

Bodhisattva-caryā-nirdeśa^a-sūtra^{80b} sagt: Unsere ursprüngliche Natur ist ihrem Prinzip nach von selbst rein.

Wohlverständige!

In einer jeglichen Vorstellung läßt uns die ursprüngliche Natur als rein erblicken, dann wandelt man sich selbst, handelt man selbst und vollendet sich selbst zur Buddhawahrheit!“

CHINESISCHE GERÄTE

VON WERNER SPEISER

Die große Einheit, die alle Erzeugnisse des chinesischen Kunstschaffens zusammenhält, äußert sich in einem Gerät des täglichen Gebrauchs genau ebenso wie in einem Werk der großen Kunst, etwa in einer architektonischen Anlage oder in einer Plastik. Von welcher Seite wir uns ihr nähern, wir müssen stets immer wieder auf den gleichen Geist treffen. Und es ist eine merkwürdige Tatsache, daß wir schon in den ältesten Denkmälern des künstlerischen Schaffens, in den frühen Bronzen, die neben Keramiken, Knochenschnitzereien und neuerdings einigen massigen Steinfiguren die ältesten Zeugnisse der chinesischen Kunst bilden, alle die Grundsätze ganz klar und rein ausgearbeitet finden, die von da ab bis in unsere Tage bestimmend für die Formgebung geblieben sind. Und daß man diese alten Bronzen wie in China so auch mehr und mehr bei uns geschätzt und gesammelt hat, ist sicher nicht zufällig. Nicht nur als geschichtliche und archäologische Denkmäler hat man sie gewürdigt und zusammengetragen, sicherlich und nicht zuletzt ihrer großen künstlerischen Formkraft wegen.

Wenn wir nun eine solche Bronze betrachten, etwa ein „Dsun“, ein Gefäß für Opferwein (Taf. 25), und noch mehr, wenn wir es zur Hand nehmen, so wird uns eine völlig eigene, in sich geschlossene und für unser Gefühl eigentümlich anders geartete Gestaltungswelt bewußt werden. Nicht daß es uns unschön oder unhandlich erschiene; wir können uns den Aufbau mit unsern Worten deutlich vergegenwärtigen. Wir unterscheiden einen Fußring, auf dem ein breiter kesselartiger Leib aufsitzt, der sich nach oben in eine breit ausladende Mündung öffnet. Dieser Körperbau, der sich auch in der Umrißlinie klar ausprägt, erscheint uns weniger auffällig als die eigenartige Proportion, in der sich die einzelnen Teile zueinander befinden. Unserm Gefühl erscheint die Öffnung zu breit und zu schwer für das ganze Gefäß. Wir würden Zweifel an seiner Standfestigkeit äußern, besonders wenn es gefüllt wäre; nur durch sein eigenes Gewicht und den gerade noch genügend breiten Fußring erscheint es uns gesichert. Trotzdem liegt der Schwerpunkt für unsere Gewohnheit zu hoch, fast im oberen Drittel der Mittellinie, während wir ihn in das untere verlegen würden. Eine so betonte Körperbildung und Durchformung des Ganzen, noch

^a Siehe Fußnote g auf S. 135.

^b Ein Sūtra, das über das Wesen und den Wandel der Bodhisattva handelt und zum Bodhisattvabhūmi-Sūtra gehört. Es wurde von Guṇavarman 431 n. Chr. ins Chinesische übersetzt.

abgesehen vom eingeschnittenen und aufgetragenen Ornament, hat einen Kritiker wie den geistreichen Große veranlaßt, diese Geräte unter die Erzeugnisse der Plastik einzureichen. Ist es aber nicht ebenso berechtigt, die Grundsätze eines solchen Aufbaus auch mit denen der chinesischen Architektur zu vergleichen. Erscheinen uns die hohen und ausladenden Dächer der Häuser und Tempel zuerst nicht viel zu schwer gegenüber den niedrigen Wänden und Geschossen? Und ergibt sich nicht erst für uns beim Blick auf das Ganze, erst aus der Wahrnehmung der lastenden Schwere auf der mehr breiten als hohen Unterlage das Gefühl der breit wuchtenden, am Boden wurzelnden Kraft und Fülle?

Und weiter: man hat die chinesische Kultur als die Summe vielfältiger Erfahrungen bezeichnet. Die Einfachheit der Formen, die sich in den meisten Fällen als alterprobt erweist, überrascht uns so häufig in diesem Land, in dem der Bauer noch heute das gleiche Kleid trägt wie sein Vorfahr vor tausend Jahren. Die lange, von uns oft als erstarrt verkannte Anwendung bewährter Grundformen erscheint geradezu als ein Wesenszug der chinesischen Kunst. Man kann es positiv ausdrücken: China hat eine starke Begabung für abschließende Formulierungen, für eine Gestaltung, die in sich ruht, oder anders gesagt: eine Begabung, groß zu denken, zur großen Form, die ganz unabhängig vom äußeren Maßstab ist. Man kann diese Begabung eine monumentale nennen; die Kunstgeschichte faßt den Begriff des Monumentalen ja als Höchstmaß an geschlossener Form ohne Rücksicht auf meßbare Größe. Sind in diesem Sinn nicht gerade die alten chinesischen Bronzen im besten Sinne monumental? Denken wir nur an unser hier betrachtetes Gefäß, das zudem mit 41 cm Höhe auch ungewöhnlich groß ist, an seinen Aufbau, seinen geschlossenen Umriß, seine in sich ruhende Schwere; braucht es noch weiterer Worte, ist es nicht monumental schlechthin?

Und zu der ruhenden Kraft und monumentalen Würde, die alle guten chinesischen Kunstwerke auszeichnet, kommt noch ein Drittes: der Reichtum und die Lebendigkeit des Einzelnen. Betrachten wir das Ornament an unserem Weingefäß. Der Fußring und Leib ist ganz bedeckt mit Tiergestalten; auf dem einen Drittel des Gefäßes, das unsere Abbildung zeigt, sind nicht weniger als 14 Tierleiber zu zählen. Man muß sie allerdings erst aufzufinden und diese eigenartige Formensprache zu buchstabieren lernen. Am leichtesten erkennt man auf dem Kessel zwischen den erhobenen Graten je ein größeres Tier, jeweils nach den Außenseiten gewendet. Sein Auge ist plastisch herausgebildet, sein Leib in die flache Gefäßwand eingeschnitten. Er geht erst waagrecht vom Auge aus und endet dann in einem umgebogenen Schwanz; daran sind zwei Füße zu erkennen, der vordere in einen ähnlichen Schnörkel auslaufend, während der hintere noch deutliche Krallen zeigt. Ein mächtiges, sich wie ein S biegendes Horn sitzt auf dem Kopf, der Rachen ist weit aufgerissen anzunehmen. Hinter diesen Ungeheuern sitzt jedesmal ein kleineres Tier, wohl ein Vogel mit großen Kopffedern; sein Auge ist wie ebenso bei allen anderen Tieren plastisch aufgesetzt. Das Auge ist überhaupt immer der Angelpunkt, von dem



aus man die Leiber aus dem Grund, der ganz mit Spiralen bedeckt ist, herauslesen kann. Im oberen Rand des Kessels haben zwei Leiber ein Auge gemeinsam; nach rechts und links winden sie sich davon ab. Auf dem Schulterrand sind dann noch, richtig plastisch durchmodelliert, drei mächtige Widderköpfe mit starken Hörnern, kräftiger Nase und glotzendem Auge. Diese fratzenhaften, dämonischen Tiergestalten, die ganze Flächen füllen, machen eine Deutung über Sinn und Zweck leicht; sie sind die Anzeichen einer magisch gebundenen Geisteshaltung, in der das Tier und seine Beherrschung eine vordringliche Rolle spielt. Als Kultgeräte eines alten Bauernvolkes können sie diese Haltung kaum eindrucksvoller verkörpern als sie es neben dem Ornament auch durch die Wucht und urwüchsige Kraft ihrer Gesamtform bewirken.

Tausend Jahre später, in der Han-Zeit, erscheint uns die chinesische Kultur wie das ganze Geistesleben der älteren Zeit gegenüber rationaler und vernünftiger geworden und die Formenwelt unserem Gefühl zugleich näherstehend und verständlicher. Ein Toilettenkasten aus Bronze (Taf. 26) hat schon allein Proportionen, die uns geläufiger und, wenn man will, auch eleganter dünken. Einfache, rein ornamentale Bänder teilen den Gefäßkörper, der den Zweck hat, einen Rundspiegel und allerlei Toilettenmittel wie Schminken und dergleichen aufzunehmen. Man hat solche Ausstattungen noch in Gräbern gefunden. Drei kleine Bären sind nunmehr einfache Füße, die Vögel auf dem Deckel einfache Anfasser, und selbst die Maske an der Seite hat nichts Ungeheuerliches mehr und ist nur dazu da, einen Ring zu halten. Alles ist naturalistisch und ohne andere Bedeutung gebildet und damit dem Ganzen/jeder Schrecken, alles Kultisch-Geheimnisvolle genommen. Doch wird man in dem Gerät, seiner Schlichtheit, dem vergleichsweise schweren Körper auf den kleinen Füßen, in dem Zusammennehmen des Umrisses, der abtastbaren Geschlossenheit den gleichen Formwillen erkennen, der die alte Bronze schuf. Er wirkt hier nur in einer anderen, späteren Epoche, in der das Geistesleben bereits stark durch den rationalistischen Konfuzius beeinflusst ist.

Solche Formen kommen dann öfter vor; sie werden auch in anderen Stoffen nachgebildet. Ein einfacher Behälter aus gebranntem Ton (Taf. 27) steht dem Toilettenkasten formal ganz nahe. Einige geringfügige Vereinfachungen an den Füßen und Griffen des Deckels ergeben sich aus dem Stoff und vielleicht aus der Billigkeit des Materials. Heute sind solche Stücke aus unglasiertem schwarzen Ton, mit Ocker kalt bemalt und wahrscheinlich der Nach-Han-Zeit angehörend, freilich selten, doch vergegenwärtigen wir uns, daß sie seinerzeitig sicher ganz geringwertig waren. Und doch zeigen sie die gleiche Schlichtheit und Geschlossenheit, auch die billigsten Dinge werden von dem gleichen Formwillen getragen wie die Werke der sogenannten „hohen“ Kunst.

Die alte Zeit hat uns indes auch kostbarere und reicher ausgeführte Dinge hinterlassen als solche einfachen Keramiken. Mit welchem handwerklichen Können die Gegenstände des täglichen Gebrauchs damals durchgebildet werden konnten, mag uns ein Beispiel zeigen. Der Zweck der 15 cm langen Bronzetube (Taf. 28), die an der Mündung geschlossen ist, läßt sich nicht genau

bestimmen. Vielleicht ist es das Ende eines Tischfußes, eines Wagenteils oder dergleichen. Zunächst fällt daran die Technik auf, das Einhämmern von Silberstreifen in den vorher ausgehobenen Grund, das sog. Tauschieren. Diese Technik läßt das Ornament sehr deutlich hervortreten, sie betont das Schmückende fast mehr als die Gesamtform. Die Bänder, die sich überschneiden, sich manchmal ausrunden und in kleinen Voluten auslaufen, drängen sich dem Blick auf. Sie scheinen sich sehr leicht und einfach überschauen zu lassen. Geht man dann ihrem Lauf nach und versucht etwa, ihren Gang nachzuzeichnen, so bemerkt man, daß eine reiche und lebhaft Phantasie diese Linien erdacht hat, daß trotz allen ruhigen Maßes und der Beschränkung auf wenige Mittel das Ganze vielgestaltiger und erfindungsreicher ausgestaltet ist, als unser erster Blick es glauben machen wollte. Die Zeichnung ist mit einem Wort: geistreich, und zugleich typisch chinesisch geistreich, auf den ersten Blick einfach und wie selbstverständlich und bei tieferem Eindringen durchaus eigenartig, lebendig, erprobt und ihrer selbst sicher.

Andere reich geschmückte Dinge wie eine Silbertasse der Tang-Zeit (Taf. 29) zeigen ganz andere Motive und Elemente in den Einzelformen, aber im Grundsätzlichen das gleiche allgemein Chinesische, was uns bisher aufgefallen ist. Diesmal ist auf dem Gerät ein ganzes Bild dargestellt, eine Landschaft mit Felsen und Bäumen und darin eine Hasenjagd. Ein Bogenschütze fegt in fliegendem Galopp übers Feld, Hasen vor und neben sich, der Jagdhund hinterher. Dazu sind alle freien Flächen ausgefüllt mit kleinen nebeneinander eingepunzten Kreisen. Um den oberen Rand und den Fuß ziehen sich zudem einige Ranken dahin, wie sie im chinesischen Altertum ganz unbekannt waren. Auch ein solcher Gefäßkörper ist uns früher nicht begegnet; seine ausgesprochen vegetabile, blütenartige Form ist eine kennzeichnende Schöpfung der Tang-Zeit. Nehmen wir uns aber die Mühe, den eigentümlichen Proportionen und Ponderationen des Gefäßes nachzugehen, im Aufbau und in der Gewichtsverteilung, so werden wir — ohne weitere Worte — das Formgefühl am Werke finden, das wir ebenso an dem Weingefäß wie an dem Toilettenkasten empfunden haben, einschließlich der Richtung auf das Monumentale; wer wird nach der Abbildung vermuten, daß der Becher noch nicht einmal 9 cm hoch ist. Wir täuschen uns bei Abbildungen chinesischer Kunstwerke so oft; meist halten wir sie für größer, als sie in Wirklichkeit sind. Gibt es einen besseren Beweis für die Größe dieser Formgesinnung, die sich im Einfachen wie im Komplizierten, im Schlichten wie im Zierlichen, im Kleinen wie im Großen äußert?

Und wieder ein billiges Gerät aus der gleichen Zeit wie der Silberbecher, eine flache Schüssel auf glasiertem Ton (Taf. 30). Die handwerklichen Mittel ihres Schmuckes sind die bescheidensten, wenn auch die Erfindung der gefleckten Glasuren als eine Tat von großer Bedeutung in der Geschichte der Töpferkunst gerühmt werden muß. Indes bilden die Farben, die auf den weißlichen Grund aufgetragen sind, Manganbraun, Kobaltblau und Kupferoxydgrün sozusagen nur das ABC der Töpfer aller Welt. Um zu verhindern, daß sie verfließen

und daß sie das Ornament, Lotosblätter und -blüten, verwischen, hat man noch Linien in den Scherben eingegraben. Gewiß schlichte Mittel, aber mit Kraft, Übung und im wesentlichen mit Geist verwendet; bemerkten wir sie nicht ebenso an der silbertauschierten Bronzetube, bemerken wir sie nicht an jedem guten Erzeugnis der chinesischen Kunst? Welchen Genuß kann man sich verschaffen, wenn man der kräftigen Zeichnung eines solchen Ornaments nachgeht, wenn man eine solche Schüssel, die breit auf drei kurzen Füßen ruht, in die Hand nimmt und ihre unaufdringliche und dabei in jeder Beziehung in sich geschlossene und ruhende Form- und Farbwirkung in sich aufnimmt.

Untersuchen wir dazu noch ein Gerät, bei dem seinem Verfertiger die ähnliche Aufgabe gestellt ist, ein einfaches Rund zu verzieren, einen Bronzespiegel (Taf. 31). Wir sehen die Rückseite, während die Vorderseite glattgeschliffen und poliert ist; in der Mitte ist ein durchbohrter Knopf zum Durchziehen einer Haltekordel. Am Rande bemerken wir leichte Einbuchtungen, die den starren Kreis unterbrechen und zugleich dem Umriß das charakteristisch Pflanzlich-Blütenmäßige der Tang-Zeit geben. Das würden wir am stärksten natürlich dann empfinden, wenn wir mit der Hand diesen Rand streicheln könnten. Dann sind es vier Blattreifen, die einen Fasan auf kleiner Blüte umgreifen und die symmetrisch auf dem Grund verteilt sind, dergestalt, daß jeder frei für sich steht und sich ruhig ausbreitet. Im Grunde ist genügend Zwischenraum gelassen, in dem noch eine Blüte eingefügt ist. Ein ähnlich einfacher Blütenring umfaßt den Knopf in der Mitte. Alles breitet sich klar und überschaubar aus, eine harmonische Formenwelt, in der Ausführung zugleich weich, kräftig und gerundet, ein Gerät, so recht und richtig für zarte Hände erdacht und damit voller Geist und Leben. Läßt sich für Augen- und Tastsinn zugleich eine ruhigere und beruhigendere Form, ein ebenso groß gedachtes wie lebensvolleres Gebilde erfinden?

Und schließlich ein kleiner bronzener Kochkessel (Taf. 32). Ein einfacher Leib auf drei geschwungenen Beinen mit einem Griff, der in einen Drachenkopf endigt, und ihm gegenüber ein Rand, der die Vorstellung von dem ganzen Tierleib hervorruft. Diese Andeutung einer Naturform macht eine Entstehung nicht vor der Tang-Zeit wahrscheinlich, die lebhaftere und ausschweifendere Formensprache weist eher auf eine noch etwas spätere Schöpfung hin. Was aber einem Betrachter, der auf die Zweckgestaltung und auf die Formgebung des Gegenstandes als eines Geräts achtet, besonderen Genuß bereitet, ist der seitliche Ausguß, der zugleich als Auflage für den Löffel dient, und besonders dieser Löffel selbst. Denken wir z. B. an manche Schüssel unseres täglichen Gebrauchs; wie oft haben wir das Malheur, daß uns der Löffel hineinrutscht und bis zum Griff mitten in der Herrlichkeit liegt. So etwas könnte uns mit diesem Löffel nicht passieren; seine Form und seine Gewichtsverteilung ist dem Gebrauch angepaßt, aus dem Zweck gewachsen, so daß wir ihn benutzen können, ohne uns dabei besonders vorsehen zu müssen. Ein Gerät ist ja um so besser, je weniger wir es beim Gebrauch bemerken, je weniger wir auf seine Handhabung Gedanken verschwenden müssen; es ist auch zugleich in demselben

Maße geistreich, in dem seine Form und sein Schmuck die Handhabung unterstützt, nicht etwa dadurch, daß es originelle Ideen zum Ausdruck bringt, die diesem Zweck nicht entsprechen. Wie originell ist aber unser kleiner Kessel, phantasievoll in seiner ganzen Gestalt und schwungvoll in jeder einzelnen Linie, und zugleich wie zweckmäßig und von erprobter Selbstverständlichkeit für die Benutzung eingerichtet. Und mehr noch: wie chinesisch, d. h. nach unserer kurzen Untersuchung einiger Geräte: wie kraftvoll gelagert, groß gedacht in der Form und lebendig in jeder Einzelheit.

BUCHERBESPRECHUNGEN

Werner Rüdénberg, Chinesisch-Deutsches Wörterbuch. 6400 Schriftzeichen mit ihren Einzelbedeutungen und den gebräuchlichsten Zusammensetzungen. Zweite verbesserte Auflage. Hamburg, Friederichsen, De Gruyter & Co. m. b. H. 1936. 36. —.

Die erste Auflage des bekannten und wegen seiner Einzigartigkeit — trotz vieler Mängel — besonders bei Praktikern beliebt gewordenen Wörterbuches erschien 1924. Die Herausgabe einer „zweiten verbesserten Auflage“ war in vieler Hinsicht begrüßenswert. Leider entsprechen die vorgenommenen Verbesserungen nicht ganz unseren Erwartungen. Sie beziehen sich im wesentlichen auf Ausmerzung der Druckfehler und Verbesserungen falscher Bedeutungsangaben. Doch bleibt hier noch vieles zu tun übrig. Zumindest hätten wir aber von dieser zweiten verbesserten Auflage die Hinzufügung von Binomen moderner Sprachbildung erwartet, deren Umfang in den letzten 12 Jahren sich wesentlich vergrößert hat. Ferner wäre bei Zusammensetzungen eine systematische Anordnung der hinzutretenden Zeichen — wohl am besten nach Anzahl der Striche geordnet, wie es in chinesischen Wörterbüchern üblich ist — wünschenswert gewesen, da es bei Zeichen mit vielen Zusammensetzungen das Nachschlagen wesentlich vereinfachen würde. Eine Verbesserung der zweiten Auflage bedeutet die Hinzufügung eines Z in Blockschrift zu den mit hs, dj und tj anlautenden Wörtern, wenn sie ursprünglich dentalen Anlaut hatten. D. h. also eine Unterscheidung zwischen den Anlauten, ds, ts einerseits und h, g (dj), k (tj) andererseits. Wenn auch diese Neuerung für die nordchinesische Umgangssprache (besonders den Peking-Dialekt) von mehr philologischer

als praktischer Bedeutung ist, so begrüßen wir sie doch von seiten des China-Institutes, da wir in unseren „Sinica“ diese Trennung scharf durchführen. Wir hoffen, daß dieser zweiten Auflage eine dritte Auflage folgen kann, die die gewünschten Verbesserungen berücksichtigt, was die Bedeutung des schon jetzt so verbreiteten Wörterbuches bestimmt erweitern wird. Eine Überprüfung der Übersetzung von philosophischen, insbesondere von buddhistischen Fachausdrücken wäre gleichfalls dringend erforderlich. M. Rg.

Der Große Brockhaus. 18. Bd.

Unter dem für Transkriptionen aus dem Chinesischen unfruchtbarsten Buchstaben St, der einen großen Teil dieses Bandes einnimmt, finden wir für China nur den Namen Viktor von Strauß und Torney als Übersetzer des Schi-ging und Dau-dê-ging und unter dem Stichwort „Stadt“ eine Abbildung der Stadtanlage Pekings als Beispiel für eine chinesische Stadt. Dagegen ist der übrige Teil dieses Bandes verhältnismäßig reich an Stichworten aus allen Gebieten. Aus der chinesischen Geographie nennen wir nur: Szetschuan, Sutschou und dessen benachbarten See Tai-hu, Tai-yüan-fu, Tientsin und die heiligen Berge Sung-schan und Taischan; aus der chinesischen Geschichte die Dynastien Sui, Tang, Sung, den Taiping-Aufstand, ferner einen Abschnitt über Sun Wen (Sun Yat-sen) mit einer Abbildung; aus der Philosophie „Taoismus“ (mit Abbildungen aus dem „Taoismus, Konfuzianismus und den chinesischen Volksreligionen“) und den Philosophen „Sün-dsi“. Wenn auch über die Transkriptionen in früheren Heften schon genügend gesagt wurde, so ist doch