

Gaustonzert vor zwei Adelsdamen in der alten Hoftracht hinter Kollvorhängen aus feinen Bambusstäbchen; das Dach ist weggelassen und der Übergang zum folgenden Bilde durch Wolken und Nebelstreifen ausgeführt. Ausschnitt aus einem Makimono, die Geschichte des reich gewordenen Salzfabers Buncho darstellend. Von unbekannten Meistern aus dem Ende des zwölften Jahrhunderts. (Gierkesammlung im Museum für Völkerverkunde zu Berlin.)

## Die Bildhauerkunst und Malerei im alten Japan

Von  
Oskar Münsterberg

Japanisches Sprichwort:

Shi wa yu seino Gwa;  
Gwa wa mu seino Shi.

Ein Gedicht ist ein Gemälde in Worten;  
Ein Bild ist ein wortloses Gedicht.

I.

(Nachdruck ist unterjagt.)

Die Entwicklung der japanischen Kunst\* wird am besten verstanden, wenn wir sie mit der Entwicklung der Kunst in unserer eigenen Heimat vergleichen.

Die nach Norden vordringenden Römer fanden die alten Germanen im Kulturzustande der Steinzeit vor. Zuerst wurden Schwerter, Bronzeessel und andere Gebrauchsgegenstände eingeführt und dann die Kunst

ihrer Herstellung erlernt. Jahrhunderte später kamen christliche Mönche und brachten die Religion und die Schrift und vermittelten die Kenntnis der antiken Wissenschaften. In den Klöstern war der Sitz der Intelligenz. Der Glaube war der Mittelpunkt, von dem alles Geistesleben ausstrahlte, und die Kunstbetätigung konzentrierte sich auf die Verherrlichung der Religion und ihrer Vertreter. Gewaltige Dome wurden errichtet, während das Volk in elenden Hütten wohnte. Kostbare Stickereien und Brokat-

\* Vgl. den Aufsatz desselben Verfassers über „Japanische Kunst“ im Januarheft 1904.

Mouatshäfte, XCVI. 572. — Mai 1904.

stoffe verzierten den Priestermantel, während das Volk im rohen Gewande eigenen Hausfleißes einherging. Die Reliquien wurden in Gold und Silber, in Bronze und Emaille gar zierlich gefaßt, während der Gebrauchsgegenstand des Volkes in roher Form erhalten blieb.

Als dann die Führer der Volksstämme die Kirchenherrschaft abschüttelten, wurde ein neuer Ausgangspunkt geschaffen, und es ent-

werke der Mutike die Anregung, eine Kunst ihrer selbst willen zu schaffen. Das Bedürfnis nach Schönheit erfüllte immer weitere Schichten und schuf die edle Kunst der Renaissance. Der zunehmende Luxus konnte sich schließlich in Verzierung nicht genugtun, und es entstand das technisch raffinierte, aber seelenlose Barock und Rokoko.

Ähnlich wie bei uns und auch in fast zusammenfallenden Zeitabschnitten entwickelten sich in Japan die religiösen, politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse. Aber während bei uns durch stetige, immer von neuem wirkende Einflüsse des Auslandes Revolutionen und Reformationen veranlaßt wurden, die neue Ausdrucksformen schufen und eine auf Wissenschaft begründete Entwicklung und Wandlung der Kunst und ihrer Techniken hervorriefen, wurde in Japan eine fertige Kultur mit Sprache und Schrift in künstlerischer und technischer Vollendung übernommen. Schneller als bei uns wurden künstlerische Höhepunkte erreicht, aber mit dem Aufhören der äußeren Einflüsse versagte stets die weitergestaltende Kraft.

Der aus China eingeführten Religionskunst folgte eine japanische Ritterkunst, um dann wieder aus China in einer herrlichen Renaissancezeit eine rein ästhetische Kunst zu empfangen. Unter der fast dreihundertjährigen Friedenszeit der Tokugawaherrschaft drang zwar die Kunst in weitere Schichten der Bevölkerung, aber jede neue große Aufgabe, die den Anstoß zur Weiterentwicklung hätte geben können, fehlte. Die Kunst wurde nur verbreitet, nicht vertieft. Es war die verzierende Kunst des Rokoko.

Die letzte Epoche, die der bürgerlichen Kultur, hat in Japan erst 1868 mit der Errichtung des modernen Kaiserreiches bekommen.

Die erste Kenntnisnahme der chinesischen Schrift reicht in die vorgeschichtliche Zeit zurück, aber eine allgemeinere Aufnahme des chinesischen Studiums fand erst statt, als der Koreaner Wani als Lehrer des Kron-



Reliquienbehälter (1,2 m : 1,4 m breit und 2,30 m hoch), genannt nach dem Kaiser: „Tamamushi“, in Holz, farbig bemalt mit Goldbeschlag, in indischer Form (Einzelteile i. Abbildung S. 235), in der goldenen Halle des Klosters Kōrinji, Nara. Wahrscheinlich von einem koreanischen Künstler unter der Kaiserin Suiko (593 bis 628). (Nach japanischer Reproduktion.)

stand die ritterliche nationale Kunst des Mittelalters. Burgen wurden erbaut und das Waffenhandwerk ausgebildet. In Wildern und Gefängen wurden die Taten der tapferen Helden ihren Nachkommen überliefert. Die Kunst war nur ein Mittel, um die Ereignisse der Zeit zu verewigen.

Erst in den folgenden Zeiten eines wirtschaftlichen Aufschwunges gaben die Kunst-

prinzen (nach Nstou 405 n. Chr.) an den kaiserlichen Hof berufen wurde. Die chinesische Kultur bewirkte eine völlige Umwäl-



Ornamente am Reliquienbehälter (Abbild. S. 234) im Kloster Horinji, Nara. Aus der Zeit der Kaiserin Enko (593 bis 628).

zung aller Anschauungen und Techniken, ähnlich der unter westländischem Einflusse vor dreißig Jahren.

Erst damals wurde es möglich, an Stelle der bisher üblichen mündlichen Überlieferung schriftliche Anzeichnungen zu machen und eine historische Zeit — im Sinne moderner Wissenschaft — zu begründen.

Die ältesten Schriftstücke sind leider verloren gegangen, aber zwei Geschichtswerke sind uns erhalten, welche eine Sammlung der Legenden und Tatsachen darstellen: das 711 bis 712 verfaßte Kogiki und das 720 vom Prinzen Toneri vollendete Nihongi.

Als der Fürst von Kudara in Südkorea 555 die erste, heute nicht mehr bekannte Statue Buddhas an den Kaiser Kinmei sandte und dieser die Aufstellung und Anbetung gestattete, erlangte die buddhistische Religion in kurzer Zeit viele Anhänger. Gegenströmungen entstanden zwar, aber durch das energische Eingreifen des Prinzen Shotoku wurde die Ausbreitung allgemein. Im Jahre 624 waren bereits achthundertsechzehn Priester und fünfhundertneunundsechzig Nonnen in sechsundvierzig Tempeln tätig.

Alles Geistesleben war in den Klöstern konzentriert, und mit einem heiligen Glaubenseifer wurde alles Können und alle Macht auf die Schaffung

würdiger Stätten der Religion verwendet. Kostbare Tempel in malerischer Verbindung mit von der Natur begünstigten Fluren und Bergen wurden mit reichgeschnittenen Toren und weiten Höfen errichtet, aber das höchste Streben jener gläubigen Zeit galt doch der Herstellung der Götterfiguren.

Berühmte koreanische Künstler kamen nach Japan, und Denkmäler, auch für die heutige Zeit kostbar und groß, wurden zahlreich geschaffen. Andererseits gingen japanische Priester nach China, von wo wiederum Handwerker und Landarbeiter nach Japan auswanderten. Ein Verkehr, ähnlich dem heutigen zwischen Europa und Japan, scheint damals mit dem asiatischen Festlande bestanden zu haben.

Schon im siebenten Jahrhundert erhielt der bedeutende Bildhauer Oguchi den kaiserlichen Auftrag, tausend Buddhabildder herzustellen, und als der Kaiser Shomu (724 bis 748) die Errichtung von Tempeln in allen Plätzen des Landes befahl, nahm der Bedarf an Götterfiguren derart zu, daß sich eine Handwerkertätigkeit entwickeln konnte.

Obgleich in den blutigen Bürgerkriegen umfangreiche Klöster völlig zerstört wurden, sind dennoch zahlreiche Kunstwerke aus dieser Zeit erhalten. Viele sind im kaiserlichen



Seitenteil des Reliquienbehälters (Abbild. S. 234) mit Bodhisattvas, farbig gemalt auf Holz in einer Art Malerei unter Verwendung von Zinnober, genannt „Widojo“. Beschlag aus Gold mit blauen Einlagen der Flügel des Mäters Tamamushi (Chrysoera elegans), im Kloster Horinji, Nara. Aus der Zeit der Kaiserin Enko (593 bis 628).

Schachhause zu Nara und im Museum zu Kyoto vereint, während die übrigen staatlich registriert wurden unter gleichzeitigem (um 1890) gesetzlichem Verkaufsverbot. Durch dieses Verbot stieg der Preis von alten Werken ins Unersehnte, und die Imitation entwickelte sich zu einer bedeutenden und gut bezahlten Industrie, um wie bei uns in den siebziger Jahren die Grundlage einer neuen Kunstentwicklung zu werden.

In Europa und Amerika hat man sich um die Meisterwerke der ältesten historischen Zeit bisher wenig gekümmert, und in der Freude über die leicht erhältlichen Tücheln einer späteren luxuriösen Periode übersah man jene Produkte, welche das Höchste und Tiefste im Geistesleben des japanischen Volkes zum Ausdruck gebracht haben. Es war ein vollkommenes Mißverstehen der japanischen Seele, als man jahrzehntelang in Europa die Produkte einer

raffinierten Technik für den höchsten künstlerischen Ausdruck des Volkes erklärte. So kam es, daß die am höchsten zu schätzenden Kunstwerke in Europa bisher gänzlich unbekannt blieben.

Professor Gierke glaubte 1882 eine Sammlung wirklich alter Bilder (jetzt im Besitz des Museums für Völkerkunde zu Berlin) zusammengebracht zu haben, aber ein Ver-

gleich mit verbürgten Originalen zeigt, daß es sich um meistens recht schlechte Kopien handelt. Ein Konsortium japanischer Antiquitätenhändler versteigerte 1902 unter dem Namen „Hayashi“ in Paris eine Sammlung von zahlreichen, teils hervorragenden Originalarbeiten aus den verschiedensten Kunst-

epochen, wie sie noch niemals früher nach Europa gekommen waren. Dem Eingreifen der Herren von Seidlitz und Gröfse verdanken wir es, daß einige wenige Stücke aus sehr früher Zeit nach Deutschland gelangt sind.

Eine japanische Kunstgeschichte im Sinn europäischer Kunstforschung, d. h. eine Geschichte der Künstler und ihrer Kunstwerke, gibt es bis heute nicht, auch kann eine solche nur von einem Japaner geschrieben werden. Ausführliche Aufzeichnungen mit vielen Namen und Zahlen sind von den Zeitgenossen in Japan seit Jahrhunderten gesammelt worden, aber wir wissen nicht, welche Gegenstände die in den Bü-



Inanami, Göttin der Barmherzigkeit, auf achtseitigem Gestell sitzend. Holzfigur (85 cm hoch) mit Stucküberzug und Vergoldung. Korea, siebentes Jahrhundert. (K. Skulpturensammlung, Dresden).

chern verzeichneten sind. Auch sind die meisten Originale gar nicht oder in so schlechtem Zustand erhalten, daß ein Nachprüfen der Angaben nicht möglich ist.

Somit sind wir auf japanische Reproduktionen angewiesen und müssen uns auch auf die japanische Auswahl und Beschreibung verlassen. Im allgemeinen kann man den japanischen Angaben viel Vertrauen ent-

gegenbringen, da die Überlieferungen sich von Generation zu Generation ohne Unterbrechung fortgepflanzt haben und mit nationalem Stolz gepflegt wurden. Niemals entstand ein Fanatismus der „Modernen“, die das „Alte“ verachteten und zerstörten.

Der große historische Ruf einzelner Maler läßt sich überhaupt nur noch selten an ihren eigenen Werken kontrollieren, sondern meistens nur an den zahlreich angefertigten Kopien, welche wiederum ihrerseits in den verschiedenen Zeiten, Formaten und Techniken immer wieder kopiert worden sind. Diese Gewohnheit hatte verschiedene Ursachen.

Der Ruf einzelner Künstler war im ganzen Lande verbreitet, und es war daher ganz natürlich, daß die Fürsten Kopien von den berühmten Bildern zu verschicken oder zu verschenken wünschten. Da es sich nicht nur eine volkstümliche Massenverbreitung, sondern um Geschenke handelte, bei denen die Würde des Gebenden oder des Empfangenden ausschlaggebend war, so spielte der Preis gar keine Rolle, und die Kopien wurden

von eingelernten Spezialisten ohne Rücksicht auf Zeit oft vortrefflich ausgeführt. Die Kopisten gingen in ihrem Eifer sogar so weit, daß die Inschriften und Künstlerzeichen in Originaltreue ebenfalls wiedergegeben wurden; daher ist ein gewisses Mißtrauen gegen Bezeichnungen auf japanischen Kunstwerken wohl angebracht. Die Schüler der Künstler lernten die einmal als klassisch an-

erkannten Bilder wie einen heiligen Kanon, wenigstens in der äußeren Form, wiederholen, so daß eine große Anzahl von Darstellungen religiösen oder mythologischen, aber auch geschichtlichen oder lyrischen Inhaltes vorhanden ist, die immer und immer wieder, unter Beibehaltung der alten traditio-

nellen Grundformen, wiederholt werden. Auch die Lehren des Konfuzius untergruben das Streben der Schüler, ihre eigenen Wege zu gehen, da die Verehrung der Lehrer als heiligstes Gebot galt. Wohl entstanden neue Schulen; realistische und impressionistische Ausdrucksweisen wechselten ab, aber die jeweilig moderne Richtung beschäftigte sich ausschließlich mit den ihrer Zeit charakteristischen, neu aufkommenden Stoffen, während, wenn einmal eine Formensprache gefunden war, diese beibehalten wurde. So sehen wir buddhistische Bilder, deren Alter auf Jahrhunderte nicht bestimmbar ist, wenn nicht zufällig einige technische Merkmale, wie Papier oder Farbe, den Hinweis auf die Entstehungszeit geben. Naturgemäß be-



Mojoirin Kwannon, Göttin der Barmherzigkeit. Holzfigur (1,6 m hoch) im Kloster Ehuguni, Nara, im koreanischen Stil, angeblich vom Prinzen Shotoku, Ende des sechsten Jahrhunderts. (Nach japanischer Reproduktion.)

steht immer ein Unterschied zwischen den handwerksmäßigen, geistlosen Kopien und dem mit Zubrinnst aus tiefster Seele heraus geschaffenen Originalwerk des begabten Meisters, aber es gehört schon ein sehr geübtes Auge dazu, um die Hand des Meisters von der des routinierten Schülers zu unterscheiden. Es läßt sich wohl feststellen, in welchem Jahrhundert die einzelne Richtung zum

erstermal angeregt, aber nur selten, in welcher Zeit der einzelne Gegenstand hergestellt worden ist.

Die von einem großen Meister begründete Schule blieb unbekümmert um neue Richtungen ihrer Tradition treu, so daß wir bis zur neuesten Zeit alle Schulen nebeneinander ohne wesentliche gegenseitige Beeinflussung wirken sehen. So lebt z. B. heute in Kyoto der Maler religiöser Bilder, Kōse Shōfeki, als der achtunddreißigste Nachfolger in der Malerdynastie des Begründers der japanischen Malerei, Kōse Nanaoka (859 bis 930). Die häufig neu gegründeten Schulen unterscheiden sich oft nur in kleinen Nebendingen, wie verschiedene Sekten innerhalb einer Religion: wirklich umwälzende Neuerungen, wie Übergang zur Ölmalerei oder die Wiedergabe von Lichtreflexen und Schatten, hat es in Japan niemals gegeben.

In gleicher Weise wird auch noch heute, selbst in den kaiserlichen Schulen, der Malunterricht erteilt. Die Natur in ihrer wechselnden Vielseitigkeit gilt als zu kompliziert für das Verständnis des normal begabten Talentes, und nur die größten Meister gelten als befähigt, die Erscheinungswelten der Natur wiederzugeben.

Da aber Venies selten geboren werden, wird den Schülern geraten, die einmal festgestellten Motive auswendig zu lernen und immer wieder zu wiederholen, anstatt fragwürdige Experimente nach der Natur zu unternehmen. Noch mehr gilt diese Auffassung für die Schüler in den Meisterateliers, in denen sie nichts anderes lernen als die Kunstwerke ihres Altmeisters mit Gewandtheit zu vervielfältigen.

Dies ist ein wesentlicher Unterschied für die Beurteilung europäischer und japanischer Kunstwerke.

Da ich nicht ein Verzeichnis der Kunstwerke und Künstler geben will, so beschränke ich mich darauf, aus den in Reproduktionen vorliegenden Arbeiten typische Beispiele herauszugreifen.

Den ältesten Denkmälern gemeinsam ist die Verwendung von Motiven einer in Japan unbekanntem Steinarchitektur und Steinskulptur; sie bilden gleichsam einen Übergangsstil vom indo-griechischen zum chinesisch-japanischen, der bis auf die heutige Zeit in den Göttergestalten erhalten ist.

Es gab niemals in Japan Religionskriege, niemals Reformationen, wie es auch niemals eine Religionsgeschichte im christlichen Sinne gegeben hat. Somit fehlten jene inneren Kämpfe, aus denen heraus das Kunstschaffen zur neuen lokalen Form begeistert werden konnte. Die für den Ausdruck der Religion einmal eingeführten Monumente blieben erhalten und wurden immer und immer wieder in ihren wenigen typischen Formen wiederholt, nur die Technik und die Qualität der Ausführung wechselten. Auch ist die Religion des Buddhismus, die mehr im überfinnlichen Gedanken als in der Herrschaft der Welt begründet ist, einer solchen Kunstentwicklung förderlich gewesen.

Die alten Griechen strebten, den Göttern zu gleichen, und bildeten ihre Götter nach dem der Natur abgelauschten Idealtypus der menschlichen Figur. So entstand eine Plastik des nackten Körpers. Auch in Christentum wurde durch die Darstellung der Märtyrer und Heiligen die Behandlung des nackten Körpers gelehrt. Anders in Japan: dort blieb mit der einmal eingeführten bekleideten Figur des Buddha stets die Kleidung ein notwendiger Bestandteil der weibollen Wirkung.



Natsuji Nyorai, der buddhistische Gott für Heilung der Kranken. Mittelstück (70 cm hoch) eines Bronzealtars in der goldenen Halle des Klosters Hōryūji, Nara, von Kuratsufuri Tōri, vollendet 607. (Nach japanischer Reproduktion.)

Dazu kam, daß der Japaner zwar jeden von außen eindringenden Gedanken schnell erfaßte und verarbeitete, aber niemals eigene Gedanken in der ganzen Zeit der jahrtausendlangen Entwicklung gehabt hat. Die Ursache dürfte in der Abgeschlossenheit durch die insulare Lage, besonders aber durch die Zuzucht der Masse, in dem Mangel der Verbindung der großen Masse der Bevölkerung mit fremden Kulturen und in den das Alte verehrenden Lehren des Konfuzius liegen.

Ein klassisches Beispiel für die Zeit dieses Übergangstiles bildet der abgebildete Haupttempel im Besitze des Horinji-Klosters zu Nara (S. 234). Der viereckige Aufbau mit der Unterplatte, die ganze Anordnung, Gliederung, Bemalung und Verzierung ist eine Nachahmung indischer Vorbilder und erinnert eher an italienische Renaissance als an den späteren japanischen Stil. Die zahlreichen Ornamente zeigen ein rein griechisches Muster, wie Palmetten, Eierstäbe und Ranken (Abbild. S. 235). Die Malereien auf den Türen sind mit einem Pigment „Midaso“ ausgeführt, einer Art Zinkoxyd, dessen Herstellung im siebenten Jahrhundert von China erlernt wurde, aber bereits am Ende des achten Jahrhunderts wieder vergessen war. (Abbild. S. 235.) Die einzelnen stehenden Figuren erinnern an das Vorbild der gräko-indischen Skulpturen, aber im Linienverlauf zeigt sich schon jene Abweichung, wie das im Palmenblatt geritzte Schriftbild des Sanskrit abweicht von dem in Stein gehauenen griechischen Buchstaben: alle Linien sind runder und flüssiger. Der Metallbeschlag ist aus Gold, das durch ein gelegte blau schillernde Flügel des Käfers „Tamamushi“ mosaikartig wirkt. Das Dach zeigt jene eigenartige chinesische Form, die aus dem Zeltdach der Nomadenvölker entstanden sein mag.

Meisterhafte Skulpturen aus Holz und Bronze sowohl aus dem gräko-indischen Übergangstil wie aus dem chinesischen Stil der buddhistischen Schule sind zahlreich und teilweise in vorzüglichem Zustand erhalten.

Die abgebildete Kwanonfigur aus der Dresdener Skulpturensammlung (S. 236) ist zwar nicht zu den besten Stücken des siebenten Jahrhunderts zu rechnen, da sie bereits



Bodhisatva Padma Khasagarbhas (Kōtjū) mit Wunschstein und Stab in den Händen auf roter Lotusblume von einem Swan getragen. Holzfigur (70 cm hoch) im Kloster Kwanchin, Noto. Chinesische Arbeit aus dem Tempel Ching-hung-ji zu Changan (Chenji, China) vom japanischen Priester Nō-ni (748 bis 871), wahrscheinlich während der buddhistischen Verfolgungen unter Kaiser Wu-tung (841 bis 849) nach Japan gebracht. (Nach japanischer Reproduktion.)

gewisse Erstarrungen einer Handwerkerfertigkeit, besonders in der Behandlung der Fäße zeigt, aber sie ist unzweifelhaft alt und gibt uns einen Begriff des von Korea eingeführten gräko-indischen Stiles. Der Faltenwurf des Gewandes und besonders der in Japan ganz unbekanntes Säulenstumpf mit seinem Blattornament am Sockel erinnern an spätgriechische Formen. Das Übergewand ist aus Leder kunstvoll hergestellt und der Holzskulptur eng angepaßt, während die übrigen

Teile mit Stuck überzogen sind. Die abschließenden durchbrochenen Vorken an dem Gewande zeigen ebenfalls ein griechisch-indisches Ornament.

Als Gegenstück der höchsten Vollendung damaliger Arbeiten mag die Nivannonfigur aus dem Kloster Chugunji zu Nara gelten. (Abbild. S. 237.) Hier sehen wir in elegantem Fluß der Linien die Göttin sinnend sich stützen. Hände und Füße sind sorgfältig nach der Natur studiert, und jeder einzelne Zeh und Finger ist durchgeführt. Auch der Faltenwurf des Gewandes hat innerhalb der konventionellen gräko-indischen Form einen freieren, der Figur angepaßten Schwung.

Bei der Bronze Statue des Buddha Yakushi Nyorai (Abbild. S. 238) sehen wir das Gesicht und die aufgehobene Hand nach der Natur studiert, während der Körper, das Gewand, sowie die Hinterwand den Vorbildern Indiens entsprechen. Die Werke der größten Künstler charakterisieren sich stets durch das Streben, innerhalb der überlieferten Form Selbständiges zu schaffen und ihre eigene Anschauung der Natur zum Ausdruck zu bringen; erst für die Schüler galt jene Tradition, deren Nachahmung ein selbständiges Schaffen verhinderte. Der Vorfertiger Kuratsukuri Tori gilt als der größte Künstler um die Wende des sechsten Jahrhunderts. Die Abbildung zeigt nur ein herausgeschnittenes Mittelstück des Altars, so daß die Gesamtwirkung nicht gesehen werden kann.

Chinesische Vorbilder jener Zeit, die in Japan besser als im Lande der ewigen Revolutionen und Religionsverfolgungen erhalten sind, zeigen uns jene Gruppe von fünf Bodhisatvasfiguren auf stilisierten Tiergestalten: den Löwen, dem Elefanten, dem Pferd, dem Kranich und dem Pfau, welche jetzt die Pierde des Nivanchinklosters zu Kyoto bilden, aber einst für einen Tempel in der chinesischen Provinz Shenji hergestellt worden sind. Der japanische Priester Ze-um Jo-ju (798 bis 871) brachte diese Kunstwerke von einer Studienreise, wahrscheinlich zur Zeit der Buddhistenverfolgung unter dem Kaiser Wutjung (841 bis 845), nach Japan. Die Abbildung des Bodhisatvas auf dem Pfau (S. 239) zeigt uns den porträtartigen Ausdruck des Gesichtes und im be-

wußten Gegensatz dazu die stilisierte Tiergestalt. Die Auffassung des Pfaus erinnert lebhaft an die bekannten Adler der romanischen Wetpulte in unseren Domen.

Im Jahre 749 hatte die Technik des Bronzegegusses bereits eine solche Vollendung erreicht, daß das Kolossalmonument zu Nara von dem Enkel eines Koreaners gegossen werden konnte. Buddha ist sitzend dargestellt, die linke Hand ruht auf dem Knie, und die rechte Hand mit der Handfläche nach außen gekehrt ist in der Pose des Lehrens erhoben: drei Finger sind ausgestreckt, während Daumen und Zeigefinger sich gegeneinander krümmen. Die sitzende Figur ist 16,2 Meter hoch. Der im Jahre 1188 durch eine Feuersbrunst zerstörte Kopf wurde zwar im Jahre 1570 ersetzt, aber damals war bereits ein Verfall der Bronzezeit eingetreten, und statt eines Kunstwerkes wurde ein handwerksmäßiges Schema auf die herrliche Figur gesetzt.

Ein zweites Kolossalmonument, der berühmte Daibutsu von Kamakura, wurde 1252 von Uno Worojemon geschaffen (Abbildung S. 241). Buddha sitzt in der Pose des Nirvana mit gefalteten Händen. Der Ausdruck des Gesichtes, die Proportion der Figur, die feierliche Ruhe der Gestalt wird von den Besuchern aller Welten bewundert. Die sitzende Figur ist 15,3 Meter hoch und aus vierhundert Tonnen Bronze gegossen. Die je einen Meter breiten Augen sollen aus reinem Gold und die 0,7 Meter hohe Warze der Klugheit auf der Stirn aus fünfzig Pfund Silber bestehen oder bestanden haben. Die einzelnen Platten sind so sorgfältig zusammengefügt, daß nur dort eine Naht zu sehen ist, wo das Wetter jetzt nach 650 Jahren eingewirkt hat. Die Konstruktion gestattet das Betreten des Inneren.

Einst stand dieses Riesendenkmal unter einem mächtigen Holzdach inmitten einer blühenden Stadt, aber heute steht es einsam, wie ein Riese vergangener Zeiten, zwischen grünem Gebüsch, nicht weit vom Meeresstrande, da eine Sturmflut die Stadt vor Jahrhunderten (1495) vernichtet hat.

Keine spätere Zeit hat sich an derartige gewaltige Aufgaben wieder herangewagt, niemals hat die monumentale Bronzezeit wieder eine solche Vollendung erreicht.



Buddha Amidaſſa (Daibutsu = der große Buddha), Kōloſſalmonument aus Bronze (15,3 m hoch), am Meeresſtrande von Kamakura, von Dno Goroſemon, 1252. (Nach Originalphotographie.)

Zu der Folge werden die buddhiſtiſchen Göttergeſtalten inſofern japaniſiert, als die- jenigen Koſtüm- und Stellungen bevorzugt werden, welche Anklänge an japaniſche Sit- ten aufweiſen, auch wird durch Farbauf- trag die Wirkung belebt. Aber erſt in viel ſpäterer Zeit wird durch raffinierte Tech-

niken, überladene Schnitzereien, Verwendung verſchiedener Materialien und andere grobe Effekte die ruhige Poſe des Andachtſbildes aufgehoben. Der große feierliche Stil muß einer oft ſpielerischen Effekthascherei weichen.

Aus dem dreizehnten Jahrhundert ſtammt auch die Holzfigur des Kinkara (Abbildung



Kinkara, einer von den acht Begleitern des Feuer-gottes Shiva. Holzfigur (fast einen Meter hoch) im Kloster Kongobnji auf dem Berge Koyasan, Provinz Kii, aus der Schule von Unkei. Ende des dreizehnten Jahrhunderts. (Nach japanischer Reproduktion.)

S. 242), die in der realistischen Behandlung der Füße und des offenbar porträtähnlichen Kopfes interessant ist. Das dicke Gesicht mit den lang herabhängenden und gelockten Haaren findet eher in den Barockgemälden Europas als in den späteren Werken Japans ein Gegenstück. Auch der Faltenwurf ist flatter und natürlicher behandelt als bei den Werken aus der Zeit des Übergangsstiles, so daß wir hier einen Einfluß der später zu erwähnenden realistischen Yamatoschule bemerken können.

Weniger entsprechen unserem Geschmack die fragenhaften Tempelhüter und Götter der Elemente, die uns als rohe asiatische Götzen erscheinen. Es gehört schon ein gewisses Sichvertiefen in die besondere Vorstellungswelt des Buddhismus dazu, um auch in ihnen die künstlerische Lösung eines

religiösen Problems zu erkennen. Die Griechen konnten sich alle ihre Götter als Menschen vorstellen, aber der Indier erblickte nur in Buddha den fleischgewordenen Gott. Wollte der Buddhist Begriffe, wie die vier Elemente, dem Volke zur Vorstellung bringen, so mußte er Fabelgestalten erfinden, die das Grausige und Gewaltige, das Menschenüberlegene auch in einer übermenschlichen Gestalt repräsentieren.

Während Klima, Geschichte und Rasse in Indien die Erfindung jener aus Körperteilen von Tieren und Menschen zusammengesetzten Fabelwesen begünstigten, wagte die damals naturalistische Anschauungsweise der Japaner nur durch Übertreibung einzelner Muskeln und Gliedmaßen, nur durch den größeren Umfang der ganzen Figur, durch grellfarbigen Anstrich und besonders durch einen fragenhaften Ausdruck im Gesicht den gleichen Eindruck zu erzielen (Abbild. S. 243). Wenigstens wurden in frühen Zeiten mit seinem Gefühl die menschlichen Proportionen als Grundformen beibehalten, aber eine spätere Zeit des japanischen Kokoto ergeht sich in bizarren Verrenkungen und Verschnürfelungen, die nur kulturhistorisches und kein künstlerisches Interesse erwecken können. Vor allem hat das Gesicht etwas Maskenhaftes, indem es in einem bestimmten Ausdruck verzogen und in ihm gleichsam erstarrt ist. Die Gesichter entsprechen den schon damals mit hoher Vollendung geschnittenen Masken für die heiligen Tänze, deren Ursprung in den Theatermasken der Griechen zu suchen sein dürfte.

Auch in der Malerei finden sich bei mythologischen Bildern derartige Masken bei der Darstellung von Dämonen wieder, welche ebenfalls meistens grün oder rot angestrichen sind. Wie bei den Griechen der Kampf der Olympier gegen die Titanen, wie in den nordischen Sagen der Kampf der Asen gegen die Niesen aus den legendenhaften Kämpfen der Eroberer gegen rohe Ureinwohner entstanden ist, so auch wird der sagenhafte Kampf der Japaner gegen die bösen Geister, in denen unschwer an den langen, struppigen Bärten und an dem breiten sibirischen Schädel die Ainos zu erkennen sind, auf historische Tatsachen zurückzuführen sein.

Neben dieser religiösen Kunst entwickelte sich eine kirchliche Kunst zur Verherrlichung der Priester und Gelehrten: nicht mit Fener und Schwert, nicht im Kampfe gegen eine besitzende Klasse wurde die neue Religion eingeführt, sondern als Missionare zogen die koreanischen und chinesischen Priester umher und verkündeten die neue Lehre. Nur der lehrende Priester und der grübelnde Gelehrte, nicht der Streiter für den Glauben wurde das Modell der Künstler. Die göttliche Ruhe des überlegenen Geistes, die sprechende Bewegung des belehrenden Philosophen wurde in realistisch packender Weise zum Ausdruck gebracht.

Als Beispiel mögen die beiden Abbildungen (S. 244 und S. 245) gelten, von denen eine ein Werk des achten Jahrhunderts und die andere eins aus der gleichen Schule, aber aus dem dreizehnten Jahrhundert darstellt. Beide Statuen zeigen eine modern wirkende Auffassung in den meisterlich studierten Köpfen und Händen und in der einfachen und würdigen Gestalt. Die vornehme Haltung ist dem Leben abgelauscht, und wenn auch der Faltenwurf leise Anklänge an griechische Statuen verrät, so ist doch ein Studium nach dem lebenden Modell, frei und unabhängig vom griechischen Kanon, unbedingt vorhanden. Auch der Gesichtstypus ist interessant: das runde, breite Gesicht hat mit dem japanischen Idealtypus der letzten Jahr-

hunderte, jenem ausdruckslosen länglichen Kopfe mit langer Nase und kleinem Mund auf einem unproportioniert langen Körper, nichts gemein. Einzig und allein die großen Ohren mit den langen Ohrklappen als Symbol der Weisheit scheinen nicht der Natur zu entsprechen. Auch diese Porträtstatuen haben in späterer Zeit niemals wieder eine gleiche Vollendung erlebt.

Bei dem Adel scheint die Herstellung von Büsten keine allgemeine Sitte geworden zu sein. Wie weit das entwickelte Ehrgefühl hieran schuld ist, das den Rittermann nur als Diener seines Herrn, nicht als Persönlichkeit bewertete, wie weit der Ahnenkultus beeinflussend war, der nur dem Verstorbenen, niemals dem Lebenden den ersten Platz

anwies, wie weit die Religion mit ihrer Seelenwanderung und der metaphysischen Weltanschauung den Ausschlag gab — das muß von Japanern untersucht werden. Unter dem Einfluß der realistischen Yamatoschule in der Malerei wurden auch Volkstypen dargestellt. Interessant in der vollstündlichen Auffassung, wenn auch nicht vollendet in der Durchführung, ist die Porträtstatuette des Pilgers Basu aus dem dreizehnten Jahrhundert (S. 245). Obgleich der lebendige Ausdruck des Gesichtes und die Bewegung der mageren Arme genaue Studien in der Natur voraussetzen, ist der Hock in stilisiert geschwungener Form wiedergegeben.



Byakara, der zwölfte Himmelsgeneral zum Schutz der buddhistischen Lehre. Tonfigur (1,75 m hoch) im Kloster Shinyakushiji, Nara, von unbekanntem Meister. Wahrscheinlich Anfang des achten Jahrhunderts. (Nach Japan. Reproduktion.)

Auch die Reliefplastik entwickelte sich nach dem Vorbilde der chinesischen Freskomalerei zu großer Vollendung. Die Abbildung auf Seite 246 stellt die Hinterwand einer Buddha-

daß das Vorbild mit dem Pinsel und nicht mit dem Meißel erfunden worden ist. Die Verteilung der Flach- und Hochreliefs beweist ein feines Gefühl für die Unterstützung der Zeichnung durch Schatten.



Nanga, indischer Priester aus dem fünften Jahrhundert nach Christus, dessen buddhistische Schriften ins Chinesische übersetzt sind und noch heute gelesen werden. Holzskulptur (fast zwei Meter hoch) im Kloster Kofuhji, Nara, von unbekanntem Meister. Wahrscheinlich aus dem Ende des achten Jahrhunderts. (Nach japanischer Reproduktion.)

figur dar, deren Heiligenschein offenbar später unter Verdeckung einer halben Figur angebracht ist. Selbst in diesen kleinen Dimensionen sind die Figuren lebendig und grazios wiedergegeben. Der leichte Fluß in den Linien der Blumen und Ranken beweist,

Den gleichen Einfluß zeigen die geschnittenen Türfüllungen aus der königlichen Skulpturensammlung in Dresden (Abbild. S. 246); auch hier finden wir die Blätter und die Voluten der griechischen Auffassung nahe stehend. Selbst die dargestellten Musikanten werden ihre Vorbilder aus dem asiatischen Festland entnommen haben, da die Form der aufrechtstehenden Harfe in späterer Zeit in Japan unbekannt ist.

Die Malereien aus der frühen Zeit sind durchgehends, wenn überhaupt, dann so schlecht erhalten, daß sie kein lebendiges Bild mehr von der Vollendung der damaligen Kunst geben können. Im wesentlichen sind es Bilder religiösen Inhalts, die noch keinen eigenen japanischen Stil aufweisen. Die Farben sind durchgehends so verblasst, daß sie heute auch keine Vorstellung von dem Farbenreichtum des Originals mehr geben können.

Die Malereien haben sich auf dem asiatischen Festlande später ausbreitet als die leicht transportablen Buddhaskulpturen. Erst 632 war der indische Maler Wetschi Tsoung nach Korea gereist und hatte dort eine eigene Kunstschule begründet, die mancherlei Abweichungen von der rein chinesisch-buddhistischen Schule aufwies. Dieser Schule entstammen die besonders interessanten Freskobilder aus dem siebenten Jahrhundert im Horiujikloster zu Nara, die in Auffassung und Durchführung ganz den indischen und turkestanischen Bildern der gleichen Zeit entsprechen

und auch wie sie direkt auf die Wandmasse gemalt sind: eine Malanwendung, die der Erdbeben wegen später nicht mehr in Frage kam.

Neben den Schriften der Maler kamen auch Abschriften der in ganz Asien beliebten indischen Tierfabeln, denen auch Moys seine

Fabeln nachgedichtet hat, schon in frühester Zeit nach Japan. Bildrollen in schwarzer Tuschezzeichnung werden im Kloster Kozanji zu Kyoto aufbewahrt, welche die verschieden-



Der Bildhauer Unkei, der Begründer der Kamatuna-Bildhauerschule für buddhistische Kunst unter dem Minamoto Shogun, Sanetomo (1204 bis 1219). Holzfigur (76 cm hoch) im Kloster Kotuharamitsuji, Kyoto, vielleicht von ihm selbst. Dreizehntes Jahrhundert. (Nach japanischer Reproduktion.)

sten Tiergestalten in menschlicher Betätigung mit köstlichem Humor darstellen. Der Begründer dieser Malweise war Katsujo (1053 bis 1140), der Bischof von Toba (Toba Soho), und nach ihm wurden derartige Bilder und überhaupt alle Karikaturen bis zum heutigen Tage „Toba“-Bilder genannt. So finden wir in Japan schon vor achthundert Jahren Illustrationen zu unserem Meineke Buch! Vier Originalrollen sind erhalten, und unsere Abbildung (S. 247) zeigt ein kleines Stück aus einer der Rollen, deren jede über elf Meter lang ist. Die schwarzen Zeichnungen verraten den sicheren Pinselstrich des Kalligraphen. Niemals ist ein Tier in ruhiger Pose wiedergegeben, sondern stets in Tätigkeit, nicht sollen künstlerische Qualitäten gezeigt werden, sondern die Handlung soll zur Darstellung gelangen. Noch ist die Kunst nicht ihrer selbst willen, sondern nur als Mittel zum Zweck da.

So finden wir schon am Ende des achten Jahrhunderts die erste Blütezeit japanischer

Kunstbetätigung, aber noch ist die Kunst befangen in ausländischen Vorbildern. Die Kirche ist ganz wie bei uns im Mittelalter die alleinige Trägerin der Kultur, und gerade wie bei uns sinkt gegenüber der Kirche die Macht des Kaisers. Großgrundbesitzer vernichteten die Freiheit erbansässiger Bauern, und überall entstand Empörung und Kampf. Die Beamten des Kaisers verloren ihre Autorität gegenüber den mächtigen und reichen Familienhäuptern, welche sich wiederum gegenseitig bekämpften und zu ihrem Schutze die Berufssoldaten, die Samurai's schufen. Endlich siegte die Minamotafamilie, und ihr Haupt wurde 1186 zum Kronfeldherrn, Shogun, ernannt, der allen Helfern zum Danke Lehen verlieh und so die Lehensverfassung begründete.

Mit der Unterdrückung des Priesterstandes ging die Entwicklung der Kunst zurück, um nach der Heimkehr von blutgetränkten Schlachtfeldern in den Palästen der neu entstandenen Lehns Herren sich um 1200 zu einer

japanischen Nationalkunst der Yamatoschule (später auch Tosaschule genannt), zu entwickeln. An Stelle des Priesters führte der Rittermann den Pinsel, an Stelle der kirchlichen Stoffe traten Rittertaten, an Stelle der symbolischen Gestaltung der religiösen Gedanken trat die naturalistische Wiedergabe der Menschen und ihrer Handlungen. Die Ausführung dieser erzählenden Bilder hatte etwas Minuziöses und Kleinteiliges. Es handelte sich bei diesen Künstlern offenbar mehr darum, eine sachliche Schilderung der Vorgänge zu geben, als die künstlerische Empfindung des Selbst erlebten auszudrücken.



Der Einrieder Dain, ein Zeitgenosse von Buddha, mit heiligen Schriften in der Hand, auf einen Stab gestützt. Holzfigur (1,5 m hoch) im Kloster Kengowin, Kyoto, das 1251 nach Zerstörung wieder aufgebaut, von unbekanntem Meister. Wahrscheinlich Mitte des dreizehnten Jahrhunderts. (Nach japanischer Reproduktion.)



Mittelteil der Hinterwand einer Buddhafigur mit nachträglich aufgesetztem Heiligenschein in der goldenen Halle (Kondo) des Klosters Horyuji, Nara, gestiftet von der Gemahlin des Prinzen Shotoke im Jahre 624. (Nach japanischer Reproduktion.)

durch Architekturen oder Ornamente wurde üblich, sondern das Nebeneinander wurde durch verlaufende Landschaftsbilder und besonders gern durch abgetönte stilisierte Wolken und Nebelstreifen getrennt. Ein gutes Beispiel dieser eigenartigen Komposition gibt die abgebildete Szene von Tosa Mitsunobu (1445 bis 1543), nach dem die Tosaschule ihren Namen erhalten hat. (Abbild. S. 247.)

Zu der Technik griff man auf jene indische Miniaturmalerei zurück, welche einer Illuminierungskunst in der Art der frühchristlichen Malerei entsprach. Die Konturen wurden mit Sorgfalt gezeichnet und die Zwischenräume farbig ausgefüllt. Besonderer Wert wurde auf die Richtigkeit der Kostüme und auf die Beachtung der Etikette im Figurenarrangement gelegt, so daß die

Es war die Zeit des Realismus, in welcher nach Wahrheit gestrebt wurde.

Die Heldentaten der Ritter ließen sich nicht zu einzelnen Bildern zusammenfassen, sondern verlangten ganze Folgen von Bilderserien. Bücher in unserem Sinne gab es damals nicht, sondern entsprechend der Schreibweise von oben nach unten wurden die Zeilen von rechts nach links auf langen, schmalen Rollen, die beim Lesen seitlich abgewickelt wurden, aneinander gereiht. Diese Schriftrollenform wurde auch für die Bilderrollen vorbildlich. Die hierdurch gebotene Beschränkung des Raumes wurde maßgebend für das Nebeneinanderstellen der einzelnen Szenen, deren Zwischenraum durch neutrale Felder ausgefüllt wurde. Keine Gliederung



Zwei Türfüllungen in Holz geschnitten (50 : 21 cm) mit je vier Figuren zwischen Matranken. Die Aufschrift „Türflügel vom Altar des Ictalen Schutgottes aus dem Kloster Gensoji (nördlich von Nara) vom Künstler Komiso 598“ scheint ganz oder teilweise später eingeschrieben zu sein. Wahrscheinlich aus dem vierzehnten Jahrhundert. (N. Schupfereinstellung, Dresden.)



Tierfabeln, die verschiedensten Tiere in menschlicher Betätigung. Stück einer der vier in Schwarz gezeichneten Bildrollen (11,5 m lang und 30 cm hoch) im Klose: Kozanji, Kyoto, von Kakuro, dem Bischof von Toba (Toba Sojo), 1053 bis 1140. (Nach japanischer Reproduktion.)

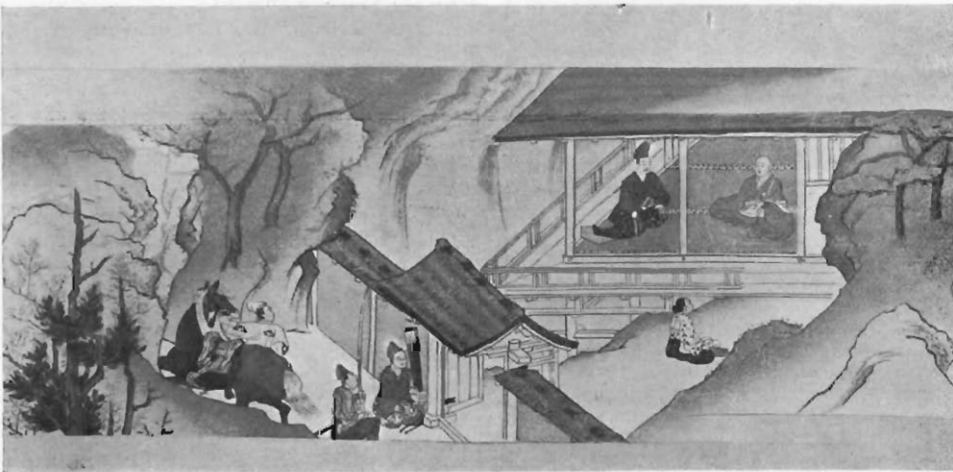
Bilderrollen den besten Aufschluß über die Kultur dieser Zeit geben. Der Fürst zu Pferde, der Krieger zu Fuß, die Priester im Tempel, die Frauen im Hause wurden, umgeben von dem Milieu, in dem sie lebten, dargestellt. Allmählich überwucherte sogar die Darstellung der Umgebung gegenüber dem Ausdruck in den nur kleinen Dimensionen einnehmenden Köpfen. Das Pferd des herausragenden Kriegers, die Beine des laufenden oder die Mauer erkletternden Soldaten wurden sorgfältiger studiert als der Ausdruck des Gesichtes, das in flüchtigen Umrissen mehr die charakteristischen Eigentümlichkeiten als den seelischen Ausdruck betonte.

Die Darstellung erstreckte sich auch auf das Privatleben, und, im Gegensatz zu der aristokratischen feierlichen Bewegung des

Nobels und der Priester, wurden realistisch lebendige Kriegs- und Volksszenen ebenfalls dargestellt. Diese haben sich wohl nicht so zahlreich erhalten wie die in den Tempeln aufbewahrten Heiligenbilder, aber es dürfte die Volkskunst des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts im wesentlichen auf den Vorbildern der Tosaschule aufgebaut sein.

Zuinnerhalb dieser rein japanischen Malerschule sind verschiedene Meister ihre besonderen Wege gewandelt. Allen gemeinsam ist das Erzählende in realistischer Auffassung, aber verschieden sind die behandelten Stoffe, die Bevorzugung des Heroischen oder Volkstümlichen, des Trüsten oder des Heiteren; auch bestehen technische Unterschiede.

Das Porträt des berühmten Kalligraphen Ono-no-tōsu (gestorben 966) zeigt die reali-



Besuch des Generals Tamura bei dem Priester Enshin. Szene aus der Legende des Klosters Kihomizu. Farbige Malerei auf Papier, oben und unten Wolkenstreifen, an den Seiten Berge, um den Übergang zu anderen Bildern herzustellen. Ausschnitt aus einem Makimono von Tōsa Mitsunobu (1445 bis 1543). (Nach einer Kopie in der Gierlesammlung des Museums für Völkerkunde zu Berlin.)

stische Auffassung in Bewegung, Gesichtsausdruck und Kostüm (s. untenstehende Abbildung) gegenüber den Priesterstatuen der buddhistischen Schule. Mit einer gewissen Naivität führt uns der Künstler seinen Schreiber vor. Nicht beachtet er die Licht- und Schattenwirkung, obgleich das Licht naturgemäß von vorn auf das Papierblatt fallen muß. Welche Schärfe der Beobachtung in der Bewegung, und welcher Mangel des Gefühls für die Plastik des Körpers und für die Lichtverteilung! Welche feine Abtönung der Farben innerhalb der Umrisse, aber welcher völliger Mangel an Lichtreflexen oder Hellbunke!

Um die Handlung im Inneren der Häuser und Tempel recht lebendig zum Ausdruck



Der kaiserliche Schatzverwalter und berühmte Kalligraph Nō-no-tōju (gestorben 966). Farbige Malerei auf Papier, Katemono (68 : 30 cm), im kaiserlichen Hausschatz, angeblich von Kaiju, mit Weinamen Gokkyō. Wahrscheinlich zwölftes Jahrhundert. (Nach japanischer Reproduktion.)

zu bringen, deckte man von den Gebäuden die Dächer ab und ließ das Innere in einer Art Vogelperspektive erscheinen. Diese eigenartige Darstellung verlangte gewisse Beherr-

schung der Linearperspektive, wenigstens in der Grenze des einzelnen Raumes, eine Aufgabe, die meisterlich gelöst wurde. Man schnitt die Wände in der Höhe einfach ab, wenn das schmale Format der Bilderrolle nicht mehr Platz gab; ebenso verlangten die rechtwinkelig stehenden Wände viele Überschneidungen. Hierdurch entstand eine ganz eigenartige Arrangierung des Dargestellten auf der Bildfläche, deren Wirkung auf unsere moderne Malerei nicht zu verkennen ist. Nicht Bilder im Sinne der architektonischen Symmetrie, sondern der realistischen Zufälligkeit ergaben sich (Abbild. S. 233). Auf dem farbigen Bilde von einem unbekanntem Meister des sechzehnten Jahrhunderts sehen wir infolge des weggelassenen Daches in das Innere des Hauses, wo hinter Vorhängen (Miso) aus Bambusstäbchen zwei Adelsdamen wohl sehen, aber nicht gesehen werden können, um einem Konzert zu lauschen. Die Wände sind mit chinesischen Malereien verziert, und in geschicktester Weise werden leer gelassene Stellen von Wolken, die den Übergang zum nächsten Bilde vermitteln, verdeckt.

Zwischen den Karikaturen der Tobaschule und der realistischen Darstellung der Tosaschule stehen die Bilder von Hyonokami Takanari aus dem vierzehnten Jahrhundert. Unsere Abbildung (S. 249) zeigt den Romanhelden Fututomi, der sich durch seine witzigen Erzählungen Ruf und Vermögen verschafft hatte. Mit köstlichem Humor ist die Bewegung des Lachens von der Fingerspitze bis zur großen Zehe durchgeführt. Der Schädel mit Nase und Mund ist karikaturmäßig vergrößert, und doch wirkt die ganze Figur vollkommen menschlich harmonisch, besonders da die Umgebung mit vollkommener Naturtreue wiedergegeben ist. Dieser Gegensatz der ernst aufgefaßten Gebrauchsgegenstände mit dem sich vor Freude wälzenden Manne, der Gegensatz der geraden Linie bei der Matte, dem Sechschirm und dem Schreibtische mit den gerundeten Formen der fast kugelförmig wirkenden Figur geben ein vorzügliches Beispiel der fein berechneten Wirkung des Komischen und zeigen die volle Beherrschung der Zeichnung.

Als 1281 der Mongolenkaiser Kublitaï, der Eroberer von Peking, seinen unglücklichen Feldzug nach Japan veranstaltete,

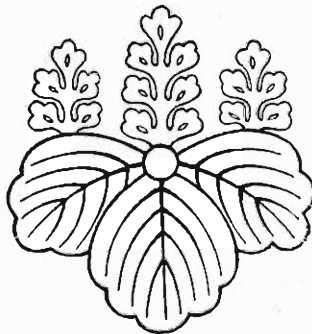


Zutomi, die Hauptfigur des Romanes „Zutomi Joshi“, erzählt eine seiner lustigen Geschichten, belauscht von einer kleinen Dienerin hinter dem Segelschirm. Zeit eines farbigen Makimono (8 m lang, 30 cm hoch) im Besitz des Klosters Shunpoin, Kyoto, von Yonofami Katanari. Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. (Nach japanischer Reproduktion.)

hörten die Beziehungen zu China auf, und somit fehlte jede Anregung von außen zur Weiterentwicklung, jede Zuführung von neuen Stoffen und neuen Gedanken. Das Erworbene und Angelernte erstarrte in handwerksmäßigen Wiederholungen, und nur die Namen weniger Künstler sind der Überlieferung für wert befunden worden. Zu gleicher Zeit war auch in China durch innere

Kriege eine Zeit des Kulturstillstandes eingetreten, und erst als wieder die nationale Dynastie der Ming 1368 zur Regierung kam, begann eine neue Blütezeit chinesischer Kunst. Fremdlische Beziehungen zu den Nachbarstaaten wurden wieder aufgenommen, und auch mit Japan begann eine neue Zeit des Austausches religiöser und künstlerischer Gedanken.

(Schluß folgt.)



# Die Schwiegermutter und der Hagestolz

Von  
Otto Schrader

II.

(Nachdruck ist unterfagt.)

**W**ir haben in dem ersten Teil unseres Aufsatzes, daß die Stellung der ältesten und echten „bösen Schwiegermutter“, der Mannesmutter, in einem Zustande der urindogermanischen Familie wurzelt, bei welchem durch eine Heirat zwischen dem alten und dem neuen Haus, in das die junge Frau eintrat, noch keine Ver Schwägerung herbeigeführt wurde. Am leichtesten werden wir uns ein solches Verhältnis unter der Herrschaft derjenigen Eheschließungsart denken können, die bei zahlreichen indogermanischen Völkern, in Europa besonders im ältesten Griechenland, sowie von Litauern und Slawen, gemeldet wird, der Raubehe, die das Mädchen durch Entführung in den Besitz des Mannes bringt, und bei der freundschaftliche Beziehungen zwischen den beiden in Betracht kommenden Familien der Natur der Sache nach ausgeschlossen sind. Doch streitet man noch darüber, ob man bei jenen die Raubehe betreffenden Nachrichten an eine rauhe, einst allgemein herrschende Wirklichkeit oder an harmlosere, von einzelnen Vorkommnissen abgeleitete, symbolische Hochzeitsbrauche zu denken habe.

Wie dem auch sei, auf der Hand liegt, daß eine verwandtschaftliche Annäherung der Brautvaterfamilie an die Mannesvaterfamilie erst auf der Stufe des Brautkaufes stattgehabt haben kann, bei dem der Mann durch die Bezahlung einer Anzahl von Schafen oder Rindern in den Besitz des Mädchens gelangt; denn der Kauf einer Frau ist zunächst ein Handelsgeschäft wie jedes andere

und setzt wie dieses einigermassen geordnete und friedliche Beziehungen zwischen Käufer und Verkäufer voraus. Dazu kommt, daß die Siedelungen der Menschen infolge größerer Intensität des Ackerbaues festere werden, wodurch freundschaftliche Verhältnisse zwischen den einzelnen Familien und Sippen entstehen, und noch Hesiod gibt den Rat: „Führ' aus der Nachbarschaft das Weib dir heim,“ wie denn auch das lateinische Wort Affinität (affinitas) eigentlich Grenzgebiet bedeutet.

Auch eine neue, für unsere weiteren Betrachtungen äußerst wichtige Wohnungsweise des jungen Paares kommt allmählich auf, indem der Mann seine Frau bisweilen nicht in das Haus seiner Eltern führt, sondern umgekehrt in die Familie des Weibes „einheiratet“ und damit ein „Haus-Eidam“, ein „Angenommener“, ein „Eingänger“, „Einschlüpfer“, „Erbtochtermann“, oder wie man ihn sonst nennen mag, wird. Am frühesten wird dieser Fall eingetreten sein, wenn ein sohnloser Mann von dem Schoße seiner Tochter für sich selbst einen Vntträger, Opferrer und Erben erwartete.

Auf allen diesen Wegen geschieht es, daß die Familie des Weibes den weiteren Schicksalen der Tochter oder Schwester sowie dem Manne, der sie geheiratet hat, eine tiefere Teilnahme als bisher entgegenbringt, daß der Mann zusammen mit seiner Familie den Angehörigen der Frau näher tritt, und daß so der Gedanke der Heiratsverwandtschaft oder Ver Schwägerung der Mannes- und Weibesfamilie sich Bahn bricht, auf deren