

Eine japanische Plastik aus Schweizer Privatbesitz

Autor(en): **Stiassny, Melanie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur**

Band (Jahr): **2 (1940)**

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145048>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Eine japanische Plastik aus Schweizer Privatbesitz

von Melanie Stiassny

Ungeachtet der jahrhundertealten Beziehungen zwischen Japan und dem Abendlande sind nur wenige japanische Skulpturen nach Europa gekommen, und wirklich Gutes findet sich außer in den großen Museen nur ganz vereinzelt in Privatsammlungen. Umso erfreulicher ist es, wenn durch einen glücklichen Zufall ein Bildwerk von so hoher künstlerischer Qualität aufscheint wie der Torso eines Buddha, der im Jahre 1909 aus der Sammlung Dr. Strauß in Freiburg kommend, in München ausgestellt war und im Jahre 1934 in den Besitz Professor E. Lüscher in Bern übergegangen ist.

Es sei vorweggenommen, daß nach einer schriftlichen Äußerung Otto Kümmels „kaum eine japanische Skulptur außerhalb Japans sich mit diesem Werk messen könne“.

Die Figur ist 71 cm hoch. Das Holz ist sehr wurmstichig und besonders in den unteren Partien stark verwittert. Die Beine fehlen bis auf Fragmente der Oberschenkel, ebenso fehlt der rechte Arm, ein Teil des linken Unterarmes und die untere Partie des linken Ohres. Die Haarlöckchen sind stark abgekantet. Von der ursprünglichen schwarzen Bemalung sind nur geringe Reste erhalten und die Maserung des Holzes ist fast durchwegs sichtbar. Bekleidet ist die Figur mit einem losen Mantel, der Hals und Brust sowie einen Teil des Unterleibes frei läßt. Er zieht sich, von der linken Schulter ausgehend, mit einem breiten bandartigen Saum in einer oval verlaufenden Kurve um Brust und Unterleib und legt sich in Falten um den linken Arm. An der rechten Schulter ist ein schmaler dreieckiger Zipfel des Gewandes stehen geblieben.

Die rundliche Bildung des Kopfes verrät die quadratische Grundform, die Haare sind in schematisch gefaßten Löckchen in paralleler Reihung um die niedrige Stirne gelegt. An den Schläfen bildet die unterste Reihe der Locken einen spitzen Winkel und begleitet in einem Bogen die Linie der Ohrmuschel. Stirn und Nase verlaufen fast in einer Geraden. Die tief im Schrägschnitt herausgehobenen Augenbogen sind breit ausladend und gehen unmittelbar in die Seitenflächen der Nase über; die schiefgestellten Augen sind vorgewölbt und halb geöffnet, die Lidränder sind mandelförmig geschweift. Die breiten Nasenflügel sind durch tiefe Kerben angedeutet, der Nasenrücken, der an der Nasenwurzel kaum merklich eingesenkt ist, geht sanft verlaufend in die Stirne über. Die Unterlippe ist schmal und gradlinig, die Oberlippe schwalbenförmig geschwungen, die Mundwinkel etwas vertieft. Das breite volle Kinn ist durch eine wagrechte Falte gegliedert und das Unterkinn verläuft parallel zum Hals. Dieser zeigt die drei typischen wulstartigen Falten, die durch vier kreisförmig geführte Linien gebildet sind.

Die Brust ist stark vorgewölbt und durch runde, tief eingeschnittene Kerben gegen den Brustkorb abgesetzt, den Übergang von der Brust zum Unterleib markiert eine unregelmäßig verlaufende Furche, die sich an der rechten Körperseite der Hüftenlinie anpaßt. Die Ohren sind von einem spiralförmigen Wulst gerahmt, der in dem verlängerten, abstehenden, unten durchbohrten Ohrlappen endigt. Das Sitzmotiv ist wohl so zu ergänzen, daß der Körper auf den untergeschlagenen Beinen ruht. Die fehlenden Armpartien sowie die Hände dürften entsprechend der Richtung der Gewandfalten, die um den linken Arm gelegt sind, als in ruhender Haltung im Schoße liegend zu denken sein.

Die Figur trägt keinerlei Bezeichnung oder Inschrift.

Es erhebt sich nun die Frage, welche Möglichkeiten für eine zeitliche Einordnung des Bildwerks sich aus diesen rein visuellen Gegebenheiten erschließen.



Zunächst das Material und seine technische Bearbeitung.

An Stelle der kostbaren Bildstoffe, wie die Bronze oder das sehr mühsam zu bearbeitende Kanshitsu, eine Masse aus Lack und Holzpulver, die in der japanischen Plastik der Frühzeit vielfach verwendet wurden, hat man seit dem Beginn der Heian-Periode im 9. Jahrhundert fast ausschließlich Holz als Bildstoff benützt.

Zu Beginn der Heian-Periode wurden die Statuen aus einem massiven Holzblock geschnitten, das sogenannte Ichiboku Zukuri, Schnitzerei aus einem Holzstück. Seit dem Anfang des 10. Jahrhunderts hat man die Bildwerke jedoch aus mehreren Teilen zusammengesetzt und zwar über einem hohlen Kern, dem sogenannten Yoseki Zukuri¹⁾.

Diese letztere Technik, das Zusammenfügen mehrerer Holzteile mit hohlem Kern, deren Entstehung sich technisch aus der Herstellung überlebensgroßer Kultbilder aus Holz erklärt, wurde im 11. Jahrhundert von dem berühmten Bildhauer Jôchô zur Meisterschaft gebracht. Jôchô, † 1057, war der Begründer der Bildhauerschulen, beziehungsweise der Bauhütten, der Shichijô-Bussho, deren Traditionen bis in die Fujiwara- und Kamakura-Zeit fortgewirkt hat. Das in diesen Bauhütten verwendete Material war fast ausschließlich ein thuyaartiges Holz, Hinoki genannt.

Nach der Maserung des Holzes zu schließen, ist der Bildstoff, aus welchem unsere Statue geschnitzt ist, eine Thuyaart, also wahrscheinlich Hinoki-Holz. Ein Vergleich mit Holzbildwerken des 9. bis 11. Jahrhunderts läßt mit großer Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß diese aus dem gleichen Material hergestellt sind. Sie waren auch, ebenso wie unser Buddha, aus mehreren Holzteilen zusammengefügt²⁾.

Gegenstand der Darstellung ist, wenn wir die fehlenden Teile der Statue im richtigen Sinne ergänzt haben, Amida, der Buddha des

¹⁾ Über die Technik des Yoseki Zukuri, siehe Kokka, Heft 6 u. 7.

²⁾ Vergl. dazu Kümmel, die Kunst Ostasiens, Tafel 17, Ausstellung alt-japanischer Kunst in Berlin 1939, Tafel 4 und William Cohn, Asiatische Plastik, Sammlung von der Heydt, Tafel 109.

unendlichen Lichtes. Die kontemplative Haltung deutet auf den Zustand der Meditation, die Hände dürften wohl jene Stellung gezeigt haben, die für den Buddha in jener Periode des aufkommenden Amidaismus am gebräuchlichsten war. Sie wären demnach als im Schoße ruhend, mit den Handflächen nach oben in Dhyâna-Mudra zu denken oder in einer Variante dieser Mudra, bei welcher Daumen und Zeigefinger halbkreisförmig zusammengeschlossen sind³⁾.

Sucht man nun nach den Vorbildern für die Gestalt unseres Amida oder zunächst nach ihrem Urbild, so muß man wohl in erster Linie an die Plastik der späten T'ang-Zeit denken. Greift man zu diesem Zweck irgend ein typisches Bildwerk aus der besten Zeit dieser Periode heraus, so zeigt sich bis in alle Einzelheiten eine Übereinstimmung, die sich Zug um Zug verfolgen läßt. Das monumentale Buddhahaupt aus Stein der Sammlung von der Heydt, jetzt Leihgabe im Ostasiatischen Museum zu Berlin⁴⁾, zeigt dieselbe Rundung des Kopfes auf quadratischer Grundform, die kaum angedeutete Überhöhung des Kopfes, die gleiche Art des Haaransatzes mit den seichten Ausrundungen an der niedrig gebildeten Stirne und die Haarlöckchen, die sich an den Schläfen im spitzen Winkel treffen und im Bogen um das Ohr geführt sind. Beide Köpfe zeigen die gerade Linie des Profils mit der leichten Einsenkung zwischen Stirne und Nasenwurzel, die tief unter-schnittenen Augenbögen, die unmittelbar von den Seitenflächen der Nase ausgehen und oberhalb der Augenwinkel endigen, die halb geöffneten Augen mit den mandelförmig geschweiften Augenlidern, die Kerbung der Nasenflügel, die schmale gerade Unterlippe, die schwalbenförmig geschwungene Oberlippe und die kurze Kinnfalte. Auch in den Proportionen der einzelnen Gesichtsteile zu einander kann man trotz der Unterschiede der Dimensionen – der T'angkopf ist 62 cm hoch, also fast so groß wie unsere ganze Statue – deutlich genug erkennen,

³⁾ Vergl. dazu *Japanese Temples and their Treasures*, Tafel 313.

⁴⁾ Abgebildet With, *Bildwerke Ost- und Südasiens*, Tafel 36-38.

daß das gestaltliche Urbild unseres Buddha in der Bildnerei der späten T'ang-Zeit zu suchen ist.

Sein unmittelbares gestaltliches Vorbild finden wir jedoch erst in der japanischen Plastik. Es scheint in jenem Bildtypus gegeben zu sein, der in dem Fragment eines Buddhahauptes aus Holz im Ostasiatischen Museum zu Berlin wohl seine höchste Vollendung erreicht hat⁵⁾. Dieser Kopf zeigt in allen Teilen der Gesichtsbildung die gleichen stilistischen Merkmale wie der Buddhakopf der T'ang-Zeit, den wir als gestaltliches Urbild unseres Amida zu erkennen glauben, aber er zeigt über diese Einzelzüge hinaus eine noch weitergehende formale Verwandtschaft, die auf einem neuen, veränderten Stilempfinden beruht. Auf einem Stilempfinden, das in langsamer, bereits in der Tempyo-Zeit begonnenen Loslösung vom chinesischen Kunstideal, zur Schaffung einer aus dem nationalen Bewußtsein hervorstrebenden Gestaltenwelt geführt hat.

Die Bildwerke des 9. Jahrhundert zeigen fast durchwegs diese veränderte Formgebung, die unter dem Einfluß der politischen und religiösen Gegebenheiten entstanden ist und eine Umgestaltung der alten, von China übernommenen Kunstgesetze erkennen läßt.

Vergleicht man nun den Buddhakopf aus dem Berliner Museum und andere für die genannte Periode typische Kultbilder mit unserer Buddhastatue, so ergibt sich eine bis in alle Einzelheiten stilistische Gleichartigkeit und man wäre versucht, unsere Skulptur zeitlich in diese Kunstepoche einzuordnen.

Und doch scheint es bei genauer Betrachtung, als ob trotz dieser weitgehenden Verwandtschaft der Gestalt und der stilistischen Behandlung ein wesentlicher Faktor dieser Einordnung widerspräche. Dieser Faktor ist der Wesensausdruck des Bildwerks, sein seelischer Gehalt. Er ist das „Jenseits des Künstlers“, welches die zum Typus gewordene Bildform zum individuellen Kunstwerk erhebt und aus den Einzelheiten die beseelte Form schafft.

⁵⁾ Kümmel, Kunst Ostasiens, Tafel 17.

In diesem Sinne entspricht die Bildnerei der Heian-Periode trotz ihrer gestaltlichen und formalen Übereinstimmungen nicht dem Wesen unserer Plastik. Sie entspricht in ihrer übermenschlich unnahbaren Hoheit, in ihrer geheimnisvollen Verslossenheit einem andern Glaubensideal als unser Amida. Ihr geistiger Ausdruck veranschaulicht die Lehren der mystischen Shingon- und Tendai-Sekten, die von japanischen Priestern unter Führung von Kôbôdaishi im 9. Jahrhundert von China nach Japan verpflanzt worden waren.

Ein kurzer Überblick über das Wesen dieser Lehren mag vielleicht die bezeichnenden Züge ihrer bildlichen Wiedergabe verständlich machen und auch die dadurch bedingte Verschiedenheit ihres Wesensausdrucks gegenüber unserer Amidafigur.

Im Wesen und in den Riten dieser Geheimsekten, des Mikkyô, ist es gelegen, das Kultbild trotz der dem Stilgefühl der Jôgwan-Zeit entsprechenden Vermenschlichung der körperlichen Form dem Gläubigen seelisch nicht nahe zu bringen, ihm keinen unmittelbaren Kontakt mit der Gottheit zu gewähren. Im Wege geistiger Spekulation, die durch einen zeremoniellen Geheimkult unterstützt wird, vollzieht sich ein mystisches Verhältnis zu den Gottheiten des Mikkyô, deren Inbegriff Dainichi, die Steigerung des Buddha Vairochana zum All-Einen ist. Er gilt als der Schöpfer des Weltalls, alle überirdischen und irdischen Wesenheiten, Götter, Menschen und Tiere sind Inbegriff und Ausfluß seiner Allmacht, die sich in jedem Sandkorn und in jedem Wassertropfen manifestiert. Diese kosmische Auffassung des Göttlichen, die in ihren mystischen Auslegungen kaum zu fassen und nur dem Eingeweihten verständlich ist, fand in den zahlreichen Kultbildern der Heian-Periode ihre bildliche Auswirkung. Sie bringen in ihrer Gesamterscheinung die übersinnlichen Beziehungen zwischen Mensch und Gottheit zum Ausdruck, die nicht auf einem gefühlsmäßigen Gottesglauben beruhen, sondern auf einer spirituellen, durch Konzentration gewonnenen Erkenntnis. Und dieses mystische Verhältnis zum Gottes-



begriff drückt sich nicht nur in der Formgebung – der Vielköpfigkeit und Vielarmigkeit – aus, sondern vor allem in den Gesichtszügen, durch deren abweisende Strenge das Kultbild dem gefühlsmäßigen Erfassen des Gläubigen entrückt wird.

Den Ausgangspunkt für diese bildliche Wiedergabe des Mikkyô geben die Mandara, die geheimnisvollen Bilddarstellungen des esoterischen Pantheon, welche Kôbôdaishi aus China mitgebracht hatte. In ihnen findet man die erdenferne Kühle in der Haltung der Gottheiten und die mystische Strenge der Gesichtszüge vorgebildet, die man als den Wesensausdruck der Kunst des Mikkyô zu erkennen glaubt⁶⁾. Aus jeder Linie der Mandara sowie aus der von ihnen beeinflussten Plastik spricht der Geist des strengen Rituals, spricht die Mystik einer spiritualistischen Denkweise.

Wie verhält sich nun unsere Amidastatue zu diesen Bildwerken des esoterischen Buddhismus?

Entsprechen die malerisch weichen Linienzüge, welche die rundlich schwellenden Formen des Körpers umreißen, entspricht die stille Innigkeit des Ausdrucks, die das Antlitz der Gottheit verklärt, den Glaubensvorstellungen der mystischen Geheimlehren?

Oder sind sie der geistige Ausdruck eines neuen veränderten Glaubensideals?

Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir uns in das Japan des 10. bis 11. Jahrhunderts versetzen, in jene Periode, in welcher Japan der Schauplatz bedeutender politischer und religiöser Umwälzungen war.

Es war die Zeit der Fujiwara, die politisch erfüllt gewesen ist durch die fortgesetzten Kriege zwischen den Feudalherren, den Taira und

⁶⁾ Man vergleiche hiezu die Mandara des Jingoji, datiert 833?, Temple Treasures, Tafel 287, ferner die elfgesichtige Kwannon des Hokkeji aus Holz, Temple Treasures, Tafel 303, einen der 5 Kokuzo aus Holz des Jingoji, Glaser, Ostasiatische Plastik, Tafel 131 oder die Sho Kwannon, With, Japanische Plastik, Abb. 12, 13 und 15.

Minamoto, an welchen sich auch der Klerus der Geheimsekten aktiv beteiligte. Dazu kam die nunmehr mit aller Strenge durchgeführte Absperrung von China, die eine allgemeine Steigerung des nationalen Bewußtseins zur Folge hatte, sich auf allen Gebieten geltend machte und auch in der Kunst zu einer vollkommenen Umbildung der Formengesetze führte.

Hatte die Bildhauerei der Jôgwan-Periode trotz weitgehender formaler Veränderungen noch an der streng gebundenen Gliederung der chinesischen Gestaltgebung festgehalten, so führte die höfische Verfeinerung der Fujiwara-Kunst das Kultbild zu jener malerischen Linienschönheit, die dem neuen Glaubensideal entsprach.

Es waren Glaubensvorstellungen, die, aus der politischen Not der Zeit geboren, sich von der düsteren Lehre des Mikkyô und ihrer verwirrenden Fülle von religiösen Riten abwendeten und an Stelle der mystischen Bemühungen nach Selbsterlösung durch eigene Kraft den Gläubigen Erlösung durch göttliche Gnade verhiessen. Sie boten dem verängstigten und gequälten Volk einen Halt in der Wirrsal des Lebens, brachten ihm Kunde von der allerbarmenden Liebe des Buddha Amida, des Buddha des unendlichen Lichtes, und von der Wiedergeburt im Paradies, im „Reinen Lande“ (Jôdo).

Diese gnadenreiche Buddhagestalt war es, die in Verbindung mit dem Paradiesesglauben dem religiösen Verhalten und damit auch der religiösen Kunst des 10. bis 12. Jahrhunderts jene Wendung gab, durch welche die Gottheit ihrer abstrakten Erdenferne entkleidet und den der Erlösung harrenden Menschen genähert wird.

Wieder waren es Bilder und zwar diesmal die Bilder des Eshin, 942-1017, eines ehemaligen Priesters der Tendai-Sekte, in welcher diese neuen religiösen Ideen ihren sublimsten Ausdruck finden.

Aber sie sind unverkennbar auch in der Plastik dieser Periode. Vor allem in den Kultbildern des Jôchô, dem bereits genannten Begründer der japanischen Bildhauerschulen. Sein Amida im Hôôdô, Kokka, Heft 3, zeigt im Sinne der neuen Gedankenwelt die Idealgestalt

des unendlichen Erbarmers, seine Wandlung aus übermenschlicher Hoheit zur schlicht beruhigten Haltung stiller Güte.

Seine Schüler haben das Werk des Meisters fortgesetzt. Die Kultbilder des 11. bis 12. Jahrhunderts bewahren in Bezug auf Material, Technik, Gegenstand, Gestalt und seelischen Ausdruck die überlieferten Traditionen. Das Material, aus welchem die Bildwerke hergestellt werden, bleibt Holz, das aus mehreren Stücken zusammengefügt ist, Gegenstand der Darstellung bleibt in der Hauptsache Amida mit seinen göttlichen Ausstrahlungen Kwannon, Seishi und Jizô, die Gestaltgebung ist naturnahe und in ihrer physischen Körperlichkeit stark betont, der Wesensausdruck ist hilfreiches göttliches Erbarmen⁷⁾.

Alle Wesenszüge, welche die Skulpturen des 10. bis 12. Jahrhunderts charakterisieren, scheinen nun auch in unserem Amida gegeben zu sein.

Er zeigt wie diese das volle rundliche Gesicht, die wunderbar weiche Modellierung der Oberfläche und die Umbildung ins Lebensvoll-Menschliche. Er zeigt die naturnahe Wiedergabe der Muskulatur, die kräftigen Brustformen, den vorgewölbten Unterleib, die gehobene Hüfte und die dadurch bedingte Verschiebung der Mittelachse, die eine fast kontrapostische Bewegtheit der Gestalt bewirkt und die lebendige Spannung der schwellenden Körperformen steigert. Und wie diese erscheint er trotz der starken Betonung der Muskulatur nicht als eigentlich rundplastisches Gebilde. Er ist in die Fläche projiziert, an die das Kultbild auf Grund seiner Aufstellung gebunden ist, und dadurch auf malerische Wirkung eingestellt.

Von malerischem Reiz ist denn auch das Liniengefüge der Faltengebung, weich und malerisch sind die fein geschwungenen Kurven,

⁷⁾ Man vergleiche hiezu den Buddha des Kôryûji, Kokka, Heft 152, den Buddha des Kôfukuji, dem Jôchô zugeschrieben, Kokka, Heft 29, den Jizô, Kokka, Heft 99, den Amida, With, Japanische Plastik, Abb. 27-29 und die Taishakuten ebenda, Abb. 30 und 31.

die in dreifacher Rundung die Gestalt umreißen und eine wunderbare Ruhe der Gesamterscheinung bewirken.

Die vorangehenden Ausführungen haben die Grundzüge der Fujiwara-Kunst erkennen lassen in ihrer Vereinigung von körperlicher Schönheit und seelischem Ausdruck, überirdischer Erhabenheit und lebenswarmer Milde.

Wenn man nun auf Grund dieser Untersuchungen es wagen wollte, unsere Amidastatue einem etwas enger umgrenzten Zeitraum einzuordnen, so wäre vielleicht ihre Entstehung am ehesten in jene Zeit zu setzen, in welcher die Geheimlehre des Mikkyô noch nicht ganz von dem Erlösergedanken des Amidaismus verdrängt war.

Denn in unserem Amida finden wir die Züge des späteren Jôdo-Glaubens noch nicht restlos verkörpert, er ist noch nicht völlig die liebevolle Gnadengestalt des Jôdo-shu geworden. Die Züge individueller Menschlichkeit scheinen noch gebunden durch weltabgewandte Abstraktion und die naturnahe Körperlichkeit durch übermenschliche Ruhe; sein Wesen scheint noch nicht ganz gelöst von der weltenfernen Unnahbarkeit der vorangegangenen Epoche. Aber gerade darin liegt vielleicht der ergreifende Zauber dieser Bilderscheinung. Unberührt scheint sie noch von allem menschlichen Werden und Vergehen, aber doch schon wie in einem leisen Verstehen der irdischen Not wendet sie sich mit einer kaum merklichen Neigung des Hauptes zu jenen, die der Erlösung harren.

Literatur

Otto Kümmel. Die Kunst Chinas, Japans und Koreas, Wildpark-Potsdam 1929.

Otto Kümmel. Die Kunst Ostasiens, Berlin, Cassirer, 1934.

Kurt Glaser. Ostasiatische Plastik, Berlin, Cassirer, 1925.

William Cohn. Buddha in der Kunst des Ostens, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925.



René Grousset. Les Civilisations de l'Orient, Paris 1929/30.

Ausstellung altjapanischer Kunst, Berlin 1939.

Karl With. Die japanische Plastik, Museum für ostasiatische Kunst, Köln, Band II, Berlin 1923.

Karl With. Bildwerke Ost- und Südasiens aus der Sammlung Yi Yuan, Basel 1924.

Wilhelm Gundert. Japanische Religionsgeschichte, Tôkyô 1935.

Hans Haas. Amida Buddha unsere Zuflucht, Göttingen 1910.

Japanese Temples and their Treasures, Tôkyô 1910.

Kokka. Heft 1-276, Tôkyô seit 1889.

Die späteren Jahrgänge der Kokka und die anderen japanischen Publikationen, die m. W. reiches Vergleichsmaterial zu der obigen Untersuchung enthalten, waren hier nicht zugänglich.

