Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 18-19 (1965)

Heft: 1-4

Artikel: Orientalia helvetica : das Museum Rietberg in Zürich

Autor: Leuzinger, Elsy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-146004

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ORIENTALIA HELVETICA*

Das Museum Rietberg in Zürich

ELSY LEUZINGER

UNIVERSITÄT ZÜRICH

Das Museum Rietberg für außereuropäische Kunst wurde im Jahre 1952 gegründet. Seine Schätze hingegen, wie auch das Gebäude, das sie birgt, sind längst bekannt: die Villa Wesendonck durch die Freundschaft ihrer Herrin mit Richard Wagner und anderen Künstlern – die Sammlung von der Heydt, der gewichtige Kern des Museums, wegen ihrer hohen künstlerischen Qualität und Seltenheit.

Eduard von der Heydt hat sich in der Wahl einzig von seinem sicheren Geschmack und Formgefühl leiten lassen. Qualität und geistige Aussage waren ihm wichtig. Pionierhaft hatte er sich fremdländischen Kunstwerken zugewandt, längst ehe der Europäer ihre Schönheit und Bedeutung erfaßte. So erweist sich alles, was er ein langes Leben hindurch zusammengetragen hat, als von zeitloser Gültigkeit und bringt die schöpferischen und geistigen Potenzen der fremden Völker in universeller Schau zum Ausdruck.

Fast alle großen außereuropäischen Kulturen sind durch auserlesene Stücke vertreten, und zwar sowohl die Hochkulturen als auch die Naturvölker. Beiden Gruppen galt die verständnisvolle Aufmerksamkeit des Sammlers. Er glaubte an die völkerverbindende Mission der Kunst: Ars una est!

Dennoch können wir im Rietbergmuseum beobachten, daß die kulturschaffenden Länder keineswegs gleichmäßig vertreten sind. Die Persönlichkeit von der Heydts, seine Vorliebe für die monumentale ein-

* Wir beabsichtigen, in dieser Zeitschrift über alle Orientalia, insbesondere Kunstschätze und Manuskripte, die sich in schweizerischen Sammlungen – öffentlichen und privaten – befinden, unter diesem Titel in freier Folge zu berichten. Die Neuerwerbungen des Rietbergmuseums werden jährlich angeführt. Der Stadt Zürich danken wir für die finanzielle Unterstützung des reichhaltigen Bildmaterials zu vorliegendem Beitrag. Red.

fache Skulptur, hat den Charakter der Sammlung geprägt. Die «Große Form» bildet das einigende Band. Bestimmte Stilgebiete, die die Erhabenheit des Göttlichen und die Würde des Menschen besonders hell und stark aufleuchten lassen, hat er bevorzugt, Grausames und Groteskes hingegen eher gemieden. So ist es denn kein Zufall, daß die Hauptakzente des Rietbergmuseums auf der indischen, hinterindischen, chinesischen und der afrikanischen Plastik liegen, und zwar vorzugsweise auf den Frühstilen, bei denen das Ringen um den geistigen Ausdruck oft zu kraftvoller Geschlossenheit und hoher Abstraktion führte.

Das Museum Rietberg ist stets bereit, auch weitere Sammlungen und Einzelstücke aufzunehmen, wenn sie sich dem Heydtschen Grundstock würdig eingliedern lassen. So haben bereits einige bedeutende Sammlungen Einzug gehalten: die Teppichsammlung von Robert Akeret, japanische Holzschnitte von Willy Boller und Julius Mueller, chinesische Sakralbronzen und Grabkeramiken von Vera Groß, J. F. H. Menten u. a. m. Die Abteilungen Afrika, Alt-Amerika und Indien konnten ebenfalls durch die Erwerbung einzelner Meisterwerke erweitert werden.

Um nun dem Interessenbereich der Schweizerischen Gesellschaft für Asienkunde gerecht zu werden, möchte ich hier auf die Bedeutung der asiatischen Bestände des Museums hinweisen.

Der *Alte Orient* klingt vorerst sachte an, mit wenigen, meist kleineren Einzelstücken, von denen die bemalten Gefäße von Nehawend, die Reliefsiegel und Votivfiguren aus Mesopotamien, Persien und Syrien oder die seltenen Gewandnadeln mit Reliefbildern aus getriebener Bronze von Luristan und die Widderplatte von Nordwestpersien besondere Aufmerksamkeit verdienen. Die Teppichsammlung Robert Akeret mit Stücken aus Kleinasien, Persien, Samarkand, aus dem Kaukasus und den Steppen der Turkmenen ist so umfangreich, daß sie vorläufig, bis der geplante Erweiterungsbau des Rietbergmuseums Wirklichkeit wird, ins Muraltengut verlegt werden mußte.

In den Räumen 3, 4, 11 und 12 stehen wir dem *indischen* Kunstbereich gegenüber, dem ersten gewichtigen Teil der Heydtschen Sammlung.

Bedeutende Steinstatuen repräsentieren die wichtigen Stilphasen von Mathurā und Gandhāra (Vorklassik 1.–4. Jh.), der Gupta-Dynastie (Klassik und Spätklassik 4.–8. Jh.) und die verschiedenen Stile lokaler Prägung des indischen Mittelalters (9.–13. Jh.), dem Ausklang der großen Hinduskulptur. In diesen Werke haben die indischen Religionen ihren Niederschlag gefunden. Friede und Harmonie leuchten aus dem Antlitz des Buddha und des Jina, dem Verkünder des Jainismus; Kraft und Dynamik ist den Hindugöttern eigen. Vor dem wundervoll beseelten, kraftvollen Haupt eines Jina von Mathurā (Abb. 2) werden wir gewahr, welch gewaltiger schöpferischer Geist die Bildhauer jenes zweiten Jahrhunderts erfüllt haben mochte. Eine stille Figur aus dunkelgrauem Glimmerschiefer zeigt, wie die unter römischem Einfluß stehenden Künstler von Gandhāra in Pakistan um dieselbe Zeit ihren Buddha in die weichen Falten der Antike kleideten und ihm die Züge eines Apollo verliehen. Ein imponierendes Beispiel dieser Schule ist der Torso des Bodhisattva Maitreya, dem Buddha der Zukunft. Doch bald hatte Indien auch diese Fremdelemente absorbiert und den Weg zu einem eigenen Formcharakter gefunden, zur Darstellung des idealen Menschenbildes in lebenswarmer atmender Körperlichkeit. Dieses Körpergefühl kann geradezu als Qualitätskriterium der indischen Kunst gelten. Die Basaltstele des fürstlich gekleideten Bodhisattva Avalokiteshvara, der sich mit der Lotosblüte in der einen Hand dem Gläubigen mit dem Varada-Gestus erbarmungsvoll zuneigt, ist eines der schönsten Beispiele des Pāla-Stils von Bihār, der letzten Phase der buddhistischen Skulptur im nördlichen Indien. Noch während der Guptazeit sind die Hindugötter zum Zug gelangt, und wir sehen ihre lebensvollen Gestalten fortan auf den Tempelwänden in Nord und Süd. Denn der indische Tempel ist als irdisches Ebenbild des Götterbergs konzipiert, als Berg Meru, auf dem Shiva, Vishnu und Durgā inmitten unzähliger höherer und niedriger Gottheiten, lieblicher Nymphen, Musikanten und Fabeltiere residieren. Unsere Surasundarī aus bräunlichem Sandstein, die geheimnisvoll lächelnde Nymphe in ihrem Fruchtbarkeitsaspekt, stammt aus dem Sonnentempel

von Konārak in Orissā, entstanden im 13. Jahrhundert (Abb. 6). Sie ist in der plastischen Gestaltung des lebensdurchströmten Körpers und des prägnanten Geschmeides eine der schönsten skulpturalen Leistungen der mittelalterlichen Periode. Der gewaltige Löwenkopf, Kraftsymbol par excellence, hat einst aus einem der Tempeltürme von Bhuvaneshvara herausgeragt. Die große, aus einem Block weißen Marmors geschlagene Jain-Stele des 12. Jahrhunderts ist ihrerseits ein hervorragendes Beispiel des Sōlankī-Stils, der in der Umgebung des Mount Ābu blühte. Die Stele stellt den ersten Tīrthankara Rishabhanātha dar, der in strengster Meditation verharrt, obgleich sich um ihn ein Kranz anmutigster Göttinnen und Musikanten reiht.

Am reichsten ist im Museum Rietberg die Chola-Kunst des Südens vertreten, mit majestätischen, ausdrucksvollen Steinstatuen und – als Spezialität der Chola – hervorragenden Prozessionsbronzen aus dem Shiva-Kreis, mit dem berühmten Naṭarāja, dem tanzenden Shiva des 11. Jahrhunderts, an der Spitze (Abb. 5). Durch die vollkommen ausgewogene Komposition des kraftvoll vibrierenden Gottes im Flammenkreis und dem über allem Zeitgeschehen erhabenen Antlitz bringt diese Bronze das allumfassende kosmische Prinzip des großen Shiva in einzigartiger Weise zum Ausdruck. Der ruhevoll meditierende Buddha aus Stein von Nāgapaṭṭinam vertritt die letzte buddhistische Phase in Südindien.

Während des ersten Jahrtausends waren die indischen Religionen und mit ihnen die Götterbilder in die Nachbarländer getragen worden. Die begabten Künstler von Ceylon und Tibet, Hinterindien und Java, China und Japan waren durch sie zu eigenen herrlichen Leistungen inspiriert worden. Die *tibetanischen* Tempelfahnen – Thang-ka – mit Darstellungen der buddhistischen und einheimischen Götter und Heiligen leuchten in symbolhaft glühenden Farben auf. Die wundervoll empfundene kniende Gazelle aus vergoldeter Bronze des 17. Jahrhunderts (Abb. 7) lauscht voller Hingabe den Worten des Buddha bei dessen erster Predigt in Benares; das Horn auf der Stirn ist ein Symbol des Nirvāna.

Nicht hoch genug kann die Skulptur der frühen *Khmer*-Kultur von Kambodja gepriesen werden. Eduard von der Heydt, der sie wegen ihrer Hoheit und formalen Schönheit ganz besonders liebte, war glücklich, einige dieser seltenen Werke erwerben zu können (Abb. 1). Da wiegt sich die Göttin Durgā des Prasat-Andet-Stils des 7. Jahrhunderts nach indischem Vorbild leise in den Hüften und ruft ein Linien- und Formenspiel von ausgesuchter Schönheit hervor. Anders ist die Auffassung der großen Muttergöttin bei den klassischen Khmer des 10. Jahrhunderts: in strenger Symmetrie steht sie da und ist damit zu monumentaler Wirkung gebracht; der Oberkörper steigt in gewaltiger Kraft aus dem pfeilerartig geformten, gefältelten Rock empor. Erst in der Endphase des Khmer-Reiches, im ausgehenden 12. Jahrhundert, wurde das berühmte Bild des buddhistischen Erlösers geprägt, mit seinem seligen «Lächeln von Angkor», das den zur inneren Harmonie gelangten Menschen auszeichnet. Das formal wundervoll ausgeglichene und sensibel durchgestaltete Antlitz mit dem in innerer Schau gesenkten Blick, bei dem sich erhabene Geistigkeit mit menschlicher Wärme verbinden, ist eine der ergreifendsten Konzeptionen der buddhistischen Kunst.

Die Künstler *Thailands* sind in der Gestaltung ihres Buddha ebenfalls dem indischen Kanon gefolgt; auch sie lassen das feine Lächeln über die Züge spielen, doch mischt es sich – wie wir an den schönen Stein- und Bronzeköpfen der Sukhothai-, U'Thong- und Ayuthyā-Stile beobachten können – mit einer gewissen Hoheit und Eleganz, dem Charakteristikum der Thai. Zwei Tempelbilder beziehen sich auf die Buddha-Legende und das beliebte Vessantara-Jātaka, eine Episode aus der vorletzten Inkarnation des Buddha Gautama.

Von größter Seltenheit und wenig bekannt sind die Skulpturen von *Champâ*, einem Reich Süd-Vietnāms, das einstmals so mächtig war, daß es mit den Khmer rivalisierte. Die in fast barbarischer Wucht sitzenden Götterfiguren mit dem dritten Auge in der Stirnmitte, die bis anhin allgemein als Shiva gedeutet wurden, hat Jean Boisselier kürzlich als buddhistische Gottheiten identifizieren können, indem es ihm gelang, ihre

Zugehörigkeit zum buddhistischen Kloster Dông-Duong des 9. Jahrhunderts nachzuweisen (Artibus Asiae, Vol. XXVI/2) (Abb. 1). Inspiriert von der sensiblen Kunst Javas hatten die Cham im 10. Jahrhundert zu einem liebenswürdigen Stil zurückgefunden und dabei auch unsere prächtige Apsaras geschaffen, als Eckfigur eines Tempels von Mison-A-1. (Abb. 8). Andachtsvoll bringt die Nymphe der Gottheit im Tempel eine Lotosblume dar.

Auch in *Java* wurde die Kunst von den beiden großen indischen Religionen bestimmt. Vom Borobudur, dem gewaltigen buddhistischen Heiligtum der klassischen, mitteljavanischen Periode (7.–10. Jh.), den ein König der Shailendra-Dynastie in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts errichten ließ, stammt der überlebensgroße Kopf eines Dhyāni-Buddha aus Lavatrachyt. Auch wenn er die gewöhnlichen Merkmale des indischen Vorbilds trägt, das symmetrisch ruhige Gesicht mit den vollen Wangen, die gesenkten Lider, das ushnīsha und die ūrnā, sowie die vom Schmuck entblößten, leer herabhängenden Ohrläppchen, so ist die subtile Formung des Gesichts mit dem kleinen Mund und der feinen spitzen Nase ganz unverkennbar javanisch. Ebenfalls der mitteljavanischen Periode gehören Steinfiguren des sitzenden Vishnu und der Durgā im Kampf gegen den Dämon Mahishāsura an, sowie die entzückende Kleinbronze eines fürstlich geschmückten, anmutig sitzenden Bodhisattva, die bei Ngandjuk gefunden wurde. Die andern hindujavanischen Objekte aus Stein, Ton und Bronze entstanden während der ostjavanischen Periode (10.–16. Jh.), beispielsweise zwei Shiva-Statuen, eine Brunnennymphe, seltsame Frauenfiguren, ein Wächterpaar, Bronzegeräte und liebliche Tonköpfchen der Madjapahit-Zeit.

Dem Museum Rietberg gereicht es zur Ehre, aus den frühen und klassischen Perioden der *chinesischen* Kunst eine stattliche Reihe einzigartiger repräsentativer Werke zu besitzen. Den Auftakt bilden die großen, bemalten Kansu-Tongefäße aus der neolithischen Zeit um 2000 v. Chr. Dann bietet die Bronzegießkunst der Shang-Dynastie, der ersten historischen Periode Chinas (ca. 1500–1027 v. Chr.), bereits einen Höhepunkt

an technischer und ästhetischer Vollkommenheit (Abb. 10). Die teilweise im Wachsausschmelzverfahren gegossenen Sakralgefäße, die der Darbietung von Opferspeise und Opfertrank dienten, sind wundervoll proportioniert und mit symbolkräftiger, streng stilisierter Ornamentik versehen. Das herrschende Motiv dieser Shang-Bronzen ist das T'ao-t'ieh, die unheilabwehrende Ungeheuerfratze ohne Unterkiefer. Auf das in seiner Art einmalige Marmorrelief mit dem beschwörenden T'ao-t'ieh aus dieser frühen Shang-Zeit darf das Rietbergmuseum besonders stolz sein (Abb. 9). In einer Vitrine sind einige frühe Jadesymbole der Sammlung Dr. R. Hoeppli ausgestellt – ein Teil der umfangreichen Sammlung, die als Geschenk in den Besitz der Schweizerischen Eidgenossenschaft überging und nun dem Rietbergmuseum als Leihgabe anvertraut wurde. Die Grabkeramik der Han- und Sechs-Dynastien-Zeit weist schlichte, kraftvolle Figuren und edle Vasen mit Malerei und irisierenden Glasuren auf.

Einen hohen Rang in der chinesischen Kunst nehmen die in konfuzianischem Geist geschaffenen Reliefplatten der Han-Dynastie (206 v. Chr.–220 n. Chr.) ein, mit denen die Wände der sogenannten Geisterkammern verkleidet waren. Die oft publizierte, durch eine Inschrift auf das Jahr 114 n. Chr. datierte Reliefplatte aus grauem Kalkstein – bekannt unter «Musik der Geister» – schildert in lebendiger, anschaulicher Weise eine Totenzeremonie und die Freuden, die das Ehepaar Tai nach einem kummervollen Leben im Jenseits erwarten (Abb. 11). Die vielen treffend erfaßten Figuren heben sich mit ihrer gerieften Oberfläche klar vom glatten Hintergrund ab und fügen sich zu einer harmonisch ausgewogenen Komposition, bei der die Himmelspauke die vertikale Mittelachse bildet. Auf zwei reliefierten Grabtüren der Han-Zeit stehen sich Drache und Tiger in gespannter Haltung gegenüber.

Dann klingt die buddhistische Skulptur großartig auf. An den zahlreichen Votivstelen und Höhlenfiguren kann die Stilentwicklung verfolgt werden: die archaische Stilperiode der Wei (450–550), die transitorische der Nord-Ch'i, Nord-Chou und Sui (550–618) bis zu der klassi-

schen der T'ang (618–906). Die stolze Reihe der Votivstelen wird durch die monumentale, über 2 m hohe Trias eröffnet: das archaisch gebundene, feierliche Kalksteinbild mit den dekorativen Falten im Fischschwanzstil ist für die Wei um 520 charakteristisch; der Buddha mit seinem schweren Haupt und dem ausdrucksvollen Gestus der Sicherheit und die kleineren Bodhisattvas Kwan-yin und Ta-shih-chih werden durch den prachtvoll ornamentierten Nimbus, in dem die Apsaras jubilieren, zur Einheit zusammengefaßt (Abb. 12). Weniger spektakulär, dafür aber von wundersamer Geistigkeit und Stille ist die Stele mit dem einzelnen Buddha vor der Flammen-Aureole, der die eine Hand in abhaya-mudrā (Gestus der Furchtlosigkeit) erhebt und mit der andern die weichen Falten des Mönchsgewandes faßt. Eine dritte, ebenfalls um 520 entstandene Reliefstele weist außer den heiligen Bildern eine lange Inschrift auf, die die fromme Denkweise der Stifter und ihren Glauben in die Schutzkraft des Buddha bekundet. Einen Fortschritt in bezug auf Komposition im Raum und zunehmende Körperlichkeit bringt die Stele, die das Datum «1. März 536» trägt: in pyramidenartigem, hieratischem Aufbau wird der thronende Buddha von den Bodhisattvas, Jüngern, Dvārapālas und Löwen umrahmt; dazu kommt eine Fülle reizvoller figürlicher und pflanzlicher Motive. Die mit 21. Mai 557 datierte Votivstele der Familie Yen gehört bereits der Nord-Ch'i-Periode an und zeigt trotz der hieratischen Bindung eine größere Beweglichkeit. Die Schauseite ist von vier Etagen abwechslungsreicher Bilder überdeckt und vom sechsköpfigen, geschuppten Himmelsdrachen gekrönt. Über der stereotypen Buddhagruppe des Zentrums wird die Debatte des Mañjushrī, dem Bodhisattva der Weisheit, mit dem kranken Weisen Vimalakīrti geschildert, die vor einer Schar Mönche und einer Frau stattfindet. Weitere Stelen gehören der T'ang-Zeit an.

Dieselbe feierliche, vergeistigte Form und lineare Schönheit ist auch den äußerst seltenen vorklassischen Höhlenfiguren eigen, ganz besonders den vier aus Lung-mēn stammenden Stücken, dem sensiblen Beamtenkopf der Pin-yang-Höhle, einem sitzenden Bodhisattva, dem grim-

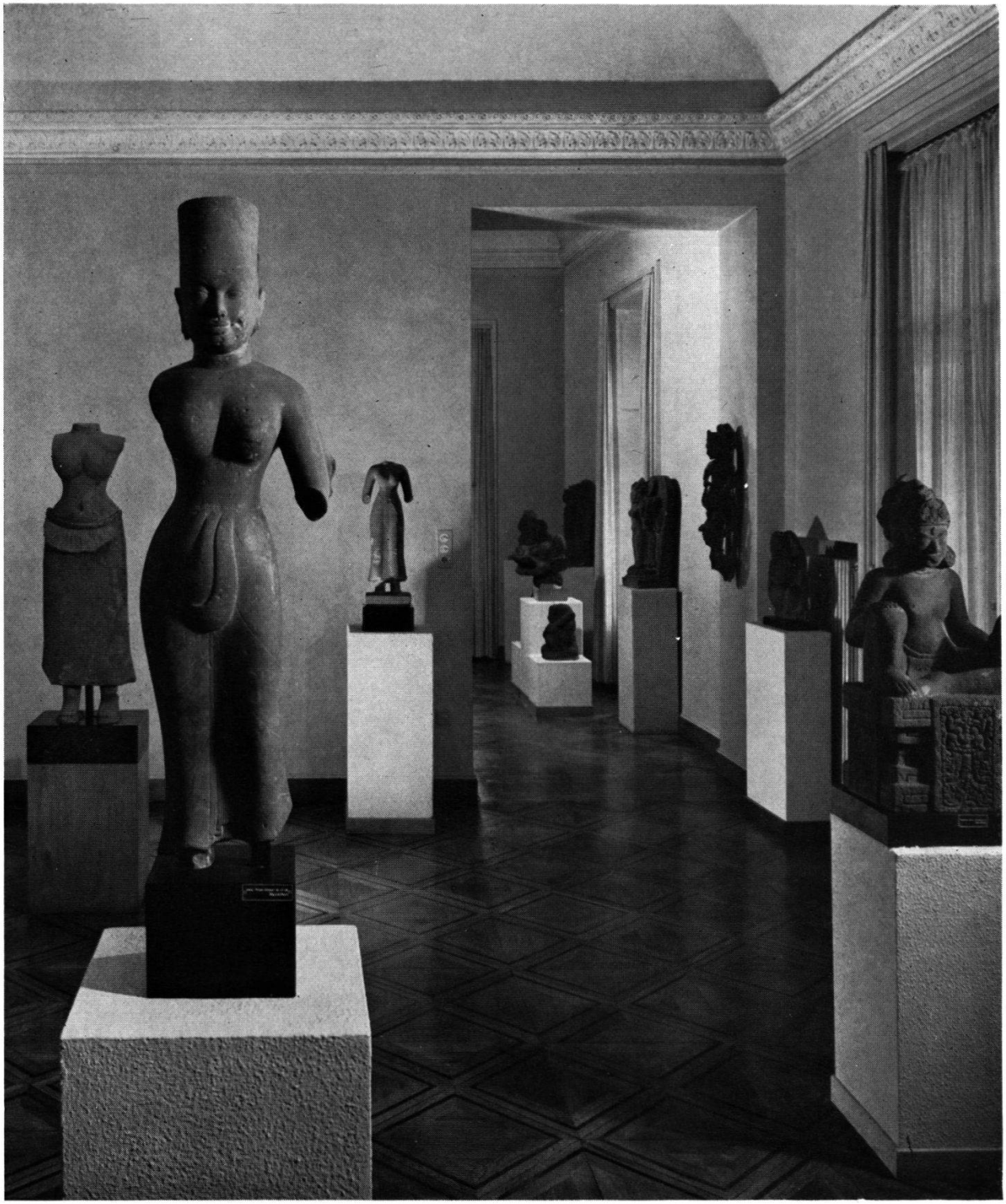
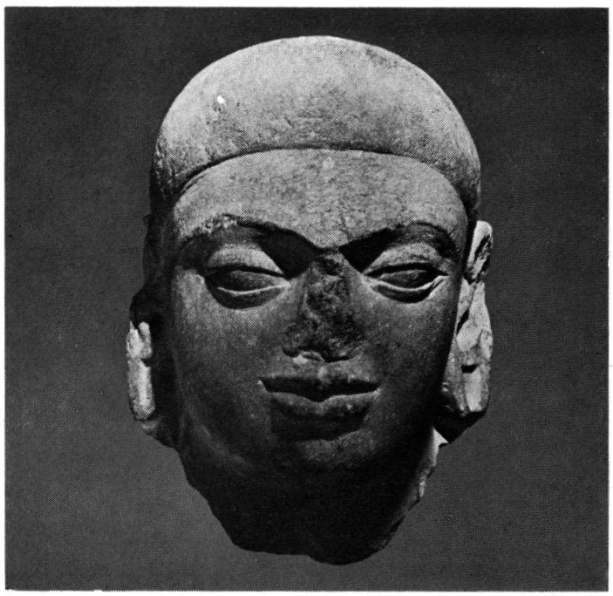
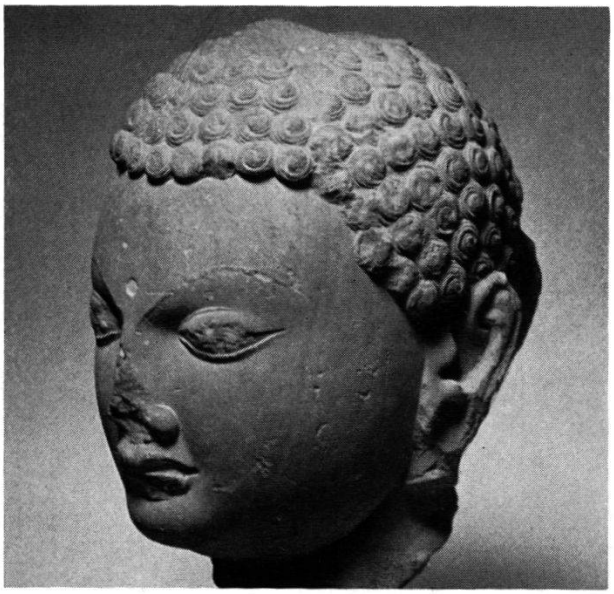


Abb. 1. *Saal Vier* mit Sandsteinskulpturen der Reiche Khmer und Champâ von Hinterindien. Die Statue im Vordergrund ist Durgâ, Shivas Gattin, im Prasat-Andet-Stil, 7. Jh. der Prä-Khmer, 95 cm. Die Figur rechts ist eine buddhistische Gottheit von Dông-Duong in Vietnâm, 9. Jh., 84 cm (Sammlung von der Heydt).

2





3

4

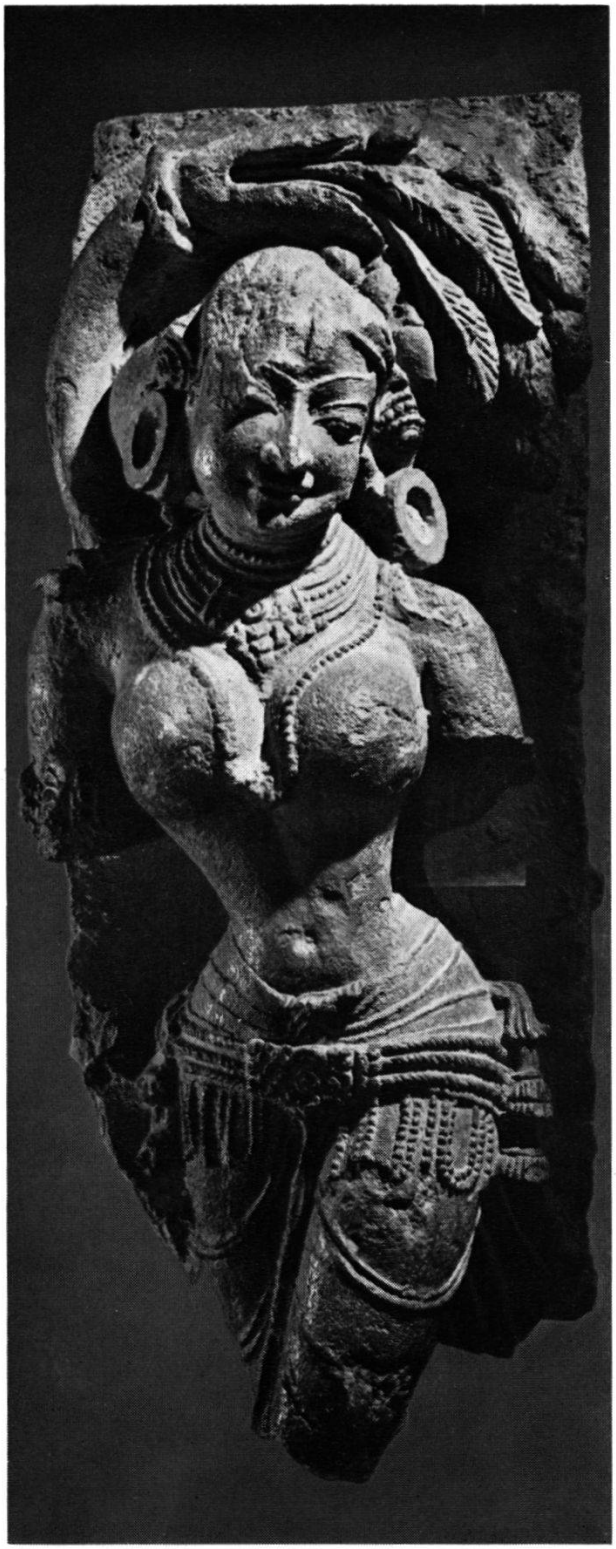
Abb. 2. *Kopf eines Tîrthankara* aus rotem Sandstein. Nordindien, Mathurâ, 2./3. Jh., 33,5 cm (Slg. v. d. Heydt).

Abb. 4. *Sieg der Durgâ über Mahishâsura*. Stein. Hoyshala-Stil, 11./12. Jh., Indien, Dekkan. 69 cm (Slg. v. d. Heydt).

Abb. 3. *Kopf eines Buddha* aus rotem Sandstein. Nordindien, Mathurâ, Gupta-Periode, 5. Jh., 30 cm (Geschenk der Schweiz. Rückversicherungs-Gesellschaft).

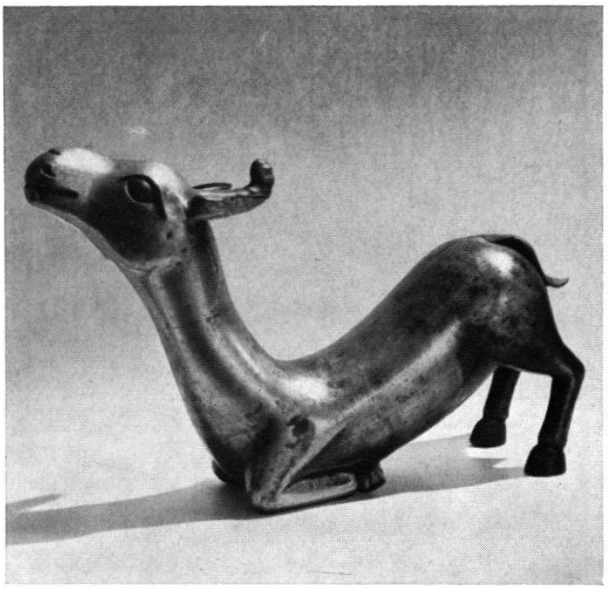
Abb. 5. *Tanzender Shiva*, Natarâja, südindische Prozessionsbronze. Chola-Dynastie, 11. Jh., 80 cm (Slg. v. d. Heydt).

5



6

Abb. 6. *Himmlische Nymphe*, Surasundarî. Rotbrauner Sandstein. Aus dem Sonnentempel von Konârak, Orissâ, Indien. Mitte 13. Jh., 47 cm (Slg. v. d. Heydt).



7

Abb. 7. *Kniende Gazelle* aus vergoldeter Bronze. Tibet, 17. Jh., 40 cm lang (Slg. v. d. Heydt).

Legende zur nächsten Doppelseite

Abb. 9. *T'ao-t'ieh*, Baufragment aus weißem Marmor. Shang-Dynastie, um 1300 v. Chr. China. 26,5 cm (Slg. v. d. Heydt). ▶▶

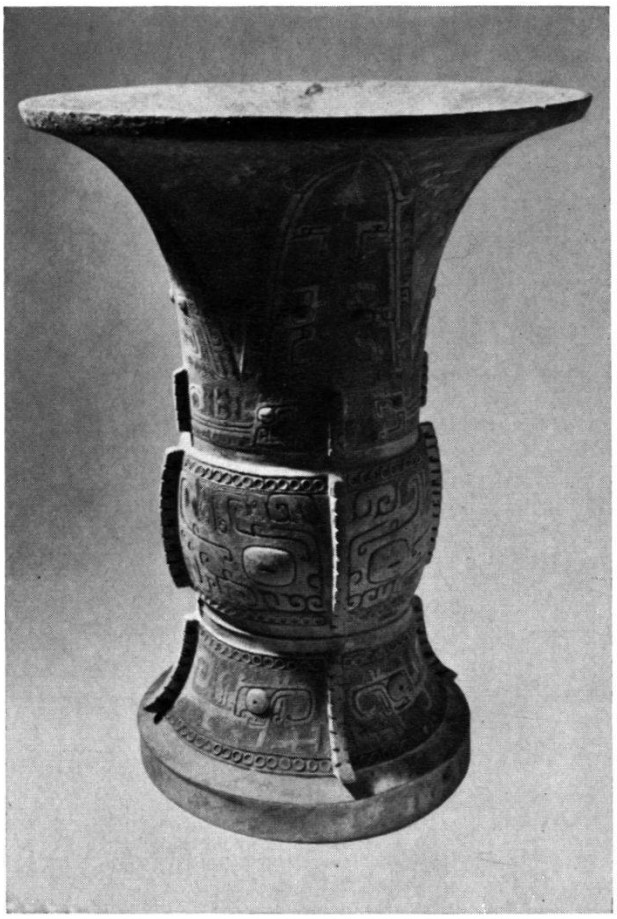
Abb. 10. *Sakralbronze* «tsun» zur Darbietung des Opferweins. Die kräftigen Symbole T'ao-t'ieh, Grille u. a. sind von feinen Mäandermotiven umspielt. Rote und grüne Patina. China, Shang-Yin-Zeit. 30,5 cm (Leihgabe von Dr. Vera Groß).

Abb. 11. «*Musik der Geister*», Reliefplatte einer Grabkammer aus dunkelgrauem Kalkstein, datiert 114 n. Chr. China, Han-Dynastie. 119 cm breit (Slg. v. d. Heydt).

Abb. 12. *Konfiguration der Trias:* Buddha mit Bodhisattvas vor einem reich gravierten Nimbus. Grauer Kalkstein. China, Wei-Dynastie, datiert 522. 205 cm (Slg. v. d. Heydt).

Abb. 8. *Himmlische Nymphe*, Apsaras, Eckfigur eines Tempels von Mison-A-l, 10. Jh., grauer Sandstein, 45 cm. Champâ, Süd-Vietnâm (Slg. v. d. Heydt). ▶

9



10

11

Abb. 13. *Maitreya*, der zukünftige Buddha, auf dem von Löwen bewachten Thron sitzend, vermutlich aus der Höhle Ku-yang von Lung-mên. Grauer Kalkstein. China, Provinz Honan, Beginn 6. Jh. Wei-Dynastie. 54 cm (Slg. v d Heydt).

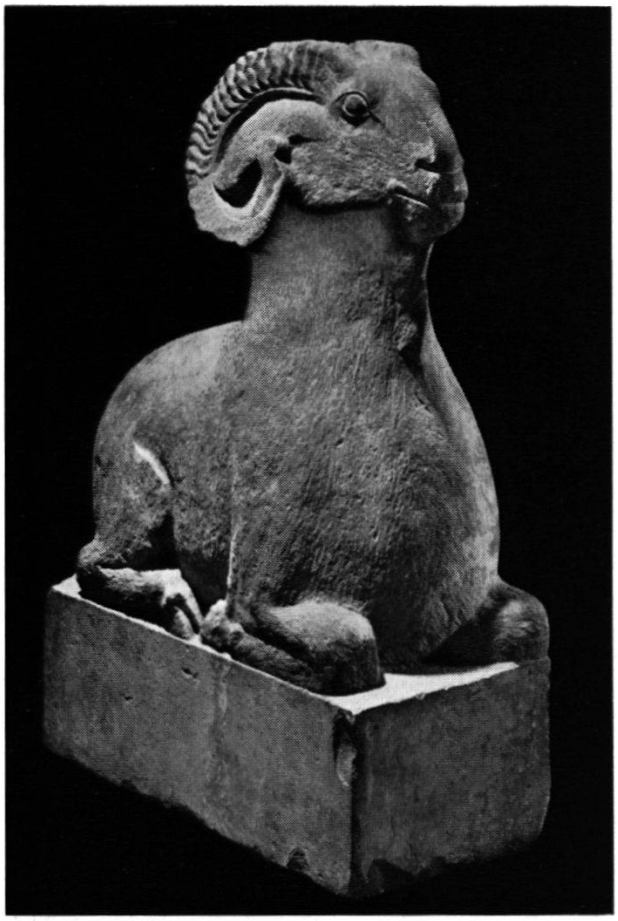
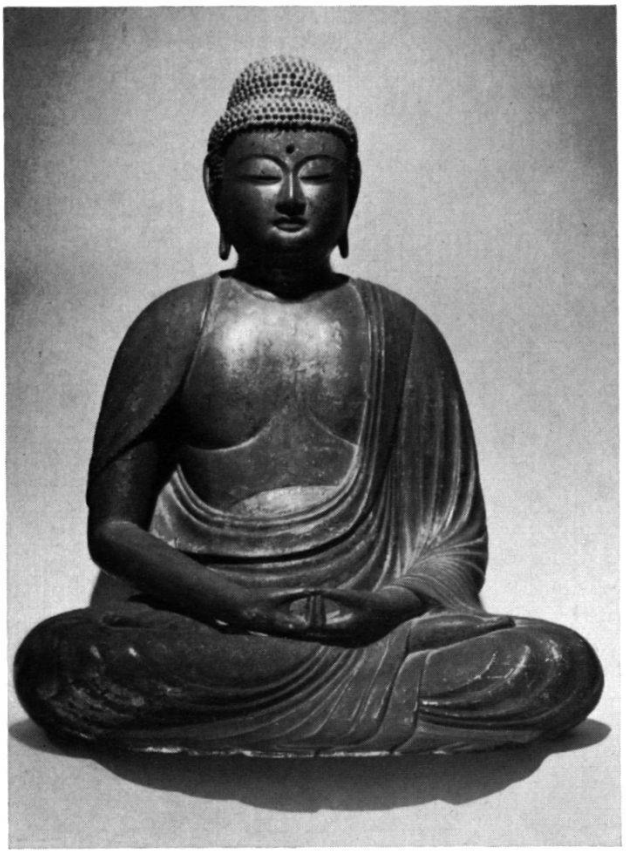


Abb. 14. *Ruhender Widder* aus grauem Kalkstein, auf einem Sockel mit eingravierten Ranken und Tieren. China, Tang-Zeit. 95 cm (Slg. v. d. Heydt).

Abb. 15. *Oberteil einer Jômon-Figur* aus Ton. Japan, Typ Kamegaoka 2, Nord-Honshu, 1. Jahrtausend v. Chr., 9 cm.

Verzeichnis der Photographen dieses Artikels

Zoé Binswanger: 2, 4, 8, 10, 16, 17, 18; W. Bruggmann: 9; E. Hahn: 6, 11, 12, 13, 14; F. Henn: 7; B. Moosbrugger: 15; J. Wettstein und B. Kammerer 3, 19; M. Wolgensinger: 1; H. Finsler: 5.



16

Abb. 16. *Sitzender Amida-Buddha* aus vergoldetem Holz. Japan, Fujiwara-Zeit, 12. Jh., 52 cm (Geschenk Julius Mueller).

Abb. 18. *Bildnis einer Kurtisane*, «tan-e», mit Zinnober handkolorierter Schwarzweiß-Holzschnitt des Malers Kiyomasu (Torii II) 1679–1763. Japan. 23 × 45 cm (Geschenk Willy Boller). ▶

Abb. 17. «*Krabbe im Schilf*», Tuschmalerei des Zen-Meisters Sengai (1751–1837). Japan. 53,8 × 33,5 cm. Aufschrift: Meine Gewohnheit ist es, daß ich umherirre, jenseits des Guten und Bösen (Geschenk Heinz Brasch).

17

鳥居清倍画

19

Abb. 19. *Triptychon* einer Szene des «Ise-Monogatari», Farbholzschnitt von Utamaro (1754–1806), Japan. Jeder Teil 39 × 25,6 cm (Geschenk Julius Mueller, ehem. Sammlung H. Brasch).

migen Tempelwächter und dem zwischen Löwen thronenden Maitreya (Abb. 13). Bei diesem äußert sich die geistige Kraft auf die sublimste Weise: im beseelten Antlitz mit dem geheimnisvollen Lächeln, in der ausdrucksvollen Gebärde sowie in der schwerelosen, transzendenten Körperlichkeit. Denken wir dabei nicht unwillkürlich an die Reliefs der spätromanischen Kirchen Frankreichs? Sechs buddhistische Figuren kommen von Hsiang-t'ang-shan, Höhlentempeln der transitorischen Periode der Nord-Ch'i-Dynastie. Sie alle weisen einen plastisch-ornamentalen, kräftigen Stil auf: z. B. der kraftstrotzende Wächterlöwe mit seiner stilisierten Mähne, oder das Dvārapāla-Paar, das in der Form gutmütig polternder Muskelprotzen den Eingang der Kultgrotte bewacht. Der Stil der Sui wiederum, der die körperliche Rundung in besonders zarter Weise fühlbar werden läßt, ist durch den aus gelblichem Marmor geschlagenen Torso eines Mönchs ganz wundervoll vertreten.

Die T'ang-Dynastie bringt die Vollendung der buddhistischen Plastik Chinas. An die Stelle der früheren zarten Geistigkeit tritt jetzt Machtfülle und volle irdische Körperlichkeit. Besonders eindrucksvoll zeigt dies der majestätische Riesen-Buddhakopf mit den vollen, fleischigen Wangen aus einer der späteren Höhlen von Lung-mēn.

Acht Sandsteinfiguren gehörten einst zu Konfigurationen der Kultgrotten von T'ien-lung-shan, dem Himmelsdrachenberg, einem Höhlenkomplex, der innerhalb verschiedener Perioden ausgebaut wurde. Die Bildwerke der Höhle 14, die um 700 entstanden, sind von höchster Meisterschaft. Prof. Sirén hatte sie im Jahre 1923 in situ photographiert; später sind sie in brutaler Weise herausgeschlagen worden, erst nur die Köpfe und dann auch die Körper, so daß die Bruchstücke heute über die ganze Welt verstreut sind. Zwei der Bodhisattvas sind in das Rietbergmuseum gelangt. Doch auch in ihrem jetzigen Zustand – Kopf, Sockel und Aureole fehlen – ist ihre Schönheit noch zu spüren: die empfindsame Modellierung der Körper, im Zusammenklang mit den schönen Kurven der Drapierungen und Juwelen, die zarte Färbung oder die elegante Biegung des einen Arms mit der sensiblen Hand. Die für China so

ungewöhnlich lebenswahre Körpergestaltung und anmutige Haltung verraten, daß der Künstler unter dem Einfluß des indischen Guptastils stand, daß es ihm aber gelang, die entgegengesetzten Tendenzen der beiden Länder – die Abstraktion Chinas und die organische Körperlichkeit Indiens – zu wundervoller Harmonie zu vereinigen. Auch der Torso des sitzenden Buddha mit der Zeugnisgebärde aus der Höhle 4 von T'ien-lung-shan ist überaus fein empfunden: weich fallen die Falten des Gewandes über die breite, atemerfüllte Brust, die schmale Taille und die in padmāsana gekreuzten Beine. In großartiger Kraft ruht der steinerne Widder auf seinem dekorierten Sockel (Abb. 14); er hatte als Sinnbild der staatlichen Würde, der Treue und Beständigkeit die Geisteralleen zu bewachen, die zu den Gräbern der Fürsten führten. Das stolze Tier ist von bildnerischer Kraft, naturwahr und auf das Wesentliche verdichtet.

Zwischen diesen Räumen anspruchsvoller Skulpturen bildet der Raum 7 eine Abwechslung, indem er durch die Sammlungen bunt bemalter und glasierter Grabfiguren (Sammlungen J. F. Menten u. a.) die unbeschwerte, profane Seite der T'ang-Plastik aufzeigt. Das charmante Damenorchester, das grimmige Fabeltier, das mit Waren beladene kniende Kamel und verschiedene tänzerisch bewegte Pferde sind nur einige dieser Kostbarkeiten.

Es liegt in der Geschmacksrichtung des Stifters, daß auf dem Gebiet des ostasiatischen Porzellans die schlichten, frühen Formen überwiegen. Mit Ausnahme einiger weniger bunt glasierter T'ang-, Ming- und Ch'ing-Gefäße konzentriert sich die Auswahl auf die edlen, monochromen Fabrikationstypen: Ting-, Ying-ching-, Chün-, Chien-, Tz'u-chou-yao, die oliv- oder jadegrünen Seladone und ein seltenes Chi-ngan mit eingepreßtem Blatt, alles Formen der Sung- und Yüan-Zeit, die der gebildete Chinese über alles schätzt.

Die Sammlung chinesischer Malerei, die Eduard von der Heydt seinerzeit von Petrucci erwarb, kann sich mit der Sammlung seiner Skulpturen nicht messen; sie umfaßt in der Hauptsache im Sung-Stil gemalte Bilder

der Ming- und Ch'ing-Zeit. Um das wundervolle Gebiet der chinesischen Malkunst trotzdem im Rietbergmuseum in würdiger Weise zur Darstellung zu bringen, hat C. A. Drenowatz namhafte Werke seiner Sammlung als Leihgabe zur Verfügung gestellt. In den großartig gebauten, stimmungsvollen Landschaftsbildern der Ming-Meister Chang Hung und Ch'ēn Huan manifestiert sich das vergeistigte Wirken der feinsinnigen Maler.

Zwei Säle sind der *japanischen* Kunst gewidmet. Den Auftakt bilden je eine Jōmon- und eine Haniwa-Figur (Abb. 15). Da einige der schönsten Holzfiguren der Heydtschen Sammlung während des Krieges verbrannten, ist der Anteil der Plastik verhältnismäßig klein. Doch geben zwei Amida-Figuren der Fujiwara-Zeit (897–1185), ein Daruma, ein Höllentrabant, Trägerfiguren von Göttern, Kultmasken und ein Phönix wenigstens eine Vorstellung dieses wichtigen Kunstzweiges der Japaner (Abb. 16). Besser steht es mit der japanischen Malerei und Graphik. Feierliche, in tiefen Farben gehaltene «raigô», Kultbilder des Amida-Glaubens einerseits und flott hingeworfene Tuschbilder der Zen-Maler Sengai (Abb. 17) und Haginobō anderseits spiegeln die beiden wichtigen buddhistischen Strömungen. Die in der Tradition der «emaki», der Bilderzählungen, wurzelnde weltliche Malerei gelangte vom 16. bis 18. Jahrhundert zu besonderer Prachtentfaltung. Die Bauweise der Paläste und Villen verlangte nach dekorativen Schiebetüren und Stellschirmen sowie Rollbildern für das Tokonoma, die Bildnische des Wohnraums. Auf ihnen kommen würdevolle Ahnenporträts, köstlich beobachtete Tiere oder mit viel Gold und leuchtenden Farben gemalte Landschaften mit bewegten Volksszenen zur Darstellung, beispielsweise ein Kaiserbesuch, das Pferderennen von Kyōto oder das zarte Bild des Fuji mit Herbstblumen von Hōitsu (1761–1828). Mit dem im 17. Jahrhundert erstarkten Bürgertum wandten sich die Maler vermehrt den volkstümlichen Motiven zu. Die sogenannten Ôtsu-e, bäuerliche Bilder in einem prägnanten Stil, bilden den Auftakt zum Farbholzschnitt, dem Kunstzweig, den der Japaner zur höchsten Vollendung führte. Dank zweier

Sammlungen, die sich in glücklicher Weise ergänzen, ist der Farbholzschnitt im Rietbergmuseum besonders reichhaltig vertreten; der bekannten, umfangreichen Sammlung Willy Boller setzen die auserlesenen, gut erhaltenen Blätter von Generalkonsul Julius Mueller (ehemalige Sammlung Heinz Brasch) vermehrte Glanzlichter auf. Ein Verweilen vor den klug komponierten Bildern, die in geistvoll anschaulicher Weise das Brauchtum des Japaners, die Freuden der Bürgerschaft im Theater, bei den Ringern, auf Reisen und im Freudenviertel oder alle Erscheinungen der Natur zur Darstellung bringen, bietet reines Entzücken. Interessant ist es auch, an Hand der Blätter fast aller repräsentativen Maler die Entwicklung des Holzschnittes zu verfolgen: 1. Bedeutende Kompositionen im Schwarzweißdruck von Moronobu, Masanobu und Sukenobu (Ende 17. Jh., Anfang 18. Jh.). 2. Handkolorierte Schwarzweißdrucke (mit Mennige «tan-e», mit andern Farben, Lack und Glimmer «urushi-e» genannt) von Kiyonobu (Torii I), Kiyomasu (Torii II) (Abb. 18), Masanobu und Shigemasa, zur Verherrlichung der Schauspieler und Kurtisanen (Hauptzeit 1716–1750). 3. Der Zweifarbendruck «benizuri-e», bei dem es den Meistern Torii Kiyohiro, Kiyomitsu (Torii III), Toyonobu und ihren Zeitgenossen von 1746–1766 gelang, durch zwei zusätzliche Farbplatten – Rot und Grün (in Verbindung mit dem Schwarz, das nicht als Farbe galt) – eine ungemein reiche und differenzierte Bildwirkung zu erzielen. 4. Obgleich sich Kenner und Künstler heute besonders zu den großzügigen, schwungvollen Blättern der Frühmeister hingezogen fühlen, werden sie ihre Bewunderung vor dem vollen Buntdruck mit beliebig vielen Farben, dem Brokatbild «nishiki-e», nicht versagen können. Es war das Verdienst des Harunobu, um 1765 diesen Buntdruck maßgeblich gefördert zu haben. Diesem großen Lyriker der Holzschnittmeister verdanken wir einige der köstlichsten Blätter, so das berühmte «Liebespaar unter Regenschirm im Schnee». Auch die Bilder seiner Zeitgenossen Koryūsai, Shunshō und Bunchō sind nicht weniger bewundernswert, ebenso die ergreifenden Schauspielerporträts des Sharaku der neunziger Jahre. 5. Die Zeit um 1800 wird nicht umsonst das Goldene Zeitalter des

Farbholzschnitts genannt: Adel der Gestaltung in großen abstrahierten Formen und technische Vollendung sind ihr Merkmal. Wir ermessen dies am besten bei den königlichen Kurtisanen des Kiyonaga und den großartigen Werken des Utamaro, wie der Berghexe Yamauba mit Kintoki, den Liebespaaren und Strandszenen, und allem voran dem herrlichen Triptychon der Sammlung Julius Mueller mit Episoden aus dem Ise-Monogatari (Abb. 19). 6. Alle drei Sammler, Willy Boller, Julius Mueller wie Heinz Brasch, haben ihre liebevolle Aufmerksamkeit auch den großen Landschaftsmalern Hokusai und Hiroshige (1. Hälfte des 19. Jh.) geschenkt, so daß wir mit ihnen die japanische Landschaft in allen Stimmungen erleben können.

Mit diesen nahe an die Gegenwart rückenden Bildern schließen wir die Betrachtung der asiatischen Schätze des Rietbergmuseums. Ein Schritt weiter, und der Besucher würde in den Strudel der ausdrucksstarken, von Geistern und Dämonen getragenen Kunst der Naturvölker hineingerissen. Bei der von erhabener Geistigkeit getragenen asiatischen Kunst aber findet der unruhige Europäer Stunden der Beglückung und Harmonie.

PUBLIKATIONEN DES RIETBERGMUSEUMS

1 *Wegleitung* durch das ganze Museum, von Elsy Leuzinger. 92 Abbildungen, 5 Karten und 133 Seiten Text, in deutscher und englischer Sprache; französische in Vorbereitung.

2 Von der projektierten Reihe von zehn wissenschaftlichen Katalogen über den Gesamtbestand in Bild und Text sind drei Bände erschienen (Atlantis-Verlag):
Osvald Sirén, *Chinesische Skulpturen* (Jahr 1959), 63 Abbildungen, 189 Seiten Text.
Elsy Leuzinger, *Afrikanische Skulpturen* (Jahr 1963), 241 Abbildungen, 326 Seiten Text.
J. E. van Lohuizen-de Leeuw, *Indische Skulpturen* (Jahr 1964), 62 Abbildungen, 250 Seiten Text.
Bei allen drei Katalogen ist der Text in deutscher und englischer Sprache.

3 Bildermappe. *Skulpturen im Museum Rietberg* (Rascher Verlag, Zürich), 12 Aufnahmen von István Rácz, 5 Seiten Text von Elsy Leuzinger. Text auf deutsch, englisch und französisch.