

Die Hui-hsien Figuren und die Kunst der späten Chou Zeit

Von Eleanor v. Erdberg - Consten

(Aachen)

Die Kleinplastiken, die man unter dem Ortsnamen Hui-hsien zusammenfaßt, sollen aus Nord-Honan stammen, also aus dem Kerngebiet der chinesischen Zivilisation. Sie wurden, nach Angaben der Kunsthändler von Peking und Shanghai, in Gräbern gefunden. Einen Beleg für ihre Herkunft gibt es nicht. Frühere Grabungen in Hui-hsien haben wohl Grabbeigaben aus der späten Chou Zeit ans Licht gebracht, aber keine Figuren aus schwarzem Ton.¹

Die größere Zahl der Menschenfiguren, die den Hauptteil der Hui-hsien-Plastik ausmachen, ist zwischen 7 und 10 cm groß; nur einige erreichen die doppelte Höhe. Sie sind aus schwarzgrauem, feinen Ton; die Oberfläche ist oft glänzend poliert, manchmal schwarz gelackt. Von einer Bemalung mit roter Farbe ist meist nicht mehr viel erhalten. Mit wenigen Ausnahmen deckt der Rock die Füße. Die Gesichter sind flach; von den Einzelheiten des Gesichts ist nur die Nase dargestellt. Es ist sicher, daß ein beträchtlicher Teil der Figuren, die im letzten Jahrzehnt in China auf den Markt kamen, falsch ist.

Seitdem 1942 die ersten Exemplare in japanische Sammlungen gelangten, hat die Literatur über sie Wandlungen durchgemacht. Noch 1946 konnte Max Loehr unbeschwert einen Artikel veröffentlichen, der ihren künstlerischen Qualitäten gerecht wurde und eine Datierung versuchte². Bald darauf setzte der Streit um die Echtheit ein — er tobt heute noch. Die jüngsten Veröffentlichungen haben Wesentliches zur Frage der Echtheit beigetragen und versprechen mehr³. Die folgende Untersuchung wird diese Fragen nicht berühren.

Im Eifer des Streites um die Probleme der Echtheit hat man die kunsthistorischen Probleme kaum beachtet — die Hui-hsien Figuren sind heute noch das, was sie vor 10 Jahren waren: eine erregende Neuerscheinung für den Sammler, ein unvermittelter Anfang für die Geschichte der chinesischen Plastik, eine Kunstphase, die ebenso plötzlich abbricht, wie sie begonnen hat. Diese schiefe Stellung der Hui-hsien Figuren gilt es zu berichtigen. Einer kunsthistorisch kritischen Betrachtung sind sie bis jetzt kaum unter-

¹) Orvar Karlbeck: *Notes on a Hui Hsien Tomb*. Röhsska Konstslöjdmuseet Arstryck. 1952.

²) Max Loehr: *Clay Figurines and Facsimiles from the Warring States Period*. MS XI. 1946.

³) Y. Sekino: *Kokuto meiki loku shu*. Sansai, No. 56, 1951.
S. Howard Hansford: *Hui Hsien Pottery in the Collection of Mr. Dennis M. Cohen*. Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1951—1953.
Far Eastern Ceramic Bulletin. Hui-Hsien Number. Vol. VI. No. 1. March 1954. Serial No. 25.

worfen worden. Ihr Erfolg auf dem Kunstmarkt beruht vor allem darauf, daß sie in einer Zeit auftauchten, die wie keine andere fähig ist, ihren künstlerischen Wert, ihre Ausdruckskraft und die Sparsamkeit ihrer Mittel zu schätzen, — ja, vielleicht zu überschätzen, — so gut passen sie in den Bereich der modernen Plastik. Sie sind gewürdigt worden, und sie sind schlecht gemacht worden, aber sie wurden noch nicht in die chinesische Kunstgeschichte eingefügt. Obwohl die Aussicht besteht, daß durch weitere und — vor allem — beobachtete Funde ihre geschichtliche Situation in klarerem Licht erscheinen wird, so entbindet uns das doch nicht von der Aufgabe, die Stilanalyse weiterzutreiben.

Bis jetzt stützte sich die Datierung, die nach Max Loehr⁴ eine Entstehung um 450 v. Chr. annahm, auf diejenigen Hui-hsien Funde aus dem gleichen schwarzen Ton, die nicht menschliche Figuren darstellen, sondern Nachbildungen von Gefäßen, Spiegeln, Agraffen und anderen Bronzedingen, wie sie üblicherweise mit ins Grab gegeben wurden. In Form und Dekor entsprechen diese den Werken des *Chan Kuo*-Stils, und die zeitliche Ansetzung war darum einleuchtend. Es blieb nichts anderes übrig, — und auch dies schien einleuchtend — die Figuren, die in Material und Fundangaben mit den Bronzenachahmungen übereinstimmten, wie diese zu datieren, — umsomehr, als es keine Figuren in einem anderen Material gibt, die denen aus Hui-hsien ähneln und ihnen ihre Datierung leihen könnten. Die bronzenen Dienerfiguren aus den Gräbern um Chin-ts'un, die diese Rolle übernehmen sollten, sind auffallend andersartig — sie trugen eher zur Isolierung als zur Einbeziehung der Hui-hsien Figuren bei.

Und doch wird jeder Versuch, die Hui-hsien Figuren in die Kunst der späten Chou Zeit einzuordnen, von einem Vergleich mit den bronzenen Grabfiguren ausgehen müssen. Die ältesten sind in Chin-ts'un bei Lo-yang gefunden, sie werden in das fünfte Jahrhundert v. Chr. datiert⁵. Ein jüngerer Typ wird vertreten durch die Ringer (Sammlung Spencer-Churchill), den auf der Kröte tanzenden Knaben (Sammlung C. T. Loo, New York), den Bachhofer nicht später als 3. Jh. v. Chr. ansetzt⁶, eine Figur, die einen Bären auf einer Stange balancieren läßt (Neuerwerbung der Freer Gall.)⁷ und einige andere. Alle diese späteren Stücke machen Gebrauch von der Möglichkeit der Rundplastik, viele Ansichten herauszuarbeiten und die Bewegungen in viele Richtungen zu dirigieren. Die frühen Chin-ts'un Diener sind steif frontal.

Trotzdem machen sie einen fortschrittlichen Eindruck, verglichen mit den Hui-hsien Figuren. Der Grund hierfür ist die Durchbildung ihres Gesichts und einzelner Körper- und Gewandteile. Wangen und Kinnpartie sind modelliert. Die Nase ist als eine Ausbuchtung der Gesichtsfläche dargestellt,

⁴) op. cit.

⁵) William Charles White: *Tombs of Old Lo-yang*. Shanghai 1934. No. 201 — 208. T. LXXXVI — LXXXIII.

Ludwig Bachhofer: *A Short History of Chinese Art*. New York 1946. S. 58, Fig. 51, 52.

Bernhard Karlgreen: *A Catalogue of the Chinese Bronzes in the Alfred F. Pillsbury Collection*. Minneapolis 1952. No. 96, T. 110, 111.

⁶) op. cit.

⁷) Archives of the Chinese Art Society of America. VI. 1952, S. 67.

nicht als ein aufgesetzter geometrischer Körper, wie die Nase der Hui-hsien Gesichter. Die Augen der Chin-ts'un Diener — wenn auch wenig modelliert — sind gut gezeichnet. Ihr Umriß ist der eines menschlichen Auges, nicht eine Augenformel, wie wir sie von der Tierornamentik kennen. Die Arme sind richtig in die Schultern gesetzt; zuweilen ist sogar Ober- und Unterarm und das Anschwellen ihrer Muskulatur deutlich gemacht. Die Hände sind plump, doch mit artikulierten Fingern. Der Körperbau ist gedrungen, aber nicht unproportioniert. Einzelheiten des Kostüms sind zu erkennen, z. B. Agraffen. All dies sind Stilelemente — Vorzüge darf man sie nicht nennen — die den Hui-hsien Figuren fehlen.

Die Chin-ts'un Diener sind die erste Gruppe von Menschendarstellungen, der wir in China begegnen, aber sie sind nicht die frühesten Menschenbilder. Die Vorgänger des Chin-ts'un Typs finden wir in den wenigen Beispielen, die aus der frühen Chou Zeit, also um 1000 v. Chr. auf uns gekommen sind, vor allem in dem Menschen des Tiger-Yu⁸. Sein Gesicht kehrt wieder auf Stabkrönungen, Rücken an Rücken mit einer Tiermaske. Auf das Rätsel, das diese frühen Menschenbilder durch ihre so unchinesischen Rassen aufgeben, kann hier nicht eingegangen werden⁹. Es muß genügen zu sagen, daß diese wenigen, fremdwirkenden Typen die einzigen sind, die während der Chou Zeit in Bronze dargestellt werden. Die Chin-ts'un Diener erfüllen dieselbe Aufgabe wie die eben genannten Beispiele der frühen Chou Zeit: eine Menschensorte so erkennbar wie möglich abzukonterfeien. Einen anderen Ehrgeiz als den der Ähnlichkeit scheint es für sie nicht gegeben zu haben. Wenn wir Wirklichkeitsnähe als Maßstab anlegen, so müssen wir die Chin-ts'un Diener als fortschrittlicher bezeichnen als die Hui-hsien Figuren.

Aber Wirklichkeitstreue ist nicht das einzige, nicht einmal das wichtigste Ziel künstlerischen Entwicklungsdranges. In der Shang- und frühen Chou Zeit spielt sie eine untergeordnete Rolle. Ein Vergleich mit den Tierformen auf dem Tiger-Yu zeigt deutlich, daß der Naturalismus sich auf das Menschenbild beschränkte. So lebendig der Tiger und die an ihm angebrachten Tierformen auch wirken, so deutlich sind sie doch einem strengen Formgesetz unterworfen, das auf die natürliche Gestalt der Tiere wenig Rücksicht nimmt. Anders das Gesicht des Menschen: hier war dem Künstler eine Aufgabe gestellt, für die sein Formenschatz keine Vorlage, kein fertiges Schema lieferte. Er sollte — so verlangte es das magische Thema — einen Menschen glaubwürdig schildern. Dabei war er nicht an den Stil der archaischen Ornamentik gebunden, denn diese war nur für die Tiere zuständig. Es gab kein gängiges Symbol für den Begriff „Mensch“ in dem Umkreis der Bronzen, denn sie dienten den magisch-religiösen, außer-menschlichen Vorstellungen. Also bot ein Vorstoß in die Richtung des Naturalismus die einzige Möglichkeit, einen Menschen so darzustellen, daß er als solcher erkennbar war.

Die Aufgabe „Mensch“ hat bis in die späte Chou-Zeit hinein ihre Sonderstellung behalten. Keinem Künstler kam der Gedanke, daß er mit den Um-

⁸) Musée Cernuschi, Paris; Sammlung Sumitomo (Sen-oku Sei-sho, T. 68).

⁹) Cf. Carl Hentze: *Objets rituels, croyances et dieux de la Chine Antique et de l'Amérique*. Antwerpen 1936. T. XII.
Karlgrén, *Pillsbury Cat. op. cit. No. 64. T. 90.*

rissen des Menschen ebenso souverän verfahren könnte, wie mit denen von Tigern und Drachen. Das Problem blieb zu ungewohnt und erregend, um in die ausgefahrenen Stilgeleise der Tierornamentik geschoben zu werden. Als im Staate Han, zu dem Chin-ts'un gehörte, die ersten Grabbeigaben aus Bronze gemacht wurden, hatten die Künstler dieses Stadium noch nicht überwunden. Noch waren sie von der Sonderstellung des Menschen als Bildvorlage so befangen, daß sie hier den Anschluß an den Zeitstil nicht fanden.

In der späten Chou Zeit war der Bann der magischen Vorstellungen gelöst und damit dem Künstler die Freiheit gegeben, die Welt unbefangen zu betrachten. So mußte sich in seinem Weltbild der Mensch in den Vordergrund schieben. Der Künstler wurde mit diesem Thema und seinen Darstellungsmöglichkeiten vertraut: es erschien ihm nicht mehr als ein Sonderfall. Es mußte nun möglich werden, das Darstellungsobjekt „Mensch“ mit derselben Sicherheit zu behandeln wie die langvertrauten Tiere und es somit aufzunehmen in den Kreis der stilgeformten Muster und Bilder.

Dieser Umschwung vollzog sich aber — so wollen wir annehmen — nicht in der Plastik, sondern in Zeichnung und Malerei. Die Chin-ts'un Figuren haben noch keinen Anteil an ihm. Sie sind Höhepunkt und Ende einer Entwicklung, die schon mit den spärlichen Menschendarstellungen der Shang Zeit begann. In ihren Bemühungen, menschliche Bewegungen zu bilden, kamen die Bronzebildner nicht über eckige, unbeholfene Nachahmung hinaus. Selbst die kühnen Wendungen, die von den Ringern, dem Knaben auf der Kröte und verwandten Figuren ausgeführt werden, sind nur Ansätze zum Naturalismus, — dieser aber war in China stets zur Unfruchtbarkeit verdammt.

Was wir von der Malerei der späten Chou Zeit wissen, ist wenig genug. Aus der Literatur, vornehmlich aus dem *T'ien-wen*, entnehmen wir, daß sie existierte. Wenn sie hier als der Kunstzweig bezeichnet wird, der die wichtigen Neuerungen im Umbruch von der Chou zur Han Zeit — also in der Überwindung der Bronzezeit ausarbeitet und zur Nachahmung bereitstellt, so soll dies eine Arbeitshypothese sein. Sie soll es ermöglichen, gleichartige Erscheinungen aufzudecken und als neuartig den traditionsgebundenen und nun überlebten Formen der Bronzebildner gegenüberzustellen. Daß unter den neuartigen Kunstwerken auch solche aus Bronze sind, widerspricht nicht der Annahme, daß der Stil der Bronzezeit seine Herrschaft aufgibt.

Eine auffallende Affinität zu Zeichnung — und Malerei — zeigt der Dekor der sog. Jagdbronzen. Zum ersten Mal in der chinesischen Kunst treffen wir hier figürliche Szenen; sie können uns eine Vorstellung von den Bildinhalten, der Komposition, wohl auch von dem Stil der Malerei geben. An diese Bronzen schließen sich Tonplatten mit eingepreßten Linienzeichnungen an, Ziegel, die aus Chin-ts'un stammen und in der Hauptsache dem 3. Jh. v. Chr. angehören¹⁰⁾. Sie sind fortschrittlicher in der Komposition, im Ver-

¹⁰⁾ W. C. White: *Tomb Tile Pictures of ancient China*. Toronto 1939.

hältnis zu Bildfläche und Raum, als selbst die reichsten Jagdbronzen, für die ein Datum um 300 angenommen wurde¹¹.

Es ist unwahrscheinlich, daß für Ziegelplatten, die die Grabwände bildeten, eine neue Bildform, ein neuer Zeichenstil erfunden wurde. Auch die bebilderten Jagdbronzen scheinen nicht das erste Medium zu sein, in dem Jagd-, Kampf- und Festszenen dargestellt wurden. Ungeschicklichkeiten im Einpassen eines Bildes in die Gefäßform bestätigen diese Vermutung. Ebenso unwahrscheinlich ist es, daß für Grabbeigaben, die in größerer Zahl gebraucht und hergestellt wurden, ein neuer Kunststil entstand. Was dem Verstorbenen mitgegeben wurde, mußte Vorstellungen entsprechen, die dem Lebenden vertraut gewesen waren. Diese Überlegung trifft die Hui-hsien Figuren. Sie müssen Vorbilder gehabt haben. Von der chinesischen Plastik, wie sie durch die Chin-ts'un Diener gekennzeichnet ist, wurden sie nicht angeregt. Viele Übereinstimmungen verbinden sie gerade mit den Jagdbronzen; sie sollen im folgenden aufgezeigt werden. Eine direkte Abhängigkeit der Hui-hsien Figuren von den Jagdbronzen läßt sich aber daraus nicht ablesen. Dagegen scheint ein gemeinsames Vorbild durchaus möglich — ein Vorbild, das die Zeichner für die eingelegten Jagdbronzen und die Plastiker von Hui-hsien jeweils nach ihren Bedürfnissen und Möglichkeiten abwandelten, dessen Eigenart wir aber doch durch die von beiden beibehaltenen Züge erahnen können.

Als das einzelne Wesen nicht mehr durch sein bloßes Dasein im Bilde magische Macht ausströmte, wie es auf den Sakralbronzen der Shang Dynastie der Fall gewesen war, begann man die Zusammenhänge zwischen mehreren Lebewesen so einfach und logisch zu sehen, wie sie sich tatsächlich vor den Augen abspielten. Die einzelne Gestalt bekam Wichtigkeit aus Zusammenhängen mit anderen Gestalten — Zusammenhängen, die aus Vergangenheit oder Gegenwart, aus der Historie oder aus dem Alltag bekannt waren. Diese konnte die Malerei besser darlegen als die Plastik. Ihre erste, einfachste Lösung war die Gruppe von zwei Figuren, z. B. ein Mensch im Kampf mit einem Tier. In kurzer Zeit steigerten die Künstler der Generation um 300 v. Chr. diese Urgruppe zum vielfigurigen und bewegten Jagdbild. Die an Bildern reichste Jagdbronze ist ein *Hu* der Sammlung Werner Jannings, jetzt im Palastmuseum Peking¹². Durch die Kleinheit ihrer Bildfelder gibt sie nur einen beschränkten Begriff von den Möglichkeiten, die dem Maler zu Gebote standen. Trotzdem erlaubt sie uns einige Rückschlüsse auf die Komposition der großen Bilder und auf die Auffassung von der menschlichen Gestalt. Dies ist das Wichtigste. Es geht darum festzustellen, welchen Anteil die Linie an der Verdeutlichung menschlicher Bewegung hat. Die Chin-ts'un Diener, auch die späten Bronzefiguren, wie der Knabe auf der Kröte und die Ringer, verzichten auf ihre Mitarbeit. Darum sind sie linkisch und steif, während die gleichzeitigen Tierfiguren des Chan-kuo Stils kraftvolle, fließende und tanzende Bewegungen darstellen — durch ihre geschmeidigen Linien. Die Bewegung der Linie ist so überzeugend, daß die

¹¹) Eleanor von Erdberg-Consten: *A Hu with Pictorial Decoration*, Werner Jannings Collection, Palace Museum, Peking. Archives of the Chinese Art Society of America. VI, 1952.

¹²) *ibid.*

Tiere gut ohne Naturalismus, d. h. ohne eine anatomisch begründete Bewegungsfähigkeit auskommen.

Einen so reinen Linienstil wie den der Chan-kuo Tiere vertritt das Jannings *Hu* und die ihm verwandten Jagdbronzen nicht mehr. Der Wirkungsbereich der Linie wurde beschränkt, weil sich der Zeichner auf die Deutlichkeit der Illustration einstellte. Darin tat er es dem Plastiker der Chin-ts'un Diener gleich, denn ganz waren dessen Schwierigkeiten noch nicht überwunden. Es bricht also bei den kleinfigurigen Bildern der Jagdbronzen der Linienrhythmus jeder Figur ab, er wird nicht in der Nachbarfigur weitergeführt. Nur durch Handlung und Geschehen sind die einzelnen Figuren zur Gruppe zusammengeschlossen. Das ist eine vorübergehende Phase, die schon auf den Tonplatten aus Chin-ts'un und endgültig auf dem Tokyo Bronzezylinder überwunden ist¹³. In der Han Kunst, auf Grabreliefs aus Szuchuan, auf den bemalten Tonplatten im Boston Museum zeigt sich die neue Souveränität der Linie, die ihr der Pinsel gab.

Da sich diese Wandlungen der chinesischen Linie in den Werken der großen Künstler vollzogen, die uns alle verloren sind, können wir ihren Ablauf nur genügend mit Beispielen belegen. Für unser Problem aber — für die Einzelfigur — machen schon die Jagdbronzen eine Abhängigkeit von der Linie deutlich, die sie wesentlich von den Bronzefiguren unterscheidet. Die einzelnen Menschen auf dem Jannings *Hu* — und die Hui-hsien Figuren sind von der Linie bestimmt. Es kommt nicht auf ihre anatomische und kostümlische Beschaffenheit, sondern auf ihre Bewegungen an; was diese Bewegungen nicht mitmacht, wird auch nicht dargestellt. Hände vollenden nur dann die Bewegungen der Arme, wenn die Finger sich nicht selbständig machen. Die Bewegung des Armes fließt aus der Schulter, die der Beine aus den Hüften. Auch die Bewegung des Kopfes ist verbunden mit Schulter und Oberkörper; der Hals kann nur die Aufgabe haben, diese Bewegungslinie durchlaufen zu lassen. Zum Tragen des Kopfes ist er nicht so nötig; das können auch die Schultern direkt besorgen, wie sie es bei den Hui-hsien Figuren tun.

Was also die Zeichnung der Jagdbronzen und die Figuren von Hui-hsien miteinander verbindet und von den Bronzefiguren unterscheidet, ist der abstrakte Bewegungswert der Linie. Die Linie ist das Ausdrucksmittel des chinesischen Künstlers; sie war es schon in der Shang Zeit, sie bleibt es durch die ganze chinesische Kunstgeschichte. Farbe und plastische Form sind Hilfsmittel; selbst die von den Linien umrissenen Flächen spielen eine untergeordnete Rolle.

Betrachtet man die Figuren von Hui-hsien unter den Gesichtspunkten, die sich für die Jagdbronzen ergaben, so zeigt sich, daß sie von denselben Prinzipien geformt werden. Sie haben den Anschluß an den *Chan Kuo*-Stil gefunden, der von der bewegten Linie bestimmt wird, der nicht das Sein mit Umrissen festlegt, sondern das Tun durch die Bewegungsimpulse der Linie darstellt. Das Bild des Seins war das Anliegen der Shang Kunst und der auf ihr fußenden frühen Chou Kunst; die Linien waren in ihren Möglichkeiten beschränkt, sie banden jede Figur auf der Fläche fest. Der *Chan Kuo*-Stil

¹³) Aus Korea, Kaiserliche Kunst-Akademie, Tokyo.

läßt seine Linien über die Fläche gehen, er erlaubt ihnen eine Richtung. Schon Max Loehr wies darauf hin, daß es sich bei den meisten Figuren aus Hui-hsien wohl um Tänzer und Musikanten handele, daß sie nicht individuelle Menschen waren, die sich tanzend vorstellten, sondern daß Der Tanz dargestellt wurde¹⁴. Gustav Ecke macht glaubhaft, daß es die rituellen Tänze zum Totenfest waren, die von diesen Grabfiguren dargestellt wurden¹⁵. Eine solche Aufgabe konnte die Malerei lösen; denn die Eindringlichkeit des Handelns und Geschehens wurde gesteigert durch die Gruppe; der Maler konnte verschiedene Phasen auf einer Ebene zusammenfassen. In der Einzelfigur konnte es der Plastiker dem Maler gleich tun; auch seine Umrisse sind in einheitlichen, ausschwingenden Linien gezogen, die Körperlichkeit und Bewegung zugleich darstellen, die Einzelheiten des Körpers aber der Geschlossenheit der Bewegung unterordnen. Er konnte die Malerei sogar übertreffen durch die Fülle der Bewegungsrichtungen, die einer vollrunden Figur möglich sind. Die Gruppenwirkung dagegen mußte er dem Zufall überlassen. Sieht man jedoch zwei oder mehr Hui-hsien Figuren zusammen, so läßt die gesteigerte Eindringlichkeit ihrer Gesten vermuten, daß ein mehrfiguriges Bild dem Plastiker, wenn nicht Ziel, so doch Anregung gewesen war.

Daß die Darstellung von Einzelheiten des Gesichts und Gewandes aufgegeben wurde, können wir nun nicht mehr als primitiv ansprechen, sondern als eine Neuerung, die nur dann möglich wurde, als die Künstler es wagen konnten, den Menschen auf einen Aspekt auszurichten, wie sie es mit den Tieren schon immer getan hatten. Das flache Gesicht mit dem senkrechten Akzent der Nase gibt in der Vorderansicht wie im Profil ein Liniennmuster, das sich den Bewegungslinien des Körpers zuordnet, ja unterordnet.

Damit sind die Hui-hsien Figuren in den geschlossenen Kreis des Zeitstils aufgenommen; sie gehören ihm an, wie es den Chin-ts'un Figuren nicht möglich war. Sie haben den Anschluß an die Tiere auf *Chan Kuo* Bronzegefäßen gefunden, die ihnen zeitlich vorausgehen und an Tierplastiken, wie die Bären im Gardner Museum, Boston, die ihnen zeitlich folgen. Sie gehören zu den Zeichnungen auf den Jaqdbronzen, denn auch ihre dritte Dimension ist Bewegung aus den selbständigen Impulsen der Linie; ihre Körperlichkeit wird von einem ästhetisch befriedigenden Liniennetz umrissen.

Nun wird es verständlich, warum die Hui-hsien Figuren, im Gegensatz zu den Chin-ts'un Dienern, auf Einzelheiten des Kostüms verzichten. Nur soviel wird angedeutet, wie notwendig erscheint, Bewegung oder Ruhe — die als Abwesenheit von Bewegung dargestellt ist — zu betonen. Das ist bitter wenig, wenn wir hofften, aus Einzelheiten der Kleidung eine Stütze für die zeitliche Einordnung zu gewinnen. Allerdings ist die Kostümgeschichte der Chou Zeit noch nicht geschrieben und bietet viele verwirrende Rätsel. Es ist darum nicht möglich, zu großes Gewicht auf Unterschiede in der Kleidung zu legen, wie sie zwischen den Bronzefiguren und den Ton-

¹⁴) op. cit.

¹⁵) Gustav Ecke: *Once again Hui-hsien: Fraud and Authenticity of the Figures. Artibus Asiae. Vol. XV, 4, 1952.*

figuren offensichtlich bestehen. Soviel allerdings darf hervorgehoben werden, daß die Übereinstimmungen der Menschen auf den Jagdbronzen und der Hui-hsien Figuren, die auf stilistischem Gebiet festzustellen waren, von den Kostümen bestätigt werden. Nur in diesen beiden Gruppen finden wir den langen, gefältelten Rock, der meist die Füße bedeckt. Auf den Jagdbronzen wird in der Regel darüber eine lange Jacke getragen, die vorne länger ist; sie kommt auch bei den Tonfiguren vor, allerdings selten. Die Schwalbenschwanzjacke, hinten länger, ist auch bei den Hui-hsien Figuren vertreten. Meist tragen sie aber eine kurze Jacke, der Rock wird von der durch scharfe Einschnürung betonten Taille an sichtbar.

Enge Ärmel sind für die späte Chou Zeit die Regel, wir finden sie bei allen Bronzefiguren, auf den Jagdbronzen und den Hui-hsien Figuren. Damit steht allerdings nicht mehr fest, als daß alle drei Gruppen mit Sicherheit prae-Han sind, also vor 200 v. Chr. Vielleicht wird es eines Tages möglich sein, mit Hilfe der engen Ärmel eine genauere zeitliche oder auch örtliche Begrenzung zu erreichen, denn weite Ärmel gab es schon vor der Han Zeit. Die Ziegelplatten aus Chin-ts'un beweisen das. Der Umschwung in der Mode mag sich also im Laufe des dritten Jahrhunderts vollzogen haben.

Schwierigkeit bereitet auch die Deutung der Kopfbedeckungen und — oder Frisuren. Da sie Rangabzeichen waren, blieb es nicht der Phantasie des Einzelnen überlassen, wie er sein Haupt schmückte; aber trotz vieler Angaben in der Literatur, die Eberhard zusammengetragen hat¹⁶, ist es nicht möglich, die einzelnen Hüte und Mützen auf den erhaltenen Kunstwerken zu deuten. Da Kopfbedeckungen bei Männern unentbehrlich waren, weil sie den Träger mit seinem Range kennzeichneten, kann es sein, daß auch die Tonfiguren eine Mütze tragen oder das sog. Schwarzseidentuch. Oder ist es ein schiefgestellter Haarknoten? Ist derselbe auf dem Jannings *Hu* durch eine hornartige Ausladung über der Stirn angedeutet? Frauen trugen keine Kopfbedeckung. Damit wird die Frage nach dem Geschlecht der Hui-hsien Figuren aufgeworfen — und wieder müssen wir zugeben, daß wir sie noch nicht beantworten können.

Der lange Rock läßt vermuten, daß nicht Sklaven oder Diener dargestellt sind, die z. B. in Chin-ts'un im kurzen Gewand erscheinen; aber auch hier ist noch keine Klarheit geschaffen. Aus den Bildern auf dem Jannings *Hu* kann man entnehmen, daß der lange Rock bei festlichen und offiziellen Gelegenheiten getragen wurde, nicht bei Jagd und Kampf. Fast immer steckt dazu im breiten Gurt das Schwert. Mir ist keine Hui-hsien Figur bekannt, die eine Waffe trägt; darum fehlt auch der breite Gürtel.

Von diesem Abstecker in die Kostümgeschichte bringen wir nur folgendes Ergebnis mit: lange, plissierte Röcke, im Ansatz weite, zur Hand hin sich verengende Ärmel, vom Kopf abstehende Mütze oder Haar — diese drei kommen zusammen sowohl auf dem Jannings *Hu* und verwandten Jagdbronzen, als auch bei den Hui-hsien Figuren vor. Mehr ist nicht mit Bestimmtheit zu sagen. Im Verein mit den stilistischen Übereinstimmungen

¹⁶) Wolfgang und Alide Eberhard: *Die Mode der Han und Chin Zeit*, Antwerpen 1946.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4 a



Abb. 4 b



Abb. 5

stärkt dieser Befund aber die Annahme, daß Jagdbronzen und Hui-hsien Figuren Zeitgenossen sind, also um 300 v. Chr. entstanden.

Wichtiger noch ist eine andere Gemeinsamkeit der Jagdbronzen — soweit sie bekleidete Menschen darstellen — und der Hui-hsien Figuren, eine Gemeinsamkeit, die auch die Kleidung betrifft, aber nicht ihre Beschaffenheit oder ihre Geschichte, sondern ihren Anteil am Bild des Menschen: Das Gewand ist die Figur. Dies wird hier zum ersten Mal deutlich; es wird durch die ganze chinesische Kunstgeschichte gültig bleiben. Die Bronzefiguren kann man entkleiden, sie werden darum doch einen — wenn auch wenig durchgeformten — Körper behalten. Die Hui-hsien Figuren sind nur Gewand, das selber die Festigkeit und das Leben eines Körpers angenommen hat. Nicht die Knochen und Muskeln des Armes werden im Tanze bewegt, sondern die Ärmel. Nicht die Beine machen Schritte, sondern der Rock gleitet vorwärts. Sehr deutlich wird diese neue Auffassung in zwei kleinen Jadediguren von Damen (Coll. Sedgwick, London)¹⁷. Auch dies bedeutet eine Absage an den Naturalismus und damit einen wichtigen Einschnitt in der Geschichte der chinesischen Kunst.

Zwei Einzelheiten sind noch zu erwähnen: Augen und Hände — oder vielmehr das Fehlen von Augen und Händen. Es ist nicht ohne Ausnahmen. Auf den bilderreichen Jagdbronzen verbietet die Kleinheit der einzelnen Figuren — auf dem Jannings *Hu* durchschnittlich 1— $\frac{1}{2}$ cm — die Anbringung solcher Einzelheiten; auf den primitiveren Jagdbronzen sind den Jägern und Kämpfern deutlich runde Augen eingezeichnet, wie sie auch bei den „Sängern“ aus Hui-hsien¹⁸ (Honolulu Academy of Arts) vorkommen. Die sonderbare Form des Mundes auf denselben ungewöhnlichen Figuren hat allerdings nirgends ihr Gegenstück. Gerade diese mit Augen begabten Sänger zeigen, vergleicht man sie mit allen anderen, augenlosen Hui-hsien Figuren, wie wenig wichtig Augen und Mund für die Ausdruckskraft dieser kleinen Kunstwerke sind. So ausschließlich war der Ausdruck auf die Bewegung, vor allem der Arme gestellt, daß man gut auf eine Unterstützung durch ein vollständiges Gesicht verzichten konnte. Ebenso — wie schon angedeutet — würde eine Ausbildung der Hand zu Fingern nur das Ausklingen der Armbewegung stören, würden Füße den festen Stand eher gefährden als verdeutlichen. Über den Knien kann das Gewand sich bedeutsame Kurven schaffen. Die Hände — nicht von den Ärmeln abgesetzt — halten durch Einrollen die Armbewegung fest, bringen sie zur Ruhe, anstatt sie abzuschneiden. Ähnlich sind sie auf einer Specksteinplastik aus Ch'ang-sha¹⁹, und auf den Steinplatten des Grabes von Nan-yang gebildet. Auch die kleinen Dämonen auf Han-Spiegeln vom Typus „TLV“ und „Hsi Wang Mu“ zeigen diese ausdrucksvolle Sparsamkeit in der Behandlung der Hände.

Dies bringt uns zu der dritten zeitlichen Dimension, zu der die Hui-hsien Figuren in Beziehung zu setzen sind: Nachdem wir ihre Vorläufer und ihre

¹⁷) University Prints, Oriental Art, O, II. Boston 1938. No. 123.

¹⁸) Ecke, op. cit.

¹⁹) Chiang Yuen-yi: *Changsha — The Chu Tribe and its Art*. Vol. 2. Shanghai 1947. Abb. 47. Die Kenntnis dieses Stückes verdanke ich Dr. Rose Hempel.

Zeitgenossen betrachtet haben, wenden wir uns ihren Nachfahren zu, — die letztgenannten Beispiele, die Han-Spiegel und Grabreliefs kamen schon aus der Gruppe der Spätlinge.

Die hölzernen Grabfiguren von Ch'ang-sha stehen den Hui-hsien Figuren ebenso nahe wie der Grabkeramik der Han Zeit. Das Material Holz erlaubt eine stärkere Betonung der Bewegungslinien, wie wir sie auf dem Jannings *Hu* sahen und wie sie wohl für die Malerei die Regel war. Ebenso finden wir bei den Ch'ang-sha Figuren den starken Kontrast zwischen Taille und weitem Rock, einen biegsamen Hals und Arme, die wie eine Linie gezogen sind. Diese kosequente Ausformung eines plastischen Stils in Anlehnung an die Malerei war den Bildnern in Ton versagt. Über größere zeitliche und räumliche Entfernungen hin können wir ein Nachleben dieser Auffassung von der menschlichen Gestalt in der frühen buddhistischen Plastik feststellen, die ebenfalls der Linie weitgehende Rechte einräumt.

Die tönernen Grabfiguren der Han Zeit sind anspruchsloser als ihre Vorgänger aus Hui-hsien; sie wollen nicht mehr sein als Abbild lebenden Inventars in seiner ganzen Nützlichkeit. Das zwingt sie aber nicht zurück zum unfruchtbaren Naturalismus der Chin-ts'un Diener. Sie sind volle Erben einer Tradition, die auch die Menschengestalt einfügte in den Linienstil ihrer Zeit. Darum konnten sie Gesichtszüge modellieren und malen, ohne die Geschlossenheit ihrer Form zu gefährden. Vorsichtig nur heben sich Mund und Kinn, Nase und Brauen aus der Fläche; die Weichheit des Linienflusses, die die ganze Figur einhüllt, wischt auch über die Einzelheiten von Gesicht oder Gewand.

Auch in der Malerei — oder vielmehr in den Ersatzformen für die Malerei der Han Zeit, die auf uns gekommen sind — lebt der *Chan Kuo* Geist. Noch gilt die Tradition, die für die Plastik durch Hui-hsien, für die Zeichnung durch das Jannings *Hu* uns faßbar geworden ist. Die Reliefs von Nan-yang wurden schon erwähnt: Nicht nur die Einzelheiten der Hände, auch das Überwiegen der Bewegung über die Gliederung des Körpers lebt dort nach. Ebenso in den Grabreliefs aus Szuchuan. In den Shantung Reliefs, vor allem in Wu Liang Tz'u, ist dies weniger deutlich — die Figuren scheinen steifer und verhaltener, mehr den Hemmungen des Alltags und des Zeremoniells unterworfen. Doch finden wir das charakteristische Seitwärtswerfen der Arme auch dort (Anschlag des Ching K'o auf Shih Huang Ti); die Trommler von Hsiao T'ang Shan werden ausschließlich von der Bewegung der trommelnden Arme bestimmt.

Mit der Ausbildung der Pinseltechnik erhält die Linie neue Macht. Nun kann schnelle Bewegung durch eine schnelle Bewegung der malenden Hand unmittelbar ausgedrückt werden. Gustav Ecke machte schon darauf aufmerksam, daß die Bewegungsart der Hui-hsien Figuren in der Han Malerei weiterlebt²⁰. Die dramatisch tänzerische Körperdrehung sehen wir wieder auf den bemalten Tonplatten im Boston Museum. Auch die sparsame Andeutung der Gesichtszüge, in der nur die mit scharfem Strich gezogene Nase eine Ausnahme macht, finden wir dort.

²⁰) op. cit.

Die Bostoner bemalten Tonplatten, der Lackkorb von Lolan stehen nicht am Anfang der chinesischen Malerei — sie gehören einer späten, ja, wie wir sagen dürfen, der Endphase jenes Stils an, den wir mit den Hui-hsien Figuren und den Jagdbronzen zum ersten Mal fassen konnten. Sie gehören, ebenso wie die Shantung Reliefs, in das 2. Jahrhundert nach Chr., leben aber von den Errungenschaften des 3. vorchristlichen Jahrhunderts. Sie bleiben innerhalb einer festgelegten Konvention; sie schauen rückwärts, sie weisen nicht in die Zukunft.

Es ist in diesen Ausführungen, die einer Gruppe von Plastiken gewidmet war, sehr viel von Zeichnung und Malerei die Rede gewesen. Die Chinesen sind keine Plastiker — nicht im Sinne unserer von den Griechen übernommenen Maßstäbe. Chinesische Plastik ist immer dann groß, wenn der Künstler von der Linie ausgeht, d. h. wenn er die Figur als eine Komposition aus vielen Ebenen ansieht, auf deren Fläche die Linie wirksam wird. Daß es für diese allzu allgemein gehaltene Regel Ausnahmen gibt, ist selbstverständlich. Ebenso ist es selbstverständlich, daß man einem großen Volke mit einer großen Kunst nicht die Fähigkeit in einer Kunstgattung einfach absprechen kann — so wie es eben geschah. Ein solch überspitztes Urteil — nun da es als solches gekennzeichnet ist — macht aber die besondere Stellung der Hui-hsien Figuren in der Geschichte der gesamten chinesischen Plastik besonders deutlich. Sie stellen einen Höhepunkt dar, aber sie sind kein Meteor, der aus dem Nichts aufleuchtet und wieder erlischt. Weil sie der Linie weitgehende Rechte einräumt, ist sie die erste chinesische Plastik, die selbständige Kunstwerke schafft und die uns darum über das Maß des archäologischen Interesses hinaus fesselt. Die Hui-hsien Figuren sind uns anregende, ja aufregende Beiträge zu den vielfältigen Lösungen, die die Menschheit zur Darstellung ihrer eigenen Gestalt gefunden hat. Sie schenken uns eine Lösung, die uns heute noch gültig, ja meisterhaft erscheint.

Verzeichnis der Abbildungen

1. Hui-hsien Figur. Mit freundlicher Genehmigung der William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City.
2. Hui-hsien Figur. Mit freundlicher Genehmigung von Mr. and Mrs. Millard Rogers, Seattle.
3. Zwei Chin-ts'un Figuren aus der Sammlung Bahr, Weybridge, England.
- 4a und b. Hui-hsien Figuren. Mit freundlicher Genehmigung des Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Coll. (erworben 1943).
5. Holzfigur aus Ch'ang-sha. Mit freundlicher Genehmigung des Seattle Art Museum, Eugene Fuller Memorial Coll.
6. Bogenschießen. Detail von einem Bronze *Hu* der Sammlung Werner Jannings, Palastmuseum, Peking.
7. Detail von einem Steinbalken eines Grabes in Nan-yang, Honan. Nach Sun Wen-ch'ing: *Nan-yang Han hua-hsiang hui-ts'un*.