

Marylin Martin RHIE: *Early Buddhist Art of China & Central Asia. Volume One: Later Han, Three Kingdoms and Western Chin in China and Bactria to Shan-shan in Central Asia*. Leiden u.a.: E.J. Brill 1999. XXXVII, 466 S. (= Handbuch der Orientalistik, Vierte Abteilung, China, Bd.12), ISBN 90-04-11201-4, ISSN 0169-9520.

Unter der Regierung des Herrschers Kanishka (1.–2. Jh. n.Chr.) der nordindischen Kushana-Dynastie wurde der Buddhismus von den Kernlanden bis in weite Teile des westlichen Zentralasien – vom Amu-darya bis ins Ferghana-Tal – verbreitet. Vom westlichen Zentralasien fand der Buddhismus dann seinen Weg über die sogenannte Seidenstraße nach China. Einige wenige Zitate im chinesischen Schrifttum deuten darauf hin, daß dort bereits in der Mitte des 2. Jh. n. Chr. am Hof ein hybrider Kult um Buddha und Laozi ausgeübt wurde, gleichzeitig ein erster klösterlicher Kern buddhistischer, vornehmlich ausländischer Mönche in der Hauptstadt Lo-yang zu finden war. Daneben sind für diese frühe Zeit zwei weitere buddhistische Zentren – P'eng-ch'eng im Osten und Chiao-chou im Südosten bekannt. Um so erstaunlicher ist es, daß sich die frühesten Beispiele buddhistisch beeinflusster Kunst in China keinesfalls an diesen Orten fanden, sondern mit Ssu-ch'uan und der Inneren Mongolei in Gebieten, wo laut schriftlichen Quellen der Buddhismus erst Jahrhunderte später eingeführt wurde.

Mit *Early Buddhist Art of China & Central Asia* präsentiert Marylin Martin Rhie, die sich mit einer Anzahl von Katalogen und Artikeln einen Namen als Expertin für buddhistische Kunst gemacht hat, die Ergebnisse ihrer seit den späten 1980ern andauernden Forschungen über diese frühen Bildwerke. Die Notwendigkeit dieser Untersuchung schildert Rhie mit folgenden Worten:

Hitherto pre-Yün-kang (ca. 460's) Chinese Buddhist art has been but vaguely understood and thought to be very sparse in remains, despite the phenomenal developments in Buddhism in China during this time as known from translations and literary sources. (S. XXXV)

Ihr Werk geht weit über den Rahmen vorliegender Arbeiten zur frühen buddhistischen Kunst hinaus.¹ Der Verbreitung des Buddhismus vom Reich der Kushanas aus folgend spannt Rhie einen weiten Bogen vom westlichen Zentralasien bis zur ostchinesischen Küste, um die Traditionslinien der buddhistischen Kunst zu verfolgen. Gegenstand ihrer Untersuchung sind nicht nur ikonische Darstellungen und symbolische Motive des Buddhismus, sondern auch Architekturformen sakraler Anlagen. Während der vorliegende erste Band den Zeitraum der Späten Han, Drei Reiche und Westlichen Chin (25–317) im Gebiet Chinas, Westzentralasiens sowie der südlichen Seidenstraße umfassen soll, wird in einem zweiten Band die Zeit der Sechzehn Reiche (317–439) mit Schwerpunkt auf dem Gebiet der nördlichen Seidenstraße behandelt werden.

Rhie gliedert ihr Werk nach geographischen Gesichtspunkten. Teil I: „The Beginnings of Buddhism and Buddhist Art in China“ ist mit den beiden Kapiteln „The Han Dynasty (206 B.C. – 220 A.D.)“ sowie „Period of the Three Kingdoms and the Western Chin (A.D. 220–317)“ Material aus China gewidmet. Teil II: „Art of the Silk Road in

1 Hier sind vor allem Wu Hong: „Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd Centuries A.D.)“, in: *Artibus Asiae* XLVII (1986), S. 263–352 und insbesondere für die Funde aus Südchina: *Fo-chiao ch'u-ch'uan nan-fang chih lu* 佛教初傳南方之路 (Nan-ching po-wu-yüan 南京博物院 ed.) Pei-ching: Wen-wu ch'u-pan-she 1993 zu nennen.

Central Asia: 1st–4th Century A. D.“ umfaßt Zentralasien mit den drei Kapiteln „Western Central Asia: Transoxiana and Bamiyan“, „Eastern Central Asia: Kashgar and Khotan“ sowie „Eastern Central Asia: The Kingdom of Shan-shan: Niya to Lou-lan.“ An den Beginn eines jeden Kapitels setzt Rhie eine Einleitung, die den historischen Hintergrund der jeweiligen Region erläutert. Es folgen detaillierte Beschreibungen der relevanten Funde, die anhand stilistischer Vergleiche mit buddhistischer und profaner Kunst datiert werden. Mögliche Stilquellen werden aus einem Gebiet von Syrien im Westen bis Korea im Osten gesucht. Jedes Kapitel schließt mit einer kurzen Zusammenfassung.

Auf ein Vorwort Erik Zürchers folgt die Liste der Abbildungen und Karten sowie eine knappe Einleitung der Autorin.

Das erste Kapitel (S.5–95) widmet sich Darstellungen, die nach Ansicht von Rhie noch der Han-Zeit zugerechnet werden können. Die Autorin stellt zunächst relevante Schriftquellen, die über eine Rezeption des Buddhismus in China Auskunft geben, zusammen. Hier sind nicht nur Hinweise auf frühe buddhistische Kultbauten und Bildwerke von großem Interesse, sondern auch Informationen zu den ersten Übersetzern buddhistischen Schrifttums, den von ihnen ins Chinesische übertragenen Schriften und dem gesellschaftlichen Umfeld, in dem sie sich bewegten. Am Anfang ihrer Ausführungen zur buddhistischen Kunst der Han-Zeit stehen Darstellungen, die zwar auf lokale Kulte zurückzuführen sind, jedoch fremde, buddhistische Elemente in die Ikonographie ihrer autochthonen Gottheiten aufgenommen hatten. An erster Stelle sind dabei die Steinskulpturen am K'ung-wang-shan zu nennen. Die in einen Felsen an der Küste von Chiang-su gehauenen Reliefdarstellungen vereinen möglicherweise buddhistische und daoistische Inhalte und sind zu den frühesten buddhistisch beeinflussten Darstellungen auf chinesischem Boden zu rechnen.² Es folgen Darstellungen und Funde aus Gräbern in Ssu-ch'uan und Kan-su, wobei Rhie einem in Relief gearbeiteten sitzenden Buddha in einem Felskammergrab, kleinen Buddhas auf bronzenen Geldbäumen, dem Reliefbild einer Pagode und dem lotosverzierten Schlußstein in der Decke eines Grabes besondere Aufmerksamkeit widmet. Gegenstand der Diskussion sind an dieser Stelle auch die Verbreitungswege buddhistischer Kunst in den Südwesten Chinas. Bei der Analyse dieser hybriden Beispiele buddhistisch beeinflusster Kunst war Rhie vornehmlich auf chinesische Fundberichte oder Sekundärliteratur angewiesen. Zwei orthodoxe Bildwerke mit stimmiger Ikonographie werden dagegen in amerikanischen Museen aufbewahrt. Ihr Entstehen führt Rhie auf das Vorhandensein einer buddhistischen Ausländergemeinde in der Han-zeitlichen Hauptstadt Lo-yang zurück. Neben einem vergoldeten Miniaturbronzeschrein ist dies ein vergoldeter, sitzender Bronzebuddha mit geflammt Schultern – laut Rhie „one of the most important and prized statues from the early period of Chinese Buddhist art“. (S.71) Dieses Bildwerk stellt einen Schwerpunkt ihrer Untersuchungen dar, auf welches im gesamten Werk immer wieder Bezug genommen werden wird. Leider findet sich erst an dieser Stelle ein kurzer Exkurs über die frühen Schulen der buddhistischen Kunst in Indien – der an den Anfang des Werkes gestellt für ein besseres Verständnis ihrer bisherigen Ausführungen gesorgt hätte.

2 Über deren Datierung wurde unter chinesischen Wissenschaftlern seit den frühen 80er Jahren heftig diskutiert. Eine Bewertung der Datierungsversuche – die bei Rhie nicht alle Beachtung finden – ist in einem Artikel von Shing MÜLLER zu finden: „Entstehungszeit der Steinskulpturen am Kongwangshan – Darstellung und Kritik der bisherigen Datierungsversuche“, in: *Münchener Beiträge zur Völkerkunde* 4 (1994), S.97–123.

Rhie bietet im zweiten Kapitel (S.96–155) einen Überblick über die buddhistisch beeinflussten Kunstwerke aus der zweiten Phase der Verbreitung des Buddhismus nach China in der Zeit der Drei Reiche und der Westlichen Chin. Wie schon im ersten Kapitel wird zwischen der Übernahme buddhistischer Motive in den Grabkult und den unabhängigen Bronzewarderkeren unterschieden. In der Grabkunst jener Zeit tauchen in Südchina kleine figürliche Buddhadarstellungen vornehmlich als Applikationen an der Wandung von Seladon-Steinzeuggefäßen auf, oder aber sie werden in das Bildprogramm der architektonischen und figürlichen Darstellungen, die die sogenannten *hun-p'ing* 魂瓶-Gefäße bekrönen, integriert. Ebenfalls aus Gräbern stammen die Bronzespiegel, deren Bildprogramm ein breiteres Verständnis der buddhistischen Motive belegt: neben dem Buddha in *dhyana*-Stellung auf Löwen oder Lotosthron finden sich nun auch Buddhas mit begleitenden Bodhisattvas oder auch *apsaras* auf den Bildflächen. Mit einem stehenden Bodhisattva auf einem Lotosthron ist auch ein vergoldeter Bronzebeckel verziert, der in einem auf das Jahr 262 n. Chr. datierten Grab aus Wu-ch'ang gefunden wurde und somit eines der frühesten datierbaren Stücke mit buddhistischem Motiv darstellt. Daß solche Motive nun weitaus häufiger als noch in der ausgehenden Han-Zeit zu finden sind, belegen Buddhas auf Grabziegeln oder tönernen Grabfiguren, die eine *urna* – eine Haarlocke auf der Stirn, eines der Merkmale des Buddha – tragen. Neben den Grabfunden beschreibt Rhie vier orthodoxe Bildwerke dieser Zeit, wobei die vergoldete Bronze statue eines Bodhisattvas aus dem Fujii Yûrinkan Museum in Kyoto im Mittelpunkt ihrer Untersuchungen und Datierungsversuche steht.

Im dritten Kapitel führt Rhie den Leser ins westliche Zentralasien und damit in die nördlichen Gebiete des Kushana-Reiches. Hier trafen sich die Handelswege aus Ost, West und Süd. Einflüsse westlicher Kunst und Religionen fanden hier ebenso ihren Niederschlag wie die aus den buddhistischen Kerngebieten Nordindiens. In diesen im weiteren Umkreis des Amu Darya (Oxus) gelegenen Gebieten von Baktrien und Khorezm sieht Rhie, wie auch Erik Zürcher in seinem Vorwort zu Rhies Werk vermerkt, ein „centre of diffusion“ (S.XVI) der buddhistischen Kunst. Durch russische Ausgrabungen der vergangenen 70 Jahre waren in der Umgebung von Termez Zeugen früher buddhistischer Aktivitäten wiederentdeckt worden. Neben Überresten von Tempeln, Stupas, Klöstern und Höhlentempeln sind es Wandmalereien, Stuck- und Steinfiguren, die Rhie detailliert beschreibt, um Verbindungen zu den genannten Werken auf chinesischem Boden zu ziehen. Auf Grund der zentralen Rolle Westzentralasiens bei der Verbreitung des Buddhismus in den Osten rücken auch die profanen Tonfiguren und Malereien eines hier ausgegrabenen Palastes als mögliche Stilquellen in den Fokus des Interesses. Gleiches gilt laut Rhie für die Ruinen einer königlichen Stadt im Delta des Amu Darya. In einem letzten Abschnitt dieses Kapitels versucht Rhie einige Höhlen der berühmten Anlage von Bamiyan – an den Handelsrouten nach Süden gelegen – in den Zeitrahmen ihres Werkes zu datieren. An dieser Stelle ist auf eine grundlegende Problematik der Untersuchungen hinzuweisen, denn von Skulptur und Malerei ist in situ häufig nichts mehr erhalten. Im Falle der Höhle 51 z.B. arbeitet Rhie mit einer „watercolor copy fortunately but hastily made by J. Carl on June 16, 1930“ (S.218) sowie wenigen Originalfragmenten in Museen, deren Zuordnung zu dieser Höhle jedoch keinesfalls gesichert ist.

Die Funde aus dem östlichen Zentralasien, der heutigen chinesischen Provinz Hsinchiang, sind Gegenstand des vierten (S.240–322) und fünften (S.323–426) Kapitels. Rhie beschränkt sich in dem vorliegenden Band auf die vergleichsweise früh zu datierenden Funde aus dem Gebiet der südlichen Seidenstraße. In beiden Kapiteln bilden die zu Beginn des vorigen Jahrhunderts von Aurel Stein und in geringerem Maße von Paul

Pelliot und Sven Hedin durchgeführten Ausgrabungen, ihre Publikationen und Bildquellen die Grundlage für Rhies Ausführungen. Anhand der Stupas um Kashgar erstellt Rhie eine Typologie der zentralasiatischen Stupas. Neben Einzelfunden von Buddhastatuen aus dem Gebiet von Khotan legt die Autorin besonderen Wert auf eine stilistische Analyse der Motive auf Textilien westlicher und chinesischer Provenienz, die in den Gräbern von Shampula südöstlich von Khotan entdeckt wurden. Einen weiteren Schwerpunkt des gesamten Werkes stellen die ebenfalls von Aurel Stein entdeckten Lehmfiguren an der Umfassungsmauer des Stupas von Rawak dar. Rhie versteht es, anhand stilistischer und ikonographischer Kriterien für diese bislang nur grob und unvollständig datierten Figuren eine Chronologie zu erstellen.

Von besonderer Bedeutung sind im fünften Kapitel die Funde aus dem ehemaligen Königreich Shan-shan, das sich west-östlich von Niya bis zum Lob nor erstreckte. Auf 30 Seiten erhält der Leser eine ungewöhnlich detailreiche Zusammenfassung der Arbeiten über die zahlreichen Schriftfunde aus diesem Gebiet, die die Grundlage für das Wissen um die Geschichte von Shan-shan bilden. Unter den Siedlungsfunden aus dem alten Niya, dessen buddhistische Ausrichtung der Fund eines Stupa belegt, sind Holzschnitzereien und Wandmalereien neben Textilien aus dortigen Gräbern von großem Interesse. Anhand dieser Werke verfolgt Rhie die Verbreitung westlicher Motive nach China. So zählt die Batik westlicher Herkunft mit einer ein Füllhorn haltenden Gottheit zu den bekanntesten und häufig publizierten Funden aus Niya. Im etwas weiter östlich gelegenen Miran brachte Stein mehrere Stupas und Schreine mit Stuck- und Tonfiguren sowie Wandmalereien ans Tageslicht, die Rhies Argumentation zufolge von starkem westlichen Einfluß geprägt sind. Die Fülle der Beispiele beschließt die Autorin mit dem Fundkomplex um Lou-lan. Durch die erwähnten Schriftzeugnisse ist der Besiedlungszeitraum dieses Gebietes, vermutlich eines der Zentren von Shan-shan, recht eindeutig gesichert. Während die Lokalregierung Verwaltungsdokumente in Kharoshthi verfaßte, war innerhalb der chinesischen Militärregierung Chinesisch die Amtsschrift. Dieser duale Aspekt manifestiert sich auch in den materiellen Hinterlassenschaften: Textilien aus Gräbern sind wiederum chinesischer oder westlicher Herkunft und Rhie möchte in den Motiven der Holzschnitzereien aus profanen wie sakralen Bauten westliche und östliche Inhalte erkennen.

In einer kurzen Zusammenfassung (S. 427–431) listet Rhie die Themenkomplexe ihres Werkes auf, deren zentrale Bedeutung sie weiterer Studien wert scheinen läßt. Der Bibliographie (S. 433–447) folgt ein Index zu Namen, Orten und einigen Schlüsselbegriffen (S. 449–466), in dem jedoch nicht alle im Text erwähnten Ortsnamen zu finden sind. Der mit 16 Farbtafeln und 447 Seiten Schwarzweißabbildungen reichhaltige Abbildungsteil stellt einen wichtigen Teil der Arbeit dar und nimmt nahezu ein Drittel des gesamten Buches ein.

Ein zentrales Anliegen in Rhies Werk ist die Reevaluierung der Datierung der frühen Bronzebuddhas, von denen bis heute nur wenige Exemplare überliefert sind. Der Mangel an vergleichbaren inschriftlich datierten Bildwerken macht stilistische Analysen unverzichtbar, doch ist Rhies Methodik an mancher Stelle zu kritisieren. Es stellt sich vor allem die Frage nach der Vergleichbarkeit verschiedener Materialien und Herstellungstechniken. Im Falle des aus Bronze gefertigten „Harvard Flame-Shouldered Buddha“ ist der letztlich für die Datierung ins 2. Jh. n. Chr. ausschlaggebende Vergleich ein in Fadenrelief auf Stein dargestellter Wächter aus einem südchinesischen Grab. Denn der Faltenwurf seiner Kleidung und ebenso die Kopfform seien denen des Bronzebuddhas sehr ähnlich (S. 77, 80, 89). Rhie begründet dieses Vorgehen mit ihrem komparati-

ven Ansatz. Aus diesem Grunde werden auch eine Zentaurodarstellung auf Textil mit einem Bronzepferd³ (S.275), Formen von Höhlentempeln mit Grabformen (S.48) oder Malerei aus Höhlentempeln mit solchen aus Gräbern (S.233) verglichen, wobei mögliche andere Traditionen völlig ignoriert werden. Rhies Argumentation hinsichtlich der Datierungen würde an Gewicht gewinnen, wenn bei der Auswahl archäologischer Vergleichsbeispiele solche aus inschriftlich, also sicher datierten Gräbern den Vorzug erhalten hätten. Eine Inkonsequenz fällt in diesem Zusammenhang bei dem häufig genannten Grab von I-nan auf. Rhie verweist selbst auf verschiedene Arbeiten, die dieses Grab in das ausgehende 2. Jh. oder aber späte 3. bis 4. Jh. n.Chr. datieren (S.42). Und doch werden Vergleiche mit Reliefdarstellungen aus diesem Grab immer wieder als Hinweis auf eine frühe Datierung herangezogen.

Rhie spannt in ihrem Buch einen eindrucksvollen Bogen über Zeit und Raum. Für den enormen geographischen Umfang werden dem Leser jedoch zu wenig Hilfsmittel an die Hand gegeben. Zusätzlich zu den stark reduzierten Teilbereichskarten, würde eine Überblickskarte bei der Orientierung helfen. Ebenso wären synoptische Tabellen oder ein Glossar der Fachbegriffe und indischer bzw. zentralasiatischer Herrschernamen dem nicht universal vorgebildeten Leser eine große Hilfe. Lobend ist die Verwendung chinesischer Schriftzeichen neben der Wade-Giles-Umschrift im Text hervorzuheben. Einige Fehler haben sich jedoch eingeschlichen. So wird z.B. Shan-p'u-la 山浦拉 mit 山甫拉 wiedergegeben (S.272), Ch'in 秦 häufig mit 奏 (S.352). 車師前部 Chü-shih-chien-pu dagegen sollte Chü-shih-ch'ian-pu heißen (S.353) und der 成周公 ist keinesfalls der „Duke Ch'eng von Chou“ (S.355), vielmehr der Duke Chou von Ch'eng. Die Tatsache, daß ein solch großangelegtes (und teures) Werk eher flüchtig redigiert wurde, erstaunt bei einem Verlag, von dem man sonst eine überaus sorgfältige Redaktion gewohnt ist. Auf S.283, Fußnote 78 sind z.B. mehrere %-Zeichen in den Text gerutscht und die Fußnotenmarke ist im Haupttext nicht zu finden. Für den Deckentyp der Laternendecke wurden unabsichtlich mehrere englisch-deutsche Varianten geprägt. So findet sich neben der „laternendecke ceiling“ (S.238) auch „lanterndecke“ (S.225) und sogar „lanternendecke“ (S.67).⁴ Wiederholungen ganzer Textabschnitte in nur wenig anderer Formulierung wurden auf S.120 und S.162 übersehen. Das Lesevergnügen an Rhies Werk wird auch durch unvollständige bzw. nicht mit dem Text übereinstimmende Karten (so finden sich auf Karte 2.2 weder das im Text erwähnte Nan-ching noch Wu-hsien, auf Karte 1.4 wird P'eng-ch'eng P'ing-ch'eng geschrieben) oder eine nahezu durchgehend falsche Bildnumerierung im ersten Kapitel getrübt.

Die umfassende Zusammenstellung des relevanten Bildmaterials machen *Early Buddhist Art* zu einem wichtigen Hilfsmittel für jeden an buddhistischer Kunst interessierten Leser. Mit dem mutigen Unterfangen, ihre Ausführungen in einen großen geographischen Rahmen zu setzen, geht Rhie erstmals konsequent der Frage nach, was die Tatsache, daß die ersten buddhistischen Missionare in China keinesfalls indischer, sondern

3 Der Vergleich dient der Datierung eines Textilfragementes westzentralasiatischer oder partischer Herkunft in einem Grab von Shampula, Khotan. Dieses Stück wird aufgrund der „proximity in style“ (S.275) mit dem berühmten „fliegenden Bronzepferd“ aus einem Grab in Lei-t'ai, Wu-wei, Provinz Kan-su datiert.

4 Als weitere formale Inkonsequenzen sind auch die Verwendung unterschiedlicher Maßsysteme (Meter, inches oder chinesische *li*), eine nicht einheitliche Zitierweise (mit oder ohne Nennung des Verlages oder der Autoren der Dynastiegeschichten, z. B. S.332, 333) oder die Umschrift chinesischer Zeichen in Pinyin anstelle von Wade-Giles (S.49) zu nennen.

zentralasiatischer Herkunft waren, für die frühe buddhistische Kunst bedeutet. Sie erschließt dem Leser Material aus einem Gebiet, das bislang kaum Beachtung fand und doch unzweifelhaft großen Einfluß auf Bildwerke der Seidenstraße und Chinas hatte. Einige von Rhies Datierungsvorschlägen sind kontrovers zu betrachten und sollten kritisch gelesen werden. Es ist jedoch Rhies Verdienst, daß keine zukünftige Forschung über frühe buddhistische Kunst in China umhin kommen wird, zentralasiatisches Material in die Überlegungen miteinzubeziehen. Die Rezensentin schließt sich Zürchers Worten aus dem Vorwort an: „There can be no doubt that this work is ... a mine of information, and an incentive to continue, or to renew, the debate” (S. XVI).

Annette Kieser, Ladenburg