

genossen in der Verteidigung der *Una Sancta Catholica et Apostolica* als Rom und die katholischen Missionen. Aber ihre „nüchterne Trunkenheit“ im Heiligen Geiste, auch in schwerster Zeit, ist streng dogmatisch gebunden. Diese wirklich heilige Zonengrenze darf nicht überschritten werden; sonst erhalten wir zuletzt eine Doppelwährung der theologischen Termini und Begriffsinhalte, die jede Verständigung und jeden geistigen Ausgleich der Gegensätze unmöglich macht.

Buddha und Jesus nach ihren ältesten Darstellungen in der Kunst¹

Von Univ.-Prof. D. Dr. Aufhauser, München

Über der Dämmerung der Menschwerdung, der geistigen Entwicklung des homo sapiens und seiner Vorstufen lagert heute noch kaum erhelltes Dunkel. Wir sehen dabei ab von der rein theologisch-dogmatisch ausgerichteten Frage, ob am Anfang dieser Entwicklung Monogenismus oder Polygenismus, Monotheismus oder Animismus-Fetischismus stand bzw. das religiöse Urgut einer primitiven Menschheit darstellte, ein Problem, das rein wissenschaftlich wohl nie eine endgültige Lösung finden dürfte.

Der naturvertraute, naturhörige Urmensch verehrte in seiner vorrationalistisch-magischen Vorstellung höhere Mächte der Natur, mit der er aufs innigste verbunden war, vor denen er sich in Ehrfurcht und Furcht beugte und denen er sich in Verehrung nahte. Heilige Symbole waren es, die ihm diese Mächte, anthropomorph gedacht, als stellvertretende Zeichen verkörperten. Auch der vorderasiatische magisch denkende Mensch schrieb dem Symbol dieselbe Wirkung zu wie dem, was es versinnbildete, bedeutete. Das Symbol erscheint früher als der geistige Zusammenhang, den es darstellt. Der spätere Mythos ist eine Art Exegese, eine Erklärung des ursprünglichen Symbols. Das Numinöse, das Sacrum gilt zu hoch und hehr, um als solches dargestellt zu werden.

¹ Es erübrigt sich wohl die ausdrückliche Versicherung, daß durch diese Ausführungen, die sich ja nicht mit der Lehre der beiden großen religiösen Führerpersönlichkeiten — als solche dürften wohl Buddha und Jesus von allen mit der Religions- und Geistesgeschichte der Menschheit Vertrauten anerkannt werden —, nur mit ihrer Darstellung in der Kunst befassen, die einzigartige Stellung Jesu im Glauben der Menschheit nicht im geringsten getrübt oder gemindert werden soll.

Immer wieder, wenn sich eine ekstatische, mystische Jünger-gemeinde um eine neue stark ausstrahlende religiöse Führerpersönlichkeit scharf, ist auch sie von tiefer Ehrfurcht vor dem von ihr geschiedenen, in die Vollendung eingegangenen Meister erfüllt. Neben dem von ihm hinterlassenen Worte wirkt auch seine Persönlichkeit aus der fernen Welt, in die sie eingegangen, in geheimnisvoller Weise auf die hinterlassenen Jünger weiter. Doch ist ihre Ehrfurcht, ihre heilige Scheu vor dem Meister zu hoch, als daß sie, die es doch aus eigener Erinnerung am besten vermocht hätten, es wagten, ihn als geschichtliche Person darzustellen. Nur unter der Arkan-Sprache der Symbolik durfte der der Welt entrückte Lehrer den Eingeweihten, welche diese Sprache verstanden, nahegebracht werden. Diese heilige Scheu überwog als Motiv für die symbolische Darstellung auch das künstlerische Unvermögen des Kulturkreises, dem die ersten Jünger angehörten. Der Verlauf der Religions- und Kunstgeschichte gibt uns dafür reichlich Zeugnis. Aus zwei Kulturkreisen, die unter den heutigen Weltreligionen die erste Stelle einnehmen und das religiöse Empfinden von Millionen von Menschen beeinflussen, möge dieses Gesetz der Religionsgeschichte und Religionspsychologie an der Kunst, die ihre Führerpersönlichkeiten umrankt, dargetan werden: an Buddha und Jesus. Auch diese beiden Persönlichkeiten, zunächst (als Menschen) als Heilmittler und Pfadweiser aus einer Welt des Leides und des Bösen in eine bessere Welt eines neuen Aeion erlebt, wagte man nur unter Symbolen nahe zu bringen, trotzdem in einer räumlich nicht allzu fernen Umwelt die religiöse Plastik, sei es in der sumerisch-akkadisch-babylonischen, in der ägyptischen wie in der griechisch-römischen Kulturwelt, bereits unvergleichliche Kunstwerke geschaffen hatte, deren Auswirkungen auch auf die damalige Gangesebene bzw. Palästina bei der lebhaften Handelsverbindung zwischen Mittelmeer- und zentralasiatischen Ländern leicht möglich war. Aber die numinöse Scheu wagte es nicht, Buddha bzw. Jesus bald nach ihrer Vollendung als Person darzustellen.

I

Für die religiöse Symbolik der urbuddhistischen Kulturwelt stehen uns als Zeugen alte Münzen wie die Skulpturen der Ashoka-Baukunst mit ihrer Plastik zur Verfügung. Als Symbole begegnen uns das Lebensrad als Symbol des Lebens mit seinem numinösen Leidcharakter im Kreislauf der Wiedergeburten, weiterhin das Rad der Lehre, der Baum der Erleuchtung, unter dem

Buddha in Bodh-Gaya in meditativer Versenkung die ewigen Heilswahrheiten schaute, der leere Thron, die Stupa² als Symbol des Heimgangs des Meisters, weiterhin heilige Tiere (Gazelle als Symbol des Gazellenhaines bei Sarnath in der Nähe von Benares, der Elefant als Symbol für die wunderbare Empfängnis, der Stier als Zeichen der Geburt, das Pferd als Symbol für den Weg in die Heimatlosigkeit, der Löwe als Zeichen des Shakya muni des „Löwen unter den Shakyas“).

Wie im Vedismus und Jainismus war auch im älteren Buddhismus eine eigentliche Ikonographie noch unbekannt. Künstler, die Skulpturen von Persönlichkeiten hätten schaffen können, lebten in der dortigen Atmosphäre noch nicht. Es bedurfte erst der Anregung der hellenistischen Kunst, deren Meisterwerke erst seit dem Zuge Alexanders des Großen bis zum Jehlum (Hyphasis) und den hellenistischen Dynastien mit der griechischen Kultur allmählich in Indien bekannt wurden und dort ihre Strahlen befruchtend auf die indische Kulturwelt und deren Kunst aussenden konnten. Unter ihrer Einwirkung erstanden dann zunächst in den Bauwerken Ashokas die ersten Relief-Figuren und -Kompositionen. Ihre prächtigsten Relief-Figuren finden wir auf der Stupa von Sanchi aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrhunderts vor Christus bzw. auf ihren Steinzäunen, Toren und Ummantelung, die zwischen 150 und 70 v. Chr. hergestellt wurden, weiterhin auf der Ashoka-Säule von Sarnath zwischen 242 und 232 v. Chr. Seit dem 2. Jahrhundert vor Christus ersteht dann

² Die Stupa ist ursprünglich ein rundgeformter Begräbnishügel aus Erde oder Lehm. Er war das Symbol des Parinirvana, der vollkommenen Erlösung, des vollen Erlöschens. Zur Zeit Ashokas, eines Herrschers, der unter dem Einfluß persischer Kultur in seiner religiösen Einstellung teils von einem Ewigkeitsbedürfnis nach Verewigung der milden Lehre des Erleuchteten, teils von der Zivilisationsflucht des Buddhatums mit seinem einsamen weltentrückten Denken beseelt war, wurde die massige Halbkugel der Stupa aus Ziegeln gebaut, dann vom 2. Jhd. v. Chr. an mit Steinplatten verkleidet, durch einen Trommelunterbau erhöht und durch einen Prozessionspfad mit Zaun von der Außenwelt abgeschlossen, durch freistehende Säulen (stambha) noch verschönert. Diese Säulen sind wohl auf die alten Menhir-Setzungen zurückzuführen. Auf ihrem glattpolierten Monolithenschaft tragen sie über einem runden Trommel-Abakus ein Lotoskapitell, auf dem ein oder mehrere gekuppelte Tiere, besonders Löwen, Stiere, Elefanten als Symbol oder Fahrzeuge von Göttern, als Grabhüter für den Totenkult stehen. Auch das Rad begegnet uns häufig. Auf dem Schafte sind vielfach Edikte Ashokas über das Dhamma in Brahmī- oder Kharoshtī-Schrift eingemeißelt, um der buddhistischen allgemeinen Wesensliebe-Botschaft Dauer und Sichtbarkeit zu geben. Vielleicht weisen diese Tiere auch noch auf die alte indische Zivilisation von Mohenjo-Daro, vielleicht auch auf persisch-babylonische Einflüsse hin.

in Gandhara, dem zentralen Knotenpunkt in Mittelasien, wo sich die Handelswege von Ost nach West, von China zum Mittelmeere wie von Indien zum vorderen Orient kreuzten, eine neue Stätte künstlerischen Schaffens.

Hier im alten Gandhara-Reiche befinden wir uns in einem eigenartigen Lande der Berührung der einzelnen Religionen des Altertums miteinander. Vom Osten kamen die Karawanen auf der uralten Seidenstraße aus dem Reiche der Seide und des Tees (China) wie auf den Straßen, die vom Indus- und Gangestale über die Paßhöhen (Kaiber) nach Zentralasien und von dort zum Westen führten. Vom Mittelmeer her wurden die entsprechenden Austauschgüter nach dem Osten gebracht. In den Karawansereien oder Zelten wurden beim abendlichen Feuer- schein nicht bloß Handelsgeschäfte abgeschlossen, sicherlich auch kulturell-religiöse Ideen ausgetauscht. Buddhismus, Brahmanismus und Kung fu tszeanische Ethik des Ostens trafen sich hier zum ersten Male mit Christentum (Nestorianismus), Manichäismus, Mazdaismus und anderen religiös-ethischen Formen und deren Vertretern. Leider haben spätere Eroberungszüge wie die der Sassaniden seit dem 4. nachchristl. Jhd., eine Hunneninvasion im 6. Jhd. und seit Beginn des 8. Jhd. der gewaltige Arabersturm, der schließlich unter Mohammed Ghazni (997—1030) ganz Zentralasien unterwarf, endlich die Mongoleneinfälle der Nachkommen von Tamerlan und Babur seit dem 13. Jhd., die hier ein geistig-künstlerisches Zentrum des Islam schufen, wie schon seit den Tagen des Darius im 6. und Alexanders d. Gr. im 4. vorchr. Jhd. dies Durchgangsland immer wieder verheerend verwüstet. Damit ging auch unendlich viel Kultur-, Kunst- und religiöses Gut, auch Schrifttum mit den verwüsteten Klöstern zugrunde oder liegt von Sand und Ruinen bedeckt in der Erde. Tiefere Schürfungen förderten Funde zutage, die erweisen, daß die hier einst blühende uralte Kultur um 1000 v. Chr. mit den damaligen Kulturzentren von Mesopotamien und Indien in Austausch stand. Vielleicht mag es späteren Geschlechtern beschieden sein, die Ausgrabungen der preußischen Turfan-Expedition unter A. Grünwedel und Lecoq wie von Sir Aurel Stein, Sven Hedin, Filchner und manchen erfolgreichen russischen Expeditionen nach Ostturkestan glücklich weiterzuführen, eventuell sogar buddhistisches Schrifttum ins Griechische und andere Sprachen übersetzt dort aufzufinden. Auf jeden Fall ist dieses zentralasiatische Gebiet von höchster Bedeutung für die religions-, kultur- und kunstgeschichtlichen Verbindungen zwischen Ost und West.

Die gräko-buddhistische Kunst entfaltete sich vom 3. vor- bis 5. nachchristl. Jahrhundert besonders in Gandhara (Shabhaz-Gardi), im Osten Afghanistans (Hadda-Kapici, einem alten Kloster nahe bei Jelalabad, der alten Hauptstadt von Kapica, heute Begram, Shotorak) wie im eigentlichen Nordindien (Taxila, Ajanta, Nalanda, Lampaka). Von dieser Basis aus verbreitete sie sich über Tumchuk, Kortchuk, Rawak, Tuen-huang in Chinesisch-Turkestan über Zentral- und ganz Ostasien. Eine Buddhaskulptur aus China der Wei-Zeit, eine chinesische Säule aus dem 6. Jhd. ähneln völlig einem Relief von Shotorak. Harter grauer Basalt, weicher Kalkstein und weißer Stuck gaben das Material für diese Plastiken.

Fast zu gleicher Zeit entwickelte sich auch die irano-buddhistische Kunst, deren Schöpfungen in Skulpturen und Fresken uns noch in Klosterruinen von Bamiyan, Dokhtar, Kakrak, Fundukistan erhalten blieben. Ein interessanter Fund aus Begram, der alten Hauptstadt von Kapica, zeigt, daß dort ein Kunstsammler früherer Zeiten Bronzen, griechisch-römische Reliefs in Medaillonform und Plaketten, Statuetten griechisch-römischer Gottheiten, Gläser aus dem phönikischen Syrien, Elfenbeinschnitzereien aus Indien, chinesische Lehmwaren aus der Hanzeit, aus der Periode vom 1. bis 6. nachchristl. Jhd. in seinem Zimmer aufgestapelt hatte.

Hier erstand dann in Gandhara die sog. Cräko-buddhistische Kunst. Nach griechischen Vorbildern, sei es der figuralen Plastik, sei es der Sarkophag-Kunst, schuf sie seit dem 2. Jahrhundert v. Chr. aus blaugrauem Schiefer Freiguren oder Votiv-Stelen mit Buddha allein oder mit Begleitern oder ganze Kompositionen von großen Szenen im hellenistisch-iranisch-indischen Misch-Stil. In Haltung und Gewand-Behandlung (Falten) verrät sie offenkundig den Einfluß der hellenistischen Kunst. Wahrscheinlich wurde hier auch der Typus des lehrenden und meditierenden Buddhas geschaffen. Vielleicht hat sie auch eine ganz berühmte Buddhasstatue geformt, die dann in der ganzen buddhistischen Welt nachgeahmt wurde. Die Gandhara-Kunst blühte bis zum 7. Jahrhundert n. Chr. In Taxila, der Hauptstadt des Gandhara-Reiches, von dem bekanntlich schon Herodot wußte, das Alexander der Große kampflos eroberte, in Nalanda und anderen berühmten buddhistischen Klöstern Nord-Indiens fanden die Kunstwerke Verwendung im Ritus ihrer Mönchswelt. In den verschiedenen buddhistischen Ländern nahm dann das einmal geschaffene Buddhabild Züge der Kunst des betreffenden Landes wie der Rasse, die dort wohnte, an. In den Ländern des Hina-Yana bildete der historische Buddha das Hauptmotiv ihrer Kunst, im Verbreitungsgebiet des Maha-Yana tritt dazu eine Reihe anderer Buddhas mit ihrer Erhabenheit über alle irdische Welt. Als Zeugen der frühen buddhistischen Kunst könnte uns der Tempel von Bodh-Gaya dienen, wäre er nicht im Laufe der Jahrhunderte infolge der religiösen Kämpfe in Nord-Indien zwischen Buddhatum und Brahmanismus bzw. Islam völlig vernichtet worden. (Seine Neuerrichtung durch die anglo-indische Regierung 1874 fällt außerhalb unseres Gesichtskreises.) Der um 900 errichtete gewaltige Tempel Borobodur auf Java hingegen bietet uns ebenso wie die ausgedehnten Tempelruinen von Angkor-Vat in Cambodja aus dem 12. Jahrhundert mit ihren Figuren und Reliefs wertvolle Denkmäler späterer buddhi-

stischer Plastik, die bekanntlich in dem aus den Felsen geformten Buddha von Bamiyan, etwa 50 Meilen nordwestlich von Kabul (Afghanistan) ihre am weitesten nach dem Westen vorgeschobene Verbreitung gefunden hat.

Wenden wir uns zunächst zur Urbuddhistischen Symbolik: Alte indisch-iranische Münzen zeigen als buddhistische Symbole die Lotosblume, ein Symbol der wunderbaren Geburt Buddhas, in ihren verschiedenen Abwandlungen, achtblättrig, dreischirmartige und drei oxsenhornartige (nandi padas), eingefasst oder nicht; sodann das Tierkreiszeichen Widder, Stier (tavura), welcher den Monat der Geburt des Buddha (April—Mai) kennzeichnet. Weiterhin die vier heiligen Tiere: den Elefanten als Symbol für die Empfängnis, den Stier als jenes der Wiedergeburt, das Pferd als jenes für den Auszug in die Heimatlosigkeit, den Löwen als Symbol des Shakya muni, den Baum der Erleuchtung (sambodhi) bzw. die Blätter der ficus religiosa, die als Fußgestell immer eine Art Gitter-Staket hat; das Rad des Gesetzes (dharmacakra pravartana), das eine von kleinen Sonnenschirmen umgeben; die Stupa bzw. der Grabhügel des paranirvana (nicht aber als Bogen und Pfeil zu deuten). Auch der leere Thron wie die Fußspur Gautamas kehren als Symbole des Erleuchteten wieder.

Der Beginn der buddhistischen Kunst auf der Stupa von Sanchi im 2./1. Jahrhundert v. Chr. zeigt auch weiterhin noch die Symbolik in schwerfällig-plumper Ausführung, zumal auf dem westlichen Toreingang, so wiederum den Baum der Erleuchtung mit den Blättern der Ficus religiosa über einem leeren Thron; das Rad des Gesetzes, das in der ersten Predigt im Gazellenhain von Benares in Bewegung gesetzt wurde, gleichfalls über einem leeren Throne; die Stupa als Symbol des Heimgangs Buddhas, des paranirvana nahe bei Kucinagara; männliche und weibliche Wesen bringen auch all diesen Symbolen ihre Huldigung dar, in der Luft göttliche Wesen mit einem menschlichen Oberkörper, der aber in einem Vogelkörper endet.

Die gleichen Darstellungen schauen wir auf der buddhistischen Stupa von Amarāvati nur in viel eleganterer und affektierterer Ausführung (aus der ersten Hälfte des 2. Jhdt. n. Chr.). Hier wurde zum ersten Male das Buddha-Bild im nordwestlichen Indien voll ausgebildet, von hier aus verbreitete es sich zum Süden.

Der Fortschritt der sich weiter entfaltenden buddhistischen Kunst zeigt sich dann in drei immer wiederkehrenden Hauptszenen (der Empfängnis, der Geburt und der Berufung in Kapilavastu), wie sie uns in der Gandhara-Kunst mit ihren

Relieffeldern, wie auch auf der Stupa von Amarāvati entgegen tritt. Manche Bruchstücke dieser Reliefs wie zahlreiche Buddha-Figuren finden sich im Museum von Lahore und Taxila, die ja beide der Zentralstätte dieser Kunst am nächsten liegen, im Museum von Kalkutta, im britischen Museum in London, im Völkerkundemuseum zu Berlin u. a. Diese Kompositionsbilder stellen zunächst die wunderbare Empfängnis dar (garbha-avakranti). Der Mythos der wunderbaren Empfängnis wie auch der wunderbaren Geburt spielt ja bekanntlich in vielen Religionen der Erde im Leben ihrer Stifter eine große Rolle, zumal wenn bei ihnen der Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Frau als ethisch schlecht oder minderwertig gilt. Begreiflich, daß in einer solchen Atmosphäre des Denkens ihr Heros nur in wunderbarer Weise in die Welt eintreten kann. So steigt im Buddhismus der Bodhisatva in Form eines kleinen weißen Elefanten in die rechte Seite seiner Mutter Maya. Auf dem Relief von Amarāvati schauen wir noch die vier Weltenhüter (lokapalas), aber keinen Elefanten; auch ruht die Mutter hier auf ihrer rechten Seite.

Die Geburt Buddhas im Lumbinihain (Jati): Der Bodhisatva geht aus der rechten Hüfte seiner Mutter hervor. Die Mutter steht und hält einen Zweig in der Hand, zu ihrer rechten schauen wir Götter (Indra), zu ihrer linken helfende Frauen. Der Auszug aus dem Palaste in die Heimatlosigkeit (mahabhinishkramana): Der Bodhisatva verläßt seine Heimatstadt auf dem Rücken eines Pferdes, hinter ihm hält Chandaka den Ehrenschild hoch empor, Yakshas heben die Füße des Pferdes hoch, Mara mit Bogen steht vor dem Pferde, über Chandaka ist Vajrapani als Brustfigur mit seinem Donnerkeil, über Mara zwischen zwei Gottheiten die Personifikation der Stadt Kapilavastu mit einer turmartigen Krone zu sehen.

Diese Urthemen der beginnenden Kunst erfahren dann wie in der Legende auch in der Kunst eine immer reichere Gestaltung. Die Geburtsszene wird zwar in der Gandhara-Kunst in herkömmlicher Weise komponiert beibehalten, zu Amarāvati tritt dafür der Auszug aus der Heimatstadt als geistige Geburt, welche die leibliche ersetzen soll, freilich ganz nach Art der Gandhara-Kunst. Das Relief von Benares schildert die Geburtszene: Indra kniet vor Maya, um das Kind entgegenzunehmen. Gott wie Kind tragen die gleiche Krone, links in der Mitte macht der Bodhisatva seine ersten sieben Schritte, wobei er durch zwei Nagas, welche das Wasser über ihn schütten, ein Bad erhält; ganz links schauen wir den Auszug aus der Stadt auf dem Pferde, darüber die Haarschneideszene und den Abschied von Chandaka. Die Legende berichtet bekanntlich: als die Königin Maya im Parke des Palastes einen Zweig vom Baume pflücken wollte, da wurde aus ihrer rechten Seite der Bodhisatva geboren. Himmlische Wesen nahmen ihn in Empfang und hüllten ihn in ein Seidengewand. Als sich dann der Bodhisatva auf die Erde stellte, spaltete sie sich und eine große Lotosblüte kam zum Vorschein. Zwei Schlangenkönige traten hervor, brachten zwei Wasserströme, einen kalten und einen warmen hervor und badeten das Kind. Der Bodhisatva aber blickte auf dem großen Lotos stehend in alle vier

Himmelsrichtungen und überschaute sie „mit dem Blick des großen Mannes“. Dann machte er sieben Schritte nach jeder Seite und sprach: „Ich bin der Erste in der Welt. Ich bin der Größte in der Welt. Dies ist meine letzte Geburt. Ein Ende werde ich dem Leiden des Geborenwerdens, Alterns und Sterbens bereiten.“ Die Szene der Erleuchtung wird in der Gandhara-Kunst durch einen Angriff des Versuchers Mara (Mara-dharsana) und seiner Helfer auf den auf dem Throne sitzenden Buddha dargestellt. Das Relief von Amarāvati zeigt nur drei Zwerg-Yakshas vor dem Thron dieser Helfer; hingegen spielen die Töchter Maras hier die Hauptrolle als Versucher. Der Baum fehlt hier, ebenso schauen wir eine andere Handhaltung (mudra). Auf der Stele von Benares sind die gleichen männlichen und weiblichen Versucher-Gestalten, der Baum und die Handhaltung der Bezeugung der Erde.

Bei der Szene der ersten Predigt zeigen die Darstellungen von Gandhara und Amarāvati noch nicht die später übliche Lehrgeste. Auf dem Gandhara-Relief sehen wir das Rad des Gesetzes und die Gazelle, auf jenem von Amarāvati zwei Gazellen; auf dem Relief von Benares sitzt Buddha vom Nimbus umgeben nach europäischer Art auf einem niederen Throne, hier fehlen Rad und Gazellen. Die Todesszene des Meisters ist in Gandhara und Benares nach der üblichen Form dargestellt auch mit der Verzweiflung des Vajrapani, der Trauer der Mallas, den Göttern und der schließlichen Bekehrung des Subhadra. Die Schule von Amarāvati hält hingegen an der Stupa als Symbol weiterhin fest; aber der Eingang zu ihr zeigt einen stehenden Buddha.

Die Standardkompositionen werden dann immer mehr und mehr bereichert auch durch Wunderszenen aus dem Vorleben des Meisters nach den Legenden der Jatakas wie mit dem Feuerwunder, dem Wasserwunder von Uruvilva aus der Kashapa-Legende und anderen Heilswirkungen Gautamas. Es finden sich auch Verbindungen von zwei oder mehreren Kompositionen zu einem Bilde. Während bei den altindischen Reliefs aus der Ashoka-Zeit auf dem westlichen Tore von Sanchi bei diesen Wundern bekanntlich Buddha als Hauptfigur fehlte, wird er jetzt seit der Gandhara-Zeit auch selbst dargestellt.

Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die Reliefs der Gandhara-Kunst in den Klöstern Nordindiens auf das Vorbild der antik-römisch-hellenistischen Sarkophagkunst zurückleiten, welche bekanntlich durch kleine Säulen und Pfeiler die verschiedenen Szenen der Komposition trennte und zu Dekorationen von Galerien verwandte. Gautama nimmt dabei vielfach die Stellung ein, die dort der opfernde Feldherr zeigt, nur ist hier die Patera durch die Almosenschale ersetzt. Die indischen Reliefs wurden wohl in handwerksmäßigen Betrieben her- und zusammengestellt. Die Reliefs sind hier tiefer gelegt als es in den altindischen Kunstschulen der Ashoka-Zeit und den von ihr abhängigen Schulen üblich war, die fast nur Flachreliefs kannten.

Sodann sind die einzelnen Gestalten der Gandhara-Reliefs statuarische Typen und Motive, man möchte fast sagen Modell-Figuren, die in einem handwerksmäßigen Betriebe her- und zusammengestellt wurden. Sie sind je nach der Bedeutung der einzelnen Figuren von der Mitte aus nebeneinander angeordnet. Diese Anordnung der Komposition erhält sich dann in der Maha-Yana-Kunst noch lange. Wir begegnen ihr auch auf den Reliefs des Boro-Bodur.

Neben figurenreichen Szenen finden sich auch solche, deren Nebenfiguren weniger reich sind.

Die Buddha-Figur wird gewöhnlich seit der Gandhara-Kunst bis in die spät-buddhistische Kunstperiode sitzend dargestellt und zwar auf untergeschlagenen gekreuzten Beinen, der herkömmlichen Sitzart bei geistlichen Übungen in Asien. Die traditionelle Hand- bzw. Fingerhaltung kennt fünf stereotype Stellungen (*mudrās*). Die meist verbreitete ist die sogen. Stellung der Versenkung (*dhyana-m.*) mit im Schoße oder vor dem Oberkörper zusammengelegten Händen. Meditative Versenkung ist ja Hauptziel und Hauptweg zur *uppekha*, zum heiligen Gleichmut gegenüber allen Dingen in der Welt, zum vollen inneren Frieden. Eine zweite typische Haltung ist die der Lehrverkündigung (*dharmacakra-m.*). Buddha dreht dabei das Rad der Lehre oder erhebt lehrhaft die linke Hand, während die rechte am Körper herabsinkt. Die dritte Haltung der Zeugnisanrufung (*bhūmi-sparsa-m.*) zeigt Buddha, der in der linken Hand die Almosenschale, das Attribut der Bettelmönche hält, während seine Rechte zur Erde weist. Die vierte Haltung des „Fürchtet Euch nicht“ (*abhaya-m.*) läßt Buddha beide Hände vor sich erheben, die linke trägt dabei häufig eine Lotosblume. Bei der fünften Haltung des „Schenkens“ (*vara-m.*) haben die beiden erhobenen Handflächen den Gestus des Schenkens. Diese verschiedenen Haltungen sollen versinnbildeln: Versenkung, Lehre, Mildtätigkeit, Erbarmen und die subjektive Heilsgewißheit, welche Furchtlosigkeit und Frieden verleiht. Im übrigen schauen wir Buddha entweder als Frei-Figur sitzend wie in der späteren japanischen Kunst vor allem in vergoldeten Lackholzdarstellungen als Amida oder Amitabha-Buddha, bisweilen mit Donnerkeil und Glocke oder auch sitzend oder in einer Stein-Nische wie auf den Boro-Bodur-Galerien oder auch in einer aus glasierter Keramik geformten Nische wie im Potala-Kloster in Jehol oder aus dem Felsen gemeißelt wie in Bamiyan, etwa 50 Meilen nordwestlich von Kabul-Afghanistan. Als Amitäyus d. i. als Spender des langen Lebens trägt Buddha zuweilen auch das Ambrosia-Gefäß. Manchmal hat Buddha auch mehrere Köpfe und Arme als allweiser und allwirkender, aber auch als menschenfernes göttliches Wesen. In dem stereotypen Lächeln Buddhas in all seinen Darstellungen offenbart sich Weltüberlegenheit, innerer Seelenfriede und unendliches Mitgefühl mit der leidenden Welt.

Manchmal erscheint auch eine buddhistische Trias in der späteren Kunst, zumal Japans, dargestellt: Amitabha in der Mitte, Avalokitesvara, der Dhyani-Bodhisattva des Amitabha, und Mahastamaprabta. Darüber schweben in Wolken

himmlische Wesen. Diese Dreiheit, die uns bekanntermaßen auch in der Hindu-Trinität: Vishnu, Brahma und Shiva entgegentritt, versinnbildet das Bedürfnis des Menschen, die immanente Lebensfülle der Gottheit sinnfällig und persönlich geschieden zu veranschaulichen.

Amida zur Linken und Rechten stehen manchmal seine Lieblingsjünger Ananda und Kashyapa.

Reiche Funde, die jetzt meist in den Museen von Nālanda, Taxila, Lahore, dem Indian Museum in Kalkutta, dem Museum in Bombay, im britischen Museum, im Völkermuseum in Berlin, dem Museum von Philadelphia usw. ausgestellt sind, stammen von den Grabungen in Takht-i-Bahai, Sahri-Bahlol. Sie sind gleich wichtig für die Entwicklung des Buddhabilde wie die Relief-Kompositionen auf den Steinzäunen, bzw. den Torarchitraven von Sanchi, Amarāvati, Bharhut usw.

Ein kurzer Rückblick auf die Hauptphasen der Entwicklung der buddhistischen Kunst möge zugleich die zeitliche Gestaltung und Ausbildung des Buddhabilde in seinen Hauptepochen zusammenfassen.

Die Hofkunst der Bimbisara-Mauryas (550—185 v. Chr.) wie der Sunga-Andhra und Ksatrapa-Zeit (185 v. bis 20 n. Chr.) schmückte die Stupa-Steinzäune und ihre Balken und Pfosten nach dem Vorbilde der früheren Holz- und Bambusformen mit zahlreichen Plastiken. Einzelfiguren oder in kontinuierlicher Komposition. Die ersten Anfänge der buddhistischen Reliefkunst finden wir auf den Steinzäunen des Stupa von Bharhut in Indien aus dem 2. Jhdt. vor Christus, heute im Museum von Kalkutta, der Umzäunung von Bodh Gaya aus dem 2. vordhr. Jhdt., der etwa 10 m hohen Steinumzäunung des Stupa von Sanchi aus dem 1. vordhr. Jhdt. und den Reliefs von Amarāvati um 150—200 n. Chr. Doch herrscht hierbei immer noch das abstrakter Religiösität entsprungene anikonische Gesetz und Ideal der altbuddhistischen Lehre, der die menschliche Gestalt des Erleuchteten keine künstlerische Anregung gab, ja welche die Darstellung Buddhas verbot. Aus der Kushana- und Spät-Andhra-Kunst des 1. bis 3. nachdr. Jhdts. ist in dem von Kanishka (78—106 n. Chr.)³ begründeten Gandhara-Reiche, das sich bis Taxila, Mathura und vielleicht bis Benares erstreckte, eine Reihe buddhistischer Klöster, Stupen und Tschaitya-Felshallen erhalten. In der Kunst von Gandhara fließen hellenistische, skythische, persische und indische Einflüsse zusammen. Die Formen der Gestalten des Körpers, des Gesichtstypus, der Frisur, der Kleidung erweisen diese verschiedenen Einflüsse. Nunmehr werden die früheren Symbole durch die Buddhagestalt abgelöst. Die Entstehungszeit des Buddha-Bildes in Indien fällt in die Zeit vom 2. vor- bis 2. nachchristl. Jhdt. Die höchste Blüte der buddhistischen Plastik und Malerei entfaltet sich dann im 4. bis 6. Jhdt. unserer Zeitrechnung mit der Formung des klassischen Buddha-Bildes in der Freskenmalerei (Ajanta-Grotten 200 vor- bis 650 nach Chr.) wie in der Skulptur. Von den Fresken von Ajanta nenne ich hier nur das Gemälde von der Geburt Buddhas (Grotte Nr. 2 um 500 n. Chr.), von der Ver-

³ Unter den Münzen aus der Zeit Kanishkas befinden sich auch solche, die Buddha stehend mit erhobener Rechten in der Lehrgeste oder auf gekreuzten Beinen sitzend darstellen mit der griechischen Inschrift Boddo Sakama. (Vgl. Coblet d'Alviella, Ce que l'Inde doit à la Grèce, Brussel 1926, S. 21.)

suchung Buddhas durch Mara (Grotte Nr. 1 um 500 n. Chr.) sowie andere Szenen aus der Buddha-Legende (Grotte 9), eine Kolossalstatue Buddhas, dessen Hände durch Indra gestützt werden, eine auf untergeschlagenen gekreuzten Beinen sitzende Buddha-Figur (Grotte 6 und 7 aus dem 6. Jhdt. n. Chr.), dessen rechte Hand zum Segen erhoben ist, eine buddhistische Litanei: je 2 Figuren fliehen zu Buddha, um Schutz vor Gefahren, vor Feuer, Schlangen und wilden Tieren zu finden. Ein König mit der Königin. Prinzen und Gefolge sehen bei der Verehrung des heiligen Baumes zu (Grotte 10 um 150 v. Chr.). Dabei mochten frühere Yaksha- und hinduistische Figuren ihre plastischen Vorgänger gewesen sein. So setzt sich das Kultbild der vorarischen Religionen Indiens gegen alle anikonischen Tendenzen der arischen Frömmigkeit allmählich in der Holz-, Stuck-, Stein- (schwarzer Schiefer bzw. gefleckter roter Sandstein) und Metallplastik durch. Neben dem Buddha treten auch jainistische und brahmanische Götterbilder auf. Da datierte Werke fehlen, ist eine Chronologie der Gandhara-Plastik schwer zu erstellen. Zwei stehende Buddha-Gestalten aus Loriyan Tangai und Hastanagar, jetzt im Museum in Kalkutta, sollen in ihren datierten Inschriften auf die Jahre 6 und 72 n. Chr. hinweisen. Der eigentliche Buddha-Typ von Gandhara erscheint im 1. Jhdt. n. Chr. mit seinen apollinischen Zügen. Aber wann und wo Buddha zum ersten Male in den Werkstätten von Gandhara in seiner menschlichen Gestalt handwerksmäßig dargestellt wurde, kann vorläufig noch nicht entschieden werden. Jedenfalls wurde die frühere religiöse Scheu nunmehr durch das religiöse Gefühl der ehrfurchtsvollen Hingabe, der Erlösung mit Hilfe des Götter-Kultbildes als sichtbaren Mittlers zu dem Gottwesen, das über alle Formen erhaben, bisweilen aber auch anthropomorph gestaltet ist, der Mahayana Schule überwunden. Die einzelnen Reliefs sind teils kontinuierliche Kompositionen, teils durch Pfeiler voneinander getrennt. Vielfach finden sich Symbole und körperlich dargestellter Buddha nebeneinander. Der Zaun von Bharhut aus dem 2. vorchr. Jhdt. ist das früheste bisher bekannte buddhistische Denkmal der Steinplastik. Er bietet Symbole, nicht individuelle Gestaltung. Der Zaun von Stupa II Sanchi ist nicht viel jünger als jener von Bharhut. Seine vier Tore stammen aus dem 1. Jhdt. v. Chr. Pfosten, Querbalken und Toraufbau sind mit Reliefs geschmückt, die vielfach in ihren bewegten Gestalten aus der Shiva-Mythologie heißes Leben und kindliche Freude an Stelle früherer religiöser Ruhe und Gemessenheit zeigen. Doch wird hier wie in der gleichzeitigen buddhistischen Malerei (Höhle IX von Ajanta) Buddha in den anschaulichen Erzählungen seines Vorlebens oder in den Darstellungen seines Lebens nie in menschlicher Gestalt, sondern nur durch die erwähnten Symbole oder durch die „Leere“ anwesend gedeutet.

Die Schule von Mathura (1.—6. Jhdt.; entwickelte einen besonderen „Buddha (Bodhisatva)-Typ“ in der Zeit Kanishkas. Sein Haupt zeigt kräftig fröhliche Züge, weit offene Augen. Er ist mit glatt anliegenden, meist kappenartig behandelten Haaren bedeckt, die einen schneckenhausartigen Haarknoten anstelle des in Gandhara üblichen „Usnisa Motivs“ zeigen. Dieser Typ verrät nichts von apollinischer Schönheit und buddhistischer Durchgeistigung der Gandhara-Kunst. Der kurze Hals, die breiten Schultern, weiblichen Brüste, der rechte aufgestützte Arm, die Geste der Furchtlosigkeit (Abhaya-Mudra) der in Schulterhöhe erhobenen rechten Hand sind ihr besonders eigene Züge. Das Gewand läßt die rechte Schulter frei und schmiegt sich dem Körper nach echt indischer Art durchsichtig an. Fast alle Buddha-Typen von Gandhara und Mathura zeigen das Haupt von einem runden Nimbus umgeben. Dieser Heiligenschein

entstammt in Indien der goldenen Sonnenscheibe, die im vedischen Kulte hinter das Opferfeuer gestellt wurde. Neben Buddha-Gestalten mit dem Ausdruck eines derb gesunden Lebensgefühls begegnen uns auch Schöpfungen verfeinerter und vergeistigter Kunst. Schuf die grako-buddhistische Kunst des 1. bis 5. nachchristl. Jhdts. ihre Buddha-Skulpturen aus grauem Schiefer, Kalkstein oder Stuck, so haben zur Zeit der Kushana-Dynastie vom 2. bis 4. Jhd. die Kunstzentren von Mathura im Norden Indiens ihre Statuen aus rotem Sandstein, jene von Amarāvati im Süden ihre Bilder aus weißem Marmor geformt.

In der Klassik der Gupta-Zeit vom 4. bis 7. Jhd. nehmen die Mittelzellen der Stein- oder Höhlentempel das Buddhabil auf. Auch kleinere Zellen erhalten ihr Kultbild. Die Kunstwerkstätten erhielten so zahlreiche mönchische Aufträge. Die Schule von Sarnath (5. bis 7. Jhd.) hat im 5. bis 6. Jhd. in hingebungsvoller Einfühlung in die Lehre Buddhas die wesentliche Verbildlichung Buddhas geschaffen, mit einem ihr eigenen lyrisch-rhythmischen Spiel von Gliedern und Linien, einer grazilen, feinen Zartheit, einer vergeistigten Ausdruckskraft, feierlichen Gemessenheit, ja man möchte fast sagen, mit einem Dufter der Körperlichkeit und abstrahierender Körperbehandlung, auf einer wohlbeherrschten Anatomie fußend. Das Gewand schmiegt sich durchsichtig dem Körper an, als wäre es überhaupt nicht vorhanden. Die Augen sind tief ins Innere gekehrt, der Mund voll Sinnlichkeit. Innere Ruhe und Beschaulichkeit ist in schöner edler Menschengestalt verkörpert. Das Edelmaß der Sarnath-Schule zeigt sich auch in der gewaltigen Kupfer-Statue eines stehenden Buddha von Sultanganj, Bhagalpur-Bihar aus dem Anfang des 5. Jhd., nur sind hier Finger und Gesichtsausdruck noch wuchtiger als in Sarnath. In die gleiche Zeit fallen die Malereien der Höhlen XVI und XVII von Ajanta und jene von Bagh. Sie illustrieren Szenen aus dem Leben und Legendenkreis Buddhas in zahlreichen Bildern.

In der Nach-Gupta-Zeit (7. bis 9. Jhd.) entfalten die buddhistischen Plastiken Indiens ein mächtige, dumpf-wuchtige, massige Körperlichkeit im Gegensatz zur Feinheit und Grazie der Sarnath-Schule. Die Plastiken Ceylons sind durchseelt im Vergleich mit denen der Kushana Zeit, von monumentaler Strenge verglichen mit den Gupta-Schöpfungen. Eine letzte Barockblütezeit erleben wir nochmals im 9. bis 11. Jhd. in den Klostertempeln (Tschaitya) und Mönchshallen (Vihara) der großen Klöster in Bihar und Bengalen (Magadha, Nalanda, Taxila usw.). Die oft gewaltig lange Figur des schlafenden Buddha, evtl. von Ananda behütet, finden wir besonders in der Kunst des südlichen Buddhismus (Hina yana), wie etwa die 14 m lange Granit-Skulptur von Poluñaruwa. Diese alte Residenz der singhalesischen Könige (vom 9. [846 n. Chr.] bis Mitte des 13. Jhd.) von Ceylon, heute Topavewa genannt, birgt ja noch heute ausgehende Ruinen ihrer einstigen Paläste und Tempel (Dagobas). Im Gal Vihara, dem Felsentempel, sehen wir die 7 m hohe Granitstatue Anandas in tiefer Trauer zwischen einem 5 m hohen sitzenden und dem erwähnten ins Nirvana eingehenden Buddha, auch andere stehende 10 m hohe Buddhafiguren finden wir in den Dschungel-Ruinen; die wertvollen Freskos sind leider größtenteils zerstört. Eine andere 14 m lange Statue des schlafenden Buddha finden wir in Fels gehauen im Deva Raja Vihara zu Dambulla; auch in Burma-Pegu schauen wir eine Reihe langer schlafender Buddhas (so den Shwethalyaung, 60 m lang, 15 m hoch an der Schulter, aus der Zeit des Königs Migadeikpa Minge 994 n. Chr.), erst 1881 im dichten Dschungelgestrüpp wieder entdeckt, viele Kolossalstatuen des Erleuchteten wie in der Shwegugale-Pagode mit 64 Buddhastatuen, in der

Kyaikpun-Pagode mit vier etwa 30 m hohen sitzenden Buddhas Rücken an Rücken. Der Borobudur (Ende des 8. Jhdts.) zeigt auf seinen 6 rechteckigen, 3 kreuzförmigen Terrassen Szenen und Bildwerke, die aneinandergereiht 5 km lang wären, aus Buddhas vor- und geschichtlichem Leben, auch der Ananda-Tempel in Burma, Angkor Wat in Cambodja (aus der ersten Hälfte des 12. Jhdts.) und viele andere Heiligtümer aus der mittelalterlichen Kunstperiode des indischen Kulturraumes (seit dem 9. Jhdts.) bergen Buddha-Plastiken von beschaulicher Innerlichkeit, Ruhe und feierlicher Repräsentation, sinnlich-kontemplativer Seligkeit, mögen auch die Buddhastatuen vielfach starrer, lebloser, plump schmucküberladen wirken.

Neben den Stein- und Holzskulpturen sind besonders wichtig die Freskogemälde an den Wänden und Decken der Klöster, auf Votivgaben aus Holz, auf Fahnen, wie wir sie durch moderne Forschungen aus den Klosterruinen von Oizil-Bezekli, Tuen-hueng, Kumtara, Kortschuk, Mustuk, Buldur-akur usw. kennen. Auch sie zeigen teils hellenistisch-römischen, teils iranisch-sassanidischen, gräko-buddhistischen, indischen, tibetischen oder chinesischen Einfluß, nach Gewandung, Gestus, Komposition, Anatomie, Gesichtsformung, Schmuck, Architektur und sonstigen Elementen der Ikonographie. Ihre höchste Blüte entfaltet diese Malerei vom 5. bis 9. Jhdts., dann beginnt ihr Verfall (9. bis 11. Jhdts.).

Durch die Zulassung der Lehre Buddhas ins Reich der Mitte durch Kaiser Mingti (51 n. Chr.) öffnete sich der rasch sich ausbreitenden Gedankenwelt Gautamas ein weiter Kulturraum, reich an geistigen Ideen und Schöpfungen der Kunst. Freilich nicht mehr in der ursprünglichen philosophischen Form der atheistischen Selbsterlösungslehre, sondern von brahmanischer Spekulation und altindischen Göttervorstellungen durchtränkt, strömte der Mahayana-Volksglaube nach China, um sich dort gar bald dem altchinesischen Geistesglauben und Pantheon zu assimilieren. Wir verfolgen auch hier nur die ältesten Stufen der buddhistischen Kunstentwicklung bis zur Tang-Zeit einschließlich. Mit dem aus Indien übermittelten Buddha-Bild siegte zunächst der indische Typ mit seinem neuen Kanon bildnerischer Formen über die bodenständige Formenwelt. Doch erfuhr der fremdländische Kunsttyp gar bald mehr und mehr chinesische Prägung und erlebte dann vielfach Wandlungen und Bereicherung durch einheimische Götterbilder. Schon seit der Han- (206 v. Chr. bis 220 n. Chr.), der Wei- (386 bis 557) und in der Tang-Zeit (618 bis 907), der klassischen Periode der chinesischen Kunst, schuf eine mehr und mehr steigende Produktion eine Fülle buddhistischer Skulpturen im Bereiche der chinesischen Plastik. Die heilsbeflissenen chinesischen Pilger Fa hien und seine Nachfolger, besonders der gelehrte Priester Hsüan-tsang, der von einem 15jährigen Aufenthalt in Indien auch sieben Kult-Statuen mitbrachte, überführten aus den dortigen Klöstern Mathura, Nalanda usw. Bildwerke, meist wohl aus Holz aus der Kushan- und früh-Gupta-Zeit und Gemälde als fremde Vorbilder für chinesische Meister in ihre Heimat. Aus Indien nach China einwandernden Mönchen verdankte die chinesische Kunst gleichfalls viele Anregungen. Gesicht, Gewandung mit reichen ornamentalen Falten, die in vielen fältigen Kaskaden über die Beine herniederfallen, die Form des Bildes, ob aus Holz, Bronze, Stein oder Trockenlack,

wurden dabei in ihrer Gesamtheit dem chinesischen Kunstgefühl entsprechend umgebildet, auch der Sinnlichkeit, wie sie zumal die Gandhara-Kunst kannte, gemäß der geschlechtlich-asketischen Haltung des chinesischen Kunstempfindens entkleidet. Die bildnerische Kraft des chinesischen Volkes fand eine neue Entfaltung in der buddhistischen Kunst, die das fremde Vorbild nach den Wesenszügen der eigenen Rasse national gestaltete. Dieser Assimilierungsprozeß war um 500 bereits voll ausgebildet. Vergoldete Buddha-Statuen werden schon in der Zeit des Kaisers Hsienti (190 bis 221) erwähnt. Doch ist nichts davon erhalten geblieben, zumal da Kaiser Tai Wu ti 424 die Fremdreigion des Buddhismus und seine Tempelwelt auszurotten suchte. Dabei wurden natürlich mit den Tempeln auch all ihre Kunstschätze vernichtet. Eine gleiche Katastrophe brach 845 über die Fremdreigion herein durch die Verfolgung von Seiten des Kaisers Wu-tsung.

Auch die Anlage von Höhlentempeln mit Buddha-Skulpturen, die aus lebendem Felsen gemeißelt wurden, wie dies in Indien und Vorderasien schon lange üblich war, bürgerte sich gar bald in China ein. In Yün-kang, Ta-t'ung erstehen um Mitte und Ende des 5. Jhdts. die ersten Grotten, bald folgen jene von Lo-yang, Lung-men, Kung hsien, Tiën lung shan (Shansi), Tun-huang an der Westgrenze des Reiches gegen Turkistan. Auch in ihren Buddhabildern prägt sich eine Synthese alt überlieferter und neu überkommener Formen durch die regen Beziehungen zwischen der indischen und chinesischen Kunst immer wieder aufs neue angeregt aus. Neben den indischen bergen diese Figuren auch spät antik-hellenistische Elemente in der Formung wie den Ornamenten in sich. Sie charakterisiert dann die Denkmäler der buddhistischen Skulpturen, wie die früherer Epochen seit der Blütezeit der Wei auch jene des 6. und 7. Jhdts. mit Einschluß der klassischen Kunst der Tang-Zeit, des goldenen Zeitalters der chinesischen Kunst. Im Gegensatz zur kanonisch-rituellen Form in der indischen Heimat mit ihren Buddha-Figuren von feierlich-abstrakter archaischer Strenge mit breiter, schwerer, nach unten in breiten Schwüngen ausladender Gewandung und großem Nimbus, ein Typ wie er sich bei den japanischen Buddha-Skulpturen bis heute erhalten hat, werden jetzt die Buddha-Skulpturen weicher, anmutsvoller, zierlicher, jenen der Mathura-Urheimat stark ähnelnd. Ihre Buddha-Figuren zeigen ein eng sich an den Körper schmiegendes, schleierhaft dünnes Gewand, auch eine starke, zierliche Vermenschlichung mit vollen Wangen, rundem Kinn, sinnlichen Lippen, kugelrunden Augen, ähnlich dem apollinischen Ideal der Gandhara-Kunst.

In ähnlicher Weise wußte dann der von China um 372 nach Korea und schließlich 552 nach Japan verpflanzte Mahayana-Buddhismus wiederum durch die Schönheit seiner von der weit älteren chinesischen Kultur übernommenen Tempel-Architektur wie Plastik und Malerei die dortigen Völker für sich zu gewinnen. Es wird berichtet, der koreanische König Syöng-Myöng (Seimei) habe dem japanischen Kaiser Kimmei (540 bis 571) um 552 eine Buddha-Statue mit anderen Kultgegenständen und Sutras als Geschenk überbringen lassen und ihn durch ein Schreiben über die Vorzüge der Buddha-Lehre für diese zu gewinnen verstanden. War das Buddha-Bild aus seiner indischen Urheimat nach China, der gemeinsamen weit überlegenen alten Mutterkultur für Korea und Japan, in seiner kanonisch-rituellen Gestaltung mit eng anschließendem Toga ähnlichem, fein gefaltetem Gewande, das die rechte Schulter frei läßt, direkt und unmittelbar gebracht oder dort von indischen Mönchs-Bildhauern oder Malern nach altem Kanon geschaffen worden, so kam es nach dem Lande der Morgenstille und jenem der aufgehenden Sonne in der im Reiche der Mitte

gewonnenen reifen Form der Architektur, Bildnerei und Malerei: „Die altkoreanische und altjapanische Bildnerei sind ja nur späte Blüten an dem großen Stamme frühbuddhistischer chinesischer Kunst“ (Glaser a. a. O. S. 126). Shiba Totto, ein um 552 eingewanderter Chinese, soll die ersten Buddha-Bilder nach dem Inselreich gebracht haben. Der älteste Buddha-Tempel Japans aus dem 6. bis 7. Jhdt., der Horyuji in Nara, der älteste Holzbau der Welt, barg wohl auch die ersten Kunstschöpfungen. Unter der regen Förderung durch Prinz Shotoku Taishi (572 bis 621), den großen Freund chinesischer Kultur, fand die Buddha-Lehre weite Verbreitung im Lande. Hatte die Kaiserin Suiko (593 bis 628) befohlen, alle kaiserlichen Prinzen und die Staatsminister müßten eine Buddha-Statue besitzen, so gab Kaiser Jimmu 674 einen Erlaß, wonach jedes Haus seines Reiches einen Buddha-Altar mit einer Statue des Amida, des Allbarmherzigen, zu eigen haben sollte. Damit erhielten natürlich die japanischen Künstler, Bildhauer, Maler, Steinmetze, ebenso auch eingewanderte chinesische Künstler, eine Fülle von Aufträgen zur Herstellung von Buddha-Statuen aus Holz, Bronze, Stein, Trocken-Lack, Ton. Auch für die überall erstehenden Miyas, die buddhistischen Tempel — 624 soll es deren bereits 46 gegeben haben — gab es genug der Arbeit, um sie mit den nötigen Kultbildern auszustatten. Vielfach sind die noch erhaltenen Skulpturen wie jene des berühmten Meisters Kuratsukuri Tori im Horyuji-Tempel Meisterwerke von höchstem Range, so die Bronze-Gruppe des Shaka mit 2 Begleitern aus dem Jahre 623 von reifer archaisch gebundener Größe mit feierlich starren Gesichtszügen des Erleuchteten, mit reichem Schmucke des Gewandes in ornamentalen Flächenfalten, ähnlich wie in der Wei-Zeit-Kunst des chinesischen Mutterlandes. Ein anderes Beispiel ist die schönste aller erhaltenen Skulpturen der Suiko-Zeit, die Holzstatue des Maitreya (Buddha des künftigen Weltalters) des Chuguji-Nara. Auch hier machte sich natürlich japanisches Kunst-Empfinden, Formgebung usw. geltend und gestaltete das aus China überkommene Buddha-Bild nach japanischem Geiste und Brauchtum, so mit dem heimatlichen langärmeligen Gewande. Wie in China wandelt sich auch hier das typische Gesicht entsprechend dem Ideal der chinesischen wie japanischen Rasse; persönliche Auffassung und Gestaltungsweise wie provinzielle Eigenart des Künstlers wirkten weiter dabei mit. Aber das große Vorbild blieb die klassische Kunst der Tang-Zeit in China.

Auch in der Hakuho-Zeit (645 bis 710) machte sich der Einfluß der gleichzeitigen großen Kunst der Tang-Zeit auf das empfangende Japan weiterhin bestimmend geltend. Die weit überragenden Meisterwerke der Epoche, die gewaltige Bronze-Trinität des Yakushiji-Nara mit der mächtigen Statue des Buddha als Heilbringer und seiner beiden Begleiter wie der zierliche Buddha Amida-Bronze-Schrein mit den Bodhisatvas Kwannon und Seishi im Horyuji-Tempel zu Nara, für die Kaiserinmutter Tachibana Fujin gefertigt, beweisen dies besonders. Der seit den Kunstschöpfungen eines Tori stattgefundene Wandel von einer archaisch gebundenen, hieratischen Kunst mit feierlich starrem Gesichtsausdruck Buddhas zu einer klassisch reifen und freien Kunst gibt den Gestalten der Gottheiten — auch Buddha selbst ist im Mahayana vergöttlicht im Gegensatz zur Hinayana-Verehrung als Vorbild der Versenkung und Selbsterlösung — ihre friedlich-milden, menschlich-schönen, feierlich-ernsten Züge, volle Rundung des Gesichtes, weichere Falten des Gewandes, die eine anmutige Bewegung verhüllen: eine sakrale Würde, die durch das reiche rhythmische Gefält der Throndecke, auf der die Gestalten bisweilen sitzen, noch mehr betont wird. Die begleitenden Bodhisatvas erhalten statt des bisherigen typischen Gesichtsausdruckes porträtähnliche Gestaltung, wohl naturgetreue Bildnisse

dortiger Mönche, wenn auch vielleicht etwas idealisiert. Bald werden ja dann auch berühmte Bonzen (wie Kanshin, der Gründer des Toshodaiji-Tempels in Nara) meditierend individuell dargestellt, bisweilen Werke hohen Adels einer zur vollen Reife klassischer Ausdrucksfähigkeit emporsteigenden Kunst (Glaser a. a. O. S. 132).

Die wichtigsten Denkmäler altbuddhistischer Malerei Japans sind Fresken der Kondo-Halle im Horyuji, aus dem 7. oder 8. Jhdt., die stark an jene im Höhlentempel von Ajanta, also an die indische Urheimat erinnern, wie auch an jene der altbuddhistischen Großmalerei Chinas mit ihren Ausläufern von Tun huang und Turfan. Auch hier ist also die japanische Kunst wiederum nur der Spiegel indisch-chinesischer Vorbilder, nur tritt hier der spezifisch japanische Charakter mehr hervor als in der Bilderei.

Die weitere Entfaltung des Buddha-Bildes in der nach-Tang-Zeit (618 bis 907) in China, bzw. der nach-Nara-Zeit (710 bis 84) bleibt außerhalb unseres Interesses. Die klassische Periode der chinesisch-japanischen Kunst ist ja damit abgeschlossen. Ähnlich wie in China findet auch die alte kirchliche Kunst Japans mit ihren in Gold und reichen Farben prangenden verfeinerten Schöpfungen in der Kamakura-Periode ihr Ende (1186 bis 1330). Die aufblühende Zen-Sekte bedarf zu ihrer Versenkung nicht mehr eines Gottbildes. Naturdarstellungen aller Art, wie wir sie dann auf den Rollbildern (Kakemonos) bewundern, vermögen dem Meditierenden tiefe Versenkung zu schenken.

Teil II folgt

KLEINE BEITRÄGE

Evangelii Praecones

Zum Missionsrundsreiben Pius XII. vom 2. Juni 1951

Die Missionsbewegung hat durch die beiden Missionsrundsreiben Benedikts XV. und Pius XI. vielseitige Anregung empfangen, sowohl nach der grundsätzlichen Seite hin als auch unter dem Gesichtspunkt der praktischen Missionsarbeit. Vor allem trat in diesen beiden Enzykliken eine doppelte vordringliche Aufgabe von neuem in den Vordergrund: die Missionspflicht aller Gläubigen und die Notwendigkeit eines einheimischen Klerus. Ihr Nachfolger, Pius XII., hat das 25. Anniversarium des Rundsreibens *Rerum Ecclesiae* (1926) zum Anlaß genommen, in einem neuen Rundsreiben „*Evangelii praecones*“ Stellung zur Förderung der Missionen — „*de sacris Missionibus provehendis*“ — zu nehmen. Es ist datiert vom 2. Juni 1951, dem Festtage des hl. Eugen, und an die Ver-

