

der Vorderseite behaupten kann. Die freie Bildung des Landschaftlichen kann in der Kunst des Übergangs nicht belegt werden. Noch in der Pin yang-Höhle zu Lung men¹ bauten sich Berge und Baumgruppen schriftzeichenhaft nach oben auf. Einen ersten Versuch, Landschaft in räumlicher Tiefe zu geben, zeigt der Stein von 543,² der auch rechts oben die Kuan yin darstellt. Aber aus der Fülle ornamentaler und naturstilisierender Teile löst sich die Tiefenfunktion nur unklar. Der Linie fehlte die modellierende Kraft; erst der Bildhauer der Tang-Stele weiß um die Möglichkeiten der Strichführung im Relief.

Seite 52. Rechte Wange des Sockels.

Unter einem Baum sitzt ein Mönch mit Schale und Lotos. Der Grund des Reliefs tritt wenig zurück. Lediglich durch den Grad der Unterschneidung wird der Raumunterschied vermittelt. Im kleinen Ausmaß wirkt die meisterhafte Beherrschung der künstlerischen Mittel noch zwingender als in der großen Komposition.

Seite 53. Linke Wange des Sockels.

Dem hockenden Mönch der linken Seite antwortet die gleiche Darstellung; an Stelle der Schale tritt die Räucherpfanne. Jede noch so komplizierte Lagerung der Glieder wird durch die einfachsten Mittel verdeutlicht.

Seite 54 und 55. Rückseite des Sockels.

In paarweiser Gruppierung sitzen vier göttliche Gestalten, die Gaben oder Embleme in Händen tragen. Die Technik ist die gleiche wie an den Wangen und an der großen Scheibe. Die Gottheiten sind bis auf den Kopfputz nackt, aber ohne jede geschlechtliche Unterscheidung. Die Lösung der Bewegungs- und Sitzmotive durch Unterschneidungen kann an Einfachheit und suggestiver Kraft nicht überboten werden. Es läßt sich schwerlich ein Beispiel chinesischer Plastik anführen, in dem die Verwandtschaft mit der indischen Gupta-Kunst augenfälliger wäre. Auch die gegenständliche Deutung müßte in dem aus dem Brahmanismus übernommenen Pantheon gefunden werden.

Die Lebens- und Blutfülle dieser Reliefs umgrenzt auf das Deutlichste die Richtung des Tang-Wollens. An innerer Auspendelung, an musikalischer Rundung der Komposition ist hier ein Höhepunkt erreicht, der durch seine Reife und Schönheit neben den Göttern Griechenlands nicht als Abkömmling, sondern als selbständiger Vergleichswert bestehen kann.

Seite 56. Reliefbruchstück. Höhe 28 cm.

In kultlicher Häufung werden Heilsbringer auf Lotosthronen gereiht. Stellung, Kopfputz und Kontrapost wechseln in freier Fügung. Die Leichtigkeit der organischen Bildung beweist die handwerkliche Massenwirkung der plastischen Fähigkeiten des Tang-Stils.

Seite 57. Ruhender Mönch. Höhe 37 cm. Reste alter Bemalung.

An einen Baumstumpf schmiegt sich ein noch jugendlicher Mönch in meditativer Pose. Dem fügsameren Material sind die Biegungen der Glieder, die Verschiebungen belichteter und verdunkelter Massen mit leichter Hand entlockt. Die mystisch beschauliche Lebensrichtung des Tang-Buddhismus ist in der kontemplativen Körperhaltung ausgeprägt. Im Antlitz spiegelt sich die kindhafte Hingegebenheit des Mönchs, der Frieden und die Beruhigung des vom Irdischen Gelösten. Wie die natürliche Erscheinung geformt, wie das Mönchsideal spielerisch vermenschlicht wird, das scheint nur aus der durch schmiegsames Material bedingten Grabkeramik erklärlich, die jetzt auf die Steinplastik zurückwirkt, während sonst der umgekehrte Vorgang die Regel ist.

Seite 58. Kopf eines Bodhisattva. Höhe 30 cm.

Den Steinkopf überzog eine dünne Papierschicht, die an einzelnen Stellen erhalten ist und Spuren alter Bemalung zeigt. Das Haar war blau, vorne rot gerändert, das Antlitz vergoldet.⁸ Nicht nur das illusionistische Mittel der Bemalung weist nach Turkestan. Die weiche Rundung der Züge, der Schematismus in der Behandlung der Einzelheiten lassen vermuten, daß sich in östlichen Grenzgebieten des chinesischen Reiches Einflüsse zentralasiatischer Bildhauer zeitweise

¹ Chav. a. a. O. 291.

² Chav. a. a. O. 432.

⁸ Vgl. die Farben der technisch ähnlich behandelten Stuckköpfe in Zentralasien. Le Coq a. a. O. Texttafel 54.