 154.
 Winternitz, M. 153 ff.
 Witt, J. de 204.
 Wortschriftsystem 286, 353.
 Wundt 298.
 Wu-Tao-tsze 90, 91, 197 ff., 261, 265.
 — -Tsung 101.
 Wylie 246.
 Yakushiji 77, 95, 259.
 Yama-deva 255, 263.
 Yamanaka & Co. 350.
 Yamato 88, 242.
 Yang Schi-k'i 267.
 Yangtsebecken 103.
 Yantras 156.
 Yātaka 5.
 Yen, W. 151.
 Yen-Li-pōn 57, 266.
 — -tao 235, 237.
 Yih-king 59.
 Yi Hsing 98.
 Yoshimasa 85.
 Yüan, Kaiser 266.
 Yüan-yuh 310.
 Yüeh-tsüeh-shu 243.
 Yule, H. 273.
 Yung-lo 237.
 — -Tschêng 275.
 Yün-kang 150, 257.
 Zengetsu 261.
 Zenrinji 255.
 Zensekte 197.
 Zimmermann, Prof. E. 148.
 Zitz 254.
 Zürich, Kunstgewerbemuseum 149.

ÜBER DIE ANGEBLICHEN KNOCHENRELIQUIEN DES BUDDHA GOTAMA. VON R. OTTO FRANKE.

Seit dem Jahre 1898 besteht bei manchen der Glaube, wir besäßen Körperreste des großen indischen Religionsstifters Gotama, den man den Buddha nennt und dessen Leben und Wirken ziemlich allgemein von etwa 560 bis etwa 480 v. Chr. angesetzt wird. Da die Überlieferung über ihn und seine Wirksamkeit so vielerlei Anlaß zu Zweifeln gibt, so wäre ein unbezweifelbarer Besitz greifbarer Reste von ihm, konkreter Spuren seines wirklichen einstmaligen Erdenwallens, natürlich unendlich wichtig und für die Buddhaforschung eine der denkbar besten Sicherungen.

Um es gleich zu sagen, die Inschrift, die den Reliquien beigegeben ist, besagt bei weitem nicht so viel, als manche Gelehrte in sie hineinerklärt haben. Die ganze Frage ist eigentlich längst erledigt, dank namentlich den beiden französischen Gelehrten E. Senart (*Journal Asiatique*, 10. Série, Tome VII, 1906, p. 132—136) und Aug. Barth (*Journal des Savants*, Nouvelle Série, Tome IV, 1906, p. 541—554), und es wäre nicht nötig, darauf zurückzukommen, wenn nicht noch in der zweiten, durch Lüders besorgten Auflage von R. Pischels „Leben und Lehre des Buddha“, Leipzig 1910 (Aus *Natur und Geisteswelt*, 109. Bändchen), sich die Sätze fänden: „Einen Teil“ (der Überreste von des Buddha Gotama verbranntem Leichname) „erhielten auch die Sākya von Kapilavastu, die darüber einen Stūpa (Reliquienhügel) errichteten. Dieser ist 1898 von W. C. Peppé bei Piprāwā im Tarāi gefunden und geöffnet worden“ (S. 44) und . . . „so daß an der Echtheit der Reliquien Buddhas nicht gezweifelt werden kann“ (S. 45).

Es sind eine Reihe der besten Fachgelehrten, die sich um die Deutung des Dokumentes bemüht haben. Man kann es wohl nur als eine Art Suggestion verstehen und aus dem begreiflichen Wunsche, endlich etwas Sicheres von Gotama Buddha zu wissen, erklären, daß die meisten von ihnen zu einer so optimistischen Auffassung gekommen sind.

Am Fuße des Himālaya, fast genau nördlich von Benares, soll das Sākya-Ländchen und dessen Hauptstadt Kapilavastu (Sanskrit Kapilavastu) gelegen haben, dem und der Gotama Buddha, als Sohn des dortigen Königs, entstammte. Die Ruinen Kapilavastus liegen in Nepal, etwa unter 27° 37' n. Br. und 83° 8' ö. L. (Vincent A. Smith, *Journal of the Royal Asiatic Society* 1898, S. 580). Zwei bis drei deutsche

Meilen südlich davon fand sich bei dem Dorfe Piprāwā im Basti-Distrikt nahe der nepalesischen Grenze an der Straße, die von der Station Uska der North Bengal Railway nach Nepal führt, einer jener in Indien nicht seltenen halbkugel- oder glockenförmigen gemauerten Reliquienhügel, die ehemals im Sanskrit Stūpa, im Pāli-Dialekt Thūpa hießen und die von der jetzigen Bevölkerung jener Gegend Kot („Hügel“) genannt werden. Der Besitzer des Geländes, auf dem er steht, ein Angehöriger der englischen Familie Peppé, die mit der Familie Gibbon zusammen das ganze Birdpur-Territorium besitzt, Mr. William Claxton Peppé, öffnete diesen Hügel im Januar 1898 und fand darin eine Steinkiste mit mehreren urnenartigen Gefäßen. Peppés Ausgrabungsbericht mit einer Nachbildung der Inschrift in geraden Zeilen, aber auch mit einer Photographie des mit Inschrift versehenen Gefäßes steht im Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 573 ff. Eine Abbildung aller Gefäße findet man z. B. zu S. 44 von R. Pischels „Leben und Lehre des Buddha“, 2. Aufl. Sie enthielten Knochenreste und allerlei kleine goldene Bildwerkchen usw., und eins von diesen Gefäßen trägt auf dem Deckel in Form eines geschlossenen Kreises eine Inschrift, die nach Bühlers Lesung im Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 388, mit den durch andere gegebenen Berichtigungen und Bestätigungen (und ohne die von einigen angebrachten falschen Abänderungen) lautet: *Iyaṃ salilanidhane budhasa bhagavate sakiyanam sukutibhatinam sabhaginikanam saputadalanam*. Der Dialekt ist derjenige von den sogenannten mittelindischen Dialekten, den wir auch aus den Inschriften des Königs Asoka (3. Jahrhundert v. Chr.) aus den östlichen Gebieten Hindostans kennen und nach dem Lande Magadha, der Zentralprovinz der weitausgebreiteten Herrschaft Asokas, als Māgadhi zu bezeichnen pflegen. Doppelkonsonanten wurden in den Inschriften jener Periode nur als einfache geschrieben. In unserer Inschrift sind außerdem die langen Vokale nicht von den kurzen unterschieden; *sukuti* kann daher sowohl *sukitti* (und sanskritisches *sukīrti*, „wohl zu preisen“, „ruhmreich“) wie *sukiti* sein (= sanskritisch *sukṛti* oder *sukṛtin*, „Gutes tuend“, oder ersteres auch, nach Pischels Auffassung, = „fromme Stiftung“, s. Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 56, S. 157). *bhatinam* könnte zwar auch dreierlei sein, ist aber doch wohl nur = *bhātinam* (d. i. sanskrit. *bhrātṛnām*, Genitiv Pluralis von *bhrātṛ* „Bruder“). *sakiyanam* ist von fast allen Gelehrten, die sich mit der Inschrift beschäftigten, erklärt worden als Genitiv Pluralis vom Namen des Geschlechtes, dem Gotama Buddha entstammt sein soll, des Geschlechtes, dessen Angehörige im Pāli, der Sprache des buddhistischen Kanons, *Sakya*, *Sakka* und *Sākiya* heißen. Es könnte aber, allgemein betrachtet, vielleicht auch der Genitiv Pluralis von *sakīya* „eigen“ (sanskrit. *svakīya*) sein, was erwähnt werden muß, um Fleets Auffassung zu erklären. Das Ende der Inschrift ist durch kein Interpunktionszeichen markiert, und in dem geschlossenen Kreise, den sie bildet, läßt sich Anfang und Ende gar nicht ohne weiteres bestimmen. So ist es gekommen, daß auch solche unter den ersten Erklärern, die überhaupt eine Nachbildung

der Inschrift und nicht eine bloße in geraden Zeilen geschriebene Lesung derselben zu Gesicht bekamen, den Anfang an einer falschen Stelle angenommen haben und infolge davon zu falschen Wort- und Gedankenverbindungen gelangt sind. Der Text dieser Form der Lesung ist oben schon gegeben. Bis auf Fleet haben alle ihrer Übersetzung diese Satzanordnung zugrunde gelegt. Fleet aber hat dann (im Journal of the Royal Asiatic Society 1905, S. 679—681) *sakiyanam* als Schluß und also *sukiti-bhatinam* als Anfang der Inschrift gelesen. Senart und Aug. Barth haben in ihren schon erwähnten Artikeln hierin, und nur hierin, sich ihm angeschlossen. Fleet sah den Anlaß für seine veränderte Betrachtungsweise in dem Umstande, daß die beiden letzten Silben *yanam* von *sakiyanam* nicht in der Zeile stehen, sondern über *-kisuki* geschrieben sind¹. Er faßte diesen Sachverhalt so auf, daß der Einmeißler der Inschrift den Raum im Kreise schlecht verteilt habe, und daß der Kreis eher zu Ende gewesen sei als der Text der Inschrift, nämlich schon bei der Silbe *ki* von *sakiyanam*, so daß die beiden letzten Silben hätten übergeschrieben werden müssen. Diese Auffassung brauchte an sich vielleicht nicht zwingend zu sein², sie wird es aber dadurch, daß so eine klare Gedankenfolge und eine einfache Deutbarkeit der vielen Genitive sich ergibt, wenn auch Fleet selbst diese verschmäh't hat. Alle diese erwähnten Doppelmöglichkeiten und ihre verschiedenen Kombinationen haben die Buntscheckigkeit der Übersetzungen zur Folge gehabt. Ich führe die verschiedenen veröffentlichten Übersetzungen an, auch die englischen und französischen in Deutsch.

Bühler übersetzte a. a. O.: „Dieser Reliquienschrein des erhabenen Buddha (ist die Schenkung) der Sākya Sukiti-Brüder (d. h. entweder der Brüder Sukitis oder Sukitis und seiner Brüder) samt Schwestern, Söhnen und Frauen.“ Vincent A. Smith a. a. O., S. 587, Anm. 1, befürwortete Dr. Hoëys abweichende Auffassung von *sukiti*, der übersetzte: „der berühmten Sakya-Brüder“ (der also *sukiti* als Attribut zu *sakiyanam* nahm und als entsprechend sanskritischem *sukīrti*), billigte aber im übrigen offenbar Bühlers Übersetzung. Auch Barth gab S. 234 des zweiten seiner beiden sogleich zu nennenden Artikel diese Auffassung als die Führers an: . . . „ist gestiftet durch die hervorragenden Sākya-Brüder“. Barth selbst in seinem ersten, infolge der angegebenen Umstände noch nicht gelungenen Versuche der Deutung in den Comptes Rendus der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, IV. Série, Tome XXVI, Paris 1898, p. 146—149, übersetzte ungefähr so und dann S. 233 wörtlich so: „(Dieser) Reliquienbehälter“ (resp. S. 147 Anm. 2 als auch möglich: „Dieses Depositum von Reliquien“) „des Buddha Bhagavat (ist das Geschenk) der Sākya Sukīrti und seiner Brüder samt ihren Schwestern, samt ihren Kindern und ihren Frauen“. Auch der singhalesische Gelehrte Subhūti Thero übersetzte,

¹ Th. Bloch, Journal of the Royal Asiatic Society 1899, S. 426, setzte sie falsch über *sukiti*.

² Denn es ist ja immerhin denkbar, daß der Einmeißler nur aus Versehen *yanam* ausließ und nachträglich überschrieb, zu welchem Versehen die fast vollständige Übereinstimmung des Aussehens von *saki* und *suki* irgendwie beigetragen haben könnte.

wie L. A. Waddell im Athenaeum Nr. 3689, 9. Juli 1898, S. 67, mitteilte: „Dieser Knochenreliquienbehälter des erhabenen Buddha ist von den ruhmreichen Sakya-Brüdern usw.“; auch er hielt also *sukiti* für *sukirti*, aber für appellativisch und adjektivisch. Rhys Davids im Journal of the Royal Asiatic Society 1901, S. 398, leitete *sukiti* ebenfalls von *sukirti* „ruhmreich“ ab, hielt es aber für eine Bezeichnung des Buddha Gotama¹: „Dieses Depositum der Körperreste des Erhabenen ist dasjenige der Sakyas, der Brüder des Ruhmreichen“. Ähnlich schon im Jahrgange 1898 derselben Zeitschrift S. 588, Anm. 1: „Dieser Reliquienschein des Buddha, des Erhabenen, ist der der Sākyas, der Brüder des Ausgezeichneten, samt ihren Schwestern, ihren Kindern und Frauen“. Pischel, Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung, 1902, Nr. 4, S. 26—28, und Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 56, 1902, S. 158, gab die Übersetzung: „Dieser Behälter der Reliquien des erhabenen Buddha ist die fromme Stiftung² der Sakyas, der Brüder samt den Schwestern mit Kindern und Frauen“; in der zweiten Auflage seines „Leben und Lehre des Buddha“, S. 44, aber: „Dieser Behälter der Reliquien des erhabenen Buddha aus dem Geschlechte der Sākyas ist die fromme Stiftung¹ der Brüder samt den Schwestern, mit Kindern und Frauen“. S. Lévi (Journal des Savants 1905, S. 540 f.) sah zwei Möglichkeiten der Auffassung. Die eine kam schon dem Richtigen sehr nahe³: „Illud corporis depositum Buddhae sancti sakiyorum sukiti-fratrum cum sororibus cum filiis uxoribus.“ Als zweite Übersetzungsmöglichkeit sah er diese an, a. a. O., S. 541: „Dieses hier sind die Reliquien der Sākyas, der seligen Brüder des heiligen Buddha, samt ihren Schwestern, ihren Kindern und Frauen“, und er erinnerte dazu an die spätere buddhistische Legende, daß die Sākyas noch zu Buddhas Lebzeiten von einem Nachbarkönige samt und sonders ausgerottet seien, und wies darauf hin, daß der chinesische Pilger Hiuen-tsang (in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts n. Chr.) berichtet, die Reste der ermordeten Sakyas seien nach dem Blutbade in Stūpas geborgen worden. Fleet a. a. O.: „Von den Brüdern des Wohlberühmten samt (ihren) Schwestern (und ihren) Kindern und Frauen (ist) dieser Behälter (oder: dieses Depositum) von Reliquien des Buddha, des Erhabenen, (nämlich) von den Sakiyas“, oder: „... (nämlich) von den eigenen Sakiyas des Erhabenen“ (d. h. von den Angehörigen). Ganz anders ist dann Fleets Auffassung und Übersetzung im Jahrgang 1906 des Journal of the Royal Asiatic Society, S. 149 ff., die S. Lévis zweite Auffassung wieder aufnimmt, aber in der Erklärung von *sakiyanam* eigene sehr sonderbare Wege geht: „Von den Brüdern des Wohlberühmten zusammen mit (ihren)

¹ Diese Auffassung war zwar nicht richtig, aber doch verdienstlich, da sie zeigt, daß er einen Gedankenfehler zu vermeiden suchte, in den manche der anderen Erklärer verfallen sind, indem sie annahmen, wessen Brüder sie seien, brauchte nicht angegeben zu sein.

² D. h. er nahm *sukiti* = *sukirti* des Sanskrit in der Bedeutung, die es im Divyāvādāna, S. 7, hat.

³ Er hat dafür Lateinisch gewählt, um den Genitiven deutlicher gerecht zu werden. Für *sukiti* hielt er die Ableitung von *sukrti* oder von *sukrtin* für möglich.

Schwestern¹ (und) zusammen mit (ihren) Kindern und Frauen, (ist) dieses ein Depositum von Körperresten, (nämlich) von den Angehörigen² des Buddha, des Erhabenen“. Er nimmt hier als sicher an, daß es sich gar nicht um Körperreste des Gotama Buddha handle, sondern um solche der Sakyas. Senart, *Journal Asiatique*, 10. Série, Tome VII, p. 132—136, hat dann, wie schon gesagt, zwar Fleets Satzanordnung angenommen, aber S. 136 mit Recht von ihm abweichend übersetzt: „Dieses Depositum der Reliquien des seligen³ Buddha (aus dem Geschlechte) der Sākya ist (das fromme Werk) des Sukiti und seiner Brüder samt ihren Schwestern, ihren Kindern und ihren Frauen.“ Aug. Barth endlich, *Journal des Savants*, Nouvelle Série, IV, 1906, p. 541—554, hat ebenfalls Fleets Bestimmung von Anfang und Ende der Inschrift angenommen, im übrigen aber von ihm unabhängig, mit Senart übereinstimmend und wohl endgültig richtig übersetzt (S. 554): „Von den Brüdern des Sukiti samt den Schwestern, samt Kindern und Frauen“ (rührt her) „dieses Depositum von Reliquien des heiligen Buddha der Sākya“⁴. Sukiti war, meint er, wohl ein lokaler König.

Auf die Nachrichten nachchristlicher Werke, König Asoka (3. Jahrhundert v. Chr.) habe die Stūpas, welche Buddha-Reliquien enthielten, geöffnet und geplündert, um diese Reliquien auf vierundachtzigtausend Stūpas zu verteilen, auf deren Widerlegung Rh. Davids im *Journal of the Royal Asiatic Society* für 1901, S. 399 ff., viel Mühe verwendet, will ich nicht eingehen, denn neben der Frage, ob sich die Inschrift wirklich auf Gotama Buddha bezieht und ob sie von zeitgenössischen Verwandten ihm gesetzt sei, scheint mir die andere sehr nebensächlich, ob die Knochen selber echt sind oder nicht, d. h. ob sie noch dieselben sind, die die Stūpastifter hineinlegten, oder nicht. Ich lege darum auch kein Gewicht auf die Tatsache, daß Peppé bei der Öffnung des Steinkastens, der die Reliquiengefäße enthielt, die Deckel zweier Gefäße (von denen aber das mit der Inschrift keines war) neben den Gefäßen liegend fand, andernfalls würde ich einwenden, die Erklärung, die Vincent A. Smith in einer Anmerkung zu Peppés Bericht, *Journal of the Royal Asiatic Society* 1898, S. 575 Anm. 1, hierfür gegeben hat, die Deckel seien durch Erdbeben herabgestürzt worden, sei doch vielleicht ein wenig fraglich.

Ein Einwand gegen die Mehrzahl der Übersetzungen darf aber nicht unterdrückt werden, der nämlich, daß nach der schon erwähnten (allerdings jüngeren) Überlieferung (in der Einleitung von *Jātaka* 465, *Jātaka*, Bd. 4, S. 152, und in Buddhaghosas Kommentar zum *Dhammapada*, S. 224, von Fausbölls *Dhammapada*-Ausgabe und in H. C. Norman's *The Commentary on the Dhammapada*, Vol. I, Part II, Lon-

¹ Denn so korrigierte er im Jahrgang 1907, S. 109, seine Auffassung von 1906 „mit ihren kleinen Schwestern“, was hieße: „mit ihren verwaisten unverheirateten Schwestern“.

² Wörtlich „von dem Buddha, dem Erhabenen, Seinen“.

³ *bhagavat* pflegt bei uns vielmehr mit „erhaben“ übersetzt zu werden, aber darauf kommt hier nichts an.

⁴ D. h.: der dem Sākya-geschlechte angehört.

don 1909, p. 359) Gotama Buddha den Untergang seines ganzen Geschlechtes, der Sakyas, überlebte, die vom Nachbarkönig Viḍūḍabha mit Stumpf und Stiel ausgerottet worden seien. Berichtet diese Überlieferung recht, wie können dann Sakyas im Sakya-Lande die Reste von Gotamas Leichenbrande in einem Stūpa geborgen haben? Es ist natürlich leicht, auf diesen Einwand zu antworten, diese späte Überlieferung hätte nichts zu bedeuten gegenüber der Tatsache, daß nach dem Dīghanikāya, dem Werke, das ich selbst für das älteste Werk des buddhistischen Kanons erkläre, XVI, 6, 24 und 27, die Sakyas von Kapilavatthu nach Gotama Buddhas Tode und Verbrennung dessen Knochenreste beanspruchten und über dem achten Teil derselben, welchen sie nur erhielten, einen Stūpa errichteten, daß sie also nicht bei Gotamas Lebzeiten vernichtet worden sein könnten. Das ist ja auch wirklich hervorgehoben worden, und manche halten eben den Stūpa von Piprāwā, von dem wir hier reden, für den Stūpa, von dem Dīghanikāya XVI, 6, 27 spricht. Es ist aber ebenso leicht, dagegen wieder den Einwand zu erheben, eine Legende wie die von Dīghanikāya XVI, 6, 27 hätte nichts zu bedeuten gegenüber der historischen Tatsache, daß noch chinesische Pilger nachchristlicher Jahrhunderte im Sakya-Lande tatsächlich Stūpas vorfanden, die die Denk- oder Grabmäler der von Viḍūḍabha erschlagenen Sakyas sein sollten: Fa-hian (Anfang des 5. Jahrhunderts n. Chr.) fand einen Stūpa an dem Orte, wo die Sakyas vernichtet wären. Hiuen-tsang berichtet in einer Stelle, auf die Fleet (s. Journal of the Royal Asiatic Society 1906, S. 166) durch Sylv. Lévi aufmerksam gemacht wurde: „Nordwestlich der Stadt“ (Kapilavatthu nämlich) „zählen wir die Stūpas nach Hunderten und Tausenden. Es ist an dieser Stelle, daß das Geschlecht der Sākyas massakriert wurde . . . Die Menschen sammelten ihre Gebeine und bestatteten sie. Südwestlich von der Stelle, wo die Sākyas massakriert wurden, stehen vier kleine Stūpas. An der Stelle hatten vier Sākyas einer ganzen Armee widerstanden.“ Auch Hiuen-tsang erwähnt diese vier Sākyas noch besonders. Daß S. Lévi und Fleet ihre Angaben sich zunutze gemacht haben, hob ich schon hervor. Wer hat nun recht? Ich weiß es nicht. Aber auch kein anderer weiß es, und nur das ist es, was ich feststellen möchte. Ich traue weder der späten Überlieferung in den Jātakas und im Dhammapada-Kommentar noch der frühen im Dīghanikāya, wo nicht eine von außen hinzukommende zuverlässigere Bestätigung ihre Angaben gewährleistet.

Wenn man genau sein will, dürfte man ja auch noch aus einem anderen Grunde nicht als gesichert zugeben, daß der Piprāwā-Stūpa der in Dīghanikāya XVI, 6, 27 erwähnte Stūpa der Sakyas sei, selbst wenn die Identität aus anderen Gründen gesichert schiene, denn nach jener Dīghanikāya-Stelle errichteten die Sakyas ihren Stūpa in oder unmittelbar bei Kapilavatthu (*Kapilavattusmim*), Piprāwā aber liegt mindestens elf englische Meilen von den Ruinen von Kapilavatthu (Vincent A. Smith, Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 588, sagt: elf; Bühler, ebd., S. 388: vierzehn; Barth in seinem ersten Artikel in den Comptes Rendus der Académie des

Inscriptions: etwa sechzehn). Es wäre ja natürlich nicht unter allen Umständen als ausgeschlossen zu betrachten, daß der Verfasser der Dīghanikāya-Stelle sich nur ungenau ausgedrückt hätte. Die Sicherheit der Identifikation wäre aber doch auf jeden Fall so weit untergraben, daß sie keinen historischen Wert mehr hätte. Und das sogar in dem Falle, daß der Piprāwā-Stūpa der einzige wäre, der in der Umgegend von Kapilavatthu bemerkt worden ist. Woher soll man aber den Mut nehmen, zu behaupten, daß von den „Hundertern und Tausenden“ von Stūpas bei Kapilavatthu, von denen Hiuen-tsang erzählt, und von den vielen bei Piprāwā (Peppé, a. a. O. S. 578, spricht von einem „Nest voll“) gerade der hier besprochene derjenige sein muß, den der Dīghanikāya erwähnt und zwar mit einer näheren Angabe, die zu dem Piprāwākot nicht stimmt? Offenbar war die Einwohnerschaft dieses Gebietes sehr stūpafreudig, und das kann uns vielleicht ein Fingerzeig in anderer Richtung werden, über die ich später noch zu sprechen habe.

Es drängt sich uns weiter die Frage auf: Wenn nur das mit einer Inschrift versehene eine von den fünf Gefäßen, die man in dem Steinkasten des Piprāwākot fand, Knochenreste von Gotama enthalten soll, von wem rühren die Knochen in den anderen her? Denn nach Peppés Bericht enthielten auch sie solche („The relic urns contained pieces of bone“). Oder, wenn auch sie von Gotama Buddha herührten, warum befinden sie sich in verschiedenen Gefäßen? Haben wir die Inschrift auf sie alle zu beziehen oder nur auf den Inhalt des einen?

Die meisten Übersetzungen der Inschrift meinen mit den Brüdern und Schwestern, die darin erwähnt sind, die des Gotama. Von solchen Brüdern und Schwestern aber wissen wir aus der Überlieferung nichts. Das bemerkt auch Barth, Journal des Savants 1906, S. 545. Und wenn wir was wüßten, — ist es wohl wahrscheinlich, daß bei dem Tode des dem Dīghanikāya zufolge achtzigjährig Gestorbenen noch viele davon am Leben gewesen seien?

Unsere Inschrift ist nicht die einzige Inschrift zu angeblichen Körperreliquien Buddhas, die wir kennen. Z. B. ist in der Inschrift des Patika aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., die gefunden ist an der Stelle des alten Taxila, die Rede von der Niederlegung einer „Körperreliquie des erhabenen Sākyamuni“ (*bhagavata Sakamunisa sariram*; s. Bühler, Epigraphia Indica IV, p. 55 f). In der Inschrift eines Gefäßes aus einem Stūpa von Bīmarān bei Jelalabād etwa aus dem Jahre 90 v. Chr. (s. Journal of the Royal Asiatic Society XX, 1863, p. 241—244) ebenfalls von einer „Körperreliquie des Erhabenen“. Und erst neuerdings wieder (1808/09) ist ein Kasten mit Knochenreliquien Buddhas aufgefunden, der von Kaniška (1. Jahrhundert n. oder v. Chr.) in einem Stūpa deponiert war, s. Deutsche Literaturzeitung 1912, Nr. 46, 16. Nov., Spalte 2916. Von keinem anderen derartigen Funde aber ist soviel Aufhebens gemacht worden wie vom Inhalt des Piprāwākot. Man hat die Nachrichten von solchen Reliquien mit dem stillen nachsichtigen Lächeln hingenommen, mit dem man Nachrichten über Körperreliquien Heiliger eben hinzunehmen pflegt. Warum wurde

hier eine Ausnahme gemacht? Doch wohl nur deshalb, weil hier die Nachricht verbürgter zu sein schien als bei anderen Reliquien. Und sie schien verbürgter nur deshalb, weil man annahm, die eigenen Stammesgenossen des Gotama, die Sakiyas¹, und zwar die seiner eigenen Zeit, hätten Reliquien deponiert und die Inschrift gesetzt. Aber nach der richtigen Übersetzung ist es mit keinem Worte auch nur angedeutet, daß es die Sakiyas seiner Zeit gewesen seien, und es ist ebensowenig gesagt, daß Sakiyas die Reliquien deponiert und die Inschrift verfaßt hätten. Wären die Stifter von Denkmal und Inschrift wirklich als Brüder und Schwestern des Buddha Gotama genannt, so brauchte diese Angabe natürlich auch noch nicht unter allen Umständen wahr zu sein, aber sie ließe sich doch diskutieren. Wie die Dinge aber liegen, ist nicht der geringste Anlaß zu einer solchen Diskussion vorhanden. Wer mit *Sukiti* gemeint ist, wissen wir einfach nicht. Auch Barth faßt (Journal des Savants 1906, S. 554) das Ergebnis aus der Inschrift dahin zusammen, daß sie uns keine der sensationellen Neuigkeiten lehrt, die einige Erklärer darin gesucht haben, daß sie uns keine zeitgenössische Nachricht von Buddha bringt, den sie in seinem legendären Halbschatten läßt, und daß sie in nichts zusammenhängt mit der Verteilung der Körperreste nach der Einäscherung, die der Dīghanikāya in XVI berichtet. Es kommt ja alles darauf an, daß wir wüßten, ob wirklich Zeitgenossen Gotamas den Stūpa gebaut und die Reliquien hineingelegt haben, denn nur so könnten wir ein leidliches Gefühl der Sicherheit haben, daß es wirklich Reste von dem wären, von dem sie es sein sollen. Sonst kann, wie bei so vielen Heiligenreliquien, religiöser Wahn, frommer Selbstbetrug oder Betrug im Spiele gewesen sein. Wer glaubt es denn z. B., daß jenes berühmte Stück Elfenbein auf Ceylon der Augenzahn Buddhas sei, als den die Buddhisten es verehren, obwohl ein besonderes literarisches Werk in Pāli aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts n. Chr., der Dāthāvamsa („Die Geschichte des Zahnes“) auf Grund viel älterer Quellen uns dessen Geschichte seit der Verbrennung des Gotama Buddha überliefert? Beweist vielleicht der Schriftcharakter unserer Piprāwā-Inschrift die hohe Altertümlichkeit des Stūpa und seiner Reliquien? Nein, die Schrift ist genau dieselbe wie die der Asoka-Inschriften (3. Jahrhundert v. Chr.). Diejenigen Forscher, die ihrem Präjudiz zuliebe von einem höheren Alter sprechen, begründen ihre Annahme damit, daß die langen Vokale noch nicht von den kurzen unterschieden seien. Die Tatsache stimmt, der chronologische Schluß daraus — schwerlich. Um als über zweihundert Jahre älter als Asoka gelten zu können, müßte die Schrift doch mindestens etwas von derjenigen der Asoka-Edikte abweichen. Aber auch Pischel z. B. gibt in der Münchener Allgemeinen Zeitung a. a. O. zu: „Die Charaktere der Inschrift sind allerdings dieselben wie in den Edikten des Asoka“; ebenso Fleet (Journal of the Royal Asiatic Society 1906, S. 177 f.): „Die Schrift der Piprāwā-

¹ Als Moment der Unsicherheit ist noch hervorzuheben, daß unserem *Sakiya* gegenüber in der örtlich und zeitlich nahestehenden Paderia-Inschrift „Der Sakya-Weise“ *Sakyamuni*, nicht *Sakīyamuni*, heißt.

Inschrift sieht allerdings ganz wie die der Asoka-Inschriften aus“; und Bühler stellte wenigstens fest, daß der Schriftcharakter dem Maurya-Typus entspräche, d. h. demjenigen der Inschriften des der Maurya-Dynastie angehörigen Asoka, die ja, von den drei oder vier ganz kurzen, zweifelhaften, angeblich älteren Dokumenten abgesehen, überhaupt die ältesten indischen Inschriften sind, und er hat, wie Barth a. a. O. S. 544 schon bemerkt, uns leider nicht mehr sagen können, warum er trotzdem die Inschrift für älter als Asoka hielt, und um wieviel älter, weil er bald nach der Abfassung seines Artikels ums Leben gekommen ist. Lévi sagt a. a. O. S. 543: nichts hindere uns, dieses Reliquiengefäß in die Zeit des Asoka zu setzen, alles weise vielmehr auf diese Datierung, und er wendet sich recht scharf gegen das Reden von einer Inschrift aus Buddhas Todesjahr. Senart, der doch neben Bühler am meisten mit den Asoka-Inschriften sich beschäftigt hat, behauptet, die Piprāwā-Inschrift für älter als die Zeit des Asoka zu halten, liege kein Grund vor (a. a. O. S. 136). Von Vincent A. Smith (Journal of the Royal Asiatic Society 1898, S. 582, erfahren wir, daß die Ziegel, die zu dem Piprāwā-Stüpa verwendet sind, die für die Asoka-Periode charakteristische Größe haben, obgleich er S. 587 die Inschrift für „wahrscheinlich älter als die Regierungszeit Asokas“ erklärt.

Wunderbarerweise ist bis jetzt gar nicht gefragt worden, wer denn mit dem „erhabenen Buddha“ gemeint sei; man hat einfach als selbstverständlich angenommen, der Buddha Gotama. Ist das aber so selbstverständlich? Die kanonische Literatur der Buddhisten erweist von Anfang an den Glauben an eine Mehrheit von Buddhas. Im Dīghanikāya, dem ältesten Werke des Kanons, sind es mit Gotama zusammen sieben Buddhas, die bis dahin aufgetreten sein sollen. Da auch die Bharhut-Inschriften, die des Asoka Zeit angehören oder bald danach entstanden sind, den Glauben an sie als vorhanden erweisen, so wird einer von ihnen ja wohl auch in der Piprāwā-Inschrift gemeint sein. Aber welcher, das ist nicht auszumachen, denn ein Name ist gar nicht genannt. Wir freilich nehmen uns die Freiheit, einfach vom „Buddha“ schlechtweg zu sprechen, weil die vorhergehenden „mythischen“ Buddhas für uns fast keine Bedeutung haben. Der Kanon, der im wesentlichen die Lehre Gotamas überliefern will, brauchte auch nicht fortgesetzt zu betonen, daß er den Buddha Gotama meinte. Aus ihm sind wir gewöhnt, im „Erhabenen“ und in „Buddha“ immer den Buddha Gotama zu sehen. Die sechs anderen Buddhas führen aber dieselben Titel wie er. So heißen sie z. B. in Dīghanikāya XIV, 1, 4 jeder „der Erhabene, Vollendete, vollkommen Erleuchtete“ (*bhagavā araham sammāsambuddho*), in Majjhimanikāya 81 (II, 45 Z. 15 ff.) ebenso Kassapa, in Dīghanikāya XIV, 1, 13 = Majjhimanikāya 123 (III, 118 Z. 14) sprechen die Mönche Gotamas von den „abgeschiedenen Buddhas der Vorzeit“ (*atīte Buddhe parinibbute*) usw. Woher wollen wir also wissen, ob nicht vielmehr irgendeiner von den früheren sechs Buddhas es war, dessen Knochenreste man im Piprāwākot aufzubewahren sich einbildete? Man sage nicht, daß das eine luftige Phantasie sei, denn es gibt einen sehr stich-

haltigen Grund, auf solche Vermutungen zu verfallen. Wir wissen, daß dicht¹ bei Kapilavatthu, also wohl nur zwei bis drei deutsche Meilen von Piprāwā, ein Stūpa des Buddha Konāgamana, des vorletzten der sechs Vorläufer Gotama Buddhas, stand und verehrt wurde. Asoka-Piyadassi selbst hat uns die Tatsache durch die Niglīva-Säuleninschrift bezeugt: „Vom göttergeliebten Könige Piyadassi ist, als er vierzehn Jahre gesalbt war, der Stūpa des Buddha Konākamana zum zweiten Male erhöht worden, und als er zwanzig Jahre gesalbt war, kam (der König) selbst hierher und erwies (dem Stūpa) seine Verehrung.“² Vielleicht (oder wahrscheinlich?) befanden sich auch in ihm Knochenreliquien des betreffenden Buddha, und vielleicht war, wenn auch sie mit einer Inschrift versehen waren, er darin ebenfalls nur als „der erhabene Buddha“ bezeichnet, da für seine speziellen Verehrer ja eigentlich kein Anlaß war, seinen Namen besonders zu betonen. Was hätten wir Gelehrten dann wohl aus dieser Inschrift und aus den „Reliquien“ dieses mythischen Buddha geschlossen? Und wie wenig würde die wahrscheinliche Erwähnung der Sakyas auch in dieser Inschrift mit diesem Buddha selbst in Zusammenhang zu bringen gewesen sein, Konāgamana stammte ja doch nach Dīghanikāya XIV, 1, 12 weder aus dem Sakya-Lande, noch war er ein Abkömmling des adligen Sakya-Geschlechtes, sondern er war ein Brahmane vom Stamme der Kassapa. Ich glaube, aus dieser Betrachtung geht wenigstens soviel hervor (und mehr will ich nicht), daß wir der Piprāwā-Inschrift gegenüber recht vorsichtig sein müssen. Für mich ist Gotama Buddha keinen Deut weniger mythisch als seine sechs „mythischen Vorgänger“. Ich glaube, daß die Buddha-Lehre eine bloße Zusammenfassung von vorhandenen Lehrelementen ist, zu deren Trägerin eine mythische Figur, die des „Buddha Gotama“, gemacht wurde, vielleicht auch wirklich eine von einem realen, einheitlichen Begründer begründete oder zusammengestellte Lehre, von dessen Persönlichkeit wir aber gar nichts mehr wissen und die von der Überlieferung in den Mantel des Mythos, richtiger des zur Heroenlegende vom „Buddha“ verkümmerten Mythos, gehüllt wurde. „Buddha“ war, wie aus dem Dīghanikāya hervorgeht, ein dogmatischer Begriff, noch ehe speziell von einem Buddha Gotama geredet wurde. Und alle sieben Buddhas sind nur Paradigmata des dogmatischen Buddha. Buddha wurde vielleicht bald so, bald so, oder von dem einen Stamme so, von dem anderen so genannt. Der dogmatische Buddha aber scheint mir eine nebelhaft gewordene Form eines alten Gottheitsbegriffes gewesen zu sein, vielleicht des philosophischen Begriffes der pantheistischen Gottheit. Vielleicht war es eine Form dieser Gottheit gewesen, die besonders mit Bäumen, wie namentlich Feigenbäumen, in Beziehung gebracht, d. h. ursprünglich durch sie symbolisiert, worden war, weil Bäume in Gotama Buddhas Lebenslegende eine so große Rolle spielen. Nur was aus dem

¹ Vgl. z. B. Vincent A. Smith, *Journal of the Royal Asiatic Society* 1898, S. 580.

² Siehe z. B. Bühlers Notiz in der *Academy* 1895, Nr. 1199, S. 360, und in der *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* IX, S. 175 ff.

Dighanikāya sich zur Stütze dieser Ausführungen beibringen läßt, habe ich vorläufig zusammengestellt in dem Aufsätze „Der dogmatische Buddha nach dem Dighanikāya“ (Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes 28). Es ist bekannt, daß die älteste indische Kunst die Person des Buddha Gotama noch nicht dargestellt hat. Selbst wo die dargestellte Szene seine Anwesenheit eigentlich erfordert, fehlt er und ist durch bloße Göttersymbole, z. B. einen Baum, ein Rad, Fußabdrücke, vertreten. Erst die griechisch beeinflusste „Gandhāra“-Kunst besitzt die Buddhafigur, weil sie den Apollotypus dafür adoptierte. Die einfachste Erklärung für das Fehlen einer alten einheimischen Buddhadarstellung ist (da Unfähigkeit, Menschen darzustellen, nicht der Grund gewesen sein kann, denn Menschen und Götter sind in der ältesten indischen Kunst zahlreich dargestellt) doch wohl die, daß man ursprünglich gar keine konkrete Vorstellung von ihm besaß, und daß die Scheu vor seiner Darstellung auch noch einige Zeit anhielt, als schon die buddhistische Literatur vermöge der Verschmelzung des göttlichen und menschlichen Elementes zur Gotamafigur diese in ganz menschlicher Weise schilderte. Daß man in der buddhistischen Literatur die legendäre Stifterpersönlichkeit speziell aus dem Sakya-Lande herleitete, dafür können wir uns, nachdem wir von den vielen Stūpas dort gehört haben und sogar von dem Stūpa des Buddha Konāgamana bei Kapilavatthu, der doch seinen Lebensumständen nach, wenn diese historisch und nicht mythisch wären, mit Kapilavatthu und den Sakyas eigentlich nicht das Geringste zu tun hat, nunmehr vielleicht einen Grund vorstellen, den ich natürlich nur mit allem Vorbehalt und als weiter nichts denn als Gegenstand einer Vermutung ausspreche: Es war vielleicht bekannt, daß im Sakya-Lande die Verehrung des „erhabenen Buddha“ und die (polytheistische) Verehrung von „Buddhas“ heimisch wäre, daß man dort sogar Stūpas des „Buddha“ und von „Buddhas“ besäße. Und als man, wie so oft in Indien¹, eine Literaturgattung, einen Komplex von Lehren, denjenigen, den wir nun die Buddhalehre nennen, von einem mythischen Wesen herzuleiten das Bedürfnis empfand, wählte man aus irgendeinem Grunde, vielleicht, weil damals diese Buddhaverehrung des Sakya-Landes bekannt wurde, den Sakya-Buddha als Träger.

¹ Siehe jetzt auch H. Oldenberg, Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus. Göttingen 1915. S. 150, S. 168 und Anm. 93.

STILKRITISCHE STUDIEN ZUR KUNST CHINESISCH-TURKESTANS. VON ARTUR WACHSBERGER.

I. DIE WANDMALEREI (Schluß).

Wir sind von den Malereien des Tempels Nr. 9 in Bäcklik ausgegangen, weil sie den in Chinesisch-Turkestan am häufigsten vorkommenden Stil der Wandmalereien wiedergeben. Wir gingen dann zu den Malereien aus Miram über, die das früheste, noch sehr stark vom Westen abhängige Stadium, vielleicht den ersten Ausgangspunkt der Malerei in Chinesisch-Turkestan repräsentieren und versuchten über eine Reihe von Fragmenten von untereinander verschiedenen Stilen wieder zu unserm Ausgangspunkt zurückzukehren. Die Reihenfolge der vorgeführten Malereien entsprach dabei keiner unbedingten inneren Notwendigkeit, war jedoch eine wohl überlegte und ihrer Auswahl und Zusammenstellung lag das Bemühen zugrunde, nur Dinge, die trotz großer Verschiedenheit dennoch eine gewisse innere Gemeinsamkeit aufweisen, in einen, wenn auch mehr äußeren Zusammenhang zu bringen. Die innere Gemeinsamkeit aller dieser bisher besprochenen Malereien darzulegen, ist ungemein schwierig. Es wird daher gut sein, zunächst einige Proben von Malereien ganz anderen Charakters vorzuführen, die wir getrennt und ohne sie miteinander in Beziehung setzen zu wollen im folgenden betrachten.

Das auf Abb. 31¹ reproduzierte Wandgemälde bildet den Rest der ursprünglich wohl ganz mit Malerei bedeckten, heute größtenteils zerstörten Westwand einer kleinen Kapelle der alten Ruinenstadt Dandan Uiliq. Die Beschreibung des Raumes, darin es sich befindet, ist für die künstlerische Erkenntnis des Werkes insofern unwesentlich, als wir aus der Ruine und der fragmentarischen Erhaltung der bemalten Westwand uns kaum eine Vorstellung von dem Verhältnis von Malerei und Architektur machen können und daher gezwungen sind, das Werk, wie es uns vorliegt, als selbständige, von der Architektur unabhängige künstlerische Einheit zu betrachten.

In einem länglichen Wasserbehälter, der, sich auf der rechten Seite verbreiternd, in den Boden eingelassen zu sein scheint und von einem getäfelten Paviment umschlossen ist, steht eine nackte weibliche Gestalt. Das Wasser, aus dem Lotosblumen entspringen, reicht ihr bis zur Mitte der Unterschenkel, die Figur darüber ist 18 Zoll hoch. Die Last des leicht vorgeneigten Körpers ruht auf dem rechten Bein, das linke

¹ Nach Stein, *Ancient Khotan II*, Taf. 2.



Abb. 31. Wandgemälde aus Dandan Uiliq. (Nach Stein, *Ancient Khotan*, II, Tafel 2.)

als Spielbein ist anmutig nach außen gebogen. Während der Oberkörper frontal gerichtet ist, wendet sich der Kopf nach links, so daß das Gesicht in Dreiviertelprofil erscheint, der Unterkörper hingegen ist nach rechts gedreht. Die rechte Hand ruht vor der Brust, der linke Arm ist lässig herabgelassen, die Hand mit den feingliedrigen Fingern verdeckt den Nabel. Die Gestalt trägt hohen Kopfputz, Ohr-, Hals- und Armschmuck, um die Hüften hängen vier Reihen kleiner Glöckchen und ein Weinblatt bedeckt die Scham. Ein nackter Knabe, der auf dem rechten Bein im Wasser steht, das geschmückte linke bereits hochgezogen hat, umfaßt mit beiden Armen ihren rechten Oberschenkel und blickt zu ihr hinauf. Ihr Blick trifft ihn nicht, wie Stein¹ behauptet, sie sieht mit unbestimmtem Ausdruck vor sich hin. In dem undeutlich erkennbaren linken Teil des Wasserbeckens scheint eine kleine menschliche Gestalt zu schwimmen, nur Kopf und Schultern sind sichtbar; auch Lotosblumen und schwimmende Vögel sind nur schwach erkennbar. Vor dem Wasser sieht man ein geschecktes Pferd, gesattelt, ohne Reiter, im Momente des Ausschreitens. Hinter dem Wasserbecken, links von der weiblichen Gestalt, zwei mit übereinander geschlagenen Beinen dasitzende Mönche. Beide, nach links gewendet, also der weiblichen Gestalt den Rücken kehrend, tragen Gewänder, die den rechten Teil ihrer Brust, den rechten Arm und linken Unterarm frei lassen. Der der weiblichen Gestalt benachbarte,

¹ a. a. O. I, pag. 254.

dessen tiefblaues Gewand in reichen Falten liegt, hält in der erhobenen rechten Hand Pothiblätter, seine Linke ruht auf dem linken Bein, er trägt eine turbanartige Kopfbedeckung und große Ohrgehänge, ebenso wie sein Nachbar. Dieser, mit dem Gewand aus braunen Flecken, der ciravastra der indischen Bettelmönche, hat die Rechte lehrend erhoben, während die Linke ein Pothimanuskript hält. Sein Blick ist in sich gekehrt, die Augen fast völlig geschlossen. Zur Vollständigkeit der Beschreibung ist noch die auf der rechten Seite des Bildes angebrachte kleine Buddhafigur zu erwähnen. Von einer Mandorla umrahmt, wirkt diese Gestalt derart, daß man annehmen muß, sie habe mit den bisher beschriebenen Figuren gewiß gar keinen Zusammenhang. Malgrund ist die fein geglättete Stuckschicht über der Luftziegelmauer. Über die Art des Farbenauftrages sagt Stein nichts, es dürfte sich wie immer um Temperafarben handeln.

Daß die gegenständliche Deutung von vornherein auf Schwierigkeiten stoßen muß, ist ja klar, da wir nicht wissen, ob die erhaltenen Figuren nicht Teil einer größeren Komposition waren. Das ist anzunehmen, da sie nur den unteren Teil der Wand bedeckten und in sich durchaus nicht kompositionell zusammengeschlossen sind. Aber selbst wenn wir eine bildmäßige Einheit der Wand nicht von vornherein annehmen wollen und den vorliegenden Teil des Wandgemäldes als abgeschlossen ansehen, würde der Versuch einer Deutung des Ganzen sofort an dem Mangel jeder Beziehung zwischen der Gruppe der nackten Frau mit dem Knaben und den beiden Mönchen scheitern, die nicht nur rein gegenständlich keine Beziehung zueinander zeigen, sondern auch kompositionell (in diesem engen Rahmen) unmöglich zu verstehen sind. Wir können also nur annehmen, daß die vorliegende Figurengruppe entweder der Teil einer größeren Gesamtkomposition war und als solcher seine gegenständliche und künstlerische Funktion im ganzen gehabt hat. Doch bleibt sie uns in diesem Falle, aus Mangel irgendwelcher Analogien, die eine Rekonstruktion gestatten würden, ebenso unverständlich wie bei der zweiten Annahme, daß die Figuren zufällig beisammen sind: die beiden Mönche einerseits, die Gruppe der Frau mit dem Wasserbecken andererseits. Zur Erklärung dieser letzteren Gruppe hat Stein¹ die vom chinesischen Pilger Hsüan-tsang² erzählte Legende von der Nagawitwe und dem sich für das Wohl des Staates opfernden Minister herangezogen, ist aber selbst mit dieser Deutung nicht ganz zufrieden. Entscheidend für mich ist, daß der Charakter der Darstellung in keiner Weise dem dramatischen Inhalt der Legende entspricht; ich sehe daher von einer genaueren Auseinandersetzung mit dieser ab, ebenso wie von weiteren Deutungsversuchen und richte das Hauptaugenmerk auf die Gruppe der Frau mit dem Knaben.

Das gegenständliche Motiv ist also kurz gesagt eine badende Frau mit Knaben. So gefaßt, werden wir in unserem Kunstkreis kaum Analogien dafür finden. Ein

¹ Stein, l. c., pag. 253f.

² Vgl. St. Julien, Histoire de la vie de Hiouen-Tsang, Paris 1853.

profanes Motiv, und zwar eine nackte Frau umgeben von religiösen Darstellungen, aus einer buddhistischen Kultstätte, d. h. einem Kunstkreis stammend, dessen Hauptthema die religiöse Kunst ist: das ist mindestens sehr seltsam. Ich will gleich bemerken, daß Darstellungen nackter menschlicher Körper (und unsere Gestalt hat gar kein übermenschliches Attribut) in der Kunst Chinesisch-Turkestans selten sind. Wir wollen aber der Frage nach dem Gegenstand aus dem Wege gehen, da sie zu weit führen würde und uns mit der Tatsache begnügen, daß wir eine badende Frau mit Knaben vor uns haben. Ist unser Augenmerk dann nur auf diese Gruppe gelenkt, deren exklusive Stellung im Rahmen des betrachteten Kunstkreises wir bereits bemerkt haben, so können wir aus andern Kunstkreisen leicht ähnliche Motive anführen. Man wird unwillkürlich an die Mediceische Venus der Uffizien erinnert: eine nackte Frau, die eben dem Bade entstiegen ist, ein Knabe (Amor) ihr zur Seite und was unsere Erinnerung wohl am stärksten beeinflußt: die nahezu gleiche Haltung beider Arme, die uns in der Kunst sonst kaum wieder begegnet. Und es ist auch keineswegs so absurd, dieses Kunstwerk, das unmittelbar keine Beziehung zu unserem haben kann, dennoch im Rahmen der gegenständlichen Untersuchung vergleichend anzuführen, wenn man an die Ghandarakunst denkt. Wir würden also im Gegenstand auf ein hellenistisches Vorbild zurückblicken. Von unbedingter Notwendigkeit für das Verständnis des Motives und für seine Ableitung ist die Erinnerung an die Mediceische Venus freilich nicht. Nackte weibliche Gestalten spielen in der indischen Kunst aller Zeiten eine große Rolle, auch badenden Frauen begegnet man und ein Relief des Mathuramuseums zeigt sogar eine der unseren ganz ähnliche Gruppe: eine nackte stehende Frau, deren rechte Hand ein Kind, das vom Rücken gesehen wird, ergreift, während es zu ihr emporblickt¹. Also dieselben Figuren und es ist nur bedauerlich, daß der untere Teil des Reliefs nicht erhalten ist. Denn aus der Gebärde des Kindes, das ähnlich wie auf unserem Bild, sich zu bemühen scheint, an der Frau hinaufzuklettern, könnte man leicht darauf schließen, daß die Szene im Wasser spielt und wir hätten somit für unsern Gegenstand eine Parallele aus der indischen Kunst, die näher läge, als die hellenistische. Übrigens könnte man auch auf die badende Frau des Wandbildes aus dem syrischen Wüstenschloß Kuseir Amra verweisen, das etwa gleichzeitig mit unserem im 8. Jahrhundert entstanden ist und im wesentlichen auf hellenistischen Grundlagen beruht². Dennoch möchte ich bei dem Vergleich mit der Mediceischen Venus bleiben, weil die Haltung der Arme in beiden Werken eine nahezu gleiche ist und die Annahme der unabhängigen, originellen Erfindung dieses Motives durch unsern Künstler zu gewagt erscheint.

Wir halten also an der gegenständlichen Beeinflussung durch ein dem hellenistischen Kunstkreis entstammendes Werk fest und fragen uns nun, woher der Künstler seine Gestalt nimmt. Daß sie nicht der Natur, etwa einem Modell abge-

¹ Abgebildet V. A. Smith, Abb. 90.

² Vgl. für diese Gegenüberstellung Strzygowski, Zeitschrift für Assyrologie, Band 27 S. 139f.



Abb. 32. Relief aus einem Tempel in Orissa. (Nach Havell, *Ideals of Indian Art*, Tafel 12.)

nommen ist, lehrt uns die Betrachtung sofort. Es läge nahe, an ihre Übernahme mit dem Gegenstand aus der hellenistischen Kunst zu denken, doch ist dies nicht der Fall, sondern wir haben den Idealtypus der indischen Frau vor uns: die schlanke Taille und die ausladenden Hüften, die wie knochenlos aussehenden geschmeidig runden Gelenke, die schlanken feingliedrigen Finger, alles das findet sich bei den Frauengestalten der indischen Kunst und ich bringe zum Vergleich auf Abb. 32 die Reproduktion einer Frauengestalt aus einem Tempel von Orissa, die gestaltlich völlig mit der unsern übereinstimmt¹. Auch die reiche Schmuckverwendung ist in Indien geläufig, und zwar finden sich fast die gleichen Elemente dort; merkwürdig ist der vierreihige Schellengürtel um die Hüften; doch findet sich sowohl das Motiv des Glöckchens als Kettenschmuck², als auch die ähnliche Anordnung der Reihen um die Hüften in der indischen Kunst und eine Wandmalerei aus Ming-öi bei Quyzil³ zeigt uns, daß diese Art des Hüftenschmuckes auch in Chinesisch-Turkestan vorkommt. Dort finden wir nun auch das in Indien ganz unbekanntes Motiv der Schambedeckung in Form einer Blüte, also eine Parallele zu unserm Weinblatt, das in dieser Funktion anfangs so sehr befremdend wirkte. Woher das Motiv kommt und ob es vielleicht mit dem Feigenblatt der altchristlichen Kunst im Zusammenhang steht, das müßte erst untersucht werden.

Neben dem indischen Grundzug der Gestalt erinnern aber die schiefgestellten Augen und die ganze Feingliedrigkeit und Schlankheit des Kopfes an ostasiatische Typen. Auch die Proportionen der Gestalt, deren Einzelformen zweifellos dem indischen Idealtypus nachgebildet sind, die grazile Schlankheit, usw. zeigen eine merkwürdige Umformung dieses Idealtypus.

Wie hat der Maler nun diese Gestalt künstlerisch erfaßt? Sie steht glaubwürdig und körperhaft vor uns und schafft sich in ihrem starken Kontrapost Raum für ihren Körper. Das an abendländischen Kunstwerken geschulte Auge wird sofort den Mangel jeder Modellierung in Licht und Schatten bemerken, der hier besonders auffällig ist. Eine fleischfarbene Linie, von wunderbarer Sicherheit der Führung, wechselnd in ihrer Intensität, bildet den Kontur der Gestalt, folgt den Rundungen der Glieder,

¹ Nach Havell, *Ideals of Indian Art*, Tafel 12.

² Vgl. z. B. Fergusson, *Tree and Serpent Worshipp*, Tafel 3, Fig. 1.

³ Vgl. Grünwedel, *Altbuddh. Kultstätten*, pag. 128.

führt den Blick in die Tiefe und wieder heraus zu den am stärksten vortretenden Partien des Körpers, faßt in prachtvoller Schwellung den plastischen Inhalt des Armes und erweckt so im Beschauer den Eindruck des Dreidimensionalen. Sie ist also das räumliche Ausdrucksmittel des Künstlers und ihre meisterhafte Handhabung sagt uns, daß er ein Ostasiate ist.

Und nun wird auch vieles andere verständlich: die Achtlosigkeit gegenüber den Gesetzen der Linienperspektive, die wir in der Wiedergabe des Wasserbeckens im Zusammenhang mit der starken Aufsicht bemerken; die wunderbaren Lotosblumen, die knospenhaft oder halbaufgeblüht in tiefblauer bis purpurner Farbe anmutig und doch ganz naturgetreu gestaltet sind und nichts von der konventionellen, schematisch dekorativen Behandlung zeigen, die wir so häufig in Chinesisch-Turkestan sehen; die Art, wie das Pferd in der Bewegung erfaßt und gelungen dargestellt ist und schließlich der vollends ostasiatische Charakter der beiden Mönche und ihre vortreffliche Gestaltung mit dem Mittel der raumschaffenden Linie: alles das sind Momente, die verraten, daß der Maler aus einem Milieu hoher künstlerischer Kultur stammt und wenn wir von dem Eindruck einer gewissen Maniriertheit der weiblichen Gestalt absehen — ich zeigte wie der Künstler die Anregung zu dieser Gestalt aus dem Indischen geholt hat —, so finden wir im übrigen, daß seine Kunst sehr naturnahe ist, d. h. er die Natur beobachtet, wobei ihn jedoch eine hohe künstlerische Kultur davon fernhält, in einen flachen imitativen Naturalismus zu verfallen. Man beachte, wie der Künstler die Linie, als deren wichtigste Funktion wir das Raumschaffen hervorgehoben haben, auch sonst zu werten versteht: wie er z. B. durch gleichgerichtete Führung der Konturen von rechtem Oberarm und linkem Unterarm, der beiden Oberarme mit den entsprechenden Oberschenkeln u. a. m. den Kontrapost der Frauengestalt künstlerisch beruhigt und eine geschlossene Silhouette erzielt; wie die Umrisse der beiden Mönche sich in den Schwung schöner Linien fügen, die auch in den Gewandkonturen nachklingen. Auch ist trotz des Mangels an Linienperspektive ein räumliches Hintereinander im Bilde: das Pferd überschneidet die vordere Begrenzung des Wasserbeckens, die Mönche sitzen weiter rückwärts im Raum.

Der Ausdruck der Frauengestalt ist ein ruhiger, der Blick scheint zwar irgendwo festgehalten zu sein, ruht jedoch mehr in sich und kontrastiert ein wenig mit dem Ausdruck des Motivs der Handhaltung. Wunderbar ist die tiefe Versenktheit des lehrenden Mönchs wiedergegeben, erdentrückt wirken die geschlossenen Augen.

Nach datierten Dokumentfunden im Raum, wo sich dieses Gemälde befand, wäre es dem Ende des 8. Jahrhunderts nach Christus zuzuschreiben, also in die Mitte der Blüteperiode chinesischer Kunst unter den Tang.

Einen völlig anderen künstlerischen Charakter zeigt das auf Abb. 33 reproduzierte Gemälde aus einer Ruine Chotschos, die Le Coq für christlich hält¹. Diese

¹ Le Coq im Text zu Tafel 7.

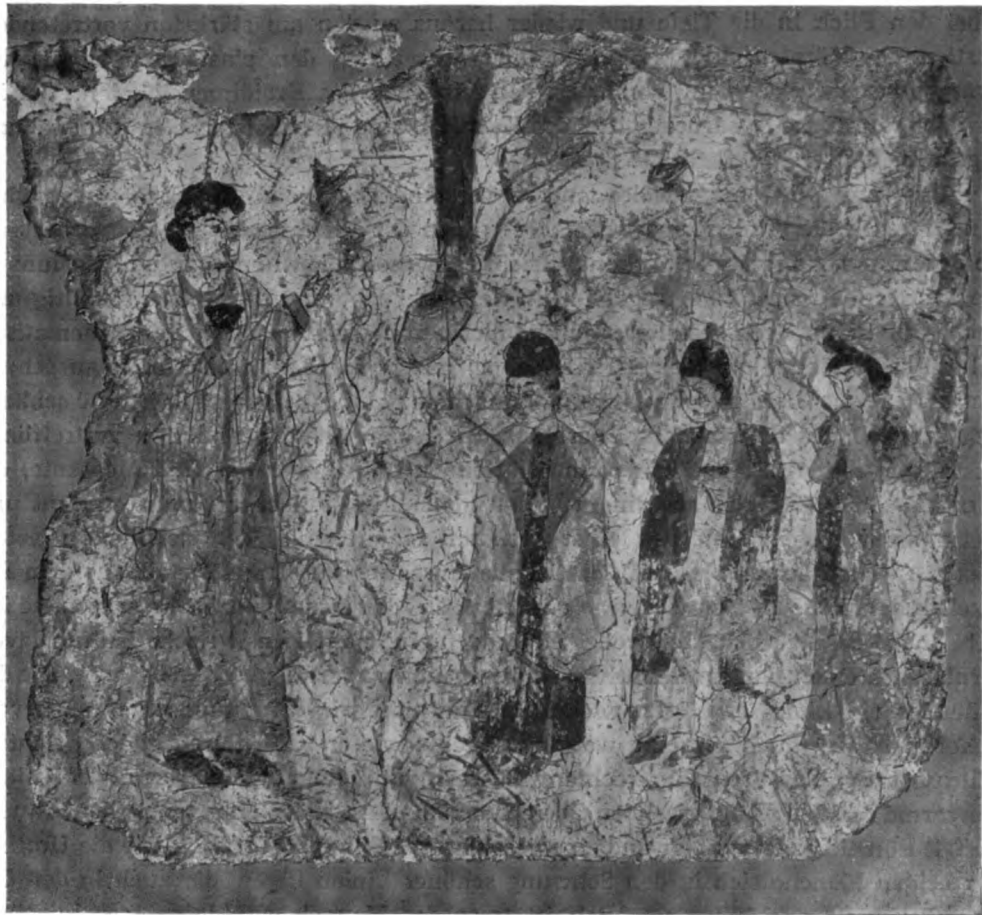


Abb. 33. Wandbild aus Chotscho. (Nach v. Le Coq, Chotscho, Tafel 7.)

Annahme ist jedoch nicht von zwingender Notwendigkeit und da die Erkenntnis unseres Fragmentes von ihrer Stichhaltigkeit unbeeinflusst bleibt, sehen wir davon ab, uns mit ihr auseinanderzusetzen. Der Malgrund ist eine rohe Lehmwand und man kann in der Reproduktion noch deutlich das ihr beigemischte Stroh erkennen, da die Stuckschicht, die wir bisher als eigentliche Trägerin der Wandmalereien kennen lernten, hier nur in einem dünnen Anstrich besteht. Auch der Farbauftrag ist ein sehr merkwürdiger, und die Wirkung der zarten Farben, die von sehr geringer Deckkraft sind, ist eine ähnliche wie die von ungemischten Wasserfarben.

Der fragmentarische Erhaltungszustand gestattet keine Deutung des Gegenstandes, wir können nur vermuten, daß die links stehende große männliche Gestalt mit dem Weihrauchfaß in der linken, und der dunkeln Schale in der rechten Hand

ein Priester ist, dem sich rechts drei kleinere Gestalten, zwei Männer und eine Frau, mit Blätterzweigen in Händen nähern. Von oben ragt die Darstellung eines Pferdes, die Vorderbeine, in unser Fragment hinein.

Die Gestalten dieses Bildes sind sowohl mit Bezug auf die Typen, als auf die Tracht höchst merkwürdig. Der Priester erinnert Le Coq wegen seines schwarzen Lockenhaares an spätantike Darstellungen, und die Gesichtsbildung mit den großen Augen würde dem nicht widersprechen. Doch hat die ganze Gestalt sonst kaum irgend etwas mit spätantiken Darstellungen gemein und wenn man die Frauengestalt rechts betrachtet, so wird man wiederum an die chinesische Kunst erinnert. Sie ist die einzige Figur, für deren Gewandung wir eine Parallele in der Kunst Chinesisch-Turkestans haben, und zwar auf einem Seidenbild, das



Abb. 34. Seidenbild aus Chotscho. (Nach v. Le Coq, Chotscho, Tafel 44.)

Le Coq auf Tafel 44a seines Werkes nachgebildet hat und das in Abb. 34 zu sehen ist. Die kniende Frauengestalt trägt die gleiche engärmelige Bluse, die dort ausgeschnitten ist, einen langen Rock und den gleichen schalartigen Schulterüberwurf wie die Frau auf unserem Fragment. Und auch das schwarze Haar ist bei beiden in ähnlicher Weise aufgesteckt. Beide Gestalten erinnern sehr stark an die chinesische Kunst und der in Abb. 35 reproduzierte Teil der Rolle des Ku-Kai-chih aus dem 4. Jahrhundert zeigt eine Frauengestalt, die mit der unsern in der Gesamtaufassung große Ähnlichkeit besitzt. Für die Tracht der beiden Männer hingegen ist keinerlei Parallele bekannt, weder aus der Kunst Chinesisch-Turkestans, noch aus der der umgebenden Länder.

Die Gestalten stehen auf dem neutralen Malgrund, ohne daß der Künstler auch nur versucht hätte, ihre Standfläche irgendwie anzudeuten oder sie räumlich zusammenzuschließen. In einiger Entfernung vom Priester stehen die drei mit den



Abb. 35. Aus der Rolle des Ku Kai-chih. Britisches Museum.

Blätterzweigen in Dreiviertelprofil und in gleichen Abständen voneinander da und der Blick der weit größer gebildeten Priestergestalt ist auf sie gerichtet. Die Darstellung ist in kühnen Linien auf die Bildfläche geworfen und innerhalb dieser begrenzenden Linien sind dann die Farben eingetragen. Zuweilen überdeckt die Farbe die Linie, schwächt sie dadurch in der Intensität ihres Tones und verhindert

damit ihre raumschaffende Funktion: die Gestalten lösen sich dann nicht von der Fläche, sondern bleiben in ihr und wirken unplastisch. Aber die Art, wie die Farbe aufgetragen ist, ist das Interessanteste an unserm Fragment. Sie liegt nicht gleichmäßig und flächenhaft auf dem Malgrund wie bei fast allen bisher betrachteten Wandmalereien, sondern wechselt in ihrer Intensität, ist an einzelnen Stellen verstärkt, während sie andere ganz frei läßt. Das Ganze wirkt wie eine lavierte Tuschzeichnung und man wäre zur Annahme geneigt, der Maler, der unser Werk geschaffen, hätte sich nie mit Wandmalereien, sondern stets mit dem Malen von Seidenbildern beschäftigt. Das oben zum Vergleich der Frauenfigur angeführte Seidenbild hat auch tatsächlich eine ganz ähnliche farbige Wirkung wie unsere Wandmalerei und deren fremdartiger Charakter zusammen mit der merkwürdigen Technik bestätigt unsere Annahme und findet in ihr die Erklärung. Gleichzeitig setzt unser Werk eine hohe malerische Entwicklung der Kunst der Seidenbilder voraus. Man betrachte die Bildung der Blätter, die konturlos einfach als grüne Pinselstriche hingeworfen sind. Oder wie die Farben im Bein des Pferdes verlaufen, dessen Konturen stellenweise ganz fehlen oder wiederum skizzenhaft probierend hingeworfen sind, das bewegte Weihrauchfaß, den als gebrochene Bogenlinie wiedergegebenen Rauch u. a. m. und man wird zur Erkenntnis kommen, daß ein derartiges Werk eine hoch entwickelte malerische Kultur voraussetzt, wie wir sie nur in der Kunst der Tang-Zeit in China erwarten können. Was immer

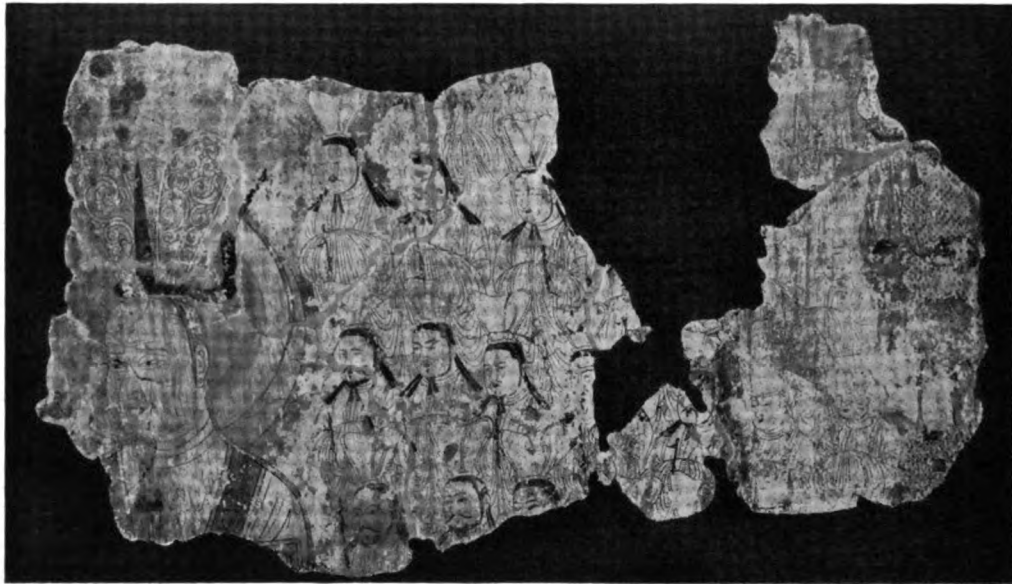


Abb. 36. Manichäisches Wandbild aus Chotscho. (Nach v. Le Coq, Chotscho, Taf. I.)

für Einflüsse sich im Gegenstand und in der Gestaltenbildung erkennen lassen mögen, formal ist unser Fragment vollständig von der chinesischen Kunst abhängig.

Der Ausdruck des Priesterkopfes ist ein starrer und auch die beiden Männer blicken ähnlich drein. Dagegen macht der leicht nach vorn geneigte Kopf der Frau und ihr gesenkter Blick einen träumerischen, sinnenden Eindruck.

Wieder in eine ganz andere künstlerische Atmosphäre führt das nach Le Coq Taf. I reproduzierte Fragment Abb. 36 einer manichäischen Wandmalerei aus einer Ruine in Chotscho. Wir haben in der Einleitung auf das Vorkommen der manichäischen Religion in Chinesisch-Turkestan hingewiesen und zahlreiche Miniaturen geben zusammen mit unserm Werk und anderen Fragmenten ein anschauliches Bild von der künstlerischen Tätigkeit der Anhänger dieser Religion. Unser Fragment ist auf einer Stuckschicht wahrscheinlich mit Temperafarben gemalt, also in der in unserm Kreis üblichen Technik der Wandmalerei. Auf der linken Seite ist der nimbierte Kopf und ein Teil der Brust der in Dreiviertelprofil dargestellten Gestalt eines Hohenpriesters, vielleicht des Religionstifters Mani selbst, sichtbar und an ihn schließen sich einige übereinander angeordnete Reihen von männlichen und weiblichen Angehörigen der manichäischen Kirche in der offiziellen Priestertracht an, sowie ganz rechts Gestalten im Alltagskostüme. Das Ganze wirkt wie ein hieratisch strenges Repräsentationsbild, wie eine Versammlung von Priestern und Auditorium der manichäischen Kirche um die überragend große Gestalt des Heiligen.

Die Tracht der Priester und Frauen kehrt auf manichäischen Darstellungen immer wieder und auch die Gesichter, die nur geringe persönliche Differenzierungen aufweisen, erinnern in ihrer Bildung an die zahlreichen manichäischen Miniaturen. Die schiefgestellten Augen des Hohenpriesters bringen in dessen Gesicht einen ostasiatischen Zug, der jedoch bei den meisten übrigen Dargestellten, deren Gesichtsbildung an die Stifter der Cella des Tempels Nr. 9 in Bāzāklik erinnert, fehlt.

Der Eindruck dieses Wandgemäldes ist trotz seiner großen Dimension (165 auf 88 cm) der einer Miniatur. Es scheint, daß die Manichäer keinen Stil für die Wandmalerei ausgebildet haben. Die Gestalten sind in Linien erfaßt und diese Linien sind von derartiger kalligraphischer Feinheit, daß sie eher an die Führung einer Feder als eines Pinsels erinnern; sie verlaufen sicher und gleichmäßig, sind jedoch von geringer räumlicher Ausdruckskraft und werden von dem Maler hauptsächlich dekorativ gewertet, wie man das namentlich bei der Faltenbildung der weiten Ärmel beobachten kann, unter denen die Hände vor der Brust zusammengelegt sind. Auch das schwarze Haar fällt in regelmäßigen breiten Flechten auf die Schultern und bildet auf dem weißen Gewand wirkungsvolle dekorative Flecke, ebenso wie die herabhängenden Zipfel des roten Bandes, das die hohe Mütze am Halse befestigt. Die Kompositionsart der zu seiten einer größeren Gestalt reihenweise angeordneten kleineren Gestalten des Bildes erinnert an das Fragment der buddhistischen Malerei aus Miram, Abb. 20, nur ist im Manibilde eine reichere Ausgestaltung dieses Typus vorhanden. Der Hintergrund unseres Bildes ist ein gleichmäßiges Graublau, die weißgekleideten Gestalten heben sich davon ab und bestreiten zusammen mit den vielen schwarzen Linien im wesentlichen die farbige Wirkung des Bildes. Nur rechts tragen die gemusterten Gewänder der Leute im Alltagskostüm ein paar, wenn auch gedämpfte Farben zur Wirkung des Bildes bei. Die Mütze des Hohenpriesters ist mit schönen Ranken in zartem Rot geschmückt, auch das sichtbare Stück der roten Borte seines Gewandes zeigt ornamentalen Schmuck. Über seinem Kopf füllen stilisierte Lotosblüten den graublauen Hintergrund, ein Motiv, das öfter in den Wandmalereien begegnet.

Unser Fragment ist nicht das einzige, das von der manichäischen Wandmalerei Zeugnis gibt. Doch hat es mit allen bisher bekannt gewordenen den wesentlichsten Zug gemeinsam, daß es nämlich nicht als Wanddekoration erfunden wurde, sondern einfach eine in den Dimensionen vergrößerte Miniatur ist. Wir sprachen oben die Vermutung aus, daß die Manichäer überhaupt nicht zur Ausbildung eines monumentalen Wanddekorationsstiles gelangt wären und ein Blick auf die bei Le Coq, Tafel 2, reproduzierten übrigen Fragmente ihrer Wandmalereien bestärkt diese Vermutung, lehrt andererseits aber auch, daß wir uns aus der Qualität dieses Werkes kein Urteil über die manichäische Malerei im allgemeinen bilden dürfen, denn aus jenen Fragmenten spricht ein unvergleichlich höherer künstlerischer Geist, ein fein entwickelter koloristischer Sinn und Kraft und Schönheit der Zeichnung. Die formalen Zusammenhänge der manichäischen Malereien mit den chinesischen sind sehr

starke, doch fehlt es auch nicht an zahlreichen Beziehungen zur abendländischen Kunst. Aber die Stellung der manichäischen Malerei innerhalb der Kunst Chinesisch-Turkestans kann uns hier nicht beschäftigen, da ihr Schwerpunkt in der Miniaturmalerei liegt und diese eine ganz andere Problemstellung verlangt.¹

Die drei eben vorgeführten Malereien weisen untereinander völlig verschiedene Stile auf und komplizieren das bisher gewonnene Bild der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei ungemein. Doch haben wir aus der Analyse der beiden letzten (nicht buddhistischen) Werke ersehen, daß ihr Stil auf die Miniatur- oder Seidenbildmalerei zurückgeht und brauchen sie daher für die Rekonstruktion der Wandmalerei nur insofern in Betracht zu ziehen, als sie lehren, daß zwischen den Werken der Wandmaler und denen der Seidenbild- und Miniaturmaler Beziehungen bestehen. Wir fanden nämlich, daß jene Maler sich zuweilen im Stile an diese anschließen, damit den Bedingungen der Wandmalerei nicht mehr gerecht werden und Werke schaffen, die einfach in den Dimensionen vergrößerte Seidenbilder oder Miniaturen sind. Aber auch das Fragment aus Dandan-Uiliq läßt sich stilistisch nur schwer in den Kreis der bisher betrachteten Wandmalereien einfügen. Wir müssen einen Blick auf die Karte Chinesisch-Turkestans werfen, um uns zu erinnern, daß der Fundort dieses Gemäldes weitab von dem aller bisher betrachteten liegt und können diese Tatsache für die Erklärung seiner stilistischen Sonderstellung in Betracht ziehen. In der Einleitung bemerkten wir, daß der Verlauf der geschichtlichen Entwicklung des Landes kein einheitlicher war, das Land vielmehr, wie wir es geographisch abgrenzten, nicht zu allen Zeiten eine geschichtliche Einheit darstellte. Schon daraus geht hervor, daß auch die Kunst dieses Landes keinen einheitlichen Charakter haben kann. Die Möglichkeit einer selbständigen Kunstentwicklung war zwar, wenn auch auf fremden Schultern, bis zu einem gewissen Grade vorhanden und wenn man unter einem universalen Gesichtswinkel die vorgeführten Malereien von Miram bis Bāzāklik betrachtet, so wird man ihre innere Gemeinsamkeit kaum verkennen können. Aber die Lage des Landes zwischen den drei großen Kulturkreisen der Welt und sein Charakter als Durchgangsgebiet machen es nur zu leicht verständlich, wenn wir darin Werke finden, die untereinander große Verschiedenheiten aufweisen. Wir konnten in einzelnen Malereien ganz klar hellenistische, indische und ostasiatische Einflüsse feststellen. Aber wie wenig sagen z. B. ostasiatische Einflüsse für die spezielle Charakterisierung eines Werkes, wo wir wissen, daß zur Zeit, aus der die meisten unserer Malereien stammen, der Tang-Zeit, in China selbst zwei Malschulen nebeneinander bestanden, deren Stile wesentlich voneinander verschieden waren. Und mit der indischen Malerei ist es kaum anders gewesen. Überwiegt also beispielsweise in einer bestimmten Periode der Malerei Chinesisch-Turkestans der chinesische Einfluß und bestimmt die Entwicklung derselben, so darf es nicht wunder-

¹ Vgl. die inzwischen erschienene Arbeit von Strzygowski, Die sasanidische Kirche und ihre Ausstattung, Monatshefte für Kunstwiss. VIII (1915) S. 349f.



Abb. 37. Aus der Kinnarihöhle, Ming-öi bei Qumtura. (Nach Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, Abb. 34.)

nehmen, auch selbst in Werken, die aus irgendeinem äußeren Grunde als zweifellos dieser Periode angehörig zu bezeichnen sind, wesentlich stilistische Differenzen zu finden; denn dieser erkannte chinesische Einfluß kann ja gemäß der Verschiedenheit der beiden chinesischen Malschulen sich in zwei Werken verschieden äußern und damit wäre schon der verschiedene Stil der beiden Werke erklärt. Aus dem Gesagten geht hervor, daß man von der Vorführung chinesisch-turkestanischer Wandmalerei keine konstante und konsequente Entwicklungslinie stilistischer Probleme erwarten darf, sondern sich fürs Erste mit der Zusammenstellung gewisser Werke von ähnlichem

Stil unter Führung eines, ihrem individuellen Stilcharakter übergeordneten, ihnen allen gemeinsam zugrunde liegenden Entwicklungsgedankens begnügen muß.

Nahezu alle bisher vorgeführten Malereien konnte ich im Original im Berliner Völkerkunde-Museum und im British Museum in London studieren; auch liegen sie in Nachbildungen vor, die eine stilistische Untersuchung ermöglichen. Wenn in ihnen auch die Hauptrichtungen fast aller turkestanischen Wandmalereien vorkommen, so geht es dennoch nicht an, eine stilistische Studie über dieselbe nur auf sie zu stützen, denn aus dem von Grünwedel bisher leider nur in Nachzeichnungen und Pausern veröffentlichten Material ergibt sich ein unvergleichlich mannigfaltigeres Bild dieser Kunst.¹ Und wenn dieses Material auch nicht die Möglichkeit eingehender stilistischer Untersuchungen ergibt, so müssen wir es im folgenden dennoch heranziehen, um wenigstens noch einige Probleme zu streifen, die für das Gesamtbild der Wandmalerei, soweit es heute kenntlich ist, von großer Wichtigkeit sind.

In der Kinnarihöhle der Ruinengruppe Ming-öi bei Qumtura² sind die Seitenwände der Cella mit je einer großen figurenreichen Komposition bedeckt, die von prächtigen Rankenborten eingefasst werden. „Rechts und links von diesen Mittelfeldern sind etwa 60 cm breite Streifen, die eine von oben nach unten laufende Legende darstellen, während einzelne Szenen durch besondere Inschrifttafeln genauer bestimmt wurden. Es ist sehr bedauerlich, daß diese Bilder so sehr zerstört sind; denn sie scheinen die Erziehung und Berufung eines berühmten Heiligen darzu-

¹ Vgl. dazu auch Strzygowski, *Zentralasien als Forschungsgebiet*, *Österr. Monatsschrift für den Orient*, XL (1914) S. 84f. ² Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, S. 16ff.

stellen . . .“ So weit Grünwedel; unsere Abb. 37 gibt die Zeichnung wieder, die er nach einer solchen Szene machte. Bevor wir jedoch auf die Darstellung selbst eingehen, müssen wir das Kompositionsprinzip, das derartigen Streifendarstellungen zugrunde liegt, erörtern. Die vertikal laufende Streifenanordnung von Szenen, die einen gemeinsamen Gegenstand illustrieren, ist uns aus dem Abendland nicht bekannt, auch in der ostasiatischen Kunst kommt sie als selbständige Kunstschöpfung nicht vor. Und es ist zweifellos, daß auch in unserem Falle die beiden Vertikalstreifen als Einfassung der großen Mittelkomposition zu denken sind und daß die Legende, die sie illustrieren, zum Thema dieser Mittelkomposition in direkter Beziehung steht. Dafür bietet das aus Abb. 44 reproduzierte Wandgemälde aus Tunhuang eine Parallele und auch dort tritt, wie in unserem Falle, zwischen den Vertikalstreifen und die Mittelkomposition eine trennende Rankenborte. Der rechte Vertikalstreifen dieses Bildes bietet eine willkommene Parallele für die Art, wie diese Bilderreihen zu denken sind. Wir erkennen daraus, daß die einzelnen Szenen mit den Inschrifttafeln ohne Trennung aufeinander folgten, und landschaftliche Elemente den Übergang einer Szene in die andere vermittelten, so daß das Ganze im wesentlichen die in die Vertikalrichtung übersetzte kontinuierliche Darstellung einer fortlaufenden Erzählung ist, wie sie etwa in Vessantara Jataka in Miran oder in den hellenistisch-römischen Triumphreliefs sich in horizontalen Streifen abwickelt. Doch läßt die einzige bei Grünwedel abgebildete Szene unserer Abb. 37 leider nicht erkennen, ob das in unserem Fall ebenso war, oder ob die einzelnen Szenen, durch horizontale Streifen voneinander getrennt, geschlossene Kompositionen bildeten, die dann nur durch die gegenständliche Zusammengehörigkeit zur Einheit verschmolzen. Daß auch diese Art vorkommen kann, beweist das auf Abb. 38 reproduzierte Fragment einer Seidenmalerei, das aus Tunhuang stammt. Auch hier ist eine einzige Erzählung in vertikal aufeinanderfolgenden Szenen dargestellt, die zwar jede für sich eine künstlerische Einheit bilden, aber durch ihren gegenständlichen Zusammenhang, durch die chronologisch richtige Abfolge der Szenen und ihre Einordnung in den vertikalen Streifen zu einem Gesamtwerk vereinigt sind, das künstlerisch wahrscheinlich nur ein Entwicklungsstadium der wesensgleichen Art, wie wir sie aus Abb. 44 kennen lernten, vorstellt. Dort ist der formale Zusammenschluß durch Weglassen der trennenden Streifen und den durch die Landschaft vermittelten Übergang der einzelnen Szenen ineinander ein stärkerer, innerlicherer als hier, wo ein äußerliches Trennungsmittel zwischen die Szenen tritt. Doch ist diese Art wahrscheinlich die frühere, aus der sich dann jene erst entwickeln konnte. Die Frage, woher nun eine derartige Kompositionsart nach Chinesisch-Turkestan kam, kann wohl nur dahin beantwortet werden, daß sie aus China übernommen wurde, denn obwohl wir aus China selbst nichts Derartiges erhalten haben, spricht doch der künstlerische Charakter der einen Szene auf Abb. 37 selbst unbedingt dafür, als auch die aus Japan erhaltenen Parallelen, deren Zurück-



Abb 38. Seidenbild aus Tunhuang. (Nach Stein, Ruins II, Taf. VI.)

greifen auf chinesische Vorbilder ein historisch bezeugtes ist. Aus der Wandmalerei selbst sind freilich die in unserm Gebiet erhaltenen Werke die einzigen Zeugen für diese Kompositionsart, die in japanischen Seidenbildern des ersten Jahrtausends, in den berühmten Mandaras fast immer für die Randkomposition verwendet wird. Wir werden darauf bei Besprechung der Werke aus Tunhuang noch zurückzukommen haben. Ich möchte vorerst bei der Frage bleiben, wo derartige Kompositionen ihren Ursprung haben. Aus der abendländischen Kunst ist nichts Ähnliches bekannt und auch die ostasiatische Kunst kennt sie nur in buddhistischen Malereien, deren originale Schöpfung in das erste Jahrtausend fällt, und zwar vorwiegend in den oben erwähnten Mandaras, die nach chinesischer und japanischer Tradition auf indische Vorbilder zurückgehen sollen¹. Und damit sind wir wahrscheinlich dem Ursprung dieser vertikalen Streifenkomposition näher gelangt, denn auf den reliefierten Pfeilern der Steintore von Santschi, die dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert angehören, finden wir mehrere übereinander angeordnete Szenen, die eine Legende illustrieren und es scheint, daß diese schmalen, langen Pfeiler, die an ihre Ausschmückung die Anforderung einer vertikalen Gliederung stellen mußten, selbst als Ausgangspunkt dieser vertikalen Streifenkomposition anzusehen sind. Wie dem auch sei, jedenfalls fußt diese Kompositionsart in Chinesisch-Turkestan auf chinesischen Vorbildern; darüber wird unsere Szene selbst Aufschluß geben.

Sie ist in der üblichen Technik der Wandmalerei ausgeführt. Wir sehen in einer Gebirgslandschaft unter einer Baumgruppe rechts zwei Gestalten sitzen, auf die zwei Männer von links unten zuschreiten. Der Gegenstand dieser Darstellung ist nicht bekannt, ist aber auch für die künstlerische Erkenntnis nebensächlich. Was beim ersten Blick auffällt, ist die

¹ Vgl. Seichi Taki, The Taimamandara, in Kokka Heft 247, 249 u. 151.



Abb. 39. Lünette aus der Schwerträgerhöhle. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 100.)

Einordnung der Figuren in eine weiträumige Landschaft, das vollständige Zusammengehen dieser Figuren mit der Landschaft, die ganze strenge bildmäßige Einheit der Komposition. Irgend etwas geht in dem Bilde vor, die dargestellten Personen haben eine innere Beziehung zueinander, sind nicht um des Beschauers Willen da, sondern als Träger der Handlung, die dem Bilde zugrunde liegt. Das ist im Rahmen unserer Wandmalereien etwas völlig Neues. Der Charakter der bisher vorgeführten Malereien war vorwiegend der von Repräsentationsbildern und die Szenen erzählenden Charakters waren weit entfernt von einer derartigen Bildkonzentration, wie sie aus unserem Fragment spricht, das nicht eine Erzählung wiedergibt, sondern mitten in eine Handlung führt.

Eine ganz neue Kunst tritt uns in diesem Fragment entgegen und das Ausschlaggebende dabei ist die völlige Einheit von Figur und Landschaft und die Ausbildung dieser Landschaft selbst. Bäume und Felsen sind keine isolierten landschaftlichen Elemente, sondern ein einheitlicher Naturausschnitt ist Hintergrund und Schauplatz der Szene. Leider gestattet unsere Abbildung kein Urteil über die künstlerischen Probleme dieser Darstellung im besonderen; wir können uns nur nach Analogie der auf Abb. 38 zu sehenden Szene des Seidenbildes aus Tunhuang, das mit unserm Fragment aufs engste verwandt ist, eine Vorstellung von der hohen malerischen Entwicklung desselben gewinnen. Auf diese Probleme einzugehen, wäre aber auch hier nicht der Ort, denn gerade aus dem obigen Vergleich ist klar ersichtlich, daß wir es in unserem Fragment nicht mit einem für die Wandmalerei erfundenen Werk zu tun haben, sondern die Errungenschaften der Seidenbildmalerei von unserm Maler für den Schmuck einer Wandfläche herangezogen wurden.

Für die Datierung dieser Malerei sowie des zum Vergleich herangezogenen Seidenbildes ist das Ende des zehnten Jahrhunderts der Terminus ante quem und die ungemein hohe malerische Entwicklung dieser beiden Werke setzt nicht weiter in Erstaunen, wenn wir an die einzigartige Blüte der chinesischen Landschaftsmalerei in dieser Zeit denken. Bei den regen Beziehungen Chinas zu Chinesisch-Turkestan mußte es ja auch kommen, daß ein Nachklang vom ungeheuern Aufschwung, den die chinesische Landschaftsmalerei seit den Zeiten der Tang nahm, in unseren Malereien gefunden werde.

Aber die plötzliche Aufnahme einer derart entwickelten Landschaft in den Malereien unseres Gebietes wäre ungemein verwunderlich und kaum verständlich, wenn nicht seine Kunst selbst bis zu einem gewissen Entwicklungsstadium der Landschaftsdarstellung gekommen wäre. In keinem der bisher vorgeführten Werke fanden wir auch nur landschaftliche Elemente, die nicht gegenständlich bedingt waren. Das liegt nicht nur an der zufälligen Auswahl der vorgeführten Malereien, sondern das ist in dem Charakter aller jener großen Szenen begründet, die mit dem bisher Vorgeführten eine innere Gemeinschaft haben. Beim religiösen Repräsentationsbild erwartet man ja von vornherein keine Landschaft, und wir fanden z. B. bei den Malereien des Tempels Nr. 9 in Bäcklik, daß auch jede räumliche Vertiefung außerhalb des Kunstwollens, das aus ihnen sprach, lag, die Maler vielmehr bewußt den einheitlich flächenhaften Charakter des Malgrundes wahrten, da sie den Schauplatz ihrer Darstellungen in eine Raumschichte des wirklich architektonisch abgegrenzten Raumes verlegen wollten. Das mußte natürlich die Anbringung jedes landschaftlichen Beiwerkes, das dieses Prinzip der Wandflächenwahrung durchbrochen hätte, ausschließen. Weniger leicht erklärlich ist das Fehlen aller Landschaftselemente bei den Szenen erzählenden Charakters. Doch auch bei ihnen fanden wir, daß die Maler jeder bewußten räumlichen Vertiefung aus dem Wege gingen und der bei allen diesen Szenen einheitlich flächenhafte Malgrund läßt sich vielleicht aus demselben Kunstwollen erklären, das wir oben darlegten. Ähnlich wie mit den bisher vorgeführten Malereien der Wandflächen steht es auch mit allen übrigen aus Chinesisch-Turkestan in bezug auf die landschaftliche Darstellung. Doch wir haben bisher nie die Bemalung der Gewölbe berücksichtigt und merkwürdigerweise boten gerade die Flächen der Gewölbekappen den Malern Raum für die Anbringung landschaftlicher Kompositionen und es scheint, daß diese Ausstattungsart für eine Reihe von Höhlen Chinesisch-Turkestans typisch geworden ist.

Ich beginne mit der Betrachtung der „Schwerträgerhöhle“¹ aus der mächtigen Felsentempelanlage Ming-öi bei Quysil. Die nahezu quadratische Cella derselben wird von einem Tonnengewölbe überdeckt, dessen Bemalung uns hier beschäftigen soll. Doch vorher noch wollen wir wenigstens einen Blick auf die Malerei der Lunette über der Eingangstür werfen, die auf Abb. 39 zu sehen ist. Der Schauplatz der Dar-

¹ Grünwedel a. a. O. S. 50f.

stellung ist eine Landschaft. Nach allem was wir bisher von der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei erfahren haben, werden wir sie durchaus nicht naturalistisch erwarten; trotzdem setzt der Grad der schematischen Stilisierung in Erstaunen. „Das Bild stellt eine Gebirgslandschaft vor, das Gebirge ist stilisiert; es besteht aus hellen, blauen, hintereinander gereihten Rauten, deren obere Spitze mattblau und weiß aufgesetzt ist. In diesen blau und weißen Hintergrund sind rote Tigerköpfe hineingemalt. Die Tiere sind in Höhlen sitzend zu denken, daneben sind kleine grüne Seen mit darinstehenden Bäumen, zum Teil mit bunten, hellblauen und weißen Blüten.“ Wir müssen Grünwedel für diese Beschreibung sehr dankbar sein, denn ich glaube kaum, daß wir nach der vorliegenden Abbildung alle Einzelheiten der Landschaft derart erkannt hätten, wie er sie uns schildert. Worin liegt nun das Eigenartige, das in dieser Landschaft so fremdartig Berührende? Aus der Bildung der einzelnen Elemente, wie Berg, Baum und Teich, ersehen wir zunächst, daß der Maler unendlich weit von jeder Naturähnlichkeit entfernt ist. Er hat für jedes dieser Elemente ein gewisses Schema, das gerade noch soviel vom Naturvorbild enthält, als für die Erkenntnis seiner Bedeutung unbedingt notwendig ist. Doch nicht die völlig schematische Bildung dieser Elemente allein macht die seltsame Wirkung dieser Landschaftsdarstellung, sondern diese ist darin begründet, daß der Maler keinen einheitlichen Gesichtspunkt gewählt hat und die einzelnen schematischen Typen in rein dekorativer, flächenfüllender Art übereinander angeordnet hat. Die „Landschaft“ ist also hier nichts anderes als eine Ausstattung, eine Füllung der von den Figuren frei gelassenen Malfläche, sie ist keine räumliche Ausgestaltung des Bildes und steht in gar keinem inneren Verhältnis zu den Figuren desselben.

Nicht viel anders steht es mit dem Schmuck der Gewölbekappen dieser Höhle, von dem wir auf Abb. 40 einen Teil wiedergeben. Im Zenit des Gewölbes waren auf sternbestreutem Grund mehrere Figuren dargestellt, von denen unsere beiden Abbildungsteile von links nach rechts folgende zeigen: den Mond, eine Windgottheit mit Sack, einen fliegenden Buddha in Flammenlinien, einen zweiköpfigen schwarzen Garuda mit Schlangen, wiederum einen ähnlich fliegenden Buddha in Flammen und schließlich die Sonne als rote Scheibe. Zu diesem Zenit des Gewölbes steigen von beiden Seiten die Gewölbekappen mit fünf übereinander angeordneten Reihen von stilisierten Bergen auf und vor jedem dieser Berge sitzt ein predigender Buddha, über dessen nimbiertes Haupt ein Teil einer stilisierten Baumkrone hervorragt. Die untereinander völlig gleichmäßig gebildeten Berge sitzen rautenförmig nebeneinander und übereinander und überziehen so die Flächen des Gewölbes mit einer Art Muster ohne Ende. Die beim Abschluß der obersten Bergreihe entstehenden Zacken füllen wiederum Berge von kleineren Dimensionen, vor denen je ein stilisierter Baum steht. Natürlich fehlt ebenso wie beim Lunettenbild jedwede räumliche Wirkung dieser „Landschaft“ und ist auch keineswegs erstrebt. Auch hier sind die Land-

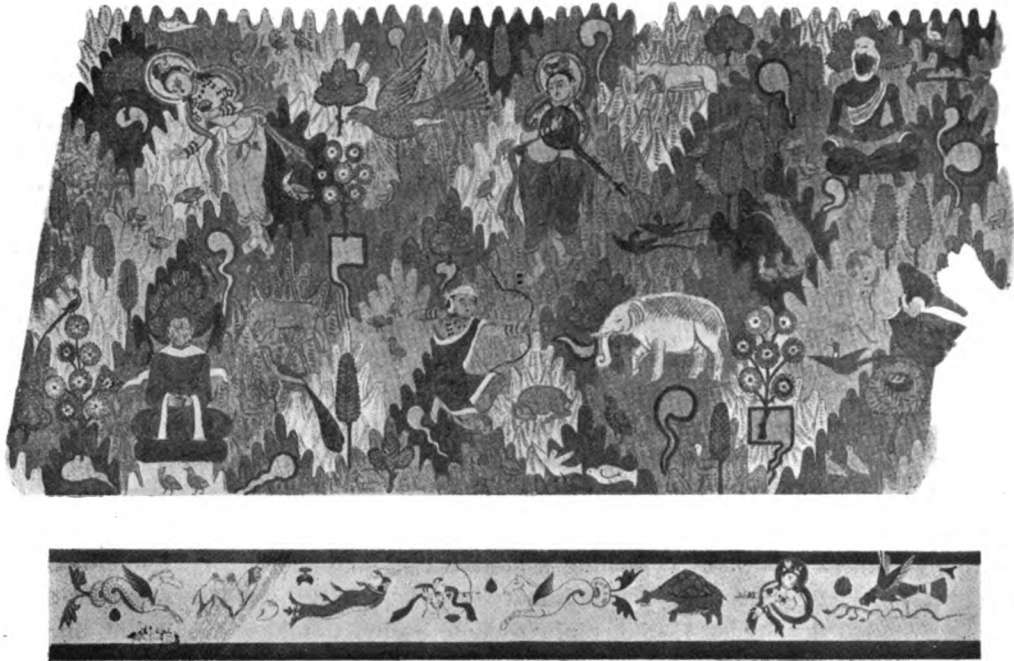


Abb. 40. Gewölbe aus der Schwerträgerhöhle, Ming-öi bei Quyzil. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 238.)

schaftselemente nichts weiter als Schemen, die möglichst weit vom Naturvorbild entfernt sind, die Landschaft gibt dem Künstler nur gegenständliche und gestaltliche Anregungen für die Motive der Dekoration der ihm zur Verfügung stehenden Gewölbeflächen.

In einer anderen Höhle¹ der gleichen Anlage besteht die Dekoration der Gewölbhälften aus ähnlichen Reihen rautenförmig sich ineinanderfügender bunter Berge (Abb. 41). Auch hier kann man nicht von einer Landschaftsdarstellung sprechen; das Gewölbe ist mit Rauten in der Art eines Musters ohne Ende überzogen und nur durch die bergähnliche Form dieser Rauten wird der Anklang an eine Landschaftsdarstellung erweckt. Das Prinzip der Aufteilung eines Gewölbes in Rauten, die mit Figuren gefüllt sind, hat eine Parallele in den Malereien des syrischen Wüstenschlosses Kuseir Amra². Auch dort überziehen Rauten, die aus Blattrihen gebildet werden, das Tonnengewölbe eines Raumes und im Zenit des Gewölbes sind symbolische Darstellungen, die drei Lebensalter, wie bei uns Sonne, Mond, Buddha usw. gegeben. Die Füllung der einzelnen Rauten in Kuseir Amra mit Tieren und Hirten ist ebenso unmittelbar aus dem Gesichtskreis des Volkes jener Maler ge-

¹ Vgl. Grünwedel a. a. O. S. 63ff. „Höhle mit dem Musikerchor“.

² Vgl. die Ausgabe der kais. Akademie der Wiss. in Wien II Taf. XXXIV.



Abb. 41. Aus der Höhle mit dem Musikerchor, Ming-öi bei Quyzil. (Nach Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten, Abb. 125—130.)

nommen, wie bei uns die Buddha- und Bodhisatva-Szenen. So verschieden die Dekoration in allen Details auch ist, das Prinzip derselben ist in beiden Fällen das gleiche und wenn eine direkte Beziehung zwischen den beiden Denkmälern auch nicht angenommen werden darf, so liegt doch die Vermutung nahe, daß ihr Dekorationsprinzip auf ein gemeinsames Vorbild zurückgeht¹. Gegenüber den Füllungen der einzelnen Berge in der Schwerträgerhöhle haben wir in unserer Höhle insofern etwas Neues, als hier die einzelnen Berge Schauplatz einer erzählenden Darstellung

¹ Vgl. Österr. Monatsschrift f. den Orient XL (1914) S. 77f.

sind. Abb. 41 zeigt ein paar solcher Bergrauten, leider nur in Nachzeichnung, die mit Szenen aus der Geschichte der Bodhisatvas gefüllt sind. Die prägnante klare Erzählungsweise dieser Szenen ist ungemein interessant und es ist zweifellos, daß der Maler sein Hauptaugenmerk darauf gerichtet hat, im Gegensatz zu dem Maler der Schwerträgerhöhle, den vorwiegend dekorative Tendenzen geleitet haben, als er die einzelnen Berge immer mit den gleichmäßig gebildeten Buddhas in den großen Mandorlas gefüllt hat. Und in dieser Tendenz, die Handlung möglichst klar zu gestalten, die einzelnen Figuren in eine innere Beziehung zueinander zu setzen, alle dekorativen Tendenzen der Konzentration auf den inneren Vorgang seiner Darstellung zu opfern, liegt eigentlich der wesentlichste Berührungspunkt unseres Werkes mit dem Fragment aus Ming-öi bei Qumtura, von dem wir wegen seiner hochentwickelten Landschaft ausgegangen waren. In diesem Zusammenhang ist für uns jetzt nur von Bedeutung, daß der Maler gleich jenem das Bestreben hat, seine Darstellung in die Landschaft zu verlegen, wenn er auch noch weit davon entfernt ist, die Landschaft mit den Figuren zusammen als Einheit zu sehen und ihr nur ein Motiv für die dekorativ kompositionelle Gestaltung seines Werkes entnimmt.

Einen wesentlich anderen Charakter zeigen die Gemälde der Gewölbeflächen in der „Hippokampenhöhle“¹ der gleichen Anlage, von denen Abb. 42 einen Teil nach einem Aquarell Grünwedels wiedergibt. Der Eindruck dieser Gemälde ist ein völlig anderer als der bisher betrachteten „Berglandschaften“, trotzdem, wie man bei genauerem Zusehen bemerkt, das Grundschema jener: die rautenförmig sich ineinander fügenden Bergreihen, auch hier vorliegt. Aber der Hauptunterschied unseres Gemäldes gegenüber dem vorhergehenden ist der, daß der einzelne Berg oder die Bergreihe hier nicht so dominierend in den Vordergrund tritt wie dort, weil hier diese Elemente nicht von so ursprünglicher, die ganze Komposition gliedernder und ihre Wirkung bestimmender Funktion, sondern in den Hintergrund zurückgedrängt, nur mehr der Boden, der Schauplatz für die dargestellten Gestalten sind. Diese selbst werden für den Eindruck des Gemäldes bestimmend, sind oft weit größer als ein einzelner „Berg“, verdecken mehrere derselben und nehmen in ihrer Anordnung keine Rücksicht auf den Verlauf der Bergreihen. Die „Berge“ haben ihre dekorativ kompositionelle Bedeutung verloren, ihre Verwendung als flächenfüllendes Muster ohne Ende ist kaum mehr erkenntlich, das alte Schema ist mit neuem Geist erfüllt worden. Bäume von untereinander ganz verschiedener Bildung wachsen allenthalben aus dem Boden hervor, der von zahlreichen Teichen übersät ist: Tauben, Hühner, Fasanen und anderes Geflügel sitzt am Boden, auf den Bäumen oder fliegt durch die Luft, in der Krone eines Baumes (rechts unten) hängt ein Vogelnest, aus dem ein paar junge Vögel hervorschauen, und oben stürzt sich ein großer Raubvogel auf eine Ente (?) herab. Zwischendurch ruht ein Steinbock am Boden, ein anderer macht gerade einen kühnen Sprung, ein Bär bewegt

¹ Vgl. Grünwedel a. a. O. S. 102ff.

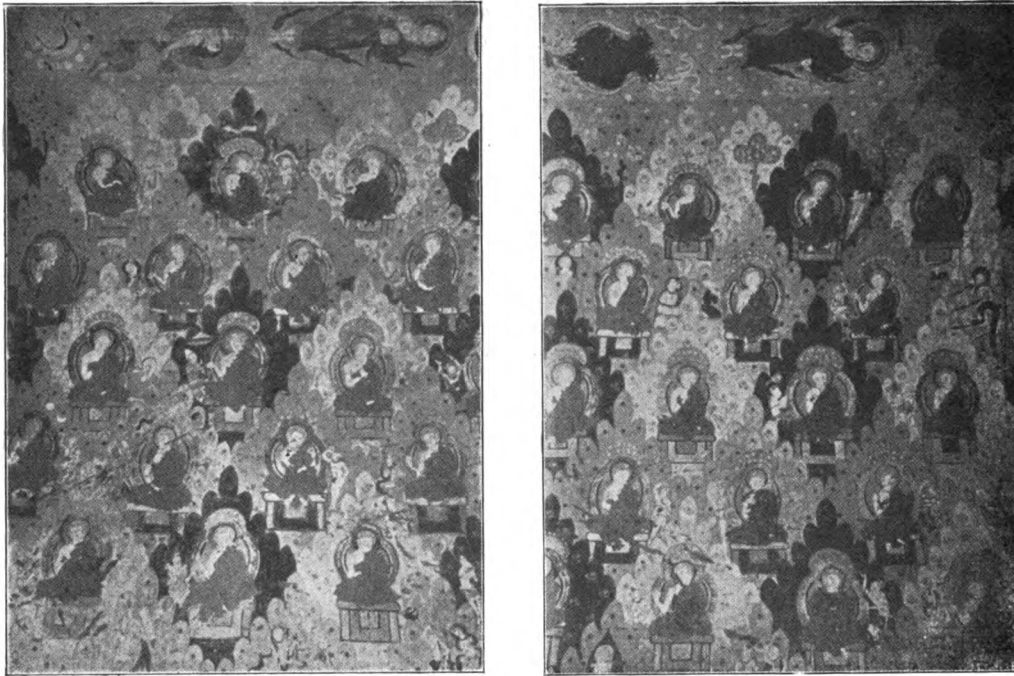


Abb. 42. Gewölbe aus der Hippokampenhöhle aus Quyzil. (Nach Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, Abb. 112—113.)

sich durch die Szene. Und vorn in der Mitte kniet ein Bogenschütze und zielt auf den weißen Elefanten. Über ihm spielt ein Devaputra (= Göttersohn) die Vina (ein indisches Saiteninstrument), ein zweiter (links oben) hält in der Linken einen Blumenteller und scheint sich dem unter einem Baum in meditierender Stellung sitzenden buddhistischen Mönch zu nähern. Oben rechts sitzt ein alter Brahmanaskeet in Meditation und unter ihm sieht man einen fliegenden Mönch. Alle diese Gestalten sind freirhythmisch über die Malfläche verteilt ohne miteinander in aktiver Beziehung zu stehen, jede ist für sich erfaßt, in sich geschlossen und erst die ihnen allen gemeinsame Landschaft gestaltet das Werk zur künstlerischen Einheit. Sie schlingt sich wie ein einigendes Band um die Gestalten, die aus ihr erwachsen.

Grünwedel hat sich mit einer kurzen Beschreibung dieser so seltsamen Gewölbedekoration begnügt, ohne Anhaltspunkte zu bieten, die ihrem Wesen näher bringen könnten. Vom Gegenstand dieses Werkes wird man kaum konkret sprechen können; es ist kein Repräsentationsbild, keine Handlung oder Erzählung ist wiedergegeben, ein Zustand vielleicht, ein Idyll mönchischen Seins, eine Entrücktheit von allem Tun. Die Natur hat sich dem Künstler geöffnet, er gibt ein Bild von ihrer reichen Schönheit und läßt in ruhigen wunschlosen Gestalten nachklingen, was er in ihr gefunden.

Die größere Mannigfaltigkeit von Gestalten, die er vorführt, fordert ihre klarere Wiedergabe, bedingt ihre Differenzierung, ihre Individualisierung. Er kann nicht mehr das Schema „Baum“ verwenden wie früher, denn er will verschiedene Bäume darstellen und ist daher gezwungen, ihre wirkliche Erscheinung klarer zu fassen. Er nähert sich mit seiner Kunst also der Natur, ist jedoch noch weit von der Wirklichkeit entfernt. Man kann zwar verschiedene Arten von Bäumen erkennen, doch untereinander sind die Vertreter einer Art noch völlig gleich gebildet, sind Typen, die er schematisch wiederholt. In den Tieren und Vögeln kommt er dem Naturvorbild schon näher, doch denkt er noch gar nicht daran, sie genau nach der Natur nachzubilden. Und das Verhältnis der Gestalten untereinander ist ein von der Natur ganz verschiedenes; er sieht jede Gestalt für sich und fügt sie dann, unbekümmert um die Realität, in den Rahmen seiner Komposition nach inneren Gründen ein.

So getreu die Vorlage unserer Abbildung dem Original auch nachgebildet sein mag, so gestattet sie uns doch keine genauere stilistische Untersuchung. Und das ist ungemein bedauerlich, denn gerade dieses seltsame Gemälde könnte manchen Aufschluß über das Wesen der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei geben und uns dem Weg näher bringen, der zur Erkenntnis ihres Werdens führen kann. Plötzlich, man könnte sagen wie mit einem Schlage, entfaltet die Malerei einen solchen Reichtum landschaftlicher Elemente und drängt sie in den Vordergrund, daß man einen Umschwung des geistigen Lebens und eine Umwertung der künstlerischen Werte annehmen muß. Ob er, was anzunehmen am naheliegendsten ist, auf einem äußeren Anstoß beruht, oder die Folge eines inneren Wandels der ganzen Lebensanschauung der Gesellschaft dieses Landes ist, können wir heute noch nicht entscheiden¹. Eine genaue Datierung dieses Werkes ist leider unmöglich; es ist nur sehr wahrscheinlich, daß es aus jener Zeit stammt, da die chinesische Kunst unter den Tang (618—906) ihrem höchsten Blütezeitalter entgegen ging und die Kunst der Landschaftsmalerei eine ungeahnte Entwicklung nahm.

Wir gingen von den Malereien aus Ming-öi bei Qumtura aus und versuchten im Anschluß an deren hochentwickelter Landschaft dem Problem der Entwicklung der Landschaftsdarstellung in der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans nachzugehen. Da wir es mit lauter undatierten Werken zu tun haben, wäre das Aufstellen einer chronologischen Entwicklungsreihe natürlich unverantwortlich. Das liegt mir aber auch fern und ich stelle die einzelnen Werke nur nach dem Gedanken des wahrscheinlichen Ablaufs dieser Entwicklung nebeneinander, ohne aus ihrer Aufeinanderfolge einen Rückschluß auf ihre relative Entstehungszeit ziehen zu wollen.

Näher als die bisher betrachteten Werke bringen uns unserem Ausgangspunkt die in Abb. 43 reproduzierten Malereien. Sie stammen aus einer Höhle in den

¹ In den Seminarübungen 1915 kommt heraus, daß es sich wohl um den Eintritt Südchinas in die bis dahin im Wesentlichen nordchinesische Bewegung handelt (Strzygowski).

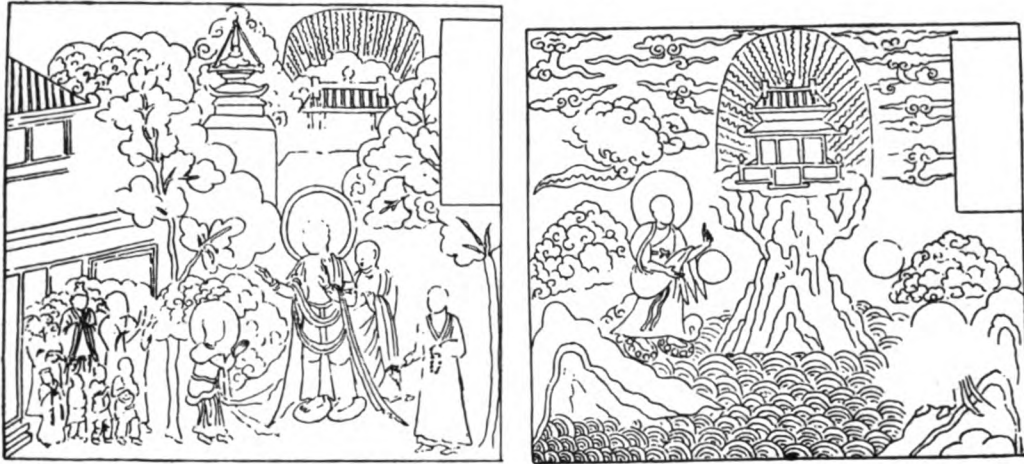


Abb. 43. Aus einer Höhle der Vorberge von Turfan. (Nach Grünwedel, *Altbuddhistische Kultstätten*, Abb. 481 und 482.)

Vorbergen nördlich von Turfan¹, von einer Seitenwand, die in vier horizontal laufenden Streifen nahezu quadratische Bilder enthielt, die irgendeine Legende zum Gegenstand hatten. Was uns an den beiden Bildern interessiert, ist wiederum die Landschaftsdarstellung, ein genaueres Eingehen auf ihre Qualitäten gestattet ihre zeichnerische Wiedergabe nicht.

Wir können diese beiden Bilder mit den vorher betrachteten Gewölbedekorationen nicht ohne weiteres in Vergleich bringen, denn ihr künstlerischer Grundcharakter ist ein zu verschiedener. Hier steht die erzählende Tendenz im Vordergrund, der Gegenstand spielt eine wesentliche Rolle und der Maler legt das Hauptgewicht darauf, die Legende durch die innere Beziehung der dargestellten Gestalten recht klar vorzuführen; dort gibt es überhaupt keinen Gegenstand und formale Erwägungen leiten den Künstler bei der Konzeption seines Werkes. Es ist klar, daß auf diese Weise Werke von ganz verschiedenem künstlerischen Charakter entstehen müssen. Unsere beiden Bilder sind vielmehr verwandt mit dem Fragment aus Qumtura (Abb. 37), dem ein ähnliches Wollen zugrunde liegt, weshalb wir, um das Besondere an unserm Bilde darzulegen, diese beiden Werke miteinander vergleichen wollen.

Gemeinsam haben sie den Schauplatz der Darstellung in der Natur. Und ebenso wie wir dort das völlige Zusammengehen von Mensch und Landschaft beobachten konnten, ist dies auch in unseren Bildern der Fall. Die Menschen sind nicht, für sich gesehen (wie in den Gewölbedekorationen), sondern mit der Landschaft zur Einheit verschmolzen. Landschaftselemente treten zwischen sie und klären ihre

¹ Vgl. Grünwedel a. a. O. S. 211 u. 215ff.

räumliche Beziehung zueinander. So weit stimmen die beiden Werke überein. Aber sie sind verschieden in der Art der Gestaltung dieser Landschaftselemente. So weit die vorliegenden Nachzeichnungen ein Urteil gestatten, herrscht bei jenem Fragment eine viel stärkere Übereinstimmung zwischen den Gestalten, wie sie der Künstler gibt und ihren Vorbildern in der Natur; hier hingegen entfernt er sich in der Gestaltung der einzelnen Landschaftselemente viel weiter von der Natur, formt sie um, stilisiert. Er umschreibt die Wolken mit einer ornamentalen Form — die schon der frühen chinesischen Kunst sehr geläufig ist —, bildet die Wellen als gleichmäßige Bögen, die dem bekannten Schuppenmuster sehr ähneln, und auch für Felsen und Bäume hat er Formen, die weit vom Naturvorbild entfernt sind. Das Verhältnis von Mensch und Landschaft kommt der Realität zwar sehr nahe, aber die Bildung der Landschaftselemente ist weit von aller Naturnachahmung entfernt und darin liegt der wesentlichste Unterschied zwischen unseren Bildern und dem aus Qumtura, während unsere Bilder gerade darin mit den Gewölbedekorationen verwandt sind. Wollte man das Ziel der Entwicklung der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei im Erfassen und Beherrschen der Natur sehen, so würden unsere Bilder eine Stufe der Entwicklung charakterisieren, die vor jener Stufe liegt, die die Kunst in dem Fragment aus Qumtura erreichte oder es liegen hier zwei Ursprungsreihen nebeneinander.

Wir haben bisher nur Malereien aus den Ruinen der Nordstraße und wenige aus denen der Südstraße betrachtet und ganz von den Malereien Tunhuangs abgesehen. Dieser Ort ist der am weitesten östlich gelegene von allen Ruinenstätten Chinesisch-Turkestans und ist durch die ungeheuer reichen Manuskript- und Seidenbilderfunde, die in einer verborgenen Kapelle seiner umfangreichen Felsenhöhlenanlage, der „Tausend Buddhas“, gemacht wurden, besonders berühmt. Aber auch für das Studium der Wandmalerei bieten die einzelnen Höhlen ein kaum erschöpfliches Material. Doch stellen sich heute einer Untersuchung auf Grund des vorliegenden Materials noch unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Zunächst ist dieses bei Stein¹ publizierte Material höchst ungenügend und außerdem derart, daß es keine genauen stilistischen Untersuchungen ermöglicht. Dann aber ist Tunhuang noch heute ein Wallfahrtsort, die Wandgemälde der einzelnen Höhlen stammen vielleicht aus verschiedenen Zeiten und es müßte erst genau untersucht werden, wie weit die nach ihrem Stil alt erscheinenden Gemälde restauriert und verändert worden sind. Die Mehrzahl soll nach Stein aus der Tangzeit stammen und die einzelnen Höhlen sollen Inschriften haben, die von der frühen Tangzeit bis hinauf ins vierzehnte Jahrhundert reichen. Die Blütezeit Tunhuangs liegt jedenfalls in der Tangzeit, wo es unter chinesischem Schutz stand und es ist auch wahrscheinlich, daß die meisten (und besten) der Wandmalereien der „Tausend Buddhas“ dieser Zeit angehören. Wir erwähnen die Schwierigkeiten der Bearbeitung,

¹ Vgl. M. A. Stein, *The Ruins of Desert Cathay*, Bd. II.

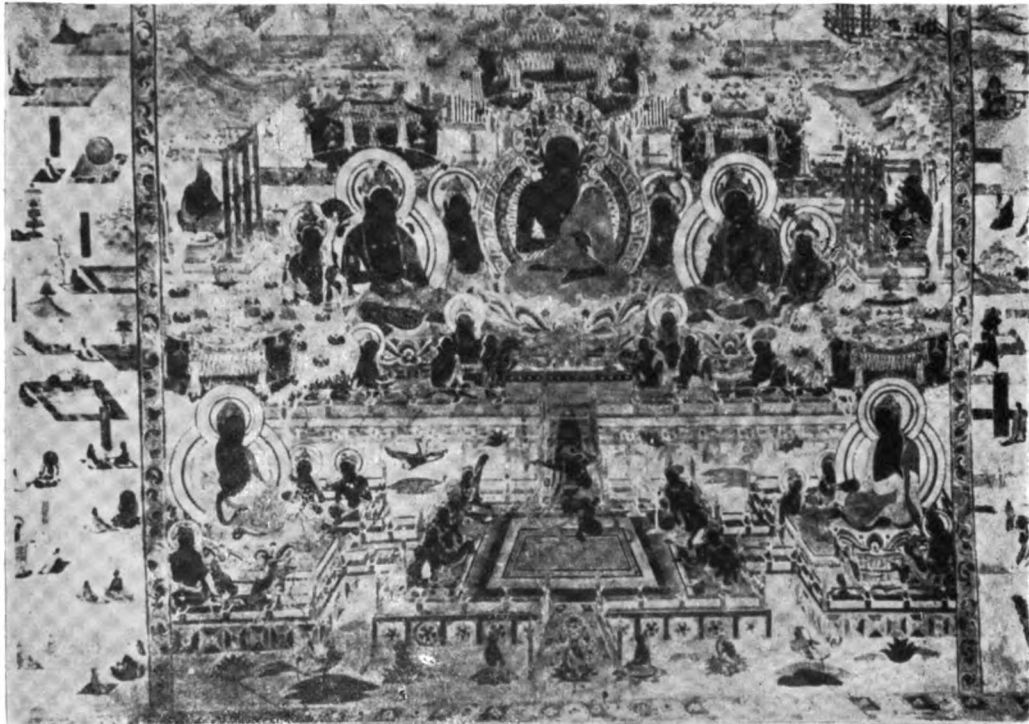


Abb. 44. Paradies des Westens aus einer Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 202.)

können diese Malereien aber dennoch nicht umgehen, wenn wir von der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei sprechen. Denn wir haben da noch manche völlig intakte Höhlenanlagen, die über die Gesamtausstattung der Räume und namentlich über das Verhältnis von Malerei, Architektur und Plastik weit besseren Aufschluß geben als die fragmentarisch erhaltenen Malereien aus den bisherigen Ruinen. Eine genauere Untersuchung der einzelnen Malereien gestattet das vorliegende Material, wie erwähnt, nicht und so wollen wir bei der Einbeziehung der „Tausend Buddhas“ in unsere Studie das Hauptaugenmerk auf das Verhältnis seiner Malereien zum Raum und zur Plastik richten.

Wenn man die Photographien nach den Wandgemälden Tunhuangs nur flüchtig betrachtet, so fällt sofort schon ihr von den übrigen chinesisch-turkestanischen Wandmalereien wesentlich verschiedener Charakter auf. Es gibt zunächst Werke darunter, die von unvergleichlich höherer Qualität als alle bisher betrachteten zu sein scheinen und dann dominiert in ihnen allen ein Element, das wir nur als chinesisch ansprechen können. Das ist nicht weiter verwunderlich, wenn man sich

erinnert, daß Tunhuang direkt an der Grenze Chinas liegt und zu Zeiten zum chinesischen Reiche gehörte.

Um eine Vorstellung von der Schönheit und der künstlerischen Vollendung einiger der Wandmalereien der „Tausend Buddhas“ zu geben, will ich im folgenden ein Werk betrachten, das wir bereits in anderem Zusammenhang erwähnten. Es ist eine Darstellung des westlichen Paradieses und Abb. 44 bietet eine Reproduktion davon. Der Gegenstand dieses Bildes spielt in der frühen buddhistischen Kunst Ostasiens eine bedeutende Rolle; die bereits zitierte Abhandlung in der japanischen Kunstzeitschrift Kokka¹ befaßt sich damit. Doch ist uns aus Ostasien keine Wandmalerei dieses Gegenstandes erhalten, nur einzelne Seidenmalereien Japans, die wiederholt kopiert wurden, geben Zeugnis von den in der alten Literatur Japans und Chinas so häufig erwähnten Mandaras. Das häufige Vorkommen von Darstellungen dieses Gegenstandes in den Wand- und Seidenbildern Tunhuangs ist mit ein Beweis für die große Beliebtheit und Popularität dieser Mandaras in der buddhistischen Kunst Ostasiens zur Zeit der Tang. Unser Werk scheint in der Reihe aller uns bekannten Mandaras eine hervorragende Stellung einzunehmen. Einmal, weil es ein Zeugnis dafür ist, daß auch die Wandmalerei die Mandara in ihren Darstellungskreis zog und dann wegen seiner unvergleichlich hohen Qualitäten.

Inmitten des in der Reproduktion leider oben abgeschnittenen Bildes thront auf einer reichen Terrassenanlage, die sich über dem Lotosteich erhebt, Amida-Buddha und seine würdige große Gestalt hebt sich von einer reich geschmückten Mandorla und ebensolchem Nimbus ab. In völliger Ruhe sitzt er frontal auf einer Lotosblüte und ragt aus der Schar der Gottheiten, die sich symmetrisch um ihn gruppieren, dominierend heraus. Zwei seiner Begleiter, die rechts und links von ihm sitzen, Kwannon und Seishi², sind größer gebildet als die anderen und neigen sich leicht zu Buddha hin. Von der Terrasse, auf der diese Götterschar thront, führt in der Mitte des Bildes eine teppichbelegte und, ebenso wie die übrigen Terrassen, von einem Geländer umgebene Brücke zu der kleineren Mittelterrasse des Vordergrundes, auf der man eine Tänzerin schweben sieht. Auf beiden Seiten der Terrasse sitzen Musikanten und sind mit dem Spielen verschiedener Instrumente beschäftigt. Von dieser Mittelterrasse führen wiederum Brücken nach rechts und links zu den kleineren Seitenterrassen, auf denen je eine Gottheit thront, umgeben von kleiner gebildeten Göttergestalten, und nach vorne führt eine Brücke bis nahe an den unteren Bildrand in den Lotosteich hinein. Man erkennt darin mehrere auf Lotosblüten schwebende Gestalten. Über Amida und seine beiden Begleiter, sowie über die Gottheiten der kleinen Terrassen des Vordergrundes hängen reich verzierte Baldachine herab. Den Hintergrund füllen (nach Analogie mit den übrigen Mandaras, z. B. der auf Abb. 45 wiedergegebenen Bunki Mandara, die auf ein Original des 8. Jahrhunderts zurück-

¹ Vgl. die Anmerkung zu S. 26.

² Die Namen sind nach dem Japanischen transkribiert.

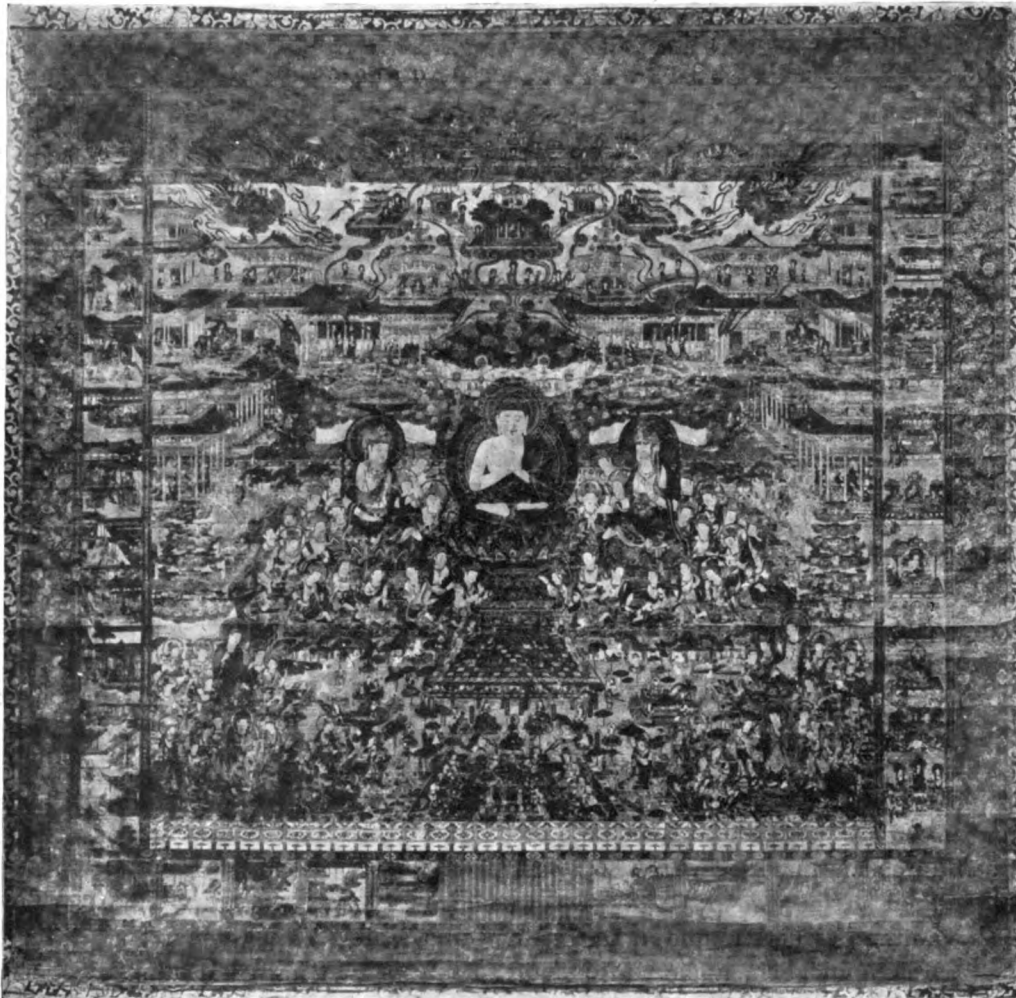


Abb. 45. Bunkimandara, Taimadera, Jamato. (Nach Kokka, Heft 247.)

geht) weiträumige Architekturen chinesischen Charakters mit darin thronenden Gottheiten und ganz oben in den Lüften schweben auf Wolken anmutige Götter- und Engelsgestalten.

Das Paradies des Westens, in dem Amida, der Gott des unermesslichen Glanzes thronet, ist Gegenstand dieses Werkes und die Künstler wollten damit die Freuden und Schönheiten dieses seligen Landes gestalten. Amida selbst hat der Sage nach einen Irdischen einen Blick in sein Reich tun lassen und dieser hat gemalt, was er dort gesehen. Alle Mandaras, die aus dem ersten Jahrtausend in Originalen oder in

Kopien aus der ostasiatischen Kunst auf uns gekommen sind, zeigen im wesentlichen denselben Aufbau und eine nahezu gleiche Gestaltenbildung, was bei dem Konservatismus der religiösen Kunst und bei dem wahrscheinlichen Zurückgreifen aller auf ein Vorbild leicht erklärlich ist.

Ein großer Reichtum von menschlichen Gestalten, anderen Wesen und Architekturen ist in unserem Werk entfaltet und dennoch ist es von ruhiger, feierlicher Wirkung, von strengster Geschlossenheit und innerer Gesetzmäßigkeit des Aufbaus. Jede der vielen Gestalten atmet persönliches Leben, trägt in Stellung und Tun eine fein nuancierte Differenzierung von den anderen zur Schau und dennoch sind alle nur untergeordnete Glieder eines Ganzen, das in Amida, dem ideellen Mittelpunkt der Darstellung, der auch durch alle verfügbaren Werte zum unbedingten künstlerischen Mittelpunkt gestaltet worden ist, gipfelt. Zunächst liegt er in der Hauptachse des Bildes, die zwar unaufdringlich, aber klar verläuft und dem Ganzen eine strenge Gliederung gibt. Sie beginnt am unteren Bildrand in dem Wesen, das auf der Lotosblüte im Teiche sitzt, läuft über die erste Brücke auf die Terrasse, wo sie in der Tänzerin verstärkt wird, führt dann über den Teppich der zweiten Brücke zum thronenden Amida und verklingt über den Dächern der symmetrisch angeordneten Architekturen ganz oben am Bildrand. In der Gestalt Buddhas liegt ihr Höhepunkt, alle Richtungen des Bildes weisen auf ihn, namentlich die sich zur Mittelachse symmetrisch verjüngenden Terrassengeländer, die wiederum nicht aus linearperspektivistischen Gründen zusammenlaufen, sondern aus kompositionellen Gründen: um nämlich zum Mittelpunkt zu führen, ihn zu betonen. Leider sagt Stein nichts von den Farben dieses Werkes, doch kann man nach Analogie mit den Seidenbildern gleicher Art aus Tunhuang mit größter Wahrscheinlichkeit annehmen, daß die Farbenkomposition auch in Buddha gipfelt, daß er den Hauptakzent derselben bildet. Auch durch die materielle Größe ist Buddha dominierend und kein Detail seiner so viel Raum verlangenden Gestalt wird von irgendeinem Detail der Komposition überschritten, verehrend und in Distanz neigen sich die Gottheiten vor seiner Größe.

Es ist unmöglich, auch nur flüchtig alle Feinheiten des Bildes zu erwähnen, denn aus jedem Detail des großzügigen Werkes spricht offen überlegenes Können, eine spielerisch leichte Lösung der schwierigsten künstlerischen Probleme. Verkürzungen und Überschneidungen werden mühelos bewältigt und der Künstler entfaltet eine erstaunliche Mannigfaltigkeit von Sitz- und Standmotiven. Wie wundervoll ist z. B. die Tänzerin in einem Moment höchster Bewegung, freien Schwebens über dem Boden erfaßt, wie anmutig umflattern die Gewänder den ausdrucksvollen Körper, der in dieser schwierigen Stellung graziös das Gleichgewicht behält! Aus allem spricht eine unvergleichlich hohe künstlerische Kultur und wenn derartige Kunstwerke auch weniger für die Erkenntnis der chinesisch-turkestanischen Malerei beitragen, so sind sie doch von fundamentalster Bedeutung für die Rekonstruktion der uns heute fast völlig verloren gegangenen Tanzkunst. Wenn man Tunhuang

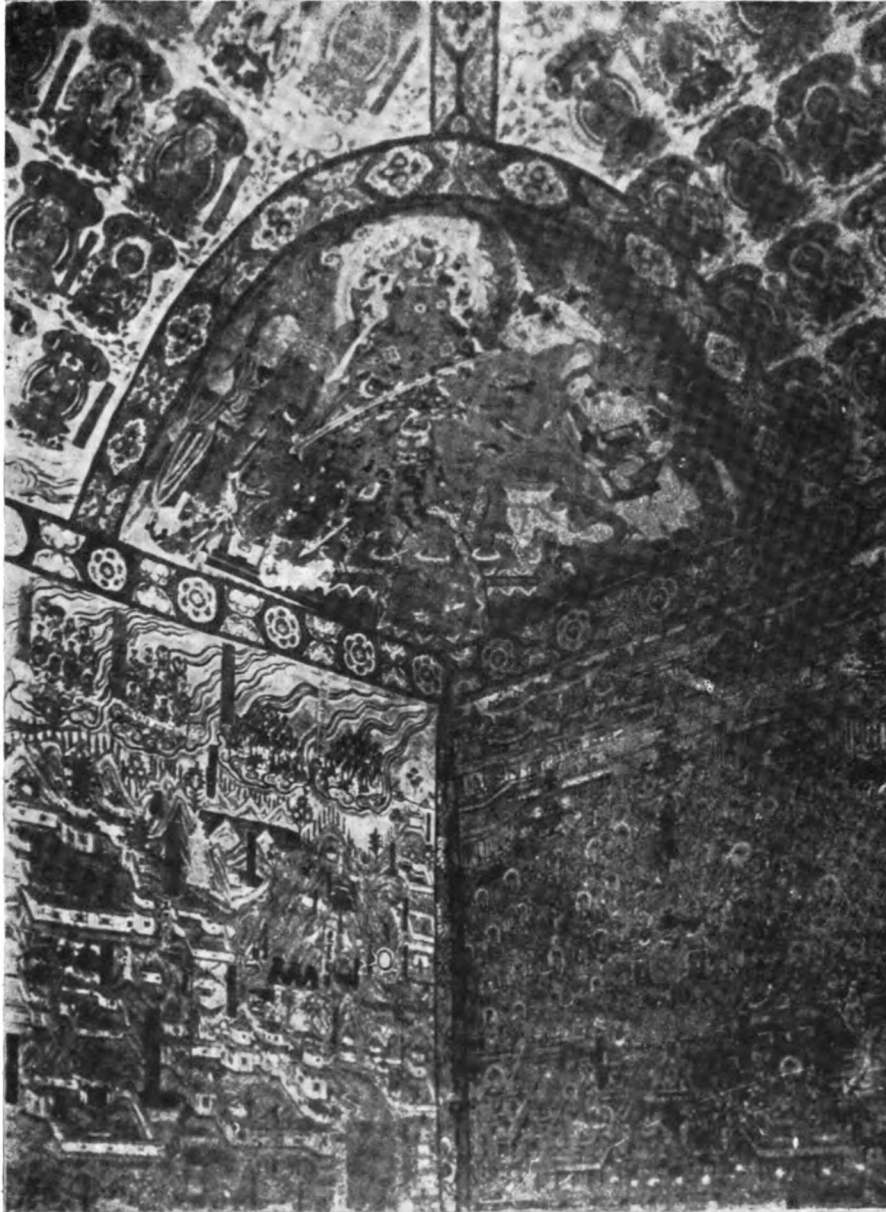


Abb. 46. Aus einer Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 203.)

künstlerisch auch nicht völlig zu Chinesisch-Turkestan rechnen will, so darf man andererseits auch nicht vergessen, daß es im besten Fall nur als entlegene Provinz Chinas gelten kann und seine Malereien nur einen Abglanz von der hochentwickelten Kunst dieses Reiches geben können.

In den Höhlen Tunhuangs finden sich noch einige Male Darstellungen des westlichen Paradieses; doch gestatten die mangelhaften Reproduktionen keinen Vergleich dieser untereinander in den Details sehr verschiedenen Werke. Auch gehört die eingehende Studie über die Mandaras meiner Ansicht nach nicht in das Gebiet der Wandmalerei, sondern in das der Seidenbilder, dem eine spätere Untersuchung gelten soll. Jedenfalls aber zeigt die nahezu gleiche Auffassung desselben Stoffes in diesen beiden Kunstgattungen ihre enge Beziehung zueinander.

Die Höhle, der dieses Werk entstammt, ist leider in keiner Aufnahme bekannt geworden, weshalb wir über sein Verhältnis zur Architektur im unklaren sind. Wahrscheinlich bedeckte die Komposition eine ganze Wand und war durch die Vertikalstreifen mit der von oben nach unten laufenden Legendendarstellung seitlich abgeschlossen. Eine Vorstellung von der Wirkung dieser Höhlen bietet Abb. 46, die einen Blick in die Ecke einer Höhle der „Tausend Buddhas“ zeigt. Alle Wände sind in verschwenderisch reicher Weise mit Malereien bedeckt. Ebenso die Einwölbung, die hier seltsamerweise die Form einer stumpfen Pyramide mit gewölbten Seitenflächen, deren Überleitung aus dem Rechteck des Grundrisses durch Ecktromben vermittelt wird, angenommen hat. Eine breite Ornamentborte trennt die mit großen Kompositionen bedeckten Wände von der Einwölbung, deren einzelne Flächen mit der so häufig vorkommenden Darstellung der tausend Buddhas bedeckt sind, während in den vier Ecktromben kriegerische Gottheiten, vielleicht die vier Welthüter, dargestellt sind. Auch die Ecken, in denen die Seitenwände zusammenstoßen, zeigen Ornamentborten, ebenso die Trennungslinien der Gewölbeflächen und die gleiche Ornamentborte, die zwischen Seitenwände und Gewölbe tritt, sondert auch dieses von den Ecktromben. Die gesamte Ausstattung des Innenraums besorgt also hier die Malerei, die alle Wand- und Gewölbeflächen überzieht.

Der ungemein reiche Eindruck dieser Höhlen wird noch verstärkt durch die Plastiken, die meist in einer Nische, dem Eingang gegenüber, aufgestellt sind und entweder nur das Bild der Gottheit, deren Verehrung die betreffende Anlage gilt, in Form einer auf einem Sockel thronenden Statue zeigen, oder eine ganze Gruppe von Statuen, die sich um das Kultbild reihen. Doch sind die bemalten Statuen immer aufs engste mit der malerischen Dekoration der Wand, vor der sie stehen, verknüpft, verschmelzen mit deren Bemalung zur Einheit. Sie zeigen den Gott, der die Mitte der bemalten Kultwand einnimmt, in völliger körperlicher Durchbildung, während seine Mandorla und sein Nimbus nur in leichter Modellierung aus der Malfläche heraustreten und nicht weiter plastisch durchgebildet, sondern ganz mit Malereien über-

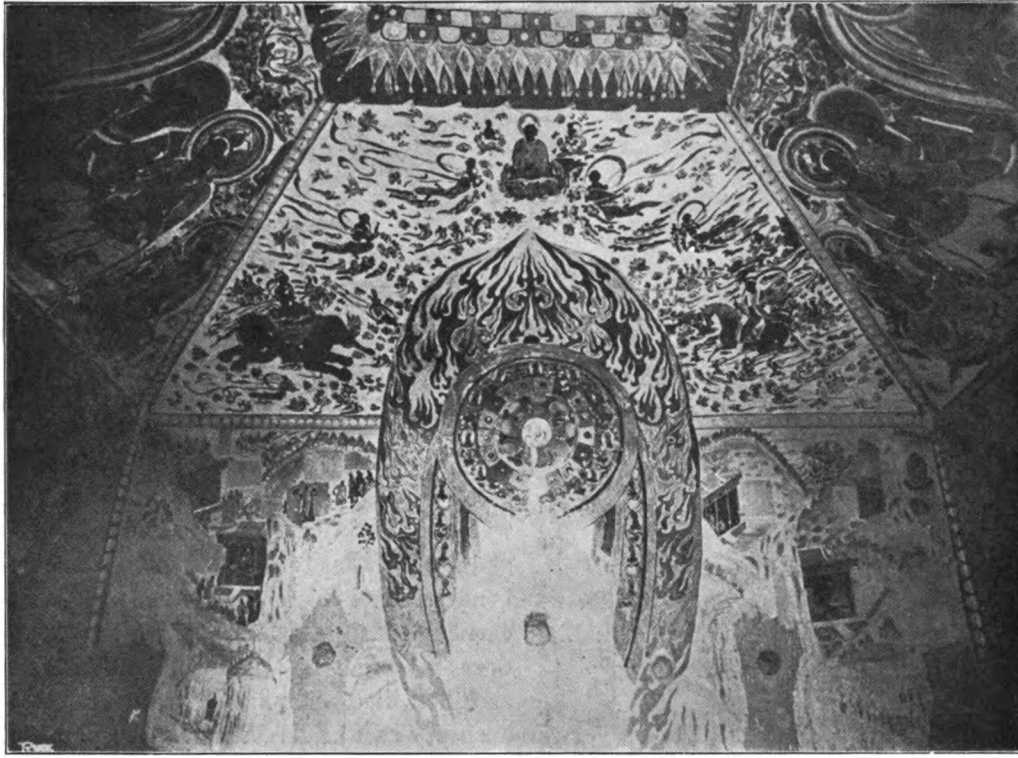


Abb. 47. Aus einer Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach l'Art décoratif XII, Nr. 143.)

zogen sind. Abb. 47 zeigt einen Blick auf die dem Eingang gegenüberliegende Wand einer Höhle der „Tausend Buddhas“¹. Vor der Wand stand ehemals das Kultbild, das heute zerstört ist und man sieht noch in der Mitte der Wand Mandorla und Nimbus, die flammenumsäumt sind und zu der vor dieser Wand thronenden Statue gehören. Die Malerei (des Nimbus) tritt also ergänzend zur Plastik und die Plastik selbst kann nur als aus der Fläche hervorgetretene Malerei angesehen werden. Beide Künste arbeiten also Hand in Hand und ergänzen sich gegenseitig zur Erzielung illusionistischer Wirkungen, die das Endziel der Ausstattungen dieser Höhlen sind. Der fromme Besucher, der in das Halbdunkel eintrat, sollte sich selbst inmitten dieser himmlischen Umgebung fühlen, die aus allen Wänden auf ihn zutrat, ihn bei seiner kultlichen Verrichtung umgab. Die suggestive Wirkung derart ausgestatteter Höhlen soll eine so ungeheure sein, daß sie sich selbst auf den modernen abendländischen Besucher überträgt.

¹ Vgl. L'art décoratif, XII 1910 Nr. 143, A. Maybon, L'art bouddhique du Turkestan oriental (Mission Pelliot), S. 57.



Abb. 48. Detail vom Tamamushischrein.
(Nach Kokka, Heft 182.)

Der Stil der Malereien dieser Höhle scheint von den bisher betrachteten Werken wiederum wesentlich verschieden zu sein. Ohne genauer darauf eingehen zu wollen, was die vorliegende Abbildung auch nicht gestattet, möchte ich nur bemerken, daß die Malerei der Deckenfläche über dem Kultbild ungemein stark an die Malereien des Tamamushischreines erinnern, jenes berühmten Werkes ostasiatischer Kunst, das zweifellos aus dem Anfang des 7. Jahrhunderts stammt¹. Abb. 48 zeigt die Reproduktion eines Teiles seiner Malereien und die Stilverwandtschaft dieses Werkes mit unserem ist aus dem Vergleich der beiden ohne weiteres ersichtlich. Man erkennt die beiden gleiche Kompositionsart, dieselben schwebenden Engel mit den flatternden Gewändern und Bändern und den starken Hang durch schön geschwungene Linien die Fläche zu füllen, die Tendenz zu dekorativer Gestaltung,

um nur das Auffallendste der Verwandtschaft dieser beiden Werke auszusprechen.

Wenn man die Gesamtheit dieser Höhle betrachtet, die mit einer abgestumpften Pyramide überdeckt ist, wird man an Zeltbauten erinnert und es ist sehr leicht möglich, daß die Dekoration Motive des Zeltschmuckes verwendet oder wenigstens Motive aufweist, die an die Ausstattung des Zelttes erinnern. Bei unserer Höhle ist besonders auffällig die Art, wie die Malereien der einzelnen Wand- und Deckenflächen voneinander getrennt sind. Einfache Ornamentborten, die aus einer Reihung von Kreisen gebildet sind, treten in den zusammenstoßenden Wand- und Deckenflächen hervor und wirken wie die Schnüre eines Zelttes. Auch die Ornamente des Deckenabschlusses wirken wie eine Nachbildung von herabhängenden Stoffborten, was bei anderen Höhlendekorationen noch viel klarer zutage tritt. Schließlich erinnert die architektonische Gestaltung des Raumes selbst an die Zeltkonstruktion und die Lösung des Problems der Beziehung zwischen Zeltbau und Höhlenbau wird noch Gegenstand einer eingehenden Spezialuntersuchung bilden müssen.

Eine weitere Vorstellung von der reichen Wirkung dieser Höhlen aus den „Tausend Buddhas“ gibt Abb. 49, die den Blick auf die Wand des Kultbildes einer

¹ Vgl. Kokka, Heft 182, The Tamamushishrine in the Horiuji Tempel und O. Z. II, S. 402ff., H. Schmidt, Der Tamamushischrein.

quadratischen Cella von außergewöhnlicher Größe (Grundrißseite über 10 m) lenkt. Hier ist die Wand mit dem Kultbild dadurch betont, daß vor sie eine vorgemauerte Wandfläche gestellt ist, die sich oben verbreitert und dort eine Bemalung trägt, die den Blumenbaldachin der (fehlenden) Statue der Gottheit vortäuscht. Die Statue selbst war von Heiligengestalten umgeben, die auf diese vortretende Wandfläche gemalt sind und das Parivara des Kultbildes vorstellen. Malerei und Plastik arbeiten also wiederum Hand in Hand und diese breit vorgemauerte Wandfläche erhält durch den Stufenzugang eine altarähnliche Wirkung. Ecktromben (eine Abb. 46) vermitteln



Abb. 49. Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 160.)

den Übergang der vertikalen Wände in die pyramidenförmig aufsteigenden Flächen der Decke, die mit den tausend Buddhas bemalt sind und durch Ornamentbänder voneinander, von den Trompen und den Wänden, getrennt werden. Beim Deckenabschluß ist auch hier eine stoffartige breite Ornamentborte gegeben, ähnlich wie wir sie auf Abb. 47 sahen.



Abb. 50. Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach Stein, Ruins, II, Abb. 161.)

Die großen Kompositionen, die die Wandfläche bedecken, beginnen nicht unmittelbar am Boden, sondern lassen einen Streifen frei, der in einzelne Rechtecke mit kleinen malerischen Darstellungen eingeteilt ist. Wenn man sich die reichen Farben dieser Malereien und die fehlende, ebenfalls bemalte Statue noch dazu denkt, dann hat man einen Eindruck von der reichen dekorativen Ausgestaltung dieser Höhlen.

Wir wenden uns einem weiteren Beispiele des Zusammenarbeitens von Malerei und Plastik in den Höhlen der „Tausend Buddhas“ zu und betrachten Abb. 50. Die dem Eingang gegenüber liegende Wand ist hier von einer Nische durchbrochen, in deren Mitte die bemalte Statue Buddhas thront und rechts und links von je drei stehenden Statuen buddhistischer Heiliger, dem Parivara, umgeben ist. Die Nimben dieser Heiligen sind teilweise auf den Mauern, an denen sie angelehnt stehen, leicht im Relief gegeben, oder nur auf dieselben gemalt und der Raum zwischen den einzelnen Statuen wird von Heiligen gefüllt, die auf die Wandfläche gemalt wurden. Die in den gleichen Farben gehaltene Bemalung der Statuen und der Wandfläche bewirkt bei einiger Entfernung und dem Halbdunkel, das in diesen Höhlen herrscht, die einheitliche Wirkung von Malerei und Plastik, das Hervortreten der gemalten Heiligen aus der Wandfläche in die Raumschichte der Statuen, womit eine gemeinsame illusionistische Wirkung von Malerei und Plastik erreicht ist. Das Halbdunkel

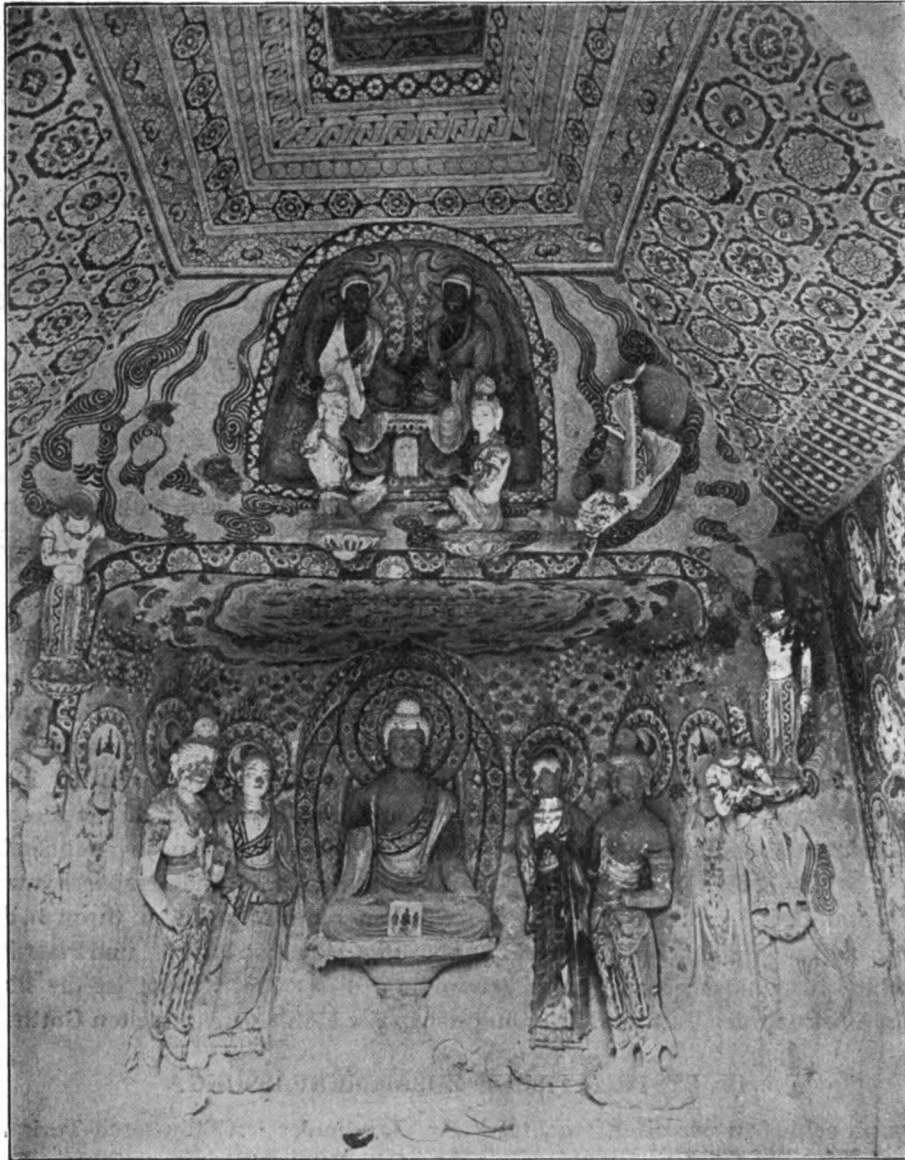


Abb. 51. Höhle der 1000 Buddhas, Tunhuang. (Nach l'Art décoratif XII, Nr. 143.)

ist bei dieser Wirkung ein wesentlicher Faktor, denn im Freien, bei vollem Auf-
fallen des Sonnenlichtes wäre ein derartiges Zusammenarbeiten von Plastik und
Malerei völlig ausgeschlossen, da die Schlagschatten der Plastiken auf die bemalte
Wandfläche fallen müßten und auf diese Weise die illusionistische Wirkung der
Malereien zerstören würden. Hier hingegen mochten beim unruhigen Licht der
Fackeln oder Räucherkerzen die wandernden Schlagschatten der Statuen zur Hebung
des lebendigen Eindruckes dieser Götterversammlung noch beigetragen haben.

Der zum Teil leicht im Relief gegebene und bemalte Nimbus bricht in die Hori-
zontale um, setzt sich auf der Decke der Nische fort, die mit kleiner gebildeten Gott-
heiten bemalt zu sein scheint. Sie sind als zum Parivara Buddhas gehörig zu betrach-
ten, ebenso wie die Gottheit, die links auf die Wandfläche gemalt ist, gerade da,
wo die Nischenvertiefung einsetzt. Eine breite Rosettenborte läuft um die Wand-
flächen am Beginn der Nische.

Schließlich bietet Abb. 51 ein letztes Beispiel der Höhlen der Tausend Buddhas¹
und zeigt in noch klarerer Weise das Zusammenarbeiten von Malerei und Plastik
im Rahmen der Architektur. Die Höhle ist ähnlich wie die vorhergehenden in Form
einer abgestumpften Pyramide überdeckt, zeigt in der dem Eingang gegenüber-
liegenden Wand einen breiten Nischendurchbruch und auch in der über der großen
Nische sich erhebenden Deckenfläche ist eine runde, nischenförmige Vertiefung
angebracht. In der Hauptnische mit dem Kultbild und seinem Parivara erkennt man
wiederum das gleiche Zusammenwirken von Malerei und Plastik wie bei der vorher-
gehenden Höhle und noch klarer tritt dies in der Deckenfläche darüber zutage. Zu
dem thronenden Buddha der Hauptnische fliegen von oben Engel in Wolken herab.
Die Körper dieser Engelsfiguren sind plastisch gebildet und in der Deckenwand
befestigt, während die Wolken, in denen sie erscheinen, auf die Wandfläche gemalt
sind. In derselben Weise sind auch die Nimben und Mandorlas der in der kleinen
Nische sitzenden Plastiken auf die Nischenwand gemalt und vor diesen Gestalten
knien auf Lotosthronen, die plastisch aus der Mauer herauswachsen, jugendliche Gott-
heiten in freiplastischer Durchbildung. Ebenso sieht man am Rande der Nischenwände
kleine bemalte Tonfiguren von verehrenden Gottheiten auf Lotosblüten thronen, deren
Hintergrund mit Wolken bemalt ist. Hier vereinigt sich also Malerei und Plastik mit
der Architektur und das Endziel der Vereinigung dieser drei Künste ist die illusio-
nistische Wirkung der Gesamtausstattung der in der Höhle versammelten Gottheiten.

IV. SYSTEMATISCHE ZUSAMMENFASSUNG.²

Damit schließen wir die Betrachtung der Wandmalereien Chinesisch-Turkestan
und haben nur noch folgendes hinzuzufügen. Die Auswahl der vorgeführten Denk-

¹ Vgl. *L'art décoratif* a. a. O. S. 59.

² Vgl. über das System *Zeitschrift für bildende Kunst* (1914) S. 6 f. und die dort ange-
gebene Literatur, sowie *O. Z.* II S. 1 ff.

mäler, die von dem Gedanken geleitet wurde, mit einigen charakteristischen Beispielen einen Eindruck von der ungeheueren Mannigfaltigkeit dieser Malereien und ihrer Stile zu geben, ist leider nicht imstande, ein Gesamtbild von der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans zu bieten. Das liegt nicht nur an der ganz beispiellosen Kompliziertheit dieses Bildes, sondern auch an dem Mangel von Publikationen, die stilistische Untersuchungen ermöglichen. Außer den vorzüglichen farbigen Reproduktionen des Werkes von Le Coq und einzelnen Nachbildungen von Wandmalereien in den Publikationen M. A. Steins, die freilich kritisch kaum in Frage kommen können, gibt es bis jetzt keine Publikation, die Material für eine derartige Arbeit liefern könnte. Denn die inhaltlich ungemein wertvollen Publikationen Grünwedels enthalten leider fast gar keine photographischen Reproduktionen und wenn die Zeichnungen Grünwedels auch von noch so wunderbarer Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit zeugen, stilistische Untersuchungen ermöglichen sie nicht. Schon aus diesem Grunde muß ich die allgemeinen Folgerungen aus dem Studium der Wandmalereien sehr beschränken und kann im wesentlichen nur das sagen, was meine eigenen Beobachtungen an den Originalen in Berlin und London ergeben haben.

1. Material und Technik. Eingehende Untersuchungen der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans wurden bisher nicht angestellt, und die Beobachtungen, die ich selbst an den Originalen machte und bei Besprechung der einzelnen Malereien darlegte, sind erstens ungenügend und auch kaum bis ins Detail zuverlässig. Ich will sie daher im folgenden kurz zusammenfassend nach Angaben ergänzen, die ich beim Studium der Fachliteratur, namentlich der Arbeiten Grünwedels, machte.

Der Malgrund ist fast durchwegs eine mit einer geblättern Stuckschicht überzogene Lehmziegelmauer, die häufig zur Erhöhung der Festigkeit mit Stroh und Tierhaaren, zuweilen auch mit Pflanzenfasern gemischt ist, bei den Höhlen der Tertiärton der Felsen, der ebenfalls eine oder auch mehrere Stuckschichten trägt. In den seltensten Fällen sind die Malereien al fresco ausgeführt, merkwürdigerweise fand ich nur bei der Beschreibung der Fußbodenmalerei Angaben, daß für sie die Freskotechnik verwendet wurde¹. Über die Wandmalereien wird ganz allgemein nur gesagt, daß sie in Temperafarben ausgeführt waren, die Art, wie das in vielen Fällen geschah, habe ich bei Besprechung der Prandhiszene aus dem Tempel Nr. 9 in Bäcklik genauer dargelegt: erst wurden die Konturen in schwarzen Linien auf den Verputz gezeichnet, dann wurde die Farbe aufgetragen und die von ihr übermalten Konturen wurden zum Schluß nachgezogen, ohne sich immer mit der Vorzeichnung zu decken. In anderen Fällen, wie bei dem Fragment mit dem Bodhi-

¹ Vgl. z. B. Grünwedel, Id., S. 59, ebenso Le Coq.

satva aus Chotscho (Abb. 10), gab es keine Vorzeichnung und die Malerei wurde in kühnen Linien direkt auf dem Malgrund aufgetragen. Zuweilen¹ wurden auch als Anlage der Malerei die Konturen mit „äußerst sicheren Strichen in den Verputz eingekratzt“. Auch von Untermalung und Grundierung² wird gesprochen und von glasurartigen Farben von eigenartigem Schmelz³. „Besonders die weiße Farbe hatte diesen Charakter, so daß die darauf aufgemalten Konturlinien . . . die Muster der Gewänder auf dem glasigen Grunde leicht verwischten.“ An anderer Stelle⁴ sagt Grünwedel: „. . . ja auf diesen Lasuren war vielfach Gold aufgetragen, so waren z. B. jetzt schwarze oder braune Gewandpartien mit hellblauer oder lichtroter Übermalung versehen, auf welcher feine Goldornamente aufgesetzt waren. Auf diese Weise nähern sich die Fresken (?) dieser Cella der Miniaturmalerei, einer Technik, welche der Gouaschemalerei in den Mitteln und den damit erzielten Abstufungen nahestand. Diese Abstufungen waren Tuschezeichnung der Figuren auf dem Verputz, Grundierung mit derben Unterlagen ohne gerade peinlich feste Einhaltung der Konturen, soweit erhalten. Darüber dann fein ausgeführte Übermalung und Vergoldung. Die Farben dieser Übermalung werden leicht rissig und bröckeln ab.“ Die zahlreichen Inschriften, die die Figuren begleiten, wurden zuweilen auf Papier geschrieben und auf den Stuck aufgeklebt⁵.

Diese wenigen technischen Angaben zeigen, über welche mannigfaltige Möglichkeiten die Wandmalerei Chinesisch-Turkestans verfügte und in welchem Mißverhältnis die reichen und komplizierten Techniken zu dem oft rohen Material standen. Sie sind für uns heute von nicht allzu großer Bedeutung, werden es aber dann sein, wenn genaue Arbeiten über die Wandmalerei der umgebenden Länder, namentlich Indiens und Chinas, vorliegen.

2. Gegenstand. Die Malerei ist fast durchgehends religiös und schöpft die Themen aus dem Buddhismus der nördlichen Kirche, dem Mahayana. Nach dem Tode Gautama Buddhas begann das Sektenwesen seine Anhängerschaft zu spalten und das wichtigste Ereignis in dieser Hinsicht war das vierte Konzil, das zu Zeiten des indischen Königs Kanishka (erstes Jahrhundert nach Christi) zu Jalandhara stattgefunden hat. Damals trat die endgültige, noch heute bestehende Spaltung in das Hinayana- und Mahajanasystem klar zutage. Der wesentlichste Unterschied dieser beiden besteht darin, daß die Mönche des Hinayana nur ihre eigene Erlösung anstreben, während jeder Anhänger des Mahayana die Erlösung aller Wesen von dem Kreislauf der Wiedergeburten erstreben kann. Für die Ikonographie der buddhistischen Kunst war das Hervortreten des Mahayanasystems von größter Bedeutung

¹ Vgl. z. B. Grünwedel, Id., S. 11.

² Grünwedel, Id., S. 132, 135.

³ Grünwedel, Id., S. 53.

⁴ Grünwedel, Id., S. 135.

⁵ Grünwedel, Id., S. 135.

durch die ungeheure Vermehrung der Gottheiten und dadurch, daß es auch die alten brahmanischen Gottheiten in sein Pantheon aufnahm und dieses damit zum größten Pantheon der Welt ausgestaltete. Im Gegensatz zur frühen buddhistischen Kunst, die die Themen ihrer Darstellung aus dem Hinayana nahm, wurzelt die Ghandarakunst bereits im Pantheon der Mahayanaschule, die ihren Weg über Chinesisch-Turkestan nach China, Japan und Korea nahm und namentlich in Tibet ihre größte Erweiterung erfuhr. Die Malereien Chinesisch-Turkestans zeigen Darstellungen von ungeheuer mannigfaltigem Gegenstand. Im Vordergrund steht natürlich die Lebensgeschichte Buddhas von seiner Geburt bis zum Parinirwana, seine Predigten, Geschichten aus seinen früheren Existenzen (Jatakas), Prophezeiungsszenen (Pranidhis) usw. Ungemein weitgehend ist auch die Verehrung einzelner Bodhisatvas, namentlich Avalokitesvaras in verschiedenen Erscheinungsformen, der Dharmapalas (Religionshüter) usw. usw. Ferner finden sich häufig Prozessionen zu Tempelpalästen, Darstellungen, die den Totenkultus betonen und namentlich auch Stifterbilder. Die Ikonographie der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans ist für das Verständnis derselben von großer Bedeutung, die eingehendere Beschäftigung damit muß jedoch Fachleuten überlassen bleiben.

3. Gestalt. Beim Studium der Gestaltenbildung sehen wir, daß die Maler nur in wenigen Fällen direkt auf die Natur zurückgriffen und auch dann noch weit davon entfernt waren, in einen imitativen Naturalismus zu verfallen. Die Notwendigkeit, häufig Porträts zu schaffen, hielt sie immer in einem gewissen Zusammenhang mit der Natur, der sie davor bewahrte, im Schematismus, zu dem sie starken Hang zeigten, vollends zu erstarren. Der fortwährende Kontakt mit Ländern von überlegener künstlerischer Kultur förderte einerseits ihre künstlerische Entwicklung, trat ihren inneren Ansätzen aber hemmend entgegen und mußte sie oft dazu verleiten, in einen fruchtlosen Eklektizismus zu verfallen. Wir haben wiederholt in der Gestaltenbildung hellenistische, indische und ostasiatische Einflüsse nachgewiesen, bald schwächer, bald stärker, je nach dem Grad der Anlehnung an ein Vorbild aus einem fremden Kunstkreis, nach der Fähigkeit der Maler Chinesisch-Turkestans, aus ihren Vorbildern Anregungen entlehnen zu können, die sie dann auf Grund ihrer eigenen Kunstanschauungen umschufen, während sie im anderen Fall in sklavischer Abhängigkeit von ihren Vorbildern verfielen und nicht über das Nachahmen derselben hinauskamen.

4. Form. Die Wandmalerei ist eine Kunst, deren stilistische Bedingungen wesentlich von äußeren Umständen, dem Zweck, dem sie dient, dem Raum, den sie schmückt, abhängen. Wir hatten es durchwegs mit Kultbauten zu tun, mit Stuben, Tempeln, Klöstern und einzelnen Höhlen, die das Heiligtum von Mönchen, zuweilen in Verbindung mit ihrem Wohnraum, vorstellen. Entsprechend diesem religiösen Zweck waren auch die Malereien durchwegs religiösen Gegenstands,

erzählten Szenen aus dem Leben und der Legende von Heiligen, priesen dieselben oder stellten sie in feierlicher Versammlung und völliger Ruhe vor dem Gläubigen, der sie verehren sollte, dar. Es ist nun für die Charakterisierung der Malereien notwendig, zusammenfassend darzulegen, wie die Künstler die Malereien im Raume verteilten, in welchem Verhältnis die einzelne Darstellung zur Architektur, in der sie untergebracht war, stand. Da zeigte es sich nun, daß die Malereien Chinesisch-Turkestans alle Möglichkeiten des Verhältnisses von Malerei und Architektur aufweisen. Diese will ich im folgenden kurz darlegen.

I. Der Maler nimmt die ihm zum Schmuck überlassene Wand als irgendeine Malfläche und bedeckt sie mit vielen Darstellungen, die er in Streifen oder sonstwie anordnet. Er berücksichtigt dabei nicht die architektonische Funktion der Wand und zerstört auf diese Weise die architektonische Einheit des Raumes. Wir erwähnten bei einzelnen Werken ihre Herkunft von derart aufgeteilten Wänden, müssen jedoch bemerken, daß diese Art der Wanddekoration für Chinesisch-Turkestan durchaus nicht typisch ist, sondern nur vereinzelt auftritt.

II. Der Maler nimmt die ganze Wand als Einheit für sich und schmückt sie mit einer einzigen Darstellung, deren Komposition in den meisten Fällen streng tektonischen Gesetzen, vor allem dem der zentralen Symmetrie folgt und die auf diese Weise die architektonische Einheit der Wandfläche war. Der Charakter der Darstellung ist dann der eines Repräsentationsbildes von feierlicher Ruhe und strengster Geschlossenheit und in den meisten Fällen tritt dann noch ein einheitlicher, nicht räumlich vertiefter Bildgrund dazu, so daß die Wandfläche als solche aufrechterhalten bleibt. Das konnten wir z. B. in den Cellabildern des Tempels Nr. 9 beobachten und konstatieren, daß diese Art des Schmuckes der Wände in unserem Gebiet am meisten verbreitet ist. In gewissen Fällen, wie bei den umfangreichen Umgangswänden, setzte die Ausdehnung der Wandflächen dem Künstler zu große Schwierigkeiten für die Anbringung einer einzigen Darstellung entgegen. Wir konnten wieder im gleichen Tempel beobachten, auf welche Weise er dann den einheitlichen Charakter der Wand zu wahren suchte. Zunächst mußte er die breite Wand durch vertikal laufende Ornamentbänder in einzelne Felder, jedoch unter Wahrung der Höhen-dimension der Wand, gliedern, füllte dann die einzelnen Felder mit durchaus gleichartigen Darstellungen auf einem ihnen allen gemeinsamen gleichmäßigen Malgrund und schloß sie wieder zur Einheit zusammen, dadurch, daß er oben und unten einen ihnen allen gemeinsamen dekorativen Abschluß anbrachte. Auf diese Weise gelang es ihm, den einheitlichen Charakter der Wandfläche zu retten.

III. Noch eine dritte Möglichkeit des Verhältnisses von Wandmalerei und Architektur gibt es, und auch für diese bieten die Höhlen Chinesisch-Turkestans ein Beispiel. Nämlich jene Art, wo der Maler den ganzen architektonisch abgegrenzten Raum als Einheit auffaßt, nicht nur die Einheit einer Wandfläche war, sondern den Schmuck jeder einzelnen Wand zum Ganzen in innere Beziehung setzt, einen ein-

zigen Gedanken der Art des Schmuckes zugrunde legt, dem sich alle Malereien unterordnen und sich zu einem Gesamtbild zusammenschließen, das sich in die architektonische Einheit des Raumes fügt und ihre Wirkung bestimmt. Um dies durch ein Beispiel zu verdeutlichen, will ich ein paar Sätze Grünwedels¹ aus der Beschreibung einer gewölbten Nischenhöhle in Sengym'auz (= Sängim bei Le Coq) hier wiedergeben: „Das Gewölbe selbst ist mit einem prachtvollen Ornament bemalt, welches das Dach eines Zelttes vorstellt, dessen Borten da enden, wo das Gewölbe in die gerade Wand übergeht. Die Seiten des Zelttes sind geöffnet oder weggenommen und man blickt in einen Obstgarten mit spielenden Vögeln. Unter den Bäumen sitzen sechs lesende Lehrer, umgeben von ihren bücherlesenden Schülern. Wenn man in der Höhle steht, so muß man die Geschicklichkeit der Komposition bewundern. Wendet man sich gegen Süden, so blickt man auf die Terrasse hinaus und sieht das ganze Tal im Panorama vor sich. Wenn nun wirklich die spärlichen Obstgärten am Fuße unseres Berges die Reste der Obstkulturen sind, welche einst die buddhistischen Mönche hier betrieben haben, so ist die Illusion, unter einem Zeltdach zu stehen, von dem aus man nach allen Seiten in Gärten blickt, eine vollständige. Dieser außerordentlich geschickten Komposition entspricht auch die meisterhafte Zeichnung der Mönche.“ Leider gibt Grünwedel nur ein paar Details in Konturenzeichnung von den Malereien dieser Höhle, aus deren Beschreibung wir entnehmen, wie wunderbar der Maler es verstanden hat, von der architektonischen Einheit des Raumes auszugehen, mit seinen Malereien den Raum einheitlich zu durchbrechen, durch Aufhebung der Mauern den Schauplatz seiner Darstellungen in die Natur selbst zu verlegen und auf diese Weise die Gesamtheit der monumentalen Wanddekoration unter den Gedanken illusionistischer Raumerweiterung gestellt hat. So gelang es ihm, die den Raum gestaltenden und abschließenden Wände und Gewölbeflächen ihrer architektonischen Funktion zu entkleiden, zu entmaterialisieren und sie den illusionistischen Zwecken seiner Malerei dienstlich zu machen. Von außerordentlich feinem, künstlerischen Sinn zeugt dabei die Art, wie er es verstanden hat, sich den natürlichen Bedingungen seiner Umgebung anzupassen und den wirklichen Ausblick in die Natur in den Rahmen seines malerischen Gestaltens einbezogen hat.

Wenn man sich an die Malereien des Tempels Nr. 9 in Bäcklik erinnert und das künstlerische Prinzip, das wir ihnen zugrunde gelegt sahen, mit dem eben Dargelegten vergleichen, so bemerkt man, daß es sich bei diesen beiden Dekorationsarten eigentlich um konträre Dinge handelt. Dort hat der Maler aufs strengste die Einheit jeder Wandfläche gewahrt und ihre architektonische Funktion dadurch aufrechterhalten, daß er den Schauplatz seiner malerischen Kompositionen in eine Raumschicht des wirklich abgegrenzten Raumes, also *v o r* die Wand, verlegte. Auch ihn leitete der Gedanke illusionistischer Gestaltung, freilich in anderer Art; er wollte seine Gestalten als wirklich innerhalb des architektonisch abgegrenzten

¹ Vgl. Grünwedel, Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschahri, S. 121.

Raumes existierend hinstellen, während der Maler der Nischenhöhle diesen Raum aufhob und den Schauplatz seiner Darstellungen außerhalb desselben, in die freie Natur, versetzte.

Derartige formale Erwägungen, Unterordnungen der einzelnen Kompositionen unter ein ihnen allen gemeinsames gestaltendes Prinzip, zeugen von einer unbedingten Höhe der Entwicklung der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans. Im einzelnen allen ihren formalen Problemen nachzugehen und sie einheitlich darzustellen, ist bei der Mannigfaltigkeit der Stile unmöglich und könnte nur im Rahmen eines entwicklungsgeschichtlichen Aufbaues bewerkstelligt werden. Dieser kann aber heute noch nicht gegeben werden, und so ist es notwendig, sich das stilistische Bild aus dem Ergebnis der einzelnen, oben vorgenommenen Analysen zusammensetzen.

5. Inhalt. Über die inhaltlichen Probleme, den seelischen Gehalt dieser Malerei im allgemeinen zu sprechen, ist ungemein schwierig. Für den Abendländer ist die Einfühlung in die ganze buddhistische Kunst schwer, verlangt von ihm ein Sichtrennen von althergebrachten Kunstanschauungen und eine profunde Umwertung derselben. Der Gegenstand an sich legt so viele Schwierigkeiten in den Weg, daß man anfangs Mühe hat, über ihn hinweg zur rein seelischen Erkenntnis und zur Quelle des Künstlerischen, Schöpferischen zu kommen. Unsere Augen sind an den Werken abendländischer Kunst geschult und selbst da fällt es oft schwer, auf den Grund des künstlerischen Schaffens zu kommen, was unser Verhältnis zur Moderne zeigt. Um wieviel mehr erst bei einer Kunst, die auf völlig anderen Voraussetzungen, auf einer ganz anderen Welt- und Lebensanschauung beruht als die unsere. Zum Wesen des Kunstwerkes kann nur das Erlebnis desselben führen und die Voraussetzungen für das Erlebnis der buddhistischen Kunst sind so große, daß es unmöglich ist, sie kurz darzulegen. Aus solchen Erwägungen sehe ich von jedem Urteil über den Inhalt der Wandmalereien Chinesisch-Turkestans ab. Im allgemeinen läßt sich wohl sagen, daß diese Kunst, deren Schöpfungen in den seltensten Fällen auf rein künstlerische Inspiration zurückzuführen sind, oft im Gegenstand stecken bleibt und daher auch oft rein gegenständlich gewertet werden muß. Aber wir haben in einzelnen Fragmenten auch beobachten können, daß die Malerei des Turfan und Khotan große Ausdrucksmöglichkeiten hat und dürfen darum keineswegs behaupten, daß sie inhaltlich leer ist.

V. STELLUNG DER WANDMALEREI IM RAHMEN DER KUNST CHINESISCH-TURKESTANS.

Die Wandmalerei spielt im Rahmen der Kunst Chinesisch-Turkestans eine hervorragende Rolle. Der Schwerpunkt des künstlerischen Schaffens dieses Landes liegt zweifellos in der Malerei, doch können wir bei dem heute vorliegenden Material

noch nicht entscheiden, ob die Wandmalerei oder die Kunst der Seiden- und Stoffbilder, die sich in qualitativ hochstehenden und hochentwickelten Werken erhalten hat, führend und die künstlerische Entwicklung bestimmend war. Wir hatten wiederholt Gelegenheit, auf die enge Beziehung dieser beiden Gattungen der Malerei hinzuweisen und entschieden in einzelnen Fällen dafür, daß der Wandmaler Schöpfungen und Errungenschaften der Seidenbildmalerei entlehnte und für die monumentale Dekoration verwertete, während es andererseits auch sehr wahrscheinlich erschien (z. B. bei den Mandaras), daß die Maler von Seidenbildern Schöpfungen der Wandmalerei übernahmen und für ihre Aufgaben umgestalteten. Die Plastik, namentlich die Reliefplastik, läuft neben der Wandmalerei her und spielt in einzelnen Ruinenstädten sogar eine bedeutendere Rolle als diese. Es ist nun interessant, die Abhängigkeit dieser beiden Künste, deren vielfaches Zusammenarbeiten wir wiederholt erwähnten, von der Kunst der umliegenden Länder zu verfolgen, ihre Wurzeln aufzudecken. Während in der Malerei der vorwiegend ostasiatische Charakter, das Wurzeln in ostasiatischen Kunstanschauungen und das Gestalten mit ostasiatischen Mitteln überwiegend zum Durchbruch kam, zeigt die Plastik ein wesentlich anderes Bild; ihr Charakter ist ein vorwiegend hellenistischer, sie arbeitet mit hellenistischen Formen, die von Ghandara nach Chinesisch-Turkestan eindringen, modifiziert und durchsetzt sie zwar mit eigenen und mit ostasiatischen Kunstanschauungen, bleibt jedoch im Grunde ein Ableger der hellenistisch-indischen Plastik. Und diese Tatsachen erklären sich ohne weiteres aus den beiden Künsten selbst. Denn wenn man das Schaffen der hellenistischen Kunst dem der ostasiatischen gegenüberstellt, sieht man klar, daß der Schwerpunkt jener im plastischen Gestalten, dieser im malerischen Schaffen liegt. Am deutlichsten tritt dies im Schaffen der Entstehungsländer dieser Künste hervor: die Kunst Griechenlands hat ihren Schwerpunkt in der Plastik; in ihr konzentrierte sich das künstlerische Schaffen der Griechen und der Genius dieses Volkes entfaltete sich am höchsten in dieser Kunst; dagegen wurzelt das künstlerische Schaffen Chinas in der Malerei und der Genius dieses Volkes erhebt sich in ihr zu den höchsten künstlerischen Leistungen.

Das architektonische Gestalten tritt in Chinesisch-Turkestan im Vergleich zu Malerei und Plastik fast völlig zurück, und wo es zu monumentalen Leistungen führt, fußt es in den Errungenschaften der persischen Architektur.

VI. DIE KUNST CHINESISCH-TURKESTANS UND DIE KUNSTGESCHICHTE.

Das Studium der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans ist keine Angelegenheit, die Philologen oder irgendwelchen Spezialisten asiatischer Kultur überlassen werden kann, sondern eine Aufgabe, deren Lösung für die universale Kunstforschung von größter Bedeutung ist. Denn die Kunst Chinesisch-Turkestans ist kein Erzeugnis irgendeines isolierten Landes und einer Kultur, deren Kenntnis und Erkenntnis

für die Entwicklung und den Zusammenhang des künstlerischen Schaffens der übrigen Kulturländer belanglos wäre, sondern ihre unschätzbare Bedeutung liegt gerade darin, daß sie mit dem Werden und der Entwicklung der Kunst der drei großen Kulturzentren der Welt, des hellenistisch-persischen, des indischen und ostasiatischen Kulturgebietes, aufs engste verknüpft, im wesentlichen eine Schöpfung des Ineinandergreifens und Zusammenwirkens dieser drei ist. Chinesisch-Turkestan ist das einzige Land der Welt, das uns in seiner Kultur und Kunst das seltsame Schauspiel einer tatsächlichen Durchdringung der drei großen Kulturen und Künste der Menschheit bietet und ihre Wirkung auf eine Gesellschaft veranschaulicht, die durch äußere Umstände, den fast plötzlichen Kontakt der drei großen Menschheitskörper im Anfang des ersten nachchristlichen Jahrtausends, in ihrer Entwicklung gefördert wurde und selbst eines der kompliziertesten soziologischen Probleme ist. Ich habe in der Einleitung dieser Untersuchung erwähnt, daß die Geschichte unseres Gebietes größtenteils von außen, von den umliegenden Völkern, bestimmt wurde und daß seine Kultur nicht auf eigenen Grundlagen entstanden, sondern eine Mischkultur ist. Und so war es auch von vornherein zu erwarten, daß das Studium der Wandmalerei, eines Teiles der Kunst dieses Gebietes, uns Schritt für Schritt vor neue Probleme führen würde, daß wir darin bald hellenistische, bald indische, dann wieder ostasiatische Züge finden würden, immer in anderer Kombination, immer unter Führung und Dominanz eines anderen Einflusses, so daß eine konstante innere Entwicklung künstlerischer Probleme unmöglich war und wir von einer geschlossenen, einheitlichen Darstellung derselben (besonders bei der Unvollständigkeit des vorliegenden Materials) absehen mußten. Wir mußten auch bei der Konstatierung der verschiedenen Züge in den einzelnen Werken vorsichtig sein, da uns heute noch die genaue Kenntnis des Entwicklungsganges der Kunst der umliegenden Länder fehlt und wir erst auf Grund derselben in der Lage sein werden, unsere mehr intuitiv und allgemein erfaßten Eindrücke vom Wesen und Zusammenhang der einzelnen stilistisch verschiedenen Werke zu präzisieren und wissenschaftlich zu begründen. Sowohl die Entwicklung der indischen und ostasiatischen als auch die der hellenistisch-persischen Malerei des ersten Jahrtausends ist heute noch ein ungelöstes und kaum gestelltes Problem, die Kunstgeschichte ist bisher nur zu leicht an diesen fundamental wichtigen Aufgaben vorbeigegangen. Aber wir konnten dennoch die Voraussetzung der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans: die buddhistisch-indische Kunst und die Fundamente ihrer formalen Gestaltung: die Errungenschaften der hellenistischen Malerei einerseits, der ostasiatischen andererseits erkennen, und haben gefunden, daß das Hauptgestaltungsmittel der ostasiatischen Malerei, die raumschaffende Linie, bei weitem das hellenistische Gestaltungsmittel, die Modellierung in Licht und Schatten, überwiegt und den Charakter der chinesisch-turkestanischen Wandmalerei als einer im wesentlichen ostasiatischen Kunstgattung bestimmt. Damit soll jedoch durchaus nicht behauptet werden, daß Chinesisch-

Turkestan mit seiner Kunst immer der nehmende, niemals der gebende Teil war. Einige chinesische Nachrichten sagen uns gerade in bezug auf China das Gegenteil. So erzählt Tschang Yen yüan¹, ein chinesischer Kunsthistoriker des 9. Jahrhunderts, in seinem Werk Li-tai-ming-hua-ki, daß der Maler Wei-tschi Pa-tschi-na und sein Sohn I-söng aus Khotan stammten, und eine andere chinesische Quelle sagt von letzterem: „Seine Bilder, menschliche Figuren sowie Blumen und Vögel, sind sämtlich Darstellungen fremder Dinge und entbehren der chinesischen Würde.“ Weitschi I-söng gehörte dennoch zu den berühmtesten Malern Chinas im 7. Jahrhundert, und auf seinen Buddhabildern wird die Tiefe der Farbe gerühmt. Auch in der Darstellung fremder Typen soll er Bedeutendes geleistet und den großen chinesischen Koloristen des 7. Jahrhunderts, Yen-Li-pön, darin übertroffen haben. Die Bedeutung dieser beiden Maler aus Khotan muß eine ganz hervorragende gewesen sein, wenn die chinesischen Quellen, die allem Fremden sonst sehr ablehnend entgegenreten, ihrer so lobend gedenken, und sie zwingt uns zur Annahme einer Malerschule in Khotan, die sich die Achtung der chinesischen Künstler erwerben konnte.

Der Schwerpunkt der kunstgeschichtlichen Bedeutung der Wandmalerei Chinesisch-Turkestans liegt jedoch darin, daß sie ein bedeutendes Hilfsmittel für die Rekonstruktion der chinesischen Malerei im ersten Jahrtausend bietet.

¹ Nach Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst.

CHINAS RELIGIÖSE ENTWICKLUNG IM ZUSAMMENHANG MIT SEINER GESCHICHTE.

VON EDUARD ERKES.

Die kulturgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte hat uns gezeigt, daß das menschliche Denken überall aus den Existenzbedingungen hervorgewachsen ist, unter denen seine Träger leben. So ist auch die merkwürdigste und wohl ursprünglichste Form höherer Geistesbetätigung, die Religion, also das Verhältnis, in dem sich der Mensch zur Natur beziehungsweise zu den hinter ihr gedachten Gewalten fühlt, ihrer Entstehung und Entwicklung nach nichts weiter als eine Projektion der jeweiligen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Verhältnisse auf den Himmel. Das hat u. a. für die Germanen Konrad Maurer nachgewiesen; andere Forscher haben es für den alten Orient und für manche Naturvölker dargetan, und auch für China läßt sich dieser Zusammenhang aufzeigen, und zwar in ganz besonders schöner und klarer Weise. Denn die chinesische Geschichte ist überhaupt ungewöhnlich klar und übersichtlich. Sie hat sich ganz aus sich heraus entwickelt; die Beeinflussungen, so zahlreich sie auch waren, sind immer mehr äußerer und sekundärer Natur gewesen, und niemals ist die Entwicklung einschneidend unterbrochen worden. Infolgedessen ist auch der Faden der Tradition nie abgerissen; sie reicht bis in die fernste Urzeit zurück, und das Ritual, das alte Gebräuche ja überall am treuesten bewahrt, bestätigt nicht minder wie die neuerdings begonnenen Ausgrabungen ihre Zuverlässigkeit auf Schritt und Tritt. Außerdem haben wir in China eine alte und durch die besonderen Umstände der Aufzeichnung auch ungewöhnlich zuverlässige Kulturgeschichtsschreibung, die es ermöglicht, die historischen Zusammenhänge klarer denn anderswo zu sehen.

Den Chinesen selbst sind diese Zusammenhänge zwischen Sein und Denken denn auch durchaus nicht unbekannt geblieben. Schon der Begründer der wissenschaftlichen Geschichtsforschung in China, der um 100 v. Chr. lebende Historiker Sze-ma Ts'ien, stellt sich in seinem großen Geschichtswerke Shi-ki entschieden auf den Standpunkt, daß die wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse die Grundlage alles historischen Geschehens bilden. Die chinesische Geschichtswissenschaft hat sich denn auch stets in diesem Fahrwasser gehalten. Über diese allgemeine Erkenntnis aber ist sie nicht hinausgelangt, hauptsächlich wohl deshalb, weil ihr das große Hilfsmittel der europäischen Wissenschaft, die vergleichende Forschung, gefehlt hat. Da nun in China keine Spezialuntersuchungen vorlagen, so hat auch die europäische Sinologie lange Zeit diese Zusammenhänge nicht erkannt. Im ganzen 19. Jahr-

hundert hat nur ein Forscher, ein Deutscher, Plath, in einem schon 1862 erschienenen Werke „Die Religion und der Kultus der alten Chinesen“ den Nachweis versucht, daß Chinas religiöse Entwicklung eine genaue Parallele zu seiner Geschichte bildet. Allein die historische Wissenschaft war damals anscheinend noch nicht weit genug, um so tiefgreifenden Arbeiten folgen zu können; wenigstens hat, soviel Plath auch benutzt und ausgeschrieben worden ist, lange Zeit hindurch niemand seine Untersuchungen verstanden, geschweige denn fortgesetzt. Nur der Florentiner Sinologe Carlo Puini hat in seinem leider ganz unbekannt gebliebenen Buche „Le origini della civiltà secondo la storia e la tradizione dell' Estremo Oriente“ (Florenz 1891) auf chinesische Zeugnisse gestützt denselben Gedanken ausgesprochen, ohne ihn indes im einzelnen zu begründen. Erst die moderne deutsche Sinologie, in dieser Richtung von A. Conrady und seiner Schule vertreten, hat den Gedanken Plaths wieder aufgegriffen und versucht, ihn aus den Quellen heraus und mit Zuhilfenahme der vergleichenden Ethnologie weiter zu verfolgen. Unter „Quellen“ sind natürlich für die Urzeit keine zeitgenössischen Berichte zu verstehen, die alten Ritualbücher und Geschichtswerke, auf die sich die Forschung stützt, sind vielmehr erst viele Tausende von Jahren nach dem Verschwinden des Urzustandes geschrieben. Nichtsdestoweniger dürfen wir, wie oben gesagt, der Tradition durchaus Vertrauen schenken, und die vergleichende Völkerkunde lehrt uns unterscheiden, welche Nachrichten wir als urtümlich und welche wir als spät zu werten haben.

„Im höchsten Altertum,“ so schildert die chinesische Tradition, wie sie das Yih-king und Chuang-tze bewahrt haben, den Zustand der Urgesellschaft, „da kannte das Volk nur seine Mutter und nicht seinen Vater. Verwandtschaftsgrade und ehrbare Trennung der Geschlechter waren so unbekannt wie Fürsten und Herren; man hauste mit den Tieren zusammen, und die Menschen bildeten eine Familie mit der ganzen Kreatur.“ Das ist dasselbe Bild, das uns die Völkerkunde seit Lewis Morgan vom Urzustande der Menschheit überhaupt entwirft; eine noch kaum dem Tierzustand entwachsene, ohne soziale Organisation in, wenn man so sagen darf, anarchischen Verhältnissen dahinlebende Gesellschaft. Und diesem Lebenszustand entspricht nun genau, was wir von der ältesten Religion der Chinesen wissen. Man liest zwar mitunter, die ursprüngliche Religion der Chinesen sei der Monotheismus gewesen; allein wir wissen heute, daß davon gar keine Rede sein kann. Der Monotheismus, soweit man in China überhaupt davon sprechen kann, ist hier genau wie bei anderen Völkern ein ganz spätes Gewächs. Die älteste Religionsstufe ist vielmehr wie allenthalben der Animismus, also die Naturbeseelung, die dem von der Natur so ganz abhängigen Primitiven die ganze Umwelt als freundlich oder feindlich und daher als beseelt erscheinen läßt. Neben oder noch unter ihm erscheint natürlich auch der Präanimismus, der Glaube an die Macht der Zauberei, und beide Glaubensformen sind bis heute der Untergrund des chinesischen Volksglaubens geblieben. Seit alters bildet die Naturverehrung den Grundstock der chinesischen Religion, von

jeher werden der ganzen Welt, d. h. den sie beseelenden Geistern, Opfer dargebracht. Nun hat man zwar — besonders der verstorbene Sinologe Grube vertrat diesen Standpunkt — der chinesischen Urreligion den eigentlichen animistischen Charakter absprechen wollen und behauptet, die alten Chinesen hätten die Welt nur von Geistern beherrscht, aber nicht beseelt geglaubt. Allein abgesehen davon, daß es wohl etwas gewagt ist, dem Primitiven ein so feines Unterscheidungsvermögen zuzutrauen, ist diese gekünstelte Unterscheidung auch direkt unrichtig. Die altchinesische Religion trug nicht nur einen animistischen, sondern sogar einen ganz fetischistischen Charakter. Oder was ist es anders als reiner Fetischismus, wenn z. B. bei den Opfern allen möglichen Opfergeräten göttliche Ehren erwiesen werden, wenn vor dem Bogenschießen ein Gebet an die Bogenscheibe gerichtet wird, wenn der Bauer vor der Feldbestellung dem Pflug — nicht etwa dem Gott des Ackerbaues, sondern dem Pfluggerät selbst — ein Opfer darbringt, oder wenn ein Heer einen Paß erst zu überschreiten wagt, nachdem der Paßgott in Gestalt eines Strauches abgehauen und mit dem Kriegswagen totgefahren worden ist? All diese und viele andere, schon für die älteste Zeit beglaubigte Züge zeigen doch klar, daß die älteste Religion der Chinesen durchaus den Charakter des Fetischismus besaß. Dem entsprachen nun auch die ältesten Göttervorstellungen: man dachte sich, wie ausdrücklich (bei Lieh-tze) überliefert ist, die Götter als Tiere. Dieser Zug führte schon zur nächsten Stufe der Entwicklung hinüber, zum Animalismus oder Totemismus, dessen Ausbildung sich Hand in Hand mit der gesellschaftlichen Weiterentwicklung vollzogen hat.

Die Urgesellschaft ist in China wie anderswo allmählich zur Bildung gesellschaftlicher Organisationen vorgeschritten, auf der einen Seite entstand die auf Sympathie beruhende Vereinigung der Männer zu den Männerbünden, auf der anderen Seite schließen sich die Frauen und Kinder zur Familie zusammen. Es ist also der Zustand des Mutterrechts, den Conrady in seiner grundlegenden chinesischen Geschichte auch für China nachgewiesen und über den sein Schüler Martin Quistorp unlängst eine reichhaltige Monographie „Männergesellschaft und Altersklassen im alten China“ (Berlin 1914) veröffentlicht hat. Mit dem Fortschritt zur mutterrechtlichen Ordnung geht auf religiösem Gebiete Hand in Hand der Übergang zum totemistischen Zeitalter. Ein bestimmtes Geschöpf, meist ein Tier, wird aus der Schar der gleichberechtigten Gottheiten herausgehoben und als Schutzgott und Ahnherr verehrt. Die Vorstellungen, die dazu führten, wurzeln sicher schon in der Urzeit, da der Mensch im Tiere noch den Vorfahren und Bruder erkannte, wie das ja auch aus der chinesischen Tradition unmittelbar zu entnehmen ist. Man hat auch — so de Groot im IV. Bande seines „Religious System of China“ (S. 271) — den Totemismus für China zu bestreiten gesucht, indes zweifellos mit Unrecht, denn es läßt sich eine ganze Menge von Beweisen dafür namhaft machen. Um hier nur einen der wichtigsten anzuführen: die alten Herrschergeschlechter Chinas kennen alle keinen menschlichen Stammvater, sondern nur eine Stammutter und führen daneben ein Tier, sel-

tener eine Pflanze, als Ahnherrn an. So leitete sich z. B. die Dynastie der Hia von dem großen Yü (Reptil) und seinem Vater K'un (Fisch) her; das Reptil Yü verwandelte sich nach der in K'üh Yüan's T'ien-wen (Himmelsfragen), einem Gedichte des 4. vorchr. Jahrhunderts, überlieferten Stammesgeschichte in einen Bären und erzeugte mit seinem in einen Felsen verwandelten Weibe seine Nachkommen; bei seinem Kultus war — ein echt totemistischer Zug — der Gebrauch von Bärenfett verboten. Übrigens ist der Totemismus auch bei andern den Chinesen sprach- und stammverwandten Völkern nachgewiesen; so bei den Miao-tze, die von einem Hund abstammen wollen, bei den Tibetern, die sich von einem Affen herleiten u. dgl. m.; nicht minder auch bei anderen Mongolenvölkern, so bei den Türken, denen ein Wolf als Ahne galt, den Mandschu, deren Stammesgeschichte wie bei der chinesischen Dynastie Shang auf eine Schwalbe zurückführt u. a. Die beliebte Behauptung, der Totemismus sei bei den Mongolen nicht zu finden, dürfte also doch wohl nicht aufrecht zu erhalten sein, und es ist um so weniger zu verstehen, wie sogar Frazer — der allerdings teilweise durch de Groot irreführt worden ist — sich ihr hat anschließen können.

Die der animistischen Religion entsprechende Kultform ist auch hier der Schamanismus. Das alte China kannte zwei Arten von Schamanen; zumeist lag der Kultus in den Händen von Frauen, den sogenannten Wu, wie es ja dem mutterrechtlichen Zeitalter entspricht. Daneben gab es aber auch noch männliche Priester, die Chu oder Beter und Hi oder Seher, und in diesen haben wir vielleicht die religiösen Vertreter der Männerbünde zu erblicken. Der Kultus galt, wie wohl überall zur Zeit des Mutterrechts, der Erdgottheit, die weiblicher Natur war und nach Ausweis des Yih-king anscheinend in totemistischem Sinne als ein Tierweibchen, eine Stute, gedacht wurde. Ihr Dienst war blutig, wie es der Chthonismus wohl immer verlangt hat; Menschenopfer wurden der Erde, wie z. B. aus Angaben im Shu-king hervorgeht, noch in historischer Zeit geschlachtet, und manche Anzeichen sprechen dafür, daß mit ihnen ursprünglich auch Kannibalismus verbunden war.

Aus dem Totemismus hat sich dann der Manismus, also die Verehrung menschlicher Ahnen, entwickelt, und zwar wiederum infolge des sozialgeschichtlichen Fortschrittes, den der Übergang vom Mutter- zum Vaterrecht darstellt. Der Ahnenkultus wurzelt schon in der Zeit des Matriarchats, wie denn z. B. das Chou-li noch Spuren von ursprünglichem Mutterkultus bewahrt hat. Aber bald wird dieser durch den Kultus beider Eltern abgelöst, bis zuletzt eine ausgesprochene Bevorzugung des Vaters Platz greift. Wie dann aus der Familie allmählich der Staat erwachsen ist, so hat sich der Ahnendienst mit der alten Naturverehrung verschmolzen, und zwar so, daß der Naturkultus gewissermaßen als Erweiterung des Ahnenkultus erscheint. Die ganze Natur erscheint gleichsam als eine große Familie, neben den Kult der Mutter Erde tritt die Verehrung des Himmels, der als Vater des Weltganzen verehrt wird. Sein unblutiger Kultus — der freilich auf noch unerklärte Weise später auch blutige Opfer erforderte — ging in die Hände des Staatsoberhauptes über, das ja zu

allen Zeiten den Namen des „Himmelsohnes“ geführt hat, wie auch der Ahnendienst dem Familienvater zufiel und nicht mehr der Priesterkaste, deren Funktionen, wie noch heute, auf Geisterbeschwören, Regenmachen und andere niedere, aber sehr ertümliche Kulthandlungen beschränkt wurden.

Wie überall, so hat sich auch in China die Höherentwicklung der Kultur nun in den großen Flußtäälern vollzogen, hier also in den Stromgebieten des Huang-ho und des Yang-tze-kiang. Aber so verschieden wie diese beiden Regionen ist auch der Lauf der Entwicklung gewesen. Nordchina ist eine große Lößebene, die ihre Bevölkerung unter den gleichen Lebensbedingungen zu einem einheitlichen Typus schuf und bald auch zu einem einheitlichen Staate vereinigte. Wie schon angedeutet, ist nun der Staat nur die Erweiterung der Familie, und wie jene durch den Ahnenkultus, so wird er durch seine analoge Staatsreligion zusammengehalten. Demgemäß entspricht dem Einheitsstaat im Jenseits die monotheistische Religionsform, an der Spitze steht, ein transzendenter Kaiser, Shang-ti, der höchste Gott, mit dem Himmel identifiziert, aber ursprünglich jedenfalls persönlich gedacht, wie schon das alte Schriftzeichen für Himmel, ein Bild des Sonnengottes, beweist. Aber wie China nie Absolutismus gekannt hat, sondern stets eine konstitutionelle Monarchie war, so ist auch der chinesische Monotheismus niemals, wenn der Ausdruck gestattet ist, „rein“ gewesen. Vielmehr stuft sich um den höchsten Gott, wie die Beamten um den Kaiser, ein reiches Pantheon von Göttergestalten ab, unter denen, dem niederen Volke vergleichbar, die große Schar der Geister und Dämonen steht. Und daß die alten Chinesen auch gewußt oder wenigstens geahnt haben, daß ihr Himmel nur das ins Jenseits verpflanzte Erdenreich war, das geht z. B. aus der seltsamen Bemerkung des Li-ki hervor, nach der die Opfergaben an die Götter entsprechend den Gehältern der Beamten abgestuft waren.

Das Kaisertum China, von jeher ein Lehensreich, wurde seit dem achten vorchristlichen Jahrhundert mehr und mehr zum Feudalstaat. Die Fürsten machten sich unabhängig, jeder Staat richtete seine eigene Regierung und seinen eigenen Lokalkult ein, der Kaiser wurde immer mehr zu einer bloßen Repräsentationsfigur, einem machtlosen Schattenherrscher. Und in demselben Maße, wie das Kaiserreich zusammenbrach und in Anarchie versank, löste sich auch sein Abbild im Jenseits auf; der Monotheismus wurde zum Pantheismus. Freilich wird zu dieser Weiterentwicklung auch der kulturelle und wissenschaftliche Fortschritt erheblich beigetragen haben; denn die chinesische Philosophie erlebte gerade damals ihre erste hohe Blütezeit. Im Gefolge der furchtbaren Notstände, die die beständigen inneren Wirren, die Kriege der Feudalreiche und die Einfälle der türkischen Nomaden, denen das zerrissene China nur schwachen Widerstand zu leisten vermochte, nach sich zogen, traten eine ganze Reihe von Philosophenschulen auf, die der wirtschaftlichen und sozialen Not und dem von ihr unzertrennlichen moralischen Verfall jede auf ihre Weise zu steuern suchten. Die erfolgreiche unter ihnen war die des K'ung-tze (Kon-

fuzius), weil ihre Lehre am meisten auf historischem Boden fußte und mit der geschichtlichen Entwicklung am besten im Einklang stand. Konfuzius stützte seine Lehre nicht auf transzendente Ideen, dazu war er wie seine Zeit bereits zu vorge-schritten, sondern er begründete eine reine Vernunftreligion. Er sucht auf eine durch rein verstandesgemäßen Erwägungen begründete Ethik den Einzelnen zu vervoll-kommen, um so die gesamte Gesellschaft reorganisieren zu können, und zwar auf Grund der bewährten patriarchalischen Familien- und Staatsorganisation des Alter-tums. Darum verlangt er auch strenge Beobachtung des Ahnen- und Staatskultus und der Riten, durch die Familie, Staat und Gesellschaft geistig zusammengehalten werden.

Ganz anders hatte sich nun die Entwicklung in Südchina vollzogen. Zwar war auch der Süden in die große kulturelle und politische Gemeinschaft des Chinesentums eingetreten, aber in dem zerrissenen Berglande südlich des Yang-tze hatte sich doch weder eine Einheitskultur noch ein Einheitsstaat ausbilden können, und viele alter-tümliche Formen des Lebens wie des Denkens hatten sich hier behauptet. Wir kennen die alte südchinesische Religion einigermaßen aus den Schriften, die uns Lao-tze, Lieh-tze, Chuang-tze und andere südchinesische Philosophen des sechsten bis zweiten vorchristlichen Jahrhunderts hinterlassen haben. Die älteste und merkwür-digste unter ihnen ist das Tao-teh-king, das Buch von der Gottheit und der Tugend, von Lao-tze, einem Zeitgenossen des Konfuzius, verfaßt. Auch Lao-tze wollte die Gesell-schaft reorganisieren, sie aber nicht zum Altertum, sondern direkt zu den Zuständen der Urzeit zurückführen. Aus seinem größtenteils auf viel älteren Gedankengängen beruhenden Werke erfahren wir, daß man auch in Südchina eine höchste Gottheit kannte, die aber nicht, wie im Norden, ein himmlischer Kaiser, sondern vielmehr ein weibliches Wesen, und zwar ein Tierweibchen, war. Es ist das Tao, das Lao-tze wiederholt bezeichnet als „das geheimnisvolle Tierweibchen; die Weltgebälerin; die Mutter alles Seins; das, was vor den Göttern da war.“ Er erwartet alles Heil von ihrem Dienste und von der Rückkehr zu dem von ihr gewollten Urzustand. Und dieser Zustand ist offenbar der des Mutterrechts; denn in einer patriarchalisch orga-nisierten Gesellschaft hätten solche Gedanken unmöglich erdacht werden können. Nicht mit Unrecht hat man Lao-tze daher einen philosophischen Anwalt des Mutter-rechts genannt¹). Aber wenn auch offenbar aus einer alten südchinesischen Volks-religion hervorgegangen und somit ein Ausfluß der südchinesischen Volksseele, waren die Gedanken Lao-tzes doch zu spekulativ und unfruchtbar, um im praktischen China so ohne weiteres Aufnahme zu finden. Sie mußten erst praktischen Zwecken, der Zauberei und Alchimie, dienstbar gemacht und mit einer gehörigen Dosis populärer Vorstellungen versetzt werden, ehe sie das geistige Banner werden konnten, unter dem das Südchinesentum gegen den Norden in den Kampf zog.

¹ Vgl. besonders Martin Quistorp, Exkurs über mutterrechtliche Vorstellungen bei Lao-tze (Kap. V des obengenannten Werkes).

Das ganze vierte und dritte Jahrhundert v. Chr. ist von dem Ringen zwischen Nord und Süd erfüllt, das sich auf geistigem Gebiete in dem Kampfe zwischen Konfuzianismus und Taoismus zeigt. Die philosophischen Schriften jener Zeit, besonders die oft recht bissigen Satiren des Taoisten Chuang-tze, geben davon ein gutes Bild. Im Jahre 221 v. Chr. unterwarf der Fürst von Ts'in, nachdem er die kleinen Staaten sämtlich zertrümmert und dem Feudalwesen für immer ein Ende gemacht hatte, das Reich von Ts'u, den letzten, mächtigsten Staat des Südens, und bestieg als Kaiser Shi-huang-ti den Thron des geeinten Reiches. Aber der politische Sieg des Nordchinesentums zog zunächst noch keineswegs seinen religiösen nach sich. Shi-huang-ti war vielmehr ein Taoist und erbitterter Gegner des Konfuzianismus, gegen den er in schärfster Weise vorging. Vielleicht mochten ihm, der wahrscheinlich schon durch seine Herkunft den Taoisten nahestand, die taoistischen Phantasien mehr zusagen als die nüchterne Verstandesreligion des Konfuzius; aber sein Hauptgrund war jedenfalls der, daß er endgültig mit dem Lehenswesen aufzuräumen und jede Erinnerung an das Feudalreich der Chou und an die Vergangenheit des Landes überhaupt auszulöschen wünschte. Und der Konfuzianismus, der so zäh an der Vergangenheit hing, stand ihm dabei sehr im Wege. Der brutale Versuch, durch Verbrennung aller historischen und konfuzianischen Werke und Niedermetzung der protestierenden Gelehrten das Andenken ans Altertum zu vernichten, hat zwar Shi-huang-ti's Namen mit ewiger Schmach bedeckt; aber im übrigen nur das Gegenteil seines Zweckes erreicht. Wenige Jahre nach Shi-huang-ti's Tode wurde die Dynastie Ts'in gestürzt, und mit dem nationalen Herrscherhause der Han gelangte auch der Konfuzianismus wieder zu Ehren und erlebte, vom Glorienschein des Märtyrertums verklärt, eine großartige Renaissance; 57 v. Chr. wurde er zur Staatsreligion erhoben. Freilich ging es dabei nicht ohne allerhand Konzessionen an den Taoismus ab, wie sich denn ein Einschlag taoistischen Geistes schon im Chung-yung, dem „Innehalten der Mitte“, einem zur Ts'in-Zeit entstandenen konfuzianischen Klassiker, und noch weit stärker im berühmten Ritualbuch Li-ki beobachten läßt.

Der Kampf zwischen Konfuzianismus und Taoismus hat noch jahrhundertlang andauert; obgleich der endgültige Sieg des Konfuzianismus nicht zweifelhaft sein konnte. Denn abgesehen davon, daß die nüchterne, klare und wissenschaftliche Lehre des Konfuzius, die sich lediglich auf die Vernunft stützt und im übrigen jeder religiösen Überzeugung freies Spiel läßt, so lange sie nur nicht am Ahnenkultus, der Grundlage des Staatswesens rüttelt — abgesehen davon, daß diese Lehre unvergleichlich höher steht, als die auf transzendenten und mystischen Ideen basierende Phantasiereligion des Taoismus — hatte der Konfuzianismus, der mit beiden Füßen auf dem festen Boden der Wirklichkeit stand, von vornherein ein unendliches Übergewicht über die in der längst unwiederbringlich dahingeschwundenen Periode des Mutterrechts wurzelnde Taoreligion. Vor allem aber behielt das Nordchinesentum seit der Han-Zeit das Übergewicht über den Süden und durchsetzte ihn allmählich auch immer

mehr mit seinen Sitten und Anschauungen. Allerdings fand der Taoismus einen Bundesgenossen am Buddhismus, der, wohl schon in den letzten Jahrhunderten der vorchristlichen Ära in China eingedrungen, 67 n. Chr. offizielle Anerkennung gefunden hatte. Indes waren die Einflüsse des Buddhismus doch im ganzen mehr äußerlicher Natur. Wohl fand seine Ethik, die größtenteils mit der altchinesischen übereinstimmte und sie höchstens hier und da ergänzte, bereitwillige Aufnahme; aber im übrigen waren es hauptsächlich seine kirchliche Organisation und sein glänzender Kultus, seine farbenreiche Götter- und Paradieseslehre und nicht zum mindesten seine Ikonographie und künstlerische Kultur, die ihn in allen Schichten der Gesellschaft heimisch werden ließen. Der Buddhismus ist ja auch seinem Geiste nach tolerant und war stets bemüht, sich dem chinesischen Wesen anzupassen und seine Gefühle nicht zu verletzen. Aber seine eigentlichen pessimistischen Grundideen fanden wenig Anklang; solche Anschauungen konnten wohl in der degenerierenden Atmosphäre Indiens gedeihen, nicht aber in der gesunden Luft Chinas. Die Staatsreligion hat ihre beiden Rivalen stets ruhig gewähren lassen und ihnen nur dann, wenn sie sich zu politischen Exzessen hinreißen ließen und ihre Klöster zu Brutstätten gefährlicher Verschwörungen machten, energisch den Daumen aufs Auge gedrückt. Indessen hat man außer der unausbleiblichen Verachtung von seiten der Gelehrten- und Beamtenwelt ihnen stets ein gewisses Mißtrauen entgegengebracht, das sich gegen ihre im Grunde sozialistischen und für Staat und Gesellschaft bedenklichen Tendenzen richtete, wie schon Han Yü, der große Vorkämpfer des Konfuzianismus im 8. Jahrhundert, betont. Aber im Volke, für das K'ung-tzes reine Vernunftreligion allein zu hoch stand, haben sie neben dieser eine bleibende Stätte gefunden. Eine größere Rolle hat der Taoismus nur noch einmal gespielt, als im 12. Jahrhundert die Mongolen ganz Nordchina erobert hatten, der Schwerpunkt des Reiches in den Süden verlegt wurde und Südchina für kurze Zeit wieder die politische und geistige Führung bekam. Allein dieses letzte Aufflackern war nur von kurzer Dauer; schon bald re-organisierte sich der Konfuzianismus wieder, und sein System, von Chu Hi Ende des 12. Jahrhunderts formuliert, hat seit der erneuten Einigung des Reiches sechshundert Jahre lang unumschränkt, wenn auch keineswegs ganz unangefochten, in China geherrscht. Gewiß hat dieses System seinerseits auf die Erstarrung der chinesischen Kultur zurückgewirkt; aber es darf auch andererseits nicht vergessen werden, daß es zu ihrer bewundernswerten Kräftigung und Konsolidierung auch sein volles Maß beigetragen hat. Erst seit der beginnenden Erneuerung Chinas im 19. Jahrhundert hat sich, wohl unter indirektem europäischem Einfluß, eine neue Richtung herausgebildet, der sogenannte Reform-Konfuzianismus. Er ist bestrebt, mit dem System der Überlieferung, das sich schon seit der Han-Zeit an die Lehre K'ung-tze's ankrystallisiert und sie seit Chu Hi fast gänzlich überwuchert hatte, zu brechen, unmittelbar auf die alten Klassiker selbst zurückzugehen und ihre Prinzipien den

modernen Verhältnissen anzupassen¹). Der Reform-Konfuzianismus, von dessen Begründern hauptsächlich der 1856 verstorbene Literat Wei Yüan zu nennen wäre und dessen hervorragendster Vertreter jetzt der bekannte Gelehrte und Politiker K'ang Yo-wei ist, dürfte allein Aussicht haben, die Religion des zukünftigen China zu werden, wie auch seine 1913 vollzogene Anerkennung als Staatsreligion beweist. Denn er allein hat in China historischen Boden unter den Füßen, er allein entspricht den Bedürfnissen des Chinesentums und seines staatlichen und gesellschaftlichen Organismus. Neben ihm hat wohl keine andere Religion in China irgendwelche Aussichten. Taoismus und Buddhismus werden zwar jedenfalls auch weiterhin bestehen bleiben und weiterhin der Erbauung jener Volksklassen dienen, für die K'ung-tzes Lehre allein zu hoch steht, aber eine größere Zukunft dürfte ihnen kaum beschieden sein, trotz der Förderung, die dem Buddhismus von Japan aus zu teil wird. Noch weniger Aussicht haben die fremden Religionen in China, der Islam und das Christentum. Beide sind seit über zwölfhundert Jahren in China ansässig, beide sind, soweit sie sich selbst keine Übergriffe zuschulden kommen ließen, niemals behelligt oder benachteiligt worden, und doch haben sie beide, trotz aller Propaganda, nur geringe Erfolge zu verzeichnen und üben auf Leben und Denken der Gesamtbevölkerung keinen Einfluß aus. Das liegt natürlich vor allem daran, daß sie in China Fremdkörper ohne historische Berechtigung und für Chinas Verhältnisse unpassend und unbrauchbar sind; aber auch daran, daß sie beide mit transzendenten Ideen arbeitende Phantasie-religionen sind und somit tiefer stehen als die reine Vernunftreligion des Konfuzius. Ihre Annahme würde mithin einen kulturellen Rückschritt darstellen. Dazu ist aber in China, zumal heute, unter Einfluß des modernen Europa, weniger Aussicht denn je. Und gerade das Beste, was Europa China geben kann, seine Wissenschaft, ist mehr als alles andere dazu berufen, den Konfuzianismus zu stützen und zu kräftigen; denn er ist vielleicht die einzige bis jetzt bestehende Religion, mit der sie restlos vereinbar ist.

¹ Vgl. besonders Chen Huan-chang, *The economic principles of Confucius and his school*. New York 1911.

DIE ENTWICKLUNG DER GEWANDDARSTELLUNG IN DER OSTASIATISCHEN PLASTIK. VON CURT GLASER.

II.

Das 9. Jahrhundert, das in der japanischen Zeitbenennung ungefähr mit der Jōganepoche zusammenfällt, ging nicht den Weg, der in den reifsten Schöpfungen der Tempyōzeit vorgezeichnet schien. Es fand eine Neuorientierung statt, die nicht restlos aus der inneren Logik eines künstlerischen Werdeprozesses zu deuten ist, deren Motive vielmehr in den allgemeinen kulturellen Bedingungen der Zeit verankert sind.

Der Einfluß Chinas auf Japan war niemals folgenreicher als im Verlaufe des 9. Jahrhunderts, niemals waren die Fahrten der Priester von Japan nach dem Festlande bedeutungsvoller als jetzt. Kōbō Daishi ist der erste Vertreter dieser neuen Zeit. Zahlreiche andere folgten ihm. Der Shingonsekte, die er in Japan begründete, schloß sich die Tendaisekte an, deren Stifter Dengyō Daishi war¹. Mit ihnen wurden die neuen Geheimlehren, die Pu-kung ein Jahrhundert zuvor von Indien nach China verpflanzt hatte, nun auch in das Inselreich übertragen. Brahmanisches Formelwesen hatte den Buddhismus in Indien langsam durchsetzt. Ein umständlicher Symbolismus kommt auf. Die Mudra wird jetzt erst festgelegt, die typische Haltung der Hände, an der die Gläubigen die Gottheit erkannten.

Einer freien Entwicklung der Kunst konnte diese neue Stimmung nicht günstig sein. Wohl brauchte der Kultus eine noch größere Zahl von Heiligenbildern als zuvor. Aber er wollte die kanonische Form und widersetzte sich der eigenen Schöpfung der Bildner. Indien übte aufs neue aus der Ferne seine Macht durch eine streng archaisierende Kunst.

Das Kultbild ist nicht Darstellung, sondern Stellvertretung der Gottheit und damit Gegenstand anbetender Verehrung. Statuen werden in Schreinen verschlossen, und die Unsichtbarkeit erhöht die Heiligkeit. Fremdheit und Alter verleiht dem Idol die höchste Würde. Aus Indien bringt man aufs neue das Bild des Sakyamuni, und man glaubt das altberühmte Werk zu besitzen, das König Udayana fertigen ließ. Eine in Indien nicht ganz seltene Form, die aus der Gandāarakunst abgeleitet war, findet jetzt ihren Weg nach China, gibt hier die Anregung zu einem allgemein archaisierenden Stile.

¹ Vgl. S. Taki: *Buddhism and Japanese Art* Kokka 230 ff. 1909.



Abb. 17. Shaka, Holz,
Seiryōji.

Der Shaka des Seiryōji¹ (Abb. 17), dessen Berühmtheit durch die Zahl seiner Repliken² nicht minder als durch das Wundermärchen, das sich an ihn heftet³, bestätigt wird, ist das charakteristischste Beispiel. Ein Zauberstab scheint die freien Falten wieder zum Ornament geordnet zu haben. Sie sind nicht mehr flach wie ehemals, und die Anlage der Statue mit den seitlich lang über die Arme herniederhängenden Gewandenden ist weit entfernt von der echt archaischen Formgebung. Auch die treppenförmigen Säume fehlen. Denn die Gewandstoffe haben ihre Eigenplastik nicht verloren. Aber fast symmetrisch baut sich die lineare Zeichnung wieder auf.

Die kleinen Figurenschreine, die gewöhnlich mit Kōbō Daishi in Verbindung gebracht werden⁴, und von denen mehrere sich in den Tempeln des Kōyasan erhalten haben, sind weitere Beispiele dieses Stiles. Die Zickzackfalten, in die sich der über den Sitz des thronenden Buddha herabhängende Stoff zusammenschiebt, zeigen ebenfalls diese neue Freude am Ornament, das nun nicht mehr als der natürliche Ausdruck eines archaischen Formwillens entsteht, sondern mit Bewußtsein dem freien Spiel eines plastisch organisierten Stoffgeschiebes entgegengesetzt wird.

Alle Werke, deren chinesischer Ursprung durch gute Tradition beglaubigt wird, haben teil an dieser Umformung. So die Kokuzō des Tōji (Abb. 18⁵), die Ewun im Jahre 847 nach Japan gebracht haben soll. Die lebendige Gliederung des Gewandes solcher Sitzfiguren, wie sie die frühere Zeit nicht müde geworden war, weiterzubilden und abzuwandeln, ist nun verpönt. In starrem Schematismus legen sich die einfachen, brettharten Falten, und kaum eine leise Variante unterscheidet eine der fünf Gottheiten von der anderen.

¹ Abb.: J. T. 315; S. R. XVII, 6; K. 236.

² Z. B. im Tōshōdaiji, Mimurodo, Gokurakuji, Enmyōji (Abb. N. S. III, 71).

³ Kein Geringerer als Motonobu hat es illustriert. Die Rollen werden ebenfalls im Seiryōji verwahrt. Die Legende erzählt, wie das altindische Buddhabild nach China gebracht wurde. Unterwegs ereignen sich manche Wunder. So trägt z. B. die Statue den Priester selbst auf ihrem Rücken über die Berge. Der Priester Chōnen ließ sie kopieren, und diese Kopie gelangte im Jahre 986 nach Japan.

⁴ Das Hauptstück der Art im Kongobuji, Kōyasan. Abb.: J. T. 256; S. R. VIII, 4; andere im Fumonin, Kōyasan. Abb.: J. T. 259—260 und in Itsukushima. Abb. J. T. 257; K. 111.

⁵ Abb. J. T. 251—253; S. R. I, 24. In diese Kategorie gehört auch der Miroku des Murōji. Abb.: J. T. 254, K. 245; N. S. I, 58.

Der japanische Meister, der im Jahre 893 eine freie Replik der fünf Statuen¹ (Abb. 19) schuf, konnte sich nicht zu der gleichen Schärfe entschließen. Seine Falten bleiben weicher. Aber die strenge Gleichform wird auch ihm zum Gesetz. Der Typus der Jōganplastik ist damit gegeben. Es wäre aber sehr falsch, aus einer solchen Gegenüberstellung allein den Schluß auf eine national-japanische Begründung der charakteristischen Abwandlungsformen des Stiles dieser Epoche zu ziehen. Die typische Formgebung der Jōganzeit läßt sich unschwer bis in den letzten Abschnitt der Tempyōperiode zurückverfolgen. Die Statuen des Daianji², die noch im 8. Jahrhundert entstanden sind, zeigen die gleichen wulstigen Falten in symmetrischer Ordnung, die gern in Schlangenlinien gewellten Ränder, die dicken und schwer hängenden Gewandstoffe, die später als charakteristische Merkmale im 9. Jahrhundert begegnen³. Man spricht in Japan von einem eigenen Daianji-Stil. Daß dieser aber nichts anderes ist als der Beginn einer neuen Phase der skulpturalen Entwicklung ostasiatischer Kunst, die sich nicht in Japan, sondern in China vollzieht, beweisen die Werke der chinesischen Meister, die den Statuenschmuck des Tōshōdaiji besorgten.

Ihr Werk bezeichnet die Stilstufe, die der vollendeten Ornamentalförm jener Skulpturen vorangeht, die im Anfang des 9. Jahrhunderts nach Japan gelangten.



Abb. 18. Kokuzō, Holz, Tōji.

¹ Die Godaikokuzō im Jingoji. Abb.: J. T. 273—274; S. R. IX, 4; N. S. II, 27.

² Vor allem die Fukukensaku. (Abb.: J. T. 245; N. S. III, 21).

³ Vgl. z. B. die Bodhisattvastatue des Tōshōdaiji (Abb.: J. T. 263).



Abb. 19. Kokuzō, Holz, Jingoji.

Zum ersten Male ist ein Gegensatz dieser Importware zur heimischen Produktion festzustellen. Wenn aber der Schluß auf das Einsetzen einer umfangreicheren Betätigung eingeborener Werkleute hieraus gezogen werden darf, so ist damit keineswegs notwendig die weitere Folgerung auf einen wesentlich national-japanischen Charakter ihrer Arbeit gegeben. Im Gegenteil mag ihr Eintreten den Beginn einer Stagnation bedeuten, da nun eine Isolierung von der festländischen Entwicklung sich vollziehen konnte.

Jedenfalls läßt sich das charakteristische und merkwürdig einförmige Gewand der Jōganskulpturen ohne Schwierigkeit aus den chinesischen Werken des Tōshōdaiji herleiten, die in der zweiten Hälfte des 8. Jahrhunderts entstanden sind. Der Shaka des Murōji¹ ist die unmittelbare Weiterbildung des großen Ya-

kushi², der dem Chinesen Shitaku (oder Nyohō) zugeschrieben wird. Die Veränderungen des Kopisten bewegen sich im Sinne einer Schematisierung, die in der allgemeinen Tendenz der späten T'angkunst begründet ist. Aber anstatt deren Schärfe zu folgen, übertreibt er die Rundung seines Vorbildes nochmals. Seine Falten werden wulstig, verwandeln sich in bandförmige Auflagerungen von flachem oder halbrundem Querschnitt. Eine Vorliebe für wellenförmige Bewegung der Gewandsäume vervollständigt die zumeist absichtlich plumpe Erscheinung dieser Statuen, die bisweilen nahe an die Grenze des Manierismus rührt.

Die Falte wurde wieder zum ornamentalen Schmuck, wie sie es in alter Zeit gewesen. Der Geschmack an den überreichen Bildungen mit symmetrisch hängenden, feingefalteten Bändern und zierlichen Ketten und Geschmeiden ist wiedergekehrt. Ein während des ganzen Verlaufes der Heianzeit besonders beliebter Typus der elfköpfigen Kwannon beweist die Vorliebe für solche archaisierende Reize, denen die reife Kunst des 8. Jahrhunderts den anderen Reichtum eines frei bewegten Faltenwerks entgegenzustellen wußte. Das chinesische Urbild, das in der neunköpfigen Kwannon des Hōryūji³ (Abb. 20) erhalten blieb, gibt den erwünschten Ausgangspunkt

¹ Abb. K. 244.

² Abb.: K. 168; N. S. III, 51.

³ Abb.: J. T. 255; S. R. III, 5; N. S. I, 57 und III, 13.

des Typus. Die zierliche Statuette ist stilistisch den fünf Göttern des Tōji näher verwandt als irgendein anderes Werk. Sie hat die gleiche Schärfe der symmetrischen Faltenzüge, die weder in den wulstigeren Bildungen der Jōganzeit noch in den feiner und zierlicher gezogenen Graten der Fujiwaragewänder eine genaue Analogie finden.

Der Typus als solcher begegnet auch in Japan mehrfach¹. Aber nirgends ist er mit der ganzen ornamentalen Pracht dieses fremdartigen Wunderwesens ausgestattet, das in dem Schmuck seiner Bänder und Geschmeide die Verwandtschaft mit den Spätwerken indischer Plastik unverkennbar zur Schau trägt. Nachahmungen verschiedensten Grades sind in Japan entstanden, keine von ihnen allerdings so sklavisch und doch so wenig stilsicher an das Exemplar des Hōryūji gebunden wie eine Statuette, die ein Kunsthändler in Nara² als zweifelhaften Schatz hütet.

Die japanische Kunst bildet eine Kreuzung des strengeren Typus der neuchinesischen Plastik mit einer beweglicheren Form, die offenbar früher nach dem Inselreich übertragen worden war. Ihr Urbild ist die vielumstrittene Statue des Hokkeji³ (Abb. 21), die von der Überlieferung als Werk der Tempyōzeit bezeichnet, der neueren Forschung manches Kopfzerbrechen bereitet hat und heute mit Vorliebe möglichst weit hinabdatiert wird. Der Ansatz in die späte Fujiwarazeit löst aber das Rätsel keineswegs, da das reiche und bewegliche Faltenwerk in dieser Epoche nirgends eine Analogie fände. Andererseits sind alle Motive der an Qualität außerordentlich hochstehenden Statue in zahlreichen, geringeren Abwandlungen variiert und weitergebildet. Von der schönen elfköpfigen Kwannon des Kwannon-dō⁴, die ein charakteristisches Werk der Jōganzeit ist, reicht die Reihe bis weit in die Fujiwaraepoche hinab. Erst die Kamakurazeit bildet ein neues Ideal, das sich von



Abb. 20. Kwannon, Holz, Hōryūji.

¹ Z. B. die Statuette des Riōsenji (Abb. N. S. I, 56). Dagegen vielleicht selbst noch chinesischen Ursprungs die des Museums in Tokyo (Abb.: K. 20, N. S. V, 90—91).

² Abb.: N. S. III, 18—20. Besonders genau und doch ärmlich kopiert ist die Rückseite des Gewandes.

³ Abb.: J. T. 303—305; S. R. II, 3; K. 121; N. S. I, 63.

⁴ Abb.: J. T. 278—279; S. R. V. 7. Diesem sehr ähnlich das Stück bei Herrn Hara in Yokohama. Abb.: S. R. XIX, 3; K. 224.



Abb. 21. Kwannon, Holz, Hokkeji.

zu deuten. Die Entscheidung wäre wichtig, da im letzteren Falle diese Werke ein bedeutungsvolles Übergangsstadium darstellen würden, aber sie ist auf Grund des zugänglichen Materials nicht mit Sicherheit zu treffen.

⁴ Abb.: J. T. 310.

⁵ Abb.: K. 156.

dem Prototyp des Hokkeji aber nochmals weiter entfernt. Und andererseits bleibt diese Jüchimen-Kwannon zur Zeit des Überganges von der Tempyō- zur Jōganperiode nicht ganz so isoliert, wie man gewöhnlich meint. Es gibt eine kleine Gruppe eng zusammengehöriger Werke, zu denen wir den Jizō des Tachibana-dera¹ und den Yakushi des Jingoji² (Abb. 22) rechnen möchten, die den Stil des 8. Jahrhunderts zu einer neuen Feierlichkeit, einer großartig sakralen Würde weiterzubilden suchen, noch ohne ganz in ein archaisierendes Ornament zu verfallen. Der Zauber einer fremdartigen Schönheit ruht über diesen Werken. Die Bildner schwelgen in einer Fülle sich häufender Faltenzüge, die im einzelnen nirgends über den Formenschatz der Kunst des 8. Jahrhunderts hinausweisen, im besonderen der charakteristischen Bildung der Jōgangewandung folgen, in ihrer Gruppierung aber einen eigenen Stil bedeuten. Die Ränder schlängeln sich frei nach der Tiefe, rollen sich zu schön bewegten Spiralen. In dichten Röhrengeschieben hängen die Gewänder, und in langen Folgen paralleler Bogen bauschen sich die Stoffe, wo sie sich über den Armen oder vor den Knien zusammenschieben³.

Wie die letzten Ausläufer dieser besonderen Stilgruppe erscheinen die Shō-Kwannon des Daigoji⁴ und der Jizō des Kōryūji⁵. Die edle

¹ Abb.: J. T. 265.

² Abb.: J. T. 264; S. R. VII. 6.

³ Die symmetrische Ordnung, die schon in der barocken Fülle dieser Gewandung sich ankündigt, kann angeregt sein durch das Beispiel der neuen Werke aus der späten T'angzeit, ist aber möglicherweise als Vorbereitung dieser strengeren Stilisierung

Würde der Vorbilder ist verloren. Zumal das Gewand der Shō-Kwannon ist aufgewühlt durch Falten und Fältchen und will eine Fülle vortäuschen, die doch die Ökonomie einer sicheren Organisation vermissen läßt. Erweisen sich diese Werke trotz ihres abweichenden Charakters als unverkennbare Erzeugnisse der Jōgan-kunst Japans, so wird der chinesische Ursprung der originalen Erzeugnisse dieses eigenartigen Sonderstiles dadurch nur um so näher gelegt. Der Gegensatz zu den typischen Kultbildern der Tantrasekte, wie sie zur Zeit des Kōbō Daishi nach Japan gelangten, vermag diese Annahme nicht zu widerlegen. Wir wissen noch viel zu wenig von der Kunst der Meister, die in der späten T'angdynastie tätig waren, um ihr Werk allein auf die Formel jenes anderen Ideales abziehen zu dürfen, das sich in den Kultbildern der neuen Geheimsekten äußerte. Für Japan im besonderen wird erst dieses zur Grundlage einer nationalen Kunst, die während der drei Jahrhunderte der Fujiwarazeit ohne eine merkliche Entwicklung nach einmal geformten Typen weiterarbeitet. Ihr Vorbild bleibt das Werk jener Meister der späteren T'angzeit, die das Götterideal der Geheimsekten geschaffen hatten. Jetzt erst scheiden sich die Wege der chinesischen und japanischen Kunst. Denn während diese in übernommenen Formen verharret, ist für jene eine uns heute noch unsichtbare, erst in ihren Folgeerscheinungen späterer Zeit wieder greifbar werdende Entwicklung vorauszusetzen. Erst die Fujiwarazeit bringt auch den Namen eines japanischen Meisters, der als Bildhauer hohen Ruhm genießt. Es ist Jōchō 定朝, dessen gefeiertes Werk in dem Amida des Hōwōdō¹ (Abb. 23) erhalten blieb. Mit ihm war um die Mitte des 11. Jahrhunderts der Prozeß der Assimilierung des Idealbildes der späteren T'angmeister endgültig vollzogen.

Hier ist die vollkommene Beruhigung, die der neue Glaube wollte. Wie ein müdes Wasser glätten sich die Falten. Sie sind nicht eigensinnig archaisierend zu einem Ornament gezwungen. Aber von dem frischen Leben der Tempyōzeit ist in diesen sanften Kurven nicht mehr ein Rest. Gegenüber dem unter dicken Stoffalten versunkenen, beinahe gewalttätigen Miroku des Tōdaiji² bezeichnet dieser Amida das milde Ideal der Fujiwarakunst. Er gewann in der Folgezeit kanonische Geltung,



Abb. 22. Jakushi, Holz, Jingoji.

¹ Abb.: J. T. 313; K. 172; N. S. IV, 49. ² Abb.: J. T. 266—267; K. 31.



Abb. 23. Jōchō, Amida, Holz, Hōwōdō, Byōdōin.

nicht nur in offenkundigen Wiederholungen wie dem Amida des Hokongōin¹, der im dritten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts entstanden ist, sondern ebenso in den zahlreichen Abwandlungen zur Darstellung anderer Gottheiten, die sich im wesentlichen nur durch die verschiedene Mudra unterscheiden². Der Sinn für die ornamentale Schönheit gleichförmig gezogener Falten ist aufs neue erwacht, und wenn auch die einmal gefundene plastische Bedeutung des Gewandes nicht wieder vergessen wird, so ist doch die Sorge um die räumliche Funktion und ihre Klarstellung nicht mehr das erste



Abb. 24. Porträt des Chishō Daishi, Holz, Onjōji.

Gesetz, bleibt vielmehr dem ruhenden Gleichmaß einer einheitlichen Gesamtkonzeption untergeordnet.

Ein Tempyōgewand wirkt aufgeregt und fast überlebendig neben der Anlage einer Fujiwarastatue. Die Körperhülle führt nicht mehr ein Eigenleben, darf nicht mehr in selbständigen Faltenzügen die Gestalt umspielen. Die Ruhe der geschlossenen Komposition verlangt Unterordnung aller Teile. Die Sitzfigur des Miroku im Tōkyō-

¹ Abb.: J. T. 336.

² Angeführt seien hier nur die Amidastatuen des Seiryōji (Abb.: K. 148), des Jōruriji (Abb.: N. S. II, 35), des Chūsonji (Abb.: N. S. III, 45), des Jizōin (Abb.: Kōya 63).



Abb. 25. Kichijōten, Holz, Jōruriji.

des Werk wie die schöne Skulptur des fernen Chūsonji steht ihnen unmittelbar nahe, und mit ihr zahlreiche andere.

Selbst das Porträt, das in seiner Gesamtanlage während des 8. Jahrhunderts so mannigfache Individualisierung erfahren hatte, fügt sich dem strengeren Stilgesetz der Zeit. Vergleicht man die lebensvollen Bildnisstatuen der Tempyōpriester mit Beispielen späterer Epochen wie dem Monju des Tōji⁵, dem Chishō Daishi des Onjōji⁶

Museum¹ (die dort sicher falsch in das 10. Jahrhundert datiert wird) macht den Eindruck einer überlebendigen Früh-Renaissance neben der abgeklärten Ruhe eines klassischen Kunstwerkes von der Art des Jizō im Sempukuji², das sich durch die ganz übereinstimmende Körperhaltung besonders gut zu einem Vergleiche eignet.

Die edle Gemessenheit dieser Kunst, deren reinste Blüte vielleicht die Ichijikinrin des Chūsonji³ zu heißen verdient, hat nichts gemein mit der archaischen Strenge der Hakuhōzeit, zu deren Idealen die Plastik zurückzukehren scheint. Dort suchte man nach einem Mittel, das man hier beherrscht. Dort war ein natürliches Streben nach Freiheit, die man jetzt meidet, da eine strenge Klarheit zum obersten Gesetz wurde.

Niemals war die Formensprache in ähnlicher Weise an feste Normen gebunden. Fast Zug um Zug gleicht sich die Faltenanlage von Werken, die sicher den verschiedensten Ateliers entstammten. Nicht in freien Erfindungen, sondern in der gemessensten Führung der vorgezeichneten Linien erweist sich die Hand des Meisters. Die Godai-Kokuzō des Jingoji und die Nyōirin des Kanshinji⁴ mögen in der gleichen Werkstatt entstanden sein. Aber auch ein sicher frem-

¹ Abb.: K. 33; O. Z. I, 421.

² Abb.: J. T. 338.

³ Abb. J. T. 341; S. R. V, 9; K. 219; N. S. III, 58.

⁴ Abb.: J. T. 275—277.

⁵ Abb.: J. T. 282; K. 98.

⁶ Abb.: J. T. 300; Chishō starb 891.

(Abb. 24), so lassen sich die allgemein gewonnenen Stildefinitionen unschwer auf diese besonderen Beispiele übertragen. Der Jōgancharakter des Monju zeigt sich in den ruhig hängenden, wulstigen Falten ebenso wie der Fujiwarastil des Chishō Daishi in den flach gelegten und mit liebevoller Sorgfalt zum Ornament gebreiteten Zügen der Gewandung. Daß der Rōben des Tōdaiji¹ in diesen Zusammenhang gehört und nicht in der Tempyōzeit entstanden sein kann, ergibt der Vergleich ohne weiteres, obwohl die Faltenanlage komplizierter ist und nicht ganz die vornehme Zurückhaltung des reinsten Fujiwarastiles wahrt.



Abb. 26. Kōkei: Einer der Patriarchen der Hossōsekte, Holz, Kōfukuji.

Ebenso leicht ist die Erkenntnis des Jōganstiles in der Hachiman-Statue des Yakushiji². Ob in der zugehörigen Nakutsushime³ die Erinnerung an eine altertümliche Tonplastik lebendig blieb, ist schwerer zu entscheiden. Jedenfalls liegt diese in den späteren Erzeugnissen der Shintoskulptur⁴, die an die Hōryūjstatuetten anschließen sind, deutlich zutage. Es scheint, daß man noch nicht auf den Gedanken kam, in die Wiedergabe des Nationalkostüms die ursprünglich fremdländische Faltenbildung einzutragen. Noch immer gilt die Falte als ein Teil der

¹ Abb.: J. T. 268; K. 160; S. R. VI, 4.

² Abb.: J. T. 298; K. 220; N. S. II, 37.

³ Abb.: J. T. 299; K. 112; N. S. I, 64.

⁴ Z. B. im Hiyoshi-Schrein in Sakamoto. Abb.: T. S. I, 8.

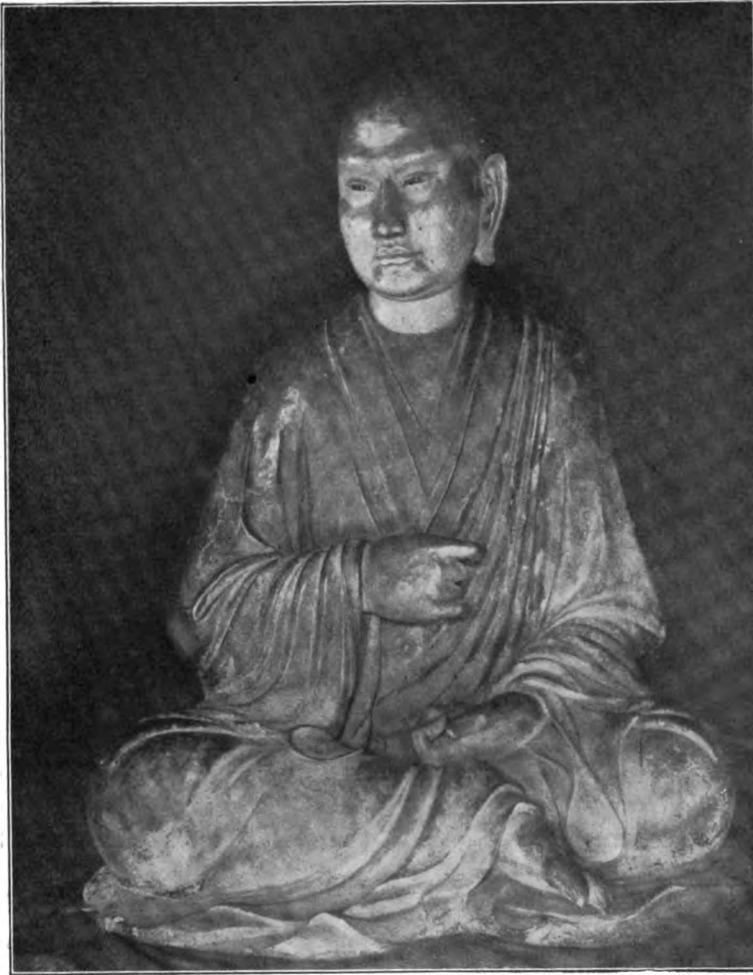


Abb. 27. Lohan aus China, Ton.

Tracht. Der Reiz einer archaisierenden Strenge kam dem allgemeinen Geschmack der Zeit entgegen, obwohl dieser Figurentypus seine Vorbilder einem total anders gearteten Kreise entlehnte. Auch die schöne Kichijōten des Jōruriji¹ (Abb. 25) gehört in diesen Zusammenhang. Die Japaner sprechen hier gern von einem besonderen Narastil im Gegensatz zu der typischen Form der Fujiwaraplastik, die in Kyōto heimisch ist. Was damit gemeint ist, zeigt die andere Kichijōten des Kuramadera² noch deutlicher. Sie ist die Weiterbildung der rein chinesischen Gewandstatue, wie sie in den Begleit-

gottheiten des Sangatsudō und Tōshōdaiji erhalten sind. Auch von diesen führt die Reihe hinauf bis zu der alten, nationalen Tonplastik der Chinesen. Daß Nara jetzt nicht mehr das Zentrum der Entwicklung war, und der Anschluß an ältere Vorbilder hier leichter erklärlich ist, mag ebenfalls wahr sein. Der Geschmack der Zeit offenbart sich aber gleicherweise in der ruhenden Komposition einer fast symmetrischen Anlage und in dem reichen Schmuck von Bändern und Geschmeide, der die Statue des Jōruriji zu einem ostasiatischen Gegenstück des indischen Kwanontyps des Hōryūji macht.

¹ Abb.: J. T. 335; S. R. VI, 5; K. 75; N. S. I, 65; T. S. II, 9.

² Abb.: J. T. 334.

Soviel jedenfalls ist wahr, daß ebenso wie der Stil der Tempyōzeit wesentlich an Nara gebunden ist, als an die Hauptstadt Japans während des 8. Jahrhunderts, so die Fujiwaraplastik im allgemeinen ihren Ursprung auf die Klöster Kyōtos zurückführt, des alten Heian, das Nara nach der kurzen Zwischenzeit von Nagaoka im Jahre 794 als Sitz der Zentralregierung ablöste. Nach der Übergangsperiode des 8. Jahrhunderts folgen dort 300 Jahre relativ ruhiger Auswirkung einer klassischen Formensprache, deren Höhe genau in der Mitte des Zeitraumes mit dem Werke des Jōchō erreicht war. Von einer eigentlichen Entwicklung ist nun nicht mehr die Rede. Erst ein Ortswechsel scheint der Kunst einen neuen Impuls zu geben. In den Klöstern von Nara, die während der kriegerischen Wirren der Heikezeit arg mitgenommen worden waren, entstand mit dem Beginn der Kamakurazeit wieder ein reges künstlerisches Leben¹. Und es könnte in der Tat so scheinen, als sei nach den vier Jahrhunderten der Heianperiode die alte Narakunst nun wieder aus langem Dornröschenschlaf zum Leben erwacht.

Kōkei ist der Name ihres Ritters. Mit ihm tritt die erste greifbare Persönlichkeit im Bereiche der japanischen Plastik auf. Die Porträtstatuen der sechs Patriarchen



Abb. 28. Kōkei: Einer der Shitennō, Holz, Kōfukuji.

¹ Vgl. Kōsaku Hamada: Japanese fine Arts of the Kamakura Period, III. Sculpture. K. 239. 1910.

der Hossōsekte¹ (Abb. 26) sind das Hauptwerk seiner Hand, das bis auf unsere Zeit erhalten blieb.

Von dem feierlichen Klassizismus der Fujiwarakunst ist da nicht mehr ein Rest. In freien Kurven legt sich das Gewand um den Körper. Es führt ein selbständiges Dasein, überschneidet mit seinen reichen Faltenströmen die Linien der Gestalt, löst sich leicht von der Gebundenheit an die Gesamtsilhouette des Statuenblocks, in der es bisher immer verharrte. In tiefen Unterschneidungen gibt es die Unabhängigkeit seines Daseins kund. Ein vollkommenerer Gegensatz zu der wundervollen Gebundenheit des Fujiwarakleides ist nicht denkbar. In ihrer Tendenz sind die Statuen des Kōkei als Fortsetzung des Stiles der alten Temyōporträts eher zu verstehen, aber auch von ihnen ist der Schritt ein so ungeheuer weiter, daß er als die Errungenschaft eines einzelnen Individuums, einer einzigen Generation nicht wohl begreiflich wird.

Die Japaner feiern in Kōkei 康慶 und den zwei Schülern, die ihm folgten, seinem noch berühmteren Sohne Unkei 運慶 und dessen Zeitgenossen Kwaikei, 快慶 die Begründer des neuen Stiles der Kamakurazeit. Das trifft für Japan zu. Aber innerhalb des weiteren Bereiches der ostasiatischen Skulptur können diese Meister nicht ohne Vorläufer gewesen sein. Eine Urkunde gibt den Hinweis auf die Herkunft des neuen Stiles, der auch ohne solche schriftliche Bestätigung notwendig erschlossen werden müßte. Chinesische Bildhauer waren berufen worden, bei den Wiederherstellungsarbeiten am Tōdaiji mitzuwirken, wie einst in der Temyōzeit chinesische Meister den Statuenschmuck des Tōshōdaiji besorgt hatten. „Im 7. Jahre Kenkyū (1193)“, heißt es da, „kamen vier Sung-Bildhauer, unter ihnen Tzū Liu-Lang, machten die Steinlöwen für das Mitteltor, außerdem Statuen von Begleitgottheiten und vier Devas. Um diese Steinwerke zu arbeiten, wurde Stein von China eingeführt, da kein brauchbares Material in Japan zu beschaffen war.“ Auch der Name eines Bronze gießers Ch'en Hai-ch'ing 陳和卿 und seines Bruders Ch'en Fo-shou 陳佛壽 ist überliefert². Von allen ihren Werken blieb aber nichts erhalten als die zwei steinernen Löwen am Nandaimon des Tōdaiji, die für die besonderen Zwecke der vorliegenden Untersuchung außer Betracht bleiben müssen.

Auch an beglaubigten Werken auf chinesischem Boden ist bisher nichts bekannt geworden, was zur Deutung des neuen Stiles der japanischen Kamakurakunst dienlich werden könnte. Die Logik der Tatsachen ist aber so zwingend, daß die einstige Existenz solcher Arbeiten mit absoluter Sicherheit vorausgesetzt werden darf. Die Werke des Kōkei und seiner Nachfolger müssen als Repräsentanten einer uns unbekannteren chinesischen Plastik der Sungzeit eintreten. Nur eine Gruppe chinesischer Werke ist geeignet, eine Vorstellung von dieser bisher sonst nicht nachweisbaren und uns verlorenen Kunst zu vermitteln: die großen Tonstatuen der Lohan³ (Abb. 27),

¹ Abb.: J. T. 407—408; S. R. X, 9; K. 4; N. S. IV, 43—48.

² Vgl. auch S. R. Text zu VI, 15.

³ Das besonders reich bewegte Stück der Sammlung Perzyński, abgeb. in O. Z. II, 458.

die in den letzten Jahren in China gefunden wurden und bei ihrem Erscheinen in Europa berechtigtes Aufsehen erregten. Ihre gewöhnliche Datierung in die T'ang-Zeit steht vollkommen in der Luft. Kümmer hat sicher recht, wenn er sagt, er könne sich nicht denken, daß sie entstanden sein sollten, ehe das Arhatideal seine tiefste Ausbildung erlebte, d. h. vor dem Anfange der Sung-Zeit¹.

Die stilistische Untersuchung führt notwendig zu dem gleichen Ergebnis. Das dem T'ang-Ideal geradezu widersprechende neue Gefühl einer ganz freien Gewandanlage, die auch in Einzelmotiven mit früher völlig unbekanntem Mitteln arbeitet, setzt den starken Impuls einer künstlerisch produktiven Zeit voraus. Und wir wissen aus der Geschichte der Malerei, daß die Periode der Sungkaiser diese Bedingung in glänzender Weise erfüllte. Die freien Überschneidungen der Hauptlinien der Gestalt, die Eigensilhouette des vom Körper unabhängig gewordenen Gewandes, dazu die Fülle der stark plastisch gebildeten Falten und als Einzelmotiv der mit kurzem Bogen in sich zurückkehrende Wulst, der sich bei diesen Stoffgeschieben bildet, seien als die charakteristisch neuartigen Züge genannt, die den chinesischen Lohan und den japanischen Hossōpriestern gemeinsam sind, während sie an keiner Stelle zuvor in der ostasiatischen Plastik nachweisbar waren.

Nicht minder revolutionär als die Hossōpatriarchen des Kōkei sind die zu ihnen gehörigen Statuen der Shitennō² (Abb. 28), die gleich gut durch Tradition und Urkunden für den Meister beglaubigt sind, der im Jahre 1188 von Kanezawa Fujiwara mit diesen Statuen für den Nanendō des Kōfukuji beauftragt wurde. Der barocke Überschwang



Abb. 29. Einer der Chitennō, Holz, Tōji.

¹ O. Z. II, 460.

² Abb.: J. T. 406; S. R. IX, 9.

ihrer Gewänder ist unerhört in der gesamten früheren Plastik. Wohl war die Tradition der Tempyōzeit in der Darstellung der Wachtgottheiten niemals ganz erloschen. Daneben kam aber im Gefolge der Tantrasekten im 9. Jahrhundert auch für diese Figuren ein Darstellungstyp auf, der den archaisierenden Geist der Zeit wie kein anderer deutlich bekundet. Alle Bewegung, die der drohende Charakter der Dämonenbezwinger natürlich zu fordern scheint, ist wieder geschwunden. Sie begnügen sich wie in der alten Zeit, stumm ihre Attribute zu zeigen. Ohne Gliederung umhüllen die schweren Panzer die Gestalten. Und der gefältelte Rock, der unten in einem schmalen Streif sichtbar wird, ordnet sich in dem ornamentalen Spiel, das charakteristisch ist für den Geschmack der Zeit. Die berühmteste Statue der Art, die der Tōji besitzt¹ (Abb. 29), stammt aus China. Die des Seiryōji² erweist sich schon in den wenigen Faltenzügen des Gewandsaumes, die nochmals klarer, nochmals beruhigter sich lagern, als die spätere japanische Nachahmung, ebenso wie die abermals weiter abgewandelte Bishamonfigur des Kuramadera³.

Der Überlieferung nach soll der neue Typus durch den Priester Amoghavajra um die Mitte des 8. Jahrhunderts von Indien nach China übertragen worden sein. Eine Bestätigung durch Denkmäler auf indischem Boden fehlt. Aber wie für die anderen Kultbilder, die mit dem Namen des Kōbō Daishi und seiner Schüler in Zusammenhang gebracht werden, ist auch für die neue Form der Wachtgottheiten die Herkunft aus dem eigentlichen Heimatreich der Tantralehren durchaus wahrscheinlich.

Zur Alleinherrschaft scheint der Typus nicht gelangt zu sein. Neben ihm bleibt die reicher bewegte Darstellungsform lebendig, die von der Tempyōkunst ausgebildet worden war. Die Einzelanalyse der Gewandanlage erweist den anderen Bishamon des Kuramadera⁴, der mit der Hand die Augen beschattet, um auf die Stadt Kyōto, die unter ihm liegt, herniederzublicken, als sicheres Erzeugnis der Fujiwaraplastik. Die Gesamterscheinung deutet ebenso rückwärts auf die Tempyōkunst wie voraus in die Zeit des Kōken. Wie ein Gewandsaum sich spiralig aufrollt, wie der Streifen, der von einer Hüfte zur anderen zieht, sich in ruhigen Bogen legt, wie die flatternden Ärmel in Wirklichkeit beide fast symmetrisch und in schön gewellten Kurven sich ordnen, das alles ist vom echtsten Fujiwarageist.

Wie anders dagegen das wahrhaft leidenschaftlich erregte Faltenspiel, mit dem Kōkei die Gewandung seiner Devakönige durchfurcht. Die Beinkleider, die in der Tempyōzeit immer steife Hüllen waren und es auch in der Folge stets blieben, fallen nun lose, als wären sie aus dünnem Stoff, der sich leicht in beliebigen Faltenbildungen bauscht. Flatternde Bänder umspielen die reichgegliederte Rüstung. Und vollends die Ärmel wehen im Winde einer heftigen Bewegung. Da ist nicht mehr die Rede von

¹ Abb. J. T. 280; S. R. I, 25.

² Abb.: K. 147.

³ Abb.: J. T. 281.

⁴ Abb.: J. T. 308—309.

einem System regelmäßiger Lagerung. Ganz neue Einzelheiten treten auf. Wie zerfetzt wirbeln die Ränder. Die Silhouette löst sich in ein wahres Zickzack von Linien auf, die in jeder Einstellung neu und überraschend sich gegeneinander verschieben. Und die Flächen stellen sich in jedem Winkel zueinander. Die Falte ist nicht mehr die Bewegung einer Ebene oder deren Gliederung durch Grate und Rinnen. Vielmehr ist nun die ganze Masse des Stoffes in eine Wallung gebracht. Tiefe Unterschneidungen lösen die Flächen voneinander und scheinen der Materie alle Schwere zu nehmen.

Keine der Niwō-Statuen, mit denen die Nachfolger des Kōkei glänzten, reicht an die Kühnheit seiner Wachtgötter heran. Die beiden riesigen Tempelhüter, die Unkei und Kwaikai schufen¹, rechtfertigen durch ihre Qualität nicht ganz ihren hohen Ruhm. Die Anlage ihres Lendenschurzes ähnelt der eines anderen Paares, das Jōkei 定慶 für den Kōfukuji arbeitete² und das entschiedener die Lehren des Kōkei sich zunutze macht. Der große Schwung der Bewegung ist allen diesen Statuen gemein. Aber in den Einzelmotiven seiner Faltenanlage ist Jōkei reicher und origineller zugleich. Die großen Niwō des Tōdaiji begnügen sich noch zumeist mit den lang durchgezogenen Parallelfalten und den hängenden Bogen. Man mag den stark bewegten Jikokuten des Kōfukuji vergleichen, um zu erkennen, wie diese Motive unmittelbar aus der Fujiwarakunst sich herleiten lassen. Dagegen stattete Jōkei die Lendentücher seiner Niwō mit allem Reichtum der vielfältigen Schiebungen aus, die der neuen Zeit eigentümlich waren.

Es ist ein mißliches Unternehmen, auf Grund der wenigen sicher beglaubigten



Abb. 30. Unkei: Vasubandhu, Holz, Kōfukuji.

¹ Im Nandaimon des Tōdaiji. Abb. J. T. 409—410; S. R. II, 18; K. 11—12. Im Typus folgen sie den Tempelhütern von Long-men. Abb.: Chavannes Nr. 358—359.

² Abb.: J. T. 417; S. R. XIII, 12; N. S. I, 68; II, 40.

Werke die Kunst der einzelnen Meister, deren Namen überliefert sind, charakterisierend zu umschreiben. Es scheint, als habe Unkei nicht die kühne Gestaltungskraft seines Vaters geerbt. Seine Kunst bedeutet eine merkliche Beruhigung. Die Gewänder der 28 Begleiter der Kwannon, die er für den Myōhōin¹ schuf, nähern sich wieder dem Fujiwarastile. Aber mehr Wahrscheinlichkeit hat der Schluß auf den allgemein veränderten Charakter der Kunst der jüngeren Generation von Bildhauern, die dem Kōkei folgten. Dessen extreme Richtung bleibt in Japan eine kurze Episode. Um so zwingender wird dadurch der Rückschluß auf ihren fremden Ursprung. Wir möchten in ihr den reinen Stil einer heute bis auf wenige Reste verschollenen Sung-Plastik in China erblicken, der in der Folge durch einen Assimilierungsprozeß den älteren Formen, die in Japan länger am Leben erhalten worden waren, sich angleicht.

Selbst die berühmtesten Statuen, die dem Unkei zugeschrieben werden, die Asangha und Vasubandhu im Kōfukuji² (Abb. 30), besitzen in ihrer Gewandung nicht den Motivenreichtum von Kōkeis Hossōpatriarchen. Was sie trotzdem in der Entwicklungsgeschichte der ostasiatischen Plastik bedeuten, lehrt ein Blick auf die Jūdaideshi des Kōfukuji. Die schwere Fülle der Mäntel legt sich breit und wuchtig um die massiven Gestalten. Das Gewand ist in seiner Stofflichkeit verstanden, in seinem Volumen voll durchgebildet, und doch verwächst es mit dem Körper, den es umhüllt, zu einem untrennbar einheitlichen Ganzen, wo die Tempyōkunst noch ängstlich schied und über einen Dualismus nicht hinausgelangte. Unkei knüpft an, wo die alten Narabildner ihr Werk verließen. Aber die Körperlichkeit seiner Gewandung geht weit hinaus über alle Möglichkeiten des 8. Jahrhunderts. Wie frei er in den hängenden Stoffmassen vom Bogen zur Steilfalte übergeht und die vermittelnden Diagonalen findet, das war weit außerhalb des Bereiches jener älteren Kunst gelegen. Daß das eine und das andere stilgeschichtlich zusammengehört und von hier aus gesehen die ganze Epoche der Fujiwarakunst ein langes Zwischenspiel bildet, bleibt darum nicht minder wahr. Aber von der alten zu der neuen Narakunst ist ein weiter Weg, und keiner seiner Meilensteine steht im japanischen Land. Wieder führt der zwingende Schluß auf festländische Vorbilder, die den Stil der neuen Kunst in Japan begründeten.

In der Darstellung der Wachtgottheiten und Dämonen einerseits, im Porträt andererseits hat die Kamakuraplastik ihre lebendigsten Werke geschaffen. Die sogenannten Selbstbildnisse der Bildhauer Unkei und Tankei³ sind noch vergleichsweise bescheidene Arbeiten. Reicher ist der Chōgen des Shunjōdō im Tōdaiji⁴, und die würdige Nachfolge des Kōkeistiles bedeutet der Taira no Kiyomori im Rokubaramiji⁵, der in der Freiheit der Gewandgruppierung an die Hossōpriester heranreicht.

¹ Abb.: J. T. 414—415; S. R. IV, 13; K. 239, 254.

² Abb.: J. T. 411—413; S. R. II, 15; K. 1 und 53.

³ Im Rokuharamisuji. Abb.: J. T. 435; S. R. VII, 21.

⁴ Abb.: J. T. 427; S. R. VII, 18; K. 261.

⁵ Abb.: K. 204.

Selbst die Shintoplastik vermag an dieser Verlebendigung teilzunehmen, wie das Sitzbild der Mutter des Jimmu Tennō in Yoshima Takemikumari Jinsha¹ zeigt. Die weithin wallenden Gewänder geben das Hofkostüm der Zeit wieder, das aus den Bildrollen hinreichend bekannt ist. Auch das Zeremonialkleid der Männer findet Eingang in die Plastik, wie der Uesugi Shigefusa² und der Hōjō Tokiyori³, die in Kamakuratempeln verwahrt werden, bezeugen. Die großflächige Anlage⁴ erinnert an den altertümlichen Stil der früheren Shintoskulpturen. Aber die überlegene Komposition und die freie Bewegung der Flächen verrät unzweideutig den Geist einer Epoche, die ihre Mittel vollkommen beherrscht und nach Wahl verwendet.

Das Götterbild im engeren Sinne war in Ostasien nicht ebensowohl der Willkür künstlerischer Umformung anheimgegeben, wie in Europa. Langsam nur wandeln sich die traditionellen Typen, und allein die bildungskräftigsten Epochen wagen, an den altgeheiligten Formen zu rühren. So bleiben auch die eigentlichen Kultstatuen der Kamakurazeit der Überlieferung treuer als ihre Dämonen und Bildnisfiguren.

Die Shōkwannon, die Jōkei im Jahre 1226 vollendete⁵ (Abb. 31), bleibt in jedem Betracht eine Ausnahme. Sie steht in Japan so sehr für sich, daß unwillkürlich wieder sich der Blick nach draußen wendet, doch ohne noch an anderer Stelle einer schlagenden Analogie zu begegnen. Die reiche Drapierung des Gewandes, die komplizierte Lagerung der Flächen, die sich in feiner Fältelung übereinanderschieben, die Fülle sich überschneidender und mannigfach geschwungener Linien, können zeigen, wie eine andere Zeit das Kostbare und Zierliche zum Aus-



Abb. 31. Jōkei: Shōkwannon, Holz, Kuramadera.

¹ Abb.: J. T. 425—426.

² Im Meigetsuin. Abb.: J. T. 436; K. 242.

³ Im Kenchōji. Abb.: K. 242; S. R. VII, 23.

⁴ Als edelster Ausläufer dieser Richtung in der Ashikagazeit sei hier das schöne Porträt des Yoshimasa im Ginkakuji genannt. Abb.: S. R. VI, 26; K. 30.

⁵ Im Kuramadera. Abb.: J. T. 418; S. R. XI, 16; K. 202.



Abb. 32. Kwaikei: Jizō, Holz, Tōdaiji.

druck zu bringen suchte, dem die späte T'ang-kunst nur mit Geschmeide und Ornament nachzukommen vermochte. Das Gleichnis der Malerei, der Gegensatz des alten Götterbildes, das in Gold und Farben prunkte, zu der anderen Formensprache der Sungzeit mit ihren sparsameren Mitteln und reicheren Wirkungen, führt nochmals zu dem Schluß, daß die Vorbilder dieser Kunst in China gestanden haben müssen.

Neben den Werken des Kōkei sind die seines Enkels Jōkei der treueste Spiegel dieser uns verlorenen Plastik des ostasiatischen Festlandes, während die unmittelbaren Nachfolger des Kōkei eine mehr vermittelnde Stellung einnehmen. Der Jizō, den Kwaikei im Jahre 1201 vollendete¹ (Abb. 32), hat nichts von der ruhigen Würde der Fujiwarakunst verloren. Aber die feierlich hängenden Faltenbogen seines Überkleides sind nicht mehr das reine Ornament, das sie waren. Sie dürfen sich leise gegeneinander verschieben, und die geschlängelten Saumlينien der Stoffmassen, die über die Arme herniederfallen, haben ihre archaisierende Strenge verloren, der Gegensatz der beiden Seiten gibt der symmetrischen Komposition ihre rhythmische Freiheit.

So fein zu wägen, verstanden nur die Meister. Die große Menge der Götterbilder der neuen Zeit kehrt leichteren Herzens zu den Idealen der Fujiwarazeit zurück, deren strenger Schematismus für alle Folgezeit zur unausweichlichen Norm wird². Eine eindeutige Bestimmung des Kamakuragewandes ist nicht möglich, da eine einheitliche und immanente Entwicklungstendenz ihm abgeht.

¹ Abb.: J. T. 421.

² Als typisches Beispiel der späteren Kamakurazeit sei hier nur der Dainichi des Kongōsanmaiin (Abb. J. T. 431) genannt und der Vergleich mit dem des Chūsonji empfohlen. Die Falten sind weniger flach gelegt, behalten mehr plastische Fülle, aber sie ordnen sich einem fast identischen ornamentalen Schema unter.

Verschiedene Stilarten behaupten nebeneinander ihr Recht, wie auch in der Malerei das alte Heiligenbild weiter besteht, nachdem längst die neue Kunst der Sungmeister ihren Siegeszug angetreten hatte. Aber die Lebensfähigkeit der alten Stile ist gebrochen, ihre Zeugungskraft erloschen. Der Geschmack wandelt sich noch leise. Nicht leicht wird man die Werke späterer Jahrhunderte mit den Arbeiten der Fujiwaremeister und ihrer Nachfolger in der frühen Kamakurazeit verwechseln. Die Geschichte der Formenentwicklung findet ihr Ende. Den entscheidenden Schritt von der Daseinsform zur Wirkungsform — um diese geläufig gewordenen Begriffe Hildebrandtscher Prägung zu gebrauchen — hat die ostasiatische Plastik nicht getan, und das neue Reich, das die griechische Kunst des 4. Jahrhunderts mit ihm sich erschloß, blieb im gesamten Osten unbetreten.

Das Wesen des Buddhabildes erschöpft sich nicht in der Nachahmung einer Wirklichkeit und nicht im Ausdruck eines Gefühles. Weder das eine noch das andere ist ihm fremd, wie es keine Kunst gibt, die in abstrakter Reinheit nur e i n e n Weg verkörpert¹. Das eigentliche Ziel aber ist die Schaffung eines Ideals, die Setzung einer Form, die Bildung eines klassischen Typus. Dies bedeutet die Größe und die Beschränkung zugleich. Nirgend sonst ist ein so erdentrücktes Götterbild entstanden, wie die buddhistische Kunst es schuf. Aber der Bereicherung durch die individuellen Züge der natürlichen Gegebenheit mußte es sich immer wieder entziehen, wie ihm der Weg zu einer malerischen Ausdruckskunst sich nicht zu öffnen vermochte.

¹ Weiteres zu diesem Gedanken, der hier nur angedeutet werden kann, in dem Buche des Verfassers: Die Kunst Ostasiens. Leipzig 1913.

SAMMLUNGEN UND DENKMÄLER.

CHINESISCHE KUNSTWERKE IN JAPAN UND IN CHINA. VON ERNST GROSSE.

I.

Daß man die chinesische Kunst in Japan besser kennen lernen könne als in China, wird nicht bloß von Japanern behauptet, sondern auch von Europäern geglaubt. China hat in den Stürmen seiner Geschichte ohne Zweifel einen großen Teil seiner Kunstschatze verloren, während das benachbarte Inselreich nicht wenige davon geborgen und sorgfältig bewahrt hat. Japan ist in der Tat sehr reich an chinesischen Kunstwerken, vermutlich reicher als Deutschland an italienischen. Im Shosoin, dem Schatzhause des Todaiji in Nara, liegt noch das Prachtgerät, das chinesische Meister der Thangperiode vor 1200 Jahren für den Kaiser Shomu gearbeitet haben; die buddhistischen Tempel in Yamato und Yamashiro sind voll von Bildwerken, die von Priestern und Pilgern aus China heimgebracht oder von Chinesen in Japan geschaffen worden sind; und im ganzen Lande zeugen Sammlungen von Gemälden, Skulpturen, Töpfereien, Lacken, Bronzen von der verständnisvollen Liebe für die chinesische Kunst, die seit der Ashikagazeit in allen Gebildeten lebt. Dabei ist die Mehrzahl solcher Schätze leicht zugänglich, sogar für den Fremden.

Dieser Reichtum Japans ist oft anerkannt und geschildert worden; aber man hat meines Wissens noch niemals untersucht, wie er sich zu dem Kunstbesitze Chinas und, was noch wichtiger ist, wie er sich zu der chinesischen Kunst verhält. Man hat Japan mit Recht ein Museum chinesischer Kunst genannt. Aber ein Museum kann sehr viele und gute Werke besitzen und trotzdem kein richtiges Bild von der Kunst eines Volkes geben, wenn es nämlich in seiner Auswahl der Kunst nicht in ihrem ganzen Umfange, und ihren verschiedenen Zweigen nicht nach ihrem wirklichen Verhältnisse gerecht wird, sondern nur einzelne bevorzugte Arten und Formen darstellt. Läßt sich aus den Schätzen Japans eine vollkommene Vorstellung von dem Wesen der chinesischen Kunst gewinnen? — Eine zuverlässige und erschöpfende Antwort könnte nur ein Mann geben, der sowohl den japanischen Kunstbesitz wie die chinesische Kunst gründlich kennt. Und leider verfügt heute wohl noch niemand über diese beiden Erfordernisse zusammen, am allerwenigsten ein Europäer. Aber wenn eine abschließende Entscheidung einstweilen unerreichbar ist, so haben doch auch einzelne vorläufige Bemerkungen vielleicht einigen Wert. Sie können zum mindesten warnen, daß man sich jetzt, da man eben beginnt, die lange vernachlässigte

und verkannte Kunst Chinas besser kennen und würdigen zu lernen, auf einen Standpunkt bannen lasse, der nur eine beschränkte Aussicht gewährt.

Man braucht nicht in Japan gewesen zu sein, um zu wissen, daß dort jedenfalls die Werke einer chinesischen Kunst nicht zu finden sind: der Architektur. Es gibt freilich Völker, bei denen die Bildnerei mit der Baukunst nur so lose verbunden ist, daß man sie im wesentlichen studieren und verstehen kann, ohne diese zu kennen. Allein in der chinesischen Kunst nimmt die Architektur eine ebenso bedeutende und beherrschende Stellung ein wie in der europäischen; die meisten anderen Zweige der Kunst sind in ihrer Entwicklung und Richtung dermaßen von ihr abhängig, daß sie, aus diesem Zusammenhange gelöst, nicht richtig erfaßt und beurteilt werden können. Japan besitzt zwar manche Gebäude, besonders Tempel, die nach chinesischem Muster aufgeführt sind; aber sie sind sämtlich nicht Wiederholungen, sondern Übersetzungen ihrer Vorbilder, die bei der Übertragung in ein anderes Material und durch die Verkleinerung der Maße einen großen Teil ihrer Eigenart und Wirkung verloren haben. Die aus Balken gezimmerten To der japanischen Tempel gleichen den steinernen Pagoden Chinas nicht einmal von ferne, und in dem Hondo des Horiuji erhält man kaum eine Ahnung von der Majestät der Hallen in und um Peking. Der chinesische Wohnbau, der von dem japanischen sehr weit abweicht, ist in Japan überhaupt nicht vertreten. — Und die Architektur ist nicht die einzige chinesische Kunst, deren Werke man in dem Inselreiche vergeblich sucht. Wer sich in den Häusern und Läden einer chinesischen Stadt mit einiger Aufmerksamkeit umgeschaut hat, wird sofort bemerken, daß eine ganze Art von Kunstwerken, die dort überall auffällt, daß Skulpturen in Jade und anderen Halbedelsteinen in Japan fast gar nicht zu sehen sind. Diese Kunst, die von den Chinesen seit sehr alter Zeit geschätzt und gepflegt wird, ist nichts weniger als eine unbedeutende Spezialität, an der man achtlos vorübergehen darf. Denn abgesehen von dem Interesse, das sie in ihrer reichen Ausbildung an und für sich verdient, birgt sie auch den Schlüssel zum Verständnisse von zwei anderen Künsten, deren Bedeutung über jeden Zweifel erhaben ist: nämlich der chinesischen Monumentalskulptur, deren Stil zum großen Teile in dieser Kleinplastik wurzelt, und der Porzellankunst, die zunächst ganz und gar von ihr bestimmt worden ist, da es ihre erste Aufgabe war, Surrogate für die aus Jade und anderen kostbaren Steinen geschnittenen Gefäße und Figuren zu liefern. Es ließen sich noch mehr derartige Lücken in dem chinesischen Kunstbesitze der Japaner aufweisen; allein die Tatsache, daß ihnen die Werke zweier so wichtiger Künste wie der Architektur und der Edelsteinskulptur fehlen, genügt wohl schon, um Zweifel zu erwecken, ob Japan wirklich der beste Ort für das Studium der chinesischen Kunst sei.

Auf nichts unter ihren chinesischen Schätzen sind die Japaner so stolz wie auf die Gemälde. In der Tat sieht man in Japan nicht nur sehr viele, sondern auch sehr gute chinesische Bilder, und wenn man ihren Besitzern glaubt, so befinden sich darunter hervorragende Werke fast sämtlicher berühmter Meister von der Thang- bis

zur Tschingzeit. Aber darf man ihnen glauben? — Nur allzuoft kann man es nicht. Wer einigen Blick für künstlerische Werte hat, kann sich nicht bereden lassen, daß alle die Gemälde, die man ihm in japanischen Tempeln, Museen und Privatsammlungen als Go-doshi (Wu-Taotsze), Oi (Wang Wei), Kankan (Han-kan), Kakei (Hia-Kwei), Bayen (Ma-Yüen), Ri-riu-min (Li Lung Yen) usw. zeigt, echt seien; selbst wenn er noch niemals wirkliche Werke jener großen Meister gesehen hat, muß er viele davon verwerfen, weil sie von einer so offenbaren künstlerischen Unzulänglichkeit sind, daß sie nicht einmal für Arbeiten mittelmäßiger Maler gelten können. Und solche Wechselbälge findet man nicht nur in obskuren Sammlungen, sondern auch unter den Schätzen alter Fürstenthümer und Klöster. Von den Bildern z. B., welche die beiden berühmten Alben des Marquis Kuroda in Tokio füllen, ist mindestens ein Drittel von recht zweifelhaftem Werte. Immerhin bleibt nach der strengsten Ausscheidung aller Schlacken noch eine erstaunliche Menge künstlerischen Edelmetalles übrig. Indessen auch vor den meisten dieser unzweifelhaft guten Bilder erhebt sich wieder die Frage, ob sie wirklich von den Männern stammen, deren Signatur sie tragen oder deren Namen ihnen die Tradition angehängt hat? — Eine befriedigende Antwort vermöchte in jedem einzelnen Falle nur ein Kenner zu geben, der imstande wäre, das fragliche Stück mindestens mit einem durchaus zuverlässig beglaubigten Original des Meisters zu vergleichen. Aber wie viele über jede Frage erhabene Werke der großen Maler aus der Thang- und Sungzeit sind heute noch vorhanden? — In Japan gibt es jedenfalls nur wenige Bilder dieser Art, deren Attribution man nicht bezweifeln könnte, wenn man nicht an sie glauben will. Man muß also besonders für die ältesten Werke in der Regel mit Wahrscheinlichkeiten zufrieden sein. Eine Anzahl budhistischer Gemälde ist schon während der Thangperiode von Priestern und Pilgern nach Japan gebracht worden. Einzelne davon haben große Namen und gute Eigenschaften. Aber beides können auch Kopien haben. Und ist es nicht wahrscheinlicher, daß sie Kopien, als daß sie Originale sind? — Den frommen Männern, welche diese Bilder erworben haben, kam es sicherlich weniger auf ihren künstlerischen als auf ihren religiösen Wert an; und die Chinesen haben schon damals die Werke ihrer großen Künstler so gut zu schätzen gewußt, daß sie wohl kaum geneigt waren, sie Fremdlingen abzutreten, für deren Bedürfnisse Kopien ausreichten. Die Japaner selbst glauben nicht mehr an die Titel aller ihrer Thangbilder, und es ist bezeichnend, daß ihre Kritik vor allem diejenigen angegriffen hat, die von der Überlieferung mit dem Namen des größten Thangmeisters, des Wu-Taotsze, geschmückt sind. Das Triptychon aus dem Tofukuji, Shaka zwischen Fugen und Monju, welches das Fundament für den Ruhm des „Go-doshi“ in Japan bildet, wird jetzt in dem Museum von Kioto als ein Werk der Sungperiode bezeichnet. In dieselbe Zeit sind die beiden Tuschlandschaften aus dem Nanzenji versetzt worden. Die Kannon im Daitokuji will man sogar der Yüenperiode zuschreiben. Von den jüngeren japanischen Kunstgelehrten wagt wohl schon mancher nicht mehr zu behaupten, daß Japan auch nur

ein einziges Original der Wu-Taotsze besitze¹⁾. Es ist unnötig, weitere Beispiele anzuführen. Niemand, der die chinesische Literatur über die Thangmalerei mit den in Japan erhaltenen Gemälden vergleicht, kann sich darüber täuschen, daß diese nicht ausreichen, um auch nur eine annähernde Vorstellung von jener zu geben. Die Berichte lassen keinen Zweifel darüber, daß die Hauptwerke der bedeutendsten Künstler Wandmalereien gewesen sind; in Japan aber findet man nur im Hondo des Horiuji gleichzeitige Wandbilder, die wohl im chinesischen Stile, aber schwerlich von einem großen chinesischen Meister ausgeführt sind. Diese eine Tatsache sagt eigentlich genug.

Weit besser ist die Malerei der Sungperiode in Japan vertreten. Ihre Werke sind von Anfang an vornehmlich nach künstlerischen Gesichtspunkten erworben und geschätzt worden. Schon in der Ashikagazeit waren sie die Ziele leidenschaftlichen Sammeleifers. Die berühmte Sammlung, welche die Ashikaga-Shoghune in ihrem Palaste von Higashiyama aufhäufte, war schon damals sicherlich nicht die einzige. Und wenn die sammelnden Fürsten und Äbte auch nicht alle selbst wirkliche Kenner waren, so gab es Männer genug, die sie mit gutem Rate unterstützen konnten. Den Ashikaga standen Künstler ersten Ranges zur Seite, vor allem die Maler Nōami und Sōami, die in ihrem Kundaikwan Sayūchōki ein Verzeichnis der in Higashiyama vereinten Schätze chinesischer Malerei hinterlassen haben. In diesem Kataloge spielen Bilder der Sungzeit die Hauptrolle. Mit Recht hat Kümmel, dem wir eine Übersetzung des wichtigen kunsthistorischen Dokumentes verdanken, betont, daß dem Urteile der Verfasser über die Herkunft und den Rang der Gemälde der höchste Wert beigemessen werden muß. „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“²⁾. Jedenfalls hat ein Europäer wohl kein Recht, ihre Bestimmungen anzuzweifeln. Übrigens braucht man ihnen gar nicht blind zu glauben; denn in Japan ist noch eine stattliche Anzahl der von ihnen verzeichneten Stücke erhalten; und wer sie selbst gesehen hat, wird kaum bestreiten, daß sie in der Tat Meisterwerke sind. Aber bei allem Respekte vor den großen japanischen Kennern scheint es mir doch keineswegs überflüssig, zu fragen, ob die von ihnen beglaubigten Bilder das ganze Wesen der Sungmalerei offenbaren. Kümmel weist darauf hin, daß in jenem Verzeichnisse „mancher in China hochberühmte Name fehlt“, während dafür „viele Künstler aufgenommen sind, die in China gänzlich unbekannt scheinen“³⁾. Tatsächlich bilden die unbekannt

¹⁾ Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß die genannten Bilder in Beziehungen zu Wu-Taotsze stehen. Das Triptychon und die Kannon könnten Kopien nach Werken von seiner Hand sein. Warum man den beiden Tuschlandschaften seinen Namen gegeben hat, ist freilich schwer zu begreifen. Aber in Japan ist man bei der Verwendung berühmter Künstlernamen niemals bedenklich gewesen. Wie viele unvereinbare und unmögliche Bilder hat man als Werke des Kose no Kanaoka zusammengeworfen, dessen Ruhm übrigens vielleicht gar nichts anderes ist als ein Reflex der glänzenden Leuchte der Thang-Malerei.

²⁾ Ostasiatische Zeitschrift, Band I, S. 19.

³⁾ Ebenda S. 18.

Künstler die Mehrzahl, und dieses Verhältnis läßt sich fast in jeder japanischen Sammlung feststellen, besonders wenn man die Bilder ausscheidet, die ihre berühmten Namen mit offenbarem Unrechte tragen. „Auch die Wertung der Maler bleibt völlig unabhängig von der rechtgläubigen chinesischen Kritik. Die den Chajin besonders sympathischen Meister der Tusche, wie Mu-hsi, Chêng Yung, Chang Yüeh-hu, stehen mit an allererster Stelle, obwohl sie in China nach den literarischen Quellen eines sehr bescheidenen Rufes genießen oder gar ganz unbekannt sind“¹⁾. Kümmel scheint diese Unabhängigkeit von „chinesischer Bücherweisheit“ mehr für einen Vorzug als für einen Mangel der japanischen Sammlungen zu halten. Man kann jedoch vor dem Urteile jener japanischen Künstler und Kenner große Hochachtung haben und trotzdem der Meinung sein, daß in Sachen chinesischer Kunst den Chinesen die erste Stimme gebühre. Denn schließlich werden die Chinesen selbst doch wohl noch besser gewußt haben als die geschmackvollsten Ausländer, welchen unter ihren Meistern die größte Bedeutung zukomme. Es geht auch nicht an, die chinesische Beurteilung kurzerhand als „Bücherweisheit“ beiseite zu schieben. Denn viele jener Bücher sind nicht etwa von blinden Kunstgelehrten europäischen Schlages verfaßt worden, sondern von Männern, die ebenso wie Nōami und Sōami selbst Künstler waren. Übrigens ist jeder chinesische Gelehrte bis zu einem gewissen Grade Künstler, nämlich insofern er Kalligraph ist, und er hat deshalb, auch wenn er nicht malt, ein besseres Urteil über Malerei, die in Ostasien zum guten Teile Kalligraphie ist, als sein europäischer Kollege. — Indessen können die Japaner auch ganz andere Gründe gehabt haben, um sich vornehmlich an die Arbeiten minder berühmter chinesischer Maler zu halten. Wenn man in Japan chinesische Bilder schätzte und sammelte, so hat man es in China wahrlich nicht weniger getan. Es ist zur Genüge bezeugt, daß die Werke großer Sungmeister auch in ihrer Heimat als Kostbarkeiten galten. Allerdings scheint die künstlerische Fruchtbarkeit jener Periode sehr stark gewesen zu sein; aber die Kunstliebhaberei war es auch, und deshalb konnte man Bilder von berühmten Malern in der Regel sicherlich nicht leicht und billig erwerben. Die Japaner aber waren zur Ashikagazeit und noch später bei weitem nicht so reich wie ihre Nachbarn; es wäre also wirklich ein Wunder, wenn selbst ihre Fürsten den vielen und reichen chinesischen Sammlern, unter denen sich auch die Kaiser befanden, die Kunstschatze hätten abringen können, auf welche diese besonderen Wert legten. Aller Wahrscheinlichkeit nach haben sich die fremden Liebhaber, die mit geringeren Mitteln ausgerüstet waren und außerdem kein hohes Ansehen genossen, im allgemeinen mit dem begnügen müssen, was die Chinesen für entbehrlich hielten. Dies aber waren erstens die Arbeiten der zahlreichen Maler, die es nicht zu großem Ruhme und hohen Preisen gebracht hatten, und zweitens von den berühmten Meistern Stücke, die aus irgendeinem Grunde in China nicht für vollwertig galten, etwa Skizzen, Wiederholungen, unvollendete oder beschädigte Bilder, Fragmente und dergleichen.

¹⁾ Ostasiatische Zeitschrift, Band I, S. 28.

Auf diese Weise läßt sich auch die auffallende, aber trotzdem noch niemals hervor-gehobene Tatsache erklären, daß eine so große Zahl der in Japan erhaltenen, wahr-scheinlich authentischen Bilder berühmter Sungmeister ein sehr kleines Format hat. Nichts spricht dafür, daß solche Kleinmalerei charakteristisch für jene Künstler sei; im Gegenteile, sowohl aus der chinesischen Literatur wie aus den in China sehr häufigen Kopien von berühmten Gemälden der Sungzeit geht unzweifelhaft hervor, daß man gewöhnlich ganz andere Formate gewählt hat. Die Sungmeister haben ebenso wie ihre Nachfolger in der Regel Hängebilder von ziemlich großen Maßen — sie sind größer als die der normalen japanischen Kakemono — oder aber Breitrollen, Makimono, gemalt. Die Bildchen in den japanischen Sammlungen, die in den Maßen von Albumblättern und Fächern gehalten sind, gehören offenbar nicht zu den Hauptwerken der Maler; sondern es sind eben nebensächliche, kleinere Arbeiten oder auch Fragmente von größeren, besonders von Makimono, die man den Fremden überlassen hat, während man die großen, bedeutenden und vollständigen Werke für sich behielt¹⁾. Freilich mag den Japanern diese notgedrungene Beschränkung einigermaßen durch ihre Neigung erleichtert worden sein, die sie überhaupt mehr zu kleinen Dingen zieht als zu großen. Der eigens für ästhetische Genüsse bestimmte Raum, das Chaseki, ist meist so eng, daß in seinem Tokonoma nur Kakemono bescheidenen Formates Platz haben. Und da die Regeln des Chanoyu die höchsten ästhetischen Gesetze waren, so ist es begreiflich, daß man aus der Not eine Tugend machte und die kleinen Bilder für die besten erklärte. Aber so charakteristisch diese für den Geschmack der Japaner sind, so wenig sind sie es für die Malerei der Chinesen, denen im Gegensatz zu den „Inselzwerge“ eine Vorliebe für das Große eigen ist. Wer die Kunst der Sungzeit nur in japanischen Sammlungen studiert, erhält also mindestens in e i n e r Beziehung eine unzureichende, ja durchaus unrichtige Vorstellung. Und das Format ist für den Charakter der Kunst gar nicht unwesentlich. Könnten wir einen Mu-shi (Mokkei), den in Japan wohl am besten vertretenen und am höchsten geschätzten Meister der Sungzeit²⁾, völlig würdigen ohne die großen Bilder, die im Daitokuji und anderen Tempeln zu sehen sind?

Die Werke der späteren Malerei sind in Japan viel zahlreicher, aber auch sie zeigen keineswegs den ganzen Umfang des chinesischen Schaffens. Aus der Mingperiode findet man neben Landschaften hauptsächlich Tier- und Blumenstücke, während in China beide Arten entschieden hinter der Menschendarstellung zurücktreten. Noch weniger sind die japanischen Sammler der Tschingkunst gerecht geworden; sie haben sich nämlich im allgemeinen auf die dilettantischen Literatenmalereien,

¹⁾ In den älteren japanischen Sammlungen befindet sich meines Wissens nicht ein einziges Makimono aus der Sungzeit. Daß Fragmente von Sung-Makimono in Japan als Kakemono gerahmt wurden, beweisen u. a. verschiedene Tuschlandschaften des Mu-hsi in japanischen Sammlungen, die ganz ohne Zweifel aus einer Breitrolle herausgeschnitten worden sind.

²⁾ Mu-hsi ist in seinem Vaterlande fast unbekannt; Japan würde sonst kaum so viele und große Werke von seiner Hand besitzen.

die man Nanga nennt, beschränkt. In Japan kann man deshalb kaum ahnen, was man in China auf Schritt und Tritt sieht, daß es neben dieser Liebhaberkunst auch eine berufsmäßige Malerei gab, die namentlich im 17. und 18. Jahrhundert recht Ansehnliches geleistet hat. Jene Dilettantenbilder haben ihren eigentümlichen Reiz; aber der bedeutendste Zweig der Tschingkunst ist die Nanga gewiß nicht. — Sollten übrigens die Japaner bei dem Sammeln von Sunggemälden nicht ebenso wählerisch gewesen sein? — Vermutlich haben sie auch da gewisse Arten vernachlässigt; sicherlich z. B. das Bildnis, das in China schon wegen seiner Beziehung zur Ahnenverehrung immer eine große Rolle gespielt hat und ohne Zweifel auch in der Sungzeit eifrig gepflegt worden ist. Allein Bildnisse lagen der von der Zenlehre bestimmten Geschmacksrichtung der japanischen Chajin nicht so nahe wie Darstellungen von Landschaften, Pflanzen und Tieren; und daher sind sie in ihren Sammlungen verhältnismäßig selten. — Daß die chinesischen Bilder der Japaner zum großen Teile auf einer nicht geringen künstlerischen Höhe stehen, ist bereits anerkannt worden. Wer mit Geschmack ausgelesene Stücke bequem genießen will, wird in Japan auf seine Rechnung kommen. Allein für uns handelt es sich eben um etwas anderes: um die Frage, ob man die chinesische Malerei in Japan studieren kann.

Die chinesische Plastik ist in Japan viel spärlicher vertreten, zum Teil aber durch ganz vorzügliche Werke. Die ältesten und besten gehören der buddhistischen Kunst der Thangperiode an. Die chinesischen Figuren in den japanischen Tempeln von den japanischen und koreanischen zu sondern, ist freilich nicht so leicht wie es schien, als der Glaube an die überlieferten Bezeichnungen noch unerschüttert war. Eine Anzahl von Statuen, die ehemals für unzweifelhafte chinesische Arbeiten galten, werden neuerdings für die japanische Kunst in Anspruch genommen, und nicht allzu viele sind allem gelehrten Streite entrückt. Indessen schadet diese Ungewißheit im Grunde nicht gar so viel. Denn auch die von Japanern herrührenden Figuren jener Zeit schließen sich offenbar so eng an chinesische Vorbilder an, daß man sie im großen und ganzen als Wiederholungen chinesischer Originale betrachten darf. Nicht wenige dieser chinesisch-japanischen Figuren sind große Kunstwerke; freilich bei weitem nicht alle. Von den in Japan so außerordentlich geschätzten Bronzestatuetten der Suikoperiode z. B. erinnern die meisten ein wenig an die Kruzifixe, mit denen die christlichen Missionare blinde Heiden zu beschenken pflegen und deren Bedeutung nicht gerade in ihrem künstlerischen Werte liegt. Auch die Monumentalplastik scheint mir nicht ohne Ausnahme der überschwänglichen Bewunderung würdig zu sein, welche ihr die Japaner unserer Tage weihen. Namentlich bin ich nicht imstande, jede aus Kanshitsu modellierte Figur mit den modernen Kennern und Sammlern als ein künstlerisches Mirakel zu adorieren; vielmehr halte ich gerade diese Kanshitsufiguren durchaus nicht sämtlich für Meisterwerke. Denn das jetzt so hoch geschätzte Kanshitsu war zu seiner Zeit schwerlich etwa anderes als ein billiges und für gewisse Zwecke bequemes Surrogat für kostbarere Materia-

lien¹⁾. Die besten Künstler haben ihre besten Werke sicherlich nicht aus Kanshitsu, sondern aus Metall oder edlem Holze geformt. Bezeichnen Bronzen wie die große Yakushitrinität und die Sho Kannon im Yakushiji die Höhe der Thangplastik? — Sie sind jedenfalls die höchsten Leistungen, die wir bisher kennen. In den chinesischen Tempeln ist noch nichts Ebenbürtiges entdeckt worden; und die Stein- und Tonfiguren, die man aus den Gräbern der Thangzeit zutage gefördert hat, sind in ihrer Mehrzahl überhaupt keine Kunstwerke, sondern für die bescheidenen Mittel und Bedürfnisse der großen Menge handwerksmäßig hergestellte Produkte, die ihre von Künstlern geschaffenen Vorbilder mehr ahnen als erkennen lassen. Daß diese Fabrikate neuerdings von einigen europäischen Kennern allen Ernstes über die in Japan erhaltenen wahren Meisterwerke gestellt werden, wird nur der unbegreiflich finden, der nicht weiß, daß der Mode kein Ding unmöglich ist. Immerhin aber zeigen die Grabfunde, daß jene Statuen in den japanischen Tempeln trotz ihrer hohen künstlerischen Bedeutung nicht imstande sind, uns einen vollen Begriff von der Plastik der Thangzeit zu geben. Sie zeigen, daß man in China damals auch noch andere Materialien benutzte als die, welche in Japan vertreten sind — nicht nur ungebrannte Erde, Kanshitsu, Holz und Bronze, sondern auch gebrannten und glasierten Ton, Eisen und vor allem verschiedenartigen Stein. Sie zeigen, daß neben der Rundskulptur auch das Relief eifrig gepflegt wurde, das in Japan nur ganz nebensächlich erscheint. Sie zeigen, daß sich die chinesische Bildnerei keineswegs auf das religiöse Gebiet beschränkte, dem ihre in Japan vorhandenen Werke ausschließlich angehören, sondern daß sie sich ihre Stoffe überall aus dem Bereiche des Lebens geholt und namentlich Tierdarstellungen geschaffen hat, die sich den ägyptischen vergleichen lassen. — Von der großen Plastik der Sung- und der Mingperiode besitzen die Japaner meines Wissens so gut wie nichts, weder Religiöses noch Profanes. Die überaus reiche Kleinskulptur jener Epochen ist in ihren Sammlungen zwar vertreten, aber nichts weniger als reich. Es ist schon erwähnt, daß die von den Chinesen so leidenschaftlich geliebten Gebilde aus edlem Gestein fast gänzlich fehlen. Vielleicht ist der Glanz des Materials den alles Aufdringliche ablehnenden Chajin und ihren Jüngern unsympathisch gewesen. Die kleinen Bildwerke aus Metall, Holz und Elfenbein, welche besonders die Ming- und die Tschingperiode in solcher Menge und Mannigfaltigkeit hervorgebracht hat, haben auch in Japan Liebhaber gefunden. Sie treten dort aber doch nur so vereinzelt auf, daß es wohl nicht leicht sein würde, aus dem gesamten japanischen Bestande eine Sammlung zu bilden, welche die Entwicklung und den Umfang dieser

¹⁾ Es ist bezeichnend, daß man in China, wo sich die Kanshitsu-technik noch bis in die neuere Zeit erhalten hat, Kanshitsufiguren meist in ärmeren Tempeln findet. Übrigens will ich keineswegs alle japanischen Kanshitsufiguren ihres Ruhmes für unwürdig erklären. Einige gehören zu den allerbesten Werken der ostasiatischen Plastik, die uns erhalten sind. Freilich kann ich mich der Vermutung nicht erwehren, daß auch sie nur Wiederholungen von in anderen Stoffen ausgeführten Originalen sind.

Kunst auch nur einigermaßen darstellte¹⁾. Auch die Qualität der meisten Stücke läßt viel zu wünschen übrig: es hat den Anschein, als ob den Japanern der Sinn für den höchsten und eigentümlichsten Reiz der chinesischen Kleinplastik fehle, für ihre Monumentalität.

Eine Würdigung des japanischen Besitzes von Werken aller der verschiedenen Arten chinesischer Gerätekunst wäre ein sehr langwieriges Unternehmen; da wir hier aber durchaus keinen Anspruch auf systematische Vollständigkeit machen, so können wir uns mit einigen Stichproben begnügen. — Nach der eigenen Meinung der Chinesen sind die edelsten Erzeugnisse ihrer Gerätekunst die Bronzegefäße, und unter diesen vor allen die Sakralvasen, welche die vorbuddhistische Zeit, namentlich die Tchouperiode, gegossen hat. Sammlungen solcher Vasen waren schon der Stolz der Thangkaiser, und altes Bronzegerät bildet heute noch mit Gemälden berühmter Meister, Jadeskulpturen und erlesenen Porzellanen den kostbarsten Schmuck reicher chinesischer Häuser. Die vielbewunderte Sammlung des in der Revolution untergegangenen Tuan Fan z. B. bestand zum größten Teile aus solchen Bronzen. Selbst dem Europäer fällt es nicht schwer, die Verehrung der alten chinesischen Bronzevasen zu verstehen und zu teilen. Man kann sich in der Tat kaum gewaltigere und feierlichere Formen denken als die, welche die Künstler der Chang- und der Tschouzeit geschaffen, keine tieferen und reicheren Farben als die, mit denen sie die späteren Jahrhunderte verklärt haben. Dabei wirken diese wunderbaren Vasen mit all ihrer Kraft und Pracht nichts weniger als aufdringlich, sondern so diskret und vornehm, wie es der strengste Chajin nur verlangen kann. Man sollte deshalb glauben, daß der feine japanische Geschmack nichts so geliebt und erstrebt haben müßte als jene alten chinesischen Sakralbronzen. Die überraschende Wahrheit ist, daß man in den älteren japanischen Sammlungen kaum ein Stück findet. Was Japan von dieser Art aufweisen kann, ist erst in den letzten Jahrzehnten erworben worden, das meiste als Beute bei und nach der Plünderung von Peking. In den Sammlungen aber, die unter dem Einfluß der Chajin entstanden sind, unter den Schätzen der Tempel und der Fürstenhäuser, sieht man wohl Bronzen aus der Sung- und der Mingzeit; aber nach den ältesten und edelsten Meisterwerken der chinesischen Bronzekunst sucht man vergebens. Es ist nicht

¹⁾ Diese Vermutung ist auf meine persönliche Erfahrung gegründet; und ich muß zugeben, daß Japan viel zahlreichere und bessere Werke der chinesischen Kleinplastik besitzen mag, als es mir gezeigt hat. Immerhin ist der Kreis meiner Umschau nicht allzu eng beschränkt gewesen. Ich habe die öffentlichen und die meisten namhaften privaten Sammlungen gesehen und habe, wenn ich in das Haus eines Kunstfreundes kam, selten vergessen, mich nach solchen Stücken zu erkundigen. Endlich lassen sich auch aus den Beständen der Händler einige Schlüsse auf die Menge und Güte des im Lande Vorhandenen ziehen: auf dem japanischen Kunstmarkte war chinesische Kleinplastik recht selten, obwohl sie auf dem chinesischen noch ziemlich häufig ist. Erst in der letzten Zeit, da der Vorrat der einheimischen Kleinplastik in Japan stark auf die Neige geht, beginnen die Händler Ersatz in China zu suchen; aber die Stücke, die jetzt in Tokio, Kioto und Osaka immer zahlreicher auftauchen, sind fast alle von geringem künstlerischen Werte.

leicht, eine völlig befriedigende Erklärung für diesen Mangel zu geben. Man kann kaum annehmen, daß die ältesten chinesischen Bronzen den Japanern bis in die jüngste Zeit unbekannt geblieben seien; denn sie sind in China nicht bloß immer eifrig gesammelt, sondern auch vielfach abgebildet und beschrieben worden — in Werken, die im gewöhnlichen Buchhandel zu haben waren. Aber warum haben die sammelfreudigen Japaner gerade auf diese gepriesenen Schätze verzichtet? — Wir wissen nichts über die Preise der antiken Bronzen im älteren chinesischen Kunsthandel. Allein nach der außerordentlichen Verehrung, die sie in China genossen, dürfen wir vermuten, daß sie nicht wohlfeil gewesen sind¹). Vielleicht waren sie im allgemeinen so teuer, daß sie für die Mittel japanischer Liebhaber unerreichbar waren. Indessen ist es doch schwer zu glauben, daß diese gewandten Käufer und Diplomaten, wenn sie ihr Herz an solche Stücke gehängt hätten, nicht trotzdem Mittel und Wege gefunden haben sollten, um eine gewisse Anzahl in ihren Besitz zu bringen. Ist ihnen doch auch der Erwerb von wertvollen Gemälden und anderen Kostbarkeiten nicht selten geglückt. Es scheint also, daß bei ihrem Verzicht noch ein anderer Grund mitgewirkt hat. Die Chajin, die Erzieher und Berater der japanischen Sammler, schätzten und suchten vor allem solche Gegenstände, die sich bei dem Chanoyu verwenden ließen. Bei der Teezeremonie aber, wie sie in Japan ausgebildet worden war, hätten jene alten Bronzegefäße höchstens als Blumenvasen dienen können, und auch als solche hätten die meisten in die Verhältnisse der engen Teeräume nur schlecht gepaßt. Es läßt sich jedenfalls denken, daß man deshalb die sehr teuren und wenig brauchbaren alten Sakralbronzen den Chinesen ließ, um sich dafür an die viel häufigeren, billigeren und zweckmäßigeren Bronzevasen der späteren Perioden zu halten. Endlich mag auch eine Abneigung mitgespielt haben, Geräte des Totenkultes als Schmuck der Wohnungen zu verwenden²). Übrigens kommt es hier weniger auf die Erklärung als auf die Feststellung der Tatsache an, daß man in Japan die vornehmsten Erzeugnisse der chinesischen Gerätekunst bis in die neueste Zeit völlig ignoriert hat.

Wie eigenwillig wählerisch die Japaner chinesische Kunstwerke gesammelt haben, tritt nirgend so klar zutage wie auf dem Gebiete der Keramik. Aus dem ungeheueren Reichtume Chinas haben sie sich immer nur einige wenige Arten herausgelesen. Ihre Auswahl macht vielleicht dem japanischen Geschmacke Ehre, aber der chinesischen Töpferkunst läßt sie sicherlich keine Gerechtigkeit widerfahren. Von den zahlreichen Arten der Sungzeit hat man in Japan im allgemeinen nur zwei der Beachtung und Erwerbung für würdig gehalten: das Seiji, Seladonporzellan, und das Temmoku-Steingut. Dabei kann das letzte nicht einmal für eine Hauptart der Sungkeramik

¹ Jetzt sind in China alte Sakralbronzen — mit Ausnahme einzelner besonders prächtiger oder durch lange Inschriften merkwürdiger Stücke — billiger als gewisse Porzellane der Tschingperiode. Aber die Preisverhältnisse auf dem chinesischen Kunstmarkte haben sich in der letzten Zeit, besonders seit 1900, völlig verändert.

² Diese in Japan sehr verbreitete Antipathie hat auch den chinesischen und koreanischen Gräberfunden der letzten Jahre die meisten japanischen Sammlungen und Häuser verschlossen.

gelten; sondern es ist allem Anscheine nach nur eine von den Chinesen selbst ziemlich gering geschätzte Provinzspezialität gewesen. Was sich sonst an Gefäßen jener Zeit in Japan findet, ist mit wenigen Ausnahmen erst seit 1900 dorthin gelangt und scheint mir den Stücken nicht bloß der chinesischen, sondern auch der amerikanischen Sammlungen durchaus nicht überlegen zu sein. — Aus der Mingperiode, der Blütezeit des dekorierten Porzellans, ist in Japan außer dem im Überflusse vorhandenen Seiji nicht viel mehr zu sehen als das sogenannte Sometsuke, mit kobaltblauen Mustern bemaltes Porzellan, elfenbeinweiße Gefäße und Figuren von Fuchien, die drei- und fünffarbigen Stücke der „Banreki-Periode“ und das braune Steingut von Yi Hsing, das „Boccaro“ der europäischen Händler. — Am dürftigsten endlich ist die Töpferei der Tschingperiode vertreten: nämlich — wenn wir hier wie überall von unbedeutenden Ausnahmen absehen — lediglich durch Sometsuke und Boccaro. Nicht einmal die herrlichen Monochromen der Kangshizeit haben bei den japanischen Sammlern Gnade gefunden. — Ebenso wenig wie die Menge der Arten hat es die Fülle der chinesischen Formen vermocht, die Schüler der Chajin von dem schmalen Pfade zu locken, der ihnen durch ihre Meister vorgezeichnet war. Sie haben sich fast ausschließlich auf Stücke beschränkt, die sich bei dem Chanoyu benutzen lassen: Schalen, Kannen und Urnen für Tee, Gefäße für Räucherwerk, kleinere Vasen für Blumen und Kuchenteller. Diese Auswahl erschöpft natürlich den chinesischen Formenschatz durchaus nicht, sie läßt im Gegenteile eine Menge von Formen beiseite, die zu den allerschönsten und interessantesten Schöpfungen der Töpferkunst gehören: — mit den hohen Ziervasen, den mächtigen Urnen für Wein und Obst, den prachtvollen Schalen, auf denen wohlriechende Früchte aufgetürmt werden, den monumentalen Becken für Goldfische, den gewaltig geformten, mit leuchtenden Glasuren überschmolzenen architektonischen Ornamenten, — mit allen diesen Prunkstücken der chinesischen Keramik wußten die Chajin nichts anzufangen. — Die Japaner haben auf ihrem Standpunkte sicherlich recht gehabt, wenn sie von dem fremden Reichtume nur das erwarben, was ihrem Geschmacke und ihren Zwecken entsprach. Allein der Europäer, der die chinesische Töpferkunst in ihrer ganzen Eigenart erkennen und genießen will, würde eine Torheit begehen, wenn er sich in das enge japanische Teezimmer einschließen ließe. Man kann dem strengen, feinen und sicheren Geschmacke der Teemeister alle Bewunderung zollen, die er verdient; aber man ist deshalb wahrlich nicht verpflichtet, alles, was er in seine Blütenlese nicht aufgenommen hat, für unbedeutend und unkünstlerisch zu erklären. Die Japaner haben die Arten und Formen gewählt, die für ihre Verhältnisse paßten; aber die chinesischen Verhältnisse, für welche die chinesische Kunst doch gewiß nicht ihre schlechtesten Werke geschaffen hat, waren ganz andere. Daß die großen Vasen, die für die Hallen chinesischer Paläste bestimmt waren und diese in der Tat prächtig schmückten, die Stimmung der japanischen Teezimmer stören würden, scheint mir für einen Europäer kein zureichender Grund zu sein, um sie zu verachten. Übrigens würde wohl nicht einmal ein Chajin be-

haupten, daß man gerade die chinesische Keramik am besten in Japan kennen lernen könne.

Es gibt einen Zweig der chinesischen Gerätekunst, von dem die Japaner wirklich die meisten und schönsten Früchte geerntet und bewahrt haben. Die Kunst des Lackes ist in China frühe erfunden und im Laufe der Zeit sehr mannigfaltig ausgebildet worden. Allein die meisten Arten des Lackes, die in der alten Literatur erwähnt werden, sind jetzt in China nicht mehr zu finden, wenigstens nicht in dem China, das uns bisher zugänglich ist. In den Läden und Wohnungen sieht man im allgemeinen nur noch drei ältere Arten: — die geschnittenen Rotlacke, die mit Perlmutter inkrustierten Schwarzlacke und die Buntlacke, die man in Japan „Sonzei“ nennt — alle drei gewöhnlich nur in mittelmäßigen Exemplaren, von denen die frühesten aus der Mingperiode stammen. Alles andere ist so gänzlich verschwunden, daß nicht einmal eine Erinnerung daran zurückgeblieben zu sein scheint. Vielleicht sind manche Arten von Anfang an selten gewesen, Spezialitäten einer einzigen Stadt oder gar eines einzigen Hauses, so daß es den japanischen Liebhabern gelungen ist, den gesamten Vorrat aufzukaufen. Jedenfalls kann man in den japanischen Sammlungen eine weit größere Zahl von chinesischen Lackarten bewundern als in ihrer Heimat, und zwar in Stücken, die zum Teile hohes Alter und außerordentliche Schönheit besitzen. Der Shosoin birgt wunderbare Lacke aus der Thangzeit, und die Arbeiten der Sung- und der Mingperiode sind in den meisten großen Privatsammlungen glänzend vertreten. Den Japanern sind eben gerade für die Lackkunst eine besondere Liebe und ein besonderes Verständnis eigen. Sie haben den Chinesen nicht nur ihre Produkte abgekauft, sondern sie haben ihnen auch die Produktion abgelernt, so daß man in Japan noch heute nicht wenige Arten chinesischer Lacktechnik lebendig beobachten kann, die in ihrer Heimat längst ausgestorben sind. Freilich darf man nicht glauben, daß es möglich sei, dort die chinesische Lackkunst in ihrer ganzen Entwicklung mit allen Verzweigungen zu studieren. Die Japaner haben auch in diesem Falle sicherlich keine systematische Vollständigkeit erstrebt; sondern sie haben genommen, was ihnen gefiel, und manches andere ruhig liegen lassen.

Schon dieser flüchtige Überblick läßt hinreichend erkennen, daß der chinesische Kunstbesitz Japans nicht etwa ein nach objektiven Prinzipien systematisch aufgebautes Museum darstellt, sondern vielmehr der nach subjektivem Belieben und mit beschränkten Mitteln gewählten Sammlung eines Liebhabers gleicht. Die Japaner haben auf viele Dinge notgedrungen, und auf noch mehr freiwillig verzichtet. Sie haben nur solche erworben, die ihrem Geschmacke zusagten. Der japanische Geschmack aber ist sehr verschieden von dem chinesischen, er ist ihm in mancher Beziehung sogar entgegengesetzt. Und deshalb sind denn auch die japanischen Sammlungen weit entfernt, der ganzen Eigenart der chinesischen Kunst, die doch wesentlich für den chinesischen Geschmack geschaffen worden ist, gerecht zu werden: man lernt durch sie jedenfalls den japanischen Geschmack besser kennen als die

chinesische Kunst. Dieses Urteil soll nichts weniger aussprechen als eine Geringsachtung der Japaner und ihrer Schätze. Im Gegenteile: Die Willkür, mit der die Japaner gesammelt haben, ist der beste Beweis für die Kraft und Ehrlichkeit ihrer Kunstliebe. Objektiv-systematische Kunstsammlungen werden immer nur von Leuten gemacht, die in einem recht kühlen Verhältnisse zur Kunst stehen; Menschen, in denen ein so leidenschaftliches und eigenartiges Gefühl für die Kunst lebt wie in den Japanern, wählen nur die Dinge, welche sie lieben, und tun wahrlich recht. Auf diese Weise hat man in Japan Kunstsammlungen geschaffen, die selbst wieder Kunstwerke sind. Ich gestehe, daß mir persönlich diese japanischen Liebhabersammlungen lieber sind als alle wissenschaftlichen Museen, aber für die beste oder gar für die einzige Grundlage für unser Studium der chinesischen Kunst würde ich sie nicht einmal dann halten, wenn China nicht reicher an Kunstdenkmälern wäre, als es heute scheint.

II.

Wenn man hört, daß man die chinesische Kunst in Japan suchen müsse, sollte man sich daran erinnern, daß man noch vor dreißig Jahren gesagt und geglaubt hat, daß man die japanische Kunst nicht mehr in Japan, sondern nur noch in Europa und Amerika finden könne, weil alle wertvollen Werke von den Fremden aufgekauft und ausgeführt seien. Inzwischen haben wir reichlich Gelegenheit gehabt, uns zu überzeugen, daß Japan von seinen wahrhaft bedeutenden Kunstwerken an das Ausland kaum etwas verloren hat, das der Rede wert wäre, und selbst Pariser Sammler vermögen sich nicht mehr in dem Traume zu wiegen, daß man die japanische Kunst irgendwo besser kennen lernen könne als in Japan. Und doch waren die Leute, welche jene Behauptung in gutem Glauben aussprachen, über Japan viel besser unterrichtet, als wir es heute über China sind. Wenn es auch damals für den Europäer nicht leicht war, in die Schatzkammern der vornehmen und reichen Japaner zu gelangen, so standen ihm doch viele Tempel und einige Museen offen; in China, wo der Buddhismus viel früher in Verfall geraten ist, sind die meisten Tempel längst ihrer besten Kunstschatze beraubt, Museen gibt es noch nicht, und die Geheimnisse seines Hauses versteht der Chinese vor fremden Augen weit besser zu wahren als der Japaner. Dieser, dem seine moderne Bildung schon zu einigen Zweifeln an seinen alten Schätzen verholfen hat, fühlt sich durch die Bewunderung eines Europäers geschmeichelt und erhoben; dem Chinesen, der seiner selbst und seiner Sachen noch sicher ist, ist das Urteil eines Fremden völlig gleichgültig. Außerdem hat er durch bittere Erfahrungen gelernt, daß es unangenehme Folgen haben kann, wenn er von seinem Besitze zu viel hören und sehen läßt. Wenn es möglich war, daß die Europäer von dem verhältnismäßig leicht zugänglichem Kunstreichtume Japans nichts ahnten, so ist es also mindestens nicht unmöglich, daß das verschlossene China noch viel größere Schätze birgt, als sie sich träumen lassen. Auch Kummel „hegt ja nicht den mindesten Zweifel, daß sich im chinesischen Besitze auch heute noch chinesische Kunstschatze befinden,

die in Japan nicht entfernt ihresgleichen haben“. Freilich setzt er hinzu, daß „wir von diesen Schätzen vorläufig so gut wie gar nichts wissen“¹⁾. Aber wenn wir auch wenig von ihnen wissen, so können wir doch immerhin manches vermuten. Man bedarf nicht einmal einer langen Überlegung, um einzusehen, wie unwahrscheinlich es ist, daß China so leer von Kunstwerken sein sollte, wie man in Japan und in Europa öfter behauptet. Freilich fehlt es dieser Behauptung nicht ganz an einer tatsächlichen Grundlage. Die meisten Kenner des Landes berichten von seiner auffallenden Armut an alten Werken der Bau- und Monumentalkunst; dieser Mangel wird sogar so oft und stark betont, daß man ihn für größer hält, als er ist. Denn in Wirklichkeit kann China eine ganz stattliche Anzahl solcher Dinge aufweisen, und man darf getrost hoffen, daß sich das Verzeichnis der bisher bekannten noch beträchtlich verlängern wird, wenn man das Reich einmal systematisch erforscht. Immerhin läßt sich nicht leugnen, daß China im Verhältnisse zu seiner Ausdehnung und seiner Geschichte nur wenige alte, große Kunstdenkmäler besitzt. Wer mit seiner Natur und seinen Schicksalen einigermaßen vertraut ist, vermag sich diese Tatsache leicht zu erklären. In der Geschichte Chinas wechseln verheerende Naturkatastrophen, wie riesige Überschwemmungen und Sturmfluten, mit furchtbaren sozialen Erschütterungen: Revolutionen, Bürgerkriegen, Einbrüchen barbarischer Horden. Besonders unheilvoll für die Werke der Architektur und der Monumentalkunst ist wohl der Sturz der verschiedenen Dynastien gewesen, welche die von ihnen geschaffenen Denkmäler mit in ihren Untergang rissen, da diese von den Nachfolgern entweder zerstört oder vernachlässigt wurden²⁾. Der Buddhismus, dem Japan nicht bloß die Herstellung, sondern auch die Erhaltung so vieler architektonischer und bildnerischer Denkmäler verdankt, hat in China wiederholt bilderstürmerische Verfolgungen erlitten, und zwar die schwersten gerade in der besten Zeit der Monumentalkunst. Im Jahre 845 wurden infolge eines Ediktes des Kaisers Wu-Tsung 4600 Klöster und 40 000 kleinere religiöse Gebäude zerstört, und ihre bronzenen Bildwerke und Glocken zu Münzen eingeschmolzen. Obgleich man später duldsamer war, scheint die buddhistische Kirche die Macht und den Reichtum der früheren Zeit niemals wieder erlangt zu haben, und die meisten Klöster sind wohl schon seit mehreren Jahrhunderten nicht mehr vermögend genug gewesen, um ihre Gebäude sämtlich in gutem Stande zu halten. Die meisten chinesischen Bauwerke aber sind aus einem Materiale errichtet, das den Angriffen des Klimas nicht lange widersteht, wenn nicht beständig für Erhaltung und Ausbesserung gesorgt wird. Der starke Wechsel von Hitze und Kälte, Dürre und Nässe, die Winde, die Staub und Samen in alle Fugen tragen, wo in der nächsten Regenzeit Pflanzen keimen, deren Wurzeln die Bauteile auseinanderdrängen — alles vereint sich, um das Balkenwerk und die Mauern aus Backsteinen oder Lehm, wenn sie sich selbst

¹ Ostasiatische Zeitschrift, Band I, S. 19.

² Nur die Mandschu-Kaiser haben mit den Gründungen der Mingdynastie eine rühmliche Ausnahme gemacht.

überlassen bleiben, in weniger als einem Jahrhundert in formlose Schutthaufen zu verwandeln. Man hat nicht ganz mit Unrecht gesagt, daß es in China vorteilhafter sei, ein Bauwerk ruhig verfallen zu lassen und alsdann durch ein neues zu ersetzen als es um den Preis unaufhörlicher Reparaturen zu erhalten. Jedenfalls sehen die Chinesen dem Untergange alter Monumente mit großer Gemütsruhe zu, — wahrscheinlich ungefähr aus den gleichen Gründen, wie die Europäer in früheren Zeiten dasselbe getan haben. Indessen wer aus dieser Gleichgültigkeit gegen öffentliche Kunstdenkmäler, die den einzelnen nicht unmittelbar angehen, schließen wollte, daß der Chinese die beweglichen Kunstwerke, die ihm selbst oder seiner Familie gehören, ebenso lieb- und achtlos behandelte, würde sich gewaltig täuschen. Allerdings pflegen die Chinesen ihre Schätze nicht mit ganz so raffinierter Sorgfalt wie die Japaner, aber doch immerhin so gut, daß die meisten Europäer noch allerlei von ihnen lernen können. Selbst in den kleinen Trödeläden findet man die Sachen in der Regel sauber und ordentlich gehalten, und gar die großen Kunsthändler in Peking und Kanton verstehen sich viel zu gut auf ihren Vorteil, um in dieser Beziehung irgend etwas Wesentliches zu versäumen. Die wertvollsten Stücke werden, wie in Japan, überhaupt nicht offen ausgestellt, sondern sorgsam eingepackt für besonders geschätzte Kunden verwahrt. Kostbare Gemälde birgt man in seidenen Futteralen und festen, zuweilen aus edlem Holze gefügten Kästen, und nicht minder vorsichtig werden Bronzen, Porzellane, Lacke, Schnitzereien und dergleichen behandelt. Was ich in Privathäusern gesehen habe, war mindestens ebenso gut aufbewahrt. Viele Sammler zeigen ihre Lieblinge aus Furcht vor Beschädigungen sogar nur in den geöffneten Kästen oder hinter Glas. Und wir haben gar keinen Grund anzunehmen, daß die früheren Geschlechter mit ihrem Kunstbesitze schlechter umgegangen seien als die gegenwärtigen Chinesen, die ja nach der allgemeinen Ansicht in jeder Beziehung hinter ihren Vorfahren zurückgeblieben sind. Daß China trotzdem im Laufe der Zeit sehr viel von seinen beweglichen Kunstschätzen eingebüßt hat, versteht sich von selbst. Aber man darf nicht vergessen, daß der Kunstbesitz des ungeheuren Reiches aller Wahrscheinlichkeit nach so groß war, daß er selbst durch die gewaltigsten Katastrophen immer nur zu einem verhältnismäßig kleinen Teile zerstört werden konnte, — besonders da das Unheil niemals alle Gegenden des Reiches zugleich und die heimgesuchten meist nicht ganz unerwartet getroffen hat. In China wie fast überall ist der bewegliche Kunstbesitz sehr ungleichmäßig über das Land verteilt. Bedeutende Anhäufungen findet man im allgemeinen nur in den größeren Städten, wo eine reiche Kaufmannschaft und besonders eine literarisch gebildete Beamtschaft leben, die beiden Stände, welche die Hauptträger des Kunstinteresses sind. Das Land und die kleinen Städte sind und waren wohl immer ziemlich kunstarm. Erhebliche Kunstverluste werden also im ganzen nur dann stattgefunden haben, wenn eine Katastrophe über ein größeres Kulturzentrum hereinbrach. Und auch in solchen Fällen hat man ohne Zweifel oft noch die Möglichkeit gehabt, das Meiste oder doch das Wertvollste in Sicherheit zu bringen, bevor sich das

Unwetter entlud. Während der letzten Revolutionszeit konnte ich in Peking beobachten, daß, sobald die Lage bedrohlich wurde, alle wertvollen Kunstwerke aus den Läden und Häusern verschwanden: sie wurden vergraben, oder auf den fremden Banken deponiert oder in sichere Gegenden geschafft. Als später Brand und Plünderung in der Hauptstadt ausbrachen, hatte man infolgedessen nur einen verhältnismäßig geringen Verlust an Kunstwerken zu beklagen. Nach solchen Erfahrungen begreift man, warum es im achtzehnten Jahrhunderte dem Kaiser Kien-lung immer noch möglich gewesen ist, in seinen Palästen die gewaltigen Mengen von alten Kunstschätzen zusammenzubringen, deren Verzeichnisse uns mit Erstaunen erfüllen. Es gibt zwar Leute, die es nicht für ausgeschlossen halten, daß der Kaiser und seine Berater sich über das Alter und den Wert vieler Stücke arg getäuscht hätten. Allein auch diesen Zweiflern darf man entgegenhalten, was Kümmel denen sagt, welche die Bestimmungen und Schätzungen jener japanischen Kenner aus der Ashikagazeit nicht gelten lassen wollen: — „Wir wenigstens können ihnen Irrtümer nicht nachweisen und es ist anmaßliche Überhebung, wenn wir es versuchen wollten“¹. Wir dürfen und müssen also bis auf weiteres annehmen, daß China noch im achtzehnten Jahrhundert einen großen Reichtum von alten Meisterwerken der verschiedensten Arten besaß. Sollten alle diese Schätze während der letzten hundert Jahre verlorengegangen sein? — Dieses letzte Jahrhundert der Mandschuherrschaft ist allerdings besonders unheilvoll gewesen. Die Taipingrebellion hat einen großen blühenden Teil des Reiches, das ganze untere Yangtsebecken, in Grund und Boden verwüstet. Allein sie hat doch die kaiserlichen Residenzen im Norden nicht erreicht und kann also den Sammlungen des Hofes, der Prinzen, der höchsten Beamten usw. kaum verderblich geworden sein. Weit schwerer sind jedenfalls die Verluste, die China durch die Fremden erlitten hat: bei der Plünderung des Sommerpalastes und vor allem bei den barbarischen Zerstörungen und Räubereien, welche die verbündeten Truppen 1900 in Peking und seiner Umgebung verübt haben. Indessen erlauben die europäischen Sieges-trophäen dem Freunde der chinesischen Kunst doch, sich mit der Hoffnung zu trösten, daß es den Chinesen auch dieses Mal geglückt sei, das Beste zu retten. Die Beutestücke wenigstens, die ich in Europa gesehen habe, entsprachen meinen Vorstellungen von chinesischen Kunstschätzen nicht ganz: — die meisten waren in der Tat recht gleichgültige Dekorationsstücke aus der Zeit des Kien-lung und seiner Nachfolger. Zudem haben mir mehrere Kenner, die in und nach der Schreckenszeit in Peking gelebt haben, versichert, daß während der Besetzung auffallend wenige Gegenstände von höherem

¹ Ein Teil der Kunstschätze des Kaisers Kien-lung liegt im Palaste von Mukden. Die Stichproben, die ich dort gesehen habe, waren ziemlich enttäuschend. Aber es waren eben nur Stichproben, und Voretzsch, der den Bestand eingehender untersucht hat, berichtet von wesentlich günstigeren Eindrücken (Ostasiatische Zeitschrift, Band III, S. 93 ff.). Außerdem läßt sich wohl nicht bezweifeln, daß viele Stücke heimlich verkauft und durch minderwertige oder nachgeahmte ersetzt worden sind.

Alter und Werte sichtbar gewesen und erst einige Jahre später wieder bessere Dinge in größerer Zahl aufgetaucht seien. — Es ist also durchaus wahrscheinlich, daß in China auch jetzt noch eine beträchtliche Menge von alten und bedeutenden Kunstwerken vorhanden ist. Die meisten und besten dürfen wir in der Verborgenheit der vornehmen und reichen Häuser vermuten, deren Pforten sich bisher nur sehr selten für einen Europäer geöffnet haben. Über den Wert und den Umfang dieser verschlossenen Sammlungen läßt sich aber doch einiges erschließen, und zwar aus den Stücken, die man auf dem offenen Markte sieht; denn der Kunsthandel nährt sich ja zum großen Teile aus dem Privatbesitze.

Keine andere Art von chinesischen Kunstwerken ist so sehr der Zerstörung ausgesetzt und keine hat zugleich die Begehrlichkeit der Fremden so sehr gereizt wie die Gebilde der Keramik. Seit dem 17. Jahrhundert sind die Erzeugnisse der chinesischen Öfen in immer größeren Mengen nach Europa, und in den größten später nach Amerika ausgeführt worden. Lange Zeit haben sich die ausländischen Händler und Liebhaber allerdings mit Exportwaren ohne rechten künstlerischen Wert begnügt, aber in der letzten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind ihre Kenntnisse und Ansprüche schnell gewachsen, und seit 1900 wird auch von den fremden Sammlern nichts so eifrig gesucht und erworben wie die wirklichen Kunstwerke, deren Reiz bis dahin nur von den Chinesen selbst und etwa noch von den Japanern geschätzt wurde. Man muß in Peking, dem Zentrum des chinesischen Kunsthandels, gelebt haben, um sich einen annähernden Begriff von der Menge der kostbaren Stücke bilden zu können, die dem Lande alljährlich entzogen werden. Und trotz alledem füllt sich der Markt, von dem man schon so oft behauptet hat, daß er gründlich erschöpft sei, immer wieder von neuem an. Man findet noch immer nicht nur die Porzellane der Tsching- und der Mingperiode, sondern auch unzweifelhaft echte, künstlerisch bedeutende Werke aus den fernen Zeiten der Yüan- und Sungkaiser, und in gar nicht geringer Zahl. Der chinesische Besitz an solchen Dingen, aus dem die Händler ihre Vorräte ergänzen, muß also noch recht beträchtlich sein. Was ich selbst in privaten Sammlungen gesehen habe, hat meine Erwartungen noch übertroffen¹). Ich glaube, daß China nach allen Zerstörungen, Plünderungen und Verkäufen immer noch zahlreichere und bessere Werke seiner alten keramischen Kunst aufweisen kann als alle anderen Länder. — In einer Beziehung ist der chinesische Markt in der letzten Zeit sogar bedeutend reicher geworden als er früher war. Die Grabungen in den ältesten Provinzen, Honan und Shansi, haben eine Fülle von Töpfereien zu Tage gefördert, zum Teile aus Perioden, deren Erzeugnisse man für immer verloren wähnte. Vor zwanzig Jahren würde man in Peking wohl vergeblich nach einem Tongefäße aus der Thangzeit

¹ Eine der größten Seltenheiten im chinesischen Kunsthandel ist heute das Lang-yao der Kang-shi Periode. Ich habe während eines sechsmonatigen Aufenthaltes in Peking im Handel nur zwei fehlerhafte Stücke gefunden; in einem einzigen Privathause aber sah ich über zwanzig von der höchsten Vollendung.

gesucht haben; heute werden sie dort im Überflusse angeboten. Freilich sind diese Gräberfunde bei weitem nicht alle von hohem künstlerischen Werte; die meisten sind für die Toten aus billigem Materiale und mit geringer Sorgfalt hergestellte Nachbildungen kostbarer Gefäße, die den Lebenden dienten; aber sie geben uns doch eine viel bessere Vorstellung von der Töpferkunst ihrer Zeit als die literarischen Andeutungen, auf die man früher allein angewiesen war.

Die meisten anderen Arten der Gerätekunst sind mindestens nicht schlechter vertreten. Selbst alte Sakralbronzen kommen sogar im Handel noch ziemlich häufig vor: nicht nur frisch ausgegrabene, sondern auch solche, deren jahrhundertlange liebe- und verständnisvolle Pflege den wunderbaren Reiz der Oberfläche verliehen hat, welcher die Stücke der alten Sammlungen auszeichnet. Welche Bronzeschätze im Privatbesitze liegen, läßt der Katalog der erst in neuester Zeit entstandenen Sammlung des Tuan-Fan ermessen.

Nirgends hat China wahrscheinlich so schwere Verluste erlitten wie auf dem Gebiete der Plastik, und nirgends sind sie mehr zu beklagen. Denn die Plastik — und nicht, wie man gewöhnlich behauptet, die Malerei — ist in China die führende Kunst gewesen. Die bildnerische Begabung der Chinesen neigt sich ganz entschieden auf die Seite der Plastik, im Gegensatze zu der japanischen, die der Graphik zugewendet ist. Man kann kaum daran zweifeln, daß die besten Werke der alten Monumentalplastik zum größten Teile unwiederbringlich verloren sind. Ihr edles Material, — die meisten bestanden sicherlich aus Bronze — ist ihnen zum Verhängnisse geworden: man hat sie in wilden und armen Zeiten eingeschmolzen. Die Tatsache, daß die Mandschukaiser so viele alte buddhistische Tempel mit Statuen aus Holz oder Ton beschenkten, die offenbar Bronzen darstellen und ersetzen sollen, weist darauf hin, daß die ursprünglichen Bronzefiguren spätestens schon in der Mingzeit verschwunden sind. Was von monumentalen Werken aus den älteren Perioden bis zum Ende der Thangdynastie bisher bekannt geworden ist, beschränkt sich im wesentlichen auf Fels- und Steinskulpturen. Obwohl die meisten recht handwerksmäßig gearbeitet sind, geben sie vermöge ihrer Menge und Mannigfaltigkeit, besonders in Verbindung mit den zahlreichen gleichzeitigen Grabbeigaben, immer noch einen besseren Begriff von dem Umfange der damaligen Kunst als es die einzelnen in Japan erhaltenen Stücke trotz ihrem höheren künstlerischen Range vermögen. Übrigens ist es keineswegs ausgeschlossen, daß noch manches wirkliche Meisterwerk in dem kaum angeschrüften Boden Chinas seiner Auferstehung harret. Daß solche Hoffnungen auf verborgene Schätze nicht ganz eitel sind, hat sich gerade in der letzten Zeit wieder gezeigt. Von großen plastischen Arbeiten der Sungzeit war uns so wenig bekannt, daß man fast hätte glauben können, es habe deren überhaupt nicht gegeben. Im Winter 1911—1912 aber tauchte in Peking plötzlich eine Anzahl von überlebensgroßen Heiligenfiguren aus dreifarbig glasiertem Steingute auf — meisterhaft ausgeführte und zum Teile vortrefflich erhaltene Werke der Sungperiode, die aus bisher unbeachteten Grotten in

Honan stammten¹. Von unbekanntem und unerforschten alten Kultstätten aber gibt es in China noch recht viele. Vielleicht wird man sogar in den bekannten und besuchten Tempeln noch mehr als ein Denkmal der Sungbildnerei entdecken oder vielmehr erkennen. — Die Mingzeit hat zwar ziemlich viele monumentale Bildwerke hinterlassen, aber nur wenige von großer künstlerischer Bedeutung. Die marmornen Riesenlöwen, die vor den Tempeln und Yamen Wache halten, die Menschen- und Tierkolosse an den Gräberstraßen wirken mehr durch ihre Masse als durch ihre Form. Am günstigsten stellt sich die Großskulptur der Ming in gewissen figürlich ausgebildeten Architekturteilen dar wie in den aus Marmor gehauenen regenspeienden Drachen, die in Peking und seiner Umgebung noch in großer Zahl vorhanden sind. — Für den Verlust so vieler älterer großer Werke bietet die Kleinkunst bis zu einem gewissen Grade Ersatz. Man könnte beinahe sagen, daß man die alte Monumentalplastik der Chinesen besser aus ihren kleinen Bildwerken kennen und würdigen lerne als aus den übriggebliebenen großen. Denn gerade in diesen zierlichen Arbeiten tritt der chinesische Sinn für große Formen besonders stark, gleichsam konzentriert hervor, und dabei sind solche Stücke aus den verschiedensten Epochen noch immer in erstaunlicher Menge und Mannigfaltigkeit vorhanden. Selbst Erzeugnisse der Thang-, ja der Hanzeit kann man hier und da in Trödlerläden finden und der Reichtum an kleinen Bronzen und Edelsteinskulpturen der Ming-, an Elfenbein- und Holzschnitzereien der Tschingperiode, diesen anmutigen Herbstblüten der chinesischen Plastik, ist auch durch die massenhafte Ausfuhr der letzten Jahrzehnte noch lange nicht erschöpft worden.

In Japan hört man nicht selten die Behauptung, daß in China echte und vor allem gute alte Bilder schon längst nicht mehr zu finden seien. Man beginnt aber daran zu zweifeln, wenn man sieht, wie voll von Bildern die Magazine der chinesischen Händler sind. Allerdings stammen die meisten dieser Gemälde aus der jüngsten, der Tschingperiode und selbstverständlich sind nicht alle, die als Arbeiten bekannter Meister angeboten werden, ihrer Titel und Signaturen würdig. Aber manche sind immerhin so gut, daß es nicht leicht ist, ihnen gegenüber die hergebrachte Meinung aufrechtzuhalten, nach welcher die chinesische Malerei unter der Mandschudynastie eine alles inneren Lebens bare, in öder Manier erstarrte Verfallskunst ist. Sie ist jedenfalls noch stark genug gewesen, um einen recht tiefen Einfluß auf die japanische Malerei auszuüben, — und zwar nicht nur auf die dilettantische Kunst der Senchaschule. Ich glaube, daß sich das Urteil über die letzte Epoche der chinesischen Malerei erheblich ändern wird, wenn man sie in ihrer Heimat kennen lernt. — Daß Werke der überaus fruchtbaren Mingperiode in China noch zahlreich zu finden sind, leugnen auch die Japaner nicht; sie pflegen jedoch hinzuzufügen, daß dort nur das Schlechteste und Unbedeutendste zurückgeblieben sei. Mir haben die Bilder, die ich in den chinesischen Läden gesehen habe, im allgemeinen keinen niedrigeren Begriff von der Kunst der Mingzeit

¹ Vgl. Ostasiatische Zeitschrift, Band II, S. 45 ff., wo zwei dieser Stücke besprochen und abgebildet sind.

gegeben als die, welche man mir in den japanischen Sammlungen gezeigt hat, wohl aber einen weiteren. Erst in China habe ich einen Blick über die ganze Ausdehnung des Stoffgebietes gewonnen, das die Mingmaler beherrscht haben, und erkannt, daß nicht Vögel, Blumen und Landschaften die bevorzugten Gegenstände ihrer Darstellung gewesen sind, wie man in Japan glauben muß, sondern Menschen. — Als ich zum ersten Male nach China kam, brachte ich aus Japan die Überzeugung mit, daß es vergebliche Mühe sein würde, nach Gemälden aus der Sungzeit zu suchen, und was ich zunächst sah, war nicht geeignet, mich eines Besseren zu belehren. Die Bilder, welche die Händler als „Sung“ zeigten, waren in erdrückender Mehrzahl offenbare moderne Fälschungen, in den günstigsten Fällen Kopien, die man mittelmäßigen Mingmalern zuschreiben konnte. Aber nirgends darf man weniger nach den ersten Eindrücken urteilen als in China. Allmählich kamen auch andere Stücke zum Vorschein, — aus den Truhen der Händler und mehr wohl noch aus Privatbesitz — Bilder, die nicht bloß auf den ersten Blick, sondern je länger je mehr, solchen ähnlich sahen, welche von den japanischen Kennern der Sungperiode zugeschrieben werden. Und nachdem ich gefunden hatte, daß sowohl das Material — Seide, Papier, Farbe — wie die Technik wie die Auffassung, und endlich auch der Zustand dieser Bilder mit ihrer Bräunung, ihren Brüchen und Rissen, allen den charakteristischen Kennzeichen entsprachen, die ich in japanischen Sammlungen studiert hatte, so blieb mir am Ende doch nichts übrig als anzuerkennen, daß es auch in China noch Gemälde aus der Sungzeit gibt, und nicht einmal wenige. Allerdings waren die meisten, die mir dort vor Augen gekommen sind, den besten, welche ich in Japan bewundert habe, nicht ebenbürtig. Aber die echten Sungbilder der japanischen Sammlungen sind auch nicht sämtlich Meisterwerke. Und vor allem darf man, um meine Funde in China richtig zu würdigen, nicht vergessen, daß sie unter sehr ungünstigen Bedingungen gemacht worden sind. In Japan hatten mir die besten Sammlungen offen gestanden; in China war ich hauptsächlich auf das beschränkt, was mir die Händler zutrug. Welches Urteil aber würde ein Europäer über die in Japan vorhandenen Schätze alter japanischer Malerei haben, wenn er davon nicht mehr gesehen hätte als man ihm in den Läden von Tokio und Kioto zeigen kann? — Immerhin aber würde das wenige, was er dort findet, doch ausreichen, um ihn zu der Annahme zu berechtigen, daß in Japan noch mehr und bessere Dinge vorhanden seien. Und denselben Schluß erlauben wohl meine Erfahrungen in China. Warum sollten auch dort keine Werke der Sungmalerei mehr erhalten sein? — Wenn, was niemand bestreiten kann, die gebrechlichen Porzellane derselben Zeit die Stürme und Stöße der Jahrhunderte in nicht geringer Zahl heil überdauert haben, so ist wirklich nicht einzusehen, warum die mindestens ebenso hoch geschätzten und viel leichter zu bewahrenden und zu verbergenden Gemälde sämtlich dem Untergange anheimgefallen sein sollten. — Wir brauchen nicht einmal auf die Hoffnung zu verzichten, daß China noch weit ältere Denkmäler seiner Malerei bewahrt. Die Entdeckungen von A. Stein und anderen haben gezeigt, daß Seide und

Papier der Thangperiode der Zeit auch unter recht widrigen Umständen getrotzt haben; es ist also keineswegs unmöglich, daß unter besseren Verhältnissen manche Werke von Thangmeistern der Zerstörung entgangen sind. Das meiste darf man vielleicht von einer gründlichen Durchforschung der gleichzeitigen Architekturreste erwarten; denn nach der literarischen Tradition hat die Thangkunst ihr Bestes in Wandmalereien geleistet.

Nichts zwingt uns zu der Annahme, China sei an guten Werken seiner alten Kunst so hoffnungslos verarmt, daß wir für das Studium der chinesischen Kunst vor allem auf die japanischen Sammlungen angewiesen wären. Man darf schon jetzt mit voller Zuversicht behaupten, daß wir die chinesische Kunst nirgends besser kennen und verstehen lernen können als in China selbst. Es wäre töricht, den Besitz der Japaner zu vernachlässigen. Aber während man dankbar genießt, was die japanischen Chajin mit reicher Kenntnis und feinem Sinne ausgelesen und erhalten haben, soll man nie vergessen, daß die Grenzen ihres Gesichtskreises nicht die Grenzen der chinesischen Kunst waren. Gewiß sind wir den japanischen Kennern der chinesischen Kunst gegenüber nur Anfänger; aber der Anfänger besitzt auch gewisse Vorteile — Unbefangenheit und Freiheit — auf die er ohne Not nicht zu früh verzichten soll.

MISZELLEN.

LAMPRECHTS BEDEUTUNG FÜR DIE WISSENSCHAFT VOM FERNEN OSTEN. VON O. NACHOD.

Jahrzehntelang ist das Wissen vom Fernen Osten bei uns, besonders auf unseren deutschen Hochschulen, versäumt und vernachlässigt gewesen, eine bedauerliche Rückständigkeit, die in den letzten Jahren mehrfach von berufener Seite beleuchtet worden ist — man erinnere sich z. B. des zum Glück nicht ganz wirkungslos verhaltenen, flammenden Protestes von Franke¹. Ganz freilich hat es fast nie, und gerade unter den hervorragendsten Gelehrten auf Nachbargebieten, auch an einflußreichen Förderern unserer Wissenschaft gefehlt; es sei hier nur verwiesen auf den Naturforscher Alexander v. Humboldt und den Geographen Ferdinand v. Richthofen. Einen neuen, schweren Verlust unter solchen immerhin spärlichen Leuchten der Wissenschaft bedeutet für uns das allzu frühe Hinscheiden des glänzenden Kultur- und Universalhistorikers Lamprecht². Mehr als zwei Jahrzehnte lang ist es ihm vergönnt gewesen, als Lehrer der Geschichte an der Universität Leipzig verdienstvoll und bahnbrechend zu wirken; ward doch gerade sein Lehrstuhl zu einem unbestrittenen Anziehungspunkte für Jünger aller Fakultäten, und weit über Deutschlands, ja Europas Grenzen hinaus!

Sein auf Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten in der Entwicklung der Geschichte gerichtetes Denken, das sich ihm zu der viel angefochtenen Lehre der besonders aus dem Seelenleben der Völker erschlossenen, fünf einander folgenden Kulturzeitalter³ verdichtete, mußte ihn zur Erkenntnis von der Wichtigkeit wirklicher Universalgeschichte führen. Vor allem zu verständnisvoller Würdigung der theoretisch dem gelehrten Forscher wie praktisch dem Volkswirt und Politiker so überaus bedeutsamen Entwicklung der Geschichte Ostasiens, dem einzigen Beispiele noch heute blühender Völker aus allergrauester Urzeit mit einer ununterbrochen mindestens drei Jahrtausende umfassenden literarischen Überlieferung von geradezu gewaltigem Umfange, nur zu gewaltig für die kurze Zeitspanne des einzelnen Forscherlebens.

Sichtbar hervor treten die Ansätze zum Plane einer Universalgeschichte, einer wirklichen Geschichte der Entwicklung der gesamten Menschheit auf Erden, zuerst bei der 1894 Lamprecht übertragenen Leitung des 1822 begründeten, jetzt weit über hundert Bände zählenden, großen geschichtlichen Sammelwerkes von Heeren und Ukert⁴. Den bisherigen Titel „Geschichte der europäischen Staaten“ wandelt Lamprecht 1901 um in „Allgemeine Staatengeschichte“, indem er eine besondere, neue Reihe einführt: „Geschichte der außereuropäischen Staaten.“ Von einer der Richtungen neuer Anforderungen auf geschichtlichem Gebiete sagt er in seinem Vorwort zum 1. Bande jener neuen Reihe: „... und nach den obersten Höhen der Geschichte, nach der universalgeschichtlichen Seite hin — denn erst wenn diese, lange Jahrzehnte, ja ganze Generationen hindurch methodologisch vernachlässigt, zu höheren empirisch gewonnenen Zusammenfassungen des menschlichen Gesamtgeschehens durchgebildet ist, kann dem metaphysischen Drange nach einem Einheitsbilde von Natur und Geist in neuen, dem Wesen unserer Zeit entsprechenden Formen genügt werden“ (S. VI). Bisher freilich ist leider diese ganze neue Reihe, wiewohl nach dem Jubiläumskataloge der Verlagsfirma von 1906 bereits

¹ Die sinologischen Studien in Deutschland. — Anhang zu „Ostasiatische Neubildungen“. Hamburg, Boysen, 1911.

² 10. Mai 1915; geb. 25. Februar 1856 zu Jessen.

³ Symbolismus, Typismus, Konventionalismus, Individualismus, Subjektivismus.

⁴ Verlag Friedrich Andreas Perthes, Gotha.

die Bearbeitung „Armeniens, Chinas, Japans, der Reiche der alten mexikanischen und mittel-amerikanischen Kulturvölker und der Vereinigten Staaten von Nordamerika“ in „Vorbereitung“ war, nicht hinausgekommen über das bescheidene erste Bändchen des Schreibers dieses (1906). Doch meldet erfreulicherweise der nach Lamprechts Tode als Herausgeber an seine Stelle getretene Heidelberger Historiker Hermann Oncken in seinem ersten, vom Herbst 1915 datierten Berichte, daß „die Geschichte der außereuropäischen Staaten künftig noch mehr als bislang berücksichtigt werden soll“.

Auf welch ernsten Widerstand und Einspruch bei hervorragenden deutschen Geschichtsforschern die universalgeschichtlichen Bestrebungen Lamprechts stießen, und mithin auch sein Verständnis für die hohe Wichtigkeit gerade der Geschichte Ostasiens, das trat deutlich hervor beim deutschen Historikertage zu Dresden 1907, als dessen Glanzpunkt wohl ohne Überhebung der methodologische Vortrag Lamprechts bezeichnet werden kann: „Zur Ausgestaltung der universalgeschichtlichen Studien im Hochschulunterrichte“¹. U. a. wird hier gefordert: „Angefangen werden muß natürlich mit deutscher Kulturgeschichte. Daneben aber ist vor allem die Kulturentwicklung solcher Nationen, die mit der deutschen gar keine oder fast gar keine Berührung gehabt haben, zu verfolgen, um den Blick über alles, was menschliche Möglichkeit heißt, zu weiten: darum wird dem Studium der chinesischen und japanischen Kultur besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein . . .“² In der sehr anregenden und lebhaften Debatte erhebt u. a. Kaufmann, der angesehene Historiker der Universität Breslau, den Einwand: „Lamprechts Weg sei zu weit; auf ihm vorwärts zu kommen, reiche die Kraft des Menschen nicht aus, ohne sich zu verirren“³. Ja, Professor Bresslau (Straßburg) geht so weit zu verkünden: „Nach seinen in 35jähriger akademischer Lehrtätigkeit gesammelten Erfahrungen sehe er in dem von Lamprecht vertretenen Betrieb universalgeschichtlicher Studien eine schwere Gefahr!“⁴

Allmählich aber dringt dennoch sein universalgeschichtlicher Gedanke erfolgreich weiter durch. Nicht nur bei der immer wachsenden Schar begeisterter Hörer, darunter auch gar manche, die seiner Forschungsmethode vielleicht nicht unbedingt zustimmten, doch aber auch ganz im Banne des Zaubers seines geistsprühenden Vortrages standen, erfreut Lamprecht sich hoher dankbarer Verehrung, sondern auch in weiten Kreisen von Förderern in der Bürgerschaft Leipzigs, die, wie die einsichtsvolle sächsische Staatsregierung, nun Lamprecht durch reiche Mittel in den Stand setzen zur Errichtung seiner Lieblingsschöpfung, des ersten Forschungsinstitutes der Geisteswissenschaften in Deutschland. Am 15. Mai 1909 erfolgt die feierliche Eröffnung des „Institutes für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig“. Im „Goldenen Bären“, dem einstigen Sitze der weithin bekannten Buchhandlung Breitkopf u. Härtel, ist es errichtet, einer historischen Stätte; war es doch hier, wo der junge Student Goethe den in „Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit“ (I, Buch 7) launig geschilderten Besuch dem damals „sehr anständig“ im 1. Stock wohnenden Herrn Professor Gottsched abstattet. Über die sinnreiche Einrichtung der ganzen Anstalt, über die Einteilung der behaglich-praktischen Räume und über die reiche Ausstattung der Lehrmittel unterrichten eingehend in Wort und Bild zwei zu diesem Zwecke verfaßte Heftchen⁵. Lamprecht selbst schildert die Entstehung des Institutes, seine Bedeutung im Rahmen der Geschichtswissenschaft und der Geisteswissenschaften überhaupt sowie seine Aufgaben in seiner Eröffnungsrede⁶. Einer der Räume des

¹ Bericht über die 10. Versammlung deutscher Historiker zu Dresden 1907, S. 18—26, Duncker u. Humblot, Leipzig 1908; in ursprünglicher Fassung in „Zukunft“ 1907, Nr. 51.

² Ebenda, S. 22.

³ Ebenda, S. 24.

⁴ Ebenda.

⁵ Königlich Sächsisches Institut für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig in räumlicher Verbindung mit dem Universitätsseminar für Landesgeschichte und Siedlungskunde. — Das Königlich Sächsische Institut für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig. — Beide ohne Jahreszahl.

⁶ Rede bei Eröffnung des Königlich Sächsischen Instituts für Kultur- und Universalgeschichte bei der Universität Leipzig am 15. Mai 1909. — (Zwei Reden zur Hochschulreform, S. 5—21, Berlin, Weidmann, 1910.)

der außerdeutschen Geschichte gewidmeten 2. Stockwerkes bildet die Stätte der „Bibliothek zur ostasiatischen, vornehmlich japanischen Geschichte“. Als später auf Anregung des Leipziger Sinologen Conrady das von ihm geleitete „Seminar für ostasiatische Kulturen und Sprachen“ ins Leben tritt (1913—14), wird die damals 8000 Bände starke Bibliothek der Ostasiatischen Abteilung des Institutes dieser ihm angegliederten Einrichtung als Depot nebst den entsprechenden Räumen überlassen¹. Zum ersten Male ist es hier gelungen, eine stattliche Bibliothek japanischer Werke zusammenzubringen, die nicht wie sonst ihre Zusammenstellung mehr oder minder dem Spiele bloßen Zufalles oder jeweiliger Spenden verdankt, sondern methodisch nach einem mit sachkundiger einheimischer Hilfe wohl durchdachten Plane angelegt und trefflich katalogisiert ist; auf abendländischem Boden steht ihr bisher wohl kaum etwas Gleichwertiges zur Seite. Von einzelnen Bücherschätzen seien hier erwähnt die berühmte chinesische Große Enzyklopädie von 1725, neben dem „Tripitaka“, den gesamten Heiligen Schriften des Buddhismus, wohl das umfangreichste Druckwerk der Weltliteratur, sowie die so unentbehrliche, aber meines Wissens in allen anderen ostasiatischen Abteilungen der Bibliotheken Deutschlands noch immer nicht angeschaffte, große Sammlung der wichtigsten japanischen Geschichtsquellen „Kokushi Taikei“². Auch die „Grube-Bibliothek“, die von der Witwe gestiftete Bücherei des verdienstvollen Berliner Sinologen Grube, ist hier in einem besonderen Raume aufgestellt und so der Benutzung erschlossen.

Im Jahre 1907 erscheinen die ersten Hefte der von Lamprecht begründeten und herausgegebenen „Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte“ (Leipzig, Voigtländer), eine im wesentlichen für Arbeiten seiner Schüler bestimmte Sammlung von nunmehr bereits 35 Beiträgen. Nach Lamprechts Vorwort zum 1. Hefte sollen sie „grundsätzlich nicht durch das Band einer besonderen und etwa gar persönlichen Methode, sondern durch die inhaltliche Gemeinsamkeit eines breiten kultur- und universalgeschichtlichen Horizontes zusammengehalten erscheinen“. Auch das ostasiatische Arbeitsgebiet ist hier mehrfach bereits vertreten³.

Dem verdienstvollen Einfluß Lamprechts ist es wohl auch zuzuschreiben, wenn, wohl zum ersten Male, eine unserer Akademien der Wissenschaften, die Fürstlich Jablonowskische Gesellschaft zu Leipzig, eine wichtige japanologische Arbeit als Preisaufgabe ausschreibt (1907): „Eine kritische Übersetzung des unter dem Namen Taihō-ryō bekannten, ursprünglich im Jahre 701 n. Chr. verfaßten, heute nur noch in der Redaktion des Jahres 718 vorliegenden Rechtskodex.“

Aber nicht nur andere weiß Lamprecht anzuregen, sich mit Fragen aus der Geschichte Ostasiens ernstlich zu befassen⁴. Er selbst trachtet danach, auch in dieses so ausgedehnte und schwierige Forschungsgebiet sich einzuarbeiten. Zuerst im Wintersemester 1904—1905, und seitdem häufig, behandelt er in Seminarübungen, gelegentlich auch in Vorlesungen, Verfassungs-, Sozial- und Kunstgeschichte Japans, meist im Vergleiche mit entsprechenden Entwicklungen abendländischer Völker⁵. Ja, als er, nach außen hin auf dem Höhepunkte seines arbeits- und erfolgreichen Lebens, die oberste akademische Würde bekleidet, da wählt er zum Gegenstande seiner feierlichen Rektoratsrede als „einfachstes Beispiel für die vergleichende Betrachtung der Entwicklung zweier großer menschlicher Gemeinschaften, für das die geschichtliche Überlieferung ausreichendes Material darbietet“ (S. 29), die Gestaltungsformen des deutschen und des japanischen Volkes im Altertum unter besonderer Berücksichtigung der Einrichtungen

¹ A. Wedemeyer, Die ostasiatischen Studien in Leipzig. Akademische Rundschau 1913/14, S. 432 bis 434.

² 34 Werke in 17 Bänden. Tōkyō 1899—1901.

³ J. Leo, Die Entwicklung des ältesten japanischen Seelenlebens nach seinen literarischen Ausdrucksformen; psychologisch-historische Untersuchung der Quellen (Heft 2, 1907). — W. v. Hoerschelmann, Die Entwicklung der altchinesischen Ornamentik (Heft 4, 1907). — E. M. H. Simon, Beiträge zur Kenntnis der Riukiu-Inseln (Heft 28, 1914).

⁴ Von Dissertationen seiner Schüler seien hier noch genannt: J. Ueberschaar, Die Stellung des Kaisers in Japan. Eine staatsrechtlich-historische Skizze; Noske, Leipzig 1912. — G. v. Otto, Geschichte des japanischen Strafrechts; ebenda, 1913. — Die Veröffentlichung einiger anderer Dissertationen steht bevor.

⁵ A. Wedemeyer, Die ostasiatischen Studien in Leipzig. Akademische Rundschau 1913/14, S. 432.

einerseits des karolingischen Reiches, einer „antiken Renaissance“, und andererseits der Taikwa-Reform (7. Jahrhundert), einer „chinesischen Rezeption“¹.

Und noch einmal gelangt die ernste Würdigung unseres Arbeitsfeldes im Kreise der universalgeschichtlichen Bestrebungen Lamprechts zum weithin leuchtenden Ausdruck: in der programmatisch von ihm entworfenen und seiner Oberleitung unterstellten, glanzreichen Kulturhistorischen Abteilung in der stattlichen „Kulturhalle“ der „Bugra“, der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik zu Leipzig im Sommer 1914, mit ihren reich ausgestatteten Sondergruppen China und Japan sowie mit der zur Einführung bestimmten „Grundausstellung“, dem eigensten Werke seines Denkens, einer sinnreichen vergleichenden Veranschaulichung auch der ostasiatischen Entwicklungsreihen.

Werden wir nach dem schwer zu ersetzenden Verluste eines Lamprechts künftig neue Kräfte begrüßen dürfen, die von weithin sichtbarer, einflußreicher Stelle aus für die hohe Bedeutung der Wissenschaft vom Fernen Osten so verständnisvoll, tatkräftig und erfolgreich eintreten?

„STREIFZÜGE UNTER ALTTÜRKISCHER FAHNE.“

Das unter diesem Titel auf S. 481—483 dieser Zeitschrift veröffentlichte Schreiben des durch seine besonders die niederländische Kunst betreffende Arbeiten bekannten Schriftstellers Dr. Zoltán v. Takács, Edlen von Felvincz, bietet mir willkommene Gelegenheit, mich mit v. Takács sachlich auseinanderzusetzen, wobei ich mich natürlich befeißigen werde, den Ton seiner Schreibart womöglich außer acht zu lassen; Ehrfurcht den Lesern dieser Zeitschrift gegenüber, sowie Achtung meiner selbst halten mich vor einer dem v. Takács'schen Stile ähnlichen Abwehr zurück.

Vor allem möchte ich den „Prioritätsstreit“ in Sachen der beiden großen Bronzekessel des Ungarischen Nationalmuseums abtun. Der Frage Fernerstehenden halber mag hier vorangeschickt werden, daß es sich um die im Jahre 1871 in Törtel sowie im Jahre 1890 im Kapostale gefundenen beiden gegossenen Bronzekessel handelt, die von J. Hampel in seinem Aufsatz „Skythische Denkmäler aus Ungarn“ (Ethn. Mitt. aus Ungarn IV/1895, vgl. ders. im Arch. Értesítő 1893, S. 396 f., sowie P. Reinecke in der Zeitschrift f. Ethnol. 1896) als skythisch angesprochen wurden. v. Takács' Meinung geht nun dahin, als erster herausgefunden zu haben, die Stücke dürften nicht so hoch hinauf, sondern erst in die Hunnenzeit datiert werden, wobei er die Hunnen selbst als Verfertiger der Kessel dahinstellt. Auf diesen angeblichen Prioritätsanspruch spitzen sich v. Takács' folgende Zeilen zu: „Er (nämlich meine Wenigkeit) arbeitet auch gerne mit einem Material, das ihm die jüngste wissenschaftliche Forschung seines Vaterlandes darbietet, hält es aber merkwürdigerweise für überflüssig, seine Quellen anzugeben.“ Ohne das für v. Takács charakteristische Hilfsmittel des Ausrufungszeichens — eines oder mehrere, je nach Bedarf — anzuwenden, werde ich erstens unten einige Beiträge zum Epitheton „wissenschaftlich“ beibringen, zweitens anführen, was ich für überflüssig betrachte, drittens und vor allem möge hier folgendes erklärt werden:

v. Takács irrt, wenn er denkt, daß er die Priorität in dieser Frage besitzt. Um ihm ein Geheimnis mitzuteilen, möchte ich darauf hinweisen, daß Fr. v. Pulszky schon im Jahre 1891 die beiden Kessel der „heidnischen“ Periode zuteilte; daß Voss im Jahre 1893 — laut Hampel — schon erkannte, daß die beiden ungarländischen Kessel aus der Völkerwanderungszeit, ja vielleicht aus noch späterer Zeit stammen; daß Hampel die Zulässigkeit dieser Meinung zugab, jedoch unter Hinweis darauf, daß wir aus Gräbern der Völkerwanderungsperiode bis nun keine solche Kessel kennen, die festere chronologische Bestimmung der Stücke unter die Zukunftsaufgaben reihte; daß Ed. Krause schon im Jahre 1904 (Jahrb. des Schles. Museums III, S. 48 f., „Der Fund von Höckricht, Kreis Ohlau“) mit Bezug auf den großen Bronzekessel im Funde folgende Worte sprach: „Seitenstücke zu dem großen Bronzekessel sind aus Ungarn

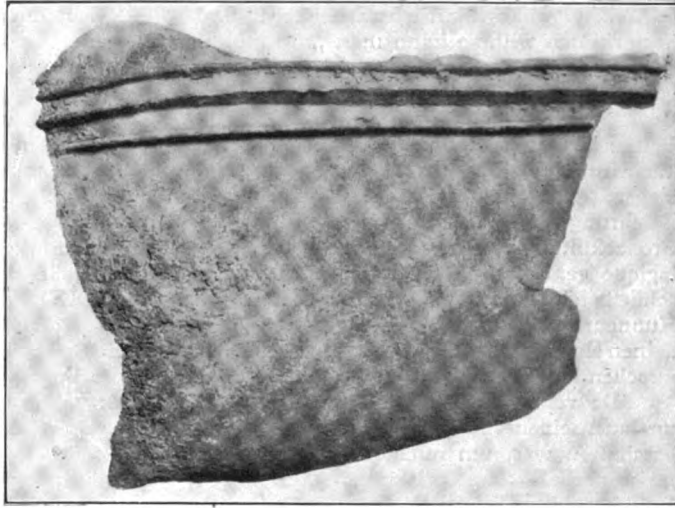
¹ Rede bei Übernahme des Rektorats der Universität Leipzig am 31. Oktober 1910. — (Zwei Reden zur Hochschulreform, S. 23—45, Weidmann, Berlin, 1910.)

mehrere bekannt. Sie werden dort als „skythisch“ angesehen und demgemäß in die vorchristliche Zeit gesetzt. Demgegenüber ist zu betonen, daß in dem Funde von Höckricht ein Begräbnis ganz nach merowingischer Sitte vorliegt und daß auch die Fundstücke einschließlich des großen Kessels durchaus merowingischen Charakter zeigen.“ Um den Nicht-Archäologen v. Takács vor einem Mißgriffe zu bewahren, ist hier zu bemerken, daß „merowingisch“ hier dem früheren Sprachgebrauche gemäß Zeitangabe ist und keine historisch-ethnische Bedeutung besitzt. Da v. Takács in einem seiner diese Fragen berührenden Feuilletons auch das Stück von Höckricht (und nicht Höckericht, wie er — ohne der Originalpublikation nachzusehen — einfach den ungarischen Quellen nachschreibt) erwähnt, so mag er vielleicht diese Publikation nicht nachgelesen und nur deshalb Krauses Namen nicht erwähnt haben; oder sollte er vielleicht doch die Stelle kennen? . . . Krauses Eröffnung hatte zur Folge, daß der Glaube an das Skythentum der beiden Kessel in unserem Museum erschüttert ward. Im Jahre 1905 erschien der III/1. Bd. der Gf. Zichy'schen Asienexpedition. Darin wird — bei Besprechung des (verlorengegangenen) Kessels von Istyetisk, sowie des Stückes aus Dimitriew — die ganze Reihe der „skythischen“ Kessel besprochen. Hier ist natürlich nicht der Ort, diese — auch in deutscher Sprache erschienene — Studie in extenso mitzuteilen. Es möge genügen, wenn wir kurz das Resumé angeben: Pósta (der Verfasser der Studie und archäologische Leiter der Expedition) nimmt für das Gros der Kessel das 1. bis 3. nachchristliche Jahrhundert in Anspruch, „was natürlicherweise nicht ausschließt, daß sich die Zeit dieser Kessel nicht auch über das 1. bis 3. Jahrhundert n. Chr. hinaus ausdehnt, wie z. B. eben der Fund aus Istyetisk, der dem 9. bis 11. Jahrhundert zugeteilt werden dürfte. Um hier auch gleich die Frage des Stehens oder Hängens dieser Kessel zu berühren, so verweisen wir auf die von Pósta beigebrachten Beispiele aus Dimitriew, Saratow, Serdobsk, Novouzensk, deren Studium ihn zur Erkenntnis bringt, daß dieser längliche Kesseltypus (nicht zu verwechseln mit dem in skythischen Gräbern ebenfalls vorkommenden langgestielten Krater- oder Skyphos-Typus) eben dadurch charakterisiert wird, daß er nur zum Hängen eingerichtet ist. Als Folge dieser Erkenntnisse fanden die Stücke in dem Buche G. Nagys über die Skythen (Budapest, Verlag der Ungarischen Akademie, 1909) keine Aufnahme mehr, und zwar geschah dies auf Grund von Besprechungen, die der damalige Prähistoriker unserer Abteilung, Dr. L. v. Márton mit G. Nagy und Unterzeichnetem führte. v. Takács beschäftigte sich zu jener Zeit noch mit Dürer und der Baldacci'schen Stichesammlung, folglich entging seiner Kenntnis dieser Wandel. Dann muß ich v. Takács noch eine Tatsache mitteilen. Der Bericht des Ungarischen Nationalmuseums vom Jahre 1901 enthält auf S. 169 die Mitteilung, in Dunapentele — dem antiken Intercisa, wo die Museumsbeamten Dr. Ed. Mahler und Dr. Ant. Hekler eine mehrere Jahre währende Ausgrabungskampagne führten — sei inmitten der Trümmer eines römischen Wachtgebäudes (hierauf deuteten die dort aufgestapelten römischen Militärhelme) das auf Abb. 1 hier wiedergegebene Stück eines „skythischen“ Bronzekessels aufgefunden. Durch die Fundumstände wurde es klar, daß es sich um die Habe einer jener Horden handelt, die zu Anfang der großen Völkerwanderung den römischen Limes bestürmten. Schreiber dieser Zeilen konnte diese Behauptung um so bestimmter aufstellen, als eben auf seine Veranlassung ein Jahr vorher das Ungarische Nationalmuseum aus demselben Fundbezirke zwei zu Kleiderbehang verarbeitete Sassanidenmünzen des 3. Jahrhunderts erwarb, bei deren Besprechung er nachdrücklichst darauf hinwies, daß sie nur vermittels innerasiatischer Stämme der frühesten großen Völkerwanderung an die Donau gelangen konnten. Daß ich diese meine „Entdeckung“ nicht zum Gegenstande von drei Artikeln, zwei Vorträgen, drei Rezensionen usw. machte, wird für jeden verständlich sein, der weiß wie der Musealbeamte — sofern er nicht gerade in Reklame arbeiten will — sozusagen täglich in die Lage kommt, solche Fortschritte seines Erkennens verschweigen zu können. — v. Takács war aber auch zu dieser Zeit noch Außenseiter und hatte seine Liebe für Innerasien bei weitem noch nicht entdeckt. Der oben mitgeteilten Erkenntnis Rechnung tragend, ließ ich nach dem Dahinscheiden (März 1913) weiland des Direktors unserer Altertumsabteilung, Josef Hampel, der den Kesseln ihre „skythische“ Benennung verlieh, sobald die Neuaufstellung unserer Sammlung beschlossen wurde, als erstes die beiden Stücke in der Völkerwanderungssammlung aufstellen, oder besser gesagt, aufhängen (hierüber weiter unten). Jetzt erst erschien

v. Takács auf dem Plane, um die beiden Kessel in Augenschein zu nehmen. Daß dies die Reihenfolge der letzteren Geschehnisse war, hierüber mag v. Takács sich die Überzeugung bei dem nunmehrigen Direktor unserer Abteilung, Elemér v. Varjú, holen, der sie mir auch neuerdings bestätigte; übrigens dürfte sich v. Takács auch selbst erinnern, wie wir bei dieser Gelegenheit — das erste und einzige Mal — über die Aufstellung der Kessel sprachen, und ich meiner Freude Ausdruck verlieh; daß er ebenfalls meiner Meinung über die Herunterdatierung der Stücke beipflichtete. Während dieser Zeit legte ich meine Gedanken über „Hunnenkunst“ innerhalb einer längeren Aufsatzreihe nieder, die am 30. September 1913 druckreif vorlag (vgl. dieses Datum auf S. 203 des XXIV. Jahrgangs der Zeitschrift Arch. Értesítő), aber leider erst in den ersten Heften des folgenden Jahrgangs erscheinen konnte. Wenn sich v. Takács die Mühe genommen hätte, dieses Datum anzusehen, so wäre er leicht darauf gekommen, daß ich mich unmöglich 1. auf seinen Vortrag vom 30. November 1913, oder 2. auf den III., d. h. heute laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift, oder 3. auf die Monatshefte für Kunstwissenschaft (März 1915), oder 4. auf den „unlängst“ erschienenen Ungarisch-Türkischen Almanach, oder 5. auf einen zweiten Vortrag am 30. März laufenden Jahres, am allerwenigstens aber 6. auf seine „Besprechung dieser Frage“ berufen konnte, die er „auf breiter Grundlage für diese Zeitschrift soeben vorbereitet“ — ein Wunsch seinerseits, der allerdings nicht ganz ohne komischen Beigeschmack ist. Die Nummern 2.—6. beziehen sich ebensowohl auf meinen bemängelten Aufsatz in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient, der — den bei mir erliegenden, und durch v. Takács stets zu besichtigenden Belegen folgend — am 20. Februar 1915 druckreif abgeliefert wurde. v. Takács' übelwollende Bemerkungen: „Supka zieht es vor, zu dieser Ansicht überhaupt keine Stellung zu nehmen. Es tut wohl daran“ und „Supka fällt es natürlich gar nicht ein, auf diese meine Ansicht Bezug zu nehmen“, werden hierdurch hinfällig; es zeigt sich im Gegenteil, daß v. Takács seinen Vorwurf über die Nichtangabe von Quellen ganz und gar schlecht adressierte. Er tut mir leid, dieser sonst ganz nebensächlichen Frage soviel Aufwand zuwenden zu müssen, aber es gehört zum Verständnis des Weiteren, wo ich über die Art und Weise der „jüngsten wissenschaftlichen Forschung“, wie v. Takács seine Feuilletons zu bezeichnen beliebt, einiges zu sagen habe.

Der wissenschaftliche Kern — nach v. Takács' ganzer Auffassung — liegt bei dieser Frage offensichtlich darin, ob die Bronzekessel geangen oder gestanden haben. Der Trumpf, den er meiner Auffassung gegenüber hierbei spielen läßt, ist die „stolze Bemerkung“: „Hätte er dazu in Betracht gezogen, daß die Urform dieser Gefäße in einigen hieroglyphartigen altchinesischen Schriftzeichen zu erkennen ist, so hätte er nie daran gedacht, sich die ungemein großen, schweren und massiv gegossenen Kessel als aufhängbare Gefäße vorzustellen. Auf dem altchinesischen Ideogramm für Blut (hsüe) und Schale (min) — siehe Frank H. Chalfant, Early Chinese Writing — sind am Fuße des Kessels rechts und links auch die Scheithölzer angedeutet; ein sicherer Hinweis darauf, wie diese Gefäße benützt wurden.“ Nun, obwohl ich das Chalfantsche Buch seit einiger Zeit benütze, so muß ich doch bekennen, daß ich in dieser Frage darin tatsächlich bisher nicht nachsah. „Hieroglyphartige“ Abkürzungen — dachte ich bei mir — vermögen in diesen Fragen kaum den Ausschlag zu geben; ich irrte. Denn jetzt, nach v. Takács' Berufung, nahm ich es hervor; das Ergebnis war aber für ihn ein wenig erfreuliches. Den in seine Schrift vermengten chinesischen Worten zufolge, mag er wohl chinesisch können, und der im Boulevardblatte „Esti Ujság“ vom 4. Juni 1914 gemachten Angabe folgend, mag er auch ganz gut japanisch sprechen, aber — so dachte ich mir — Englisch kann er doch nicht. Denn im Chalfantschen Buche, Pl. IV, 55, steht für „hsüe“ die Erklärung „Sacrificial blood in a dish“; dish bedeutet aber „Schüssel, Napf“ und nicht Kessel; und auf Pl. XII, 156 steht für „min“: „stemmed dish“, also Stengelschüssel. Das sind also kaum die „großen, schweren und massiv gegossenen Kessel“. Hingegen fand ich aber auf Pl. XII, 159 für „k'ü“ die Erklärung „picture of a willow cooking vessel“, wobei im Ideogramm des Wortes der Kessel selbst mit den aufwärts strebenden Ösen und oberhalb dessen das Zeichen für Hängen, abhängig sein: „k'e“ dargestellt ist. Dann fand ich auf Pl. XXXIII für „ts'u“ — v. Takács wird ja wissen, was dieses Wort bedeutet, oder in seinem Chalfant nachsehen, wenn er ihn schon zitiert — die Erklärung: „Obsolete exact form of vessel now unknown“, das Ideogramm — ich möchte das v. Takács'sche Wort „hieroglyphartig“

glyphartig“ für ein aus dem Jahre 120 n a c h Christus datiertes Zeichen lieber nicht anwenden —, stellt ebenfalls einen Kessel dar, der keinen Fuß hat, dafür aber emporstehende Seitenstücke besitzt. Ich wäre schon beruhigt gewesen, daß v. Takács wohl den chinesischen Text mißverstand, und nur den englischen gar nicht verstand. Da aber der Vorwurf, das Chalfant'sche Buch nicht gesehen zu haben, mir recht hart vorgehalten wurde, und auch die Art des Zitates: ohne Tafel- und Nummerangabe — jeder, der das Buch zur Hand hatte, wird ja wissen, was dies zu bedeuten hat — mich stutzig machte, suchte ich weiter und fand, daß v. Takács das Chalfant'sche Buch gar nicht zur



1. Abb. Bruchstück eines Bronzekessels aus Intercisa (Dunapentele).

Hand nahm, sondern einfach aus dem kleinen und unrecht übersetzten Klischee auf S. 363, Bd. II der natürlich viel leichter zugänglichen Münsterberg'schen „Chinesischen Kunstgeschichte“ zitierte, diesen Autor darüber gar nicht nannte, sondern 1. ein schwer zugängliches Buch heranzog, um mir einen eventuellen Gegenbeweis zu erschweren; 2. um seine Belesenheit kundzutun und 3. um seine chinesischen Kenntnisse meiner Unwissenheit gegenüber recht imponant auszuspielen. Und so was nennt sich eine „jüngste wissenschaftliche Forschung“!

Nun weiter! v. Takács beruft sich, wie erwähnt, auf den Kessel von Höckricht. Der Argwohn nistete schon in mir, und da ich einmal dabei war, den Quellen v. Takács' nachzugehen, so las ich die Fundbeschreibung von Höckricht nach. Es steht da Wort für Wort in der Beschreibung des Stückes aus der Hand O. L. v. Ledeburs: „endlich ein Fuß, auf welchem das Gefäß so schwach ruht, daß ein ganz geringer Anstoß dasselbe umfallen läßt“. Nun also: „ein sicherer Hinweis darauf“ — ich zitiere nach v. Takács — „wie diese Gefäße benützt wurden.“ Und noch ein Zitat: „Mit seinem leichtfertig herangezogenen Beweismaterial hat er aber alles eher als Glück.“

Der massive, aber ganz flache Fuß dieser Kessel diente eben zu nichts anderem, als um den Boden des Gefäßes gegen Bruch und Bug, beim Niederhängen vom Feuer, wo bekanntlich die Wandung der Gefäße Akzidenzen viel leichter ausgesetzt ist, zu sichern. Beim Kochen — v. Takács wird wohl dieser Annahme ebenfalls beipflichten, da er ja selbst von „Scheithölzern rechts und links am Fuße des Kessels“ spricht — konnte solch ein massiver oder auch röhrenartiger Fuß nur hinderlich sein. Deshalb wird auch v. Takács finden, daß die chinesischen Opferkessel sämtlich, soweit sie oberhalb eines Feuers gebraucht wurden, auf drei Füßen stehen. Und wie stellt sich v. Takács vor, wie hätten die Hunnen, ein Nomadenvolk, diesen „großen, schweren und massiv gegossenen Kessel“ (nicht wahr, ein bis zwei Epitheta weniger wären jetzt auch genügend?) benützt und mit sich geschleppt, wenn er nach chinesischer Art stabil gebaut gewesen wäre und nicht — übrigens dem gesunden Menschenverstand folgend — die seitlichen großen Henkel dazu benützt hätten, wozu gemeiniglich die Gefäßhenkel dienen: zum Aufhängen des Gefäßes. So lautet auch F. v. Pulszkys Bestimmung bei Besprechung des Kessels aus Törtel: „Die Henkel sind so eigentümlich gebaut, daß sie nur dann einen Sinn haben, wenn eine Stange durch sie geschoben wird, mit deren Hilfe dann den Kessel zwei Leute zu tragen vermögen.“ (Die ungarländischen heidnischen Grabfunde, Budapest 1891, S. 15, ungar.) Wenn man aber

seine „Aufgabe willkürlich vereinfacht“ und diese Kessel kurz und schlecht einfach von China her erklären will, so kann man „mit seinem leichtfertig herangezogenen Beweismateriale alles eher als Glück haben“. v. Takács wird mir nämlich nicht ein einziges Exemplar aus China vorweisen können, das stilistisch oder technisch den unsrigen gleiche; während der russische Boden von Minussinsk gegen Westen zu eine ganze Reihe davon aufweist. v. Takács möge die Belege hierfür in Russkija Drevnosti, Bd. II S. 86, und sonst in der russischen Literatur, dann auch im Arch. Értesítő 1891, 430 f. und 1893, 398, nachlesen; er mag auch fernerhin, so wie bisher, seine fachliterarischen Quellen bei mir nachfragen. Für Innerasien ist nämlich — diese Belehrung sei ihm auch hier gegeben — China und Japan nicht ausreichend, weil sie in der Bronzekultur eben der empfangende Teil waren. Reinach brachte hierfür in der Revue Archéologique genügend Beweise bei. Um v. Takács aber in dieser Frage vollständig zu beruhigen, schließe ich hier aus Smirnows Argenterie Orientale, Pl. XXXVII, eine sassanidische — etwa dem Hunnenrun gleichzeitige — Darstellung eines Turanenfürsten an (Abb. 2), wobei v. Takács „einen sicheren Hinweis darauf“ finden mag, „wie diese Gefäße benützt wurden“. Trotz v. Takács' forschen Einspruchs wird er hier doch das Prinzip des Bogratsch-Kessels angewendet finden.

Da von den 1.—6. Gelegenheiten, die ich nach v. Takács unbenützt dahinstreichen ließ, um zu „seinen Ansichten“ „Stellung zu nehmen“, wie gesagt nur Nr. 1 chronologisch derart beschaffen war, um mich mit der „jüngsten“, ich möchte beinahe sagen: nur allzu jungen „wissenschaftlichen Forschung“ auseinandersetzen zu können, muß ich mich auch dessen rechtfertigen. Diesem Vortrage Nr. 1 konnte ich nicht beiwohnen, ich muß aber voraussetzen, daß v. Takács binnen sechs Monaten in seinen Kenntnissen zumindest stehenblieb, wenn nicht vorwärts kam. Infolgedessen mag das denselben Wissenschaftskreis behandelnde Feuilleton über hunnische Kunst in der Nummer vom 24. April 1914 der Tageszeitung „Az Ujság“ — wenn auch in volkstümlicherer Form — in seinen wissenschaftlichen Ergebnissen ebenso bewertet werden als der Vortrag selbst. Ich finde da: „Es möge mir also diesmal gestattet sein auf zwei andere Momente hinweisen zu dürfen, die wohl keine klare Sprache führen, aber Gelegenheit zum Aufbau von um so anregenderen und fruchtbareren Theorien bieten.“ (Also „synthetische Arbeit größten Stiles“!) „Auf einem Relief der Certosa zu Pavia ist das Phantasieporträt Attilas zu ersehen: ein Satyrkopf mit Bockshörnern. Dieser Typus erfreute sich in der Kunst des 16. Jahrhunderts einer beträchtlichen Volkstümlichkeit und kam auch in mehreren, durch Holzschnitte illustrierten Büchern vor. Wir dürfen nicht außer acht lassen, daß gewisse chinesische Reliefs der Han-Epoche den zweiten und dritten Urkaiser mit ähnlichen Hörnern ausstatten. Ich halte es in dieser Folge nicht für unmöglich, daß auch die Hunnen vom fernen Osten den Brauch: die Fürsten mit solchen Attributen darzustellen, mit sich brachten, und auf diesem Grunde mag eine gewisse Tradition die Künstler der europäischen Renaissance inspiriert haben“ (von mir gesperrt). Ein Hörer der Kunstgeschichte oder der Archäologie wird nach dem ersten Semester vom Kolloquium gejagt, sofern er nicht weiß, daß die Ammonshörner seit der Apotheose Alexanders des Großen ein ständiges Attribut von Anführern der Völker sind, und daß diese Darstellung über den Mosestypus der christlichen Kunst in die Renaissance als Verklärungsmotiv herüberkam. Will man sich allerdings in niederländischer und ostasiatischer Kunst gleichzeitig dem Universitätsfache widmen, so bleibt für solche Kleinigkeiten keine Zeit übrig. Und das soll das einzige Material sein, was mir die „jüngste“ usf. darbietet. Nun, mit diesem Materiale zu arbeiten, das ist es, was ich für überflüssig halte! Nun wird es hoffentlich auch v. Takács nicht mehr für merkwürdig erachten.

Eine Menge von Ausrufungszeichen begleitet jene Stelle meines Aufsatzes, wo ich die chronologische Gliederung der innerasiatischen Türkenstämme darzustellen trachte. Ich möchte demgegenüber nur folgende Stelle von v. Takács heranziehen (erschieden im Boulevardblatte „Esti Ujság“, 3. Juli 1914): „Das Turanentum ist nämlich ein viel konkreterer Begriff, als es für den ersten Augenblick den Anschein hat. Bedenken wir, daß jene Volksgruppen, die sich mit den Sammelnamen: Finnougrier, Samojeden, Türken, Mongolen und Tungusen decken, alle Turanier sind. Es sind jene Turanier, die die altpersische Mythe als das Volk Ahrimans, d. h. des bösen Geistes, nennt. Es waren die Hiungnus (sic!) oder Hunnen, vor denen vorerst das antike China, später aber Byzanz und das römische Reich erzitterte. Es waren jene kriege-



2. Abb. Sassanidische Silberschüssel aus Mazanderan (Persien) im British Museum.

rischen Jagdvölker, die bei den antiken Griechen den Namen Skythen führten. Diese Völker pflegte man späterhin unter dem Begriffe des Tatarentums zu verstehen.“ Das oben angebrachte *s i c!* ist eine Wiederholung der v. Takács'schen Bemerkung bei demselben Worte in meinem Aufsätze. Was es bedeuten soll, weiß ich nicht. *H i o n g - n u i s t* — trotz den oben schon berührten Fachkenntnissen v. Takács — die phonetisch-richtige Schreibart. Was die Aufzählung der einzelnen Völkerschaften betrifft, so wird man — beim Vergleiche mit meinem durch v. Takács oben S. 483 zitierten Völkerkataloge — finden, daß es dem Takács'schen sowohl an Systematik wie an Vollständigkeit gebricht, obwohl v. Takács bei einigem guten Willen auch gleich jene Stelle meines Aufsatzes zitieren hätte können, wo ich die Erklärung der verschiedenen -guren oder -gusen, Ogusenstämme, versuche.

v. Takács erwähnt zweimal meine „kulturpolitische Propaganda“ und verschmährt es auf meine „kühnen kultur- und wirtschaftspolitischen Anregungen einzugehen“, die sich nach gewissen Besprechungen mit hierfür maßgebenden Kreisen — v. Takács' Kreise, die ich nur

zu gut kenne, wurden hierzu wahrlich nicht beigezogen —, daraufhin zuspitzen, Bulgarien dem Einflusse des Kyrillikums vorweg und in die Sphäre der zentralen Mächte heranzuziehen. Also ein Vorhaben, das sich in der jüngsten Vergangenheit glänzend bewahrheitete. Diesen „kühnen“ usw. Anregungen gegenüber mag aber folgendes (aus dem oben zitierten Entrefilet v. Takács') entgegengestellt werden: „All diese Völker leben auch heute noch auf dem zwischen dem Stillen Ozean und der Donau liegenden unübersehbaren Territorium. Eigentümliches Spiel des Schicksals ist es, daß sie zur Zeit nur auf den beiden entgegengesetzten Enden dieses Territoriums je einen selbständigen Staat erhalten. Es steht aber sonder Zweifel daß die Forschungsarbeit unserer Gelehrten baldigst ihre Früchte tragen werde und als mächtiger Faktor zur Erschaffung eines großen einheitlichen Turanen-Selbstgefühls beitragen werde. So erbaut sich auf alten Resten die Turanveste. In unserem Vaterlande auf dem ganzen Territorium Rußlands, in Zentralasien, in der Mongolei bis zur chinesischen Mauer („wie generös bemessen“ würde da v. Takács sagen!) in der Mandschurei und in Japan werden überall solche Denkmäler aus der Erde gegraben, die die kulturelle Gemeinschaft der antiken d. h. mittelalterlichen Völker dieses großen Stücks Erde beweisen“ usf. — Wie sagt nur v. Takács? „An Kühnheit gebricht es ihm wahrhaftig nicht und zwar besonders dort, wo es sich um die willkürliche Vereinfachung seiner Aufgabe handelt. Er ist bereit, alles auf die Spatenfunde aufzubauen . . .“ Und wenn ich mich auf die zu bewerkstellenden Ausgrabungen in Minnussinsk berief, so ist das — nach Martins bisherigem Materiale — doch was anderes, als wenn v. Takács über gemeinsame Kulturdenkmäler von Ungarn bis Japan spricht, die aus der Erde gegraben wurden! Wo sind sie denn eigentlich?

Wenn nun endlich v. Takács es für gut befindet seine naive aber kränkliche Ehrsucht — in einer deutschsprachigen Zeitschrift wohl nicht ganz geschmackvoll angebracht — dem teutonischen Auxilium anheimzustellen, so möge er das getrost tun: im Rahmen einer deutschen Zeitschrift habe ich hierfür keine Antwort.

Sachlichen Entgegnungen bin ich gegebenenfalls auch weiterhin zugänglich, aber die „Ostasiatische Zeitschrift ist nicht der Ort, wo es angebracht wäre“, daß ich mich mit weiteren Abgeschmacktheiten herumwalde.
G. Supka (Budapest).

ERWIDERUNG.

Es war bei der vielfach erwiesenen Leichtfertigkeit meines „sachlichen“ Gegners mit Gewißheit anzunehmen, daß er sich bei jeder neuen Gelegenheit ärger verrennen, sich über den ihn kompromittierenden Teil meiner Kritik tüchtig ausschweigen, zu dialektischen Wendungen seine Zuflucht nehmen und nicht bei dem Gegenstande der Erörterungen bleiben würde. (Meine Vielseitigkeit wird nämlich von der seinigen ganz und gar in den Schatten gestellt.) Somit will ich mich nur knapp an seine Erwiderungen halten und das dabei aufgetauchte neue Material der nötigen Sezierung unterwerfen.

Der sich selbst und den Leserkreis der Ostasiatischen Zeitschrift besonders achtende Supka bemerkt: „v. Takács' Meinung geht nun dahin, als erster herausgefunden zu haben, die Stücke dürften nicht so hoch hinauf, sondern erst in die Hunnenzeit datiert werden, wobei er die Hunnen selbst als die Verfertiger der Kessel dahinstellt.“ — Diese Behauptung entspricht nicht ganz der Wahrheit. — Ich habe mich nicht nur in meiner von Supka unbeachtet gelassenen Vorlesung, sondern auch in dem gewissen volkstümlich gehaltenen Feuilleton (ich habe nur ein einziges geschrieben, dem dieses Thema „zum Gegenstand gemacht“ wurde!) nachdrücklichst auf Reineckes Beobachtungen berufen. Die von dem letzteren und von Krause stammenden Datierungen waren mir bekannt und wurden von mir als besonders wichtige Stützen meiner Behauptung bei passender Gelegenheit durchaus nicht verschwiegen. (Ich schrieb in der Märznummer der Monatshefte für Kunstwissenschaft I. J. auf S. 103 „Höckricht“ und nicht „Höckericht“.) Schade also um den großen Apparat, womit Supka in seinen „sachlichen“ Entgegnungen das Gegenteil glaubhaft zu machen und mich in falsches Licht zu stellen sucht.

Ich bestehe aber nach wie vor fest darauf, die Priorität der Hunnentheorie für meine Wenigkeit in Anspruch zu nehmen. Weder meinem überaus „sachlichen“ Gegner, noch einem anderen

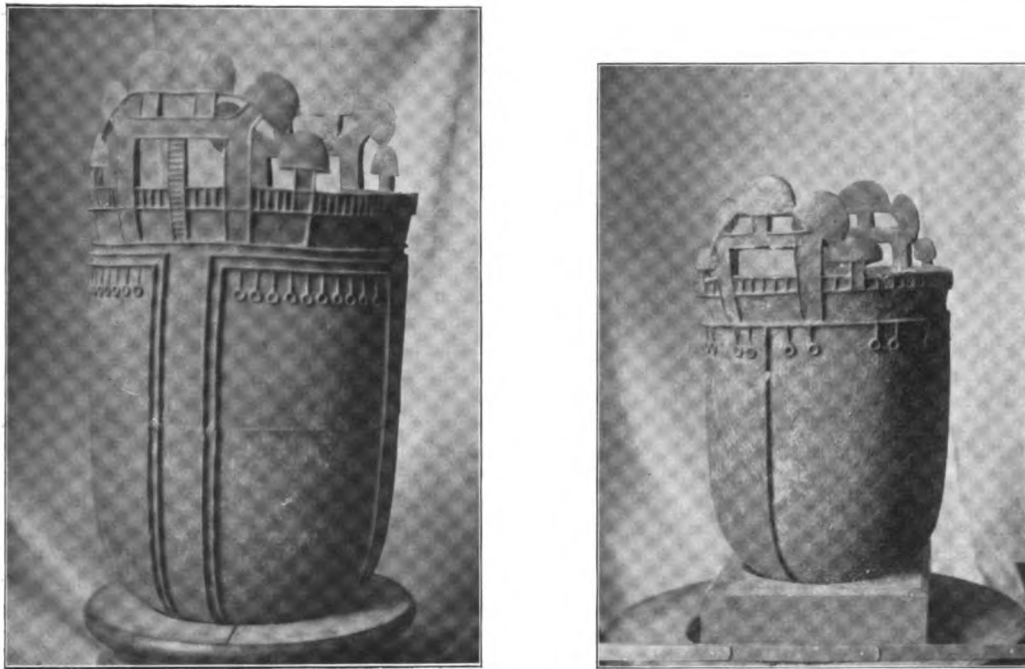


Abb. 1. Hunnische Opfergefäße. Nationalmuseum, Budapest.

Archäologen oder „Nichtarchäologen“ ist es meines Wissens bis jetzt eingefallen, die Kessel von Töxtel und Kapostal [s. Abb. 1] usf. auf Grund der Verwandtschaft mit chinesischen Formen den Hunnen zuzuweisen. Und die künstlerische Kultur dieses Volkes kann meiner Meinung nach nur von den chinesisch durchwobenen Grundlagen ausgehend rekonstruiert werden. Es drängt mich sogar zu betonen, daß ich in diesen Kultgefäßen einen Grundtypus der Kunst erkennen zu dürfen glaube, der mit Fug und Recht für hunnisch gehalten werden kann.

Es mag aber die Prioritätsfrage dahingestellt bleiben. Wichtiger ist es, daß an den erwähnten Gefäßen kein einziges Element zu finden ist, zu dem sich aus der chinesischen Bronzekunst bzw. Keramik der Han- und Prähänzeit nicht gute Analogien beibringen ließen. Man vergleiche außer dem von mir bereits angeführten Material für die Grundform die Trinkschale — tou, die Laufer in seiner „Chinese Pottery of the Han Dynasty“ auf Taf. III, Nr. 5 und Taf. XXVIII, Nr. 2 abbildet, für die Technik das Bronzegefäß auf Taf. XXXIII des genannten Werkes, für die pilzförmigen Dekorationen auf dem Kesselrande und den Henkeln die ähnlichen Stäbe an dem Weingefäß -chüeh- auf S. 61 der Nummer 183 der Kokka usw. Die auch für das letztgenannte Gefäß charakteristischen „Pauken“ sind also doch nicht nur im „späteren China“ geläufig, wie es Supka in seinem Aufsatz in der Österreichischen Monatschrift für den Orient (XLI, S. 80) meint. Was er dortselbst unter dem Bambusstile der Henkel des Gefäßes von Töxtel — den er „Bronzeeimer“ nennt — meint, mag für immer sein Geheimnis bleiben. Wegen der „Zahnreihe“ braucht Supka nicht nach den Gestaden des Ägäischen Meeres zu reisen. Er möge nur im Po-ku-t'u-lu (Buch XIV, Taf. 10) nachschlagen. (Andere Analogien beabsichtige ich demnächst an geeigneter Stelle mitzuteilen.) Auch die Gehänge, die Supka kunstphilosophisch als ein Nomadenmotiv zu erklären sucht, lassen sich in ähnlicher Reliefausführung in der Keramik der Hanzeit nachweisen. Indem ich dessen Beweis, in der Form eines — Urinals

(Laufer, a. a. o. Taf. XXVI, Nr. 1), meinem die „Sachlichkeit“ so ungemein liebenden Gegner anbiete, kann ich nicht umhin, die besondere Aufmerksamkeit der auch für Humor zugänglichen Leser der *Ostasiatischen Zeitschrift* auf seine „wissenschaftliche“ Verwertung der Ideogramme für *k'ü* und *is'u* zu lenken. Ich möchte gerne wissen, wie diese Schriftzeichen gegen meine Ansicht zu verwerten sind.

Worauf ich bei der Frage der Gefäße das größte Gewicht lege, ist die berechnete Annahme, daß gewisse Formen, die sich nur aus dem chinesischen Kunstgefühl heraus vollständig erklären lassen, an der Hand chronologischer und geographischer Beweise den Hunnen zugewiesen werden müssen. Wieviel Zeit ich zu dieser Feststellung brauchte, wird wohl außer dem allzu zünftigen Archäologen Supka niemanden interessieren. Zu diesem bescheidenen Resultat ist es nämlich vor allem nötig, in den chinesischen Kunstformen etwas bewandert zu sein und normale Augen zu besitzen, um die Darstellung eines Gefäßes von einem Riemenwerk unterscheiden zu können. Hatte mein „sachlicher“ Gegner sogar den mir höchst willkommenen Beweis von Dunapentele an der Hand, warum hat er es unterlassen mit Reineckes Hilfe der Sache weiter nachzugehen und Umschau zu halten? Warum hat ihm die Wichtigkeit dieser Frage nicht eingeleuchtet?

Und schließlich, warum hat er, der „wohininformierte“ unterlassen, sich auf den zusammenfassenden Aufsatz von Max Ebert (*Praehistorische Zeitschrift* 1912, S. 451—454) zu berufen? Dort ist nämlich das ganze bisher bekannte Material zusammengestellt, Reineckes und Krauses Ansichten entsprechend behandelt, die wichtigste Literatur angeführt und das Stück von Dunapentele abgebildet.

Ein weiterer Trumpf meines Gegners: „Während dieser Zeit legte ich meine Gedanken über ‚Hunnenkunst‘ innerhalb einer längeren Aufsatzreihe nieder, die am 30. September 1913 druckfertig vorlag.“ — Ich will Supka die Freude und mir die Genugtuung nicht nehmen, diese „Gedanken“ in einer von meinem äußerst „sachlichen“ Gegner selbst stilisierten deutschen Zusammenfassung (*Archaeologiai Értesítő*, Neue Folge, Bd. XXXIV, S. 273—274) mitzuteilen:

„Als Träger jener persischen Zellenglasverzierung, deren vornehmstes Stück der, mit dem Namen Ardeschir d. II. gezeichnete, Reliquienbehälter aus Wolfsheim ist, werden die Westgoten, oder vielmehr die Hunnen angenommen. Überhaupt ist die Bezeichnung ‚gotische Kunstart‘ vielfach nur mit Vorbehalt aufzunehmen; es dürfte sich in den meisten Fällen um Hunnenhandeln, d. h. um Objekte, die unter der Flagge der Hunneninvasion nach Europa kamen, sonst aber durch Handarbeiter der verschiedensten Nationalitäten gearbeitet wurden. Es wird hierbei eine Art von ‚Leithourgie‘ angenommen, wie solche auch beim Entstehen der islamischen Kunst zu Pate stand und das Unausgeglichenere der neuen Kunstweise verursachte. Als charakteristisch für die sogenannte ‚Hunnenkunst‘ betrachtet Verfasser den Typus des Armbandes von Pusztá-Bakod, der sich in mehreren Repliken (Schierstein im Wormser Museum, Köln in der Sammlung Forst, Moskau im dortigen Historischen Museum, zwei kleinere Armbänder aus der Sammlung Kárász im Ung. National-Museum, dann eine Schnalle aus Kertsch im Moskauer Historischen Museum, endlich die Kettenköpfe des Schatzes von Apahida im Siebenbürger National-Museum) vorfindet, und dessen Abform sich auf den Parfümbehältnissen von Nowotscherkask und Glinischtsche, wie auch auf den löwenköpfigen Schulterfibeln des zweiten Schatzes von Szilágy-Somlyó nachweisen läßt. Das Motiv ist erasischen Ursprunges, in Sibirien kam es vielleicht unter ostasiatischen Einfluß, erhielt hier aber jedenfalls die ‚Gliederbetonung‘; von den unter die Hunnenherrschaft gelangten Goten der Pontusgegend übernahm es die Zellentechnik (vgl. ähnliche aus der Krim bei Salin, 204. u. 293. S., 487. Abb.), wie auch den, in Anlehnung an die Antike verfertigten, Schraubengang; durch den Hunnentroß mag dann der Typus sowohl nach Ungarn, wie auch in die Rheingegend gebracht worden sein.“

So der Archäologe von Beruf in einer wissenschaftlichen Zeitschrift. — Man vergleiche übrigens diese „Gedanken“ mit denjenigen von Minns. [*Scythians and Greeks*, S. 525.]

Warum hat er nicht da die willkommene Gelegenheit benutzt, die Gruppe, zu dem der Fund von Dunapentele gehört, einzuschalten?

Mit besonderer Ambition ist er bestrebt, den Lesern der *Ostasiatischen Zeitschrift* glaubhaft zu machen, daß ich englisch nicht verstehe und das Buch von Chalfant nicht kenne. Er möge

nun einmal sich aus meinem Referat über Minns, Scythians and Greeks in der Märznummer des laufenden Jahrganges der Monatshefte für Kunstwissenschaft überzeugen, daß ich mich dort auch auf solche Ideogramme (*ting, k'ou, she, yen, kü, tien, shih*) berufe, die in Münsterbergs Buch nicht mitgeteilt sind. (Dort mag er wiederholt meine Übersetzungen kontrollieren!) An Kühnheit zu frivolen Anschuldigungen gebricht es Supka tatsächlich nicht, mit der Beweisführung hat er aber, wie es auch in diesem Falle erhellt, entschieden Pech.

Er belehrt mich u. a. auch folgendermaßen: „Dish bedeutet aber ‚Schüssel, Napf‘ und nicht Kessel.“ Nun, habe ich es vielleicht mit „Kessel“ übersetzt? Steht nicht eine Zeile höher für dish meine Übersetzung „Schale“? Er möge nur meinen diesbezüglichen Passus etwas aufmerksamer durchlesen und nicht mir in der englischen Sprache, sondern sich selbst in den elementarsten Forderungen einer „sachlichen Auseinandersetzung“ Unterricht erteilen.

Das Eine gebe ich zu: Es war ein Versehen meinerseits die hergebrachte Bezeichnung „Kessel“ zu benutzen. [Ich habe damit natürlich Opferkessel gemeint.] Es handelt sich nämlich in unseren Fällen um Opfer- bez. Kultgefäße.

„Nun weiter!“ — Supka spielt gegen mich O. L. v. Ledeburs Bemerkung — „endlich ein Fuß, auf welchem das Gefäß so schwach ruht, daß ein ganz geringer Anstoß dasselbe umfallen läßt“ — aus und will mich dabei mit meinen eigenen Worten totmachen. Kennt er also das Gefäß von Simbirsk, das den ungarländischen entschieden am nächsten steht und bei dem auch der Fuß erhalten blieb, nicht? Und warum teilt er in seinem Aufsätze in der Österreichischen Monatsschrift für den Orient (S. 80) die Felsenzeichnung von Kisyl-Kaia (nach „Inscriptions de l'Jenissei“, S. 8) mit, wenn er sich dadurch nicht belehren läßt? Dort sind ja die Kessel selbst abgebildet, wie sie auf den Boden gestellt benutzt werden. Und was sagt er zu Radloffs Behauptung, daß die sibirischen Völker der Bronzezeit die Dreifüße nicht kannten und die Kessel selbst in das Feuer stellten? (W. Radloff, Aus Sibirien, Bd. II, S. 88.)

Die Tierwelt scheint sich gegen Supka entschieden verschworen zu haben. Voriges Mal ist es ihm mit den Vögeln schlecht ergangen. Nun haben ihm die Säugetiere einen Streich gespielt. Sein grimmiger Ausfall mit dem Schlachtrufe „Ammonshörner“ gegen eine Vermutung, die ich mit allem Vorbehalt aufzustellen wagte, hat zur Voraussetzung, daß er den Unterschied zwischen dem Ziegenbock und dem Widder nicht zur Kenntnis nimmt. Da hat er aber wieder Grund, sich von der Höhe des überlegenen Reinach zu dem für ihn fatal gewordenen Chavannes niederzulassen. In der „Mission Archéologique“ — von der mein auch dieses Mal absolut „sachlicher“ Gegner, wie mir scheint, gar nichts wissen will — sind die behörnten Urkaiser, die mich an das Attilaporträt erinnerten, auf Taf. XLIV abgebildet. Er möge ihre Hörner mit denjenigen von Moses, Alexander dem Großen usw. vergleichen. — Warum bei dem „sachlichen“ Supka noch immer diese merkwürdige Abneigung vor der chinesischen Kunst und ihren Denkmälern?

[Er will sogar wissen, daß China und Japan ihre Bronzekultur von Innerasien empfangen haben. Hört! hört! Da muß er aus einem ganz besonders profunden Wissen schöpfen. Ich ließe mich diesbezüglich — seinem freundlichen Rate folgend — wirklich gerne belehren.

■ [Supkas beneidenswerter Respekt vor der Würde der Wissenschaft fühlt sich in seiner ganzen Tiefe dadurch beleidigt, daß ich einmal, auf speziellen Wunsch und — wie es mein „Sachlicher“ recht gut wissen muß — als ausgesprochener „Außenseiter“ meine Meinung über die Turanische Frage in einem „Boulevardblatte“ vernehmen ließ. Nun, da habe ich eben für angebracht gehalten, eine Gelegenheit zur Popularisierung der Sache zu benutzen. (Ich werde davor gelegentlich auch in der Zukunft nicht zurückschrecken, denn ich rechne mich nicht zu den Auguren.) Der Inhalt meines inkriminierten Schreibens entsprach ungefähr den Angaben, die vom Turanentum auch im Konversationslexikon zu lesen sind. Am meisten Gewicht lege ich dabei auf einen kleinen Passus, den mein Gegner eifrigst verschweigt:

„Der Urbegriff des Turanentums bedeutet also eine kulturelle und keine ethnische Einheit. Die Streiter des modernen Turanismus kämpfen auch für eine derartige zeitgemäße kulturelle Einheit. Das intuitive Erwachen der Völker des Orients beweist es am besten, daß ihr Bestreben eine reale Grundlage besitzt.“

Man vergleiche das mit der „Guren“-Theorie von Supka, dem Verfasser einer Unzahl von Feuilletons archäologischen, kunsthistorischen, soziologischen, politischen, ethnologischen,

philologischen usw. Inhalts, um zu sehen, was der Unterschied zwischen einem „Auenseiter“ und dem „Archäologen von Beruf“ ist. (Man scheint es auch in Ungarn sehr gut zu wissen, wie es eine unlängst erschienene Reflexion von Julius Németh in der Zeitschrift „Mayar Nyelv“ [Jahrg. XI, S. 377—378] beweist, die eben den „Kulturwissenschaftlichen Voraussetzungen“ gewidmet ist.)

Es ist wahrhaftig nicht meine Schuld, daß mein archäologisch wohlgebildeter Gegner nicht weiß, wo gemeinsame Kulturdenkmäler von Ungarn und Ostasien zu finden sind. Den Lesern der Ostasiatischen Zeitschrift erlaube ich mir aber einstweilen [bis ich darauf ausführlicher zurückkomme] folgende Analogien zur Nachprüfung zu empfehlen: Das Schwert von Gáva-Ungarn. [Abb. bei Béla Pósta, Dritte Asiatische Forschungsreise des Grafen Eugen Zichy, Bd. III, S. 21, Nr. 1.] Die Schwerter auf den Reliefs von Wu Leang-tse [Chavannes, Mission Archéologique, Taf. LXXI. u. a.] Die Steigbügel von Szegedöthalom [Archaeologiai Értesítő, 1881, S. 155] und Szentendre [Pósta, a. a. O., S. 329] sowie andere Analogien aus Ungarn, Rußland und Sibirien [z. B. diejenigen von Tascheba-Pósta, a. a. O. Ss. 330, 331] und die ganz ähnlichen Steigbügel der berühmten Pferde des Kaisers Tai tsong. [Chavannes, a. a. O. Taf. CCLXXXVIII—CCXC.] Die Darstellung eines Fischears von Szegedöthalom-Ungarn [Abb. im Archaeologiai Értesítő 1881, S. 153] und die inhaltlich und stilistisch entsprechenden Darstellungen auf dem einen Pfeiler des Chao-che in Teng-fong-hien. [Chavannes, a. a. O., Taf. XIX.]

Ad vocem „hiongnu“ habe ich in der Ostasiatischen Zeitschrift nicht nötig etwas zu bemerken. Umso weniger, da Supkas philologische Saltomortalen — wie bemerkt — den berufenen Kritiker bereits gefunden haben.

Supkas Notwaffen mit gleichen zu bekämpfen ist mir kein Gebot der Selbsterhaltung, seine Zuvorkommenheit mit gleicher zu erwidern, kein taktisches Bedürfnis.

Einen aufrichtigen Rat muß er sich aber von meiner Wenigkeit doch gefallen lassen: „Sachliche Auseinandersetzungen“ lassen sich nicht auf übelgemeinte Verdrehungen aufbauen.

Zoltán v. Takács (Budapest).

BESPRECHUNGEN.

G. JOUVEAU-DUBREUIL, ARCHÉOLOGIE DU SUD DE L'INDE. Tome I. ARCHITECTURE. Avec 71 figures et 64 planches hors texte. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Études. Tome XXVI. Paul Geuthner, Paris 1914.

Das Studium der indischen Kunst schreitet nur sehr langsam vorwärts. Wie sollte es auch anders sein? Ungeheure Räume sind zu durchforschen. Unübersehbar scheint das Material, das vorhanden ist. Und jeder Tag bringt neue bedeutsame und umstürzende Entdeckungen. Man hat noch allzuviel mit den Grundlagen zu tun. Die wenigen Arbeiter, die am Werke sind, widmen sich am liebsten den Ausgrabungen, den Katalogisierungen, epigraphischen und ikonographischen Studien. Den in Indien selbst tätigen Forschern scheint mit allen diesen so notwendigen Arbeiten das kunstgeschichtliche Studium meist sogar erschöpft. In den letzten Jahren aber mehren sich die zusammenfassenden Untersuchungen, die nun nicht mehr die Hilfswissenschaften, sondern die Kunst selbst in den Mittelpunkt stellen. Die allgemeinen indischen Kunstgeschichten, die jüngst erschienen sind, die größere und anspruchsvollere von V. A. Smith und die kleinere von A. K. Coomaraswamy können noch nicht recht befriedigen, so außerordentlich verdienstvoll sie auch sind. Es ist eben einer Hand nicht möglich, alle indischen Kunstgebiete zu umfassen. Und die Lücken in der Forschung sind noch allzu groß. Man bringt entweder eine in der Hauptsache bloße Kompilation zustande, wie in dem Falle von Smith oder eine zu summarische nicht genügend begründende Übersicht wie die von Coomaraswamy. Es sind aber eine

ganze Anzahl von jüngeren Erscheinungen zu nennen, die mit gutem Erfolge gewisse Einzelthemen ins Auge fassen. Ich meine die Arbeiten von Havell über die Ideale der indischen Kunst und über die mohammedanische Architektur, das Werk von Coomaraswamy über die Kunst von Ceylon, das große Werk von Ganguly über die Kunst von Orissa, schließlich die eben erschienenen beiden Bände von Jouveau-Dubreuil über die südindische Archäologie, mit dessen erstem wir uns hier näher beschäftigen wollen.

Neben der mohammedanischen Baukunst ist die südindische dem gewöhnlichen Indienreisenden am bekanntesten. Die nördliche Hindu-Kunst, die vor allem in Orissa zu Hause ist, wird kaum erfaßt. Orissa liegt nicht an der großen Touristenstraße. Buddhistische Bauwerke vollends sind noch schwerer erreichbar. Wer von Colombo kommt, versäumt es aber nie, in Madura oder Tanjore haltzumachen, beides Orte, wo hervorragende Meisterwerke südindischer Kunst zu finden sind. Jouveaus erster Band ist der Architektur gewidmet, der zweite der südindischen Ikonographie. Der ungeheuer reiche figurale Schmuck der südindischen Bauten wird von seiner künstlerischen Seite her nur ganz nebenbei berührt. Eine ausholende Arbeit über die südindische Bildnerei und Ornamentik ist unentbehrlich, wenn uns die Gesamtheit der südindischen Kunst eine bekannte Größe sein soll. Sie hat allerdings dieselbe Schwierigkeit, wie eine Geschichte der gotischen Bildnerei. Denn südindische Skulpturen sind fast immer mit der Architektur aufs innigste verwoben, und ohne sie kaum verständlich. Eine Ausnahme machen wohl nur die herrlichen südindischen Bronzen.

Der erste Teil von Jouveaus Arbeit be-

schäftigt sich mit dem Ursprunge der Drawidakunst. Die wichtigsten Eigentümlichkeiten der Baukunst der Açoka-, Kanishka- und Guptazeit werden kurz überflogen, um zu beweisen, daß in der buddhistischen Kunst dieser Perioden der Ursprung der südindischen zu suchen sei. Der Verfasser nimmt an, daß die südindische Kunst vor dem 7. Jahrhundert — die ältesten uns bekannten Kunstdenkmäler Südindiens stammen erst aus diesem Jahrhundert — sich nicht wesentlich von der Kunst unterschied, die im Zentrum Indiens herrschte. Es ist auch unzweifelhaft, daß die altbuddhistische Baukunst und die südindische dieselben Details verarbeiten. Folgt aber daraus mit Sicherheit, daß „dans l'art bouddhique, qu'il faut chercher les origines de l'art Dravidien?“ (S. 13.) Es muß doch vor und neben der uns bekannten buddhistischen und südindischen, in Stein arbeitenden Baukunst eine Holzarchitektur, es muß doch auch vor der buddhistischen eine brahmanische Kunst gegeben haben. Vieles weist darauf hin. Man weiß auch heute, daß die Drawida sogar vor der arischen Einwanderung eine hohe Kultur besessen haben. Philologische Untersuchungen und andere Erwägungen machen es wahrscheinlich, daß man bisher überhaupt die Bedeutung des drawidischen Volkes für die Gesamtheit der indischen Kultur unterschätzt hat. Ist es nicht möglich, daß die Verhältnisse gerade umgekehrt lagen, wie es sich unser Verfasser denkt? Einmal macht er sogar eine in dieser Richtung liegende Bemerkung, die aber nicht weiter verfolgt wird. Er bringt nämlich den buddhistischen Hufeisenbogen in Verbindung mit den Hütten der südindischen Todas (S. 20). Und wenn auch die buddhistische Kunst nicht gerade von der südindischen abhängig sein sollte, so wäre es immer noch denkbar, daß beide Zweige eines gemeinsamen heute nicht mehr rekonstruierbaren Stammes waren. Wie dem auch sei, die Frage scheint mir noch nicht erledigt. Sie gehört eng zusammen mit der Frage einer vorbuddhistischen-brahmanischen Kunst überhaupt, die ja vielfach geleugnet wird, aber dennoch zweifellos vorhanden gewesen sein muß. Vielleicht wird man auf der Basis der so klaren Untersuchungen unseres Autors hier bald zu neuen Resultaten kommen.

Im zweiten Teile des Werkes wird auf den südindischen Stil selbst eingegangen. Zuerst wird die „Ordre Dravidien“ und ihre Entwick-

lung im allgemeinen behandelt. Die Schmuckteile, die ihr besonders eigentümlich sind, sind Pavillons (Pancharam), die die Attika zieren und die sogenannten „Coudou“, Zierate, die aus den buddhistischen Hufeisenbogen entstanden sein sollen. Beide Dekorationen haben im Laufe der Jahrhunderte höchst mannigfaltige und reizvolle Formen angenommen. Daneben sind die Pfeiler mit ihren wulstigen Kapitälern und die Kragsteine zu nennen. Die verschiedenen Gestaltungen dieser Zierate geben den wichtigsten Anhalt für die Datierungen. Die größeren Bauten, an denen sie sich zeigen, sind die Vimana, die, das Allerheiligste enthaltend, für die Kunst des 9. bis 11. Jahrhunderts charakteristisch sind, die Gopuram (mächtige Torbauten), die in den folgenden Jahrhunderten aufkamen, schließlich die Mantapam (ungeheure Pfeilerhallen), die seit dem 14. Jahrhundert Hauptteile der Tempel wurden.

Die verschiedenen Stile der südindischen Kunst, das Thema des dritten Teiles unseres Buches, erhalten ihre Bezeichnungen von den verschiedenen Dynastien, unter denen sie blühten, oder von den Städten, in denen ihre Hauptbauten zu finden sind. Aus der Zeit der Pallava (600—850) stammen die ältesten südindischen Bauten. Hier sind die wichtigsten Denkmäler die Felsentempel von Mamalipuram. In der Cholazeit (850—1100) entstanden die Vimana von Tanjore und Gangaikondapur, in der Pandyazeit (1100—1330) die gewaltigen Gopuram von Chidambaram und Jambukeshvara. Die wichtigsten Bauten der nächsten Periode (1330—1600) befanden sich in der Stadt Bijanagar, die dem Stile den Namen gab, die der letzten Periode in Madura. Und der Stil von Madura ist im allgemeinen noch heute maßgebend.

Die verschiedenen Stile der südlichen Hindu-kunst behandelt der Autor unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten: „L'art Dravidien nous présente le tableau très intéressant et très rare d'une architecture qui pendant plus de treize siècles demeure isolée, qui n'emprunte rien aux arts étrangers, mais qui varie continuellement par voie d'évolution naturelle, de telle sorte que de siècle en siècle on peut en suivre les modifications“ (S. 8). Eine Reihe gesicherter Daten, die wir vor allem den epigraphischen Forschungen von Eugen Hultzsch verdanken, bietet das Gerippe des Schemas. Und Irrtümer werden im Falle asia-

tischer Kunstgeschichte weit seltener, als in dem europäischen sein, da die Tradition, der Kanon und der Ritus einen weit größeren Zwang ausüben, als bei uns. Die Entwicklung der südindischen Kunst ähnelt etwa der, die wir in Europa von der frühromanischen bis zur spätgotischen Kunst verfolgen können. Die indische Kunst bietet wieder eine neue Instanz für die im großen und ganzen gleichartige Entwicklung jeglicher Kunst der Menschheit.

Bei der Charakterisierung der einzelnen Stile und ihrer Folge hält sich der Autor leider beinahe ausschließlich an Einzelheiten, an denen ja allerdings das verschiedene Wollen der verschiedenen Perioden immer am deutlichsten zutage tritt. Er berücksichtigt wenig die beachtete Gesamtwirkung der Bauwerke, den in ihnen lebendig gewordenen Raumgedanken, die Proportionen, das Material und die Konstruktion. Das ist aber seine ausgesprochene Absicht „Cette étude sera tout à fait indépendante des considerations d'esthétique“ (S. 2). Und „Nous n'avons étudié que les motifs d'ornementations, c'est à dire ce qui est dû au ciseau du sculpteur, et nous avons passé sous silence tout ce qui se rapporte à l'art d'ingénieur“ (S. 168). Also auch auf dem Gebiete der Baukunst selbst ist uns noch nicht das abschließende Werk geboten. So bereichernd und grundlegend es ist, es fehlen noch die höchsten und letzten Gesichtspunkte, unter denen wir die so großartige südliche Hindukunst betrachtet wissen wollen. An einer Stelle allein gibt der Autor ästhetischen Erwägungen Raum. Um den Eindruck des Tempels von Madura zu umschreiben, zitiert er einige Sätze von Taine — über die gotische Baukunst (S. 150). Sie stimmen in der Tat auffallend für die südindische Kunst. Aber — das vergißt Jouveau — sie stimmen auch für den nördlichen Hindustil. Das liegt daran, daß die gesamte Hindukunst ausgesprochen religiös ist und somit in ihren Tendenzen der am tiefsten religiösen Kunst Europas, der gotischen, am ehesten nahekommt. Wer einen Zugang zu der echten Hindukunst gewinnen will, nimmt immer am besten seinen Ausgangspunkt von der Gotik, am schlechtesten von der Antike, wie es leider so oft geschieht. Es handelt sich also nun darum, den Unterschied des Wollens der nördlichen und südlichen Hindukunst herauszuarbeiten. Der Autor begnügt sich mit den

äußerlichen Merkmalen. Das genügt aber nicht. Übrigens stimmt es nicht ganz, wenn gesagt wird, daß die Türme der nördlichen Hindukunst niemals „rectiligne“ sind (S. 173). Es gibt auch in diesem Stile neben den Türmen mit gebogenen Konturen solche mit gradlinigen, pyramidenähnlich im Aufbau, wie die südindischen.

Wie es Jouveau gelungen ist, die Entwicklungslinien der südindischen Kunst im allgemeinen zum ersten Male deutlich zu machen, so vermag er auch eine ganze Reihe neuer Resultate im einzelnen zu bieten. Es zeigt sich, wie leichtsinnig und oberflächlich die indische Kunstgeschichte bisher nur zu oft arbeitete. Für die Mandapam von Vellore nimmt Burgess etwa das Jahr 1300 an, unser Autor versetzt sie mit zweifellosem Recht auf Grund stilistischer Vergleiche, in die Zeit um 1600 (S. 143). Der Subramaniamtempel von Tanjore stammt nach Burgess aus dem 12. Jahrhundert, nach V. A. Smith aus dem 10. Jahrhundert. Er wurde aber sicherlich erst im 18. Jahrhundert gebaut, wie die stilkritischen Untersuchungen von Jouveau beweisen. Man hat sich also um 600, ja um 800 Jahre geirrt.

Als Appendix ist dem Buch ein Kapitel über den nördlichen Hindustil und über den Stil von Pattadakal angefügt. Hier wird unter anderem mit Recht festgestellt, daß die Felsentempel von Ellora und Badami nicht drawidisch sind, wie man allgemein behauptet, sondern dem Stil von Pattadakal angehören (S. 179 ff.). Der Stil von Pattadakal ist der meist als Chalukya bekannte Stil. Der Autor benennt ihn nach der Stadt, wo der typischste in dieser Stilart erbaute Tempel sich befindet. Er ist eine Mischung von nördlichen und südlichen Elementen. Während die Drawidakunst bis in die neueste Zeit keine fremden Elemente in sich aufnahm, fand sie ihrerseits ihren Weg in manche andere indische Landschaft.

Jouveaus Buch ist außerordentlich übersichtlich disponiert. Es ist mit jener präzisen Klarheit geschrieben, die so oft französische Werke auszeichnet, die allerdings den letzten Feinheiten nicht gerecht wird. Die photographischen Abbildungen, so zahlreich sie sind, sind völlig unzulänglich. Es fehlt auch, bei reichlichem Gebrauch indischer Termini, jegliches Register. Beide Mängel beeinträchtigen den praktischen Wert der Arbeit in hohem Maße.

William Cohn.

CHINESISCHE LYRIK IN NEUEREN DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN.

Bevor wir uns etwas eingehender mit der metrischen Übertragung ausgewählter Gedichte des Li-Tai-po durch Otto Hauser¹ beschäftigen, dürfte ein Hinweis auf zwei seiner Vorgänger, welche sich ebenfalls mit der Wiedergabe chinesischer Gedichte befaßt haben, nicht unangebracht sein. Dies sind Hans Heilmann, welcher 1905 die „Chinesische Lyrik“² erscheinen ließ, und der bekannte Dichter Hans Bethge³, welcher 1907 in die „Chinesische Flöte“ blies. Beide haben das gemeinsam, daß sie, des Chinesischen unkundig, sich damit begnügten, französische und englische Übersetzungen zu verdeutschen und dabei auch auf das Livre de Jade der Judith Gautier zurückgingen. Es zeugt von der geringen Verbreitung chinesischer Sprachkenntnisse im klassischen Lande der Übersetzer, daß man sich mit Übersetzungen zweiter Hand zufrieden gab. Was würde das Publikum wohl gesagt haben, wenn man ihm Übersetzungen aus dem Lateinischen oder Griechischen, ja selbst aus dem Arabischen oder Persischen nach dem Englischen oder Französischen dargeboten hätte? Solche Übersetzungen, deren Verfasser der chinesischen Sprache und auch dem chinesischen Volke fremd gegenüberstehen, können natürlich auf irgendwelche Zuverlässigkeit und Genauigkeit keinen Anspruch machen. Und noch mehr, die Übersetzer können ihre Quellen nicht kontrollieren und wissen nicht, ob die chinesischen Gedichte, welche sie übertragen, wirklich chinesisch sind. Die wunderschönen Prosadichtungen von Judith Gautier, welche durch Heilmann und Bethge in Deutschland weiteste Verbreitung gefunden haben und auch wohl als chinesische Lyrik rezipiert werden, sind fast durchweg eigene Schöpfungen der französischen Dichterin, die das Talent ihres berühmten Vaters Théophile geerbt hat. Allerdings hat Judith Gautier Franzosen gegenüber, welche das Livre de Jade für ihr eigenes Werk hielten,

dies lebhaft bestritten. An und für sich ist es im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß die Dichterin, welche ihr Werk schon im Alter von 16 Jahren schrieb, schon damals imstande gewesen wäre, selbst mit Hilfe ihres chinesischen Freundes Tin Tun Ling chinesische Dichtungen im Urtexte zu verstehen. Sie mag mit ihm etwas Chinesisch getrieben haben und in die chinesische Poesie eingeführt sein. Sehr bezeichnend ist, daß ihr eigener Landsmann Cordier in seiner großen Bibliographie Bibliotheca Sinica, die jeden kleinsten Beitrag zur Chinakunde gewissenhaft verzeichnet, sie nicht als Übersetzerin nennt, ihr Werk also für eine eigene Dichtung halten muß. Zu diesem Resultat hat Ref. auch eine Vergleichung aller angeblichen Gedichte des Tu Fu mit dem Urtext geführt. Nur ein einziges der 14 Gedichte ist nicht etwa eine Übersetzung oder Paraphrase, sondern eine freie Nachdichtung. Von den andern stimmen einige mit den wirklichen Gedichten des Tu Fu höchstens im Titel überein und es finden sich in einigen Gedanken leichte Anklänge an den chinesischen Dichter. Eine Vergleichung der angeblichen Dichtungen Li Tai-po's und anderer würde jedenfalls zu einem ähnlichen Ergebnis führen, nämlich, daß wir es fast ausschließlich mit eigenen poetischen Erzeugnissen der Judith Gautier zu tun haben, die allerdings im chinesischen Geiste gedichtet worden sind. Sie sind von großer Schönheit und werden den meisten Europäern sogar mehr gefallen als chinesische Originalgedichte, denn die Dichterin hat es verstanden, chinesisches Empfinden mit französischer Grazie zu vereinigen und dadurch uns näher zu bringen.

Damit die Gedanken der chinesischen Originale in dem Prokrustesbett von Reim und Rhythmus nichts von ihrer Schönheit einbüßen, hat Heilmann auf diesen Schmuck der Dichtung verzichtet und nur eine Prosaübersetzung geliefert. Allein, um Gedichte in Prosa schreiben zu können, die noch als Gedichte wirken sollen, muß man ein großer Dichter sein, und das ist Heilmann nicht. Seine Sprache ist nicht sehr poetisch. Auch irrt er, wenn er glaubt, daß seine Prosaübersetzung besonders genau sei und den chinesischen Originalen näher käme als andere poetische Übertragungen. Da seine Quellen vielfach nur Paraphrasen sind — dies gilt bis zu einem gewissen Grade von d'Hervey Saint-Denys Poésies de l'époque des

¹ Otto Hauser, Li-Tai-po, Gedichte aus dem Chinesischen übersetzt. 2. Auflage. Alexander Duncker Verlag, Berlin (Weimar) 1911—1912.

² Hans Heilmann, Chinesische Lyrik. R. Piper, München u. Leipzig.

³ Hans Bethge, Die chinesische Flöte. Inselverlag, Leipzig 1907.

Thang —, so kann seine Übersetzung natürlich auch nichts anderes sein.

Eine metrische Übertragung chinesischer Gedichte hat uns Bethge beschert. Als Dichtung verdient sie alles Lob, aber ein treues Bild von chinesischer Poesie gewinnt man daraus nicht. Die meisten Gedichte sind durch ungeraimte Jamben in Strophen von je drei Reihen wiedergegeben. Chinesische Verse sind immer gereimt und fast durchweg Vierzeiler. Wenn Bethge auch nicht so weit geht wie Rückert, der seine Originale fast ganz umgedichtet hat, so erlaubt doch auch er sich mit seinem Texte sehr große Freiheiten. Was ihm nicht gefällt, läßt er aus oder dichtet es um. So macht er z. B. aus dem Han-Kaiser Wu-ti, welcher auf einem Prunkschiffe den Fên hinabfährt, einen Greis mit weißem Barte in einem Nachen, den er selbst rudert, eine für einen Kaiser von China ganz unmögliche Situation. Durch einen leidenschaftlichen, stark erotischen Ton wird der naive Charakter vieler Gedichte ganz verwischt.

Im Gegensatz zu seinen Vorgängern will Hauser seine Auswahl der Gedichte Li Tai-po's selber aus dem Urtexte übersetzt und sich dabei eng an den Wortlaut gehalten haben, während frühere Übersetzer wie d'Hervey, Giles und Ref. nur Paraphrasen gegeben hätten. Hauser ist Schriftsteller und Literarhistoriker und hat außer aus den bekannten Sprachen poetische Übersetzungen aus dem Holländischen, Dänischen, Serbischen, Hebräischen, Japanischen und Chinesischen veröffentlicht. Ob er wirklich alle diese Sprachen, von denen namentlich die letzteren selbst dem Fachgelehrten Schwierigkeiten machen, beherrscht? Merkwürdig ist jedenfalls, daß sich in der Blütenlese aus vielen Hunderten von Gedichten gerade alle vom Ref. übersetzten 33 befinden. Außerdem sind noch von d'Hervey übersetzt 6, von Zottoli 4, von Giles 3 und von Edkins 2. Also von 48 Gedichten lagen bereits Übersetzungen vor, nur von 14 konnte Ref. dies bis jetzt nicht nachweisen, bezweifelt aber, daß es Originalübersetzungen sind. Bei der Durchsicht der von ihm selbst früher übersetzten Gedichte hatte Ref. den Eindruck, daß Hauser sich sehr viel mehr an die deutschen Vorbilder als an den chinesischen Text gehalten hat. War es nötig, aus dem Deutschen wieder ins Deutsche zu übersetzen? Seine Sprache ist nicht immer sehr schön, die Handhabung des Rhythmus ist sehr

lax, und die Verse klingen oft recht holprig und ungeschickt. Ausdrücke wie „grenzher“ I S. 1 für „von der Grenze her“, der „Grenzer“ I S. 5 für „der Mann von der Grenze“, „Ihr einziger Wunsch war, daß ihr Herr — ihr wieder gnaden wollt“ I S. 11 sind nicht gutes Deutsch. Man kann wohl sagen „kostbare Speisen“, aber nicht „Juwelen von Speisen“ I S. 4, man spricht wohl vom Hause Habsburg und vom Hause Han, aber nicht vom „Han-Haus“ oder „Tsin-Haus“ I S. 2.

Von dem Liederzyklus „Im Tschau-yang-Palast“ hat Ref. nur das erste, vierte, fünfte und siebente Lied und von dem Zyklus „Nanking“ nur das erste und dritte Gedicht übersetzt, sie aber der Reihe nach als I, II, III, IV numeriert. Wie kommt es, daß Hauser, wenn er nach dem chinesischen Text übersetzt hat, ganz dasselbe tut? Von den Reimen des Ref., welche der Urtext natürlich nicht ohne weiteres darbietet, macht der Übersetzer recht reichlichen Gebrauch, wie aus folgenden Beispielen hervorgeht:

Forke:

Sie hält's Schifflein an bei des Raben Schrein,
Denkt des fernen Gemahls mit Sehnen;
Im öden Zimmer ruht nachts sie allein
Und weint die bittersten Tränen.

Nie hält der Grenzstadt Sprosse
Im Leben ein Buch in der Hand;
Doch auf der Jagd zu Rosse,
Da ist er flink und gewandt.

Hauser:

Stockt das Schiffchen, an den fernen
Gatten denkt sie voll Sehnen —
Einsam ist ihr Gemach, wie Regen
Fallen ihre Tränen. (I, 1.)

Der Grenzer, seht ihn an!
All seine Lebenstage nimmt
Kein Buch er je zur Hand,
Er weiß nur, wie man jagen geht;
Da reitet er gewandt. (I, 5.)

Und Hauser schließt dieses schöne Gedicht mit der trivialen Strophe:

Wie anders als die Weisen hier
Lebt dieser Kriegersmann!
Weißhaarig hinterm Vorhang noch!
Was hat man doch daran?!

Forke:

Heraus aus dem Tor, schaut er rückwärts nicht
mehr.
Fürs Vaterland zu sterben, das deucht ihn nicht
schwer.

Hauser:

Und aus dem Tor, blickt er nicht rückwärts
mehr.
Fürs Vaterland zu sterben, ist es schwer?

Forke:

Den blitzenden Klängen enttriefet rotes Blut,
Den Sandboden färbend mit purpurner Glut.

Hauser:

Die weiße Klinge trieft von rotem Blut,
Zu Scharlach wird des Steppensandes Flut.
(I, 18.)

Forke:

Hinten in des Harems Räumen
Will es immer noch nicht tagen,
Denn des Nachts kam vorgefahren
Dort der kaiserliche Wagen.

Hauser:

Im Schloß der Frauen will es noch nicht tagen,
Es hielt davor des Nachts der Kaiserwagen.
(I, 20.)

Forke:

Mangovögel im Palaste
Singen trunk'ne Liebeslieder,
Leicht entlang am Dachgesimse
Zwitschernd fliegt die Schwalbe wieder.

Hauser:

Die Nachtigall singt trunken ihre Lieder,
Zwitschernd ums Vordach fliegt die Schwalbe
wieder. (I, 21.)

Der chinesische Text lautet: 宮鶯嬌欲醉
簷燕語還飛. Wörtlich: „Die Mangovögel des
Palastes singen lieblich und sind fast trunken;
die Schwalben des Dachvorsprunges sprechen
und fliegen wieder.“ d'Hervey übersetzt: „Les
chants amoureux de l'oiseau *yn*g portent
l'ivresse dans les sens; l'hirondelle est de retour
et voltige au bord des toits, en poussant son

petit cri.“ Da Hauser besonders genau über-
setzen will, so hätte er nicht aus dem Mango-
vogel eine Nachtigall zu machen brauchen.

Forke:

Durch Eis und Schnee marschierend, hängt
nach er seinem Schmerz.
Der Klage-ton der Hörner, er schneidet ihm ins
Herz.

Hauser:

Durch Eis und Schnee trägt man den bitteren
Schmerz,
Der dumpfe Hornruf schneidet in das Herz.

Forke:

Der Tiger aufgestört, schlägt wütend mit dem
Schweif
Wild fletschend seine Zähne, weiß wie der
Herbstnacht Reif.

Hauser:

Der Tiger aufgeschreckt, schlägt mit dem
Schweif
Und bleckt die Zähne, weiß wie Herbstesreif.
(I, 25.)

Forke:

Da unser ganzes Leben
Nichts ist als ein großer Traum
Warum dem Hasten und Streben
Drin geben so großen Raum?

Hauser:

Das Leben ist nur wie ein großer Traum.
Wozu denn geben wir der Sorge Raum?
(II, 28.)

Zur Vergleichung beider Übersetzungen möge
noch folgendes vollständige Gedicht dienen:

Forke:

Horch die Zither, die in Lung-mên
Ward aus Wutung-Holz geschaffen.
Voll des klarsten Weins erscheinen
Leer die prächtigen Karaffen.

In die Saiten greift die Schöne,
Die ringsum den Wein kredenzt.
In Smaragd verschwimmt das Rot ihr,
Purpurn ihre Wangen glänzet.

Eine lieblich holde Blume
Sieht die Kellnerin man stehn,
Wenn sie hinterm Schenktisch lächelt,
Ist's wie lindes Frühlingswehn.

Tanz in leichtem Gazeflore!
Lächeln mild gleich Frühlingswehn!
Willst du Freund, bevor du trunken,
Wirklich schon von dannen gehn?

Hauser:

Die Laute aus Lung-mên gebracht,
Aus Holz von Wu gebaut,
Des Bechers Edelstein wie leer,
So klar der Wein gebraut.

Die Schöne rührt das Saitenspiel
Und schenkt den Gästen ein;
Der Scharlach wird ihr zum Lazur,
Die Wange brennt vom Wein.

Die Schenkin, lieblich wie die Blumen sind:
Lacht vor der Kufe sie, ist's Frühlingswind.

Lachen wie Frühlingswind
Reigen im Schleierflor!
Wie, Freund, kannst du nicht trunken sein
Und eilst schon aus dem Tor? (I, 7.)

Es muß zugegeben werden, daß Hauser den chinesischen Text benutzt hat, und in seiner Übersetzung weicht er von seinen Vorgängern vielfach ab; indes, seine Verbesserungen sind nicht immer sehr glücklich. So ist z. B. in dem letzten Gedichte nur von Kannen, nicht von Bechern die Rede. In dem Gedichte „Sehnsucht“ I, 10 verwandelt Hauser einen Wasser spritzenden Walfisch in einen alten Drachen, der braust und droht. Was soll I, 3 bedeuten, daß „der Halle heller Spiegel trübe von weißem Haar“? Es muß heißen „Freunde, seht ihr nicht betrübt im hellen Spiegel der hohen Halle daß euer Haar weiß ist?“ Besonders übel ist es dem Übersetzer aber mit dem Gedichte „Die acht Reiter“ I, 26 gegangen. Der Text weiß von acht Reitern nichts, Hauser hat lediglich die Zeichen 八 *ju* hineingehen, und 八 *pa* acht, verwechselt.

So lobenswert auch die Absicht des Übersetzers, das deutsche Volk mit den schönsten Dichtungen Li Tai-pos bekannt zu machen, sein mag, so wird seine Übersetzung dem größten chinesischen Dichter doch in keiner Weise gerecht. A. Forke (Berkeley).

ALB. TAFEL, MEINE TIBETREISE.

Eine Studienreise durch das nordwestliche China und durch die innere Mongolei in das östliche Tibet. 2 Bde. (Bd. 1 mit 20 Abbild. im Text, 79 Tafeln und ein farb. Titelbild; Bd. 2 mit 16 Abbild. im Text, 75 Tafeln, einem Titelbild und einer Übersichtskarte 1 : 3 000 000.) Union Deutsche Verl.-Ges. Stuttgart, Berlin, Leipzig. 1914. Gr. 8^o X, 352, 346 S.

Dr. Tafel, Mediziner von Beruf und zugleich geschulter Geograph (Schüler des Frh. v. Richthofen), hatte bereits einen großen Teil der Forschungsreisen in Westchina und Osttibet mitgemacht, die Filchner mit seiner Frau in den Jahren 1903 und 1904 angestellt hat. Nach Herrn und Frau Filchners Abreise von Shanghai (Januar 1905) entschloß Tafel sich, besonders auf Grund von Briefen des Frhrn. v. Richthofen, für sich allein noch einmal eine Expedition in jene Lande zur weiteren Aufstellung geographischer Probleme zu unternehmen. In Shanghai rüstete er sich aus, fuhr nach Hankau und begann dort am 24. Februar 1905 seine neue Reise. Sie dauerte bis Ende 1907. Der Forscher bestrich dabei, aufs Ganze gesehen, zwei gewaltige Arbeitsfelder voll der wichtigsten noch unbeantworteten Fragen, nämlich das Mongolenland im sog. Knie des Hoangho und jenes Riesenstück des nordöstlichen Tibet, das sich zwischen den Tsaidam-Mongolen im Nordwesten und Tatsienlu im Südosten ausdehnt. Die Straße zwischen den Städten Lantschou und Hsining in der Provinz Kansu bildet die Linie, in der die beiden Gebiete sich aneinander lagern und damit so etwas wie eine Operationsbasis.

Die rein wissenschaftlichen Ergebnisse der Reise sind (oder werden) in gesonderten Bänden veröffentlicht. Das vorliegende Werk will, einer Anregung von Freunden und Verwandten folgend, einem größeren Leserkreise von der Reisearbeit Mitteilung machen, wozu Tagebücher und sonstige „ursprünglich nicht für den Druck gedachte“ Aufzeichnungen benutzt sind. So ist ein außerordentlich fesselndes, farbenfrisches, mit kräftiger Subjektivität geschriebenes Buch entstanden, dem der Verlag

eine wahrhaft mustergültige Ausstattung gegeben hat.

Die packendsten Partien sind wohl die, welche sich mit den Reisen im tibetischen Gebiete beschäftigen. Zweimal bricht Dr. Tafel von Hsining her zu einer langen, opferreichen, höchst mühevollen, aber auch sehr ergiebigen Expedition ins unbekannte oder halbbekanntes Tibet auf. Das erstmal beschreibt er eine riesige Schleife mehr nach Westen zu, die ihn über die bisher unbekannte Hochebene südlich vom Kukunor an den Gebirgsketten Wahong und Burkhan Boda hin, über den Bayen Kala, dann bis zur Kuku-Shili-Kette führt; dort vernichtet ein räuberischer Überfall, der ihm fast seine sämtlichen Tiere nimmt, die weiteren Hoffnungen auf Entdeckungen im Westen und zwingt ihn, mit seinen Begleitern durch die Marco-Polo-Kette ins Gebiet der Tsaidam-Mongolen und dann östlich nach dem Kukunor und nach Dankar zurückzukehren. Aber ungebrochenen Mutes zieht er (nachdem er mittlerweile im Kloster Gumbum den Dalai Lama begrüßt hat) ein zweites Mal aus, jetzt mehr in südlicher Richtung, zuerst bis Dscherkundo, dann südöstlich bis Tatsienlu, schließlich von da durch schwierigstes unbekanntes Land und Völkergetriebe bis wieder hinauf nach Lantschou, um nun endlich nach Osten umzulenken und auf bekannten Wegen über Hsingan die moderne Peking-Hankau-Bahnstrecke aufzusuchen.

Es ist eine ungewöhnlich bedeutende persönliche Leistung, die in dieser ganzen Expedition sich vor uns entrollt, vollbracht von einem Europäer, der allein, nur von asiatischen Dienern und Helfern begleitet, Jahre hindurch das wildeste Gelände durchkreuzt, unerschütterlich in seiner Ausdauer, stets voll scharfer Aufmerksamkeit für alle merkwürdigen Phänomene um ihn her, sowohl aus der Natur wie aus dem Menschenleben, voll Anpassungskraft an die seltsame Umgebung, ausgerüstet mit guten (auch sprachlichen) Vorkenntnissen, wie mit einer prachtvollen Anlage für ein solches Unternehmen. Selten wird wohl bei einem Forschungsreisenden ein so vielseitiges Interesse und so vielseitige Kenntnis sich beieinander finden wie in diesem Falle. Daher ist auch die Darstellung ungemein abwechslungsreich. Nicht nur Naturphänomene und geographische Erscheinungen, sondern auch Tatsachen der Geschichte, des religiösen Lebens, der Volkskunde,

des Handels und der Verkehrsbedingungen, der Landesverwaltung und der Rechtsbräuche kommen in buntem Wechsel zur Sprache, überall durchsetzt von persönlichen Erlebnissen und charakteristischen Anekdoten. Das Anschauungsmaterial, das in den vielen Bildertafeln und sonstigen Abbildungen die Darstellung unterstützt, ist durchweg von allererster Qualität.

Obwohl unterhaltend genug, sind die zwei Bände doch nicht einfach das, was man Unterhaltungslektüre nennt. Zuviel Stoffe schieben sich zwischenein, die schon reichlich fachmännisches Interesse voraussetzen; vielleicht wäre für den gewöhnlichen Leser eine größere Beschränkung auf das Allgemeinfäßliche richtiger gewesen. Ausführungen mehr wissenschaftlicher Art leiden doch auch durch die Einfügung in ein populäres Buch leicht unter dem Zwange, sich dem gewöhnlichen Leser anbequemen zu müssen, und man wird veranlaßt, schwierigere Dinge kurz und oberflächlich zu charakterisieren, kann trotzdem aber oft nicht vermeiden, über den Horizont seines Publikums hinaus zu gehen. So scheint mir, daß z. B. Details über tibetische Stammesverzweigungen (wie I 177 f., II 143, 291 f.), geologische Einzelheiten (wie I, 305), geschichtliche Exkurse (wie II, 145 f.) und selbst einiges religionsgeschichtliche Material besser ausgeschieden und anderen Ortes zur Veröffentlichung gebracht wäre.

Auch ohne solche Zugaben würde des Neuen genug geblieben sein in dem reichhaltigen Werke. Freilich wenn der Verfasser gelegentlich (II, 212) zu befürchten scheint, daß die Ausdehnung seines Buches, die eben durch allerlei solche Exkurse verursacht wird, manche Leser ermüden werde, so glaube ich das nicht. Denn die frische, launige Art, mit der Dr. Tafel seine Erlebnisse wiedergibt, wirkt jeder Ermüdung entgegen. Szenen wie die (I, 61), wo die drei besenschwingenden alten Weiber auf den Reiter, der ihr Haus aus Versehen „eingritten“ hat, losstürmen, während er sich mühsam aus den Lößmassen hervorwindet, oder jene Bemerkung über den Vorgesetzten, der die Hälfte seiner Grenzwahe „aufgegessen“ hat (I, 163), kennzeichnen einen Humor, der sich über viel Lästiges hinwegzulachen weiß. Zuweilen verleitet indes die humoristische Auffassung auch zur Karikatur. Gespräche wie I, 29 oder I, 158 bekommen doch durch die verkehrt wortgetreue Wiedergabe der chine-

sischen Ausdrücke etwas Schiefes. Dahin gehört auch die mehrfache Übersetzung von hsien shêng mit „Frühergeborener“ (I, 178, II, 286). Das ist etwa, wie wenn wir den „Herrn Leutnant“ im Chinesischen als „Herr Platzhalter“, oder den Herrn Major als „Herr Größerer“ übersetzen wollten. Überhaupt scheint mir der Verf. die Chinesen in einem etwas unvorteilhaften Lichte zu sehen. Er sagt gelegentlich (I, 50): „egoistischer Materialismus ist der leitende Charakterzug der chinesischen Volksmassen.“ Und wieder (I, 119): „Der weit überwiegenden Mehrzahl fehlt jeglicher Gemeinsinn“; „der Chinese ist und bleibt in erster Linie Egoist.“ Das sind doch sehr anfechtbare Generalisationen, die man nicht ins große Publikum schleudern sollte. Ebenso berührt sehr verwunderlich die Bemerkung (I, 169): „Ist man ehrlich, so gesteht man auch, daß es in dem ganzen Reiche der Mitte kein einziges wirklich schönes Wohngebäude gibt.“ Referent kennt dreizehn chinesische Provinzen aus eigener Anschauung und muß dieser Behauptung in aller „Ehrlichkeit“ entschieden widersprechen. Allerdings sind schöne Privatbauten im Norden seltener als in Mittel- und Südchina, sie existieren aber in Menge. Sogar viele einfache Bauernhäuser in Hunan sind äußerst ansprechend.

Daß noch sonst manche Einzelheiten beanstandet werden könnten, ist bei einem Buche, das sich mit so mannigfaltigen Gegenständen beschäftigt, und bei einem Verfasser, der eben aus dem vollen frisch drauf los schreibt, nur natürlich (so wird Dr. Tafel mit seiner Auffassung des „yang gui tse“ [I, 17] schwerlich Anerkennung finden; er vergißt ganz, daß der Ausdruck auch geschrieben und gedruckt vorkommt); es wäre aber kleinlich, solche Fragezeichen aus den eigenen Notizen hervor hier ans Licht zu ziehen. Dazu ist die ganze Leistung des Mannes, sowohl die Forscherarbeit wie das schriftstellerische Werk zu groß und wertvoll. Man muß vielmehr wünschen, daß die zwei Bände einen recht weiten Verbreitungskreis finden und mit der Achtung vor dem Verfasser das Interesse an jenen fernen, und doch nicht mehr so fernen Gegenden und Völkern wecken, deren Schicksal schneller und schneller in den Strudel der allgemeinen Völkergeschichte hineingezogen wird.

H. Hackmann (Amsterdam).

1. L. WIEGER, Folk-lore Chinois moderne. Hokienfu, Impr. de la Mission Catholique. 1909.

2. DERS., Bouddhisme Chinois. Extraits du Tripitaka, des commentaires, tractsetc. Tome I: Vinaya, Monachisme et Discipline. (Hīnayāna, véhicule inférieur.) Paris. E. Guilmoto. 1910. — Tome II: Les vies Chinoises du Buddha. 1913.

3. DERS., Taoïsme. Tome I: Bibliographie générale. (1.) Le Canon (Patrologie). (2.) Les index officiels et privés. 1911. — Tome II: Les pères du système taoïste. Lao-tzeu, Lieh-tzeu, Tchoang-tzeu. Texte revue sur les anciennes éditions taoïstes, traduit d'après les commentaires et la tradition taoïstes. 1913.

4. Dr. L. WIEGERS Moral tenets and customs in China, text in Chinese, translated and annotated by L. Davrout. With romanisation and illustrations. Ho-kienfu. Cathol. Miss. Press. 1913.

Der Jesuitenpater Dr. Léon Wieger, Missionar in China (Hsien hsien, Präf. Hokien fu) hat seit dem Jahre 1894 unter dem Sammeltitle „Rudiments de parler et de style Chinois“ eine Serie von Bänden erscheinen lassen, die die Beachtung aller gefunden haben, welche an sinologischen Studien und chinesischem Geistesleben irgend Interesse nehmen. Der großangelegte Plan weist zwei Hauptteile auf (nach Cordier, Bibl. Sin.³ III 1697/1698).¹ Der erste Teil hat zu tun mit der Umgangssprache und ist (besonders in den ersten Bänden) mehr berechnet auf den Unterricht katholischer Missionare. (1. Bd.: Aussprache, Mechanismus der Sprache; Phraseologie. 2. Bd.: Katechesen. 3. Bd.: Predigten. 4. Bd.: Sitten und Gebräuche des Volkes. 5. Bd.: Volkserzählungen. 6. Bd.: Desgleichen.) Der zweite Teil unterweist in der Schriftsprache. Der

¹ Eine andere Einteilung wird auf der Schlußseite von Bouddh. Chin. II gegeben, nämlich in 1. Chinois parlé; 2. Chinois écrit; 3. Choses de Chine; 4. Religions chinoises.

erste Band umfaßt die sprachliche Einführung. Danach bietet Dr. Wiegier eine Reihe von Texten der Schriftsprache, die er zugleich übersetzt; zuerst drei Bände Textes historiques, weiter einen Band Folklore chinois moderne, hierauf zwei Bände Bouddhisme Chinois, schließlich zwei Bände Taoïsme. Soweit sind die Veröffentlichungen bis jetzt gediehen. Beendet ist das Unternehmen damit noch nicht. (Vgl. Cordier a. a. O., Vorwort zu Folklore, S. 3 und zu Bouddh. II. S. 1.)

Über verwandte Bestrebungen, etwa Zottolis Cursus litteraturae sinicae oder Couvreur's bekannte Serie, geht Wiegier bedeutend hinaus, vor allem durch den großen Raum, welchen er den historischen, buddhistischen und taoistischen Texten gewährt. Seine Arbeit wird auch wohl eine weitere Verbreitung finden als die genannten Werke, zumal da sich ein Jesuit L. Davrou (gleichfalls Missionar in China) daran gemacht hat, dem Ganzen ein englisches Gewand (in Übersetzung und Transkription) zu geben. Von dieser Umgestaltung ist bisher allerdings erst ein Band, die *Moral tenets and customs in China*, erschienen, entsprechend Wiegiers 1894 veröffentlichten *Mœurs et usages populaires*. Andere Teile sollen, wie der Übersetzer in der Vorrede bemerkt, folgen „at their time“.

Der Mut und Fleiß, der dazu gehört, sich an ein so weit ausgreifendes Werk, die Arbeit von Jahrzehnten, zu wagen, hat seine Anerkennung darin gefunden, daß die Pariser Akademie Anlaß genommen hat, ihrem Landsmanne für seine Bemühung den *prix Stanislas Julien* zu verleihen (Nov. 1905), der jährlich für die bedeutendste China betreffende Publikation erteilt wird.

Wir haben es in dieser Besprechung nicht mit dem ganzem Unternehmen Wiegiers zu tun, sondern nur mit den oben aufgezählten vier Teilen. Doch schließt auch ihre Beurteilung eine Stellungnahme zu dem Plan des Ganzen ein, worüber daher einige Worte gestattet seien. Wiegiers Werk zeigt gewissermaßen ein Doppelgesicht. Einmal blickt es aus auf Schulung in der chinesischen Sprache; andererseits will es tiefer in chinesisches Geistesleben und in zum Teil bisher unbekanntes Literatur einführen, also der gelehrten Forschung dienen. Der Präsident der Akademie charakterisierte bei der Erteilung des erwähn-

ten Preises diese Doppelheit richtig, wenn er sagte: „le père Wiegier ne se borne pas à faire connaître aux Européens la langue chinoise telle qu'on la parle, mais apporte encore des informations curieuses et nouvelles sur les croyances populaires en Extrême Orient.“ Die letztere Tendenz tritt um so mehr hervor, je mehr das Werk fortschreitet. Die Materien des zweiten Teiles werden von ihr beherrscht. Einleitungen (besonders beachtenswert diejenige zu Bouddhisme I, etwa 100 Seiten lang) geben hier dem Inhalt seine wissenschaftliche Beleuchtung, führen dadurch aber auch in allerlei unerledigte wissenschaftliche Probleme hinein. Der Gesichtspunkt sprachlicher Unterweisung verliert sich dagegen gar zu sehr. Die wichtige und interessante Aufgabe z. B., eine sorgfältige sprachliche Einführung in die Diktion des Buddhismus oder des Taoismus zu geben, eine Aufgabe, so dringend erforderlich für die, welche hier sich einarbeiten wollen, ist gar nicht angerührt. Mir scheint, daß die Verbindung der zwei erwähnten Gesichtspunkte nicht ohne Nachteil für das Ganze gewesen ist. Denn auch die Wissenschaft kommt nicht eigentlich zu ihrem Rechte. Sie würde in vielen Partien eine sorgfältigere exegetische und literarkritische Durcharbeitung des Stoffes verlangen müssen. Ich werde unten bei Besprechung der Biographie des Buddha (Bouddh. II) darauf zurückkommen.

Wenden wir uns den hier zu beurteilenden Bänden zu.

Folklore Chinois moderne enthält 222 meist kürzere Erzählungen, den chinesischen Text neben dem französischen. Die benutzten Quellen werden S. 5 und 6 angegeben, auch am Schluß jeder einzelnen Erzählung namhaft gemacht. Es sind Sammlungen vom 3. bis zum 19. nachchristl. Jahrhundert (womit die Bemerkung in den ersten Sätzen des Vorworts, die Erzählungen begännen mit dem 8. Jahrhundert n. Chr., nicht in Einklang zu bringen ist!). Den Texten geht eine Introduction voraus (S. 7—11), die in 21 kurzen Paragraphen die „grandes lignes du système“ zieht, nämlich des Volksglaubens, der in den Geschichten zum Ausdruck kommt. Dieser Glaube ist nach Wiegiers Vorwort ein Konglomerat aus Néo-bouddhisme, Néo-taoïsme, Néo-confucianisme, sowie aus Vorstellungen der Uiguren, Araber, Tungusen, Mongolen, Alanen und anderer, welche mit China im Laufe der

Jahrhunderte in Berührung traten. Nähere Nachweise hierüber oder eine Verteilung der auftretenden Vorstellungen an die behaupteten beeinflussenden Faktoren sind in dem Buche aber nicht zu finden. Den Erzählungen werden nur häufig Hinweise auf die systematisierenden Paragraphen der Einleitung hinzugefügt, auch auf des Autors *textes philosophiques* und *textes historiques*. Eine kurze *Table des principales matières* (2¹/₂ S.) beschließt das Buch.

Der *Bouddhisme Chinois* umfaßt zwei Bände. Der erste behandelt zu fast einem Drittel (bis S. 144) einleitende und bibliographische Themata. An der Spitze steht eine *Introduction générale*, die mit weitestem Ausholen den Buddhismus in seine geschichtlichen Zusammenhänge stellen will (*Mazdéisme, Vedisme, Brahmanisme, les Upanishad, le Vedanta, le Sāmkhya, le Joga*, dann der Buddhismus und seine Entwicklung bis nach China hinein). Hieran schließt sich eine Abhandlung über das *Tripitaka*, Ausgaben und Verfasser resp. Übersetzer. Dann eine *Bibliographie des Vinaya*. Nun folgen die Texte selbst, chinesisch neben der französischen Übersetzung (S. 146—477). Es sind zunächst Formulare verschiedenen Aufnahmezeremoniells, dann *Pātimokkha*-Formulare und Verwandtes. Nicht alles ist übersetzt, häufig ist im Französischen nur der Inhalt kurz angegeben. — Der zweite Band beschäftigt sich mit der Biographie des Buddha. Ein Vorwort überblickt die wichtigsten der vorhandenen Biographien, von denen die einzig vollständige, *Cheu-kia Jou-lai ying-hoa lou*, zur Wiedergabe ausgewählt ist. Sie verläuft in 208 Abschnitten (S. 7—277), der chinesische Text von der französischen Übersetzung begleitet. Ein Nachtrag reproduziert die Illustrationen der chinesischen Ausgabe, die in letzterer übrigens (viel angemessener) an die einzelnen Texte gewiesen sind. Ein zweiter Nachtrag stellt Proben aus sechs anderen Buddha-Biographien zusammen (ohne Übersetzung).

Von den zwei Bänden Taoisme enthält der erste eine *bibliographie générale*, nämlich eine Aufzählung des Inhalts des taoistischen „Kanon“ mit kurzer Charakterisierung der Bücher und eine Anzahl offizieller Listen taoistischer Schriften, zeitlich geordnet, von der Han-Zeit bis zur Gegenwart, vervollständigt durch japanische Quellen und durch Auf-

zählung einer Serie populärer Traktate. Zur Einführung in den Taoismus dient eine Abhandlung (S. 9—27), welche die dogmatische und historische Entwicklung des Taoismus darlegt. — Der zweite Band vermittelt uns die Schriften des *Lao tzu* (*Tao tê ching*), *Lieh tzu* und *Chuang tzu*, chinesisch mit französischer Übersetzung. Vorausgeschickt sind den drei Autoren die Angaben offizieller und nicht-offizieller Indices über die Bücher (nur chinesisch angeführt). Erläuterungen sind der französischen Übersetzung nur sehr spärlich hinzugefügt, am meisten noch bei dem *Tao tê ching*, doch sehr summarisch, in den sog. *résumés des commentaires*.

Der von Davroul englisch bearbeitete Band *Moral tenets and customs* hat einen sehr mannigfachen Inhalt, der aber zusammengehalten wird durch den Gedanken, den Einfluß von Konfuzianismus, Buddhismus und Taoismus auf das Volksleben deutlich zu machen. Daher werden populäre Schriften dieser drei Richtungen wiedergegeben: vom Konfuzianismus das „heilige Edikt“ und sechs kleinere Moraltraktate; vom Taoismus das „Buch der Belohnungen und Strafen“ nebst einem ausführlichen Kommentar; vom Buddhismus das *Yü li ch'ao ch'uan* (das übrigens eigentlich ein taoistisches Werk ist, wenn auch mit buddhistischen Vorstellungen stark durchtränkt). Es folgt noch ein umfangreicher Abschnitt (S. 405—590), betitelt *manners and customs*, der in vier Kapiteln die jährlichen Feste, die Verlobungs- und Hochzeitsbräuche, verschiedene Umgangsformen und die bei Tod und Begräbnis beobachteten Sitten behandelt. Der Übersetzer hat jedem Kapitel dieses Bandes einen Abschnitt Anmerkungen hinzugefügt, in denen auch allerlei weitere Literatur genannt wird. Dem chinesischen Texte ist außer der Übersetzung noch die Transskription beigegeben. Die Sprache dieses Bandes ist der nördliche Mandarindialekt. (Man erinnere sich, daß dieser Band in den ersten Teil des Wiegerschen Gesamtwerkes gehört.) Auch das „heilige Edikt“ ist in diesen Dialekt übertragen.

Soviel über den Inhalt der Bände.

Bei der Beurteilung des Geleisteten wird man billigerweise die Beanstandung von allerlei einzelner, zu der ein so weit verzweigter Stoff natürlich vielfachen Anlaß gibt, zurückstellen hinter den großen, das Ganze umfassenden Gesichtspunkten. Wichtig sind vor

allein die Fragen der Übersetzung sowie der Auswahl und der Wiedergabe des Stoffes. In der Zusammenbringung des reichen Materials liegt unfraglich ein starkes Verdienst Wiegers. Es ist hier vieles bequem und allgemein zugänglich geworden, was sonst nur wenigen bekannt war (so die buddhistischen Texte), einiges darf sogar als vollkommenes Neugut der Wissenschaft gelten, und zwar sehr wichtiges (der taoistische Kanon). Als Ausdruck des buddhistisch gefärbten Volksglaubens hätte ich in *Manners and customs* gern noch andere Schriften vorgelegt gesehen als das *Yü li ch'ao ch'uan*, das ich vielmehr als Beispiel des modifizierten Taoismus gewählt hätte. Ausgesuchte Abschnitte des ungemein gern gelesenen *Hsi yu chi* (西遊記), ferner das *Lung hsü ching t'u wên* (龍舒淨土文) würden vielleicht den populären Buddhismus in China treffender charakterisieren. (Das letztere Werk ist freilich nicht im Mandarindialekt geschrieben, aber es hätte dahin übertragen werden können.) Über die Wahl der Stoffe in den Bänden *Bouddhisme* und *Taoïsme* läßt sich noch nicht urteilen, da hier noch allerlei Weiteres zu erwarten steht. Gerade bei diesen Texten aber möchte es nicht überflüssig sein, darauf hinzuweisen, daß hinter der Gestalt des Textes, welche Wieger wiedergibt, noch mancherlei verborgene Schwierigkeiten lauern, welche die weitere textkritische Arbeit wird angreifen müssen. So in der Biographie des Buddha, welche den größten Teil von *Bouddhisme II* einnimmt. Als die einzige vollständige Lebensbeschreibung des Buddha ist diese Schrift für den chinesischen Buddhismus von großer Bedeutung, obwohl sie spät verfaßt (d. h. kompiliert) ist. Man wird ihr bei der Erforschung der Buddha-legende neben den vielen übersetzten Teilbiographien besondere Aufmerksamkeit zuwenden. Dabei aber werden zunächst Textfragen zu erledigen sein, die Wieger völlig übergangen hat. Denn der Text, welchen Wieger uns hier vorgelegt, ist nur eine Rezension neben anderen, ohne daß dies erwähnt wird. Ref. fand im Sommer 1911 auf dem Wutaishan in der Klosterbibliothek des Klosters *Nan shan ssü* (*Nan shan chi lo ssü*) ein Exemplar des *Shih-chia Ju-lai ying hua lu*, welches in Text und Anordnung viel Abweichungen von Wiegers Vorlage bietet. Obwohl auch hier schließlich 208 Abschnitte herauskommen, sind die Teilungen sowie die Überschriften

oft anders (Wiegers Nr. 3 z. B., dessen Inhalt deutlich aus zwei Erzählungen besteht, bildet in dem Texte vom Wutaishan zwei Kapitel, während Wiegers Nr. 2 völlig fehlt; Wiegers Nr. 14 ist in der Wutaishan-Rezension wesentlich länger, ebenso Nr. 17; Wiegers Nr. 19 umfaßt 2 Kapitel der andern Rezension usw.). Auch im Wortlaut vieler Stellen variieren die beiden Ausgaben beträchtlich. Man wird also in der wissenschaftlichen Verwendung von Wiegers *Buddhabiographie* vorsichtig sein müssen, so lange das Verhältnis so verschiedener Gestalten des Textes nicht ins klare gebracht ist.

Was die Übersetzung in den mir vorliegenden Bänden angeht, so ist gegen die *Moral tenets and customs*, wie mir scheint, nichts einzuwenden. Die übrigen Bände muß ich aber als zu frei, vielfach geradezu unrichtig übersetzt bezeichnen. Um dies Urteil wenigstens in Kürze zu begründen, greife ich aus den Belegen, welche ich mir notiert habe, einige beliebige heraus.

Folklore S. 50/51 (Nr. 17): die Worte „les constellations s'y laissèrent prendre. L'enfant vécut. Quand le temps fut venu —“ (Reihe 6—8 unten) sind ohne alle Unterlage im chinesischen Texte frei zugefügt. Ferner: für „il lui en était né plusieurs, mais ils étaient tous morts en bas âge (Nr. 17 Zeile 3/4) sollte es einfach heißen: „so oft ihm welche geboren waren, waren sie gestorben“. Ebenso: „et défendit de l'appeler autrement que la petite Septième“ (Zeile 14/15 derselben Erzählung) heißt einfach: „und benannte sie die kleine Siebente“. Der Schluß der Erzählung (auf S. 51) lautet nach dem Chinesischen: „als der Sohn der Frau erwachsen war und den Studien oblag, erzeugte er zwei Enkel, die männliche Namen empfangen. Darauf starben die Enkel. Hiernach wurden alle Enkel, die geboren wurden, als Mädchen aufgezogen, und der Familienfortgang gedieh vorzüglich“. Statt dessen schreibt Wieger: *Ce couple travesti eut d'abord deux petits garçons. Oubliant la prédiction de l'astrologue, que la fatalité durera deux générations, on leur donna des noms de garçons. Ils moururent tous deux en bas âge. Alors on fit pour les suivants, comme on avait fait pour leur père; on les travestit en jeunes filles, qu'on maria à de faux garçons. Les constellations n'y virent derechef que du feu. Cette famille fut ainsi sauvée de l'extinction“*. Abgesehen von den völlig willkürlichen

Zusätzen und Auslassungen ist hier auch sachlich ein Irrtum begangen, da es sich um Enkel, nicht Söhne handelt. — Folklore S. 221 (Nr. 117) werden die Helden der Erzählung bezeichnet als „Li-fansie et son ami Tcheoumoumenn, jeunes lettrés“, während der chinesische Text sagt: „Li Fan-shieh pflegte zu der Zeit, als er noch nicht graduiert war, mit Chou Mu-mên und anderen“ (durch die Planchette zu befragen). Der in derselben Erzählung auftretende Geist Hao Ching sagt bei Wieger von sich selbst: J'ai rang de génie de lieu. Im chinesischen Text steht davon auch nicht ein Wort. Ebenso wenig hat der Zusatz einige Reihen weiter: „Le pinceau répondait à tout avec précision. Toutes les dates, qu'il indiqua se trouvèrent exactes. Toutes les prescriptions qu'il formula furent salutaires“, — irgendeine Unterlage im Text. — Ähnliche Behandlungen des chinesischen Wortlauts ließen sich fast auf jeder Seite des Bandes Folklore nachweisen. Fast noch ärger ist es in der Buddhobiographie (Buddh. Bd. II). Hier hätte bei der Eigenart und Schwierigkeit der buddhistischen Termini gerade so genau wie irgendmöglich übersetzt werden sollen. Aber eine vage Umschreibung verwischt oft alle Bestimmtheit des Ausdrucks, und eine Auslassung hilft über eine schwierige Stelle hinweg, ohne daß der Übersetzer etwas von Auslassung andeutet. So findet sich gleich im ersten Abschnitt (chinesischer Text Reihe 4 „fu pên . . .“ bis Reihe 5 „pu k'o ssü i“) ein wichtiger erklärender Passus, den Wieger vollständig ausläßt, der sich allerdings an seine völlig die Pointen verfehlende Übersetzung des eben Vorhergehenden gar nicht anschließen ließ. Der Passus lautet: „Sein Wesen, das bedeutet den dharmakâya; die Ausprägung, das bedeutet die „acht Merkmale“. Die acht Merkmale gehen hervor aus dem dharmakâya; durch die acht Merkmale wird der dharmakâya offenbar. Wesen und Ausprägung aber gehören in einer unergründlichen und unbeschreiblichen Weise zusammen.“ Über dharmakâya sehe man Eitel, Handbook s. v. trikâya. Die „acht Merkmale“ sind ein buddhistischer Terminus, der acht Phasen der menschlichen Erscheinung des Buddha umfaßt, das Herabkommen vom Tushita-Himmel, das Eingehen in den Mutterleib, das Weilen in demselben, die Geburt, das Verlassen der Heimat, das Überwinden des

Mâra, das Erkennen des Pfades, die Verkündigung der Lehre, das Eingehen in das Nirvâna. (Vgl. 重訂教乘法數, chüen VIII, S. 6). — In Erzählung 3 (Bouddh. II, S. 8 und 9) läßt Wieger die Bemerkung unübersetzt, daß der Bodhisattva, als er die heterodoxen Lehrer überwand, einen Preis an Geld davontrug (i yin ch'ien shang chih), obwohl dies Geld im Fortgang der Erzählung von Wichtigkeit wird, da er damit die Blumen kaufen kann. — Es sei genug an den Beispielen, die sich ins Endlose vermehren ließen. Manche „Übersetzungen“ ganzer Kapitel sind nicht viel mehr als Inhaltsandeutungen. Wer den chinesischen Text nicht selbst zu lesen vermag, dem wird Wiegers Übersetzung ein sehr unsicherer Führer sein.

Noch einige Einzelheiten. Warum läuft die Ordnung der Reihen des chinesischen Textes in Moral Tenets von links nach rechts, in den anderen Bänden von rechts nach links? Letzteres ist entschieden richtiger. Die buddhistischen und Folklore-Texte hätten ebensowohl wie die taoistischen interpungiert und Namen als solche kenntlich gemacht werden sollen. Vielerlei Unstimmigkeiten (wie selbst auf den Titelblättern Bouddhisme und Buddhisme, Bouddha und Buddha, Sienhsien und Hienhien) sollten in einer Neuauflage ausgeglichen werden. Daß auf die europäischen Vorgänger in der Bearbeitung der verschiedenen Gebiete gar nicht hingewiesen ist, berührt (besonders bei den Übersetzungen des Taoismus) als ein Mangel. Davrouit in seiner englischen Bearbeitung hat diese Lücke auszufüllen gesucht. Doch haben seine Literaturangaben etwas sehr zufällig Bestimmtes. Plänckner verdient unter den Übersetzern des Tao tê ching keinen Platz mehr, dagegen wären andere sehr zu erwähnen gewesen, z. B. Grill und Wilhelm. — Der Druck könnte an vielen Stellen schärfer und sauberer sein. Die Blumenornamente in den Bänden Bouddhisme tragen nicht zur Verschönerung bei. Die Illustrationen in Moral tenets sind gewiß vielfach recht nützlich zur Veranschaulichung, doch sind sie zuweilen nicht deutlich genug (S. 40, 44, 240), und die Unterschriften treffen nicht immer zu. So giebt die Abbildung S. 342 nicht den Buddha mit „Maudgalyayana“ und „Sariputra“ wieder, sondern die Kwanyin mit Puhsien und Wenshu; die Darstellung S. 332 ist nicht ein „P'u-sa“ (also Bodhisattva), sondern der Buddha (Fo-yie) mit den Schülern Kâshiapa und Ânanda; Abbildung

S. 343 ist nicht allgemein The wheel of metempsychosis, sondern die Darstellung speziell der sechs Wiedergeburten auf der Erde. Für die bildliche Wiedergabe der acht Hsien (S. 324 ff.) sind recht unglückliche Vorlagen gewählt; die chinesische Kunst kennt viel edlere Repräsentationen.

Allen Aussetzungen gegenüber, die ich zu machen gezwungen war, möchte ich doch zum Abschluß noch einmal betonen, daß wir es in Wiegers Werk mit einer sehr bedeutenden und, wenn vorsichtig benutzt, ungemein nützlichen Leistung zu tun haben, die in dem Entwicklungsgange der Kenntnisse von China immer ihre Spur lassen wird.

H. Hackmann (Amsterdam).

C. J. BALL, CHINESE AND SUMERIAN. 4°. XXIII und 151 S., mit einer Liste archaischer chinesischer (ku wên) und sumerischer Schriftzeichen. Oxford, University Press und London, Humphrey Milford 1913.

Der Verfasser behandelt, und zwar — wie gleich im voraus bemerkt sei — in durchaus ernster und wissenschaftlicher Weise, ein Problem, das auch die ältere Sinologie bereits mehrfach beschäftigt hat, aber bisher noch wenig geklärt worden ist. Im Jahre 1884 lenkte der Engländer T. G. Pinches in einem Aufsätze des Journal of the Royal Asiatic Society (Bd. XVI, S. 301 ff.) die Aufmerksamkeit auf die Sprachen der vorsemitischen Bewohner Mesopotamiens, der Sumerer oder Akkadier, und stellte dabei die Behauptung auf, daß diese Sprachen in den keilförmigen Schriftzeichen der erhaltenen bilingualen babylonischen und assyrischen Inschriften wiedergegeben seien. In einer späteren Arbeit (*Sumerian or Cryptography* im J. R. A. S. 1900, S. 75 ff.) legte dann Pinches dar, daß jene Sumerer die eigentlichen Schöpfer der babylonischen Zivilisation gewesen wären, daß sie später in den semitischen Einwanderern aufgegangen seien, ihre Sprachen aber, nicht-semitische Idiome (wenigstens zwei), sich mit denen der letzteren gegenseitig durchdrungen hätten. Der etwas zu phantasievollen Terrien de Lacouperie bemühte sich mit viel Eifer, aber weniger Erfolg, in seinen Arbeiten der

achtziger und neunziger Jahre, die er dann 1894 in seinem Buche *Western Origin of the Early Chinese Civilisation from 2300 B. C. to 200 A. D.* zusammenfaßte, den Nachweis zu erbringen, daß die Chinesen aus den Euphratländern in ihre Wohnsitze im nordwestlichen China eingewandert seien und somit ursprünglich Teile jener alten sumerischen Völker gebildet haben müßten. Der verstorbene Sinologe Edkins, der auch vor den gewagtesten Theorien und besonders Etymologien nicht zurückschreckte, nahm den Faden mit Begeisterung auf, und in seinem Aufsätze *Accadian Origin of Chinese Writing* (China Review Bd. XXII, S. 765 ff.) sah er die Herkunft nicht bloß der chinesischen Schrift, sondern auch der chinesischen Chronologie, Astronomie, Metallurgie, ja sogar der Sittenlehre und der Regierungsform ganz oder teilweise aus dem Westen als eine nicht mehr wegzuleugnende Tatsache an. Etwas später kam er auf Grund seiner Etymologien (*The Sumerian Vocabulary*, China Review Bd. XXV, S. 37 f.) sogar zu der Überzeugung, daß „die Chinesen und die alten Babylonier ein und dieselbe Sprache gesprochen hätten“.

Auch De Harlez trug in seiner Besprechung von T. de Lacouperie's Buche (Journ. Asiat. 1894, II, S. 375 ff.) keine Bedenken, zu erklären, daß „die Beziehungen zwischen den Sitten, Bräuchen, Schriftsystemen usw. der ersten Chinesen und denen der akkado-elamo-chaldäischen Völker Mittel-Asiens unbestreitbar seien“, und daß „die Legende von den autochthonen Chinesen nunmehr ihr Ende gefunden habe“.

Ball, auf dessen Autorität sich Edkins vorzugsweise berief, nimmt jetzt dieselbe Frage nach der Verwandtschaft der sumerischen und chinesischen Schrift und Sprache wieder auf, aber in wesentlich vorsichtigerer Weise, als die beiden stürmischen Sinologen. In der Einleitung legt er zunächst das Wesen der sumerischen Schrift mit Hilfe der Analyse mehrerer Schriftzeichen dar, dann stellt er in einer Reihe von Einzeluntersuchungen die chinesischen und sumerischen Schriftzeichen, ihre Bilder, Bedeutung, Entwicklung und Laute einander gegenüber und gibt eine umfangreiche Liste sumerischer und entsprechender chinesischer Wörter, die er im Laufe der Jahre gesammelt hat. Eine Schrifttafel mit 108 Bildern der chinesischen archaischen Schriftform (*ku wên*) und der ältesten sumerischen Linienschrift,

aus der sich später erst die Keilschrift entwickelt hat, macht den Schluß des Werkes.

Man mag der Frage des Verhältnisses zwischen Sumerern und Chinesen mit dem größten Mißtrauen gegenüberstehen, man mag auch von Ball's Etymologien viele als willkürlich ohne weiteres verwerfen, an manchen Tatsachen wird die Sinologie, wenn sie nicht die urgeschichtliche Forschung überhaupt ablehnen will, dennoch nicht mehr vorbeigehen können. Daß die Schriftsysteme beider Völker aus Abbildungen der zu bezeichnenden Gegenstände hervorgegangen sind, würde noch nichts beweisen, wenn dagegen diese Systeme auch im Zustande einer weiter fortgeschrittenen Entwicklung — und sie müssen über den Rahmen der einfachen rohen Abzeichnung schon in sehr früher Zeit hinausgewachsen sein — so grundsätzliche Übereinstimmungen aufweisen, wie Ball sie anführt, so gibt diese Tatsache zu denken. Wir lernen z. B. aus den Darlegungen des Verfassers, daß man im Sumerischen die ursprünglichen Zeichen allmählich durch Ideen-Verbindung auch zur Bezeichnung anderer Dinge verwendete, indem man ihnen weitere Bestandteile zusetzte. So wurde das Zeichen für „Netzwerk“ durch Hinzufügung eines Striches am unteren Ende zum Zeichen für „Haus“, das aus Matten und Flechtwerk hergestellt war. Auf diese Weise bildeten sich gewisse sinnangehende Elemente in den Zeichen, aus denen dann — wenigstens in China — das System der „Klassenhäupter“ oder „Radikale“ (nicht die heutigen 214 „Radikale“) hervorging. So haben im Sumerischen die Zeichen für „Kamel“ und für „Maultier“ das Zeichen für „Pferd“ und „Esel“ als sinnangebendes Element bei sich, ebenso die Zeichen für „Löwe“, „Panther“ und „Wolf“ das Zeichen für „Hund“. Jeder Anfänger im Chinesischen weiß, daß hier nicht bloß dasselbe System in der Schrift herrscht, sondern daß in diesen Beispielen sogar der gleiche Radikal die gleichen neuen Begriffe bildet. Unsere Überraschung wird nicht geringer, wenn wir beobachten, daß die sumerischen Schriftzeichen später in den semitischen Sprachen von Babylon und Assyrien genau dieselbe Rolle gespielt haben, wie die chinesischen in anderen Sprachen Ostasiens, vor allem im Japanischen. Man weiß, daß ein chinesisches Schriftzeichen von einem Japaner entweder als Bild angesehen werden kann und dann als das betreffende Wort in seiner Sprache

gilt, oder daß es, später in verkürzter Form (*Kana*), rein phonetisch und ohne Rücksicht auf seine Bedeutung zur Darstellung einer Silbe verwendet wird. Ebenso erscheint das sumerische Schriftzeichen in den semitischen Sprachen sowohl als phonetische Silbenbezeichnung — und das ist das gewöhnliche —, wie als ideographische Darstellung eines Wortes. Dieser Parallelismus ist zwar kein beweisendes Moment für einen gemeinsamen Ursprung, aber er ist interessant für die Gleichartigkeit der Entwicklung zweier gleicher Bilderschrift-Systeme zur Silben- und Lautschrift hinüber. In welchem Maße den Bilderzeichen selbst in beiden Systemen die gleichen Vorstellungen zugrunde liegen, und wieweit dementsprechend die Ähnlichkeit in der Form geht, ersieht man aus Ball's vergleichender Schrifttafel. Selbstverständlich befindet sich hier der Verfasser auf schwankendem Boden, denn die Deutung der primitiven Zeichen, auch wenn wir ihre älteste Form kennen — und wieweit das bei den sumerischen der Fall ist, weiß ich nicht —, wird immer nur mit Hilfe der tastenden Phantasie möglich sein, weil wir die Lebensgewohnheiten und die Kulturformen jener uralten Völker zu wenig kennen, und somit für uns kein sicherer Pfad in ihre Vorstellungswelt hinüberführt. Ball hat sich hinsichtlich des Chinesischen an Edkins' *Introduction to the Study of the Chinese Characters* und Chalmers' *Account of the Structure of Chinese Characters* gehalten, die beide auf das *Schuo wên* zurückgehen. Es ist auffallend, daß er nicht die seit 1899 in Honan gefundenen Knochen und Schildkröten-schalen herangezogen hat, die mit archaischen Schriftzeichen hauptsächlich zu Wahrsagezwecken bedeckt und durch mehrere Veröffentlichungen auch schon zum Teil zugänglich gemacht sind¹. Diese Schalen entstammen

¹ Eine große Zahl dieser Schalen ist zuerst im Jahre 1903 von einem chinesische Archäologen namens Liu T'ie-yün 劉鐵雲 in Abreibungen wiedergegeben worden in einem *T'ie-yün t'sang kuei* 鐵雲藏龜 betitelten Werke, das sich in der Bibliothek des Seminars für Sprache und Kultur Chinas zu Hamburg befindet. In das Abendland drang die erste, allerdings recht unvollkommene Kunde von den Entdeckungen durch den vor kurzem verstorbenen amerikanischen Missionar Frank H. Chalfant, der im Jahre 1906 in seinem Buche *Early Chinese Writing* (Memoirs of the Carnegie Museum Bd. IV, Nr. 1) im letzten der vier Teile einige Exemplare von den

der Schang- oder Yin- und der Tschou-Dynastie, und zwar meist dem Anfang des 12. Jahrhunderts v. Chr., sie sind also die ältesten chinesischen Schriftdenkmäler, die wir bisher besitzen. Wir sind zwar trotz der vortrefflichen Arbeiten des chinesischen Gelehrten Lo Tschen-yü 羅振玉 von einer vollständigen Entzifferung und Erklärung der Aufschriften noch ein gutes Stück entfernt, aber für die Geschichte der chinesischen Schrift leisten sie jetzt schon wichtige Dienste, und vielleicht bringen weitere Grabungen noch ältere Schalen ans Licht.

Mit größeren Bedenken als der Schriftvergleichung stehe ich den Laut-Etymologien sumerischer und chinesischer Wörter gegenüber, obwohl Ball's „Vergleichendes Wörterbuch“ unzweifelhaft viel Merkwürdiges enthält. Wenn z. B. *mu* oder *mu-g* im Sumerischen „Baum“ heißt gegenüber altem *muk* 木 im Chinesischen, *ud* „Sonne“ gegenüber *jit* 日, *itu* „Mond“

Schalen abbildete. Bald danach aber nahm sich der obengenannte Lo Tschen-yü der neuen Funde an und untersuchte in einer Arbeit, die den Titel *Yin Schang tschen pu wen tsé k'ao* 殷商貞卜文字考 d. h. „Untersuchungen über die Wahrsage-Inschriften der Yin- oder Schang-Dynastie“ führte und im Jahre 1910 in Peking erschien, zunächst die Art der Verwendung der Schildkrötenschalen für Wahrsagezwecke. (Eine kurze Übersicht über den Inhalt hat Chavannes im *Journal Asiatique* 1911, I, 127 ff. gegeben.) Eine umfangreiche Darstellung und Beschreibung von mehreren tausend Schalen unternimmt Lo Tschen-yü jetzt in einem Werke mit dem Titel *Yin hú schu k'i* 殷墟書契 d. h. „Schrift-Schnitte von ehemaligen Stätten der Yin-Dynastie“, das in der zu Peking gedruckten Sammlung *Kuo hio t'sung k'an* 國學叢刊 d. h. „Gesammelte Werke der nationalen Wissenschaft“ erscheint. (Auch die beiden Arbeiten Lo Tschen-yü's befinden sich in der Bibliothek des Hamburger Seminars.) Der englische Sinologe L. C. Hopkins hat den Knochen und Schalen zwei Studien, im *J. R. A. S.* 1911, S. 1011 ff. (*Chinese Writing in the Chou-Dynasty in the Light of Recent Discoveries*) und 1912 S. 1021 ff. (*A Funeral Elegy and a Family Tree Inscribed on Bone*), gewidmet, in denen er berechtigte Zweifel erhebt, ob nicht die Inschriften ganz verschiedenen Zeitaltern angehören, also nicht bloß der Schang-, sondern auch der Tschou-Dynastie, zum Teil sogar dem 6. Jahrhundert v. Chr. Eine zusammenfassende Arbeit, die noch weitere Literatur angibt, hat Anna Bernhardt unter dem Titel *Frühgeschichtliche Orakelknochen aus China* im Baessler-Archiv Bd. IV (1913) S. 14 ff. veröffentlicht.

gegenüber *yüet* 月, *par* „weiß“ gegenüber *pak* 白 und vieles andere, und wenn dann auch die betreffenden Zeichen eine unverkennbare Ähnlichkeit aufweisen, so scheinen hier doch Fingerzeige gegeben zu sein, die nicht mehr übersehen werden dürfen. Allerdings darf dabei ein wildes Etymologisieren nach Edkins' Vorbilde nicht einreißen. Wenn z. B. Ball für *u* einen alten Laut *noh* oder *lok* (*lü* für *nü* kommt dialektisch vor) annimmt, um es mit sumerischem *rag* oder *lag* zusammen zu bringen, oder für *u* einen alten Laut *tak* oder *tik* (unter Berufung auf Edkins), weil das sumerische *tur* oder *shir* es verlangt, so geht das nicht an: gutturale Auslaute sind für beide Zeichen nicht nachweisbar. Auch Etymologien wie chines. 河 *ho* = mongol. *gol* und = sumer. *g'al* „fließen“, das dann wieder mit chines. 通 *kuat* oder *kual* „eilen“ zusammengestellt wird, oder chines. 火 *huo* = mongol. *gal* = sumer. *gaz* oder *gar* u. ä., die eine Verwandtschaft des Chinesischen und Mongolischen in willkürlicher Weise annehmen, haben nichts Überzeugendes. Ball ist auch sonst durch seine Gewährsmänner Morrison und Edkins auf Abwege geführt worden: so, wenn er (S. 15) unter Berufung auf den ersteren von „Pao-schi, einem Gelehrten, der unter Tsch'êng wang, dem zweiten Herrscher der Tschou-Dynastie (1115 v. Chr.), blühte“, erzählt, daß er „als der Vater der Schrift angesehen würde, und daß sein Werk mit dem Titel *Lio schu* eine Richtschnur gewesen sei, auf die sich alle folgenden Geschlechter bezogen hätten“. Tatsächlich war *Pao schi* 保氏 ein Amtstitel im Tschou-Staate: der *Pao schi* (vermutlich waren es mehrere) unterrichtete die Söhne der Fürsten in den sechs Klassen der Schriftzeichen, *lio schu* 六書 (s. Biot, *Le Tcheou-li* I, 296 f.), aber einen Gelehrten dieses Namens oder ein Werk mit diesem Titel hat es nie gegeben.

Indessen können solche und ähnliche Mißverständnisse dem großen Grundgedanken des Verfassers schließlich nicht viel Eintrag tun. Dieser Grundgedanke ist die Überzeugung, daß Chinesen und Sumerer irgendwann und irgendwo einmal in Beziehungen gestanden haben müssen. Aus gewissen Schriftzeichen, die auf Bergwohnungen hindeuten und in den Niederungen Mesopotamiens nicht entstanden sein können, glaubt Ball schließen zu sollen, daß die Sumerer von „irgendwo in den Hochländern Mittel-Asiens“ nach Babylon eingewandert seien, und

er nimmt weiter an, daß sie, „erheblich früher als 4000 v. Chr.“ (S. X Anm.) in jenen Berglandschaften mit den Chinesen zusammenge- wohnt haben und dann nach Südwesten abgewandert seien, während die letzteren ihren Weg nach Südosten, in das heutige nordwestliche China, genommen hätten. Auf die Frage einer Stammesverwandtschaft geht er nicht ein, doch sei hier daran erinnert, daß Pinches in seinem obenerwähnten Aufsätze von 1900 mehrere in Chaldäa gefundene Skulpturenköpfe abbildet (Fig. 13 und 14), in denen er chinesische Züge, namentlich die geschlitzten Augen, zu erkennen meint. Der wissenschaftlichen Sinologie ist es bekanntlich bisher nicht gelungen, in der chinesischen Literatur und Archäologie auch nur den Schatten einer Überlieferung von einer solchen Einwanderung des chinesischen Urstammes aus dem Nordwesten aufzufinden, aber ein schlüssiger Beweis ist ein solches Negativum natürlich auch nicht. Daß die geschichtliche Überlieferung des hohen Altertums in China spätestens von den Staatsmännern und „Heiligen“ der Tschou-Zeit (nicht zum wenigsten von Tschou kung und Konfuzius) systematisch nach bestimmten Zwecken in Rücksicht auf die staatliche Theokratie sehr stark „beeinflusst“ worden ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Wäre es nicht denkbar, daß solche Tendenzen auch das Auslöschen jeglicher Erinnerung an die Herkunft aus Ländern der „Barbaren“ nötig gemacht hätten? Der Erfolg ist jedenfalls vollkommen gewesen. Es wird eine wichtige, aber sehr schwere Aufgabe der sinologischen Geschichtsforschung sein, in diese von klugen Staats- und Kulturgründern errichtete Wand eine Bresche zu schlagen, damit wir einen Ausblick erhalten auf das, was die Chinesen wirklich einst waren, ehe sie in das Kultursystem hineingezwängt wurden, das sicherlich auf chinesischem Boden entstanden ist. Dabei wird man vor großen Zeiträumen nicht zurückschrecken dürfen, denn die Kulturentwicklung, die unter den ersten Tschou-Kaisern schon zu einem gewissen Abschluß kam, muß viele Jahrhunderte vorher durchlaufen haben. Seitdem uns der französische sinologisch geschulte Astronom Léopold de Saussure in seinen bahnbrechenden Untersuchungen¹ gezeigt hat, daß die

Chinesen um die Mitte des 3. Jahrtausends v. Chr. bereits im Besitze „einer wahrhaft gelehrten, methodischen, mit Instrumenten ausgerüsteten Astronomie“ gewesen sein müssen, die sie in den Stand setzte, das System der „Mond-Stationen“ zu schaffen (T'oung Pao 1909, S. 140), daß sie vorher eine weit einfachere, primitivere Anschauung vom Sternhimmel hatten, die sich im wesentlichen an die Sternbilder des Skorpion und Orion heftete, und daß es einer langen Entwicklung bedurfte, bis jener hohe Stand des 3. Jahrtausends erreicht werden konnte, seitdem wissen wir, daß wir für die chinesische Urgeschichte mit Zeiträumen zu rechnen haben, in denen die legendenhaften Herrscherreihen der einheimischen Überlieferung reichlich Platz finden. L. de Saussure hat die Zuverlässigkeit der ältesten Teile des *Schu-king* wieder zu Ehren gebracht, wie denn überhaupt die Zeiten vorüber sind, wo eine allzu zweifelsüchtige Wissenschaft jede mit Legenden ausgeschmückte Überlieferung in Bausch und Bogen als wertlos verwarf. Die chinesischen Aufzeichnungen werden geschichtliche Wahrheiten genug bergen; es handelt sich nur darum, wieder zu einer richtigen Auslegung zu gelangen und von den entstellenden Deutungen frei zu kommen, die ein politisches Gelehrtentum darauf getürmt hat. Vielleicht fällt dann auch noch einmal ein Lichtstrahl auf die Herkunft der Chinesen; das Werk von Ball würde dabei unschätzbare Dienste leisten.

O. Franke (Hamburg).

RELIGIONEN UND HEILIGE SCHRIFTEN. Von H. HACKMANN, ord. Professor der Religionsgeschichte an der Universität Amsterdam. Berlin 1914. Verlag von Karl Curtius. 43 S.

Es ist die Amsterdamer Antrittsvorlesung Hackmanns, die durch vorliegende Publikation weiteren Kreisen zugänglich gemacht ist. Das Thema für sie hätte der Autor glücklicher nicht wählen können. Es bot ihm die beste Gelegenheit, sein eigenes Zuhause sein auf dem aus-

¹ *Le texte astronomique du Yao-tien* in T'oung Pao 1907, S. 301 ff. u. 559 ff. *Les origines de*

l'astronomie chinoise, ebenda 1909, S. 121 ff., 255 ff.; 1910, S. 221 ff., 457 ff., 583 ff.; 1911, S. 347 ff.; 1913, S. 387 ff.

gedehnten Gebiete der allgemeinen Religionsgeschichte, in das die studierende Jugend einzuführen er berufen ward, an den Tag zu legen. Die kleine Schrift bietet dem Leser auf 40 Seiten in nuce, was seinerzeit Leblais in der breiten Ausführung seiner sieben starken Buchbände vorgelegt. Als Religionen, die sich des Besitzes heiliger kanonischer Schriften berühmen können, kommen dem Verfasser in Betracht: Buddhismus, Christentum, Judentum, Islam, Brahmanismus und Hinduismus, Zoroastrianismus, Jainismus, Taoismus, dazu von weniger bedeutenden noch die Religion der Sikh und das Mormonentum. Was die Chinesen anlangt, konstatiert bekanntlich Grube, daß es bei ihnen schlechterdings nichts gebe, was den heiligen Schriften anderer Völker an die Seite gestellt zu werden verdiene. Diesbezüglich ist Hackmanns Stellung, wenschon auch er die Klassiker als religiöse Urkunden im eigentlichen Sinne nicht will gelten lassen, doch — und das m. E. mit Recht — weniger entschieden (s. S. 7, 10 f., 12, Anm. 27). Führt der Verfasser im 1. Teile der Vorlesung die Ursachen auf, die zum Entstehen heiliger Schriften führten, so geht er im 2. Teile der Frage nach, wie das Dasein heiliger Schriften dann weiterhin den Charakter der Buchreligionen beeinflusst hat, umsichtig dabei beides, die günstigen wie die ungünstigen Wirkungen, aufweisend. Auch solch letztere sind ja nicht zu verkennen. Nicht eben gegenwärtig ist dem Verfasser wohl die einschlägige Abhandlung von H. Holtzmann, Buchreligion und Schriftauslegung, gewesen. Ihre gelegentliche Zitierung in der gedruckten Vorlesung hätte gut dazu diensam sein können, diese gediegene Studie vor dem Vergessenwerden zu bewahren. Zu Einzelausstellungen gibt Hackmann keinen Anlaß. Von den paar Fragezeichen, die ich mir zu eigenem Weiterüberlegen an den Rand gemacht, sei nur das eine auf S. 13 verlautbart, wo zu lesen steht, Mohammed selbst habe wahrscheinlich weder lesen noch schreiben können. In diesem Sinne hat außer vielen anderen z. B. auch Max Müller in der zwanzigsten, „Die heiligen Bücher“ betitelten Vorlesung seiner Gifford Lectures über Natürliche Religion sich ausgesprochen. Von neueren Autoren, die in diesem strittigen Punkte *entgegengesetzter* Meinung sind, sind mir augenblicklich zur Hand: Grimme, Mohammed 2. Tl. (1895), S. 3 ff.; Nuesch in ZMR 1910, S. 118;

Michael Jan de Goeje in „Die orientalischen Literaturen“ (Kultur der Gegenwart), S. 147.
Hans Haas (Leipzig).

CARL EINSTEIN: NEGERPLASTIK. Mit 119 Abbildungen. Verlag der weißen Bücher. Leipzig. 1915. —

Eine Anzeige dieses Buches in der Ostasiatischen Zeitschrift rechtfertigt sich aus zwei Gesichtspunkten. Einmal besteht ohne Zweifel eine nicht uninteressante Analogie zwischen der Entdeckung der Negerplastik im Rahmen der Bestrebungen einer jungen französischen Künstlergruppe und der ersten Begeisterung für Japan im Kreise der impressionistischen Maler, zum anderen lassen sich Fragen der Methode nachprüfen, da auch hier ein der europäischen Kunst ursprünglich fremdes Material vorliegt, das mit Hilfe unserer Begriffe unseren Anschauungsformen zugänglich zu machen ist.

Den ersten Gesichtspunkt eingehender zu erörtern, ist hier nicht der Ort. Es genügt der Hinweis darauf, daß alle Bedenken, die gegen die jüngste malerische Entwicklung überhaupt geäußert wurden, auch auf ihr Verhältnis zur Negerkunst zutreffen. Das Wissen und das Wollen stehen stark im Vordergrund. Es fehlt der Grad von Naivetät, den Maler wie Manet und Degas besaßen. Aber andererseits läßt sich doch auch die innere Logik des Evolutionsprozesses, wie immer man sich zu seinen Ergebnissen stellen mag, nicht durchaus leugnen, und auf dieser Linie war auch die Entdeckung der Negerkunst nicht lediglich eine gewollte und ist nicht allein als Resultat einer Überbildung zu erklären, sondern im Zusammenhang der künstlerischen Ereignisse ergab sie sich mit einiger Notwendigkeit.

Wenn nun einer der literarischen Vertreter der jüngsten Richtungen sich um eine ästhetische Grundlegung der Negerplastik bemüht, so ist im vorhinein damit zu rechnen, daß die esoterische Sprache der Kubistenbücher auch hier den Eingang erschwert. Immerhin wird man weder durch die Gesundheitsrattitüden Kandinskys, noch durch die dogmenhaften Rätselworte Max Raphaels, der ein Buch „Von Manet zu Picasso“ geschrieben hat, erschreckt, und in einiger Umschreibung durch weniger gewohnte Terminologie findet man bei Einstein doch die gangbaren Begriffe der Kunstwissenschaft, die eine Verständigung gestatten.

Das Unternehmen einer Deutung der Negerkunst stellte vor die Frage: Historie oder Systematik. Für beide Formen der Behandlung war noch kaum irgendeine Grundlage geschaffen. Der Verfasser mußte sich notgedrungen für die zweite entscheiden, da ihm als Material nichts anderes vorlag als eine gewisse Anzahl von Kunstwerken, über deren zeitliche und örtliche Provenienz ihm oft nicht einmal die notdürftigsten Daten zur Verfügung standen. Bringt man das Resultat des Buches, dessen literarischer Teil übrigens nicht mehr als ungefähr 20 Seiten umfaßt, auf eine Formel, so ergibt sich die Ableitung eines Begriffes des Plastischen aus den Skulpturen der afrikanischen Negervölker und die rückläufige Anwendung dieses selben Begriffes auf dieses selbe Material. Über diese letzten Allgemeinheiten gelangt Einstein nicht hinaus, und er kann es nicht, denn es ist ein Irrtum, zu glauben, es sei eine systematische Behandlung ohne jede historische Voraussetzung möglich, ebenso wie andererseits die historische Darstellung von allem Anfang nicht der Begriffe der Systematik entraten kann. So schwebt dieser Versuch einer Deutung der Negerkunst gleichsam im luftleeren Raume. Der Verfasser wußte das ohne Frage selbst am besten. Und in sicherer Empfindung für das Wesen seiner Arbeit gab er den Tafeln, die den Hauptteil des Bandes ausmachen, überhaupt keine Beschriften, um den Charakter absoluter Voraussetzungslosigkeit mit aller Strenge zu wahren.

Man kann diese Konsequenz bewundern, auch wenn man denen recht gibt, die in der Abwesenheit jeder Angabe über Herkunft und Aufbewahrungsort, mutmaßliche Datierung,

Größe und Material eine erhebliche Minderung der Brauchbarkeit des Bandes erblicken. Nur eine Abstraktion von allen realen Lebensbedingungen der Kunst vermag die Werke solchermaßen als absolut existierende zeit- und raumlose Größen zu nehmen. Eine extrem kunstwissenschaftliche Betrachtung fände in diesem Prinzip ihre ideale Erfüllung. Aber es zeigt sich, daß die Kunstwissenschaft die primitivsten Grundlagen der Kunstgeschichte bereits bei ihren ersten Schritten nicht entbehren kann. Damit ist ihren Gegnern in den Reihen der Historiker nicht ohne weiteres jedes Recht eingeräumt, und umgekehrt vermag auch die historische Einsicht nicht der sicheren Basis kunstwissenschaftlicher Begriffe zu entraten. Für Äußerungen so fremdartigen Kunstwillens insbesondere, wie die Holzplastiken afrikanischer Neger es sind, muß eine begriffliche Feststellung die erste und wichtigste Sorge sein, ebenso wie die Beschäftigung mit ostasiatischer Kunst für den Europäer zuallererst kunstwissenschaftliche Analysen des gegebenen historischen Materials erfordert. Aber so dürftig die materiellen Kenntnisse über zeitliche und örtliche Lokalisierung der Werke, die Einstein behandelt, noch sein mögen, ihre Ignorierung mußte sich rächen. Wenn trotzdem die Mühe des Verfassers nicht ganz vergebens war, so ist der Grund, daß auch die sehr allgemeinen ästhetischen Begriffsbestimmungen, die er gibt, immerhin einen Weg zur künstlerischen Würdigung eines Materials andeuten, das bisher kaum noch von einem anderen als dem rein ethnologischen Standpunkte angesehen worden ist.

Glaser (Berlin).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

DIE CHRISTLICHE WELT, Marburg.

Nr. 27.

WITTE, Zur Propaganda des japanischen Buddhismus in China und zur Propaganda der Religionen überhaupt.

„... nicht das neubelebte Buddhistische, sondern das neu eingedrungene Christliche an seinem Sein gibt dem japanischen Buddhismus das blühende Leben, das er hat.“

DEUTSCHE BLÄTTER F. ERZIEHEN- DEN UNTERRICHT. XLII Nr. 52.

Ché Fù T'ie, Konfuzius.

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG 14. Okt. 1915.

REMIGIUS BOVING, Der ostasiatische Ursprung des französischen Impressionismus.

„Dabei ist aber ein Moment, das zur vollkommenen Beurteilung der dekadenten Kunst des neueren Impressionismus von Wichtigkeit ist, nicht hinreichend beachtet worden... die Tatsache, daß die impressionistische Kunst keineswegs reines abendländisches Wachstum ist, sondern ihre Wurzeln in der buddhistisch gefärbten Kunst Ostasiens hat, daß sie wesentliche Elemente aus einer Europa fernliegenden Gedanken- und Gefühlswelt entlehnte.“

LEIPZIGER TAGEBLATT, 8. Juni 1915.

R. STÜBE, Zur Kenntnis der japanischen Kultur.

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSEN- SCHAFT (Okt. 1915).

JOSEF STRZYGOWSKI, Die Sassanidische Kirche und ihre Ausstattung. (22 Abb.)

„Die altchristliche und islamische Forschung muß ebenso wie die mittelalterliche in Europa auf die gesamte damalige Kulturwelt eingestellt werden. Diese aber endet nicht mit der Einflußsphäre von Rom und Byzanz oder dem Mittelmeere als Ganzem, sondern fängt am Euphrat

und Tigris erst recht an: Mesopotamien, Armenien, Persien, Zentralasien, Indien und China geben der Mittelmeerkultur und -kunst mindestens ebensoviel als sie von ihnen nehmen.“ „Ich meine also, wir werden gut tun, uns vor Augen zu halten, daß die Stuckdekoration, die im Westen nur in vereinzelt Beispielen nachweisbar ist, ihr eigentliches Ausbreitungszentrum in den zwischen dem Euphrat- und Tigrisgebiet und Zentralasien liegenden Ländern ebenso haben dürfte, wie die Trompenkuppel über den Quadrat.“

ÖSTREICHISCHE MONATSSCHRIFT FÜR DEN ORIENT 41. 3—4.

G. SUPKA, Kulturwissenschaftliche Voraussetzungen einer Orientextension Ungarns. (1 Karte, 17 Abb.)

Vgl. O. Z. III 4 und IV 1—2.

JOHN SAUTER, Volkskundliches aus Indien. II. Hexerei, Zauberei, Wahrsagerei usw.

DESGL. 41. 5—8.

M. WINTERNITZ, Neuere Forschungen zur Geschichte der ältesten indischen Literatur.

I. Das Alter des Veda. II. Einzelforschungen zur vedischen Literatur. III. Altindische Balladendichtung, Anfänge des Epos und des Dramas. IV. Die sogenannte „epische Philosophie“ und angeblich christliche Einflüsse im altindischen Epos.

JOHN SAUTER, Volkskundliches aus Indien.

III. Zaubermittel. IV. Aberglauben in Verbindung mit Tieren.

DER ZEITGEIST, Nr. 24. 1915.

ADOLF BEHNE, Indische Baukunst.

„Die indische Baukunst dient lediglich der Verherrlichung der Götter — und die indische Baukunst kennt keine Begriffe.“ „Nicht Trennen und Auseinanderhalten, wie in der Welt der Begriffe, ist hier die Parole, sondern der gemeinsam große Strom des plastischen Lebens.“

ENGLAND UND AMERIKA.

ART IN AMERICA (August 1915).

H. E. WETZEL, Persian and Indian Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. I. (6 Abb.)

ARTS AND DECORATION (Juli 1915).

R. J. GEARE, The Bronze Industrie in Japan. (5 Abb.)

THE ATHENAEUM, Oct. 2. 1915).

ANANDA COOMARASWAMY, What has India contributed to human Welfare?

„The heart and essence of the Indian experience is to be found in a constant intuition of all life and the instinctive and ineradicable conviction that the recognition of this unity is the highest good and the uttermost freedom.“
 „We must not judge of Indian society, especially Indian Society in its present moment of decay, as if it actually realized the Brahmanical social ideals.“ „The debt that Europe already owes to Asiatic thought is not yet fully realised, for the discovery of Asia has hardly begun. And, on the other hand, Europe has inflicted terrible injuries upon Asia in modern times.“

FINE ARTS JOURNAL, Chicago, June 1915.

BERTHOLD LAUFER, Two Chinese Imperial Jades. (4 fig.)

„Both objects are precious relics of the Manchu dynasty . . .“ „On of these is a complete jade-book . . .“ „The other jade object added to the collections of the Field Museum is an imperial seal which was conferred upon the Empress Jui, consort of the Emperor Kia-king, on February 12, 1796, the day when she received her official appointment as Empress of China.“

J. R. A. S. Oct. 1914.

G. C. BINSTED, Life in a Khalkha Steppe Lamasery.

„In architecture there are two main styles, between the pure representations of which are many transition and mixed temples. These two styles may be termed Tibetan and Chinese.“ „The Chinese style predominates in the lama communities situated either actually in China or on its borders . . . The purely Tibetan style

is found in those out-of-the way parts of Mongolia, where Chinese influence is, or was at the time of the building of the temples but little developed.“ Temple buildings; descriptions. „All the modern brick and stone temples have been built under Chinese direction, and the great bulk of the borkhans and other temple furniture seem to come from Dolonnor and Peking, both of which places are famous for their image factories. (At Peking these are situated at Wai Kuan outside the An ting Men and close to the Hwang Ssu or Yellow Temple.)“ Plan of lamasery. List of articles of lama apparel. List of ecclesiastical furniture and utensils. List of ecclesiastical musical instruments. Plan of a temple at Jehol, as example of Chinese style lama temple.

E. HULTZSCH, The Date of Asoka.

„ . . . Asoka would have been crowned (four years after his fathers death) in B. C. 264.“

SILVAIN LÉVI, Central Asian Studies.

J. H. MARSHALL, The Date of Kanishka.

„Some discoveries which I have recently made at Taxila throw, I think, fresh light on this question, and though they do not settle precisely the date of Kanishka, appear to prove that he was not at any rate the founder of the era of 18 B. C. and could not have come to throne until the close of the first century A. D. or later.“

DESGL. Jan. 1915.

E. H. WALSH, Examples of Tibetan Seals.
LIONEL GILES, The Tun Huang Lu retranslated.

D. B. SPOONER, The Zoroastrian Period of Indian History.

Ausgrabungen Spooners an der Stelle des alten Pāṭaliputra ergeben die hochbedeutsame Entdeckung einer „Mauryan copy of the entire Persepolitan design in all its main essentials.“ „And when I state that the evidence on which this altered restoration of Darius throne-room is based has come from the stratification of Pāṭaliputra, and that the first Indian example of those peculiar edifices described in the Mahābhārata occurs among the palaces of Chandragupta Maurya at Kumrahar, which in other respects are described by the Greek historians in language almost identical with the Mahābhārata account of Maya's works, I trust that I am justified in stating with some confidence that the Asura Maya of India is indeed a reflex of the great Ahura Mazda.“

THE BUSHELL PLATTER OR THE TSIN HOU P'AN. (John C. Ferguson.)

„While I do not believe that anything can be definitely determined about the inscription further than that it is poor workmanship, I cannot refrain from expressing my inclination to believe that the inscription was originally cast by a bungling artisan who was unsuccessful in his work, and that it was completed by incision.“ „... this platter belongs to the latter part of the Chow dynasty, and that Dr. Bushell was approximately correct in assigning it to the seventeenth century B. C.“

MUSEUM OF FINE ARTS BULLETIN.

Nr. 78.

J. E. L., Introduction to the Collections of Chinese Sculpture. (9 fig.)

TRANSACTIONS AND PROCEEDINGS OF THE JAPAN SOCIETY XII 2.

YONE NOGUCHI, Yoshitoshi, the last Master of the Ukiyo School.

A. H. BREUER, The Influence of China on Lacquer in Japan.

J. TROUP, Illustrations of Buddhism from Japanese Pictures.

TRANSACTIONS OF THE KOREA BR. OF THE R. A. S. V 1.

E. A. GORDON, Some Recent Discoveries in Korean Temples and their Relationship to Early Eastern Christianity.

FRANKREICH.

JOURNAL ASIATIQUE. III 2.

VANDESCAL, Les pierres gravées du Chê King Chân et le Yün Kiü Sséu.

DESGL. III 3.

PELLIOT (P.), Les documents chinois trouvés par la mission Kozlov à Khara-Khoto.

T'OUNG PAO XV. 5. Dec. 1915

P. MASSON-OURSSEL ET KIA-KIENTCHOU Yin Wen-tseu.

PAUL PELLIOT, Chrétiens d'Asie centrale et d'Extrême-Orient.

LEOPOLD DE SAUSSURE, Les origines de l'astronomie chinoise.

DESGL. XVI. 1. Mars 1915.

PAUL PELLIOT, Quelques transcriptions chinoises de noms tibétains.

HENRI CORDIER, Les Correspondants de Bertin.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coasts of the Indian Ocean during the fourteenth century. Part II.

DESGL. XVI 2. Mai 1915.

BERTHOLD LAUFER, Optical Lenses.

HENRI CORDIER, Les Correspondants de Bertin.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coasts of the Indian Ocean during the fourteenth century. Part II.

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.

TENTOONSTELLING VAN BUDDHISTISCHE KUNST IN HET RIJKS ETHNOGRAPHISCH MUSEUM. Algemeene Inleiding over deze Kunst door T. B. Roorda. De beteekenis der tentoongestelde beelden en schilderijen in't kort geschetst door Dr. M. W. de Visser. I. De beelden. 4°. 16 S. 15 Abb. II. De schilderijen. 4°. 10 S. 7 Abb. Overgedrukt uit Oude Kunst.

RELIGION.

ALBERT ESPEY, Deutscher Glaube. Die buddhistischen Parallelen zu neutestamentlichen Erzählungen und ihre ethische Würdigung. Concordia Deutsche Verlagsanstalt, Berlin SW. 11. 8°. 68 S. Pr. 75 Pf.

H. HACKMANN, Religionen und heilige Schriften. Karl Curtius, Berlin 1914. 8°. 43 S. Pr. M. 1.

M. W. DE VISSER, The Bodhisattva Tītsang (Jizō) in China and Japan. With Illustrations. Oesterheld & Co., Berlin 1915. Erste Sonderveröffentlichung der Ostasiatischen Zeitschrift. 4°. 181 u. IV S. Pr. M. 10.

ALLGEMEINES.

AUS DEM FERNEN OSTEN. Ein Rückblick und Ausblick. Von einem rheinischen Großindustriellen. A. Marcus & E. Webers Verlag, Bonn. 8°. 42 S. Deutsche Kriegsschriften. 19. Heft. Pr. M. 0,80.

ERNST VICTOR ZENKER, Soziale Moral in China und Japan. Duncker & Humblot, München, Leipzig 1914. 8°. 42 S. Pr. M. 1.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

ANANDA K. COOMARASWAMY, Bronzes from Ceylon, chiefly in the Colombo Museum. Memoirs of the Colombo Museum, edited by Joseph Pearson. Series A. Nr. 1. With 28 plates. 4°. 31 pp. Printed for the Colombo Museum, Ceylon 1914.

O. C. GANGOLY, South Indian Bronzes. Luzac, London 1915. Pr. 21/.

CURT SACHS, Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. Mit 117 Abb. im Text und einer Karte. Georg Reimer, Berlin 1915. Handbücher der königlichen Museen in Berlin. 6 u. 191 S. 8°.

RELIGION UND PHILOSOPHIE. SRINIVASA AIYANGAR, Tamil Studies, or, Essays on the History of the Tamil, People, Language, Religion and Literature. Madras 1914.

HERMANN OLDENBERG, Die Lehre der Upanishaden und die Anfänge des Buddhismus. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1915. 8°. VIII, 366 S. Pr. br. M. 9,—, geb. M. 10,—.

LITERATUR.

ANANDA COOMARASWAMY AND ARUN SEN, Vidyapati: Bangiya Padābali. Songs of the love of Rādhā and Kīshna. Translated into English. With introduction and notes and illustrations from Indian Paintings. The Old Bourne Press, London 1915. 8°. XII u. 192 S.

ANANDA COOMARASWAMY, The Taking of Toll, being the Dāna Līlā of Rājendra. Translated into English. With an introduction and notes and a woodcut by Eric Gill. The Old Bourne Press, London 1915. 8°. VI u. 8 S.

ALLGEMEINES.

AUS FEDOR JAGORS NACHLASS. Band I. Südindische Volksstämme. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1914. Mit farbigen Tafeln und zahlreichen Abbildungen im Text. Pr. M. 20.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

DR. OSCAR EMBDEN, Bemerkungen zu Professor Dr. Ernst Zimmermanns Chinesi-

sches Porzellan. 2 Bde. 1913. München 1915. Als Manuskript gedruckt. In Kommission bei K. W. Hiersemann, Leipzig. 8°. 32 S. Pr. M. 1,—.

LITERATUR UND PHILOSOPHIE.

CHANG WU, 105 interessante chinesische Erzählungen. Weisheit und Tugend in Ernst und Scherz. Selbstverlag des Verfassers. (Zu beziehen durch die Kantbuchhandlung, Charlottenburg, Kantstr. 124.) 8°. 74 S. Pr. M. 1,50.

EDUARD ERKES, Das „Zurückrufen der Seele“ (Chao-Hun) des Sung Yüh. Text, Übersetzung und Erläuterungen. Leipziger Dissertation. Leipzig 1914.

ALBERT GRÜNWEDEL, Der Weg nach S'ambhala (S'ambálai lam yig) des dritten Großlama von b-Kra síis lhun po b-Lo bzan dPal ldan Ye ses, aus dem tibetischen Original übersetzt und mit dem Texte herausgegeben. München, Kgl. Bayer. Akad. d. Wissenschaften. In Komm. Franz, München 1915. 4°. 118 S. 4 Tafeln.

LI HUNG TSCHANG, Memoiren. Ins Deutsche übertragen von Gräfin M. v. Hagen. 8°. 243 S. Karl Siegismund, Berlin. 1915. Pr. M. 6,—, geb. M. 7,—.

H. RUDELSBERGER, Chinesische Novellen. Aus dem Urtext übertragen. 2 Bde. 265 u. 307 S. 16°. Inselverlag, Leipzig 1914.

ALLGEMEINES.

MARTIN QUISTORP, Männergesellschaften und Altersklassen im alten China. Mit Exkursen über primitive wirtschaftliche Differenzierung und Mutterrecht bei den Chinesen. Leipziger Dissertation. Berlin 1915.

GEORG SCHWEIZER, China im neuen Gewande. Kultur und Wirtschaft im fernen Osten. Siegismund, Berlin 1914. 8°. 244 S. Pr. M. 4,—, geb. M. 5,—.

JAPAN UND KOREA.

ALLGEMEINES.

ED. ERKES, Japan und die Japaner. Veit & Comp., Leipzig 1915. Mit 8 Abb. im Text. 8°. 40 S. Kriegsgeographische Zeitbilder. Heft 7. Pr. 80 Pf.

W. PRENZEL, Charakter und Politik des Japaners. A. Marcus & E. Webers Verlag, Bonn. 8°. 56 S. Deutsche Kriegsschriften. 7. Heft. Pr. 80 Pf.

KATALOGE.

ANTIQUITÄTEN UND OSTASIATISCHE KUNST. Nachlaß Emden, Hamburg und Beiträge aus anderem Besitz. Versteigerung 23.—25. Nov. 1915. Rudolph Lepkes Kunst-Auktionshaus, Berlin W. 1041 Nummern. 16 Taf.

SAMMLUNG ALTER CHINAKUNST. Aus dem Privatbesitz des Herrn Bahlke, Peking. Ausstellung und Verkauf, Charlottenburg, Nürnbergerstr. 69 a.

KLEINE MITTEILUNGEN.

MUSEEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN UND KUNSTDENKMÄLER.

Über CHINESISCHE NEUERWERBUNGEN DER KÖNIGLICHEN BIBLIOTHEK ZU BERLIN berichtet Prof. H. HÜLLE im „Centralblatt für Bibliothekswesen“ 1915, S. 221ff.) folgendes:

In der Handschriftenabteilung der Berliner Königlichen Bibliothek befinden sich in 1565 großenteils europäischen Bänden 858 chinesische Werke, zu denen in den letzten Jahren eine Reihe neuer Sammlungen wertvoller chinesischer Werke getreten ist. Deren Gesamtbestand übertrifft an Umfang und inhaltlicher Bedeutung den der alten Sammlung weit. In den Bänden der neu erworbenen Sammlung Müller, die durch W. K. Müller 1901 in Peking zusammengestellt wurde, befindet sich die große alte Kulturausgabe der Pekinger Tripitaka, der aus drei Abteilungen bestehenden heiligen Schrift der südlichen Buddhisten. Die Sammlung Franke enthält den vollständigen Kyōtoer Neudruck dieser Tripitaka. Dr. Herbert Müller, der im Auftrage des Königlichen Museums für Völkerkunde in Berlin vor einigen Jahren nach China ging, übernahm auch den Ankauf von Büchern für die Bibliothek. Es gelang ihm, die bereits zerstreuten Teile einer alten Kulturausgabe des Kanons der Taoisten in einem Tempel bei Peking ausfindig zu machen und für die Bibliothek zu erwerben, die nunmehr drei Fünftel des wichtigen Werkes besitzt. Ein vollständiges Exemplar dieses Werkes ist weder in China noch in Japan oder gar anderwärts erhalten.

Unter den 693 Werken verschiedener Literaturgattungen ist die historische Geographie mit 190 Werken besonders stark vertreten. Unter ihnen befinden sich sämtliche Ortschroniken der Provinz Schantung bis auf eine, 25 Chroniken berühmter Städte und Kultstätten, die Gesamtbeschreibungen von 15 Provinzen und einigen Nebenländern Chinas und endlich die große Reichsgeographie aus der Ming-Epoche. Die zweitstärkste Gruppe bilden die 80 historischen Werke. Meist gehören sie der privaten Geschichtschreibung an und bilden so eine wert-

volle Ergänzung zu den bisher in der Bibliothek vorhandenen amtlichen Geschichtswerken. 32 Schriften über die Geschichte der Staatsverwaltung und des Rechtslebens enthalten äußerst wichtiges Material. Die staatsrechtliche Literatur der modernen republikanischen Zeit bildet nur eine kleine Gruppe. Dagegen waren die Neuerwerbungen an Inschriftensammlungen sehr zahlreich.

Auf dem Gebiete der Kunstarchäologie wurden 18 Werke, zum großen Teil mit Abbildungen versehen, erworben. Mit dieser Sammlung kamen gleichzeitig mehrere Schriften über das bisher wenig bekannte Gebiet der chinesischen Musik in die Berliner Bibliothek. Auch die große Klasse der chinesischen Enzyklopädien ist durch Neuerwerbungen um 12 Werke, zum Beispiel solche aus dem 7. und 13. Jahrhundert, vermehrt worden. Unter den Werken der chinesischen Medizin ist besonders interessant der auf kaiserlichen Befehl kompilierte goldene Spiegel der gesamten Medizin aus dem Jahre 1742. —

DAS MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN meldet u. a. folgende Neuerwerbungen: CHINA: Zwei Fayence-Dachreiter; drei Grabfunde; Kupferdruckplatte aus dem XVIII. Jahrh. mit der Darstellung eines Sieges des berühmten Heerführers A-kui; lamaistisches Gemälde, das Leben Buddhas darstellend; Bodhisattva-Krone aus Goldbronze von einer überlebensgroßen Gestalt; aus Speckstein geschnittene buddhistische Statuette. JAPAN: Altarschrein mit 11 Figürchen; Altarschrein mit 35 geschnitzten Figürchen; Malereien auf Holz. INDIEN: Große vergoldete Schnitzerei aus Birma; Bilder, Elfenbeinsiegel aus Siam; kleine Bronze, Vajravahī, aus Nepal. —

Dem FIELDMUSEUM IN CHICAGO sind von Herrn FRITZ v. FRANTZIUS, CHICAGO, zwei kostbare Jadearbeiten geschenkt worden, ein Jadebuch mit einem Erlaß des Kaisers Kang-hsi vom Jahre 1688 und ein Siegel der Kaiserin Jui vom Jahre 1796, außerdem eine Sammlung von ca. 800 japanischen Münzen. (Vgl. auch Zeitschriftenschau.) —

Das CLEVELAND MUSEUM OF ART will, wie das Bulletin des Museums mitteilt, eine Expedition unter Leitung von LANGDON WARNER nach dem fernen Osten aussenden. Eine Spende von 50 000 Dollars bietet den Hauptteil der nötigen Mittel. „Plans for such an expedition have long been under consideration and sites are known and concessions secured which make success as much assured as is possible in such work.“ Man meint auch, wohl mit Recht, „that the present time is particularly fortunate for such an expedition.“ —

Über die chinesischen Neuerwerbungen der königlichen PORZELLANSAMMLUNG ZU DRESDEN schreibt Prof. E. Zimmermann in den „Berichten“ aus den Königl. Sammlungen (1914) folgendes:

„Unter den Erzeugnissen der chinesischen Keramik steht an erster Stelle eine schöne 37,5 cm hohe Porzellanvase, deren besondere Form, graziöse Verzierung mittels ungemein zart gezeichneter Blütenzweige, sowie milde Farb Stimmung in den sogenannten „fremden Farben“ („Rosa Familie“) sie als unverkennbares Erzeugnis jener Zeit des Kaisers Yung-tschêng (1723—1735) erweist, in der das chinesische Porzellan seine delikateste Ausbildung gefunden hat. Sie kann als ein ganz besonders charakteristisches Stück dieser in der Sammlung noch recht schwach vertretenen Periode betrachtet werden.

Aus gleicher Zeit stammt, wie schon die Marke beweist, eine kleine flache Schale, die, wie es für diese Zeit so charakteristisch ist, nur im Grunde mit der sehr fein allein in Unterglasurkobaltblau gezeichneten, im übrigen mit Schmelzfarben ausgefüllten Darstellung eines Pfirsichstrauches, verziert ist.

Dem gleichen Jahrhundert gehört dann wohl noch eine kleine, dickwandige Vase an, die mit einer sehr seltenen, eigelben, ganz von netzartigen Haarrissen durchzogenen Glasur bedeckt ist.

Dann konnte auch die vor mehreren Jahren begründete Abteilung der so eigenartigen Porzellane aus der Zeit der Sungdynastie (960 bis 1279) durch einige interessante Stücke vermehrt werden. Hier sind zwei jener bei uns als „Seladone“ bekannten Erzeugnisse mit see-grüner Glasur zu nennen, von denen die besten damals in Lung-ts'üan in der Provinz Tschekiang hergestellt wurden: ein Opferkelch mit hohem Fuß mit besonders feiner, weicher Gla-

sur, sowie eine tiefe Schale, die im Innern eingedrückte, figürliche Darstellungen in altertümlichem Stil zeigt; weiter ein kleines Schälchen von rahmfarbenem Porzellan, das im Innern mit kleinen Drachen in schwachem Relief geschmückt und in seiner Glasur von selten vorkommenden, fast parallel laufenden Haarrissen durchzogen ist. Es gehört zu jenen bekannten Erzeugnissen, die am schönsten damals zu Ting-tschou in der Provinz Tchili hergestellt wurden.

Noch bedeutender waren jedoch die Zugänge zu der gleichfalls in den letzten Jahren erst begründeten Abteilung der farbig so wirkungsvollen Porzellane aus der Zeit der Mingdynastie (1368—1643). Hier glückte es vor allem, eine ungewöhnlich reizvolle Vase aus der Zeit des Kaisers Wan-Li (1573—1619) zu erwerben, deren reiches, stilisiertes, in Unterglasurkobaltblau ausgeführtes Rankengewinde wundervoll mit dem die ganze Vase überziehenden, eisenroten Grund verschmilzt. Sie kann für eines der reizvollsten Stücke, die bisher aus dieser Zeit bekannt sind, gelten. Ihr schließt sich ein die Marke des eben genannten Kaisers tragende, bauchige Vase an, die sich durch besonders feine Verteilung der Ornamentik und Anpassung derselben an die Form des Gefäßes auszeichnet, sowie eine gleichfalls farbig sehr wirkungsvolle, vierkantige Schale mit der Marke des Kaisers Kia-Tsing (1522—1566), bei der sich nur in grüner Schmelzfarbe gemalte, spielende Kinder von einem ganz besonders tiefen eisenroten Grunde abheben. Schließlich ist hier noch ein kleiner Topf zu nennen mit phantastischen Tierdarstellungen in einem bisher für diese Zeit noch nie beobachteten äußerst lebhaften Unterglasurkobaltblau.

Einige ganz interessante Stücke kamen auch zu der gleichfalls erst neu begründeten Abteilung derjenigen chinesischen keramischen Erzeugnisse hinzu, die kein Porzellan vorstellen, deren Mannigfaltigkeit sich viel größer herausstellt, als man bisher geahnt hat. Hier sind vor allem zwei typische Beispiele jener bekannten, mit Figuren geschmückten, farbig glasierten Dachziegel zu nennen, deren einer die häufiger vorkommende Gestalt eines trabenden Reiters zeigt, während der andere in viel seltenerer Weise von der nur in Gelb, Blau und Violett gehaltenen Figur eines aufrechtstehenden, die Hände flach zusammenlegenden Mannes in schöner, ruhig geschlossener Haltung bekrönt ist. Wei-

ter ein kleiner Wassertropfer aus bräunlichgelb glasiertem, schwach gebranntem Ton in Form eines chinesischen Pfirsiches.“ —

Im RIJKS ETHNOGRAFISCH MUSEUM ZU LEIDEN findet vom November 1915 bis Mai 1916 eine AUSSTELLUNG BUDDHISTISCHER KUNST statt. —

Das LEIPZIGER VÖLKERKUNDEMUSEUM hat im Kriegsjahr vor allem folgende ostasiatische Neuerwerbungen gemacht: Die chinesische Sammlung Otto Burchard, eine Reihe von japanischen Steinlaternen und einen riesigen mit Skulpturen bedeckten südindischen Prozessionskarren. —

Im METROPOLITAN-MUSEUM ZU NEW-YORK wird eine ABTEILUNG FÜR OSTASIATISCHE KUNST eröffnet. Ihr Leiter ist der holländische Maler S. C. BOSCH-REITZ. —

Auf der WELTAUSSTELLUNG VON SAN FRANCISCO spielt die chinesische und japanische Abteilung eine besonders große Rolle. Wer den regen Verkehr der Westküste Amerikas mit dem Teile Asiens kennt, den wir den fernen Osten nennen, der aber für Amerika der gar nicht so weite Westen ist, für den hat diese Tatsache nichts Verwunderliches. Man ist sich ja in Europa überhaupt gar nicht genug bewußt, daß Japan und China eigentlich mehr amerikanisiert als europäisiert sind. Die Japaner haben nach San Francisco keine älteren Kunstwerke mehr geschickt. Sie haben damit recht getan. Die großen so empfindlichen Kunstwerke ihres Landes gehören nicht auf Reisen. Es stand in Japan allgemein fest, daß die British-Japanese Exhibition zu London vom Jahre 1910 zum letzten Male alte Kunstschatze Europa vorführen sollte. Das moderne Kunstgewerbe Japans war dagegen in San Francisco reich vertreten. Wir wissen, daß nicht allzu erfreulich gewesen sein wird, was da zu sehen war.

Auch China sandte die Erzeugnisse seines modernen Kunstgewerbes. Daneben aber wurde eine große Privatsammlung chinesischer Malereien, die Sammlung Lui Sung Fu, gezeigt. Dem Katalog zufolge waren 358 Werke aus angeblich sechs Jahrhunderten ausgestellt. Leider sind sachverständige Stimmen bisher über die Qualität der Sammlung nicht laut geworden. Denn was die Berichtstatter vor allem rühmen, daß nun klar geworden wäre, daß Japans Kunst von China abhängig sei, kann weder als sehr sachverständig, noch als sehr charakteristisch bezeichnet werden. Um zu diesem ganz

neuen Resultat zu kommen, bedurfte es wahrlich nicht der Weltausstellung von San Francisco und der Sammlung Lui Sung Fu. Vielleicht werden wir einmal Gelegenheit haben, näheres über diese Sammlung zu hören. —

Im KUNSTGEWERBEMUSEUM ZU ZÜRICH fand im Frühling 1915 eine Ausstellung von asiatischem Kunstgewerbe statt. Gezeigt wurden hauptsächlich chinesische und japanische Bronzen, Elfenbeine, Malereien, Jade-, Kristallarbeiten und Stickereien aus den Sammlungen Charles Brown, Baden; Hürlimann-Hirzel, Zürich; Baumann-Kienast, Stäfa; Schlaginhausen, Zürich; Spörry und Aeppli, Zürich; Reinhart, Winterthur. —

In PEKING wird, wie bekannt, eine Ringbahn um die Stadt gebaut. Leider werden dabei die alten Stadtmauern hart mitgenommen. Man hat sie an verschiedenen Stellen durchbrochen, man hat die Torburgen zum Teil abgetragen und allerorten mannigfache Umbauten und zweifelhafte Restaurierungen vorgenommen. So fallen auch in China ästhetisch und historisch bedeutsame Baudenkmäler den Ansprüchen des modernen Verkehrs zum Opfer. Dabei ist China wahrlich nicht mehr sehr reich an alten architektonischen Schätzen. —

FORSCHUNGSREISEN.

Wir entnehmen einem Bericht in „Petermanns Mitteilungen“ folgendes über den Verlauf von M. A. STEINS JÜNGSTER FORSCHUNGSREISE IN OSTTURKESTAN:

Nach Beendigung seiner Aufnahmen im Lopnor-Gebiet setzte Dr. A. Stein die Reise nach Osten fort bis zur Oase Tuhuang oder Sa-tschou, wie die russischen Forscher sie früher nannten. Unterwegs hatte er zahlreiche Ausflüge unternommen, um abseits gelegene Trümmerstätten alter Siedlungen auszugraben oder alte Wüstenpfade aufzunehmen. Nach nochmaliger Durchforschung der Höhlentempel der 1000 Buddhas reiste er weiter nach An-hsi und Su-tschou und bestimmte unterwegs den Verlauf des alten Grenzwalles, der von den Chinesen in alten Zeiten längs des Flusses Su-lo gegen die unruhigen Grenzstämme erbaut war. Dann folgte er dem Laufe des Etsingol durch die südliche Mongolei, bis er die Ruinenstätte Karachoto erreichte, die er mit Marco Polos Stadt von Etsina identifizierte. Sie war eine blühende Siedlung auf der Karawanenstraße nach Karakorum, der Hauptstadt der Mongolei. Verlassen

wurde sie wahrscheinlich im 14. Jahrhundert, weil der Etsina nicht mehr genügend Wasser zur Bewässerung der Felder und Wiesen führte. Dann ging er nach Turfan, wo er mehrere Monate auf die Untersuchung der alten buddhistischen Ruinen verwandte, die ja bereits vielfach von deutschen, französischen und russischen Expeditionen durchforscht wurden.

Einem weiteren Briefe vom 8. August zufolge wurden bisher 180 Kisten mit Freskenteilen und Handschriften von Kaschgar abgesandt. Der alte Reiseweg der chinesischen Karawanen im Becken des Lop-Nor wurde genau festgestellt; Ausgrabungen haben mehrere neue Aufklärungen über die Reisewege im 7. und 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung ergeben. Gegenwärtig verfolgt Sir Aurel Stein an der Hand des geographischen Handbuchs des Ptolemäus den Weg, auf dem sich in den ersten Zeiten der christlichen Ära die Beförderung der Seide vollzogen hat. Er plant, sich über Askabad und Mesched nach Persien zu begeben. —

Die japanische Zeitung Jiji berichtet über die TIBETISCHE FORSCHUNGSREISE DES JAPANISCHEN BONZEN KAWAGUCHI JEKAI folgendes: Kawaguchi ist am 31. August nach zwölfjähriger Abwesenheit wieder in Japan eingetroffen. Im Frühjahr 1904 war er bis Nepal vorgedrungen, wo er durch die guten Dienste der Ortsbehörden in den Besitz von 5400 Bänden heiliger Sanskritschriften kam, die er jetzt der kaiserlichen Universität in Tōkyō zur Verfügung gestellt hat. Nach einer achtmonatlichen Reise durch Indien kam er nach Kalkutta und traf hier mit dem Taschi Lama zusammen, dem er versprach, einen vollständigen Satz japanischer heiliger Buddhistenschriften gegen einen Satz in der tibetischen Ausgabe auszutauschen. Etwa acht Jahre verwandte er dann auf das Studium des Sanskrit unter Rabindranath Tagore. Ausgerüstet mit allen Reisegegenständen und einer japanischen Ausgabe des Tripitaka reiste er im Dezember 1913 von Kalkutta nach Tibet. Da nach dem Grenzabkommen kein Fremder von Indien aus Zutritt in Tibet erlangen kann, benutzte er einen geheimen Pfad in die abgeschlossene Gegend und vermied es auf den Landstraßen zu wandern. Am 12. Januar 1914 hatte er den Grenzpaß überschritten, der achtzehntausend Fuß über dem Meeresspiegel liegt. Zwölf Tage später langte er glücklich in Katse an, wo der Wohnort des Taschi Lama ist; von

dort ging er weiter nach Lhasa und erwarb hier eine wertvolle Sammlung alter buddhistischer heiliger Schriften, von denen zwei auf Baumrinde in Sanskrit beschrieben sind. Nach einem achtmonatlichen Aufenthalt in der Hauptstadt von Tibet kehrte er nach Tashijirin auf der breiten Landstraße zurück und wurde hier wegen Übertretung des Grenzgesetzes gerichtlich verfolgt. Durch die Vermittlung des Vizekönigs von Indien blieb er jedoch von der Strafe verschont. Die mitgebrachten Geschenke bestehen in der Hauptsache aus der vollständigen tibetischen Ausgabe der buddhistischen heiligen Schriften, die ein Geschenk des Taschi Lama sind, ferner aus alten Dokumenten und Handschriften, mehreren Buddhastatuen, Gebrauchsgegenstände für den Religionsdienst und einer Sammlung von seltenen Pflanzen, die in hundertfünfzig Kisten verpackt sind. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

In der Augustsitzung der philosophisch-philologischen und historischen Klasse der BAYERISCHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN sprach Prof. SCHERMAN, der Direktor des Ethnographischen Museums in München „Zur altchinesischen Plastik (unter Erläuterung besonders bemerkenswerter Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum)“. Was die Neuerwerbungen betrifft, so handelt es sich vor allem um die Erwerbungen des amerikanischen Missionars Thomas Torrance und um Stücke aus dem Pariser und Münchener Kunsthandel, einerseits um Werke aus der vorbuddhistischen, andererseits aus der buddhistischen Zeit Chinas. Schermann ging auf die Felsgrotten von Yün-kang und Long-men ein und wies besonders auf die graeco-buddhistischen Einflüsse hin. —

Am HAMBURGISCHEN KOLONIALINSTITUT werden im Wintersemester u. a. folgende Vorlesungen über ostasiatische Themen gehalten: Prof. Konow spricht über „Indisches Theater“, Prof. Florenz über „Land und Leute in Japan“. —

Der 17. INTERNATIONALE ORIENTALISTEN-KONGRESS, der im September 1915 in OXFORD stattfinden sollte, ist vorläufig auf den September 1916 verschoben. —

Auch an dieser Stelle sei auf die CHINESISCH-DEUTSCHE FREUNDSCHAFTSVEREINIGUNG hingewiesen. Ehrenpräsident der Ver-

einigung ist SEINE EXZELLENZ DER CHINESISCHE GESANDTE IN BERLIN DR. W. W. YEN. Der Vorstand besteht aus den Herren: Dr. Carson Chang, Legationssekretär; Dr. Chang yün Kai, Gwang Dsu Tian und Liz. Siegmund Schultze. Das Bureau befindet sich in Berlin, Friedenstr. 60. „Die Vereinigung hat den Zweck, persönliche Beziehungen zwischen Deutschen und Chinesen zu schaffen, insbesondere den in Deutschland studierenden Chinesen und ihren Landsleuten in China, die sich für Deutschland interessieren, mit Rat und Tat behilflich zu sein. Dabei will die Vereinigung in wirtschaftlicher, politischer und religiöser Beziehung geflissentliche Neutralität bewahren und vor allem auch zu bereits bestehenden Bestrebungen einschlägiger Art nicht in Wettbewerb treten.“ —

In SHANGHAI ist im Juli 1915 ein DEUTSCHER VEREIN FÜR CHINESISCHE SPRACHE UND LANDESKUNDE gegründet worden. Sein Hauptziel ist die Verbreitung der Kenntnis der chinesischen Sprache unter seinen Mitgliedern. Ordentliche Mitglieder können solche Damen und Herren deutscher oder österreich-ungarischer Staatsangehörigkeit werden, die Kenntnisse chinesischer Sprache besitzen oder sich verpflichten, an dem vom Verein einzurichtenden Sprachunterricht teilzunehmen. —

PERSONALIEN.

EXZELLENZ VON BODE, der Generaldirektor der königlichen Museen zu Berlin, feierte am 10. Dezember seinen siebenzigsten Geburtstag. —

Der frühere deutsche Gesandte in China, Wirklicher Geheimer Rat MAX v. BRANDT, beging am 8. Oktober seinen 80. Geburtstag. Max v. Brandt war zuerst Offizier, trat dann in die diplomatische Laufbahn über und kam schon 1860 als Attaché des Grafen Friedrich Albrecht zu Eulenburg nach China, als dieser sich dorthin begab, um im fernen Osten Freundschafts-, Handels- und Schiffahrtsverträge abzuschließen. 1862 wurde v. Brandt preußischer Konsul in Tōkyō, 1867 preußischer Geschäftsträger und 1872 Ministerresident. 1875 bis 1893 war er deutscher Gesandter in China, nahm dann seinen Abschied und lebte seither in Weimar. Er ist der Verfasser einer großen Reihe von Schriften über die Geschichte, Sprache und Kultur von China und Japan. —

DR. SVEN v. HEDIN ist zum korrespondierenden Mitglied der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien ernannt worden. —

MARQUIS INOUBE KAORU starb am 1. September im Alter von achtzig Jahren. Er gehörte zu den Schöpfern des modernen Japan. Als Achtundzwanzigjähriger machte er mit Marquis Itō eine heimliche Reise nach Europa, obwohl Todesstrafe darauf stand. Er bekleidete eine Reihe hoher Staatsämter. In den letzten achtzehn Jahren war Marquis Inouye eine der angesehensten Mitglieder des Genrō.

Wir verzeichnen hier seinen Tod, weil mit ihm einer der ersten, größten und erfolgreichsten Privatsammler Japans dahinging. Er wußte die kurze Zeit der Geringschätzung japanischer und chinesischer Kunst in Japan zu benutzen, um eine große Zahl von hervorragenden Kunstschätzen zu erwerben. Vor allem waren es buddhistische Gemälde, die er, meist für nur geringe Summen, aus den Tempeln erstand. Berühmte Stücke seiner Sammlung sind auch die sechs Bilder, die der letzte Sproß der Malerfamilie der Kanō dem Marquis verkaufte. Werke aus dem Besitze des Marquis bilden den Grundstock einer ganzen Reihe von anderen jetzt bedeutenden japanischen Kunstsammlungen. Die besten Bilder aus seinem Besitze sind in der Zeitschrift Kokka reproduziert. Marquis Inouye zeigte bereitwillig seine Schätze auch europäischen Liebhabern ostasiatischer Kunst, wenn er wußte, daß sie es mit ihrem Interesse ernst meinten. —

DR. BRUNO SCHINDLER promovierte in Leipzig mit einer Arbeit „Königtum und Priestertum im alten China“. Augenblicklich ist er zum Militärdienst einberufen. Das ist auch der Grund, warum der zweite und Schlußteil seiner Arbeit über die chinesische Schrift in dieser Nummer der O. Z. nicht erscheinen kann. —

KUNSTHANDEL.

Der niederländische Staatsangehörige Julius Hausdorff hat Anfang dieses Jahres in ANTWERPEN unter der Bezeichnung „LIBRAIRIE D'ART ORIENTAL“ eine Buch- und Kunsthandlung eröffnet. —

Bei LEPKE, BERLIN, fand vom 23.—25. November die Versteigerung des Nachlasses Hermann Emden statt, der auch viele ostasiatische Kunstgegenstände enthielt. Die höchsten Preise erzielten zwei große Bronzevasen mit Henkel (1500 M.) und eine große Wand-

platte aus geschnittenem Rotlack, einen Aufzug in einer Berglandschaft darstellend, (1150). Sonst wurden selten mehr als 300 M. bezahlt. —

VERSCHIEDENES.

Der kaiserliche Rat hat die Schaffung einer **HINDU-UNIVERSITÄT IN BENARES** beschlossen. Das notwendige Kapital soll durch Zeichnung unter den Eingeborenen geschaffen werden und die indische Regierung wird einen bedeutenden Beitrag zu den jährlichen Kosten leisten. —

JAPAN beabsichtigt in **TSINGTAU** eine **CHINESISCH-JAPANISCHE UNIVERSITÄT** auf konfuzianischer Grundlage zu errichten. So weit bis jetzt näheres bekannt geworden ist,

sollen nur japanische und chinesische Professoren als Lehrer zugelassen werden. Die Universität soll im Gebäude der Deutsch-chinesischen Hochschule in Tsingtau untergebracht werden. —

In den **BEIDEN NÄCHSTEN HEFTEN** der O. Z. werden voraussichtlich u. a. folgende Autoren vertreten sein: Otto Burchard (Leipzig); A. Conrady (Leipzig); Otto Franke (Hamburg); R. O. Franke (Königsberg); S. Hara (Hamburg); Herbert Müller (Berlin); O. Nachod (Berlin); A. Salmony (Köln); Bruno Schindler (Leipzig); Z. v. Takacs (Budapest); M. Winternitz (Prag). —

SCHLUSS DER REDAKTION: 1. XII. 1915.

DIE TANTRAS UND DIE RELIGION DER ŚĀKTAS.

VON M. WINTERNITZ.

Immernoch bleibt Indien das wichtigste Land der Erde für den Religionsforscher. Alle Arten und Formen religiösen Denkens und Fühlens, die wir auf der Erde finden, begegnen uns in Indien, und nicht nur zu verschiedenen Zeiten, sondern auch alle zusammen selbst heute noch. Hier finden wir den primitivsten Glauben an Ahnengeister, Dämonen und Naturgötter mit einem uralten bilderlosen Opferkult, hier aber auch einen ins Grenzenlose gehenden Polytheismus mit dem ausschweifendsten Götzendienst, Tempelkult, Wallfahrten usw. Und neben und über diesen rohesten Formen religiösen Lebens finden wir das Tiefste und Abstrakteste, was religiöse Denker aller Zeiten je über die Gottheit gedacht haben, die erhabensten pantheistischen und die reinsten monotheistischen Vorstellungen. In Indien finden wir auch eine Priesterherrschaft wie nirgends auf der Erde neben einer religiösen Toleranz, die Sekten über Sekten mit den wunderlichsten Heiligen nebeneinander erstehen läßt. Hier gab es und gibt es Waldeinsiedler, Asketen und Bettelmönche, denen es wirklich und wahrhaft bitter ernst ist mit dem Verzicht auf diese Welt, neben Heeren von müßigen Bettelmönchen, eitlen Gecken und Scheinheiligen, denen die Religion nur ein Deckmantel für selbstsüchtige Bestrebungen zur Befriedigung der Geldgier, des Ehrgeizes oder der Sucht nach Macht ist.

Von Indien aus hat sich auch ein mächtiger Strom religiöser Ideen über den Westen und namentlich über den Osten ergossen, hat Zentralasien überflutet, sich über Tibet, China, Korea und Japan ausgebreitet und ist über Hinterindien hin bis in die fernsten Inseln des indischen Archipels gesickert. Und endlich haben sich in Indien und außerhalb Indiens indische Religionen mit dem Christentum und mit dem Islam mannigfach bald gebend, bald nehmend berührt.

Wahrlich Gründe genug, um jedes Werk willkommen zu heißen, das in der einen oder anderen Weise zur Bereicherung, Vertiefung oder Verbreitung der Kenntnis indischer Religionen beiträgt. Auf einige in jüngster Zeit erschienene Werke dieser Art möchte ich in folgendem hinweisen.

Es sind dies die überaus verdienstlichen Veröffentlichungen von Arthur Avalon zur Tantraliteratur. Durch diese Werke gewinnen wir zum erstenmal einen tieferen Einblick in die Literatur der Tantras, der heiligen Bücher des Śāktismus, und in das Wesen dieser vielgeschmähten Religion selbst. Eine kurze, aber verhältnismäßig verlässliche und gerechte Darstellung

dieser Religion hat allerdings schon H. H. Wilson¹⁾ in seinen 1828 bis 1832 erschienenen Abhandlungen über die religiösen Sekten der Hindus gegeben. M. Monier-Williams²⁾, der über Šāktismus, Göttinnenverehrung und den Inhalt der Tantras ausführlicher gehandelt hat, weiß darüber nur Schreckliches und Abscheuliches zu berichten. Er beschreibt den Glauben der Šāktas, der Verehrer der weiblichen Gottheiten als ein Gemisch von blutigen Opfern und Orgien mit Wein und Weibern. Ähnlich ist die Schilderung dieser Sekte bei A. Barth³⁾, der zwar zugesteht, daß dem Kult der Mütter ein tiefer Sinn zugrunde liegt, und daß die Tantras auch voll sind von theosophischen und moralischen Betrachtungen und asketischen Theorien, was ihn aber nicht hindert, zu sagen, daß der Šākta „fast immer ein Heuchler und ein abergläubischer Wüstling“ sei, wenn auch unter den Verfassern der Tantras manche wirklich geglaubt haben mögen, daß sie ein heiliges Werk vollbrächten⁴⁾. R. G. Bhandardarkar⁵⁾, dem wir die neueste und zuverlässigste Darstellung des indischen Sektenwesens verdanken, behandelt gerade die Šāktas etwas stiefmütterlich. Während der größere Teil seines vorzüglichen Buches sich mit der Vaiṣṇavareligion und den Šaivasekten beschäftigt, widmet er der ihm offenbar unwichtig scheinenden Sekte der Šāktas nur wenige Seiten. Er spricht jedoch sowohl über die metaphysischen Lehren als auch über den Kult dieser Sekte durchaus mit der kühlen Ruhe und Objektivität des Historikers. Nur ist die Darstellung etwas zu kurz und dürftig. Um so mehr sind uns die Bücher von Avalon willkommen.

Am wertvollsten ist die vollständige englische Übersetzung eines Tantra, des Mahānirvāna-Tantra⁶⁾, mit einer Einleitung von 146 Seiten, die uns mit den Hauptlehren der Šāktas und mit der äußerst verwickelten, vielleicht absichtlich verworrenen Terminologie der Tantras bekannt macht. War man bisher gewohnt, im Šāktismus und in den Tantras, den heiligen Büchern dieser Sekte, nichts als wüsten Aberglauben, okkultistischen Schwindel und Stumpfsinn, öde Zauberei und einen durch Orgien entstellten Kult mit einer höchst verwerflichen Moral zu sehen, so lehrt uns ein Einblick in die uns durch Avalon zugänglich gemachten Texte, daß — alle diese Dinge zwar tatsächlich in dieser Religion und ihren heiligen Texten zu finden sind, daß aber damit ihr Inhalt doch keineswegs erschöpft ist.

Es stellt sich vielmehr heraus, daß hinter dem Unsinn doch auch manch ein tiefer Sinn steckt und daß die Unmoral nicht das Um und Auf des Mutterkultes

¹⁾ Works, Vol. I, London 1862, pp. 240—265.

²⁾ Brāhmanism and Hindūism, 4th Ed., London 1891, p. 180 ff.

³⁾ The Religions of India, 2nd Ed., London 1889, p. 199 ff.

⁴⁾ a. a. O., S. 204.

⁵⁾ Vaiṣṇavism, Šaivism and Minor Religions Systems. (Grundriß der indo-arischen Philologie und Altertumskunde III, 6), Straßburg 1913, S. 142 ff. Über das Werk habe ich ausführlich gesprochen in der Deutschen Literaturzeitung 1915, Nr. 2.

⁶⁾ Tantra of the Great Liberation (Mahānirvāna Tantra) a Translation from the Sanskrit, with Introduction and Commentary by Arthur Avalon. London, Luzac & Co. 1913.

ist. Wir sehen, daß die Mystik der Tantras auf dem Grunde jener mystischen Lehre von der Einheit der Seele und des Alls mit dem *Brahman* aufgebaut ist, die in den ältesten Upaniṣads verkündet wird und zu dem Tiefsten gehört, was der indische Geist ersonnen hat. Von dem Brahman spricht das Mahānirvāṇa-Tantra nicht anders, als die Upaniṣads. Dieses Brahman, das höchste göttliche Prinzip, ist aber nach den Lehren der Šākta-Philosophen nichts anderes als die ewige, uranfängliche Kraft (Šakti), aus der alles geschaffen, alles entstanden, alles geboren ist. Šakti, „die Kraft“, ist aber nicht nur grammatisch ein Feminin, sondern die menschliche Erfahrung lehrt auch, daß alles Leben aus dem Schoße des Weibes, aus der Mutter, geboren wird. Daher glaubten die indischen Denker, von denen der Šāktismus ausgegangen ist, daß die höchste Gottheit, das erhabenste schaffende Prinzip nicht durch das Wort „Vater“, sondern durch das Wort „Mutter“ dem menschlichen Denken am nächsten gebracht werden müsse. Und alle philosophischen Begriffe, denen die Sprache weibliches Geschlecht gegeben hat, sowie alle mythologischen Gestalten, die dem volkstümlichen Glauben weiblich erscheinen, werden zu Göttinnen, zu göttlichen Müttern. Da ist vor allem die der Sāṃkhya-philosophie entnommene Prakṛti, die Urmaterie, die „Natur“, die dem Puruṣa, dem männlichen Geist, gegenübersteht, die mit der Šakti identisch ist. Und diese Šakti wiederum wird mythologisch als die Gemahlin des Gottes Šiva, des Mahādeva, des „großen Gottes“, aufgefaßt. Die Mythologie kannte aber schon Umā oder Pārvatī, „die Bergestochter“, die Tochter des Himālaya, als Gemahlin des Šiva. Und so ist denn Prakṛti, Šakti, Umā, Pārvatī immer nur eine und dieselbe. Es sind nur verschiedene Namen für die eine große Allmutter, die Jagannātā, „die Mutter alles Lebendigen“. Der indische Geist war ja längst gewohnt, alles Vielfache als Eines zu erkennen. Wie ein Mond sich in zahllosen Gewässern widerspiegelt, so ist Devī, „die Göttin“, mit welchem Namen sie auch sonst benannt werden mag, die Verkörperung aller Götter und aller „Kräfte“ (Šaktis) der Götter. In ihr ist Brahman, der Schöpfer, und seine Šakti, in ihr ist Viṣṇu, der Erhalter, und seine Šakti, in ihr auch Šiva als Mahākāla, „der große Vater Zeit“, der große Vernichter; da aber dieser von ihr selbst verschlungen wird, ist sie auch Ādyā Kālī, „die uranfängliche Kālī“, und als eine „große Zauberin“, Mahāyoginī, ist sie zugleich Schöpferin, Erhalterin und Zerstörerin der Welt. Sie ist auch die Mutter des Mahākāla, der, trunken von Madhūkablütenwein, vor ihr tanzt¹⁾. Da aber die höchste Gottheit ein Weib ist, wird auch jedes Weib als eine Verkörperung dieser Gottheit gedacht. Devī, „die Göttin“, ist in jedem weiblichen Wesen. Diese Vorstellung ist es, die zu einem Weiberkult geführt hat, der in manchen Kreisen ohne Zweifel die Form von wilden Orgien angenommen hat, der aber auch — wenigstens nach dem Zeugnis des Mahānirvāṇatantra — in einer reineren und veredelteren Form auftreten konnte und gewiß auch aufgetreten ist.

¹⁾ Mahānirvāṇatantra IV, 29—31; V, 141.

Zum Kult der Devī, der Göttin, welche die freudig schaffende Naturkraft ist, gehören die „fünf wahren Dinge“ (*pañcatattva*), durch welche die Menschen froh genießen, ihr Leben erhalten und sich fortpflanzen: der Rauschtrank (*madya*), der ein großes Heilmittel der Menschen, ein Sorgenbrecher und ein Freudenquell ist; das Fleisch (*māmsa*) der Tiere in den Dörfern, in der Luft und in den Wäldern, das nahrhaft ist und die Kraft des Geistes und des Körpers mehrt; der Fisch (*matsya*), der schmackhaft ist und die Zeugungskraft stärkt; das geröstete Korn (*mudrā*), das, leicht erhältlich, in der Erde wächst und die Wurzel des Lebens der drei Welten ist; und fünftens die geschlechtliche Vereinigung (*maithuna*)¹⁾, „die Ursache der Hochlust aller Lebewesen, der Schöpfung Urgrund und die Wurzel der ewigen Welt“²⁾. Diese „fünf wahren Dinge“ dürfen aber nur im Kreise der Eingeweihten gebraucht werden und nur, nachdem sie durch heilige Sprüche und Zeremonien gereinigt sind. Das Mahānirvāṇatantra legt Gewicht darauf, daß mit diesen fünf Dingen kein Mißbrauch getrieben werde. Wer übermäßig trinkt, ist kein wahrer Verehrer der Devī. Übermäßiges Trinken, wodurch das Sehen und Denken gestört wird, macht den Erfolg der heiligen Handlung zunichte. Im sündigen Kalizeitalter soll auch nur die eigene Gemahlin als Śakti genossen werden. Überhaupt gibt sich das Tantra alle erdenkliche Mühe, die Pañcatattva-Zeremonien zu beschönigen oder deren Mißbrauch zu verhindern. Im Kalizeitalter sollen Süßigkeiten (Milch, Zucker, Honig) statt des Rauschtranks gebraucht werden und die Verehrung der Lotusfüße der Devī soll an Stelle der geschlechtlichen Vereinigung treten. Der Kult soll kein geheimer sein, Unanständigkeiten dürfen nicht vorkommen und schlechte, gottlose Menschen dürfen in den Kreis der Verehrer nicht aufgenommen werden³⁾. Freilich, dem „Helden“ (*vīra*), der zum Sādhaka oder „Zauberer“ geeignet ist, steht auch das Recht zu, sich im geheimen Kult mit anderen Śaktis zu vereinigen. Nur im höchsten „himmlischen Zustand“ (*divyabhāva*) des Heiligen treten rein symbolische Handlungen an die Stelle der „fünf wahren Dinge“.

Zum Kult der Devī gehören aber in erster Linie M a n t r a s (Sprüche) und B i j a s (einsilbige geheimnisvolle Wörter wie *aim*, *klim*, *brim* usw.), ferner auch Y a n t r a s (Diagramme von geheimnisvoller Bedeutung, auf Metall, Papier oder anderem Material gezeichnet), M u d r ā s (besondere Fingerstellungen und Handbewegungen) und N y ā s a s. (Letztere bestehen darin, daß man die Fingerspitzen und Flächen der rechten Hand mit gewissen Mantras auf die verschiedenen Körperteile setzt, um dadurch seinen Körper mit dem Leben der Devī zu erfüllen.) Durch die Anwendung aller dieser Mittel macht sich der Verehrer die Gottheit willig, er zwingt sie in seinen Dienst und wird zum S ā d h a k a , zum Zauberer. Denn S ā d -

¹⁾ Da alle „fünf wahren Dinge“ mit *m* anfangen, heißen sie auch „die fünf *m*“.

²⁾ Mahānirvāṇatantra VII, 103 ff. (S. 156).

³⁾ Mahānirvāṇatantra VI, 186 ff. (S. 135 ff.); VI, 14 ff. (S. 104 f.); VIII, 171 ff., 190 ff. (S. 177, 180).

h a n a , „Zauberei“, ist ein Hauptziel, wenn auch nicht das letzte Endziel der Devī-verehrung.

Dieses höchste Endziel ist dasselbe wie das aller indischen Sekten und Religionssysteme: M o k ṣ a oder Erlösung, das Einswerden mit der Gottheit im M a - h ā n i r v ā ṇ a , dem „großen Erlöschen“. Der vollendete Heilige, der K a u l a , erreicht diesen Zustand schon in diesem Leben und ist ein „Lebenderlöster“ (*jīvan-mukta*). Der Weg zur Erlösung kann aber nur durch die T a n t r a s gefunden werden. Denn Veda, Smṛti, Purāṇas und Itihāsas sind je die heiligen Bücher der verflorbenen Weltzeitalter, während für unser jetziges böses Zeitalter, das Kalizeitalter, zum Heil der Menschheit von Śiva die Tantras offenbart worden sind (I, 20 ff.). Die Tantras bezeichnen sich dadurch selbst als verhältnismäßig moderne Werke. In diesem Zeitalter haben vedische und andere Riten und Gebete keinen Wert, sondern nur die in den Tantras gelehrten Mantras und Zeremonien (II, 1 ff.). Und sowie der Kult der Devī sowohl zu recht materialistischen Erfolgen durch Zauberei als auch zu dem höchsten Nirvāṇaideal führt, so ist im Kult selbst Sinnliches und Geistiges stark gemischt. Bezeichnend ist Mahānirvāṇatantra V, 139—151 (S. 86 ff.): Der Verehrer bringt der Devī zuerst geistige Verehrung dar, indem er ihr sein Herz als Sitz, den Nektar seines Herzens als Waschwasser für ihre Füße, seinen Geist als Ehrengeschenk, die Rastlosigkeit seiner Sinne und Gedanken als Tanz, Selbstlosigkeit, Leidenschaftslosigkeit usw. als Blumen spendet, dann aber — ein Meer von Rauschtrank, einen Berg von Fleisch und getrockneten Fischen, einen Haufen von gerösteten Körnern in Milch mit Zucker und Butter, den Nektar der „Frauenblume“ (*strīpuṣpa*) und das Wasser, das zum Waschen der Śakti verwendet worden ist, der Devī opfert. Neben den „fünf wahren Dingen“ und anderen Elementen des sinnlichsten und auf Sinnenrausch berechneten Kultes, in dem auch Glocken, Weihrauch, Blumen, Lichter und Rosenkränze nicht fehlen, gibt es auch stille Betrachtung (*dhyāna*) über die Gottheit. Und ebenso finden wir neben Mantras, die völlig sinnlos und abgeschmackt sind, so schöne Sprüche, wie z. B. V, 156: „O Ādyā Kālī, die du in der innersten Seele von allem wohnst, die du das innerste Licht bist, o Mutter! Nimm hin dieses Gebet meines Herzens. Ich neige mich vor dir.“

Die Śāktas sind eine Sekte der Religion, die man mit einem bequemen, aber nicht sehr glücklich gewählten Wort als „H i n d u i s m u s“ zu bezeichnen pflegt. Man faßt damit alle Sekten und Glaubensbekenntnisse zusammen, die aus dem Brahmanismus durch Mischung mit den Kulturen der Aboriginer Indiens hervorgegangen sind und eine Art Degeneration der alten brahmanischen Religion darstellen, die aber doch noch mehr oder weniger an dem orthodoxen Brahmanismus festhalten¹⁾ und sich dadurch von den ketzerischen Sekten (Buddhisten und Jainas) unterscheiden. In Wirklichkeit hat es keinen rechten Sinn, von „Hinduismus“ als

¹⁾ Vgl. die Definition von „Hinduismus“ bei Monier Williams, *Hinduism*, London (Society for Promoting Christian Knowledge) 1882, S. 84 f.

einem „System“ oder als einer „Religion“ zu reden. Denn es ist unmöglich, zu sagen, wo der Brahmanismus aufhört und der „Hinduismus“ anfängt. Wir wissen auch gar nicht, was schon die alte brahmanische Religion von dem Glauben und den Bräuchen der nichtarischen Bevölkerung aufgenommen hat. Denn es geht nicht an, allen Tierkult, Dämonenkult, Fetischismus usw. ohne weiteres als „nichtarisch“ zu bezeichnen. In Wirklichkeit sind alle die Sekten des „Hinduismus“, die an die Verehrung des Viṣṇu oder des Śiva anknüpfen, nichts anderes als Abzweigungen vom ursprünglichen Brahmanismus, den sie aber nie verleugnen. So hat denn auch der Śāktismus nur den Kult der Śaktis, der weiblichen Gottheiten, mit seinem Beiwerk (der „fünf wahren Dinge“, der Verehrung im *cakra* oder „Kreis“ der Eingeweihten u. a. m.) als besondere Eigentümlichkeit. Im übrigen ist seine Dogmatik — oder wenn man will, seine Metaphysik — ebenso wie seine Ethik ganz und gar die des Brahmanismus, von dem auch die wesentlichen rituellen Satzungen beibehalten sind. In der Dogmatik sind es die Lehren der orthodoxen Systeme des Vedānta und des Sāṃkhya, die uns auch in den Tantras — zuweilen selbst unter dem Wust unsinniger Zauberformeln — deutlich genug entgegentreten. Und was die Ethik anbelangt, so erinnert uns die Pflichtenlehre im VIII. Kapitel des Mahānirvāṇatantra auf Schritt und Tritt an Manus Gesetzbuch, die Bhagavadgītā und die buddhistischen Predigten. Trotzdem es im eigentlichen Śakti-Rituell keine Kastenunterschiede gibt, sondern im Kult der Śakti alle Kasten sowie alle Geschlechter gleich sind, werden doch in Übereinstimmung mit dem Brahmanismus die Kasten anerkannt, nur daß zu den gewöhnlichen vier Kasten noch eine fünfte, die durch Mischung der vier älteren entstandene Kaste der Sāmānyas hinzugefügt wird. Während aber Manu vier Āśramas oder Lebensstände unterscheidet, lehrt das Mahānirvāṇatantra, daß es im Kalizeitalter nur zwei Āśramas gebe, den Stand des Hausvaters und den des Asketen. Im übrigen könnte alles, was in unserem Tantra über die Pflichten gegen die Eltern, gegen Weib und Kind, gegen die Verwandten und gegen die Nebenmenschen überhaupt gelehrt wird, genau so in irgend einem anderen religiösen Buch oder selbst in einem weltlichen Handbuch der Moral stehen. Nur einige Verse aus diesem Kapitel VIII seien beispielsweise hervorgehoben:

24. Der Hausvater soll nie eine Unwahrheit sagen oder Betrug üben und soll stets die Götter und die Gäste ehren.

25. Er ehre stets und mit aller Macht Mutter und Vater, sie als zwei sichtbar verkörperte Gottheiten betrachtend.

33. Der Hausvater soll, selbst wenn er schon dem Hungertode nahe wäre, nicht essen, ohne zuerst Mutter, Vater, Sohn, Gattin, Gast und Bruder gespeist zu haben.

35. Der Hausvater soll seine Gattin lieben, seine Kinder erziehen, seine Verwandten und Freunde erhalten: das ist die höchste ewige Pflicht.

39. Der Hausvater soll seine Frau nie strafen, sondern sie wie eine Mutter ehren. Wenn sie tugendhaft und treu ist, soll er sie selbst in Zeiten der tiefsten Not nie verlassen.

45—47. Ein Vater soll seine Söhne bis zum vierten Lebensjahr lieblosen, hegen und pflegen und dann bis zum sechzehnten Jahr in der Wissenschaft und ihren Pflichten unterrichten. Bis zum zwanzigsten Jahr sollen sie zu den Pflichten im Hause angehalten werden, und von da

an soll er sie als seinesgleichen betrachten und ihnen in Liebe zugetan sein. In derselben Weise soll auch eine Tochter mit großer Sorgfalt gehegt und erzogen und dann einem verständigen Bräutigam mit Geld und Edelsteinen übergeben werden.

63. Wer Teiche gestiftet, Bäume gepflanzt, Rasthäuser am Wege oder Brücken gebaut hat, der hat die drei Welten besiegt.

64. Wer die Seligkeit seiner Mutter und seines Vaters ist, wem seine Freunde ergeben sind und dessen Ruhm von den Menschen besungen wird, der hat die drei Welten besiegt.

65. Wer sich die Wahrheit zum Ziele gesteckt hat, wer stets mildtätig gegen die Armen ist und Leidenschaft und Zorn beherrscht hat, der hat die drei Welten besiegt.

66. Wer nicht des Nächsten Weib oder Gut begehrt, wer von Trug und Neid frei ist, der hat die drei Welten besiegt.

67. Wer sich in der Schlacht nicht fürchtet und nicht zögert, in den Kampf zu gehen, wenn es nötig ist, und wer im Kampf für eine heilige Sache stirbt, der hat die drei Welten besiegt.

Die Pflichten der einzelnen Kasten, sowie die Pflichten des Königs werden nicht viel anders als bei Manu vorgeschrieben. Das Familienleben stellt das Mahānirvāṇatantra sehr hoch. So wird streng vorgeschrieben, daß niemand sich dem Asketenleben widmen dürfe, der Kinder, Frauen oder sonstige nahe Verwandte zu erhalten habe¹⁾. Ganz nach den Vorschriften der brahmanischen Texte werden auch im IX. Kapitel des Mahānirvāṇatantra die „Sakramente“ (*Samskāras*) von der Empfängnis bis zur Hochzeit beschrieben und ebenso im X. Kapitel die Vorschriften für die Totenbestattung und den Totenkult (*Śrāddhas*) gegeben. Eine Eigentümlichkeit der Śāktas in bezug auf die Ehe besteht darin, daß es neben der *Brāhma*-Ehe, für welche die brahmanischen Vorschriften gelten, auch eine *Śaiva*-Ehe gibt, d. i. eine Art Ehe auf Zeit, die nur Mitgliedern des Kreises (*Cakra*) der Eingeweihten erlaubt ist. Aber Kinder aus einer solchen Ehe sind nicht legitim und erben nicht. So sehr gilt auch für die Śāktas das brahmanische Recht, wie denn auch der Abschnitt über das Zivil- und Kriminalrecht im XI. und XII. Kapitel des Mahānirvāṇatantra mit Manu im wesentlichen übereinstimmt.

Natürlich wird trotzdem der im Tantra vorgetragene *Kauladharmā* in überschwinglicher Weise für die beste aller Religionen erklärt und die Verehrung des *Kula*-Heiligen als höchstes Verdienst gepriesen. Und so wie es in einem bekannten buddhistischen Text heißt: „Sowie, ihr Mönche, für jegliche Art von Fußspur beweglicher Lebewesen in der Elefantenfußspur Platz ist, weil ja bekanntlich die Elefantenfußspur an Größe die erste von ihnen ist, also, ihr Mönche, sind alle heilsamen Lehren in den vier edlen Wahrheiten eingeschlossen,“ so heißt es im Mahānirvāṇatantra²⁾ (wahrscheinlich in Erinnerung an die buddhistische Stelle): „Wie die Fußspuren aller Tiere in der Elefantenfußspur verschwinden, so verschwinden alle anderen Religionen (*dharma*) in der Kulareligion (*kuladharmā*).“

Aus dem Gesagten erhellt, daß A v a l o n recht hat, wenn er erklärt, daß man

¹⁾ In dem Kautilya-Arthaśāstra, dem alten Lehrbuch der Politik (II, 1, 19, S. 48) wird eine Geldstrafe für denjenigen vorgeschrieben, der Asket wird, ohne vorher für Weib und Kind vorgesorgt zu haben.

²⁾ XIV, 180, vgl. Majjhimanikāya 28.

bisher über diese Literatur allzu oft geurteilt und noch mehr abgeurteilt hat, ohne sie zu kennen, und daß die Tantras es verdienen, besser bekannt zu werden, als es bisher der Fall gewesen ist. Religionsgeschichtlich sind sie ja schon deshalb von Wichtigkeit, weil sie den *Mahāyāna-Buddhismus* und insbesondere den Buddhismus von Tibet stark beeinflußt haben. Es ist daher sehr zu begrüßen, daß Avalon es unternommen hat, eine Serie von Texten und Übersetzungen dieser Literatur herauszugeben. Freilich möchten wir nicht wünschen, mit allen 3×64 Tantras, die es geben soll, bekannt gemacht zu werden. Denn — das soll nicht geleugnet werden — zum größeren Teil enthalten diese Werke doch nur Stumpsinn und Kauderwelsch. Dies gilt namentlich von den Bijas und Mantras, den geheimnisvollen Silben und Wörtern und den Zaubersprüchen, welche diese Bände füllen. Um dieses Kauderwelsch nur einigermaßen zu verstehen und in den Stumpsinn einigen Sinn zu bringen, ist es notwendig, die tantrische Bedeutung der einzelnen Vokale und Konsonanten zu kennen. Denn zu den Hauptmitteln der Zauberei, die in diesen Texten eine so große Rolle spielt, gehört das gesprochene Wort. Nicht der Sinn, der in dem Mantra liegt, übt auf die Gottheit Gewalt aus, sondern das Wort, der Laut. Jeder Laut hat eine besondere geheimnisvolle Bedeutung. Es gibt daher eigene Glossare, in denen diese geheimnisvolle Bedeutung der einzelnen Vokale und Konsonanten gelehrt wird. Einige solche Glossare, unentbehrliche Hilfsmittel für den Sādhaka oder den Jünger, der sich zum Sādhaka ausbilden will, sind im I. Band der von Avalon herausgegebenen Serie *Tantrischer Texte*¹⁾ veröffentlicht: das zum *Rudrayāmala* gehörige *Mantrābhīdhāna*, der dem *Puruṣottamadeva* zugeschriebene *Ekākṣarakoṣa*, der *Vijanighaṇṭu* von *Bhairava* und zwei *Mātrkānighaṇṭus*, einer von *Mahīdhara*, der andere von *Mādhava*²⁾. Beigefügt ist noch ein weiterer Hilfstext derselben Art, der zum *Vāmakeśvaratantra* gehörige *Mudrānighaṇṭu*, ein Verzeichnis der Fingerstellungen, wie sie beim Yoga verwendet werden.

Der zweite Band derselben Serie von Texten enthält den Text des *Ṣaṭcakra-nirūpaṇa*, „Beschreibung der sechs Kreise“, mit nicht weniger als drei Kommentaren. Die „sechs Kreise“ sind sechs lotusförmig gedachte Stellen des menschlichen Körpers von großer mystischer Bedeutung und darum für den Yoga von größter Wichtigkeit. Der erste dieser Kreise ist *mūlādhāra*, beschrieben als ein Dreieck in der Mitte des Körpers mit der Spitze nach unten, gleich der *yoni* eines jungen

¹⁾ *Tantrik Texts edited by Arthur Avalon, Vol. I, Tantrābhīdhāna with Vija-Nighaṇṭu and Mudrā-Nighaṇṭu edited by Tārānātha Vidyāratna. Vol. II, Ṣaṭcakra-nirūpaṇa and Pādukāpanchaka, ed. by Tārānātha Vidyāratna. Vol. III, Prapanchāsāra Tantra, ed. by Tārānātha Vidyāratna. Calcutta, Sanskrit Press Depository, and London Luzac & Co. 1913—1914.*

²⁾ Vgl. zu diesen Glossaren auch Th. Z a c h a r i a e, Die indischen Wörterbücher (Grundriß der indo-arischen Phil. I, 3 B, 1897) § 27.

Mädchens, gedacht als ein roter Lotus mit vier Blütenblättern, auf denen die vier goldenen Buchstaben *vam, śam, śam* und *sam* geschrieben sind. Im Mittelpunkt dieses Lotus ist *svayambhūliṅga*. An der Wurzel dieses rötlichbraunen *liṅga* öffnet sich die *citrinīnāḍī*, durch welche die *Devī Kundalinī*, feiner als eine Lotusfaser und leuchtender als der Blitz, aufsteigt, usw. usf.¹⁾. Das *Ṣatcakranirūpaṇa* ist das VI. Kapitel des von *Pūṛṇānanda Svāmī* verfaßten *Śrītatvacintāmaṇi*. Außerdem enthält der Band den Text eines *Pādukāpañcakam* betitelten Hymnus, der von *Śiva* offenbart sein soll, mit einem umfangreichen Kommentar.

Der dritte Band der Serie enthält den Text des *Prapañcasāra Tantra*, das dem berühmten Vedāntaphilosophen *Śaṅkarācārya*, von anderen dem Gott *Śiva* in seiner Inkarnation als *Śaṅkarācārya*, zugeschrieben wird. Der Name *Śaṅkara* erscheint in der Tantraliteratur ziemlich oft, es ist aber durchaus nicht sicher, daß die betreffenden Werke wirklich von dem Philosophen stammen. Dem Text schickt Avalon eine ausführliche Inhaltsangabe des Werkes voraus. *Prapañca* bedeutet „die Ausbreitung“, „das ausgebreitete Weltall“, daher *prapañcasāra*, „das innerste Wesen des Weltalls“. Das Werk beginnt mit einem Schöpfungsbericht, an den sich in den beiden ersten Kapiteln Ausführungen über Chronologie, Embryologie, Anatomie, Physiologie und Psychologie schließen, die ebenso „wissenschaftlich“ sind, wie die beiden folgenden Kapitel, welche die geheimnisvolle Bedeutung der Buchstaben des Sanskrit-Alphabets und der Bijas behandeln. Von größerer religionsgeschichtlicher Bedeutung sind die weiteren Kapitel, die teils Ritualien, teils Gebete, Meditationen und Stotras enthalten. Wie sehr in dem Kult des Śāktismus das Erotische im Vordergrund steht, zeigt IX, 23 ff., wo geschildert wird, wie die Frauen der Götter, Dämonen und Halbgötter, von Mantras bezwungen, zum Zauberer kommen, „indem sie im Liebesrausch ihre Kleinodien hinstreuen, ihre Seidengewänder herabgleiten lassen und sich in das Netz ihrer fliegenden Haare hüllen, alle ihre Glieder bebend vor unerträglichen Liebesqualen, die Schweißtropfen wie Perlen über Schenkel, Busen und Achselhöhlen rollend, . . . von den Pfeilen des Liebesgottes zerrissen, ihre Leiber in den Ozean der Liebesleidenschaft getaucht, die Lippen vom Sturm ihrer schweren Atemzüge bewegt“ usw. Im XVIII. Kapitel werden die Mantras und Dhyānas (Meditationen) für die Verehrung des Liebesgottes und seiner Śaktis gelehrt, und die Vereinigung von Mann und Weib wird als eine mystische Vereinigung des Ichs (*Ahaṁkāra*) mit der Erkenntnis (*Buddhi*) und als eine heilige Opferhandlung dargestellt. Wenn der Mann seine geliebte Frau in solcher Weise ehrt, wird sie ihm, von den Pfeilen des Liebesgottes getroffen, wie ein Schatten selbst in die andere Welt folgen (XVIII, 33). Dem *Ardhanārīśvara*, dem Gott, der zur Hälfte ein Weib ist — *Śiva* als ein wilddreinschauender Mann dargestellt, bildet die

¹⁾ Wer sich für diese „sechs Kreise“ interessiert, findet sie beschrieben in Avalons Einleitung zum *Mahānirvāṇatantra*, S. LXII—LVIII.

rechte, seine Śakti, als wollüstiges Weib dargestellt, die linke Hälfte des Körpers —, ist das XXVIII. Kapitel gewidmet. Das XXXIII. Kapitel, mit dem das Werk ursprünglich geschlossen zu haben scheint, beschreibt in seinem ersten Teil Zeremonien gegen die Kinderlosigkeit, als deren Ursache Nachlässigkeit in der Verehrung der Götter und Schmähung der Gattin bezeichnet wird. Der zweite Teil bezieht sich auf das für die Śaktireligion überaus wichtige Verhältnis von Lehrer und Schüler. Die Verehrung des Guru, des Lehrers, spielt ja bei dieser Sekte eine Hauptrolle.

Die in diesem Tantra beschriebenen Ritualien und Mantras beziehen sich aber nicht ausschließlich auf die verschiedenen Formen der Devī und des Śiva, sondern auch Viṣṇu und seine Avatāras kommen vielfach zu Ehren. Das XXXVI. Kapitel enthält eine Betrachtung über Viṣṇu Trailokyamohana (den Verwirrer der Dreiwelt) in den von Avalon¹⁾ übersetzten Versen 35—47. Es ist eine Beschreibung voll sinnlicher Glut: Viṣṇu strahlt wie Millionen Sonnen und ist von unendlicher Schönheit. Voll Güte ruht sein Auge auf Śrī, seiner Gemahlin, die ihn liebevoll umschlingt. Auch sie ist von unvergleichlicher Schönheit. Alle Götter und Dämonen und deren Frauen bringen dem erhabenen Götterpaar ihre Verehrung dar. Die göttlichen Frauen aber drängen sich voll glühender Liebesehnsucht an Viṣṇu heran, indem sie rufen: „Sei unser Gatte, unsere Zuflucht, erhabener Herr!“ Außer dieser Stelle hat Avalon auch die Hymnen an Prakṛti (Kapitel XI), an Viṣṇu (Kapitel XXI) und an Śiva (Kapitel XXVI) übersetzt²⁾.

Von diesen Hymnen gilt dasselbe, wie von der Sammlung von Hymnen an die Devī, die Avalon zusammen mit seiner Gemahlin in einem besonderen Bande übersetzt hat³⁾. Während manche dieser Texte bloß geistlose Litaneien von Namen und Beiwörtern der verehrten Gottheiten sind, gibt es andere, die sich, was Gedanken-tiefe und Schönheit der Sprache betrifft, den besten Erzeugnissen religiöser Lyrik der Inder an die Seite stellen lassen. So beginnt der Hymnus an die Prakṛti im Prapañcasāra XI, 48 mit den Worten:

„Sei mir gnädig, o Pradhānā, die du eins bist mit dem Weltall,
Die du Prakṛti bist und aller Lebewesen Leben,
Dich, o Herrin, zu preisen, heb' ich flehend meine Hände —
Dich, die stets es liebt zu tun, was unerforschlich für uns Menschen.“

Es ist begreiflich, daß die Dichter viel innigere Herzenstöne gefunden haben, wenn sie von der Gottheit als ihrer „Mutter“ sprachen, als wenn sie sich an Gott als Vater wandten. So heißt es z. B. in einem dem Śāṅkara zugeschriebenen Hymnus an die Göttin⁴⁾:

¹⁾ Introduction, S. 61 ff.

²⁾ Introduction, S. 29 ff., 45 ff., 52 ff.

³⁾ Hymns to the Goddess translated from the Sanskrit by Arthur and Ellen Avalon. London Luzac & Co. 1913.

⁴⁾ Hymns to the Goddess, S. 94 ff., Verse 2—4.

„War's Unkenntnis deiner Befehle,
 War es Armut oder Trägheit,
 Daß ich die Kraft nicht fand, zu tun, was ich sollte,
 Daß ich versäumte, deine Füße zu ehren, —
 Gütige Mutter, die du alle von Schuld befreist,
 Mir auch wirst du vergeben:
 Ward doch ein schlechter Sohn schon manchmal geboren.
 Eine schlechte Mutter gibt es nicht.“

„Mutter! Viele würdige Söhne hast du auf Erden,
 Aber ich, dein Sohn, bin ohne Wert;
 Dennoch darfst du, Gute, mich nicht verlassen:
 Ward doch ein schlechter Sohn schon manchmal geboren,
 Eine schlechte Mutter gibt es nicht.“

„Mutter! Weltenmutter! Deine Füße hab' ich
 Nicht geehrt, dir reiche Gaben nicht gespendet;
 Dennoch hast du Liebe mir bezeigt ohn' Ende:
 Ward doch ein schlechter Sohn schon manchmal geboren,
 Eine schlechte Mutter gibt es nicht.“

Avalon steht der Šaktireligion, die in dem Begriffe „Mutter“ den höchsten Ausdruck für das göttliche Prinzip gefunden hat, mit großer Sympathie gegenüber. Wenn der Europäer, meint er¹⁾, eine Erniedrigung der Gottheit darin findet, daß sie weiblich aufgefaßt wird, so kann das nur darin seinen Grund haben, daß er „seiner Mutter Geschlecht für geringer hält als sein eigenes“, und daß es ihm der Gottheit unwürdig dünkt, sie anders denn als männlich vorzustellen. Daß die Auffassung des Inders und besonders des Šākta in dieser Beziehung die unbefangene und vorurteilslosere ist, wollen wir Avalon gerne zugeben. Er geht aber noch weiter und glaubt, daß die Tantras nicht bloß religionsgeschichtliches Interesse haben, sondern auch einen selbständigen Wert als Lehrbücher des *Sādhana*, d. h. der Zauberei, besitzen²⁾. So dankbar wir dem Herausgeber und Übersetzer dieser Texte dafür sein müssen, daß er uns mit einem wenig bekannten und viel verkannten indischen Religionssystem näher bekannt gemacht hat, so möchten wir doch ja davor bewahrt zu bleiben wünschen, daß zu den Vedāntisten, Neobuddhisten, Theosophen und anderen Indienschwärmern in Europa und Amerika sich noch etwa Anhänger des *Sādhana* oder gar des Šaktikultes gesellen. Der Religionsforscher kann und darf die Tantras und den Šaktismus nicht unbeachtet lassen. Sie h a b e n ihren Platz in der G e s c h i c h t e der R e l i g i o n. Aber unserem Geistesleben möge dieser oft aus sehr trüben Quellen fließende Okkultismus — man übersetze das Wort doch nicht, den geheiligten Namen der Wissenschaft mißbrauchend, durch „Geheimwissenschaft“, sondern lieber durch „Geheimtuerei“ — fernbleiben.

¹⁾ Hymns to the Goddess, Preface.

²⁾ Tantrik Texts, Vol. I, S. IV.

ÄLTERE SIAMESISCHE TÖPFERARBEITEN.

VON E. A. VORETZSCH.

Die älteren siamesischen Töpferarbeiten sind zuerst durch T. H. Lyle und seine Schenkungen der Funde aus Savankolok an das britische Museum einem größeren Kreise bekannt geworden. Lyle hat selbst in „Notes on the ancient pottery kilns at Sawankolok, Siam“ (Journal of the anthropological Institute Vol. XXXIII, 1903) seine Beobachtungen an den alten Öfen bei Savankolok, die in der Hauptsache mehr diesen selbst als ihren Produkten galten, niedergelegt, und C. H. Read hat alsdann in „A chapter in the history of celadon“, einem vor der Japan society of London im Jahre 1909 gehaltenen Vortrage sich des weiteren über die Erzeugnisse jener Öfen, wie es scheint, in erster Linie an der Hand des von Lyle geschenkten Materials verbreitet.

Wie es bei solchen Erstlingsarbeiten in der Natur der Sache liegt, haben jene Forschungen kein abgeschlossenes Bild von der Arbeit der siamesischen mittelalterlichen Töpferkunst geben können, und auch das, was wir hier bringen, kann, wenn es auch die ersten Beobachtungen um einiges ergänzt, doch keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen.

Das Material, das dieser Besprechung zugrunde liegt, ist an Ort und Stelle in den öffentlichen und privaten Sammlungen in Bangkok, Savankolok, Sukothai, und Pitsanulok studiert worden; sein siamesischer Ursprung ist in allen Fällen zweifellos.

Es kann heute als ausgemacht gelten, daß im Mittelalter in Siam Töpfereien nicht nur in Savankolok, sondern auch in Sukothai erzeugt wurden. Ob außerdem noch andere Fabrikationsstätten bestanden haben, ist bisher nicht festgestellt. Aus Sukothai oder richtiger Alt-Sukothai stammen ein wenig weißglasiertes, schwarz bemaltes Produkt, aus Alt-Savankolok alle anderen weiter unten aufgeführten Töpferwaren.

Wir besprechen zunächst die Sukothaier Töpfereien und wenden uns dann zu den verschiedenen Klassen der Savankoloker.

Die Alt-Sukothaier Ware besteht aus einem gelblich-gräulichen, unreinen leichten Scherben, der sich wenig von dem der heutigen Kwantung-Potterien in China unterscheidet. Die weiße, ins Kremefarbige spielende Glasur ist dick und fettig. Zur Schwarzbemalung ist ein schwarzbräunliches bis ins Gelbbräunliche spielendes Pigment verwandt worden. In der Hauptsache sind davon ornamentale Figuren, die wohl unzweifelhaft zur Ausschmückung der Tempel und Pratchedien

dienten, bekannt geworden. Deutlich läßt sich unterscheiden, wie bei der einen Klasse von ihnen Modellierung, Bemalung und Glasur besser ist als bei der anderen; augenscheinlich haben wir es in dem einen Falle mit dem älteren, dem besseren, in dem anderen mit dem neueren Produkte zu tun. Bei der Frage des Alters dieser Töpfereien spielt die Frage des Alters der Stadt selbst eine verhältnismäßig geringe Rolle. Alt-Sukothai soll im Jahre 70 v. Chr. gegründet worden sein. Diese Annahme ist durch Urkunden nicht erwiesen. Zuverlässige Geschichtsdaten sind in Siam erst von etwa 1350 n. Chr. erhältlich. Immerhin ist es wahrscheinlich, daß in Sukothai mindestens von etwa 650 n. Chr. an, und vielleicht auch schon erheblich früher, ein Königreich oder Fürstentum bestand, das mit der später gegründeten zweiten Hauptstadt Savankolok ein bis 1100 n. Chr. bestehendes blühendes Reich bildete.

Daß dieses Reich eine eigene, und zwar gar eine verhältnismäßig hoch entwickelte, selbständige Töpferkunst hervorgebracht habe, ist nicht erwiesen. Die Vermutung spricht auch dagegen. In allen anderen Künsten, soweit wir davon bisher überhaupt Kenntnis haben, war das Siam der damaligen Zeit der Schüler Indiens, Zeylons, Kambodjas und höchstwahrscheinlich Chinas. Bereits im 7. Jahrhundert finden wir eine chinesische Gesandtschaft in Sukothai erwähnt.

Bekanntlich kommt eine fast ganz gleichartige Schwarz- und Weiß-Dekoration in China in der Sung-Dynastie (960—1280) n. Chr. vor, so daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß die Kunst, die wir hier in Sukothai finden, ihr Vorbild in China hatte, das von Anfang an der große Lehrmeister auf dem Gebiete der Keramik für Japan, Korea und wohl auch für Kochinchina gewesen war. In dem letzteren Lande soll übrigens ein ähnliches Erzeugnis wie das in Rede stehende siamesische hergestellt worden sein, eine Behauptung, die hier nur mit der Einschränkung wiedergegeben werden kann, daß das, was man heute als schwarz-weiße Kochinchina-Ware bezeichnet, höchstwahrscheinlich weiter nichts ist, als in China selbst hergestelltes und nach Indo-China exportiertes Porzellan oder richtiger Tonware.

Das elfte, vielleicht auch erst der Anfang des zwölften Jahrhunderts dürften, wenn man die beste Qualität der in Sukothai gefundenen Stücke als die ältesten annimmt und sie mit ähnlichen Erzeugnissen Chinas vergleicht, die Zeit gewesen sein, wo die ersten Schwarz- und Weiß-Sachen in Siam erzeugt wurden. Ihre Produktion wird sich dann, wenn man für die allmähliche Verschlechterung der Töpfereien denselben zeitlichen Maßstab anlegen darf wie in China, über mehrere Jahrhunderte erstreckt haben. Darüber, daß der gewöhnliche Scherben, woraus die Stücke bestehen, in Siam selbst gefunden wurde, kann kaum Zweifel herrschen.

Merkwürdigerweise sind von dieser Ware in Siam nur figürliche Erzeugnisse und keine Gebrauchsgegenstände bekannt, die doch in China fast bei allen Arten der Töpfereien den vornehmlichen Vorwurf des Handwerkers bilden. Man könnte daran denken, daß jene Art der Töpfereien nur für den Tempelbau bestimmt war, etwa wie sie schon im alten China besondere Farben gab, die für den Kaiser reserviert

waren. Vielleicht erklärt sich aber das Nichtvorkommen von Gebrauchsgegenständen auch aus der Geringfügigkeit der bisherigen Funde.

Wir möchten bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen, wie sehr es zu bedauern ist, daß bisher noch keine systematischen Ausgrabungen auf kunstgeschichtlichem Gebiete in Siam stattgefunden haben. Was an keramischen Funden bekannt geworden ist, stammt entweder aus den Öfen, den Schutthaufen oder den Ruinenfeldern der alten Städte, von denen heute nur noch einige Stadtmauern und Tempel stehen, während alle Privathäuser, die damals aus Holz gebaut waren — abgesehen von einem steinernen Hause eines „Zauberers“ — in Alt-Sukothai der Zerstörung anheimgefallen sind. Andererseits kennt man heute noch ganz genau den Palastbezirk der alten Hauptstädte, worin die Königsburg, der Palast, der ebenso wie alle anderen Häuser aus Holz gebaut war, lag. Unseres Erachtens spricht viel Wahrscheinlichkeit dafür, daß in dieser verhältnismäßig eng begrenzten Örtlichkeit auch heute noch das Haus- und Küchengerät der Herrscherfamilie ruht. Soweit es aus harter Scherbe hergestellt war, und bei der bekannten Dickwandigkeit und der Widerstandsfähigkeit der meisten Töpferarbeiten jener Zeit wird man erwarten können, daß sich dieses oder jenes Stück aus der Glanzzeit der siamesischen Keramik, die leider nur eine verhältnismäßig kurze gewesen zu sein scheint, erhalten hat.

Wir kommen zu den wichtigeren Keramiken Siams, zu den Erzeugnissen Savankoloks. Diese zerfallen in zwei Hauptarten: glasierte und unglasierte. Um die letzteren als die unbedeutenderen Produkte vorweg zu nehmen, so stehen zwei Arten davon im Vordergrund des Interesses. Die eine, ein schwarzbrauner, wie verbrannt aussehender Ton, von dem besonders große Vasen und Urnen bekannt geworden sind. In den obengenannten Abhandlungen ist eine von ihnen auf Fig. 1 abgebildet. Diese Vase kann eine gewisse Ähnlichkeit mit den als Han-Vasen aus China bekannt gewordenen und wahrscheinlich in die ersten Jahrhunderte nach Christus zu setzenden Töpfereien nicht verleugnen. Andererseits ist ihre Form und Dekorierung so einfach, daß sie ebensogut als das primitive Erzeugnis indogener siamesischer Topfformung angesprochen werden kann. Es kommt dazu, daß Töpfereien aus ganz ähnlichem Material auch heute noch in den nördlichen Laosgebieten Siams gemacht werden. Da die Bevölkerung Savankoloks sich in den Zeiten, wovon wir sprechen, zum großen, wenn nicht zum überwiegenden Teile aus Laoselementen zusammengesetzt hat, so ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir es in dieser schwarzen unglasierten Töpferware mit dem ursprünglichen Erzeugnis des Landes zu tun haben. Die schwarzen Vasen kommen auch in einer überreichen, mit dem überladenen Schmuck moderner siamesischer Buddhabronzen vergleichbaren Dekoration vor, die mit ziemlicher Sicherheit auf spätere Arbeit schließen läßt.

Es soll der Vollständigkeit halber hier erwähnt werden, daß glanzlose schwarzbraune Töpfereien auch in China, und zwar angeblich schon in der Chou-Dynastie (1122—249 v. Chr.) vorkamen und später wiederholt in der Ming-Dynastie (1368

bis 1644 n. Chr.) und der Ching-Dynastie (1644—1912) erscheinen. Alle diese Arten aber sind in Form und Dekor so grundverschieden von jenen laotischen Töpferwaren, daß eine Beeinflussung Siams hierin nicht mit Notwendigkeit angenommen zu werden braucht. Vielmehr ist diese unwahrscheinlich, denn wir werden sehen, daß in den Fällen, wo Siam von China die Kunst der Herstellung von Potterien übernahm, es auch gleichzeitig ihre Form und Ausschmückung, ja gelegentlich sogar die Herstellungsart sich aneignete.

Die zweite Art glasurloser Schöpfungen aus Ton umfaßt eine weite Klasse figürlicher Darstellungen aus einem hartgebrannten orangefarbenen bis rotbraunen, boccaro-ähnlichen Ton. In der Hauptsache sind es Buddha- und Boddhisatva-Darstellungen, wie sie als Wandschmuck an der Außen- und der Innenseite der Tempel und Prachedien verwendet wurden. Sie finden sich deshalb als Vollplastiken und in Hochrelief und sind die Weiterentwicklung jener in der Gandhara-Kunst, aus Chinesisch-Turkestan und übrigens auch in Siam bekannt gewordenen Masken aus Mörtel und Stuck, die in früheren Zeiten in ziemlich großer Anzahl buddhistische Heiligtümer geschmückt haben. Aber auch weltliche Darstellungen dieser Art, und zwar in bemerkenswerter künstlerischer Vollendung sind bekannt, wie die Gruppe eines Kindes und eines Hundes im Museum in Savankolok. Da die letztere im Menam gefunden worden ist, ist es nicht ausgeschlossen, daß sie aus den „nördlichen“ Öfen von Alt-Savankolok stammt, von denen Lyle erwähnt, daß ihre Erzeugnisse infolge der Abspülungen des Flusses bei Hochwasser sich in ziemlichen Mengen im Flusse selbst finden.

Die glasierten Töpfereien Savankoloks zerfallen in bemalte und unbemalte. Die letzteren sind die wichtigeren, weil sie die große Klasse der Celadone einschließen, die allein genügt hätten, Siam einen ehrwürdigen Platz unter den Völkern auf dem Gebiete der Keramik zu sichern.

Wir wollen zunächst diese Celadone besprechen. Es darf als bekannt vorausgesetzt werden, daß das Ursprungsland der Celadone China ist, daß sie dort zuerst in der nördlichen Sung-Dynastie (960—1125 n. Chr.) in gekrackter und in glatter Glasur auftreten, und daß sie in China an verschiedenen Orten und in verschiedenen Qualitäten auch noch in der Zeit der südlichen Sung-Dynastie (1127—1280) und der Ming-Dynastie (1368—1644) vorkommen.

Wir sprechen hier nur von der Ware, die in China als Lung Chüan Yao, in Arabien, im näheren Orient und in arabisch beeinflussten Gegenden des Indischen Ozeans als Martabani, in Japan als Seiji, in Europa als Celadon bekannt ist, und lassen die Nachahmungen außer Betracht, die sich von der Mandschu-Dynastie an bis zur Gegenwart in China sowohl wie in Japan in mannigfacher Ausführung finden.

Das älteste Celadon Chinas, das gekrackte Erzeugnis des „älteren Bruders“ aus der Familie Chang, das sogenannte Ko-Yao, ist bisher in Siam nicht entdeckt worden; dagegen finden sich hier deutliche Nachahmungen des Fabrikats des „jüngeren

Bruders“ und unter ihnen hervorragend gut gelungene. Die Glasur der Schöpfungen des „jüngeren Bruders“ ist ein ungecracktes Blau-grün von großer Zartheit und Tiefe, am besten vergleichbar dem bläulich-grünlichen Hauche, der auf jungen Porreeblättern liegt.

Man setzt in China die erste Herstellung dieses Celadons in den Anfang des 11. Jahrhunderts und hiernach darf es als ausgeschlossen bezeichnet werden, daß vor diesem Zeitpunkt die Kunst der Anfertigung von Celadon von China nach Siam gekommen ist. Wenn, wie die siamesische Geschichtschreibung behauptet, es wirklich der König Phra Roang gewesen ist, der 500 chinesische Handwerker nach Siam brachte, und wenn von diesen die Porzellanöfen bei Savankolok stammen, so wird man die Regierungszeit dieses Königs nicht, wie es jene in Sagen und Mythen schwelgenden siamesischen Historiographen tun, in das 5. oder 6., sondern frühestens in das 11., wahrscheinlich aber, wie wir weiter unten sehen werden, erst in das 12. Jahrhundert zu verlegen haben.

So groß aber auch die Ähnlichkeiten des besten Savankolok und des besten Celadons, des Kinuto Seiji nach japanischer Bezeichnung, sind, so ins Auge fallend sind doch auch die Unterschiede der beiden Arten. Deutlich lassen sich auch in Siam mehrere Qualitäten des Celadons und damit verschiedene Epochen seiner Herstellung unterscheiden.

Wir haben in Siam kein Stück angetroffen, das ganz den Glanz und die Tiefe der Glasur sowie die technische Vollendung der besten chinesischen Stücke erreicht; der siamesische Scherben ist unreiner und ungleichmäßiger zusammengesetzt als der chinesische, und der rostbraune Ring am Boden bleibt an Feuer und Glanz weit hinter dem der chinesischen Prachtstücke der Blütezeit zurück. Bei diesen siamesischen Stücken ältester Art mit dicker bläulich-grünlicher, nicht glasiger Glasur ist jener Ring vielmehr hellrötlich-braun und glanzlos; er gleicht den „rosabraunen“ Böden von Stücken, wie sie aus den Scherbenhäufen und Grabfunden bei Tayao — dem Cjun yu Marco Polos — bei Hsiao Mei bei Lung Chüan in der Provinz Chekiang oder den modernen japanischen Werkstätten bekannt geworden sind. Dieser hellere Ring darf als eines der typischen Erkennungszeichen des ältesten siamesischen Celadons angesprochen werden. Ob schon in der ersten Zeit der siamesischen Celadonherstellung so viel von der damals bereits hochgeschätzten und, unter den heutzutage gefundenen Bruchstücken, nur selten angetroffenen Ware angefertigt worden ist, daß es möglich war, davon nach dem Auslande zu exportieren, mag man füglich bezweifeln.

Für die Frage, wann siamesisches Celadon über Martaban, das nördlich von Moulmein und west-südwestlich von Savankolok gelegen ist, ausgeführt wurde, wird die Feststellung von Wert sein, wann Savankolok sich mit Martaban — oder allgemein gesprochen — Siam mit Pegu oder Birma in Frieden oder Krieg befand, oder wann Martaban zu Siam gehörte, denn der schwierige Landweg, der damals für den Transport der Töpfereiware von dem einen nach dem anderen

Orte benutzt worden sein dürfte, ist sicher nur in Friedenszeiten gangbar gewesen.

Wir wollen hier die Frage unerörtert lassen, ob überhaupt echtes chinesisches Celadon in Martaban zur Umschiffung gelangte und ob es nicht vielmehr allein oder so gut wie allein siamesisches Celadon war, das von Martaban nach dem Süden und Westen ging. So viel aber darf man heute schon sagen, daß es im wesentlichen das in den arabischen Uferländern des Indischen Ozeans auch heute noch am meisten angetroffene, minderwertige Produkt Savankoloks war, worauf in der zweiten Hälfte des Mittelalters der Name „Martabani“ geprägt wurde, weshalb man auch besser das siamesische Celadon allein „Martabani“ nennen sollte.

Die bei weitem zahlreichsten Fundstücke von Martabani in Siam sind den späten Ming-Celadonen Chinas vergleichbar, wenn auch immer der chinesischen Ware noch der Vorzug vor der siamesischen zu geben ist.

Ist der siamesische Scherben dem chinesischen nicht unähnlich, insofern als er bald ein feiner, reiner, bald ein grober, schmutziger, immer aber ein muschelbrüchiger ist, so ist die Glasur doch grundverschieden von der chinesischen. Immer hat die siamesische Glasur dieser Periode etwas Glasiges; die Glasur ist dünnflüssig und sammelt sich deshalb am unteren Rande des Stückes zu einem dickeren glasigen Rande oder Tropfen. Meistens ist die Glasur gekrackt, und zwar feiner gekrackt als die chinesische, was auf eine größere Porosität des siamesischen Produktes und damit auf einen leichteren Scherben schließen läßt. Die Ornamentierung besteht wie bei dem chinesischen Celadon in Gravierungen in der Masse unter der Glasur, und zwar finden sich im Anfang noch die typischen chinesischen Motive. Später kommen auch rein siamesische Muster vor, wie zum Beispiel die Rasmi, die heilige Flamme, das Unalom, das sich bezeichnenderweise in der Mitte der Lotusblume angebracht, findet.

Die siamesische Ornamentierung ist flüchtiger und flacher als die chinesische; sie ermangelt der Kraft, welche auch noch die guten Stücke der Ming-Dynastie so begehrenswert erscheinen läßt.

Der rostbraune Ring findet sich zwar häufig, doch kommen auch zahlreiche Stücke vor, bei denen er nur noch schwach erkenntlich ist. Bei vielen endlich fehlt er ganz, und auch diejenigen Stellen, die als unbedeckt von der Glasur nach den für diese chinesischen Keramiken geltenden Grundsätzen rostbraune Farbe zeigen sollten, sind häufig nur kremefarbig oder blaßorange oder schließlich auch ganz farblos.

Wie wir wissen, wird der kräftige, glänzende rostbraune Ring bei den chinesischen Celadonen nicht sowohl durch den Eisengehalt des Scherbens erzeugt, obwohl natürlich in China auch schwach eisenhaltiger Ton für chinesische Töpferarbeiten benutzt worden ist, sondern durch die eisenhaltige grüne Celadonglasur. Diese Glasur, die das Stück nach dem Eintauchen darin völlig bedeckte, wurde am Boden in der

Form eines Ringes wieder abgewischt, und zwar deshalb, damit das auf dem Untersatz im Ofen stehende Stück nicht an der Glasur festklebte. Daher finden wir auch in dem rostbraunen Ring häufig einen feinen weißen Ring oder weiße, meist in Kreisform stehende Abbruchstellen, das sind die Stellen, in denen der Untersatz von dem Boden des betreffenden Stückes abgebrochen wurde. Wurde nun aber auch die Glasur in Ringform von dem Stücke wieder abgestrichen, so war doch immerhin ein wenig von ihr in die Masse selbst eingedrungen. So entstand, je nachdem ein bißchen mehr oder weniger Glasur auf der Masse verblieben war, bald ein leuchtendes Orangegelb, bald ein Rostbraun, nicht unähnlich den „getigerten“ Böden des Kün Yao und Ju Yao der Sung. Wahrscheinlich hatten auch die Dämpfe, die bei dem Brennen des Stückes in der Muffel entstanden, Einfluß auf die Erzeugung des rostbraunen, den Eisengehalt der Glasur widerspiegelnden Ring. Daß dieser Ring in China und Japan durch Aufmalen später auch künstlich erzeugt worden ist, soll hier nur gestreift werden. In Siam kommen, soweit wir haben feststellen können, solche gefärbte Böden nicht vor.

Wie bei der geringen Ware in China, so ist auch in Siam vielfach nicht das ganze Gefäß, sondern nur sein oberer Teil in die Glasur eingetaucht worden, so daß ein Abwischen der Glasur zur Vermeidung des Anklebens auf den Steifen nicht in Frage kam. Eine Folge hiervon ist der sehr schwache rostbraune Niederschlag, den wir bei siamesischem Celadon in der Regel finden.

In Siam kommt auch bemaltes Celadon, und zwar in einer gelbbraunlichen Bemalung vor. Es erinnert sehr an die koreanische Ornamentierung dieser Art, jedoch sind die siamesischen Stücke durchweg flüchtiger dekoriert, und sie ermangeln der Kraft und des Schwunges, welche die koreanische Kunst auszeichnen.

Eine dem chinesischen Celadon ähnliche Glasur ist die in China als Kuan Yao bekannte hellbläuliche Glasur. Sie wurde ursprünglich in Pien King (Kaifeng fu) in Honan hergestellt, ist aber auch an anderen Orten Chinas, z. B. in Hangchoufu und Kingtechen in Kiangsi nachgeahmt worden. Auch im südlichen Chekiang, in der Nähe von Lungchüan, hat man ein ganz ähnliches Produkt gefertigt. Der Hafen, von dem es ausgeführt wurde und über den heute wieder die Scherben- und Fehlstücke der Schutthaufen und gelegentlich einmal ein zwar besser erhaltenes, aber auch plumperes Stück aus einem Grabfund gehen, war Wenchow, weshalb die Ware als Wenchow Yao bekannt geworden ist. Das Chekiang Kuan Yao ist aber in Wirklichkeit nur ein sehr zartes Celadon, dünnflüssiger in der Glasur, feiner im Scherben und etwas bläulicher im Farbton als das Ko Yao. Es hatte auch nicht die Dickwandigkeit des Scherbens der eigentlichen Celadonware, und daraus mag sich erklären, daß nur wenige Stücke sich erhalten hatten, so daß es weiteren Kreisen erst durch die Scherbenfunde der letzten Jahre bekannt geworden ist.

Ein ganz ähnliches Erzeugnis finden wir in Siam. Alles in allem genommen, ist es an Scherben, Glasur und Arbeit etwas geringwertiger als das chinesische Ori-

ginal. Nie ist der glasurlose Boden braun und gelb getigert, sondern er zeigt ein glanzloses ins Rosakrappfarbene schimmerndes Hellbraun.

Wie in China, so ist auch hier die hellbläuliche Glasur in ihren besten Exemplaren undurchsichtig, opaque, und unter dem Vergrößerungsglas bildet sie die bekannten Formen der „in Wasser getauchten Watte“. Trotzdem fehlt ihr die Tiefe und die Farbenkraft der chinesischen Stücke. In späteren Perioden wird sie glasig und durchsichtig. Hand in Hand mit der schlechteren Qualität der Glasur geht eine Verschlechterung des Materials, das reichlich leicht und porös wird und infolgedessen kleine und unregelmäßige Krackelierung erzeugt.

Wir wissen, daß die Kuan Yao-Manufaktur von Pien King um das Jahr 1127 n. Chr. in die Umgegend von Hangchoufu verlegt wurde, und wir sind deshalb geneigt, die Erzeugung des Chekiang Kuan Yao in die letzten beiden Drittel des 12. Jahrhunderts zu setzen. Da mit dem Ende der Sung-Dynastie (1280 n. Chr.) die Fabrikation dieser Ware aufhörte, da gerade sie aber eines der keramischen Erzeugnisse war, die Siam von China entlehnte, so finden wir hier einen Anhalt zur ungefähren Bestimmung eines Zeitpunktes, wo chinesische Töpferkunst nach Siam wanderte und wir dürfen diesen mit ziemlicher Sicherheit auf etwa die Mitte des 12. Jahrhunderts setzen. Auf diesen Zeitpunkt deuten auch viele der anderen Glasuren hin, die Siam von China übernommen hat.

Ziehen wir diesen Schluß, so setzen wir uns allerdings in einen gewissen Widerspruch zu der siamesischen Geschichtschreibung, welche die Zerstörung des Reiches Sukothai-Savankolok in das 11. Jahrhundert verlegt. Vielleicht werden spätere Forschungen dieses Ereignis als zu früh gesetzt erkennen. Andererseits ist es aber sehr wohl möglich, daß Savankolok, das auf eine lange Blütezeit zurücksah und wahrscheinlich zu einem Sitze der Zunft der Töpfer geworden war, auch dann noch die Geheimnisse der Porzellankunst von China empfing, als das neue Reich Pitsanulok-Lopburi bereits die Hauptstadt gen Süden verlegt hatte. Daß die Öfen von Savankolok noch lange nach der Zerstörung des Reiches Sukothai-Savankolok bestanden haben müssen, beweisen die Nachahmungen von Blaumalereien auf weißem Grunde aus der Ming-Dynastie, die man dort gefunden hat und von denen wir weiter unten sprechen werden.

Hierunter zählt besonders eine schwarzbraune Glasur, die in dem Kien Yao der Tang-Dynastie ihren Ursprung hat. Dieses Kien Yao stammt bekanntlich aus dem nur etwa 100 Kilometer südwestlich von Hsiaomei, aber in Fukien gelegenen Kien Yang und wurde schon in der Sung-Dynastie mit mehr oder weniger Glück an zwei oder drei anderen Orten des Reiches, so in Künchou, dem heutigen Yüchou, in Honan und in Nanchang in Kiangsi und später in Korea und Japan, wo es als Temmoku große Verehrung genoß, nachgeahmt. Während aber bei dieser Töpferei in China während der Tang- (680—907 n. Chr.) und nördlichen Sung-Dynastie (1127—1280) der schwarze Scherben immer sehr hart, schwer und sehr kaolinhaltig war, weist

dieselbe Art in Siam einen zwar schwarzen aber bedeutend leichteren kaolinarmen Scherben auf, den nur die spätere Sung- und die Mingzeit kennen. Die siamesische Glasur erinnert sehr an jene schwarzen Sung-Glasuren, die an denjenigen Stellen, wo an erhabenen Rändern und Kanten die Glasur nur dünn geflossen ist, eine tabakbraune Farbe zeigen. „Hasenhaar“-Striche und blitzende Sterne und alle die anderen Feinheiten der chinesischen Kien Yao-Glasuren der Tang- und Sung-Dynastien haben die siamesischen Stücke nicht.

Eine andere Glasur ist gelbbraunlich und dünnflüssig; sie scheint im allgemeinen nur bei geringerwertigen Stücken verwandt worden zu sein und deckt meistens einen leichten, porösen, gelblich-gräulichen Scherben.

In besseren Exemplaren kommt die Glasur auch mit blauen und bläulichen Lichtern vor, wie sie uns in China aus dem Ende der Sung-Dynastie und dem Anfang der Ming-Dynastie bekannt ist. Wie gewöhnlich erreicht die siamesische Spielart nicht die Vollendung des chinesischen Schmelzes.

Was bemalte Stücke anlangt, so sind, abgesehen von den oben bereits erwähnten, mit Farben dekorierten Martabani-Stücken die Nachahmungen der chinesischen Blau- und Weißmalereien die interessantesten.

Der Scherben ist gemeinhin von geringer Qualität, leichter und poröser als der chinesische, immerhin aber von ausgesprochenem Porzellancharakter. Die verwandte blaue Farbe, die als Unterglasur auftritt, ist ein tintiges, ins Schwarze spielendes Blau, das häufig zu einem einfach Grau-Schwarz verbrannt worden ist. Die weiße Glasur neigt zum Opaquen und zeigt gern milchige, wie geronnen aussehende Stellen. Wir haben Stücke gesehen, die mit der viercharacterigen Regierungsmarke der Ming-Dynastie auf der unteren Seite des Gefäßes geschmückt waren und auf der inneren Seite des Bodens, und zwar ebenfalls in Blau, eine Zahl trugen, wie wir solche aus der Sung-Dynastie in China auf dem Boden von Potterien eingegraben kennen, wo sie die Größenummer des Stückes bezeichnen. Nach siamesischer Ansicht bedeutet jene Zahl, daß das Stück in der Regierungszeit des 1., 2., 3. usw. Königs von Savankolok angefertigt wurde. Das dürfte kaum die zutreffende Annahme sein, denn wir haben ein Stück mit Ming-Marke und der chinesischen Zahl „6“ gesehen, das unzweifelhaft nicht aus der Zeit des 6. Königs von Savankolok, dessen Regierungszeit erheblich viel früher liegen dürfte, stammt. Höchstens könnte man annehmen, daß von dem König von Savankolok, der die Porzellanmanufaktur nach Siam verpflanzte, gezählt wurde, aber auch diese Auslegung will uns gezwungen erscheinen.

Dieses Blau und Weiß kommt auch auf einem grauen leichten Scherben vor, dessen gräuliche Glasur etwa so fein gekrackt ist wie die Forellenhautkrackeln der chinesischen Töpfereien.

Schließlich treffen wir auch noch eine weißliche, halbdicke bis dünne Glasur

von milchiger Farbe an, die weich und gewöhnlich stark gekrackt ist; der dazu verwandte Scherben ist mittelfein, leicht und gräulich weißlich.

Wie schon Lyle festgestellt hat, wurden die Savankoloker Erzeugnisse häufig auf röhrenförmigen Stützen im Ofen gebrannt. Derartige Stützen sind uns erhalten. Sie zeigen einen schwarzen oder schwarz gebrannten, leichten braunen bis schwarzbraunen Scherben und eine schwach glänzende entweder glasierte oder durch den Niederschlag der Glasurdämpfe verglaste Oberfläche. Das Material ist nicht sehr verschieden von dem bei den oben genannten schwarzbraunen Glasuren verwandten, während die Glasur sich durch ihre mindere Qualität erheblich davon unterscheidet.

Was die Vermutung anlangt, daß das Material des siamesischen Martabani nach Siam von China eingeführt worden ist, so möchten wir uns dahin aussprechen, daß diese Annahme höchstens für die ersten Töpfereien gelten kann, bei denen die chinesischen Töpfermeister gewissermaßen ihr nötigstes Handwerksmaterial mit nach Siam genommen hatten. Denn, abgesehen davon, daß sich gemeinhin der siamesische Scherben wesentlich von dem chinesischen unterscheidet, und daß es dem chinesischer Charakter widerspricht, das Rohmaterial, wofür China selbst die beste Verwendung hatte, aus dem Lande zu lassen, ist auch kein Grund einzusehen, weshalb, wenn man sogar die Tonerde aus China nach Siam hätte importieren müssen, man gerade Savankolok und nicht vielmehr einen am unteren Laufe des Menam bequemer gelegenen Ort als Fabrikationsstätte für die siamesische Töpferkunst hätte wählen sollen, ja weshalb man überhaupt in Siam eine Industrie hätte schaffen sollen, für deren Existenzberechtigung die Vorbedingungen nicht gegeben waren.¹

¹ Der Herr Verfasser befindet sich in Siam. So konnte er keine Korrektur lesen. Da das Manuskript nicht immer deutlich ist, so können im Druck leicht einige Versehen untergelaufen sein.

CHINESISCHE KUNST BEI DEN HUNNEN. VON ZOLTÁN V. TAKÁCS.

Asiens Riesenkörper ist einfach und großzügig gegliedert. Aus dieser Eigentümlichkeit heraus ist die geheimnisvolle einheitliche Kraftentfaltung seiner Völker zu erklären. Diejenigen unter ihnen, die für das Geschick des großen Kontinents ausschlaggebend geworden sind, hatten ihre Kraft wie es scheint, bereits in der grauesten Vorzeit in ostwestlicher Richtung (sumerische Wanderungen) zur Entfaltung gebracht. Der Kampf zwischen Iran und Turan bedeutet nichts weniger als die Erfüllung eines Schicksals, dessen Wege über den Norden des unfaßbarsten aller Weltteile bis ins Herz Europas hinein durch geographische Formationen gebieterisch vorgeschrieben waren.

Die Wirkung der Eroberungen der wandernden Völkermassen Innerasiens erwies sich groß nicht nur in der Ausdehnung, sondern auch in der Vereinigung und Verschmelzung der verschiedensten Rassen und Auffassungen. Die großen asiatischen Völker bilden auch heute nicht ethnische, sondern kulturelle Einheiten, und die Geschichtschreibung des Altertums beweist, daß es von jeher nicht anders gewesen. Auch die kriegerischen Nomadenvölker Innerasiens ließen sich, einerseits gegen Iran, andererseits gegen China, bereits im grauen Altertum als solche mächtige Einheiten erkennen. Ihre synthetische Kraft erreichte ihren Höhepunkt in der Herrschaft der Hunnen, die als die einstigen Beherrscher „Turans“ aus den geographisch zusammenhängenden Teilen Innerasiens (Turanische Niederung, Siebenstromland, Dzungarien, Wüste Gobi) unseres Wissens zuerst eine politische bzw. kulturelle Einheit geschaffen hatten; und deren letzte Glanzperiode im Herzen Europas unauslöschliche Erinnerung hinterließ.

Man ist wohl berechtigt anzunehmen, daß das Hunnenreich, dessen Glanz noch heute blendet, nicht nur auf die rohe Kraft der Waffen gegründet war, sondern auch eine kulturelle Macht verkörperte. Es sei mir also gestattet, auf Grund dieser Annahme einen Weg anzutreten, der meiner Meinung nach am sichersten zur Erkenntnis der bisher fast unbekanntem Eigenart dieser Kultur führt. Vorausgesetzt aber, daß dieses Kriegervolk sich künstlerisch betätigte, möchte ich auf die Frage eine Antwort finden, welcher Herkunft, welcher Art diese Produktion gewesen sein, zu welchen Formen sie geführt haben mag.

Über die Tatsache, daß die Identität der Wolgahunnen und der einst in Chinas Nachbarschaft lebenden Hiungnu nicht den mindesten Zweifel zuläßt, sollen hier keine weiteren Worte verloren werden. Die Wissenschaft muß diese Frage für erledigt halten,

und zwar vor allem auf Grund der Beweise, die Friedrich Hirth in seinen Aufsätzen „Wolgahunnen und Hiungnu“ (1900), „Die Ahnentafel Attilas nach Johannes von Thúróc“ (1899) und „Hunnenforschungen“ (1901) erbracht hat. Es kann mit ruhigem Gewissen behauptet werden, daß die gefürchteten Nachbarn des alten China die Ahnen von Attilas Hunnen gewesen sind. Diese Feststellung beruht auf unverkennbaren historischen Tatsachen, bildet also zur Ableitung reeller Schlußfolgerungen eine sichere Grundlage.

Ich meine also nach den Forderungen der einfachsten, natürlichsten Logik vorzugehen, wenn ich von der Kultur der Hunnen von vornherein annehme, daß sie unter chinesischem Einfluß stand, und daher die Kunsterzeugnisse, die diesem Kriegervolk dem Anschein nach zugewiesen werden können, auf Grund dieser Annahme zu bestimmen versuche. Gibt es unter den Denkmälern der Völkerwanderung solche, die eine unmittelbare Einwirkung der chinesischen Kunst verraten, so ist die Voraussetzung berechtigt, daß dieselben von den Hunnen herrühren oder mindestens mit ihnen in engen Zusammenhang gebracht werden können.

Es stellt sich aus den Aufzeichnungen der chinesischen Geschichtschreiber heraus, daß die Hunnen im dritten vorchristlichen Jahrtausend sich ihren chinesischen Nachbarn gegenüber ebenso kriegerisch und aggressiv verhielten, wie später im Zeitalter der Shan, der Chou und der Han. Sie wurden anfangs shan-yung, zur Zeit der Dynastie Chou hien-yün und unter den Han hiungnu genannt. (Siehe Otto Franke, Zur Kenntnis der Türkvölker und Skythen Zentralasiens. Abhandlungen der Königl. Preuß. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1904. — P. Albert Tschepe, Das Eingreifen der westlichen Nomaden in Chinas älteste Geschichte. Mitteilungen des Seminars für orientalische Sprachen an der Kgl. Friedrich Wilhelm-Universität zu Berlin. Jahrgang XIV. Ostasiatische Studien.) Sie sind ein unruhig herumschweifendes Reitervolk gewesen, ganz wie die späteren Hunnen an der Wolga, am Schwarzen Meer, an der Theiss und der Donau.

Primitive, unorganisierte Barbarenhorden können aber die Hiungnu doch nicht gewesen sein. Als Gründern eines mächtigen Staatswesens ist ihnen wohl auch eine gewisse Pracht- und Kunstentfaltung bereits in ihrer Urheimat zur inneren Notwendigkeit geworden. Es ist auch — wie bemerkt — mehr als wahrscheinlich, daß das ganze Kulturleben des Hunnenreiches in erster Linie chinesisch beeinflusst war. Die historisch nachgewiesene Kultur der seßhaften, als Staatskünstler hervorragenden Chinesen übertraf bei weitem diejenige der fortwährend hin und her wogenden Hiungnu, die wie alle Nachbarn des Himmlischen Reiches, obwohl gewöhnlich Sieger auf dem Schlachtfelde, mit der Zeit der Macht der uralten ostasiatischen Kultur notwendigerweise unterlagen.

Es ist über die chinesische Kunst der vorchristlichen Jahrtausende nicht viel bekannt. Die Grundformen und Ornamente der erhaltenen und aus alten Katalogen (K'au-ku-t'u, Po-ku t'u-lu, Si-ts'ing ku-kien) bekannten ritualen Bronzegefäße,

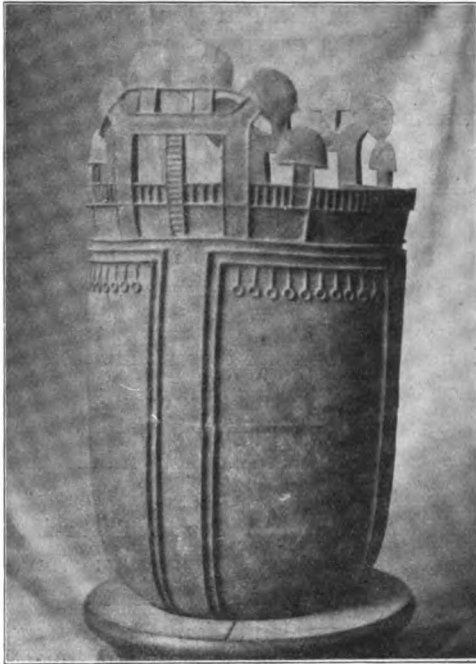


Abb. 1. Hunnisches Opfergefäß aus Puzsta-Törtel.
Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

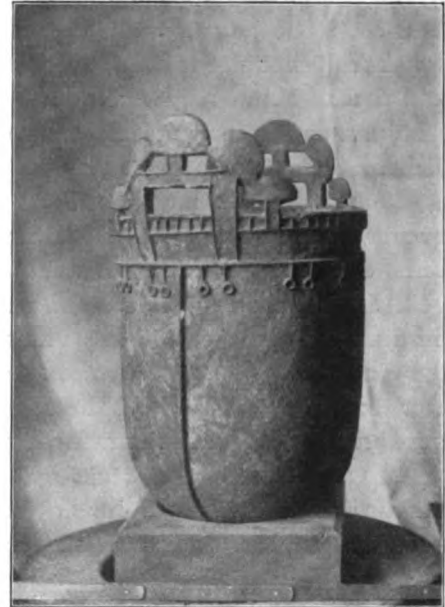


Abb. 2. Hunnisches Opfergefäß aus Kapos-tal.
Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

sowie die aus den Naturformen geistreich abgeleiteten Schriftzeichen beweisen aber, daß die Urkunst der Chinesen bereits im angehenden zweiten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung auf festgefügte Prinzipien, auf voll entwickelte Formen aufgebaut war, die von den nomadischen Nachbarvölkern weder geschaffen, noch vermittelt worden sein konnten.

Nomadisch und barbarisch ist dagegen die von den sogenannten skythischen Altsachen repräsentierte Kunst. Diese Denkmäler kommen in verschiedenen Stilarten auf dem weiten Gebiete zwischen Jenissei und Donau vor. Sie lassen eine unverkennbare weitverzweigte Verwandtschaft erkennen und bilden einen den Kunstprodukten der Mittelmeerkultur wesensfremden Block. Ein großer Teil ihres Formenschatzes läßt sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch auf Mesopotamien zurückführen. Andere Elemente stehen dagegen mit der chinesischen Kunst in Verwandtschaft. Infolge dieser Affinität entstand auch die Ansicht, daß die Nord- und mittelasiatischen Völker des Altertums zwischen West- und Ostasien eine Vermittlerrolle gespielt und auf diese Weise zur Befruchtung des letzteren vom Westen her beigetragen hatten. (P. P. Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises. Zeitschrift für Ethnologie XXIX. 1897.)

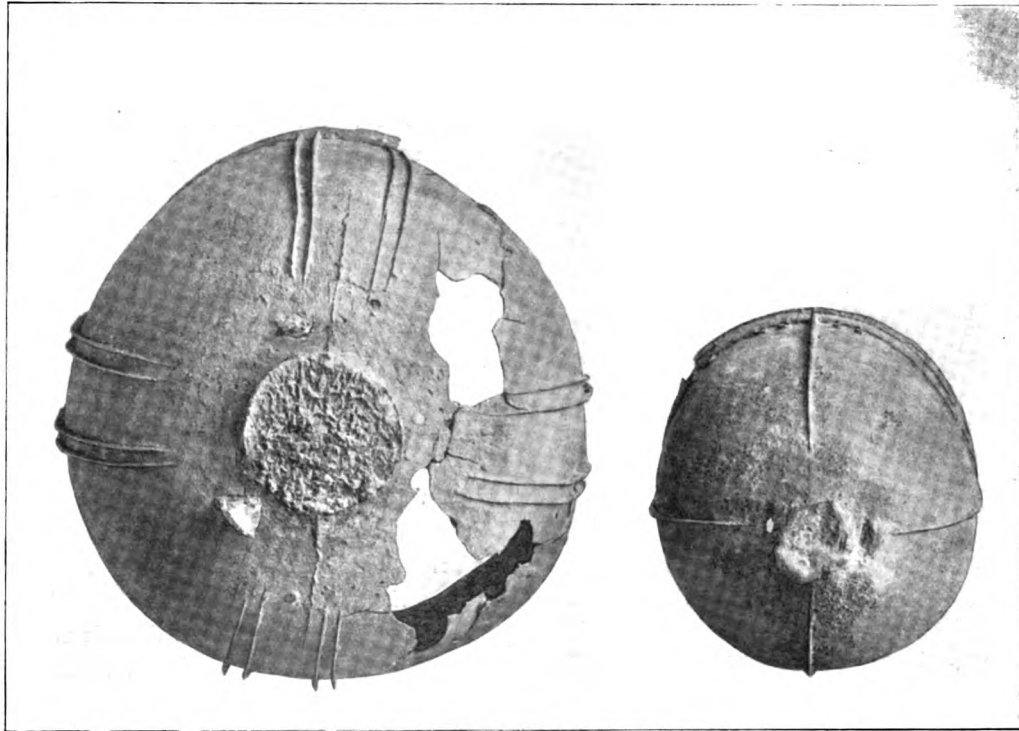


Fig. 3. Hunnische Opfergefäße aus Puszta-Törtel (links) und Kapos-tal (rechts).
Ungarisches Nationalmuseum, Budapest.

Eine besonders wichtige Rolle spielen unter den sogenannten skythischen Denkmälern die kupfernen bzw. bronzenen vasenförmigen Opfergefäße, die ihren Grundformen und Dekorationen nach in zwei Hauptgruppen zu teilen sind. [Über die Unterscheidung dieser zwei Gruppen vgl. M. Ebert, Ein skythischer Kessel aus Südrußland. *Prähistorische Zeitschrift*. IV, H. 3—4, S. 451—454.]

Die überwiegende Mehrzahl dieser Gefäße ist halbkugelförmig oder mit einwärts gebogenem Rande gebildet. Sie stehen immer auf einem festen stämmigen Fuße und sind dabei mit runden, zumeist mit Knöpfen verzierten Henkeln versehen, die entweder dem Kesselrande senkrecht entwachsen oder denselben, sich eng an die Wand schmiegend, überragen. Manchmal sind sie auch an den Seiten in vertikaler Lage angebracht. Der Guß ist im allgemeinen roh und massiv.

Gefäße dieser Art kamen in Sibirien und Rußland, besonders in den südlichen Gouvernements in außerordentlich großer Zahl zum Vorschein. Aus Ungarn ist nur ein Exemplar bekannt (aus der Gegend von Ó-Szöny), das im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest aufbewahrt wird. (Zusammenfassendes über diese Funde bei Béla v. Posta, *Dritte asiatische Forschungsreise des Grafen Eugen Zichy*. III. 1905. S. 515ff.)



Abb. 4. Hunnisches Opfergefäß aus Rußland.
Wologda-Museum.

Wesentliche Unterschiede trennen diese Denkmäler von einer kleineren Gruppe von Gefäßen, die ich hier, weil ich sie für hunnische Erzeugnisse halte, eingehend behandeln will. Sie weisen nicht nur andere Grundformen als die oben erwähnten, sondern auch abweichende Dekorationen auf. Charakteristische Eigentümlichkeiten dieser Gruppe sind die durch scharfe senkrechte Rippen bzw. Kämme gevierteilte hohe zylindrische Wand und die sich daraus emporhebenden eckigen Ösen.

Zwei Gefäße dieser Art wurden in Ungarn gefunden. Das eine zu Pusztatörtel bei Körös (in der Nähe von Szolnok), das andere im Kapos-tal. (Fig. 1—2. Beide im Ungarischen Nationalmuseum zu Budapest. Das Bruchstück eines dritten wurde 1910 in Dunapentele ausgegraben. Abb. bei Ebert, a. a. O., S. 453, u. Ostasiatische Zeit-

schrift, IV, S. 115.) Die Stümpfe am Boden beweisen, daß die Gefäße ursprünglich auf dicken Füßen standen. (Fig. 3.) Sie sind auf Grund eines eigentümlichen dekorativen Motivs einer besonderen Kategorie zuzuweisen. Sie werden nämlich an den Henkeln und daneben am Kesselrande durch Stäbchen dekoriert, die in großen Knöpfen enden. Letztere können als flachreliefartige Darstellungen von Halbkugeln aufgefaßt werden, deren Basis rings herum scharf ausladet. Auch die Außenseiten der Stäbchen und Henkel sind mit ähnlichen Kanten eingefast. Alle diese Bestandteile aber sind nach innen flach. Diese Art des Dekors sichert den im ungarischen Boden gefundenen Gefäßen eine sehr bemerkenswerte Sonderstellung. Sie sind meines Wissens die einzigen, bei denen die erwähnten pilzförmigen Motive nicht nur an den Ösen, sondern auch am Gefäßrande angewandt sind. Die große Mehrzahl der sogenannten skythischen Kessel weist eine verwandte Dekoration nur auf den runden Henkeln und auch dort in einfacherer, altertümlicher Form auf.

Ein drittes Exemplar der zylindrischen Opfergefäße (ohne die erwähnten pilzförmigen Motive) kam in Höckericht, in Preußisch-Schlesien zum Vorschein. (Abb. in Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. N. F. III, S. 47.) — Eine Art Mittelstellung zwischen diesem und den ungarischen nehmen zwei Vasen aus Rußland ein. Der eine stammt aus Werchni-Konetz (Regierungsbezirk Wologda, Kreis Ustschissolsk), der andere wurde im Jahre 1884 im Sande eines Fließchens

zwischen den Gemeinden Otoka und Zagarina (Regierungsbezirk Simbirsk, Kreis Sisran) gefunden. (Fig. 4—5.) Beide sind aus Kupfer gegossen. Sie unterscheiden sich von dem in Höckericht gefundenen, dessen einzige Zierde das scharfe Gerippe ist, dadurch, daß sie, wie die ungarländischen, mit geschweiften bzw. auf Schnürangehängen (zum Teil auch mit einfachen) Ringen geziert sind. Diese Dekorationen sind an der rings um den Gefäßrand laufenden Kante als Anhängsel angebracht. Man findet sie aber auf dem Stück von Werchni-Konetz [Wologda] auch in vertikalen Reihen, mit schräggestellten Schweifen, die gleichsam einem unsichtbaren Stile entwachsen.

An den Seiten der zwei rußländischen Exemplare sind außerdem mit der Spitze nach unten gekehrte Dreiecke zu sehen. Auf dem von Werchni-Konetz an den Ecken mit Ringen kombiniert; auf dem Stücke von Simbirsk an einem Zellenband hängend. Sie erinnern an assyrische Gehänge (Perrot-Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, II, S. 764, Fig. 432, 433), aber auch an geometrische Abbreviaturen von Ochsenköpfen, die uns aus elamitischen Vasenmalereien bekannt sind. [Gautier und Lampre,

„Mission scientifique de Perse“, in „Der Mensch aller Zeiten“, I, S. 528, Fig. 345.] Nicht zu vergessen dabei, daß das mit der Spitze nach unten gekehrte Dreieck in einigen altchinesischen Ideogrammen — *k'ou* (Mund), *she* (Zunge), *yen* (Sprache), *ye* (Ton, Laut), *kü* (Richterspruch, Urteil), *tien* (Blitz), *shih* (Stein, Fels) — als wesentlicher Bestandteil vorkommt. Ich glaube also nicht fehlzugehen, wenn ich diese als Hauptmotiv erscheinende einfache Zierform als urasiatisches künstlerisches Gemeingut auffasse. Die nordrußländischen Vasen können also vielleicht als altertümlichere und einfachere den ungarländischen zeitlich vorangehen.

Es ist aus den Mitteilungen von J. R. Aspelin, dem hochverdienten Forscher



Abb. 5. Hunnisches Opfergefäß aus Rußland. Eremitage St. Petersburg.

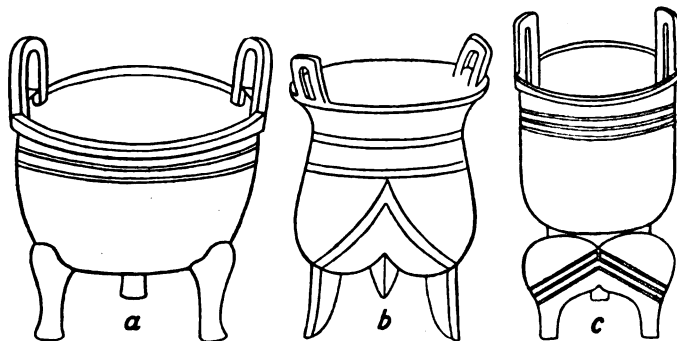


Abb. 6. Chinesische Opferkessel. Nach dem Po-ku-t'u-lu. Aus Reinecke, Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises. Z. f. Ethn. XXIX.

der uralaltaischen Altertümer, ersichtlich, daß ähnliche Stücke auch in der Gegend des Altai und der Jenissei gefunden wurden. Er teilt in seinem Werke „Antiquités du Nord finnoougrien“ ein verwandtes Exemplar aus Biisk (S. 70, Abb. 318) mit. Die ornamentale Ausbildung des Henkels dieser Opfervase geht mit altaltaischen Formen [auf Messergriffen] eng zusammen.

Zusammengefaßt wurde das angeführte Material [mit Ausnahme des Stückes aus Dunapentele] von Josef Hampel in einer Studie, die unter dem Titel „Skythische Denkmäler aus Ungarn“ in der Zeitschrift „Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn“ (IV. 1895. 1) erschien. Verfasser gibt darin der Überzeugung Ausdruck, daß zur Deutung dieser Denkmäler in erster Linie die russische Wissenschaft berufen ist, denn sie ist am ehesten in der Lage, das entsprechende Material in Evidenz zu halten und zu verarbeiten. Als ich aber in der Annahme, daß in den letzten zwei Jahrzehnten neue Exemplare aufgetaucht waren, mich nach weiteren Analogien der geheimnisvollen Gefäße interessierte, erhielt ich von wohlunterrichteter Seite (Dr. Nikolai Makarenko-Petersburg) die Auskunft, daß neue Stücke nicht entdeckt wurden, und zur Lösung der Frage auch in der neueren russischen Literatur kein Versuch gemacht wurde.

Paul Reinecke war meines Wissens der erste, der zwischen diesen Denkmälern und den altchinesischen Bronzen eine gewisse Affinität konstatiert hatte. (Über einige Beziehungen der Altertümer Chinas zu denen des skythisch-sibirischen Völkerkreises. Zeitschrift für Ethnologie. Bd. XXIX, 1897, S. 141—163.) Es fiel ihm die Übereinstimmung in der Gußtechnik und der Form der Henkel auf. (Fig. 6.) Er läßt sich jedoch auf keine weitere Erörterung der Frage ein und bemerkt nur, daß die Gefäße, die er schlechterdings für skythisch-sibirische Produkte hält, aus der Völkerwanderungszeit stammen.

Eine eingehende Detailanalyse läßt uns noch weitere überzeugende Analogien erkennen. Die wesentlichen Eigentümlichkeiten unserer Vasen sind nämlich auch für die altchinesischen Bronzen charakteristisch. Die uns bekannten ältesten Denkmäler chinesischer Kunsttätigkeit sind bronzene Ritualgefäße. Sie sind fast die einzigen uns bekannten Dokumente der in den Zeitaltern Shan und Chou blühenden Kunst. Es kann mit Recht behauptet werden, daß ihre Grundformen und Dekorationen, die nicht nur in den zwei letzten vorchristlichen Jahrtausenden, sondern auch im

weiteren Verlauf der Zeit, bis zum heutigen Tage keine wesentliche Veränderung erfahren haben, zu Beginn des selbstbewußten nationalen Kulturlebens der Chinesen bereits festgelegt waren. Einige Elemente dieser Bronzekunst müssen sogar unbedingt urzeitlicher Herkunft sein.

Alles deutet darauf hin, daß die durch Hirth, Conrady u. A. vertretene Anschauung, nach der sich in der ersten großen Periode des chinesischen Kunstlebens eine autochthone Entwicklung abgespielt hatte, unwiderlegbar ist. Analogien, die einerseits in der altbabylonischen, andererseits in der urchinesischen Kunst vorkommen, lassen eher auf einen vorgeschichtlichen Zusammenhang der asiatischen Völker schließen. Auch der Geburtsort

der einheitlich scheinenden Urkunst des pazifischen Völkerkreises ist am ehesten auf dem südlichen Teile des ostasiatischen Küstenlandes oder an den anschließenden Inseln zu suchen. Man ist durchaus nicht berechtigt, anzunehmen, daß diese Produktion sich vom Westen her oder sogar von der östlichen Region des Mittelmeeres genährt hätte.

Die Bronzegefäße der Zeitalter Shan und Chou sind massiv gegossen. Ihre dicken Wände haben den Stil der ursprünglichen Tonformen beibehalten. Sie müssen anfangs, wie eine ganze Anzahl Beispiele aus dem Po-ku-t'u-lu zeigt, durchgehends ziemlich schmucklos gewesen sein. Die Vierteilung ihrer Wände durch einfache Rippen ist der wohlbekanntesten symbolisch-figuralen Dekoration jedenfalls voran-

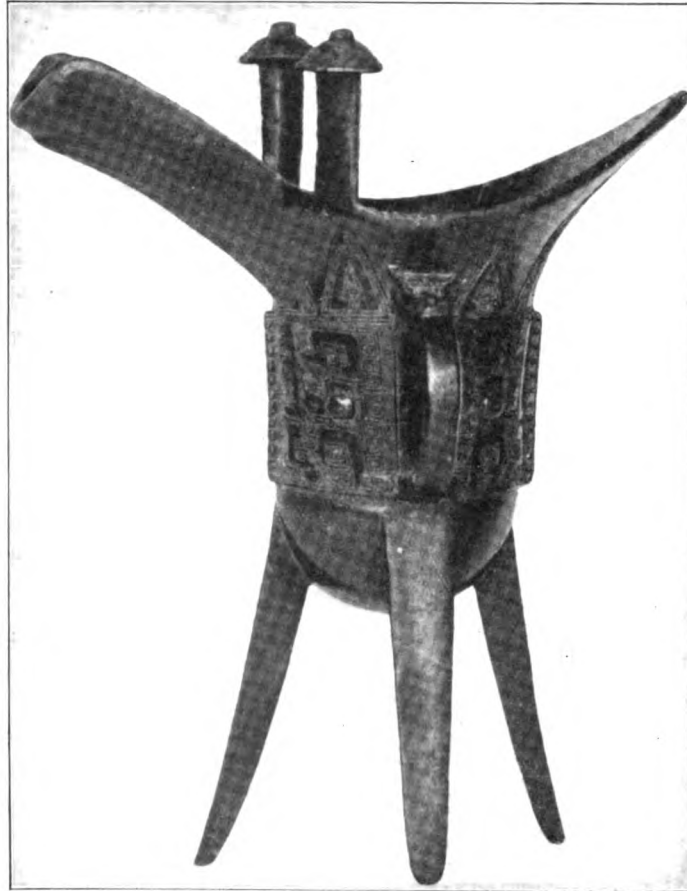


Abb. 7. Chinesisches Opfergefäß für Wein (chüeh).
Sammlung Sumitomo, Osaka.



Abb. 8. Chinesischer Kessel (hsien). Sammlung Sumitomo, Ōsaka.

gegangen. Die Henkel heben sich aus dem Rande senkrecht empor, wie an den Scheffeln, Kübeln oder Körben. Die *chüeh* genannten Weingefäße (Fig. 7) sind am Rande anstatt der Henkel mit Stäben versehen, die gebuckelte oder scheibenförmige Köpfe tragen. [Manchmal enden sie in Handhaben, die in der Mitte verdünnt sind. An einem Kessel (hsien) der Sammlung Sumitomo (Fig. 8) erscheinen sie als Träger plastischer, obwohl ziemlich flach geformter Vögel.] Diese Knöpfe, deren Urform ich in den Buckeln steinzeitlicher Töpfe und in den dekorativen Warzen altchinesischer Bronzegefäße und Glocken zu erkennen glaube, dienten dazu, an beiden Seiten mit Stäbchen angefaßt zu werden, wenn das Gefäß vom Feuer gehoben wurde. Besonders charakteristisch ist für die *Chüeh*, wie für die Weingefäße *yu*, der hohe zylindrische Körper. Es muß auch betont werden, daß die allgemein verbreiteten Haupttypen der urchinesischen Gefäße, nach absolut verlässlichen Belegen,



Abb. 9.



Abb. 10.



Abb. 11.

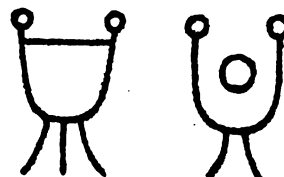


Abb. 12.

Ideogramme für hsüe (9), min (10), tou (11) und ting (12). Nach Chalfant, *Early Chinese Writing*. Pl. IV, Nr. 55, Pl. XII, Nr. 155, 156, Pl. XXVI, Nr. 364.

ähnliche hohe, zylindrische Körper hatten. Die Urformen der altchinesischen Keramik sind uns durch einige Schriftzeichen der Zeitalter Shan und Chou überliefert worden.

Die chinesischen Schriftzeichen dieser Perioden sind nämlich ganz hieroglyphartig gebildet und erteilen infolgedessen durchaus verlässliche Auskünfte über die Gegenstände, die sie darstellen, bzw. durch die sie etwas symbolisieren. Der Begriff des Blutes — hsüe — wird z. B. durch das Opfergefäß versinnbildlicht. (Fig. 9. Siehe Frank H. Chalfant, *Early Chinese Writing*. Pl. IV, Nr. 55.) Dieses Gefäß ist hoch und zylindrisch und steht auf verhältnismäßig stämmigem Fuße, an dessen beiden Seiten mit je einem schrägen, bez. senkrechten Strich die Scheithölzer angedeutet sind. Die Übereinstimmung dieses Zeichens mit den Grundformen der uns interessierenden Gefäße ist augenfällig.

Dieselben oder mindestens im wesentlichen ähnliche Gefäßtypen dienten auch zur Bezeichnung anderer Begriffe, wie Schale, Trinkbecher usw. — auf chinesischesch min (Fig. 10, Chalfant, a. a. O., Pl. XII, Nr. 155), Fenster — kiung (Chalfant, Pl. XI, Nr. 145), Becher — tou (Fig. 11, Chalfant, Pl. XII, Nr. 156). Auch die Grundform des Räuchergefäßes — ting — (Fig. 12, Chalfant, Pl. XXVI, Nr. 364) unterscheidet sich im wesentlichen nicht von den bereits erwähnten und auch der die Opfergefäße im allgemeinen charakterisierende Dreifuß summiert sich auf einigen Bezeichnungen dieses Begriffes zu zwei Linien, wie etwa auf dem Schaft der Min. Besonders wichtig erscheinen mir am letzterwähnten Schriftzeichen die beiderseits angebrachten und mit Knöpfen versehenen Henkel, die m. E. den erwähnten Stäben an den Chüeh und den pilzförmigen Dekorationen unserer Vasen entsprechen.

Die angeführten Zeichen der altchinesischen Schrift sind deshalb als verlässliche Grundlagen unserer Folgerungen anzunehmen, weil sie bei ihrer logischen Zeichnung nur strukturelle Elemente und auch diese nur in ihren Rudimenten enthalten. Ihr Inhalt belehrt uns also genau über die Form der fraglichen Gegenstände und das Stilgefühl ihrer Urheber.

Auf dem Zeichen für Weingefäß, Topf und Töpferei — fou — (Chalfant, Pl. XII, Nr. 158) lassen sich Querstriche beobachten, die Bänder bzw. Riemen andeuten. Ich glaube, daß die eigenartigen dekorativen Rippen, die die chinesischen Ritual-

gefäße in vertikaler und horizontaler Richtung umgeben, auf diese Bänder zurückzuführen sind. Es ist wohl nicht nötig zu betonen, daß die reiche künstlerische Ausbildung dieser Motive gar nichts gegen diese Annahme zu sagen hat. Die Entwicklung der Zierformen liefert wohl immer und überall an unzähligen Beispielen den Beweis, daß die anfangs rein praktisch begründeten Elemente sich später zu dekorativen Motiven umgewandelt hatten, die äußerlich an ihre ursprüngliche Bedeutung gar nicht mehr erinnern.

Der Geschmack der Chinesen, die bereits in den Zeitaltern der Shan und Chou ein sehr intensives Kulturleben geführt haben, hatte bereits in diesen Perioden die schnörkelhaft umgebildeten und aufgelösten Formen bevorzugt. Ihr Kunstgewerbe mußte also, dieser Tendenz entsprechend, eine gründliche dekorative Umwandlung durchgemacht haben. Auch ihre großartige Gußtechnik, die sich notwendigerweise in Anlehnung an die Keramik bzw. Tonbildnerei entwickelt hatte, trug wohl das ihrige bei, um den Charakter der urzeitlichen Formen entsprechend ummodellieren zu helfen. So ist es m. E. zu erklären, daß die altchinesischen Bronzen, gleichviel welcher Form und Bestimmung, durchwegs eine rein dekorativ anmutende Rippengliederung aufweisen. Die Rippen auf den Seiten oder Deckeln der Gefäße laden scharf heraus, wobei sie ganz metallisch wirken.

Die Stofflichkeit der in Ungarn und Rußland gefundenen Vasen entspricht, wie wir gesehen haben, durchaus dem chinesischen Kunstgefühl. Auch diese Gefäße weisen scharfe, in Bronze erdachte Rippen auf, aber natürlich in einfacher barbarischer Form. Das Kunstwollen der Nomaden ging nicht hoch hinaus, die ursprüngliche Bestimmung der Formen blieb aber länger im Unterbewußtsein ihrer Künstler. Einige sibirische Exemplare des gewöhnlichen weitverbreiteten skythischen Kesseltypus sind auch durch realistische Nachbildungen von Schnüren geziert. [Béla v. Pósta, a. a. O., Fig. 292, 294, 295, 295a, 297, 298, 298a.] (Das zu Pferde oder Kamel beförderte Gefäß wird auch heute mit Schnüren oder Riemen umgeben.)

Zwei Elemente an den ungarländischen Vasen wären noch auf ihren Ursprung hin in Betracht zu ziehen: das Zellenband, an den Rändern der Gefäße und auf der mittleren Leiste des Henkels des größeren (aus Törtel), und die geschweiften, als Reliefnachbildungen von Anhängseln angebrachten Ringe. Beide sind im Formenschatz der altchinesischen dekorativen Kunst unschwer nachzuweisen. Überzeugende Analogien des ersteren befinden sich auf dem Weingefäß (chüeh), das im Band XIV des Po-ku t'u-lu auf Tafel X nachgebildet ist. (Fig. 13.) Ringe auf Schnüren in Reliefnachbildung sind uns aus der Han-Zeit bekannt. Berthold Laufer bringt in seiner „Chinese Pottery of the Han-Dynasty“ die Abbildung eines Uringgefäßes (Taf. XXVI, Fig. 1), das mit der erhabenen Darstellung solcher Anhängsel dekoriert ist. Die freie Anwendung dieses Motivs entspricht am ehesten den schräggestellten Schnüren auf der Opfervase von Werchni-Konetz.

Es wurden aber im chinesischen Altertum auch bronzene Vasen hergestellt,

deren Wände mit kleinen losen Ringen behängt waren. Neuere Kopien solcher Gefäße erfreuen sich auch heute allgemeiner Beliebtheit. Eine wird auch von Münsterberg mitgeteilt. (Chinesische Kunstgeschichte, II. 150.) Ich glaube mit Recht behaupten zu können, daß die eigentümlichen Anhängsel auf unseren Kultgefäßen auf diesen rundplastischen Schmuck der altchinesischen Vasen zurückzuführen sind.

Man darf daran keinen Anstoß nehmen, daß die an den verschieden geformten chinesischen Gefäßen mit abweichender Absicht angewandten Ziermotive an den nomadischen Denkmälern unorganisch vereint vorkommen. Derartige barbarische Vermengungen konsequent ausgebildeter Stilformen gehören durchaus nicht zu den seltenen Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Ich kann also Berthold Laufer, dem hochverdienten Verfasser des Werkes „Chinese Pottery of the Han-Dynasty“ mit nichten beistimmen, wenn er im genannten Buche (S. 224) mit Reinecke polemisierend bemerkt: „To establish the possibility of a comparison between types of vessels of different cultural provinces, it is a fundamental necessity that these types agree in the principal features of their formation: Coincidence in only one or in a few characteristics does not constitute a relationship. I utterly fail so see any similarity between the Chinese tripod vessel (t i n g) of Silver Island and the Scythian bronze kettle from Hungary, which Reinecke groups together on pp. 148 and 149, except, perhaps, in the very accidental feature of the loop-holes; but the Chinese ting always has either three or four feet, while the Scythian kettle has only one stem; and this makes a principal difference, which Mr. Reinecke too easily overcomes by calling this the „simplification of the foot“ in the Siberian specimens (on p. 159). If this Scythian type m u s t resemble a Chi-

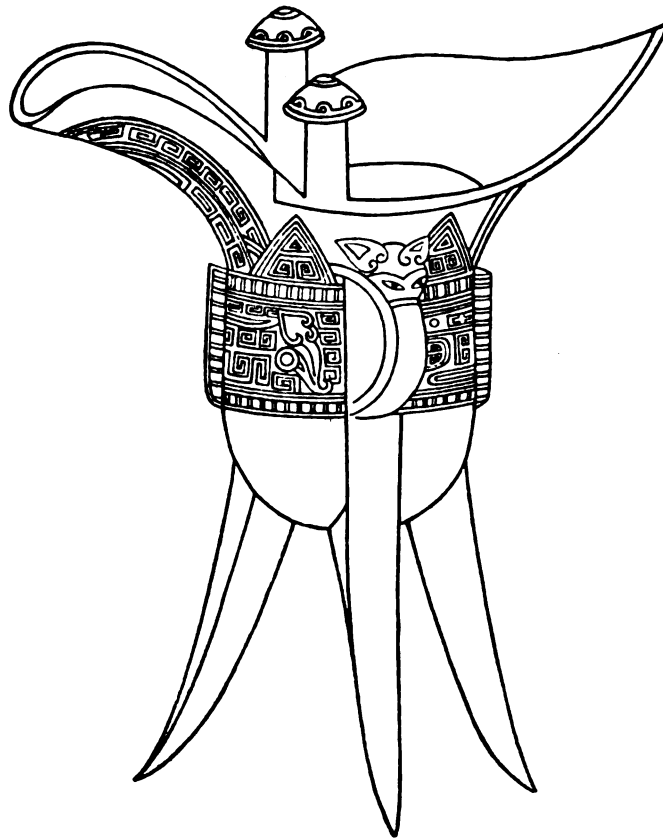


Abb. 13. Altchinesisches Opfergefäß für Wein (chüeh). Shangzeit. Nach Po-ku-t'u-lu.

nese one, it is perhaps somewhat similar to a t o u . The t o u , however, is never provided with loophandles : consequently the Scythian kettle is neither a t i n g nor a t o u , but an intirely different and distinct type. Besides, W. Radloff (Aus Sibirien, Vol. II, p. 88) remarks expressly, that the Siberian peoples of the bronze period did not know of tripod vessels, but put the kettles themselves into the fire.“

Laufers Stellungnahme zu dieser Frage befremdet mich schon deshalb, weil ihm als hervorragendem Kenner chinesischer Altsachen keinesfalls entgehen dürfte, daß die Grundform der Gefäße unter den altchinesischen Ideogrammen für Blut — h s ü e — und Schale — m i n — vollinhaltlich vorkommt, zur Bezeichnung des letzteren Begriffes nebst einem Zeichen, das der Form des t o u genannten Gefäßes der Chou-Periode (Abb. in Laufers oben zitiertem Werke auf Taf. III, Nr. 5, und XXVIII, Nr. 2) durchaus entspricht. Es macht keinen wesentlichen Unterschied aus, daß die Wand bei dem einen Gefäßstyp hoch, bei dem anderen niedrig ist.

Die allerdings auffallenden Unterschiede beweisen m. E. nur so viel, daß die Grundformen der Gefäße chinesische und nicht barbarische Erfindungen sind. Was von den Künstlern des Reiches der Mitte aus praktischen Gründen zielbewußt geschaffen und mit der Zeit zu dekorativen Werten umgestaltet wurde, mußte sich in den Händen der benachbarten Hiungnu, der Vorfahren unserer Hunnen, in barbarische Zierformen umwandeln.

Noch ist die wichtige Frage zu beantworten, wie die besprochenen Opfergefäße zu datieren sind.

Ihr Alter ist nach dem Höckerichter Exemplar und dem in Dunapentele gefundenen Bruchstück ziemlich genau zu bestimmen. Das erste kam in einem Skelettgrabe zum Vorschein, „dessen Leichnam bis auf wenige Knochenreste zu braunem Mull zerfallen war.“ (Eduard Krause, Der Fund von Höckricht, Kreis Ohlau, Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift. Neue Folge, III. Band, S. 50.) Die Beigaben des Leichnams bestanden aus kleinen, mit Carneol, Glasfluß und Granaten geschmückten, getriebenen Goldplatten, Schmucksachen, die für die frühe merowingische Periode (3. bis 4. Jahrhundert), also für die Anfänge der Völkerwanderungszeit charakteristisch sind. (Krause a. a. O., S. 46—49. — Abb. auf S. 47.) Ungefähr 300 Schritt weiter wurde auch eine Silbermünze des Kaisers Trajan gefunden, die somit als terminus post quem dienen kann.

Unverkennbare Analogien der Höckerichter Goldplatten kommen auch in den Funden von Saga (Rußland, Gouvernement Taurien) und Zdwizensk (Gouv. Stawropol) vor. [S. die Abbildung bei Salin, Altgermanische Tierornamentik, S. 119, Fig. 318.] Das schlesische Gefäß kann also mit Denkmälern in Beziehung gebracht werden, die nachweisbar aus der Völkerwanderungszeit stammen (Béla v. Pósta, a. a. O., III. S. 491—494, Abb. 271, 272) und an Orten vorkommen, denen in der Geschichte der Hunnen eine besonders denkwürdige Rolle zufiel.

Das Bruchstück von Dunapentele (Intercisa der Römer) befand sich unter den

Trümmern eines wahrscheinlich durch Brand zerstörten Hauses, wo auch einige silberplattierte, eiserne römische Helme an das Tageslicht kamen. Letztere können etwa am Anfang des IV. Jahrhunderts gefertigt worden sein. Sie gehörten aller Wahrscheinlichkeit nach kleinasiatischen, syrischen Soldaten, da Intercisa die Lagerstätte dieser Truppen war.

Unter den zerstörten Grundmauern eines anderen Gebäudes von Dunapentele wurden römische Münzen der Kaiser Alexander Severus (222—235) und Valentinianus I. (364—375) gefunden.

Ich muß also nach dem Gesagten annehmen, daß das Stück mit Recht in die Zeit zu setzen ist, wo die Donau die westliche Grenze des von den Barbaren besetzten Gebietes bildete, und wo die Hunnen zuerst mit den Römern in Berührung traten. Es kam vielleicht während eines Geplänkels als Beute in römische Hände, kann aber auch von hunnischen Truppen stammen, die, wie aus der Geschichte bekannt, manchmal als Verbündete unter römischer Führung kämpften. (Vgl. L. v. Márton, Die wichtigsten Resultate vor- und frühgeschichtlicher Forschung in Ungarn [1911]. Prähistorische Zeitschrift Bd. IV, H. 1—2. S. 185. — M. Ebert, Ein skythischer Kessel aus Südrußland. Prähistorische Zeitschrift Bd. IV, H. 3—4. S. 451—454.)

Es ist aus einer sibirischen Felsenzeichnung („Inscriptions de l'Ienisseï recueillées et publiées par la Société Finlandaise d'archéologie, Helsingfors 1889, Abb. auf S. 8) ersichtlich, wie die manchmal — wie es scheint — sehr großen Kultgefäße auf den Boden gestellt benutzt wurden. Diese überaus primitive Darstellung bietet aber zur Datierung keinen sicheren Stützpunkt. (Aspelins Datierung in die Bronzezeit [Types de peuples de l'ancienne Asie centrale — Souvenir de l'Ienisséi. Helsingfors 1890. S. 7] hat zwar manches für sich.) Wichtig ist aber diese Felsenzeichnung deshalb, weil darauf Gefäße dargestellt sind, die in Größe und Proportionen den ungarländischen und rußländischen durchaus analog sind, und weil sie, wie aus der schematisierenden Darstellung genau ersichtlich, eine Flüssigkeit, also das Blut des geopfertem Tieres, enthalten. Es kann daher einerseits an diesem Bilde, andererseits an dem entsprechenden chinesischen Ideogramm der Chou-Zeit mit Bestimmtheit festgestellt werden, daß die scheinbar ältesten Opferbluthälter der Chinesen den Kultgefäßen der innerasiatischen Völker ähnlich geformt waren.

Man ist also berechtigt, anzunehmen, daß die bisher schlechterdings für skythische Kessel gehaltenen Kultgefäße zum künstlerischen Nachlasse eines Volkes zu zählen sind, das zur Zeit der großen Völkerwanderung an der oberen Wolga im heutigen Ungarn und den benachbarten Gebieten verkehrte. Die Frage, welches dieses Volk gewesen sein konnte, läßt sich einfach aus dem chinesischen Charakter seiner Denkmäler beantworten. Auf Grund dieser chinesischen Verwandtschaft fühle ich mich, wie bemerkt, berechtigt, die eigentümlichen Opfergefäße als eine besondere Gruppe der Denkmäler der Völkerwanderungszeit aufzufassen und aus dem heterogenen Material, das schlechtweg als skythisches Vermächtnis hingestellt wird, aus-

zuschalten. Ist aber etwas von dem Geiste der chinesischen Kunst derartig saturiert, daß es notwendigerweise auf unmittelbare chinesische Wirkung schließen läßt, so kann es nur durch ein Volk nach Zentraleuropa gebracht worden sein, das einst in der unmittelbaren Nachbarschaft des Chinesentums gelebt hatte. Und dieses Volk können nur Attilas Hunnen, die Nachkommen der gefürchteten Hiungnu gewesen sein. Die Nachkommen derselben Barbaren, die wir auf den chinesischen Schlachtbildern der Hanzeit [Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*, Pl. XXVII—XXVIII] und in der gleichfalls chinesischen und aus der Hanzeit stammenden Bronzefigur eines Bogenschützen aus Barnaul bzw. Kulundinskoje (Aspelin, *Types de peuples*, Fig. 9) erkennen.

Die Denkmäler aber, die ich hiermit den Hunnen zuschreiben zu dürfen glaube, lassen sich in zwei verschiedene Gruppen teilen, die untereinander einen merkwürdigen Stilunterschied aufweisen. Zur einen Gruppe sind die drei Stücke aus Rußland und Schlesien, zu der anderen die zwei bzw. drei Exemplare aus Ungarn [und hinsichtlich der Bildung der Henkel die Vase aus Biisk bzw. Teletzkoje] zu rechnen. Die letzteren sind die reicher ausgebildeten, die zugleich die meisten chinesische Elemente enthalten. Ich neige also der Ansicht zu, daß die zwei Gruppen zwei verschiedenen Stämmen zuzuweisen sind, deren einer, der sich in Ungarn niedergelassen hatte, wohl infolge seines engeren Verhältnisses zur chinesischen Kunst, sowie der größeren Macht, die ihm im Herzen Europas zufiel, einen reicheren und den ostasiatischen Prinzipien besser entsprechenden Stil entfalten konnte.

Es ist aber bekannt, daß der Schwerpunkt des europäischen Hunnenreiches im Innern des heutigen Ungarn lag. Attilas Residenz wurde aller Wahrscheinlichkeit nach an der Theiß aufgebaut.

Die bisher nachweisbare Verbreitung der besprochenen Denkmäler und der topographische Zusammenhang der stilistisch übereinstimmenden Stücke — in Verbindung mit den wichtigen Stützpunkten zur Datierung der Exemplare, die die westliche Grenze der Fundorte bezeichnen — entspricht durchaus dem Bilde, das sich aus der Geschichte des europäischen Hunnenreiches über die Ausdehnung und Differenziertheit desselben rekonstruieren läßt.

SAMMLUNGEN UND DENKMÄLER.

DAS MUSEUM FÜR OSTASIATISCHE KUNST DER STADT CÖLN.¹ VON ALFRED SALMONY.

II. DIE PLASTIK.

Den verschiedenen Zwecken eines Museums entsprechend, muß unsere Betrachtung drei Gesichtspunkte im Auge behalten. Die vornehmste Aufgabe wird es natürlich stets sein, Werke von hoher künstlerischer Qualität zugänglich zu machen. Die Beurteilung ist da eine recht subjektive, für Ostasien scheint das in erhöhtem Maße zuzutreffen. Berücksichtigt man die allgemeine Unkenntnis, so gewinnt die zweite Aufgabe, nämlich die möglichst vollständige Vorführung des Ablaufes der künstlerischen Entwicklung, erhöhte Bedeutung. Dieser Gesichtspunkt soll hier in den Vordergrund gestellt werden, womit man auch dem Museum am meisten gerecht werden dürfte. Schließlich hat ein wissenschaftliches Institut noch die Pflicht, das authentische Material überhaupt zu konservieren, wobei allerdings das Magazin eine wesentliche Rolle spielt.

Das Hauptgewicht des Museums liegt bei der Skulptur, eine umfassende Veröffentlichung der gesicherten Stücke wäre von höchstem Wert. Die Sammlung wurde der Öffentlichkeit und der Kritik übergeben, ohne daß die Kunstwerke vorher zur Diskussion gestanden hätten. Wie an dieser Stelle bereits früher betont, zeugten die ersten Versuche einer Beurteilung in der Presse von ungewöhnlichem Unverstand. Fragen der Datierung müssen daher besonders berücksichtigt werden, um so mehr, als ein wissenschaftlicher Katalog noch nicht vorhanden ist und manchmal die Meinungen ostasiatischer „Kenner“ maßgebend gewesen sein mag, deren Wert sich nicht nachprüfen läßt. — Die Grundlage der stilistischen Betrachtung bilden für den in Europa geschulten Betrachter die japanischen Publikationen, an erster Stelle *Japanese temples and their treasures*. Vor allem aber die Ergebnisse des kunsthistorischen Seminars (Lehrkanzel Strzygowski) Wien, Sommer 1914. — Da eine Veröffentlichung nicht vorliegt, kann ich mich im einzelnen nicht darauf beziehen. — Zum Schluß nenne ich noch W. Cohns Arbeit über Bildneri der Naraperiode, der ich viele Gesichtspunkte entnehme.²

Der erste Raum des Museums enthält als Hauptstücke drei größere Fragmente von Han-Steinen, ein weiteres befindet sich im Erdgeschoß, leider sehr zerstört, vielleicht das älteste und interessanteste. — Unsere Einstellung zu diesen Steinen dürfte eine ähnliche sein, wie zu denen des alten Ägypten. Die Jahrhunderte, die uns von der Han-Zeit trennen, lassen den Unterschied zwischen Handwerk und Kunst verschwinden, so daß wir aus den Grabreliefs die Höhe einer politisch und künstlerisch großen Zeit erkennen können. Die Forschung hat diese Werke meist ungerecht behandelt, das Interesse, das sie fanden, war ikonographisch oder gar ethnographisch orientiert. — Es soll hier betont werden, wie überaus wertvoll diese Steine künstlerisch sind. Eine stilistische Gliederung des reichen Materials³ fehlt noch vollkommen. — Die Sprache dieser Steine erscheint zusammengefaßt: eine große Ordnung der ganzen sichtbaren Welt. Auf den skulptierten Wänden finden sich alle Seiten des so einfachen und so reichen Lebens. Wir werden erst lernen müssen, daß die Erfassung der wesentlichen Lebensäußerungen des Einzelnen, der Gesellschaft, des Staates künstlerisch erlebt werden kann. — Das Museum besitzt einen Fries mit Reitern und Wagen, die Darstellung eines Empfangs im Palast in drei Streifen (Führer Abb. 5), und ein hier abgebildetes Opferfest. (Abb. 1.) Alle Linien, die geraden

¹ Vgl. O. Z. II, S. 44 ff. ² Vgl. O. Z. I. 4. II. 2, 3.

³ Chavannes: *Mission. Arch. dans la Chine Sept.* I, T. I-C.



Abb. 1. Fragment eines Steines aus der Hanzeit.

China zählen. Wir müssen hier beginnen, die formalen Kennzeichen festzuhalten. — Im nächsten Raum finden sich fünf Stelen mit Jahreszahlen, die vielleicht das wichtigste Material für die Forschung abgeben werden. Um sie gruppieren sich Arbeiten japanischer Herkunft, die leicht in den Kreis gesicherter Tempelwerke in Japan gesetzt werden können. — Auf die im Museum versuchte Zuweisung an Provinzen des chinesischen Kunstvollens dieser Zeit, wie Korea, kann nicht eingegangen werden, solange nicht die Stilmerkmale, z. B. koreanischer Plastik, festgelegt sind. — Das unbegründete Gutachten der bekannten Kenner bringt die Forschung um nichts weiter.

Besonders reich ist erfreulicherweise das Material der ersten Zeit, die kulturell ein Ganzes erkennen läßt, der Wei-Zeit in China (VI. Jahrh.), der die Suiko-Zeit in Japan entspricht. Wir erkennen ihre Werke an den Stilmerkmalen: den strengen Formen, den ornamentalen Bildungen, den völlig hieratischen Typen. Der früheste Stein trägt das Datum 501 n. Chr. — Die Darstellung ist die übliche. Um eine Mittelfigur gruppieren sich vier Bodhisattvas, darüber Buddhas auf Lotosblumen mit Adoranten, darüber eine Pagode von Drachen getragen mit Engeln. Die Gewänder sind ganz ornamental wie in der Relieffläche gegliedert, die ins dreiviertel Profil gedrehten Gestalten zeigen die typisch vorgestreckte Bauchpartie. Die Köpfe sind groß gebildet. Noch interessanter ist die Buddhafigur der Rückseite über einem Lotosblatt, Engel und Begleiter fast verschwindend, Kopf und Hände ganz groß und roh, doch von gewaltigem Ausdruck.

Dieselben Elemente zeigt der 556 datierte Votivstein (3. Nische rechts), nur sitzt die Gottheit, wie später so häufig, mit übergeschlagenen Beinen, eine Verlebung der Figur, die den ornamentalen Faltenablauf nicht aufhält.

des Gebäudes, die runden der Pferde und gebeugten Männer in weiten Gewändern, das Linienspiel von Pferd und Geschirr, die Streifen der Komposition, alles ist einem großen formalen Gedanken untergeordnet, alles kreist um einen Mittelpunkt in größter Zweckmäßigkeit.

Die Erkenntnis ungeahnter und ungehobener Werte steht vor der Tür. Es soll nicht vergessen werden, daß Prof. Fischer diese Denkmäler in seinem Museum (sowie in dem Berliner Museum für Völkerkunde) zuerst den Europäern vermittelt hat. Das Bild der Hanskulptur wird durch einen Säulenstumpf, dessen gegenständliche Deutung eine Schwierigkeit macht, wertvoll ergänzt. (Führer Abb. 4.)

Im gleichen Raum trägt ein kleiner bemalter Reliefrest das ungewöhnliche Datum 167 n. Chr. Die Darstellung dürfte zu der frühesten buddhistischer Kunst in

Die letzte Stele in der Mitte des zweiten Raumes (datiert 581) zeigt das gleiche Motiv mit durchbrochener Rückwand, lotosförmig wie stets, die Figuren von feinem Ausdruck wie die der ersten Stele. — Hier wäre es bei großer Materialverglei chung und genauer Bestimmung der Herkunft vielleicht möglich, Gruppen zusammen zu stellen und sogar zu lokalisieren. Besonders schön ist der Sockel mit drei löwenähnlichen Ungetümen über einer Aushöhlung. Die Rückseite der Hauptfigur trägt eine Heiligengestalt, während die der Begleiter fast geometrisch zu Bäumen mit sich kreuzenden Ästen ausgebaut sind.

Die vierte Stele (Abb. 2) ähnelt durchaus den beiden vorigen, ist aber ein besonders schönes und reiches Stück. Aufbau und Kultfiguren stehen bereits in einem harmonischen Verhältnis, der reiche Figurenschmuck der durchbrochenen Rückwand scheint aufgelockert und wagt in den beiden untersten Engeln ein kühnes Flugmotiv. Die Rückseite wiederholt den Gegenstand, der sich bereits auf der Stele von 501 weniger entwickelt findet wie vorne, doch mit stehender Kultfigur. Der erste Stein dieses Saales trägt das Datum 588. Der Aufbau der stehenden Figuren ist wiederum der gleiche. Der Ausdruck des Buddha sowie der Faltenwurf erscheinen wie die letzte Vorstufe der großen Toribushi — Trinität des Horiuji.

Das japanische Material der Frühzeit beschränkt sich natürlich auf wenige Stücke. Der Führer bildet eine sitzende Kwannon (Führer Abb. 8) ab, eine entzückend feine Figur, und doch, bei längerer Betrachtung finden sich stilistische Bedenken, die noch der Lösung harren und eine eingehende Untersuchung rechtfertigen würden. Die weiche Durchbildung des Oberkörpers steht in einem gewissen Gegensatz zu der ganz archaischen Faltenbildung und zum Lotosthron.

Sicher das interessanteste Stück dieses Teiles der Sammlung ist eine kleine stehende Kwannon, (Abb. 3) die sich in der Mitte der gegenüberliegenden Vitrine befindet. Sie gehört in allen Einzelheiten in den Kreis einer bekannten Figur (vgl. Nippon Seikwa, Bd. 2, T. 4). — Fischer erwarb sie kurz vor seinem Tode; sie fehlt daher im Führer. — Wenige Stücke der Sammlung sind so sehr geeignet, der Masse der Laien einen Begriff von der verschlossenen Schönheit der frühen buddhistischen Plastik zu geben. — Die Behandlung des Körpers und der Gewandfalten bleibt noch ganz im Reliefstil, während Kopf und Hände eigentümlich belebt sind. — Eine kleine Bronze (Schrank II) gleichfalls in den Einzelheiten einer bekannten Figur verwandt, gibt ein gutes Beispiel der so typischen Haltung. Der Bauch ist weit vorgestreckt, der Rücken unter den Achseln nach vorne ausgebuchtet. Was neben der letztgenannten Kwannon steht, ist teilweise zweifelhaft. Die Mittelfigur gehört nach Faltengebung und Körperbildung frühestens an das Ende der Naraperiode. Ganz rechts steht eine Kanshitsu-Kwannon, angeblich VI. Jahrh. Dies wäre schon wegen des Materials mehr als zweifelhaft. Hinzu kommt, daß der untere Teil des Gewandes eine gänzlich ungewohnte Behandlung aufweist, während vollends Kopf und Hände die Zweifel an der Echtheit bestärken dürften. Was in Schrank 1 von kleinen Figuren um die schöne goldene Kwannon steht, gehört der Fujiwara-Zeit an, oder erscheint künstlerisch nicht bedeutend.



Abb. 2. Chinesische Stele. Datiert 579.



Abb. 3. Kwanon aus Holz. Japanisch.
VII. Jahrh.

deren Gipfel die Tempyoepoche ist. Hier wäre das bedeutendste Beispiel des Museums der Myroku aus Kanshitsu (Führer Abb. 9) ein Hauptstück, übrigens unverständlich zugewiesen.

Der Übergang zur Tang-Zeit ist vorzüglich vertreten durch die ins 5. bis 6. Jahrhundert also zu früh datierte Stele (Führer Abb. 7). — Der Beschauer wird leicht den Weg erkennen, der zwischen diesem Denkmal und den früheren datierten liegt. Zum erstenmal beobachten wir an den Figuren der veränderten Komposition ein Naturerfassen: das Heraustreten der Beine unter dem Gewand, die Durchbildung der oberen Körperpartien, die Belebung und Lockerung des Faltenwurfes. Hier müßte ich mich ausführlich auf das Wiener Seminar beziehen. Auf die schöne Rückseite weist der Führer mit Recht hin. Auch hier ist die Gottheit unter einen Baum gegeben, aber im angedeuteten Raum sitzend, ganz leicht und frei in fließenden Linien in die Lotosform gefügt. Noch wesentlich sind die Gestalten der Rück- und Schmalseiten des Sockels, ein Vergleich mit ähnlichen Darstellungen einer 543 datierten Stele (Ars Asiatica II. Chavannes: Six Monum de la Sculpt. Chin. T. 29 f.) zeigt, wie kühn der spätere Künstler das Sitzmotiv behandelt, wie rein seine Linienführung geworden ist. Ein neuer Kunstgeist ist erwacht; der Stein trägt seine wesentlichen Merkmale und ist sicher von großer Schönheit.

Auch für den reifen Tangstil, der der Natur völlig unbefangen gegenübersteht, findet sich ein schönes Beispiel, wiederum undatiert. (Abb. 4.) Die formale Behandlung der Mittelfigur ist von größter Freiheit, dabei der Ausdruck des Gesichtes noch ein wenig archaisch und ungewöhnlich sensibel. Die feine Arbeit steht hoch über dem Durchschnitt der gewöhnlichen Tangskulptur, wie sie gut durch zwei noch nicht ausgestellte Köpfe vertreten wird. Die entzückende Stele des Museums gehört an den Anfang der Reifezeit. Aus dem ersten Raum wären nachtragend zwei Steine zu nennen (Führer Abb. 6), deren Technik den Hansteinen verwandt ist, und die für die Entwicklung des Reliefstils wertvoll sind, sowie ein kleines Bruchstück der mittleren Tang-Zeit, Götter auf Lotosstengeln, das zu früh datiert ist. Zu der großen Masse der handwerklichen Leistungen gehören die Steinlohas des Einganges (Führer Abb. 1), die leer erscheinen. — In die späte Tangzeit setzen wir eine Marmorkwanon (Raum 8), die in der Behandlung sehr einfach, bereits ein wenig äußerlich und auf großartige Wirkung angelegt ist. Dort fand auch eine hübsche Neuerwerbung Ausstellung, ein ruhender Priester in der ungezwungenen Behandlung den Grabstatuetten verwandt, die hier außerhalb der Betrachtung bleiben müssen, da sie vor allem durch ihren Zweck anderen künstlerischen Gesetzen unterliegen als die Werke der großen Kultskulptur. In Japan entspricht der Tang die Naraperiode,

Die Gestalt stimmt in allen Einzelheiten mit dem Myroku der Tokyo Fine Arts School überein (vgl. O. Z. I. 4., S. 413, Abb. 7), nur ist ihr Gesichtsausdruck wesentlich weicher. Die Figur ist sehr schön, wenn auch Risse und Ungleichheiten des Materials erkennen lassen, daß der kostbare Kanshitsu die Zeiten natürlich nicht unbeschädigt überstanden hat.

Ganz ans Ende der Epoche müssen außer einer der lustigen dicken Koninfiguren (Buddha, Raum 3, Schrank 3) zwei Plastiken gerückt werden (Führer Abb. 10 u. 12), deren Material bereits wieder Holz ist. Als Beweis, daß W. Cohn mit seiner Annahme, daß kein Holz in der Narazeit skulptiert wurde, Unrecht hätte, sind sie sicher ungeeignet. Sie wären also vor der Yogwan-Zeit nicht möglich. Für diese Annahme sprechen besonders bei der Kwannon die vollen Formen und der mächtige bereits etwas leere Stil, während die Taishaku-Ten in der Gesichtsbildung noch auf frühere Vorbilder zurückgeht. Sogar ein Lokapala mit allen Kennzeichen der späten Nara-Zeit fehlt nicht, dürfte aber kaum ein authentisches Werk sein, vielleicht ist er noch in früher Zeit nach Vorbild gearbeitet. Eine elfköpfige Kwannon (Schrank 7) würde bereits dem Übergang zur nächsten Epoche angehören, die Datierung der tantristischen Form vor dem Eindringen des Tantrayana ist unmöglich.

Nach der Nara-Zeit trennen sich die Wege Chinas und Japans. Die Erforschung chinesischer Skulptur nach der Tangperiode steckt in den Anfängen. Das Material ist gering. Sollten nicht in der Sung-Zeit plastische Werke geschaffen worden sein, die an Größe der Malerei gleich kämen? Das Museum verfügt über eine Figur, die besonders wichtig ist, weil sie das Datum 1027 trägt, (Abb. 5) ein sitzender Priester, den Reliquienkasten auf dem Schoß. Die Arbeit ist vielleicht ein wenig handwerklich, doch spricht aus der Auffassung eine gewisse Größe, die Vereinfachung der Linienführung ist außerordentlich, der mächtige, etwas rohe Kopf beseelt, die Haltung mit geringen Mitteln packend gegeben.



Abb. 4. Chinesische Stele aus der T'angzeit.



Abb. 5. Priester, chinesisch. Datiert 1027.

wird. Beide Figuren zur Seite des schönen Jizo erwecken Bedenken.

Zur Abbildung wurde eine Holzfigur gewählt (Abb. 6), die am Wandpfeiler zu Raum 3 unter einem prachtvollen Dachträger hängt, ein schreitender Krieger; er ist überaus charakteristisch und sehr reizvoll. Raum 3 zeigt die Ausläufer, darunter einen schönen Amida, dessen Bestimmung sogar auf Unkei lautet. — Läßt sich eine solche Zuschreibung beweisen? Der Sammlung fehlen natürlich unerreichbare Dinge, wie frühe Priesterporträts (was in Raum 2 als solche gilt, ist später). Man behilft sich mit einem Stück der Ashikaga-Zeit (Führer Abb. 18), das mit kleinlichen

Kehren wir zur japanischen Entwicklung zurück, so finden wir für die Fujiwara-Zeit ein überaus reiches Material. Alle Merkmale der Epoche lassen sich am besten an einem Dainichi Nyorai feststellen (Abb. 7). Man ist bei dem feinen, verhüllten Ausdruck des Gesichts, bei der grazilen Haltung an Eshin Sodzu erinnert. Ein goldener stark beschädigter stehender Amida der nächsten Nische erregt Bedenken, der Führer weist auf Kokei und bringt an dieser Stelle die alte Behauptung vom Eindringen griechischen Geistes. Da der Führer weit verbreitet ist, kann dadurch der Aberglaube genährt werden, daß Ostasien von Griechenland künstlerisch beeinflusst sei. Ein besseres Stück scheint der gegenüber aufgestellte sitzende Amida zu sein. Viel Kleinplastik findet sich als gute Vervollständigung, meist zu früh datiert, so der vergoldete Shotoku Taishi (Raum 3, Schrank 8).

In der Kamakura-Zeit, der zweiten Blüteperiode der großen Plastik, stehen wir auf einem Boden, der uns wenig verwandt ist. Das Streben nach Großartigkeit, das Suchen durch äußerliche Mittel zu imponieren, läßt uns oft berühmten Werken gegenüber kalt. Ein Museum muß natürlich über charakteristische Beispiele verfügen. Am schönsten erscheint ein leider abgewaschener Jizo (Führer Abb. 14), die einzige Statue, von der man sagen kann, daß sie durch die Aufstellung beeinträchtigt wird, sie müßte wesentlich tiefer stehen. Der Führer bildet einen Amida ab (Abb. 16), der wohl äußerlich und imponierend, doch nicht ohne feinen Reiz ist. Im übrigen soll das Material der Kamakuraperiode, das im Museum großen Raum einnimmt, hier sehr summarisch behandelt werden, wobei weder Sammlung noch Genießer leiden, denn vieles dürfte nicht dem Kunstniveau der Zeit entsprechen. Am wenigsten die kunstlose Kwannon (Schrank 15), die Jochschule genannt

Mitteln immer noch mächtig wirkt (siehe die Linien des Gesichts), vor allem dem Publikum einen guten Begriff der Porträtplastik vermittelt, was man von einem recht harten im Sessel dargestellten Priester (Raum 2, letzte Nische) nicht sagen kann.

Raum 3 birgt unter der Fülle von Figuren vieles, was der Ashikaga- und Tokugawa-Zeit angehört; für letztere ist die große goldene Kwannon das beste Beispiel. Sie entspricht der Kunsthöhe der Tokugawa durchaus. — Vieles wiederum steht dem nicht gleich, ein verzückter Rakan (Führer Abb. 17), goldene Figuren von Kwannon und Seishi. In der Wandnische mag ein Ananda am ehesten den großen Priestergestalten verwandt sein. Die Verwirrung in der Menge ist groß, manches gehört dem Kreis bekannter Tempelfiguren an, ohne von deren Wert ein Abbild zu geben.

Der wertvollste Teil der Sammlung bleiben die Skulpturen der Frühzeit bis zur Naraperiode. Das Museum besitzt hier eine Fülle von Werken hoher Qualität und großer stilistischer Bedeutung. Der Verwir-

rung in den Datierungen, auf die nur in relativ geringem Maße, und wo der Irrtum deutlich schien, hingewiesen wurde, wird hoffentlich bald zum Heil der zahlreichen Besucher abgeholfen.

Im übrigen wäre es an der Zeit, anzuerkennen, welche Leistung die Schaffung einer der-

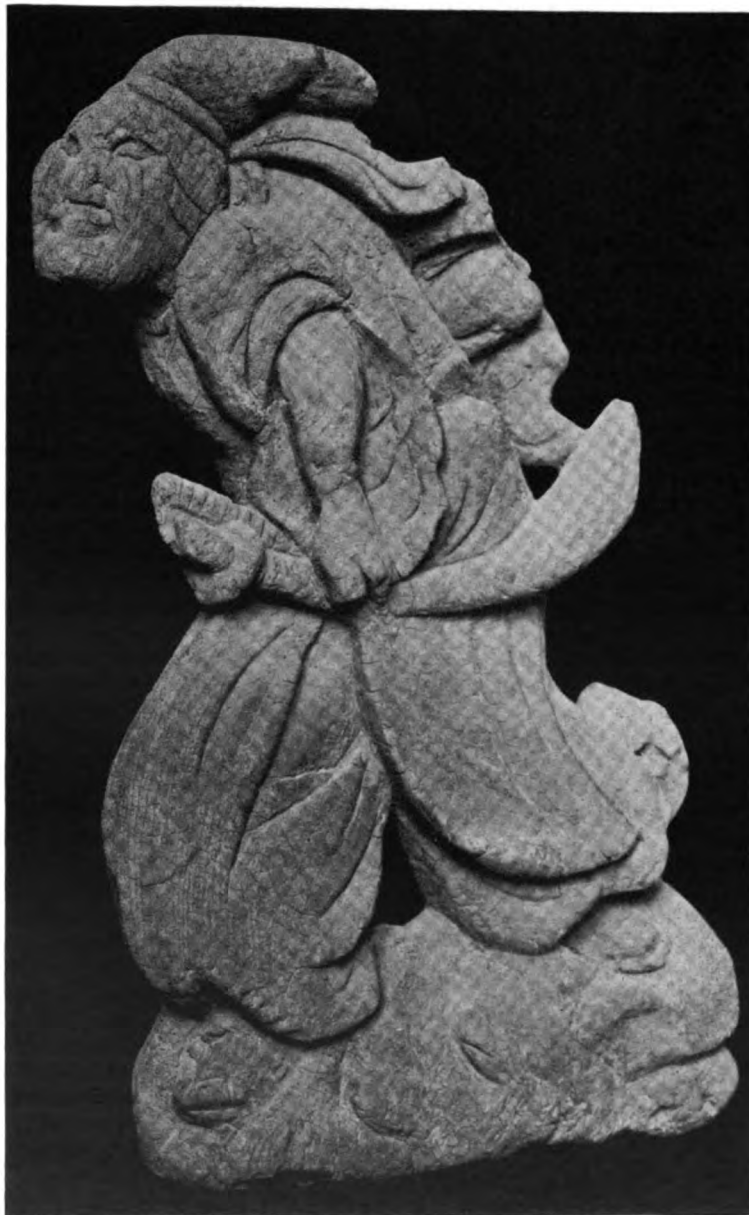


Abb. 6. Schreitender Krieger. Japanisch. Holz. Kamakuraperiode.



Abb. 7. Dainichi Nyorai. Japanisch. Fujiwarazeit.

artigen Sammlung früher Werke und charakteristischer Beispiele der späteren Entwicklung bedeutet.

Für die Wissenschaft wird es eine Tat bleiben, daß die Plastik Chinas und Japans bis zum IX. Jahrh. als eine Einheit gesehen und aufgestellt ist.

„Zeichnungen nach Wu Tao-tze.“ Von William Cohn.

I.

Man geht mit den größten Erwartungen an diese so geschmackvoll ausgestattete, recht kostspielige, mit dem hehren Namen des Wu Tao-tze geschmückte Mappe¹ heran. Die erste deutsche Veröffentlichung eines chinesischen Bildwerkes. Ja, weder in Europa noch in Amerika hat man bisher eine chinesische Bildrolle oder ein Album in solcher verschwenderischen und ausführlichen Weise einem größeren Liebhaberkreis zugänglich gemacht. Nicht einmal für die bekannte Bildrolle des Britischen Museums, die manche noch immer für ein Original des Ku K'ai-chih halten², brachte man so viel Aufwand auf und wagte einen so hohen Preis zu fordern. Nur die Publikation des noch immer einzig dastehenden chinesischen Albums des Marquis Kuroda in Tōkyō tritt ähnlich anspruchsvoll auf.

Eine große Enttäuschung harrt des Beschauers, wenigstens desjenigen, der schon einmal einen Hauch echter großer chinesischer Kunst gespürt hat und der mit dem heute bekannten Material an chinesischen Malereien einigermaßen vertraut ist. Der Unerfahrene wird ja, wie immer, von der äußeren Eigenart der ostasiatischen Malerei, die auch in ihren gewöhnlichsten Beispielen ihre Wirkung nur selten verfehlt, gefesselt werden.

Ich kenne das Original nicht, auf das unsere Wiedergabe zurückgeht, traue mir aber ohne weiteres in diesem Falle ein Urteil zu. Es handelt sich um zu bekannte Dinge. Überdies sind die Bilder des Albums gänzlich in Schwarz-weiß gehalten, so daß die musterhafte Reproduktion in Originalgröße wohl wenig hinter dem Vorbild zurückbleibt. Wir haben zweifellos nur eine nicht eben alte, zum Teil tüchtige, zum Teil mäßige Werkstattarbeit vor uns, an der deutlich mehrere sehr ungleiche Hände tätig waren, natürlich nach irgendeinem berühmten Vorbild von großer künstlerischer Bedeutung. Werkstattarbeiten dieser Art gibt es in China in unüberschaubarer Menge. Das weiß jeder, der je den Laden eines gewöhnlichen chinesischen Althändlers betreten hat. Auch in Europa und Amerika sind ähnliche Bildwerke, gerade Bildrollen und Alben dieses Stiles und Stoffkreises, gar keine Seltenheit mehr. Zwei Rollen dieser Art sind sogar bereits teilweise veröffentlicht worden, die eine aus dem Besitze von Prof. Bone in Düsseldorf³, die andere aus dem Musée Guimet, Paris⁴. Bei beiden ist man heute über Qualität, Datum und Beschreibung kaum sonderlich uneinig. Um so erstaunlicher, daß Martin sich zu einer so glänzenden Veröffentlichung entschloß. In den großen japanischen Sammelwerken fehlen allerdings, wie Martin richtig bemerkt, Nachbildungen ähnlicher Werke fast ganz. Das hat seine guten Gründe. Den verantwortlichen japanischen Herausgebern, die sonst gar nicht so anspruchsvoll sind, war eben kein einigermaßen wertvolles Bild dieser Art erreichbar, weder aus älteren Sammlungen noch aus neueren. Und man ist heute in Japan hinter chinesischen Bildern gewaltig her. Daß in der Ashikagazeit (1338—1573), wo die wertvollsten chinesischen Bilder nach Japan kamen, chinesische Bildrollen gerade dieses Stoffkreises nicht die Aufmerksamkeit der Sammler erregten, hängt mit dem damals ganz von der Atmosphäre der Zensekte (chines. Ch'an-tsung) bestimmten Geschmack zusammen.

Wie die beiden obengenannten Bildrollen soll auch das Martinsche Album von Li Lung-mien († 1106), nach chinesischen Quellen einem der bedeutendsten Maler der Sungzeit und Chinas überhaupt, herrühren. Ganz sicher ist Martin seiner Zuschreibung nicht, aber im allgemeinen nimmt er sie doch als Tatsache: Die chinesischen Experten hätten es so festgestellt, die Kenner des Britischen Museums hielten das Papier für Papier aus der Sungzeit, stilistisch ähnele das Werk den in Japan befindlichen beglaubigten Originalen von Li, es trage ja auch, den Stempel des Kaisers Hui-tsung (1100—1135), schließlich ginge es eigentlich, wie eben-

¹ Zeichnungen nach Wu Tao-tze aus der Götter- und Sagenwelt Chinas. Herausgegeben von F. R. Martin. Bruckmann, München 1913. Querfolio. Titelblatt und 50 Tafeln. 12 Seiten Text. Pr. M. 250.

² Vgl. aber O. Z. Band III. S. 105ff.

³ A Painting by Li Lung-mien by Prof. Dr. Karl Bone. T'oung-Pao VIII, 2. Leiden, 1907.

⁴ La Légende de Koei Tseu Mou Chen, Peinture de Li-Long-mien. Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'Art. I. Paris.

falls die Siegel beweisen, sogar auf Wu Tao-tze (8.—9. Jahrhundert) zurück, und es sei bekannt, daß Li die meisten Werke von Wu kopiert habe. Wir hätten es also mit einer Kopie von Li Lung-mien nach Wu Tao-tze zu tun. Eine schöne Reihe von Argumenten, gegen die sich allerdings allerlei einwenden läßt. Die Tatsache, daß das Album von verschiedenen, sehr ungleichen, zum Teil sehr schwachen Händen herrührt, wird ganz außer acht gelassen. Wenn man sich auf chinesische Kenner beruft, so ist natürlich in demselben Maße wie bei uns, ja in noch höherem, zu fragen, was für chinesische Kenner das sind. Man kann im Osten jedwede Zuschreibung erlangen, wenn man es darauf ankommen läßt. Wie das Papier aussah, das die Maler der Sungzeit zu gebrauchen pflegten, wissen wir zum Teil. Es ist aber sicher, daß man dasselbe Papier auch zu anderen Zeiten benutzte. Beglaubigte Arbeiten von Li Lung-mien gibt es in Japan bisher nicht. Das weiß heute jeder japanische Kenner und müßte eigentlich auch jeder Erforscher ostasiatischer Kunst in Europa wissen. Gerade bei Li Lung-mien tappen wir mehr im Dunkeln, als bei irgendeinem anderen Sungmaler. Die Siegel des Wu Tao-tze stammen ebenso wie die Titelschrift erst aus dem 19. Jahrhundert. Das gibt Martin auch zu. Mit dem Siegel des Kaisers Hui-tzung scheint es nicht besser zu stehen, wie Martin ebenfalls andeutet. Im übrigen finden sich Bilder mit dieser Bezeichnung zu Hunderten, die weder zeitlich noch örtlich irgend etwas mit dem berühmten kaiserlichen Sammler zu tun haben. Es ist in China gang und gäbe, bei Kopien alle Bezeichnungen und Siegel mitzukopieren. Kenner, die nach ihrem Urteil gefragt werden, setzen sogar häufig das Siegel des Meisters, dem sie das ihnen unterbreitete Werk aus irgendwelchen Gründen, ästhetischen oder anderen, zuschreiben, einfach nachträglich hinzu. Das ist auch Martin bekannt. Er versäumt es nur, es auf seinen eigenen Besitz anzuwenden. Gegen eine Zuschreibung an Li spricht dagegen unendlich vieles. Zu allererst natürlich die Qualität und die Tatsache, daß mehrere sehr verschiedene Hände zu erkennen sind. Martin findet allerdings nicht genug Worte des Preisens. So schreibt er u. a.: „Die Geschicklichkeit der menschlichen Hand und die Auffassungsgabe des Auges haben gewisse Grenzen, über die wir nicht hinauskommen können: hier scheint dieser Höhepunkt fast erreicht zu sein.“ Für uns ist eine solche Lobeshymne nur verständlich, wenn wir annehmen, daß Martin eben das Vergleichsmaterial fehlt, um einen richtigen Standpunkt zur Qualität des Werkes zu gewinnen. Wir werden diese Vermutung später noch zu unterstreichen haben. Was er preist, ist nur der allgemeine Stil des Werkes, ist nur die ostasiatische Malerei im allgemeinen oder höchstens das Vorbild seines Albums. Für den uneingeweihten Europäer wird die Routine jedes ostasiatischen Malers, auch eines von ganz durchschnittlichem Wuchs, im ersten Augenblick immer überraschend erscheinen. Das hängt mit der ganzen von der europäischen Gewohnheit völlig abweichenden Schulung des östlichen Meisters, sowie mit den ebenfalls von Grund aus anders gearteten Prinzipien der ostasiatischen Malerei zusammen. Es sei an dieser Stelle allerdings nicht verhehlt, daß sich die Erforscher ostasiatischer Malerei in Europa und Amerika über Qualität noch durchaus uneinig sind. Martin wird keineswegs allein mit seiner Wertung stehen. Eine schwer überbrückbare Kluft trennt die zwei Parteien. Die einen finden chinesische Originale in Fülle allerorten, die anderen höchst selten, am ehesten noch in Japan, in China nur sehr vereinzelt, und sehen überall Kopien oder Werkstattarbeiten, wenn nicht Fälschungen. Uns scheint es nicht zweifelhaft zu sein, wer im Recht ist. Einen je berühmteren Namen ein chinesisches Bildwerk trägt, um so verdächtiger ist, meinen wir, seine Echtheit. Man muß sich immer wieder vor Augen halten, daß natürlich gerade die berühmtesten Stücke unzählige Male kopiert wurden. Solche Kopien gehören zum Hausrat jeder nur etwas gebildeten oder begüterten Familie in China. Wenige Meister scheinen häufiger kopiert worden zu sein, als Li Lung-mien, keine Bilder öfter als die der Sammlung des Kaisers Hui-tzung. Uns scheint es gar nicht zweifelhaft, daß es noch viele andere Kopien nach dem Original des Martinschen Albums gibt. Ja, wir meinen sogar, bereits solche gesehen zu haben, ohne es im Augenblick allerdings belegen zu können.

Ich sehe überhaupt nicht ein, warum sich Martin durchaus an Li und die Sungzeit hält. Das Album trägt das dem Jahre 1809 entsprechende Datum. Alles spricht dafür, daß es um diese Zeit auch gemalt wurde. Es möge auf ein Original von Li zurückgehen. Jedenfalls werden heute alle Bilder dieses Stiles mit Li in Verbindung gebracht. Eine Anzahl von Gesellen, geschickte und

weniger geschickte, arbeiteten an der Kopie. Wie man dazu kam, auf den Bildern das Siegel des Wu Tao-tze anzubringen, können wir überhaupt nicht verstehen. Mit dem Stile dieses großen Meisters der T'angzeit, so wir ihn uns heute etwa vorzustellen vermögen, hat das Album kaum etwas gemein. Daß es mannigfach Elemente des Stiles der T'angzeit (620—907) aufweist, ist nicht zu leugnen. Deshalb braucht das Original aber noch nicht damals entstanden zu sein. Es sind auch eine ganze Reihe von Stileigentümlichkeiten zu finden, die man gerne als Schöpfung der Sungzeit ansieht. Etwas mehr Klarheit über den Stil der großen chinesischen Meister, von denen bis heute keine sicheren Originale bekannt geworden sind, würde vielleicht eine umfassende Untersuchung der vielen irgendwie auf sie bezogenen Arbeiten bringen. Zu diesem Zwecke — und ebenso aus ikonographischen Gründen — ist das Sammeln von Kopien und Werkstattarbeiten aller Art erwünscht. Man muß aber die Summen, die man dafür aufwendet, dementsprechend begrenzen. Auf Originale werden wir ja in den meisten Fällen überhaupt verzichten müssen, es sei denn, daß China wirklich, wie Große¹ meint, noch viel größere Schätze birgt, als man sich träumen läßt.

II.

Martin schickt der Veröffentlichung seines Albums eine kurze Einleitung voraus. Dieser Text verstärkt unsere Ansicht, daß der sonst so vielseitige Verfasser doch mit chinesischer Malerei noch nicht recht vertraut ist. Fast jeder Satz fordert zum Widerspruch heraus. Hier seien nur einige prinzipielle Dinge kurz berührt. Die chinesische Kunst wird wieder einmal in der Hauptsache unter dem Gesichtspunkt der westlichen Einflüsse betrachtet. Der folgende wahrhaft monumentale Satz verdient wörtlich zitiert zu werden: „Griechenland und Rom haben zusammengewirkt, um aus den vorhandenen Anfängen, die immerhin eine große manuelle Geschicklichkeit zeigten, eine Kunst zu schaffen, welche wir die chinesische nennen.“ Natürlich ist gar nicht zu leugnen, daß die chinesische Kunst seit ihrer Urzeit westliche Einflüsse aller Art immer wieder zu verarbeiten hatte. Es gibt ja überhaupt keine unbeeinflusste Kunst in der Welt. Und es ist zweifellos wichtig und interessant, die fremden Elemente aufzuzeigen. Leider ist Martins Arbeit über dieses Thema, die er für 1914 in Aussicht stellte, noch nicht erschienen. Sie wird sicherlich viel Neues bringen. Wie dem aber auch sei, wer einen Satz wie den obigen, ausspricht, muß entweder für das Wesentliche der chinesischen Kunst kein Organ haben oder er kennt die Kunst überhaupt nur sehr oberflächlich. Der Begriff einer autochthonen Kunst muß für ihn jeden Sinn verloren haben. Wenn man die Schriften vieler Forscher liest, so hat man wirklich das Gefühl, es gäbe so etwas nicht. Man liest von einem fortwährenden Nehmen. Aber schließlich muß doch irgendwo eine autochthon geschaffene Grundlage bestehen. Gegen solche Auffassung muß immer wieder energisch Front gemacht werden². Immer gilt es, zuerst das Eigenleben einer Kunst zu umschreiben. Nur selten in der Welt, vielleicht nie, strömte das Leben einer Kunst eigenwilliger und selbständiger dahin, als in China. Von einschneidender Bedeutung war nur Indien, aber dies hauptsächlich zu einer Zeit, wo die chinesische Kunst längst ein eigenes Antlitz gewonnen hatte. Was China sonst übernahm, waren fast immer nur interessante Einzelheiten. Auch in seinem Album sucht Martin überall Westliches: „Bei vielen von diesen Bildern“, schreibt er, „hat man das Gefühl, daß der chinesische Meister mit dem angeborenen großen Nachahmungstrieb der Orientalen bestrebt war, etwas ebenso Schönes, wie antike Originale, die er vielleicht im Handel, in Tempeln oder in Sammlungen gesehen hatte, zu schaffen, und den antiken Vorbildern gleichzukommen, ohne dieselben genau kopieren zu wollen.“ Im einzelnen findet er folgende angebliche Entlehnungen: Ein Mann mit einem Tier über den beiden Schultern erinnert ihn an den antiken Kalbträger, das lockige Haar einiger Gestalten an archaische Skulpturen, der Faltenwurf der Tracht der Himmelsfürsten an die römische Toga, ein Reiter an antike Reiterstatuen u. a. m. Es muß festgestellt werden, daß in keinem der Fälle, die Martin anführt, der westliche Einfluß wirklich nachweisbar ist. Das sind alles entweder nur vage Ähnlichkeiten ohne Beweiskraft oder unbedeutende

¹ Vgl. Chinesische Kunstwerke in Japan und in China. Von Ernst Große. O. Z. IV, 1, 2. S. 100ff.

² Vgl. auch: Probleme der indischen Kunst. Von William Cohn. Z. f. bildende Kunst. XXV. 10.

Einzelheiten oder gar ziemlich sicher falsche Behauptungen. So sieht man z. B. Leute, die Tiere auf den Schultern nach Art des antiken Kalbträgers tragen, noch heute allerorten im ganzen Osten. Das ist sicherlich ein Bild nach dem Leben und nicht nach der Antike. In jedem Falle führt es zu ganz falschen Vorstellungen, wenn man diese Dinge angesichts des in sich geschlossenen, durch und durch ostasiatischen Stiles des Albums in den Vordergrund rückt.

Auch der Titel „Zeichnungen“, den Martin seinem Album gibt, scheint uns irreführend zu sein. Es sieht aus, als wenn der Verfasser damit im europäischen Sinne eine bestimmte ostasiatische Darstellungsweise umschreiben wollte. Der Ostasiate kennt aber keine „Zeichnung“ im Gegensatz zum „Gemälde“. Ebenso unrichtig ist z. B. die Bezeichnung „Skizze“, die oft ostasiatischen Bildern gegeben wird. Unter „Skizzen“ verstehen wir im allgemeinen Vorstudien. Was wir von ostasiatischer Malerei in die Hände bekommen, ist aber fast immer ein vollendetes Gemälde oder Bild, das Resultat einer unendlichen Reihe von Vorstudien. Keine Malerei ist weniger skizzenhaft, als die ostasiatische. Um jedes Mißverständnis zu vermeiden, sollte man immer nur von Hängebildern (jap. Kakemono) und Rollbildern (jap. Makimono) bzw. Albumblättern sprechen. In unserem Falle wäre natürlich die Übersetzung des besonderen chinesischen Titels, die Martin gibt, „Kostbarkeiten in Tusche“, am schönsten.

Noch zwei Dinge wollen wir hervorheben, bei denen Martin uns besonders fehlgegangen zu sein scheint. Wir verstehen nicht, wie er den Stil seines Albums mit den Fresken des Hōryūji in Japan (7. Jahrhundert) in Verbindung bringen kann. Hier ein Stil, der deutlich mit der indischen Kunst des 5.—7. Jahrhunderts eng verwandt ist, dort eine Kunst, deren immanente Entwicklung von den Hansteinen her aufzuzeigen wäre. Zwei in ihrem Wesen eher entgegengesetzte Auffassungen stehen sich gegenüber. Und dann das „Frontispiece“, das er seinem Album vorausschickt. Um zu einem Verständnis dieses Bildes zu kommen, hält er es für nötig, auf die Hirtische Arbeit über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst weitläufig Bezug zu nehmen, spricht er von „römischen Philosophenskulpturen“ und ähnlichen Dingen. Dabei macht die Einordnung dieses Stückes gar keine Schwierigkeiten. Es gehört, wie viele Gegenstücke beweisen, zweifellos etwa dem 17. Jahrhundert an und zeigt deutlich europäische Einflüsse, die damals in der chinesischen Kunst durch Vermittlung der Jesuiten eine ziemlich bedeutende Rolle spielten. Auch dieses Bild hebt Martin in den Himmel. Wir können uns seinem Urteil wiederum nicht anschließen. Da sind der chinesischen Kunst doch ganz andere Gestalten dieser Art gelungen.

Einen Punkt von Interesse vermag Martins Freude am Entdecken von Verwandtschaften verschiedener Kunstkreise aufzuzeigen. Er weist auf gewisse Ähnlichkeiten seines Albums mit Botticellis Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie im Berliner Kupferstichkabinett hin. Goloubew setzt in seiner Studie über Li Lung-mien¹, die sich übrigens mit unseren Ansichten häufig deckt, zwei Ausschnitte aus den beiden Werken nebeneinander. Es ist wohl unmöglich, über die Gemeinsamkeiten einfach hinwegzugehen. Man muß auf wirkliche Zusammenhänge schließen. Es verlohnt sich zur Abwechslung einmal diesen Dingen auf breiterer Grundlage nachzugehen. Nun wird schon eine ganze Reihe von Namen italienischer Maler genannt, in deren Werken man Ostasiatisches fand oder zu finden glaubte: Jacopo Bellini, Botticelli, Lionardo da Vinci. Auch die holländische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts dürfte in ihren vielen Tier- und Blumenstücken weitere Beispiele östlicher Wirkung auf Europa im Mittelalter liefern.

Wir gingen auf diese Publikation wohl ausführlicher ein, als es ihr innerer Wert verlangte. Immerhin ist es eine kostbare Veröffentlichung eines großen Verlagshauses und die erste deutsche dieser Art. Es galt Sammler und Verleger für die Zukunft dringend vor Übereilung zu warnen. Die chinesische Kunstliteratur, die deutsche sowohl wie die ausländische, ist ziemlich reich an Mißgriffen. Und die ostasiatischen Kunstsammler tapen noch nur zu oft völlig im Dunkeln.

¹ V. Goloubew, Li Long-mien. Gazette des Beaux-Arts. XI. S. 277 ff.

MISZELLEN.

CHINA-KENNER UND DIE WISSENSCHAFT.

Am 2. Februar (einen Tag vor der Eröffnung) berichtete ich kurz im Abendblatt der Frankfurter Zeitung über die Ausstellung ostasiatischer Kunst in Frankfurt a. M. In dieser kleinen Besprechung erlaubte ich mir, die wenigen Werke der Plastik bescheiden und summarisch den großen Kunstepochen zuzuweisen. Am 16. Februar fand sich im Abendblatt der gleichen Zeitung ein Aufsatz „China-Kenner“ von einem mir bisher unbekanntem Kunstforscher W. v. Dewall (ich wage nicht anzunehmen, daß Leute, ohne sich mit einer so schwer zu fassenden Kunst intensiv beschäftigt zu haben, an sichtbarster Stelle Feststellungen allgemeiner Art bekannt geben).

Ich zitiere:

„Es ist erstaunlich, was der China-Kenner nicht alles wissen soll, und was er . . . nicht auch weiß.“

„Namen wie Han, Tang, Sung (usw.) schwirren durch den Ausstellungsraum.“

„Über kein Gebiet hört man so selbstbewußte Urteile und Meinungen, wie über das der chinesischen Kunst, obgleich man gerade darüber eigentlich noch recht wenig weiß. Für andere Kunstgebiete gibt es wissenschaftliche Grundlagen, auf die man sich verlassen kann, während für das chinesische Gebiet unsere Theorien auf Gelegenheitsfunden (!!!) aufgebaut sind. Was hat denn die Wissenschaft bisher für die chinesische Kunst getan!“

Es folgt eine lustige und zutreffende Schilderung über den Streit unter den „Kennern“ und seine Formen. Gemeint dürfte der Kampf sein, den die kleine Zahl von Kunsthistorikern ostasiatischer Richtung mit der großen der Dilettanten aus allen Berufen führt, die so viel Haarsträubendes über ostasiatische Kunst von sich geben.

Zum Schluß: „Und wer dennoch eine nicht günstige Kritik über sein Eigentum gehört haben sollte, der glaube ihr nicht, denn unter den zahlreichen Besuchern der Ausstellung — einschließlich der China-Kenner — ist sicherlich niemand gewesen, der nach einfacher Besichtigung (was noch?) imstande war, ein wissenschaftlich einwandfreies Urteil abzugeben. Die Namen Han, Tang, Sung usw. brauchen also nicht mit den Kunstgegenständen zurück in die Wohnungen der Aussteller zu wandern, die weiter ihre ungestörte Freude an der Schönheit ihres fremdartigen Eigentums haben mögen.“

Ich wurde darauf aufmerksam gemacht, daß sich diese Ausführungen in erster Linie gegen meine Vorbesprechung richten müssen und übersandte der Frankfurter Zeitung eine Entgegnung, die zurückkam mit der bestimmten Versicherung, daß der China-Kenner meine Zuweisungen (wessen denn?) in keiner Weise gemeint habe. Das scheint unmöglich, doch ist die Sache so unwesentlich, daß ich mich damit begnüge.

Aber die sachlichen Feststellungen des China-Kenners sollen nicht unwidersprochen bleiben. Er behauptet vor einer breiten und durch den Erfolg der Ausstellung interessierten Öffentlichkeit, daß es keinerlei wissenschaftliche Grundlagen für die Kenntnis ostasiatischer Kunst gäbe, weil sie ihm scheinbar unbekannt sind. Wenn man heute auf Grund des veröffentlichten Materials Kunstwerke der Zeit der Han-, Tang- oder Sung-Dynastie zuweist, so gehört sich dazu keine große Kennerschaft. Die Möglichkeit des Irrtums ist etwa die gleiche für den Forscher europäischer Richtung, wenn er ein Stück der Gotik oder der Renaissance zuweist.

Herr v. Dewall nennt die uns bekannten Denkmäler „Gelegenheitsfunde“. Von der umfassenden Materialbeschaffung, wie sie in den Monumentalpublikationen der japanischen Verleger und z. B. in Chavannes großem Werk geleistet ist, scheint er keine Ahnung zu haben.

Daß bereits auf Grund des gesicherten Materials eine Reihung der undatierten Werke möglich ist, hätte ihm W. Cohns Aufsatz über Naraplastik¹ oder Glasers Studie der Gewanddarstellungen² beweisen können. Die Resultate der Forschungen in Boston, Wien und Berlin sind dem Herrn gänzlich unbekannt. Er hätte es sonst vielleicht als zeitgemäß empfunden, auf den hervorragenden Anteil hinzuweisen, den deutsche und österreichische Forscher an unserer Kenntnis östlicher Kunst haben.

Am anfechtbarsten ist sein Rat an die unglücklichen Sammler, denen man die übliche Exportware aufgehängt hat, nämlich sich an ihren (mit „fremdartig“ milde doch zutreffend bezeichneten) „Schätzen“ unentwegt weiter zu freuen. Womöglich sich noch mehr von solchem Zeug zuzulegen, wozu auf Frankfurter Auktionen leider reichlich Gelegenheit geboten wird. Ich hätte den Frankfurter Sammlern geraten, sich eine Zeitlang nicht zu freuen und statt dessen durch ernsthafte Beschäftigung mit der Kunst Ostasiens sich erst des Verständnis für deren Wesen zu erschließen und sich womöglich die Resultate der europäischen Forschung nutzbar zu machen. Anderswo ist man längst so weit.

Mit diesen Ausführungen sollen die Verdienste der Ausstellung nicht herabgesetzt werden, diese zeigte im Gegenteil, daß ein Mensch, der wirkliches Kunstgefühl hat, von selbst dahin kommt, Kunstwerke von Exportware zu unterscheiden. Ich glaubte, daß die Ausstellung manchem Aussteller die Augen geöffnet habe. Herrn v. Dewalls Aufsatz wird diese Leute gänzlich verwirrt haben. Daß die meisten Menschen, die als Beamte, Kaufleute oder Vergnügungsreisende in Ostasien waren, „Kunstwerke“ sammeln, ist nur zu wahr. Es ist ein Glück, wenn man ihnen bereits drüben über deren Wert die Wahrheit sagt. Ein Leben in Ostasien zugebracht haben, heißt noch lange nicht Kenner der Kunst zu sein.

Die Verwirrung wird erst dann aufhören, wenn für die Wissenschaft der Kunst Ostasiens üblich ist, was für alle Zweige aller Wissenschaften selbstverständlich ist, daß nämlich die Leute ohne Sachkenntnis, die Dilettanten aufhören, das große Wort zu führen und die Existenz der Dinge zu leugnen, die sie noch nicht kennen und so den Suchenden das schon unendlich schwere Eindringen in eine fremde Welt noch mehr erschweren.

Alfred Salmony (Cöln).

ERWIDERUNG AN HERRN YŌJIRŌ KUWABARA.

Die Lesung japanischer Personennamen ist äußerst schwierig, da es dafür keine bestimmte Regel gibt. Da die beiden Kusunoki als die treuesten Untertanen aller Zeiten bekannt sind, so liest jedes Kind ihre Namen Masashige und Masatsura. Wenn sie aber gewöhnliche Krieger gewesen wären, würde man sie Masanari und Masayuki nennen. Ob Ishida Mitsunari wirklich Mitsunari oder Kazushige hieß, ist noch nicht klar; man sagt auch, daß Ashikaga Tadayoshi sich nicht Tadayoshi, sondern Naoyoshi nannte. Den verdienstvollen Marquis Saigō, der erst vor zehn Jahren gestorben ist, nannte man Jūdō; in der Tat soll er weder Jūdō noch Yorimichi, sondern Tsugumichi geheißen haben. Was nun den Vornamen des berühmten Kido anbetrifft, so liest man ihn immer noch Kōin; es gibt wohl kaum einen, der ihn richtig Takayoshi liest. Daß der große Patriot bei der Restauration Sakuma nicht Shōzan, wie gebräuchlich, sondern Zōzan hieß, weil er am Fuß des Zō-Berges geboren war, habe ich vor dreißig Jahren von meinem Schulfreunde Masuzō Shinowara (Landsmann des Sakuma) gehört. Wie man aus dem Vorhergehenden ersieht, ist die Lesung der Namen selbst bei solchen bedeutenden Männern unsicher, geschweige denn bei Metallkünstlern. Es ist daher selbstverständlich, daß es unter zahlreichen Meistern auch solche gibt, deren Namen nur mit Unsicherheit gelesen werden können. In seinem „Kunstgewerbe in Japan“ sagt Kümmel: „Welche dieser Lesungen ‚richtig‘ ist, läßt sich in den meisten Fällen nur durch eine persönliche Anfrage feststellen, zu der man bei längst verstorbenen Personen ein Medium bemühen mußte.“ Diese Darstellung ist zwar übertrieben, aber im

¹ Vgl. O.Z. I 3, 4. II 1.

² Vgl. O.Z. IV 1. 2.

Grunde berechtigt. Wir lesen z. B. 奈良利壽¹ Nara Toshinaga, nur weil im Sōken Kishō diesem Namen die Furigana to shi na ga beigelegt sind; andernfalls wäre es auch kein Fehler, wenn man ihn Toshihisa läse. Dennoch kritisiert Herr Kuwabara die Lesungen in meinem Buche „Die Meister der japanischen Schwertzieraten“ sehr scharf in Nr. 169 der Monatsschrift „Tōken-kwaishi“, was ich nach der Reihe im folgenden zu widerlegen versuche.

1. Herr Kuwabara sagt: „Im Zankō Furiaku liest man 一柳 Hitotsuyanagi, dies ist aber sicher ein großer Irrtum, es muß Ichiriū gelesen werden.“ Im Gegenteil, diese Behauptung ist falsch, denn der kleine See im Regierungsbezirk Aomori, dessen Name mit denselben Charakteren geschrieben wird, heißt Hitotsuyanagi. Liest der Vicomte 一柳 seinen Namen anders als Hitotsuyanagi?

2. Herr Kuwabara hat die Neigung, das Buch Sōken Kishō und Natsuos Vorträge über die Metallarbeiten für die unfehlbarste Vorschrift für die Lesung der Metallkünstlernamen zu halten und infolgedessen ihnen blind zu folgen. Natsuos Lesart, wonach die Mito-Meister 元教 und 元孚 Motoyoshi und Mototaka gelesen werden, ist sehr zweifelhaft, und auch das Sōken Kishō ist kein fehlerloser Edelstein. Wenn man den Anhang „Netsuke-Schnitzer“ durchblättert, so findet man bei 右滿 und 上滿 die Furigana u man und jō man, während sie Sukemitsu und Takamitsu gelesen werden müssen. Auch läßt das Sōken Kishō die Lesung von 宗峯 in Unsicherheit. Unter Gembei (Uyemura, Heft 4, Blatt 23) steht „Jitsumiō unbekannt, Schüler von 宗峯“ und rechts von diesen Schriftzeichen findet man einen Strich. Danach müßte er in On, also Sōhō gelesen werden, bei Takafusa (Nyemura, Heft 4, Blatt 24) liest aber der Verfasser des Buches denselben Namen in Yomi Munetaka. Hieraus kann man den Schluß ziehen, daß man sich nicht zu sehr auf das Sōken Kishō verlassen kann. Nun behauptet Herr Kuwabara, daß, da 政隨 sich zweifellos Shōzui nenne, die Leute ihn auch so genannt hätten, und daß es folglich klar sei, daß man seinen Namen nicht anders lesen könne als Shōzui. Hieran ist Kuwabaras flüchtige Durchsicht des Sōken Kishō schuld. Gewiß gibt das Buch 政隨¹ unter 矩 — und 兼 — in On, also als Shōzui, an. Aber was steht unter 知 — und 兼 — im Geschlechtsregister der Familie Nara? Hier zeigt uns der Strich links von 政隨 deutlich an, daß man den Namen Masayuki lesen soll. Meiner Ansicht nach haben die damaligen, meist ungebildeten Kunsthändler, da als Nanori das Wort 隨 selten vorkommt, es einfach in On gelesen, gerade so, wie man den oben erwähnten Marquis Jūdō statt Tsugumichi oder die drei berühmten Kalligraphen Tōfū, Sari und Giōzei statt Michikaze, Sukemasa und Yukinari nennt. Daher war der sonst sehr tüchtige Verfasser des Sōken Kishō über die Lesung von 政 — un schlüssig und so sind die zwei Lesarten Shōzui und Masayuki entstanden. Da bei 矩 — und 鋪 — sich die Furigana no ri yu ki und no bu yu ki befinden, so habe ich 政 —, 兼 —, 利 —, 知 — (= 鋪 —), 直 — und 秀 — Masayuki, Kaneyuki, Toshiyuki, Tomoyuki (= Nobuyuki), Naoyuki und Hideyuki gelesen (Tadamasa Hayashi las sämtlich in On, wie Shōzui, Kenzui, Rizui, Chizui usw.). Herr Kuwabara fährt weiter fort: „政 — muß, wie vorerwähnt, unbedingt Shōzui, also in Kan-on gelesen werden (NB. Shōzui ist Go-on), aber die Namen seiner Schüler werden, wie Noriyuki, sämtlich in Yomi gelesen.“ Nach dieser Logik müßte die Lesung Gwanshin für jenen berühmten Maler Motonobu richtig sein, während die Namen seiner Söhne, wie Munenobu, Hideyori und Naonobu, in Yomi gelesen werden. Es ist doch ein unbilliges Verlangen, daß man nur den Meister in On, seine Schüler dagegen in Yomi lesen soll. Die Welt ist groß, solche Logik existiert aber nicht; ich habe daher 政 — Masayuki gelesen.

3. Das Wort ∞ habe ich meist naga gelesen, Herr Kuwabara dagegen toshi und greift mich beinahe verletzend in folgender Ausdrucksweise an: „In dieser Lesung versteigt Herr Hara sich zu der Komik, daß er die frühere Bezeichnung ∞ 嗣 des Natsuo Nagaaki, seinen Lehrer 孝 ∞ Takanaga und ∞ 良 Nagayoshi liest. Obgleich Ikeda Takatoshi, Kanō Toshiaki und Shibahara Toshiyoshi jedermann bekannt sind, so konnte Herr Hara hierbei diesen großen Fehler begehen, da er sich erst in Deutschland dem Studium der Schwertzieraten gewidmet hat.“ Herr Kuwabara ist wohl vom Toshi-Fieber befallen worden. Es könnte ja möglich sein, daß Toshiaki und Takatoshi richtige Lesungen sind, wenn sichere Beweise dafür vorhanden wären. Daß ∞ 良 aber entschieden Nagayoshi gelesen werden muß, beweise ich im folgenden:

¹ Im Folgenden bedeutet „∞“ immer das Zeichen 壽 und „—“ das Zeichen 隨.

Im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe befindet sich ein Stichblatt (aus Eisen, auf der Vorderseite drei Kraniche in farbigem Relief; auf der Rückseite junge Kiefern in Gravierung) von der Hand des 清 ∞, Lehrer des ∞ 良. Bezeichnet ist das Stück 東龍齋清水 (Tōriūsai Kiyonaga); es ist zweifellos eine noch frühe Arbeit des 清 ∞. Bevor ich diese Entdeckung machte, las ich auch diesen Namen Kiyotoshi; seitdem lese ich selbstverständlich Kiyonaga. Dann versteht es sich von selbst, daß sein Schüler ∞ 良 Nagayoshi heißen muß. Nun schreibt Herr Kuwabara: „Das Zeichen 英 von 大森英昌 heißt nicht hide, sondern teru, folglich liest man das gleiche, in den Namen seiner Schüler vorkommende Schriftzeichen auch teru.“ Dessenungeachtet bemerkt er weiter: „Bei 田中清 ∞ ist die Lesung Kiyotoshi gebräuchlich. Obwohl er nach Itō (Katsumi) Kiyohisa heißt, muß das Zeichen 壽 bei seinen Schülern doch toshi gelesen werden, wie ∞ 良 Toshiyoshi.“ Diese Behauptung ist ein unglaublicher Widerspruch; hieraus ersieht man, daß das Toshi-Fieber des Herrn Kuwabara den höchsten Grad erreicht hat.

4. Herr Kuwabara tadelt mich, weil ich ein und denselben Meister, dessen Namenlesung zweifelhaft ist, an zwei oder drei Stellen verschieden genannt hätte. Das ist aber nicht der Fall, kommt vielmehr daher, daß Herr Kuwabara gar nicht Deutsch versteht, infolgedessen den Unterschied zwischen „Siehe“ und „Lies“ nicht kennt. Dies belege ich durch nachfolgende Beispiele. Unter Tonan steht „Siehe Sōmin I“. 永朝, einen Vorfahren der jetzigen Vicomtefamilie Akimoto, liest man gewöhnlich Nagatomo, da er nach dem Taisei Bukan aber Tsunetomo heißt, so habe ich ihn zuerst unter Nagatomo erwähnt, aber mit der Bemerkung „Lies Tsunetomo“. Dieses Verfahren ist weiter nichts als ein Mittel, die Aufsuchung von Meistern zu erleichtern. Was sagen Sie dazu, allwissender Herr Kuwabara!

Mein Werk „Die Meister der japanischen Schwertzieraten“ ist selbstverständlich nicht vollkommen, nein, wohl eine mangelhafte Arbeit. Besonders war es ein großer Irrtum, daß ich, wie auch andere, 泰山 Taizan gelesen habe. In der Tat ist es nichts anderes, als ein dem japanischen Auge schmeichelnder Ausdruck für den Familiennamen 大山, also Ōyama. Auch Noda Yoshiaki, der Verfasser des Kinkō Meifu, hat diesen Familiennamen wohl als Künstlernamen betrachtet, denn er schreibt unter Motonori „genannt 泰山 (Taizan)“, wie unter Sōmin I „genannt 遜菴 (Tonan)“ oder unter Kikuoka Mitsuyuki „genannt 活劍子 (Kwakkenshi)“. Im Dai-Nihon Jimmei Jisho schreibt Ii jima Hanjūrō in Katakana Taizan Mosozane und Taizan Motonori, danach scheint er das Wort mehr für einen Bei- als einen Familiennamen gehalten zu haben. Heutzutage liest man es immer noch irrigerweise Taizan statt Ōyama, wie Shōzui statt Masayuki, so daß auch ich unbewußt diese falsche Lesart annahm, was ich selbst bedaure. Schon lange hege ich den Wunsch, eine Ergänzung zu meinem Buche zu veröffentlichen, und sammle über zehn Jahre Material zu dieser Arbeit. In diesem Ergänzungsband soll nicht nur das Verzeichnis der Meister vermehrt, sondern sollen auch meine eigenen Irrtümer sowie die der früheren Autoren verbessert werden. Leider ist mir noch nicht vergönnt, diesen Wunsch zu erfüllen.

Shinkichi Hara (Hamburg).

EIN NIEDERLÄNDISCHES KUNSTWERK FÜR DEN SHÖGUN. ALS DIPLOMATISCHER STREITPUNKT ZWISCHEN ENG- LAND UND HOLLAND IM JAHRE 1670.

In einer groß angelegten holländischen Urkundensammlung¹ wird berichtet über die Abweisung gewisser Beschwerden der englischen Regierung über angebliche anstößige Unhöflichkeiten Hollands, die den Gegenstand ernster Erörterungen in Briefen des berühmten Staatsmannes J. de Witt aus dem Jahre 1670 bilden. Es handelt sich um Verhöhnung Englands durch Verherrlichung des Eindringens der holländischen Flotte bei Chatham, des großen Erfolges, den ihr Admiral Ruyter 1667 über die Briten errungen hatte. Dieser für England so beschämende Seeschlag, bei dem u. a. die Holländer das große Schiff „King Charles“ erbeuteten, sollte dar-

¹ Brieven van Johan De Witt, bewerkt door Robert Fruin, uitgegeven door N. Japiske; Werke der Historischen Gesellschaft zu Utrecht, 3. Serie, N. 33.

gestellt sein auf einem Kunstwerke, das die Ostindische Kompanie dem „König von Japan“, in Gestalt einer Uhr verehrt habe¹.

Wie aus einem weiteren Schreiben De Witts² hervorgeht, hatte der vor ihm entbotene, leider nicht namhaft gemachte Künstler der „horologie“ wirklich erklärt, daß das Gehäuse („casse“) oder der Fuß mit vier geschichtlichen Darstellungen geschmückt war, und zwar mit drei Schlachten, eine zu Fuß, eine zu Pferd und eine zur See, während das vierte Bild in der Tat jenem großen Ereignis von Chatham gewidmet war.

Weiteres über den Fall enthält der hier veröffentlichte Briefwechsel De Witts leider nicht; zu dem zweiten Kriege zwischen England und Holland (1672) wäre es aber sicher auch ohne die so bedenkliche „horologie“ für Japan gekommen. Dort etwas über das schon wegen der „historialen uitbeeldingen“ gewiß interessante Kunstwerk zu ermitteln, ist wohl wenig Aussicht, da es wahrscheinlich wie so manche andere dahin gelangten Schöpfungen abendländischen Kunstfleißes des 17. Jahrhunderts kaum mehr vorhanden sein dürfte. Vielleicht würden aber Nachforschungen in dem so reichen Handschriftenschatze der Ostindischen Kompanie im Reichsarchiv im Haag etwas Näheres darüber ergeben. Nachod.

¹ Teil IV 1670—1672 (1913), S. 108, Brief von De Witt an Konrad van Beuningen vom 14. Nov. 1670: „... hebbende d'heer borgemeester Valckenier, als bewindthebber, oock in de volle vergaedinge verklaert niet te weten, dat op het horologie, 't welck vanwege de Oost-Indische Compagnie aan den koning van Japan is vereert, daarvan voorhenen mede seer veel is gesproocken, eenige historiaele uitbeeldinge, ende sulx oock niet het gepasseerde op de reviere van Chattam, heeft gestaen; dat met Sijn Edts. kennisse, daertoe oock wegens de Compagnie noyt eenige last was gegeven; dat de meester, die het horologie gemaect hadde, hier in Den Haege was wonende ende dat men hem selfs soude connen ontbieden ende daerop naeder ondervraegen, gelijk ick by de eerste gelegentheyt meyne te doen.“

² An van Beuningen vom 21. Nov. 1670, ebenda, S. 111: „De maker van het naar Japan gezonden ‚horologie‘, opontboden zijnde, heeft mij verklaart, op de casse ofte de voet van het verschreven horologie vier historiale uitbeeldingen te staen, naementlijck drie batailles, eene te voet, eene te paerd ende eene ter zee ende voor de vierde uitbeeldinge het verschreven gepasseerde op de reviere van Chattam' . . .“

BESPRECHUNGEN.

SUKASAPTATI, Das indische Papageienbuch, aus dem Sanskrit übersetzt von Richard Schmidt, Meisterwerke orientalischer Literaturen in deutschen Originalübersetzungen hgg. von Hermann von Staden, 3. Band, München, Georg Müller, 1913, XVI. u. 243 S. 8^o.

Die vorliegende Übersetzung ist zum Teil (S. 1—120) ein mannigfach verbesserter Neudruck von desselben Übersetzers im Jahre 1894 in Kiel erschienener Übersetzung des „Textus simplicior“ der Sanskrit-Sukasaptati („70 Erzählungen eines Papageien“), zum anderen Teile (S. 121—236) ein Abdruck von Iken's 1822 in Stuttgart herausgegebener Übersetzung von Muhammed Kādiris Neubearbeitung der persischen, von Nachschabi (Nechschebi) verfaßten, Version (Touti Nameh, Tūti Nāmeḥ, Tutinameh) eben dieses indischen Papageienbuches, einer Erzählungssammlung, in der ein Papagei eine Strohwitwe dadurch auf dem Wege der Tugend erhält, daß er jeden Abend, wenn sie auf Abenteuer ausgehen will, sie durch eine spannende Geschichte fesselt. Außerdem enthält R. Schmidts neuer Band literargeschichtliche Vorbemerkungen zur *Sukasaptati* und zum *Tutinameh* und Anmerkungen zu den Übersetzungen beider Werke. Dazu kommt ein sehr wertvoller Vorzug dieses Neudruckes vor der Übersetzung von 1894: die äußere buchtechnische Ausstattung, die in jeder Beziehung muster-gültig genannt werden kann. Daß auch inhaltlich dieser Übersetzungsband sehr wertvoll ist, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Welche Bedeutung die *Sukasaptati* als eine der bis in das Abendland gewanderten indischen Fabelsammlungen für die Geschichte der Weltliteratur hat, ist ja bekannt, und Schmidt berührt diese Tatsache in seinem Vorworte (S. VIII, XIII ff.). Für die wissenschaftliche Gründlichkeit der deutschen Wiedergabe des Sanskrittextes bürgt schon R. Schmidts Name, sowohl des Sanskritgelehrten wie speziell des besten

Kenners der *Sukasaptatiliteratur*. Die wenigen Einwendungen, die gegen einzelnes vorzubringen sind, haben kaum mehr als philologische Bedeutung. Der einfach literarisch interessierte Leser darf sich sorglos dem Gefühle überlassen, daß er eine in allen Hauptdingen wissenschaftlich zuverlässige Übersetzung in der Hand hat.

Folgendes sind etwa die wichtigsten der unerheblichen Mängel, die in den mit dem Original verglichenen Teilen der Übersetzung mir aufgestoßen sind. Was Äußerlichkeiten anbelangt: Aus technischen und ästhetischen Gründen zugleich hätte das lange Frakturschrift- mit diakritischem Zeichen darunter und darüber vermieden werden sollen. Der Mangel an Konsequenz, mit dem ṣ verwendet ist, verrät ja auch, daß die Hersteller dieses Bandes selbst den Unzutraglichkeiten eines solchen Zeichens sich nicht haben entziehen können. ṣ erscheint des öfteren einfach als ṣ ohne diakritisches Zeichen, auf Seite 2 haben wir sogar nebeneinander *Satyaśarman*, *Dharmaśilā* und *Dēvaśarman*, auf Seite 7 hat in *Sasiprabhā* das ṣ am Anfange richtig sein diakritisches Zeichen, das ṣ aber nicht. In anderen Fällen wieder ist man auf den Ausweg verfallen, ṣ für ṣ zu gebrauchen, wie in *Dhanaśri* (S. 34); da aber ṣ da zu *śrī* und nicht zu *Dhana* gehört, ist ṣ nicht am Platze. ṣ ist gelegentlich auch da falscher- und ganz unnötigerweise eingeführt, wo es ohne diakritisches Zeichen ist: S. 114 *Vidyāsthāna*, S. 115 *Kalāsthāna*. ṣ gehört da zur Silbe *sthā* und sollte also ṣ sein. Solchen Unzutraglichkeiten würde man wohl am besten aus dem Wege gehen, wenn man für Worte und Namen in der Originalform Antiqua verwendete, wodurch man gleichzeitig der Anwendung von kursiver Schrift überhoben würde (die für die „Meisterwerke orientalischer Literaturen“ allerdings ohnehin nicht in Aussicht genommen zu sein scheint).

kirtibhājanam in der 6. Strophe der 1. Erzählung, auf einen Mann angewandt, bedeutet „Gefäß des Ruhmes“ (wie Schmidt in der ersten Übersetzung es auch richtig wiedergegeben hatte) oder ähnlich, nicht „Stätte des Ruhmes“,

was ja auf eine Persönlichkeit auch viel weniger paßt als „Gefäß“. -*arthe pradoṣe* gegen den Schluß der 1. Erzählung bedeutet doch wohl nicht „am Abend, der . . . hilft“, sondern „am Abend, der . . . helfen sollte“, denn die Bedeutung „Zweck“ von *artha* muß mehr zur Geltung kommen. S. 8, Z. 5 und S. 34, Z. 20 ist *bhāmini* „Schöne!“ der vorletzten Str. der 2. Erz. und in der 14. Erz. als „Herrin“ übersetzt. *vanīksārtho milītvā . . . phūccakre* bedeutet nicht „der Kaufherr . . . schlug Lärm“ (S. 9, Z. 7), sondern doch wohl: „die ganze Handelskarawane . . . schlug zusammen Lärm“. — *yadyoṣṣayā* in Str. 1 der 14. Erz. hat Schmidt (S. 33, Z. 5/4 v. u.) vielleicht zu frei übersetzt „nach Herzenslust“ statt „wie es der Zufall beschert“ oder ähnlich. — *gamanāya śukam pṛcchati* „sie fragte den Papagei (um sein Einverständnis), gehen zu dürfen“ in den Eingangsworten vieler Erzählungen, z. B. der 5., 17., 25., übersetzt Schmidt nicht ganz geschickt mit „sie fragte den Papagei, um zu gehen“ (S. 13, 38, 55 usw.). — Dem Satz in der 31. Erzählung (S. 61): „Da führte ihn das verschmutzte Häslein an einen Teich und zeigte ihm sein Spiegelbild in dem Brunnen“ sieht man schon von vornherein an, daß darin etwas nicht richtig sein kann. *vāṭi* heißt nicht „Teich“, sondern „eingehogter Platz“ usw. — In der 32. Erz. muß es heißen: „Eines Tages gab ihr ihre Schwiegermutter Geld und trug ihr auf . . .“, nicht aber (S. 61): „Eines Tages trug ihr ihre Schwiegermutter auf, Geld zu nehmen und . . .“ Den Schluß derselben Erz. übersetzt Schmidt S. 62: „Das Geld fiel mir auf dem Markte aus der Hand auf die Erde, Mutter: da brachte ich den Staub.“ Da die Schwiegermutter das Geld nicht fand, war sie ärgerlich.“ Wie mir scheint, hat Schmidt sich hier nicht ganz verständlich ausgedrückt. Der Sinn ist doch wohl dieser . . . 'da raffte ich den Straßenschmutz zusammen (in den das Geld gefallen war)' . . . Auf S. 80 muß es in der 46. Erz. heißen: „bei deinem bloßen Anblick“, statt „bei bloßem Anblick“, was wohl nur Druckfehler ist.

R. Otto Franke (Königsberg i. Pr.)

PRAJÑĀ PĀRAMITĀ. Die Vollkommenheit der Erkenntnis. Nach indischen, tibetischen und chinesischen Quellen von Max Wal-

leser. Quellen der Religionsgeschichte 6. Band. Göttingen 1914 (Vandenhoeck & Ruprecht). 8^o. 164 Seiten.

Die *Prajñāpāramitā*, von Walleser mit „Vollkommenheit der Erkenntnis“ wiedergegeben, ist in der mahāyānistischen Scholastik eine von den sechs Kategorien, die den Namen „die sechs *pāramitā*“, chines. *leo tu* 六度, führen, und bedeutet „die Erkenntnis-*pāramitā*“. Für *pāramitā* kennt die chinesische Dogmatik drei Übersetzungen und Erklärungen: 1. *schī kiu king* 事究竟, d. h. „das letzte Ende der Dinge“; 2. *tao pi an* 到彼岸, d. h. „hingelangen zum jenseitigen Ufer“ (vom Ufer des Entstehens und Vergehens über den Strom des Leidens zum Ufer des nirvāna); 3. *tu wu ki* 度無極, d. h. „durchdringen ohne Grenzen“ (*Bukhō jiden*, S. 333). Die Übersetzungen lehnen sich also eng an den Sanskrit-Ausdruck (*pāram + ita*) an und geben dessen verschiedene Auffassungsmöglichkeiten sehr glücklich wieder. Tatsächlich laufen die drei Übersetzungen, wie auch die chinesische Erklärung selbst hinzufügt, auf dasselbe hinaus: das Erreichen des letzten Zieles vermittelt der *prajñā*, der Erkenntnis. Diese Erkenntnis aber besteht in der Anschauung von der Bedeutungslosigkeit, der „Leerheit“ aller Begriffe, und zwar des Seins wie des Nichtseins, eine Anschauung, die Walleser als „Negativismus“ des Mahāyāna bezeichnet, und die er als „natürliche und folgerichtige Weiterentwicklung eines schon in der ursprünglichen Lehre Buddhas vorherrschenden Positivismus“ ansieht. (Ich halte den Ausdruck „Negativismus“ wegen des später immer mehr positivistisch gerichteten Endzieles der Erlösung im Mahāyāna nicht für ganz unbedenklich.)

Die Literatur der *Prajñāpāramitā* nimmt im Kanon des Mahāyāna-Buddhismus einen breiten Raum ein. Zunächst gehören dazu die sechzehn Werke, die von Hūan Tsang übersetzt sind und sich im chinesischen Tripiṭaka unter dem Sammel-Titel *Mahāprajñāpāramitā-sūtra* (*Ta pan-jo-po-lo-mi-to king* 大般若波羅蜜多經), gleich im Eingang befinden. Nanjio führt sie unter Nr. 1, a—p seines Kataloges einzeln auf, ebenso danach Walleser auf S. 17 ff. seines Werkes in dem Abschnitt „Bibliographie“. Dabei muß bemerkt werden, daß es sich bei dem von Nanjio als k—o bezeichneten Teile nicht um ein Werk han-

delt, wie Walleser anscheinend angenommen hat, sondern um fünf, die zusammen mit dem als p bezeichneten den sechs *pāramitā* gewidmet sind und entsprechende Titel führen, also: k *Dānapāramitā*, l *Śīlapār.*, m *Kṣāntipār.*, n *Vīryapār.*, o *Dhyānapār.*, p *Prajñāpār.* (Man sieht hieraus, daß *prajñāpāramitā* im engeren Sinne die eine der sechs *pāramitā* ist, im weiteren die Bezeichnung dieses ganzen Lehrsystems der verneinenden Mystik.) Sie sind alle von geringem Umfange und finden sich, im Gegensatz zu Nanjios Angaben, nach Wassiljew (*Der Buddhismus*, S. 159 der deutschen Ausgabe) im tibetischen Kandschur nicht. Welche indischen Texte ihnen entsprechen, wird noch festzustellen sein. Man darf aber hiernach nicht von „zwölf bzw. sechzehn“ Texten der größeren Sammlung sprechen, wie Walleser tut, sondern lediglich von sechzehn. Auch die äußere Einteilung des *Mahāprajñā-sūtra*, wie sie bei Nanjio und Walleser angegeben sind, ist irreführend. Die ganze Sammlung umfaßt 600 Kapitel (*hūan* 卷), nicht „Faszikel“, ein Wort, das man, wenn man es überhaupt im Deutschen anwenden will, höchstens zur Bezeichnung chinesischer „Bände“ oder „Hefte“ (*pên* 本) gebrauchen könnte. Die 16 einzelnen Werke sind als „Teile“ (*fên* 分) bezeichnet, wie auch Wassiljew ganz richtig von „16 Hauptabteilungen“ spricht, und jeder Teil besteht wieder aus Abschnitten (*p'in* 品), bei Wassiljew ungenau „Kapitel“ genannt, obwohl er diese Bezeichnung schon den *hūan* gegeben hat, ebenso bei Nanjio „Chapter“; jeder Abschnitt endlich teilt sich in Artikel, die durch einfache Zahlen bezeichnet sind. Nicht nur jeder „Teil“, sondern auch jeder Abschnitt hat seinen besonderen Titel. Bei den kleineren Werken oder „Teilen“ fehlen die Abschnitte, und es werden nur Artikel gezählt. Die ganze Riesensammlung füllt in der neuen Kyōto-Ausgabe des Tripitaka die 3 T'ao von 2 bis 4 mit je 10 Bänden, in denen jede Seite noch quer geteilt ist. Der Umfang erhellt am besten daraus, daß die übrigen 21 bei Nanjio aufgezählten älteren Werke der Pāramitā-Literatur nur 6 Bände im 5. T'ao beanspruchen.

Des weiteren hat Walleser noch 28 Übersetzungen von Werken der *Prajñāpāramitā* namhaft gemacht, die meist späteren Ursprungs sind, und von denen einige erst zur Zeit der Sung- und Yuan-Dynastie Aufnahme in den

Kanon gefunden haben. Drei davon (Nr. 25, 26 u. 28) sind bei Nanjio noch nicht aufgeführt, sie finden sich aber in den späteren Nachträgen der japanischen Ausgaben des chinesischen Tripitaka (Kyōto-Ausgabe T'ao 1 Bd. 4). Ob diese 28 Werke sämtlich von „geringerer Bedeutung“ sind, wie Walleser etwas summarisch meint, würde erst noch durch eine Prüfung festzustellen sein; die bloße Tatsache, daß Hūan Tsang sie nicht aufgenommen hat, scheint mir noch kein genügender Beweis dafür zu sein. Im Kultus der chinesischen und japanischen Klöster haben einige von ihnen jedenfalls eine sehr große Bedeutung. Übrigens ist die bei Walleser unter Nr. 7 aufgeführte *Prajñāpāramitā-saṃcayagāthā* nicht von Schi Hu 施護 übersetzt, wie dort angegeben, sondern von Fa Hien 法賢 von der nördlichen Sung-Dynastie (10. Jahrh.), was auch bei Nanjio (S. 197) richtig verzeichnet ist. Den Übersetzer der von Walleser unter Nr. 26 verzeichneten *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* (*P'u pien tschi tsang pan-jo-po-lo-mi-to sin king* 普遍智藏般若波羅蜜多心經), Fa Yü 法月 (Dharmacandra?) weiß ich ebenfalls nicht unterzubringen. Die Mönchslisten der *Kao séng tschuan* kennen ihn nicht; daß er aber mit dem bei Nanjio (Appendix II Nr. 162) verzeichneten Fa Hu 法護 identisch sei, wie Walleser vermutet, ist deshalb nicht möglich, weil Fa Hu (Dharmarakṣa?) erst im 11. Jahrhundert nach China kam, Fa Yü aber nach dem Index des Tripitaka zur Zeit der T'ang-Dynastie lebte, also, selbst wenn man darunter das spätere sogenannte südliche T'ang verstehen will, vor dem Jahre 975. Auf dem Titel seiner Übersetzung (Nachträge T'ao 1 Bd. 4, S. 353 r° b und v° a) ist er als „des Tripitaka kundiger Śramaṇa aus dem Lande Magadha“ bezeichnet, und wenn Fa Hu, wie viele andere Übersetzer, ebenfalls dorthier stammte, so besagt das nichts für eine Identität. Es ist auch nicht angängig, wenn Walleser die vier Werke mit dem Titel *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* (Nr. 24—27 seines Verzeichnisses) kurzer Hand als dasselbe bezeichnet. Nr. 24 (Nanjio 20) bis 26 sind nur kurze *dhāraṇī*, deren Text kaum eine Seite eines Blattes füllt, während Nr. 27 (Nanjio 935) einen größeren Umfang hat. Auch die drei *dhāraṇī*, von denen die bei Nanjio unter Nr. 20 aufgeführte von Beal (*Catena* S. 282 ff.) übersetzt ist, weichen nicht bloß im chinesischen Titel, sondern auch im Wortlaut

stark voneinander ab. Am nächsten stehen sich Nr. 25 und 26, ersteres von Prajña (Pan-jo 般若)¹ und Li Yen 利言 (der Name fehlt bei Walleser) übersetzt, letzterer von Fa Yüe „nochmals übertragen“ (重譯).

Mit diesen 44 Werken, die Walleser in seiner Bibliographie aufführt, ist nun aber die Literatur der Prajñāpāramitā der Mahāyāna-Kirche noch längst nicht erschöpft. Die Nachträge zu der neuen Kyōto-Ausgabe des Tripitaka enthalten noch 61 weitere Werke, die sich allerdings nur zu einem kleinen Teile noch als „Übersetzungen“ bezeichnen, während die meisten chinesischen Original-Bearbeitungen, Kommentare, Auszüge u. ä. sind. Einige wenige davon gehören der T'ang- und Sung-Zeit an, die meisten der Ming-Zeit und etwa ein Dutzend der Ts'ing-Zeit. Sie sind verstreut über die T'ao 2, 37, 38, 41, 42, 73, 87 und 92; nähere Angaben darüber zu machen, ist hier nicht der Ort. Man sieht aber schon hieraus, daß die Annahme von Walleser (S. 30), „es habe sich von der ganzen (späteren) scholastischen Literatur der Prajñāpāramitā (die er im tibetischen Tandschur nachweist) fast gar nichts in das Chinesische hinübergerettet“, noch sehr der Nachprüfung bedarf; vermutlich wird sie dann eine starke Einschränkung erfahren.

Von dieser schon im Sanskrit erstaunlich umfangreichen, im Chinesischen und Tibetischen aber ins Riesenhafte angeschwollenen Literatur, die allerdings von einer ebenso überwältigenden Einförmigkeit ist, hat Walleser zur Bearbeitung die beiden Texte ausgewählt, die ihm als die ältesten, wichtigsten und verbreitetsten erscheinen: die 8000 *śloka* umfassende *Aṣṭasahasrikā-prajñāpāramitā* und die *Vajracchedikā-prajñā*. Die, wohl zum Teil gekürzte, Übersetzung beider bildet den Hauptbestandteil seines Werkes. Von der ersteren ist eine Ausgabe des Sanskrit-Textes in der Bibliotheca Indica enthalten; sie fällt nach Walleser zusammen mit der chinesischen Wiedergabe der 10 000 *śloka*

¹ Prajña stammte aus dem Lande Ki-pin, dessen Identität zur T'ang-Zeit mit Kapisa am Südatende des Hindukusch Sylvain Lévi nachzuweisen gesucht hat. Vgl. die zusammenfassenden Bemerkungen darüber bei Chavannes, *Documents sur les Tou-kine occidentaux*, S. 52, Anm. 1, sowie Marquart und DeGroot in der Festschrift Sachau, S. 260 f. Die Gleichsetzung mit Kabul oder Kubha bei Nanjio, Append. II, 156 und bei Walleser würde danach nicht mehr haltbar sein.

umfassenden *Daśasahasrikā-prajñāpāramitā*, für die ein Sanskrit-Original nicht nachweisbar ist, so daß Walleser annimmt, die „schon früh weitverbreitete *Aṣṭasahasrikā* sei in China allgemein als diejenige der 10 000 *śloka* bekannt.“ Diese *Daśasahasrikā* bildet in Hüan Tsang's Sammlung *Mahāprajñāpāramitā-sūtra* den 4. „Teil“ (*fēn*) und besteht aus 29 Abschnitten (*p'in*), die die Kapitel 538—555 im 7. Bande des 4. T'ao füllen. Die *Vajracchedikā*, der „Diamantspalter“, wie Walleser in Übereinstimmung mit dem chinesischen Titel übersetzt, oder die „scharf wie ein Demant schneidende Prajñāpār.“, wie Winter nitz (*Geschichte der indischen Literatur* Bd. II, 1. Hälfte, S. 249) erklärt¹, liegt ebenfalls im Sanskrit-Text und in englischer wie französischer Übersetzung vor. Eine chinesische Übersetzung mit dem Titel *Néng tuan kin kang* 能斷金剛 d. h. „Die einen Diamanten zerschneiden kann“, bildet den 9. „Teil“ in Hüan Tsang's Sammlung und besteht nur aus einem Abschnitt, der das 577. Kapitel im 9. Bande des 4. T'ao füllt. Von beiden Werken gibt es außerdem noch eine ganze Reihe anderer chinesischer Übersetzungen, die Walleser in seiner Bibliographie zusammengestellt hat. Der Text der *Vajracchedikā* hat jetzt noch eine besondere sprach- und religionsgeschichtliche Bedeutung dadurch erhalten, daß sich auch eine Übersetzung in einer der neu entdeckten mittelasiatischen Sprachen angefundener hat, ein Umstand, den Walleser nur sehr kurz berührt. Diese Übersetzung ist von Aurel Stein aus den Schätzen der vergrabenen Bibliothek von Tunhuang in den Grenzgebieten von Kan-su mitgebracht worden. Die Blätter der Handschrift wurden zunächst von Hörnle als Teile einer *Vajracchedikā* erkannt und im *Journal of the Royal Asiatic Society* von 1910 beschrieben. Leumann machte dann 1912 die von Hörnle unter Beifügung der entsprechenden Sanskrit-Fassung veröffentlichten Textteile zum Gegenstande einer sprachlichen Untersuchung (*Zur nord-arischen Sprache und Literatur*. Straßburg 1912). Bei einer näheren Prüfung der Steinschen Handschriftenfunde

¹ Berthold Laufer wirft in seiner Studie *The Diamond. A Study in Chinese and Hellenistic Folk-lore* (Nr. 184 der Veröffentlichungen des Field Museum of Natural History in Chicago) auf S. 17, Anm., die Frage auf, ob der Titel nicht „scharf schneidend wie ein Donnerkeil“ bedeuten solle.

ergab es sich aber, daß noch weitere Blätter des *Vajracchedikā*-Textes vorhanden waren, und *Sten Konow*, dem das gesamte Material von Hörnle im Jahre 1911 zur Bearbeitung übergeben worden war, konnte feststellen, daß das ganze Werk lückenlos in einem einheitlichen Manuskript von 47 Blättern vorlag, von denen nur eins eine abweichende Schreibweise zeigte, also wohl später ergänzend eingefügt war. Konow hat den ganzen Text zusammen mit der Sanskrit-Fassung herausgegeben, übersetzt und mit einer ausführlichen sprachwissenschaftlichen Einleitung, einem sehr wertvollen Wörter- und Formen-Verzeichnis und einer Wiedergabe der Originalblätter versehen. Das Ganze liegt seit Sommer 1914 im Druck der „Clarendon Press“ zu Oxford vor, ist aber, wohl infolge des Krieges, leider bisher nicht veröffentlicht worden¹. Der Verfasser hat mir freundlicherweise sein Korrektur-Exemplar zur Verfügung gestellt, und ich entnehme daraus noch die folgenden Angaben. Die Sprache dieses in steiler ostturkistanischer Brāhmī geschriebenen Manuskriptes ist dieselbe, die Leumann als nord-arisch bezeichnet hat. In Übereinstimmung mit Staël-Holstein nimmt Konow an, daß sie die Sprache der Tocharer gewesen sei, nicht aber jenes Idiom, das von F. W. K. Müller, Sieg und Siegling „tocharisch“ genannt worden ist (ich möchte mir ein Urteil über die Beweisführung noch vorbehalten). Es ist nicht ein für sich bestehender Zweig der arischen Sprachfamilie, sondern einfach eine bestimmte Form des Altiranischen, die jünger als Zend und Altpersisch, aber erheblich älter als Pehlevi ist. Die Sprache enthält manche fremde, also nicht-iranische Elemente, und Konow erklärt sich diese Erscheinung damit, daß das Idiom entweder von anderwärts entlehnt oder von anderen Sprachen beeinflußt worden ist. Da er zugleich annimmt, daß es sich um die in Khotan gesprochene Sprache handelt, so nennt er sie Khotanī und den Text die „*Vajracchedikā* in the old Khotanī version of Eastern Turkestan“.

Wenn Walleser die *Vajracchedikā* als „den verbreitetsten aller buddhistischen Texte“ bezeichnet, so ist das, soweit Ostasien in Frage kommt, etwas übertrieben. Gewiß gehört sie auch dort zum eisernen Bestande der Mahāyāna-Kirche, und man findet ihren Text in

unzähligen Ausgaben in jedem chinesischen, japanischen und koreanischen Kloster im täglichen Gebrauch der Mönche, aber sie teilt diesen Vorrang mit einer ganzen Reihe anderer Schriften, so besonders dem *Saddharmapuṇḍarīka-sūtra*, dem *Brahmajāla-sūtra*, dem rein chinesischen *Schou lêng yen king* 首楞嚴經, einer Bearbeitung des *Sūraṅgama-sūtra*, das übrigens auch bei dem konfuzianischen Gelehrtentum in Gunst steht, dem *Sukhāvativyūha* u. a.

Über Wallesers Übersetzung, der die Sanskrit-Texte zugrunde liegen, ein Urteil abzugeben, fühle ich mich nicht berufen. Sie ist besprochen worden von *R. Otto Franke* in der „Deutschen Literatur-Zeitung“ vom 18. September 1915 (S. 1932 ff.); daran hat sich dann noch eine temperamentvolle Auseinandersetzung zwischen dem Verfasser und seinem Kritiker geknüpft, die sich in den Nummern 44, 45 und 46 (vom 30. Oktober, 6. und 13. November 1915) derselben Zeitschrift findet¹. Mag man sich philologisch zu der Übersetzung stellen, wie man will, mir scheint, daß der Wert von Wallesers Werk wenigstens zum gleichen Maße in den beiden einführenden Abschnitten „Zur Geschichte und Kritik“ und „Bibliographie“ liegt. Hier finden sich sehr erwägenswerte Gedanken und Anregungen hinsichtlich der Entwicklung der buddhistischen Lehrsysteme, der Entstehung und Wirkung des Mahāyāna, der Würdigung der philosophischen Literatur der späteren Buddhisten und ihrer zeitlichen Entstehung, sowie mancher anderen Frage. Walleser klagt mit Recht über die geringe Berücksichtigung, die der Riesenliteratur der *Prajñāpāramitā* bisher von der abendländischen Forschung zu Teil geworden ist; das ließe sich noch von manchem anderen Gebiete des nördlichen Buddhismus sagen, der doch erst die Lehre Gautamas zu einer Weltreligion ausgestaltet hat; aber hier ist Zusammenarbeit des Indologen und Sinologen unerläßliche Vorbedingung².

O. Franke (Hamburg).

¹ Sinologisch geschulte Kenner des Buddhismus werden einigermaßen überrascht sein über Fr.s Enthüllungen hinsichtlich des Wertes der chinesischen und tibetischen Übersetzungen für die buddhistische Exegese, des Verhältnisses des Sanskrit-Kanon zum Pāli-Kanon und des Mahāyāna-Systems zum älteren Buddhismus.

² Auch Walleser würde, wie aus dem obigen

¹ Während des Druckes dieser Zeilen erscheint soeben das Werk.

WELTGESCHICHTE, begründet von Hans F. Helmolt. Zweite, neubearbeitete und vermehrte Auflage, hgg. von Armin Tille. 1. Band. Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien 1913.

II. China, Japan, Korea und neueste Geschichte Ostasiens. Von Max von Brandt.

III. Hochasien und Sibirien. Von Heinrich Schurtz †. Durchgesehen von Viktor Hantzsch †. Mit Ergänzungen von Erwin von Bälz †.

Die Helmoltsche Weltgeschichte baut sich auf dem Grundgedanken auf, daß die Geschichte eines Volkes aus der Natur seines Landes heraus begriffen werden muß, und daß demgemäß eine „organische Verbindung der staatlichen mit der kulturellen Geschichte, ihre gegenseitige Durchdringung“ zu einer wirklichen Geschichtsdarstellung notwendig ist. Umsomehr muß es befremden, gleich im ersten Bande der Neuaufgabe auf ein Kapitel zu stoßen, das diese fundamentalen Prinzipien in so auffallender Weise vernachlässigt wie der Abschnitt Ostasien des Herrn von Brandt.

Dem Verfasser gehen drei für den Historiker unerläßliche Voraussetzungen ab: Kenntnis

hervorgeht, gut getan haben, zuweilen einen Sino-Logen zu Rate zu ziehen. Er würde dann auch von der unmöglichen Wiedergabe chinesischer Namen durch Nanjio freigekommen sein, der er hilflos preisgegeben war. Was soll man sich bei Namen wie Sh'-hu (施護 Schi Hu) oder K' Khien (支謙 Tschi K'ien) denken? Leider hat es aber Walleser unternommen, Nanjio zu verbessern, und ist dabei gänzlich in die Irre geraten. So ist aus dem schlimmen K' Khien das noch schlimmere C'Chien geworden, und aus K' Leu-Kiâ-khân (支婁迦讖 Tschi Lou-kia-tsch'an) gar das halsbrecherische C'Leu-ciâ-chân. Dabei gehört Tschi überhaupt nicht zu dem Namen, sondern ist der zweite Bestandteil von Yüe-tsch'i, während Lou-k(i)a-tsch'an den indischen Namen Lokarakṣa wiedergeben kann, also: Lokarakṣa aus dem Lande der Yüe-tsch'i, ebenso wie Ku Fā-hu (bei Walleser Cu Fā-hu, 竺法護 Tschu Fa Hu) den Mönch Fa Hu (Dharmarakṣa) aus T'ien-tschu, d. h. Indien bedeutet. Es ist immer mißlich, mit chinesischen Umschriften zu hantieren, wenn man die originalen Schriftzeichen nicht kennt.

der Sprache der Völker, mit denen er sich beschäftigt, und damit die Möglichkeit, selbständig Quellenforschung zu treiben und zu einem eigenen Urteil zu gelangen; Verständnis für die Aufgaben des modernen Geschichtsforschers und endlich historische Objektivität. Was zunächst den Abriß der chinesischen Geschichte anbelangt, so zeigt sich die Unkenntnis der Sprache schon in der wenig glücklichen, inkonsequenten und häufig direkt unrichtigen Transkription chinesischer Worte. Angesichts eines so schwerwiegenden Mangels wäre eine gründliche und umfassende Heranziehung der europäischen Literatur doppelt notwendig gewesen. Allein schon das Literaturverzeichnis lehrt, daß der Verfasser gerade die neuesten und wichtigsten Werke über China grobenteils nicht kennt, und daß er auch bei den ihm bekannten Werken Spreu und Weizen nicht kritisch zu sondern vermag. Schon gleich zu Anfang macht sich dies bei der Frage nach der Herkunft der Chinesen recht unliebsam bemerkbar. Die durch die Forschungen von Conrady und Saussure nun hoffentlich endgültig erledigte Hypothese einer Einwanderung der Chinesen aus Westen taucht bei v. Brandt abermals auf. Sodann wiederholt v. Brandt in gänzlicher Unkenntnis der grundlegenden Untersuchungen Conrads eine Menge längst widerlegter Irrtümer über das urzeitliche China; so redet er von dem Fehlen eines Priester- und Soldatenstandes, von der untergeordneten Stellung der Frau, die nach ihm als ein „untergeordnetes neidisches eifersüchtiges Geschöpf“ betrachtet wurde, während in Wirklichkeit im alten China das Mutterrecht geherrscht hat und die Stellung der Frau noch in der älteren Chouzeit eine höchst geachtete war. Statt einer wissenschaftlichen Darstellung der älteren Kulturgeschichte Chinas folgt nun lediglich eine noch dazu vielfach mißverständene Nacherzählung der Geschichtsklitterungen später chinesischer Historiker. Im Abschnitt über Religion wird die alte Fabel vom chinesischen Urmonotheismus wiederholt und im übrigen das Problem einfach dahin erledigt, daß über den Ursprung der chinesischen Religion nichts bekannt sei. Die Behandlung der klassischen Literatur auf S. III zeigt, daß der Verfasser nicht einmal Grubes Literaturgeschichte gelesen hat. Im Abschnitt über den „Kulturzustand der alten Chinesen“ werden Züge der Urzeit, des Altertums und Mittelalters durch-

einandergewirrt, so daß ein dem Stoffe fernstehender Leser von der Kultur Altchinas ein höchst merkwürdiges Bild erhalten muß. Die nun folgende Skizze der Geschichte Chinas ist, von vielen Irrtümern im einzelnen abgesehen, rein äußerlich; nirgends wird ein Versuch gemacht, eine Entwicklung aufzuzeigen oder gar nach den Triebkräften einer solchen zu forschen. Abgesehen von drei Abschnitten über die fremden Religionen in China behandelt der Verfasser fast ausschließlich die politische Geschichte, die doch nur eine und nicht einmal die wesentlichste Seite der kulturellen Entwicklung darstellt. Von den Aufgaben moderner Geschichtswissenschaft hat er, wie gesagt, keinen Begriff; die Geschichte ist für ihn nur ein Sammelsurium von Kriegen und Thronwechseln; vergebens sucht man nach einem verbindenden Gedanken, der die äußeren Ereignisse als Ausflüsse der inneren Entwicklung erkennen ließe; vergebens nach einer Anwendung der geographischen und kulturhistorischen Geschichtsbetrachtung auf die chinesische Geschichte. Bei solchem Mangel an historischem Verständnis kann es schließlich kaum wundernehmen, daß v. Brandt es auch mit der historischen Objektivität nicht allzu genau nimmt; und daß man von der Großartigkeit der chinesischen Kultur und von ihrer eminenten Bedeutung für Ostasien und auch für die Völker des Westens gar kein Bild bekommt. Sogar die Übertragung der großen Erfindungen, wie Papier, Buchdruck, Schießpulver und Kornpaß, von China nach Europa wird unterschlagen oder gar auf S. 160 ins Gegenteil verkehrt. Bezeichnender als alle Entgleisungen im einzelnen ist aber das geradezu unglaubliche Gesamturteil, das v. Brandt auf S. 159 über China mit den Worten fällt: „Die Geschichte des chinesischen Reiches bietet kein erfreuliches Schauspiel!“ Es ist geradezu unverständlich, wie der Herausgeber eine derartige Darstellung, deren Wert schon aus diesem einzigen Satze zur Genüge hervorgeht, in den Rahmen der Helmoltzschen Weltgeschichte aufnehmen konnte.

Wenig besser ist der Abriss der japanischen Geschichte geraten, obgleich der Verfasser hier in der Literatur etwas mehr zu Hause ist. Aber die geschichtliche Darstellung ist auch hier so äußerlich wie möglich und wird den Ansprüchen der heutigen Forschung so wenig gerecht wie den Prinzipien der Helmoltzschen Welt-

geschichte. Von der kulturellen Entwicklung Japans vernimmt man sehr wenig, insbesondere werden die zu allen Zeiten so mächtigen chinesischen Einflüsse, deren Kenntnis doch für das Verständnis der japanischen Kultur vorab notwendig ist, fast nirgends gewürdigt. Die Transkription der japanischen Namen ist fast ebenso unglücklich und unzweckmäßig wie die der chinesischen, woran allerdings, nach dem Vorwort zu schließen, auch der Herausgeber nicht ganz unschuldig ist. Ebenso ist die nur ganz kurz skizzierte Geschichte Koreas — für das die Literaturangaben besonders dürftig sind — in rein äußerlicher Weise behandelt, die ein wirkliches Bild der koreanischen Geschichte nicht im geringsten aufkommen läßt. Verhältnismäßig am besten ist der letzte Abschnitt geraten, der die neueste Geschichte Ostasiens seit 1894 zum Gegenstand hat. Allein auch hier beschränkt sich v. Brandt lediglich auf die politische Geschichte, und die tendenziöse Art der Darstellung gereicht diesem Abschnitt nicht zum Vorteil.

Erwähnt sei noch, daß die Illustrationen größtenteils recht unzweckmäßig ausgewählt sind, und daß die meist wertlosen Phantasieporträts und Abbildungen moderner Bauwerke zum Verständnis ostasiatischer Geschichte kaum wesentlich beitragen dürften.

Mehr als das Kapitel Ostasien befriedigt der Abschnitt Hochasien und Sibirien. Allein auch hier rächt es sich, ein so schwieriges und so ausgedehnte Sprach- und Geschichtskennntnisse erforderndes Spezialgebiet Außenstehenden anvertraut zu haben. Alle geistreichen Gedanken Heinrich Schurtz' haben nicht den Mangel an Sachkenntnis aufzuwiegen vermocht, und der auf seinem eigenen Arbeitsgebiete hochverdiente Japanforscher Erwin von Bälz hat dies ebensowenig zustande gebracht. Die kulturelle Entwicklung ist gewiß unvergleichlich besser gezeichnet als im Abschnitt Ostasien, und kulturgeschichtliches Verständnis und historische Unparteilichkeit findet man bei den Verfassern gleichfalls in weit höherem Maße als bei v. Brandt. Aber im einzelnen lag ihnen der Gegenstand für eine gründliche Behandlung doch zu fern, und so finden sich Irrtümer über Irrtümer, die dann natürlich zu falschen Schlußfolgerungen veranlassen und so die ganze Darstellung schief und unzuverlässig werden lassen. So findet sich gleich im Anfang (S. 250) die längst widerlegte Theorie

eines Urzusammenhanges zwischen sumerisch-babylonischer und chinesischer Kultur wieder; S. 251 wird behauptet, die Urheimat der Chinesen sei in Shensi gewesen, während sie in Wirklichkeit diese Provinz erst verhältnismäßig spät von Osten her besiedelt haben; S. 253 wird die unbegreifliche Behauptung aufgestellt, die älteste Geschichte Chinas wisse noch nichts von Zusammenstößen mit Nomaden, woraus dann die weitgehendsten, natürlich sämtlich häufigen Schlüsse auf die alte Ethnographie Hochasiens gezogen werden; S. 257 ist gar von sprachlicher Verwandtschaft zwischen Tibetern und Mongolen (!) die Rede usw. Besser geglückt ist die Darstellung der späteren Geschichte Hochasiens, für die freilich auch die Quellen leichter zugänglich sind. Die Geschichte Sibiriens ist zum Teil recht phantastisch und dürfte bei gründlicherer Heranziehung namentlich der chinesischen Quellen anders ausgefallen sein.

Es wäre dringend zu wünschen, daß der Verlag für die nächste Auflage des Bandes sprachkundige und historisch geschulte Fachleute gewönne, welche diese beiden wichtigen Abschnitte auf ein dem Stande der Forschung entsprechendes und den Ansprüchen moderner Geschichtswissenschaft genügendes Niveau zu bringen vermöchten. In der vorliegenden Gestalt bietet namentlich der Abschnitt Ostasien keine der Helmoltischen Weltgeschichte würdige Leistung. Eduard Erkes (Leipzig).

MARQUIS DE LA MAZELIÈRE, Le Japon, Histoire et Civilisation. Tome VI: Le Japon Moderne. La transformation du Japon (suite). Paris, Plon - Nourrit, 1913. 12^o, 862., 8 Abbildungen, Karte, 5 Francs.

Ein hervorragender Platz unter den neueren Versuchen einer Geschichte von Japan gebührt dem mit ernstem Fleiße und einsichtigem Verständnis zusammengestellten, umfangreichen Werke von Marquis de la Mazelière. In anerkennenswerter Weise wird es gerecht dem dringenden Bedürfnisse weiter Kreise nach einer großzügigen Darstellung, möglichst gesäubert von all den überlieferten, so fest eingewurzelten älteren Irrtümern und sorgfältig aufgebaut auf dem in den letzten Jahrzehnten

reichlich erschlossenen, wertvollen Material der Einzelarbeiten in abendländischen Sprachen. Einen nicht zu unterschätzenden Vorteil bildet auch der sehr bescheidene Preis. Wie schon im Untertitel treffend hervorgehoben und gewiß nur anzuerkennen, wird die kulturhistorische Seite der Entwicklung besonders betont; will das Werk doch sein „surtout une histoire de la civilisation, destinée à faire comprendre le tempérament et l'esprit des Japonais modernes“ (Band I, S. 193). Wendet es sich im wesentlichen auch nur an weitere Kreise, so wird es doch auch den Fachgenossen willkommen sein, schon als dienliches Nachschlagewerk. Einen nennenswerten Fortschritt für die wissenschaftliche Forschung zu bedeuten, wird es allerdings kaum beanspruchen können. Von näherer Behandlung der Streitfragen, wie von kritischer Prüfung und Vergleichung der Quellen, hält es sich, und wohl mit Vorbedacht, fern. Was die benutzten Quellen anbelangt, so wird gewöhnlich am Anfang der einzelnen Abschnitte eine Fußnote über die betreffende Literatur eingeschaltet, freilich in oft etwas allzu summarischem Verfahren, wodurch vielleicht der auf eigenes Urteil gern verzichtende Leser befriedigt, Nachprüfung und weitere Forschung aber erschwert wird. Einen charakteristischen und gewiß rühmlichen Zug der ganzen Arbeit bilden die beständigen Vergleiche mit anderen Zivilisationen, die meist recht passend, zuweilen allerdings auch etwas gezwungen erscheinen. Zu diesem Zwecke auch wohl holt der Verf. in den meist ziemlich umfangreichen und bisweilen etwas fern vom eigentlichen Gegenstande liegenden Einleitungen oft sehr weit aus, um sich den Weg zu seinem Ziele zu bahnen.

Die ersten drei Bände (1907) waren Altertum, Feudal- und Tokugawa-Zeit gewidmet. Mit dem vierten (1909) beginnt „Le Japon Moderne“, geplant in vier Bänden. Der zur Besprechung vorliegende, sehr stattliche 6. Band bringt zunächst das Ende des als „La transformation du Japon (1869—1910)“ mit dem Nebentitel „Les réformes qui créent le régime moderne“ bezeichneten 2. Buches der Neuzeit. Von dessen 2. Teil „L'œuvre de reconstruction“ folgt hier (S. 1—140) Sektion II „La civilisation matérielle“, während der vorhergehende Abschnitt als „La civilisation morale“ (in Band V, 1910) bezeichnet war. Auch hier wieder beginnt der Verf. mit einer ziemlich weit abschweifenden

Einleitung (S. 1—37), die versucht, „de préciser plus nettement les causes, les résultats et les caractères proprement distinctifs de notre civilisation matérielle, de montrer pourquoi elle s'est développée tout d'abord en Europe, pourquoi l'Asie y a longtemps été rebelle, pourquoi l'Asie l'adopte aujourd'hui rapidement“ (S. 3—4). Drei Hauptformen der Organisation (S. 12) erkennt der Verf.: den vorwiegend das System Englands im 19. Jahrhundert bildenden Individualismus (S. 13—16), den in Deutschland vorherrschenden „étatisme“, „où personne ne pense, ne sent, n'agit que dans l'État, par l'État et pour l'État“ (S. 17), und die Genossenschaft („association“). Welche dieser Formen nun eignet sich für Japan wie für andere Länder Asiens? „Ce ne peut être l'association, rudimentaire encore dans l'Europe plus avancée; ce ne peut être l'individualisme, peu conforme à leurs traditions; ce sera donc l'étatisme . . .“ (S. 36). Nur wenige Leser wohl werden sich gewissenhaft vollständig durcharbeiten durch die reiche Fülle von Tatsachen und besonders von statistischen Tabellen, die in dem Abschnitt über die materielle Zivilisation selbst aufgehäuft sind und die dem mit dem Gegenstand etwas vertrauten Publikum natürlich viel Neues kaum bringen können; zum Nachschlagen aber dürfte der gewaltige, hier übersichtlich gegliederte und bequem greifbare Stoff sich in vielen Fällen recht dienlich erweisen. Zunächst (Kap. 1, S. 38—154) schildert der Verf. den Aufbau der staatlichen Finanzen (Finanzverwaltung, Budget des Staates und der lokalen Behörden, Staatsschulden, Belastung des Volkes) und sodann den der privaten (Banken, Versicherungen, Börsen, Clearing Houses und Zinsfuß). Aus der Einleitung zum 2. Kap. „Le régime économique“ (S. 155—286) sei hervorgehoben eine Zusammenstellung biographischer Notizen über die führenden Häuser und Persönlichkeiten der verschiedenen Zweige des Wirtschaftslebens (S. 181—187) sowie das kurz zusammenfassende Ergebnis: „. . . C'est de cette union singulière de l'étatisme allemand, fortifié par la conception paternelle de la monarchie confucianiste et de l'individualisme outré des Américains qu'est sorti le Japon moderne . . .“ (S. 188). Im einzelnen erörtert werden die Verkehrswege (Straßen und Beförderungsmittel, Eisenbahnnetz, Handelsflotte, Post, Telegraph und Fernsprecher), die Erzeugnisse des Bodens und der Gewässer (Ackerbau, Fischfang, Salz,

Bergwerke), die Industrie, der Handel und das erheblich, besonders seit 1895, wachsende, schon ganz beträchtliche Nationalvermögen. Das 3. Kapitel endlich, „La condition du peuple“ (S. 287—410), behandelt zunächst die allgemeine Demographie, sodann die Lage der Volksmasse im eigentlichen Sinne, wie Verteilung der Bevölkerung nach Beruf, Gestaltung der Preise, hauptsächlich für die Lebensmittel, ferner Einkommen und Gehälter, und schließlich die Entwicklung von Sitten und Bräuchen unter dem Einfluß der westlichen Bildung. Das ausgiebig hier vorgelegte Material, geschöpft zumeist aus den in der Tat sehr inhaltreichen amtlichen statistischen Jahrbüchern, gestattet, so meint wenigstens der Verf., „de nous représenter l'état social du Japon d'une manière suffisamment exacte“. Seine überraschend optimistische und wohl manchem Einwand ausgesetzte Vorstellung lautet, kurz zusammengefaßt: „Il est faux que les Japonais vivent moins vieux que les Européens, faux qu'hommes ou femmes ils se marient plus tôt (ils se marient au contraire plus tard), comme il est faux que l'on ne trouve au Japon ni riches ni misérables, faux que la population se corrompt et s'appauvrit. . . . La natalité augmente, la mortalité est en décroissance, les maladies épidémiques ont presque disparu, la criminalité diminue comme aussi le nombre des divorces, la richesse s'accroît et commence à se répartir dans le peuple“ (S. 389). Vom ganzen Werke der Modernisierung rühmt das Schlußwort: „Nous dirons que dans l'ensemble le Japon nous apparaît comme un pays vraiment moderne. Ses institutions politiques, économiques et sociales ne diffèrent pas sensiblement de celles des autres grands pays civilisés et dans la mesure où elles en diffèrent ce n'est point pour cause d'un retard dans l'évolution, c'est pour s'adapter aux conditions particulières que lui font sa situation géographique et ses traditions“ (S. 410).

Die zweite Hälfte des Bandes nimmt das 3. Buch ein, bezeichnet ebenfalls als „La transformation du Japon“ mit dem Nebentitel „Les Réformes démocratiques“ (S. 411—822). Mehr als ein Drittel des ganzen Raumes beansprucht die Einleitung „La transformation intellectuelle et morale du Japon depuis la révolution (1868 à 1912)“. Sie beginnt mit einer kurzen Geschichte der Entwicklung der Presse (S. 413 bis 429) nebst einigen statistischen Angaben über

das moderne Buchwesen (S. 429—432). Im 2. Abschnitt, „Du mouvement des idées en général“ (S. 433—540), wird zunächst die Umwandlung im religiösen Denken untersucht am Shintō, Buddhismus und Christentum nebst den Bestrebungen zur Verschmelzung der einzelnen Religionen; der bedeutsame Aufsatz Chamberlains: „The invention of a new religion“ (1912), der so viel Aufsehen erregte, bleibt merkwürdigerweise ganz unerwähnt. Sodann werden erörtert die Umwandlungen im Reiche der philosophischen und wissenschaftlichen, der sittlichen und sozialen, der literarischen und künstlerischen Gedanken; letzteres, den Lesern dieser Zeitschrift besonders naheliegende Gebiet wird aber nur ganz kurz berührt (S. 536 bis 540). Den Inhalt des ganzen Abschnittes faßt der Verf. dahin zusammen, daß „l'effort fait par le Japon pour fondre la civilisation morale de l'Orient et celle de l'Occident, comme il a fondu leurs civilisations matérielles, doit être considéré comme l'une des plus intéressantes manifestations qui se soient produites dans l'histoire de l'humanité et la plus capable de nous faire comprendre le grand mouvement qui agite la Chine, l'Inde et les pays musulmans. Nous ajouterons que, malgré sa complexité, la transformation des idées au Japon affecte dans son ensemble un caractère nettement individualiste et nettement démocratique“ (S. 540) Der Schlußabschnitt der Einleitung (S. 541 bis 568) schildert die Rückwirkung all der Umwandlungen auf die innere Politik und besonders die viel verschlungenen Wege der Entstehung der politischen Parteien; ohne eigentliches Programm strebten im Grunde genommen sie alle hauptsächlich nur danach, durch Errichtung von Verfassung, Parlament und Parteiministerien zu den fast ausschließlich von den ehemaligen Samurai von Satsuma und Chōshū besetzten Ämtern und Würden des Staates auch zu gelangen. Als falsch kennzeichnet der Verf. die viel verbreitete Annahme, „que l'empereur et ses conseillers ont octroyé une constitution au Japon indifférent pour plaire aux Européens et lui faire prendre figure de pays civilisé. L'octroi de la Constitution fut une concession forcée de la part du souverain au grand mouvement démocratique qui agitait le pays; ce mouvement était la conséquence naturelle de la Révolution et il était aussi le résultat de l'influence européenne, de la transformation qui s'était produite dans les idées

et dans les mœurs“ (S. 568). Nun erst gelangt der Verf. zum eigentlichen Inhalt des dem Verfassungsleben gewidmeten 3. Buches. Das 1. Kapitel des kürzeren der beiden Hauptteile „La Constitution“ (S. 569—630) beginnt mit einer ziemlich ausgedehnten Übersicht über Verfassungen und Wahlkörper der verschiedensten Länder und Zeiten, verweist dann kurz auf gewisse in Japan schon von jeher vorhandene Repräsentativ-Einrichtungen und gibt den kaiserlichen Erlaß von 1881 mit dem Versprechen einer Verfassung für 1890 sowie den vom Kaiser 1889 auf diese Verfassung abgelegten Eid im französischen Wortlaut wieder. In zwei weiteren Kapiteln wird zergliedert zunächst der Inhalt der Verfassungsurkunde und sodann der Gesetze über Kaiserhaus und Parlament, woran sich eine kurze kritische Würdigung der Vorzüge und Mängel der konstitutionellen Herrschaft in Japan knüpft. Der weit umfangreichere andere Hauptteil, „La mise en œuvre de la constitution“ (S. 631—805), zeigt, wie sich unter dem Einflusse der Verfassung die im wesentlichen im Widerstreite der Ministerien mit den parlamentarischen Parteien sich abspielende innere Politik gestaltet, ein mit einer der Tagespolitik angehörenden Fülle von Einzelheiten und manchen recht dienlichen biographischen Skizzen all der zu den wichtigsten Rollen dieses politischen Schauspieles berufenen Persönlichkeiten ausgestattetes Bild. Ungern vermißt man unter den für Verfassungsleben und politische Parteien Japans angeführten Quellen (S. 554, Anm. 1; S. 633, Anm. 1) das grundlegende Werk von G. E. U y e h a r a „The Political Development of Japan 1867—1909“ (London 1910). Als Schlußabschnitt ist hinzugefügt „Conclusion: La mort de l'empereur Mutsuhito (Meiji Tennō) et la fin de l'ère de Meiji“ (S. 806—822). Hier wird ein ziemlich eindringendes, sehr sympathisches Lebensbild des zu einem hervorragenden Markstein der Weltgeschichte gewordenen Herrschers entworfen. Wie weit es aber auf Wirklichkeit oder nur auf Vermutungen und Schlußfolgerungen des Verf. beruht, läßt sich freilich schwer beurteilen. Denn bisher mangelt es doch viel zu sehr an zuverlässigen geschichtlichen Unterlagen zu einem einwandfreien Urteile über die bescheidene Zurückhaltung sich auferlegende Persönlichkeit des Kaisers und über seinen wirklichen eigenen Anteil an der großen Neugeburt des Landes im letzten halben Jahr-

hundert. Ohne irgendwelchen Beleg vorgebrachte Behauptungen aber wie, die mächtige Hand des Kaisers nur sei es gewesen, welche die Verfassung, das mißgestaltete und farblose Machwerk Itös („le pastiche informe et incolore“, S. 816), umgestaltet („transformé“) hätte, wirken jedenfalls nicht gerade überzeugend. Ein Appendix (S. 823—854) endlich vereinigt noch eine Darstellung der Ministerkrise unter dem neuen Kaiser Yoshihito (1912—13) sowie eine Reihe von Zusätzen und Erweiterungen über wirtschaftliche Fragen, über den Kaiser Mutsuhito und zur Einleitung der „Civilisation matérielle“, sodann zehn Seiten „Addenda und Errata“ nebst einer Übersicht der Masse u. dgl. O. Nachod (Berlin).

ZUR ALTCHINESISCHEN PLASTIK. Erläuterung einiger Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum. Von L. Scherman. Mit 22 Abbildungen. Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch - philologische und historische Klasse. Jahrgang 1915, 6. Abhandlung. München 1915. 62 Seiten. Kl.-8^o.

Die Schermansche Abhandlung ist in ihrem Kerne eine ausführliche Untersuchung und Beschreibung von etwa 25 Skulpturen aus Ton und Kalkstein, die von dem Königlich Ethnographischen Museum in München neuerdings erworben sind. Sie bestehen aus zwei Gruppen, von denen die eine der Han-Zeit, die andere dem Zeitalter der frühesten chinesisch-buddhistischen Kunst, also der nördlichen Wei'- und der T'ang-Dynastie (etwa 5. bis 9. Jahrhundert) zugeschrieben wird. Die erste Gruppe zeigt eine Anzahl von Ziegeln mit eingebrennten Reliefs, Tier- und Menschenfiguren und Köpfen aus Ton, die von dem amerikanischen Missionar Torrance aus den bekannten Felsengräbern an den Steilufern des Min-Flusses in Ssë-tsch'uan gesammelt sind. Die zweite Gruppe, Einzelerwerbungen des Museums, besteht aus Bodhisattva-Köpfen und Figuren, sowie aus ein paar Stelen mit Buddha- und Bodhisattva-Darstellungen. Vorausgesetzt, daß Torrances Angabe über das Alter der ersten Gruppe richtig ist — und ihrem

Aussehen auf den Abbildungen nach scheinen die Figuren in der Tat zu der Klasse tönerner Grabbeigaben zu gehören, die als Erzeugnisse der Han-Töpferei angesehen werden — haben wir hier eine sehr anschauliche Zusammenstellung von Darstellungen der beiden großen Perioden der älteren chinesischen Kunst, die uns erst in den letzten Jahren näher gebracht worden und in ihrer Verschiedenheit so ungemain bezeichnend sind für die gesamte Kulturentwicklung in China, wie sie sich in dem zwischen ihnen liegenden Zeitraume vollzogen hat. Es handelt sich um die Periode der vorbuddhistischen, aber ebenfalls schon durch westliche Einflüsse offensichtlich gewandelten und daher von der archaischen Kunst der Tschou-Zeit scharf getrennten Kunst der Han-Zeit, und um die der buddhistischen Kunst, die uns als etwas nach Gegenstand wie Darstellungsart völlig Neues zuerst im 5. Jahrhundert entgegentritt. Zwischen beiden liegt ein Zeitraum von zwei Jahrhunderten, und von ihm wissen wir kunstgeschichtlich bisher leider so gut wie nichts. Und doch ist dies gerade die Zeit, in der sich der Buddhismus mit seinen grundstürzenden und neuschaffenden Wirkungen auf fast allen Gebieten des chinesischen Geisteslebens endlich voll entfaltet hat. Die Kunst, d. h. in diesem Falle vor allem die Plastik, spiegelt diese Wirkungen getreulich wider: plumpe, wuchtige Formen der Han-Zeit, keine Charakteristik in der Einzeldarstellung der Persönlichkeit, keine kunstvolle Gewandung, sondern geschickte Anordnung von Gruppen und Szenen; demgegenüber Herausarbeitung der einzelnen Figur in Haltung, Ausdruck und Gewandung beim Buddhismus, eine seltsame Vermischung von indischer, hellenistischer und chinesischer Eigenart, und dabei auch noch eine Ornamentik mit völlig neuen, der Vorstellungswelt des Westens entstammenden Motiven. Es ist klar, daß eine Sammlung von solchen Grabfunden der älteren Zeit mit ihren lebendigen Szenen auf der einen Seite und von buddhistischen Kultfiguren mit ihrer kanonisch geregelten Haltung und ihren mannigfachen Attributen auf der anderen, wenn sie sachgemäß erklärt wird, ein wertvolles Anschauungsmaterial bildet für Studien kunstgeschichtlicher und kulturgeschichtlicher Entwicklungsvorgänge. Der Verfasser mag deshalb mit Recht darauf hinweisen, daß „die

Museen, in deren Programm die Kunst und Kultur des mittelalterlichen Asiens einbezogen ist, in den letzten Jahren die chinesische und die persische Abteilung sozusagen durch einen neuen Unterbau haben stärken können. Die archäologische Ausbeute aus diesen Teilen des Orients verbreitet . . . allmählich ihr aufklärendes Licht über Jahrhunderte, aus denen die Museen vordem nur ganz vereinzelte Belegstücke zur Schau stellen konnten“.

Die Erläuterungen Schermans zu den einzelnen Stücken sind sehr sorgfältig und gründlich. Das gesamte in Betracht kommende literarische Material ist herangezogen, so daß die Abhandlung nicht bloß ein wissenschaftlicher Katalog ist, sondern auch ein kleines archäologisches Lehrbuch, das durch seine zahlreichen Literaturnachweise weitere Studien anregt und erleichtert. Die kurze Einleitung hebt übersichtlich die geschichtlichen und kunstgeschichtlichen Fragen heraus, um deren Beleuchtung es sich handelt und die oben angedeutet sind.

O. Franke (Hamburg).

CHANG WU, 105 interessante chinesische Erzählungen. Weisheit und Tugend in Ernst und Scherz. Herausgegeben von Chang Wu. Selbstverlag des Verfassers. 8^o. 74 Seiten.

„Weil ich Lust hatte am Gehen, Sehen, Hören, kam ich nach Deutschland, weil ich handeln will, gebe ich dieses kleine Buch heraus“, mit diesen Worten begründet der Verfasser im Vorwort die Herausgabe seiner Erzählungen. Sie sind den chinesischen Texten des Tschuang tsë, Lie tsë, Lü schi tsch'unt's'iu, Han Fei tsë, Huai-nan tsë, Schi ki, Sung schi, Nan schi, Pei schi und mehreren anderen Werken entnommen, deren wirkliche Titel aus der krausen Umschreibung beim besten Willen nicht herauszukennen sind. Es sind kleine, manchmal scherzhafte Anekdoten, die fast durchweg eine „Moral“ haben, also lehrhaft wirken sollen, eine Literaturgattung, die sich in China zu ungeheurer Fülle entwickelt hat und in allen philosophischen wie geschichtlichen Werken ihre Vertreter besitzt. Herr Chang Wu hat seine Stoffe frei bearbeitet, ohne sich — soweit ich Vergleiche angestellt habe — immer eng an den chinesischen Wort-

laut zu halten; zuweilen sind des besseren Verständnisses wegen kurze erklärende Sätze hinzugefügt. Das Ganze bildet eine anspruchslose, aber unterhaltsame Lektüre.

O. Franke (Hamburg).

DAS WISSEN VOM ATEM BEI DEN ALTEN KULTURVÖLKERN. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung von C. BUNGE. Leipzig (ohne Jahr). Mazdanzan-Verlag. 42 S.

Es ist ein bißchen arg naiv, wenn diese Lese-früchte auf dem Titel sich geben als eine religionsgeschichtliche Untersuchung. Der Kompilator hätte seine Leistung wirklich reichlich genug geehrt mit der bescheideneren Bezeichnung Materialiensammlung zu einer religionsgeschichtlichen Untersuchung. Wem freilich mit dieser, wie sie ist, gedient sein soll, ist wieder nicht abzusehen. Die einschlägigsten Textstellen läßt sie vermissen, die sie bringt, kommen für das Thema probandum zum Teile in keiner Weise in Betracht und werden überdies noch gar nach Übersetzungen zitiert, nach denen heute und seit lange schon kein Mensch mehr greift. Dazu erlaubt sich Herr C. Bunge noch stillschweigend, um sie seinem Zwecke tributär zu machen, an den Zitaten kecke Korrekturen. Und wozu überhaupt Exzerpte, wenn doch, wie der Atemstellenjäger S. 7 erklärt, das ganze Avesta (und das trifft genau so für viele andere von ihm durchstöberte Literatur zu), insofern es aus Liedern, Sprüchen und Ausrufungen besteht, an sich schon eine Sammlung von Atemübungen bildet? Natürlich, daß dem Mazdanzan-Autor auch die ganze Schrift A. und N. Testaments ihren eigentlichen Sinn erst wieder erhalte, wenn das törichte Zeitalter, das sich die Kenntnis vom lebendigen, heilkräftigen Atem fast vollständig hat verloren gehen lassen, entschließen wollte, überall wo jetzt „Geist“ steht, Atem zu lesen, wie es ursprünglich gemeint war (S. 22). Wie man denn überhaupt nur unter diesem Gesichtspunkte die Religionssysteme der alten Kulturvölker zu untersuchen brauche, um alsbald zu erkennen, wie das Verständnis für ihr Wesen auf überraschende Weise sich erweitere (S. 6). Ein Beispiel! Matth. 12,31: Jedes Vergehen wird den Menschen verziehen werden, aber das Vergehen

gegen den Atem rächt sich immer (S. 37). Aber: Es kommt die Zeit, und ist schon da, wo die richtig Betenden den Vater anbeten werden im Atem und in der Tat. — Sapienti sat!

Hans Haas (Leipzig).

DAISETZ TEITARO SUZUKI, A Brief History of Early Chinese Philosophy. Probsthain & Co., London 1914.

Diese kurze Darstellung der chinesischen Philosophie der älteren Zeit bis zur Tsin-Dynastie im 3. Jahrhundert v. Chr. ist eine Zusammenfassung von drei Artikeln, welche der Verf. über Metaphysik, Ethik und Religion in den Jahren 1907—1908 im *Monist* hat erscheinen lassen und jetzt revidiert und erweitert hat. Sie ist nicht, wie das gewöhnlich geschieht, nach historischen Gesichtspunkten, sondern systematisch nach Begriffen geordnet. Die Kapitelüberschriften sind lauter Ismen: Dualismus, Positivismus, Transzendentalismus usw. Über die Geschichte der chinesischen Philosophie ist bis jetzt sehr wenig geschrieben worden, so daß jeder neue Beitrag, der wirklich einiges Neue bringt, mit Freuden zu begrüßen ist, und einige neue Gedanken und neue Auffassungen gibt Suzuki. Interessant ist seine Darstellung der taoistischen Ethik, welche er als einen unschuldigen negativistischen Egoismus charakterisiert, auch was er über ihren Anarchismus, nicht Anarchie, sagt. Die Taoisten sind nach ihm harmlose Einsiedler, welche niemandem Böses, aber auch nichts Gutes tun, und nur in Ruhe gelassen werden wollen. Sehr wahrscheinlich ist es, daß der Egoismus des Yang-tschu nur eine Weiterbildung dieser taoistischen Lehre ist. Die Annahme aber, daß Yang-tschu diese Lehre direkt von Lao-tse erhielt (S. 85) ist zu verwerfen, denn er lebte wenigstens hundert Jahre nach diesem im 4. Jahrhundert v. Chr. Verf. will den Yang-tschu überhaupt nicht als Philosophen gelten lassen, sondern nur als einen exzentrischen Geist, obwohl er seiner Lehre über 7 Seiten widmet. Eine gerechtere Würdigung dieses eigenartigen Denkers findet man bei A. David, *Les Théories individualistes dans la philosophie chinoise*, Paris 1909 und in *Yang Chu's Garden of Pleasure*, Introduction by H. Crammer-Byng, London 1912. Die Bezeichnung der im hohen Grade alt-

ruistischen Philosophie des Mē-ti als utilitarisch will uns auch nicht recht einleuchten. Wir erfahren manches von dem sonst sehr wenig bekannten taoistischen Philosophen Kuan-yin-tse. Er soll von Gedanken des Mahayand Buddhismus erfüllt gewesen und eine Vereinigung der pantheistischen Mystik des Tschuang-tse mit dem indischen Idealismus versucht haben. Doch was nützt uns diese Feststellung, da das Werk dieses Philosophen, auf welches Verf. seine Beweisführung gründet, als eine Fälschung gilt, die vielleicht nur einige seiner Gedanken enthält. Wertvoll ist der Nachweis aus Quellenstellen, daß Hsün-tse dem Mencius gegenüber, welcher mehr die humanistische Seite des Konfuzianismus vertrat, mehr den Formalismus und das Zeremonielle betonte. Überhaupt sind die vielen Quellenstellen, durch welche Verf. seine Behauptungen belegt, ein besonderer Vorzug des Buches. In dem Abschnitte über Religion handelt der Verf. eigentlich nur vom höchsten Gotte, Schang-ti, die übrigen Götter werden nur ganz beiläufig erwähnt, dadurch erhält man doch wohl keine ganz korrekte Vorstellung von der chinesischen Religion. Auch der philosophische Teil enthält einige Lücken. So erfahren wir über die Lehren der Sophisten gar nichts, und auch die Ansicht, daß Tsin-schih-hung-ti alles selbständige Denken unterdrückt und den chinesischen Volksgeist in einen tausendjährigen Schlaf versenkt habe, währenddessen kein einziger origineller Denker entstanden sei, ist unhaltbar. Im 1. Jahrhundert nach Chr. Geburt lebte Wang Tschung, der wohl der originellste Denker ist, den China hervorgebracht hat.

A. Forke (Berkeley).

GEORG IRMER, Völkerdämmerung im Stillen Ozean. S. Hirzel, Leipzig 1915. 2. Auflage. 8°. 144 S.

Immer stärker tritt der Stille Ozean in den Vordergrund. Es ist wohl sicher, daß er in gar nicht so ferner Zeit der Mittelpunkt bedeutendster politischer Ereignisse werden wird. Irmer überschaut kurz die Anlieger des Stillen Ozeans, legt die Rolle dar, die die verschiedenen Völker dort spielten und spielen, und prüft die Stellung Deutschlands zu den vielen schwierigen Fragen, die die Verhältnisse auf-

geben. Ein glühender Patriot spricht. Chauvinistische Übertreibungen fehlen im allgemeinen. Davor bewahrt den Verfasser seine große Sachkenntnis, die er sich in wiederholten Aufhalten im fernen Osten holte. Für Japan kann der Verfasser sogar eine große Sympathie nicht verhehlen — trotz Kiautschou. Die Gründe für Japans Vorgehen werden unparteilich aufgezeigt: „Ich sollte meinen,“ folgert Irmer, „wir hätten nach den traurigen Erfahrungen dieses Krieges allen Grund, zunächst vor der eigenen Tür zu fegen.“ Der Pachtung Tsingtaus stand der Verfasser immer mit gemischten Gefühlen gegenüber, die Befestigung Tsingtaus hält er sogar für einen Fehler. Besonders eingehend werden mit Recht die eigenartigen und höchst komplizierten Beziehungen zwischen Japan und Amerika, sowie zwischen Japan und England, d. h. hier vor allem Australien und Kanada, behandelt. Alle die bekanntesten für uns kaum überbrückbaren Gegensätze werden aufgezeigt, und eine Katastrophe wird vorausgesagt. Die Rolle, die Deutschland nach des Verfassers Ansicht zu spielen hätte, ergibt sich am besten aus dem Satze: „Darum ist kein Kolonialbesitz in der Welt von solchem Lebenswert für Deutschland, wie seine Stärkung in Europa.“

C.

HERRMANN VON STADEN: Indien und der Weltkrieg. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin 1915. Der Deutsche Krieg. Politische Flugschrif-

ten, herausgegeben von Ernst Jäckh. 63. Heft. 8^o. 43 S.

Ein nützliches Büchlein. Wie wenig ist bei uns im allgemeinen von Indien bekannt! Unter den Überschriften: Land und Klima; die Bewohner; die indischen Mohammedaner; die Kaste; die indischen Fürsten; die britischen Provinzen; Hungersnöte, Landplagen, Verarmung; die Entstehung des Nationalbewußtseins; der Aufstand; die Zukunft Indiens, wird kurz alles zusammengefaßt, was man von Indien wissen sollte. Heute interessieren natürlich besonders die drei letzten Abschnitte. Über das Werden eines indischen Nationalbewußtseins denkt v. Staden ziemlich günstig, wenn er auch meint, „daß wir nicht erwarten dürfen, daß der politische Sinn sich in den kulturell so unendlich verschiedenen Schichten der Bevölkerung gleichmäßig rasch verbreiten werde, noch weniger, daß die an Zahl täglich zunehmenden Freunde der Selbständigkeit Indiens alle den gleichen Weg zu diesem Ziele einschlagen werden“. Einen Aufstand hält er mit Recht vorläufig für ausgeschlossen. Für die Zukunft, meint v. Staden, „ist es nicht anzunehmen, daß, wenn einmal die britische Herrschaft in Indien beseitigt sein wird, das Land einer neuen Fremdherrschaft untertan werden wird“. In jedem Falle stehen Indien in wohl absehbarer Zeit schwere Zeiten bevor. „Blutige Kriege, wie sie die deutschen Stämme noch bis vor fünfzig Jahren um ihre Organisation geführt haben, und wie sie Europa heute führt, um zu einer friedlichen Organisation zu gelangen, werden Indien gewiß nicht erspart bleiben.“

C.

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

ANTHROPOS. X—XI. I. 2.

P. J. DOLS, La vie chinoise dans la province de Kan'sou.

La naissance. Le mariage. Les funeraillies. Fêtes et usages pendant le cours d'une année. (4 Abb.)

ARCHIV f. ANTHROPOLOGIE. XIII 4.

L. SCHERMANN, Wohnhaustypen in Birma und Assam. (7 Tafeln.)

Es kommen hauptsächlich Pfostenhäuser in Betracht. Darunter sind drei Typen zu unterscheiden: 1. Der birmanische Typ, ein gewöhnliches Pfahlbauhaus. 2. Das Haus der Shan mit fächerförmigem Schirmdach. 3. Das Haus der Kachin, Chin und Assam-Stämme, dessen Dach auf drei Pfostenreihen ruht.

CHINA-ARCHIV I 1/2. Februar 1916.

FRHR. v. MUMM, Das „China-Archiv“.

DGL. I 3. März 1916.

P. D. FISCHER, Ferdinand von Richthofen und die Schantung-Gesellschaften.

DGL. I 4. April 1916.

W. SCHÜLER, Die monarchische Bewegung in China I.

DGL. I 5. Mai 1916.

— Die monarchische Bewegung in China II.

FRANKFURTER ZEITUNG, 21. Dez. 1915.

ERNST BISCHOFF, Die Gelbe Gefahr. Eine Entgegnung.

Gegen Prof. Pazaurek in der F. Z. Nr. 249. „Denn es kann nicht entschieden genug betont werden, daß gerade die Faktoren der ost-

asiatischen Kunstanschauung, die geeignet sind, den europäischen Kunstsinn und europäisches Kunstschaffen nachhaltig zu beeinflussen, mit jenen von Pazaurek angeführten und mit Recht getadelten Modelaunen, Auswüchsen des Geschmacks oder vorübergehenden künstlerischen Monomanien nichts zu tun haben.“ „Bedenklich erscheint schließlich noch, wenn in eine ästhetische Abhandlung ein aktuelles politisches Moment hereingezogen wird.“

DGL. 2. Februar 1916.

A. S., Eine Ausstellung ostasiatischer Kunst in Frankfurt.

Vgl. dieses Heft der O. Z.

DGL. 16. Februar 1916.

WOLF v. DEWALL, „China-Kenner“.

Vgl. dieses Heft der O. Z.

HAMBURGER FREMDENBLATT:

22. März 1916.

OSCAR EMBDEN, Ostasiatische Keramik im Hamburger Kunstgewerbe-Museum. (6 Abb.) „Ein jeder, der die größeren Museen Europas und Amerikas kennt, wird bei einem Besuch des Hamburger Kunstgewerbe-Museums sein Urteil dahin abgeben, daß es zwar weit umfangreichere Sammlungen gibt, daß sich aber kaum eine zweite findet, in der alle Gegenstände mit solcher Liebe, mit solchem Geschmack und so feinem Verständnis zusammengetragen sind, wie hier.“

JAHRBUCH DER KGL. PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN. H. 1 u. 2.

ALBERT GRÜNWEDEL, Athene-Vajrápani.

**JAHRESBERICHTE DER GESCHICHTS-
WISSENSCHAFT XXXVI.**

O. NACHOD, Japan.

**INTERNATIONALES ARCHIV FÜR ETH-
NOGRAPHIE. XXII. 6.**H. H. JUYNBOLL, Balinesische Farben-
zeichnungen mit Darstellungen aus alt-
javanischen Schriften.A. W. NIEUWENHUIS, Die Veranlagung
der malaiischen Völker des ostindischen
Archipels.**MARKENSCHUTZ UND WETTBEWERB.**

MAI 1916.

NIEBOUR, Chinesische und japanische Bil-
der aus der deutschen Zeichenrolle. (79 Abb.)**MITTEILUNGEN DES SEMINARS FÜR
ORIENTALISCHE SPRACHEN a. d.
KGL. FR. - W. - UNIVERSITÄT in
BERLIN.****OSTASIATISCHE STUDIEN.**MARTIN QUISTORP, Männergesellschaften
und Altersklassen im alten China.FRIEDRICH KRAUSE, Fluß- und See-
gefechte nach chinesischen Quellen aus der
Zeit der Chou- und Handynastie und der
drei Reiche.A. BERNHARI u. E. v. ZACH, T'ao Juan-
ming.A. CONRADY, Der althinesische Fragesatz
und der steigende Ton.**ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT**

F. D. ORIENT. 41. 9—12.

EDMUND KÜTTLER, Über die Auffassung
der Natur bei indischen und chinesischen
Dichtern.„Die Lieder der Shi-king haben weit
primitiveren Charakter und wirken viel volks-
tümlicher als der Rigveda.“ „Der Rigveda
enthält im Gegensatz zum Shi-king Lieder,
denen deutlich der Charakter von hoch-
entwickelten Kunstliedern eignet.“JOHN SAUTER, Volkskundliches aus Indien.
V. Votivopfer.**PETERMANN'S MITTHEILUNGEN.**

61. Jahrg. Sept./Okt. 1915.

G. MERZBACHER, Ergebnisse der For-
schungen Aurel Steins in Hochasien.**DER TAG. 24. Februar 1916.**RUDOLF KLEIN-DIEPOLD, Orient und
Okzident.„Das Verhältnis des Japaners zur Natur ist
so anders geartet, daß er das Geistige aus-
zuschalten scheint. Die Folge davon: er ver-
ornamentiert die ganze Natur...“ „Die Natur
erscheint in der Kunst Japans als das vollende-
te Fabrikat, und man vergegenwärtigt sich
unwillkürlich bei ihrem Anblick den Menschen-
typus mit seiner affenähnlichen Gesichts-
struktur, der sie zeugte: die Kunst eines Volkes
ist der Spiegel ihres Schöpfers. Man halte
neben den ostasiatischen Künstler die Büsten
von Goethe und Sophokles.“ „Das kleine
Europa war ausgiebiger als das unermessliche
Asien.“ „Und daneben halte man die geistige
Monotonie, wie sie sich in der Kunst des
gleichen Zeitraumes im östlichen Asien ab-
spielt.“**VOSSISCHE ZEITUNG. 26. März 1916.**LEISERING, Geheimnisse der chinesischen
Sprache.**ZEITSCHRIFT DER DEUTSCHEN MOR-
GENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT.**

69. 4.

R. OTTO FRANKE, Die Buddhalehre in ihrer
erreichbar-ältesten Gestalt (im Dighanikāya)
„Da nach allem, was sich bisher, schon mit
recht guter Sicherheit, sagen läßt, der D. die
älteste erreichbare Quelle des buddhistischen
Schrifttums ist, so ist natürlich von ihm aus-
zugehen.“ „Nach rückwärts über den D.
hinaus vorzudringen vermögen wir nicht.“WILHELM JAHN, Die Legende von Deva-
dāruvana.**ENGLAND UND AMERIKA.****THE BULLETIN OF THE CLEVELAND
MUSEUM OF ART. Nov. 1915.**

A Stone Statue of Kwanyin. (1 Abb.)

JOURNAL OF THE NORTH-CHINA FRANKREICH.**BRANCH R. A. S. XLVI. 1915.****ARTHUR STANLEY, Putoshan.****A. C. MOULE, Notices of Christianity in China, extracted from Marco Polo. CHINESE PAGODAS.****LEWIS HODOUS, The Ch'ing Ming Festival.****G. G. WARREN, The Wu Pan Tablet.****F. E. HINCKLEY, William Woodville Rockhill.****T'OUNG PAO XVI 3. Juillet 1915.****BERTHOLD LAUFER, Asbestos and Salamander, an essay in Chinese and Hellenistic Folk-lore.****W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coasts of the Indian Ocean during the fourteenth Century. II. III. Ceylon and Maldive Islands.****A. C. MOULE, Hang-chou to Shang-tu.**

BÜCHERSCHAU.

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

OSTASIEN.

VERSCHIEDENES.

- WILLY HAAS, Die Seele des Orients. Grundzüge einer Psychologie des orientalischen Menschen. Das Ausland. Diederichs, Jena. 1916. 8°. 46 S. Br. M. 1, geb. M. 1,50.
GEORG IRMER, Völkerdämmerung im Stillen Ozean. S. Hirzel, Leipzig 1915. 2. Auflage. 8°. 144 S.
N. SÖDERBLOM, Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Deutsche Bearbeitung, herausgegeben von Rudolf Stübe. Hinrichs, Leipzig 1916.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

- A. COOMARASWAMY, Rajput Painting being an account of the Hindu paintings of Rajasthan and the Panjab Himalayas from the 16. to the 19. centuries. Clarendon Press, Oxford 1916. 2°. 2 Bände.
R. SEIDENSTÜCKER, Südbuddhistische Studien. I. Die Buddha-Legende in den Skulpturen des Ananda-Tempels zu Pagan. Meißner, Hamburg 1916. 4°. 114 S. Mit 11 Textfiguren, 1 Plan und 40 Tafeln. Mitteilungen aus dem Hamburgischen Museum für Völkerkunde IV.

RELIGION UND PHILOSOPHIE.

- C. FRIES, Jatakam-Studien. J. C. Hinrichs, Leipzig 1916. Mythologische Bibliothek, VIII, Heft 3. Preis: M. 2,20.
H. v. GLASENAPP, Die Lehre vom Karman in der Philosophie der Jainas nach den Karmagranthas dargestellt. Leipzig 1915. 8°.
G. GRIMM, Die Lehre des Buddha; die Religion der Vernunft. München 1915.
H. L. HELD, Deutsche Bibliographie des Buddhismus. Eine Übersicht über deutsch-

sprachliche buddhistische und buddhologische Buchwerke, Abhandlungen, Vorträge, Aufsätze usw. mit ausschließlicher Berücksichtigung des Buddhismus als Religionswissenschaft. Hans Sachs-Verlag, München 1916. 8°. VIII u. 190 S. Preis: M. 12.

RUDOLF OTTO, Dipikā des Nivāsa. Eine indische Heilslehre. Aus dem Sanskrit. J. C. B. Mohr, Tübingen 1916. 8°. XIV und 84 S. Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte. 80 S. Preis: Brosch. M. 2,40.

A. RUSSEL, Le Bouddhisme contemporain. Paris 1916.

S. STEVENSON, The heart of Jainism New York 1915. 8°.

J. H. WOODS, The Joga-System, or the ancient Hindu doctrine of concentration of mind, embracing the mnemonic rules, called Joga-Sutras, of Patanjali, and the comment, called Joga-Bhashya, attributed to Veda-Vyasa, and the explanation, called Tattva-Vaiçaradi, of Vachaspati-Miçra. Translated from the original Sanscrit. Cambridge (Mass.) 1914. 8°. Harvard Oriental Series, Vol. XVII.

LITERATUR UND SPRACHE.

- W. GEIGER, Pāli. Literatur und Sprache. Trübner, Straßburg 1915. 8°. Grundriß der indo-arischen Philologie. Band I. Heft 7. 8°.
J. J. MEYER, Das Weib im altindischen Epos. Ein Beitrag zur indischen und vergleichenden Kulturgeschichte. W. Heims, Leipzig 1915. 8°. XVIII u. 440 S. Preis: M. 15, geb. M. 18.

VERSCHIEDENES.

- R. V. ROUSSEL and RAI BAHADUR HIRALAL, The Tribes and Castes of the Central Provinces of India. London 1916. 4 Bände. 8°.
BR. SEAL, The positive sciences of the ancient Hindus. New York 1916. 8°.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.**KUNST.**

OTTO PELKA, Chinesisches Porzellan. Schmidt & Günther, Leipzig 1914. 8°. 148 S. 16 Tafeln.

L. SCHERMANN, Zur altchinesischen Plastik. Erläuterung einiger Neuzugänge im Münchener Ethnographischen Museum. München 1915. 8°. 62 S. 22 Abb. Sitzungsberichte der kgl. Bayer. Akad. der Wissenschaften, Philos.-philol. und hist. Klasse. Jahrg. 1915. 6. Abh.

WINIFRED REED TREDWELL, Chinese Art Motives interpreted. G. P. Putnam's Sons New York, London 1915. With 23 illustrations. 8°. XIII, 110 S.

LITERATUR UND SPRACHE.

A. G. DE BRUIN, Introduction to modern Chinese. Part II. Late E. J. Brill, Leiden 1915. 8°. 248 S.

ALFRED DÖBLIN, Die drei Sprünge des Wang-lun. Chinesischer Roman. S. Fischer, Berlin 1915. 8°. 511 S.

O. FRANKE, Zwei wichtige literarische Erwerbungen des Seminars für Sprache und Kultur Chinas zu Hamburg. C. Boyesen, Hamburg 1915. 8°. 19 S.

WILHELM GRUBE, Chinesische Schattenspiele. Übersetzt von W. G. Auf Grund des Nachlasses durchgesehen und abgeschlossen von Emil Krebs. Herausgegeben und eingeleitet von Berthold Laufer. Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, München 1915. 4°. XXIV, 442 S. Abhandlungen der Königlich Bayerischen

Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-philologische und historische Klasse. XXVIII. Band 1. Abhandlung.

KLABUND, Dumpfe Trommel und beraushtes Gong. Nachdichtungen chinesischer Kriegsliteratur. Inselverlag, Leipzig 1915. 16°. 45 S. Inselbücherei Nr. 183.

VERSCHIEDENES.

DER LING, Zwei Jahre am Hofe von Peking. Aus dem Englischen von Elisabeth Hyne. Heinrich Minden, Dresden und Leipzig 1915.

REINHARD JUNGE, Das Problem der Europäisch.-orientalischen Wirtschaft. I. Turkestan. Gust. Kiepenhauer, Weimar 1915.

B. LAUFER, The Diamond, a study in Chinese and Hellenistic folklore. Chicago 1916. 8°.

PAUL ROHRBACH und WOLF v. DEWALL, Deutschland und China nach dem Kriege. Karl Curtius, Berlin 1916. Schriften des Deutsch-Chinesischen Verbandes. Preis: M. 2, brosch. M. 1,50.

JAPAN UND KOREA.**VERSCHIEDENES.**

Dr. PAUL OSTWALD, Japans Expansionspolitik. 1900—1914. Politik Verlagsanstalt 1916. 8°. 43 S. Gegenwartsfragen VIII.

H. G. UNDERWOOD, Introduction to the Korean spoken language. 2. edition, rev. and enl. 2 Teile. New York 1915. 8°.

NORBERT WEBER, Im Lande der Morgenstille. Reiseerinnerungen an Korea. Karl Seidel, München 1916. 8°. 24 Farbtafeln, 280 Textabb. Preis: M. 18, geb. M. 20.

KATALOGE.**BÜCHER.**

OTTO HARRASSOWITZ, LEIPZIG, Bücher-Katalog 373. Indien. Teil I. Geschichte, Kultur, Archäologie, Indische Religionswissenschaft, bes. Buddhismus, Vergleichende Sprachwissenschaft, Indische Linguistik, enthaltend die Bibliothek v. Dr. K. E. Neumann, Wien, und Teile der Bibliotheken von Prof. Dr. J. S. Speier, Leiden, Prof. Dr. A. Ludwig, Prag, Prof. Dr. A. Holtzmann, Freiburg i. Br. 117 S. 2786 Nummern. DGL. Bericht über neue Erwerbungen. Nr. 17.

Okt. 1915 bis Januar 1916. Darunter III. Orientalische Publikationen.

DGL. Bericht über neue Erwerbungen. Nr. 18. Juni 1916. Darunter III. Orientalische Publikationen.

LIBRAIRIE D'ART ORIENTAL, Antwerpen, 20 Rue Rubens. Nr. 1. Ethnographie. Voyages, Histoire, Beaux-Arts, Religions, Folklore. 32 S. 244 Nummern. Darunter III. Asie.

MUSEEN.

Museum of Fine Arts, Boston. Fortieth Annual Report for the year 1915.

KLEINE MITTEILUNGEN.

MUSEEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN UND KUNSTDENKMÄLER.

Die indische und ostasiatische Abteilung des MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE ZU BERLIN weist u. a. folgende Neuerwerbungen auf: Indien: Verzierte Bronzeschale aus Nordindien, vier südindische Bronzen; ein Satz siamesischer Schattenspielfiguren; südindische Holzschnitzerei. China: Lamaistische Kultgegenstände, lebensgroßes Bildnis einer Ahnfrau der Familie Zu mit Beischrift von 1865; zwei Bronzemodelle von Tempellöwen; Altargefäß aus Bronze in durchbrochener Arbeit; gestickter Wandbehang mit Datum 1840; kaiserlicher Stempel aus Onyx. Japan: zwei farbige Tempelschnitzereien mit Kinnaridarstellungen. —

Das „Department of Chinese and Japanese Art“ des MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON gibt über die Neuerwerbungen des Jahres 1915 folgenden Bericht: „During the past year it has been the Museum's good fortune to obtain by purchase, gift, and loan many Chinese and Japanese object of the highest quality and significance. Among the purchases, those which seem to be particularly deserving of special mention are: the heroic standing figure of Kuan Jin, undoubtedly one of the most important known examples of Chinese stone sculpture; the life-size pottery figure of a Lo-han; the Ming-dynasty painting of a Lo-han; the picture of four scholars feasting under a flowering plum tree, painted by Ch'iu Ying; a man in contemplation, by Wu Wei; two landscapes, by Shên Chou; a landscape, by Jao Jen-ch'ing; a river-landscape with figures, by Chu Tuan; bamboo in the wind, by Wu Chên; the large Sung painting of two carp leaping among waves; and the winter landscape, attributed to Ma Jüan. Among the gifts, particular attention should be called to the fine K'ang Hsi porcelain vase, given by Mr. Pickman; to the series of Japanese Nô-drama costumes acquired partly as a gift from Dr. Bigelow and partly by purchase; and to the album of prints by Okumura Ma-

sanobu, given by Dr. Ross. Among the loans, the large and fine collection of Chinese and Japanese pottery and porcelain lent by Miss Lyman is of the first importance, and the Tsunenobu screens lent by Professor Morse enable us to make an interesting addition to our exhibition of Japanese paintings. —

Die SAMMLUNG FÜR VÖLKERKUNDE DER STADT BASEL wird demnächst ein neues Gebäude erhalten. Den Grundstock zur chinesischen Abteilung legte seinerzeit Herr Krayer-Förster. Seine Erben haben neuerdings dem Museum weitere chinesische Malereien und Bücher vermacht. —

Das KAISER - WILHELM - MUSEUM ZU KREFELD richtete für die ostasiatische Kunst einen eigenen Raum ein. —

Das CLEVELAND MUSEUM OF ART hat eine 36 Zoll hohe Kwan-yin-Figur aus Stein als Geschenk erhalten. —

Im METROPOLITAN MUSEUM ZU NEW-YORK fand im Frühjahr eine Ausstellung chinesischer Skulpturen und Porzellane statt, die von Privatsammlern reich beschickt war. —

CHARLES L. FREER, Detroit, stiftete eine Million Dollars zur Errichtung eines Museums in den Anlagen des SMITHONIAN INSTITUTE zu Washington. Hier sollen seine vor allem der ostasiatischen Kunst gewidmeten Sammlungen, die er schon früher dem Staate vermacht hatte, Aufstellung finden. —

Anfang Februar fand in den Räumen des KUNSTGEWERBEHAUSES G. HERWIG ZU FRANKFURT A. M. eine Ausstellung ostasiatischer Kunst statt. Von Frankfurter Privatsammlern hatten u. a. Carl Bacher, Frhr. v. Goldschmidt-Rotschild, Frau Prof. Netto-Nothwang, Herm. v. Passavant, Dr. Heinrich Simon, Baronin v. Schey, Dir. Dr. Swarzenski, Generalkonsul Carl v. Weinberg wertvolle Stücke beigesteuert.

Das Ereignis ist nicht ganz unbedeutend. Man besinnt sich auf Schätze (auch auf vermeintliche) und will nicht so sehr zeigen als interessieren. Bisher war es nicht bekannt, daß sich in Frankfurt ostasiatische Kunst an-

gesammelt hätte, höchstens, daß sich ein großes Auktionshaus mit der Versteigerung der üblichen Europa-Ostasien-Sammlungen reichlich beschäftigte.

Das Programm der Ausstellung bildeten wohl auch für die Veranstalter die wenigen Kunstwerke, die auch bei strengerer Prüfung wirklich zu billigen wären. Am bedeutsamsten erschien ein großer Buddhakopf der Tangzeit nicht nur durch sein Format. Der Vandalismus gewissenloser Händler in China machte es leicht, sichere Werke der Tangzeit auch in Europa zu erwerben, auf dem Kunstmarkt erscheinen ja in letzter Zeit solche Skulpturen in großer Zahl. Man sah in Frankfurt noch zwei kleinere Köpfe, wovon jedoch der eine nach Indien (vielleicht Java) zu weisen ist. Den bekanntesten Darstellungen ganz verwandt war ein steinerner Rakan der Tangzeit. Ein wenig später war der steinerne Bodhidharma anzusetzen, als plastische Parallele zu den malerischen Ausdeutungen des Motivs in Japan, wie als frühes chinesisches Vorbild mit allen typischen Merkmalen gleich bedeutend. Eine Fülle hübscher Grabstatuetten der Tangzeit vervollständigte das Bild und hat den Beschauer wenigstens nicht verwirrt. Eine Auswahl der erwähnten Dinge, vor allem die Steinskulpturen, würde im Liebig-Haus, dieser Skulpturensammlung, die in wenig Stücken die Kunsthöhe aller Kulturzeiten und Völker zeigt, einen guten Grundstock für eine ostasiatische Gruppe abgeben. Nicht jede Stadt kann ein Museum für ostasiatische Kunst haben. Wenn aber die bisher üblichen Schränke der Kunstgewerbemuseen, die voll zweifelhafter Dinge japanischer Herkunft waren, durch kleine Zusammenstellungen erreichbarer Werke in den großen Museen ersetzt würden, so wäre dies wirklich ein Fortschritt.

Was von Malerei in Frankfurt zu sehen war, kann zumeist unerwähnt bleiben; einen wirklichen Begriff gaben eine Landschaft in der Manier des Soami und zwei hübsche Stilleben. Ein chinesisches Album der Mingzeit war leider stark überarbeitet.

Die wenigen Stücke der Hanzeit genügten nicht. Man sah eine Vase mit dem bekannten Streifen ohne die grüne Glasur, die dafür ein kleiner Kornspeicher trug, sowie einen sehr schönen Erkennungsschlüssel aus Bronze.

Späteres Kunstgewerbe fehlte bis zur Mandschuzeit ganz. Das spätere China war durch

eine Fülle von Werken vertreten, man sah die bekannten Fläschchen, monochrome Vasen und Schalen in allen Farben, möglichst kleinen Formates, eine liebenswürdige Spielerei, geeignet, die Namen der Glasuren zu erlernen. Japanisches Kunstgewerbe, Chanoyugerät, Lack, Schwertschmuck fehlten vollkommen, auch der Holzschnitt, doch war dieser bereits vor Jahren durch die Sammlung Strauß Negbauer gut vertreten.

Zum Besten der Ausstellung gehörten die zahlreichen Teppiche, allerdings nur teilweise chinesischer Herkunft, wie überhaupt so manches indischer und persischer Herkunft war.

Als Resultat der Ausstellung bleibt die Tatsache, daß man den Frankfurter Sammlern einen Teil dessen gezeigt hat, was es außer überschätzter Spielerei noch gibt und die Hoffnung, daß die guten Keime der Ausstellung auf fruchtbaren Boden fallen. — Salmony (Cöln).

Die N. O. berichtet, daß die Japaner in Fêng-t'ien „TAUSENDE VON BUDDHA-STATUEN AUS BRONZE, die in alten Tempeln aufgestellt waren, aufgekauft haben, um sie zur Ausführung der Aufträge von Kriegslieferungen einzuschmelzen.“ Dieses Vorgehen stände im auffallenden Widerspruch zu der Leidenschaft, mit der die Japaner augenblicklich chinesische Kunstgegenstände jeglicher Art zu erstehen trachten — und zwar wegen des Kunstwertes, der wohl auch meist den Materialwert weit übersteigt. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

Nach Überwindung mannigfacher Schwierigkeiten gibt der DEUTSCH-CHINESISCHE VERBAND E. V. mitten im Kriege eine neue Zeitschrift, das „CHINA-ARCHIV“, heraus. Als Schriftleiter zeichnet Geh. Adm.-Rat Dr. W. Schrameier. Freiherr v. Mumm macht im ersten Heft einige Angaben über die Ziele des China-Archivs: „Übersicht der Auslandspresse“, „Abdruck von Urkunden, die für die Beurteilung der chinesischen Politik, Geschichte und Volkswirtschaft von Bedeutung sind“, „Sammlung und Sichtung des bekannten Tatsachenmaterials, insofern es für die praktischen Ziele des Verbandes von Bedeutung ist oder sein kann; der durch diese Richtlinien begrenzte Umfang erscheint weit genug, um dem Unternehmen eine berechtigte Stellung zu sichern“. Das „China-Archiv“ erscheint monatlich. Das einzelne Heft kostet M. 1,50,

der Jahrgang M. 15. Der Verleger ist Karl Curtius, Berlin W 35, Derfflingerstr. 20. Bei dieser Gelegenheit sei auch auf den Deutsch-Chinesischen Verband, dessen Geschäftsstelle sich Berlin W 35, Potsdamer Str. 28 befindet, hingewiesen. „Der Deutsch-Chinesische Verband hat den Zweck, der Bevölkerung des Chinesischen Reiches die Errungenschaften der deutschen Wissenschaft und Technik in ihrem gegenwärtigen Stande zu vermitteln und die wirtschaftlichen Beziehungen zwischen Deutschland und China zu fördern.“ Der Jahresbeitrag der ordentlichen Mitglieder beträgt mindestens M. 25. Zum Vorstand gehört u. a. Dr. Freiherr v. Mumm, Geh. Kommerzienrat Borsig, Admiral v. Truppel, Prof. Dr. A. Penck. —

Folgende Vorträge wurden auf Veranlassung des DEUTSCH-CHINESISCHEN VERBANDES im Februar und März des Jahres gehalten: Dr. LINDE: Land und Leute Chinas; Dr. HERBERT MUELLER: Die chinesische Kultur und ihre Elemente; PROFESSOR HÜLLE: Das chinesische Kaisertum; GEH. ADM.-RAT Dr. SCHRAMEIER: Der deutsche Handel als Kulturfaktor in China; MISSIONSDIREKTOR Dr. WITTE: Die kulturelle und nationale Bedeutung der deutschen Missionsarbeit in China; Dr. LINDE: Die deutsche Schularbeit in China vor und nach dem Kriege. —

In der philosophisch-historischen Klasse der Berliner Akademie der Wissenschaften sprach PROF. DE GROOT über DIE HUNNEN DER VORCHRISTLICHEN ZEIT. —

In der kunsthistorischen Gesellschaft zu Stockholm sprach der KRONPRINZ VON SCHWEDEN über ÄLTERE CHINESISCHE KERAMIK. —

In der Februar-Sitzung der geographisch-ethnographischen Gesellschaft zu Zürich sprach PROF. G. NIEUWENHUIS (Amsterdam) über „KUNST UND KUNSTGEWERBE AUF JAVA VOM ETHNOGRAPHISCHEN STANDPUNKT“. —

Für die Schüler der kunstgewerblichen Abteilung der Gewerbeschule in Zürich hielt im Februar PROF. G. NIEUWENHUIS (Amsterdam) einen Vortrag über „STILBEGRIFFE DER JAVANISCHEN KUNST“. Trotz dem außerordentlichen Einfluß, den die Kultur der Hindus auf javanische Kunst und javanisches Kunstgewerbe seit unserer Zeitrechnung gewann, sind uns heute noch einige typisch javanische

Kunstgebiete unversehrt erhalten geblieben, und zwar in einer Vollendung, die einen Höhepunkt der Entwicklung bedeutet. Die Liebe zur Natur, das stille Sichversenken in die Schönheiten derselben, ein Merkmal des empfindsamen javanischen Wesens, äußert sich vor allem in Tanz und Musik, in Schattenspiel und in der Stofffärbekunst, dem sog. Batiken, die neben der Waffenfabrikation wohl die bedeutendste technische Vollendung aller angewandten javanischen Kunst aufweist. Der Vortragende, der sich auf diese Gebiete in seinen Ausführungen beschränkte, versuchte, unterstützt von einem ansehnlichen Anschauungsmaterial, das zum Teil aus der Sammlung für Völkerkunde der Züricher Hochschule, den Sammlungen des Züricher Kunstgewerbemuseums und von privater Seite zur Verfügung gestellt worden war, und durch die Vorweisung einer großen Zahl von Lichtbildern, den ganzen Reichtum der künstlerisch eigenartigen Kultur darzulegen. Speziell dem Batiken, das sich ja in den letzten Jahren auch in Europa als eine Technik, die sich zu mannigfacher künstlerischer Anwendung eignet, eingeführt hat, wurden einläßliche Erörterungen gewidmet. Das Batiken ist jedoch eine Kunst, deren Wesen, wie es scheint, zu sehr mit der Empfindungswelt des Javaners zusammenhängt, als daß wir uns gleichwertige europäische Leistungen erhoffen könnten. Für eine Industrialisierung in europäischem Sinne eignet sie sich gar nicht. Am europäischen Stoffdruck, dessen Technik heute schon eine ansehnliche Höhe erreicht hat und mit dessen Hilfe sich künstlerisch bedeutsame Resultate erzielen lassen, würde die weit kompliziertere und deshalb kostspieligere Batik einen gefährlichen Konkurrenten erhalten. Heute wird die Batik in Java, unbekümmert um die Dauer der Arbeitszeit des einzelnen Stückes hergestellt. Sie ist gewissermaßen eine unorganisierte Industrie. Sollte ihre Herstellung aber nach europäischen Mustern organisiert werden, so wird als gewichtiger Faktor die Arbeitszeit in Frage kommen. Die Länge der Arbeitszeit, die bei javanischem Kunstgewerbe sozusagen keine Rolle spielt und dem Wesen desselben gemäß keine Rolle spielen kann, wird der Verwirklichung des Industrialisierungsplanes, wie er von optimistischer holländischer Seite her gefaßt worden ist, sehr große Schwierigkeiten bereiten. Außerdem bestünde die Gefahr, daß

durch europäischen Einfluß — man sehe zum Teil die Druckstoffe, die heute überseeisch gehen — die starke künstlerische Kultur, wie sie in Javas Batik und Waffenschmiedekunst beschlossen ist, außerordentlich gefährdet würde. —

Im MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON wurden im vergangenen Jahre u. a. folgende Vorträge über ostasiatische Themen gehalten: F. S. KERSHAW: Chinese Sculpture. Chinese Porcelains. H. L. SEAVER: Indian and Persian Drawings, Goloubew Collection. TOMITA KOJIRO: Lacquer; Japanese Prints; Study of Japanese Pictures, an Interpretation of Ideals in Japanese Art. F. S. KERSHAW: Introduction to the Japanese Galleries. —

PERSONALIEN.

PROF. FRITZ BURGER fiel am 22. Mai vor Verdun. Wir erwähnen hier seinen Tod, weil er sich dafür einsetzte, daß in dem von ihm großzügig herausgegebenen „Handbuch der Kunstwissenschaft“ auch ein Band der Kunst Indiens, Chinas und Japans vorbehalten werden sollte. Hoffentlich hält sein Nachfolger, Prof. Dr. A. E. Brinckmann, Karlsruhe, diesen Plan aufrecht. —

FREDERICK VICTOR DICKINS starb im Alter von 77 Jahren. Er war Lektor des Japanischen an der Universität Bristol. Eine große Reihe von Übersetzungen wichtiger Werke der japanischen Literatur stammen aus seiner Feder, so des Chūshingura, des Taketori Monogatari, des Makura-Kotoba u. a. m. —

FRANCIS GARDNER CURTIS, Associate Curator des Department of Chinese and Japanese Art am Museum zu Boston und ältestes Mitglied dieser Abteilung, ist gestorben. —

KUNSTHANDEL.

Bei der Versteigerung der Sammlung A. W. BAHR (Shanghai), die die AMERICAN ART ASSOCIATION, New York, veranstaltete, wurden u. a. folgende Preise erzielt: Hund Fo mit Sang de bœuf-Glasur, 8 1/2 Zoll, 700 Dollars; Schnupffläschchen aus Elfenbein 250 und 270 Dollars. Kuan-yin aus Kristall, 5 Zoll hoch, 205 Dollars; Ente aus Achat 720 Dollars;

Vase aus Achat, 12 Zoll, 500 Dollars; Kuan-yin, Blanc de Chine, 575 Dollars; 2 Vasen, Ting-yao, Sungperiode, elfenbeinfarbige Glasur 400 Dollars; Paar Schirme aus Eisvogelfedern, geschnitzter Holzrahmen, 3 Fuß hoch, 1250 Dollars; Coromandelschirm 560 Dollars; chines. Teppich ca. 23 × 23 Fuß 5200 Dollars. Insgesamt brachte die 597 Nummern umfassende Versteigerung 70 275 Dollars. —

Eine CHINA- UND JAPANSAMMLUNG, zumeist aus dem Besitze des BARON MUNDY, wurde am 5. und 6. Juni im Wiener DOROTHEUM versteigert. —

Eine große Reihe von VERSTEIGERUNGEN OSTASIATISCHER KUNSTWERKE fand im April in NEW YORK statt: Japanische Farbenholzschnitte aus der Sammlung J. O. BLANCHARD; chinesische Kunstgegenstände aller Art aus der Sammlung Dr. J. C. FERGUSON; chinesische Porzellane und Jadearbeiten aus dem Besitze von E. WASSERMAN; chinesische Teppiche aus den TIFFANY STUDIOS, chinesische Kunstgegenstände aller Art aus dem Besitze des Generals HWANG HSING, schließlich buddhistische Skulpturen aus dem Besitze von YAMANAKA & CO. —

NEUERSCHEINUNGEN.

Der zweite der buddhistischen Plastik gewidmete Textband zu dem Mappenwerk von EDOUARD CHAVANNES „MISSION ARCHÉOLOGIQUE DANS LA CHINE SEPTENTRIONALE“ ist bei Ernest Leroux, Paris, erschienen. —

VERSCHIEDENES.

Durch die Einberufung zum Militärdienst auch von Dr. WILLIAM COHN wurde das Erscheinen der dritten Nummer des vierten Jahrganges ganz besonders verzögert. —

In den beiden NÄCHSTEN HEFTEN DER O. Z. werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren vertreten sein: AUGUST CONRADY (Leipzig); OTTO FRANKE (Hamburg); A. SALMONY (Cöln); BRUNO SCHINDLER (Leipzig); Z. v. TAKÁCS (Budapest); A. VORETZSCH (Siam); M. WINTERNITZ (Prag).

SCHLUSZ DER REDAKTION: 31. V. 1916.

DIESES HEFT
DER OSTASIATISCHEN ZEITSCHRIFT
SEI
PROF. DR. A. CONRADY, LEIPZIG,
ZU SEINEM
FÜNFUNDZWANZIGJÄHRIGEN
DOZENTENJUBILÄUM
DARGEBRACHT



ZU DER FRAGE NACH ALTER UND HERKUNFT DER SOG. JAPANISCHEN DOLMEN.¹

Von A. CONRADY.

Wird man mir angesichts dieses Themas nicht das bekannte Wort des Apelles zurufen? Ich fürchte fast. Denn in der Tat, wenn der Sinolog auch ebenso über Japan orientiert sein soll oder, wie in meinem Falle, von Amts wegen orientiert sein muß wie der Japanolog über China, so haben sich beide Gebiete doch schon so spezialisiert, daß es beinahe vermessen erscheint, eine Einzelfrage des anderen zu behandeln. Aber ich glaube doch, und die eingehendere Beschäftigung mit der japanischen Geschichte, zu der ich eben genötigt bin und der die folgenden Randbemerkungen ihren Ursprung danken, hat es mir wieder recht deutlich gemacht, daß es noch eine Anzahl von Fragen besonders der altjapanischen Kulturgeschichte gibt, zu deren Entscheidung dem Japanologen die Beihilfe des Nachbarfachmannes wenigstens erwünscht sein dürfte. Denn es wird ihm kaum möglich sein, die chinesischen Quellenschriften, bei denen wertvolles Material oft in entlegenen Winkeln verstreut ist, samt der ziemlich ausgedehnten chinesischen Fachliteratur in gleichmäßiger Vollständigkeit zu beherrschen, und jedenfalls hat der Sinologe die bessere Gelegenheit, einer gegebenen Anregung auf seinem Gebiete nachzuspüren. Nur von diesen Gesichtspunkten aus möchte ich die nachfolgenden Bemerkungen betrachtet wissen. Sie wollen und können schon deshalb nicht erschöpfend oder entscheidend und überhaupt kaum etwas anderes als zur Diskussion gestellte anspruchlose Winke sein, weil mir leider nicht einmal alle japanologische Literatur darüber zugänglich gewesen ist, die Nachod in seiner „Geschichte Japans“ anführt (insonderheit nicht die Nihongi - Übersetzung Astons und der zweite Halbband derjenigen von Florenz) — wenn ich aus dem zuverlässigen Charakter dieses fleißigen

¹ Der nachstehende Aufsatz ist schon vor 9 Jahren niedergeschrieben worden. Wenn ich ihn jetzt veröffentliche, so geschieht das jedoch nicht wegen der Horazischen Vorschrift „*num prematur in annum*“ (zu Deutsch etwa: „man soll's erst nach 9 Jahren drucken lassen“) — denn er war mir inzwischen ziemlich aus dem Sinn geraten —, sondern weil ich der O. Z. schon seit langem einen Beitrag schuldig bin und sie nicht noch weiter auf die ursprünglich zugesagte Abhandlung über das T'ien - wen warten lassen möchte, die unter dem Drange anderer Arbeiten noch nicht vollendet werden konnte; er soll also gewissermaßen eine Abschlagszahlung sein. Ich würde ihn aber gleichwohl zurückhalten, wenn mir nicht von berufener Seite wäre versichert worden, daß er immer noch einiges Neue bringe. Doch habe ich natürlich versucht, ihn durch anmerkungsweise Zufügung des einschlägigen neuen Materials, das mir seitdem bekannt geworden ist, zu ergänzen.

Buches auch wohl die Beruhigung schöpfen darf, über den jetzigen Stand der Frage genügend unterrichtet zu sein. Seine Lektüre hat mir auch den Anstoß zu dieser Untersuchung gegeben, für die ich übrigens insofern eine weitere Qualifikation mitzubringen hoffe, als mich die prähistorischen Ausgrabungen, denen ich in ererbtem archäologischen Interesse seit Jahren einen Teil meiner Ferien zu widmen pflege, mit der archäologischen Literatur wenigstens einigermaßen vertraut gemacht haben.

Diese hat denn auch gleich bei der Fassung der Überschrift mitsprechen müssen. Denn die Bezeichnung „Dolmen“, die bei den Japanologen (und Sinologen) für die hier zu behandelnden Grabformen üblich und namentlich wohl durch Gowland, ihren hochverdienten Erforscher, befestigt worden ist, trifft wenigstens unserer heutigen deutschen Terminologie nach nicht ganz zu und ist geeignet, eine falsche Vorstellung davon zu erwecken. Sie sind freilich, Wände wie Dach, fast immer aus mächtigen Blöcken errichtet, die je nach der Natur des Steines ganz unbearbeitet oder nur innen (selten beiderseitig) geglättet sind; aber nach der Schilderung, die Gowland selbst in seinem grundlegenden Aufsatz „On dolmens and burial mounds in Japan“ (Archaeologia 55, S. 444 ff.) davon gibt, entspricht meines Erachtens schon ihre einfachste Form — Klasse 1 bei Gowland — nicht eigentlich mehr dem strengen Begriff des Dolmens als eines megalithischen Steinisches, da sie vielmehr mit wenigen und zweifelhaften Ausnahmen etwa 6 m lange „galleries“ („allées couvertes“) aufweist, und jedenfalls besteht die siebenfach überwiegende Mehrzahl (Klasse 2—4; 114 von 130), also die typische Form¹, mit der jene überdies oft gleichalterig sind, aus einem langen, meist vollständig gedeckten Gang und einer oder zwei Grabkammern, die ihn in gleicher Richtung, aber mit größerer Höhe und Breite fortsetzen. Es sind also ausgesprochene, typische Ganggräber, und wenn ich im Titel den anderen Namen beibehalten habe, so ist das nur der Verständlichkeit halber geschehen; in der Folge soll es sich jedenfalls bloß um die eigentlichen Ganggräber handeln.

Auf die Einzelheiten ihrer inneren Konstruktion kommt es hier nicht weiter an, und auch das Wesentliche der äußern ist rasch beschrieben: die allermeisten dieser Steinbauten sind noch jetzt in einen künstlichen Erdhügel oft von gewaltigen Dimensionen gebettet, der bald in einfacher, bald in terrassenartig abgestufter Kegelform, zuweilen auf einer viereckigen Basis, emporsteigt und gelegentlich mit breitem Wassergraben umgürtet ist. Dieser und der Terrassenbau sind ein fast ständiges Zubehör der eigentümlichen „Zwillingsberge“ (nicht ganz zutreffend auch *misa-sagi*, „Kaisergräber“ genannt), die schon ihrer Form wegen besonderer Erwähnung wert sind. Sie bestehen nämlich aus der Verbindung einer abgeschnittenen Pyramide mit einem danebengesetzten höheren Kegelstumpf, dem eigentlichen Grabhügel, und

¹ Vgl. auch Tsuboi, On the ancient sepulchral mounds in Japan: Hansei Zasshi XII, Heft 3, S. 9.

ihr Grundriß erinnert entfernt etwa an eine Kalebasse oder eher an die Klinge eines Beils (Auf- und Grundriß bei Gowland 456, Ansicht bei Satow, TASJ VIII, 324). Gowland hat wohl recht, wenn er sie als eine Spezialität Japans betrachtet; auch unter den verschiedenen Grabhügelformen des Li-ki (T'an-kung 2 (3), 36a) scheint sich nichts Ähnliches zu finden, denn bei dem Vergleich der einen mit einem Beile ist nach dem ganzen Zusammenhang eher an den Aufriß zu denken. Man würde sie aus dem Tumulus mit Ganggrab ableiten können, bei dem ja der Gang manchmal einen niedrigeren Sporn des Hügels bildet, wenn das Grab nicht rechtwinklig zur Längsachse läge oder sich gar auf der entgegengesetzten Seite öffnete. Und überdies bergen sie in der Regel gar kein Ganggrab, sondern einen ziemlich oberflächlich eingesenkten Holz- oder Steinsarkophag, der zuweilen von einer niedrigen Steinmauer mit darübergelegten Platten umgeben oder nur mit solchen bedeckt ist. Das scheint sie zu einer Übergangsform zu stempeln, entweder von den Ganggräbern zu der späteren Begräbnisart — wenn nämlich, wie Gowland will, die Sarkophagbestattung jünger ist — oder von der älteren Bestattungsweise zum Ganggrab. Denn diese ältere kennzeichnet sich dadurch, daß der Leichnam (doch wohl in einem hölzernen Sarge, siehe unten) in einem einfachen und nicht allzugroßen Erdhügel beigesetzt wurde. Dieser Übergang könnte jedoch wohl nur ein bewußter gewesen sein, derart, daß man den geheiligten Brauch einer früheren Epoche mit dem neu-eingeführten zu vermitteln strebte; denn ihrem Inhalt nach gehören diese Doppelhügel unzweifelhaft der Ganggräberzeit an.

Man hat in der Tat das Recht, von einer solchen zu sprechen. Denn sie unterscheidet sich von jener älteren wie in der Konstruktion, so auch durch Stoff und Art der Beigaben. Steht jene völlig unter dem Zeichen der handgeformten Töpferei und der Bronzewaffe, so herrschen hier die Töpferscheibe und das Eisen, und namentlich das letztere so ausschließlich, daß es Bronze und Kupfer auf den Schmuck und die Pfeilspitzen, die aber auch schon neben eisernen hergehen, zurückgedrängt hat; nur dazu hat das ältere Metall noch in ausgedehntem Maße gedient, einen Eisenkern zu überkleiden, wie wir dies ja auch aus der europäischen Prähistorie kennen. Das deutet aber kaum auf einen Übergang, wenigstens der im Lande selbst entstanden wäre, hin; denn, was besonders bemerkenswert ist: die eiserne Waffe, und namentlich das Schwert, hat eine völlig neue Form, die nur den Ganggräbern eigentümlich ist. Der ältern Periode fremd sind ferner die Funde von (chinesischen) Spiegeln und von Glas und endlich die *tsuchi-ningyō* und *hayato*, jene Ton- oder Steinbilder von Menschen und Rossen, die gleich den noch unerklärten Tonsäulchen (*haniwa*) in der Regel rund um den Hügel oder, selten, auch vor der Tür des Ganges, aber stets außerhalb des eigentlichen Grabes in die Erde gesetzt sind.

So charakterisieren sich die Ganggräber als eine zumal nach rückwärts scharf-begrenzte eigene Gruppe, die gleichzeitig mit einer neuen Kulturstufe auftritt und anscheinend ohne Vorläufer im Lande ist. Auch überall anderswo würde man

sich unter solchen Umständen unbedenklich für eine Entlehnung entscheiden, wieviel mehr also bei den nachahmungsfreudigen Japanern, und so hält es denn auch Gowland mit Recht für „außerordentlich unwahrscheinlich“, daß diese Werke hier unabhängig entstanden seien.

Aber die Frage nach dem Woher hat er offen lassen müssen. Natürlich denkt er zunächst an China und Korea. Allein China, meint er, sei darin vorläufig ein Wechsel auf die Zukunft, da sich hier bei dem Mangel an systematischen Nachforschungen noch keine „Dolmen“ gefunden hätten, und Korea besitze deren zwar, aber sie seien den japanischen ganz unähnlich, und eine Entwicklung der letzteren daraus werde dadurch immerhin recht zweifelhaft, daß man jene Grundform in Japan noch nirgends entdeckt habe. So seien in der Tat die nächsten Verwandten des Typus erst am Kaspischen Meer und in Westeuropa zu finden. Diese sachgemäßen und nüchtern-kritischen Ausführungen sind, soweit ich sehe, bis jetzt herrschend geblieben, ja sie haben sich in Münsterbergs *Japanischer Kunstgeschichte* (I, 82) zu einer Form verdichtet, die ich nicht gerade für glücklich halten kann; er sagt: „Woher die Sitte der Dolmen stammt, ist nicht bekannt, jedenfalls ist sie in China gänzlich und in Korea fast ganz unbekannt, während die Steinsärge sowie die Pyramiden mit Grabkammern und korridorähnlichem Zugang auf Sitten im Westen Asiens und Ägyptens hinweisen.“ Das ist in seinem ersten Teile wenigstens in bezug auf China einigermaßen mißverständlich ausgedrückt, und die Hypothese von dem westasiatischen Einfluß, für welchen Münsterberg meines Erachtens überhaupt eine etwas zu große Vorliebe hat, darf einstweilen noch sehr skeptisch angesehen werden.

In der Tat, ich glaube, wir brauchen wenigstens hier nicht in die Ferne zu schweifen und nicht einmal auf die „Wissenschaft des Spatens“ zu warten: die alte chinesische Literatur ist ein kaum weniger reichhaltiges Arbeitsfeld. Jedenfalls zeigt sie uns mit aller wünschenswerten Deutlichkeit, daß das Ganggrab, wie in veränderter Form noch heute, so schon in sehr alter Zeit in China gebräuchlich, ja daß es seit etwa dritthalb, vielleicht seit vier Jahrtausenden die eigentliche Grabform seiner Vornehmen gewesen ist.

Wenn man das bis jetzt meines Wissens nicht erkannt oder doch nicht beachtet oder direkt ausgesprochen hat, so kommt das hauptsächlich wohl daher, daß die Sinologen eben nicht auch Archäologen sind; es mag aber auch die bisherige Übersetzung des Wortes für einen Hauptbestandteil des altchinesischen Grabes, das 槨 *kuoh*, mitgesprochen haben, das man ja in der Regel und wohl auf Grund chinesischer Definitionen (wie z. B. des Hung-wu Cheng-yün: 槨外棺) durch „outer coffin“, „second cercueil“, dann auch durch „sarcophagus“, ja sogar einfach durch „shell“ und „coffin“ wiederzugeben pflegt¹. Sie ist schon deshalb unzulänglich, weil sie mit der des wirklichen äußeren Sarges und Sarkophages zusammenfällt, die

¹ So Legge, SBE 27, 159, wo er sogar beide Ausdrücke nebeneinander gebraucht.

doch beide 棺 *kuan* (z. B. 大 | *ta-kuan* „äußerster Sarg“, 石 | *shih-kuan* „Steinsarkophag“) heißen. Erst de Groot gebührt wohl das Verdienst, in seinem „Religious System of China“, das gerade auch für die vorliegende Frage von grundlegender Bedeutung ist, diejenige Bezeichnung durchgeführt zu haben, die dem Sinne des Wortes am ehesten gerecht wird, nämlich „grave vault“, also „Grabgewölbe“, „Gruft“, oder vielleicht noch entsprechender „Grabkammer“.

Ein ganz deckender Name ist das freilich auch nicht, aber ein solcher wird schwerlich zu finden sein. Denn wenn ich die verstreuten, mitunter widersprechenden und nie erschöpfenden Angaben meiner Quellen richtig auslege, so handelt es sich um die verschiedenen Formen einer Entwicklungsreihe, die schließlich nach Stoff, Bau und Einrichtung so stark differenziert waren, daß ihnen kaum mehr als der altererbte Name gemeinsam ist. Und gerade die älteste und langlebigste hat am wenigsten von dem, was wir unter jenem Begriff verstehen. Denn es war eine Holzkonstruktion, wenn auch niemals derart, daß ihr die Bezeichnung „Sarg“ zukommen könnte; sie bestand vielmehr, soviel ich sehen kann, aus vier in der Form des Schriftzeichens 井 zusammengefügtten Balkenwänden, die auf den festgestampften Boden der Grube gesetzt wurden und auch bei den geringsten Abmessungen soviel Raum enthalten mußten, daß neben dem Sarge noch ein Weinkrug Platz fand. Unten und zunächst auch oben war dies Rahmenwerk jedoch offen, und erst wenn der Sarg hinabgelassen war, deckte man es mit einem hölzernen Roste zu, der wieder mit Matten und Sperrhölzern (抗木 *k'ang-muh*) überschichtet wurde; die letzteren hatten ganz speziell die Aufgabe, dem Drucke des darübergeschütteten Grabhügels zu widerstehen. (Vgl. de Groot II, 290, 398 und namentlich Ngi-li-cheng-ngi 29, 20a nebst Kommentar.) Das *kuoh* des Königs machte, wie es scheint, nur insofern eine Ausnahme von dieser Bauart, als ihm vier Eckpfeiler (四阿 *sze ngo*; bei einem Vasallenfürsten erwähnt: Tso-chuan, Ch. Cl. V, 341/47) zukamen, und diese, die ausdrücklich mit den gleichnamigen vier Hauspfeilern verglichen wurden (so im Si-ho-hoh-tsih, Kap. Sang-li-wu-shuoh-pien 2, 6^b f. u. Komm.) sprechen wohl auch ihrerseits dafür, daß mit dem *kuoh* eine Nachbildung des Hauses gemeint war, aus dem ja de Groot (II, 374) die chinesische Grabform so überzeugend hergeleitet hat, aber es hatte ausgesprochenermaßen zugleich den Zweck, durch Schutz gegen Feuchtigkeit usw. eine Sicherheit mehr für die Erhaltung des toten Leibes zu geben.

Wie nun die fromme Sorge bemüht war, diese durch Verdoppelung, ja Vervielfachung der schützenden Hüllen Sarg und *kuoh* noch weiter zu verstärken, so kam sie schließlich auch darauf, das letztere rings mit Steinen zu umsetzen (棺槨數襲. 積石積炭以環其外; Lü-shi Ch'un-ts'iu 10, 6a, auch zitiert Jih-chi-luh 15, 10a)¹. Die Einzelheiten der Technik lassen sich aus der rhetorischen Fassung

¹ Man könnte durch L e g g e s Übersetzung des Ausdruckes 積炭 *ch'en-t'an* (Chin. Class. V, 341/47) „mortar made of (burnt) frogs (for the walls of the grave)“ verführt werden, 炭 auch

des einen und der Kürze des anderen leider nicht erkennen, aber so viel geht daraus hervor, daß das *kuoh* in einer Steinhülle saß, und daß dies eine Neuerung war — wie denn auch die ältesten Nachrichten darüber schweigen. Und das ist denn wohl der Übergang zu dem ganz aus Stein errichteten *kuoh*, dem 石槨 *shih-kuoh*¹.

Er muß frühzeitig erfolgt sein, denn das *shih-kuoh* war mindestens zu Chuang-tze's Zeiten und, wenn die übrigen Nachrichten Glauben verdienen, schon etwa zweitausend Jahre vorher bekannt (siehe de Groot I, 289f., II, 397f.); vielleicht muß es sogar — wovon gleich — bereits in das 8. Jahrh. v. Chr. gesetzt werden. Aber die verschiedenen Formen sind geraume Zeit nebeneinander hergegangen, und erst in der Han-Periode scheint der Holzbau seine bisherige Vorherrschaft dem reinen Steinbau überlassen zu haben. Man liest freilich von hölzernen *kuoh* auch noch in nachchristlicher Zeit², aber wenigstens bei den Kaisergräbern ist wohl immer Stein oder doch Backstein dazu verwendet worden. Ob die lebenspendenden Klötze, die noch während der Han-Zeit um den Sarg aufgetürmt wurden (vgl. de Groot I, 300f., II, 726), etwa die letzten verkümmerten Reste der älteren Sitte vorstellen, ist sehr zweifelhaft, weil sie u. a. auch bei Lü Puh-wei (a. a. O.; vgl. auch Si-ho-hoh-tsih l. c. 2, 7a) erwähnt werden.

Das ist denn also eine echte und rechte Grabkammer. Denn vermutlich weil das veränderte Material auch eine veränderte Konstruktion bedingte, gab man die hier als „Mörtel“ zu fassen und eine U m m a u e r u n g anzunehmen. Allein diese Übersetzung ist leider völlig unzureichend: die *ch'en* — die in der alten Literatur vom „Kleinen Hi a-Kalender“ an (Ta-Tai Li-ki 2, 20 b) oft genug vorkommen — sind keine Frösche, sondern irgendwelche großen Muscheltiere (vielleicht *Tridacna gigas*?), wie sie denn L e g g e selber (SBE 27, 297; vgl. l. c. 292) „large mollusks“ nennt, und *t'an* bezeichnet deren verbrannte und zerstampfte Schalen (oder Leiber überhaupt); vgl. C h o u - l i , Kl. Ausg. 10, 8 b (Biot II, 390): 蟹炭攻之 (nämlich das Wand- und Hausungeziefer) und Kommentar dazu: 搗其炭以粉之. Diese Asche oder jedenfalls ein daraus hergestellter Zement wurde nach den Kommentatoren des C h o u - l i , das einen eigenen Beamten (掌壘) für die „grabverstopfenden *ch'en*“ (壘之壘) vorsieht, unter das *kuoh* getan (施於槨下), um der Feuchtigkeit wie dem Gewürm zu wehren (C h o u - l i , Kaiserl. Ausg. 16, 38b f.) und nach dem zweiten Kommentar zu dieser L ü - s h i - C h ' u n - t s ' i u - Stelle überdies auch das Eindringen der Grabbaum-Wurzeln zu verhindern.

¹ L e g g e übersetzt dies SBE 40, 125 gar durch „stone coffin“. „Steinsarg“ heißt 石棺 *shih-kuan* und ist etwas ganz anderes als das *shih-kuoh*, wie sich mit aller Deutlichkeit z. B. aus der Nachricht des H u a - y a n g - k u o h - c h i (H a n - W e i - t s ' u n g - s h u 6, 5b der Schanghai-Ausgabe) ergibt, daß man den ersten König von S h u h , T s ' a n - t s ' u n g , in Steinsarg und Steinkammer beigesetzt und damit diese Sitte dort eingebürgert habe, 死作石棺石槨. 國人從之. Aus dieser Stelle geht zudem hervor, daß man hier, im Gebiete des leicht zu bearbeitenden Sandsteins, wo ja auch die merkwürdigen, von C o l b o r n e B a b e r und I s a b e l l a B i s h o p so eingehend beschriebenen und von T e r r i e n d e L a c o u p e r i e so frischweg als brahmanische Klausen gedeuteten Felsenwohnungen (und Felsen-gräber?) liegen, ebenfalls schon frühzeitig steinerne Grabgewölbe geschaffen hat.

² Sogar noch im 17. Jahrh. (cf. de Groot III, 1237/38, der es hier mit Recht durch „outer coffin“ wiedergibt). Ich kann mir aber nicht denken, daß dieses *kuoh* etwas anderes ist als die mißverständene Neubelebung eines abgestorbenen Brauchs oder allenfalls jene Nachahmung des *kuoh*, die nach dem L i - k i (T ' a n - k u n g 2 (3), 40 a) bei der vorläufigen Beisetzung im Hause hergestellt wurde; denn schon der Name *shih-kuoh* spricht meines Erachtens zu deutlich für die angegebene Entwicklung.

bisherige Öffnung in der Decke auf; diese schloß sich, und zwar wohl entweder zum Gewölbe oder zu einem Plattendach im Dolmenstil¹, und dafür erhielt die Vorderwand eine verschließbare Tür (vgl. u. a. Shui-king-chu 7, 18a; Ma Tuan-lin 123, 29a). Das brachte natürlich auch einen Umschwung in der Bestattungsart hervor, da jetzt der Sarg nicht mehr von oben heruntergelassen, sondern nur noch hineingetragen oder -geschoben werden konnte.

Zu dieser Türe führte nun der Grabgang in den Hügel hinein. Es gab zwei Arten davon in China: das 隧 *sui* — auf das nur der König ein Recht hatte — und das 羨道 *yen-tao*²; jenes war ein gedeckter, stollenartiger Gang, dieses war hohlwegartig offen — also die beiden Typen, die man auch sonst wohl findet. Beim *yen-tao* könnte man allerdings im Zweifel sein, ob es wirklich hierher gehört, weil es nämlich in der Han-Zeit ein frei daliegender Weg zu sein scheint; allein der Kommentar zu Chou-li 13, 38a/b (隧則上有負土. 羨道無負土) wie vielleicht auch die Beschreibung der Gräber König Yu's, der Tochter des Hoh-lü und Shi-huang-ti's (de Groot II, 728, 726; Shi-ki 6, 29b) und eine sogleich anzuführende weitere Stelle des letztgenannten Werkes lassen doch schließen, daß es gleichfalls in den Grabhügel eingeschnitten, ja mitunter sogar überdeckt war³. Beide blicken schon

¹ de Groot erwähnt (I, 376) Gräber „of bygone ages having roofs of granite built over them like houses in miniature“, die noch jetzt erhalten seien. Leider fehlen nähere Angaben über ihr Alter und Aussehen. Richtige „Dolmen“gräber sind die heutigen südchinesischen, die er III, 1086 beschreibt, denn hier steht der Sarg in einem Gehäuse von Steinplatten. Man könnte auch auf den Gedanken kommen, ob nicht vielleicht die berühmten Skulptursteine von Schantung, die Chavannes so trefflich behandelt hat (La Sculpture sur pierre en Chine etc.; vgl. Kin-shih-tsui-pien 20, 21, Kin-shih-soh, Shih-soh 1—4 der Folio-Ausg., Shui-king-chu 8, 23 ff.), wenigstens teilweise solche Grabkammern gebildet haben. Dann wären wir über deren Form und Aussehen ziemlich im klaren. Sie stellten nämlich kleine Häuser von 1,36—2 m Länge, 1,13—1,50 m Höhe und 2,10—3,60 m Breite dar, die dolmenartig ganz aus innen reich skulptierten Steinplatten gefügt waren, und zwar so, daß die Wand oft nur aus einer Platte bestand; die Seitenwände liefen je in ein dreieckiges oder auch konvexes Giebelstück aus, und darauf ruhte ein flaches Satteldach aus mindestens zwei Steinen, dessen First also, wie noch jetzt beim chinesischen Hause, der Hinterwand parallel war. Aber es ist doch wahrscheinlicher, daß sie, wie auch Chavannes annimmt, bloß für den Totenkult bestimmt waren, und als sicher erscheint das bei der Kammer des „Pseudo-Wu-Liang“, da sie für den Sarg eines Erwachsenen viel zu kurz ist (1,36 m), und bei der des Lu Hung, die nach dem ausdrücklichen Zeugnis des Shui-king-chu (8, 25b) vor dem Grabhügel lag und als steinerner Totentempel bezeichnet wird (冢前有石祠石廟) — wie sie denn in diesem Werke neben 石室 (worunter es freilich öfters — z. B. 37, 19b, 10b, 12b; 38, 10a — auch alte Höhlenwohnungen und möglicherweise-gräber versteht) auch 祠堂 heißen. Indessen könnten sie vielleicht auch in diesem Falle schließlich Abkömmlinge, Spezialisierungen der alten Grabkammer sein.

² Nicht *sien-tao*, wie Chavannes Mém. hist. II, 165, 1 und 195 transskribiert. Außer den Angaben der Wörterbücher und des Kommentars zu Shi-ki 6, 29b und 37, 2b selber zeigt das schon die Parallelförmigkeit 羨道 (z. B. Shui-king-chu 8, 26a). Damit fällt, nebenbei bemerkt, auch einer seiner Gründe gegen T. de Lacouperies Herleitung von 羨門 *sien-men* aus *çramana* die deswegen freilich noch nicht sicher ist.

³ Dafür könnte wohl auch sprechen, daß beide anscheinend öfters miteinander verwechselt worden sind. So sagt der erste Kommentar zu obiger Chou-li-Stelle: 隧羨道也 und der des Tu Yü (3. Jahrh. n. Chr.) zu Tso-chuan, Yin-kung 1 (Ch. Cl. V, 2): 隧若今延道.

auf ein stattliches Alter zurück. Denn wenn ich von dem *sui* am Grabhügel des Pi-kan (also aus dem 12. Jahrh. v. Chr.), das im Shui-king-chu (9, 8a) erwähnt wird, und dem „Grab(weg)tor“, 墓門 *mu-men*, des Shi-king (I, 12, VI) als nicht ganz einwandfreien Belegen absehe, so haben wir für jene Form doch die Zeugnisse des Tso-chuan (Ch. Cl. V, 2 und V, 194, vgl. Kuoh-yü, jap. Ausg. 10, 23a) für die Jahre 721 und 634 v. Chr. und des Chou-li (13, 38a/b, vgl. de Groot II, 421, 425) für wohl noch ältere Zeit, und das *yen-tao* ist sogar schon für den Ausgang des 9. Jahrh. (um 813) v. Chr. beglaubigt, wo sich nach Shi-ki (37, 2b) der junge Markgraf Kung von Wei in einem solchen (入羨) entleibte. Wie sie konstruiert waren, ist freilich nirgends angegeben, doch möchte ich glauben, daß wenigstens das *sui* des *shih-kuoh* ein Steinbau war.

Hier erhebt sich allerdings eine Frage. Beide Typen werden schon in eine Zeit gesetzt, aus der von Steinkammern bis jetzt nichts verlautet. Nun würde sich ja der Charakter des *yen-tao* allenfalls auch mit der älteren Bestattungsweise vertragen, aber welchen Zweck hätte das *sui* dabei haben können? Es setzt doch unbedingt eine Tür voraus, auf die es mündet. Man muß also entweder annehmen, daß schon das hölzerne *kuoh* eine solche besaß — und das widerspricht den sonstigen Angaben, wenn nicht etwa das königliche auch hierin ausgezeichnet war —, oder daß die Steinkammer schon so weit zurückreicht wie das *sui*, also mindestens bis in das 8. Jahrhundert¹.

Für unser Thema ist das indessen ohne Belang; es genügt festgestellt zu haben, daß sich das typische (steinerne) Ganggrab, und zwar anscheinend als eine Entwicklung noch älterer und doch wohl im Lande selbst entstandener Formen schon im alten China vorfindet. Einige weitere Angaben, die ich hauptsächlich dem reichen Quellenmaterial de Groots entnehme, werden seine Anlage noch deutlicher machen.

Überblicken wir zunächst die ältesten Denkmäler dieser Gattung, so ergibt sich, daß außer dem althergebrachten Grabe mit einer Kammer, wie es das des Siang von Wei (334—19 v. Chr.) gewesen zu sein scheint (cf. de Groot I, 289; II, 397),

¹ Wie ich jetzt aus M u n r o s Prehistoric Japan (Yokohama 1911, S. 381) entnehme, setzt auch Prof. M i y a k i das steinerne *kuoh* — denn das ist mit dem „finished character of masonry“ vermutlich doch gemeint — schon in dieses Jahrhundert, und zwar schon in seinen Anfang, nämlich in die „Periode des Königs Yu von Chou, 871 (lies 771) v. Chr.“, dessen Grabe er offenbar ein solches zuerkennt. Aber leider sagt seine Quelle — als welche sich aus den sonstigen Einzelheiten mit aller Deutlichkeit das S i - k i n g - t s a h - k i ergibt — gerade bei diesem Grabe kein Wort von einer solchen Steinkammer und ebensowenig von einem „corridor of white stones“, der gleichfalls dazugehören soll; sie weiß nur von einer Steinmauer, die hinter dem *yen-men* den (Grab-)Weg sperrte und weggebrochen werden mußte (羨門既開皆是石壘撥除 . . ., l. c. 6, 3a; vgl. auch de G r o o t II, 728, der Y u irrtümlich als „one of the first princes of Wei“ bezeichnet; einen König Y u von W e i hat es wenigstens nach dem S h i - k i nicht gegeben), und erwähnt erst bei dem Grabe des S i a n g von W e i (334—18 v. Chr.) ein *kuoh* aus geäderten Steinen (皆以文石爲榑, ibid. 6, 2a). M i y a k i hat also doch wohl geirrt. Oder sollte der Fehler beim Berichterstatter liegen? Dank dem Mangel eines Quellenachweises vermag ich das nicht festzustellen, wie ich auch M i y a k i ' s weitere Behauptung nicht nachprüfen kann, daß sich dies Steingemach aus dem Dolmen entwickelt habe.

auch schon solche mit zweien gebaut wurden. So enthielt das Grab von dessen Sohne Ngai außer dem gedeckten Grabgang — wie man mit de Groot (II, 420) wohl den ersten Raum auffassen muß — ein eigentliches Grab- und ein Schlafgemach, beide durch wohlverwahrte Türen verschlossen, und aus der Beschreibung dürfte hervorgehen, daß sie sämtlich hintereinander, also in derselben Längsachse lagen. Auch die Größenverhältnisse waren mitunter beträchtlich: faßte doch die Kammer des Siang bei einer Höhe von über 8 chinesischen Fuß 40 Personen, und wie geräumig der Grabgang sein konnte, das zeigt schon das Grab von Hoh-lü's Tochter (um die Wende des 6. Jahrh. v. Chr.), der gebraucht wurde, einen Teil der Bevölkerung als Leichengefolge einzuschließen.

Jener Grundriß erscheint auch in der Folgezeit, ja bis auf den heutigen Tag derselbe geblieben zu sein. Denn wenn, wie das Hou-Han-shu (Chi 6, 4b; de Groot II, 404, 425/26) berichtet, bei den Mausoleen der Han-Kaiser das nunmehr offene und gepflasterte *yen-tao* zu der Tür der „tiefen Höhle“ (鴻洞 *hung-tung*), d. h. des alten *sui*, führte, und dieses durch eine weitere Tür mit dem Grabgemache (房 *fang*) in Verbindung stand, so sind auch diese ohne Zweifel in einer Richtung zu denken, mag auch der Aberglaube dem *yen-tao* vielleicht schon die spätere leichte Krümmung gegeben haben. Ein gleiches muß — um auch ein Beispiel aus neuerer Zeit zu geben — von dem pompösen Grabe des letzten Ming-Kaisers gelten, dessen Einrichtung an die unterirdischen Paläste aus „1001 Nacht“ erinnert: ein 135 Fuß langes, 10 Fuß breites und 30 Fuß tiefes *sui* bildete den Torweg zu einem Tempel mit den drei Abteilungen des normalen chinesischen Hauses, der durch eine Steintür von jenem geschieden war, und an ihn schloß sich eine große Halle von 9 Zimmern, das eigentliche Grabgemach (de Groot III, 1235f.)¹. Es wäre auch seltsam, wenn man bei diesen Bauten von dem Schema abgewichen wäre, das noch heute für die fürstliche Wohnung gilt; denn obwohl echte Ganggräber, sind sie doch unverkennbare Nachahmungen dieser und somit ein weiterer Beweis für die Herkunft des Grabes aus dem Hause. Daß man sich dessen immer bewußt war, zeigt außer manchem anderen, wie z. B. dem Namen für die Gruft, übrigens auch die Sitte, ihren Eingang in die Südwand zu legen (vgl. z. B. Ma Tuan-lin 123, 29a [Note] und de Groot III, 1203, 1).

Von den zwei Grabkammern dieser Ming-Gräber, die man sogar einmal um eine dritte vermehren wollte, finde ich dagegen in den Han-Annalen nichts erwähnt, wenn nicht etwa die Note zum Hou-Han-shu (l. c. 6, 2b; de Groot II, 405) mittelbar darauf schließen läßt; aber sie werden gerade für die Han- oder schon den Ausgang der Ts'in-Periode mit aller wünschenswerten Deutlichkeit durch die

¹ Der Grundriß des Grabes Yung-lo's (1403—25), den Paléologue in seiner „Art chinois“ S. 129 abbildet, zeigt jenen geradlinig auf die Mitte der Grabkammer zulaufenden Grabgang; ich kann aber nicht sagen, ob dies auf Tatsache oder Vermutung beruht. Das gilt auch von seiner Angabe (S. 128), die kaiserlichen Gräber (im engsten Sinne) beständen aus einem Gruftgewölbe (*caveau*), zu dem ein langer gewölbter Gang (*un long corridor voûté*) führe.

Schilderung beglaubigt, die das Shui-king-chu (8, 25 b f.) einem verfallenen Grabe dieser Zeit widmet, und die zugleich den angegebenen Grundriß sehr klar erkennen läßt:

有冢謂之秦王陵·山上二百步得冢口·塹深十丈·兩壁峻峭·廣二丈·入行七十步得埏門·門外左右皆有空·可容五六十人·謂之白馬空·埏門內二丈得外堂·外堂之後又得內堂·觀者皆執燭而行·雖無他雕鏤·然治石甚精·或云是漢昌邑哀王冢·所未詳也·

„Auf dem Berge von Kin-hiang (in Schantung)] ist ein Grab, man nennt es das Mausoleum des Ts'in-wang. Oben auf dem Berge erreicht man nach 200 Schritten die Graböffnung. Der Wassergraben ist 100 Fuß tief; die beiden (Böschung-) Wände sind sehr steil und abschüssig und 20 Fuß weit (auseinander). Eingetreten erreicht man nach 70 Schritten das Tor des Grabganges. Vor dem Tore rechts und links ist beiderseits leerer Raum, der 50—60 Personen fassen kann; man nennt ihn den „Weißen-Roß-Platz“. Innerhalb des Grabgangtores erreicht man nach 20 Fuß ein äußeres und dahinter noch ein inneres (Grab-)Gemach. Die Beschauer gehen alle mit Fackeln hinein; obwohl weiter keine Bildhauerei vorhanden ist, so hat man doch den Stein sehr fein bearbeitet. Manche sagen auch, es sei das Grab des Ngai-wang von Ch'ang-yih aus der Han-Zeit — was aber noch nicht aufgeklärt ist.“

Diese Beschreibung gibt denn auch eine Ahnung von den großartigen äußeren Dimensionen der damaligen Grabanlagen. In der Tat waren sie auch hierin nicht mehr einfache Gräber, sondern Mausoleen, und diese Änderung drückt sich schon in ihren offiziellen Namen 陵 *ling* (jap. *ryō*) „massiger Hügel“ aus. Der Name wird nach dem Jih-chi-luh (15, 1a) nicht vor 335 v. Chr. gebraucht — womit auch sein Vorkommen bei Chuang-tze (9, 3a) zeitlich übereinstimmt —, und es ist kaum ein Zufall, daß er zuerst gerade bei den Fürsten von Chao und ihren Vettern von Ts'in erscheint; denn diesen letzteren wird in einer Denkschrift des 1. nachchristlichen Jahrhunderts (Hou-Han-shu, Lieh-chuan 32, 8 b) auch die Einführung der sonstigen ausgedehnten Anlagen zugeschrieben, die von einem *ling* unzertrennlich sind. Wir hätten hier also vielleicht nicht bloß den Ausgangspunkt, sondern zugleich die obere Grenze für die Einführung dieser Kolossalbauten, die in ihren Riesenmaßen wohl ebenso ein Ausdruck des von den Ts'in begründeten zentralisierten Kaiserreiches sind, wie auf ihrem Gebiete die großen Literaturdenkmäler, die jener Zeitraum zuerst entstehen sah. Hier ein paar Daten, die hauptsächlich diesen letzteren entnommen sind. Der Grabhügel war unter den beiden Han-Dynastien zwischen 46 und 200 (in der Regel 120) chinesische Fuß hoch, die Breite seiner Basis schwankte zwischen 150' und 1900' und die Grabkammer darin hatte 20' im Geviert bei einer Höhe von 17', doch kommt auch eine Bodenfläche von 20' : 25' vor. Das Material zu dem Hügel gab vermutlich das 方中 *fang-chung*, die viereckige

Ausschachtung her, aus deren Mitte er emporstieg, und die einen Umfang von einem 頃 *k'ing*, d. h. über 6 Hektar, bei 130' Tiefe besaß. Das Allerheiligste war wiederum von einem 5 bis 74 *k'ing* großen Banngebiet umschlossen, das mit Hainen, Gärten und Feldern angelegt und wie auch das *fang-chung* mit Tempeln und Wohnhäusern besetzt und von einer wehrhaften Mauer beschützt war, so daß also das Ganze einer nicht unbedeutenden Festung glich.

Und das sollte sie auch sein; denn es galt außer den Manen des Verstorbenen auch die Schätze zu behüten, die man ihm mitgegeben hatte. Daher wurde denn eine bis 10 000 Mann starke Grabwache aus den Nachbarkreisen ausgehoben und als ständige Garnison hineingelegt — eine noch jetzt bestehende Sitte, die aber anscheinend erst unter den Han aufgekommen oder doch so ausgebildet worden ist; denn die 冢人 *chung-jen* und selbst die auf dem Friedhof wohnenden 墓大夫 *mu-ta-fu* des Chou-li (Kl. Ausg. 5, 41a—42b; vgl. Biot II, 20—25) können ihrer sonstigen Amtspflichten halber wohl nicht ganz verglichen werden. Gleichfalls zu ihrer Zeit begann man außerdem, den hinterlassenen Harem dort anzusiedeln und mit der Pflege des Parks und Hügels zu betrauen. Beides hängt zusammen: es ist der Ersatz einer humaneren Ära für den alten blutigen Brauch, dem Toten seine Frauen und sein Gefolge ins Grab nachzusenden (殉 *sün*), der zwar schon in der Chou-Zeit (vgl. z. B. Tso-chuan, Ch. Cl. V, 242/44, 326/28; Meng-tze I, 1, IV, 6) verurteilt, aber, wie es scheint, erst damals wenigstens theoretisch — und übrigens ohne Wirkung auf die Zukunft — abgeschafft oder doch sehr stark beschnitten worden war. Und dies wieder hat nach de Groot's höchst ansprechender Vermutung (s. bes. II, 812) dazu geführt, daß man jetzt an Stelle der Nachbildungen von Menschen und Tieren, die man bisher in das Grab gelegt hatte, ihre Steinbilder auf bzw. vor diesem — am *yen-tao* entlang — errichtete. Das erste bekannte Beispiel davon ist aus dem Jahre 117 v. Chr., wo solche Figuren von Menschen und Pferden vor dem Hügel des Huoh K'ü-ping aufgestellt wurden¹.

Dies sind also Anlagen, die wenn nicht in der Höhe, so doch dem Umfang und der Arbeitsleistung nach recht wohl mit den Pyramiden wetteifern können. Aber das gewaltigste Grab, das wohl in China und vielleicht überhaupt jemals errichtet worden ist, das des bestgehaßten und doch so bedeutenden Kaisers Shi-huang-ti, übersteigt sie sogar noch. Es war freilich, wenn man so will, ein Felsengrab oder doch ein Mittelding zwischen ihm und dem künstlichen Hügel, denn ein ganzer Berg wurde dazu bis auf das Grundwasser ausgehöhlt — wofür man, nebenbei be-

¹ Man hat zwar den „Mann von Ying“ (嬰人) bei Chuan-g-tze (8 [24], 18a) so gedeutet (Legge, SBE 40, 101, Anm. 1), aber die Erzählung wird doch wohl ganz anders aufzufassen sein: vgl. Franke, „Eine chines. Tempelinschrift“ usw., Anhang zu den Abh. d. Berl. Akad. 1907, S. 57, Anm. 1 und Giles, Chuang Tzu S. 321. Desgleichen mag die Bemerkung Sün-tze's (12, 17a): 犀象以為樹 „Nashörner und Elefanten nimmt man zu (Grab-) Bäumen“, die ich in Münsterbergs Chin. Kunstgesch. I, 79 (allerdings mit einigem Vorbehalt) auf solche Grabfiguren bezogen habe, vielleicht eher auf elfenbein- und lederbekleidete Säulen gehen.

merkt, über 700 000 Fronarbeiter aus dem ganzen Reiche zusammentrieb —, aber abgesehen davon, daß es doch nur die Stelle des aufgeschütteten Hügels vertrat — denn die nötigen Räumlichkeiten wurden hineingebaut —, so glaube ich überhaupt, daß in China im allgemeinen kein zeitlicher Unterschied zwischen beiden Typen besteht, da sie anscheinend gleichen Grundriß haben¹. Dieser Grabhügel nun war nach Liu Hiang (Ts'ien-Han-shu 36, 7a der Schanghai-Ausg.) u. A. über 500 Fuß hoch bei einem Umfang von mehr als 5 — nach einer Angabe sogar von 30 — chinesischen Meilen, und auch seine innere Ausstattung scheint selbst die ausschweifendsten Grabeinrichtungen anderer Zeiten in Schatten gestellt zu haben: denn das *kuoh*, das jenem Gewährsmann zufolge ein Steinbau, nach einer anderen Überlieferung aus Kupfer gegossen war², stellte das Himmelsgewölbe mit seinen Sternen, der Boden eine Erdkarte dar, und zahlreiche Wasserläufe, aus Quecksilber, das durch Maschinen in Fluß gehalten wurde, nachgebildet und von goldenen Enten belebt, durchströmten das Grab; dazu waren die Kostbarkeiten aller Paläste und Ämter darin aufgespeichert, die — wie übrigens auch in den Han-Gräbern — durch Selbstschüsse verteidigt wurden, und für die Beleuchtung sorgten langbrennende Fackeln aus Seehunds- (oder nach dem Ts'ien-Han-shu 36, 7a aus Menschen-) Fett.

Zu diesen Bauwerken verhalten sich ja nun auch die stattlichsten japanischen Ganggräber ungefähr wie die nordische „Riesenstube“ zu der „Schatzkammer des Atreus“. Alles, was wir von ihnen haben, sind nur die Ruinen, während uns in der chinesischen Beschreibung das Bild des frisch vollendeten Werkes vor Augen tritt, und so mag auch ihre Ausstattung einen ganz anderen Eindruck gemacht haben, als sie vom Zahne der Zeit noch nicht zernagt war; jedenfalls beweist ihre verhältnismäßige Ärmlichkeit nichts gegen den Typus. Hat doch auch der Unterschied zwischen jenen nordischen und den griechischen Bauten die Forschung nicht gehindert, die ersteren auf die Ganggräber der Mykenäkultur zurückzuführen³.

In der Tat, ihre Übereinstimmung scheint mir schlagend. Zunächst und namentlich in der Bauart: hier wie dort dieselben Bestandteile — Ganggrab und eine bis zwei Grabkammern — in derselben Anordnung und schließlich auch Orien-

¹ Auch in Japan ist der Grundriß der „Höhlenwohnungen“ dem der zweikammerigen Ganggräber recht ähnlich, und auch die Funde in beiden gehören, wenn ich nicht irre, derselben Epoche an. Sollten sie also nicht vielleicht von Anfang an Felsen gr ä b e r gewesen sein? Doch kann ich das nur als eine reine Vermutung geben, da mir alle genaueren Angaben über sie fehlen.

² So, klipp und klar, Shui-king-chu 19, 21 b und Jih-chi-luh II, 28 b: 以銅爲柙. Die Fassung des Shi-ki (6, 29 b) dagegen, die wohl so verstanden wird (de Groot I, 290; II, 400), ist in ihrer herkömmlichen Form nicht eindeutig genug, um mit Sicherheit dafür angeführt werden zu können (vgl. die abweichenden Übersetzungen von de Groot [II, 400] und Chavannes [Mém. hist. II, 194]), und bei der var. lect. 網 für 銅 — die der letztere übrigens merkwürdigerweise ganz außer acht läßt — bleibt das Material des *kuoh* überhaupt unbezeichnet.

³ Vgl. z. B. Sophus Müllers Urgeschichte Europas (deutsche Ausgabe von Jiriczek) S. 74 ff.

tierung (südnördlich [vgl. Gowland 450], was in diesem Zusammenhange trotz der anderwärtigen Parallelen doch wohl einige Beweiskraft hat); dazu, wenn auch minder wesentlich, der Graben, der die japanischen Hügel wenigstens öfters umzieht, und vielleicht auch, von den *misasagi* abgesehen, die Formen der letzteren; denn auch in China gab es solche terrassenförmige Kegel (vgl. Shui-king-chu 5, 18a: 層陵 und wohl auch Tschepe, Hist. du Royaume de Ou, S. 14), wie sicherlich Kegel mit viereckiger Basis (vgl. Shui-king-chu 26, 12b: 方基員墳 und vielleicht 23, 15a). Dabei will ich auf die Gleichheit der Benennungen (*ryō* = 陵 *ling* und *ishi-ki* = 石槨 (das Florenz im Index seines „Nihongi“ richtig durch „Steingrabgewölbe“, l. c. 27, 19, 6 aber durch „Steinsarkophag“ wiedergibt) nicht einmal Wert legen, obschon die letzte davon immerhin doch Gleichheit oder Ähnlichkeit der Bauweise anzudeuten scheint und übrigens jedenfalls meine Auffassung des Namens kräftig unterstützt.

Hierzu kommt nun die übrige Ausstattung. Es ist zwar vielleicht nicht allzuviel darauf zu geben, daß man Spiegel in den japanischen Ganggräbern gefunden hat, wenn das meines Erachtens auch darauf hindeutet, daß nicht etwa bloß eine äußerliche Verkehrsbeziehung zu China bestand, sondern daß auch chinesische Anschauungen in die Bestattungsbräuche eingedrungen waren; denn die oft massenhaft mitgegebenen Spiegel der chinesischen Gräber stellen vermutlich deren Beleuchtung dar (de Groot II, 399; vgl. auch Hirth, „Chinese metallic mirrors“, Boas Anniversary Volume S. 228), während sich ihr Vorkommen in den japanischen — noch dazu in mehreren Exemplaren — meines Wissens nicht aus einheimischen Vorstellungen herleiten läßt¹. Aber diese Gräber könnten ja schließlich jüngeren

¹ Auf eine andere und ebenso weitverbreitete chinesische Anschauung weist vielleicht auch der Zinnober hin, den Gowland (l. c. 464, 472) in Sarkophagen der Ganggräberzeit gefunden hat. Es ist bekannt, daß die chinesischen Alchimisten vielleicht schon im 3. Jahrh. v. Chr., jedenfalls aber seit der Han-Periode das Lebenselixier daraus herzustellen suchten, und es würde nur den sonstigen damaligen Vorkehrungen für die Fortdauer des toten Leibes entsprechen, wenn man ihm auch davon etwas mitgegeben hätte. Aber ich wüßte allerdings keinen ganz sicheren Beleg für solche Verwendung anzuführen. Denn die beiden Kupferurnen mit je zwei Klumpen dieses 丹砂 *tan-sha*, zwölf alten Spiegeln usw., die zwischen 1054 und 1056 bei einem Berggrutsch am Heng-shan zum Vorschein gekommen sind (Ku-yü-h-t'u-pu 39, 2 a/b), brauchen nicht notwendig einer Grabausstattung angehört zu haben, obwohl das nicht unwahrscheinlich ist; und wenn Sün-tze (12, 17 b) bei einer solchen von 丹砂 *tan-han* (= 丹砂) spricht, so soll das nach dem Kommentar eine Umschreibung für (rote) Bemalung sein. Doch könnte der Zinnober der japanischen Gräber schließlich auch zum Bemalen, Tätowieren oder Pudern haben dienen sollen. (Vgl. Hou-Han-shu Lieh-ch. 75, 8 b: 丹朱粉身. 如中國之用粉也, San-kuo-h-chi, Kap. Wu-chi, Schanghai-Ausg. 30, 7 a: 朱丹塗其身體. 如中國用粉也.)

Auch die Perlen, die man so zahlreich darin findet, sind möglicherweise nicht bloß Schmucksachen gewesen. Die Chinesen wenigstens gaben sie — nicht erst während der Han-Zeit (de Groot I, 277), sondern schon früher (vgl. Chuan-tze 9 [26], 3 a) — dem Toten aus anderen Gründen (im Munde) mit: entweder weil auch sie ihnen für lebenspendend, weil *yang*-haltig galten, wie de Groot (l. c.) meint, oder vielleicht auch, wenigstens ursprünglich, einfach als Geld oder Geldeswert zur Wegzehrung, gleich den ganz ebenso beigegebenen Kauri-

Datums sein. Um so wichtiger erscheinen mir dagegen die *tsuchi-ningyō* und *hayato*, jene Bilder von Menschen und Rossen, die, wie oben erwähnt, immer auf dem Hügel oder — seltener, dann aber als Steinfiguren — vor dem Grabeingang stehen, und die (vgl. Gowland 501) als ein charakteristisches Zubehör des Ganggrabes angesehen werden dürfen. Denn sie jedenfalls spiegeln, wenn ich recht vermute, die Anschauung wider, die in China mit der Han-Dynastie maßgebend wurde. Gewiß, gleich anderen Völkern hat auch Japan die urzeitliche Sitte des 冢 *sūn* gehabt, und die hätte sich wohl auch selbständig nach dieser Richtung hin entwickeln können. Ist es aber schon bedeutsam, daß es sie erst nach der Bekanntschaft mit China gegen jene Ersatzreservisten eintauschte, so geschah dies obendrein unter Formen, die gar zu deutlich an jene Neuerungen der Han-Zeit erinnern. Als nämlich das Menschenopfer am Grabe abgeschafft worden war, da kam (Gowland 501a) in Yamato als Übergangsstufe zunächst die Gepflogenheit auf, das Gefolge des Toten zwar noch mit ihm in die Grabkammer einzuschließen, aber dann entweichen zu lassen; es mußte fortan nur als sog. *ombō* in eigenen abgesonderten Bezirken wohnen, genau wie dies den Grabwächtern vorgeschrieben war — also jedenfalls auf den Ländereien, die, nach den „Grabstättenhäusern“ zu urteilen, auch hier den Mausoleen zugeteilt waren. Da haben wir also gleich drei typische Einrichtungen der Han-Periode beisammen, und es fällt schwer der japanischen Angabe Glauben zu schenken, daß die beiden letzten — Banngebiet mit Wohnhäusern und Grabwächter — schon sehr alt seien. Ist nun diese Nachricht Gowlands zutreffend — und es wäre sehr unrecht daran zu zweifeln —, dann ergibt sich zugleich, daß man die Todgeweihten wenigstens in Yamato nicht rings um den Grabhügel stehend eingrub, wie eine Erzählung des Nihongi (Satow, TASJ. VIII, 328) behaupten will. Diese macht aber schon an und für sich den Eindruck, nicht eine wohlbegründete historische Überlieferung, sondern bloß ein Erklärungsversuch zu sein, und zwar ein Erklärungsversuch, der vielleicht sogar erst durch die *tsuchi-ningyō* angeregt worden ist, wie man dergleichen Bildersagen ja auch anderswo hat. Dann kann aber auch deren Anordnung auf dem Hügel keine Nachahmung dieses angeblichen Vergrabens sein, und ihr Gegensatz zu dem Einschließen lebender Opfer in die Kammer zeugt somit erst recht für die Entlehnung des Brauches aus China. Jedenfalls scheint mir das von den *hayato* gelten zu müssen, die selbst im Stoff jenen chinesischen Figuren entsprechen und der roheren Arbeit nach vielleicht älter als die *tsuchi-ningyō* sind.

Ist dieser Schluß richtig, so hätten wir damit nun auch einen leidlich sicheren Anhalt, die Zeit der Entstehung des japanischen Ganggrabes zu bestimmen: der muscheln (und vielleicht auch dem Jade), für die ich das unbedingt annehmen möchte. Denn um dies nebenher zu bemerken, vermag ich de Groot's Übertragung der *yin-yang*-Anschauungen auf die Urzeit in diesem Falle wie überhaupt nicht zu folgen; sie sind anscheinend noch in den ältesten Teilen des *Shu-king* nicht herausgebildet, und vollends dem urzeitlichen Menschen liegen solche philosophischen Abstraktionen meines Erachtens gänzlich fern.

terminus a quo würde die erste Han-Periode, aber, da selbst in Japan von der Bekanntheit mit einer fremden Sitte bis zu ihrer Einführung einige Zeit zu vergehen pflegt, doch wohl erst die Wende unserer Zeitrechnung zu sein. Das stimmt freilich nur sehr notdürftig mit Gowland's anscheinend allgemein gebilligter Datierung überein; denn er möchte den Anfang des Dolmenbaues, wenn auch mit allem Vorbehalt, gern noch in vorchristliche Zeit, vielleicht sogar schon in das 3. Jahrh. v. Chr. setzen (l. c. 509). Er begründet dies in der Hauptsache damit, daß dessen Entwicklung von den einfachsten bis zu den vollendetsten Formen sicherlich 7—800 Jahre gedauert, also, da die Dolmenperiode im 7. Jahrh. zu Ende gegangen sei, mindestens um die Wende unserer Ära eingesetzt haben müsse; da aber die Dolmenzeit vermutlich gleich nach der Einführung des Eisens, das ja so charakteristisch für sie ist, begonnen habe, und diese wahrscheinlich in die Zeit des ersten Verkehrs mit China, d. h. spätestens nach 265 v. Chr. falle, so dürfe jenes Datum eben noch so weit hinaufgerückt werden.

Diese Gründe scheinen mir indessen nicht sehr stichhaltig zu sein. Zwar die obere Grenze mag zutreffen, obschon das Verbot des Dolmenbaues von 646 n. Chr. nicht notwendig so vernichtend für ihn hat sein müssen, wie Gowland annimmt; denn wir haben mehrere Beispiele, daß kaiserliche Edikte auch in Japan nicht wirkamer als in China gewesen sind, z. B. gerade beim 殉 *sün*, das noch 646 untersagt werden mußte (Satow, TASJ. VIII, 381). Allein für die Einführung des Eisens aus China, das die untere Grenze bestimmen soll, kann ich keinerlei Anhaltspunkte finden. Freilich war es schon sehr früh — nicht erst 1000 v. Chr. (wie Gowland 509 nach Legge will), sondern bereits zur Hia-Zeit¹ — in diesem Lande bekannt, aber abgesehen davon, daß seine Verwendung zu Waffen erst in der Zeit der „streitenden Reiche“ (ca. 500—250 v. Chr.) begann (Jih-chi-luh II, 28 b f.: 戰國至秦攻爭紛亂. 銅不充用. 故以鐵足之. 鐵銅既難. 求鐵甚易. 故銅兵轉少. 鐵兵轉多. 考之於史. 自漢以後. 銅器絕少)² und erst in der Han-Periode vollständiger durchgeführt war, so ist es durchaus nicht gewiß, daß Japan seine Kenntnis davon durch China gewonnen hat. Im Gegenteil läßt eine Notiz des Hou-Han-shu darauf schließen, daß Korea der Vermittler gewesen ist; denn sie teilt mit, daß Wei, Wo (Japan) und Ma-han Eisen aus dem dortigen Reiche Chen-han (dem späteren Sinra) bezögen, wo es gefördert werde, und es als Tauschmittel gebrauchten (國 [nämlich 韓, spez. 秦], d. h. 辰]] 出鐵. 濊倭馬韓竝從市之. 凡諸質易皆以鐵爲貨: Hou-Han-shu, Lieh-chuan 75, 8a. Vgl. Ma Tuan-lin 324, 13a: 國出鐵. 韓濊倭皆從取之. 諸市買皆用鐵如中國用錢). Nachod (I, 135, 4) hat mit Recht dasselbe vermutet.

¹ Eisen und Stahl gehörten damals zu den Abgaben (oder Ausfuhrwaren) der Provinz Liang-chou: Shu-king III, 1, 69.

² Vgl. auch Hirth, Anc. Hist. of China 235 f., der auf Grund einer Überlieferung des allerdings etwas apokryphen Yüeh-tshu die chinesische Eisenzeit wenigstens für Waffen um 500 v. Chr. beginnen läßt.

Sodann ist mir fraglich, ob man einen chinesisch-japanischen Verkehr schon „wenigstens“ (at least) für das 3. Jahrh. v. Chr. annehmen dürfe. Ich vermute, daß Gowland diese Ansicht samt dem eigentümlich genauen Datum aus Aston (Early Japanese history, TASJ. XVI, 40, siehe auch Nachod I, 186, 2) geschöpft hat. Dort wird nämlich als „älteste authentische Nachricht von Japan“ eine Stelle des Shan-hai-king angeführt, welche heißen soll „The Northern and the Southern Was are subject to the kingdom of Yen“, und mitgeteilt, daß Yen bis 265 v. Chr. bestanden habe. Das ist zunächst nicht richtig übersetzt; die Stelle (Shan-hai-king 12, 5a, und danach Kuang-poh-wuh-chi 8, 10a) lautet: 蓋國在鉅燕南倭北倭屬燕, und auch ohne den unmittelbar folgenden ebenso gebauten Satz über Lieh-yang würde man dies wohl übersetzen müssen: „das Reich Kai (Kah? Koh?) liegt im Süden von Kü-yen (siehe darüber Shan-hai-king 13, 1a) und im Norden von Wo; Wo gehört zu Yen.“ (Der Schluß Astons auf die alte Einteilung Japans in ein nördliches und ein südliches verliert also die Grundlage.) Sodann aber ist das Shan-hai-king mit nichten so authentisch, wie hier angenommen wird, so wenig, wie es als Ganzes das hohe Alter hat, das ihm L. de Rosny (Chan-hai-king S. 2, vgl. auch Nachod I, 187, 1) nach Wylie zubilligt: mit Ausnahme wohl der — gerade hier aber nicht in Betracht kommenden — fünf ersten Bücher, die in der Tat eine leidlich nüchterne Landeskunde etwa der Shang-Periode darzustellen scheinen, ist es vielmehr eine wenn auch sehr interessante Fabelgeographie ungefähr des 3. vorchristl. Jahrhunderts, deren Zuverlässigkeit überdies noch durch den Verdacht starker Interpolierung sehr in Frage gestellt wird. Gerade der in Rede stehende Passus gibt mit der behaupteten Abhängigkeit von Yen (in Nordchina), die sicherlich niemals bestanden hat, eine Probe davon — vorausgesetzt allerdings, daß Wo (oder Wei?) hier überhaupt das eigentliche Japan bedeutet. Das ist nämlich zwar wahrscheinlich, aber nicht sicher; es könnte auch ein kleines Staatswesen auf dem Festlande gemeint sein, wo sich merkwürdig genug — ich weiß allerdings nicht seit wann — dem Shui-king-chu zufolge wirklich ein 倭城 Wo-ch'eng (Wei-ch'eng?), nach der Glosse von Auswanderern aus dem Wo-Lande (倭地 Wo-[Wei-?]-ti) gegründet (also eine Japanerkolonie?), befunden hat, und zwar in der Nachbarschaft von Yen im Liao-Gebiete (高平川水注之水出西北平川東流逕倭城北. 蓋倭地人徙之: Shui-king-chu 14, 24a). Jedenfalls aber zeigt jene Stelle, daß man zur Zeit ihrer Niederschrift höchstens eine dämmernde Ahnung von der Existenz eines Reiches Wo irgendwo im Osten hatte, und die liegt ja vielleicht auch dem Suchen nach den „Seligen Inseln“, das Shi-huang-ti so eifrig betrieb, und der Kolonistenfahrt von 219 v. Chr. zugrunde, die möglicherweise aber nicht einmal Japan selbst im Auge gehabt hat. Und so ergibt sich, daß von einem chinesisch-japanischen Verkehr, der eine so durchgreifende Neuerung wie die Eisen- und Ganggräberzeit vermittelt hätte, in dieser Epoche doch wohl nicht die Rede sein kann.

Aber ich glaube, die untere Grenze der Ganggräberzeit darf nicht einmal in der Han-Periode gesucht werden. Ich stütze mich dabei nicht auf Material und Charakter der Grabfunde, obschon sie mit allem übrigen zusammen doch auch zu dem besonderen Ton des Bildes beitragen. Aber die Glasgegenstände, die hier angeführt werden könnten, kommen, wenn auch jeweilig in großer Anzahl, doch anscheinend nur sporadisch vor, und was den Gebrauch der Drehscheibe anbelangt, so ist zwar die japanische Überlieferung von ihrer späten Einführung meines Bedünkens immerhin beachtenswert, läßt aber bei dem jetzigen Stand der Sache keine bestimmten Schlüsse zu¹. Dafür bin ich in der Lage, zwei chinesische Zeugnisse anzuführen, die meines Erachtens von äußerster Wichtigkeit sind, deren Bedeutung man aber bisher übersehen zu haben scheint — vielleicht wieder, weil man sich über das Wesen des *kuoh* nicht klar war. Denn dies ist allerdings das Ausschlaggebende dabei.

Die betreffenden Stellen finden sich im *San-kuoh-chi*, Kap. *Wei-chi*, 30, 7a der Schanghai-Ausgabe, und *Sui-shu* 81, 11a. Die erste sagt von den Japanern (倭人 *Wo-jen*): 其死有棺無槨. 封土作冢. „Beim Tode haben sie einen Sarg, aber kein *kuoh*, und man schüttet Erde zu einem Grabhügel auf“; im *Suishu* aber heißt es von ihnen: 死者斂以棺槨 „die Toten werden mit Sarg und *kuoh* bestattet“.

Sollte das nun nicht entscheidend für die ganze Zeitfrage sein? Die Antwort hängt davon ab, ob man diesen Werken durchaus vertrauen darf. Und da ist mir allerdings nicht unbekannt, daß *Nachod* (I, 88, vgl. 187) den chinesischen Berichten über Japan recht skeptisch gegenübersteht; sie seien so „reichlich durchsetzt von höchst zweifelhaften Angaben, ja offenkundigen Falschheiten“, daß sie kein unbeschränktes Zutrauen verdienen, und speziell dem *Hou-Han-shu* wirft er „Unkenntnis in den einfachsten Dingen“ vor. Aber soweit ich als Nicht-Japanologe hier mitsprechen darf, meine ich doch, daß er hierin zu hart urteilt. Oder sollte es andere authentische Nachrichten geben, woran die Richtigkeit jener altchinesischen geprüft werden könnte? Wie mir scheint, lassen sich doch nicht einmal die Ergebnisse der Ausgrabungen mit voller Sicherheit dazu verwenden, weil ihre Datierung doch wohl noch relativ ist. Wenn also unter den verschiedenen zutreffenden und von guter Information oder Beobachtung zeugenden Nachrichten z. B. auch gesagt wird, daß sich alle männlichen Japaner tätowieren, und daß es weder Ochsen noch Pferde gibt, so kann das meines Erachtens um so weniger verworfen werden, als das Tätowieren noch jetzt dort vorkommt, und als das Wort für Pferd, wenigstens nach *Astons* beachtenswerter Annahme (*TASJ.* XVI, 54, Anm. 19), ein chinesisches Lehnwort ist. Es liegt mir natürlich fern zu behaupten,

¹ Aus der Form der Grabgefäße, die mitunter chinesischen ähnlich sind (so die *Ḥ* Schalen), läßt sich wohl nichts entnehmen, da sie vermutlich auf Korea hinweist. Besonders aufgefallen ist mir indessen das angebliche Trinkwassergefäß Fig. 381, S. 496 bei *Gowland* wegen seiner außerordentlichen Ähnlichkeit mit der gewöhnlichen chinesischen — *Bettflasche* (die schon für die Han-Zeit beglaubigt ist; vgl. *Laufer*, *Chin. Pottery of the Han Dynasty* S. 117/18 und Taf. XXVI).

die chinesischen Berichte seien ganz fehlerlos — wo könnte man das überhaupt von solchen sagen? —, und das ist ja leider eine Tatsache, daß fast jeder spätere den oder die vorhergehenden ausschreibt, unbekümmert darum, ob seine Angaben für die Gegenwart auch noch passen; aber das berührt wenigstens ihre Richtigkeit nicht, und ich meine, wir müssen diese Schilderungen — meinetwegen in Ermangelung eines Bessern — als richtig hinnehmen, wenn sie nicht der gesunden Vernunft oder anderswoher bekannten unanfechtbaren Tatsachen widersprechen, und dürfen uns bei der notorischen Sachlichkeit der chinesischen Annalisten auch darauf verlassen, daß sie im ganzen richtig sind. Jedenfalls glaube ich dies für die obigen Stellen annehmen zu dürfen, besonders weil sie eine Frage betreffen, die dem Chinesen immer im Vordergrund des Interesses steht, und, was noch schwerer ins Gewicht fällt, weil die Angabe des Wei-chi als etwas Neues mitten in einer Mosaik aus dem Hou-Han-shu steckt und das Sui-shu mit der seinigen wieder in offenen Gegensatz zu jenem tritt. Ich bin also geneigt zu behaupten, daß die Ganggräber nach 265 oder 280 und vor 581 n. Chr. in Japan eingeführt worden sind, und ich wage das auch ohne die zwischen jenen zwei Werken liegenden Annalen befragt zu haben, die mir nicht zu Gebote stehen¹. Denn auch wenn sie etwas hier in Betracht Kommendes enthalten, was nicht der Fall zu sein scheint, so glaube ich doch nicht, daß es die so unzweideutig formulierte Mitteilung des Wei-chi zu entkräften vermöchte. Diese wird übrigens bei dem engen Zusammenhang zwischen Ganggräbern und *tsuchi-ningyō* vielleicht noch durch die andere desselben Werkes (l. c. 30, 7 b) gestützt, daß der Kaiserin Himeko 247 n. Chr. über hundert (nicht tausend, wie Aston l. c. 59 und nach ihm Gowland l. c. 50 angeben) Diener und

¹ Inzwischen habe ich von diesen außer dem Sung-shu und Wei-shu — die nichts Einschlägiges zu enthalten scheinen — noch das Tsin-shu vergleichen können und gefunden, daß es in den betreffenden Angaben so gut wie wörtlich mit dem San-kuoh-chi übereinstimmt (死有棺無槨. 封土爲冢 Tsin-shu 97 [Lieh-ch. 67], 4 a). Das macht ja zunächst kopfscheu und läßt an das oben erwähnte sklavische Ausschreiben denken, zumal das Werk erst lange nach der Tsin-Zeit, unter den T'ang (Wylie, Notes, Neudr. S. 18), verfaßt ist. Aber man tut ihm doch vielleicht Unrecht damit. Schon daß es nach 18 älteren Quellen zusammengestellt ist, deutet doch auf ein Streben nach wissenschaftlicher Genauigkeit und spricht für kritische Sichtung, Scheidung des noch Zutreffenden vom nicht mehr Gültigen; und so findet man denn in der Tat, daß es mitunter wesentliche Abweichungen von seinen Vorgängern hat. Man vergleiche die folgende Zusammenstellung, die eine vollständige und offenbar zutreffende Entwicklungsreihe vor Augen führt:

Hou-Han-shu, Lieh-ch. 75, 8 b: 或以骨爲鏃 „zuweilen machen sie die Pfeilspitzen aus Knochen“;

San-kuoh-chi, Wei-chi 30, 7 a: (竹箭) 或鐵鏃. 或骨鏃 „(die Bambuspfeile) haben teils eiserne, teils knöcherne Pfeilspitzen“;

Tsin-shu 97, 4 a: 以鐵爲鏃 „die Pfeilspitzen machen sie aus Eisen“.

Das berechtigt meines Erachtens doch zu dem Schluß, daß das Tsin-shu ganz wie das San-kuoh-chi die Zustände seiner Epoche geschildert hat, und man wird daraufhin vielleicht für die in Rede stehenden Angaben ein Gleiches annehmen dürfen. Dann würde also die untere Grenze für die Einführung der Ganggräber sogar bis 419 n. Chr. hinaufgerückt werden müssen.

Dienerinnen ins Grab hätten folgen müssen (殉葬者奴婢百餘人). Gowland läßt es zwar offen, ob hier nicht ein Rückfall in die alte Sitte vorliege, da diese ja mehr als zweihundert Jahre zuvor abgeschafft worden sei, aber nach dem oben darüber Gesagten glaube ich das außer acht lassen zu dürfen¹.

Hac habui quae dicerem. Die Folgerungen daraus zu ziehen, wenn man mir beistimmen sollte, muß ich Berufeneren überlassen. Aber mir scheint, daß, wenn sich meine Darlegung bestätigt, hier nicht bloß ein fester Punkt gegeben ist, wo die japanische Archäologie den Hebel einsetzen kann, sondern daß auch für die Kulturgeschichte manch Wichtiges gewonnen ist; denn, um nur eines herauszuheben, Veränderungen in der Bestattungsform pflegen auch einen Wandel in der religiösen Anschauung zu bezeichnen.

¹ Eine willkommene Bestätigung und Ergänzung scheint mir die im vorstehenden entwickelte Hypothese von der chinesischen Herkunft des japanischen Ganggrabes nunmehr durch die inzwischen veröffentlichten Ergebnisse von Chavannes' archäologischer Reise in Nordchina („Des monuments de l'ancien royaume coréen de Kao-keou-li: T'oung-pao, 2. Ser. IX, 236—63; seine Mission archéologique dans la Chine septentrionale steht mir leider nicht zu Gebote) zu erfahren, obwohl sich die Sache auf den ersten Blick eher gegenteilig ansieht. Er hat nämlich dort, auf dem Boden des alten koreanischen Reiches Kao-kou-li, bei T'ung-kou (wie später ebenso Baelz bei Wen-san: T'oung-pao, 2. Ser. XII, 88 ff.), mächtige Grabbauten von ausgesprochenem Ganggrabertypus gefunden: abgeplattete steinerne Stufenpyramiden und einfache (zum Teil pyramidenförmige) Erdhügel mit anscheinend nördlich gerichtetem Gang und einer oder zwei Kammern, die öfters richtige „Dolmen“ aus vier unbehauenen Felsplatten sind (siehe seine Abbildungen 10 und 16) — aus welcher letzterer Tatsache er denn mit Recht den Schluß zieht, daß die koreanischen Dolmen überhaupt nur dies Kernwerk eines sonst verfallenen Grabhügels darstellen.

Hier hätten wir also in jeder Hinsicht das genaue Gegenstück zu den japanischen „Dolmen“, ja es wäre sogar möglich, daß die bisher als Eigentümlichkeit Japans betrachteten „Zwillingsberge“ in dem hier verschiedentlich beobachteten Hintereinander von Stufenbau und Erdhügel vorgebildet wären; und die Ähnlichkeit bleibt auch bestehen, wenn die Kammern, wie Chavannes neuerdings annimmt (T'oung-pao XII, 90 f.), nicht Grabkammern, sondern Grabtempel in der Art des chinesischen von Hiao-t'ang-shan sein sollten. Man könnte darum geneigt sein, als Stammland des Typus daraufhin Korea anzusprechen. Allein die starke Abhängigkeit dieses ohnehin so unschöpferischen Landes von der chinesischen Kultur erweckt doch sogleich den Verdacht, daß es auch hier wieder nur ein Entlehner gewesen sei. Und in der Tat finden wir, wie Chavannes (l. c. IX, 247, Anm. 2) nach Autopsie feststellt, die ausgesprochenste Parallele zu diesen Grabmälern in dem sog. „Grabe des Shao-hao“ bei K'ü-hou-hien in Shantung, einer abgeplatteten Steinpyramide mit begleitendem Erdhügel dahinter (vgl. auch Legge, SBE XXVII, 283, Anm. 2; einige Einzelheiten darüber: T'ung-kien-kang-muh I, 23 b). Ich glaube daher nicht allzu unvorsichtig zu sein, wenn ich sie aus China herleite, und damit wäre denn zugleich vielleicht auch der Weg bezeichnet, auf dem das Ganggrab in Japan eingewandert ist.

Leider geben sie über die Zeit dieser präsumptiven Einwanderung keinen sicheren Aufschluß. Eines davon ist 414 n. Chr. datiert, und Chavannes möchte darum, auf der Gleichheit des Stiles fußend, auch den übrigen dasselbe Alter zuerkennen; aber das scheint mir doch ein wenig gewagt. Immerhin wird man sie vielleicht in nachchristliche Zeit setzen dürfen, weil da erst die stärkere Sinisierung von Kao-kou-li begonnen zu haben scheint (Einführung der chinesischen Schrift um 53 n. Chr.: Courant, Bibliogr. Cor. I, LXIX). In den mir zugänglichen chinesischen Quellen habe ich vergeblich nach Auskunft über sie gesucht.

ZUR GESCHICHTE DER SEIDENWEBEREI IN OSTASIEN. Von CURT GLASER.

Die große „Kunstgeschichte der Seidenweberei“¹, die Otto v. Falke als Textwerk zu Julius Lessings Publikation der Gewebesammlung des königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin veröffentlicht hat, bietet auch für das Gebiet der ostasiatischen Kunst ein so beachtenswertes Material, daß sich eine eingehende Stellungnahme in dieser Zeitschrift rechtfertigt. Falke leitet das Kapitel über die chinesischen Seidenstoffe mit der Bemerkung ein, für eine übersichtliche Darstellung der Seidenweberei in Ostasien seien noch keine ausreichenden Grundlagen vorhanden, und dieser Satz muß leider unterschrieben werden, wir sagen leider, weil ein recht vielseitiges Material vorhanden ist, das wohl eine Darstellung der Hauptmuster und ihrer Abwandlungen gestatten würde, wenn die Forschung an Ort und Stelle sich ernstlich des Gegenstandes angenommen hätte. An Versuchen hat es in den letzten Jahren nicht ganz gefehlt. Aber was in den allgemeinen Kunstgeschichten² geboten wurde, erhebt sich nicht über Andeutungen ziemlich vager Art, und die ernstlichen Bemühungen Moriz Dregers³ um die Deutung einzelner Mustertypen blieben immer isoliert und gingen nicht von den Voraussetzungen der ostasiatischen Kunst als eines geschlossenen Ganzen aus. Auch Falke verzichtet von vornherein darauf, eine Geschichte der Seidenweberei in ihrem Ursprungslande zu schreiben, und beschränkt sich, die „Seidenkunst Ostasiens nur soweit in Betracht zu ziehen, als sie nehmend oder gebend mit dem Westen in Wechselwirkung getreten ist“.

Die Resultate, die auf Grund sorgfältiger Vergleichen erzielt werden, sind eindeutig klar und können mit wenigen Worten umschrieben werden. Von den Stoffen des 7. und 8. Jahrhunderts gehen die Kreis- und Rankenmuster auf westlichen Einfluß zurück. Die Rautenmuster können genuin sein, weisen aber so enge Beziehungen zu ursprünglich griechischen Gewebetypen auf, daß auch für sie eine Anregung aus dem Westen nicht auszuschließen ist. Umgekehrt sind die einseitig bewegten Schrägranken der mittelalterlichen Stoffe ursprünglich chinesisches Eigentum und werden im Westen übernommen. Das ebenfalls in dieser Zeit aus China nach Westen wandernde Spitzovalschema wird in seinem Ursprung vermutungsweise

¹ Verlag von Ernst Wasmuth. Berlin 1913. 2 Bände.

² Vgl. die betr. Kapitel in der *Histoire de l'Art du Japon*, 1900, in Münsterbergs japanischer und chinesischer Kunstgeschichte, Kümmels Kunstgewerbe in Japan.

³ Moriz Dreger, *Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei*. Wien 1904; *Ostasiatisches in der spätantiken Weberei, Kunst und Kunsthandwerk*. Wien 1905, VIII, S. 84; und *Ostasiatische Gewebe im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie in der gleichen Zeitschrift*, VIII, S. 625; endlich *Westöstliches in der Textilkunst*, IX, S. 186.

auf Byzanz zurückgeführt. Die überzeugende und ruhig sachliche Darstellung dieser Beziehungen, mit der die Fragen der etwas aufgeregten Diskussion, die bisher um sie geführt wurde, ein für allemal entrückt werden, macht die Hauptbedeutung dieser Kapitel des Falkeschen Werkes aus. Auch die ostasiatische Kunstgeschichte kann die Resultate im allgemeinen hinnehmen, um sie in ihrem Sinne zu verwerten. Allerdings wird sie sich nicht bei ihnen beruhigen dürfen, da die Beschränkung auf die Beziehungen zur europäischen Kunst für sie nicht bindend sein kann. Ihr bleibt die Aufgabe, die Mustertypen, die Falke gedeutet und auf ihre Ursprünge zurückgeführt hat, einzuordnen in das gesamte Material der ostasiatischen Seidenweberei.

Daß diese Aufgabe nur durch spezielle Studien an Ort und Stelle in ihrem ganzen Umfange zu lösen ist, wurde schon eingangs bemerkt, aber eine Aufstellung wenigstens der Haupttypen und eine Analyse ihrer kunstgeschichtlichen Bedeutung muß sich auch auf Grund des publizierten Materials ermöglichen lassen, und ein Versuch in dieser Richtung soll hier unternommen werden.

1. Kreismuster.

Diese Muster werden vorangestellt, weil sie die zumeist diskutierten Typen einschließen, von denen auch Falke ausgeht, nämlich:

a) Die Nachahmungen vorderasiatischer Figurenstoffe. Das Hauptstück der Gattung ist der sogenannte Shitennōstoff des Hōryūji, der jetzt im Naramuseum ausgestellt ist (Abb. 1)¹. Ob der Name dem Tempelbanner des Kaisers Shōmu nachträglich gegeben wurde, mag hier außer Frage bleiben. Daß bereits ursprünglich das Motiv des sassanidischen Königs als Löwenjäger im Sinne des buddhistischen Kultus umgedeutet wurde, ist keineswegs ausgeschlossen. Die Diskussion über das Stück kann nach Falkes erschöpfender Analyse für erledigt gelten. Nur der Kuriosität halber mag hier daran erinnert sein, daß noch im Jahre 1904 ein Forscher von dem Range Wickhoffs die Datierung des Stoffes unter Hinweis auf eine läppische Geschichte von dem Hereinfall

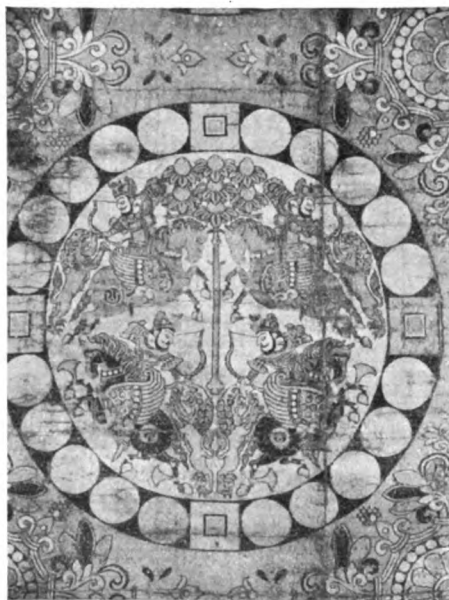


Abb. 1. Shitennō-Stoff, Hōryūji.

¹ Eine gute Abbildung des viel reproduzierten Stückes in „Japanese Temples“, Tokyo, Shimbi Shōin 1910, Tafel 203. Das Werk wird in der Folge als J. T. zitiert.

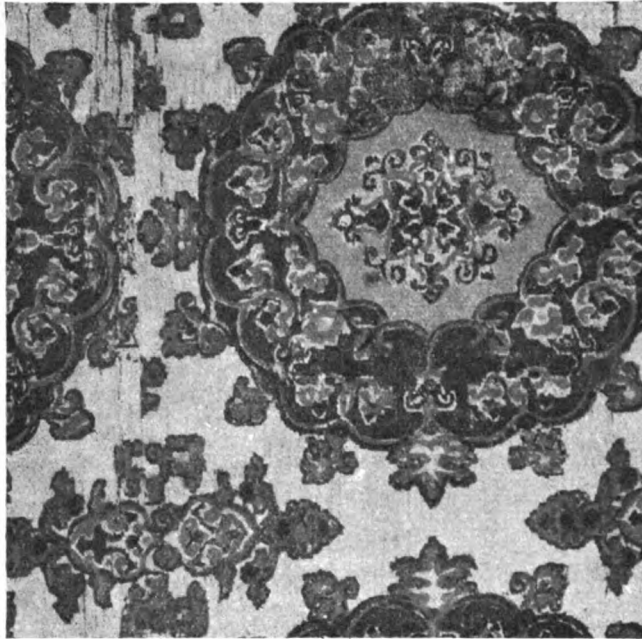


Abb. 2. Kreisrosette und Zwickelstern, Brokat, Shōsōin.

eines Sammlers anzweifeln konnte, indem er den Denkmälern ostasiatischer Kunst überhaupt jeden dokumentarischen Wert absprechen zu sollen meinte¹. In der Sache allerdings behielt er recht, insofern Dreger irrte, wenn er gewisse Elemente wie den scheibenbelegten Kreis als spezifisch chinesisch ansprach² und sein Vorkommen in Vorderasien auf östliche Einflüsse zurückführen wollte³. Mit seinen verschiedenen Verwandten, wie dem Reiterstoff des Shōsōin⁴ und dem anderen in Färbetechnik, den der Hōryūji besitzt⁵, dem Hahnenstoff in Nara⁶, dem Löwenstoff des Hōryūji⁷

und Resten im Museum von Tōkyō⁸ ist der Brokat der Shitennō-Hata in allen wesentlichen Zügen auf westliche Vorbilder zurückzuführen.

So wichtig diese Stoffe aber für die Frage der Beziehungen Chinas und Vorderasiens sind, eine so geringe Rolle spielen sie innerhalb der chinesischen Kunst selbst. Es bleibt bei einer kleinen Zahl erhaltener Fragmente. Forscht man aber weiter nach ähnlichen Mustern innerhalb der großen Reihe in Malerei dargestellter Stoffe auf

¹ Kunstgeschichtliche Anzeigen. Innsbruck 1904. I, S. 120.

² Von Falke I, 89 als typisch persisches Ornament nachgewiesen. Richtig ist, daß das Motiv in der ostasiatischen Weberei der Tangzeit besonders häufig ist. Die kleine Auswahl alter Muster des Naganari Kodama (Shinsen Kodai-moyo Kagami) enthält allein 12 Beispiele.

³ Bei Falke ist die Abbildung (Nr. 100) eines in Malerei wiedergegebenen Entenstoffes aus Kyzil mit einem schlagend ähnlichen persischen Stoff im Vatikan zusammengestellt, der das in Persien häufige Motiv aufweist. Das nahezu ausschließliche Vorkommen der scheibenbelegten Kreise auf den chinesischen Stoffen der Gattung spricht auch an sich schon dafür, daß es sich um Nachahmung einer bestimmten ausländischen Stoffart handelt, da selbständige Erfindung verschiedenartige Lösungen zu zeitigen pflegt.

⁴ Gute farbige Aufnahme in Bijutsu Shūyei, Tokyo, Shimbi Shōin I, 1.

⁵ Angeblich von einem Kissen des Shōtoku Taishi. Abbildung in dem oben zitierten Shinsen Kodai-moyo und bei Falke, Nr. 111.

⁶ Abbildungen an den gleichen Stellen.

⁷ Abgebildet in der Kokka, Tokyo, Heft 57. Die Zeitschrift wird in der Folge als K. zitiert.

⁸ Zwei kleine Reste abgebildet in Nihon Seikwa V, 22. Das Werk wird in der Folge als N. S. zitiert.

ostasiatischen Bildern und Skulpturen, so bleibt alle Mühe vergebens. Figurale Stoffe der beschriebenen Art können nur ausnahmsweise gefertigt und verwendet worden sein. Dagegen findet sich in großer Häufigkeit ein verwandtes Motiv, das wir als

b) Kreisrosette und Zwickelstern bezeichnen wollen. Den Typus repräsentiert unter den erhaltenen Seidenstoffen am vollkommensten der Bezug einer der zwei berühmten Armstützen des Shōsōin (Abb. 2)¹.

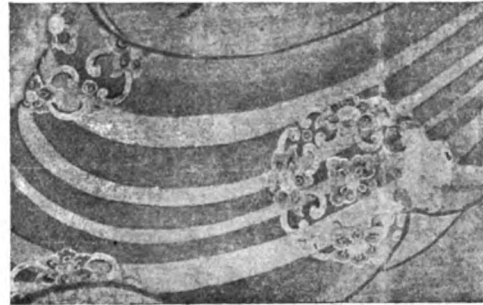


Abb. 3. Kreismuster. Soda. Rikku. Koyasan.

Kreis wie Stern setzt sich aus antikisierenden Palmettenmotiven zusammen. Auf ihre Herkunft und Abwandlung einzugehen, würde hier zu weit führen, da keine allgemeine ornamentgeschichtliche Studie beabsichtigt ist.

Dieses Muster ist im 8. Jahrhundert in Ostasien offenbar außerordentlich beliebt gewesen. Es hat innerhalb der buddhistischen Kunst sogar anscheinend nahezu die Alleinherrschaft besessen². Als Zeugnis könnten zahlreiche Denkmäler angeführt werden, und zwar neben Brokaten³, einem Wollteppich⁴ und dem Dekor anderer kunstgewerblicher Gegenstände in der Sammlung des Shōsōin, hauptsächlich die bemalten Skulpturen der Narazeit wie der Tempelhüter des Sangatsudō im Tōdaiji⁵ und die bekannten 18 Figuren aus dem Kōfukuji, die jetzt im Kyōto-Museum stehen⁶.

Die Ableitung des Musters aus den westlichen Kunstzentren läßt sich, wie es scheint, nicht ebenso eindeutig durch Beispiele belegen wie die der figuralen Kreismusterstoffe. Aber das System als solches ist so sehr analog dem der zuerst beschriebenen Gewebe, daß es nicht des Hinweises auf die antikisierende Form der Einzelmotive des Shōsōinstoffes und seiner Verwandten bedarf. Abwandlungen der verschiedensten Art hat das Muster im Osten sicherlich erfahren. Westliche Vorbilder oder zumindest die Anregung zu seiner Entstehung sind aber unbedingt voraussetzen, erstens wegen der fundamentalen Verwandtschaft mit der Gruppe der Reiterstoffe und zweitens wegen des vollkommen unchinesischen tektonischen Charakters der in der Korrespondenz von Rosette und Zwickelstern streng gebundenen Musterung.

¹ Abbildung in Tōyō Shukō, Tokyo, Shimbi Shōin 1910. Tafel 89—91. Das Werk wird in der Folge als T. S. zitiert.

² Wir zählen zu dieser Gattung auch die durch gegenseitige Abschleifung entstandenen, dicht gestellten vierzackigen Sterne, die sich, in nahezu geradliniger Begrenzung, der Form schräg orientierter Quadrate nähern.

³ T. S. 35, 36, 166.

⁴ T. S. 102.

⁵ J. T. 225, deutlicher die restaurierte Bemalung K 28.

⁶ Z. B. der Shakatsura, N. S. III, 15; vgl. auch J. T. 235 und O.'Z. II, 203. Von den geringen Resten der Malerei der frühen Tangzeit sei hier das gestickte Gemälde des Kwanjuji angeführt mit einem Thronbehang aus einem Stoff der beschriebenen Gattung. Abb. J. T. 217 und K. 258, wo allerdings die Datierung angezweifelt wird, aber ohne einleuchtende Begründung.



Abb. 4. Kreismuster, Brokat. Shōsōin.

Eine andere Frage ist es, ob der Kreis als Motiv der Flächenornamentik überhaupt auf westliche Anregung zurückzuführen ist. Denn abgesehen von der soeben beschriebenen komplizierteren und durch den Zwickelstern tektonisch gebundenen Musterform, die nach dem 8. Jahrhundert verschwindet, kennt die ostasiatische Weberei als ein sehr beliebtes und über weite Zeiträume verbreitetes Motiv auch c) den Kreis allein.

Regelmäßig wiederkehrende, aber ohne Bindung frei in der Fläche stehende ornamentale Kreisscheiben sind bekannt von Gewändern bemalter Statuen der

Kamakurazeit wie der wundervollen Kala und dem Brahma, beide im Akishinodera¹ und den Niō des Jōkei im Kōfukuji². Besonders häufig ist das Muster aber in der Malerei. Es sei hier aus der buddhistischen Kunst nur auf einzelne Figuren des großen, dem Eshin zugeschriebenen Triptychons vom Kōyasan³ hingewiesen. Für das Zeremonialkleid des Hofes bleibt das Muster offenbar lange in Geltung, wie sein Vorkommen auf zahlreichen Emakimonos lehrt. Es sei hier das Sumiyoshimonogotari⁴ und das Hōnen Shōnin Eden⁵ genannt.

Die Frage, die eine stilgeschichtliche Untersuchung zu stellen hat, lautet: Ist das einfache Kreismuster eine Rückbildung der ursprünglich reicheren Form von Rosette und Stern, oder ist es ein selbständiger Typus, und ist dieser in China genuin entstanden? Die Beantwortung dieser Fragen bereitet nicht geringe Schwierigkeit. Eine Rosette, die in der Folge der Godai Rikku des Kōyasan vorkommt (Abb. 3)⁶, geht unmittelbar aus den für die Narazeit typischen Musterformen hervor. Die relativ frühe Datierung der Bilder könnte zu der Annahme führen, daß hier eine erste Stufe der

¹ Selected Relics of Japanese Art II, 5 und VI, 20 (in der Folge zitiert als S. R.) und K. 36.

² S. R. XIII, 12 und N. S. I, 68 und II, 40.

³ Vgl. J. T. 320 und K. 82.

⁴ K. 272.

⁵ N. S. III, 91.

⁶ J. T. 293. Ähnlich in den Motiven übrigens auch die Stoffmuster der angeführten Skulpturen aus der Kamakurazeit. Zur Deutung ist deren Zusammenhang mit den Werken der Narazeit in Rücksicht zu ziehen. Vgl. den Aufsatz des Verfassers, O. Z. IV, S.80.

Umwandlung des gebundenen in das freie Kreis-
muster vorliege. Andererseits kennt man aber aus
noch bedeutend früherer Zeit einfache Kreismuster
ohne jede Andeutung westlicher Ornamentformen
in den Wandmalereien des Kondō im Hōryūji.¹

Und ein Gemälde wie das traditionell dem Chang
Ssū-kung (Chōshikyō) zugeschriebene Bild mit
Amida, Kwannon und Seishi in der Sammlung des
verstorbenen Marquis Inouye², das besonders reich
ist an Kreismusterstoffen, zeigt neben rein orna-
mental Rankenkreisen freier aus Blüten geord-
nete und endlich ein nur unvollkommen zum



Abb. 5. Kreisform auf geometrischem
Mustergrund. Deva. Tōji.

Kreis geschlossenes Pflanzenmotiv, das noch an reine Streumuster, wie sie aus dem
Shōsōin bekannt sind³, erinnert. Haben wir in dieser Reihenfolge einen Entwick-
lungsprozeß zu sehen und uns vorzustellen, daß ursprünglich frei umgrenzte Motive
sich der Kreisform nachträglich einfügen, so könnte dieser Vorgang als Argument
für den westlichen Ursprung des Kreismusters genommen werden.

Besondere ein Brokatrest des Shōsōin (Abb. 4)⁴, der allerdings eigentlich der vorigen
Gruppe angehört, läßt sich für diese Theorie anführen. Laufende Steinböcke, fliegende
Schwäne, Pflanzen- und Wolkenmotive ordnen sich in freier Gruppierung, ohne
rahmende Linien zu Kreisen und den entsprechenden Zwickelfüllungen. Es sind die
ursprünglich ungebundenen Elemente ostasiatischer Gewebemusterung, die wir in
der Folge noch kennen lernen werden, und die sich hier einem ihnen offenbar fremden
tektonischen Zwange fügen.

Kommen wir auf unsere Fragen zurück, so müssen wir sie nach den gegebenen
Argumenten dahin beantworten, daß ungeachtet des Vorkommens einer geometri-
schen Kreisform in dem altchinesischen Ornament die zur Rundscheibe organisierten
Pflanzen- und Rankenmotive, wie sie für die beschriebenen Stoffe charakteristisch
sind, doch erst aus der Einführung der westlichen Kreismustergewebe zu erklären
sind. Aus der prinzipiell verschiedenen Dekorierung der Typen chinesischer Rund-
spiegel, wie sie in der Sammlung des Shōsōin erhalten sind, ließen sich wesentliche
Stützen dieser These herleiten, da auch dort die streng tektonische Fassung des Orna-
ments in der gegebenen Kreisform den Sonderfall darstellt, der nicht nur in der anti-
kisierenden Ranke die Herkunft aus dem Westen verrät.

Die Stoffe mit frei in die Fläche gestellten Rundmotiven entsprechen dem
chinesischen Geschmack für ungebundene Streumuster, wie wir sie in der Folge

¹ S. R. XV, 5.

² K. 249.

³ T. S. 104—106.

⁴ T. S. 98.



Abb. 6. Kreisform in Rautenfassung und geometrisches Muster überschchnittener Kreise. Tenadipriester. Ichijōji.

noch kennen lernen werden. Es gibt Fälle, die darauf hinweisen, daß sie aus diesen sogar entstanden sein könnten. Die Organisierung des ursprünglich frei begrenzten Motivs zur regelmäßigen Kreisform möchten wir aber westlichem Einfluß zuschreiben, zumal die sicher aus dem Westen stammenden Kreismuster der figuralen Stoffe und der mit dem Zwickelstern kombinierten Rosette als zeitlich vorangehend erwiesen sind.

Von der strengen Bindung, die den typisch romanischen Stoffen des frühen Mittelalters in Europa das charakteristische Gepräge gibt, entfernt sich das neue Kreisschema des Ostens, das in der Folge zu einem der beliebtesten Muster wird, immer mehr. Besonders gern wird der Kreis als Durchbrechung der Gleichform eines kleinflügeligen geometrischen Grundmusters benutzt. So entsteht

d) die Kreisform auf geometrischem Mustergrund, die aus buddhistischen Gemälden der späten Heianzeit und besonders der Kamakuraperiode hinreichend bekannt ist. Als schöne und charakteristische Beispiele seien der Shaka des Jingoji¹, der Yama-deva des Kanchi-in², die 12 Deva des Tōji (Abb. 5)³ und der in Prachtgewändern thronende Kwannon, von dem der Daitokuji das schönste Exemplar besitzt⁴, hier angeführt. Für das Nachwirken der alten Mustertypen noch im Zeremonialgewande der Neuzeit sei auf ein Bild des Kōrin in der Sammlung des Herrn Kyōhei Umakoshi⁵ verwiesen, auf dem ein Stoff mit Kreisformen auf leerem und ein anderer mit solchen auf durchgemustertem Grunde dargestellt ist.

Im Gegensatz zu der an sich unorganischen Verbindung zweier ursprünglich einander fremder Mustertypen, die gleichsam übereinander gelagert werden, bildet sich aus dem gleichen Bedürfnis der Füllung des leeren Grundes zwischen den frei in die Fläche stellten Rundscheiben

e) die Kreisform in Rautenfassung.

Dreger hatte in seinem Gewebewerk auf Tafel 23 einen Stoff des Guimetmuseums veröffentlicht, den er als spätantiken Batik bezeichnete, und der ihm den zweiten heftigen Angriff von Seiten Wickhoffs eintrug. Wickhoff bezeichnete das Stück als holländisches Zitz des 18. Jahrhunderts. In seiner Rechtfertigungsschrift stellt Dreger den Stoff sehr richtig zusammen mit dem Stuhlbehang auf einem der Höllen-

¹ J. T. 355, K. 242.

² J. T. 352, K. 133.

³ J. T. 358—60.

⁴ J. T. 497, K. 179. Traditionell dem Wu Tao-tzu zugeschrieben, so in dem Katalog des Sōami. Von der heutigen japanischen Kritik in die späte Sungzeit versetzt.

⁵ K. 145.

fürstenbilder des Lu Hsin-chung im Daitokuji¹. Wir wollen von dem Stoff des Guimetmuseums, für dessen Datierung und Lokalisierung ein fester Anhalt fehlt, hier absehen, können aber den Mustertypus weit höher hinauf verfolgen als bis in die Yüanzeit.

Der schöne Yama-deva bei Herrn Hara² trägt ein Gewand mit Rosetten, in deren Zwischenräume kleine Streublüten so verteilt sind, daß ihre Verbindungen ein Netz von Quadraten ergeben. Dieses Netz, das wir als Rautensystem bezeichnen, weil es in den bildlichen Wiedergaben regelmäßig so aufgenommen ist, daß seine Linien in Schrägrichtung verlaufen, ist auf einem Gewande, das in der Rakanserie des Raikōji³ vorkommt, aus der virtuellen Existenz in die Realität übersetzt. Der alte Zwickelstern ist in neuer Form wieder erstanden, aber so, daß die vier Schenkel der Kreuzform zur Hauptsache werden und sich zu durchlaufenden Linien verbinden. Auf einem Stoffe des Tendaipriesters im Ichijōji (Abb. 6)⁴ ist



Abb. 7. Weinrankenmuster, Brokat. Museum Tōkyo.

das ganze System zu einem fortlaufenden Wolkenmotiv geworden, wie es dann in reichster Ausbildung auf der Throndecke des Daitokokushi im Daitokuji⁵ wiederkehrt.

Eine andere nicht minder folgenreiche Weiterentwicklung des gleichen Grundprinzips bedeutet das auf Papier gemalte Stoffmuster des Hoke-kyō bei Herrn Riichi Uyeno, auf das ein Sutratext geschrieben ist⁶. Hier wird der Zwischenraum zwischen den Kreisscheiben mit einem prachtvoll gezeichneten stilisierten Rankenwerk gefüllt. Von Bildern kennen wir einen entsprechenden Stoff in dem Gewande des Ono no Tōfu, einem Kakemono im Besitze des Kaiserlichen Hauses⁷. Auch in der großen Rakanserie des Zenrinji⁸ kommt ein Gewebe vor, das in die gleiche Gattung gehört.

¹ S. R. X, 12.

² K. 221.

³ J. T. 378.

⁴ K. 275.

⁵ J. T. 458.

⁶ K. 199.

⁷ S. R. VII, 2.

⁸ S. R. XIX, 9.



Abb. 8. Hahnenstoff, Brokat. Shōsōin.

Daß die Ranken, zumal in der klassischen Ausbildung des Hoke-kyō, nicht ohne westlichen Einfluß in Ostasien denkbar sind, kann keinem Zweifel unterliegen. Es wird davon noch fernerhin zu handeln sein. Die spezielle Form des Musters kann aber sehr wohl chinesisches Kunstgut sein, da sie in engem Zusammenhang steht mit den charakteristischen Rankenstoffen der Sungzeit, und solange nicht das Gegenteil durch sichere Beispiele aus dem westlichen Kunstgebiete erwiesen ist, möchten wir diesen ganzen Mustertypus der Kreisform in Rautenfassung als Eigentum der ostasiatischen Gewebeornamentik ansehen.

Mit den beschriebenen fünf Haupttypen sind die wesentlichen Abwandlungen des wichtigen Kreismusters erschöpft, da alle vorkommenden Arten sich ohne Zwang einer dieser Gattungen einordnen lassen. Wir haben nun in Kürze ein Motiv zu berühren, das in der Diskussion westlicher Einflüsse in der ostasiatischen Kunst seit langem eine hervorragende Rolle gespielt hat, nämlich:

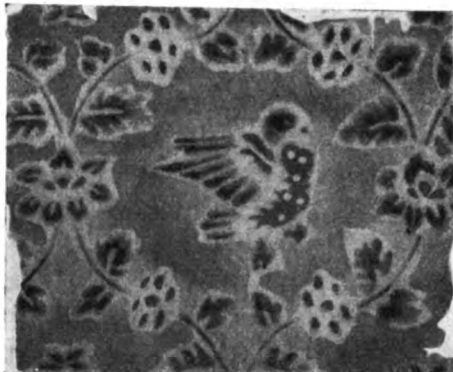
2. Die Weinranke.

Es kommt hier vor allem ein Brokat (Abb. 7) in Betracht mit so rein klassisch antikisierendem Rankenmuster, daß die neueste japanische Publikation¹ ihn ohne Vorbehalt als westlichen Import bezeichnet. Uns scheint diese Auffassung die stark gräzisierungende Stilrichtung der frühen Tangzeit in China zu übersehen. Westliche Vorbilder sind allerdings vorauszusetzen, obwohl ein ganz entsprechender Stoff aus dem Mittelmeerkreise bisher nicht bekannt gemacht worden ist. Als nächste Analogie sei ein Palmettenstoff mit Reitern im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum genannt². Aber im einzelnen Falle ist es schließlich belanglos, ob ein chinesischer Musterzeichner diese

¹ B. S. II, 1.

² Abgebildet im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 160.

Weinranken und Palmetten nach antiken Motiven entworfen hat, oder ob das Stück selbst im Westen entstanden ist. Als sicher muß gelten, daß Weinranke sowie Palmette im Motivenschatz der frühen Tangzeit in China hochbedeutsam werden. Die Grotten von Yun-kang und Long-men¹ wie der berühmte Tamamushi-Schrein des Hōryūji² bieten genügende Beispiele der Verwendung beider Motive.



Die Rankenumrahmung der Rundscheiben des wundervollen Hahnenstoffs von der zweiten kaiserlichen Armstütze des Shōsōin (Abb. 8)³, zu dem der Louvre aus den Pelliotfunden ein dem beschriebenen Rankenstoff noch näherstehendes Analogon besitzt⁴, stellen sicher ostasiatische Verwendungen des Rankenmotivs in der Weberei dar. Der Stoff des Shōsōin gehört zu der Gruppe der Kreisrosette mit Zwickelstern, und auch der Hahn im Mittelfeld verrät die typisch ostasiatische Bildung des Fonghoang, für die genug Beispiele namhaft gemacht werden könnten. Der Stoff im Louvre erweist durch die Ähnlichkeit des Vogels sowie das eingewebte Schriftzeichen ebenfalls unzweideutig seine östliche Entstehung, und die nahe Verwandtschaft der sehr edel gezeichneten Rankenmotive mit denen des zuerst beschriebenen Rankenstoffs ist ein starkes Argument auch für dessen Herkunft aus einer chinesischen Werkstatt.

Wir stimmen in der Interpretation dieser Stoffe vollkommen mit Falke überein, der alle drei auch in Abbildungen bringt, und es scheint uns nicht erforderlich, noch einmal alle Argumente anzuführen, die zugunsten des westlichen Ursprungs von Wellenranke und Palmette in der ostasiatischen Kunst vorzubringen wären. Dagegen fordert ein anderes ebenso sicher aus dem Mittelmeerkreise abzuleitendes Motiv ein näheres Eingehen, weil Falke die frühen Beispiele des Typus übersehen hat und nur die ausgebildeten Formen des späten Mittelalters namhaft macht. Es handelt sich um das für die spätere Entwicklung der europäischen Weberei hochbedeutsame

3. Spitzovalschema.

Der wichtigste erhaltene Stoffrest ist ein oft abgebildetes Stück eines Vogel-musters in Rōkechitechnik aus dem Shōsōin, das sich jetzt im Museum von Tōkyō befindet (Abb. 9)⁵. Die ostasiatische Manufaktur ist durch die Technik sowie die

¹ Abbildungen in Chavannes, *Mission archéologique dans la Chine septentrionale*. Paris 1909.

² Vgl. O. Z. II, 402.

³ T. S. 92—93.

⁴ Falke, Abb. 116.

⁵ K. 12, vollständiger im Shinsen Kodai-moyo.



Abb. 10. Spitzoval. Chinesische Stele vom Jahre 743.

lebendige Zeichnung des Vogels ebenso sicher gestellt, wie der westliche Ursprung des komplizierten Motivs der gegenständig bewegten Ranken, die sich zu Spitzovalen zusammenschließen, aus dem bekannten Allgemeincharakter östlicher und westlicher Flachornamentik ohne weiteres zu erschließen ist. Geht man dem Motiv im weiteren Umkreise der ostasiatischen Kunst nach, so findet man es in der Tat mehrfach neben den ausgebildeten und reichen Formen der antikisierenden Wellenranke auf buddhistischen Stelen aus dem 7. bis 10. Jahrhundert (Abb. 10)¹. Es sind hier der Pilasterform der Zierstücke entsprechend nur zwei gegenständig bewegte Ranken verwendet. Aber die Wiederholung in einem Muster ohne Ende für fortlaufende Flächenfüllung lag so nahe, daß man, auch ohne Beispielen nachzugehen, für den ausgebildeten Typus mit den großen Blüten auf den Treffpunkten in dem Vogelstoff des Tokyomuseums ein westliches Vorbild voraussetzen darf.

Falke nennt als frühestes Beispiel des Spitzovalschemas die Willigiskasel in Mainz², die im 10. Jahrhundert in Byzanz entstanden ist. Daß dieses in der Zeichnung etwas ärmliche Stück den Prototyp des Musters darstellen sollte, ist an sich höchst unwahrscheinlich. Trotzdem deutet Falke die Abhängigkeit der im Motiv verwandten spätmittelalterlichen Stoffe in China von dieser byzantinischen Gruppe an. Daß das Muster nicht im Osten erfunden worden ist, erscheint auch uns gewiß. Aber wir müssen die östliche Nachbildung sowie das vorauszusetzende westliche Vorbild in ältere Zeit hinaufrücken.

Die vollkommen gräzisierungstypische Grundform des Vogelstoffmusters zusammen mit der lebendigen Zeichnung bestätigt die Datierung des Stückes in das 8. Jahrhundert. In dieser Reinheit bleibt der Typus auch in Ostasien isoliert. Aber in etwas magerer Umformung kehrt das Motiv einige Male auf bemalten Skulpturen und buddhistischen Gemälden der Fujiwarazeit wieder. Wir nennen den Bishamon im Kondō des Hōryūji³, der für das Jahr 1078 gesichert ist, und ein Priesterporträt im Ichijōji⁴, das aus der späteren Fujiwarazeit stammt. Beide Male sind in das Spitzoval antikisierende Palmetten eingezeichnet. Für die spätere Zeit sei noch das Porträt des Yoshimitsu Ashikaga aus dem Jahre 1414 genannt⁵.

¹ Chavannes Nr. 760 und 1007.

² Abbildung 231.

³ J. T. 330.

⁴ J. T. 367.

⁵ K. 150.

Das reichste Beispiel der Gattung ist in einem auf Papier gemalten Stoffmuster erhalten, das einer der Sutrarollen in Itsukushima als Vorsatzblatt dient¹. Hier ist das System noch als reines Rankenwerk durchgebildet wie auf einer chinesischen Stele des Jahres 743². In dieser Form erweist das Motiv nochmals seinen engen Zusammenhang mit den antikisierenden Rankenmustern, die in der Ornamentik der Wei- und frühen Tangzeit eine so wichtige Rolle spielen. Diese reichen Formen gehen später verloren, und es bildet sich ein übrigens anscheinend nicht eben häufig verwendetes Dekorationsschema aus³, das in Europa schließlich in der Form des Granatapfelmusters wieder die Führung übernehmen sollte.

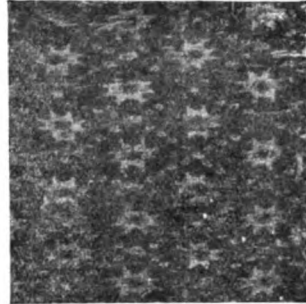


Abb. 11. Geometrisches Muster, Brokat. Museum Tōkyo.

4. Geometrische Muster.

Während für die komplizierteren Ornamentmotive durch Analogien an entfernten Orten Beziehungen und Ableitungen sich einwandfrei erweisen lassen, muß für die einfachsten Mustertypen namentlich geometrischer Form die Möglichkeit einer mehrfach genuinen Entstehung zugegeben werden. Strzygowski wollte in den Rautenmustern Vorderasiens den Einfluß altchinesischer Ornamentik sehen⁴. Diese Annahme läßt sich keinesfalls aufrechterhalten. Falke deutet umgekehrt die Möglichkeit der Einwirkung altgriechischer Stoffmuster, wie sie in Antinoë weiter gepflegt wurden, im fernem Osten an. Ein Widerspruch wird sich schwerlich begründen lassen. Keinesfalls aber sind alle geometrischen Stoffmuster Ostasiens, die mit den ältesten Schmuckformen der Bronzen teilweise in Zusammenhang gebracht werden können, aus dem Mittelmeerkreise abzuleiten.

Auf alle die verschiedenen Muster aus Kreisen, Rauten, Schachbrettformen, Mäanderteilen kann hier nur andeutend eingegangen werden. Unter den alten Brokatresten aus dem Hōryūji, die das Museum in Tōkyo besitzt⁵, finden sich ebenso Beispiele (Abb. 11) wie in der Malerei, angefangen bei den Wandgemälden im Kondō des Hōryūji⁶. Der einfachen Kreismuster, die hier vorkommen, war bereits gedacht worden. Daneben finden sich schachbrettartig gewürfelte Stoffe. Die Kichijōten aus dem Yakushiji⁷, die anscheinend nicht ohne Grund in die Tempyōzeit versetzt wird, zeigt

¹ N. S. IV, 70.

² Chavannes Nr. 875.

³ Als Beispiel sei die Stoffrahmung eines Vogelbildes des Lin Liang im Shōkokuji genannt. S. R. XVIII, 21.

⁴ Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen XXIV, 173.

⁵ Proben, abgebildet in N. S. V, 23, einiges auch im Shinsen Kodai-moyo.

⁶ J. T. 219, K. 192.

⁷ J. T. 247, S. R. II, 4, noch klarer: Tōyō Bijutsu Taikwan Nr. 13 (in der Folge zitiert als T. B. T.).



Abb. 12. Streumuster, Wollteppich. Shōsōin.

freigestellte Rauten und an anderer Stelle in Kreuzform um eine mittlere Raute gruppierte Herzblätter. Typische buddhistische Gemälde der Jōganzeit¹ sind voll von Beispielen rautenförmig kariierter und mit kleinen Kreisen punktierter Stoffe. Um Abwechslung zu schaffen, werden mit Vorliebe Streifen verschiedener Musterrung aneinandergesetzt. Ein Mäandermuster (Svastika), das an die Dekoration altchinesischer Bronzen erinnert, trägt Seishi auf dem berühmten Gemälde des Hokkeji², das in die Frühzeit der Fujiwaraperiode datiert wird. Ferner kommen Sechseck- und Achteckmuster vor und Kreise, die sich so überschneiden, daß vierzackige Sterne entstehen. Die Vorsatzblätter der Sutarollen in Itsukushima bieten auch hierfür Beispiele³, und die prächtigen Gewänder der vornehmen Herren und Damen, die auf den Emokimonos dargestellt sind, werden vorzugsweise mit

Mustern dieser Art ausgestattet. Das Genji-monogatari, das dem Takayoshi zugeschrieben wird⁴, das Tagebuch der Murasaki Shikibu, das unter dem Namen des Nobuzane geht⁵, und viele andere könnten genannt werden. Das Vorkommen der gleichen Muster auch in späten Bildrollen darf nicht Wunder nehmen, da die Darstellung alter Trachten beabsichtigt war. Das Wiederauftauchen in Malereien der Mingzeit⁶ und späteren japanischen Nachahmungen⁷ solcher läßt sich aus dem archaisierenden Geist dieser Epoche erklären.

5. Streumuster.

Unter diesem Begriff muß eine Reihe von Mustern zusammengefaßt werden, die nicht ganz scharf von anderen Typen wie den geometrischen oder den Kreismustern abzugrenzen sind. Die frei in die Fläche gestellten Ornamentformen bleiben

¹ Z. B. Die Ryōkai Mondara im Jingoji und Kojimadera, J. T. 287—288.

² J. T. 317. ³ N. S. IV, 72, 75. ⁴ K. 18. ⁵ S. R. IV, 17.

⁶ Z. B. ein Bild des Chū-ying beim Marquis Tokugawa in Owari, K. 271.

⁷ Z. B. ein Bild des Goshun-Schülers Toyohiko Okamoto bei Ryūichi Kuki, S. R. VIII, 35.

Streumuster, auch wenn das einzelne Motiv sich in kreisförmige Begrenzung fügt. Und die freigestellten Rauten vom Gewande der Kichijōten gehören unmittelbar zusammen mit den einfachen Blüten von den Kleidern der Begleiter des Shōtoku Taishi auf dem bekannten Gemälde in kaiserlichem Besitz¹. Streumuster kommen neben den anderen beschriebenen auf zahlreichen Gemälden der frühen Epochen vor². Ein schönes Motiv freigestellter Chrysanthemumblüten vom Gewande eines Bosatsu des großen Triptychons des Eshin Sōzu³ sei als Beispiel genannt.



Abb. 13. Streumuster.
Vimalakirti. Tōfukuji.

Eine Musterkarte der frei in der Fläche verstreuten Motive stellt ein Teppich des Shōsōin⁴ dar (Abb. 12). Das bekannte Wolkengebilde, Pflanzen, Bergformationen und Tiere stehen nebeneinander. Pflanzenmotive allein kennen wir auch aus anderen Stücken des Shōsōin, und Beispiele aus der Malerei wurden oben genannt. Als besonders reiches Stück der Sungzeit sei noch der rote Mantel des traditionell dem Wu-Tao-tzu zugeschriebenen Shaka⁵ erwähnt. Die Bergformation als Streumuster trägt das Gewand des Vimalakirti auf dem Bilde des Tōfukuji (Abb. 13), das mit Li Lung-mien in Zusammenhang gebracht zu werden pflegt⁶. Es kehrt ferner wieder auf einem Stoff der großen Rakanserie des Minchō im Tōfukuji⁷. Einen Stoff mit reichen Wolkenmotiven trägt ein Rakan aus der Sungfolge des Zenrinji⁸. Von tierischen Motiven sei einer der Rakan aus der traditionell dem Shan-Yueh (Zengetsu) zugeschriebenen Folge des Kōdaiji erwähnt⁹. Es ist ein über Wolken galoppierendes Tier mit kurzem Rüssel und großem Hauer. Der Grund ist mit Wellenlinien und Punkten gemustert.

In diesen freien Streumustern, deren Motive ebenso im einzelnen wie in ihrer Kombination in gänzlich untektionischer Ordnung rein chinesischen Formencharakter bezeugen, und für die eine Analogie im Westen fehlt, glauben wir neben dem geometrischen Ornament einen genuin ostasiatischen Typus der Flächenverzierung erkennen zu sollen. Und neben der auf westlicher Grundlage entstandenen streng gebundenen Musterung der Gewänder buddhistischer Gottheiten und der höfischen Zeremonialkleider hat sich diese mit freien naturalistischen Motiven die Fläche

¹ S. R. VI, 2.

² Beispiele aus dem Bereiche der chinesischen Tangmalerei in Bäcklik, vgl. Le Coq, Chotscho, Berlin 1913, Tafel 30 und 38, danach O. Z. III, 302 und 449. Es kommen Pflanzen- und Wolkenmotive vor, in einem Falle auch der vierstrahlige Stern in der Form, die sonst mit Rosetten kombiniert war, hier als weitergebildetes Rautenstreumuster zu verstehen.

³ J. T. 321, K. 232.

⁴ T. S. 103.

⁵ J. T. 507, K. 13.

⁶ K. 288.

⁷ S. R. XVIII, 14.

⁸ S. R. XIX, 9.

⁹ S. R. VI, 9.



Abb. 14. Freies Muster. Hönen Shōnin - eden.

überspinnende lebendige Zierform von alter Zeit bis auf unsere Tage in volkstümlichen Kleiderstoffen die Herrschaft bewahrt.

In den Fächerbildern des Shitennōji in Osaka, die aus der Heikezeit stammen, sind frei verstreute Ahornblätter besonders beliebt¹. Das Ishiyamadera-engi² und viele andere sind reich an den verschiedenartigsten Streumustern der gleichen Art. Die Motive nehmen in der Folge an Umfang zu. Im Hönen-Shōnin-eden gibt es ein Kimono mit Bambus, der über die ganze Körperlänge reicht (Abb. 14)³, im Ippen-Shōnin-eden ein ähnlich großes Chrysanthemummuster⁴. Noch reicher, aber im Typus nicht eigentlich verändert sind die volkstümlichen Stoffe der Tokugawazeit, von denen die Bilder der Ukiyoyemeister voll sind. Daß die frühen Stoffe der Art

durch Färbetechnik gemustert waren, und daß schon früh sogar reine Malerei auf Stoff vorkam, kann einem Zweifel nicht unterliegen.

Alle Mustertypen, die bisher beschrieben wurden, ließen sich in ihren Ursprüngen gleichmäßig bis in die älteste Zeit zurückführen, aus der wir gesicherte Denkmäler besitzen, die Rückschlüsse auf die gleichzeitige Weberei gestatten. Es ist, allgemein gesprochen, die Zeit der Tangkunst in China. Diesen Stoffen gegenüber steht nun eine andere Gruppe, die in Europa durch eine Anzahl in alten Kirchenschätzen erhaltener Brokate bekannt geworden ist, und deren Bedeutung für die abendländische Entwicklung schon Dreger erkannte, aber erst Falke durch eine klare Disponierung des gesamten Materials in das rechte Licht gerückt hat. Es sind

6. die Stoffe mit Schrägranken,

die für die Entwicklung der gotischen Gewebemuster in Italien maßgebende Elemente fertig vorgebildet aus dem Osten nach Europa übertragen haben. Wesentlich unter diesem Gesichtspunkte sind die chinesischen Brokate der Art bisher betrachtet worden. Uns interessiert an dieser Stelle naturgemäß ihre Bedeutung innerhalb der östlichen Kunst selbst und die Frage nach Zeit und Art der Entstehung der neuen Muster.

Schon die aus reicheren Formgebilden zusammengesetzten Streumuster, wie das Wolkenmotiv, das oben namhaft gemacht wurde, enthielten die Tendenz zur Bildung eines versetzten Rappports, der aus der Wiederholung eines schräg orientierten Motivs in gleichen Abständen resultierte. Der Schritt zu Kombinationen von zwei Motiven wie Wolken und Drachen auf dem roten Mantel eines Rakan im Zenrinji (Abb. 15)⁵ in ausgesprochenem Sungstil ist kein weiter.

¹ K. 106, 204.

² J. T. 471, S. R. II, 22, K. 140.

³ N. S. III, 88.

⁴ K. 158.

⁵ J. T. 494, S. R. VII, 25; vgl. auch den Monju beim Grafen Akira Matsura T. B. T. 82.

Es kommt dazu, daß die Ranke in Gewandborten und abgepaßten Stücken, die offenbar mit Stickerei dekoriert waren, seit ihrer Einführung in Ostasien ein beliebtes Ornamentmotiv gewesen ist und sich bei der Entstehung eines dem Webstuhl angemessenen, durch Rapport gebundenen reichen Dekorationssystems als geeignetes Kompositionsmittel darbot. Wir wissen nicht, wieviel von den älteren Stoffmustern durch die verschiedenen Färbetechniken und Stickerei hergestellt war. Sicher sind die ältesten Kreismuster aus dem Kōkechiverfahren entstanden. Wohl möglich ist es, daß die Kreise auf durchgemustertem Grund ursprünglich in Applikationsstickereien bestanden. Es bleiben als fraglos gewebte Stoffe die aus dem Westen übernommenen reichen Kreisornamente und die kleinfigurigen geometrischen Muster. Beide konnten dem Stilempfinden der Sungzeit nicht mehr entsprechen, und das Bedürfnis nach neuen, reichen Prunkgeweben mußte zu einer Kombination führen, die den vorhandenen Ziermotiven eine dem Geschmack der Zeit und zugleich den technischen Bedingungen angepaßte Ordnung mitteilte. Der entwickelte Geschmack verlangte einen gleichförmig durchgemusterten Stoff. Es genügt weder das System der Streumotive auf glattem Grunde, noch auf geometrischem Muster, das sich nicht mit dem Hauptornament zu einer Einheit verband. Einen Versuch in dieser Richtung stellen die Kreise in Rautenmustern dar, namentlich wo die Rautensysteme in Form von Ranken ausgebildet werden, und sie sind nicht anders als im Zusammenhang mit den Schrägrankenmustern zu verstehen, wie sie ihnen auch zeitlich parallel gehen. Aber die großen Rundscheiben gaben dem Stoff noch immer den Charakter einer tektonisch gegliederten Fläche, der nicht eigentlich dem östlichen Formempfinden entsprach. Die Bindungen sollen nicht zuerst ins Auge springen, sondern ebenso wie die große Kunst der Sungzeit freirhythmische Flächenkombinationen schafft, so sollen die Ziermotive der Stoffe scheinbar frei im Raum verteilt bleiben. So entsteht der schräge Rapport, der pflanzliche und tierische Motive an frei geführten Ranken aufreht.

Eines der frühesten ausgebildeten Gewebe der Art, das sich in der Malerei nachweisen läßt, ist ein Gewandstück des Yama-deva im Raikōji¹, der als Typus in das ausgehende 12. Jahrhundert zu datieren ist. Es folgt das reiche Prunkgewand der Nibu-Myōjin im Kongōbuji², das traditionell auf Kōbō-Daishi zurückgeführt wird, aber nicht früher als in der mittleren Kamakurazeit entstanden ist. Auch das Bildnis des jungen Kōbō Daishi, das angeblich von Nobuzane herrührt³, ist in diesem Zu-



Abb. 15. Streumuster in schrägem Rapport. Rakan. Zenrinji.

¹ S. R. XVIII, 13.

² K. 234.

³ K. 42.

sammenhang zu nennen. Die ganz reiche Form mit fliegenden Vögeln zwischen Pflanzenmotiven bringt das Gewand des Shōtoku Taishi auf seinem Bildnis, das dem Nagataka zugeschrieben wird¹. Ein ähnlich prächtiger Brokatstoff ist auf dem Porträt des Kaisers Saga in der Berliner Sammlung dargestellt². Endlich sind als besonders klar kenntliche Muster mit Schrägranken die Tischdecken auf den Bildern der Höllenfürsten im Daitokuji³ zu nennen.

Zahllose Variationen des Motivs sind in den Brokaten erhalten, mit denen die alten Hängebilder in Japan gerahmt sind. Und noch heute sind in der chinesischen Weberei Muster im Gebrauch, die auf das alte, offenbar in der Sungzeit ausgebildete Schema zurückgehen.

Neue Typen der Stoffmusterung scheinen in späterer Zeit nicht mehr entstanden zu sein. So unerschöpflich der Formenschatz in den Prunkgewändern der Tokugawazeit gewesen ist, neue Systeme der Ornamentierung lassen sich nicht aufweisen. Nur die Zahl der Motive wächst, und es werden freie Bildkompositionen auf den Stoff übertragen, die mit Gewebemusterung im eigentlichen Sinne nichts mehr zu tun haben. Es kann auch nicht die Aufgabe dieser Übersicht sein, der eigentlich ornamentgeschichtlichen Bedeutung der Stoffmuster nachzugehen, da weder die zur Verfügung stehenden Abbildungen noch die an Ort und Stelle gesammelten Notizen des Verfassers für eine solche Untersuchung ausreichendes Material darbieten.

Es bleibt an dieser Stelle nur noch, die allgemein stilgeschichtlichen Folgerungen aus den gewonnenen Ergebnissen zu ziehen, bzw. diese selbst einzuordnen in den bekannten Entwicklungsablauf der ostasiatischen Kunst. Vorbuddhistische Stoffmuster sind uns nicht bekannt. Man muß annehmen, daß einfarbige Stoffe viel gebraucht wurden. Auch die Nachricht des Plinius, daß chinesische Seidengewebe in ihre Fäden aufgelöst wurden, um neu verwebt zu werden, läßt hierauf schließen. Von den in späterer Zeit nachweisbaren Mustern dürfte nach Analogie aus anderen Kunstgebieten den kleifigurig geometrisch ornamentierten Geweben ein höheres Alter zuzusprechen sein. Möglich ist auch das Vorkommen von Streumustern in älterer Zeit. Die Verbindung mit dem westlichen Kulturkreise, die in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten sich anbahnt, bringt als die zwei in der Folge wichtigsten Motive das Kreisschema und die Wellenranke nach dem Osten. Nachdem zunächst westliche Stoffmuster im ganzen mit mehr oder weniger gutem Gelingen nachgeahmt worden waren, bildet sich das Schema der Kreisrosette mit Zwickelstern, das eine Zeitlang die gesamte Flachornamentik beherrscht. Es muß als typisch genommen werden für die Höhe der Tangkunst und fällt in Japan mit der Narazeit zusammen, deren Monumente uns als die klassischen Zeugnisse dieser Epoche ostasiatischer Kunst zu gelten haben. Die Diskussion über chinesischen, koreanischen oder japa-

¹ K. 49.

² Abbildung O. Z. I, S. 343.

³ K. 175, O. Z. II, 268.

nischen Ursprung der Denkmäler, wie des gesamten Inhaltes des Shōsōin ist demgegenüber zunächst belanglos und bewegt sich auch ausschließlich in unbewiesenen und unbeweisbaren Behauptungen. Es gilt für uns vorerst, klare Definitionen für die großen Stilperioden ostasiatischer Kunst überhaupt zu schaffen. Die Klassifikation nach lokalen Sondercharakteren, zu denen auch das spezifisch Japanische im Gegensatz zum Chinesischen zu zählen ist, kann erst in zweiter Reihe stehen, und wir betrachten hier auch das naturalistische Streumuster, das in China verschwindet, während es in Japan bis in die Neuzeit das beliebteste Motiv volkstümlicher Stofffärberei bleibt, allein unter dem Gesichtspunkt seiner Entstehung im ostasiatischen Kunstkreise überhaupt.

Der Vorstellung, die wir allmählich von dem Charakter der späten Tangkunst gewinnen, die in Japan im wesentlichen dem Fujiwarastil entspricht, vereinigt sich gut die feierlich archaisierende Haltung der mit Kreisrosetten gemusterten Stoffe. Es ist etwas Unlebendiges, in sich Abgeschlossenes in diesem Stile und zugleich ein Hang zu höchster Prunkentfaltung, wie er sich in den Gewändern der Heiligenbilder, deren Typus auf Wu Tao-tzū zurückgeführt wird und als deren Hauptmeister Chang Ssü-kung gilt, mit ihren durchsichtigen Schleierstoffen und eingewebten Goldrosetten kundgibt.

Die zeitliche Grenze dieses Stiles gegen den anderen, den wir mit der Epoche der Sung-Kaiser zu identifizieren pflegen, ist noch nicht deutlich kenntlich. Es scheint aber, daß erst im 12. Jahrhundert der neue Stil seine volle Ausbildung erfährt, wie er in Japan ersichtlich mit der Kamakurazeit zusammenfällt. Die Schrägranke, die allem früheren gegenüber ein absolut andersartiges Stilempfinden bekundet, stellt sich als typisches Erzeugnis dieser neuen Epoche dar, und sie bereichert aufs willkommenste unsere Vorstellung von der Kunst der späteren Sungzeit, die viel zu sehr noch allgemein unter dem Eindruck des Sumiye begriffen zu werden pflegt.

Ich habe bei anderer Gelegenheit aus der Bildung der Gewandfalten eine analoge Definition abzuleiten versucht¹. Das Schrägrankenmuster mit der ganzen Fülle seiner Varianten im Gegensatz zu der in ihrer einförmigen Strenge noch archaisch feierlich wirkenden Gewebedekoration der Tangzeit ist geeignet, unsere Vorstellung von dem charakteristischen Gegensatz des „romanischen“ und „gotischen“ Stiles in China nochmals zu erweitern und zu bereichern.

¹ O. Z. III, 393 und IV, 67.

ÜBER CHINESISCHE MIAOTSE-ALBUMS.

Von F. JAEGER.

Die Geschichte der chinesischen Kunst berichtet uns von zahlreichen Versuchen, fremde Volksstämme, ihre Trachten, Sitten und Gebräuche und anderes im Bilde darzustellen. Die ältesten uns bekannten Zeugnisse, welche die chinesische Literatur dafür gibt, hat bereits B. L a u f e r¹ ziemlich vollständig zusammengestellt. Als erstes Beispiel dieser Art werden von ihm die zwölf bronzenen Statuen angeführt, die Schi Huang-ti (249—210) aus dem Metall eingezogener Waffen gießen ließ, und zwar sollen dies Statuen der Barbaren J 夷 und Ti 狄 gewesen sein. Die älteste noch vorhandene Abbildung von Angehörigen der Türkstämme findet Laufer auf einem Holzschnitt, der einen von vier Männern mit deutlich unchinesischer Physiognomie getragenen Ofen aus der Han-Zeit darstellt (vgl. a. a. O. Fig. 42). Daß auch die Man-Barbaren des Südens frühzeitig von den Chinesen abgezeichnet wurden, geht aus der von F r. H i r t h² übersetzten Stelle eines im 4. Jahrh. n. Chr. verfaßten Werkes hervor, wonach der berühmte Feldherr Tschu-ko Liang 諸葛亮 (181—234) ein Album mit Bildern dieser Barbaren und ihrer Beschäftigungen verfertigte. Als dann die machtvolle T'ang-Dynastie (618—907) die chinesische Herrschaft abermals weit nach Westen vorschob, hatte dies zur Folge, daß von dort zahlreiche Gesandtschaften mit Geschenken, die als schuldiger Tribut angesehen wurden, keineswegs aber immer so gemeint waren, an den kaiserlichen Hof kamen. Dadurch lernten die Chinesen bisher unbekannte Volksstämme der westlichen Grenzgebiete kennen und wurden zur bildlichen Darstellung dieser Völkerschaften angeregt. So hatte schon der als Kunstmäzen und Maler bekannte Kaiser Yüan 元 (552—554) der Liang-Dynastie unter dem Titel *Tschü-kung-t'u* 職貢圖 ein illustriertes Werk über mehr als 30 Tributvölker verfaßt³. Eine Anzahl von weiteren, dem chinesischen Mittelalter angehörenden Werken, die zentralasiatische Völker in Wort und Bild schilderten, hat F r. H i r t h zusammengestellt⁴; derselbe hat an anderer Stelle⁵ auch auf einige unter der T'ang-Dynastie lebende Maler hingewiesen, die sich vor allem mit der Darstellung fremder Völkertypen beschäftigten. Hier ist besonders der berühmte Kolorist des 7. Jahrhunderts Yen Li-pên

¹ *Chinese Pottery of the Han Dynasty* (Leiden 1909) S. 225 ff.

² *Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr. z. Berl.*, Bd. VII (1904), *Ostasiatische Studien* S. 243.

³ Über dieses Werk, das eine eigene Untersuchung verdiente, vgl. die im Anhang übersetzten Angaben des Kaiserlichen Kataloges. Leider kann dieser Anhang aus Raumrücksichten erst im nächsten Heft erscheinen.

⁴ *Wiener Zeitschrift f. d. Kunde d. Morgenlandes*, Bd. X (1896) S. 227 ff.

⁵ *Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst* (1896) S. 35 und besonders S. 39 ff.

閣立本 mit seinen *Si-yü-t'u* 西域圖 „Bilder aus den westlichen Grenzgebieten“ zu nennen¹; dieses Werk soll dann noch zur Mongolenzeit Tschao Mêng-fu 趙孟頫 (gest. 1322) mit einem Autogramm versehen haben, worin die Vorzüge des Bildes und die Schwierigkeiten des Gegenstandes hervorgehoben werden. Auch späterhin begegnen wir häufig Nachrichten über solche, wohl meistens von Texten begleitete ethnographische Zeichnungen. So gehört der Sung-Dynastie (960—1279) ein von R. Wilhelm kurz besprochenes Bilderwerk mit der Darstellung von Tributgesandtschaften an². Die auf Seide gemalten Tuschbilder dieses aus altem Familienbesitz stammenden Albums sind mit Stempel und Namen des Malers Tsch'ên Kü-tschung 陳居中 versehen; den erläuternden Text dazu hat in altchinesischer Schrift der berühmte Gelehrte Yang Schi-k'i 楊士奇 aus der Ming-Dynastie geschrieben³. Schließlich sei hier noch aus dem um 1225 entstandenen *Tschu-fan tschi* 諸蕃志 des Tschao Ju-kua eine interessante Notiz herausgehoben. Als sich im Jahre 1174 ein Stammeshäuptling der unter dem Namen Li bekannten Ureinwohner der Insel Hainan mit seinen Leuten der chinesischen Herrschaft unterwarf, fertigte der Präfekt von K'üung-tschou 瓊州 Zeichnungen ihrer äußeren Erscheinung und ihrer Kleidung an, die dem Provinzialgouverneur unterbreitet wurden⁴. Eine Zusammenfassung von Völker- und Trachtentypen findet sich sodann in der dem Ende des 16. Jahrhunderts entstammenden Enzyklopädie *San-ts'ai-t'u-hui* 三才圖會 (Abteilung jên-wu 人物 Kap. 12—14); freilich ist unter den dort mitgeteilten Illustrationen die Zahl der wirklich brauchbaren Bilder, von denen wir annehmen können, daß sie über verschiedene Zwischenglieder auf ein nach der Natur gezeichnetes Original zurückgehen, gegenüber der großen Masse kindischer Phantasiegebilde verschwindend gering. Einen Schlußstein in der Geschichte dieser ganzen ethnographischen Literatur bildet das in der zweiten Hälfte des 18. Jahr-

¹ Über diesen Maler vgl. noch H. A. Giles, *An Introduction to the History of Chinese Pictorial Art* (1905) S. 38 ff. und Hirth, *Scraps from a Collector's Note Book* (T'oung Pao, Ser. II, Bd. VI, 1905) S. 438 f.

² Der Ostasiatische Lloyd, Jahrg. XXIV (1910) 1. Hälfte, S. 467 f. Da diese Zeitschrift wohl nur wenigen Lesern zugänglich ist, möge das Wichtigste aus den einleitenden Worten Wilhelms hier folgen: „Die Bilder sind überaus fein gemalt und zeigen in der Gruppierung und Pinselührung einen hohen Grad von künstlerischer Vollkommenheit. Charakteristisch für die Altertümlichkeit der Ausführung ist es, daß alle Überschneidungen in der Weise gelöst werden, daß die verdeckten Teile der Figuren und Pferde nicht weitergeführt werden . . . Die einzelnen Gruppentypen sind phantastisch ausgestaltet, wie dies dem Anschein nach fremden ungewohnten Erscheinungen gegenüber in früherer Zeit allgemein üblich war . . . Dennoch merkt man es den Bildern an, daß sie auf einer lebendigen Vorstellung beruhen, und insofern sind sie auch von geschichtlichem Interesse. Im ganzen sind zehn verschiedene Völkergruppen dargestellt.“

³ Tsch'ên Kü-tschung blühte in der Periode Kia-t'ai (1201—1204); über Yang Schi-k'i vgl. Wylie, *Notes on Chinese Literature* (1902) S. 74.

⁴ Vgl. Fr. Hirth, *Die Insel Hainan nach Chao Ju-kua* in der Festschrift für Adolf Bastian (Berlin 1896) S. 512 und Fr. Hirth and W. W. Rockhill, *Chau Ju-Kua, On the Chinese and Arab Trade in the Twelfth and Thirteenth Centuries* (St. Petersburg 1911) S. 184.

hunderts auf kaiserlichen Befehl durch eine Kommission von Gelehrten verfaßte *Huang-Ts'ing tsch'i-kung-t'u* 皇清職貢圖 „Illustrierte Beschreibung der Tributvölker der Ts'ing-Dynastie“¹; hier sind größtenteils die fabelhaften Nachrichten der früheren Quellen verschwunden, um neuen, richtigeren Kenntnissen Platz zu machen. Im übrigen beruht aber auch dieses Werk auf der damals noch unerschütterten chinesischen Weltanschauung, wonach alle auswärtigen Länder in einem Tributverhältnis zu China stehen, und zieht demgemäß den Kreis der behandelten Völker sehr weit: mit Korea beginnend, macht es den Leser nicht nur mit den nicht-chinesischen Völkerschaften Asiens bekannt, sondern schildert auch eine Reihe von europäischen Staaten². Die Beschreibung eines jeden Stammes oder Volkes begleiten immer zwei in Umrißzeichnung gehaltene Figuren, die eines Mannes und die einer Frau. Für unsere Aufgabe hier, die literarische Stellung der Miaotsë-Albuns näher zu bestimmen, ist das *Huang-Ts'ing tsch'i-kung-t'u* deshalb von Bedeutung, weil es (besonders im 8. Kapitel) Schilderungen der Miaotsë und anderer südchinesischer Stämme enthält.

Schon dieser kurze Überblick zeigt uns, daß die Chinesen trotz aller Verachtung, welche sie theoretisch stets fremden Völkern, ihren Sprachen und Kulturen entgegenbrachten, in der Wirklichkeit durch politische Gründe veranlaßt wurden, sich eingehender mit den „Barbaren“ zu beschäftigen und sogar illustrierte Beschreibungen von ihnen und ihren Beschäftigungen zu entwerfen. In diesen ganzen Zusammenhang gehören nun letzten Endes auch unsere Miaotsë-Albuns; denn mögen auch neuerdings von anthropologischer Seite die Miaotsë nach ihren physischen Eigenschaften zur mongolischen Rasse gerechnet und als Nächstverwandte der Annamiten bezeichnet werden³, die Chinesen fühlten sich von ihnen immer durch

¹ Über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes vgl. die Angaben der im Anhang übersetzten Notiz des kaiserlichen Kataloges. Aus dem *Huang-Ts'ing tsch'i-kung-t'u* sind schon mehrmals ethnographische Notizen über eine Anzahl südchinesischer Stämme mit den entsprechenden Illustrationen veröffentlicht worden: vgl. G. Devéria, *La Frontière Sino-Annamite* (Paris 1886) S. 87ff. und H. Müller, *Beiträge zur Ethnographie der Lolo* (Baessler-Archiv, Bd. III Heft 1, Leipzig u. Berlin 1912) S. 41ff.; ebenso hat H. Cordier seinem Aufsatz: *Le Consulat de France à Canton au XVIII^e siècle* (T'oung Pao, Ser. II, Bd. IX 1908, S. 47—96) verschiedene derselben Quelle entstammende Abbildungen von europäischen Völkern beigegeben.

² Vgl. die betreffende Anm. im Anhang.

³ Es kann hier, wo es sich lediglich um die literarische Einordnung der Miaotsë-Albuns handelt, nicht unsere Aufgabe sein, auf die topographische Verteilung der einzelnen Miaotsë-Stämme und ihren ethnischen Charakter näher einzugehen. Es sei nur die eine Bemerkung gestattet, daß die Zusammenfassung unter dem Namen Miaotsë 苗子 in somatisch-anthropologischer Hinsicht wenig Berechtigung zu haben scheint, daß vielmehr unter diesen Miaotsë (ähnlich wie bei den Lolo) recht verschiedenartige Typen sich finden; so haben in den Miaotsë-Albuns neben den eigentlichen Miaotsë auch verwandte Völkerschaften, wie einige Stämme der Lolo 羅 (vgl. H. Cordier, *Les Lolos. Etat actuel de la Question*, T'oung Pao, Ser. II, Bd. VIII 1907, S. 598—602), die Yao 猺, K'i-lao 猯 佬 und andere Aufnahme gefunden. Was die Ethnologie der Miaotsë betrifft, so kann hier nur auf die Zusammenstellung der betreffenden Literatur bei H. Cordier, *Bibliotheca Sinica* ², Bd. I Spalte 367/9 und 3071/2 verwiesen werden. Unter

eine weite Kluft getrennt. Die bisher bekannt gewordenen MiaotsĚ-Albums sind illustrierte, in der Weise angelegte Handschriften, daß auf der einen Seite kurze ethnographische Notizen über Nahrung, Kleidung, Sitten und Gebräuche (wie Heirat, Begräbnis, Erwerbsarten usw.) der einzelnen Clans stehen, während auf der anderen Seite eine charakteristische Szene aus dem Leben des betreffenden Stammes, die durch den Text daneben ihre Erklärung findet, in Aquarellzeichnung dargestellt ist. Die Zeichnungen sind im allgemeinen nicht ohne Geschick ausgeführt und erheben sich meines Erachtens sogar teilweise über die Sphäre des rein Handwerksmäßigen; ihre eigentliche Bedeutung — wenn von einer solchen zu sprechen erlaubt ist — liegt aber mehr auf ethnographischem Gebiete, wirklich künstlerischen Wert können selbst die Zeichnungen des Hirthschen Albums (vgl. unten) kaum beanspruchen. Damit hängt auch wohl der Umstand zusammen, daß in diesen illustrierten Handschriften weder der Name des Verfassers noch das Jahr der Veröffentlichung genannt wird. Ein ungefährer terminus post quem für ihre Abfassung ergibt sich höchstens daraus, daß mehrmals ganz kurze historische Angaben über die Wanderung oder Unterwerfung eines Stammes sich finden (vgl. unten S. 275).

Die MiaotsĚ-Albums haben frühzeitig die Aufmerksamkeit der Sinologen auf sich gezogen, und von verschiedenen Exemplaren sind wenigstens die Texte durch Übersetzungen schon bekannt geworden:

1. Die ersten Proben erhielten wir 1837 durch C. F. Neumann, der die Beschreibung von 79 Stämmen der MiaotsĚ „nach einem durch die Güte des Herrn Clarke zu Kanton in Abschrift mitgeteilten Originale“ übersetzt hat¹; doch scheint diese Abschrift nur die Texte, nicht auch die Illustrationen enthalten zu haben. In der Einleitung hat Neumann, der die Bibliographie K'ien-Lungs wie die En-

den später erschienenen Werken verdienen zunächst die Veröffentlichungen der Mission d'Ollone (1906—1909) Erwähnung. Eine populäre Schilderung seiner Reise hat d'Ollone in seinem Werke *Les derniers Barbares* (Paris 1911) gegeben; über die MiaotsĚ vgl. dort Kap. V und VI. Von den *Documents scientifiques de la Mission d'Ollone* sind, soweit sie die MiaotsĚ angehen, bisher folgende Bände erschienen: *Langues des peuples non chinois de la Chine* (ebd. 1912) und *Ecritures des peuples non chinois de la Chine* (ebd. 1912); angekündigt ist unter anderem auch ein Band *Ethnographie et Anthropologie*. Es wird aber gut sein, die Ergebnisse des d'Olloneschen Reiseberichtes mit der Vorsicht und Kritik zu betrachten, die ihnen berufene Beurteiler unter den eigenen Landsleuten des Verfassers entgegenbringen (vgl. Cl. E. Maitre im *Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême-Orient*, Bd. VIII 1908, S. 616—626; Bd. IX 1909, S. 835—836). Den wichtigsten Beitrag zur Ethnographie der MiaotsĚ hat Torii Ryüzō 鳥居龍藏, der eine vom Juli 1902 bis März 1903 währende Reise durch Kueitschou, Yünnan und Ssêtsch'uan zur Untersuchung der dortigen nicht chinesischen Völkerschaften unternahm, in seinem japanisch geschriebenen Werke „Bericht über die Erforschung der MiaotsĚ-Stämme“ (Tōkyō 1907) gegeben. Das Buch war trotz langen Suchens in Deutschland nicht aufzufinden; nach den erschienenen Rezensionen (Ed. Chavannes, *T'oung Pao*, Ser. II, Bd. IX 1908, S. 274f.; N. Peri, *BEFEO.*,² Bd. VIII 1908, S. 276f.; Koganei, *Zentralblatt für Anthropologie*, XVI. Jahrg. 1911, S. 147f.) scheint dieses Werk eine abschließende Monographie über die MiaotsĚ zu sein.

¹ *Die Urbevölkerung einiger Provinzen des chinesischen Reiches* (Asiatische Studien, erster Teil, Leipzig 1837, S. 35—120).

zyklopädie des Ma Tuan-lin (das *Wên-hien-t'ung-k'ao*) vergeblich nach einem ähnlichen Werk durchgesehen zu haben bekennt, unter anderem auch das Wesen der ethnographischen Literatur der Chinesen gut charakterisiert (a. a. O. S. 47 ff.); seine Übersetzung läßt freilich an vielen Stellen zu wünschen übrig, was sich aber durch den damaligen Stand der sinologischen Forschung erklärt.

2. Der XIV. Band des Chinese Repository brachte dann 1845 die von einem chinesischen Reisenden verfaßte Beschreibung von 41 Miaotsë-Stämmen in englischer Übersetzung¹. Aus der kurzen Vorrede, worin der Verfasser nur allgemeine Ausführungen macht, jedoch nichts Näheres über seine Person und die Entstehungszeit des Albums erwähnt, erfahren wir wenigstens dies, daß im Original die Illustrationen auf der einen Seite und die Beschreibungen auf der gegenüberliegenden standen („I therefore sketched their forms on one page, and gave the description on the opposite in order to gratify my own feelings and those of others, who wished to see these things“).

3. Im Jahre 1859 ließ ferner E. C. B r i d g m a n seine mit einigen kurzen Anmerkungen versehene Übersetzung der Texte von 82 Miaotsë-Skizzen erscheinen²; nach Angabe des Übersetzers hatte diese vor einer Reihe von Jahren ein chinesischer Gelehrter, der die Provinz Kueitschou bereiste, verfaßt. Sie bilden zwei Oktavbände von gleichem Umfang, und auch hier steht jedesmal auf der einen Seite der beschreibende Text und auf der gegenüberliegenden eine farbig ausgeführte Illustration. Bridgman weist darauf hin, daß eine Anzahl dieser Beschreibungen in einer etwas anderen, verkürzten Form schon im Chinese Repository erschienen sei, und meint, es handle sich hier um ein merkwürdiges, seltenes Werk; die einzige vollständige Kopie, die er jemals gesehen, befinde sich nunmehr in England und sei Eigentum von Dr. William Lockhart (vgl. unten).

4. Im Jahre 1876 folgte dann die 42 Stämme umfassende Bearbeitung G. M. H. P l a y f a i r s, die nach drei zu verschiedenen Zeiten in Peking gekauften Handschriften hergestellt ist³. Zwei von ihnen, welche die in Kueitschou ansässigen Stämme behandeln, scheinen nach Angabe des Bearbeiters von derselben Hand herzurühren, sind jedoch mit keinem Titel oder Verfasseramen versehen. Die dritte, ebenfalls anonyme Handschrift trägt den Titel *Li-kiang fu schi-tschung yi-yên t'u* 麗江府十種彝人圖 „Illustrierte Beschreibung von zehn eingeborenen Stämmen der Präfektur Li-kiang“ (in Yünnan). Alle drei Manuskripte bestehen aus einer Reihe von Aquarellzeichnungen, die in charakteristischer Art über vierzig

¹ *Notices of the Miao Tsz', or Aboriginal Tribes, inhabiting various highlands in the southern and western provinces of China Proper* (a. a. O. S. 105—115). Der anonyme Artikel soll nach Cordier (*Bibl. Sin.* Sp. 367) S. W. Williams zum Verfasser haben.

² *Sketches of the Miao-Tsze* (*Journal of the North-China Branch of the Royal Asiatic Society*, Nr. III, Dezember 1859, S. 257—286).

³ *The Miaotzu of Kweichou and Yunnan from Chinese Descriptions* (*China Review*, Bd. V, S. 92—108).

solcher Völkerschaften darstellen; jedes Bild wird von einem beschreibenden Text begleitet. Playfair ist der Ansicht, diese Handschriften seien das Werk gebildeter Chinesen, welche die genannten Provinzen bereist und nach ihrer Rückkehr ihre Erfahrungen in Gestalt eines Buches, das nur für privaten Umlauf bestimmt und als solches durch seine Manuskriptform gekennzeichnet sei, niedergelegt hätten. Nach Fertigstellung seiner Arbeit kam Playfair die Übersetzung Bridgmans zu Gesicht; er konnte noch die Quellen seines Vorgängers vergleichen und fand dabei, daß diese von gleicher Art wie seine eigenen waren, nämlich aus einer Reihe von Bildern mit begleitendem handschriftlichem Text bestanden.

5. Schließlich hat A. R. Colquhoun dem zweiten Bande seines Werkes *Across Chryse* (London 1883) die von George W. Clarke stammende Übersetzung eines handschriftlichen Berichtes über die in Kueitschou hausenden Miaotsë, der nach ihrer Unterjochung um 1730 geschrieben sein soll, als Appendix (S. 363 ff.) beigegeben¹. Im ganzen werden hier 82 Stämme in der bekannten Manier beschrieben, doch findet sich keine Andeutung von Illustrationen, wie sie sicherlich die betreffende Handschrift enthalten hat. — Zu diesen nur aus Übersetzungen bekannten Miaotsë-Albums kommen nun zunächst drei Exemplare, die dem Verfasser selbst vorliegen:

6. Das erste dieser Exemplare wurde im Oktober 1883 von Fr. Hirth in Schanghai erworben und von diesem im Januar 1890 der Herzoglichen Bibliothek in Gotha als Geschenk überwiesen, die unter der Signatur Ms. As. orient. 57 und 58 (Ag 17 a und b) das Werk verwahrt². Es besteht aus zwei gleichen, 30 cm in die Höhe und 19 cm in die Breite messenden Albums, von denen das erste 41 und das zweite 40 Bilder mit Text enthält. Einzelne Blätter zeigen noch Schmutzflecken; eine — vielleicht von Hirth veranlaßte — Ausbesserung hat aber diese und andere Spuren ehemaliger Zerstörung so weit beseitigt, daß man die beiden in etwas verschossene Seide gebundenen Albums als gut erhalten bezeichnen muß. Auf ihrer Außenseite ist ein Papierstreifen mit dem Titel *Ming-jên tsing-sie Miao-man t'u* 名人精寫苗蠻圖 „Bilder der Miao-Barbaren von berühmten Künstlern“ angebracht; leider sagt uns dieser Titel nichts Bestimmtes über die wirklichen Verfasser und die Entstehungszeit des Werkes. Auf die Blätter links vom Beschauer sind dann die einzelnen Bilder (25 cm × 14¹/₂ cm) geklebt, während die dazu-

¹ Diese Übersetzung hat Clark (so!) in seiner Schrift *Kwiechow and Yün-nan Provinces* (Schanghai 1894) S. 133 ff. in etwas veränderter Form („it is because the basis of both translations may not be the same“) wiederholt und nach den Wohnsitzen der einzelnen Stämme angeordnet.

² Vgl. Hirth, Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr. Berl., Bd. VII (1904), Ostasiat. Stud. S. 244 und W. Pertsch, *Die orient. Handschr. d. Herz. Bibl. zu Gotha mit Ausn. d. Persischen, Türkischen und Arabischen* (Gotha 1893) S. 11 f. Nicht benutzen konnte ich diesmal die bei Pertsch S. 12 erwähnten Beilagen Hirths: 1. „Übertragung (in gewöhnliche Schrift) der in schwer leserlicher Kurrentschrift geschriebenen Abschnitte des Manuskriptes“ und 2. „Bemerkungen zu einem chinesischen Manuskript mit Aquarellzeichnungen, das Leben der Miao-tzu-Stämme in der Provinz Kuei-chou betreffend. Von Dr. phil. Friedrich Hirth.“

gehörigen Texte auf der rechten Seite stehen. Was nun die Bilder selbst betrifft, so sind diese in Aquarellfarben ausgeführt und setzen nach meiner Ansicht mehr als eine bloß handwerksmäßige Routine voraus; besonders die Personen sind in Gebärden und Haltung äußerst naturgetreu und lebenswahr wiedergegeben, während der Hintergrund mit seinen Bergen und Bäumen etwas schematisch dargestellt wird. Die Texte des Hirthschen Albums sind teilweise in schwer lesbarer, „Grasschrift“ geschrieben, inhaltlich gleichen sie völlig den übrigen uns bekannten Schilderungen.

7. Das zweite Exemplar ist Eigentum des K. B. Ethnographischen Museums in München, das vor einigen Jahren das vorliegende Werk aus dem Handel erworben hat. Es umfaßt im ganzen 70 einzelne zwischen zwei Holzdeckeln ruhende Doppelblätter von $28\frac{1}{2}$ cm Höhe und 25 cm einfacher Breite. Die Doppelblätter bestehen ihrerseits aus mäßig starken, teilweise stockfleckig gewordenen Kartons, die mit einem zarten hellblauen Seidenstoff überzogen und mit einem ganz schmalen Rande aus dünnem braunem Papier eingefast sind. Die auf die Seide geklebten Bilder und Textblätter sind je 22,6 cm hoch und 21,7 cm breit, also fast quadratisch; ihre Anordnung ist hier in der Weise erfolgt, daß der Beschauer die Bildseite zur Rechten und die Beschreibung zur Linken hat. Der vordere Holzdeckel trägt einen Papierstreifen mit dem Titel *K'ien-schêng pa-schî-ör tschung Miao t'u* 黔省八十二種苗圖 „Illustrierte Beschreibung von 82 Stämmen der Miao in der Provinz K'ien“ (literarischer Name für Kueitschou); darunter stehen noch folgende Zeichen: *ör-ts'ê ssê-schî-yi tschung* 二冊四十一種 „Zweites Album, 41 Stämme“. Aus diesen Angaben müssen wir den Schluß ziehen, daß unser Exemplar ursprünglich die Beschreibung von 82 Miaotsë-Stämmen in zwei — vielleicht gefalteten — Albums umfaßte; wahrscheinlich sind später im Laufe der Zeit mehrere Bilder beschädigt oder abgerissen worden. Es wäre dann denkbar, daß man bei einer Ausbesserung, auf die auch der ganze Zustand der Erhaltung unseres Exemplars hinweist, die beiden Faltalben in einzelne Blätter aufgelöst und in der vorliegenden Weise vereinigt hat. Die Bilder selbst erreichen an Feinheit der Zeichnung und Farbengebung bei weitem nicht die der Gothaer Handschrift; vor allem ist die Staffage ganz schablonenhaft ausgeführt. Die Texte, die teilweise nur etwas zusammengezogen sind, ordnen sich inhaltlich durchaus in das gewohnte Schema ein. Eine Sonderstellung unter allen bisher bekannt gewordenen Miaotsë-Alben nimmt aber das Münchener Exemplar insofern ein, als der wesentliche Inhalt der ethnographischen Texte daneben noch einmal in je vier siebensilbigen Versen, von denen immer die ersten, zweiten und vierten sich reimen, wiederholt und paraphrasiert wird¹.

8. Über das dritte Exemplar, das Eigentum des Herrn Professor Dr. Florenz in Hamburg ist, können wir uns etwas kürzer fassen. Es handelt sich hier um 61 meist lose Doppelblätter von 26 cm Höhe und 20 cm Breite; verschiedene Anzeichen weisen aber darauf hin, daß auch sie ursprünglich ein richtiges Faltalbum (viel-

¹ Vgl. die unten (S. 282) gegebenen Proben.

leicht in zwei Bänden) gebildet haben. Die Doppelblätter bestehen auch hier aus mittelstarken Kartons; die Bilder (rechts) und Texte (links) sind nicht aufgeklebt, sondern unmittelbar auf den Kartons angebracht, so daß also kein besonderer Rand bleibt. Die Texte sind gleich denen des Gothaer Exemplars in „Grasschrift“ geschrieben und bieten inhaltlich nur geringfügige Varianten. Ebenso bringen die in lebhaften Aquarellfarben ausgeführten Bilder stofflich nichts Neues. Die Liebe des „Künstlers“ hat auch hier in erster Linie den Personen gehört, während der Hintergrund mit seinen Baum- und Felsengruppen meist sehr schematisch behandelt wird. Störend wirken bei manchen Bildern gewisse Verzeichnungen, die besonders Hände und Füße betreffen; auch sind einzelne Gegenstände, z. B. die Webstühle, die auf verschiedenen Bildern vorkommen, verglichen mit der entsprechenden Darstellung im Gothaer Album sehr mangelhaft gezeichnet. Auffallend dagegen ist die Feinheit der Farbgebung, welche sich bei der Darstellung der geblühten Gewänder der weiblichen Miaotse zeigt. — Außer den genannten in Übersetzungen oder im Original vorliegenden Miaotse-Albums lassen sich schließlich noch einige nachweisen, die in der europäischen Literatur wenigstens kurze Erwähnung finden; da sie aber nicht genau beschrieben werden, wäre es immerhin möglich, daß das eine oder andere der folgenden Exemplare mit einem der oben aufgeführten identisch ist.

9. H. Yule hat in seinem „*Marco Polo*“ zwei Bilder wiedergegeben, die seiner Angabe nach einem im Besitze Dr. Lockharts befindlichen Miaotse-Album entlehnt sind¹; es scheint, daß Bridgman nach diesem Exemplar seine Übersetzung gemacht hat (vgl. Yule a. a. O. S. 124).

10. H. Cordier² zitiert ferner einen in den — mir nicht zugänglichen — *Notes and Queries on China and Japan* (Bd. I, S. 104) erschienenen Aufsatz, worin der unter dem Namen Deka zeichnende Verfasser bemerkt, er besitze eine chinesische Beschreibung von 82 Miaotse-Stämmen; sein Text weiche ein wenig von demjenigen ab, den Bridgman übersetzt habe, stimme aber im allgemeinen mit diesem überein.

11. Auch das Britische Museum besitzt zwei handschriftliche Miaotse-Albums³. Das erste aus zwei Bänden bestehende trägt den Titel *K'ien-schéng ko-tschung Miao*

¹ H. Yule, *The Book of Ser Marco Polo* (3. edition by H. Cordier, London 1903), Bd. II S. 83 und 125. Das erste Bild trägt hier die Unterschrift „The Sangmiao Tribe of Kweichau, with the Crossbow“, während es im Gothaer (Nr. 36) und ebenso im Münchener Exemplar (Nr. 65) auf die Kiu-ku Miao bezogen wird; das andere Bild „The Koloman“ würde den Blättern Nr. 1 bzw. Nr. 53 entsprechen. Ob dieses Album in dem von Cordier, *Bibl. Sin.*³ (Sp. 367) angeführten Aufsatz W. Lockharts *On the Miaotse, or Aborigines of China* (Transactions of the Ethnological Society of London, vol. I, N. S., pp. 177—185, London 1861) oder in dem ebenfalls bei Cordier (a. a. O. Sp. 1830) erwähnten *Catalogue of Books contained in the Lockhart Library and in the General Library of the London Missionary Society Part II: Chinese Printed Books* (London 1899) näher beschrieben wird, kann ich nicht angeben, da mir keine von beiden Publikationen zur Verfügung steht.

² T'oung Pao, Ser. II, Bd. IX 1908, S. 108.

³ Vgl. R. K. Douglas, *Supplementary Catalogue of Chinese Books and Manuscripts in the British Museum* (London 1903) S. 58 und 91.

t'u 黔省各種苗圖 „Illustrierte Schilderungen der Miaotse-Stämme in der Provinz K'ien (d. h. Kueitschou)“; Douglas bemerkt dazu, die Beschreibung, die auf der den Zeichnungen gegenüberliegenden Seite stehe, sei ausführlicher als gewöhnlich bei den betreffenden Stämmen. Das zweite Album *Miao t'u* 苗圖 „Illustrierte Beschreibungen der Miaotse-Stämme“ enthält in Farben gehaltene Zeichnungen auf Seide, gibt aber ebenfalls keinen Verfassernamen an. Die Entstehung des ersten Albums möchte Douglas um 1850 (?), die des zweiten um 1750 (?) ansetzen.

12. Schließlich hat auch Stephen W. Bushell in seinem Werke *Chinese Art*¹ zwei sehr mittelmäßige Skizzen aus einem ursprünglich kolorierten Miaotse-Album abgebildet; in ethnologischer Hinsicht ist vor allem das zweite Bild (Fig. 134) interessant, auf dem sich die weitverbreitete und auch von den Miaotse geübte Sitte der Couvade dargestellt findet².

Wir sehen also, allein die bekanntgewordenen Miaotse-Albums bilden schon eine ganze Reihe, und wir dürfen wohl annehmen, daß dies nur ein kleiner Bruchteil der wirklich vorhandenen ist³. Und sollten selbst einige der beschriebenen Exemplare identisch sein, so bleiben immer noch zu viele übrig, als daß wir mit Bridgman (vgl. oben S. 270) diese Albums trotz ihrer handschriftlichen Form als selten bezeichnen könnten; wir werden in diesem Punkte wohl eher Edkins bestimmen müssen, wenn er behauptet, illustrierte Albums dieser Art seien in Schanghai und Peking nichts Seltenes⁴. Es handelt sich eben bei diesen ethnographischen Aquarellen nicht um künstlerisch zu wertende Zeichnungen, sondern mehr um handwerksmäßige Kopien. Allerdings weisen die einzelnen Exemplare, was ihre Ausführung betrifft, noch große Unterschiede auf; das wertvollste unter ihnen ist in künstlerischer Hinsicht unstreitig das Hirthsche Album (vgl. oben Nr. 6). Wenn wir nun den Versuch machen, den Archetypus der verschiedenen Miaotse-Albums zu

¹ Bd. II³ (London 1910) Fig. 133 und 134.

² Vgl. Bushells Bemerkungen a. a. O. S. 144 und Hugo Kunike, *Das sogenannte „Männerkindbett“*, Zeitschrift für Ethnologie (43. Jahrg., Berlin 1911, S. 546—563), der die bei Bushell wiedergegebene Illustration als „absolut einwandfreie, leider auch ganz singuläre bildliche Darstellung eines wirklichen männlichen Wochenbettes“ bezeichnet (S. 547—548); vgl. dazu die Proben unten (S. 281 ff.) und die Abbildungen 3 und 4.

³ In der Tat soll nach einer gelegentlichen Bemerkung Hirths auch das Museum für Völkerkunde in Berlin ein solches Miaotse-Album besitzen. Außerdem werden in dem neuesten (大正三年六月) Katalog der japanischen Buchhandlung Bunkjudō 文求堂 in Tōkyō (S. 16) folgende drei handschriftliche kolorierte (寫本著色) Albums zum Verkauf angeboten: 1. Tien-schêng yü-ti t'u-schuo Tien-pien Lo-lo t'u 滇省輿地圖說滇邊猓猓圖 in 6 Einzelalbums (帖); 2. Tien-schêng Miao-tsu t'u 滇省苗族圖 in einem Album und 3. Kuei-schêng Miao-tsu t'u 桂省苗族圖 ebenfalls in einem Album.

⁴ The Chinese Recorder, Bd. III (Foochow 1871) S. 74: „The customs and mode of life of the Miao tsī are by the Chinese regarded as very curious and amusing. Otherwise, coloured drawings illustrative of their customs and occupations would not be so numerous as they are. Books of these illustrations are common both at Shanghai and in Peking. The habits of a large number of the tribes residing in Kwang-si, and Kwei-cheu have been delineated in these collections. . .“

rekonstruieren, so können wir aus der Tatsache, daß allein drei der oben aufgeführten Exemplare (Nr. 3, 5 und 7) aus 82 Bildern bestehen, wohl mit Recht den Schluß ziehen, daß auch der Archetypus 82 Illustrationen in zwei Albums umfaßt hat. Nr. 2 mit 41 Bildern würde dann der Hälfte, also einem Album entsprechen (vgl. auch Nr. 2 mit 42); ebenso kommen Nr. 1 mit der Beschreibung von 79 Stämmen und Nr. 6 mit 81 Blättern der angenommenen Zahl sehr nahe. Für die Abfassungszeit des Archetypus unserer Miaotse-Albums erhalten wir einen ungefähren terminus post quem aus einigen historischen Angaben, die bei einzelnen Stämmen — es sind immer die gleichen — über ihre Wanderung oder Unterwerfung gemacht werden. Diese Angaben führen nun alle¹ auf die Regierungsperiode Yung-Tschêng (1723 bis 1735). In der Tat versuchte die chinesische Regierung seit 1730, die größtenteils noch unabhängigen Miaotse der Provinzen Yünnan und Kueitschou unter ihre Verwaltung zu bringen; an den meisten Orten geschah dies mit friedlichen Mitteln, doch kam es bei verschiedenen Stämmen auch zu Erhebungen, die sich bis in den Anfang der Regierungsperiode K'ien-Lung (1736—96) fortsetzten². Es scheint, daß durch diese Ereignisse die Chinesen veranlaßt wurden, sich genauer mit dem Leben und Treiben der Miaotse zu beschäftigen, und dann ihre Kenntnisse in Form solcher Albums niederlegten; dabei konnten sie immerhin die schon vorhandene Literatur über die Miaotse verwenden. In der Clarke'schen Übersetzung (vgl. oben Nr. 5) wird, kaum auf Grund einer dementsprechenden direkten Notiz, die Abfassung des betreffenden Manuskriptes um 1730 angesetzt; nach dem Gesagten kommt man aber der historischen Wahrheit wohl näher, wenn mit der Datierung noch etwas, vielleicht um einige Jahrzehnte, herabgegangen wird. Ob freilich eine der oben genannten Handschriften ein so hohes Alter beanspruchen kann, unterliegt starkem Zweifel; bei der großen Zahl der bekanntgewordenen Albums ist es viel wahrscheinlicher, daß sie alle über eine Reihe von Zwischengliedern auf einen nicht erhaltenen Archetypus zurückgehen. Auch in der zweiten Hälfte des 18. und im Laufe des 19. Jahrhunderts fanden dann noch mehrere Aufstände der Miaotse statt, die zu kriegerischen Maßnahmen gegen sie führten³; so wurde das Interesse für diese merkwürdigen Stämme wacherhalten und gab wohl den Anlaß, daß auch unsere Illustrationen immer wieder neu gezeichnet wurden. Wenn dabei die Texte un-

¹ Vgl. bei Bridgman Nr. 15 und 16 (das 10. und 13. Jahr Yung-Tschêng entsprechen in Wirklichkeit den Jahren 1732 und 1735, nicht 1733 und 1736), ferner Nr. 64, 65, 66, 82.

² Vgl. Clark, *Kwiechow and Yünnan Provinces* S. 97ff., besonders S. 106ff.

³ Die beiden unter K'ien-Lung unternommenen größeren Feldzüge gegen die im Gebiete des Großen und Kleinen Kin-tsch'uan 金川 sitzenden Völkerschaften fanden in den Jahren 1747—1749 und von 1772 bis Ende 1775 statt. Über die von 1855 bis 1881 gegen die Miaotse ergriffenen kriegerischen Maßnahmen finden sich genaue Berichte in dem mit dem *K'in-ting p'ing-ting Yün-nan Hui-fei fang-liao* 欽定平定雲南回匪方略 vereinigten *K'in-ting p'ing-ting Kuei-tschou Miao-fei ki-liao* 欽定平定貴州苗匪紀略 (40 kuan in 40 pen); vgl. Pelliot, BEFEO III (1903) S. 687, wo es beim letzten Titel fälschlich *fang-liao* statt *ki-liao* heißt.



Fig. 1 a. Aus dem Huang-Ts'ing tshī-kung-t'u.

verändert blieben und in ihnen auf spätere Ereignisse nicht Bezug genommen wurde, so entspricht gerade dieser Umstand der literarischen Eigenart der Chinesen, die denselben Text oft auch dann noch wiederholen, wenn die ihm zugrunde liegenden Voraussetzungen nicht mehr zutreffen.¹ Untersuchen wir schließlich die Miaotsĕ-Albums noch kurz auf ihren Inhalt hin, so sehen wir, daß zunächst die Bilder trotz des Unterschiedes, den die einzelnen Exemplare in ihrer künstlerischen Ausführung zeigen, rein stofflich betrachtet, eng verwandt sind; noch deutlicher tritt dies bei den Texten zutage, die größtenteils wörtlich übereinstimmen und höchstens in dem einen Album etwas mehr zusammengezogen und verkürzt sind als in dem anderen. Unter diesen Umständen wäre es zwecklos, wenn man etwa von dem Gothaer und Münchener Exemplar eine neue Übersetzung geben und sie mit den früheren vergleichen wollte; man

könnte dabei vielleicht verschiedene kleine Abweichungen feststellen und einige Ausdrücke treffender wiedergeben, neue Erkenntnisse würde man aber nicht gewinnen. Das einzige Problem, das uns die Miaotsĕ-Albums noch aufgeben, liegt vielmehr in der Quellenfrage. Die ganze Art der literarischen Produktion bei den Chinesen macht es nämlich von vornherein wahrscheinlich, daß man, als um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Archetypus unserer Handschriften entstand, die über die Miaotsĕ in Wort und Bild bereits vorhandene Literatur dazu heranzog.

Die einzigen von Text begleiteten Miaotsĕ-Bilder, die ich bisher in einem chinesischen Werke habe entdecken können, sind im *Huang-Ts'ing tshī-kung-t'u* (vgl. besonders das 8., daneben auch das 6. Kapitel) enthalten. Diese Bilder scheinen

¹ Was im besonderen die Zuverlässigkeit der ethnographischen Literatur der Chinesen betrifft, so fällt darüber Bonifacy (T'oung Pao, Ser. II, Bd. VIII 1907, S. 92) ein hartes Urteil; die Ungenauigkeit der in der chinesischen Ethnographie üblichen Klassifikationen weist auch d'Ollone, *Les derniers Barbares* S. 156 gerade mit Bezug auf die Miaotsĕ nach.

aber auf den ersten Blick mit denen unserer Miaotse-Albums nicht verwandt zu sein; denn während in den letzteren immer ganze aus einer Reihe von Personen bestehende Szenen in Aquarallfarben dargestellt sind, bringt das *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u* bei jedem Miaotse-Stamm zwei in schwarzer Umrißzeichnung gehaltene Figuren, nämlich die eines Mannes und die einer Frau. Bei genauerem Zusehen ergibt sich aber, daß die Einzelfiguren in diesem Werk teilweise Stellungen und Haltungen einnehmen, die erst ihre Erklärung finden, wenn man sie als Glieder von Gruppenbildern betrachtet. In der Tat lassen sich dann verschiedene Figuren des *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u* in den Miaotse-Albums wiederfinden. Ein Beispiel mag das illustrieren: Denken wir uns die beiden im *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u* getrennten Bilder der Ku-ling Miao (Kap. 8, fol. 41 = Fig. 1 a und 1 b)



Fig. 1 b. Aus dem *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u*.

in entsprechender Weise vereinigt, so erhalten wir ohne weiteres die Szene, die das betreffende Bild des Gothaer Exemplars (Nr. 39 = Fig. 2) darstellt. Aber der Nachweis, daß zwischen manchen Figuren des *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u* und der Miaotse-Albums eine Verwandtschaft besteht, entscheidet noch keineswegs die oben gestellte Quellenfrage; denn der Annahme, daß die Bilder unserer Miaotse-Albums letzten Endes auf das genannte Werk zurückgehen, stehen sowohl zeitliche als besonders innere Gründe entgegen: ist die Vermutung, daß die Einzelfiguren des *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u* aus solchen Szenenbildern, wie sie uns die Miaotse-Albums vorführen, herausgenommen sind, nicht etwa viel wahrscheinlicher als die, daß jene Einzelfiguren zu ganzen Szenenbildern erweitert wurden? Der Wahrheit kommt man vielmehr wohl näher, wenn man das *Huang-Ts'ing tshih-kung-t'u* auf der einen und die Miaotse-Albums auf der anderen Seite gleichsam als einzelne Zweige betrachtet, die schließlich auf einen gemeinsamen Stamm, wenn auch kaum unmittelbar, sondern über verschiedene Zwischenäste zurückgehen.

Wo lassen sich nun Spuren älterer Miaotse-Darstellungen aufdecken? Auf



Fig. 2. Gothaer Album Nr. 39.

diese Frage kann zunächst ein kurzer Hinweis in den Vorbemerkungen des *Kuei-tschou t'ung-tschī*¹ 貴州通志, das übrigens den Miaotse in Kap. 7 auch einen eigenen Abschnitt (*Miao-Man* 苗蠻) widmet, einiges Licht werfen; es heißt dort nämlich (*fan-li* 凡例 fol. 2 r°): „Die Miao-Barbaren stehen sich trotz der großen Zahl ihrer Stämme nach ihrer äußeren Erscheinung, ihrer Kleidung und Nahrung in Wirklichkeit doch ziemlich nahe. In der alten Ausgabe war jeder Stamm durch ein Bild illustriert; doch erscheinen (diese Bilder) im Gegenteil als abschweifend², und es ist wohl besser, sie auszumerzen. Denn die Gemütsart und die Sitten und Gebräuche der Miaotse werden in der Beschreibung geschildert, und es ist nicht nötig, an der Hand von Bildern eine Untersuchung darüber anzustellen.“ Nach dieser Angabe hätten sich also in einer älteren Ausgabe des *Kuei-tschou t'ung-tschī* Darstellungen der Miaotse befunden. In der Tat enthält die aus dem Jahre 1692 stammende Ausgabe, welche die Bibliothèque Nationale in Paris von

diesem Werke besitzt³, Karten und Illustrationen, und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß wir unter letzteren Miaotse-Darstellungen zu verstehen haben. Wahrscheinlich lassen sich aber diese Miaotse-Illustrationen noch weiter zurückverfolgen.⁴

¹ Die Ausgabe, welche das Seminar für Sprache und Kultur Chinas in Hamburg von diesem Werke besitzt, stammt vom Jahre 1741 (über die Geschichte des *Kuei-tschou t'ung-tschī* wird der im nächsten Heft erscheinende Anhang noch ausführliche Angaben bringen); es sind 46 Kapitel, 32 Bände in 4 T'ao, Holzdruck auf weißem Papier.

² 似轉覺支離. Mit anderen Worten: die Illustrationen scheinen (nach der Ansicht des Verfassers) die Wissenschaft von der Hauptsache auf Nebendinge abzulenken. — Zu den Schlußworten 按圖而考索 vgl. Pétilion, *Allusions Littéraires* (Variétés Sinol. Nr. 13) S. 488.

³ M. Courant, *Catalogue des Livres Chinois...* (Paris 1902) Nr. 1791—1794.

⁴ Näheres darüber im Anhang.

Was sodann die Texte in unseren Miaotse-Albums betrifft, so ist hier neben dem *Huang-Ts'ing tsch'i-kung-t'u*, das bei jedem der beschriebenen Stämme kurze von historischen Angaben eingeleitete Notizen ethnographischen Inhaltes bringt, vor allem auch das in der Mitte des 18. Jahrhunderts erschienene *Ta-Ts'ing yi-t'ung-tsch'i* 大清一統志 heranzuziehen; in dem der Provinz Kueitschou gewidmeten Teil (Kap. 390—403) enthält nämlich dieses Werk am Ende der einzelnen Präfekturbeschreibungen jedesmal eine mit unseren Texten oft wörtlich übereinstimmende Schilderung der in der betreffenden Präfektur hausenden Miaotse- und verwandten Stämme¹. Schließlich hat schon Hirth² auf das „Hauptwerk“ der südwestlichen Provinzen hingewiesen, nämlich auf das im Jahre 1763 von Sie Schêng-lun 謝聖綸 veröffentlichte *Tien-K'ien tsch'i-liao* 滇黔志略 in 30 Kapiteln, wo ebenfalls die Texte unserer Miaotse-Albums gedruckt vorliegen. Es ist aber klar, daß aus zeitlichen Gründen keines der genannten Werke als Quelle der Albumtexte in Betracht kommen kann. Mit unbedingter Sicherheit wird sich diese wohl überhaupt kaum aufdecken lassen, auch nicht durch eine Übersicht über die chinesische Miaotse-Literatur³; denn bei der literarischen Eigenart der Chinesen, das vorhandene Material in der gleichen Form immer weiterzugeben, könnte man zwar eine Reihe von Werken nachweisen, die schon dieselben ethnographischen Notizen wie unsere Miaotse-Texte enthalten, ohne daß sich aber ein bestimmtes als direkte Quelle der letzteren angeben läßt. Es genüge, für diese enge Verwandtschaft ein Beispiel anzuführen, und zwar mag hierzu das von T'ien Ju-tsch'êng⁴ 田汝成 unter der Ming-Dynastie verfaßte *Yen-kiao ki-wên* „Nachrichten aus den tropischen Marken“ dienen; das Wörterbuch des K'ang-Hi (Radikal 94, Zeichen 旣) gibt daraus folgenden Auszug: „Die K'i-lao werden auch K'i-liao genannt und zerfallen in fünf Stämme. Sie tragen loses Haar und gehen barfuß. Sie achten das Leben gering und opfern sich für ihre Kameraden. Mit einem Streifen Tuch umwickeln sie ihre Lenden, ohne daß es auf

¹ Eine Reihe der die Miaotse betreffenden Texte hat aus diesem Werk T'ang Tsai-Fu in den Anmerkungen zu seiner Arbeit *Le mariage chez une tribu aborigène du Sud-Est du Yun-nan* (T'oung Pao, Ser. II. Bd. VI 1905, S. 572—622) übersetzt; vgl. S. 585—586 und 593—596.

² Mitt. d. Sem. f. Orient. Spr. z. Berl., Bd. VII (1904), Ostasiat. Stud. S. 244 f.

³ Eine reiche Fundgrube von kleineren und größeren Abhandlungen über die Miaotse bildet die 8. Abteilung (*tsch'i* 秩) des von Wang Si-k'i 王錫祺 (Beiname Schou-hüan 壽萱) zusammengestellten geographischen Sammelwerkes *Siao-fang-hu-tschai yü-ti ts'ung-tsch'ao* 小方壺齋輿地叢抄 (Vorrede von 1877, Ausgabe in kleinem Format 1891 in Schanghai erschienen, vgl. Pelliot, BEFEO III 1903, S. 747—748 und VI 1906, S. 403). Unter den dort gesammelten Texten notiere ich außer dem von T'ang Tsai-fu (siehe vorletzte Anm.) übersetzten *Tien-K'ien t'u-sse hun-li ki* 滇黔土司婚禮記 des Tsch'ên Ting 陳鼎 vor allem das neuerdings (1908) auch im *Wên-ying-lou yü-ti ts'ung-schu* 問影樓輿地叢書 abgedruckte *Tung* (nicht *T'ung*)-*k'i sien-tsch'i* des Lu Tz'ë-yün 陸次雲, das von Wylie (*Notes on Chin. Lit.* S. 63) fälschlich dem Tsch'ên Ting zugeschrieben wird.

⁴ Nach der offiziellen Biographie (*Ming schi* 明史 Kap. 287, fol. 4 v^o—5 r^o) wurde T'ien Ju-tsch'êng (sein *ts'ë* war *Schu-ho* 叔禾) im Jahre 1526 *tsin-schi* und war dann im Südosten als Beamter in verschiedenen Stellungen tätig. Ob sein *Yen-kiao ki-wên* noch erhalten ist, vielleicht in einem *ts'ung-schu*, vermag ich nicht anzugeben.



Fig. 3. Gothaer Album Nr. 59.

der Seite Falten gibt; sie nennen dies ‚Faß-Röcke‘. Männer und Frauen sind gleichgekleidet. Diejenigen, die geblühtes Tuch dazu (verwenden), sind die geblühten K‘i-lao; diejenigen, die rotes Tuch (verwenden), heißen rote K‘i-lao. Bei all (diesen Stämmen) verbinden sich Blutsverwandte nicht durch Heiraten. Dann gibt es die K‘i-lao mit eingeschlagenen Zähnen; sie sind noch viel gewalttätiger (als die übrigen). Ferner die K‘i-lao mit geschorenem Kopf; bei diesen lassen Männer und Frauen ihre Haare nur etwas über einen Zoll lang wachsen. Ferner die Schweinemist-K‘i-lao; sie sind keine Freunde der Reinlichkeit und leben in Ställen mit Hunden und Schweinen zusammen; wenn sie ein Tier erwischen, so verschlingen sie es gierig wie Wölfe. Ferner gibt es die Mu-lao, deren Sitten mit denen der K‘i-lao übereinstimmen; sie graben die Erde auf und stellen eine Art Ofen her, dann machen sie Feuer und lagern sich im Kreise herum; dabei benutzen sie Kleider aus Rinderhaut, ohne Decken und Matten zu gebrauchen. Die vier Stämme der Miao, K‘i, Ling und Liao sind ferner alles Völkerschaften, die an Gebirgs-

bächen oder in Berghöhlen wohnen. In Kuei-lin (Provinz Kuangsi) gibt es die K‘i-t‘ung.“ Damit vergleiche man die von T‘ang Tsai-Fu (a. a. O. S. 594 Anm. 1) aus dem *Ta-Tsing yi-t‘ung-tschī* (Kap. 391) übersetzte Notiz über die K‘i-lao im allgemeinen und, was die K‘i-lao mit eingeschlagenen Zähnen betrifft, die nachfolgenden Proben.

Zum Schluß seien, um das über die Miaotsë-Albums oben Gesagte noch an einigen Beispielen zu illustrieren, aus dem Gothaer und dem Münchener Exemplar je zwei entsprechende Abschnitte übersetzt, die gerade vom ethnographischen Standpunkte aus einiges Interesse beanspruchen dürften; zugleich wird man aus diesen Proben ersehen können, wie nahe die neuen Texte mit den schon bekannten verwandt sind.

Die Lang-tz'e-Miao.

Münchener Exemplar (Nr. 12). „Die Lang-tz'e Miao¹. Ihre Sitten sind sehr eigentümlich. Wenn eine Frau niederkommt, so muß der Mann daheim das Kind warten und verläßt nicht das Haus; erst nach einem Monat geht er wieder aus. Die Frau bestellt, nachdem sie geboren hat, draußen den Acker, richtet Essen und Trinken her und versorgt damit den Mann; den ganzen Tag über hat sie, abgesehen von der Zeit, wo sie das Kind stillt, keinen freien Augen-

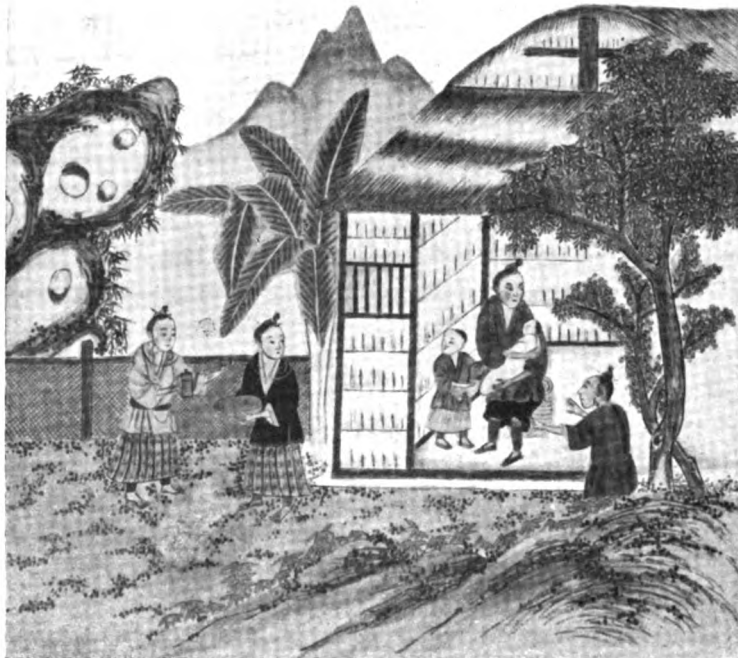


Fig. 4. Münchener Album Nr. 12.

blick². Wenn Vater oder Mutter im Sterben liegen, so drehen sie diesen, sobald der Atem ganz erloschen ist, den Kopf auf den Rücken, was sie ‚freundlich auf die Nachkommen blicken‘ heißen; diese Sitte kommt aber jetzt immer mehr ab.“

¹ Der Name dieses Stammes ist nicht mit Neumann (*Asiat. Stud.* S. 113) „Die Miao, zarte Männer genannt“ zu übersetzen, sondern bedeutet wohl „die Miao, (bei denen) die Männer 耶 Mütter 慈 (sind)“; vgl. Ausdrücke wie 慈母 mère nourricière, 令慈 votre mère (Couvreur). — Die seltsame Sitte der Couvade hat zuletzt H. Kunike in seinem oben (S. 274, Anm. 2) genannten Aufsatz zusammenfassend behandelt; sein Literaturverzeichnis (a. a. O. S. 560—563) ist für China zu ergänzen durch Cordier, *Bibl. Sin.*² Sp. 1848. Interessant ist, daß nach einer Bemerkung Pelliot's (BEFEO IV 1904, S. 771—772) die Couvade für die im südlichen China heimischen Lao durch eine Stelle des mindestens aus der T'ang-Zeit stammenden *Yi-wu-tschī* 異物志 von Fang Ts'ien-li 房千里 bezeugt wird. Im übrigen erwähnt aber, soviel ich sehe, merkwürdigerweise keine der zahlreichen Abhandlungen über die Miaotsě die Sitte der Couvade weiter; selbst der Name der Lang-tz'e-Miao ist mir nur einmal in dem von Pei Ts'ing-k'iao 貝青喬 verfaßten *Miao-su-ki* 苗俗記 (vgl. *Siao-fang-hu-tschai yü-ti ts'ung-tsch'ao* 8. Abt. fol. 73 r^o) begegnet.

² Im chinesischen Text (一日除兒外悉無暇刻) fehlt offenbar zwischen 除 und 兒 ein Verbum wie 乳. Auch im folgenden 父母將死候氣初節時 ist 節 sinnlos; der Sinn erfordert ein Zeichen wie 絕.

Die danebenstehende Paraphrase in Versen lautet:

„Unter allen Menschen sind ihren Empfindungen nach die Lang-tz'e am verkehrtesten:
Die Männer ergeben sich dem Müßiggang, während die Frauen in unglaublicher Weise sich abmühen müssen.
Trotz der schweren Arbeit hat man aber sie über ihr hartes Los auch nicht im geringsten klagen hören;
Da braucht man nicht des Liang Hung Gattin zu preisen, die (vor ihrem Gemahl) die Reisschale bis zu ihren Augenbrauen emporhob.“¹

Eine Übersetzung des betreffenden Abschnittes im Gothaer Exemplar (Nr. 59) erübrigt sich, da dieser Text nur wenige Varianten enthält, die inhaltlich ohne jede Bedeutung sind; im übrigen vergleiche die Anmerkungen und die Abbildungen 3 und 4. Leider enthält das Florenz'sche Exemplar kein Bild, das sich auf die Lang-tz'e Miao bezieht, ebenso auch keines von dem folgenden Stamm.

Die K'i-lao mit eingeschlagenen Zähnen.

Münchener Exemplar (Nr. 36). „Die K'i-lao mit eingeschlagenen Zähnen wickeln sich einen Streifen dunklen, aus Schafwolle gewebten Tuches mitten um den Leib; sie nennen dies ‚Faß-Röcke‘. Männer und Frauen sind gleichgekleidet. Wenn ein Mädchen heiraten will, dann läßt es sich unter allen Umständen zwei Vorderzähne herausbrechen, aus Furcht, der Familie ihres Mannes sonst zu schaden. Das sind die Leute, die als die Zähne einschlagenden bezeichnet werden². (Die Frauen) schneiden die Haare vorne ab und tragen sie hinten aufgelöst als Zeichen weiblicher Unterordnung. Sie heißen auch K'i-lao und zerfallen in fünf Stämme; diese verschiedenen Arten verbinden sich aber nicht durch Heiraten. Sie tragen das Haar lose und gehen barfuß; sie geraten leicht in großen Zorn und achten das Leben gering. Sie wohnen im Westen von Kueitschou, in Ts'ing-tschên.“

Die danebenstehende Paraphrase in Versen lautet:

„Ihre ‚Faß-Röcke‘ zeigen keine Falten und sind gewebt aus dunkler Schafwolle.
(Die Frauen) lieben heiß des Gatten Familie und dulden es nicht, daß diese Schaden leidet;
Deshalb lächeln die jungen Frauen alle mit geschlossenen Lippen.
Diese Sitte des Zahneinschlagens ist überaus roh.“

Schließlich sei noch der betreffende Abschnitt aus dem Gothaer Exemplar (Nr. 22) übersetzt, obwohl auch dieser inhaltlich weiter nichts Neues bringt:

„Die zahneinschlagenden K'i-lao wohnen im Westen von Kueitschou, im Gebiet von Ts'ing-p'ing und P'ing-yü. Die Frauen teilen vorn ihre Haare und lassen sie hinten lose herabhängen; das gilt (als Zeichen) weiblicher

¹ Zu den Worten 鴻案有齊眉 vgl. Pétilion, *Allusions Litt.* (Var. Sin. Nr. 8) S. 176.

² Die Literatur über diesen eigentümlichen Brauch hat R. Th. Preuß, *Globus* Bd. LXXXVI (1904) S. 363 Anm. 92 zusammengestellt. Vgl. dazu Abbildung 5.

Unterordnung. Wenn ein Mädchen heiraten will, dann läßt es sich zwei Vorderzähne herausbrechen, wie man sagt, aus Furcht, der Familie ihres Mannes (sonst) zu schaden. Die Männer tragen das Haar lose und gehen barfuß. Als Kleidung verwenden sie einen Wollstreifen aus gewebtem Tuch, den sie sich um den Leib wickeln, ohne daß es Falten gibt; sie nennen dies ‚Faß-Röcke‘, und ebenso alle übrigen K'i-lao.“



Fig. 5. Münchener Album Nr. 36.

DIE PRINZIPIEN DER CHINESISCHEN SCHRIFT- BILDUNG. Von BRUNO SCHINDLER¹.

Die Vorstufen der chinesischen Schrift, die plastischen und graphischen Verständigungsmittel und Überlebsel vor der Schreibschrift, führen allmählich zu der reinen Begriffsschrift, „in der das Bild eine bestimmte einzelne Sache oder einen einzelnen Begriff ausdrückt“². Von allem Anfang an ist diese Gedanken- oder Vorstellungsschrift, welche einzelne Worte durch bildartige Zeichen oder durch für das Wesen der Dinge charakteristische Linien anschaulich darzustellen versuchte, welche also sozusagen „der optische Ersatz für das gesprochene akustische Wort“ war³, der Sprache angepaßt⁴. Die chinesische Sprache aber — und das muß besonders hervorgehoben werden — war keineswegs ursprünglich monosyllabisch⁵. Vielmehr ist dieser Monosyllabismus erst entstanden 1. durch allerlei Kontraktionen von zwei- und mehrsilbigen Verbindungen, wobei z. B. ja gerade die Wortunterscheidungen durch Tonakzente durch eben diese Kontraktionen von Präfix und Stamm (mit Ton auf Vorsilbe) herbeigeführt werden oder 2. „durch Spaltung der Zweisilbler und Selbständigwerden des einen oder beider Bestandteile“⁶. Neben dieser erst in historischer Zeit entstandenen Tendenz zur Vereinfachung der Silbe kann man ebenfalls schon frühzeitig eine Vereinfachung in der Laut- und in der mit ihr aufs engste verbundenen Tonentwicklung konstatieren. Die chinesische Schrift, die ja, um mit Steinthal zu reden, „die Übertragung der Sprache aus dem Reiche des Ohrs in das des Auges ist“⁷, hat sich in ihrer äußeren Form wie in ihrem inneren Bau ganz der Sprache anzupassen versucht. Der inneren Sprachform ist die innere Schriftform angepaßt. Nirgends zeigt sich dieses Verhältnis so stark wie bei den für das Chinesische so charakteristischen Wiederholungen (Geminationen) „der Mutter aller festgefügtten Formen und Normen im Leben der Menschheit überhaupt“⁸. Nicht nur, daß diesen Doppelungen resp. mehrfachen Wiederholungen innerhalb eines Schriftzeichens durch eben diese Wiederholungen verstärkende Bedeutung zukommt, d. h. daß sie zur Bezeichnung des Plurals wie durchweg zum Ausdruck von Mehrheitsbegriffen gebraucht werden, sondern sie werden auch zur emphatischen Betonung von Adjektiven und Adverbien benutzt. Ja, die Pluralzeichen 多 to' und 衆 chung' sind an sich schon Doppelungen⁹. Ausdrücke der Allheit und der Zusammengehörigkeit (des Vereinigens) gehören ebenfalls hierher. Ferner sei hier auf die Steigerungsform besonders von Verbalbegriffen hingewiesen, namentlich bei Ausdrücken, die charakteristische Arten des Verhaltens und Benehmens schildern, wobei beson-

¹ Der erste Teil dieser Arbeit erschien unter dem Titel „Die Entwicklung der chinesischen Schrift aus ihren Grundelementen“ in OZ III 4.

² R. Stübe, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Schrift, Heft 2: Die Bilderschriften. Leipzig 1913, S. 10.

³ Weule, Vom Kerbstock zum Alphabet. Stuttgart 1915, S. 11.

⁴ In der WZMG., Bd. XXVII, 1913, S. 25 ff. und S. 184 ff., wird das Thema „Schrift und Sprache“ vornehmlich am Beispiel des Chinesischen behandelt. Der Verfasser des Artikels, C. Nissen-Meyer, ein Dilettant in chinesischen Dingen, zeigt aber außer der Unkenntnis von Sprache und Schrift, mit der er zu exemplifizieren sucht, auch eine derartige Verständnislosigkeit für das ganze Problem, daß seine Ausführungen von Anfang an nicht ernst genommen werden können.

⁵ Vgl. Grube, Die sprachgeschichtliche Stellung des Chinesischen, Leipzig 1881, und Conrady, Der altchinesische Fragesatz und der steigende Ton, in Mitt. d. Sem. f. Orient. Sprachen, Jahrg. XVIII, Abt. 1: Ostasiatische Studien, Berlin 1915.

⁶ Conrady l. c., S. 4.

⁷ Steinthal, Die Entwicklung der Schrift. Berlin 1852, S. 52.

⁸ Weule, l. c., S. 14 ff.

⁹ Vgl. für die alten Formen die Tafel 22, wie überhaupt für Doppelungen die Tafeln 20—25.

Beispiele für die gebräuchlichsten Bilder von Gegenständen.

Mitglieder des sozialen Körpers.

Nr.	Lautwert	Moderne Form	Alte Formen nach:		Sinnwert
			Liu-shu-kung	Shuoh-wen	
1	** pao ¹ (paot)	包	𠄎 𠄏 𠄐 𠄑	𠄒 Chalf. 22: 𠄓 𠄔 𠄕	Embryo im Mutterleib; fängende Hülle (z. B. Schale)
2	** yün ¹ (yiny)	孕	𠄖 𠄗 𠄘 𠄙	𠄚 Chalf. 22: 𠄛 𠄜 𠄝	Embryo (Schwanger) von Mensch u. Tier
3	jen ²	人	𠄞 𠄟 𠄠 𠄡	𠄢 Chalf. 22: 𠄣 𠄤 𠄥	Mensch (Mann) (Körperbau)
4	nü ³	女	𠄦 𠄧 𠄨 𠄩	𠄪 Chalf. 22: 𠄫 𠄬 𠄭	Weib; Hände über Brust gekreuzt (in Venus u. Ailo)
5	mu ³	母	𠄮 𠄯 𠄰 𠄱	𠄲 Chalf. 22: 𠄳 𠄴 𠄵	Mutter
6	tzu ³	子	𠄶 𠄷 𠄸 𠄹	𠄺 Chalf. 22: 𠄻 𠄼 𠄽	Kind (Sohn)
7	ta ⁴	大	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 22: 𠄾 𠄿 𠄾	Der Große (Mann)
8	** ch'ien ²	臣	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 23: 𠄾 𠄿 𠄾	Diener
9	** kia ¹	家	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 26: 𠄾 𠄿 𠄾	Familie
Mitglieder des menschlichen Körpers					
10	shen ²	身	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 28: 𠄾 𠄿 𠄾	Körper
11	shou ³	首	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 29: 𠄾 𠄿 𠄾	Kopf
12	mu ⁴ (mu ¹)	目	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 31: 𠄾 𠄿 𠄾	Auge
13	erh ³	耳	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 32: 𠄾 𠄿 𠄾	Ohr
14	pi ⁴	鼻	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 33: 𠄾 𠄿 𠄾	Nase (Bild mit letztem phonet. Zeichen = 鼻)
15	k'ou ³	口	𠄿 𠄾 𠄿 𠄾	𠄿 Chalf. 34: 𠄾 𠄿 𠄾	Mund

N.B. Es sind nur Beispiele für die als ganz sicher geltenden reinen Bilder angeführt. Diese Aufzählung ist nicht als Übersicht über den Kulturbesitz der alten Chinesen gedacht. Eine vollständige Tabelle soll und kann erst gegeben werden, wenn eine systematische Zusammenstellung resp. Identifikation sämtlicher existierender Inschriften auf Knochen, Stein, Bronze, Holzstäbchen, Papier etc. erfolgt sein und mit den von den chinesischen Paläographen verzeichneten alten Zeichenformen in Übereinstimmung gebracht werden wird. Das sollte die Aufgabe eines sinologischen Forschungsinstitutes an der Universität Leipzig sein.

* Die Formen, die modern zusammengesetzt sind, sind schraffiert.
 Unter die Bilder sind einige Phantasie gezeichnet, die durch Kombination der ursprünglichen Bilder entstehen können.
 1928 In der Rubrik Shuoh-wen sind nur die ersten Zeichen des Wortes angegeben. Danach sind Kombinationen weiterer Zeichen angegeben, die durch die Kombination der ersten Zeichen entstehen können.

Tafel 8.

ders zu beobachten ist, daß analog der sprachlichen Doppelung auch die Doppelung in dem Schriftzeichen selbst gern zu eigentümlichen, Geräusche nachahmenden Onomatopoeicis gebraucht wird. Nicht unwesentlich scheinen uns auch die Wiederholungen im Schriftzeichen zur Namensbezeichnung zu sein, ähnlich wie die sprachlichen Reduplikationen bei Personennamen der ältesten Zeit, z. B. 共工 Kung-kung, oder Pflanzen- und Tiernamen, z. B. 𪛗 𪛘 sit-sut „Zikade“ usw. zu bewerten sind¹. Öfters sind derartige Schriftzusammensetzungen im modernen Schriftzeichen nicht mehr zu erkennen oder kaum wahrnehmbar, namentlich bei Begriffen, wo diese noch nicht

¹ In dem Wörterbuch 正字通 Cheng-tzu-t'ung s. v. 𪛗 shuh findet sich der Kommentar: 宋子 康名友五子以 𪛗 𪛘 𪛙 𪛚 𪛛 𪛜 𪛝 𪛞 𪛟 𪛠 𪛡 𪛢 𪛣 𪛤 𪛥 𪛦 𪛧 𪛨 𪛩 𪛪 𪛫 𪛬 𪛭 𪛮 𪛯 𪛰 𪛱 𪛲 𪛳 𪛴 𪛵 𪛶 𪛷 𪛸 𪛹 𪛺 𪛻 𪛼 𪛽 𪛾 𪛿 𪜀 𪜁 𪜂 𪜃 𪜄 𪜅 𪜆 𪜇 𪜈 𪜉 𪜊 𪜋 𪜌 𪜍 𪜎 𪜏 𪜐 𪜑 𪜒 𪜓 𪜔 𪜕 𪜖 𪜗 𪜘 𪜙 𪜚 𪜛 𪜜 𪜝 𪜞 𪜟 𪜠 𪜡 𪜢 𪜣 𪜤 𪜥 𪜦 𪜧 𪜨 𪜩 𪜪 𪜫 𪜬 𪜭 𪜮 𪜯 𪜰 𪜱 𪜲 𪜳 𪜴 𪜵 𪜶 𪜷 𪜸 𪜹 𪜺 𪜻 𪜼 𪜽 𪜾 𪜿 𪝀 𪝁 𪝂 𪝃 𪝄 𪝅 𪝆 𪝇 𪝈 𪝉 𪝊 𪝋 𪝌 𪝍 𪝎 𪝏 𪝐 𪝑 𪝒 𪝓 𪝔 𪝕 𪝖 𪝗 𪝘 𪝙 𪝚 𪝛 𪝜 𪝝 𪝞 𪝟 𪝠 𪝡 𪝢 𪝣 𪝤 𪝥 𪝦 𪝧 𪝨 𪝩 𪝪 𪝫 𪝬 𪝭 𪝮 𪝯 𪝰 𪝱 𪝲 𪝳 𪝴 𪝵 𪝶 𪝷 𪝸 𪝹 𪝺 𪝻 𪝼 𪝽 𪝾 𪝿 𪞀 𪞁 𪞂 𪞃 𪞄 𪞅 𪞆 𪞇 𪞈 𪞉 𪞊 𪞋 𪞌 𪞍 𪞎 𪞏 𪞐 𪞑 𪞒 𪞓 𪞔 𪞕 𪞖 𪞗 𪞘 𪞙 𪞚 𪞛 𪞜 𪞝 𪞞 𪞟 𪞠 𪞡 𪞢 𪞣 𪞤 𪞥 𪞦 𪞧 𪞨 𪞩 𪞪 𪞫 𪞬 𪞭 𪞮 𪞯 𪞰 𪞱 𪞲 𪞳 𪞴 𪞵 𪞶 𪞷 𪞸 𪞹 𪞺 𪞻 𪞼 𪞽 𪞾 𪞿 𪟀 𪟁 𪟂 𪟃 𪟄 𪟅 𪟆 𪟇 𪟈 𪟉 𪟊 𪟋 𪟌 𪟍 𪟎 𪟏 𪟐 𪟑 𪟒 𪟓 𪟔 𪟕 𪟖 𪟗 𪟘 𪟙 𪟚 𪟛 𪟜 𪟝 𪟞 𪟟 𪟠 𪟡 𪟢 𪟣 𪟤 𪟥 𪟦 𪟧 𪟨 𪟩 𪟪 𪟫 𪟬 𪟭 𪟮 𪟯 𪟰 𪟱 𪟲 𪟳 𪟴 𪟵 𪟶 𪟷 𪟸 𪟹 𪟺 𪟻 𪟼 𪟽 𪟾 𪟿 𪠀 𪠁 𪠂 𪠃 𪠄 𪠅 𪠆 𪠇 𪠈 𪠉 𪠊 𪠋 𪠌 𪠍 𪠎 𪠏 𪠐 𪠑 𪠒 𪠓 𪠔 𪠕 𪠖 𪠗 𪠘 𪠙 𪠚 𪠛 𪠜 𪠝 𪠞 𪠟 𪠠 𪠡 𪠢 𪠣 𪠤 𪠥 𪠦 𪠧 𪠨 𪠩 𪠪 𪠫 𪠬 𪠭 𪠮 𪠯 𪠰 𪠱 𪠲 𪠳 𪠴 𪠵 𪠶 𪠷 𪠸 𪠹 𪠺 𪠻 𪠼 𪠽 𪠾 𪠿 𪡀 𪡁 𪡂 𪡃 𪡄 𪡅 𪡆 𪡇 𪡈 𪡉 𪡊 𪡋 𪡌 𪡍 𪡎 𪡏 𪡐 𪡑 𪡒 𪡓 𪡔 𪡕 𪡖 𪡗 𪡘 𪡙 𪡚 𪡛 𪡜 𪡝 𪡞 𪡟 𪡠 𪡡 𪡢 𪡣 𪡤 𪡥 𪡦 𪡧 𪡨 𪡩 𪡪 𪡫 𪡬 𪡭 𪡮 𪡯 𪡰 𪡱 𪡲 𪡳 𪡴 𪡵 𪡶 𪡷 𪡸 𪡹 𪡺 𪡻 𪡼 𪡽 𪡾 𪡿 𪢀 𪢁 𪢂 𪢃 𪢄 𪢅 𪢆 𪢇 𪢈 𪢉 𪢊 𪢋 𪢌 𪢍 𪢎 𪢏 𪢐 𪢑 𪢒 𪢓 𪢔 𪢕 𪢖 𪢗 𪢘 𪢙 𪢚 𪢛 𪢜 𪢝 𪢞 𪢟 𪢠 𪢡 𪢢 𪢣 𪢤 𪢥 𪢦 𪢧 𪢨 𪢩 𪢪 𪢫 𪢬 𪢭 𪢮 𪢯 𪢰 𪢱 𪢲 𪢳 𪢴 𪢵 𪢶 𪢷 𪢸 𪢹 𪢺 𪢻 𪢼 𪢽 𪢾 𪢿 𪣀 𪣁 𪣂 𪣃 𪣄 𪣅 𪣆 𪣇 𪣈 𪣉 𪣊 𪣋 𪣌 𪣍 𪣎 𪣏 𪣐 𪣑 𪣒 𪣓 𪣔 𪣕 𪣖 𪣗 𪣘 𪣙 𪣚 𪣛 𪣜 𪣝 𪣞 𪣟 𪣠 𪣡 𪣢 𪣣 𪣤 𪣥 𪣦 𪣧 𪣨 𪣩 𪣪 𪣫 𪣬 𪣭 𪣮 𪣯 𪣰 𪣱 𪣲 𪣳 𪣴 𪣵 𪣶 𪣷 𪣸 𪣹 𪣺 𪣻 𪣼 𪣽 𪣾 𪣿 𪤀 𪤁 𪤂 𪤃 𪤄 𪤅 𪤆 𪤇 𪤈 𪤉 𪤊 𪤋 𪤌 𪤍 𪤎 𪤏 𪤐 𪤑 𪤒 𪤓 𪤔 𪤕 𪤖 𪤗 𪤘 𪤙 𪤚 𪤛 𪤜 𪤝 𪤞 𪤟 𪤠 𪤡 𪤢 𪤣 𪤤 𪤥 𪤦 𪤧 𪤨 𪤩 𪤪 𪤫 𪤬 𪤭 𪤮 𪤯 𪤰 𪤱 𪤲 𪤳 𪤴 𪤵 𪤶 𪤷 𪤸 𪤹 𪤺 𪤻 𪤼 𪤽 𪤾 𪤿 𪥀 𪥁 𪥂 𪥃 𪥄 𪥅 𪥆 𪥇 𪥈 𪥉 𪥊 𪥋 𪥌 𪥍 𪥎 𪥏 𪥐 𪥑 𪥒 𪥓 𪥔 𪥕 𪥖 𪥗 𪥘 𪥙 𪥚 𪥛 𪥜 𪥝 𪥞 𪥟 𪥠 𪥡 𪥢 𪥣 𪥤 𪥥 𪥦 𪥧 𪥨 𪥩 𪥪 𪥫 𪥬 𪥭 𪥮 𪥯 𪥰 𪥱 𪥲 𪥳 𪥴 𪥵 𪥶 𪥷 𪥸 𪥹 𪥺 𪥻 𪥼 𪥽 𪥾 𪥿 𪦀 𪦁 𪦂 𪦃 𪦄 𪦅 𪦆 𪦇 𪦈 𪦉 𪦊 𪦋 𪦌 𪦍 𪦎 𪦏 𪦐 𪦑 𪦒 𪦓 𪦔 𪦕 𪦖 𪦗 𪦘 𪦙 𪦚 𪦛 𪦜 𪦝 𪦞 𪦟 𪦠 𪦡 𪦢 𪦣 𪦤 𪦥 𪦦 𪦧 𪦨 𪦩 𪦪 𪦫 𪦬 𪦭 𪦮 𪦯 𪦰 𪦱 𪦲 𪦳 𪦴 𪦵 𪦶 𪦷 𪦸 𪦹 𪦺 𪦻 𪦼 𪦽 𪦾 𪦿 𪧀 𪧁 𪧂 𪧃 𪧄 𪧅 𪧆 𪧇 𪧈 𪧉 𪧊 𪧋 𪧌 𪧍 𪧎 𪧏 𪧐 𪧑 𪧒 𪧓 𪧔 𪧕 𪧖 𪧗 𪧘 𪧙 𪧚 𪧛 𪧜 𪧝 𪧞 𪧟 𪧠 𪧡 𪧢 𪧣 𪧤 𪧥 𪧦 𪧧 𪧨 𪧩 𪧪 𪧫 𪧬 𪧭 𪧮 𪧯 𪧰 𪧱 𪧲 𪧳 𪧴 𪧵 𪧶 𪧷 𪧸 𪧹 𪧺 𪧻 𪧼 𪧽 𪧾 𪧿 𪨀 𪨁 𪨂 𪨃 𪨄 𪨅 𪨆 𪨇 𪨈 𪨉 𪨊 𪨋 𪨌 𪨍 𪨎 𪨏 𪨐 𪨑 𪨒 𪨓 𪨔 𪨕 𪨖 𪨗 𪨘 𪨙 𪨚 𪨛 𪨜 𪨝 𪨞 𪨟 𪨠 𪨡 𪨢 𪨣 𪨤 𪨥 𪨦 𪨧 𪨨 𪨩 𪨪 𪨫 𪨬 𪨭 𪨮 𪨯 𪨰 𪨱 𪨲 𪨳 𪨴 𪨵 𪨶 𪨷 𪨸 𪨹 𪨺 𪨻 𪨼 𪨽 𪨾 𪨿 𪩀 𪩁 𪩂 𪩃 𪩄 𪩅 𪩆 𪩇 𪩈 𪩉 𪩊 𪩋 𪩌 𪩍 𪩎 𪩏 𪩐 𪩑 𪩒 𪩓 𪩔 𪩕 𪩖 𪩗 𪩘 𪩙 𪩚 𪩛 𪩜 𪩝 𪩞 𪩟 𪩠 𪩡 𪩢 𪩣 𪩤 𪩥 𪩦 𪩧 𪩨 𪩩 𪩪 𪩫 𪩬 𪩭 𪩮 𪩯 𪩰 𪩱 𪩲 𪩳 𪩴 𪩵 𪩶 𪩷 𪩸 𪩹 𪩺 𪩻 𪩼 𪩽 𪩾 𪩿 𪪀 𪪁 𪪂 𪪃 𪪄 𪪅 𪪆 𪪇 𪪈 𪪉 𪪊 𪪋 𪪌 𪪍 𪪎 𪪏 𪪐 𪪑 𪪒 𪪓 𪪔 𪪕 𪪖 𪪗 𪪘 𪪙 𪪚 𪪛 𪪜 𪪝 𪪞 𪪟 𪪠 𪪡 𪪢 𪪣 𪪤 𪪥 𪪦 𪪧 𪪨 𪪩 𪪪 𪪫 𪪬 𪪭 𪪮 𪪯 𪪰 𪪱 𪪲 𪪳 𪪴 𪪵 𪪶 𪪷 𪪸 𪪹 𪪺 𪪻 𪪼 𪪽 𪪾 𪪿 𪫀 𪫁 𪫂 𪫃 𪫄 𪫅 𪫆 𪫇 𪫈 𪫉 𪫊 𪫋 𪫌 𪫍 𪫎 𪫏 𪫐 𪫑 𪫒 𪫓 𪫔 𪫕 𪫖 𪫗 𪫘 𪫙 𪫚 𪫛 𪫜 𪫝 𪫞 𪫟 𪫠 𪫡 𪫢 𪫣 𪫤 𪫥 𪫦 𪫧 𪫨 𪫩 𪫪 𪫫 𪫬 𪫭 𪫮 𪫯 𪫰 𪫱 𪫲 𪫳 𪫴 𪫵 𪫶 𪫷 𪫸 𪫹 𪫺 𪫻 𪫼 𪫽 𪫾 𪫿 𪬀 𪬁 𪬂 𪬃 𪬄 𪬅 𪬆 𪬇 𪬈 𪬉 𪬊 𪬋 𪬌 𪬍 𪬎 𪬏 𪬐 𪬑 𪬒 𪬓 𪬔 𪬕 𪬖 𪬗 𪬘 𪬙 𪬚 𪬛 𪬜 𪬝 𪬞 𪬟 𪬠 𪬡 𪬢 𪬣 𪬤 𪬥 𪬦 𪬧 𪬨 𪬩 𪬪 𪬫 𪬬 𪬭 𪬮 𪬯 𪬰 𪬱 𪬲 𪬳 𪬴 𪬵 𪬶 𪬷 𪬸 𪬹 𪬺 𪬻 𪬼 𪬽 𪬾 𪬿 𪭀 𪭁 𪭂 𪭃 𪭄 𪭅 𪭆 𪭇 𪭈 𪭉 𪭊 𪭋 𪭌 𪭍 𪭎 𪭏 𪭐 𪭑 𪭒 𪭓 𪭔 𪭕 𪭖 𪭗 𪭘 𪭙 𪭚 𪭛 𪭜 𪭝 𪭞 𪭟 𪭠 𪭡 𪭢 𪭣 𪭤 𪭥 𪭦 𪭧 𪭨 𪭩 𪭪 𪭫 𪭬 𪭭 𪭮 𪭯 𪭰 𪭱 𪭲 𪭳 𪭴 𪭵 𪭶 𪭷 𪭸 𪭹 𪭺 𪭻 𪭼 𪭽 𪭾 𪭿 𪮀 𪮁 𪮂 𪮃 𪮄 𪮅 𪮆 𪮇 𪮈 𪮉 𪮊 𪮋 𪮌 𪮍 𪮎 𪮏 𪮐 𪮑 𪮒 𪮓 𪮔 𪮕 𪮖 𪮗 𪮘 𪮙 𪮚 𪮛 𪮜 𪮝 𪮞 𪮟 𪮠 𪮡 𪮢 𪮣 𪮤 𪮥 𪮦 𪮧 𪮨 𪮩 𪮪 𪮫 𪮬 𪮭 𪮮 𪮯 𪮰 𪮱 𪮲 𪮳 𪮴 𪮵 𪮶 𪮷 𪮸 𪮹 𪮺 𪮻 𪮼 𪮽 𪮾 𪮿 𪯀 𪯁 𪯂 𪯃 𪯄 𪯅 𪯆 𪯇 𪯈 𪯉 𪯊 𪯋 𪯌 𪯍 𪯎 𪯏 𪯐 𪯑 𪯒 𪯓 𪯔 𪯕 𪯖 𪯗 𪯘 𪯙 𪯚 𪯛 𪯜 𪯝 𪯞 𪯟 𪯠 𪯡 𪯢 𪯣 𪯤 𪯥 𪯦 𪯧 𪯨 𪯩 𪯪 𪯫 𪯬 𪯭 𪯮 𪯯 𪯰 𪯱 𪯲 𪯳 𪯴 𪯵 𪯶 𪯷 𪯸 𪯹 𪯺 𪯻 𪯼 𪯽 𪯾 𪯿 𪰀 𪰁 𪰂 𪰃 𪰄 𪰅 𪰆 𪰇 𪰈 𪰉 𪰊 𪰋 𪰌 𪰍 𪰎 𪰏 𪰐 𪰑 𪰒 𪰓 𪰔 𪰕 𪰖 𪰗 𪰘 𪰙 𪰚 𪰛 𪰜 𪰝 𪰞 𪰟 𪰠 𪰡 𪰢 𪰣 𪰤 𪰥 𪰦 𪰧 𪰨 𪰩 𪰪 𪰫 𪰬 𪰭 𪰮 𪰯 𪰰 𪰱 𪰲 𪰳 𪰴 𪰵 𪰶 𪰷 𪰸 𪰹 𪰺 𪰻 𪰼 𪰽 𪰾 𪰿 𪱀 𪱁 𪱂 𪱃 𪱄 𪱅 𪱆 𪱇 𪱈 𪱉 𪱊 𪱋 𪱌 𪱍 𪱎 𪱏 𪱐 𪱑 𪱒 𪱓 𪱔 𪱕 𪱖 𪱗 𪱘 𪱙 𪱚 𪱛 𪱜 𪱝 𪱞 𪱟 𪱠 𪱡 𪱢 𪱣 𪱤 𪱥 𪱦 𪱧 𪱨 𪱩 𪱪 𪱫 𪱬 𪱭 𪱮 𪱯 𪱰 𪱱 𪱲 𪱳 𪱴 𪱵 𪱶 𪱷 𪱸 𪱹 𪱺 𪱻 𪱼 𪱽 𪱾 𪱿 𪲀 𪲁 𪲂 𪲃 𪲄 𪲅 𪲆 𪲇 𪲈 𪲉 𪲊 𪲋 𪲌 𪲍 𪲎 𪲏 𪲐 𪲑 𪲒 𪲓 𪲔 𪲕 𪲖 𪲗 𪲘 𪲙 𪲚 𪲛 𪲜 𪲝 𪲞 𪲟 𪲠 𪲡 𪲢 𪲣 𪲤 𪲥 𪲦 𪲧 𪲨 𪲩 𪲪 𪲫 𪲬 𪲭 𪲮 𪲯 𪲰 𪲱 𪲲 𪲳 𪲴 𪲵 𪲶 𪲷 𪲸 𪲹 𪲺 𪲻 𪲼 𪲽 𪲾 𪲿 𪳀 𪳁 𪳂 𪳃 𪳄 𪳅 𪳆 𪳇 𪳈 𪳉 𪳊 𪳋 𪳌 𪳍 𪳎 𪳏 𪳐 𪳑 𪳒 𪳓 𪳔 𪳕 𪳖 𪳗 𪳘 𪳙 𪳚 𪳛 𪳜 𪳝 𪳞 𪳟 𪳠 𪳡 𪳢 𪳣 𪳤 𪳥 𪳦 𪳧 𪳨 𪳩 𪳪 𪳫 𪳬 𪳭 𪳮 𪳯 𪳰 𪳱 𪳲 𪳳 𪳴 𪳵 𪳶 𪳷 𪳸 𪳹 𪳺 𪳻 𪳼 𪳽 𪳾 𪳿 𪴀 𪴁 𪴂 𪴃 𪴄 𪴅 𪴆 𪴇 𪴈 𪴉 𪴊 𪴋 𪴌 𪴍 𪴎 𪴏 𪴐 𪴑 𪴒 𪴓 𪴔 𪴕 𪴖 𪴗 𪴘 𪴙 𪴚 𪴛 𪴜 𪴝 𪴞 𪴟 𪴠 𪴡 𪴢 𪴣 𪴤 𪴥 𪴦 𪴧 𪴨 𪴩 𪴪 𪴫 𪴬 𪴭 𪴮 𪴯 𪴰 𪴱 𪴲 𪴳 𪴴 𪴵 𪴶 𪴷 𪴸 𪴹 𪴺 𪴻 𪴼 𪴽 𪴾 𪴿 𪵀 𪵁 𪵂 𪵃 𪵄 𪵅 𪵆 𪵇 𪵈 𪵉 𪵊 𪵋 𪵌 𪵍 𪵎 𪵏 𪵐 𪵑 𪵒 𪵓 𪵔 𪵕 𪵖 𪵗 𪵘 𪵙 𪵚 𪵛 𪵜 𪵝 𪵞 𪵟 𪵠 𪵡 𪵢 𪵣 𪵤 𪵥 𪵦 𪵧 𪵨 𪵩 𪵪 𪵫 𪵬 𪵭 𪵮 𪵯 𪵰 𪵱 𪵲 𪵳 𪵴 𪵵 𪵶 𪵷 𪵸 𪵹 𪵺 𪵻 𪵼 𪵽 𪵾 𪵿 𪶀 𪶁 𪶂 𪶃 𪶄 𪶅 𪶆 𪶇 𪶈 𪶉 𪶊 𪶋 𪶌 𪶍 𪶎 𪶏 𪶐 𪶑 𪶒 𪶓 𪶔 𪶕 𪶖 𪶗 𪶘 𪶙 𪶚 𪶛 𪶜 𪶝 𪶞 𪶟 𪶠 𪶡 𪶢 𪶣 𪶤 𪶥 𪶦 𪶧 𪶨 𪶩 𪶪 𪶫 𪶬 𪶭 𪶮 𪶯 𪶰 𪶱 𪶲 𪶳 𪶴 𪶵 𪶶 𪶷 𪶸 𪶹 𪶺 𪶻 𪶼 𪶽 𪶾 𪶿 𪷀 𪷁 𪷂 𪷃 𪷄 𪷅 𪷆 𪷇 𪷈 𪷉 𪷊 𪷋 𪷌 𪷍 𪷎 𪷏 𪷐 𪷑 𪷒 𪷓 𪷔 𪷕 𪷖 𪷗 𪷘 𪷙 𪷚 𪷛 𪷜 𪷝 𪷞 𪷟 𪷠 𪷡 𪷢 𪷣 𪷤 𪷥 𪷦 𪷧 𪷨 𪷩 𪷪 𪷫 𪷬 𪷭 𪷮 𪷯 𪷰 𪷱 𪷲 𪷳 𪷴 𪷵 𪷶 𪷷 𪷸 𪷹 𪷺 𪷻 𪷼 𪷽 𪷾 𪷿 𪸀 𪸁 𪸂 𪸃 𪸄 𪸅 𪸆 𪸇 𪸈 𪸉 𪸊 𪸋 𪸌 𪸍 𪸎 𪸏 𪸐 𪸑 𪸒 𪸓 𪸔 𪸕 𪸖 𪸗 𪸘 𪸙 𪸚 𪸛 𪸜 𪸝 𪸞 𪸟 𪸠 𪸡 𪸢 𪸣 𪸤 𪸥 𪸦 𪸧 𪸨 𪸩 𪸪 𪸫 𪸬 𪸭 𪸮 𪸯 𪸰 𪸱 𪸲 𪸳 𪸴 𪸵 𪸶 𪸷 𪸸 𪸹 𪸺 𪸻 𪸼 𪸽 𪸾 𪸿 𪹀 𪹁 𪹂 𪹃 𪹄 𪹅 𪹆 𪹇 𪹈 𪹉 𪹊 𪹋 𪹌 𪹍 𪹎 𪹏 𪹐 𪹑 𪹒 𪹓 𪹔 𪹕 𪹖 𪹗 𪹘 𪹙 𪹚 𪹛 𪹜 𪹝 𪹞 𪹟 𪹠 𪹡 𪹢 𪹣 𪹤 𪹥 𪹦 𪹧 𪹨 𪹩 𪹪 𪹫 𪹬 𪹭 𪹮 𪹯 𪹰 𪹱 𪹲 𪹳 𪹴 𪹵 𪹶 𪹷 𪹸 𪹹 𪹺 𪹻 𪹼 𪹽 𪹾

in einzelne Größen zu zerlegenden Anhäufungen auftreten, wo mit anderen Worten noch der Begriff der Häufung oder der Masse vorliegt, sind die Wiederholungen nur in alten Zeichen sichtbar, wie z. B. in 水 shüi³ Wasser (= 3 Wasserwellen), 氣 k'i⁴ Odem (= 3 Luftwellen), 肉 jou⁴ (juk) Fleisch (= 2 Fleischstücke), 網 wang² Netz (= mehrere Maschen, Flechtwerk) u. a. m.¹ Die Anzahl der Wiederholungen (2 resp. 3 resp. 4) ist übrigens nicht immer durch den Sinnwert bedingt, sondern öfters auch lediglich von ästhetischen Gesichtspunkten diktiert. Auch die einfache Addition des Grundbegriffes schaut aus einer Anzahl von Schriftzeichen heraus, sei es um Zahlbegriffe figürlich als Summe kleinerer darzustellen, sei es um Duale zu formen. Wir haben diese Seite der chinesischen Schrift, die mit einer charakteristischen Besonderheit der Sprache gewissermaßen Hand in Hand geht, unsere besondere Aufmerksamkeit geschenkt, weil auf ihre Bedeutung in letzter Zeit erst durch Conrady hingewiesen worden ist, und weil die Doppelungen in der klassischen und nachklassischen Schriftsprache ungefähr ein Sechstel des ganzen Wortschatzes ausmachen². Das innige Verhältnis der Schrift zur Sprache kommt aber auch bei anderen Grundgesetzen des chinesischen Sprachbaues zum Vorschein. So ist nach den Beispielen in den ältesten Inschriften (insbesondere den auf Knochen geschriebenen) die Stellung der einzelnen Teile eines zusammengesetzten Schriftzeichens, sofern sie nicht durch die Eigenart eines der Teile bedingt war, keine feste, ja es kommt sogar vor, daß diese in ein und derselben Inschrift wechselnd auftreten. Das Zeichen 卜 pu³ = wahrsagen kommt z. B. in einer Knocheninschrift (Hopkins 140) regelmäßig und gewendet vor. Andere Beispiele³ sind:

酒 [酒] chiu³ = Wein [alt= 𪚩 𪚪 𪚫 𪚬 𪚭 𪚮 𪚯 𪚰 𪚱 𪚲 𪚳 𪚴 𪚵 𪚶 𪚷 𪚸 𪚹 𪚺 𪚻 𪚼 𪚽 𪚾 𪚿 𪛀 𪛁 𪛂 𪛃 𪛄 𪛅 𪛆 𪛇 𪛈 𪛉 𪛊 𪛋 𪛌 𪛍 𪛎 𪛏 𪛐 𪛑 𪛒 𪛓 𪛔 𪛕 𪛖 𪛗 𪛘 𪛙 𪛚 𪛛 𪛜 𪛝 𪛞 𪛟 𪛠 𪛡 𪛢 𪛣 𪛤 𪛥 𪛦 𪛧 𪛨 𪛩 𪛪 𪛫 𪛬 𪛭 𪛮 𪛯 𪛰 𪛱 𪛲 𪛳 𪛴 𪛵 𪛶 𪛷 𪛸 𪛹 𪛺 𪛻 𪛼 𪛽 𪛾 𪛿 𪜀 𪜁 𪜂 𪜃 𪜄 𪜅 𪜆 𪜇 𪜈 𪜉 𪜊 𪜋 𪜌 𪜍 𪜎 𪜏 𪜐 𪜑 𪜒 𪜓 𪜔 𪜕 𪜖 𪜗 𪜘 𪜙 𪜚 𪜛 𪜜 𪜝 𪜞 𪜟 𪜠 𪜡 𪜢 𪜣 𪜤 𪜥 𪜦 𪜧 𪜨 𪜩 𪜪 𪜫 𪜬 𪜭 𪜮 𪜯 𪜰 𪜱 𪜲 𪜳 𪜴 𪜵 𪜶 𪜷 𪜸 𪜹 𪜺 𪜻 𪜼 𪜽 𪜾 𪜿 𪝀 𪝁 𪝂 𪝃 𪝄 𪝅 𪝆 𪝇 𪝈 𪝉 𪝊 𪝋 𪝌 𪝍 𪝎 𪝏 𪝐 𪝑 𪝒 𪝓 𪝔 𪝕 𪝖 𪝗 𪝘 𪝙 𪝚 𪝛 𪝜 𪝝 𪝞 𪝟 𪝠 𪝡 𪝢 𪝣 𪝤 𪝥 𪝦 𪝧 𪝨 𪝩 𪝪 𪝫 𪝬 𪝭 𪝮 𪝯 𪝰 𪝱 𪝲 𪝳 𪝴 𪝵 𪝶 𪝷 𪝸 𪝹 𪝺 𪝻 𪝼 𪝽 𪝾 𪝿 𪞀 𪞁 𪞂 𪞃 𪞄 𪞅 𪞆 𪞇 𪞈 𪞉 𪞊 𪞋 𪞌 𪞍 𪞎 𪞏 𪞐 𪞑 𪞒 𪞓 𪞔 𪞕 𪞖 𪞗 𪞘 𪞙 𪞚 𪞛 𪞜 𪞝 𪞞 𪞟 𪞠 𪞡 𪞢 𪞣 𪞤 𪞥 𪞦 𪞧 𪞨 𪞩 𪞪 𪞫 𪞬 𪞭 𪞮 𪞯 𪞰 𪞱 𪞲 𪞳 𪞴 𪞵 𪞶 𪞷 𪞸 𪞹 𪞺 𪞻 𪞼 𪞽 𪞾 𪞿 𪟀 𪟁 𪟂 𪟃 𪟄 𪟅 𪟆 𪟇 𪟈 𪟉 𪟊 𪟋 𪟌 𪟍 𪟎 𪟏 𪟐 𪟑 𪟒 𪟓 𪟔 𪟕 𪟖 𪟗 𪟘 𪟙 𪟚 𪟛 𪟜 𪟝 𪟞 𪟟 𪟠 𪟡 𪟢 𪟣 𪟤 𪟥 𪟦 𪟧 𪟨 𪟩 𪟪 𪟫 𪟬 𪟭 𪟮 𪟯 𪟰 𪟱 𪟲 𪟳 𪟴 𪟵 𪟶 𪟷 𪟸 𪟹 𪟺 𪟻 𪟼 𪟽 𪟾 𪟿 𪠀 𪠁 𪠂 𪠃 𪠄 𪠅 𪠆 𪠇 𪠈 𪠉 𪠊 𪠋 𪠌 𪠍 𪠎 𪠏 𪠐 𪠑 𪠒 𪠓 𪠔 𪠕 𪠖 𪠗 𪠘 𪠙 𪠚 𪠛 𪠜 𪠝 𪠞 𪠟 𪠠 𪠡 𪠢 𪠣 𪠤 𪠥 𪠦 𪠧 𪠨 𪠩 𪠪 𪠫 𪠬 𪠭 𪠮 𪠯 𪠰 𪠱 𪠲 𪠳 𪠴 𪠵 𪠶 𪠷 𪠸 𪠹 𪠺 𪠻 𪠼 𪠽 𪠾 𪠿 𪡀 𪡁 𪡂 𪡃 𪡄 𪡅 𪡆 𪡇 𪡈 𪡉 𪡊 𪡋 𪡌 𪡍 𪡎 𪡏 𪡐 𪡑 𪡒 𪡓 𪡔 𪡕 𪡖 𪡗 𪡘 𪡙 𪡚 𪡛 𪡜 𪡝 𪡞 𪡟 𪡠 𪡡 𪡢 𪡣 𪡤 𪡥 𪡦 𪡧 𪡨 𪡩 𪡪 𪡫 𪡬 𪡭 𪡮 𪡯 𪡰 𪡱 𪡲 𪡳 𪡴 𪡵 𪡶 𪡷 𪡸 𪡹 𪡺 𪡻 𪡼 𪡽 𪡾 𪡿 𪢀 𪢁 𪢂 𪢃 𪢄 𪢅 𪢆 𪢇 𪢈 𪢉 𪢊 𪢋 𪢌 𪢍 𪢎 𪢏 𪢐 𪢑 𪢒 𪢓 𪢔 𪢕 𪢖 𪢗 𪢘 𪢙 𪢚 𪢛 𪢜 𪢝 𪢞 𪢟 𪢠 𪢡 𪢢 𪢣 𪢤 𪢥 𪢦 𪢧 𪢨 𪢩 𪢪 𪢫 𪢬 𪢭 𪢮 𪢯 𪢰 𪢱 𪢲 𪢳 𪢴 𪢵 𪢶 𪢷 𪢸 𪢹 𪢺 𪢻 𪢼 𪢽 𪢾 𪢿 𪣀 𪣁 𪣂 𪣃 𪣄 𪣅 𪣆 𪣇 𪣈 𪣉 𪣊 𪣋 𪣌 𪣍 𪣎 𪣏 𪣐 𪣑 𪣒 𪣓 𪣔 𪣕 𪣖 𪣗 𪣘 𪣙 𪣚 𪣛 𪣜 𪣝 𪣞 𪣟 𪣠 𪣡 𪣢 𪣣 𪣤 𪣥 𪣦 𪣧 𪣨 𪣩 𪣪 𪣫 𪣬 𪣭 𪣮 𪣯 𪣰 𪣱 𪣲 𪣳 𪣴 𪣵 𪣶 𪣷 𪣸 𪣹 𪣺 𪣻 𪣼 𪣽 𪣾 𪣿 𪤀 𪤁 𪤂 𪤃 𪤄 𪤅 𪤆 𪤇 𪤈 𪤉 𪤊 𪤋 𪤌 𪤍 𪤎 𪤏 𪤐 𪤑 𪤒 𪤓 𪤔 𪤕 𪤖 𪤗 𪤘 𪤙 𪤚 𪤛 𪤜 𪤝 𪤞 𪤟 𪤠 𪤡 𪤢 𪤣 𪤤 𪤥 𪤦 𪤧 𪤨 𪤩 𪤪 𪤫 𪤬 𪤭 𪤮 𪤯 𪤰 𪤱 𪤲 𪤳 𪤴 𪤵 𪤶 𪤷 𪤸 𪤹 𪤺 𪤻 𪤼 𪤽 𪤾 𪤿 𪥀 𪥁 𪥂 𪥃 𪥄 𪥅 𪥆 𪥇 𪥈 𪥉 𪥊 𪥋 𪥌 𪥍 𪥎 𪥏 𪥐 𪥑 𪥒 𪥓 𪥔 𪥕 𪥖 𪥗 𪥘 𪥙 𪥚 𪥛 𪥜 𪥝 𪥞 𪥟 𪥠 𪥡 𪥢 𪥣 𪥤 𪥥 𪥦 𪥧 𪥨 𪥩 𪥪 𪥫 𪥬 𪥭 𪥮 𪥯 𪥰 𪥱 𪥲 𪥳 𪥴 𪥵 𪥶 𪥷 𪥸 𪥹 𪥺 𪥻 𪥼 𪥽 𪥾 𪥿 𪦀 𪦁 𪦂 𪦃 𪦄 𪦅 𪦆 𪦇 𪦈 𪦉 𪦊 𪦋 𪦌 𪦍 𪦎 𪦏 𪦐 𪦑 𪦒 𪦓 𪦔 𪦕 𪦖 𪦗 𪦘 𪦙 𪦚 𪦛 𪦜 𪦝 𪦞 𪦟 𪦠 𪦡 𪦢 𪦣 𪦤 𪦥 𪦦 𪦧 𪦨 𪦩 𪦪 𪦫 𪦬 𪦭 𪦮 𪦯 𪦰 𪦱 𪦲 𪦳 𪦴 𪦵 𪦶 𪦷 𪦸 𪦹 𪦺 𪦻 𪦼 𪦽 𪦾 𪦿 𪧀 𪧁 𪧂 𪧃 𪧄 𪧅 𪧆 𪧇 𪧈 𪧉 𪧊 𪧋 𪧌 𪧍 𪧎 𪧏 𪧐 𪧑 𪧒 𪧓 𪧔 𪧕 𪧖 𪧗 𪧘 𪧙 𪧚 𪧛 𪧜 𪧝 𪧞 𪧟 𪧠 𪧡 𪧢 𪧣 𪧤 𪧥 𪧦 𪧧 𪧨 𪧩 𪧪 𪧫 𪧬 𪧭 𪧮 𪧯 𪧰 𪧱 𪧲 𪧳 𪧴 𪧵 𪧶 𪧷 𪧸 𪧹 𪧺 𪧻 𪧼 𪧽 𪧾 𪧿 𪨀 𪨁 𪨂 𪨃 𪨄 𪨅 𪨆 𪨇 𪨈 𪨉 𪨊 𪨋 𪨌 𪨍 𪨎 𪨏 𪨐 𪨑 𪨒 𪨓 𪨔 𪨕 𪨖 𪨗 𪨘 𪨙 𪨚 𪨛 𪨜 𪨝 𪨞 𪨟 𪨠 𪨡 𪨢 𪨣 𪨤 𪨥 𪨦 𪨧 𪨨 𪨩 𪨪 𪨫 𪨬 𪨭 𪨮 𪨯 𪨰 𪨱 𪨲 𪨳 𪨴 𪨵 𪨶 𪨷 𪨸 𪨹 𪨺 𪨻 𪨼 𪨽 𪨾 𪨿 𪩀 𪩁 𪩂 𪩃 𪩄 𪩅 𪩆 𪩇 𪩈 𪩉 𪩊 𪩋 𪩌 𪩍 𪩎 𪩏 𪩐 𪩑 𪩒 𪩓 𪩔 𪩕 𪩖 𪩗 𪩘 𪩙 𪩚 𪩛 𪩜 𪩝 𪩞 𪩟 𪩠 𪩡 𪩢 𪩣 𪩤 𪩥 𪩦 𪩧 𪩨 𪩩 𪩪 𪩫 𪩬 𪩭 𪩮 𪩯 𪩰 𪩱 𪩲 𪩳 𪩴 𪩵 𪩶 𪩷 𪩸 𪩹 𪩺 𪩻 𪩼 𪩽 𪩾 𪩿 𪪀 𪪁 𪪂 𪪃 𪪄 𪪅 𪪆 𪪇 𪪈 𪪉 𪪊 𪪋 𪪌 𪪍 𪪎 𪪏 𪪐 𪪑 𪪒 𪪓 𪪔 𪪕 𪪖 𪪗 𪪘 𪪙 𪪚 𪪛 𪪜 𪪝 𪪞 𪪟 𪪠 𪪡 𪪢 𪪣 𪪤 𪪥 𪪦 𪪧 𪪨 𪪩 𪪪 𪪫 𪪬 𪪭 𪪮 𪪯 𪪰 𪪱 𪪲 𪪳 𪪴 𪪵 𪪶 𪪷 𪪸 𪪹 𪪺 𪪻 𪪼 𪪽 𪪾 𪪿 𪫀 𪫁 𪫂 𪫃 𪫄 𪫅 𪫆 𪫇 𪫈 𪫉 𪫊 𪫋 𪫌 𪫍 𪫎 𪫏 𪫐 𪫑 𪫒 𪫓 𪫔 𪫕 𪫖 𪫗 𪫘 𪫙 𪫚 𪫛 𪫜 𪫝 𪫞 𪫟 𪫠 𪫡 𪫢 𪫣 𪫤 𪫥 𪫦 𪫧 𪫨 𪫩 𪫪 𪫫 𪫬 𪫭 𪫮 𪫯 𪫰 𪫱 𪫲 𪫳 𪫴 𪫵 𪫶 𪫷 𪫸 𪫹 𪫺 𪫻 𪫼 𪫽 𪫾 𪫿 𪬀 𪬁 𪬂 𪬃 𪬄 𪬅 𪬆 𪬇 𪬈 𪬉 𪬊 𪬋 𪬌 𪬍 𪬎 𪬏 𪬐 𪬑 𪬒 𪬓 𪬔 𪬕 𪬖 𪬗 𪬘 𪬙 𪬚 𪬛 𪬜 𪬝 𪬞 𪬟 𪬠 𪬡 𪬢 𪬣 𪬤 𪬥 𪬦 𪬧 𪬨 𪬩 𪬪 𪬫 𪬬 𪬭 𪬮 𪬯 𪬰 𪬱 𪬲 𪬳 𪬴 𪬵 𪬶 𪬷 𪬸 𪬹 𪬺 𪬻 𪬼 𪬽 𪬾 𪬿 𪭀 𪭁 𪭂 𪭃 𪭄 𪭅 𪭆 𪭇 𪭈 𪭉 𪭊 𪭋 𪭌 𪭍 𪭎 𪭏 𪭐 𪭑 𪭒 𪭓 𪭔 𪭕 𪭖 𪭗 𪭘 𪭙 𪭚 𪭛 𪭜 𪭝 𪭞 𪭟 𪭠 𪭡 𪭢 𪭣 𪭤 𪭥 𪭦 𪭧 𪭨 𪭩 𪭪 𪭫 𪭬 𪭭 𪭮 𪭯 𪭰 𪭱 𪭲 𪭳 𪭴 𪭵 𪭶 𪭷 𪭸 𪭹 𪭺 𪭻 𪭼 𪭽 𪭾 𪭿 𪮀 𪮁 𪮂 𪮃 𪮄 𪮅 𪮆 𪮇 𪮈 𪮉 𪮊 𪮋 𪮌 𪮍 𪮎 𪮏 𪮐 𪮑 𪮒 𪮓 𪮔 𪮕 𪮖 𪮗 𪮘 𪮙 𪮚 𪮛 𪮜 𪮝 𪮞 𪮟 𪮠 𪮡 𪮢 𪮣 𪮤 𪮥 𪮦 𪮧 𪮨 𪮩 𪮪 𪮫 𪮬 𪮭 𪮮 𪮯 𪮰 𪮱 𪮲 𪮳 𪮴 𪮵 𪮶 𪮷 𪮸 𪮹 𪮺 𪮻 𪮼 𪮽 𪮾 𪮿 𪯀 𪯁 𪯂 𪯃 𪯄 𪯅 𪯆 𪯇 𪯈 𪯉 𪯊 𪯋 𪯌 𪯍 𪯎 𪯏 𪯐 𪯑 𪯒 𪯓 𪯔 𪯕 𪯖 𪯗 𪯘 𪯙 𪯚 𪯛 𪯜 𪯝 𪯞 𪯟 𪯠 𪯡 𪯢 𪯣 𪯤 𪯥 𪯦 𪯧 𪯨 𪯩 𪯪 𪯫 𪯬 𪯭 𪯮 𪯯 𪯰 𪯱 𪯲 𪯳 𪯴 𪯵 𪯶 𪯷 𪯸 𪯹 𪯺 𪯻 𪯼 𪯽 𪯾 𪯿 𪰀 𪰁 𪰂 𪰃 𪰄 𪰅 𪰆 𪰇 𪰈 𪰉 𪰊 𪰋 𪰌 𪰍 𪰎 𪰏 𪰐 𪰑 𪰒 𪰓 𪰔 𪰕 𪰖 𪰗 𪰘 𪰙 𪰚 𪰛 𪰜 𪰝 𪰞 𪰟 𪰠 𪰡 𪰢 𪰣 𪰤 𪰥 𪰦 𪰧 𪰨 𪰩 𪰪 𪰫 𪰬 𪰭 𪰮 𪰯 𪰰 𪰱 𪰲 𪰳 𪰴 𪰵 𪰶 𪰷 𪰸 𪰹 𪰺 𪰻 𪰼 𪰽 𪰾 𪰿 𪱀 𪱁 𪱂 𪱃 𪱄 𪱅 𪱆 𪱇 𪱈 𪱉 𪱊 𪱋 𪱌 𪱍 𪱎 𪱏 𪱐 𪱑 𪱒 𪱓 𪱔 𪱕 𪱖 𪱗 𪱘 𪱙 𪱚 𪱛 𪱜 𪱝 𪱞 𪱟 𪱠 𪱡 𪱢 𪱣 𪱤 𪱥 𪱦 𪱧 𪱨 𪱩 𪱪 𪱫 𪱬 𪱭 𪱮 𪱯 𪱰 𪱱 𪱲 𪱳 𪱴 𪱵 𪱶 𪱷 𪱸 𪱹 𪱺 𪱻 𪱼 𪱽 𪱾 𪱿 𪲀 𪲁 𪲂 𪲃 𪲄 𪲅 𪲆 𪲇 𪲈 𪲉 𪲊 𪲋 𪲌 𪲍 𪲎 𪲏 𪲐 𪲑 𪲒 𪲓 𪲔 𪲕 𪲖 𪲗 𪲘 𪲙 𪲚 𪲛 𪲜 𪲝 𪲞 𪲟 𪲠 𪲡 𪲢 𪲣 𪲤 𪲥 𪲦 𪲧 𪲨 𪲩 𪲪 𪲫 𪲬 𪲭 𪲮 𪲯 𪲰 𪲱 𪲲 𪲳 𪲴 𪲵 𪲶 𪲷 𪲸 𪲹 𪲺 𪲻 𪲼 𪲽 𪲾 𪲿 𪳀 𪳁 𪳂 𪳃 𪳄 𪳅 𪳆 𪳇 𪳈 𪳉 𪳊 𪳋 𪳌 𪳍 𪳎 𪳏 𪳐 𪳑 𪳒 𪳓 𪳔 𪳕 𪳖 𪳗 𪳘 𪳙 𪳚 𪳛 𪳜 𪳝 𪳞 𪳟 𪳠 𪳡 𪳢 𪳣 𪳤 𪳥 𪳦 𪳧 𪳨 𪳩 𪳪 𪳫 𪳬 𪳭 𪳮 𪳯 𪳰 𪳱 𪳲 𪳳 𪳴 𪳵 𪳶 𪳷 𪳸 𪳹 𪳺 𪳻 𪳼 𪳽 𪳾 𪳿 𪴀 𪴁 𪴂 𪴃 𪴄 𪴅 𪴆 𪴇 𪴈 𪴉 𪴊 𪴋 𪴌 𪴍 𪴎 𪴏 𪴐 𪴑 𪴒 𪴓 𪴔 𪴕 𪴖 𪴗 𪴘 𪴙 𪴚 𪴛 𪴜 𪴝 𪴞 𪴟 𪴠 𪴡 𪴢 𪴣 𪴤 𪴥 𪴦 𪴧 𪴨 𪴩 𪴪 𪴫 𪴬 𪴭 𪴮 𪴯 𪴰 𪴱 𪴲 𪴳 𪴴 𪴵 𪴶 𪴷 𪴸 𪴹 𪴺 𪴻 𪴼 𪴽 𪴾 𪴿 𪵀 𪵁 𪵂 𪵃 𪵄 𪵅 𪵆 𪵇 𪵈 𪵉 𪵊 𪵋 𪵌 𪵍 𪵎 𪵏 𪵐 𪵑 𪵒 𪵓 𪵔 𪵕 𪵖 𪵗 𪵘 𪵙 𪵚 𪵛 𪵜 𪵝 𪵞 𪵟 𪵠 𪵡 𪵢 𪵣 𪵤 𪵥 𪵦 𪵧 𪵨 𪵩 𪵪 𪵫 𪵬 𪵭 𪵮 𪵯 𪵰 𪵱 𪵲 𪵳 𪵴 𪵵 𪵶 𪵷 𪵸 𪵹 𪵺 𪵻 𪵼 𪵽 𪵾 𪵿 𪶀 𪶁 𪶂 𪶃 𪶄 𪶅 𪶆 𪶇 𪶈 𪶉 𪶊 𪶋 𪶌 𪶍 𪶎 𪶏 𪶐 𪶑 𪶒 𪶓 𪶔 𪶕 𪶖 𪶗 𪶘 𪶙 𪶚 𪶛 𪶜 𪶝 𪶞 𪶟 𪶠 𪶡 𪶢 𪶣 𪶤 𪶥 𪶦 𪶧 𪶨 𪶩 𪶪 𪶫 𪶬 𪶭 𪶮 𪶯 𪶰 𪶱 𪶲 𪶳 𪶴 𪶵 𪶶 𪶷 𪶸 𪶹 𪶺 𪶻 𪶼 𪶽 𪶾 𪶿 𪷀 𪷁 𪷂 𪷃 𪷄 𪷅 𪷆 𪷇 𪷈 𪷉 𪷊 𪷋 𪷌 𪷍 𪷎 𪷏 𪷐 𪷑 𪷒 𪷓 𪷔 𪷕 𪷖 𪷗 𪷘 𪷙 𪷚 𪷛 𪷜 𪷝 𪷞 𪷟 𪷠 𪷡 𪷢 𪷣 𪷤 𪷥 𪷦 𪷧 𪷨 𪷩 𪷪 𪷫 𪷬 𪷭 𪷮 𪷯 𪷰 𪷱 𪷲 𪷳 𪷴 𪷵 𪷶 𪷷 𪷸 𪷹 𪷺 𪷻 𪷼 𪷽 𪷾 𪷿 𪸀 𪸁 𪸂 𪸃 𪸄 𪸅 𪸆 𪸇 𪸈 𪸉 𪸊 𪸋 𪸌 𪸍 𪸎 𪸏 𪸐 𪸑 𪸒 𪸓 𪸔 𪸕 𪸖 𪸗 𪸘 𪸙 𪸚 𪸛 𪸜 𪸝 𪸞 𪸟 𪸠 𪸡 𪸢 𪸣 𪸤 𪸥 𪸦 𪸧 𪸨 𪸩 𪸪 𪸫 𪸬 𪸭 𪸮 𪸯 𪸰 𪸱 𪸲 𪸳 𪸴 𪸵 𪸶 𪸷 𪸸 𪸹 𪸺 𪸻 𪸼 𪸽 𪸾 𪸿 𪹀 𪹁 𪹂 𪹃 𪹄 𪹅 𪹆 𪹇 𪹈 𪹉 𪹊 𪹋 𪹌 𪹍 𪹎 𪹏 𪹐 𪹑 𪹒 𪹓 𪹔 𪹕 𪹖 𪹗 𪹘 𪹙 𪹚 𪹛 𪹜 𪹝 𪹞 𪹟 𪹠 𪹡 𪹢 𪹣 𪹤 𪹥 𪹦 𪹧 𪹨 𪹩 𪹪 𪹫 𪹬 𪹭 𪹮 𪹯 𪹰 𪹱 𪹲 𪹳 𪹴 𪹵 𪹶 𪹷 𪹸 𪹹 𪹺 𪹻 𪹼 𪹽 𪹾 𪹿 𪺀 𪺁 𪺂 𪺃 𪺄 𪺅 𪺆 𪺇 𪺈 𪺉 𪺊 𪺋 𪺌 𪺍 𪺎 𪺏 𪺐 𪺑 𪺒 𪺓 𪺔 𪺕 𪺖 𪺗 𪺘 𪺙 𪺚 𪺛 𪺜 𪺝 𪺞 𪺟 𪺠 𪺡 𪺢 𪺣 𪺤 𪺥 𪺦 𪺧 𪺨 𪺩 𪺪 𪺫 𪺬 𪺭 𪺮 𪺯 𪺰 𪺱 𪺲 𪺳 𪺴 𪺵 𪺶 𪺷 𪺸 𪺹 𪺺 𪺻 𪺼 𪺽 𪺾 𪺿 𪻀 𪻁 𪻂 𪻃 𪻄 𪻅 𪻆 𪻇 𪻈 𪻉 𪻊 𪻋 𪻌 𪻍 𪻎 𪻏 𪻐 𪻑 𪻒 𪻓 𪻔 𪻕 𪻖 𪻗 𪻘 𪻙 𪻚 𪻛 𪻜 𪻝 𪻞 𪻟 𪻠 𪻡 𪻢 𪻣 𪻤 𪻥 𪻦 𪻧 𪻨 𪻩 𪻪 𪻫 𪻬 𪻭 𪻮 𪻯 𪻰 𪻱 𪻲 𪻳 𪻴 𪻵 𪻶 𪻷 𪻸 𪻹 𪻺 𪻻 𪻼 𪻽 𪻾 𪻿 𪼀 𪼁 𪼂 𪼃 𪼄 𪼅 𪼆 𪼇 𪼈 𪼉 𪼊 𪼋 𪼌 𪼍 𪼎 𪼏 𪼐 𪼑 𪼒 𪼓 𪼔 𪼕 𪼖 𪼗 𪼘 𪼙 𪼚 𪼛 𪼜 𪼝 𪼞 𪼟 𪼠 𪼡 𪼢 𪼣 𪼤 𪼥 𪼦 𪼧 𪼨 𪼩 𪼪 𪼫 𪼬 𪼭 𪼮 𪼯 𪼰 𪼱 𪼲 𪼳 𪼴 𪼵 𪼶 𪼷 𪼸 𪼹 𪼺 𪼻 𪼼 𪼽 𪼾 𪼿 𪽀 𪽁 𪽂 𪽃 𪽄 𪽅 𪽆 𪽇 𪽈 𪽉 𪽊 𪽋 𪽌 𪽍 𪽎 𪽏 𪽐 𪽑 𪽒 𪽓 𪽔 𪽕 𪽖 𪽗 𪽘 𪽙 𪽚 𪽛 𪽜 𪽝 𪽞 𪽟 𪽠 𪽡 𪽢 𪽣 𪽤 𪽥 𪽦 𪽧 𪽨 𪽩 𪽪 𪽫 𪽬 𪽭 𪽮 𪽯 𪽰 𪽱 𪽲 𪽳 𪽴 𪽵 𪽶 𪽷 𪽸 𪽹 𪽺 𪽻 𪽼 𪽽 𪽾 𪽿 𪾀 𪾁 𪾂 𪾃 𪾄 𪾅 𪾆 𪾇 𪾈 𪾉 𪾊 𪾋 𪾌 𪾍 𪾎 𪾏 𪾐 𪾑 𪾒 𪾓 𪾔 𪾕 𪾖 𪾗 𪾘 𪾙 𪾚 𪾛 𪾜 𪾝 𪾞 𪾟 𪾠 𪾡 𪾢 𪾣 𪾤 𪾥 𪾦 𪾧 𪾨 𪾩 𪾪 𪾫 𪾬 𪾭 𪾮 𪾯 𪾰 𪾱 𪾲 𪾳 𪾴 𪾵 𪾶 𪾷 𪾸 𪾹 𪾺 𪾻 𪾼 𪾽 𪾾 𪾿 𪿀 𪿁 𪿂 𪿃 𪿄 𪿅 𪿆 𪿇 𪿈 𪿉 𪿊 𪿋 𪿌 𪿍 𪿎 𪿏 𪿐 𪿑 𪿒 𪿓 𪿔

Nr.	Lautwert.	Moderne Form	Alte Form nach:		Sinnwert.
			Liu-shu-hung	Shuoh-wen ¹¹	
16	ya ²	牙	牙 𠄎 𠄏 𠄐 𠄑 𠄒 𠄓 𠄔 𠄕 𠄖 𠄗 𠄘 𠄙 𠄚 𠄛 𠄜 𠄝 𠄞 𠄟 𠄠 𠄡 𠄢 𠄣 𠄤 𠄥 𠄦 𠄧 𠄨 𠄩 𠄪 𠄫 𠄬 𠄭 𠄮 𠄯 𠄰 𠄱 𠄲 𠄳 𠄴 𠄵 𠄶 𠄷 𠄸 𠄹 𠄺 𠄻 𠄼 𠄽 𠄾 𠄿 𠅀 𠅁 𠅂 𠅃 𠅄 𠅅 𠅆 𠅇 𠅈 𠅉 𠅊 𠅋 𠅌 𠅍 𠅎 𠅏 𠅐 𠅑 𠅒 𠅓 𠅔 𠅕 𠅖 𠅗 𠅘 𠅙 𠅚 𠅛 𠅜 𠅝 𠅞 𠅟 𠅠 𠅡 𠅢 𠅣 𠅤 𠅥 𠅦 𠅧 𠅨 𠅩 𠅪 𠅫 𠅬 𠅭 𠅮 𠅯 𠅰 𠅱 𠅲 𠅳 𠅴 𠅵 𠅶 𠅷 𠅸 𠅹 𠅺 𠅻 𠅼 𠅽 𠅾 𠅿 𠆀 𠆁 𠆂 𠆃 𠆄 𠆅 𠆆 𠆇 𠆈 𠆉 𠆊 𠆋 𠆌 𠆍 𠆎 𠆏 𠆐 𠆑 𠆒 𠆓 𠆔 𠆕 𠆖 𠆗 𠆘 𠆙 𠆚 𠆛 𠆜 𠆝 𠆞 𠆟 𠆠 𠆡 𠆢 𠆣 𠆤 𠆥 𠆦 𠆧 𠆨 𠆩 𠆪 𠆫 𠆬 𠆭 𠆮 𠆯 𠆰 𠆱 𠆲 𠆳 𠆴 𠆵 𠆶 𠆷 𠆸 𠆹 𠆺 𠆻 𠆼 𠆽 𠆾 𠆿 𠇀 𠇁 𠇂 𠇃 𠇄 𠇅 𠇆 𠇇 𠇈 𠇉 𠇊 𠇋 𠇌 𠇍 𠇎 𠇏 𠇐 𠇑 𠇒 𠇓 𠇔 𠇕 𠇖 𠇗 𠇘 𠇙 𠇚 𠇛 𠇜 𠇝 𠇞 𠇟 𠇠 𠇡 𠇢 𠇣 𠇤 𠇥 𠇦 𠇧 𠇨 𠇩 𠇪 𠇫 𠇬 𠇭 𠇮 𠇯 𠇰 𠇱 𠇲 𠇳 𠇴 𠇵 𠇶 𠇷 𠇸 𠇹 𠇺 𠇻 𠇼 𠇽 𠇾 𠇿 𠈀 𠈁 𠈂 𠈃 𠈄 𠈅 𠈆 𠈇 𠈈 𠈉 𠈊 𠈋 𠈌 𠈍 𠈎 𠈏 𠈐 𠈑 𠈒 𠈓 𠈔 𠈕 𠈖 𠈗 𠈘 𠈙 𠈚 𠈛 𠈜 𠈝 𠈞 𠈟 𠈠 𠈡 𠈢 𠈣 𠈤 𠈥 𠈦 𠈧 𠈨 𠈩 𠈪 𠈫 𠈬 𠈭 𠈮 𠈯 𠈰 𠈱 𠈲 𠈳 𠈴 𠈵 𠈶 𠈷 𠈸 𠈹 𠈺 𠈻 𠈼 𠈽 𠈾 𠈿 𠉀 𠉁 𠉂 𠉃 𠉄 𠉅 𠉆 𠉇 𠉈 𠉉 𠉊 𠉋 𠉌 𠉍 𠉎 𠉏 𠉐 𠉑 𠉒 𠉓 𠉔 𠉕 𠉖 𠉗 𠉘 𠉙 𠉚 𠉛 𠉜 𠉝 𠉞 𠉟 𠉠 𠉡 𠉢 𠉣 𠉤 𠉥 𠉦 𠉧 𠉨 𠉩 𠉪 𠉫 𠉬 𠉭 𠉮 𠉯 𠉰 𠉱 𠉲 𠉳 𠉴 𠉵 𠉶 𠉷 𠉸 𠉹 𠉺 𠉻 𠉼 𠉽 𠉾 𠉿 𠊀 𠊁 𠊂 𠊃 𠊄 𠊅 𠊆 𠊇 𠊈 𠊉 𠊊 𠊋 𠊌 𠊍 𠊎 𠊏 𠊐 𠊑 𠊒 𠊓 𠊔 𠊕 𠊖 𠊗 𠊘 𠊙 𠊚 𠊛 𠊜 𠊝 𠊞 𠊟 𠊠 𠊡 𠊢 𠊣 𠊤 𠊥 𠊦 𠊧 𠊨 𠊩 𠊪 𠊫 𠊬 𠊭 𠊮 𠊯 𠊰 𠊱 𠊲 𠊳 𠊴 𠊵 𠊶 𠊷 𠊸 𠊹 𠊺 𠊻 𠊼 𠊽 𠊾 𠊿 𠋀 𠋁 𠋂 𠋃 𠋄 𠋅 𠋆 𠋇 𠋈 𠋉 𠋊 𠋋 𠋌 𠋍 𠋎 𠋏 𠋐 𠋑 𠋒 𠋓 𠋔 𠋕 𠋖 𠋗 𠋘 𠋙 𠋚 𠋛 𠋜 𠋝 𠋞 𠋟 𠋠 𠋡 𠋢 𠋣 𠋤 𠋥 𠋦 𠋧 𠋨 𠋩 𠋪 𠋫 𠋬 𠋭 𠋮 𠋯 𠋰 𠋱 𠋲 𠋳 𠋴 𠋵 𠋶 𠋷 𠋸 𠋹 𠋺 𠋻 𠋼 𠋽 𠋾 𠋿 𠌀 𠌁 𠌂 𠌃 𠌄 𠌅 𠌆 𠌇 𠌈 𠌉 𠌊 𠌋 𠌌 𠌍 𠌎 𠌏 𠌐 𠌑 𠌒 𠌓 𠌔 𠌕 𠌖 𠌗 𠌘 𠌙 𠌚 𠌛 𠌜 𠌝 𠌞 𠌟 𠌠 𠌡 𠌢 𠌣 𠌤 𠌥 𠌦 𠌧 𠌨 𠌩 𠌪 𠌫 𠌬 𠌭 𠌮 𠌯 𠌰 𠌱 𠌲 𠌳 𠌴 𠌵 𠌶 𠌷 𠌸 𠌹 𠌺 𠌻 𠌼 𠌽 𠌾 𠌿 𠍀 𠍁 𠍂 𠍃 𠍄 𠍅 𠍆 𠍇 𠍈 𠍉 𠍊 𠍋 𠍌 𠍍 𠍎 𠍏 𠍐 𠍑 𠍒 𠍓 𠍔 𠍕 𠍖 𠍗 𠍘 𠍙 𠍚 𠍛 𠍜 𠍝 𠍞 𠍟 𠍠 𠍡 𠍢 𠍣 𠍤 𠍥 𠍦 𠍧 𠍨 𠍩 𠍪 𠍫 𠍬 𠍭 𠍮 𠍯 𠍰 𠍱 𠍲 𠍳 𠍴 𠍵 𠍶 𠍷 𠍸 𠍹 𠍺 𠍻 𠍼 𠍽 𠍾 𠍿 𠎀 𠎁 𠎂 𠎃 𠎄 𠎅 𠎆 𠎇 𠎈 𠎉 𠎊 𠎋 𠎌 𠎍 𠎎 𠎏 𠎐 𠎑 𠎒 𠎓 𠎔 𠎕 𠎖 𠎗 𠎘 𠎙 𠎚 𠎛 𠎜 𠎝 𠎞 𠎟 𠎠 𠎡 𠎢 𠎣 𠎤 𠎥 𠎦 𠎧 𠎨 𠎩 𠎪 𠎫 𠎬 𠎭 𠎮 𠎯 𠎰 𠎱 𠎲 𠎳 𠎴 𠎵 𠎶 𠎷 𠎸 𠎹 𠎺 𠎻 𠎼 𠎽 𠎾 𠎿 𠏀 𠏁 𠏂 𠏃 𠏄 𠏅 𠏆 𠏇 𠏈 𠏉 𠏊 𠏋 𠏌 𠏍 𠏎 𠏏 𠏐 𠏑 𠏒 𠏓 𠏔 𠏕 𠏖 𠏗 𠏘 𠏙 𠏚 𠏛 𠏜 𠏝 𠏞 𠏟 𠏠 𠏡 𠏢 𠏣 𠏤 𠏥 𠏦 𠏧 𠏨 𠏩 𠏪 𠏫 𠏬 𠏭 𠏮 𠏯 𠏰 𠏱 𠏲 𠏳 𠏴 𠏵 𠏶 𠏷 𠏸 𠏹 𠏺 𠏻 𠏼 𠏽 𠏾 𠏿 𠐀 𠐁 𠐂 𠐃 𠐄 𠐅 𠐆 𠐇 𠐈 𠐉 𠐊 𠐋 𠐌 𠐍 𠐎 𠐏 𠐐 𠐑 𠐒 𠐓 𠐔 𠐕 𠐖 𠐗 𠐘 𠐙 𠐚 𠐛 𠐜 𠐝 𠐞 𠐟 𠐠 𠐡 𠐢 𠐣 𠐤 𠐥 𠐦 𠐧 𠐨 𠐩 𠐪 𠐫 𠐬 𠐭 𠐮 𠐯 𠐰 𠐱 𠐲 𠐳 𠐴 𠐵 𠐶 𠐷 𠐸 𠐹 𠐺 𠐻 𠐼 𠐽 𠐾 𠐿 𠑀 𠑁 𠑂 𠑃 𠑄 𠑅 𠑆 𠑇 𠑈 𠑉 𠑊 𠑋 𠑌 𠑍 𠑎 𠑏 𠑐 𠑑 𠑒 𠑓 𠑔 𠑕 𠑖 𠑗 𠑘 𠑙 𠑚 𠑛 𠑜 𠑝 𠑞 𠑟 𠑠 𠑡 𠑢 𠑣 𠑤 𠑥 𠑦 𠑧 𠑨 𠑩 𠑪 𠑫 𠑬 𠑭 𠑮 𠑯 𠑰 𠑱 𠑲 𠑳 𠑴 𠑵 𠑶 𠑷 𠑸 𠑹 𠑺 𠑻 𠑼 𠑽 𠑾 𠑿 𠒀 𠒁 𠒂 𠒃 𠒄 𠒅 𠒆 𠒇 𠒈 𠒉 𠒊 𠒋 𠒌 𠒍 𠒎 𠒏 𠒐 𠒑 𠒒 𠒓 𠒔 𠒕 𠒖 𠒗 𠒘 𠒙 𠒚 𠒛 𠒜 𠒝 𠒞 𠒟 𠒠 𠒡 𠒢 𠒣 𠒤 𠒥 𠒦 𠒧 𠒨 𠒩 𠒪 𠒫 𠒬 𠒭 𠒮 𠒯 𠒰 𠒱 𠒲 𠒳 𠒴 𠒵 𠒶 𠒷 𠒸 𠒹 𠒺 𠒻 𠒼 𠒽 𠒾 𠒿 𠓀 𠓁 𠓂 𠓃 𠓄 𠓅 𠓆 𠓇 𠓈 𠓉 𠓊 𠓋 𠓌 𠓍 𠓎 𠓏 𠓐 𠓑 𠓒 𠓓 𠓔 𠓕 𠓖 𠓗 𠓘 𠓙 𠓚 𠓛 𠓜 𠓝 𠓞 𠓟 𠓠 𠓡 𠓢 𠓣 𠓤 𠓥 𠓦 𠓧 𠓨 𠓩 𠓪 𠓫 𠓬 𠓭 𠓮 𠓯 𠓰 𠓱 𠓲 𠓳 𠓴 𠓵 𠓶 𠓷 𠓸 𠓹 𠓺 𠓻 𠓼 𠓽 𠓾 𠓿 𠔀 𠔁 𠔂 𠔃 𠔄 𠔅 𠔆 𠔇 𠔈 𠔉 𠔊 𠔋 𠔌 𠔍 𠔎 𠔏 𠔐 𠔑 𠔒 𠔓 𠔔 𠔕 𠔖 𠔗 𠔘 𠔙 𠔚 𠔛 𠔜 𠔝 𠔞 𠔟 𠔠 𠔡 𠔢 𠔣 𠔤 𠔥 𠔦 𠔧 𠔨 𠔩 𠔪 𠔫 𠔬 𠔭 𠔮 𠔯 𠔰 𠔱 𠔲 𠔳 𠔴 𠔵 𠔶 𠔷 𠔸 𠔹 𠔺 𠔻 𠔼 𠔽 𠔾 𠔿 𠕀 𠕁 𠕂 𠕃 𠕄 𠕅 𠕆 𠕇 𠕈 𠕉 𠕊 𠕋 𠕌 𠕍 𠕎 𠕏 𠕐 𠕑 𠕒 𠕓 𠕔 𠕕 𠕖 𠕗 𠕘 𠕙 𠕚 𠕛 𠕜 𠕝 𠕞 𠕟 𠕠 𠕡 𠕢 𠕣 𠕤 𠕥 𠕦 𠕧 𠕨 𠕩 𠕪 𠕫 𠕬 𠕭 𠕮 𠕯 𠕰 𠕱 𠕲 𠕳 𠕴 𠕵 𠕶 𠕷 𠕸 𠕹 𠕺 𠕻 𠕼 𠕽 𠕾 𠕿 𠖀 𠖁 𠖂 𠖃 𠖄 𠖅 𠖆 𠖇 𠖈 𠖉 𠖊 𠖋 𠖌 𠖍 𠖎 𠖏 𠖐 𠖑 𠖒 𠖓 𠖔 𠖕 𠖖 𠖗 𠖘 𠖙 𠖚 𠖛 𠖜 𠖝 𠖞 𠖟 𠖠 𠖡 𠖢 𠖣 𠖤 𠖥 𠖦 𠖧 𠖨 𠖩 𠖪 𠖫 𠖬 𠖭 𠖮 𠖯 𠖰 𠖱 𠖲 𠖳 𠖴 𠖵 𠖶 𠖷 𠖸 𠖹 𠖺 𠖻 𠖼 𠖽 𠖾 𠖿 𠗀 𠗁 𠗂 𠗃 𠗄 𠗅 𠗆 𠗇 𠗈 𠗉 𠗊 𠗋 𠗌 𠗍 𠗎 𠗏 𠗐 𠗑 𠗒 𠗓 𠗔 𠗕 𠗖 𠗗 𠗘 𠗙 𠗚 𠗛 𠗜 𠗝 𠗞 𠗟 𠗠 𠗡 𠗢 𠗣 𠗤 𠗥 𠗦 𠗧 𠗨 𠗩 𠗪 𠗫 𠗬 𠗭 𠗮 𠗯 𠗰 𠗱 𠗲 𠗳 𠗴 𠗵 𠗶 𠗷 𠗸 𠗹 𠗺 𠗻 𠗼 𠗽 𠗾 𠗿 𠘀 𠘁 𠘂 𠘃 𠘄 𠘅 𠘆 𠘇 𠘈 𠘉 𠘊 𠘋 𠘌 𠘍 𠘎 𠘏 𠘐 𠘑 𠘒 𠘓 𠘔 𠘕 𠘖 𠘗 𠘘 𠘙 𠘚 𠘛 𠘜 𠘝 𠘞 𠘟 𠘠 𠘡 𠘢 𠘣 𠘤 𠘥 𠘦 𠘧 𠘨 𠘩 𠘪 𠘫 𠘬 𠘭 𠘮 𠘯 𠘰 𠘱 𠘲 𠘳 𠘴 𠘵 𠘶 𠘷 𠘸 𠘹 𠘺 𠘻 𠘼 𠘽 𠘾 𠘿 𠙀 𠙁 𠙂 𠙃 𠙄 𠙅 𠙆 𠙇 𠙈 𠙉 𠙊 𠙋 𠙌 𠙍 𠙎 𠙏 𠙐 𠙑 𠙒 𠙓 𠙔 𠙕 𠙖 𠙗 𠙘 𠙙 𠙚 𠙛 𠙜 𠙝 𠙞 𠙟 𠙠 𠙡 𠙢 𠙣 𠙤 𠙥 𠙦 𠙧 𠙨 𠙩 𠙪 𠙫 𠙬 𠙭 𠙮 𠙯 𠙰 𠙱 𠙲 𠙳 𠙴 𠙵 𠙶 𠙷 𠙸 𠙹 𠙺 𠙻 𠙼 𠙽 𠙾 𠙿 𠚀 𠚁 𠚂 𠚃 𠚄 𠚅 𠚆 𠚇 𠚈 𠚉 𠚊 𠚋 𠚌 𠚍 𠚎 𠚏 𠚐 𠚑 𠚒 𠚓 𠚔 𠚕 𠚖 𠚗 𠚘 𠚙 𠚚 𠚛 𠚜 𠚝 𠚞 𠚟 𠚠 𠚡 𠚢 𠚣 𠚤 𠚥 𠚦 𠚧 𠚨 𠚩 𠚪 𠚫 𠚬 𠚭 𠚮 𠚯 𠚰 𠚱 𠚲 𠚳 𠚴 𠚵 𠚶 𠚷 𠚸 𠚹 𠚺 𠚻 𠚼 𠚽 𠚾 𠚿 𠛀 𠛁 𠛂 𠛃 𠛄 𠛅 𠛆 𠛇 𠛈 𠛉 𠛊 𠛋 𠛌 𠛍 𠛎 𠛏 𠛐 𠛑 𠛒 𠛓 𠛔 𠛕 𠛖 𠛗 𠛘 𠛙 𠛚 𠛛 𠛜 𠛝 𠛞 𠛟 𠛠 𠛡 𠛢 𠛣 𠛤 𠛥 𠛦 𠛧 𠛨 𠛩 𠛪 𠛫 𠛬 𠛭 𠛮 𠛯 𠛰 𠛱 𠛲 𠛳 𠛴 𠛵 𠛶 𠛷 𠛸 𠛹 𠛺 𠛻 𠛼 𠛽 𠛾 𠛿 𠜀 𠜁 𠜂 𠜃 𠜄 𠜅 𠜆 𠜇 𠜈 𠜉 𠜊 𠜋 𠜌 𠜍 𠜎 𠜏 𠜐 𠜑 𠜒 𠜓 𠜔 𠜕 𠜖 𠜗 𠜘 𠜙 𠜚 𠜛 𠜜 𠜝 𠜞 𠜟 𠜠 𠜡 𠜢 𠜣 𠜤 𠜥 𠜦 𠜧 𠜨 𠜩 𠜪 𠜫 𠜬 𠜭 𠜮 𠜯 𠜰 𠜱 𠜲 𠜳 𠜴 𠜵 𠜶 𠜷 𠜸 𠜹 𠜺 𠜻 𠜼 𠜽 𠜾 𠜿 𠝀 𠝁 𠝂 𠝃 𠝄 𠝅 𠝆 𠝇 𠝈 𠝉 𠝊 𠝋 𠝌 𠝍 𠝎 𠝏 𠝐 𠝑 𠝒 𠝓 𠝔 𠝕 𠝖 𠝗 𠝘 𠝙 𠝚 𠝛 𠝜 𠝝 𠝞 𠝟 𠝠 𠝡 𠝢 𠝣 𠝤 𠝥 𠝦 𠝧 𠝨 𠝩 𠝪 𠝫 𠝬 𠝭 𠝮 𠝯 𠝰 𠝱 𠝲 𠝳 𠝴 𠝵 𠝶 𠝷 𠝸 𠝹 𠝺 𠝻 𠝼 𠝽 𠝾 𠝿 𠞀 𠞁 𠞂 𠞃 𠞄 𠞅 𠞆 𠞇 𠞈 𠞉 𠞊 𠞋 𠞌 𠞍 𠞎 𠞏 𠞐 𠞑 𠞒 𠞓 𠞔 𠞕 𠞖 𠞗 𠞘 𠞙 𠞚 𠞛 𠞜 𠞝 𠞞 𠞟 𠞠 𠞡 𠞢 𠞣 𠞤 𠞥 𠞦 𠞧 𠞨 𠞩 𠞪 𠞫 𠞬 𠞭 𠞮 𠞯 𠞰 𠞱 𠞲 𠞳 𠞴 𠞵 𠞶 𠞷 𠞸 𠞹 𠞺 𠞻 𠞼 𠞽 𠞾 𠞿 𠟀 𠟁 𠟂 𠟃 𠟄 𠟅 𠟆 𠟇 𠟈 𠟉 𠟊 𠟋 𠟌 𠟍 𠟎 𠟏 𠟐 𠟑 𠟒 𠟓 𠟔 𠟕 𠟖 𠟗 𠟘 𠟙 𠟚 𠟛 𠟜 𠟝 𠟞 𠟟 𠟠 𠟡 𠟢 𠟣 𠟤 𠟥 𠟦 𠟧 𠟨 𠟩 𠟪 𠟫 𠟬 𠟭 𠟮 𠟯 𠟰 𠟱 𠟲 𠟳 𠟴 𠟵 𠟶 𠟷 𠟸 𠟹 𠟺 𠟻 𠟼 𠟽 𠟾 𠟿 𠠀 𠠁 𠠂 𠠃 𠠄 𠠅 𠠆 𠠇 𠠈 𠠉 𠠊 𠠋 𠠌 𠠍 𠠎 𠠏 𠠐 𠠑 𠠒 𠠓 𠠔 𠠕 𠠖 𠠗 𠠘 𠠙 𠠚 𠠛 𠠜 𠠝 𠠞 𠠟 𠠠 𠠡 𠠢 𠠣 𠠤 𠠥 𠠦 𠠧 𠠨 𠠩 𠠪 𠠫 𠠬 𠠭 𠠮 𠠯 𠠰 𠠱 𠠲 𠠳 𠠴 𠠵 𠠶 𠠷 𠠸 𠠹 𠠺 𠠻 𠠼 𠠽 𠠾 𠠿 𠡀 𠡁 𠡂 𠡃 𠡄 𠡅 𠡆 𠡇 𠡈 𠡉 𠡊 𠡋 𠡌 𠡍 𠡎 𠡏 𠡐 𠡑 𠡒 𠡓 𠡔 𠡕 𠡖 𠡗 𠡘 𠡙 𠡚 𠡛 𠡜 𠡝 𠡞 𠡟 𠡠 𠡡 𠡢 𠡣 𠡤 𠡥 𠡦 𠡧 𠡨 𠡩 𠡪 𠡫 𠡬 𠡭 𠡮 𠡯 𠡰 𠡱 𠡲 𠡳 𠡴 𠡵 𠡶 𠡷 𠡸 𠡹 𠡺 𠡻 𠡼 𠡽 𠡾 𠡿 𠢀 𠢁 𠢂 𠢃 𠢄 𠢅 𠢆 𠢇 𠢈 𠢉 𠢊 𠢋 𠢌 𠢍 𠢎 𠢏 𠢐 𠢑 𠢒 𠢓 𠢔 𠢕 𠢖 𠢗 𠢘 𠢙 𠢚 𠢛 𠢜 𠢝 𠢞 𠢟 𠢠 𠢡 𠢢 𠢣 𠢤 𠢥 𠢦 𠢧 𠢨 𠢩 𠢪 𠢫 𠢬 𠢭 𠢮 𠢯 𠢰 𠢱 𠢲 𠢳 𠢴 𠢵 𠢶 𠢷 𠢸 𠢹 𠢺 𠢻 𠢼 𠢽 𠢾 𠢿 𠣀 𠣁 𠣂 𠣃 𠣄 𠣅 𠣆 𠣇 𠣈 𠣉 𠣊 𠣋 𠣌 𠣍 𠣎 𠣏 𠣐 𠣑 𠣒 𠣓 𠣔 𠣕 𠣖 𠣗 𠣘 𠣙 𠣚 𠣛 𠣜 𠣝 𠣞 𠣟 𠣠 𠣡 𠣢 𠣣 𠣤 𠣥 𠣦 𠣧 𠣨 𠣩 𠣪 𠣫 𠣬 𠣭 𠣮 𠣯 𠣰 𠣱 𠣲 𠣳 𠣴 𠣵 𠣶 𠣷 𠣸 𠣹 𠣺 𠣻 𠣼 𠣽 𠣾 𠣿 𠤀 𠤁 𠤂 𠤃 𠤄 𠤅 𠤆 𠤇 𠤈 𠤉 𠤊 𠤋 𠤌 𠤍 𠤎 𠤏 𠤐 𠤑 𠤒 𠤓 𠤔 𠤕 𠤖 𠤗 𠤘 𠤙 𠤚 𠤛 𠤜 𠤝 𠤞 𠤟 𠤠 𠤡 𠤢 𠤣 𠤤 𠤥 𠤦 𠤧 𠤨 𠤩 𠤪 𠤫 𠤬 𠤭 𠤮 𠤯 𠤰 𠤱 𠤲 𠤳 𠤴 𠤵 𠤶 𠤷 𠤸 𠤹 𠤺 𠤻 𠤼 𠤽 𠤾 𠤿 𠥀 𠥁 𠥂 𠥃 𠥄 𠥅 𠥆 𠥇 𠥈 𠥉 𠥊 𠥋 𠥌 𠥍 𠥎 𠥏 𠥐 𠥑 𠥒 𠥓 𠥔 𠥕 𠥖 𠥗 𠥘 𠥙 𠥚 𠥛 𠥜 𠥝 𠥞 𠥟 𠥠 𠥡 𠥢 𠥣 𠥤 𠥥 𠥦 𠥧 𠥨 𠥩 𠥪 𠥫 𠥬 𠥭 𠥮 𠥯 𠥰 𠥱 𠥲 𠥳 𠥴 𠥵 𠥶 𠥷 𠥸 𠥹 𠥺 𠥻 𠥼 𠥽 𠥾 𠥿 𠦀 𠦁 𠦂 𠦃 𠦄 𠦅 𠦆 𠦇 𠦈 𠦉 𠦊 𠦋 𠦌 𠦍 𠦎 𠦏 𠦐 𠦑 𠦒 𠦓 𠦔 𠦕 𠦖 𠦗 𠦘 𠦙 𠦚 𠦛 𠦜 𠦝 𠦞 𠦟 𠦠 𠦡 𠦢 𠦣 𠦤 𠦥 𠦦 𠦧 𠦨 𠦩 𠦪 𠦫 𠦬 𠦭 𠦮 𠦯 𠦰 𠦱 𠦲 𠦳 𠦴 𠦵 𠦶 𠦷 𠦸 𠦹 𠦺 𠦻 𠦼 𠦽 𠦾 𠦿 𠧀 𠧁 𠧂 𠧃 𠧄 𠧅 𠧆 𠧇 𠧈 𠧉 𠧊 𠧋 𠧌 𠧍 𠧎 𠧏 𠧐 𠧑 𠧒 𠧓 𠧔 𠧕 𠧖 𠧗 𠧘 𠧙 𠧚 𠧛 𠧜 𠧝 𠧞 𠧟 𠧠 𠧡 𠧢 𠧣 𠧤 𠧥 𠧦 𠧧 𠧨 𠧩 𠧪 𠧫 𠧬 𠧭 𠧮 𠧯 𠧰 𠧱 𠧲 𠧳 𠧴 𠧵 𠧶 𠧷 𠧸 𠧹 𠧺 𠧻 𠧼 𠧽 𠧾 𠧿 𠨀 𠨁 𠨂 𠨃 𠨄 𠨅 𠨆 𠨇 𠨈 𠨉 𠨊 𠨋 𠨌 𠨍 𠨎 𠨏 𠨐 𠨑 𠨒 𠨓 𠨔 𠨕 𠨖 𠨗 𠨘 𠨙 𠨚 𠨛 𠨜 𠨝 𠨞 𠨟 𠨠 𠨡 𠨢 𠨣 𠨤 𠨥 𠨦 𠨧 𠨨 𠨩 𠨪 𠨫 𠨬 𠨭 𠨮 𠨯 𠨰 𠨱 𠨲 𠨳 𠨴 𠨵 𠨶 𠨷 𠨸 𠨹 𠨺 𠨻 𠨼 𠨽 𠨾 𠨿 𠩀 𠩁 𠩂 𠩃 𠩄 𠩅 𠩆 𠩇 𠩈 𠩉 𠩊 𠩋 𠩌 𠩍 𠩎 𠩏 𠩐 𠩑 𠩒 𠩓 𠩔 𠩕 𠩖 𠩗 𠩘 𠩙 𠩚 𠩛 𠩜 𠩝 𠩞 𠩟 𠩠 𠩡 𠩢 𠩣 𠩤 𠩥 𠩦 𠩧 𠩨 𠩩 𠩪 𠩫 𠩬 𠩭 𠩮 𠩯 𠩰 𠩱 𠩲 𠩳 𠩴 𠩵 𠩶 𠩷 𠩸 𠩹 𠩺 𠩻 𠩼 𠩽 𠩾 𠩿 𠪀 𠪁		

Nr.	Lautwert	Moderne Form	Alte Form nach:		Sinnwert
			Liu-shu-t'ung	Shuoh-wên u. a.	
39	yang ²	羊	羊 羊 羊 羊	羊 (Chauf. 6) 羊 羊	Schaf
40	shi ³	豕	豕 豕 豕 豕	豕 (Chauf. 10) 豕 豕	Schwein
41	ch'üan ²	犬	犬 犬 犬 犬	犬 (Chauf. 7) 犬 犬 犬	Hund
42	lü ⁴	鹿	鹿 鹿 鹿 鹿	鹿 (Chauf. 7) 鹿 鹿 鹿	Hirsch
43	hu ³	虎	虎 虎 虎 虎	虎 (Chauf. 2) 虎 虎 虎	Tiger
44	pi ¹	罷	罷 罷 罷 罷	罷 (Chauf. 2) 罷 罷 罷	Bär
45	hiung ²	熊	熊 熊 熊 熊	熊 (Chauf. 2) 熊 熊 熊	Bär
46	lung ²	龍	龍 龍 龍 龍	龍 (Chauf. 2) 龍 龍 龍	Drache
47	siang ²	象	象 象 象 象	象 (Chauf. 17) 象 象 象	Elephant
48	ssu ³	兕	兕 兕 兕 兕	兕 (Chauf. 17) 兕 兕 兕	Rhinoceros
49	t'u ⁴	兔	兔 兔 兔 兔	兔 (Chauf. 16) 兔 兔 兔	Hafje
50	chai ²	豸	豸 豸 豸 豸	豸 (Chauf. 16) 豸 豸 豸	die Katzenart
51	shu ³	鼠	鼠 鼠 鼠 鼠	鼠 (Chauf. 21) 鼠 鼠 鼠	Maus, Ratte
52	niao ³	鳥	鳥 鳥 鳥 鳥	鳥 (Chauf. 12) 鳥 鳥 鳥	Vogelungschwänzig
53	chui ¹	隹	隹 隹 隹 隹	隹 (Chauf. 13) 隹 隹 隹	Vogel Ururschwänzig
54	wu ¹	鳥	鳥 鳥 鳥 鳥	鳥 (Chauf. 20) 鳥 鳥 鳥	Krähe, Rabe
55	yen ⁴	燕	燕 燕 燕 燕	燕 (Chauf. 19) 燕 燕 燕	Schwalbe
56	yih ¹	乙	乙 乙 乙 乙	乙 (Chauf. 11) 乙 乙 乙	Schwalbe
57	feng ¹	鳳	鳳 鳳 鳳 鳳	鳳 (Chauf. 11) 鳳 鳳 鳳	Phönix
58	hui ³ (hiung)	蟲	蟲 蟲 蟲 蟲	蟲 (Chauf. 11) 蟲 蟲 蟲	Insekten
59	kuan ¹ (kuan)	虫	虫 虫 虫 虫	虫 (Chauf. 11) 虫 虫 虫	Insekt (Gesamtname)
60	fei ¹	飛	飛 飛 飛 飛	飛 (Chauf. 63) 飛 飛 飛	Fliegen
61	yih ⁴	易	易 易 易 易	易 (Chauf. 59) 易 易 易	Chamäleon Gekko
62	pa ¹	巴	巴 巴 巴 巴	巴 (Chauf. 59) 巴 巴 巴	Große Schlange (Larvewurm)

Tafel 10.

Schrift in einer bestimmten Entwicklungsstufe von der anschaulichen Begriffsbildung zu unanschaulichen neuen Begriffen vorschreitet, emanzipiert sich die Kunst vom Begriff und bleibt auf der Stufe der reinen Anschauung stehen. Es klafft ein Unterschied zwischen malerischer Anschauung und anschaulicher Begriffsbildung. In China ist dieser Gegensatz von Kunst und Schrift (Nutzkunst) niemals so kraß in die Erscheinung getreten. Steinthal¹ glaubte das Verhältnis von Bilderschrift zur Malerei so aufzufassen können: „Die Bilderschrift wird nicht angeschaut, sondern gelesen, d. h. dem Gedanken vermittels der Sprache angeeignet; sie wird in ein fremdes Element, das des gegliederten Denkens, übertragen, verändert also ihr Wesen, ihre

¹ Steinthal l. c. S. 60.

Nr.	Lautwert	Moderne Form	Alte Form nach:		Sinnwert.
			Liu-shu-tung	Shuoh-wên u. a.	
63	t'o ²	蛇	𧈧 𧈨 𧈩 𧈪 𧈫	𧈬	Schlange (längere Viper)
64	yu ²	虺	𧈭 𧈮 𧈯 𧈰 𧈱	𧈲	Reptil
65	min ²	龜	龜 龜 龜 龜 龜	龜	Frosch
66	pei ²	貝	貝 貝 貝 貝 貝	貝	Muschel (Kaurimuschel)
67	kuei ¹	龜	龜 龜 龜 龜 龜	龜	Schildkröte
68	yu ²	魚	魚 魚 魚 魚 魚	魚	Fisch
<i>Körperteile von Tieren.</i>					
69	mao ²	毛	毛 毛 毛 毛 毛	毛	Haar
70	wei ²	尾	尾 尾 尾 尾 尾	尾	Schwanz Stoss
71	chao ²	爪	爪 爪 爪 爪 爪	爪	Klaue
72	chi ²	豕	豕 豕 豕 豕 豕	豕	Schweinskopf (Schwanz)
73	ya ²	牙	牙 牙 牙 牙 牙	牙	Zahn
74	yu ²	羽	羽 羽 羽 羽 羽	羽	Flügel
75	**k'ak'ken	革	革 革 革 革 革	革	Haut
76	**pi ²	皮	皮 皮 皮 皮 皮	皮	Haut, Fell
77	pu ² (pu ²)	卜	卜 卜 卜 卜 卜	卜	Risse der Schildkröten (Schale)
78	k'üeh' (k'ioh)	角	角 角 角 角 角	角	Horn (Auch als Trinkgefäß benutzt).
<i>Pflanzen.</i>					
79	che ² (chen)	屮	屮 屮 屮 屮 屮	屮	Keim, Spross
80	kuo ²	果	果 果 果 果 果	果	Frucht Baum u. Frücht
81	pin ²	木	木 木 木 木 木	木	Rinde Haut vom Hanf
82	mu ² (mu ²)	木	木 木 木 木 木	木	Baum
83	chuh ² (chuh)	竹	竹 竹 竹 竹 竹	竹	Bambus
84	mi ²	米	米 米 米 米 米	米	Reis (Reiskörner; vgl. das Ornament).

Tafel II.

Natur. Diese ihre Vernichtung ist ihr Zweck; sie weist auf anderes hin und ist bloß um dieses Andere willen da.“ Und Vierkandt¹ hat neuerdings den bemerkenswerten Satz geprägt: „Die Hauptschwierigkeit für die Schaffung der Schrift lag für die Menschheit nicht in der Erfindung von Bildern, sondern in deren Beseitigung.“ Diese Beseitigung ist in China aber niemals durchgeführt worden. Dem Chinesen ist das Schriftzeichen bis auf den heutigen Tag ein Bild, das er allerdings zuweilen in wunderlicher Weise als Wortspiel auffaßt. Es bleibt aber stets ein Bild und besitzt auch die Eigenschaft des Bildes, „die Realität dessen hervorzurufen, was es darstellt“².

¹ Vierkandt, Das Zeichnen der Naturvölker. In Zeitschr. f. angew. Psychologie 1912, Bd. 6, S. 354.
² Conrady-Stenz, Beiträge zur Volkskunde Süd-Shantungs. Leipzig 1907, S. 14.

Nr.	Lautwert	Moderne Form	Alte Form nach:		Sinnwert.
			Liu-shu - tung	Shuoh - wên u. a.	
108	tiên ²	田	田田田田	田 <small>Chauf 98</small>	Feld
109	ching ² (ching)	井	井井井井	井 <small>Chauf 102</small>	Brunnen
110	shih ² (shih)	石	石石石石	石 <small>Chauf 96</small>	Stein
111	yüü ² (yüü)	玉	玉玉玉玉	玉 <small>Chauf 110</small>	Edelstein Nephrit Jade
112	**tan ²	丹	丹丹丹丹	丹 <small>Chauf 100</small>	Zinnober
113	ku ²	鹵	鹵鹵鹵鹵	鹵 <small>Chauf 100</small>	Salz
Der stoffliche Kulturbesitz.					
<i>a.) Die Technik.</i>					
114	lei ²	木	木木木木	木 <small>Chauf 205</small>	Grabstock
115	küeh ² (küeh)	丿		丿 <small>Chauf 309</small>	Haaren
116	küeh	㇇		㇇ <small>Chauf 403</small>	Krummholz (Winkel).
117	yin ²	㇇		㇇ <small>Chauf 211</small>	Winkel
118	chü ² (chü)	曲	曲曲曲曲	曲 <small>Chauf 200</small>	gekrümmt (Winkeln ab des Schreibers?)
119	ya ²	丫	丫丫丫丫	丫 <small>Chauf 403</small>	Gabel
120	hui ²	回	回回回回	回 <small>Chauf 211</small>	Spirale (Mäander)
121	kin ²	斤	斤斤斤斤	斤 <small>Chauf 205</small>	Axt, Beil
122	chiu ² (chiu)	臼	臼臼臼臼	臼 <small>Chauf 200</small>	Mörser
123	ting ²	丁	丁丁丁丁	丁 <small>Chauf 403</small>	Nagel
124	wang ²	网	网网网网	网 <small>Chauf 105</small>	Netz
125	fang ² (fang)	匚	匚匚匚匚	匚 <small>Chauf 102</small>	Korb
126	hsi ²	匚	匚匚匚匚	匚 <small>Chauf 102</small>	Kasten
127	lih ² (lih)	力	力力力力	力 <small>Chauf 45</small>	Schaufel (7) Kraft
128	**chia ²	又 [杈]	又又又又	又 <small>Chauf 65</small>	Gabel (bei Fingern verhältnißm.)
129	pan ²	𦏧	𦏧𦏧𦏧𦏧	𦏧 <small>Chauf 100</small>	Worfschaufel, Besen.

Tafel 13.

schon hier darauf hingewiesen werden, daß die Schrift trotz der innigen Anlehnung an die Kunst in China immer mit der Sprache konform ging. So bietet die symmetrische Form der Schriftzeichen (im Quadrat resp. Dreieck), die ihren Ursprung vielleicht dem Nachahmungstrieb verdankt, in ihrer späteren Anordnung und Anwendung aber die unmittelbare ästhetische Freude erkennen läßt, ein Seitenstück zu dem Parallelismus membrorum der Dichtung. Und auch die Zusammensetzung eines Zeichens aus mehreren ist ein treffendes Analogon zu dem schon frühzeitig einsetzenden mosaikartigen Essaystil der chinesischen Prosa und Poesie. Immer wieder leuchtet die feine malerische Ordnung und die Akribie im Detail der Schriftzeichen hervor, so die gemeinsame Brücke zur Kunst aufrechterhaltend.

Als die Schrift sich herauszubilden begann, hatte das Chinesische sicherlich mehr als die 900 bis 1000 Lautkomplexe, die man bisher für die älteste Zeit der Sprache anzunehmen pflegte, denn auch seine auf älteren Stufen stehengebliebenen Vettern wie das Tibetische weisen zum Teil einen weit reicheren Lautbestand auf. Die mehr oder minder rohen Bilder wurden allmählich traditionell für diese Lautkomplexe resp. ihre Homonyme. Nach und nach wurden diese Bilder durch lineare Äquivalente ersetzt. Seit der Hanzeit begannen die Chinesen, die sich schon frühzeitig mit paläographischen Studien abgaben, ihrer schematischen Ader getreu, sich über die Entwicklung der Schrift Rechenschaft abzulegen. Man teilte die Schrift in 6 Klassen oder Kategorien ein, und zwar im Anschluß an die Kommentierung einer Chou-li-Stelle¹, wo ein besonderer Beamter, „der Beschützer“, 保氏 Pao-shi, aufgeführt wird, der als 5. der 6 Elementarfächer den Thronfolger in den 六書 liu shu = 6 Schriften zu unterrichten hatte. Man hat sich gewöhnt, diese 六書 als die 6 Kategorien zu deuten, was keineswegs so gewiß ist, wenn auch eine über die Hanzeit hinauftragende Tradition dieser Einteilung günstig sein mag. 齊 shu (vgl. Tafel 18, Nr. 19) heißt nur „schreiben, die Schrift“ (altes Bild: Mund + Hand + Pinsel). Zudem wird shu in dem Ausdruck 六書 liu shu auch für die 6 Formen der Schrift angewandt (so: Ts'ien Han-shu cap. Wei-wên-tzu '(Über Kunst und Literatur). Die Reihenfolge der auf die Chouzeit zurückgeführten 6 Kategorien der Schrift wird verschieden angegeben, abgesehen davon, daß die einzelnen Bezeichnungen selbst wechseln, wohl ein Zeichen dafür, daß diese Einteilungen nicht sehr alt sein dürften. Ich lasse die mir bekannten chronologisch geordnet folgen.

- | | | |
|--|--|--|
| <p>I. nach Chêng Sse-nung (Kommentator des Chou-li) Mitte des ersten Jahrhunderts n. Chr.:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 象形 <i>siang'-hing'</i> Bilder 2. 會意 <i>hui'-i'</i> Symbolische Zusammensetzungen 3. 轉注 <i>chuan'-chu'</i> Zeichen mit veränderter (differenzierter) Bedeutung 4. 處事 <i>ch'u'-shih'</i> Symbole 5. 假借 <i>kia'-kieh'</i> entlehnte (phonetische, falsche) Zeichen 6. 諧聲 <i>hieh'-shêng'</i> „lautangebende“ Zeichen | <p>II. nach Pan Ku (Historiograph der älteren Handynastie, 206 v. Chr. — 25 n. Chr.) + 92 n. Chr.:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 象形 <i>siang'-hing'</i> 2. 象事 <i>siang'-shih'</i> 3. 象意 <i>siang'-i'</i> 4. 象聲 <i>siang'-shêng'</i> 5. 轉注 <i>chuan'-chu'</i> 6. 假借 <i>kia'-kieh'</i> | |
| <p>III. Nach dem Shuoh-wên (veröffentl. 121 n. Chr.):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 指事 <i>chih'-shih'</i> 2. 象形 <i>siang'-hing'</i> 3. 形聲 <i>hing'-shêng'</i> 4. 會意 <i>hui'-i'</i> 5. 轉注 <i>chuan'-chu'</i> 6. 假借 <i>kia'-kieh'</i> | <p>IV. Nach Chêng K'ang-ch'êng (Kommentator d. Chou-li) 127—200 n. Chr.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 象形 <i>siang'-hing'</i> 2. 指事 <i>chih'-shih'</i> 3. 諧聲 <i>hieh'-shêng'</i> 4. 會意 <i>hui'-i'</i> 5. 轉注 <i>chuan'-chu'</i> 6. 假借 <i>kia'-kieh'</i> | <p>V. Nach dem Liu-shu-ku des Tai T'ung (Ende der Sungzeit)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. 象形 <i>siang'-hing'</i> 2. 指事 <i>chi'-shih'</i> 3. 會意 <i>hui'-i'</i> 4. 諧聲 <i>hieh'-shêng'</i> 5. 轉注 <i>chuan'-chu'</i> 6. 假借 <i>kia'-kieh'</i> |

Die Chinesen haben schon selbst erkannt, daß die einzelnen Kategorien nicht als gleichwertig für eine rein graphische Einteilung der Schrift in Betracht kommen. So machen sie einen Unterschied zwischen: 1. Hauptkategorien 經 *king*, worunter die 5 shu [= Bilder, Symbole, symbolische Zusammensetzungen, Zusammensetzungen von Gattungs- und sog. Lautbild², Zeichen mit veränderter (differenzierter) Bedeutung] und 2. Nebenkategorien (sekundäre Kategorien) 緯 *wei*, worunter die rein lautlich „entlehnten“ Zeichen, die 假借 *kia'-kieh'* zu verstehen sind.³

¹ Chou-li, Ti-kuan, Pao-shi (= Biot I 297).

² Daß die Kategorie der „lautangebenden“ Zeichen hier den Hauptkategorien und nicht den Nebenkategorien, d. h. entlehnten (phonetischen) Zeichen zugerechnet wird, zeigt ganz deutlich, daß die Chinesen selbst diese Elemente der chinesischen Schrift eben nicht als phonetische betrachtet haben.

³ Die Charaktere 經 *king* und 緯 *wei* bezeichnen ursprünglich die beiden Bestandteile des Gewebes: Kette und Schuß.

Nr	Lautwert	Moderne Form	Alte Form nach:		Sinnwert
			Liu shu tung	Shuoh-wên u a	
130	shua ²	率	𠄎 𠄎 𠄎 𠄎 𠄎	李 𠄎 𠄎	Schlinge, Netz (mit Str.) zum Vogelfangen.
131	ku ²	𠄎	𠄎	𠄎	Fleischbank b. Opfer, Impferes Opfer u. dgl.
132	ku ²	几	几 几 几 几	𠄎 Chalf. 181	Armlehne
133	ming ³	皿	皿 𠄎 𠄎	𠄎 𠄎 𠄎 𠄎	Schale, Schüssel
134	yu ³	酉	酉 酉 酉 酉	酉 Chalf. 172	Weingefäß
135	hou ⁴	豆 (恒)	豆 豆 豆 豆	豆 Chalf. 66 豆	Topf
136	lhl'ko ¹	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 Chalf. 57	Dreifuß
137	chü ⁴	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 Chalf. 59	Gefäß aus Weidengeflecht
138	hu ⁴	壺	壺 壺 壺 壺	壺	Kessel, Topf mit Deckel
139	fo ³ (fou)	缶	缶 缶 缶 缶	缶 Chalf. 158	Jrdener Topf, Topferofen
140	+ ki ¹	箕	箕 箕 箕 箕	箕 箕 箕 箕	Korb, Sieb
141	+ yu ²	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Topf, Schale
142	+ lei ² (lei)	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Weingefäß (geflochten)
143	tan ¹	𠄎 (𠄎)	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Korb mit Deckel
144	+ kuei ²	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	Korbtypus beim Opfer etc. für Obst, Reis, Hirse u. dgl. viereckig
145	fu ²	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	Korb (bes. beim Opfer etc. für Opfergaben.) rund
146	pien ¹	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	Korb (ja. beim Opfer für Früchte etc.) oval
147	+ pei ¹	杯 (盃)	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Becher
148	ch'ang ²	𠄎	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 Chalf. 170	Gefäß, Weinbecher
149	liang ⁴	量	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Hohmass (für Getreide)
150	yoh ⁴ (yok)	𠄎 (𠄎)	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Flöte
151	kin ³	琴	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 Chalf. 198	Musikinstrument
152	sèh ¹ (sen)	瑟	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎	Musikinstrument
153	ts'èi ¹ (sek)	冊	𠄎 𠄎 𠄎	𠄎 Chalf. 247	Buch (zusammen-gebundene Kartenblätter, Kontraktbücher in Büchse)

Tafel 14.

Diese Zweiteilung, die wohl auch chronologisch mehr oder minder die richtige ist, wird bei der folgenden Darstellung beibehalten werden.

A. Die Hauptkategorien.

I. Die reinen Bilder. (Vgl. Tafel 8—16.)

Es sind deren nach dem Shuoh-wên ca. 600 vorhanden gewesen resp. zum Teil erhalten geblieben. In Tafel 8—16 haben wir Beispiele für die gebräuchlichsten zusammengestellt und sie nach bestimmten Gruppen zu klassifizieren versucht, wobei wir nur praktische Gesichtspunkte im Auge hatten. Aber schon diese Auswahl zeigt einen Ausschnitt aus dem uralten China, deckt

Nr.	Lautwert.	Moderne Form.	Alte Form nach.		Sinwert
			Liu-shu-tung.	Shuoh-wên ua	
<i>b.) Waffen.</i>					
154	tao'	刀	刀 刀 刀 刀	刀	Messer, Schwert
155	kung'	弓	弓 弓 弓 弓	弓	Bogen
156	kan'	干	干 干 干 干	干	Schild
157	i'un'	盾	盾 盾 盾 盾	盾	Schild
158	ko'	戈	戈 戈 戈 戈	戈	Lanze, Spear
159	mao'	矛	矛 矛 矛 矛	矛	Hellebarde, Lanze
160	shih'	矢	矢 矢 矢 矢	矢	Pfeil
161	kuai' (nap)	甲	甲 甲 甲 甲	甲	Lederkoller, Harnisch
162	tou'	兜	兜 兜 兜 兜	兜	Helm
163	chou'	冑	冑 冑 冑 冑	冑	Helm
<i>c.) Schmuck und Kleidung.</i>					
164	huan'	環	環 環 環 環	環	Ring
165	tai'	帶	帶 帶 帶 帶	帶	Gürtel
166	i'	衣	衣 衣 衣 衣	衣	Gewand (Ärmelrock)
167	kin'	巾	巾 巾 巾 巾	巾	Tuch, Kopftuch
168	mao'	冒 (帽)	冒 冒 冒 冒	冒	Mütze (Hut)
<i>d.) Wohnung.</i>					
169	ts'ao'	巢	巢 巢 巢 巢	巢	Nest
170	hsueh'	穴	穴 穴 穴 穴	穴	Wohnhöhle Grabhöhle
171	min'	山	山 山 山 山	山	Bedachung
172	yen'	广	广 广 广 广	广	Schutzstätte
173	wei'	口	口 口 口 口	口	Einfassung
174	chiung'	冂	冂 冂 冂 冂	冂	Grenze-Wachbild

Tafel 15.

zum Teil dessen soziale und religiöse Verhältnisse auf und bietet einen verhältnismäßig guten Überblick über die geistige und materielle Kultur der Chinesen überhaupt. Auf der ältesten Stufe dachte der Chinese ausschließlich in Bildern. Diese Denkweise setzte jedes Ausdrucks- und Mitteilungsbedürfnis in Linien um und war in China durch den konservativen Charakter der Tradition besonders stark. So können wir bis zum heutigen Tage in den meisten ursprünglichen Bildern noch den charakteristischen Typ erkennen. Freilich wurden einige der uralten Bilder später durch (phonetische) Zusammensetzungen verdrängt. In Tafel 25 sind einige der typischsten alten Bilder (zumeist ku-wên-Formen) reproduziert, die später durch phonetische Zusammensetzungen wiedergegeben wurden und denen man ihre ursprüngliche graphische Bedeutung nicht mehr ansehen

Nr.	Lautwert.	Moderne Form.	Alte Form nach:		Sinnwert.
			Liu-shu-rümg	Shuoh-wên u.a.	
175	k'an³	厶	凵	凵	Behälter mit Loch in der Erde; Grube.
176	lei³	壘 厽	品 壘 品	品 壘 壘	Mauer mit Schießscharten
177	lei³		品 壘 品	品 壘 壘	Angehäufte Erde, befestigtes Lager, Befestigung
178	hu²	戶	戶 戶 戶 戶	戶 戶 戶 戶	Tür (einflügelig)
179	men²	門	門 門 門	門 門 門	Tür, Tor (beide Flügel)
180	ch'ung²	囧	囧 囧 囧	囧 囧 囧	Lichtloch, Fenster
181	ts'ang¹	倉	倉 倉 倉	倉 倉 倉	Getreidespeicher auf Pfählen.
182	wa¹	瓦	瓦 瓦 瓦	瓦 瓦 瓦	Ziegel.
<i>e.) Verkehrsmittel- u. Transportmittel.</i>					
183	chou¹	舟	舟 舟 舟	舟 舟 舟	Boot, Schiff.
184	chê¹	車	車 車 車	車 車 車	Wagen (offener Wagen)
185	sheng¹	乘	乘 乘 乘	乘 乘 乘	Wagen (gedeckter Wagen)
<i>f.) Divorcios. (Aldenda etc.)</i>					
186	tsieh¹	尸	尸 尸 尸	尸 尸 尸	Getreidesäule (Kohle) (Korbholz)
187	kuan¹	貫	貫 貫 貫	貫 貫 貫	Strang Kauri.
188	chiang¹	𠂔	𠂔 𠂔 𠂔	𠂔 𠂔 𠂔	Bermselle
189	pi¹	匕	匕 匕 匕	匕 匕 匕	Löffel
190	ting¹	鼎	鼎 鼎 鼎	鼎 鼎 鼎	Dreifuß
191	y lhi¹	匕	匕 匕 匕	匕 匕 匕	Schnurpfel
192	rou¹	斗	斗 斗 斗	斗 斗 斗	Mehle, Scheffel
193	san¹	傘	傘 傘 傘	傘 傘 傘	Regenschirm
194	i¹	異	異 異 異	異 異 異	(Maske) (Seltfam, außergewöhnlich)
195	kuei¹	鬼	鬼 鬼 鬼	鬼 鬼 鬼	Dämon
196	li¹	栗	栗 栗 栗	栗 栗 栗	Kastanie

Tafel 16.

kann¹. Das Charakteristikum der meisten Bilder ist die Aufrechtstellung, d. h. eine Drehung der Bildzeichen um 90°. In den Inschriften wechselt die wagerechte Stellung mit der senkrechten ab. Wagerecht wird ein Zeichen¹ in den Inschriften zumeist dann geschrieben, wenn es (z. B. Tsi-ku-chai 1, 24 1/b) über der ganzen Inschrift steht, so daß man fast zu der Vermutung geführt wird, als handle es sich dabei um Fabrikmarken oder ähnliches. Vgl. Tafel 25. Im allgemeinen läßt sich aber wohl behaupten, daß die Stellung der Zeichen, ob wagerecht oder senkrecht, in den Inschriften wechselt. Man konnte eben aus ästhetischen Gründen schreiben wie man wollte, so wie ja in den ältesten Inschriften selbst die Stellung der einzelnen Teile eines zu-

¹ Auch in den Tafeln 8—16 finden sich einige phonetische Zeichen, die in den alten Formen richtige Bilder zeigen.

Beispiele für symbolische Bilder

Hierher zu zählen sind alle durch Gebärden entstandenen Bilder, (vgl. Beispiele im Kapitel Gebärden)sprache; ferner solche, welche als pro pars pro toto stehen oder sonst durch bloße Andeutungen Begriffe kenntlich machen

Nr.	Lautwert:	modernes Zeichen:	lu-shu-Pfung	shuoh-wen u.a.	Sinnwert
1	kien*	見	見見見見見見	見見見見見見	sehen, Augen mit Schriftzeichen
2	yen²	言	言言言言言言	言言言言言言	Wort, reden, Mund mit Atemwolke
3	chuan²	泉	泉泉泉泉泉泉	泉泉泉泉泉泉	Quelle, wasser aus Felsen fließend
4	shè²	舌	舌舌舌舌舌舌	舌舌舌舌舌舌	Zunge, herausgestreckte Zunge, Mund
5	ku'	谷	谷谷谷谷谷谷	谷谷谷谷谷谷	Tal, wasser aus Höhle
6	dih'	支	支支支支支支	支支支支支支	Zweig
7	tzu*	自	自自自自自自	自自自自自自	selbst, Nahe, auf die der Chinese zeigt
8	ni*	疒	疒疒疒疒疒疒	疒疒疒疒疒疒	Krankheit
9	wang'	尪	尪尪尪尪尪尪	尪尪尪尪尪尪	lahm, Krüppel, ein Bein des Bildes Mensch gebogen
10	tsün*	寸	寸寸寸寸寸寸	寸寸寸寸寸寸	Zoll (Hand bis zum Puls durch Strich markiert)
11	shang'	上	上上上上上上	上上上上上上	oben
12	hsia'	下	下下下下下下	下下下下下下	unten
13	chuan*	串	串串串串串串	串串串串串串	durch
14	chung'	中	中中中中中中	中中中中中中	Mitte
15	tan*	旦	旦旦旦旦旦旦	旦旦旦旦旦旦	früh, Sonne über dem Horizont
16	chi'	齊	齊齊齊齊齊齊	齊齊齊齊齊齊	eben, gleich sein
17	chu'	主	主主主主主主	主主主主主主	Flamme der Lampe
18	hu'	虎	虎虎虎虎虎虎	虎虎虎虎虎虎	Tigerfell getreift, trägt das Bild des Tigen auf Tafeln
19	hsi'	夕	夕夕夕夕夕夕	夕夕夕夕夕夕	Abend, aufgehender Halbmond
20	hsi²	席	席席席席席席	席席席席席席	Fest, Matte mit Einfassung unter Dach
21	fei'	飛	飛飛飛飛飛飛	飛飛飛飛飛飛	fliegen, ausgebreitete Flügel
22	hou²	侯	侯侯侯侯侯侯	侯侯侯侯侯侯	Fürst, z. Adelsklasse
23	kiang'	疆	疆疆疆疆疆疆	疆疆疆疆疆疆	Grenze, Strich zwischen zwei Feldern
24	hou*	鬥	鬥鬥鬥鬥鬥鬥	鬥鬥鬥鬥鬥鬥	streiten, kämpfen

Tafel 17.

sammengesetzten Zeichens eine freie ist und namentlich in den Knocheninschriften ein und dasselbe Zeichen auf zweifache Weise geschrieben wird. Möglicherweise hängt die Aufrehtstellung der meisten Zeichenbilder mit der Umwandlung der wagerechten Zeile in die senkrechte zusammen. Wann diese Drehung die traditionell gültige wurde, ist schwer festzustellen. An jedem chinesischen alten Zeichenbilde fällt zunächst das Symmetrische der Darstellung auf, vor allem aber die verschiedenartige Perspektive. Bei den Naturvölkern werden Menschen teils in der Seitenansicht, teils in der Vorderansicht, die meisten Tiere aber in der Seitenansicht, bei Kinderzeichnungen werden die Objekte teils von vorn, teils von der Seite oder auch von oben gezeichnet. Dieselben Eigentümlichkeiten gelten auch als empirische Regeln für die Bild-

Beispiele für symbolische Zusammensetzungen.

Nr.	Lautwert	Modernes Zeichen.	Alte Formen nach: Liu-shu-tung- Shuoh-wên.		Zusammen- geleht aus.	Sinnwert.
<i>Anschauliches Denken:</i>						
1	chiu ²	囚	大	囗	Mensch in einer Umfriedung	Gefangener
2	shi ³	史	彳	史	Hand astronomisches Instrument	Historiker/Vermerker/Astrolog
3	ping ⁴	兵	斤	斤	Zwei Hände greifen nach einer Waffe	Waffe/Soldat
4	kia ⁴	家	宀	豕	Drei Menschen unter einem Dach	Familie
5	fu ²	父	父	父	Hand und Stock	Vater
6	nan ²	男	田	力	Feld u. Kraft/Schulden	Mann, männlich
7	ts'e ²	涸	水	干	Wasser und Fehlen	toten
8	fu ²	婦	女	婦	Frau u. Befehl	Hausfrau
9	niao ^{4(ui)}	尿	尸	尿	Körper u. Wäfler	Urin
10	ying ⁴	營	艸	營	Feuerlöcher des Lagers u. darüber das Feuer	Lager
11	ping ²	亭	高	亭		Pavillon auf Pfählen
12	yi ²	邑	邑	邑	Umfriedung: Stadtmauer u. Tempel	Stadt
13	kin ²	寢	宀	寢	Bettplätze etc. unter einem Dach	altes Ahnentempel/gelegtes Gemach
14	chü ²	廚	宀	厨	Nach u. andere Gegenstände mit Mensch u. Feuer im Schuttdach	Küche
15	yü ²	園	囗	園	Umfriedung u. Bäume	Park
16	ti ²	地	土	土	Sproß aus Boden/abgibt Wasser	Erde (Mutter Erde)
17	tu ²	土	土	土	Sproß aus Erde	Erde (dritte Doppelung)
18	ts'uan ²	熬	火	熬	Hand mit Wasser kochen	kochen
19	shu ²	書	手	書	Hand mit Schreib-pinsel	(schreiben) Buch/Kanon
20	shui ²	睡	目	睡	Auge u. Mensch u. jihen	(schlafen)
21	kiang ²	戕	手	戕	Hand und Speer	töten
22	kung ²	工	工	工	Mensch/Arbeitsgerat	arbeiten
23	yin ²	引	弓	引	Bogen u. Hand/Mensch	einen Bogen führen
24	iso ²	坐	土	坐	Zwei Menschen sitzen auf der Erde	sitzen
25	ts'ai ²	采	手	采	Hand über Baum	pflücken
26	nei ²	內	宀	內	Haus m. Eintrittloch	eintreten, zuhause
27	chü ²	出	山	出	Kinn aus der Erde	herauskommen/außerhalb drauß
28	shih ²	實	宀	實	Kauris unter Dach	voll/reich

Tafel 18.

zeichen der Chinesen. Häufig ist es nötig, um das Bild aus den ältesten angedeuteten Umrißstrichen zu rekonstruieren, die Außenlinien zu ergänzen, eine Tatsache, die oft übersehen wird¹.

II. Symbole. (Vgl. Tafel 17—19.)

Die reinen und die zusammengesetzten Symbole gewähren einen tiefen Einblick in die Psyche des chinesischen Volkes, zeigen dessen scharfe Beobachtungsgabe, Humor, Witz und Sinnigkeit. Die Vorliebe für Naturbetrachtung, die bei einem Bauernvolke ja natürlich ist, zeigt sich schon hier: die Symbole sind häufig aus dem Tier- und Pflanzenreich genommen².

¹ Auch die Hexagramme, die Bilder sind, zeigen dieses Fehlen der seitlichen Abschlüsse.

² Conrady, Chinas Kultur und Literatur. Leipzig 1903. S. 13.

Nr	Lautwert.	Modernes Zeichen.	Alte Formen nach:		Zusammen- gesetzt aus.	Sinnwert.
			Liu-shu-P'ung.	Shuoh-wen.		
29	sheng'	生	生 生 生 生 生	生	Kern der den Erdboden durchdrungen hat.	gebären, hervorbringen
30	chih'	止	止 止 止 止	止	zurückgeblieb Kern	heimmen, halten.
31	fu'	孚	孚 孚 孚	孚	Klaue u. Junges.	bruten
32	ch'ui'	吹	吹 吹 吹	吹	Mensch u. Mund u. Flore	blasen
Begriffliches Denken -						
33	an'	安	宀 女 女	宀 女	Weib unter Dach.	Frieden, sicher, ruhig
34	jen'	仁	人 二 二	人 二	Mensch u 2.	Menschlichkeit
35	shih'	世	世 世 世 世	世	3x 10 Jahre.	Menschenalter, Generation
36	chih'	志	志 志 志 志	志	Sproß des Herzens.	Zweck, Bestimmung, Gedanke
37	wei'	危	危 危 危	危	Mensch auf einem Felsen	Gefahr
38	wu'	吳	吳 吳 吳	吳	Groß u. Mund.	Großmaul, Staat Wu
39	miao' (yao')	杳	杳 杳 杳	杳	Sonne unter einem Baum.	dunkel
40	kao'	杲	杲 杲 杲	杲	Sonne über einem Baum.	Hochster Stand der Sonne
41	lung'	東	東 東 東	東	Sonne hinter einem Baum Sonne auf dem Fu. u. Berg Baum.	Offen
42	hsi'	西	西 西 西	西	Vogel über Nest.	Abend, Westen
43	ming'	明	明 明 明	明	Sonne u. Mond.	hell, licht, heilig
44	wai'	歪	歪 歪 歪	歪	nicht gerade.	krumm
45	hao'	好	好 好 好	好	Frau u. Kind, Jüngling u. Mädchen.	lieben, gut, glücklich
46	hsin'	信	信 信 信	信	Ein Mann, ein Wort.	wahr, glauben
47	ku'	古	古 古 古	古	Zehn Mäuler, Zehn Generationen.	alt
48	chung'	忠	忠 忠 忠	忠	Mensch u. Herz und gerade Linie.	aufrechtig
49	hsien'	閒	閒 閒 閒	閒	10r wo der Mond hineinleuchtet.	Muße, ruhig
50	ming'	鳴	鳴 鳴 鳴	鳴	Mund u. Vogel.	singen
51	yu'	助	助 助 助	助	Mund u. Hand.	helfen
52	ai'	愛	愛 愛 愛	愛	fein Herz geben.	lieben
53	iao'	弔	弔 弔 弔	弔	Bogen auf's Ohr, Dassel Linde mit Bogen bewehrt.	wehklagen
54	ping'	評	評 評 評	評	Flach, reden.	kritifizieren
55	wen'	聞	聞 聞 聞	聞	Tür und Ohr.	hören
56	wen'	問	問 問 問	問	Tür und Mund.	fragen
57	kia'	家	家 家 家	家	Frau u. Familie.	heiraten

Tafel 19.

wie z. B. 瞞 k'ü' (2 Augen + Vogel) = „furchtsam“, 家 kia' (Schwein unter Dach resp. 3 Menschen unter Dach) = „Familie“, 西 si' (Vogel über Nest) = „Westen, Abend“ usw. Die einfachen und die zusammengesetzten Symbole haben als Prinzip ihrer Darstellung gemeinsam, daß „sie statt der abstrakten Vorgänge und Objekte solche der anschauenden Natur zeichnen, die zu jenen in naher assoziativer Beziehung stehen“. Dabei ist es für die chinesische Schrift wie auch sonst für Schriften primitiver Völker sehr schwer, den Unterschied zwischen dem Abstrakten und dem Anschaulichen unserer Denkweise zu ziehen. Wir haben versucht, wenigstens für die zusammengesetzten Symbole einen solchen Unterschied zu machen (vgl. Tafeln 18 u. 19). Die Symbole können ausgedrückt werden durch:

¹ Wundt, Völkerpsychologie I (1), I. Aufl., S. 169ff. und Vierkandt I. c., S. 338.

Beispiele für Wiederholungen (Geminationen) in der Schrift.*

Nr.	Lautwert	Modernes Zeichen	Ältere Formen nach Liu-shu-Pung	Shuoh-wen u. a.	Graphische Bedeutung	Sinnwert
<i>I Addition des Grundbegriffes</i>						
1	liang'	兩	兩	兩	2x Vogel	Die Zahl 2
2	shuang'	雙	雙	雙	2x Vogel	doppelt, ein Paar
3	ju'(nien)	卅	卅	卅	3x Zehn	Die Zahl 20
4	shuo'(sha)	卅	卅	卅	3x Zehn	Die Zahl 30
5	szé-shipei	卅	卅	卅	4x Zehn	--- 40
6	pi'	百	百	百	2x Hundert	--- 200
7	tzu'	子	子	子	2x Kind	Zwillinge
8	ch'ui'	水	水	水	2x Wasser	2 Gewässer
9	shun'	山	山	山	2x Berg	2 Berge
10	ch'ou'	隹	隹	隹	2x Vogel	2 Vögel
11	kioh'	珽	珽	珽	2x Jadestück	2 Stück Jade zusammen 2 Könige
12	yü'	魚	魚	魚	2x Fisch	2 Fische
13	chiang'	田	田	田	2x Feld	nebeneinander
14	yao'	見	見	見	2x sehen	zusammensehen
15	yu'	友	友	友	2x Hand	Freund
16	yen'	牝	牝	牝	2x Ochse	Freundschaft zwischen Tieren
17	shun' (quan)	泉	泉	泉	3x Quelle	kleine Quellbäche
18	ping'	立	立	立	2x stehend Mensch	nebeneinander, zusammen
19	KUPEI	圭	圭	圭	2x Erdstolle	Szepter (bei Belehungen)
20	ts'ing'	从	从	从	2x Mensch	folgen

* Es sind nur zwei Doppelungen berücksichtigt für die zusammengefügten Doppelungen, d.h. solche, die aus einer Doppelung + einem Zeichen bestehen, kommen diejenigen Regeln zur Anwendung.

Tafel 20.

- a) Fixierung der Gebärde, z. B. 又 yu' = rechte Hand, 升 kung' = die Hände (zum Gruß) zusammenlegen, 步 ch'ih' = ein kurzer Schritt.
 - b) Pars pro toto, z. B. 夕 hsi' = Abend (Halbmond), 彡 shan' = Haare (3 Haare) usw.
 - c) Metapher, z. B. 血 hüeh' = Blut (Gefäß mit Blut, weil man beim Eidschwur sich die Lippen mit Blut beschmierte), 友 yu' = Freund (Blutsbrüderschaft, 2 geritzte Hände) usw.
 - d) Metonymie (wenn die Ursache statt der Wirkung oder das Werkzeug für die Tätigkeit dargestellt wird), z. B. 日 yüeh' = sagen (geöffneter Mund), 旦 tan' = früh (Sonne über dem Horizont), 甘 kan' = süß [Mund + (guter) Gegenstand], 力 lih' = Kraft (Schaufel?).
- Charakteristisch sind die symbolischen Andeutungen für: sprechen (Wort) = 言 yen' (vgl. Tafel 17 Nr. 2), wo der Schall der gesprochenen Worte, wie z. B. bei den Eskimozeichnungen, durch

Nr	Lautwert	Modernes Zeichen	Alte Formen nach Liu-shu-Fung.	Shuoh-wên, u.ä.	Graphische Bedeutung	Sinnwert
b) als Zeichen des Plurals, (unbestimmte Zahlwörter, Adverbien) .						
54	fo'	多	𠂇 𠂈 𠂉 𠂊 𠂋	𠂇 𠂈	2x Abend	viel, viele
55	ssu'	廿	𠂍 𠂎 𠂏 𠂐 𠂑 𠂒 𠂓 𠂔 𠂕 𠂖 𠂗 𠂘 𠂙 𠂚 𠂛 𠂜 𠂝 𠂞 𠂟 𠂠 𠂡 𠂢 𠂣 𠂤 𠂥 𠂦 𠂧 𠂨 𠂩 𠂪 𠂫 𠂬 𠂭 𠂮 𠂯 𠂰 𠂱 𠂲 𠂳 𠂴 𠂵 𠂶 𠂷 𠂸 𠂹 𠂺 𠂻 𠂼 𠂽 𠂾 𠂿 𠃀 𠃁 𠃂 𠃃 𠃄 𠃅 𠃆 𠃇 𠃈 𠃉 𠃊 𠃋 𠃌 𠃍 𠃎 𠃏 𠃐 𠃑 𠃒 𠃓 𠃔 𠃕 𠃖 𠃗 𠃘 𠃙 𠃚 𠃛 𠃜 𠃝 𠃞 𠃟 𠃠 𠃡 𠃢 𠃣 𠃤 𠃥 𠃦 𠃧 𠃨 𠃩 𠃪 𠃫 𠃬 𠃭 𠃮 𠃯 𠃰 𠃱 𠃲 𠃳 𠃴 𠃵 𠃶 𠃷 𠃸 𠃹 𠃺 𠃻 𠃼 𠃽 𠃾 𠃿 𠄀 𠄁 𠄂 𠄃 𠄄 𠄅 𠄆 𠄇 𠄈 𠄉 𠄊 𠄋 𠄌 𠄍 𠄎 𠄏 𠄐 𠄑 𠄒 𠄓 𠄔 𠄕 𠄖 𠄗 𠄘 𠄙 𠄚 𠄛 𠄜 𠄝 𠄞 𠄟 𠄠 𠄡 𠄢 𠄣 𠄤 𠄥 𠄦 𠄧 𠄨 𠄩 𠄪 𠄫 𠄬 𠄭 𠄮 𠄯 𠄰 𠄱 𠄲 𠄳 𠄴 𠄵 𠄶 𠄷 𠄸 𠄹 𠄺 𠄻 𠄼 𠄽 𠄾 𠄿 𠅀 𠅁 𠅂 𠅃 𠅄 𠅅 𠅆 𠅇 𠅈 𠅉 𠅊 𠅋 𠅌 𠅍 𠅎 𠅏 𠅐 𠅑 𠅒 𠅓 𠅔 𠅕 𠅖 𠅗 𠅘 𠅙 𠅚 𠅛 𠅜 𠅝 𠅞 𠅟 𠅠 𠅡 𠅢 𠅣 𠅤 𠅥 𠅦 𠅧 𠅨 𠅩 𠅪 𠅫 𠅬 𠅭 𠅮 𠅯 𠅰 𠅱 𠅲 𠅳 𠅴 𠅵 𠅶 𠅷 𠅸 𠅹 𠅺 𠅻 𠅼 𠅽 𠅾 𠅿 𠆀 𠆁 𠆂 𠆃 𠆄 𠆅 𠆆 𠆇 𠆈 𠆉 𠆊 𠆋 𠆌 𠆍 𠆎 𠆏 𠆐 𠆑 𠆒 𠆓 𠆔 𠆕 𠆖 𠆗 𠆘 𠆙 𠆚 𠆛 𠆜 𠆝 𠆞 𠆟 𠆠 𠆡 𠆢 𠆣 𠆤 𠆥 𠆦 𠆧 𠆨 𠆩 𠆪 𠆫 𠆬 𠆭 𠆮 𠆯 𠆰 𠆱 𠆲 𠆳 𠆴 𠆵 𠆶 𠆷 𠆸 𠆹 𠆺 𠆻 𠆼 𠆽 𠆾 𠆿 𠇀 𠇁 𠇂 𠇃 𠇄 𠇅 𠇆 𠇇 𠇈 𠇉 𠇊 𠇋 𠇌 𠇍 𠇎 𠇏 𠇐 𠇑 𠇒 𠇓 𠇔 𠇕 𠇖 𠇗 𠇘 𠇙 𠇚 𠇛 𠇜 𠇝 𠇞 𠇟 𠇠 𠇡 𠇢 𠇣 𠇤 𠇥 𠇦 𠇧 𠇨 𠇩 𠇪 𠇫 𠇬 𠇭 𠇮 𠇯 𠇰 𠇱 𠇲 𠇳 𠇴 𠇵 𠇶 𠇷 𠇸 𠇹 𠇺 𠇻 𠇼 𠇽 𠇾 𠇿 𠈀 𠈁 𠈂 𠈃 𠈄 𠈅 𠈆 𠈇 𠈈 𠈉 𠈊 𠈋 𠈌 𠈍 𠈎 𠈏 𠈐 𠈑 𠈒 𠈓 𠈔 𠈕 𠈖 𠈗 𠈘 𠈙 𠈚 𠈛 𠈜 𠈝 𠈞 𠈟 𠈠 𠈡 𠈢 𠈣 𠈤 𠈥 𠈦 𠈧 𠈨 𠈩 𠈪 𠈫 𠈬 𠈭 𠈮 𠈯 𠈰 𠈱 𠈲 𠈳 𠈴 𠈵 𠈶 𠈷 𠈸 𠈹 𠈺 𠈻 𠈼 𠈽 𠈾 𠈿 𠉀 𠉁 𠉂 𠉃 𠉄 𠉅 𠉆 𠉇 𠉈 𠉉 𠉊 𠉋 𠉌 𠉍 𠉎 𠉏 𠉐 𠉑 𠉒 𠉓 𠉔 𠉕 𠉖 𠉗 𠉘 𠉙 𠉚 𠉛 𠉜 𠉝 𠉞 𠉟 𠉠 𠉡 𠉢 𠉣 𠉤 𠉥 𠉦 𠉧 𠉨 𠉩 𠉪 𠉫 𠉬 𠉭 𠉮 𠉯 𠉰 𠉱 𠉲 𠉳 𠉴 𠉵 𠉶 𠉷 𠉸 𠉹 𠉺 𠉻 𠉼 𠉽 𠉾 𠉿 𠊀 𠊁 𠊂 𠊃 𠊄 𠊅 𠊆 𠊇 𠊈 𠊉 𠊊 𠊋 𠊌 𠊍 𠊎 𠊏 𠊐 𠊑 𠊒 𠊓 𠊔 𠊕 𠊖 𠊗 𠊘 𠊙 𠊚 𠊛 𠊜 𠊝 𠊞 𠊟 𠊠 𠊡 𠊢 𠊣 𠊤 𠊥 𠊦 𠊧 𠊨 𠊩 𠊪 𠊫 𠊬 𠊭 𠊮 𠊯 𠊰 𠊱 𠊲 𠊳 𠊴 𠊵 𠊶 𠊷 𠊸 𠊹 𠊺 𠊻 𠊼 𠊽 𠊾 𠊿 𠋀 𠋁 𠋂 𠋃 𠋄 𠋅 𠋆 𠋇 𠋈 𠋉 𠋊 𠋋 𠋌 𠋍 𠋎 𠋏 𠋐 𠋑 𠋒 𠋓 𠋔 𠋕 𠋖 𠋗 𠋘 𠋙 𠋚 𠋛 𠋜 𠋝 𠋞 𠋟 𠋠 𠋡 𠋢 𠋣 𠋤 𠋥 𠋦 𠋧 𠋨 𠋩 𠋪 𠋫 𠋬 𠋭 𠋮 𠋯 𠋰 𠋱 𠋲 𠋳 𠋴 𠋵 𠋶 𠋷 𠋸 𠋹 𠋺 𠋻 𠋼 𠋽 𠋾 𠋿 𠌀 𠌁 𠌂 𠌃 𠌄 𠌅 𠌆 𠌇 𠌈 𠌉 𠌊 𠌋 𠌌 𠌍 𠌎 𠌏 𠌐 𠌑 𠌒 𠌓 𠌔 𠌕 𠌖 𠌗 𠌘 𠌙 𠌚 𠌛 𠌜 𠌝 𠌞 𠌟 𠌠 𠌡 𠌢 𠌣 𠌤 𠌥 𠌦 𠌧 𠌨 𠌩 𠌪 𠌫 𠌬 𠌭 𠌮 𠌯 𠌰 𠌱 𠌲 𠌳 𠌴 𠌵 𠌶 𠌷 𠌸 𠌹 𠌺 𠌻 𠌼 𠌽 𠌾 𠌿 𠍀 𠍁 𠍂 𠍃 𠍄 𠍅 𠍆 𠍇 𠍈 𠍉 𠍊 𠍋 𠍌 𠍍 𠍎 𠍏 𠍐 𠍑 𠍒 𠍓 𠍔 𠍕 𠍖 𠍗 𠍘 𠍙 𠍚 𠍛 𠍜 𠍝 𠍞 𠍟 𠍠 𠍡 𠍢 𠍣 𠍤 𠍥 𠍦 𠍧 𠍨 𠍩 𠍪 𠍫 𠍬 𠍭 𠍮 𠍯 𠍰 𠍱 𠍲 𠍳 𠍴 𠍵 𠍶 𠍷 𠍸 𠍹 𠍺 𠍻 𠍼 𠍽 𠍾 𠍿 𠎀 𠎁 𠎂 𠎃 𠎄 𠎅 𠎆 𠎇 𠎈 𠎉 𠎊 𠎋 𠎌 𠎍 𠎎 𠎏 𠎐 𠎑 𠎒 𠎓 𠎔 𠎕 𠎖 𠎗 𠎘 𠎙 𠎚 𠎛 𠎜 𠎝 𠎞 𠎟 𠎠 𠎡 𠎢 𠎣 𠎤 𠎥 𠎦 𠎧 𠎨 𠎩 𠎪 𠎫 𠎬 𠎭 𠎮 𠎯 𠎰 𠎱 𠎲 𠎳 𠎴 𠎵 𠎶 𠎷 𠎸 𠎹 𠎺 𠎻 𠎼 𠎽 𠎾 𠎿 𠏀 𠏁 𠏂 𠏃 𠏄 𠏅 𠏆 𠏇 𠏈 𠏉 𠏊 𠏋 𠏌 𠏍 𠏎 𠏏 𠏐 𠏑 𠏒 𠏓 𠏔 𠏕 𠏖 𠏗 𠏘 𠏙 𠏚 𠏛 𠏜 𠏝 𠏞 𠏟 𠏠 𠏡 𠏢 𠏣 𠏤 𠏥 𠏦 𠏧 𠏨 𠏩 𠏪 𠏫 𠏬 𠏭 𠏮 𠏯 𠏰 𠏱 𠏲 𠏳 𠏴 𠏵 𠏶 𠏷 𠏸 𠏹 𠏺 𠏻 𠏼 𠏽 𠏾 𠏿 �0 𠐁 𠐂 𠐃 𠐄 𠐅 𠐆 𠐇 𠐈 𠐉 𠐊 𠐋 𠐌 𠐍 𠐎 𠐏 𠐐 𠐑 𠐒 𠐓 𠐔 𠐕 𠐖 𠐗 𠐘 𠐙 𠐚 𠐛 𠐜 𠐝 𠐞 𠐟 𠐠 𠐡 𠐢 𠐣 𠐤 𠐥 𠐦 𠐧 𠐨 𠐩 𠐪 𠐫 𠐬 𠐭 𠐮 𠐯 𠐰 𠐱 𠐲 𠐳 𠐴 𠐵 𠐶 𠐷 𠐸 𠐹 𠐺 𠐻 𠐼 𠐽 𠐾 𠐿 �0 𠑁 𠑂 𠑃 𠑄 𠑅 𠑆 𠑇 𠑈 𠑉 𠑊 𠑋 𠑌 𠑍 𠑎 𠑏 𠑐 𠑑 𠑒 𠑓 𠑔 𠑕 𠑖 𠑗 𠑘 𠑙 𠑚 𠑛 𠑜 𠑝 𠑞 𠑟 𠑠 𠑡 𠑢 𠑣 𠑤 𠑥 𠑦 𠑧 𠑨 𠑩 𠑪 𠑫 𠑬 𠑭 𠑮 𠑯 𠑰 𠑱 𠑲 𠑳 𠑴 𠑵 𠑶 𠑷 𠑸 𠑹 𠑺 𠑻 𠑼 𠑽 𠑾 𠑿 𠒀 𠒁 𠒂 𠒃 𠒄 𠒅 𠒆 𠒇 𠒈 𠒉 𠒊 𠒋 𠒌 𠒍 𠒎 𠒏 𠒐 𠒑 𠒒 𠒓 𠒔 𠒕 𠒖 𠒗 𠒘 𠒙 𠒚 𠒛 𠒜 𠒝 𠒞 𠒟 𠒠 𠒡 𠒢 𠒣 𠒤 𠒥 𠒦 𠒧 𠒨 𠒩 𠒪 𠒫 𠒬 𠒭 𠒮 𠒯 𠒰 𠒱 𠒲 𠒳 𠒴 𠒵 𠒶 𠒷 𠒸 𠒹 𠒺 𠒻 𠒼 𠒽 𠒾 𠒿 𠓀 𠓁 𠓂 𠓃 𠓄 𠓅 𠓆 𠓇 𠓈 𠓉 𠓊 𠓋 𠓌 𠓍 𠓎 𠓏 𠓐 𠓑 𠓒 𠓓 𠓔 𠓕 𠓖 𠓗 𠓘 𠓙 𠓚 𠓛 𠓜 𠓝 𠓞 𠓟 𠓠 𠓡 𠓢 𠓣 𠓤 𠓥 𠓦 𠓧 𠓨 𠓩 𠓪 𠓫 𠓬 𠓭 𠓮 𠓯 𠓰 𠓱 𠓲 𠓳 𠓴 𠓵 𠓶 𠓷 𠓸 𠓹 𠓺 𠓻 𠓼 𠓽 𠓾 𠓿 𠔀 𠔁 𠔂 𠔃 𠔄 𠔅 𠔆 𠔇 𠔈 𠔉 𠔊 𠔋 𠔌 𠔍 𠔎 𠔏 𠔐 𠔑 𠔒 𠔓 𠔔 𠔕 𠔖 𠔗 𠔘 𠔙 𠔚 𠔛 𠔜 𠔝 𠔞 𠔟 𠔠 𠔡 𠔢 𠔣 𠔤 𠔥 𠔦 𠔧 𠔨 𠔩 𠔪 𠔫 𠔬 𠔭 𠔮 𠔯 𠔰 𠔱 𠔲 𠔳 𠔴 𠔵 𠔶 𠔷 𠔸 𠔹 𠔺 𠔻 𠔼 𠔽 𠔾 𠔿 𠕀 𠕁 𠕂 𠕃 𠕄 𠕅 𠕆 𠕇 𠕈 𠕉 𠕊 𠕋 𠕌 𠕍 𠕎 𠕏 𠕐 𠕑 𠕒 𠕓 𠕔 𠕕 𠕖 𠕗 𠕘 𠕙 𠕚 𠕛 𠕜 𠕝 𠕞 𠕟 𠕠 𠕡 𠕢 𠕣 𠕤 𠕥 𠕦 𠕧 𠕨 𠕩 𠕪 𠕫 𠕬 𠕭 𠕮 𠕯 𠕰 𠕱 𠕲 𠕳 𠕴 𠕵 𠕶 𠕷 𠕸 𠕹 𠕺 𠕻 𠕼 𠕽 𠕾 𠕿 �0 𠖁 𠖂 𠖃 𠖄 𠖅 𠖆 𠖇 𠖈 𠖉 𠖊 𠖋 𠖌 𠖍 𠖎 𠖏 𠖐 𠖑 𠖒 𠖓 𠖔 𠖕 𠖖 𠖗 𠖘 𠖙 𠖚 𠖛 𠖜 𠖝 𠖞 𠖟 𠖠 𠖡 𠖢 𠖣 𠖤 𠖥 𠖦 𠖧 𠖨 𠖩 𠖪 𠖫 𠖬 𠖭 𠖮 𠖯 𠖰 𠖱 𠖲 𠖳 𠖴 𠖵 𠖶 𠖷 𠖸 𠖹 𠖺 𠖻 𠖼 𠖽 𠖾 𠖿 �0 𠗁 𠗂 𠗃 𠗄 𠗅 𠗆 𠗇 𠗈 𠗉 𠗊 𠗋 𠗌 𠗍 𠗎 𠗏 𠗐 𠗑 𠗒 𠗓 𠗔 𠗕 𠗖 𠗗 𠗘 𠗙 𠗚 𠗛 𠗜 𠗝 𠗞 𠗟 𠗠 𠗡 𠗢 𠗣 𠗤 𠗥 𠗦 𠗧 𠗨 𠗩 𠗪 𠗫 𠗬 𠗭 𠗮 𠗯 𠗰 𠗱 𠗲 𠗳 𠗴 𠗵 𠗶 𠗷 𠗸 𠗹 𠗺 𠗻 𠗼 𠗽 𠗾 𠗿 𠘀 𠘁 𠘂 𠘃 𠘄 𠘅 𠘆 𠘇 𠘈 𠘉 𠘊 𠘋 𠘌 𠘍 𠘎 𠘏 𠘐 𠘑 𠘒 𠘓 𠘔 𠘕 𠘖 𠘗 𠘘 𠘙 𠘚 𠘛 𠘜 𠘝 𠘞 𠘟 𠘠 𠘡 𠘢 𠘣 𠘤 𠘥 𠘦 𠘧 𠘨 𠘩 𠘪 𠘫 𠘬 𠘭 𠘮 𠘯 𠘰 𠘱 𠘲 𠘳 𠘴 𠘵 𠘶 𠘷 𠘸 𠘹 𠘺 𠘻 𠘼 𠘽 𠘾 𠘿 �0 𠙁 𠙂 𠙃 𠙄 𠙅 𠙆 𠙇 𠙈 𠙉 𠙊 𠙋 𠙌 𠙍 𠙎 𠙏 𠙐 𠙑 𠙒 𠙓 𠙔 𠙕 𠙖 𠙗 𠙘 𠙙 𠙚 𠙛 𠙜 𠙝 𠙞 𠙟 𠙠 𠙡 𠙢 𠙣 𠙤 𠙥 𠙦 𠙧 𠙨 𠙩 𠙪 𠙫 𠙬 𠙭 𠙮 𠙯 𠙰 𠙱 𠙲 𠙳 𠙴 𠙵 𠙶 𠙷 𠙸 𠙹 𠙺 𠙻 𠙼 𠙽 𠙾 𠙿 𠚀 𠚁 𠚂 𠚃 𠚄 𠚅 𠚆 𠚇 𠚈 𠚉 𠚊 𠚋 𠚌 𠚍 𠚎 𠚏 𠚐 𠚑 𠚒 𠚓 𠚔 𠚕 𠚖 𠚗 𠚘 𠚙 𠚚 𠚛 𠚜 𠚝 𠚞 𠚟 𠚠 𠚡 𠚢 𠚣 𠚤 𠚥 𠚦 𠚧 𠚨 𠚩 𠚪 𠚫 𠚬 𠚭 𠚮 𠚯 𠚰 𠚱 𠚲 𠚳 𠚴 𠚵 𠚶 𠚷 𠚸 𠚹 𠚺 𠚻 𠚼 𠚽 𠚾 𠚿 𠛀 𠛁 𠛂 𠛃 𠛄 𠛅 𠛆 𠛇 𠛈 𠛉 𠛊 𠛋 𠛌 𠛍 𠛎 𠛏 𠛐 𠛑 𠛒 𠛓 𠛔 𠛕 𠛖 𠛗 𠛘 𠛙 𠛚 𠛛 𠛜 𠛝 𠛞 𠛟 𠛠 𠛡 𠛢 𠛣 𠛤 𠛥 𠛦 𠛧 𠛨 𠛩 𠛪 𠛫 𠛬 𠛭 𠛮 𠛯 𠛰 𠛱 𠛲 𠛳 𠛴 𠛵 𠛶 𠛷 𠛸 𠛹 𠛺 𠛻 𠛼 𠛽 𠛾 𠛿 𠜀 𠜁 𠜂 𠜃 𠜄 𠜅 𠜆 𠜇 𠜈 𠜉 𠜊 𠜋 𠜌 𠜍 𠜎 𠜏 𠜐 𠜑 𠜒 𠜓 𠜔 𠜕 𠜖 𠜗 𠜘 𠜙 𠜚 𠜛 𠜜 𠜝 𠜞 𠜟 𠜠 𠜡 𠜢 𠜣 𠜤 𠜥 𠜦 𠜧 𠜨 𠜩 𠜪 𠜫 𠜬 𠜭 𠜮 𠜯 𠜰 𠜱 𠜲 𠜳 𠜴 𠜵 𠜶 𠜷 𠜸 𠜹 𠜺 𠜻 𠜼 𠜽 𠜾 𠜿 𠝀 𠝁 𠝂 𠝃 𠝄 𠝅 𠝆 𠝇 𠝈 𠝉 𠝊 𠝋 𠝌 𠝍 𠝎 𠝏 𠝐 𠝑 𠝒 𠝓 𠝔 𠝕 𠝖 𠝗 𠝘 𠝙 𠝚 𠝛 𠝜 𠝝 𠝞 𠝟 𠝠 𠝡 𠝢 𠝣 𠝤 𠝥 𠝦 𠝧 𠝨 𠝩 𠝪 𠝫 𠝬 𠝭 𠝮 𠝯 𠝰 𠝱 𠝲 𠝳 𠝴 𠝵 𠝶 𠝷 𠝸 𠝹 𠝺 𠝻 𠝼 𠝽 𠝾 𠝿 𠞀 𠞁 𠞂 𠞃 𠞄 𠞅 𠞆 𠞇 𠞈 𠞉 𠞊 𠞋 𠞌 𠞍 𠞎 𠞏 𠞐 𠞑 𠞒 𠞓 𠞔 𠞕 𠞖 𠞗 𠞘 𠞙 𠞚 𠞛 𠞜 𠞝 𠞞 𠞟 𠞠 𠞡 𠞢 𠞣 𠞤 𠞥 𠞦 𠞧 𠞨 𠞩 𠞪 𠞫 𠞬 𠞭 𠞮 𠞯 𠞰 𠞱 𠞲 𠞳 𠞴 𠞵 𠞶 𠞷 𠞸 𠞹 𠞺 𠞻 𠞼 𠞽 𠞾 𠞿 𠟀 𠟁 𠟂 𠟃 𠟄 𠟅 𠟆 𠟇 𠟈 𠟉 𠟊 𠟋 𠟌 𠟍 𠟎 𠟏 𠟐 𠟑 𠟒 𠟓 𠟔 𠟕 𠟖 𠟗 𠟘 𠟙 𠟚 𠟛 𠟜 𠟝 𠟞 𠟟 𠟠 𠟡 𠟢 𠟣 𠟤 𠟥 𠟦 𠟧 𠟨 𠟩 𠟪 𠟫 𠟬 𠟭 𠟮 𠟯 𠟰 𠟱 𠟲 𠟳 𠟴 𠟵 𠟶 𠟷 𠟸 𠟹 𠟺 𠟻 𠟼 𠟽 𠟾 𠟿 𠠀 𠠁 𠠂 𠠃 𠠄 𠠅 𠠆 𠠇 𠠈 𠠉 𠠊 𠠋 𠠌 𠠍 𠠎 𠠏 𠠐 𠠑 𠠒 𠠓 𠠔 𠠕 𠠖 𠠗 𠠘 𠠙 𠠚 𠠛 𠠜 𠠝 𠠞 𠠟 𠠠 𠠡 𠠢 𠠣 𠠤 𠠥 𠠦 𠠧 𠠨 𠠩 𠠪 𠠫 𠠬 𠠭 𠠮 𠠯 𠠰 𠠱 𠠲 𠠳 𠠴 𠠵 𠠶 𠠷 𠠸 𠠹 𠠺 𠠻 𠠼 𠠽 𠠾 𠠿 �0 𠡁 𠡂 𠡃 𠡄 𠡅 𠡆 𠡇 𠡈 𠡉 𠡊 𠡋 𠡌 𠡍 𠡎 𠡏 𠡐 𠡑 𠡒 𠡓 𠡔 𠡕 𠡖 𠡗 𠡘 𠡙 𠡚 𠡛 𠡜 𠡝 𠡞 𠡟 𠡠 𠡡 𠡢 𠡣 𠡤 𠡥 𠡦 𠡧 𠡨 𠡩 𠡪 𠡫 𠡬 𠡭 𠡮 𠡯 𠡰 𠡱 𠡲 𠡳 𠡴 𠡵 𠡶 𠡷 𠡸 𠡹 𠡺 𠡻 𠡼 𠡽 𠡾 𠡿 �0 𠢁 𠢂 𠢃 𠢄 𠢅 𠢆 𠢇 𠢈 𠢉 𠢊 𠢋 𠢌 𠢍 𠢎 𠢏 𠢐 𠢑 𠢒 𠢓 𠢔 𠢕 𠢖 𠢗 𠢘 𠢙 𠢚 𠢛 𠢜 𠢝 𠢞 𠢟 𠢠 𠢡 𠢢 𠢣 𠢤 𠢥 𠢦 𠢧 𠢨 𠢩 𠢪 𠢫 𠢬 𠢭 𠢮 𠢯 𠢰 𠢱 𠢲 𠢳 𠢴 𠢵 𠢶 𠢷 𠢸 𠢹 𠢺 𠢻 𠢼 𠢽 𠢾 𠢿 �0 𠣁 𠣂 𠣃 𠣄 𠣅 𠣆 𠣇 𠣈 𠣉 𠣊 𠣋 𠣌 𠣍 𠣎 𠣏 𠣐 𠣑 𠣒 𠣓 𠣔 𠣕 𠣖 𠣗 𠣘 𠣙 𠣚 𠣛 𠣜 𠣝 𠣞 𠣟 𠣠 𠣡 𠣢 𠣣 𠣤 𠣥 𠣦 𠣧 𠣨 𠣩 𠣪 𠣫 𠣬 𠣭 𠣮 𠣯 𠣰 𠣱 𠣲 𠣳 𠣴 𠣵 𠣶 𠣷 𠣸 𠣹 𠣺 𠣻 𠣼 𠣽 𠣾 𠣿 �0 𠤁 𠤂 𠤃 𠤄 𠤅 𠤆 𠤇 𠤈 𠤉 𠤊 𠤋 𠤌 𠤍 𠤎 𠤏 𠤐 𠤑 𠤒 𠤓 𠤔 𠤕 𠤖 𠤗 𠤘 𠤙 𠤚 𠤛 𠤜 𠤝 𠤞 𠤟 𠤠 𠤡 𠤢 𠤣 𠤤 𠤥 𠤦 𠤧 𠤨 𠤩 𠤪 𠤫 𠤬 𠤭 𠤮 𠤯 𠤰 𠤱 𠤲 𠤳 𠤴 𠤵 𠤶 𠤷 𠤸 𠤹 𠤺 𠤻 𠤼 𠤽 𠤾 𠤿 𠥀 𠥁 𠥂 𠥃 𠥄 𠥅 𠥆 𠥇 𠥈 𠥉 𠥊 𠥋 𠥌 𠥍 𠥎 𠥏 𠥐 𠥑 𠥒 𠥓 𠥔 𠥕 𠥖 𠥗 𠥘 𠥙 𠥚 𠥛 𠥜 𠥝 𠥞 𠥟 𠥠 𠥡 𠥢 𠥣 𠥤 𠥥 𠥦 𠥧 𠥨 𠥩 𠥪 𠥫 𠥬 𠥭 𠥮 𠥯 𠥰 𠥱 𠥲 𠥳 𠥴 𠥵 𠥶 𠥷 𠥸 𠥹 𠥺 𠥻 𠥼 𠥽 𠥾 𠥿 𠦀 𠦁 𠦂 𠦃 𠦄 𠦅 𠦆 𠦇 𠦈 𠦉 𠦊 𠦋 𠦌 𠦍 𠦎 𠦏 𠦐 𠦑 𠦒 𠦓 𠦔 𠦕 𠦖 𠦗 𠦘 𠦙 𠦚 𠦛 𠦜 𠦝 𠦞 𠦟 𠦠 𠦡 𠦢 𠦣 𠦤 𠦥 𠦦 𠦧 𠦨 𠦩 𠦪 𠦫 𠦬 𠦭 𠦮 𠦯 𠦰 𠦱 𠦲 𠦳 𠦴 𠦵 𠦶 𠦷 𠦸 𠦹 𠦺 𠦻 𠦼 𠦽 𠦾 𠦿 𠧀 𠧁 𠧂 𠧃 𠧄 𠧅 𠧆 𠧇 𠧈 𠧉 𠧊 𠧋 𠧌 𠧍 𠧎 𠧏 𠧐 𠧑 𠧒 𠧓 𠧔 𠧕 𠧖 𠧗 𠧘 𠧙 𠧚 𠧛 𠧜 𠧝 𠧞 𠧟 𠧠 𠧡 𠧢 𠧣 𠧤 𠧥 𠧦 𠧧 𠧨 𠧩 𠧪 𠧫			

Nr	Lautwert.	Modernes Zeichen.	Alte Formen nach:		Graphische Bedeutung.	Sinnwert.
			liu-shu-rung.	Shuoh-wen u. a.		
79	kwei ³	犇	犇		2x Ochs.	Ochfengebrüll
80	pên ⁴	犇 (牛)	犇		3x Ochs.	laufen
81	pin ⁴	豨		豨	2x Schwein.	aufwühlen (von Schwein)
82	pin ⁴	豨		豨	3x Schwein.	
83	hsien'ishan ⁴	羴	羴	羴	3x Schaf.	übler Geruch (von Schafen)
84	yin ⁴	狺	狺	狺	2x Hund.	zerren
85	piao ⁴	狺	狺	狺	3x Hund.	laufen (von Hunden)
86	ping ⁴	雷		雷	3x Donner.	Rollen vom Donner (Lärm)
87	ting ⁴	雷		雷	4x Donner.	Donnergekrach, großer Lärm
88	li	石		石	2x Stein.	Geraufch (d. Lufte, wenn man einen Stein (Kiesel) wirft)
89	kuao ³	姦		姦	2x Frau.	schon verführerisch
90	ching ⁴	晶	晶	晶	3x Sonne.	Kristall
91	jo ⁴	弱	弱	弱	2x Wind, 3	biegen, gekrümmtes Holz
92	so ³ (shuo ³)	蕊	蕊	蕊	3x Herz.	verzweigt, fein
93	wan ⁴ (wan ⁴)	姦	姦	姦	2x Frau.	Zank
94	kien ⁴	姦	姦	姦	3x Frau.	Verrät
95	kuan ⁴	呬	呬	呬	2x Mund.	Stimme des Entsetzens
96	ieh ⁴	耳	耳	耳	2x Ohr.	ruhig, schweigend, absehbare
97	nieh ⁴	聾	聾	聾	3x Ohr.	flüstern
98	ku ⁴	睽	睽	睽	2x Auge.	hin- u. her schauen
99	mo	目		目	3x Auge.	schöne, tiefe Augen
100	hung ⁴	轟	轟	轟	3x Wagen.	Geraufch
101	pien ⁴	辨	辨	辨	2x scharf.	denunzieren
102	li ⁴	效	效	效	2x verändern.	durchsichtig, fein
103	k'iang ³	彊	彊	彊	2x Bogen.	stark
104	li ⁴	秝	秝	秝	2x Getreide.	dunn
105	pi ⁴	彊	彊	彊	3x Truppen.	heldenmäßig, glanzend, großartig
106	tsen ⁴	彊	彊	彊	2x Haarnadel.	Spitze, scharf
107	chen	彊	彊	彊	2x voran.	fortschreiten

Tafel 23.

Anzahl der Wiederholungen nur durch ästhetische Rücksichten bedingt, wobei die Dreieck- resp. Quadratform bestimmend ist. Zuweilen bedeutet aber die mehrfache Wiederholung eine weitere Steigerung des Begriffes, wobei auch die Differenzierung des Begriffes durch das Über- resp. Nebeneinanderstellen des Schriftzeichens erreicht wird. Es würde interessant sein, diese mehrfachen Wiederholungen, die ja in der Sprache ihre Analoga haben, daraufhin zu untersuchen, ob bei der Differenzierung des Begriffes hinsichtlich des Lautes, des Wortakzents usw. entsprechend den ähnlichen sprachlichen Komposita auch Gesetze aufzufinden sind. Diese Untersuchung müßte sich auf alle Wiederholungen in der Schriftzusammensetzung erstrecken und würde hier über den Rahmen des gesteckten Zieles weit hinausgehen.

b) Durch Zusammensetzen zweier Bildzeichen erhält man nach dem Shuoh-wên eine neue Bedeutung und einen neuen Begriff. (會意者合讀之謂也) Im Shuoh-wên werden mehr als 1200 Zeichen angegeben, welche symbolische Zusammensetzungen sind (會意 hui i = den Begriff zusammensetzen). Es ist wiederum auffällig, daß die Chinesen bei den Aufzählungen der Kombinationsmöglichkeiten auch die „lautangebenden“ Zeichen mit hineinbeziehen, auch daß sie zur Erklärung der zusammengesetzten Symbole diese selbst in den Beispielen als Faktoren gelten lassen. Wir lassen die von chinesischen Paläographen als möglich bezeichneten Kombinationen folgen, wobei wir allerdings die von ihnen sicherlich unrichtig gedeuteten Schriftbilder, wie z. B. 小 ch'uang² = schneiden, verletzen [= ein zweischneidiges Schwert (Messer); nicht = 刃 jen¹ Messerschneide + 一 i¹ (hinweisende Gebärde)], ausschalten:

1. 2 Urbilder: z. B. 明 ming², hell, licht, heilig = 日 jih¹ Sonne + 月 yüeh¹, Mond.
2. 2 Ursymbole: z. B. 邑 yih¹ Stadt = 口 k'ou¹ Mund + 卩 tsieh¹ Creditiv, Bestallungsurkunde; also ursprünglich ein Lehen, „das durch Ansprache und Belehnung verliehen wurde“.
3. 1 Urbild + 1 Ursymbol: z. B. 信 hsin¹ vertrauen = 人 jen² Mensch + 言 yen² reden; „ein Mann, ein Wort“.
4. 1 Urbild + 1 symbolische Zusammensetzung: z. B. 婦 fu¹ Hausfrau = 女 nü² Frau + 帚 chou¹ Besen.
5. 1 Ursymbol + 1 symbolische Zusammensetzung: z. B. 災 sou¹ (seu) Benennung einer alten Person = 又 yu¹ Hand + 災 tsai¹ Unglück (Feuer im Hause).
6. 1 „lautangebendes“ Zeichen + 1 Ursymbol: z. B. 辛 sin¹ bltter, schmerzlich = 羊 jen beleidigen, verletzen + 上 shang¹ (vgl. Tafel 17 Nr. 11) oben, die Oberen.

Auch dreifache Kombinationen 三字會意 san-tzü-hui-i kommen vor, z. B. 弩 nu¹ Armbrust (Bogen der Sklaven) = 女 nü¹ Frau + 又 yu¹ rechte Hand + 弓 kung¹ Bogen.

IV. Differenzierung und Variierung durch allerlei an den Bildern und Symbolen vorgenommene Modifikationen.

Aus den bisher skizzierten Schriftzeichen konnten, rein graphisch betrachtet, neue entstehen:

a) Durch Verkürzung (Weglassung von Teilen des ursprünglichen Bildes), z. B. 才 ts'ai². Zu beachten hierbei ist, daß die Verkürzungen bei Zeichenzusammensetzungen (seien sie symbolische Zusammensetzungen oder sog. „lautangebende Zeichen“) nicht hierzu zu rechnen sind. Bei diesen, 省聲 shêng³-shêng¹ „weglassende (sparende) Zeichen“ genannt, sind ähnlich wie in der Sprache bei Kontraktionen gewisse Verkürzungen infolge der Schriftassimilation eingetreten. Allerdings ist dabei stets paläographisch zu untersuchen, ob die abgekürzte Form nicht etwa altertümlich, d. h. ursprünglich ist. Gabelentz hat dies schon in seiner Schriftlehre³ mit Recht ausgeführt. Diese sog. Verkürzungen gehören als 5. zu den 6 Kategorien (!), in welche die Chinesen die Zeichen überhaupt der Form nach einteilen. Diese sind:

1. 正字 chêng¹-tzü¹ „korrekte Zeichen“, die, soweit sie die richtigen Bestandteile in richtiger Ordnung und diese gleichwertig sind, auch 同字 t'ung²-tzu¹ „gleiche Zeichen“ genannt werden.
2. 古字 ku¹-tzü¹ oder 古文 ku¹-wên², d. h. „altertümliche Nebenformen“.
3. 本字 pên²-tzü¹, d. h. „die ursprünglichen, berechtigten Formen.“
4. 俗字 suh²-tzü¹ „vulgäre Schriftzeichen“.
5. 省字 shêng³-tzü¹ „abgekürzte Formen.“
6. 譌字 ngo²-tzü¹, 誤字 ngu¹-tzü¹, d. h. „falsche“, wohl auch 非 fei¹ „schlechte Formen der Zeichen“.

¹ Auch heute noch ist in der Schriftbildung, z. B. bei der Wahl von Dialektzeichen, das Prinzip maßgebend, die Schriftzeichen möglichst so zu wählen, daß ihre Bestandteile sämtlich sinnangehend sind, also ein Bild ergeben und zugleich auch den Laut erkennen lassen. Ein sehr anschauliches Beispiel ist das Dialektzeichen für die kantonische Fragepartikel 咩, mä¹ das aus Mund + Schaf zusammengesetzt ist und so graphisch und lautlich das Blöken des Schafes wiedergibt.

² Nach dem 六書正譌 Liu-shu-cheng-ngo s. v. ist 才 ts'ai² = Holzstamm, der benutzt werden kann, im Gegensatz zu 木 muh¹ = lebender Baum): 才木質也在地爲木矢伐爲才象其枝根斲伐之餘以木育. Diese chinesische Auffassung trifft nicht ganz das richtige. In Wirklichkeit stellt das alte Bild einen Baum dar, der oben (an den Ästen) und unten (an der Wurzel) behauen d. h. verkürzt ist. Vgl. die jedem Anfänger des Chinesischen bekannte Phrase aus Mêng-tze I. 1. 3. 林木 = Balken und Holz. Vgl. die moderne Bedeutung des Zeichens = Talent, Fähigkeit.

³ Gabelentz, Gr. Gr. § 148—154, S. 55/56.

Nr	Lautwert	Modernes Zeichen	Alte Formen nach Liu-shu-rung	Shuoh-wên. u.a.	Graphische Bedeutung	Sinnwert
III Namensbezeichnung						
108	hsin ¹	金		金	3x Metall	allgemein üblicher Name
109	miao ³	鳥		鳥	3x Vogel	Vogelname
110	pei ² (pi)	貝		貝	3x Muschelnaure	Name? (weil Schildkröte's Bark)
111	yo ² (jok)	手	手	手	3x Hand	Baumname (auch = erlöschern)
II Diverfes. Addenda:						
112	fou ³	山	山	山	2x Hügel	zwischen zwei Bergen. Sabel, Schmelzstein
113	hsiang ¹	街	街	街	2x Stadt	Gasse, Landstraße
114	lei ³	田	田	田	1x Feld	Feldrain
115	pi ¹	目	目	目	1x Kopf	Augenbrauen
116	pei ¹	拜	拜	拜	2x Hand	beide Hände
117	kien ³	看	看	看	3x Hind.	aufmerksam
118	lei ²	雷	雷	雷	4x Rad = Wagen	Donner
119	chuan ³	頤	頤	頤	2x Kopf	Speisegerat

Beispiele für Wendungen resp. Umkehrungen in der Schrift.

Die Wendung oder Umkehrung kann teilweise oder vollständig sein.

A) Drehungen resp. Wendungen mit Bedeutungsveränderung.

1	jen ²	人	人	人		Mensch
2	shì ¹	尸	尸	尸	Bild eines liegenden Mannes	Körper, Leichnam, Totenknecht
3	sse	司	司	司		Beamter
4	hou ¹	后	后	后	Umkehrung von Nr. 3	Fürst
5	fak ¹	乏	乏	乏	Umkehrung von Nr. 6	Mangel darniederliegen
6	chêng ¹	正	正	正		aufrecht richtig
7	yang ¹	永	永	永		lang
8	p'ai ¹	反	反	反		Nebenfluß, Abzweigung

Die weiteren Umkehrungen waren 18 22 23 24 folgen. Ebenso gehören die Gruppen 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Tafel 24.

Es wird noch im Kapitel über Schriftformen ausführlich erörtert werden müssen, daß, um mit Gabelentz zu reden, „eine abgekürzte Form zugleich altertümlich oder vulgär, eine vulgäre zugleich die ursprüngliche, ja die heute als korrekt eingeführte nach strengem Urteil eigentlich eine fehlerhafte sei.“ Hier soll nur von abgekürzten Schriftzeichen gesprochen werden, die aus der Verschmelzung von zwei oder mehr Zeichen entstanden sind.

So ergibt z. B.:

- 示 shì¹ + 齊 ch'í¹ die Zusammensetzung 齋 = ch'í¹ = fasten (2 Striche weggefallen).
- 美 k'iang¹ + 女 nü³ die Zusammensetzung 姜 kiang¹ = Name eines Clans (Tibeter?) (2 Striche weggefallen).

B)
Drehungen resp. Wendungen der Zeichen ohne Bedeutungsveränderung.
 Außer den in den Beispielen für die gebräuchlichsten Bilder von Gegenständen angeführten Formen, wie z.B. No 31, 40, 41, 68, 103, 106 etc., wo die Umwandlung des horizontalen alten Bildes in das aufgerichtete deutlich zu sehen ist, vielleicht bedingt durch die Umwandlung der waagrechten Zeile in die senkrechte, seien noch folgende Beispiele angeführt:

虎 hu' Tiger	
馬 ma' Pferd	
兕 ssu' Rhinoceros	
龜 kuei' Schildkröte	
魚 yü' Fisch	
龍 lung' Drache	
車 ché' offener Wagen	
水 shui' Wasser	

Erfatz alter Bilder durch Zusammensetzungen.

Altes Bild: Feld + (wenn) Baume = 圃 yü' Park	Altes Bild: 鞭 p'ien' Peitsche	Altes Bild: 海 hai' Meer, Mutter des Wassers (1) Meer
Altes Bild: 火 für 災, 災, also 災 durch 虫 ersetzt	Altes Bild: 環 huan' Ring	Altes Bild: 中 斧 fu' Axt
Altes Bild: 火 烟 yän' Rauch	Altes Bild: 圓 yüan' Kreis, rund	Altes Bild: 車 輪 lün' Wagen, Räder
Altes Bild: 山 木 人 tai' groß	Altes Bild: 眼 yän' Dunkelheit	Altes Bild: 車 輪 lün' Wurfel, Wurfmaschine
Altes Bild: 山 木 人 sui' Dritte Lebensjahr	Altes Bild: 舌 shé' Zunge	Altes Bild: 人 車 ché' höher, zum geführter, Reiter, Anführer, Wagen
Altes Bild: 人 車 ché' zusammen, vereinigen	Altes Bild: 弓 gōng' Kugelbogen	Altes Bild: 風 fēng' Phönix
Altes Bild: 人 車 ché' andere Verteilungen	Altes Bild: 劍 jiàn' Saft, Saft	Altes Bild: 劍 箭 jiàn' Abfchneiden der Haare (als Strafe)
Altes Bild: 金 火 huǒ' Gold unter Feuer	Altes Bild: 盃 huī' Becher	Altes Bild: 人 車 ché' rechnen
Altes Bild: 人 車 ché' durchbohren	Altes Bild: 衣 yī' Kleid	Altes Bild: 人 車 ché' Unglück, Betrübnis

* Ein Fabrikmarke!
 * Die gesamte Reihe von Formen sind dem Lu-shu-tung entnommen. Einige gehören dem Lu-shu-tung, die anderen dem Lu-shu-tung, die alten Bilder sind jedoch durch Zusammensetzungen gebildet.

Tafel 25.

老 lao' + 子 tzu' die Zusammensetzung 孝 hiao' = „Pietät“ (2 Striche weggefallen).
 還 ch'ien' + 人 jen' die Zusammensetzung 僊 sien' = „Entrückter“ (1 weggefallen).
 舉 kü' + 言 yen' die Zusammensetzung 譽 yü' = „mit Worten erhaben“ = „loben“ (3 Striche weggefallen).
 編 p'ien' + 言 yen' die Zusammensetzung 諷 p'ien' = „artful sayings“ = „rühmen“ (2 Striche weggefallen).

b) Durch Hinzufügung eines Striches o. dgl. (ähnlich der sumerischen „Beschwerung“ der Zeichen) zu einem Zeichen. Solche Zeichen, 亦 聲 i'-shêng', soll es 213 geben. Als bekannte Beispiele werden stets aufgeführt:

吏 li', entstanden aus: 史 shi' Historiker, Vermerker, Astrolog + 一 i'.

扌 kieh' (kiet) = Einarmiger (無右臂 = ohne rechte Hand)

扌 küh' (kiütet) = Einarmiger (無左臂 = ohne linke Hand),

letztere beiden entstanden aus: 了 liao = fertig (alt: Kind ohne Arme, verstümmelt).

本 pên' = Wurzel (Anfang), Stamm, entstanden aus: 木 muh' Baum + 一 i'.

Dagegen gelten Zeichen wie 王 wang' = König und 玉 yüh' = Jade, Edelstein, die in der modernen Form durch einen Punkt unterschieden werden, nicht als solche, sondern werden zu den 二字相似 erh tzu siang sse = „2 einander ähnelnde Zeichen“ gerechnet.¹ Solche Zeichen sind u. a. 日 jih' = Sonne und 日 yüeh' = sagen, 天 t'ien = Himmel und 夫 fu' = Mann.

c) Durch Wendung resp. Umkehrung von Schriftzeichen.

Hierbei ist nur an die in Tafel 24 gegebenen Drehungen zu denken, die auch durch eben diese Drehung einen neuen Begriff ergeben. Für die in Tafel 25 angeführten Beispiele der Wendung resp. Umkehrung ohne Bedeutungsveränderung s. o. S. 295.

Im Tso-chuan, 15. Jahr des Süan-kung (= Legge, Ch. Cl. V. 326/328), findet sich die chinesische Bezeichnung für solche Wendungen. Dort heißt es:

故文反正爲乏 „Darum in der Schrift, kehrt man chêng' 正 (aufrechtstehend, richtig) um, so ergibt es fah' 乏 (daniederliegend, verkehrt)“.

反 (意) fan' (i') ist demnach der terminus für die Drehung (Umkehrung) nach Art von 正 chêng' und 乏 fah'. Häufig haben die Chinesen in den modernen Formen solcher alter durch Wendung entstandener Begriffe nur eines der Zeichen beibehalten und dafür der Deutlichkeit halber (als sog. Lesehilfe) ein kennzeichnendes (zur Unterscheidung dienendes) Bildzeichen hinzugefügt. So z. B. wird 繼 ki' (durch Wendung entstanden aus: tsieh, synonym mit 絕) heute mit Rad. 120 (Seidenkokon) geschrieben: 繼 ki' = verbinden, während das ursprüngliche Zeichen: 斷 tuan' = schneiden ebenso, nur mit Rad. 69 (Messer) graphisch ausgedrückt wird.

V. Graphische Mittel zur Differenzierung von Begriffen. Die Oberbegriffsbildung.

a) Die Anfänge zur Oberbegriffsbildung.

Seit der T'ang- und Sungzeit, vornehmlich seit dem 11. Jahrh. durch das vielverbreitete Lautwörterbuch 集韻 Tsih-yün hat man sich daran gewöhnt, die 5. Kategorie des Shuoh-wên, nämlich 轉注 chuan'-chu' als die Kategorie der bedeutsamen Wendungen zu bezeichnen.² Aus den Beispielen, die hierfür aufgezählt werden, ist aber zu entnehmen, daß es sich um die oben behandelten 反意 fan i handelt, welche auch im Tso-chuan so charakterisiert werden. Im Vorwort des Shuoh-wên heißt es zur Erklärung der chuan'-chu': 五日轉注轉注善建類一首同意相受考老是也.³

„Die 5. (Kategorie) lautet: Man schreibt einen Kopf (Radikal) und darunter verschiedene andere Zeichenteile. Der Begriff bleibt derselbe.“ (Folgt Beispiel: 考 und 老.) Der Kommentar erklärt 轉注 chuan'-chu' durch: 互訓 hu'-hün' = „sich gegenseitig erklären“. Nimmt man die Beispiele zur Hand, die oben genannt waren und erweitert dieselben durch die von den Chinesen gewählten, so erhält man, um bei dem Beispiel zu bleiben: 老 lao' alt, 考 k'ao' = hohes Alter, 考 k'i' = ein Mensch von 60 Jahren, 老 tieh' (= Giles Nr. 11 136) = ein Achtzigjähriger usw.

Was hier gemeint ist, dürfte nach der obigen Erklärung des Shuoh-wên nunmehr klar sein. Der allgemeine Begriff „alt“, aus dem anschaulichen Denken genommen, möge er nun die von den Chinesen gemeinhin angenommene Erklärung [Haar 毛 + 人 Mensch + 匕 (ver)ändern (umgekehrter Mensch?)] rechtfertigen oder nicht, wird als graphische Lesehilfe,

¹ Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. S. 76, § 171. Auch 三字相似 san tzu siang sse = „3 einander ähnelnde Zeichen“ gibt es, z. B. 本 pên' = Wurzel, 末 mo' = Zweige, Baumgipfel, 朱 chu' = rot (urspr. Bild des Baumes mit Strich zwischen Wurzel und Stamm mit Krone). Beispiele für 四字相似 sse tzu siang sse = „4 einander ähnelnde Zeichen“ sind: 己 ki' = selbst, 己 i' = endigen, erschöpfen, 巳 ssu' cycl. Zeichen, 巴 pa' = Lintwurm? usw.

² So auch das Liu-shu-ku und nach diesem Werk z. B. Edkins, Introduction to the study of Chinese Characters. London 1876. S. 153, 163. Ebenso Gabelentz, Große Grammatik S. 49 und Kleine Grammatik, S. 8, § 13 IV „gewendete Bedeutung“, d. h. veränderte Bedeutung durch Umwendung des Schriftzeichens.

³ NB. Merkverse!

z. T. ganz, z. T. nur als Kopf (Radikal), benutzt, um neue synonyme Begriffe auszudrücken. Es ist der Anfang der später sich immer mehr durchsetzenden Tendenz zur Oberbegriffsbildung. Ein Grund für das völlige Mißverstehen dieser Kategorie durch Chinesen und Europäer mag in dem zitierten Beispiel liegen. 匕 hua' und 彡 scheinen wirklich auch Wendungen zu sein. Zudem war die Verführung der Bedeutung von 匕 hua zu groß, um nicht bei der bekannten Vorliebe der Chinesen für Anspielungen mitzuwirken.

b) Die eigentliche Oberbegriffsbildung.

Zu den eigentlichen Oberbegriffen, nicht nur zur Vermeidung von Mißverständnissen, die durch die später zu erläuternde lautliche Schreibung entstanden, und nicht nur zur Erhaltung des Anschauungsbedürfnisses, vielmehr zur Bezeichnung der Arten von höheren Kategorien, war damit nur ein Schritt nötig. Handelte es sich in den unter a) angezogenen Fällen nur um Zusammensetzungen zwecks Darstellung von synonymen Begriffen, so waren für die äußere Kenntlichmachung der zahlreichen Begriffe, die entweder mit Hilfe des „Lautrebus“ graphisch zum Ausdruck gekommen waren oder die für das Auge vermittlels vorhandener Bilder deutlich gemachten Lehnwörter bald ähnliche Hilfsmittel nötig. Der einzige Unterschied von den bereits besprochenen symbolischen Zusammensetzungen war der, daß hier zur Erreichung des neuen Begriffes auch der Laut eines der Bestandteile bei der Zusammensetzung übernommen wurde. Die Bezeichnung des Shuoh-wên für diese Kategorie: 形聲 hing²-shêng¹ = Lautbilder dürfte der des Pan Ku und vor allem der des Chêng Sse-nung in diesem Falle vorzuziehen sein. Es besteht also das neugewonnene Zeichen 1. aus einem Determinativelement (Oberbegriff) und 2. aus einem Bild, das zum Teil mit Hilfe des Lautrebus verständlich wird und das zugleich den Laut hergegeben hat. Einige der gebräuchlichsten Determinativelemente (Oberbegriffe) sind: 水 shui¹ = Wasser, 山 shan¹ = Berg, 土 t'u¹ = Erde, 石 shih¹ = Stein, 艸 ts'ao¹ = Gras, 木 muh¹ = Baum, 蟲 ch'ung¹ = Insekten, 魚 yü¹ = Fisch usw. Die Zahl der Determinative ist sehr groß. Mit Hilfe dieser Determinative haben dann später die Lexiographen die sog. „Schlüssel“, „Radikale“ oder „Klassenhäupter“ 部 pu¹ für ihre graphisch geordneten Wörterbücher gemacht. Zur Zeit des Shuoh-wên waren es ca. 540, im 14. Jahrhundert waren es nur noch 360, das Chuan-tze-wei (17. Jahrh.) und mit ihm das K'ang-hi-tze-tien haben nur noch 214 solcher Oberbegriffe. Im folgenden wollen wir eine Reihe von Beispielen geben, um darzutun, wie die Determinative als solche, rein graphisch betrachtet, fungieren. Obwohl die Stellung der einzelnen Elemente eine freie war, so war sie doch häufig schon frühzeitig durch ihre äußere Form bedingt. Es ergeben sich die Möglichkeiten:

1. links: Determinativ, rechts: Lautbild:

Determinativ: 金 kin¹ = Metall ergibt mit Lautbild: 同 t'ung² = Vereinigung, zusammen

die Zusammensetzung: 銅 t'ung² = legiertes Metall (Kupfer) = Bronze.

Determinativ: 木 muh¹ = Baum ergibt mit Lautbild: 公 kung¹ = gemeinsam, Teilung, Gerechtigkeit

die Zusammensetzung: 松 sung¹ = Fichte (Vgl. den Baum als Gerichtsstätte in China, so z. B. im Shi-king den 杜 t'u¹, den Strauß mit „Sorbenbaum“ übersetzt.)

Determinativ: 火 huo¹ = Feuer ergibt mit Lautbild: 皇 huang¹ (alt: Sonne + Erde) = kaiserlich, erhaben

die Zusammensetzung: 煌 huang¹ = glänzend.

Determinativ: 土 t'u¹ = Erde ergibt mit Lautbild: 成 ch'êng² = wachsen, vollenden, unterstützen, ein Stück Land von 10 Quadratmeilen (li)

die Zusammensetzung: 城 ch'êng² = eine Stadtmauer, Stadt, Zitadelle usw.

2. links: Lautbild, rechts: Determinativ:

Determinativ: 鳥 niao¹ = Vogel ergibt mit Lautbild: 九 kiu¹ = 9

die Zusammensetzung: 鳩 kiü¹ = Wildtaube (massenhaft vorkommend, = alte Pluralform!).

- Determinativ: 刀 tao' = Messer ergibt mit Lautbild: 元 yüan' = Kopf, erstes, Ursprung
 die Zusammensetzung: 完 wan' = die Ecken abschneiden, wegschneiden.
- Determinativ: 羽 yü' = Flügel ergibt mit Lautbild: 阜 kao' = hoch, licht
 die Zusammensetzung 翔 ngao' = hoch fliegen.
 Vgl. Shi-king I. 7. V. 1: ngao' in Verbindung mit dem ebenfalls „lautangehenden“ 翺 hiang' = umherschwärmen. — In Shiking I. 7. VIII. 1 ist die Doppelung getrennt.
3. oben: Determinativ, unten: Lautbild:
 Determinativ: 艸 ts'ao' = Gras ergibt mit Lautbild: 早 tsao' = früh
 die Zusammensetzung 草 ts'ao' = Gras (Morgenkraut, Bild der Sonne, die durch die Kräuter [Gräser] scheint).
 Determinativ: 网 wang' = Netz ergibt mit Lautbild: 曾 ts'eng' = Lebewohl, noch, hinzufügen
 die Zusammensetzung: 罾 tsêng' = Fischnetz.
 Determinativ: 竹 chuh' = Bambus ergibt mit Lautbild: 生 shêng' = gebären, entstehen
 die Zusammensetzung: 笙 shêng' = Bambuspfeife (Bambusrohr [mit Löchern], das [den Ton] entstehen läßt).
4. oben: Lautbild, unten: Determinativ:
 Determinativ: 目 muh' = Auge ergibt mit Lautbild: 鼓 ku' = Trommel
 die Zusammensetzung: 瞽 ku' = blind (= Trommelauge, Auge wie ein Trommelfell).
 Determinativ: 耳 êrh' = Ohr ergibt mit Lautbild: 龍 lung' = Drache
 die Zusammensetzung: 聾 lung' = taub, schwerhörig, verborgen wie etwas, was bedeckt ist.
 Vgl. die Sage von der Schuppe am Halse resp. unter dem Ohr des Drachens, die in Südchina gang und gäbe gewesen zu sein scheint, da sie von K'üh Yüan öfters angedeutet wird. Vgl. z. B. in Yüan-yuh. — Auch Han-fei-tze cap. IV zitiert sie. S. auch De Visser, The Dragon in China and Japan, Amsterdam 1913, p. 63/64, und für sonstiges Material: Silvain Lévi in J. A. 1913, p. 354 ff.
 Determinativ: 土 t'u = Erde ergibt mit Lautbild: 尙 shang' = (Dachfirst mit Wetteranzeiger) = noch, schätzen, hinzufügen, usw.
 die Zusammensetzung: 堂 t'ang' = Halle, Hauptraum in einem Hause.
5. außen: Determinativ, innen: Lautbild:
 Determinativ: 衣 i' = Kleid, Gewand ergibt mit Lautbild: 里 li' = Bannmeile, Dorf
 die Zusammensetzung: 裏 li' (auch 裡 geschrieben) = das Innere, das Futter („Dorfgewand“).
 Determinativ: 行 hsing' = gehen ergibt mit Lautbild: 瞿 k'ü' = wachsam, ängstlich (j. Vogel, der ängstlich hin und her blickt!)
 die Zusammensetzung: 衢 k'ü' = Allee, Kreuzungspunkt von Wegen (wo man auch achtsam sein muß!).
 Determinativ: 鬥 tou' = streiten, kämpfen ergibt mit Lautbild: 龜 kuei' = Schildkröte
 die Zusammensetzung: 鬪 kiu' = Lösung eines Streites durch das Los (Schildkrötenorakel).
6. innen: Determinativ, außen: Lautbild:
 Determinativ: 戶 hu' = Tür ergibt mit Lautbild: 邑 yih' = Stadt
 die Zusammensetzung: 扈 hu' = zurückziehen, Gefolge (Couvreur: queue, faire cortège, cortège, suivre)

Aus diesen aus dem reichen Material fast willkürlich herausgegriffenen Beispielen ist

zweierlei ersichtlich, nämlich: 1. daß die sog. phonetischen Elemente in den „lautangehenden Zeichen“ auch ideographisch aufzufassen sind, sofern man nur den „Lautrebus“ zu lösen versteht, und 2. daß mit dem Laut allermeistens auch der Tonakzent übertragen wird. Wir kommen noch weiter unten darauf zurück.

B. Die Nebenkategorien.

a) Da die vorhin skizzierten „lautangehenden“, die sog. phonetischen Zeichen zum Teil nur vervollständigte „Entlehnungen“ sind, wollen wir diese etwas näher betrachten. Entstanden sind diese kia-kieh „entlehnten Zeichen“ zumeist, wie es Gabelentz schon zusammenfassend ausgedrückt hat, 1. dadurch, daß man Schriftzeichen für Worte abstrakten Inhalts brauchte, die sich durch Bilder oder Symbole nicht gut darstellen ließen, wie die Hilfwörter; 2. auch durch Vertauschungen von Zeichen, die durch Unkenntnis der vorhandenen Charaktere oder aus ähnlichen Ursachen hervorgegangen sein können.¹

Hermann Schneider hat einmal solche lautlich geschriebenen Worte als „eine Sünde wider den heiligen Geist der anschaulichen Begriffsbildung“ bezeichnet. „Wenn man die Schrift laut ausspricht, so ist das Wort identisch mit dem Ding, das es nennt. Wenn man sie aber ansieht, so ist das Ding, das sie bezeichnen soll, nicht nur nicht selbst da, sondern ganz andere Dinge stehen an seiner Stelle.“ Jedoch sind die chinesischen „Entlehnungen“, wie schon Conrady bemerkt hat, weiter nichts als „echter und rechter Lautrebus“. Freilich muß man den Grund der Übertragung eines Begriffes auf ein anderes bestimmtes Bild oder Symbol erst kennen und dann zuweilen noch die Möglichkeit erörtern, ob nicht etwa eine phonetische Gebärde vorliegt. So ist z. B. die Konjunktion 而 erh², auf das Zeichenbild für „Schnurrbart“ übertragen, vielleicht eine Art von phonetischer Gebärde, möglicherweise auch analog 只 chih² = nur. Auf der anderen Seite waren die Konjunktionen 且 ts'ie² und die Schlußpartikel 也 ye² alte Bilder (männlicher und weiblicher Geschlechtsteil). 朋 p'êng² (Bild eines Stranges Kauri) als Symbol für 2 Kaurimuscheln ward als Zeichen für p'êng Freund, ebenso 革 koh² „Haut“ als Zeichen für koh „sich ändern, mausern“ entlehnt.

Obwohl die graphische Erkennbarkeit der „Entlehnungen“ bei genauer Kenntnis des Lautrebus und der etymologischen Verwandtschaft noch möglich war, so wären doch Mißverständnisse und schließlich eine völlige Unverständlichkeit der Zeichen eingetreten. Darum entschloß man sich zu einer Zeit, da man schon Determinative überhaupt hinzusetzte, nach Art der zusammengesetzten Symbole, ideographisch fungierende Oberbegriffe hinzuzufügen (siehe oben). In letzter Zeit hat namentlich Pelliot² zu bestreiten versucht, daß andere phonetische Zusammensetzungen dann bewußt und von vornherein aus Radikal und phonetischem (sinnangebendem) Element gebildet wurden. Und doch ist dem zweifellos so gewesen. Außer dem

¹ Dabei könnten z. B. religiöse Gründe mitgewirkt haben. So waren unter den letzten Mandschukaisern diejenigen Schriftzeichen ta bu, die im persönlichen Namen des regierenden Herrschers vorkamen. Auch politische Gründe haben gelegentlich hier eine Rolle gespielt. So hat die chinesische Republik versucht, das Zeichen kuoh² Reich (Umfassung + König) durch ein neuerfundenes Symbol kuoh² (Umfassung + Volk) zu verdrängen. Vgl. auch die von der T'angkaiserin Wu Hou Ende des 7. Jahrhunderts anscheinend aus persönlicher Eitelkeit versuchte Schriftreform. Vgl. Mayer's, Manual, p. 275.

² Pelliot in Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient, vol. V, p. 214, und in der Kontroverse über das Zeichen 疝 t'ung = Bronze im Oktober-Dezember-Heft des T'oung-pao 1913, S. 494 und 808 mit P. Vanhée und L. de Saussure.

Cordier kommt im Dezemberheft 1915 des T'oung-pao in einer Besprechung des Werkes von Lucien-Graux, Les Caractères Médicaux dans l'Écriture chinoise, Paris 1914, auf die „lautangehenden“ Zeichen zu sprechen und wirft dem Verfasser, indem er ein Beispiel herausgreift, als „le vice de la méthode“ vor: „Au lieu de laisser au caractère 疝 chan son rôle de pure phonétique, il nous explique que ce caractère signifiant montagne, ce qui est exact, si le caractère (Giles 9665) veut dire hernie, ajoute-t-il, c'est grâce à l'addition de 山 à 疝: „Pourquoi, dit-il, l'adoption de cet élément chan dans le caractère spécifique de la hernie? L'explication va de soi: La hernie n'est-elle point un gonflement sur le corps humain comme la montagne en est un autre sur la surface du globe?“ Ce n'est pas plus difficile. Comme on le voit la méthode consiste à superposer à la signification générale de la clef, la signification particulière de la phonétique; c'est ingénieux, mais a le tort de faire jouer à la phonétique un rôle qui n'est pas le sien, sauf exceptions.“

Natürlich hat Lucien-Graux nur zu sehr recht, der shan' als phonetisch-ideographisch auffaßt.

von Pelliot angezweifelte Schriftzeichen für Bronze 𣪠 t'ung, das schon oben behandelt wurde, möchte ich folgendes schlagende Beispiel anführen:

海 hai' = das Meer. Dieses Zeichen ist zusammengesetzt aus: Rad. 水 shui' = Wasser. und 每 mei' = (Mutter + Sproß = Gebärende?) = (als „entlehntes Zeichen“ = jeder). Diese Zusammensetzung der beiden Zeichen, d. h. des Radikals mit dem ideographisch und phonetisch fungierenden Zeichen, ist von vornherein bewußt erfolgt. 海 hai' (Rad. + mhai) = „Mutter des Wassers, Meeresgöttin.“

Zu den bereits S. 307ff. in anderem Zusammenhange gegebenen Beispielen führen wir noch die folgenden an, die dartun, daß die chinesische Schrift auch hierin noch eine Bilderschrift im wahrsten Sinne des Wortes ist, die freilich nicht mehr so ohne weiteres verständlich ist, wie die Bilderschriften der Primitiven, sondern die sich dem Niveau eines hochstehenden Kulturvolkes angepaßt hat und demgemäß oft in sehr versteckten Anspielungen redet.

1. a) 愁 ch'ou' (ts'eu), entstanden aus: 心 sin' Herz + 秋 ts'iu' Herbst (= Zeit, wo das Getreide gebrannt, d. i. reif ist)¹
= „Herbstherz“ = „traurig“.

So z. B. in Yüan-yuh 5, 1 b. (Vgl. Böcklins Bild „Herbstgedanken“.) In einem Gedicht von 張耕 Chang Lei im P'ei-wen-yün-fu s. v., kommt 秋心 „Herbstherz“ auch für „traurige Stimmung, trübe Stimmung, Herbststimmung, Melancholie“ vor (𣪠 杵 發 | |). Vgl. auch die japanischen Herbstlieder.

Eine Parallele zu 愁 ch'ou' „Herbstherz“ „traurig“ bildet:

- b) 愁 ch'un', entstanden aus: 心 sin' Herz + 春 ch'un' Frühling (= Pflanzen, die von der treibenden Kraft der Sonne zum Keimen gebracht werden)
= „Frühlingsherz“ = „Aufgeregtheit“, „Unruhe“.

Vgl. Tso-chuan, 24. Jahr des Chao-kung (= Legge, Ch. Cl. V. 701): 蠢蠢焉 ch'un'-ch'un' yen = sehr „aufgeregt“.

Im Chao-hun (Ts'u-tze 7, 7a) 春心 ch'un'-sin' in Verbindung mit 傷: „das bekümmert das Frühlingsherz“, oder wie Erkes nach dem Kommentar Wang Yih zu Vers 135: 令人愁思... übersetzt: „empfindsames Herz“. Vgl. Erkes, Das „Zurückrufen der Seele“ (Chao-hun) des Sung-Yüih, Leipzig 1914, S. 41/42. Erkes weist auch auf die Lesart 心 愁.

Für das vorher erwähnte Zeichen 蠢 ch'un' = „sich bewegen“ vgl. Ta-Tai-li-ki, Li-ki Yüeh-ling, Chou-shu etc. „im Frühling beginnen sich die Insekten zu bewegen“.²

In diesem Zusammenhange sei auf Shi-king I. 2. XII. 1 hingewiesen: 有女懷春 die Frau hat „Lenzgedanken“ = „Frühlingsgefühle“. Vgl. dazu Shi-king I. 15. I. 2: (春日...) 女心傷悲 (im Anschluß an: die Tage des Frühlings...) „das Herz der Frau ist traurig“ (wegen der bevorstehenden Heirat).

2. 甘 han', entstanden aus: 酉 yu' (yu) = Wein + 甘 kan' = süß (= guter? Gegenstand im Mund)

= „betrunken sein“. (So Shu-king IV. 4. 7 und V. 10. 11.)
= „den Wein süß finden“ („sich schmecken lassen“.)

Vgl. Shu-king III. 3. 6: 甘酒 kan' chiu' = „wenn der Wein süß gehalten wird“; „wenn man den Wein für süß hält“, d. h. „sich schmecken läßt“.

3. 醉 tsui', entstanden aus: 酉 yu' (yu) = Wein + 卒 tsu' = Soldat, tot usw.
= „to drink to excess“
= „vom Wein tot sein“ („Bierleiche“)
= „betrunken“.

¹ Vgl. 𣪠 ts'iao' „die Federn wechseln“ (Lieh-tze), wie die Blätter im Herbst.

² Vgl. auch die Bezeichnung für die Jahreszeit 𣪠 蟄 k'i-chêh „die Zeit, da die Insekten aus ihren Winterverstecken herauskommen“, wo z. B. nach Tso-chuan, 5. Jahr des Huan-kung (= Ch. C. V. 45/46) und Tso-chuan, 7. Jahr des Siang-kung (= Ch. C. V. 430/431) das 郊 kiao-Opfer, d. h. das ursprüngliche Sonnen-, spätere Himmelsopfer, stattzufinden hatte.

4. 醴 li', entstanden aus: 酉 yu' (yu) = Wein + 豊 li' = pokalartiges Ritualgefäß = „must“, „sweet spirits“ = „Ritualwein“.

Das Shi-ming (in der Sammlung Han-Wei-ts'ung-shu), eine Art etymologisches Wörterbuch, setzt das Zeichen = 禮 li' = Ritus, Gesetz. Im Li-ki 4 (7) 10a, Li-yün = (SBE 27, 370) kommt dieser „Ritualwein, Most“ hinter dem „dunklen Wein, dem Wasser“ (醴 醴右戶).

5. 鑑 (鑒) kien', entstanden aus: 金 kin' = Metall + 監 kien' = untersuchen (Mensch späht über eine volle Vase)

= „Spiegel“. Shu-king V, 1 (2), 5: $\left\{ \begin{array}{l} \text{Betrachte} \\ \text{Schau} \end{array} \right\} \text{Metall.}$

Nach Couvreur p. 384 soll 監 kien' (ohne 金) im Shu-king = Spiegel sein?

6. 阪 fan', entstanden aus: 阜 (阜) fou' (feu) = Hügel + 反 fan' = umkehren (Gebärde!) = „precipitous“ (so Shu-king V. 19. 11.); „bank“ a mountain-side, = „umgekehrter Hügel“ = „überhängend“.
7. 逃 t'ao', entstanden aus: (走) ch'oh' gehen (Schritt für Schritt) + 兆 chao' = Omen, Million. (Im Ngi-li = Grabgehege¹. Vgl. die Flucht zu den Grabgängen im Tso-chuan?) = „fliehen“, „sich verbergen“
oder = „zahlreich laufen“? Vgl. 遁 pu' = fliehen (im Shu-king mit 逃 t'ao' verbunden z. B. V. 29. 4.); 甫 fu' = groß, zahlreich.

Hierzu zu stellen sind:

號 chao = „nombre des fils d'une étoffe“:

號 chao = „chien très fort“: „Mordshund, Gewaltshund“

(Giles Nr. 492) chao' = Banner (mit Schlangen und Schildkröten) für die großen Distrikte. (Vgl. das Wortspiel im Shi-king II. 4. VI. 4.)

8. 遜 hsün', entstanden aus: (走) ch'oh' gehen (Schritt für Schritt) + 孫 sun' = Enkel = „gehorsam sein“, „folgen“: „wie ein Enkel gehen“.
9. 郊 = kiao', entstanden aus: 交 kiao' = sich kreuzen, aneinanderstoßen (Mensch mit gekreuzten Beinen?) + 邑 (邑) i' = Stadt = „Grenze“, „Weichbild“.
10. 酒 tsiu', entstanden aus: Wasser + Spirituosen. (Vgl. die alten Formen weiter oben p. 286.) Hier ist das phonetische Element zugleich „Radikal“.
11. 速 suh', entstanden aus: (走) ch'oh' gehen (Schritt für Schritt) + 束 su' (shu') = binden, Sklave (einen Baum einfassen) = „antreiben zu“ (so im Shi-king I. 2.VI. 2, 3): „zwingen zu gehen“.
12. 霖 lin', entstanden aus: 雨 yü' = Regen + 林 lin' = Wald = „reichlicher Regen“. Vgl. Shu-king IV. 8 (1) 6: 霖雨 = Regen in einem Wald. (林: 威貌 = „Erscheinung des Angehäuftseins“. S. Tze-tien s. v. mit Hinweis auf Shi-king II. 7. VI. 2.
13. 響 hiang', entstanden aus: 音 yin' = Ton und 鄉 resp. 向 hsiang' = gegenüber. = „Echo“: „Gegenüber-Ton“.
Vgl. 饗 (wozu 餉) hiang' = „Opfer entgegennehmen“: „Speise gegenüberstellen“? so Shu-king V. 22. 26. (餉 hiang' = „Speise ins Feld tragen, füttern“ so im Shu-king IV. 2. 6.)
14. 養 yang', entstanden aus: 羊 yang' = Schaf + 食 shih' = essen = „ernähren“: „Mit Hammeln (der alten Fleischnahrung) füttern“.
15. 誣 wu', entstanden aus: 言 yen Wort, reden + 巫 wu' = Zauberer = „make false pretensions to“, „Worte eines Zauberers“ so im Shu IV, 2, 3.
Vgl. Tso-chuan 6. Jahr des Huan-kung (= Ch. Cl. V, 47/48), wo die 祝史, d. h. die Priester, Betrüger (誣) genannt werden. Die Zaubereien der 巫 wu = Zaubertänzer selbst wurden, wie Tso-chuan, 29. Jahr des Siang-kung (= Ch. Cl. V. 544/7) lehrt, mit Mißtrauen aufgenommen. Auch Han-fei-tze 19, 13b spricht davon, daß man die Zaubertänzerinnen (巫) und die Beter (祝), die alles mögliche versprechen, geringschätzt. Für weiteres Material müssen wir auf unsere Arbeit „Das Priestertum im alten China“ verweisen.

¹ Vgl. auch 既 chao' „boundary of a grave“.

16. 謗 wu', entstanden aus: 言 yen² Wort, reden + 吳 wu' = Großmaul. (Vgl. auf Tafel 19 Nr. 38 die alten Formen des Zeichens. Das Fang-yen erklärt 吳 mit 大也, das Shuoh-Wên mit: 大言也 = Großsprecher. Der Kommentar erklärt das durch 大口 = Großmaul. Die Leute des Reiches Wu waren als Großsprecher berüchtigt, wie noch heute der Hunanese diesen Ruf hat. Im Shi-king ist die Bedeutung von 吳 „to be noisy, clamorous“.)
= „irren“: Shu-king V. 19, 18; 21.
17. 譽 yü', entstanden aus Zusammenziehung von 興 yü' = erhaben und 言 yen' = Wort, reden
= „loben“: mit Worten erhaben.
18. 躬 kung', entstanden aus: 身 shen' = Körper und 弓 kung' = Bogen = Symbol für „Mann“
= „selbst“.
19. 逮 ti' (tai), entstanden aus: (讠) cho' gehen (Schritt für Schritt) + 逮 tai' = erreichen (altes Bild: Hand, welche einen Schwanz ergreift)
= „to come to“ (auch = erreichen, fangen).
20. 雉 chih', entstanden aus: 矢 shih' = Pfeil + 雉 chui' = Vogel (kurzschwänzig)
= „Fasan“: Pfeilvogel. (Vgl. das mit Fasanen geschmückte Kleid des Königs, des Fürsten usw. beim Bogenschießen und Bankett!)
21. Verbindungen mit 貝 pei' = Kauri:
- 賈 kung', entstanden aus: 貝 pei' = Kauri + 工 kung' = arbeiten
= „Tribut (geben)“: erarbeitete Kauris.
 - 貧 p'in', entstanden aus: 貝 pei' = Kauri + 分 fên' = teilen
= „arm“: geteilte Kauris.
 - 貨 huo', entstanden aus: 貝 pei' = Kauri + 化 hua' = wechseln, umändern
= „Güter, Reichtum, Waren“: Tauschkauris.
 - 資 tzu', entstanden aus: 貝 pei' = Kauri + 次 tz'u' = niedrig, Reihe usw.
= „have property“ u. a. Shu-king V. 24. 1: Serien von Kauris.
 - 賚 lai', entstanden aus: 貝 pei' = Kauri + 來 lai' = kommen
= „schenken“: Kauris zukommen lassen.
22. Verbindungen mit 艮 kên' = fest; eigensinnig; schwierig:
- 根 kên', entstanden aus: 艮 kên' = fest + 木 muh' = Baum
= „Wurzel“: Baum-Festes.
 - 跟 kên', entstanden aus: 艮 kên' = fest + 足 tsu' = Fuß
= „Sohle“: Fuß-Festes (auch entstanden aus zusammengeschobenen 足 + 根 = Fuß + Wurzel).
 - 艱 ken', entstanden aus: 艮 kên' = fest + 言 yen = Wort, reden
= „parler difficilement“. Vgl. (Giles Nr. 3901) hên' = eigensinnig u. dgl.²
 - 銀 yin', entstanden aus: 艮 kên' = fest + 金 kin' = Metall
= „Silber“: festes Metall?
 - 鞣 k'en, entstanden aus: 艮 kên' = fest + 韋 wei = gegerbtes Leder
= „binden“ (= 束也 d. h. also: mit Leder befestigen).
23. 蔭 hiu, entstanden aus: 艸 ts'ao' Kräuter, Gras + 休 hiu' ausruhen (Mensch unter einem Baum)
= „Schatten“ (vom Menschen im Grase!). Dieses Zeichen ist allerdings wahrscheinlich erst seit Huai-nan-tze gebräuchlich.

Diese Beispiele dürften genügen. Es ist mehr als verwunderlich, wenn Sinologen sich dieser Tatsachen verschließen wollen, um so mehr als bereits Gabelentz mit vollem Nachdruck darauf hingewiesen hatte, daß „nicht selten phonetische Zusätze zugleich sinnandeutend sein

¹ Im Shan-hai-king 9, 1a wird ein Talgeist von Chao-yang erwähnt, der 天吳 t'ien wu = das himmlische Großmaul heißt und der als 水伯 shui pêh = Wasserfürst bezeichnet wird. Im gleichen Werke 14, 2a heißt es: „Im Reiche Hoh-yü gibt es einen Geistermenschen mit 8 Köpfen, Menschengesichtern, Tigerkörper und 10 Schwänzen. Sein Name ist t'ien wu = das himmlische Großmaul.“ Der Kommentar nennt ihn einen „Wasserfürsten“ und behauptet, „er sei mit t'ien-wu, dem Talgeist von Chao-yang identisch“. Angesichts des Umstandes, daß er zu einem ganz andern Lande gehört, ist diese Identität nicht so sicher. ² Vgl. auch 恨 hên' = hassen, bereuen (= Herz + fest = festes Herz).

können“¹. Die Tatsache, daß die „lautangebenden“ Zeichen mit Absicht so gewählt wurden, daß auch der theoretische Bestandteil sinnangebend (d. h. zum Teil mehr etymologisch als phonetisch) ist, hat Gabelentz allerdings recht einschränkend unter der Rubrik „Dissimilation“ gebracht. Dort finden sich weitere Beispiele². Und Conrady hat schon längst bei der Charakteristik des Lautrebus auf diese Seite der Schrift hingewiesen³. Übrigens ist den Chinesen selbst diese Tatsache von jeher bekannt gewesen. Auch heute noch werden Dialektzeichen so gewählt, daß nach Möglichkeit beide Teile des Charakters sinnangebend sind.

Die Anordnung der Schriftzeichen in den graphisch geordneten Wörterbüchern⁴.

Obwohl die Anordnung der Schriftzeichen in den Wörterbüchern in jeder chinesischen Grammatik erschöpfend behandelt wird⁵, so soll doch im Anschluß an die prinzipielle Bildung der Schriftzeichen der Vollständigkeit halber einiges gesagt werden.

Es standen den chinesischen Philologen drei Wege offen, den gesamten Schrift- und Wortschatz zu ordnen, je nach den Zielen, die sie sich gesetzt hatten. Die Wörterbücher konnten angelegt sein a) nach Gegenständen (wie z. B. das 爾雅 Erh-ya); b) nach Laut- und Tonakzenten (von denen die jüngsten, das 玉篇 Yü-p'ien, aus der Liangdynastie [um 550 n. Chr.] und das 廣韻 Kuang-yün und 唐韻 T'ang-yün aus der T'angdynastie [um 650 n. Chr.] stammen, während mit das größte und beste das 佩文韻府 P'ei-wên-yün-fu ist); c) nach der äußeren Form der Schriftzeichen. Von diesen graphisch angeordneten Wörterbüchern ist das älteste das 說文 Shuoh-wên (um 100 n. Chr.), während das größte und noch heute allgemein benutzte das K'anghische Wörterbuch 康熙字典 K'ang-hi-tze-tien ist.

Nach unserer Darstellung der Schriftbildung ist es nun ganz natürlich, daß für den Chinesen die graphisch angeordneten Wörterbücher die Hauptrolle spielen mußten. Die Frage war nur, wie diese angeordnet werden sollten, um praktisch brauchbar zu sein. Da diese Seite allein die ausschlaggebende ist, so brauchen wir uns mit Versuchen nicht abzugeben, die z. B. von einigen Europäern, wie Gonçalves, Callery und Wassiljew, gemacht wurden, um einfachere Systeme in der Anordnung der graphischen Wörterbücher zur Geltung zu bringen. Für uns handelt es sich nur darum, wie das allgemeingültige System der Anordnung im Verhältnis zu der in diesem Aufsatz skizzierten Schriftentwicklung steht.

Wir haben bereits oben gesehen, welche ausschlaggebende Rolle die sog. Oberbegriffe sogar bei den sog. „lautangebenden“ Zeichen gespielt haben. Deren Charaktere haben die Chinesen als Klassenhäupter beibehalten. Alle Schriftzeichen wurden diesen Klassenhäuptern subsumiert. Einer Betrachtung wert sind nun die Fragen: 1. Ist es den Chinesen gelungen, die Klassenhäupter systematisch zu wählen und zu ordnen? 2. Sind die Schriftzeichen ihrer Entstehung und der Form nach unter diesen Klassenhäuptern untergebracht und so auch für einen paläographisch nicht Gebildeten aufzufinden? 3. Lassen sich Gesetze für die Schreibung von Zusammensetzungen aufstellen, die das Auffinden im Lexikon erleichtern?

1. Das Shuoh-wên (um 100 n. Chr.) hatte noch 540 Klassenhäupter oder Radikale resp. Schlüssel, wie man sie genannt hat. Bedenkt man, daß das Babylonische — allerdings bei anderem Schrift- und Sprachcharakter — nur wenig mehr als 40 solcher Determinativa hat, so wird

¹ Vgl. Gabelentz, Große Grammatik, § 145, S. 54.

² Gabelentz l. c., § 147, S. 55.

³ Conrady-Stenz, Beiträge zur Volkskunde Süd-Shantungs. Leipzig 1907 (Einleitung), besonders S. 11/14. Dort S. 14 zusammenfassend: „Wo aber das Lautbild soviel von der Vorstellungsschrift enthielt daß es neben, ja, über der Aussprache noch die Ideenreihe mitteilt, die man gleichzeitig hineingeheimnist hat, da kann es nicht wundernehmen, wenn die Schrift einen ungleich tieferen Inhalt hat, in ganz anderer Weise beseelt und sinnschwer ist als anderswo. In der Tat spricht dem Chinesen die seinige nicht so sehr zum Ohre als unmittelbar zu Geist und Phantasie; das Schriftzeichen ist ihm noch immer ein Rebus — den er freilich oft in wunderlicher Weise auflöst —, denn es ist ihm ein Bild.“ Conrady verweist dann dafür auf chinesische Angaben, die Giles (Introd. I) bringt, vor allem auf aber das Poh-ku-t'u-luh 9, 30 b.

⁴ Diese Ausführungen dürften allen Kreisen, die sich mit elementarer chinesischer Schriftkunde befaßt haben, geläufig sein. Wir folgen dabei im wesentlichen den Darlegungen unseres verehrten Lehrers Conrady. Der Vollständigkeit halber seien sie hier beigelegt.

⁵ So z. B. von Gabelentz l. c., besonders Kap. V. § 155: Lexikalische Anordnung der Schriftzeichen.

ersichtlich, daß man sich bemüht hat, die Zahl dieser Radikale mit fortschreitender Analyse zu verringern. Unter der Dynastie Ming (1368—1644) waren es nur noch 360, und das Ch'uan-tze-wei sowie das K'ang-hi-tze-tien (Anfang des 18. Jahrhunderts) haben nur noch 214 Radikale, eine Zahl, die bis zum heutigen Tage konstant geblieben ist.

Die meisten dieser Radikale, ca. 170, sind ideographisch. Einige ließen sich weiter analysieren, wie z. B. Rad. 188 骨 kuh' = Knochen, der unter Rad. 130 肉 (月) jou' = Fleisch eingeordnet werden könnte. Die Radikale können verändert werden. Sie haben Nebenformen, und die Mehrzahl hat durch Tradition einen festen Platz. So wird Rad. 170 fou' = Hügel, freistehend 阜 geschrieben, in Zusammensetzungen dagegen 阝, und zwar stets auf der linken Seite, zum Unterschied der Nebenform 邑 yih' = Stadt, die stets auf der rechten Seite steht. Eine weitere teilweise Veränderung des Radikals ist die Schrägstellung von Strichen, z. B. von Rad. 39 子 tzu' = Kind in Zusammensetzungen, wo eine abgekürzte, zusammenhängende Schreibung (Kursive!) möglich ist, z. B. 廾 k'ung' = eine Höhle, Öffnung.

2. Gabelentz bemerkt in seiner Gr. Gr. § 163, S. 60, daß es „nicht immer leicht ist, das Klassenhaupt eines Schriftzeichens zu ermitteln.“

Zunächst ist eine große Inkonsequenz bei der Analyse festzustellen. So ist z. B. 犮 kieh' richtig unter Rad. 39 aufgeführt, während 了 liao' = fertig machen, vollenden zu Rad. 6 gestellt ist, ebenso wie 予 yü' = ich. Das Zeichen 史 shi' = Historiker, Vermerker, Astrolog findet sich unter Rad. 30 (Mund), obwohl es damit gar nichts zu tun hat. Es müßte unter Rad. 29 (rechte Hand) stehen usw.

In symbolischen Zusammensetzungen wird nicht immer das wichtigste sinnangebende Element zum Klassenhaupt gestellt. So sollte 伐 fah' = angreifen, schlagen, logischerweise unter Rad. 62 (Lanze) zu suchen sein. Es ist jedoch Rad. 9 (Mensch) untergeordnet. Ja, in einigen „lautangebenden“ Zeichen wird das sog. phonetische Element als Radikal (sic!) gefaßt. So findet sich 酒 tsiu' = Wein unter Rad. 164 (reif), 知 chi' = wissen unter Rad. 矢 111 (Pfeil). Zuweilen wechselt die Unterordnung. So sind 饗 sui' = erziehen (Dörrfleisch als Lehrgeld!) zu Rad. 130 (Fleisch) gestellt, 猝 shuh' = plötzlich zu Rad. 9 (Mensch) usw.

3. Zur Auffindung der Radikale ist zu merken:

- I. Für die Veränderungen der Radikale, die zumeist auch das „phonetische“ Element betreffen, lassen sich zwei Gesetze aufstellen:
 - a) Jedes Schriftzeichen muß ein Viereck ausfüllen.¹
 - b) Der Schwerpunkt liegt im Mittelpunkt des Vierecks.
- II. Die Stellung der Radikale ist bedingt:
 - a) durch die Form;
 - b) häufig durch die Bedeutung.

Die Formgesetze werden später behandelt werden. Nur soweit sie die Anpassung der Elemente der Zeichenzusammensetzungen bedingen, sollen sie berücksichtigt werden. Ursprünglich war die Stellung des Radikals keine feste. Erst allmählich hat sich eine feste Stellung des Radikals, durch Form und Bedeutung der Zeichen bedingt, herausgebildet.²

1. Das sog. phonetische Element an den Radikal angepaßt.

Rad. 53 尸 yen' = Schutzdach muß links oben stehen, ebenso Rad. 104 疒 nih' = Krankheit, Rad. 105 𠂔 poh' = gespreizte Beine oben, Rad. 56 彗 i' = Schnurpfeil rechts oben, Rad. 17 冂 k'an' = Behältnis unten, Rad. 20 彡 pao' = Bündel rechts, Rad. 15 冫 ping' = Eis links usw. Der Bedeutung nach stehen Radikale wie 宀 mien' = Dach, 穴 hüeh' = altes Wohnhaus, Grabhöhle, immer oben; ebenso ist die Stellung von Rad. 31 匚 hui' = Einfassung durch die Bedeutung gegeben.

In allen diesen Fällen, wo der Radikal eine feste Stellung hat, ist das Phonetikum ihm angepaßt.

2. Der Radikal dem sog. phonetischen Element angepaßt.

Weit komplizierter ist es, wenn umgekehrt der Radikal dem Phonetikum angepaßt werden muß. Dann schwanken die Stellungen, und es gibt eine Reihe von Stellungskombinationen. So steht z. B. Rad. 9 人 jen' = Mensch

¹ Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. § 190, S. 87.

² Vgl. Rémusat, Eléments p. 21, 22, cit. von Gabelentz, Gr. Gr. § 165 u. 167 a—c, S. 74/75.

- a) oben z. B. in 今 kin¹ = jetzt;
 b) links z. B. in 伐 fah² = schlagen.

Auch Radikale mit fester Stellung passen sich an, z. B. Rad. 162 ch'oh verliert in Zusammensetzungen die feste Gestalt und wird zu i¹. Öfters wird der Radikal in eine Lücke des Phonetikums gestellt, z. B. 哀 ngai¹ = wehklagen (Mund + Kleid = Trauer) zu Rad. 30; 咸 hien² = alle, oben zu Rad. 30 (Mund).

3. Radikal und phonetisches Element passen sich gegenseitig an.

Von einzelnen Ausnahmen abgesehen passen sich sonst Radikal und phonetisches Element an. Diese Ausnahmen sind: a) Rad. 196 鳥 niao = Vogel, obwohl nach links geneigt, steht doch rechts. Umgekehrt steht Rad. 94 犬 (犭) ch'üan², obwohl nach rechts geneigt, links.

Beispiele: 獬 siang¹ (Rad. Vogel + Elefant [lautangebend und sinnangebend]) = Nashornvogel.

犭 kou¹ (Rad. für Hund + gekrümmt?) = Köter.

Ein Radikal, der als Phonetikum gebraucht wird, wird anders gestellt. Steht er als Radikal z. B. rechts, so als phonetisches Element links und umgekehrt.

門 mên² = („Klasse“); 人 als Radikal;

閃 shan² = verschwinden; 人 als phonetisches Zeichen.

Rad. 53 尸 yen¹ steht als Radikal links oben, als phonetisches Element rechts, z. B. yen² = Neuvermählte (Hausfrau).

Rad. 137 舟 chou¹ = Boot als Radikal links, als phonetisches Element rechts, z. B. 洗 ch'ou = Waschschüssel.

Ein Radikal hat also dann die Funktion als solcher, wenn er an seiner richtigen Stelle steht. Ausnahmen sind z. B. 牀 ch'uang² = Bettstelle zu Rad. 90. Im alten Schriftzeichen fehlt auch „Holz“.

Folgende Regeln gelten für die Auffindung des Radikals:

1. In Schriftzeichen, die aus einem Radikal und einem oder mehreren Nichtradikalen zusammengesetzt sind, ist ersterer Radikal.

2. In Schriftzeichen, die aus mehreren Radikalen zusammengesetzt sind, ist durchweg derjenige Radikal, der an seinem Platze steht und verkürzt ist².

3. In komplizierten Schriftzeichen ist im allgemeinen dasjenige Radikal, das durch seine Größe hervorrage. Eine ganze Reihe von Schriftzeichen werden von den Chinesen als: 疑難字 i' nan² tzü = „zweifelhafte und schwierige Schriftzeichen“ bezeichnet, und in den Wörterbüchern wird ihnen ein besonderer Abschnitt 檢字 kien² tzü = „klassifizierte Zeichen“ gewidmet. Sie sind nach der Zahl aller sie bildenden Striche (einschließlich des Klassenhauptes) geordnet.

¹ Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. § 188, Anmerkung.

² Eine Ausnahme ist z. B. 脩 sui¹ = Gehalt (Dörrfleisch), das zu Rad. 130 gehört, obgleich 人 der größte Radikal ist und auch in verkürzter Form erscheint.

³ Vgl. Gabelentz, Gr. Gr. § 163, S. 60, Kl. Gr. § 19, S. 17/18.

MISZELLEN.

A. CONRADY.

Zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläum.

Professor Dr. A. Conrady, der Vertreter ostasiatischer Sprachen an der Universität Leipzig, konnte am 1. Juli v. J. auf eine fünfundzwanzigjährige Tätigkeit als Dozent zurückblicken. Geboren am 28. April 1864 zu Wiesbaden als Sohn des Pfarrers Ludwig Conrady zählt er mütterlicherseits — seine Mutter stammt aus dem Geschlecht derer von Bohlen, die sich bis auf den im 12. Jahrhundert auf Rügen herrschenden König Tetislaw zurückführen, — bedeutende Orientalisten zu seinen Ahnen. Nach beendeter Gymnasialzeit am Kgl. Gelehrten-Gymnasium zu Wiesbaden studierte er an den Universitäten Straßburg, Würzburg, Leipzig, Jena und Heidelberg Sprachwissenschaft, vornehmlich Sanskrit, das ihn zur Sinologie führte. Er promovierte 1885 und habilitierte sich 1891 mit einer Arbeit: Blätter einer Palmblatt-Handschrift des Narada. Nachdem er seine außerordentlichen Kenntnisse im Behandeln des grammatischen Baues der indochinesischen Sprachgruppe durch die auf diesem Gebiete bisher einzig gebliebene Studie: Eine indochinesische Kausativ-Denominativbildung (1896) gezeigt hatte, wurde er 1897 zum a. o. Professor für ostasiatische Sprachen an der Universität Leipzig ernannt und erhielt damit das Extraordinariat, das vorher Georg von der Gabelentz innehatte. 1903/04 an die Universität Peking berufen, kehrte er bald darauf an seine alte Lehrstätte Leipzig zurück. Die Artikel Peking in Baedekers Rußland (1904) und die Abhandlungen: Chinas Kultur und Literatur (1903) und Acht Monate in Peking (1905) geben Zeugnis von seinem Aufenthalt im „Reiche der Mitte“. Seither sind noch folgende Studien aus seiner Feder erschienen: Indischer Einfluß in China im 4. Jahrh. v. Chr. (ZDMG LX, p. 335—351, 1906); Beiträge zur Volkskunde Süd-Schantungs (mit P. Georg M. Stenz), Leipzig 1907; Das ostasiatische Theater (Illustr. Ztg. 1910, p. 1196 bis 1198); China (Pflugk-Hartungs Weltgeschichte, Bd. III), Berlin 1910; ein Beitrag über Kunst zu Münsterbergs „Kunstgeschichte“, Eßlingen 1911; Die altchinesischen Fragesätze und der steigende Ton (Mitt. des Or. Seminars), Berlin 1915; Eine merkwürdige Beziehung zwischen den austrischen und den indochinesischen Sprachen (Festschrift für Kuhn), München 1916. Als genauer Kenner der Psyche der Chinesen hat er außerdem die Beiträge zu der von R. Stübe besorgten deutschen Ausgabe von W. P. Wassiljew, Die Erschließung Chinas (Leipzig 1909) geliefert und dieses Werk dadurch erst auf die Höhe einer wissenschaftlichen Publikation gehoben. Im Erscheinen begriffen und nur durch den Krieg verspätet ist die Herausgabe von Sven Hedins Funden in Loulan in Zentralasien. Conradys bleibendes Verdienst ist es, daß er als erster es verstanden hat, der Sinologie eine wissenschaftliche Grundlage zu geben, indem er einerseits die Sprache mit den Methoden europäischer Philologie zu erforschen, andererseits die kulturelle Entwicklung Chinas durch Heranziehung der vergleichenden Kulturgeschichte und Völkerkunde aufzuhellen sucht. Im Jahre 1915 ist er auf Anregung seines ehemaligen Hörers Söderblom, des früheren Professors der Religionswissenschaft in Leipzig und jetzigen Erzbischofs von Upsala, nach Schweden gerufen worden, um den ersten Vertreter des Chinesischen in diesem Lande, Dr. Karlgren, in Upsala zu habilitieren. Conrady hat in Deutschland bisher wohl allein eine größere Schule geschaffen. Von seinen Schülern sind u. a. zu nennen: Dr. B. Laufer, Kurator am Field-Museum zu Chicago; der buddhistische Forscher Takakusu; Kitasato, Professor der Sinologie in Osaka, und Prof. Okasaki. Auch im Laufe des Weltkrieges konnte die Forschung in dem von Conrady begründeten Ostasiatischen Seminar an der Universität Leipzig weitergeführt werden. Vor kurzem erfolgte die Ernennung Conradys zum Mitgliede der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften.

DER URSPRUNG DER CHINESEN. Eine Antwort an Henri Cordier.

Von EDUARD ERKES und BRUNO SCHINDLER¹.

Seit dem sechzehnten Jahrhundert, da Europa in nähere Berührung mit China trat, und die europäische Wissenschaft dem fernen Osten ihre Aufmerksamkeit zuwandte, ist es stets eine Lieblingsbeschäftigung berufener und unberufener Schriftsteller gewesen, Theorien über die Abstammung des chinesischen Volkes und die Herkunft seiner Kultur aufzustellen. Unlängst hat der französische Sinologe Henri Cordier wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf dieses Problem gelenkt. In der von ihm redigierten internationalen Zeitschrift für Sinologie „T'oung-pao“ veröffentlichte er als erstes Kapitel einer „Histoire générale de la Chine“ eine Zusammenstellung der mannigfachen Theorien von der Herkunft der Chinesen². Cordiers Arbeit wäre außerordentlich verdienstlich, wenn er dabei in wirklich wissenschaftlicher und vorurteilsloser Weise zu Werke gegangen wäre. Allein Cordiers Aufsatz ist keine wissenschaftliche Arbeit in dem Sinne, daß er eine zusammenhängende Darstellung von der Entwicklung dieser Theorien und ihrer Bedeutung für die Sinologie gäbe. Er bietet vielmehr nur eine zusammenhanglose Nebeneinanderstellung von allerlei Meinungen, die in den letzten drei Jahrhunderten über diese Frage aufgetaucht sind. Aber nicht einmal als Kompilation ist Cordiers Essay brauchbar. Denn abgesehen von einer bedenklichen Unkenntnis über den Stand des Problems an und für sich zeichnet sich die Abhandlung durch grundsätzliches Verschweigen aller deutschen Forschungen aus, das sich beim Verfasser der „Bibliotheca Sinica“ nicht durch bloße Unwissenheit erklären läßt, sondern deutlich ein System verrät. Ist doch Cordier schon seit langem bestrebt gewesen, die wissenschaftliche und internationale Zeitschrift, deren Redaktion ihm mitanvertraut ist, zu einer Revue französischer Kolonialpolitik herabzuwürdigen, wie er sich denn auch nicht geschämt hat, sie offen zu deutschfeindlichen Ergüssen zu mißbrauchen³. Vollständig entwertet hat aber Cordier seine Arbeit dadurch, daß er auch die Lösung der Frage verschwieg, die den Forschungen eines Deutschen gelungen ist.

* * *

Lange Zeit hindurch galt es beinahe als ein Axiom der Chinaforschung, daß man in den Chinesen ein von Westen eingewandertes Volk zu erblicken habe. Obgleich die chinesische Geschichtswissenschaft selbst nie an eine derartige Möglichkeit gedacht hat, so hielten doch schon die ersten europäischen Erforscher Chinas, die Jesuitenmönche des 17. und 18. Jahrhunderts, eine Einwanderung geradezu für selbstverständlich. Von ihrem Standpunkt aus war diese Annahme ja auch notwendig. Nach biblischem Zeugnis galt ihnen die „Ebene von Sinaar“ als Urheimat des Menschengeschlechtes, aus der die Völker nach der babylonischen Sprachverwirrung in alle Himmelsrichtungen ausgewandert seien. Beweise für ihre Lehre suchten die alten Jesuiten in der chinesischen Schrift, aus deren Bildzeichen sie allerlei Erinnerungen an die biblische Vorzeit der Nation herauslasen⁴, wie sie auch in den altchinesischen Götter- und Kaisernamen die Heroen der Bibel und sogar Jahve wiederzuerkennen glaubten⁵.

¹ Einen Aufsatz ähnlichen Inhalts veröffentlichten wir bereits in der Tagespresse. Im Hinblick auf die Stelle, an der Cordiers Abhandlung erschien, sehen wir uns jedoch veranlaßt, das Thema noch einmal ausführlicher und mit den notwendigen literarischen Nachweisen in einer der internationalen wissenschaftlichen Welt zugänglichen Zeitschrift zu behandeln.

² T'oung-pao vol. XVI, no. 5, Dec. 1915, pp. 575—603.

³ Vgl. den gehässigen, durch den Gegenstand in keiner Weise motivierten Ausfall gegen Deutschland, den sich Cordier im Nekrolog für W. W. Rockhill auf S. 162 im Jahrgang 1915 des T'oung-pao leistet. Recht befremdend wirkt es auch, daß ein Gelehrter deutscher Herkunft, Laufer, diesem Aufsatz noch einen Nachtrag hinzugefügt hat (T'oung-pao Heft 2, S. 298/80).

⁴ Einige Beispiele bei Schindler, Die Entwicklung der chinesischen Schrift (OZ III, S. 451/52).

⁵ Vgl. die Zusammenstellung bei Söderblom, Die Entwicklung des Gottesglaubens, C. 8, Die Urheberreligion in Europa.

Den Fortschritten der Wissenschaft hielten diese Aufstellungen natürlich nicht stand. Aber die Theorie, daß die Chinesen nach dem Turmbau von Babel aus dem Westen ausgewandert seien, ging im 19. Jahrhundert von den Jesuiten auf die protestantischen Missionare über, die sie mit ebensoviel Eifer, aber bedeutend weniger Kenntnissen und Geschick vertraten und zum Teil bis heute vertreten¹. Ihre Argumentationen, die im Zeitalter der Jesuiten berechtigt und verständlich gewesen waren, konnten in einer Zeit fortgeschrittener Forschung nur noch komisch wirken. So versuchte James Legge noch um 1860, Weg und Zeit der chinesischen Einwanderung auf Grund des 10. Kapitels der Genesis festzulegen².

Die „weltlichen“ Vertreter der Sinologie haben sich von diesen Abwegen im allgemeinen ferngehalten, meist aber nur, um in noch ärgere Irrtümer zu verfallen. Den wissenschaftlich einzig zulässigen Weg, die Entwicklung der chinesischen Kultur selbst auf Grund des reichen Quellenmaterials zurückzuverfolgen, hat lange Zeit niemand betreten. Vielmehr ist immer wieder versucht worden, mit Hilfe gewagter Konstruktionen aus zufälligen Ähnlichkeiten eine fremde Kultur als Herd der chinesischen zu erschließen. Und immer kam hierfür gerade dasjenige Land und Volk in Betracht, dem sich eben das allgemeine Interesse zuwandte. Das waren im Anfang, wie schon erwähnt, die Schauplätze der biblischen Geschichte. Als man sich dann in der Aufklärungszeit des 17. und 18. Jahrhunderts gegen die mosaische Überlieferung aufzulehnen begann, wanderte der Ursitz der menschlichen Weisheit nach Ägypten. Als dann um 1800 das Interesse an den Sanskritstudien erwachte und zugleich das arische Rassenbewußtsein erfunden wurde, sah man in Indien das Mutterland aller Kulturen. Das große Aufsehen, das um die Mitte des 19. Jahrhunderts die babylonischen Ausgrabungen und die neu-erstehende Wissenschaft der Assyriologie erregten, ließ sodann wieder Mesopotamien zur Urheimat der menschlichen Zivilisation werden. Die großartigen Entdeckungen der letzten Jahrzehnte, die in Zentralasien die Stätten einer kaum geahnten Kultur wiedererstehen ließen, riefen dann den Glauben an ein verschwundenes Paradies im Herzen Asiens hervor. Noch jetzt ist diese Strömung nicht ganz überwunden; aber schon hat sie eine Rivalin in jener Schule gefunden, die alle Kulturen aus dem kretisch-mykenischen Kulturkreise herleiten möchte.

Die Sinologie ist dem Zuge der Zeit stets treu gefolgt und hat sich immer bemüht, die Heimat der Chinesen dort zu finden, wo es die Mode eben verlangte. Schon im 17. Jahrhundert bezeichnete der Polyhistor Athanasius Kircher Ägypten als ihren Ursitz³, und um 1750 versuchte de Guignes, die Abstammung der Chinesen von einer ägyptischen Kolonie mit großem Scharfsinn zu beweisen⁴. Freilich hat es auch damals nicht an kritischen Geistern gefehlt, die, wie Voltaire⁵ und der deutsche Historiker v. Pauw⁶, das Unmögliche dieser Annahme darzutun versuchten. Die indische Theorie, die schon 1799 von William Jones verfochten wurde⁷, hat ihren vornehmsten Vertreter in Gobineau gefunden, der den Beginn der chinesischen Kultur mit der Einwanderung eines weißen Volkes arischer Zunge in die Niederungen des Huang-ho ansetzte⁸. In rassegläubigen Kreisen besitzt die arische Hypothese noch heute

¹ So z. B. Bischof Moule in „The Chinese People“, London 1914. Vgl. die Kritiken von Chavannes im T'oung-pao, Bd. 14, No. 5, S. 794/95, und Franke im Archiv für Religionswissenschaft 1914, Bd. 18, S. 411.

² Ch. Cl. III, Prolegomena, p. 189. Ein eigenes Opus darüber schrieb der Reverend Mc Clatchie: The Chinese on the Plain of Shinar, or a connection established between the Chinese and all other Nations through their Theology. J R A S (!) XVI, p. 368—435. 1856.

³ La Chine illustrée, Amsterdam 1670, p. 305. — Kircher ist neben v. Pauw (s. Anm. 6) der einzige Deutsche, den Cordier erwähnt. Vielleicht hat er ihm den internationalen Charakter eines Jesuitenpaters als mildernden Umstand angerechnet.

⁴ S. Cordiers Aufsatz, S. 585/86.

⁵ Das. S. 589.

⁶ Das. S. 588. Cordier scheint v. Pauw, weil er französisch schrieb, zu einem Franzosen stempeln zu wollen. Wenigstens nennt er ihn „de Pauw“.

⁷ William Jones' Works, London 1799, vol. I, pp. 45—111.

⁸ Essai sur l'inégalité des Races humaines, Paris 1853, vol. II, pp. 260/61. S. Cordier, p. 600/601.

einzelne Anhänger. So behauptete Freiherr von Mackay noch vor zwei Jahren, daß die Chinesen zur „ureranischen“ Rasse gehörten¹.

Die babylonische Theorie, die ja schon von den Jesuiten gewissermaßen vorbereitet war, fand ihren Hauptverfechter an dem 1895 verstorbenen französisch-englischen Gelehrten Terrien de Lacouperie. Sein kurz vor seinem Tode erschienen Hauptwerk „Western Origin of Chinese Civilization“ (London 1894) ist eines der merkwürdigsten Produkte der an Kuriositäten doch nicht gerade armen sinologischen Literatur. Muß man auch die staunenswerte Belesenheit und Kombinationsgabe des Verfassers bewundern, so hält es doch wiederum schwer, ihn ernst zu nehmen, angesichts seiner ausschweifenden Phantasie und der aller Methode, oft aller Vernunft spottenden Versuche, seine Hypothese vom westlichen Ursprung aller chinesischen Kulturgüter zu begründen. Lacouperies Prämisse ist die, daß die Chinesen niemals zu einer kulturellen Schöpfung befähigt gewesen seien und infolgedessen alle Elemente ihrer Kultur aus dem Westen entlehnt haben müßten. Aber diese Voraussetzung ist mit den geschichtlichen Tatsachen ebenso unvereinbar wie mit der Psychologie der chinesischen Nation, der an Originalität und Erfindungsgabe nur wenige andere Völker gleichkommen. Und selbst wenn Lacouperies Annahme weniger irrig wäre, so liegt doch auf der Hand, daß seine Methode wissenschaftlich unzulässig ist. Bloße Analogien, selbst wenn sie noch so zahlreich auftreten, können niemals einen Beweis für Beziehungen zwischen zwei Kulturgebieten abgeben, wenn nicht vorher nachgewiesen wird, daß sie nicht unabhängig voneinander entstanden sein können. Unter den Ähnlichkeiten zwischen der chinesischen und der vorderasiatischen Kultur findet sich aber nichts, was nicht auch auf chinesischem Boden entstanden sein könnte, ja sogar entstehen mußte.

Es ist daher schwer begreiflich, daß Lacouperie, dessen Methode eigentlich schon jeden wissenschaftlich Gebildeten warnen sollte, einen nicht unbedeutenden Anhang gewonnen hat, ja daß er vor einigen Jahren sogar noch in dem Engländer C. J. Ball einen Nachfolger gefunden hat². Ball will im Geiste Lacouperies vornehmlich auf Grund von Analogien zwischen der chinesischen und sumerischen Schrift einen Urzusammenhang zwischen China und Babylon rekonstruieren. Balls Hypothesen haben in Fachkreisen eine nahezu einstimmige Zurückweisung erfahren³, leider nicht überall so entschieden, wie es im Interesse der Sache zu wünschen gewesen wäre⁴. Neuerdings ist auch der sonst sehr verdiente deutsch-amerikanische Gelehrte Berthold Laufer in denselben methodischen Fehler verfallen, aus Analogien auf Kulturzusammenhänge zu schließen⁵. Wenn er auch nicht mehr einen direkten Zusammenhang zwischen China und Babylon annimmt, so sucht er doch die parallele Entwicklung beider Kulturen durch ein gemeinsames Substrat zu erklären.

Der zentralasiatischen Theorie hat der große Name ihres Begründers, Ferdinand von Richthofen, weniger unter den Sinologen als unter Geographen und Ethnologen viele Anhänger ge-

¹ China, die Republik der Mitte, Stuttgart und Leipzig 1914, S. 35. In ähnlicher Weise hat der berüchtigte englische Amateursinologe Kingsmill die Chinesen zu Ariern aus Dardistan machen wollen. JRAS (I), New Series X, p. 285.

² Chinese and Sumerian, Oxford 1912.

³ Vgl. die Kritiken von Hopkins in PSBA 1915, Heft 1 ff. und von Cordier selbst im T'oung-pao 1915, XV, p. 300/01.

⁴ Selbst eine so hervorragende Autorität wie Franke scheint, nach seiner Kritik des Ballschen Buches (OZ IV, Heft 1/2, S. 136—139) zu urteilen, Balls Einfälle nicht völlig abgewiesen zu haben.

⁵ Some Fundamental Ideas of Chinese Culture, Journal of Race Development V, 2, October 1914. Laufers Aufstellungen wirken umso befremdlicher, als er aus deutscher Schule hervorgegangen ist und hinreichend Gelegenheit gehabt hätte, über den heutigen Stand der Forschung unterrichtet zu sein. Im übrigen bestehen die „Fundamentalgedanken“ der chinesischen Kultur nach Laufer darin, daß die Chinesen keine Milch trinken und infolgedessen keine epische Begabung besitzen! Das Irrige beider Behauptungen hätte Laufer, wenn ihm die einschlägige chinesische Literatur nicht gegenwärtig war, bereits aus den Schriften seines Lehrers Conrady ersehen können (über Milchgenuß im alten China s. Conrady, China S. 502). Welcher Zusammenhang im übrigen zwischen Milchtrinken und Epos bestehen könnte — die nach Laufer stets gemeinsam auftreten oder fehlen sollen — ist schwer einzusehen.

wonnen. Richthofen stützte sich, außer auf vermeintliche Ähnlichkeiten zwischen der chinesischen und westasiatischen Astronomie, vornehmlich auf das Studium der ältesten Quellen zur Geschichte und Geographie Chinas, aus denen er ein langsames Vorrücken der Chinesen von den Abhängen des Pamir nach Osten erschließen zu können glaubte¹. Leider war Richthofen bei seinen unzulänglichen Sprachkenntnissen vornehmlich auf meist sehr mangelhafte Übersetzungen angewiesen, die ihn häufig irreleiteten und ihn endlich gerade das Gegenteil von dem finden ließen, wozu ein wirkliches Quellenstudium geführt hätte². Auch der großartige Versuch des bekannten Ethnologen Heinrich Schurtz, Zentralasien als Urheimat der umwohnenden Kulturvölker nachzuweisen, ist daran gescheitert, daß er sich auf ganz unhaltbaren Voraussetzungen aufbaute³.

Seit Schliemanns Ausgrabungen ist Mykenä das Schlagwort zahlreicher Archäologen und Kunsthistoriker geworden. Angesichts der merkwürdigen Versuche, die Heimat der altorientalischen Kultur auf Kreta und an ähnlichen dafür möglichst ungeeigneten Lokalitäten zu finden, ist es eigentlich kaum verwunderlich, daß der mykenische Kulturkreis auch schon als Urheimat der chinesischen Zivilisation in Anspruch genommen worden ist. Oskar Münsterberg hat in einer „Chinesischen Kunstgeschichte“ à la Lacouperie den Nachweis versucht, daß die chinesische Kultur von der mykenischen abstammen müsse, weil sie mit dieser eine Anzahl künstlerischer Ornamente, wie das Wolkenmuster und den Mäander, gemeinsam hat⁴. Ob Münsterberg auch die Australier und andere primitive Völker, bei denen diese und ähnliche Ornamente gleichfalls vorkommen, für Angehörige des griechischen Kulturkreises hält, wissen wir nicht, sollten es aber nach seiner Methode eigentlich erwarten. Noch einen Schritt weiter geht August Strindberg, der auf wissenschaftlichem Gebiet allerdings nur als Kuriosum zu bewerten ist. Er fand den Ursitz der Chinesen in — Hellas und stellte mit dichterischer Genialität die Identität der chinesischen Provinzen mit griechischen Landschaften und ähnliches fest⁵.

Zur Abwechslung hat man die Urheimat der Chinesen auch einmal in Amerika gesucht. So vermutete seinerzeit Edouard Biot, daß die Chinesen von einem Stamme nordamerikanischer Indianer abstammten, der über die Beringstraße von Nordosten her nach China eingewandert sei⁶. Neuerdings läßt wieder der amerikanische Kunsthistoriker Ernest Fenollosa die chinesische Kultur aus dem Stillen Ozean emporsteigen und ihre Elemente aus Peru, Polynisien und Nordsibirien zusammenströmen⁷.

Ernsthafte Forscher haben diesen ethnographischen Ausschweifungen allerdings meist ziemlich skeptisch gegenübergestanden. Schon Plath⁸ und noch schärfer Grube⁹ und Hirth¹⁰ haben betont, daß alle diese Einwanderungshypothesen reine Phantasien sind, für die aus der chinesischen Geschichte selbst kein Schimmer eines Beweises zu erbringen ist. Ebenso gelangte der russische Sinologe Wassiljew durch seine geschichtlichen Studien zu dem Ergebnis, daß die Urheimat der Chinesen nirgendwo anders als im Herzen des heutigen Chinas gewesen sein

¹ China, Bd. I, S. 404 ff.

² S. die eingehende Widerlegung der Richthofenschen Theorie bei Conrady, China (Pflugk-Hartungs Weltgeschichte Bd. III), S. 480—482.

³ Hochasien und Sibirien (Helmolts Weltgeschichte², Bd. I, Abschn. III, Leipzig und Wien 1913), S. 242—257. Vgl. die Kritik von Erkes, OZ IV, Heft 3, S. 211—213.

⁴ Chinesische Kunstgeschichte, Eßlingen 1911, Bd. I, c. I—III, vornehmlich S. 20—30. Vgl. die vernichtende Kritik von Kümmel in der Frankfurter Zeitung vom 12. März 1911, ebenso OZ I, S. 102 f.

⁵ Die Wurzeln der Weltsprachen. Nach einem von Emil Schering in der Voss. Ztg. mitgeteilten Auszug. Das Werk selbst ist anscheinend nicht erschienen.

⁶ Le Tchéou-li, Paris 1851, vol. I, Introd. pp. V—VI. (Bei Cordier S. 588 falsch zitiert.)

⁷ Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Deutsche Ausgabe von Shinkichi Hara. Leipzig 1913, Bd. I, S. 12—24.

⁸ Die Religion und der Kultus der alten Chinesen. München 1862 (Abh. d. K. bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Bd. IX, Abt. III), Teil II, S. 123.

⁹ Geschichte der chinesischen Literatur, Leipzig 1902, S. 2. — Religion und Kultus der Chinesen, Leipzig 1910, S. 3.

¹⁰ The Ancient History of China, New York 1908, p. 14—20.

könne¹, und der geistreiche englische Forscher Giles verspottete die Einwanderungstheoretiker mit den Worten: „No one seems to think they can possibly have originated in the fertile plains where they are now found. It appears indeed to be an ethnological axiom that every race must have come from somewhere outside its own territory².“ Chavannes wies die Unhaltbarkeit der zentralasiatischen Hypothese nach³, und endlich versetzte Léopold de Saussure der babylonischen Theorie einen tödlichen Stoß, indem er dartat, daß die vermeintlichen Ähnlichkeiten zwischen westasiatischer und chinesischer Astronomie bei näherer Untersuchung in Nichts zerfließen, ein Zusammenhang beider Systeme vielmehr direkt ausgeschlossen ist, da sie auf völlig verschiedenen Grundlagen errichtet sind⁴. Aber endgültig gelöst haben das Problem erst die grundlegenden Forschungen von A. Conrady⁵.

Er hat durch lange und sorgfältige Untersuchung aller für die älteste Zeit in Betracht kommenden geographischen und geschichtlichen Quellen den Nachweis erbracht, daß die ältesten Sitze der Chinesen im Herzen des heutigen China, in Honan und Süd-Shansi, lagen, und daß sich die Chinesen von dort aus langsam und schrittweise nach allen Seiten ausgebreitet haben. Sodann stellte er fest, daß auch die Spuren der zahlreichen mit den Chinesen sprach- und stammverwandten Völker indochinesischer Zunge, der Tibeter, Birmanen, Siamesen und vieler anderer Stämme Hinterindiens und des Himalaja, nach China zurückweisen, China also die Urheimat der indochinesischen Völkergruppe überhaupt darstellt. Endlich aber hat er als erster⁶ die Methode der vergleichenden Völkerkunde konsequent auf China angewandt und dadurch zeigen können, daß die chinesische Kultur sich analog der aller anderen Völker, aber durchaus bodenständig und bis ins 5. oder 4. vorchristliche Jahrhundert unbeeinflusst entwickelt hat. Die ungeahnte Aufhellung der chinesischen Urgeschichte, die Conradys Forschungen gebracht haben, hat auch die Urtümlichkeit und Zuverlässigkeit der chinesischen Tradition, die bis in die fernste Urzeit zurückreicht, aufs glänzendste bestätigt. Und diese Tradition weiß — ein letzter schwerwiegender Beweisgrund — von einer Einwanderung gleichfalls nicht das mindeste zu berichten.

Den phantastischen Hypothesen von Einwanderung und alten Kulturbeziehungen der Chinesen ist damit hoffentlich endgültig der Boden entzogen. Die Sinologie, bisher vielfach der Tummelplatz eines uferlosen Dilettantismus, ist durch die Forschungen Conradys, der ihr als erster mit dem Rüstzeug moderner philologischer, historischer und ethnologischer Wissenschaft nahegetreten ist, zu einer exakten Wissenschaft geworden. Um so unbegreiflicher ist es, daß ein Professor der Sinologie wie Cordier aus blindem Deutschenhaß den bedeutendsten Fortschritt seiner Wissenschaft gänzlich negieren und die Urgeschichte Chinas als „un terrain encore inexploré“ bezeichnen kann.

¹ Die Erschließung Chinas, deutsch von R. Stübe, Leipzig 1909, S. 3. — Mit den Worten: „Diese Erkenntnisse sind erst nach langer Mühe gewonnen und waren weder von den chinesischen Historikern, noch bisher von den europäischen Sinologen gewonnen“, schreibt sich Wassiljew allerdings eine Priorität zu, auf die er durchaus keinen Anspruch erheben kann. Denn der chinesischen Geschichtswissenschaft war dieses Ergebnis, zu dem schon Sze-ma Ts'ien gelangt war, seit jeher bekannt. Vgl. Conrady, China, S. 522.

² A History of Chinese Literature, London 1901, p. 4.

³ Les Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien, vol. I, p. 102/03, Anm. 1; p. 126/27, Anm. 2.

⁴ Les origines de l'astronomie chinoise, T'oung-pao 1909 u. folgende Jahrgänge.

⁵ China (Pflugk-Hartungs Weltgeschichte Bd. III), S. 479—528.

⁶ Abgesehen von dem großartigen, aber mit ganz unzureichenden Hilfsmitteln unternommenen Versuch, den Carlo Puini in seinem leider selbst in Fachkreisen fast unbekannt gebliebenen Werke: „Le origini della civiltà secondo la tradizione e la storia dell'Estremo Oriente“ (Florenz 1891) gemacht hat.

BESPRECHUNGEN.

NATHAN SÖDERBLOM, Das Werden des Gottesglaubens. Untersuchungen über die Anfänge der Religion. Deutsche Bearbeitung, herausgegeben von Rudolf Stübe, Leipzig 1916.

Der frühere Professor für Religionswissenschaft an der Universität Leipzig und jetzige Erzbischof von Upsala, Nathan Söderblom, bemüht sich in diesem großangelegten Werke zusammenfassend, „primitive Anfänge aufzusuchen, aus denen Gottesvorstellungen im eigentlichen Sinne und ein damit verbundener Kult sich entwickelt haben. Die üblichen Theorien über die ältesten Formen und die Vorgeschichte des Gottesglaubens mögen sie berichtigen und ergänzen“ (Vorwort des Verfassers). In einem 1. Kapitel: Die „Primitiven und wir“ überschrieben, gibt der Verfasser den Zusammenhang mit den Primitiven, um dann die Schwierigkeiten des Eindringens in ihre Vorstellungswelt, speziell die religiöse Welt, zu erörtern. Hierauf streift er das Verhältnis der Naturvölker zur ursprünglichen Form der Religion. Am Schlusse dieses 1. Kapitels stimmt er resigniert in die Worte Ehrenreichs (Die allgemeine Mythologie und ihre Grundlagen, Leipzig 1911, S. 74) ein: „Die Fragen nach dem Ursprung der Gottesidee und dem Verhältnis der Gottheiten der niederen und höheren Kulturen zueinander sowie überhaupt nach der Entwicklungsreihe, die von den ersten Anfängen bis zum Gott der Offenbarungsreligionen führt, sind die schwierigsten der Religionsgeschichte überhaupt.“ Trotzdem versucht er der Vorgeschichte der Gotterkenntnis und ihrer Entwicklung ein wenig näher zu kommen.

An der Entstehung und Entwicklung des Gottesglaubens im eigentlichen Sinne sind nach Söderblom drei Grundvorstellungen beteiligt gewesen, die er der Reihe nach in Kapitel 2—4 behandelt, nämlich 1. die Beseelung (Animismus) und Belebung (Animatismus), 2. die halb oder ganz unpersönliche „Macht“ (Mana)

und 3. die hohen Ursprungswesen der primitiven Anschauung (Urheber). Im 5. Kapitel, „Religion und Magie“, wird an der Hand der Forschungsergebnisse dieser drei vorher skizzierten Vorstellungsreihen der Primitiven das Wesen der Religion und der Magie erläutert. Hierauf wird in umgekehrter Reihenfolge an Beispielen die Gottheit als Urheber, als übernatürliches Wesen und als Wille demonstriert, und zwar im 6. Kapitel am chinesischen Schang-ti, im 7. Kapitel am indischen Brahman und der iranischen „Herrlichkeit“, im 8. Kapitel am Sinaigott. Die beiden letzten Kapitel des Buches, 9 und 10 (außer der Zusammenfassung im Schlußkapitel), geben als die bestgelungenen des ganzen Buches ein Bild des chinesischen und indischen Einflusses auf das Europa des 18. bzw. 19. Jahrhunderts.

Es ist hier nicht der Ort, darauf einzugehen, inwiefern die ganze Fragestellung Söderbloms, den Gottesbegriff entwicklungsgeschichtlich so zu erklären, wie er es tut, überhaupt haltbar ist, noch die meines Erachtens nicht immer geklärten und einwandfreien Begriffsfeststellungen der Vorstellungsreihen: Animismus, Mana und Urheber nachzuprüfen. Für uns ist hier von Bedeutung, daß die Idee des „Urhebers“ für Söderblom selbst nur ein theoretisches Gedankengebilde ist (S. 191). Nach einer von seinen Auffassungen vom Mana könnte man den Begriff des „Urhebers“ selbst diesem subsumieren. Vor allem will Söderblom den Urhebertypus an dem chinesischen Schang-ti exemplifizieren, ein Versuch, den schon (Nordisk Tidskrift 1916, S. 179; Religion und Geisteskultur, S. 321 ff.) vermutlich geäußert und den er hier in diesem Buche „durch die nähere Untersuchung der chinesischen Urkunden bekräftigt“ (S. 379) gefunden hat.

Diese Untersuchung der chinesischen Urkunden erstreckt sich aber nur auf einen Teil der kanonischen Literatur der Chinesen: auf das Buch der Lieder, das Schi-king, das Buch der Urkunden, das Schu-king, die Aufzeichnun-

gen über die Riten, das Li-ki, und z. T. auf das Buch der Wandlungen, das Yih-king. Diese standen Söderblom zumeist nur in den für solche Zwecke freilich nicht zureichenden Übersetzungen von Legge in den *Chinese Classics* und den *Sacred Books of the East* zur Verfügung. Außerdem hat er Hilfe und Belehrung von einem tüchtigen chinesischen Gelehrten, Ts'ai Yüan-p'eh, gehabt. Die Ergebnisse, zu denen er aber gelangt ist, stimmen durchaus nicht zu dem, was eine umfassendere und sorgfältigere Untersuchung der chinesischen Literatur zutage fördert, und wenn man die in der deutschen Ausgabe von Conrady hinzugefügten Fußnoten mit dem Texte vergleicht, so findet man, daß dessen Angaben dadurch häufig geradezu ins Gegenteil verkehrt werden. So, um nur ein paar zu nennen: S. 230, wo Söderblom die alte chinesische Erklärung von dem Zeichen 天 t'ien = Himmel gibt und schließlich zu dem Resultat kommt, daß „t'ien nie ein personifizierter Naturgegenstand gewesen ist, sondern eine selbständige Größe“. In Wirklichkeit ist, wie Conrady zur Stelle ausführt, die älteste Form des Schriftzeichens für t'ien ein menschlicher Leib mit der Sonne als Kopf gewesen. Dann wäre aber t'ien doch wohl ein personifizierter Naturgegenstand, nämlich die Sonne als Person, gewesen. S. 250 teilt Söderblom, ohne die Schwierigkeiten der Exegese des Schu-king zu kennen, dessen Urkunden ein: in alte Teile und spätere. Conrady bemerkt ganz trocken dazu: „Das bedürfte doch wohl noch der Untersuchung.“ S. 261 findet Söderblom den direkten Verkehr des Schang-ti mit den Menschen in der Schi-king-Ode III. 1. VII. 5 und 7 nach Ansicht der Chinesen unerhört. Conrady weist in Note 98 mit Nachdruck auf die Parallelen zu den Stellen im Meng-tze I. 2. III. 7 und Schu-king V. 1. (1), 7 hin und zieht einen großen Teil der anderen Literatur heran, die dartut, daß Schang-ti ganz anthropomorph gedacht ist (vgl. auch Note 51 auf S. 237) und daß speziell die Chinesen in der ältesten Zeit durch das Zitieren dieser Schi-king-Strophen [s. Moh Tih 7 (26), 9b, 17b (V. 1—6); Tschung-yung XXXIII, 6 (V. 2, 3); Tso-chuan, Chin. Cl. V, 562 und Sün-tze 1, 19a (V. 5, 6)] nichts Auffälliges in dieser Vorstellung gefunden haben. Diese Stellen mögen aus der Fülle des Materials genügen.

Der verdienstvolle Herausgeber der deutschen

Ausgabe des Söderblomschen Werkes, R. Stübe, betont denn auch im Vorwort auf S. VIII/IX, für das Kapitel 6 (Schang-ti), „daß der Text dieses Kapitels (durch die Umarbeitung) erheblich vom schwedischen Original abweicht; was in ihm Eigentum Conradys ist, kommt äußerlich nicht zur Erscheinung. Es dürfte nahezu die Hälfte jeder Seite sein. Dagegen sind die in den Anmerkungen niedergelegten Beiträge durch eckige Klammern als Eigentum des Herrn Prof. Conrady bezeichnet.“ Stübe hat sich hier wohl mißverständlich ausgedrückt. Nach mündlicher Mitteilung steht Conrady auf einem ganz anderen Standpunkt, den er auch in seiner *Geschichte Chinas* (S. 514) zum Ausdruck gebracht hat. Er hat seine Verbesserungen nur darauf beschränkt, unmittelbare Irrtümer, namentlich Übersetzungsfehler, richtigzustellen. An der Auffassung Söderbloms konnte er nichts ändern, da das Kapitel sonst völlig aus dem Rahmen und der Tendenz des Buches herausgefallen wäre.

Meiner Meinung nach ist nun die Mühe, die sich Söderblom mit der Zusammenstellung chinesischer und europäischer Angaben zur Schang-ti-Frage gegeben hat, in der Hauptsache leider umsonst gewesen. Eine Entwicklung des Schang-ti-Glaubens und Schang-ti-Kults konnte der Verfasser deswegen nicht geben, da ihm der hinreichende Überblick über die chinesische Literatur und die Entwicklung der chinesischen Kultur gefehlt hat, der auch für einen auf anderen Gebieten arbeitenden Forscher unmöglich zu erreichen ist.

Eine Untersuchung, welche die gesamten für die chinesische Religionsgeschichte bedeutsamen Quellen heranzieht und auch die so wichtigen Hilfsmittel der Etymologie und Paläographie nicht außeracht läßt, gelangt zu ganz anderen Ergebnissen, die sich mit dem decken, was Wundt als die kulturgeschichtlich und psychologisch notwendige und daher für die ganze Menschheit geltende religiöse Entwicklung aufgezeigt hat. Es tritt dabei zunächst zutage, daß die Chinesen gleich anderen Völkern, vom primitiven Animismus ausgehend zu einer dualistischen Weltanschauung gelangt sind. Diese kannte himmlische und irdische Gottheiten an. Unter den himmlischen dominierte der Sonnengott, der dann zum Himmels-gott ausgestaltet und wiederum dualistisch gedacht wurde, als strahlende und bewölkte Sonne, als hao'tien 昊天 und 昊天 min't'ien,

als 陽 yang und 陰 yin. Dem Dualismus des Himmelsgottes entsprach ein Dualismus der Erdgottheit, 后土 hou-t'u und 社 schê = die Göttin der Erde und die Gottheit des Erdbodens. Alle diese und eine Reihe anderer, ursprünglich als Dämonen auftretende Mächte, wie Wind- und Regendämonen, Berggeister usw., sind — um Wundts Terminologie anzuwenden — äußere Vegetationsdämonen, die aber nach ihrer Wichtigkeit für den Menschen einen persönlichen Charakter und eine die gewöhnliche Kraft des Dämons übersteigende Macht gewonnen haben und somit zu Göttern geworden sind. Diesen äußeren Vegetationsgottheiten stehen innere Vegetationsdämonen resp. -götter gegenüber, Mächte, die in der Pflanze selbst leben. Von diesen haben sich diejenigen, die in den ältesten Kulturpflanzen, in China also der Hirse und dem Reis, wirkten, als höchste Gottheiten herausgehoben. Der Dämon (Gott) der Hirse 稷 tsi bildete mit dem Gott des Erdbodens (als Kulturdämon: Gott des Landes) die Dyas: 社稷 schê tsi (= äußerer und innerer Vegetationsdämon). Ebenso ist der Gott des Reises möglicherweise 上帝 Schang-ti durch seine Wichtigkeit zu einer herrschenden Gottheit geworden, die sich dann durch politische Verhältnisse aus einem Lokalgott zum Gott des ganzen Reiches emporgeschwungen hat und mit dem alten Himmelsgott die Dyas 皇天上帝 huang t'ien Schang-ti bildete¹ (also wieder äußerer und innerer Vegetationsgott). Auf die totemistische und politische Bedeutung dieser Gottheiten einzugehen, ist hier nicht der Ort. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß auch Chinas religiöse Entwicklung keine Ausnahme von jener der ganzen Menschheit bildet, daß vielmehr Wundts Feststellungen gerade in China glänzend bestätigt werden. Ich hoffe, diese meine seit langer Zeit gewonnenen, mit

¹ Über die Bedeutung und Entstehung von huang t'ien = der erhabene Himmel sowie über dieses Verhältnis zu dem im Schi-king häufigeren hao t'ien muß ich auf meine Arbeit „Das Priestertum im alten China“ verweisen. Dort sind auch die Verbindung hao t'ien Schang-ti und ähnliche Zusammensetzungen besprochen. Die im Schu-king V, 3. 6, Tso-chuan, 15. Jahr des Hi-kung (Ch. Cl. V, 165/168), usw. angeführte Dyas 皇天后土 huang t'ien hou t'u = „der erhabene Himmel und die Hou-t'u“ bringt den Himmelsgott (Sonnengott) mit der Erdgottheit zusammen (beides äußere Vegetationsdämonen, die durch das Geschlecht Gegensätze repräsentieren).

meinem alten Freunde Erkes angestellten Untersuchungen, deren Hauptresultate ich hier nicht einmal flüchtig skizzieren konnte, demnächst in dieser Zeitschrift veröffentlichen zu können¹. Der Unterschied von dem altchinesischen Sonnengott (Himmelsgott) 天 t'ien (= äußerer Vegetationsgott) und dem höchsten Gott des Schun und der Schangdyn, dem 上帝 Schang-ti (= innerer Vegetationsgott), wird an vielen Stellen der kanonischen und nichtkanonischen Literatur evident. Freilich ist er von den Chinesen selbst, da heute meist nur die vielfach stark redigierten Rezensionen der Chouzeit vorliegen, nicht mehr festgehalten worden. Infolgedessen ist auch von europäischen Forschern dieser Unterschied nicht beachtet worden². Da ist es denn kein Wunder, wenn Söderblom den Unterschied der beiden höchsten Gottheiten nicht wahrgenommen hat. Er ist ihm sogar entgangen, als er die bekannte und oft (allerdings falsch) interpretierte Stelle im Schu-king II. 1. 6. des langen und breiten z. B. S. 233ff. untersucht. Hier heißt es, daß Schun, als er die Regentschaft für Yao übernahm, dem Schang-ti dessen Spezialopfer 類 lei und den 6 Verehrenswerten, 六宗 liu-tzung, das Beschwörungsoffer (Fruchtbarkeitsopfer) 禋 yin darbringt. Nach der von Söderblom geteilten Auffassung sind unter den 六宗 liu-tzung die 4 Weltgegenden mit Himmel und Erde zu verstehen³. Also kann doch wohl

¹ Zur Nachforschung über das Problem wurde ich zuerst durch meine Arbeit über „Das Priestertum im alten China“ geführt, die bei geregelten Papier- und Druckverhältnissen als Abhandlung des Kgl. Sächs. Forschungsinstitutes für Völkerkunde zu Leipzig erscheinen soll.

² Nur Franke scheint nach einer Anmerkung in seiner Ausgabe des K'eng tschi t'u, S. 87/8, Anmerk. 1, den Schang-ti als eine vom Himmel verschiedene Vegetationsgottheit aufzufassen. Er scheint an einen vergrößerten „Gott des Landes“, d. h. also an einen äußeren Vegetationsdämon zu denken. Auch Chavannes hat den Dualismus von T'ien und Schang-ti erkannt (Le Dieu du Soldans l'ancienne religion chinoise in R. H. R. XLIII (1901), S. 123ff.), aber seine Auffassung des Verhältnisses (ohne festere Begründung) ist nicht haltbar.

³ Daß die 6 Verehrenswerten, wie schon Fuh Schêng ausgeführt und neuerdings Laufer (Jade S. 120ff.) bestätigt hat, wirklich die Gottheiten der 4 Himmelsrichtungen nebst Himmel und Erde bedeuten, läßt sich auch aus Schi-king II. 6. VIII. 4 erschließen, welche Ode man allerdings aufs genaueste interpretieren muß.

der Himmel hier nicht mit dem Schang-ti identisch sein, dem ja vorher schon besonders geopfert wird¹. Auch Söderbloms Behauptung, z. B. S. 236, daß „in den ältesten Texten die Ausdrücke (t'ien und Schang-ti) unaufhörlich wechseln, ohne daß man auch den geringsten inhaltlichen Grund dieses Wechsels ersehen könnte“, ist nicht zutreffend. In Wirklichkeit hat die Anwendung dieser oder jener Bezeichnung jedesmal ihren guten Grund, den freilich erst ein tieferes Eindringen in die Geschichte des ältesten China aufzudecken vermag.

Aber selbst wenn man Söderbloms Voraussetzungen sämtlich gelten lassen wollte, so versteht man doch nicht, woraus Söderblom den Urhebertypus des Schang-ti herleiten will. Denn von einer Schöpfung der Welt oder der Menschen durch Schang-ti ist in der chinesischen Mythologie nirgends die Rede. Söderblom ist zu dieser Annahme augenscheinlich dadurch verleitet worden, daß Schang-ti eine Reihe derjenigen Merkmale trägt, die nach seiner Auffassung dem Urheber zukommen. Diese sind aber nur solche, wie sie einer höchsten Gottheit überall anhaften, beweisen daher nichts für Schang-ti als Urheber. Mit dem Urheber in China steht es also ebenso übel wie bei anderen Völkern, wo dergleichen Vorstellungen sich bei näherer Untersuchung entweder als Mißverständnisse oder als Entlehnungen gezeigt haben, sofern sie nicht den Reflex der gesellschaftlichen Entwicklung auf religiösem Gebiete darstellen. Und was ist die Urhebertheorie schließlich anderes als ein verkappter Urmonotheismus, also eine Ansicht, die kulturgeschichtlich ebenso unhaltbar wie psychologisch unmöglich ist? Wohl leugnet Söderblom gleich anderen aufgeklärten Theologen den Urmonotheismus, aber der Versuch, trotzdem wieder darauf zurückzukommen, zeigt nur, daß selbst ein fortgeschrittener und vorurteilsloser

Theologe nicht leicht aus dem Gedankengange heraus kann, in den ihn seine ganze Entwicklung gedrängt hat.

Und das ist der Grundfehler der ganzen vergleichenden Religionswissenschaft. Sie arbeitet auf Grund vorgefaßter Meinungen, ohne die Gebiete wirklich zu kennen, in die sie einzudringen versucht. Söderblom verweist immer wieder auf die Schwierigkeit, die religiöse Welt der Primitiven kennenzulernen. Aber das hat ihn nicht davor behüten können, in den Fehler zu verfallen, den er selbst an der Methode der vergleichenden Religionswissenschaft rügt. In die Geisteswelt eines Volkes können eben nur die wenigen eindringen, die seine Sprache und Kultur wirklich kennen und sich in seine Gedankenwelt hineinzuleben vermögen. Und die wenigen Forscher, die wirklich in das Geistesleben eines primitiven Volkes eingedrungen sind, wie Spencer und Gillen in das der Australier, sind zu völlig anderen Ergebnissen gekommen als die vergleichenden Religionsforscher. Die Entwicklung der Begriffe kann außerdem ein Religionsforscher oder Kulturhistoriker überhaupt nicht geben. Das vermag nur der Psychologe, auf den der Spezialist ebensogut wie der vergleichende Forscher angewiesen ist. Um so mehr muß es verwundern, daß Wundts Völkerpsychologie, das einzige Werk auf diesem Gebiete, hier so wenig mit Nutzen gelesen und beachtet wird. Sein genaueres Studium würde vor vielen Mißgriffen und Verirrungen bewahren.

Um noch kurz auf das für die Leser dieser Zeitschrift in Betracht kommende Kapitel 9 einzugehen, so ist es entschieden das am besten gelungene des Werkes. Die Überschrift „Die Urheberreligion in Europa“ könnte allerdings zu Bedenken Anlaß geben. Im übrigen ist das Kapitel verdienstlich, als es zum ersten Male in zusammenhängender Darstellung vor Augen führt, wieviel das europäische Geistesleben der Neuzeit dem fernen Osten verdankt. Für dieses Kapitel allein schon muß der Sinologe, wenn er auch dem Verfasser vielfach nicht beistimmen kann, aufrichtig dankbar sein. Und jedenfalls ist es ein unbestrittenes Verdienst Söderbloms, die Wichtigkeit Chinas für die vergleichende Religionsforschung erkannt und gewürdigt zu haben. Hätte sich Söderblom schon bei der Abfassung des Werkes an fachmännische Kreise gewandt, wie es sein Übersetzer Stübe in richtiger Erkenntnis der Sachlage — und nicht

¹ Die Irreführung bei Söderblom (die Identität von T'ien und Schang-ti) beruht hier auf seinem Mißverstehen der Jadesymbole. Das Symbol, das er umständlich als Scheibe beschreibt, die das Aussehen eines Kreuzes mit vier gleich kurzen Armen und einem Loch mitten in dem runden, flachen Mittelstück, von dem sie ausgehen, hat, ist das Sonnenbild mit den Ausstrahlungen, also das Symbol des Himmelsgottes. Wie dasselbe auch auf Schang-ti übertragen worden ist, das auszuführen würde hier zu weit führen.

nur für China — getan hat, so würde sein Werk eine wesentlich andere Bedeutung haben. Wenn sich Söderblom wiederum in Zukunft mit derartig schwierigem Gebiete zu befassen gedenkt, so würde es gewiß für jeden Spezialforscher eine Ehre sein, einer so hervorragenden Autorität seine Unterstützung leihen zu dürfen.

Bruno Schindler (Leipzig).

K. SEIDENSTÜCKER, Süd-buddhistische Studien. I. Die Buddha-legende in den Skulpturen des Ānanda-Tempels zu Pagan. Mit 40 Tafeln, 11 Textfiguren und einem Plan von Pagan. Hamburg 1916. 4^o. 1140 S.

Der Ānanda-Tempel zu Pagan wurde in den Jahren 1058/67 erbaut, also kurz nach dem Tode des hervorragendsten Herrschers von Pagan, Anōyāhtāsō, der 1010/52 regierte. Es steht fest, daß dieser König Wert darauf legte, für jede der vielen Reliquien, die er aus allen Teilen Vorder- und Hinterindiens kommen ließ, Gebäude im Stile der Baukunst des Ursprungslandes zu errichten, ein gerade innerhalb des indischen Kulturkreises höchst bemerkenswerter historisierender Gedanke. Seidenstücker nennt es sogar eine „in der Geschichte der religiösen Kunst einzig dastehende Tatsache“. Der Ānanda-Tempel soll „das gewaltigste, imposanteste und schönste Denkmal sein, das die buddhistische Kunst in Pagan hinterlassen hat“. Er ist im großen und ganzen im Orissastil (indo-arischen) erbaut, der ja gerade damals seine hervorragendsten Schöpfungen hervorbrachte. Seidenstücker gibt eine summarische Beschreibung des Tempels, einen Lageplan, ein Modell, Grundriß, Aufriß und Schnitt, dazu einige Photographien von den Gebäuden. Über das Verhältnis des Stiles des Ānanda-Tempels zur indischen Baukunst und speziell zu der Kunst von Orissa äußert sich der Verfasser noch nicht, auch nicht über die Kunst von Pagan im allgemeinen (z. B. über die Stellung unserer Skulpturen zu denen aus Pagan im Berliner Völkerkunde-Museum) und über die Bedeutung, die ihr innerhalb der Baukunst von Birma zukommt. Das sind alles Fragen, die wohl ihre Erledigung finden werden, wenn der Verfasser in einer künftigen Abhandlung die Skulpturen des Tempels kunstgeschichtlich untersuchen wird. In dieser Ar-

beit geht er nur religionswissenschaftlichen Fragen nach. Es handelt sich um die inhaltliche Deutung von achtzig Skulpturen, deren Photographien sich im Besitze des Hamburgischen Museums für Völkerkunde befinden.

Diesen Zielen entsprechend bildet den Hauptteil des Buches eine vollständige Übersetzung des Avidūrenidana. Wie aus den doppelten Inschriften, die den Skulpturen beigegeben sind, folgt, hielten sich die Meister bei der Wahl ihrer Motive an dieses der Nidānakathā angehörige Werk. Die Nidānakathā ist zwar nicht dem Tipitaka eingegliedert, dennoch erfreut sie sich innerhalb des Pālibuddhismus hoher Schätzung. Sie geht bis etwa in das 5. nachchristliche Jahrhundert zurück, hat aber zweifellos ältere Texte in sich aufgenommen. Das Leben des Buddha von seinem Aufenthalt im Tusitahimmel bis zur Sambodhi ist ihr Thema. Die Gestalt des Buddha als eines überragenden Wesens steht schon vollständig fertig da. Die Buddhalegende hat die zweite Stufe ihrer Entwicklung zum Abschluß gebracht. Buddha, der Idealmensch der ersten Stufe, ist zum Halbgott geworden. Und diese Phase hat nach Ansicht des Verfassers der südliche Buddhismus bis heute nicht überschritten.

Neben der Übersetzung der Nidānakathā gibt Seidenstücker den Originaltext und die Übersetzung der Inschriften. Er weist nach, daß nicht alle stimmen. Sie dürften wohl erst später hinzugefügt sein, ohne daß allerdings genau anzugeben wäre, wann. Auch diese doppelten Inschriften sind ein interessanter Hinweis auf die wissenschaftliche Richtung innerhalb der buddhistischen Kirche Birmas zur damaligen Zeit.

Die Skulpturen des Ānanda-Tempels gehören also dem Kunstkreis des südlichen Buddhismus an, und Seidenstücker will süd-buddhistische Studien bieten. Hier liegt die wichtigste Seite seiner Untersuchungen. Denn bisher hat man sich vorwiegend mit der mähāyānistischen Kunst Indiens und Ostasiens beschäftigt. In diesem Teile seiner Arbeit berührt er ikonographische Fragen allerdings nur ganz allgemein. Eingehenderes soll erst später gebracht werden. Hoffentlich hören wir dann Ausführliches über das Verhältnis der Hinayāna- zur Mähāyānakunst und über die Entwicklung der Ikonographie der Buddhalegende. Vielleicht sind alle üblichen Scheidungen gar

nicht so streng aufrechtzuerhalten. Nicht wenige Anzeichen hierfür liegen bereits vor. Auch unter den Skulpturen des Ānanda-Tempels findet der Verfasser ein Stück, das möglicherweise der Tradition des mähāyānistischen Lalita-Vistara angehört. Von Bedeutsamkeit ist dann weiter, daß hier urindische Kunst der Blütezeit eingehender behandelt werden soll. Bisher hatte man sich fast gänzlich auf die frühe indische Kunst oder auf ihre westlich beeinflussten Außenbezirke eingestellt, aber die Zeiten, wo Indiens Kunst sich zweifellos zu höchster Kraft entfaltete, ziemlich stiefmütterlich abgetan. Gerade die Kunst von Pagan wird wegen ihres historisierenden Charakters viel Interessantes bieten und mancherlei Lücken unserer Kenntnisse auszufüllen imstande sein.

William Cohn.

HUGO SUTER, Eine Reise nach den Ruinen von Angkor. Dietrich Reimer (Ernst Vohsen), Berlin 1912. Mit 12 Lichtdruckbildern. 8^o. 79 S.

Suter machte seine Reise nach Kambodja im Jahre 1908. Damals konnte er sich auf das Studium der großartigen Kunstdenkmäler Indochinas nur wenig vorbereiten. Dem Laien war Literatur über die Kunst der Khmer wohl kaum erreichbar. Wissenschaftliche Veröffentlichungen waren noch recht spärlich. So kommt es, daß der Verfasser im allgemeinen nicht mehr als eine Reihe von zufälligen Beschreibungen und Bemerkungen zu geben vermag. Aber gerade Denkmälern von der Art der Bauten von Angkor, wie von Vorder- und Hinterindien überhaupt, ist nur mit dem ganzen Rüstzeug des modernen Kunstforschers fruchtbringend beizukommen. So beachtenswert und erfreulich es ist, wenn einem Laien — Suter war Direktor der Deutsch-Asiatischen Bank in Shanghai oder ist es noch — allein die Liebe zur Kunst zu einer ziemlich beschwerlichen Reise hinaustreibt, sein Büchlein hat nur persönlichen Wert. Was er an historischen Nachrichten bringt, ist nur dürftig, seine Schilderungen der Denkmäler sind nicht so reich und plastisch, daß sie dem Leser greifbarere Vorstellungen der fernen Kunst vermitteln könnten, die Eindrücke des Verfassers nicht so bedeutsam, daß sie durchaus im Druck festgehalten werden müßten. Auch das Ab-

bildungsmaterial, im einzelnen sehr schön, genügt doch nicht, um die Mannigfaltigkeit der Baugedanken, die Großartigkeit der Skulpturen und den Reichtum der Ornamentik der Bauten von Angkor Thom und Angkor Wat auch nur ahnen zu lassen. Heute würde der Verfasser zweifellos nach allen Richtungen hin viel mehr zu bieten vermögen. Die Literatur ist schon ziemlich reichhaltig geworden. Eine Reihe von französischen Forschern ist an der Arbeit, die Denkmäler aufzunehmen und zu bestimmen, die Inschriften zu entziffern und zu übersetzen. Auch die Ostasiatische Zeitschrift brachte einen reich illustrierten zusammenfassenden Aufsatz aus der Feder des Konservators Commaille¹. Von demselben Verfasser stammt sogar ein richtiger, sehr guter, ausführlicher Reiseführer, der alles enthält, was man heute über diese zu den großartigsten Bauten der Welt gehörigen Schöpfungen weiß. Er enthält auch genaue Angaben über die Reisewege und Unterkunftsverhältnisse, die natürlich seit dem Jahre 1908 viel bequemer geworden sind². Wie sich von selbst versteht, geben die Bauten der Khmer noch viele ungelöste Probleme und Fragen auf. Welch ein riesiges und fruchtbares Arbeitsfeld bieten sie! Es ist schade, daß Deutschland nirgends eigenen Boden besitzt, wo sich Erforscher fremder Kulturkreise betätigen können. Diese Gedanken kommen einem besonders, wenn man Suters Bemerkung liest, daß „Thiers 1871 Deutschland den Vorschlag machte, Lothringen gegen die damaligen Besitzungen Frankreichs in Indochina einzutauschen . . .“

William Cohn.

LAUFER, BERTHOLD, Notes on Turquois in the East. Chicago 1913. (Field Museum of Natural History. Publication 169. Anthropological Series vol. XIII, no. 1.)

Lafer hat schon wiederholt Naturobjekten, die in der Kulturgeschichte des Ostens eine Rolle spielen, sein besonderes Interesse zugewandt. Diesmal hat er in mustergültiger Weise die Geschichte des Türkis in Indien,

¹ Vgl. O. Z. II, 1 u. 2.

² J. Commaille, Guide aux Ruines d'Angkor. Paris 1912.

Tibet und China verfolgt und klargelegt. Die Studie, die auch sonst zur Edelsteinkunde namentlich der Chinesen eine Fülle wertvollen Materials beibringt, war ursprünglich als Teil einer Monographie über den Türkis gedacht, die der amerikanische Mineraloge J. E. Toque herauszugeben beabsichtigte; wiederholte Verzögerungen der Gesamtpublikation veranlaßten Laufer jedoch, sie getrennt zu veröffentlichen. Erstaunlich ist die Belesenheit des Verfassers, der nicht nur in den orientalischen Quellen und der sinologischen und tibetologischen Literatur überall zu Hause ist, sondern auch auf den verschiedensten anderen Gebieten Bescheid weiß und aus den entlegensten Winkeln Bausteine zu seinen Forschungen zusammenträgt. Von besonderem Interesse ist der mit reichen Belegen ziemlich überzeugend geführte Nachweis, daß der zur T'ang-Zeit beliebte Edelstein Sze-sze 悲 wahrscheinlich nicht, wie man bisher annahm, mit dem Türkis identisch ist, sondern daß dieser sich mit Sicherheit in China erst zur Yüan-Zeit nachweisen läßt.

Eduard Erkes (Leipzig).

EPIGRAPHISCHE DENKMÄLER AUS CHINA. Herausgegeben von O. FRANKE und B. LAUFER. 1. Teil. Lamaistische Klosterinschriften aus Peking, Jehol und Si-ngan. 81 Tafeln nebst Einleitung in 2 Mappen. Berlin 1914. Dietrich Reimer.

Es ist sehr schade, der Besprechung eines so imposanten Werkes nicht mehr als einige Zeilen widmen zu können. Aber die beiden stattlichen Bände, die jetzt vorliegen, sind nicht mehr als ein Torso, dessen Vollendung die beiliegende kurze Einleitung sehnlich erwarten läßt. Sie enthalten die photographischen Reproduktionen einer Anzahl Inschriften des 17. und 18. Jahrhunderts, die Laufer bei seinem Aufenthalt in China 1901/04 in Abklatschen gesammelt hat. Es sind meist Dokumente zur Politik der Mandschukaiser in Innerasien, besonders der lamaistischen Kirche gegenüber. Sie sind durchweg in den üblichen vier Sprachen, chinesisch, mandschurisch, mongolisch und tibetisch, gehalten. Mehrere sind auch in osttürkischer und kalmückischer Sprache abgefaßt; die letzteren dürften bei der geringen Anzahl der bisher veröffentlichten kalmücki-

schen Texte auch sprachliches Interesse besitzen. Mit Rücksicht auf gute Lesbarkeit namentlich der mandschurischen und mongolischen Schrift sind die Reproduktionen meist nur auf ein Drittel der Originalgröße verkleinert, was immer noch genug ist, um das Format des Werkes recht unhandlich zu gestalten. Angefertigt sind die Texte nach Vermutung der Herausgeber wahrscheinlich im Li-fan-yüan, dem Ministerium der Außenländer, nicht in der ehemaligen staatlichen Übersetzungsanstalt Sze-i-kuan 四夷館. Diese war zu jener Zeit schon zu einer ziemlich nutzlosen Behörde geworden, die ihre Zwecke nicht mehr erfüllte und darum 1748 von K'ien-lung zur Bedeutungslosigkeit herabgedrückt wurde. Völlig verschwand sie erst 1894. Die mandschurischen Übersetzungen stammen wohl aus dem Han-lin-yüan, dem diese Arbeiten noch bis zum Ende der Mandschudynastie oblagen. Bei den anderen Übersetzungen dürften sprachlich gebildete Ausländer, insbesondere gelehrte Lamas, mitgewirkt haben.

Es wäre sehr zu wünschen, daß die angekündigten Übersetzungen und Bearbeitungen der Inschriften nicht mehr allzulange auf sich warten ließen. Dann erst wird ein Urteil über Wert und Bedeutung der Publikation möglich sein.

Eduard Erkes (Leipzig).

OTTO PELKA, Chinesisches Porzellan. Schmidt & Günther, Leipzig 1914. 8°. 148 S. 16 Tafeln.

Das erste Handbüchlein über chinesische Porzellane, das wir in deutscher Sprache haben, das erste ausschließlich der chinesischen Töpferkunst gewidmete Buch in deutscher Sprache überhaupt! Denn es war fertig, noch bevor Zimmermanns umfassendes Werk erschien. Im Äußern schließt es sich völlig den englischen Veröffentlichungen ähnlicher Art an. Die Abbildungen sind sogar von einem solchen Werke übernommen. Das ist schade. Es wäre natürlich angemessener gewesen, wenn man die Beispiele für die Abbildungen aus deutschen Sammlungen gewählt hätte. Das hätte keine großen Schwierigkeiten gemacht. Nun ist nicht einmal angegeben, wo sich die abgebildeten Stücke befinden. Aber der Verfasser ist, wie er ausdrücklich betont (S. 148),

für die Auswahl nicht verantwortlich. Das Büchlein stellt sich überhaupt bescheidene Ziele. Es will dem „deutschen Leser im Anschluß an die vorhandene Literatur einen kurzen Einblick in die verschlungenen Wege der vielgestaltigen chinesischen Porzellankunst geben“. Diese Ziele erreicht es im allgemeinen. In klarer knapper Ausdrucksweise unter Vermeidung alles unnötigen Phrasenschwails, der sich sonst in der Literatur über chinesische Keramik so breit macht, ist übersichtlich und kurz zusammengestellt, was etwa ein Laie von chinesischer Töpferkunst wissen sollte. Wissenschaftliche Vollständigkeit wird nirgends erstrebt. Es hätte sich aber doch empfohlen, die Präsungtöpferei ausdrücklich zu berücksichtigen. Han- und T'angtöpfereien, oder wenigstens ihre Typen, kommen ja immer zahlreicher auf den Markt. Auch die Geschichte der chinesischen Porzellankunst muß verständlich erscheinen, wenn die uns heute doch schon ziemlich gut bekannten Anfänge aus historischer Zeit außer acht gelassen werden. Es sollten also nicht fünf Abschnitte, wie Pelka will, sondern sechs Abschnitte in der Geschichte der chinesischen Töpferkunst unterschieden werden. Auch die herrliche Sung- und Yüantöpferei selbst hätte ausführlicher behandelt werden sollen. Gerade für diese steigt das allgemeine Interesse mit Recht von Tag zu Tag. Es gibt bereits eine Reihe von Sammlungen, die ausschließlich ihr gewidmet sind. Die einzelnen Überschriften, unter denen Pelka zusammenstellt, was er über Chinas Keramik zu sagen hat, lauten: Technik; Dekoration; das Ornament und seine Symbolik; Klassifikation; historische Übersicht; die Marken. Es ist außer dem bereits Angegebenen wohl kaum etwas Wesentliches übersehen worden. Erwünscht gewesen wäre vielleicht noch ein eigener Abschnitt über die allgemeinen Stilprinzipien der chinesischen Töpferkunst. Außerdem wäre ein Sachregister gerade für die Zwecke des Büchleins recht nützlich gewesen.

William Cohn.

ED. ERKES, Japan und die Japaner. Veit & Comp., Leipzig 1915. 8°. 40 S. 8 Abb. Kriegsgeographische Zeitbilder,

herausgegeben von den Privatdozenten Dr. Hans Spetmann u. Dr. Erwin Scheu.

Dem Büchlein ist weiteste Verbreitung zu wünschen. Hier ist, für jedermann verständlich, mit knappsten Strichen unter den Gesichtspunkten moderner Geschichtsschreibung ein Grundriß der japanischen Geschichte und Kultur gezeichnet, der nur gesicherte Tatsachen bringt und mit mancherlei Legenden aufräumt, die in europäischen wie japanischen Büchern über Japan immer wiederkehren. Die Geschichte Japans beginnt erst mit seinen Beziehungen zu China und nicht, wie noch Saito¹ will, mit dem Jahre 660 v. Chr., „da der Enkel der Sonnengöttin, Kaiser Jimmu, den Thron von Idzumo bestieg“. Japans Kulturgeschichte ist im wesentlichen eine Geschichte der chinesischen Einflüsse. Sogar alles das, was vielen noch als eine ganz besondere Eigentümlichkeit der japanischen Kultur gilt, ist chinesischer Herkunft, so die japanische Tracht, die Tänze und Spiele, das japanische Haus, das Seppuku (Harakiri) und das Jiujitsu. Es ist sichtlich die chinesische T'angzeit, die für Japan am bedeutungsvollsten wurde. So wahr das alles ist, es gibt zweifellos auch Seiten der japanischen Kultur, die ursprünglich sind. Darauf hätte Erkes wohl nachdrücklicher hinweisen können. Der Kriegerstaat Japan steht im scharfen Gegensatz zu dem Beamten- und Literatenstaat China. Der kriegerische Charakter des Japaners bricht überall durch und hat seiner gesamten Kultur und Kunst wesentliche Züge aufgeprägt. Die zweite große Welle fremder Beeinflussung kam von Europa oder besser gesagt von Amerika. Es war nicht nur der amerikanische Admiral Perry, der Japan zu einem Handelsvertrag zwang, auch späterhin und vor allem in den beiden letzten Jahrzehnten kam viel spezifisch Amerikanisches in Japan nicht gerade zu seinem Vorteil in Aufnahme. Das wird oft ganz vergessen. Man darf aber die Tragweite der europäisch-amerikanischen Beeinflussung nicht überschätzen. Das betont Erkes ausdrücklich. Es ist falsch, von einer „Europäisierung“ Japans zu sprechen und diese gar in Parallele mit der Sinisierung der Japaner im 5. Jahrhundert zu setzen. Damals waren sie noch ein „unzivilisiertes Volk“. „Als aber die europäischen Einflüsse begannen,

¹ Geschichte Japans. Berlin 1912.

war Japan seit vielen Jahrhunderten bereits im Besitz einer hohen, allen Bedürfnissen des Volkes angepaßten Kultur, die, von ihrer technischen Rückständigkeit abgesehen, der europäischen Kultur keineswegs nachstand; ja ihr in einzelnen Punkten, wie der künstlerischen und gesellschaftlichen Durchbildung des ganzen Volkes, eher überlegen war.“ Daher war Japan auch imstande, nach kurzer Zeit eine Anzahl von Mißgriffen, die seiner Kultur aufs tiefste widersprachen, auszumerzen, so die europäische Tracht, die Einführung des lateinischen Alphabets, schließlich die Übernahme des Christentums. Im wesentlichen ist das Denken und Fühlen des Japaners unverändert geblieben. „Unpersönlichkeit“ ist nach der Ansicht von Erkes und vielen anderen nach wie vor der bezeichnende Zug des Volkscharakters, aus dem die wichtigsten Eigentümlichkeiten der japanischen Kultur abzuleiten seien. Mir scheint, daß man mit diesem Begriff meist zu weit geht. Schon Lowells Buch „Die Seele des Fernen Ostens“¹, das Erkes bei dieser Gelegenheit ausdrücklich nennt, war doch völlig schematisch gerade durch die apriorische Anwendung des Begriffes der Unpersönlichkeit. Durch ihn wird man verleitet, nicht weiter zu differenzieren und an der Oberfläche der Dinge haltzumachen. Dem tiefer Eindringenden enthüllt sich allerorten auch im Fernen Osten eine reiche Fülle von Individualität. Das gilt vor allem für die Gebiete der Kunst. Erkes selbst betont, daß z. B. die eigentümliche Stellung der Frau in Japan und die besondere Art des Eheschließens durchaus nicht das Gefühl für Liebe ausschließt; die ganze Literatur gibt dafür viele Belege. Für das Verständnis der Kunst ist allerdings von Bedeutsamkeit die Tatsache, auf die Erkes ebenfalls hinweist, daß für den Ostasiaten nicht „alles Schöne, Verehrungswürdige unter den Begriff des Weiblichen fällt“. Auch die bildende Kunst meint man oft durch den Hinweis auf den Mangel an hervorragenden Persönlichkeiten und durch die scharfe Betonung der Tradition erschöpfend charakterisiert zu haben. Man geht auf diese Weise bei den feinsten Wirkungen japanischer Kunst vorüber. Auf die neuesten politischen Verhältnisse geht Erkes nur ganz kurz ein. Er verweist dafür auf die jüngst erschienene Arbeit

¹ Berlin 1911.

von Karl Florenz¹, dem „berufensten Kenner Japans“.
William Cohn.

ERWIDERUNG.

So gerne ich Prof. Frankes Bemühungen anerkenne, meine Prajñāpāramitā-Bearbeitung in einer Reihe wesentlicher Punkte zu berichten², bin ich nicht in der Lage, seine Ausstellungen auch nur in beschränktem Umfange als berechtigt anzuerkennen, und halte es gerade mit Hinsicht auf die auch von Franke in vollem Umfange gewürdigte Bedeutung der Prajñāpāramitā-Texte für angebracht, seine Beanstandungen einer nochmaligen Prüfung zu unterziehen. F. legt mit Recht Wert auf das Zusammenwirken von Indologie und Sinologie, ohne das die Erforschung des als „Mahāyāna“ bezeichneten sog. „nördlichen“ Buddhismus überhaupt nicht denkbar ist. Nur kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, daß er selbst diesen Gesichtspunkt einigermaßen außer acht läßt, wenn er glaubt, lediglich auf Grund des Chinesischen eine Korrektur an meinen Aufstellungen vornehmen zu können, die in viel höherem Grade, als er selbst zu ahnen scheint, auf der chinesischen Überlieferung beruhen, und bei denen ich diese jedenfalls in demjenigen Umfange berücksichtigte, der durch ihre zweifellose Wichtigkeit nahegelegt wird. Nun setzt allerdings die wirklich sachgemäße Benützung und Verwertung der buddhistisch-chinesischen Literatur schon eine ziemliche Kenntnis der in Sanskrit abgefaßten Urtexte voraus, so daß selbst der geübte Sinologe nur zu leicht in die Gefahr gerät, infolge seiner unzulänglichen Kenntnisse auf dem Gebiete der indischen Philologie zu Schlußfolgerungen zu gelangen, die einer strengeren Kritik nicht standhalten. Man wird mir daher gestatten, daß ich — auch nur wieder mit Hinsicht auf die außerordentliche und grundsätzliche Bedeutung der von F. erörterten Punkte — seine Ausstellungen einer nochmaligen Durchsicht unterwerfe, bei der ich naturgemäß die Ergebnisse der indologischen Forschung voranstelle und als in vieler Hinsicht maßgebend auch für die Interpretation der in Frage kommenden chinesischen Texte betrachte.

F. geht von der Erörterung des Begriffes der Prajñāpāramitā und seiner verschiedenen Übersetzungen im Chinesischen aus, begeht aber

¹ Deutschland und Japan. Hamburg 1914.

² Vgl. OZ. IV. 3, S. 207 ff.

schon mit seiner etymologischen Deutung des Wortes *pāramitā*, das er in *pāram-itā* auflöst, einen Verstoß gegen den Geist der indischen Sprache, welcher schon längst von Boethlingk, Childers und zuletzt nachdrücklich von F. W. Thomas (Journ. Roy. As. Soc. 1904, S. 547 f.) gerügt und richtiggestellt worden ist. Es kann gar kein Zweifel darüber bestehen, daß, falls man nicht eine übrigens sonst kaum belegte Haplogie für *pāram-ita-tā* annehmen will, die im späteren Buddhismus übliche Form *pāramitā* eine Suffixerweiterung des in der älteren Pali-Literatur überwiegenden *pārami* darstellt, einer Bildung, die übrigens nicht nur im Divyāvadāna und Mahāvastu, sondern auch in dem Saddharma-puṇḍarīka-sūtra (z. B. S. 453 ed. Kern-Nanjio) und anderen älteren Mahāyāna-Texten die gebräuchlichste ist. Es ist daher zum mindesten irreführend, wenn F. bemerkt, daß die von ihm zitierten drei chinesischen Interpretationen „sich eng an den Sanskrit-Ausdruck anlehnen und dessen verschiedene Auffassungsmöglichkeiten sehr glücklich wiedergeben“. Aber auch seine Bezugnahme auf *Bukhō jiden* kann ich insofern nicht als entscheidend betrachten, als es doch jedenfalls näher gelegen hätte, den für die Interpretation der chinesischen Überlieferung maßgebenden Kommentar des Nāgārjuna in der Übertragung des Kumārajīva (Nanjio Nr. 1169) heranzuziehen. Dieser legt zwar (z. B. TE. XX. 1. 72 a, 77 a, 112 b, 113 b) die auch aus dem Tibetischen (*pha-rol-tu-phyin-pa*) geläufige spät-indische Interpretation als „an das jenseitige Ufer gelangen“ zugrunde, definiert auch den Ausdruck entsprechend der zweiten der von F. zitierten Erklärungen, entkräftet aber hiermit selbstverständlich nicht die von Childers und Thomas vertretene Auffassung, wonach *pāramitā* ebenso wie pali und sanskrit *pārami* im Sinne von „Vollkommenheit“ zu verstehen und dementsprechend auch zu übersetzen ist.

Was nun die Anordnung der im chinesischen Kanon enthaltenen Prajñāpāramitā-Texte anbelangt, so bezeichnet F. die von mir im Anschluß an Nanjio's *Catalogue* gegebene Einteilung der *Mahā-prajñāpāramitā* als irreführend. Wenn ich mich auch nicht veranlaßt fühlen kann, Nanjio zu rechtfertigen, so möchte ich es doch mit Hinsicht auf die grundsätzliche Bedeutung und Wichtigkeit der Frage nicht für überflüssig halten, von dem indologischen Standpunkt aus F.s Bemerkungen über den von

mir mit „Faszikel“ wiedergegebenen Ausdruck *kūan* (卷) und *p'in* (品) einer Nachprüfung zu unterziehen. Wie aus einem Vergleich mit dem indischen Urtext hervorgeht, entspricht die Einteilung in *p'in* genau derjenigen des Sanskrit-Textes in *prakarana*'s, von mir im Anschluß an die übliche Gebrauchsweise des terminus in buddhistischen Texten mit „Buch“ wiedergegeben. Während diese Einteilung in *p'in* dem Inhalt und inneren Zusammenhang des ganzen Werkes insofern Rechnung trägt, als dieses hierdurch in eine Reihe innerlich selbständiger und abgeschlossener Erörterungen zerlegt wird, gehört die Einteilung in *kūan* lediglich der chinesischen Übersetzung an, bezeichnet zunächst auch nur einen gewissen, durch die Praxis der Einteilung in „Hefte“ oder „Faszikel“, ursprünglich wohl „Rollen“, sanktionierten Textumfang, der mit der inneren Zusammengehörigkeit des Textes auch nicht das geringste zu tun hat. Wenn F. nun gegen die Wiedergabe von *kūan* durch „Faszikel“ mit der Begründung Einspruch erhebt, daß man dieses Wort, „wenn man es überhaupt im Deutschen anwenden will, höchstens zur Bezeichnung chinesischer ‚Bände‘ oder ‚Hefte‘ (*pên* 本) gebrauchen könnte“, so wäre hiergegen zu erwidern, daß dieser letztere Ausdruck sich wohl auf die neueren Erzeugnisse des Buchdrucks, vielleicht auch in gewissem Umfange auf neuere Ausgaben älterer Texte anwenden läßt, aber jedenfalls in keiner Ausgabe des buddhistischen Tripitaka sich vorfindet. Vielmehr steht eben hier die Bezeichnung *kūan* da, wo man nach heutiger Anschauung *pên* erwartet. Allerdings nur unter der Berücksichtigung der Tatsache, daß zur Zeit, als die älteren Ausgaben des chinesischen Kanons entstanden — die älteste erhaltene, koreanische, reicht in den Anfang des elften Jahrhunderts zurück (Nanjio, Pref. S. XXIV) —, die geschnittenen Schriftzeichen viel größer und infolge dessen der Umfang eines Heftes (*kūan*) erheblich stärker war, als bei der heutigen Verwendung gegossener Typen in den modernen japanischen Ausgaben: während z. B. die Min-Ausgabe (1578 ff.; Exemplar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin) normalerweise nur 105, die ältere Kioto-Ausgabe (1681) 200 Schriftcharaktere auf der Seite zählt, bietet die Tokio-Ausgabe von 1881 f. bei erheblich kleinerem Format deren 400, die neue Kioto-Ausgabe sogar 440. Daraus ergibt sich aber, daß die Bezeichnung *kūan* („Rolle“) für einen gewissen Text-

umfang in einem früheren Zeitraum durchaus begründet und angemessen erscheinen konnte, wo man heute bei dem wesentlich anders gewordenen Aussehen des chinesischen Buches eher die Bezeichnung *pên* verwenden würde. Aber es ist eben unrichtig, den buddhistischen Kanon nach dem Maßstab moderner Buchaufmachung zu beurteilen. Vollkommen unverständlich ist aber, was F. über die Einteilung der *p'in* („Abschnitt“) in „Artikel“ berichtet, „die durch einfache Zahlen bezeichnet sind“. Zur Orientierung desjenigen, der den chinesischen Text nicht zur Hand hat, sei hier nur bemerkt, daß diese „Artikel“ nichts weiter sind, als die sich durch die rein äußerliche Einteilung in *küan* ergebende ebenso äußerliche und zufällige Zerlegung der ursprünglichen *prakaraṇa*'s, die infolgedessen auch nur dem chinesischen Text angehört, im übrigen keiner organischen Gliederung des Stoffes entspricht und daher auch nicht die Bezeichnung „Artikel“ verdient. Daß, wie F. erwähnt, bei den kleineren Werken oder „Teilen“ (*fên* 分) die Abschnitte (*p'in*) fehlen und nur „Artikel“ gezählt werden, erklärt sich also sehr einfach dadurch, daß diese Texte an und für sich schon *prakaraṇa*'s sind, also nicht erst in solche zerfallen, und daß daher die Einteilung in die von F. als „Artikel“ bezeichneten Unterabschnitte mit der ganz äußerlichen Einteilung in *küan* zusammenfällt.

Ähnlich aber, wie hier hinsichtlich der Einteilung der *Mahā-prajñāpāramitā* eine scheinbare Schwierigkeit ohne weiteres behoben wird, sobald man den indischen Urtext daneben hält, löst sich das Dilemma, ob die von Nanjio unter Nr. 1, a—p verzeichneten Teile als ebenso viele Einzeltexthe oder als ein Werk aufzufassen sind. Zunächst liegt es auf der Hand, daß der chinesische Kompilator und Übersetzer als überzeugter Buddhist überhaupt nicht auf den Gedanken kommen konnte, daß die verschiedenen Bestandteile der *Mahā-prajñāpāramitā* verschiedene Verfasser hätten haben können; galten sie ihm doch ausnahmslos als unmittelbare Verkündung des Buddha, so daß irgendwelche Probleme hinsichtlich ihrer „Entstehung“ oder „Abfassung“ schlechterdings keinen Sinn für ihn haben konnten. Es liegt ihm daher aber auch durchaus fern, die verschiedenen Teile (*fên*) in dem Sinne voneinander zu unterscheiden, daß zwischen einzelnen engere Beziehungen hinsichtlich der Form oder des Inhaltes beständen. Wenn wir derartige Unterscheidun-

gen vornehmen, so tun wir es auf Grund entweder sprachlicher Eigentümlichkeiten mit Hilfe textkritischer Untersuchung oder unter Berücksichtigung inhaltlicher Beziehungen. Beide Arten von Indizien weisen nun aber auf die engste Zusammengehörigkeit der fraglichen Texte hin. Die Übereinstimmung in formaler Hinsicht ist eine auffallende und erstreckt sich nicht nur auf Einkleidung der Gespräche, in denen außer dem Buddha der Bodhisattva Mañjuśrī sowie Śāriputra die Hauptbeteiligten sind, sondern vor allem auch auf die zum Ausdruck kommende Lehrauffassung. Wenn F. mit Hinsicht auf die Titel der hier in Frage kommenden Texte bemerkt, daß sie den sechs *pāramitā*'s gewidmet sind, so ist dies insofern leicht mißverständlich, als dem Verfasser oder den Verfassern diese sechs Vollkommenheiten mit Ausnahme der *prajñāpāramitā* an und für sich völlig gleichgültig sind und höchstens insofern für ihn einige Bedeutung gewinnen, als sie sich dem Begriff der Leerheit (der die Quintessenz der *Prajñāpāramitā* bildet) unterordnen und diesen letzteren hierdurch in seiner überragenden Bedeutung besonders hervortreten lassen. Daß diese Texte mit dem Namen der für das Hinayāna charakteristischen, für das Mahāyāna aber ziemlich bedeutungslosen fünf ersten *Pāramitā*'s, also mit Ausnahme der *Prajñāp.*, bezeichnet sind, mag als Konnivenz, als Entgegenkommen gegenüber den immer noch eingewurzelten Anschauungen der älteren Lehre betrachtet werden; jedenfalls ändert dieses aber nichts an der Tatsache, daß sie gegenüber der „Vollkommenheit der Erkenntnis“ nicht auf besondere und selbständige Bedeutung Anspruch machen können und daß ihre Verwendung als Titel ausgesprochener *Prajñāpāramitā*-Texte im Grunde genommen ein Widerspruch mit der Tendenz der eben hier zum Ausdruck gelangenden Weltanschauung ist; denn sie sind, um es nochmals zu betonen, der Erkenntnis (*prajñā*) nicht gleich-, sondern durchaus untergeordnet. Dies hindert mich aber auch, die Möglichkeit, daß die Texte Nanjio Nr. 1 k—o nicht in unmittelbarer Unabhängigkeit von p, nämlich der *Prajñāpāramitā*, entstanden seien, ernstlich ins Auge zu fassen, möchte ich aber nichtsdestoweniger darauf hinweisen, daß ich in meiner von F. kritisierten Erörterung der bezüglichen Probleme diese Möglichkeit noch durchaus offen gelassen habe, indem ich von „zwölf bzw. sechzehn“ Texten gesprochen habe, während

F. mit seiner kategorischen Leugnung der ersten Annahme sich zwar scheinbar in einer genaueren Übereinstimmung mit der Anordnung in Hhüan-chwan's Sammelwerk befindet, wo sie tatsächlich als selbständige „Teile“ (*jen*) aufgeführt werden, aber nur auf Kosten eines inneren, d. h. inhaltlichen Widerspruchs, der jedem Kenner der einschlägigen Literatur sofort auffallen muß. In diesem Sinne kann die von Nanjio, auf Grund des *C'-yuen-lu* (Nanjio 1612) TE. XXXVIII. 8. 45 b, aufgestellte Identifikation der Texte k—o mit der tibetischen *Prajñā-pāramitā* in 1800 ślokas, des Textes p mit der in 1200 ślokas unsere vollste Beachtung beanspruchen, während F.s Bemerkung: „Welche indischen Texte ihnen entsprechen, wird noch festzustellen sein“, sich mit der einfachen Bemerkung erledigt, daß sie überhaupt mit keinen der in Sanskrit überlieferten *Prajñāpāramitā*-Texte übereinstimmen. Wenn F. glaubt, die Richtigkeit der Angabe Nanjios durch einen Hinweis auf Wassiljew, den übrigens Nanjio in diesem Zusammenhange selbst zitiert, widerlegen zu können, so wäre in Betracht zu ziehen, daß Wassiljew die Identität des Textes p mit der *Suvikrānta-vikrami-paripṛcchā* möglicherweise schon bekannt war und daß seine Erwähnung dieses letzteren Textes in entsprechendem Sinne aufzufassen ist. Wenn andererseits W. die fünf vorangehenden Texte k—o, d. h. *Dāna-* bis *Dhyāna-pāramitā* im Anschluß an die ganz äußerliche Anordnung bei Hhüan-chwan als selbständige betrachtete, so war ihm jedenfalls die Angabe des *C'-yuen-lu* unbekannt oder zu fernliegend, als daß er sie mitberücksichtigt hätte. Aber für uns kann dies selbstverständlich kein Grund sein, die im allgemeinen durchaus zuverlässigen Feststellungen dieses auf kaiserlichen Befehl durch indische, tibetische und chinesische Gelehrte hergestellten Katalogs des gesamten buddhistischen Kanons, dessen besonderer Wert in seinen Angaben über die entsprechenden tibetischen Texte besteht, in Zweifel zu ziehen.

Nach dessen ausdrücklicher Angabe sind aber die Texte k—o, wie übrigens auch Nanjio bemerkt, und nicht ich erst „angenommen“ habe, als ein zusammengehöriges und einheitliches Werk aufzufassen.

Was ergibt sich nun aus dem *C'-yuen-lu* hinsichtlich der tibetischen Entsprechungen der uns beschäftigenden Texte k—o und p? Was zunächst den letztgenannten Text anbelangt, so

ist die Angabe Nanjios dahin richtigzustellen, daß nach dem chinesischen Text des *C'-luen-lu* (Tokio-Ed. XXXVIII, 8. 46 a) der entsprechende tibetische *Prajñāpāramitā*-Text nicht 1200, sondern 2100 ślokas umfaßt. Der tibetische Paralleltext findet sich auch tatsächlich im *bKah-hgyur*, und zwar in dem 17. Bande (*sna-tshogs*) des *Sher-phyin* nach der Pekinger „roten“ Ausgabe, f. 22 b—113 b¹, und stellt sich bei einem genaueren Vergleich der beiden Versionen als die *Suvikrānta-vikrami-paripṛcchā* heraus, woraus sich dann allerdings die Notwendigkeit ergibt, den von Nanjio als mit dem genannten Text identisch vermuteten sechsten Hauptteil der chinesischen *Mahā-Prajñāpāramitā* anderweitig unterzubringen. Wenn nun auch die Teile k—o (11—15 nach der chinesischen Zählung) in dem Sinne getrennt aufgeführt werden, daß für jeden von ihnen der Schauplatz der Gespräche — für die vier ersten ist es der Park des Anātha-piṇḍa dazu S'rāvasthī, für den letzten der Gr̄dhra-kūta-Berg bei Rājagṛha — sowie die Anzahl der *kūan* angegeben wird, so werden sie doch wieder durch die Angabe zusammengefaßt: „Die obigen fünf Texte (bilden) zusammen vierzehn *kūan*; sie entsprechen im Tibetischen der *Prajñāpāramitā* von 1800 ślokas.“ Welches allerdings dieser tibetische Paralleltext sein sollte, ist durchaus unklar. In dem schon namhaft gemachten, als *sna-tshogs* bezeichneten Sammelbande der kleineren *Prajñāpāramitās* findet er sich jedenfalls nicht, und so dürfte nichts übrigbleiben, als ihn im Rahmen einer der größeren, etwa der von 25 000 ślokas, zu suchen. So erklärt sich denn auch ungewollt der Widerspruch zwischen der Angabe Wassiljews, der den Text nicht an der Stelle des *bKah-hgyur* fand, wo man ihn füglich erwarten sollte, und der Nanjios, welcher die bezügliche Angabe des *C'-yuen-lu* mitteilt, ohne zugleich eine Bürgschaft für ihre Richtigkeit übernehmen oder sie auch nur nachprüfen zu wollen. Nach Lage der Dinge bleibt uns aber, wenn wir beiden Gesichtspunkten Rechnung tragen wollen, nichts übrig, als die Frage, ob die fünf Werke zusammengehören oder nicht, vorerst unentschieden zu lassen, und eben diese Ungewißheit wollte ich durch die von Franke beanstandete Ausdrucksweise „zwölf bzw. sechzehn“ Texte charakterisieren. Auch F. hätte klüger daran getan, die Frage offen zu lassen, zumal da er in keiner Weise in der Lage ist, die Angaben des *C'-yuen-lu* nachzuprüfen, was nicht nur einige

Kenntnis des Tibetischen, sondern auch einen umfangreicheren wissenschaftlichen Apparat voraussetzt, als ihn F. besitzen dürfte.

Wenn es nun schon aus rein äußerlichen, formalen Gründen F. wohl nicht möglich ist, die Richtigkeit seiner, auf einer etwas einseitigen Interpretation Wassiljews beruhenden Annahme des heterogenen Charakters der die fünf ersten Pāramitās zum Gegenstand habenden Texte Nanjio Nr. 1 k—o zu beweisen, so ergibt sich andererseits aus einer Analyse des Textes und einer vergleichenden Kritik seines Inhaltes mit hinreichender Deutlichkeit, daß die fünf Abhandlungen (wenn man sie so nennen darf) insofern eng zusammengehören, als sie in dem Bestreben, die Pāramitās der Mildtätigkeit, des Wandels usw. derjenigen der Erkenntnis (*prajñā*) unterzuordnen, durchaus einheitlich sind. In welchem Sinne dies geschieht, möge an der Hand der in dem *Ta-tsañ-shañ-ciao-fa-pao-piao-mu* (Nanjio Nr. 1611, TE. XXXVIII. 8. 1) gegebenen Inhaltsangabe des ersten der genannten Texte, der Dāna-pāramitā, gezeigt werden (TE. XXXVIII. 8. 3 b). Sie lautet folgendermaßen: „Śāriputra sagte: Wenn ein Bodhisattva zur unübertroffenen Erleuchtung zu erwachen wünscht, so soll er unter allen Übungen zunächst sich in der Vollkommenheit der Mildtätigkeit üben und so überlegen: Ich übe Mildtätigkeit an den in den zehn Weltgegenden befindlichen Lebewesen und veranlasse, daß sie völlig vom Bösen und vom Samsāra erlöst werden. Die, deren Geist noch nicht zur unübertrefflichen Erleuchtung erwacht ist, führe ich rasch zu der Geisteserweckung; deren Geist schon erweckt ist, die führe ich zur Unablenkbarkeit; die, welche schon unablenkbar sind, führe ich rasch zur Erfüllung der Allerkenntnis. Durch die Mildtätigkeit rufe ich keine weiteren Früchte hervor, sondern ich lehre nur die höchste Erleuchtung, und kann erreichen, daß in Zukunft alle Nutzen und Vorteil haben. Deshalb denn heißt es *Dāna-pāramitā*: überall bewirkt sie, daß alle Pāramitās zur Vollendung gelangen. Wenn (nicht) ein späterer Gedanke abhängig von der Allerkenntnis sich umwendet zur Erleuchtung, so ist, wenn er auch in der Pāramitā der Mildtätigkeit wandelt, dies doch nicht eine Pāramitā; auch kann er nicht andere, die sich in den Pāramitās bemühen, rasch zur Erfüllung führen; auch kann er nicht die All-Erkenntnis erreichen. Weil ein Bodhisattva alle Dinge (*dharma*) als traumhaft kennt, so ist,

wann er Mildtätigkeit übt, nicht wirkliches Aufgeben möglich. Wann er zur Erleuchtung erwacht, so wird sie nicht tatsächlich erreicht. Wenn zwei Zauberspiele vermischt und vertauscht werden, so sind hierin die zweierlei Dinge nicht wirklich seiend.“ Es bedarf wohl keines besonderen Hinweises, daß die hier vertretene Auffassung von „Mildtätigkeit“ nichts mehr mit der des ursprünglichen Buddhismus gemeinsam hat, und genau das gleiche gilt auch von den folgenden Pāramitās, die jeweils in derselben Weise zu Vorbereitungsstufen der *Prajñā-pāramitā* umgedeutet werden, wie es mit der Dāna-pāramitā der Fall ist. Nur durch diese Umdeutung rechtfertigt sich aber auch die Stellung, die diesen Texten innerhalb der Klasse der *Prajñāpāramitā* eingeräumt ist, und es wäre geradezu als eine Irreführung zu bezeichnen, wenn man, trotz dem so durchsichtigen Spiel, diesen Pāramitās einen gewissen Schein von Selbständigkeit und Gleichberechtigung gegenüber der *Prajñā* zu wahren, und trotz der auffallenden Gleichmäßigkeit in Form und Inhalt, sie als unter sich und von dem sich anschließenden sechzehnten Teil unabhängig betrachten wollte. In diesem Sinne möchte ich, wenn ich schon in meiner *Prajñāpāramitā*-Bearbeitung die Möglichkeit einer innerlichen Zusammengehörigkeit dieser Texte in Betracht gezogen habe, diese Auffassung heute noch entschiedener betonen, falls dies mit Hinsicht auf die hiermit in vollster Übereinstimmung befindlichen Feststellungen des *C'-yuen-lu* überhaupt noch nötig erscheinen sollte.

Was ferner die nicht von Hhüen-chwan, sondern anderen übertragenen kanonischen 28 *Prajñāpāramitā*-Übersetzungen anbelangt, so ist es nicht richtig, daß ich diese „sämtlich“ als „von geringerer Bedeutung“ bezeichnet hätte. Das konnte mir schon deshalb nicht einfallen, weil dies zum weitaus größten Teil ältere Versionen der auch in Hhüen-chwans *Mahā-Prajñāpāramitā* enthaltenen Texte sind und selbstverständlich auch neben dieser letzteren Übertragung ihre unbestreitbare Bedeutung besitzen. Die obige Bemerkung bezog sich ausdrücklich nur auf diejenigen *Prajñāpāramitā*-Texte, die, weil sie von Hhüen-chwan nicht aufgenommen wurden, naturgemäß „von späterer Entstehung und geringerer Bedeutung“ sein müssen. Das sind aber nur ganz wenige, und daß auch nur einer derselben im Kultus der chinesischen und japanischen Klöster „eine

sehr große Bedeutung“ habe, wie F. wissen will, muß ich vorerst auf Grund meiner eigenen Wahrnehmungen in nordbuddhistischen Klöstern entschieden in Zweifel ziehen. Ich wüßte auch gar nicht, welcher der paar Texte hierfür in Frage kommen könnte. Was übrigens den Übersetzer des von mir unter Nr. 26 verzeichneten *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra*, Fa Yü (法月), den auch er nicht unterbringen kann, anbelangt, bedaure ich, daß er nicht wenigstens in diesem einen Punkte dazu gelangt ist, seine negative Kritik durch eine positive zu ergänzen, indem doch die umfangreichen Nachträge der ihm vorliegenden neuen Kioto-Ausgabe aus der jüngeren Literatur doch sicher auch über diese Frage einiges Licht zu verbreiten imstande sind. Seinem Gegenargument gegen meine Vermutung — denn mehr ist sie nicht und sollte sie nicht sein — vermag ich jedenfalls so lange nicht ein besonderes Gewicht zuzumessen, als nicht eine anderweitige Lösung der Schwierigkeit, die auch F. anerkennt und die darin besteht, daß ein Übersetzer eines kanonischen Textes nicht auch in den *Kao-sên-cuan* namhaft genannt sein sollte, vorgeschlagen wird. Was ferner die vier mit dem gemeinsamen Namen *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* bezeichneten Texte betrifft, so weiß ich wirklich nicht, wie ich diese anders hätte aufführen können, als wie es geschehen ist, ohne den Titel viermal zu wiederholen. So wenig wie bei den übrigen in diesem Zusammenhang aufgeführten Texten hatte ich Veranlassung, mich über ihren näheren Inhalt und ihre wechselseitigen Unterschiede zu verbreiten; im übrigen gibt F. die Identität der zwei Texte Nr. 25 und 26, deren Titel genau übereinstimmen, damit zu, daß er selbst die Angabe der chinesischen Überschrift mitteilt, nach der Nr. 26 eine nochmalige Übertragung von Nr. 25 ist. Wenn also F. es als „nicht zugänglich“ betrachtet, daß man die fraglichen Texte „kurzerhand als dasselbe“ bezeichnet, so habe ich hierzu zu bemerken, daß ich niemals daran gedacht habe, diese, d. h. die chinesischen Übersetzungen, als identisch zu bezeichnen; wenn ich überhaupt in der Lage gewesen wäre, mich über das Abhängigkeitsverhältnis der vier Texte zu äußern, so hätte ich es dahin präzisiert, daß man es mit vier mehr oder weniger voneinander abweichenden Übertragungen eines und desselben Sanskrittextes zu tun hat, wobei es dahin gestellt bleiben muß, ob nicht schon der Sanskrittext in verschiedenen Versionen im

Umlauf war, so daß also die Unterschiede der chinesischen Versionen zum Teil wenigstens auf Rechnung der Vorlagen zu setzen wären; und das würde ja auch mit ähnlichen Beobachtungen stimmen, die jeder, der schon einmal zeitlich auseinander liegende chinesische Übersetzungen indischer Texte miteinander verglichen hat, auf Schritt und Tritt machen konnte.

So wenig nun aber F. bei diesem Punkte dazu gelangt, seine Kritik durch eine positive Förderung der Probleme zu erweitern, so wenig geschieht es auch hinsichtlich der in den Nachträgen der neuen Kioto-Ausgabe des Tripiṭaka enthaltenen Werke, die „sich allerdings nur zu einem kleinen Teile noch als ‚Übersetzungen‘ bezeichnen, während die meisten chinesischen Originalbearbeitungen, Kommentare, Auszüge u. dgl. sind.“ Nun ist es ja schon längst anderweitig bekannt, daß wahrscheinlich im Zusammenhang mit der von dem Begründer der Yuen-Dynastie angeordneten Vergleichung des chinesischen Kanons mit dem im *bKah-hgyur* und *bsTan-hgyur* enthaltenen tibetischen solche Abhandlungen und Werke, die im Chinesischen fehlten, aus den tibetischen Schriften übersetzt wurden. Der erste Teil dieser Sammlung bestand aus der Lehre des Buddha (*bKah-hgyur*); zu dem zweiten Teil wurden 21 Bände von Übersetzungen aus dem Tibetanischen, die chinesischen Śāstras und Werke hervorragender Lehrer, 153 Bände umfassend, hinzugefügt. Die ganze Sammlung bestand aus 740 Bänden. Auch wurde ein mit Inhaltsangabe versehener Katalog aller dieser Bücher angefertigt, in welchem sich viele Śāstras befanden, welche nicht in den tibetischen Sammlungen existieren. Da ich das chinesische Tripiṭaka in der Tokio-Ausgabe (TE) besitze, welcher die nicht-kanonischen Nachträge der neuen Kioto-Ausgabe fehlen, entzieht es sich meiner Beurteilung, in welchem Umfange diese angeblich auf tibetische Quellen zurückgehende Mitteilung Glaubwürdigkeit beanspruchen kann. Immerhin hat sie eine gewisse innere Wahrscheinlichkeit für sich, und so wäre einiger Grund zu der Vermutung vorhanden, daß jene Texte zum Teil wenigstens in den Nachträgen der neuen Kioto-Ausgabe enthalten sind. Es wäre zu wünschen, daß ein Sinologe, dem diese Ausgabe zugänglich ist, diese Kollation vornähme, für die hinsichtlich des Tibetischen das in meiner *Prajñāpāramitā*-Bearbeitung enthaltene Material genügen dürfte, so lange es sich nur um eine allgemeine

Feststellung der etwaigen Übereinstimmung einzelner Texte handelt. Für einen genaueren Nachweis bietet sich die Möglichkeit vermittels der der Pekinger sog. „roten“ Ausgabe des *bsTan-hgyur* beigegebenen chinesischen Übersetzung des (ursprünglich tibetischen) Katalogs (*dKar-chag*), die sich auch in den zwei in Europa (Paris und St. Petersburg) befindlichen Exemplaren dieser „roten“ Ausgabe vorfindet. Mit diesem Hilfsmittel wäre also ein Sinologe, selbst wenn er keine Kenntnis des Sanskrit oder Tibetanischen besäße, in die Lage versetzt, den Nachweis einer etwaigen Identität zu führen, sofern ihm ein Katalog jener Nachträge der neuen Kioto-Ausgabe des Tripitaka zur Verfügung stände. Und da Herr F. offenbar in dieser Lage ist, würde ich ihm mit Hinsicht auf die derzeitige Unmöglichkeit, den Pariser oder Petersburger *bsTan-hgyur* einzusehen, zu diesem Zweck gern die in meinem Besitz befindliche photographische Kopie der chinesischen Übersetzung des *bsTan-hgyur*-Kataloges zur Verfügung stellen, so daß er dann selbst die von ihm als notwendig bezeichnete Nachprüfung vornehmen könnte. Wie aber auch dieses Ergebnis ausfiele, so würde sich doch an dem von mir aufgestellten Satze, es habe sich von der späteren scholastischen Literatur der *Prajñā-pāramitā* fast gar nichts ins Chinesische hinübergerettet, insofern kaum etwas ändern, als man gegebenenfalls diesen Übersetzungen aus zweiter und dritter Hand doch nicht eine besondere Wichtigkeit wird beilegen wollen. Immerhin würde auch ich eine derartige Nachprüfung, mit der F. unsere Kenntnisse über die *Prajñāpāramitās* wirklich positiv fördern könnte, keineswegs für überflüssig halten.

Nur möchte ich ihm in diesem Falle empfehlen, seine eigene Transkriptionsweise der chinesischen Ideogramme in dem Sinne abzuändern, daß sie nicht nur wissenschaftlich, sondern auch praktisch brauchbar wird; und in beider Hinsicht scheint sie mir einer Besserung fähig. Was das erstere anbelangt, so wird kein phonetisch Geschulter es billigen können, wenn F. zur Umschreibung eines einfachen Lautes, wie er etwa in 支 *c'* vorliegt, vier oder — mit Hinsicht auf den im nordchinesischen Kuan-hoa überhaupt nicht vorhandenen, sondern erst südlich des Yangtze' deutlich werdenden Vokallaut — gar fünf Lautzeichen verwendet (*Tschü*). Und was die praktische Zweckmäßigkeit einer derartigen, trotz der enormen Zeichenhäufung

nicht einmal eindeutigen Transkriptionsweise anbelangt, so wäre doch das erste Erfordernis, daß man einen phonetisch umschriebenen Lautkomplex mit Hilfe der Wiedergabe in irgendeinem Wörterbuch finden kann; aber davon ist bei der Frankeschen Transkription schon deshalb keine Rede, weil die wenigen, wissenschaftlichen Zwecken genügenden chinesischen Wörterbücher hinsichtlich der Transkription von den Eigenheiten F.s frei sind. Auf die sonstigen Einwände und Bemängelungen näher einzugehen, kann ich mir aber um so mehr ersparen, als sie sich weniger gegen mich, als gegen B. Nanjio wenden, dessen Transkriptionsmethode mir einer Verteidigung denn doch nicht zu bedürfen scheint; nur hinsichtlich eines einzigen Punktes muß ich noch die Geduld des Lesers in Anspruch nehmen, zumal da es ihm sonst ebenso ergehen könnte, wie mir selbst beim ersten flüchtigen Durchlesen der Frankeschen Besprechung, daß er nämlich auf Grund des von F. herangezogenen Materials sich die zweifelhafte Frage vorlegte, ob vielleicht doch nicht F.s Ausstellungen in seiner Schlußanmerkung (S. 211) im vorliegenden Falle eine gewisse Berechtigung haben?

Den Anlaß zu dieser Bemerkung gab F. meine Wiedergabe des Namens des Übersetzters von Nanjio Nr. 5, 支囊迦識, der von Nanjio mit *K' Leu-kiā-khān* wiedergegeben wird. Dieser hatte für seine Transliteration chinesischer Worte das von *Max Müller* in den „Sacred Books of the East“ befolgte Schema übernommen und es auf *Wells Williams'* „System of Orthography for the Pronunciation of Peking“, wie es in dessen „Syllabic Dictionary of the Chinese Language“ vorlag, übertragen. Bei einigen Lauten, die nur im Chinesischen gefunden werden, wurde das ursprüngliche System von Williams beibehalten. Es ergibt sich hieraus, daß die abfällige Kritik, die F. gegen Nanjios Transkriptionsmethode richtet, nicht sowohl diesen betrifft, als *W. Williams*, dessen orthographisches System doch gerade in wissenschaftlichen Kreisen allgemeine Anerkennung und Aufnahme gefunden hat, mit geringen, nicht gerade glücklichen Abweichungen auch in dem kompenderen, wenn auch nicht zuverlässigeren Wörterbuch von *Giles* angewendet worden ist. Das Wesentliche und Neue an *Max Müllers* Transkriptionsmethode hatte darin bestanden, daß er, um die Drucklegung orientalischer Texte und Arbeiten von der Be-

schaffung diakritischer Typen unabhängig zu machen, Kursivschrift mitverwandte, so daß z. B. k den gutturalen, k den palatalen Verschlußlaut bezeichnete, eine Methode, die zugleich den Vorzug hatte, einen einfachen Laut auch mit einem einzigen Schriftzeichen wiederzugeben, also ohne die vom wissenschaftlichen Standpunkt verwerfliche Konsonantenhäufung, wie sie sich z. B. bei F. findet, auszukommen. Da ich selbst auf die Verwendung kursiver Schrift verzichtete, habe ich dann die den chinesischen Lautcharakter entschieden noch besser wiedergebende Schreibung von Williams wiederhergestellt und bin so zu der Schreibung c' gekommen.

Nun fährt aber F. fort — und ich muß stehen, hier reißt für mich der Faden des logischen Zusammenhangs seiner Deduktionen —: „Dabei gehört Tsch'i überhaupt nicht zu dem Namen, sondern ist der zweite Bestandteil von Yüe-tsch'i . . .“ Ohne die Richtigkeit dieser Behauptung bestreiten zu wollen, möchte ich nur die bescheidene Frage stellen: „Was hat denn das mit meiner Transkription des chinesisch-indischen Namens zu tun?“ Dadurch, daß ich sowohl diese Vorsilbe wie die nachfolgende Silbe Leu mit großen Anfangsbuchstaben schrieb, während ich diese letztere mit den zwei nachfolgenden durch Bindestriche verband, habe ich doch, wie ich denke, zur Genüge und mit aller Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht, daß auch ich, ebenso wie F., Nanjio und die chinesischen Verfasser der Tripitaka-Kataloge, die Silbe C' in dem bezeichneten Sinne auffasse. Oder meint etwa F., ich habe nicht gewußt, daß „Lou-k(i)a-tsch'an“ — so transkribiert F., nicht ich — den indischen Namen Lokarakṣa wiedergeben kann? Aber das wäre ja auch nur genau das, was ich selbst in meiner Prajñāpāramitā-Bearbeitung gesagt habe. Ich möchte wissen, wie ich die Nicht-zusammengehörigkeit der Vorsilbe zum indischen Namen anders hätte zum Ausdruck bringen können, als wie es von mir geschehen ist. Aber selbst wenn ich beides als eng zusammengehörig betrachtet hätte, so wäre ich hierzu nicht nur berechtigt gewesen, sondern ich hätte hiermit nur der chinesischen Auffassung Rechnung getragen, wie sie in den alten Tripitaka-Katalogen zum Ausdruck kommt. So bezeichnet z. B. der Katalog Ch'-yuen-fā-pāo-k'an-thuñ-tsuñ-lu; (C'-yuen-lu Nanjio 1612) den chinesischen Übersetzer (TE. XXXVIII. 8. 46 a)

als den „(unter den) späteren Han (wirkenden) (aus dem Lande der) Yüe-c' (stammenden) Tripitaka(-kundigen) C'-leu-cia-chan“, was auf die von Nanjio nach dem Journ. As. Soc. Beng., 1882, S. 20, angeführte Form *Cilukākṣa* führen würde; das älteste Kao-sañ-cwhān (Nanjio 1490) gibt als abgekürzte Nebenform das erste und letzte Zeichen des Namens (vgl. oben)an, und fügt bei: „ursprünglich ein Yüe-c'-Mann“ (TE. XXXV. 2. 2 a. 20), so daß also auch hiernach die Vorsilbe C' (支) als zu dem eigentlichen Namen gehörig zu betrachten wäre; dieselbe Abkürzung wird auch in dem Sui-cuñ-ciñ-mu-lu, dem Katalog des Tripitaka zur Zeit der Sui-Dynastie (Nanjio 1608; TE. XXXVIII. 2. 2 a ff.) angewandt, während das Nei-tien-lu (Nanjio 1483) die längere Form bevorzugt, aber auch wieder durch die ausdrückliche Bemerkung „Śramaṇa aus dem Yue-c'-Land“ (TE. XXXVIII. 2. 59 b. 10) die enge Zusammengehörigkeit der Vorsilbe C' zu dem eigentlichen Namen erkennen läßt. Fast in gleicher Weise findet sich die vollere Form mit dem Beifügen: „ein Mann aus dem Yüe-c'-Land“ in dem Thu-ci (Nanjio Nr. 1487, TE. XXXVIII. 3. 67 b. 19). Genau dieselben Angaben bietet auch der Khai-yuen-lu (Nanjio Nr. 1485, TE. XXXVIII. 4. 2 b. 11). Zieht man diese auffallende Übereinstimmung aller unserer Quellen in Betracht, so wird man sich schwerlich dem Eindruck entziehen können, daß, wenn auch die Silbe C' ursprünglich wohl nur eine Abkürzung für Yüe-c' (月支) war, sie doch so vollkommen mit dem persönlichen Namen des Mannes verschmolz, daß dieser überhaupt nie für sich selbst verwandt wurde und eines weiteren ausdrücklichen Zusatzes bedurfte, wenn die Herkunft bezeichnet werden sollte. Wie sehr derartige, den Ursprung der mit Tripitaka-Übersetzungen beschäftigten Literaten andeutende Vorsilben einer Verschmelzung mit dem eigentlichen Namen ausgesetzt waren, erhellt z. B. aus den Wandlungen, die der Name eines der ältesten Übersetzer Cu Fa-lan (竺法蘭), über sich ergehen lassen mußte. Er ist der eine der zwei indischen Mönche, die zur Zeit des Hān Min-ti nach China kamen und das „Sūtra in 42 Artikeln“ als ersten buddhistischen Text ins Chinesische übertrugen. In jenem Namen ist die erste Silbe eine Abkürzung für die übliche Bezeichnung von Indien. Die zweite Silbe ist die sinngemäße Wiedergabe von *ssk.dharma*, die dritte bedeutet „Orchidee“, dann überhaupt

„prächtige Blume“, so daß der indische Name etwa *Dharma-puṣpa*, „flower of Buddhism“ gelautet hätte. Als dann anläßlich der Übertragung des Sūtra ins Tibetische auch die Namen jener älteren Übersetzer dem chinesischen Lautcharakter entsprechend transkribiert wurden, ergab sich *Go-ba-ran*, das wiederum in die halb-sanskritische Form *Gobharaṇa* überführt wurde. Möglich, vielleicht sogar wahrscheinlicher wäre allerdings auch eine andere Deutung des chinesischen Namens, indem die letzte Silbe *lan* die reguläre Vertretung von *sansk. ram, ran, lan* u. a. ist, so daß sich *Bharaṇa* als der indische Namen jenes Mönches ergäbe; aber es wäre hiermit nichts an der Tatsache geändert, daß auch die ursprüngliche nicht zu dem Namen gehörige, lediglich die Herkunft bezeichnende Vorsilbe als zu demselben gehörig empfunden wurde, denn sonst ließe sich eine Form wie *Gobharaṇa* schlechterdings nicht erklären; daß aber andererseits in einem älteren Sprachzustand des Chinesischen diese Silbe als selbständiges Element gefühlt und betrachtet wurde, geht daraus hervor, daß in älteren Texten die Form *Fa-lan'* oder auch nur *Lan'* vorkommt. So würde sich denn auch hinsichtlich der Transkription des Chinesischen die Berechtigung zu einer Schreibung *Cu-fa-lan* also in einem Worte, ergeben, und da die genau entsprechende Bildung in der von F. beanstandeten, aber von mir auch nicht einmal andeutungsweise als richtig zitierten Form *Ch'-lou-kia-chan* vorliegt, so ließe sich auch diese mit triftigen Gründen als berechtigt erweisen. Jedenfalls ist F.s Argumentation zur Begründung seiner übrigens durchaus unklaren Aufstellungen völlig unzureichend. Im übrigen möchte ich ihm nur noch hinsichtlich seiner Notiz (S. 209) über *Ki-pin* entgegenhalten, daß die Identität dieses alten Reiches mit dem von *Hhüen-chwan* erwähnten *Ka-pi-s(a)* keineswegs ausschließt, daß das fragliche Gebiet mit dem heutigen *Kabul* zusammenfällt. Die topographische Beschränkung von *Ka-pi-s(a)* auf das *Gorband* (*Marquart*, Festschrift E. Sachau, S. 249) ist meines Erachtens zu eng, indessen hat M. selbst (S. 261) darauf hingewiesen, daß dieses Reich *Ka-pin* = *Kapisa*, „das vielfach mit *Gandhāra* verbunden auftritt, bei den Persern und Arabern durchweg mit dem von seiner südlichen Hauptstadt hergenommenen Namen *Kabul* bezeichnet wird.“ Da ich übrigens diese Identifizierung in meiner

„*Prajñāpāramitā*“ selbst noch mit einem Fragezeichen versehen habe, verstehe ich nicht recht, mit welchem Grunde F. sie mir zuschreibt.

M. Walleser (Heidelberg).

SCHLUSSWORT.

Auf die wortreichen Darlegungen des Herrn *Walleser* will ich mich, abgesehen von der einen Frage am Schlusse, nur mit einigen Sätzen äußern:

1. Wenn die etymologische Deutung des Wortes *pāramitā* durch die chinesischen Übersetzer „einen Verstoß gegen den Geist der indischen Sprache“ darstellt, so muß W. sich mit diesen Übersetzern auseinandersetzen. Von ihrer Auffassung aus gesehen, erscheinen ihre drei Wiedergaben des Ausdruckes jedenfalls sehr glücklich. Warum die Erklärung des *Bukhō jiden* nicht entscheidend sein soll, weil der „für die Interpretation der chinesischen Überlieferung maßgebende“ Kommentar des *Nāgārjuna*, der dasselbe sagt, hätte herangezogen werden müssen, ist mir unverständlich. Das *Bukhō jiden* gründet ja seine Erklärung ausgesprochenermaßen auf *Nāgārjuna*!

2. Wenn ich die Wiedergabe des chinesischen Wortes *küan* durch „Faszikel“ als irreführend bezeichnet habe, so geschah das eben gerade im Hinblick auf den heutigen Sprachgebrauch. Bei *Wassiljew* ist denn auch das Wort „Kapitel“ dafür gewählt worden, während *Forké* in seinem neuen Kataloge des Pekinger *Tripitaka* das vielleicht noch bessere „Buch“ dafür hat.

3. Die bei *Nanjio* unter No. 1, k—o bezeichneten Schriften habe ich in genauer und tatsächlicher Übereinstimmung mit der chinesischen Anordnung, nicht in „scheinbarer“, wie W. erklärt, als selbständige Werke angesehen. Indessen will ich die Gründe, die W. für seinen abweichenden Standpunkt beibringt, gern gelten lassen, nur hätte er sich darin in seinem Buche über die Frage etwas deutlicher, wenn auch kürzer als in seiner „Erwiderung“, äußern müssen; ein einfaches „bzw.“ zwischen den beiden Zahlen genügt dafür nicht.

4. W. „vermutet“, daß *Fa Yüe* mit *Fa Hu* identisch sei. Worauf sich diese Vermutung gründet, sagt er nicht. Ich habe ihn darauf hingewiesen, daß *Fa Yüe* in jedem Falle vor 975 gelebt haben muß, *Fa Hu* aber erst im 11. Jahrh. nach China gekommen ist. Wenn

W. diesem Einwande „kein besonderes Gewicht zuzumessen vermag“, so ist das seine Sache, andere werden es vermutlich tun.

5. W. bezeichnet vier Werke, die alle den Titel *Prajñāpāramitā-hṛdaya-sūtra* tragen, als „dasselbe“, obwohl ein Blick auf die Texte genügt, um zu zeigen, daß das nicht der Fall ist. W.s Behauptung ist also unrichtig, ich habe sie höflicherweise als „nicht angängig“ bezeichnet. W. entschuldigt sich damit, daß er mit dem Ausdrucke „dasselbe“ nicht habe sagen wollen, daß die Werke „identisch“ seien! Herr W. gibt seinen Lesern in der Tat Rätsel auf!

6. W. tadelt mich, daß ich „meine Kritik nicht durch eine positive Förderung der Probleme erweitert hätte“, indem ich es unterlassen, die Nachträge in der neuen Kyōto-Ausgabe des *Tripitaka* im einzelnen auf ihre etwaige Herkunft aus den tibetischen Sammlungen zu untersuchen. W. verlangt etwas viel von einer Besprechung seiner Werke; sollte ich die Aufgabe einmal durchführen — und ich halte sie für sehr lohnend —, so werde ich dies schwerlich mit einer solchen Besprechung verbinden.

7. Zum Schlusse hat W. es für angezeigt gehalten, sich über die europäische Wiedergabe chinesischer Laute zu verbreiten, und hier muß ich — sehr gegen meinen Wunsch — etwas ausführlicher auf seine Bemerkungen eingehen. Die Gründe ergeben sich aus dem Folgenden. Von der Höhe seiner chinesischen Kenntnisse belehrt mich W. einerseits über die Vorzüglichkeit von B. Nanjio's und W. Williams' Umschreibungsart und andererseits über die „wissenschaftliche“ und „praktische“ Unbrauchbarkeit meiner eigenen. Meine „abfällige Kritik“ gegen Nanjio, „dessen Transkriptionsmethode einer Verteidigung denn doch nicht zu bedürfen scheint“, so stellt W. fest, „betrifft nicht sowohl diesen, als W. Williams, dessen orthographisches System doch gerade in wissenschaftlichen Kreisen allgemeine Anerkennung und Aufnahme gefunden hat“. Da meine „Einwände und Bemängelungen“ hinsichtlich dieser beiden Gelehrten von W. fast wie eine Gotteslästerung dargestellt werden, so muß ich mich einen Augenblick bei der Umschreibungsart Nanjio's und Williams', sowie bei der Aufnahme, die sie „in wissenschaftlichen Kreisen“ gefunden hat, aufhalten.

Als Nanjio seinen Katalog zusammenstellte, war Williams' Wörterbuch das letzte und beste bis dahin erschienene. Da er selbst nicht chinesisch spricht, sondern es nur mit japanischen Lauten liest, so hatte er auch kein eigenes Urteil über die chinesische Aussprache und ihre zweckmäßige Wiedergabe. Er bediente sich deshalb des Systems, das er in dem Wörterbuche vorfand, war nun aber außerdem gezwungen, auch das Umschreibungssystem für orientalische Alphabete anzuwenden, das Max Müller in Oxford seinen Mitarbeitern, insbesondere denen an den *Sacred Books of the East*, aufnötigte. Dieses System ist für das Chinesische ganz unzureichend, und so ist denn bei Nanjio durch die Verarbeitung der beiden Systeme ein Gebilde entstanden, das wohl die groteskste Umschreibungsmethode darstellt, die je auf dem Papiere erschienen ist. Um die Verwirrung noch größer zu machen, übernahm Nanjio auch nicht das eigentliche Umschreibungssystem des Wörterbuchs, das die ältere Nanking-Aussprache zugrunde legte, wie dies die meisten von Williams' Vorgängern seit der Zeit der Jesuiten getan hatten, sondern die jedem Schriftzeichen beigefügte Wiedergabe in der Aussprache des Peking-Dialekts. Die Gründe, die ihn dazu veranlaßt haben, sind mir nicht bekannt, jedenfalls geriet nun aber Nanjio auch noch zu allem Unheil in die Wirrnisse des von Williams aufgebauten Nebensystems, mit dem dieses lediglich der Peking-Aussprache gerecht werden wollte, das aber wegen der Eigenart der letzteren für die Wiedergabe von Sanskritworten ganz besonders ungeeignet ist. Welche Mißgeburten bei der Verbindung des Oxforder Systems mit dem von Williams zutage gekommen sind, das zeigt jede Seite in Nanjio's Katalog. Z. B. gibt Williams den Pekinger Quetschlaut vor *i* und *ü*, der sonst durch *hs* bezeichnet wird, durch *h'* wieder; nach dem Oxforder System ist ein *spiritus asper* durch *h* wiederzugeben, wie denn bei Nanjio auch *k'*, *p'*, *t'* richtig und einwandfrei als *kh*, *ph*, *th* erscheinen; nun hielt aber Nanjio auch das ' hinter dem *h* bei Williams für einen *spiritus asper*, während es in Wirklichkeit eben jenen Quetschlaut („resembling an affected lisp“, in Williams' Tontafel, S. XX der Einleitung) anzeigen sollte, in Folge dessen erhalten wir bei Nanjio ein *hh* dafür, also für 影 (Nr. 644) die köstliche Form *hhin* (Nanking-System bei Wil-

liams hing)! Im Oxforder System bezeichnet \sim über einem Vokal die Länge, während ein Vokal ohne das Zeichen kurz zu sprechen ist; Williams bezeichnet mit \grave{a} den kurzen, dumpfen, nach o oder ö hin klingenden Vokal, während a einfach das offene a bedeutet, das am Ende eines Wortes lang, in der Mitte aber kurz ist; Nanjio hat das \sim für ein Kürzezeichen gehalten, läßt es also in seinem System fort und setzt dafür auf alle anderen a das Längezeichen \sim ; so erhalten wir für 曾, bei Williams *ts'äng*, bei Nanjio *tshān* (Nr. 624), für 山 *shan* bei W. mit kurzem offenem a, bei N. *shān* (Nr. 623), einen in Peking ganz unmöglichen Laut. Dazu ist N. auch zuweilen von seinem Gewährsmann Williams abgewichen, wenn für ihn gar keine Veranlassung vorlag, z. B. setzt er in Nr. 618 für 獲 *kwo*, während W. richtig *huo* oder *hu* hat, Nr. 648 für 觀 *kwān* mit kursivem *h*, nach in dem Oxforder System *tschwān* zu sprechen, die richtige Aussprache ist bei W. als *kwan* gegeben usw. usw. Nun ist ja Nanjio ein so ausgezeichnete Gelehrter und sein Werk von so hervorragender Bedeutung, daß man über die Verirrungen in seiner Umschreibung getrost hinwegsehen kann. Die Sinologen insbesondere haben dies um so eher vermocht, als ihnen natürlich nur an den chinesischen Schriftzeichen gelegen, die Umschreibung für sie aber überhaupt überflüssig ist. Sie haben den Kopf geschüttelt und im übrigen dazu geschwiegen; benutzt hat das System selbstverständlich niemals einer von ihnen, es sei denn, daß sich Walleser für einen Sinologen hält. Selbst Nanjio's Landsmann Takakusu hat es in seiner Übersetzung von I-tsing's Werk (*A Record of the Buddhist Religion*), die ebenfalls unter Max Müllers Gönnerschaft in Oxford erschienen ist, nicht angewendet. Man hatte wohl sogar dort inzwischen seine Unmöglichkeit eingesehen. Denison Ross, der einen Index zu Nanjio's Katalog verfaßt hat¹, urteilt wirklich nicht zu hart, wenn er die Umschreibung „unfamiliar, cumbersome and not wholly consistent“ nennt, und er hat sich deshalb der Mühe unterzogen, die sämtlichen chinesischen Titel in das System Wade umzusetzen.

Wie steht es nun aber mit Williams' Umschreibungssystem, das sich nach Walleser

¹ *Alphabetical List of the Titles of Works in the Chinese Buddhist Tripitaka, Being an Index to Bunyiu Nanjio's Catalogue.*

ebenfalls jenseits aller Zweifelmöglichkeiten befindet? Williams hat, wie bemerkt, seinem Wörterbuche die ältere Nanking-Sprache des 17. Jahrhunderts („the Court Dialect much used in Central and Northern China“, S. XIV der Einleitung) zugrunde gelegt und dementsprechend sein Umschreibungssystem gewählt. Ob dieser Ausgangspunkt ein besonders glücklicher war, kann hier unerörtert bleiben, jedenfalls war sein System ein künstliches insofern, als er, damit, ähnlich wie Edkins, einen Ausgleich schaffen wollte zwischen dem Nordchinesischen und den südlichen Dialekten. Dabei war natürlich die phonetisch genaue Wiedergabe eines bestimmten Dialektes nicht zu erreichen, dafür aber ergaben sich unter anderem dadurch erhebliche Vorteile, daß die älteren Anlaute *k* und *ts*, sowie *h* und *s*, die im Nordchinesischen zu den bekannten Zwischenlauten *č* (etwa wie *ch* von *ich* mit *t* davor) und *hs* (siehe oben) zusammengefallen sind, wiederhergestellt wurden, eine Scheidung, die für wissenschaftliche Zwecke von großer Wichtigkeit ist. Im übrigen aber hat sich das System wegen seiner Umständlichkeit und Vieldeutigkeit geringen Beifalls zu erfreuen gehabt; auf dem Orientalisten-Kongresse in Rom im Jahre 1899 wurde es von der sinologischen Abteilung allseitig verworfen und heute gehört es ebenso der Vergessenheit an wie Williams' Wörterbuch selbst. Wer heute über Giles, Couvreur oder Palladius verfügt, wird kaum noch zu Williams greifen, es sei denn zu irgendwelchen Vergleichszwecken. Arendt übertreibt nicht allzusehr, wenn er sagt: „Williams ist es gelungen, in seinem großen und sonst äußerst verdienstvollen Wörterbuche eine Aussprache zu konstruieren, die noch jeden Benutzer zur Verzweiflung gebracht hat. Es ist daher nötig gewesen, um die Wörter im Williamsschen Wörterbuche überhaupt nur auffinden zu können, einen besonderen Index zu demselben herauszugeben, welcher die bei Williams vorkommenden Wörter in alphabetischer Anordnung nach der wirklichen Mandarin- oder Peking-Aussprache enthält.“¹ (*Handbuch der nordchinesischen Umgangssprache*, I. Teil, S. 410.) Walleser kann Giles' Wörterbuch, obwohl er über seinen Wert sehr von oben

¹ Gemeint ist Acheson, *Index to Williams' Syllabic Dictionary, Arranged according to Th. Wade's System of Orthography.*

herab urteilt, nie vor Augen gehabt haben, wenn er behauptet, daß Williams' „orthographisches System mit geringen, nicht gerade glücklichen Abweichungen“ darin angewendet worden sei. Giles' Wörterbuch verwendet das System Wade, und dies bestand jahrelang, bevor Williams' Wörterbuch erschien. Es legt die Sprache von Peking zugrunde und ist daher grundsätzlich und durchweg verschieden von Williams' System, das sieht man schon aus der von Arendt erwähnten Tatsache, sowie aus der Bemerkung von Th. Wade selbst, daß Williams und seine Vorgänger Morrison und Medhurst „were far from unassailable representatives of the native system they professed to reproduce“. (*Tzū Êrh Chi* S. XV der 2. Auflage.) Diese grundsätzliche Verschiedenheit bleibt auch dann bestehen, wenn man Williams' Nebensystem zum Vergleich heranzieht, das zur Wiedergabe der Peking-Aussprache dient und das eine vielleicht noch härtere Beurteilung erfahren hat als sein Hauptsystem. Carl Arendt, neben Sir Thomas Wade wohl der beste europäische Kenner der Peking-Sprache, der je gelebt hat und auch heute unerreicht ist, erhebt gegen das System Wade keine Einwendungen, sagt aber von Williams: „er merkt die Peking-Aussprache an, so wie er nämlich sie auffaßt“ (*Handbuch* S. 385), und an einer anderen Stelle (S. 256) nennt er dessen Umschreibung „geradezu phantastisch“. Ich weiß hiernach wirklich nicht, wo denn die „wissenschaftlichen Kreise“ zu suchen sind, in denen Williams' System „allgemeine Anerkennung und Aufnahme gefunden hat“, wie Walleser zu berichten weiß.

Und nun zur Rechtfertigung meiner eigenen Umschreibung. W. nennt sie wissenschaftlich unbrauchbar, weil „kein phonetisch Geschulter es billigen kann, wenn zur Umschreibung eines einfachen Lautes, wie er etwa in *c'* vorliegt, vier oder — mit Hinsicht auf den im nordchinesischen Kuan hoa überhaupt nicht vorhandenen, sondern erst südlich des Yangtze deutlich werdenden Vokallaut — gar fünf Lautzeichen verwendet werden (*tschi*)“. Nun weiß ich freilich nicht, ob W. auf dem Gebiete der Phonetik dieselbe maßgebende Stellung zukommt wie auf dem der Sinologie, jedenfalls ist die Annahme, daß zur Umschreibung eines einfachen Lautes nicht mehr als etwa 1 bis 2 Lautzeichen verwendet werden dürfen,

in dieser Allgemeinheit unzutreffend. Es wird dies ganz von dem Zwecke abhängen, dem die Umschreibung dient, sowie davon, ob die Deutlichkeit durch eine größere Anzahl Buchstaben gefördert wird oder nicht. Wenn z. B. Nanjio (Nr. 649) *tschi* statt *ts'i* (wie Williams, Wade und auch ich schreiben) einsetzt, so ist das eine Verdunkelung, da man zweifeln kann, ob nicht *sh* den deutschen Laut *sch*, *tsch* also *tsch* darstellen soll, was nicht der Fall ist. Bei der Lautgruppe *tsch* liegt eine solche Gefahr nicht vor, der Laut ist absolut eindeutig und für jedermann ohne weitere Erklärung sofort verständlich, was beabsichtigt war. Wie genau die Gruppe außerdem den Pekinger Laut wiedergibt, ersieht man, wenn man es nicht aus eigener Erfahrung weiß, aus Arendts phonetisch genauer Darstellung der Peking-Sprache, in der er den von ihm mit *č* umschriebenen Laut von *č* durch ein „*tsch'i*“ (*Handbuch* S. 27), den von ihm mit *ša* umschriebenen Laut von *š* durch „deutsch *scha*“ erklärt. Arendt brauchte natürlich bei seinen Spezialstudien auf allgemeine und leichte Verständlichkeit weniger Rücksicht zu nehmen. Walleser erklärt aber meine „enorme Zeichenhäufung“ für „nicht einmal eindeutig“, und zwar vermutlich wegen des *i* für den „im nordchinesischen Kuan-hoa überhaupt nicht vorhandenen Vokallaut“. Diese Bemerkung ist anscheinend abgeschrieben aus Williams' Einleitung S. XXIII, aber völlig mißverstanden. Natürlich hat Williams solchen Unsinn nie gesagt, und man begreift nicht, wie sich Walleser die wirkliche Aussprache des „einfachen Lautes“ *c'* ohne Vokal eigentlich vorstellt! Williams sagt in den Erläuterungen zu seinen Umschreibungen *ch'* (bei Walleser *c'*) und *sh*: „The characters spoken with these peculiar vowels get their full sounds of *chi ch'i* and *shi* as one goes south from the Yangtze River.“ Wenn also der „eigenartige Vokal“, den Williams eben durch ein *'* andeutet, sich erst südlich vom Yangtze zu einem vollen *i* entwickelt, dann ist doch damit nicht gesagt, daß nördlich davon überhaupt kein Vokallaut vorhanden ist! Das hat außer Walleser auch bisher noch niemals jemand behauptet. In Wahrheit werden in diesen und ähnlichen Silben (wie *sz'* und *tsz'* bei Williams) im Norden ganz flüchtige dumpfe, zwischen *e* und *i* schwankende Vokale gesprochen, von

denen Wade (S. XVIII der 2. Auflage) mit Recht sagt: „The vowels in these syllables defy a European alphabet more obstinately than any we have to deal with.“ Wie verwirrend aber Williams' Umschreibung hier wirkt, das hat Walleser jetzt an sich selbst erfahren. Wade gibt den Laut durch *ih'* Arendt durch *ï* wieder, und der letztere nimmt gerade diesen Fall zum Anlaß, um Williams' Umschreibung als „phantastisch“ zu kennzeichnen. Die Franzosen brauchen teils *e* teils *eu* dafür. Man könnte also gegen mein *tschi* höchstens einwenden, daß ich das *i* mit einem diakritischen Zeichen (*ï* wie Arendt, oder *ï* wie Hirth) versehen müßte. Ich habe dies unterlassen, weil ich meine Umschreibung so einfach und leicht verständlich wie irgend möglich halten will, und weil sich eine wirkliche Wiedergabe des richtigen Lautes durch ein solches Zeichen doch nicht erzielen läßt.

Des weiteren aber nennt Walleser meine Umschreibung auch praktisch unbrauchbar, weil „doch das erste Erfordernis wäre, daß man einen phonetisch umschriebenen Lautkomplex mit Hilfe der Wiedergabe in irgendeinem Wörterbuch finden kann, bei meiner Transskription davon aber schon deshalb keine Rede sein kann, weil die wenigen, wissenschaftlichen Zwecken genügenden chinesischen Wörterbücher hinsichtlich der Transskription von meinen Eigenheiten frei sind“. Das ist eine so sinnlose Begründung, daß man sich vergeblich fragt, was sich W. eigentlich dabei gedacht hat. Man kommt fast auf den Gedanken, daß er das Chinesische für eine alphabetische Sprache hält, und daß er meint, man müsse in einem chinesischen Wörterbuche die Wörter nach dem europäischen Alphabet aufsuchen! Wie mag sich W. einem unbekanntem Schriftzeichen gegenüber verhalten, wenn die europäische Umschreibung nicht daneben steht? und in welchem Wörterbuche sucht er die Umschreibungen Nanjio's auf? Ich glaube, ich kann es mir versagen, auf diese Unbegreiflichkeiten noch weiter einzugehen.

Meine Umschreibung chinesischer Wörter — das möchte ich hier ganz allgemein und ohne ausschließliche Bezugnahme auf die Einwendungen Wallesers erklären — habe ich nach langjährigen Erfahrungen und nachdem ich früher mehrere andere Systeme verwendet, schließlich als die zweckmäßigste gewählt, weil sie einfach und leicht verständlich ist.

Sie ist durchaus nicht ideal, und die phonetische Genauigkeit ist eben diesen beiden Vorteilen in weitgehendem Maße geopfert worden. Aber ich habe es, wie wohl alle Sinologen früher oder später, als eine unlösbare Aufgabe erkannt, die chinesischen Laute, wie sie wirklich gesprochen werden, mit irgendwelchem Umschreibungssystem darzustellen, mag man ein solches mit noch so vielen diakritischen Zeichen bepacken. Wollte ich phonetische oder sonstige sprachliche Untersuchungen an einem bestimmten Dialekte vornehmen, wie z. B. Arendt in seinem Handbuche, so würde ich selbstverständlich ein ganz anderes System verwenden müssen, aber für alle anderen Zwecke hat sich das meinige als vollkommen ausreichend bewährt. Natürlich wäre es an sich besser, wenn ein einheitliches internationales Umschreibungssystem auch für das Chinesische vorhanden wäre, wer aber die Verhandlungen darüber auf den verschiedenen Orientalisten-Kongressen kennt, der weiß, daß daran kaum jemals zu denken sein wird. Auf dem Pariser Kongresse 1896 wurde ein besonderer Ausschuß zur Ausarbeitung eines solchen Systems eingesetzt. In Rom 1899 wurde der Plan als undurchführbar aufgegeben und statt dessen die Zusammenstellung eines Handbuches empfohlen, das für jede Nation oder Sprache ein besonderes, deren jeweiligen orthographischen Eigenheiten gerecht werdendes System enthalten sollte. F. Hirth, das deutsche Mitglied des Ausschusses, hat dann in Hamburg 1902 ein solches System für Deutschland vorgelegt, und an dieses lehnt sich das meinige fast durchweg an. Die Franzosen haben seitdem ihr eigenes nationales System erhalten, die Deutschen leider noch nicht. Wenn sich gegen die deutschen Lautgruppen *tsch* und *sch* immer wieder Einwände ergehen, daß sie zu umständlich seien, so sind die Franzosen in dieser Hinsicht weniger bedenklich: den Laut, den wir einfach und zweifelsfrei mit *schun* wiedergeben, umschreiben sie durch *chouen* (bei Couvreur sogar *chouenn*), unser *tschun* durch *tchouen* (bei Couvreur *tchouenn*, ich weiß nicht, welches Eigenschaftswort Walleser für diese Zeichenhäufung bereit hat); von den Absonderlichkeiten englischer Umschreibungen, z. B. *new* für *niu*, *ow* für *ou* u. ä., soll dabei ganz abgesehen werden. Während also jede Nation unbedenklich und ohne Widerspruch zu finden

ihre eigentümlichen Lautgruppen für die Umschreibung verwendet, erklärt es der gesinnungstüchtige Deutsche für „unwissenschaftlich“, d. h. für nicht gelehrt genug aussehend, wenn jemand bestimmte Laute durch die Gruppen ausdrückt, durch die sie im Deutschen immer ausgedrückt werden. Mir fehlt das Verständnis für diese „Wissenschaftlichkeit“. —

Ich habe mich über diese Umschreibungsfrage ausführlicher geäußert, nicht weil ich ihr eine besondere Wichtigkeit beilege, sondern weil es nötig war, dem Eindrucke entgegenzutreten, der durch Wallesers Kühnheit der Beweisführung hinsichtlich der Berechtigung meiner Kritik bei Unkundigen hervorgerufen werden muß. W. mag ein ausgezeichnete

Sanskritist sein, und wenn er daneben auch der chinesischen Literatur sein Interesse zuwendet, so ist das gewiß lobenswert, das gibt ihm aber nicht das Recht, mit den Gebärden eines Sachkenners und in recht überheblicher Art auf einem Gebiete aufzutreten, wo seine Kenntnisse und seine Erfahrungen durchaus unzulänglich sind. W. hätte besser getan, sich bei meinen gutgemeinten Ratschlägen zu beruhigen und die Erörterung der Umschreibungsfrage ebenso zu unterlassen, wie seine Bemerkung über den mir zur Verfügung stehenden „wissenschaftlichen Apparat“; das eine wie das andere entzieht sich seiner Beurteilung.

O. Franke (Hamburg).

ZEITSCHRIFTENSCHAU.

(Nur die in das Stoffgebiet der O. Z. fallenden Aufsätze werden zitiert. Um eine möglichst vollständige Übersicht über die Zeitschriftenliteratur zu ermöglichen, werden die Herren Autoren um Einsendung von Separatabzügen oder um Hinweise auf ihre Ostasien betreffenden Arbeiten gebeten.)

DEUTSCHLAND UND ÖSTERREICH.

CHINA-ARCHIV I, 7—9.

HERBERT MUELLER, Denkmalsschutz u. Denkmalspflege in China.
Vgl. Kl. Mitteilungen.

FRANKFURTER ZEITUNG.

FRIEDRICH PERZYŃSKI, Hang chou. Bilder aus Südchina.

JAHRBUCH DES STÄDTISCHEN MUSEUMS FÜR VÖLKERKUNDE, LEIPZIG. VI.

HUGO REDÖHL, Einige Bemerkungen zu den im Leipziger Völkermuseum befindlichen koreanischen Pfeilergottheiten. (Abb.)
„Die Götzenpfähle des Grassi-Museums gehören in die Kategorie der koreanischen Lokalschutzgottheiten, die — wegen der äußeren Form ihrer Nachbildungen — als „Pfeilergottheiten“ bezeichnet werden.“ „... die Pfeilergottheiten sind eine Erscheinung, die den Uralaltaiern bis zu den Koreanern, ja bis zu den Vorfahren der heutigen Japaner gemeinsam sind, als ein Glied in der Kultform des altasiatischen Schamanismus.“

LEIPZIGER TAGEBLATT NR. 321.

BRUNO SCHINDLER, Die Sinologie an den deutschen Universitäten.
Vgl. Kl. Mitteilungen.

ÖSTERREICHISCHE MONATSSCHRIFT FÜR DEN ORIENT. 42. Nr. 1—6.

WILHELM GEIGER, Balutschistan.
ALFRED HILDEBRANDT, Kautilyas Lehrbuch der Politik.

Z. D. M. G. 70. Band. Heft 1/2.

ALFRED HILDEBRANDT, Zum altindischen Königsrecht.
JOHANNES HERTEL, Zur Datierung des Murdrāvākṣasa.

ZEITSCHRIFT DER GESELLSCHAFT FÜR ERDKUNDE. 1916. Nr. 2.

ALBERT HERRMANN, Der Hwang-ho. Versuch einer Monographie nach Filchners und Tafels Forschungen.

ZEITSCHRIFT FÜR SOZIALWISSENSCHAFT. VII. 6/7.

ARTHUR HEBER, Familie und Clan, Stände und Regierung in der japanischen Vortaikwazeit. (Von der Vorzeit bis 645 n. Chr.)
I. Allgemeines. II. Familie und Clan. III. Clan, Stände und Regierung.

ENGLAND UND AMERIKA.

THE BUDDHIST REVIEW VIII 2. 1916.

SUNGĀNANDA, Mahāyāna Studies.
A. P. HOWELL SMITH, Buddhism and Christianity.
BHIKKHU SILĀCĀRA, Buddhism in Sikkim.
W. RHYS DAVIDS, Note on the Age of the Lalita Vistara.

JOURNAL R. A. S. April 1916.

A. F. R. HOERNLE, An Early Text of the Saddharma-puṇḍarīka.
F. W. THOMAS, Two Kharoṣṭhī Inscriptions from Taxila.

SCRIBNERS MAGAZINE, Juli 1916.

ANANDA COOMARASWAMY, Buddhist Art in India. (5 Abb.)

„It is, moreover, in these Southern primitives, far more than in any of the Northern types that we recognize the expression of that powerful creative impulse which reappears in the classic Chinese sculpture of the Wei and T'ang dynasties.“ „The direct influence of Indian Buddhist sculpture on Chinese art also dates from the Gupta period onward.“ „Ajanta painting is technically a development of that early Asiatic art of outline fresco which passed into European tradition through Mycenae, Greece, and Byzantium; underwent a calligraphic development in China and Persia.“

FRANKREICH.**BULLETIN DE L'ECOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT. XIV. 8.**

HENRI MASPERO, Rapport sommaire sur une Mission archéologique au Tchō-kiang.

JOURNAL ASIATIQUE VI. Sept.—Oct. 1915.

M. V. SEGALIN, Premier exposé des résultats archéologiques obtenus dans la Chine

occidentale par la mission Gilbert de Voisin, Jean Lartigue et Victor Segalen (1914). (7 Abb.)

T'OUNG PAO Nr. 4. Octobre 1915.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China with the Eastern Archipelago and the coast of the Indian Ocean during the fourteenth century. Part IV.

LIONEL GILES, A census of Tun-huang.
G. MATHIEU, Le système musical chinois.
HENRI CORDIER, Mélanges géographiques et historiques. Manuscrit inédit du Père A. Gaubil S. J.

DESGL. Nr. 5. Décembre 1915.

HENRI CORDIER, Origine des Chinois. Théories étrangères.

Vgl. diese Nummer der O. Z.

W. W. ROCKHILL, Notes on the relations and trade of China . . . V.

A. C. MOULE and LIONEL GILES, Christians at Chên-chiang Fu.

VARIÉTÉS SINOLOGIQUES. Nr. 44 u. 45.

R. P. DORÉ, Recherches sur les Superstitions en Chine.

II. Panthéon chinois. IV. Dieux. Immortels. Génies (Taoïsme). V. Ministres transcendants.

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.

R. L. HOBSON and EDWARD S. MORSE, Chinese, Corean and Japanese potteries. Japan Society, New York 1914.
J. STRZYGOWSKI, Die bildende Kunst des Ostens. Ein Überblick über die für Europa bedeutungsvollsten Hauptströmungen. Werner Klinkhardt, Leipzig 1916. Mit 28 Abb. 8°. VII u. 86 S. Bibliothek des Ostens, herausgegeben v. Prof. Dr. Wilhelm Kosch, 3. Band.

ALLGEMEINES.

J. WITTE, Das Buch des Marco Polo als Quelle für die Religionsgeschichte. Huttenverlag, Berlin. 8°. 126 S. Pr. geh. M. 2.50.

INDIEN, INDOCHINA, MALAISIEN.

KUNST.

AJANTA FRESCOES, Reproductions in colour and monochrome after copies taken in the years 1909—11 by Lady Herringham. With Introductory Essays by Members of the India Society. Oxford University Press, 1915. 2°.
H. H. JUYNBOLL, Katalog des Ethnographischen Reichsmuseums. Band XI. Java. Zweiter Teil. Brill, Leiden 1916. 4°. XXI, 284 S. 12 Tafeln.
A.-E. LELIÈVRE et CH.-A. CLOUQUEUR, Pagode de Dakao. C. Ardin, Saigon 1914. 4°. 25 S.

RELIGION.

HERMANN BECKH, Buddhismus (Buddha u. s. Lehre). G. J. Göschen, Berlin u. Leipzig 1916. 2 Bände. 16°. 147 u. 142 S. Sammlung Göschen Nr. 174 u. 770.

LITERATUR UND SPRACHE.

WILHELM GEIGER, Pāli, Literatur und Sprache. Karl J. Trübner, Straßburg 1916.

8°. IV u. 183 S. Grundriß der Indo-Arischen Philologie u. Altertumskunde, I. Band, 7. Heft. Pr. 12,50 M.

CHINA, TURKESTAN, TIBET.

KUNST.

S. C. BOSCH-REITZ, Exhibition of early Chinese pottery and sculpture 1916. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1916.
R. L. HOBSON, Chinese pottery and porcelain. Cassel Ltd., London u. New York 1915. 2 Bände. 8°. XXX u. 227 S., 326 S.
E. KNODT, Chinesische Götter. Berlin 1916. 8°. 59 S. Flugschrift d. A. E.-P. Missionsvereins.

LITERATUR, SPRACHE UND PHILOSOPHIE.

M. M. DAWSON, The Ethics of Confucius. With a Foreword by Wu Ting Fang. London and New York 1915.
BERNHARD KALGREN, Etudes sur la Phonologie chinoise. I. Norstedt & Söner, Leyden et Stockholm 1915. 8°. 388 S.
MONG DSI (Mong Ko), Aus d. Chinesischen verdeutscht und erläutert von Richard Wilhelm. Eugen Diederichs, Jena 1916. Religion u. Philosophie Chinas, Band 4. 8°. XIX u. 207 S. Pr. br. M. 4.50, geb. M. 5.70.

VERSCHIEDENES.

KU HUNG-MING, Der Geist des chinesischen Volkes und der Ausweg aus dem Krieg. Eugen Diederichs, Jena 1916. 8°. 182 S. Pr. M. 3.50, geb. M. 4.80.
Y. K. LEONG and L. K. TAO, Village and Town Life in China. Allen & Unwin, London 1915.

JAPAN UND KOREA.

KUNST.

ISCHISABURO NAKAMURA, Catalogue of the National Treasures of paintings and

sculptures in Japan. Daikokuya, Kyōto 1915. 8°. 167 S. With illustrations.

P. VAUTIER, Japanische Stichblätter und Schwertzieraten. Sammlung Georg Oeder, Düsseldorf. Beschreibendes Verzeichnis von P. V. Herausgegeben von Otto Kümmel. Oesterheld & Co., Verlag, Berlin. 4°. XX u. 218 S. 333 Abbildungen. Pr. geb. M. 35.—.

VERSCHIEDENES.

EMIL ENGELHARDT, Japans Weltpolitik um den Stillen Ozean. Globus, Dresden u. Leipzig 1916. 8°. 38 S. Bibliothek für Volks- und Weltwissenschaft.

H. SMIDT, Japan und der Westen. Hutten-Verlag, Berlin. Ohne Jahreszahl. 8°. 41 S. Pr. 50 Pf.

TADASU HAYASHI, Secret memoirs, edited by A. M. Poley. E. Nash, London 1915.

L. G. REDMOND HOWARD, Japan and the Japanese People. Simpkin, Marshall, London 1915. Nations of the War Series 6.

Y. TAKENOB and K. KAWAKAMI, The Japan Year Book. Complete Cyclopaedia of General Information and Statistics on Japan for the year 1915. Tenth annual Publication. The Japan Year Book Office.

KATALOGE.

MUSEEN UND SAMMLUNGEN.

CATALOGUE OF THE NATIONAL TREASURES OF PAINTINGS AND SCULPTURES IN JAPAN. By Ischisaburo Nakamura, expert of Imperial Museum. Daikokuya, Kyōto. 1915. 8°. 167 S. Mit vielen Abbildungen.

JAPANISCHE STICHBLÄTTER UND SCHWERTZIERATEN. Sammlung Georg Oeder, Düsseldorf. Beschreibendes Verzeichnis von P. Vautier. Herausgegeben

von Otto Kümmel. Oesterheld & Co., Verlag, Berlin. Ohne Jahreszahl. 4°. XX u. 218 S. 333 Abb. Pr. geb. M. 35.—.

EXHIBITION OF EARLY CHINESE POTTERY AND SCULPTURE 1916. By S. C. Bosch-Reitz. The Metropolitan Museum of Art, New York, 1916.

KATALOG DES ETHNOGRAPHISCHEN REICHSMUSEUMS. Band XI. Java. 2. T. von Dr. H. H. Juynboll. Brill, Leiden 1916. 4°. XXI u. 284 S. 12 Tafeln.

KLEINE MITTEILUNGEN.

Dieses Heft der Ostasiatischen Zeitschrift sei Prof. Dr. A. CONRADY, Leipzig, zu seinem fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläum dargebracht.

MUSEEN, AUSSTELLUNGEN, SAMMLUNGEN UND KUNSTDENKMÄLER.

Das BERLINER MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE zeigt u. a. folgende NEUERWERBUNGEN an: Indien: 371 große Photographien der Fresken usw. von Ajanta. China: Zwei Porzellanteller, 46 cm, blau-weiß, dat. Kanghsi; zwei Porzellantassen aus kaiserlichem Besitz, bez. Hung-tschü. Japan: Musikinstrumente und zwei Paukrüstungen. —

Der KÖLNER VEREIN ZUR FÖRDERUNG DES MUSEUMS FÜR OSTASIATISCHE KUNST hielt im April seine jährliche Hauptversammlung ab. Frau Direktor Prof. Fischer erstattete den Jahresbericht. Die Inventarisierung der Museumsbestände schritt weiter fort. Das reiche Abbildungsmaterial wurde systematisch geordnet, ebenso die umfangreiche Bibliothek, die dem Publikum zugänglich gemacht werden soll. Dem Museum fielen aus dem Vermächtnis der Frau Emmy Schnitzler eine Anzahl von Kunstgegenständen zu. Die Einnahmen betragen 23 000 M. —

Im März fand im MUSEUM OF FINE ARTS ZU BOSTON eine kleine Ausstellung von 15 neu erworbenen chinesischen Gemälden statt. Folgende Künstler waren vertreten: Ma Yüan (Sungzeit), Wu Chên und Yao Yen-ch'ing aus der Yüanzeit, Wu Wei, Chu Tuan, Shên Chou und Ch'iu Ying aus der Mingzeit. —

Das neue Gebäude des CLEVELAND MUSEUM OF ART wurde am 6. Juni eingeweiht. Die Februar-Nummer des Bulletin bringt eine Beschreibung und Abbildungen der neuen Räumlichkeiten. Zwei große Säle sind der chinesischen und japanischen Kunst gewidmet. —

Bei LAI-YÜAN & CO. in NEW YORK war eine Rakan-Skulptur ausgestellt, die zu der Reihe ähnlicher buntglasierter Tonfiguren ge-

hört, von denen zwei bei der Ausstellung der Sammlung Perzynski im Berliner Kunstgewerbemuseum gezeigt wurden. (Vgl. O. Z. II, S. 457 ff.) Sie stammen aus einer Höhle bei I-chou (Paotingfu) und sind in die T'ang- oder Sungzeit anzusetzen. —

Im China-Archiv (I, 7—9), dem Organ des Deutsch-Chinesischen Verbandes, äußert sich Dr. HERBERT MUELLER in einem längeren Aufsatz über „DENKMALSCHUTZ UND DENKMALPFLEGE IN CHINA“. „Denkmalschutz“ und „Denkmalpflege“ sind für China mehr Forderung als Wirklichkeit. Was von beiden besteht, ist dem Umfang nach gering und in der Wirkung unzulänglich. Seitens der Zentralregierung in Peking geschah bis in die neueste Zeit hinein nichts, um die unschätzbaren Denkmäler einer großen Vergangenheit vor Zerstörung zu schützen und der wissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen. Alle darauf gerichteten Bestrebungen gingen von anderer Seite aus: von einzelnen einsichtigen Provinzialbeamten, von chinesischen und europäischen Liebhabern des chinesischen Altertums, von der Presse.“ „Es war notwendig, auf die archäologischen Interessen und Bestrebungen, die in China selbst heimisch sind, in solcher Ausführlichkeit einzugehen; sie sind bisher wenig beachtet worden und insbesondere auch bei den Vorschlägen so wohlmeinender Kreise wie der in der China Monuments Society zusammengefaßten völlig unberücksichtigt geblieben. Daher war dieser auch kein Erfolg beschieden. Schon Mêng-tse (Mencius) sagte: „Es ist ein übel Ding an dem Menschen, daß sie es lieben, anderer Menschen Lehrer zu spielen“ (Mêng-tse IV, 123). So war auch von vornherein nur wenig von der American School of Archaeology in China zu erwarten, die Anfang 1913 unter Mitwirkung von Frederick Mc Cormick mit nicht geringem Geräusch in Washington ins Leben trat und von der weiter nichts mehr gehört wurde, als daß Langdon Warner vom Boston Museum of Fine Arts in ihrem Auftrag nach China gehen sollte. Gleich ruhmlos

verschiedene die im November desselben Jahres auf Anregung des englischen Assyriologen Sayce in Peking gegründete China Historical Research Society, die sich von der amerikanischen Gesellschaft immerhin zu ihrem Vorteil dadurch unterschied, daß zu ihren Mitgliedern auch Chinesen gehörten, darunter ein so kompetenter Mann wie Dr. Yen Fu, ehemals Rektor der Reichsuniversität in Peking. Außer dem Bericht von der Gründungsversammlung hat man aber auch von dieser Gesellschaft nichts mehr vernommen.

Träger der Gedanken des Denkmalschutzes und der Denkmalpflege in China müssen und können nur chinesische Kreise werden; das allein verbürgt Wirksamkeit und Bestand. Daß solche, die dazu geeignet sind, gefunden werden können, glaube ich gezeigt zu haben. Sie sind in erster Linie berufen. Ausländer können dabei lediglich vermöge ihrer Kenntnis der Technik des Denkmalschutzes und der Museumstechnik beratend und mithelfend tätig sein. Was zu tun ist, haben Männer wie Tuan Fang, Sun pau-tschü und andere durchaus richtig erkannt. Wie es zu tun ist, glaube ich mit Wiederholung dessen sagen zu können, was ich am 5. Juli 1913 in den „Peking Daily News“ schrieb und in demselben Jahr in einem Memorandum für die K'ung-tschiau-hui (eine von Tsch'en huan-tschang in Schanghai gegründete konfuzianische Gesellschaft) näher ausführte: 1. Es ist eine Kommission zur umfassenden archäologischen Aufnahme des Landes einzusetzen, an deren Spitze etwa Sun-pau-tschü stehen und die sich der Dienste eines erfahrenen ausländischen Fachmannes bedienen sollte; 2. es sind Heimatsmuseen, und zwar zunächst unter Heranziehung der Ortsgruppen der K'ung-tschiau-hui in den Konfuziustempeln der Provinzialhauptstädte einzurichten, mit dem Ziel, diese Organisation allmählich auch auf die Fu- und Hsien-Städte auszudehnen, und 3. ist die Ausfuhr von Altertümern von der von Fall zu Fall einzuholenden Erlaubnis der archäologischen Landeskommision abhängig zu machen. Die nach dem Wert der auszuführenden Gegenstände abzustufenden Gebühren für die Erteilung der Ausfuhrerlaubnis dürften die Kosten des ganzen archäologischen Dienstes decken.

Wenn man von irgendeinem Volk erwarten sollte, daß es sich einen wirksamen Schutz seiner Denkmäler schaffe und sie pietätvoll pflege,

so ist es das chinesische, dessen großer „Meister ungezählter Generationen“, Konfuzius, sich selber mit keinem Wort besser zu charakterisieren wußte, als mit diesem:

„Ein Überlieferer des Alten und kein Schöpfer, Fest im Glauben an die Alten und in der Liebe für sie!“ (Sun-yü, III, I.)

Vgl. zu diesem Thema auch O. Z. I, S. 498; II, S. 350, 381; III, S. 93 ff., 103 ff., 126, 390. —

Die „Monatshefte für Kunstwissenschaft“ (VIII, 15/16) berichten von einem ungläublichen Fall SINNLOSER PRÜDERIE, der sich in CHICAGO ereignete. Ein Zollbeamter drohte eine ganze Kiste mit ostasiatischen Kunstgegenständen zu vernichten, wenn nicht ein japanisches Makimono und ein chinesisches Album daraus entfernt und verbrannt würde, weil diese Werke „unanständig“ seien. Vergebens erklärte Berthold Laufer vom Fieldmuseum, daß es sich um Meisterwerke aus dem 17. Jahrhundert handle; vergebens erklärte sich der Besitzer bereit, die Werke dem Museum zu schenken, vergeblich versprach das Museum, sie in den geheimsten Archiven aufzubewahren, vergebens wandte man sich nach Washington — die beiden Stücke wurden verbrannt. —

VEREINE UND VORTRÄGE.

In der Oktobersitzung der BERLINER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT hielt Dr. CURT GLASER einen Vortrag „ZUR GESCHICHTE DER SEIDENWEBEREI IN OSTASIEN“, in dem er eine Darstellung der Hauptmotive der Stoffmusterung in China und Japan gab. (Vgl. den Aufsatz in diesem Heft der O. Z.). —

In der DEUTSCH-ASIATISCHEN GESELLSCHAFT sprach am 20. Oktober Wirkl. Geh. Rat RASCHDAU über „Die politische Gesamtlage Asiens“ und Reinhardt KAUNDINYA über „Die Entwicklung Indiens und die deutschen Interessen an seiner Zukunft.“ —

Der DEUTSCH-CHINESISCHE VERBAND veranstaltet in Verbindung mit dem Seminar für orientalische Sprachen in Berlin einen EINFÜHRUNGSKURSUS IN DIE NORDCHINESISCHE UMGANGSSPRACHE, der am 16. Oktober beginnen sollte. —

Am 22. Juni 1916 fand die feierliche Eröffnung einer SCHULE FÜR ORIENTALISCHE STUDIEN IN LONDON statt. Ihr Etat beträgt 14 000 £. Das Institut, das sich zum Mittelpunkt aller orientalischen Studien nicht nur in

England, sondern ausgewachsen soll, ist nach dem Vorbild des Berliner Seminars für orientalische Sprachen organisiert. —

PERSONALIEN.

Prof. Dr. A. CONRADY, Leipzig, wurde anlässlich seines fünfundzwanzigjährigen Dozentenjubiläums zum Mitglied der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften ernannt. —

SVEN v. HEDIN wurde zum korrespondierenden Mitglied im Ausland der Kaiserl. AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN in Wien gewählt. —

NEUERSCHEINUNGEN.

Der Vortrag über „DIE HUNNEN DER VORCHRISTLICHEN ZEIT,“ den Prof. de Groot in der Berliner Akademie der Wissenschaften hielt (vgl. O. Z. IV, S. 227), wird nicht in den Mitteilungen der Akademie veröffentlicht werden. Dagegen wird die Akademie eine Übersetzung und Bearbeitung aller chinesischen Quellen bis zum Jahre 12 n. Chr., die sich auf die Hiung-nu, auf Turkestan und die Dsungarei beziehen, aus der Feder von de Groot in etwa drei Bänden herausgeben. —

Die preußische AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN bewilligte Dr. KARL DÖHRING 5000 M. zur Drucklegung seines Werkes „Siamesische Tempelanlagen“. —

Von Hofrat Prof. Dr. J. STRZYGOWSKI wird demnächst ein neues Werk „Altai-Iran und Völkerwanderung“ bei Hinrichs in Leipzig erscheinen. —

VERSTEIGERUNGEN.

Die Sammlung des GRAFEN DATE MUNEMOTO, eine reiche, aber durchaus nicht eine der besten japanischen Sammlungen, kam in Tōkyō zur Versteigerung: TÖPFEREIEN: Karamono Bunkyō Chaire „Temmonkyū“ 56 000 Yen; Seto mit Kakitsuke 12 100 Yen; Ko Seto 16 000 Yen, Shunkyō, aus dem Besitz von Kanō Tanyū, 10 000 Yen; Chawan, Ido 6280 Yen; Chawan Kyō Temmoku 7880 Yen; Kōgō, Sometsuke 21 000 Yen; Kōro, Seiji (Tōfukuji-Typ) 51 000 Yen. LACKE: Suishu Kōgō mit Botanblüte, rot und grün, 3700 Yen; runde Platte mit Vögeln und Blumen 6000 Yen, mit Drachen 8000 Yen. MAKIË: Kōrodai mit Perlmuttereinlagen 5680 Yen. Suzuribako mit großer silberner Sonne 36 000 Yen; Tebako mit Fächern 16 000 Yen; Kōbako mit drei Hakkei

26 000 Yen. BRONZE: Hängevase (aus dem Besitze des Nobunaga) 33 500 Yen; Standvase 9000 Yen. BILDER: Mokkei (Mu-hsi), Rakan oder Sennin, nährend 55 000 Yen; Indra, Kanza und Jittoku 13 000 Yen; Chō Densu, Dharma 3510 Yen; Oguri Sōtan, Steilküste, 6500 Yen; Keishoki, Sperlinge, 1959 Yen; Masanobu, Lotusteich 28 800 Yen; Wasserfall 8200 Yen; Motonobu, Landschaft (Breitformat) 30 000 Yen; Tanyū, Affen 4000 Yen; Tsunenobu, Triptychon 10 300 Yen; Shōkwadō, Hotei 1700 Yen; Album von Tsunenobu 20 000 Yen; Album von Mitsuoki 3800 Yen; Makimono von Mokuan 7359 Yen; Dichteralbum von Tanyū 7089 Yen. HANDSCHRIFTEN: Ono no Tōfū 4390 Yen; Masayuki 22 000 Yen; Saigyō 5680 Yen; Sadaiji 6500 Yen. Zum Verständnis der enormen Preise sei auf Kümmels Bemerkungen O. Z. I, S. 264 f., verwiesen. —

Bei der VERSTEIGERUNG BECKERATH (23.—26. Mai) kamen auch einige chinesische und japanische Gegenstände zum Verkauf: Flaschenvase, 18. Jahrh., 34 cm, 650 M.; achtkantige Deckelvase, 17. Jahrh., 51 cm, 800 M.; bauchige Vase, 17. Jahrh., 41 cm, 490 M.; Eiförmige Vase, 17. Jahrh., 30, 5 cm, 1000 M.; Vase, Kang-hsi, 40 cm, 1000 M.; Flötenvase, 17.—18. Jahrh., 43 cm 1450 M., Flaschenvase 17. Jahrh., 45,5 cm, 1000 M.; Flaschenvase, Wan-li, 52 cm, 830 M.; Schlüssel, Famille-verte, 17. Jahrh., 28 cm, 345 M.; Seladon-Vase, 17. Jahrh., 25 cm, 220 M.; Flasche, blau-weiß, China für Persien, 17.—18. Jahrh., 32 cm, 625 M. —

NEW YORK, AMERICAN ART ASSOCIATION

SAMMLUNG J. B. ANDREWS (26. Januar): Vase, Periode Kang-hsi, 770 Dollar; kürbisförmige Vase, Periode Wan-li, früher im Besitz des deutschen Botschafters Speck v. Sternburg, 240 Dollar; Drachengefäß aus der Mingzeit, 260 Dollar; Ingwertopf, Periode Kang-hsi, 280 Dollar.

YAMANAKA & CO (8.—9. Februar): Dreifüßiges Weihrauchgefäß, Fei-t'sui, grünes und graues Jade, 4100 Dollar; Löwen, Cloisonné, 3800 Dollar; Vase, Fei-t'sui-Jade, 2400 Dollar; Weihrauchgefäß, weißes Jade, 1570 Dollar; Phönixvase, Jade, 1000 Dollar; zwei Vasen, Bergkristall, 2100 und 1090 Dollar; Schale, Aubergine, 775 Dollar; Pflirsichbaum, Jade und Amethyst, 510 Dollar; Magnolien in Schale aus Lapislazuli, 1400 Dollar; Vogelbauer aus Schildpatt 850 Dollar, aus Elfenbein 500 Dollar; Bud-

dhafigur, Alabaster, 1100 Dollar; Holzfigur, Shōtoku Taishi als Kind, Fujiwarazeit, 340 Dollar; Kwan-yin, Stein, T'angzeit, 460 Dollar; Weiser auf Tiger, korean. Gemälde, 34 Zoll hoch, 600 Dollar; Nehanzō, 15. Jahrh., 300 Dollar; Byōbu mit weißen Reihern, Kōrin-Schule, 390 Dollar; sechsflügler Byōbu von Tosa Munesada, 1550 Dollar. Gesamtresultat 96696 Dollar. — NEW YORK, ANDERSON GALLERIES

SAMMLUNG FREDERIK MOORE AND JOHN KIMBERLEY MUMFORD (2.-4. März): Chines. Teppich, Mingzeit, 10,7 × 5,4 Fuß, 425 Dollar; Zeremonial-Teppich, rosa, Periode Kien Lung, 13,7 × 13,7 Fuß, 500 Dollar; Kwan-yin, Bronze, 2,6 Fuß hoch, T'angzeit zugeschr., 500 Dollar; Teppich, korallenrot, 11 × 6,11 Fuß, 550 Dollar; Teppich, gelb und rot, 10,10 × 8,8, 700 Dollar.

SAMMLUNG SATŌ, KYŌTO (6.—10. März): Japanische Holzschnitte: EISHI, Triptychon, 160 und 80 Dollar; UTAMARO, rechtes Blatt des Triptychon, Abendaussicht bei Ryōgoku 32½ Dollar; HOKUSAI, Blatt aus der Fuji-Serie, 34 Dollar; UTAMARO, das Buch Fugen-zō, erste Ausgabe, 1790, 32½ Dollar. — NEW YORK, AMERICAN ART GALLERIES

SAMMLUNG ELISABETH C. BLANCHARD (5.—6. April): Japanische Buntdrucke: HARU-NOBU, Mädchen, 390 Dollar; KŌRYUSAI, Mädchen, 110 Dollar; zwei Geisha 105 Dollar; KI-YONAGA, Teehausmädchen, 135 Dollar; SHUN-CHO, Dame mit Sohn und Dienerschaft, 165 Dollar; EISHI, Mädchen, 110 Dollar; MASANOBU, Sumidagewa Hakkei, 100 Dollar. TOYOKUNI, Koromo Uchi Tamagawa, 370 Dollar; Sieben Weisen des Bambushaines, 330 Dollar; TOYO-HIRO, Imari Matsuri, 105 Dollar; HOKUSAI, Abe no Nakamaro, 220 Dollar; Ariwara no Narihira 125 Dollar; Ushibori, 100 Dollar; Totomi Sanchu, 80 Dollar. HIROSHIGE, Okabe, 55 Dollar; Mondschein in der Kanazawabucht, 125 Dollar; Fuikawa, 150 Dollar; Kujaku to Botan, 90 Dollar. Gesamtresultat der 585 Nummern: 15857 Dollar.

SAMMLUNG DR. JOHN C. FERGUSON (7. April): Weinkühler, Bronze, 425 Dollar; Weinkrug, Bronze, Handyn. 420 Dollar; Seladon-Schüssel, Yüandyn., 380 Dollar; Gemälde, 5 Reiher, 290 Dollar.

SAMMLUNG EDWARD WASSERMANN (14.—15. April): Krug, weißes Jade, 430 Dollar; Paar japan. Elfenbeinvasen, 14½ Zoll hoch, 580 Dollar; Paar Ingwerschalen, Kang-

hsi, 1950 Dollar; Drei melonenförmige Schüsseln, Yung Chêng, 1020 Dollar; Becher, Sangde-boeuf, Lang-yao, 7¼ Zoll hoch, 1000 Dollar; Becher, Sang-de-boeuf, 8½ Zoll, 2600 Dollar; Flasche, Sang-de-boeuf, 9½ Zoll, 1550 Dollar; Vase, Lang-yao, 2100 Dollar; Vase, Sang-de-boeuf, Lang-yao, eiförmig mit Metallring, 5000 Dollar; Paar Phönixe, 12 Zoll, Emaille, Yung Chêng, 2050 Dollar; Paar Papageien, 14 Zoll, Kien-lung, 2400 Dollar. Gesamtresultat der 465 Nummern: 88550 Dollar.

VERSCHIEDENES.

Dr. BRUNO SCHINDLER weist im „Leipziger Tageblatt“ (Nr. 321) mit Recht auf die geringe Beachtung hin, die die SINOLOGIE AN DEUTSCHEN UNIVERSITÄTEN findet. Er schreibt u. a.: „Allerdings hat die Sinologie, mit Franke zu reden, „weder wie die Sanskrit-Philologie indogermanische Familienbeziehungen“, noch kann sie wie die Semistik eine Unterstützung von theologischer Seite erwarten. Ihr Unglück ist ja leider, daß sie nicht erst ausgegraben werden muß — obgleich auch hier von Ausgrabungen noch vieles zu erwarten wäre —, sondern seit dem grauen Altertum lebend geblieben ist. Bei den Franzosen und Engländern, ja selbst bei den Russen erfreute sie sich trotz ihres anfänglichen Dilettantismus großer Förderung. Speziell Frankreichs Universitäten haben es als eine Ehrensache betrachtet, ihr Augenmerk auf das Studium des Chinesischen zu richten, ja vakant gewordene Lehrstühle der Semistik sind der Sinologie zugefallen. In Frankreich konnte darum 1909 nicht ganz ohne Berechtigung das stolze Wort fallen: „Die Sinologie ist im Begriffe, eine französische Wissenschaft zu werden“. In China wurde mir einmal von Wu Ting-fang, der damals eine große politische Rolle spielte, vorgehalten: „Sehen Sie denn nicht, welche gewaltige Anstrengungen Amerika macht, und welche Verdienste es um China hat, wie es sich wissenschaftlich um unsere Geschichte, Archäologie und Kunst bemüht?“ Aufrichtig mußte ich ihm antworten: „Jawohl, Sie haben recht, wer sind die beiden Männer, die in Amerika ernstlich als Sinologen in Betracht kommen, Friedrich Hirth und Berthold Laufer, leider keine Amerikaner, sondern Deutsche, denen nur deutsche Universitäten das wissenschaftliche Fortkommen in Deutschland nicht ermöglichen.“ Der Krieg hat uns so manche Um-

wälzungen gebracht, möge er auch hier Wandel schaffen. Denn schließlich ist die Sinologie nach dem Kriege, das sieht wohl heute ein Blinder, eine Wissenschaft von eminent praktischer Bedeutung.“ Wir können Schindlers Ausführungen nur beipflichten. Wenn er unter Sinologie vor allem das Studium der chinesischen Sprache versteht, so sei noch betont, daß es um die ostasiatische Kunstgeschichte an den deutschen Universitäten noch schlimmer steht, als um die chinesische Philologie. Der ostasiatische Kunstkreis in weitestem Sinne, der einzige also in der Welt, den eine noch lebende nicht unterbrochene Traditionen mit dem grauesten Altertum verbindet, findet kaum eine Stätte in Deutschland, wo er ernstlich und dauernd Gegenstand der Forschung ist. —

Über das CHINESISCHE SCHÖNHEITS-IDEAL macht der Vertreter des „Manchester Guardian“ in China einige interessante, wenn auch übertreibende und oberflächliche Bemerkungen:

„Für das Empfinden des Europäers ist der Tatar das genaue Gegenteil von menschlicher Schönheit, und in der Zeit des Hunneneinbruchs wurde er in der Kunst geradezu das Modell für einen neuen Typ von Dämonen und Fabelwesen. Sein Gesicht mit den Schlitzaugen, der plattgedrückten Nase, dem großen Mund und breiten Backenknochen, erschien dem damaligen Europa so menschenunähnlich, daß man fest glaubte, es mit einem hundeköpfigen Wesen zu tun zu haben. Und doch hielten sich dieselben Hunnen und Mongolen unbedingt für hübsch und fanden die kaukasischen Völker mißgestaltet und widerwärtig. An dieser Ansicht hat die Zeit nicht viel geändert, und mit den gleichen Augen sehen uns noch heute die Chinesen an. Der Anblick des hübschesten Europäers, selbst der schönsten Frau, ist für den ästhetisch feinempefindenden Chinesen eine Qual, und wenn er sich einmal offen über diesen Punkt ausspricht, hört man die erstaunlichsten Ansichten über unsere so sorgfältig gepflegte Schönheit. Der Reisende, der in eine von Fremden wenig besuchte Stadt kommt und die starke Abneigung der Bevölkerung unwillkürlich empfindet, wird starr vor Staunen sein, wenn ein höflicher Chinese die Einwohnerschaft damit entschuldigt, daß sie ein unwissendes Pack sei und nicht tiefer als die Oberfläche zu sehen vermöge, daß sie daher die geistigen Gaben und

die Herzengüte des Fremden nicht zu würdigen wüßte und eben nur empfindet, er sei von einer „widerwärtigen Häßlichkeit“ und habe einen entschieden üblen Geruch an sich. Wenn diese Auslassungen auch nicht geeignet sind, die Eitelkeit des Europäers zu heben, so versöhnt doch andererseits das gute Gemüt der himmlischen Söhne, deren Herzen von Mitleid für uns schwellen und die die Güte einer Vorsehung in Frage stellen, die arme Sterbliche mit solcher Scheußlichkeit schlagen konnte.

In China ist das erste Erfordernis weiblicher Schönheit die gerade Linie. Vorsprünge und runde Formen gelten als grotesk und anstößig. Da der gewöhnliche Chinese im Verhältnis zu seiner Größe viel kleinere Hände und Füße hat als der Europäer, so erscheinen ihm dessen Gliedmaßen riesenhaft und linkisch. Infolge der Sitte, die Füße der Frauen durch Einschnüren verkümmern zu lassen, stolpern sie mit durchgedrückten Knien und trippelnden Schritttchen wie auf Stelzen einher, und der weite, ausgreifende Gang des Europäers erregt immer wieder die Heiterkeit des Chinesen, weil er so entsetzlich plump ist, wie er sagt. Helle Augen und Haare erschrecken ihn, gerade Brauen füllen ihn mit Entsetzen, und eine große Nase erscheint ihm geradezu teuflisch. Nur ein runder Kopf ist schön, ein längliches und schmales Gesicht dagegen der Inbegriff von Häßlichkeit. Von einem Fremden, der mit schwarzem Haar und zierlichen Gesichtszügen gesegnet ist, kann man bisweilen hören, daß er nicht ‚ganz so scheußlich ist‘, und daß er fast erträglich wäre, wenn seine Augen nur ein bißchen anders ständen. Ebenso wie die Europäer mit ihren breitgeschnittenen Gesichtern und hellen Haaren fürchten und verabscheuen sie die asiatischen Völkerschaften, deren Züge vom chinesischen Typus abweichen. Den ‚Seeteufeln‘, wie die Europäer genannt werden, reihen sie die Tibetaner und Turkestaner als ‚schwarze Teufel‘ würdig zur Seite. Sie erscheinen ihnen kaum weniger scheußlich als die Europäer, welche Abneigung uns allenfalls verständlich wäre, da die Tibetaner für große, dicke Nasen und abstehende Ohren schwärmen und die Turkestaner das Schönheitsideal in strotzenden Formen, zusammengewachsenen Augenbrauen und Vollmondgesichtern erblicken.

Obgleich die Chinesen selbst im Gesicht fast haarlos sind, haben sie eine ausgesprochene

Vorliebe für lange Bärte, die sich aus der Barttracht der Vorfahren erklären läßt. So werden einem Fremden, der einen üppigen schwarzen Bart trägt, manche anderen Schönheitsfehler nachgesehen und selbst römisch-katholische Priester pflegen mit Rücksicht darauf ihr Barthaar.

Seltsam, wie es scheinen mag, lehrt doch die Erfahrung, daß China alles in seinem Sinne wandelt, was unter seinen Einfluß gerät, und so kommt auch der Europäer, der unter Asiaten längere Zeit als einziger Vertreter seiner Rasse gelebt hat, unbewußt dahin, den Standpunkt der Eingeborenen zu teilen. Sieht er wieder einmal das Gesicht eines Europäers, so fühlt er sich, zu seinem eigenen Erstaunen, abgestoßen und ästhetisch verletzt. Er entdeckt, daß er mit chinesischen Augen sieht. Und selbst bei seiner Rückkehr in die Heimat kommen ihm die Frauen noch lange schlecht gebaut und linkisch wie Kühe, jedenfalls aber gänzlich reizlos vor. Dieser Wechsel beweist am besten, daß uns alles das, woran wir gewöhnt sind, als das Normale und Schöne erscheint und das, was die Menschen als Schönheitsideal erkennen, immer nur die starkbetonten Merkmale der jeweiligen Rasse sind.“ —

Augenblicklich läuft durch die Presse wieder einmal eine Notiz, nach der die japanische Regierung beabsichtige, an Stelle des CHINESISCHEN WORTSCHRIFTSYSTEMS in Japan die LATEINSCHRIFT einzuführen. Dazu äußern sich Dr. E. u. Sch. folgendermaßen: „Wer mit den sprachlichen Verhältnissen Ostasiens einigermaßen vertraut ist — auch wir haben darauf schon wiederholt hingewiesen —, weiß ohne weiteres, daß die Nachricht in dieser Form nicht richtig sein kann. Alle Versuche, den Völkern des fernen Ostens eine Buchstabenschrift in irgendwelcher Form geben zu können, müssen aus dem einfachen Grunde scheitern, daß das Chinesische und die von ihm beeinflussten Sprachen in einer solchen eben nicht lesbar sind. Das Chinesische ist eine einsilbige und sehr lautarme Sprache, die ihren ganzen reichen Wortvorrat durch nur etwa 450 verschiedene Silben ausdrückt. Jede von diesen hat Dutzende, zuweilen Hunderte verschiedener Bedeutungen, die für das Auge nur durch eine Wortschrift unterschieden werden können, in der für jeden Begriff ein besonderes Schriftzeichen existiert. Das Japanische, dessen Sprachschatz gut zur Hälfte

aus chinesischem Lehnwort besteht, sieht sich der gleichen Schwierigkeit gegenüber und bedarf darum nicht minder einer Wortschrift. Davon abgesehen, bildet die chinesische Schrift, die ohne Kenntnis der Landessprachen verständlich ist, das einigende geistige Band zwischen den ostasiatischen Nationen. Seine Zerschneidung würde ihre gegenseitige Entfremdung und eine schwere Gefahr für das Geistesleben des Ostens herbeiführen. Wozu sollten sie ein Verständigungsmittel aufgeben, nach dem die europäischen Völker noch heute vergeblich suchen? Was sollte ferner aus den Schätzen der japanischen Literatur, die sich an Alter und Ausdehnung mit der einer jeden europäischen Nation messen kann, werden, wenn man sich des Mittels zu ihrem Verständnis entäußern wollte? Endlich fällt bei einem so eminent künstlerischen Volke wie den Japanern doch wohl auch die ästhetische Seite der Frage ins Gewicht; und daß die chinesische Schrift an Schönheit und Anschaulichkeit unter allen Schriftarten unerreicht dasteht, wird wohl niemand bestreiten können. Was demgegenüber den beliebten Einwand von der Schwierigkeit der chinesischen Schrift anbelangt, so pflegt man sich von dieser eine maßlos übertriebene Vorstellung zu machen. In Wirklichkeit ist die Aneignung der chinesischen Schrift kaum schwieriger als die Erlernung der deutschen oder englischen Orthographie. Auch ist dazu keineswegs die Kenntnis von 40 000 Zeichen erforderlich; vielmehr genügen drei- bis viertausend vollkommen, um jeden Text, von wissenschaftlichen Spezialwerken abgesehen, verstehen zu können. Einmal erlernt, läßt sich die chinesische Schrift aber wiederum bedeutend schneller und leichter schreiben als eine Buchstabenschrift; und selbst dem Telegraphen und der Schreibmaschine ist sie angepaßt worden. Aus all diesen Gründen kann die gemeldete Absicht der japanischen Regierung unmöglich der Wirklichkeit entsprechen. Wenn sie einen tatsächlichen Hintergrund hat, so könnte es sich höchstens darum handeln, daß neben dem alten System auch die Lateinschrift, etwa zur Schreibung der gewöhnlichen, von chinesischen Bestandteilen weniger durchsetzten japanischen Umgangssprache, in den Schulen gelehrt werden soll. Um eine Verdrängung der chinesischen Schrift durch die lateinische kann es sich jedenfalls nicht handeln.“ —

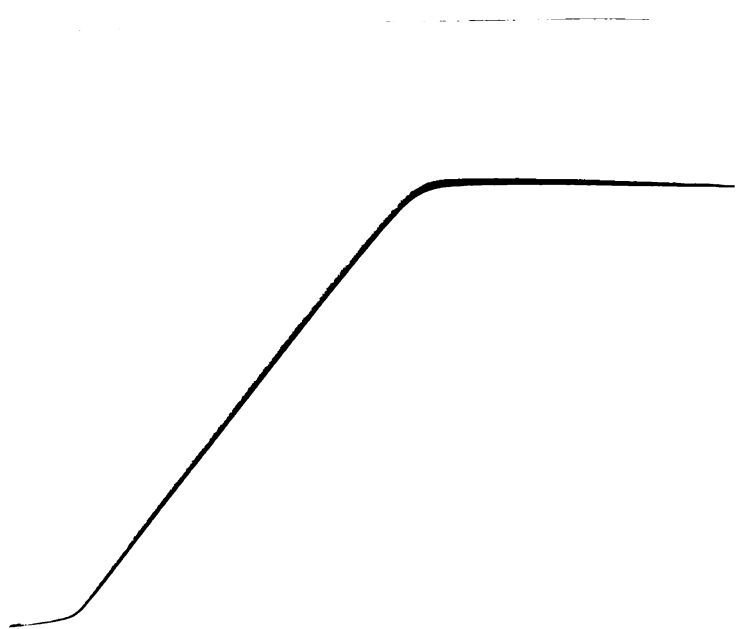
In den beiden nächsten Heften der O. Z.

werden u. a. voraussichtlich folgende Autoren vertreten sein: OTTO BURCHARDT (Berlin); OSCAR EMBDEN (München); E. ERKES (Leipzig); R. O. FRANKE (Königsberg); HANS HAAS (Leipzig); BRUNO SCHINDLER (Leipzig); M. W. DE VISSER (Leiden); E. A. VORRETSCH (Siam); M. WINTERNITZ (Prag).
ABGESCHLOSSEN: 31. X. 1916.

UNGEN.

ER (Leip-
i. A. VO.
Z (Prag).





UNIVERSITY OF MINNESOTA
wils.per jahrg.4

Ostasiatische Zeitschrift.



3 1951 001 900 246 A