

Marylin Martin RHIE: *Early Buddhist Art of China & Central Asia. Volume Two: The Eastern Chin and Sixteen Kingdoms Period in China and Tumshuk, Kucha and Karashahr in Central Asia*. Leiden u. a.: E.J. Brill 2002. xxx, 909 S. 2 Bde (= Handbuch der Orientalistik, Vierte Abteilung, China, Bd. 12/2), ISBN 90-04-11499-8 (set), ISBN 90-04-12847-6 (text part), ISBN 90-04-12848-4 (ill. part), ISSN 0169-9520. €340,00.

Mit „Early Buddhist Art of China and Central Asia, Volume Two“ liegt nun der voluminöse zweite Band der mittlerweile auf drei Bände veranschlagten Reihe von Marylin Martin Rhie über die Anfänge der buddhistischen Kunst in China und Zentralasien vor. Während der erste Band Kunstwerke der Späten Han, Drei Reiche und Westlichen Chin-Zeit aus China, Westzentralasien sowie dem Gebiet der südlichen Seidenstraße vom 1. bis zum 5. Jh. umfaßte (vgl. meine Rez. in: *NOAG* 167–170 (2000–2001), S.445–450), werden im vorliegenden zweiten Band China zur Zeit der Östlichen Chin im Süden (317–420) sowie der Sechzehn Reiche im Norden (317–439) und schließlich die Zentren der nördlichen Seidenstraße behandelt. Ausgenommen wird das wichtige Gebiet der chinesischen Provinz Kan-su und somit u.a. die Höhlentempel von Tun-huang sowie die Turfan-Oase, denen Rhie einen eigenen, dritten Band widmen wird.

Wie schon der erste Band beeindruckt auch der zweite durch Rhies profunde Kenntnis des Materials – angefangen bei Skulpturen und Wandmalereien bis hin zu Klöster-, Tempel- und Grabanlagen – von der heutigen chinesischen Provinz Hsin-chiang bis nach Korea. Rhie versucht eine Vielzahl dieser frühen Werke anhand von Stücken unterschiedlichster Materialien und Techniken aus den Gebieten vom Römischen Reich bis Japan neu zu datieren. Es ist, in ihren eigenen Worten, eines ihrer Ziele, „not only to examine the art of specific regions along with the movements in Buddhism and the history to a certain extent, but also to take a wide view and notice the inter-relationships and sources of ideas and forms“ (S. 854).

In Fortführung des ersten Bandes gliedert Rhie auch diesen wiederum nach geographischen Gesichtspunkten: Teil I „China – The Eastern Chin in the South and various dynasties in the North during the Sixteen Kingdoms Period“ besteht aus den beiden großen Kapiteln „Buddhism and Buddhist art in the South under the Eastern Chin (317–420)“ sowie „Buddhism and Buddhist art in the North (ca. 317–439 A.D.)“. Teil II „Central Asia – The Northern Silk Road in Eastern Central Asia“ ist in die drei Kapitel „Tumshuk“, „The Kucha Oasis“ und schließlich „Karashahr“ gegliedert.

Auf die Liste der Karten und eine knappe Einleitung folgt Kapitel 1 (S. 1–241), in dem Rhie zunächst den Buddhismus in der überaus ereignisreichen Zeit der Östlichen Chin behandelt. Nach dem Fall von Lo-yang an nicht-chinesische Völker im Jahr 317 hatten sich neben großen Teilen der Bevölkerung auch einige der gelehrten Mönche auf den Weg in den Süden gemacht und dort die buddhistische Lehre weiter verbreitet. Rhie überrascht an dieser Stelle mit zunächst an die 150 Seiten Informationen über buddhistische Aktivitäten, die den zeitgenössischen schriftlichen Quellen entnommen sind. Nicht immer wird deutlich, warum mehrfach Texte mit nahezu gleichem Wortlaut in Übersetzung über viele Seiten *en detail* zitiert werden müssen.¹ Häufig kann sich der Leser des Ein-

¹ Beispielsweise über das sogenannte „shadow image“, eine wundersame Projektion des Buddha in einer Felsnische, welches in der Kunst so gut wie nicht überliefert ist (S. 114–127).

drucks nicht erwehren, die zusätzlich präsentierten Zusammenfassungen im Hinblick auf die bezüglich der Kunst relevanten Passagen (z. B. S.130) hätten ausgereicht, und eine sinnvolle Auswahl von Texten, im Anhang präsentiert, hätte der Übersicht besser gedient.² Da die relevanten erhaltenen Bildwerke dieser Zeit erst in einem nächsten Unterkapitel präsentiert werden, wird an dieser Stelle eine neuerliche Zusammenfassung notwendig, die dieses Kapitel unnötig aufbläht. Tatsächlich ist aus dieser Phase, obwohl der Buddhismus den schriftlichen Quellen zufolge eine Blütezeit erlebte, nur wenig an Kunst erhalten, und die meisten der Stücke sind nicht datiert. So erweist sich denn auch Rhies Suche nach in den Quellen erwähnten Stücken als wenig fruchtbar und führt, wie bei dem sogenannten „Ashoka-Stupa“, ins 11. Jh.n.Chr. – und damit weit über den Rahmen des Werkes hinaus. Ebenso sind von den „Ashoka-Figuren“,³ die den Legenden zufolge im 3. Jh.n.Chr. in China erstmals auf wundersame Weise erschienen seien, erst solche aus dem 5. Jh.n.Chr. aus Ssu-ch’uan erhalten. Rhies Argumentation, diese seien den frühesten stilistisch ähnlich, stützt sich vornehmlich auf den angeblich „archaischen“ Faltenwurf in der Kleidung der Skulpturen, was keinen schlüssigen Beweis erbringt. Ein großer Komplex von Trägern buddhistischer Kunst dieser Zeit sind Bronzespiegel, von denen ein nicht unerheblicher Anteil in japanischen Gräbern gefunden wurde. Im Gegensatz zu Rhie hält Wu Hung jedoch die dargestellten Figuren nicht für buddhistisch, vielmehr zeigten diese seiner Ansicht nach nur eine willkürliche Übernahme buddhistischer Motive.⁴ Neben weiteren vereinzelt Darstellungen – wie einem Vimalakirti-Relief in den Höhlen von Lung-men, Lo-yang, das angeblich von einer heute nicht mehr existenten Wandmalerei des Ku K’ ai-chih aus dem Wa-kuan ssu in Chien-k’ang beeinflusst sei, und einem auf das Jahr 425 datierten Reliefstein aus dem Wan-fo ssu in Ch’eng-tu widmet sich Rhie dem großen Komplex der Wandmalereien aus dem Reich Koguryo, heute Korea. Mit diesen, häufig inschriftlich datierten, Gräbern böte sich laut Rhie die reichste Quelle für Malerei dieser Zeit. Interessant unter diesen ist vor allem das Grab 1 von Ch’ang-ch’uan, im heutigen Nordostchina, welches als einziges der vorgestellten Gräber tatsächlich buddhistische Darstellungen, wie Bodhisattvas und auch einen Buddha, aufweist.

Kapitel 2 (S.242–488) führt den Leser in den Norden Chinas. In drei Unterkapiteln bietet Rhie zunächst eine gute Zusammenfassung der Geschichte bzw. buddhistischen Aktivitäten der diversen „16 Reiche der fünf Barbaren“, die sinnigerweise in Anlehnung an die aktive Zeit dreier wichtiger Lehrmeister bzw. Mönchsübersetzer, Fo-t’u-teng, Tao-an sowie Kumarajiva, gegliedert sind. Überschneidungen mit Kapitel 1 sind an dieser Stelle unausweichlich, da einige der Mönche, z. B. Tao-an, im Norden wie auch im Süden aktiv waren. Lange Übersetzungen relevanter Passagen oder Biographien (z. B. die gesamte

2 Viele der relevanten Texte liegen zudem in Übersetzung schon bei Alexander Coburn SOPER: *Literary Evidence for early Buddhist Art in China*. Ascona: Artibus Asiae Publishers 1965 vor. Die Notwendigkeit einer Neuübersetzung wird nicht immer deutlich.

3 König Ashoka (reg. ca. 268–233 v.Chr.) der indischen Maurya-Dynastie soll der Legende zufolge 84.000 Stupas mit den Reliquien des Buddha sowie Statuen erschaffen und veranlaßt haben, diese „auf der ganzen Welt“ zu verteilen.

4 Wu Hung: „Buddhist Elements in Early Chinese Art (2nd and 3rd Centuries A.D)“, in: *Artibus Asiae* XLVII (1986), S. 263–352. Wu Hung argumentiert, nur Werke, die buddhistische Ideen propagierten oder in buddhistischem Ritual verwendet wurden, könnten als buddhistische Kunst bezeichnet werden (S. 264). Rhie dagegen nennt diese Darstellungen „clearly Buddhist“ (S. 182) und stellt sich solchen, wie von Wu Hung aufgeworfenen, Fragen leider nicht.

des Kumarajiva) aus dem Kao-seng chuan und aus dem Chin-shu finden sich in den Fußnoten, die häufig mehrere Seiten einnehmen. Obwohl in den schriftlichen Quellen im Vergleich zum Süden nur selten wichtige oder wundertätige Bildwerke Erwähnung finden, ist die Menge des erhaltenen Materials ungleich reicher. An buddhistischer Kunst sind aus dieser Gegend vornehmlich Bronzestatuen sitzender oder stehender Buddhas und Bodhisattvas erhalten, wovon viele erst in jüngsten Jahren entdeckt wurden und von Rhie nun erstmals einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden.

Anhand des „Standing Bodhisattva (Maitreya) in the Ku-kung po-wu-kuan, Beijing“ (S.318) soll an dieser Stelle Rhies Arbeitsweise, mit der sie alle in ihrem Buch aufgeführten Werke untersucht, exemplarisch dargestellt werden. Die kleine Skulptur aus vergoldeter Bronze wird zunächst in sieben Teile „zerlegt“ besprochen: Form, Kleidung, Falten, Schmuck, Kopf, Haare und schließlich stilistische Kennzeichen. Für jeden dieser Teile sucht und findet Rhie aus verschiedensten Gegenden Vergleichsbeispiele: Neben dem häufig erwähnten chinesischen Fujii Yurinkan Bodhisattva, der im Band 1 in das 3. Jh.n.Chr. datiert wurde, sind es für die Falten Beispiele aus dem pakistanischen Swat sowie Miran an der Seidenstraße, für den Schmuck solche aus Tumshuk und Kizil, Provinz Hsin-chiang, für den Kopf solche aus Anak, Korea und wiederum Tumshuk, und für die Haare schließlich unter anderem solche aus Afghanistan. Durch diese vergleichende Analyse kommt Rhie zur Datierung des Bildwerkes auf die Mitte des 4. Jh.n.Chr. Laut Rhie folge es dem Gandhara-Prototyp, sei aber dem chinesischen ästhetischen Geschmack angepaßt und spiegle doch gleichzeitig Entwicklungen in Zentralasien wider (S.318–322). Generell erwecken die Ausführungen in diesem Kapitel den Eindruck, als würde sich eine Datierung anhand von historischen Gegebenheiten (S.334) auf festerem Boden bewegen als anhand von Vergleichen mit Beispielen aus häufig fernen Gegenden. In ihren eigenen Worten: „... the linkages are not overtly apparent in most cases and one ends up appreciating even the smallest corresponding motifs, stylistic or technical elements“ (S.362). Häufig inschriftlich datiert und damit zumeist leichter einzuordnen sind dagegen die Steinskulpturen, die zu Beginn des 5. Jh. erstmals häufiger auftreten. Gerade eine der frühesten Stelen, die bei Hsi-an entdeckte des Wei Wen-lang ? ? ? , ist jedoch in ihrer Datierung umstritten. Rhie favorisiert eine Einordnung auf das Jahr 424, die durch eine allerdings beschädigte Inschrift scheinbar bestätigt wird. Andere Autoren gehen (interessanterweise vornehmlich aus so häufig von Rhie vertretenen stilistischen und ikonographischen Gesichtspunkten) von einer Herstellung nicht vor dem beginnenden 6. Jh.n.Chr. aus.⁵

In drei kürzeren Kapiteln wird die buddhistische Kunst aus Gebieten der Nördlichen Seidenstraße zusammengefaßt, wobei die Grundlage für Rhies Forschungen wie schon im ersten Band vornehmlich die Aufzeichnungen und mitgebrachten Objekte der Expeditionen des frühen 20. Jh. darstellen (v.a. von Grünwedel, Le Coq, Pelliot, Stein sowie Oldenburg). In Kapitel 3 (S.496–579) sind die Ruinen buddhistischer Kultstätten nahe des heutigen kleinen Dorfes Tumshuk östlich von Kashgar zentrales Thema. An den Anfang jedes Abschnittes stellt Rhie eine informative Zusammenfassung der Forschungsgeschichte. In Toqquz-Sarai fanden sich Überreste eines Klosters, welches jedoch nach der muslimischen Eroberung der Gegend zerstört und schließlich als Friedhof benutzt wurde. Dennoch sind die z. T. reliefverzierten Grundmauern von mehreren Gebäuden und Stupas erhalten, und Fragmente mehrerer Ton- und Holzfiguren und auch Wandmalereien konnten geborgen werden. Die aktive Zeit des Klosters sieht Rhie ab

5 Z.B. Stanley K. ABE: *Ordinary Images*. Chicago: Univ. of Chicago Press 2002, S. 306–312.

dem frühen 4. Jh.n.Chr., wobei bis zum frühen 6. Jh.n.Chr. weitere Gebäudekomplexe, wie der zentrale Stupa, hinzugekommen seien. In Tumshuk-Tagh, dem zweiten wichtigen Fundort bei Tumshuk, ist der Befund ähnlich. Generell unterscheidet Rhie bei den Tempelkomplexen zwischen dem Gandhara-Typ – ein zentraler Stupa in quadratischem Hof, umgeben von kleineren Hallen –, der früher anzutreffen sei als der sogenannte Baktrien-Typ. Dieser bestehe aus einer Halle mit einer zentralen Cella, umgeben von einem Gang für rituelle Umrundungen.

Kapitel 4 (S.578–719) nimmt sich des großen Komplexes der weiter östlich gelegenen Kucha-Oase an, welche als florierendes buddhistisches Zentrum und Heimat des großen Übersetzermonches Kumarajiva bekannt ist. Rhie beschränkt sich ob der Menge an Material auf die Klöster Duldul-Akur, Subashi und Kumtura sowie die frühen Höhlentempel von Kizil. Gerade Duldul-Akur ist von großem Interesse, da es mit großer Wahrscheinlichkeit mit einem in Hsüan-tsangs T'ang-zeitlichen Reiseberichten ausführlich beschriebenen Kloster in Verbindung gebracht werden kann. Von einer Fülle von Architekturresten, Skulpturen und Wandmalereien, die auf die ehemalige Pracht dieses Tempels hindeuten, sind jedoch nicht alle Stücke so gut erhalten, daß Rhies Analyseversuche oder Datierungen tatsächlich sinnvoll erscheinen (z. B. der nördliche Stupa, S.621). Neben den in diesem Band analysierten frühen Höhlen von Kizil sollen weitere im Folgeband besprochen werden. Durch ihre stilistischen Analysen kommt Rhie auch hier bezüglich der Datierung zu Ergebnissen, die teils von der traditionellen Datierung durch Grünwedel und Waldschmidt und späteren, von chinesischer Seite anhand von C14-Analysen erstellten, abweichen. Die beiden Höhlen 38 und 47, die man früher aufgrund großer stilistischer Unterschiede für konsekutiv erbaut hielt, ordnet Rhie in etwa zeitgleich ein (Mitte bzw. zweite Hälfte des 4. Jh.n.Chr.), womit sie belegen möchte, daß zwei völlig verschiedene Stile in Kizil gleichzeitig auftraten. Während sie Stil I anhand von Vergleichen mit römischer Glaspastenmalerei als westlich bezeichnet, vermißt man bei der Analyse des Stils II genauere Vergleiche mit Tun-huang – wie so oft wird man an dieser Stelle auf Band III verwiesen. Beschlossen wird dieses Kapitel mit einer interessanten, überaus heterogenen Gruppe von Holzsulpturen, die ebenfalls aus Kizil stammen.

Kapitel 5 (S.720–848) schließlich stellt die Funde des an der Route von Kucha nach Turfan gelegenen Karashahr-Beckens vor. Neben den Ruinen von Shorchuk Ming-oi sind dies vor allem die dortigen Höhlentempel mit Wandmalereien sowie die Ruinen von Khora. Auch über Karashahr (chin. Yen-ch'i ? ?) liegen Berichte chinesischer Pilgermönche vor. Fa-hsien berichtet um das Jahr 400 n.Chr. von einer größeren Anzahl von Mönchen als Hsüan-tsang, der um 630 durch den Ort reiste. Aus Tempeln, Klöstern und Grabstätten setzen sich die Ruinen von Shorchuk Ming-oi zusammen. Grundrisse, erhaltene Skulpturen und die wenigen Wandmalereien beschreibt Rhie allein anhand der Veröffentlichungen der frühen Forschungsreisenden in großem Detail. Ein Problem stellt hierbei, ebenso wie bei der Beschreibung der naheliegenden Höhlentempel, sicherlich die in manchen Fällen schlechte Qualität der Photographien dar („there are obvious limitations in studying these ... works from photographs ...“, S.523). Da sowohl Hsüan-tsangs Berichte als auch aufgefundene Schriftfunde auf eine aktive Zeit Karashahrs bis weit in die T'ang-Zeit belegen, sprengt Rhie an dieser Stelle wiederum den eigentlichen Zeitrahmen ihres Werkes und stellt auch die weitaus späteren Funde vor.

In einer kurzen Zusammenfassung (S. 848–856) nennt Rhie noch einmal die wichtigsten Ergebnisse der jeweiligen Kapitel und schließt, wie schon im ersten Band, mit einer Liste von Forschungsthemen, die sich aus ihren eigenen Untersuchungen ergeben. Auf die Bibliographie (S.857–874) folgt ein umfangreicher Index (S.835–909), in dem jedoch

nicht alle Orte, Namen und Schlüsselbegriffe aufgeführt sind. Nachdem bereits der Textband nahezu 1000 Seiten umfaßt, wird die Lektüre dadurch erleichtert, daß der umfangreiche Abbildungsteil von knapp 400 Seiten in einem separaten Band mitgeliefert wird.

Wie auch im ersten Band ist eines der zentralen Anliegen in Rhies Werk eine Reevaluierung der traditionellen Datierungen bzw. eine neue Datierung des erstmals präsentierten Materials. Und tatsächlich gelangt sie in vielen Fällen zu neuen Ergebnissen. Ihr komparatistischer und sehr traditioneller Ansatz stellt jedoch wie schon im ersten Band häufig ein Problem dar. Es ist sicher nicht ausreichend, Objekte allein anhand von weit entfernten Vergleichsstücken verschiedenster Materialgruppen und Techniken zeitlich relativ genau einzuordnen (wie das erwähnte Beispiel der Höhle Nr. 38 von Kizil anhand eines Vergleiches mit Glaspastenmalerei aus dem Römischen Reich). Selbst wenn gerade bei Motiven aus dem Gebiet Seidenstraße, wo westlicher Einfluß unbestritten ist, ein weites Blickfeld durchaus lobenswert ist, so bleibt doch die Problematik bestehen, wie lange Motive brauchen, um tradiert zu werden, auf welchen Wegen sie tradiert werden oder auch, wie lange bestimmte Stile in bestimmten Gegenden verbreitet blieben. Auf diese, sicherlich nicht einfach zu beantwortenden, Fragen, geht Rhie nur äußerst selten ein. Häufig wirkt die Suche nach Vergleichen zu verbissen – wenn beispielsweise ein Rautenmuster auf der Basis eines Bronzebuddhas mit der Verzierung eines Würfels aus Taxila, Pakistan, in Verbindung gebracht wird (S.333). Daß die Autorin sich an mancher Stelle doch selbst der Problematik ihrer Arbeitsweise bewußt wird, zeigt sich beim Vergleich einer Malerei aus Duldul-Akur mit einer Skulptur aus Shorchuk Ming-oi: „However, since one is a painting and the other is a sculpture, it is difficult to be precise about the comparable styles.“ (S. 621).

Generell wünscht sich der Leser bei der Lektüre von Band II an mancher Stelle eine andere, übersichtlichere Anordnung des Gesamtwerkes. Rhie gliedert ihr Werk grob nach chronologischen Gesichtspunkten sowie anhand von politischen „Einheiten“. Gerade in der im vorliegenden Band besprochenen Zeit erfahren jedoch die chinesischen Gebiete Einfluß aus Kan-su („it is reasonable to assume that some of the Ch’ang-an Buddhism of this time was influenced by that of Kansu“, S.311). Doch dieses Gebiet soll erstaunlicherweise erst im dritten Band behandelt werden – somit werden häufig Vergleichsstücke herangezogen, die jedoch erst im dritten Band vorgestellt werden sollen. In Rhies Worten: „these changes are not easy to grasp without considering the materials of the Kansu region“ (S.487). Warum nun – wo die stärkere Einflußrichtung nachweislich von Westen nach Osten verläuft – das Material nicht geographisch nach den Gebieten Westliches Zentralasien, dann den Zentren der Seidenstraße und schließlich China geordnet wurde, ist schwer nachzuvollziehen.

Etwas getrübt wird das Lesevergnügen an Rhies Werk durch einige kleinere Fehler, die sich eingeschlichen haben. So werden mehrfach falsche Bildverweise im Text angegeben (S.141, 346, 537, 820). Karten für die jeweiligen Teilbereiche sind zwar in ausreichender Menge beigelegt, allerdings sind sie sehr ungenau – so findet sich der Lu-shan in Hu-nan wieder (S.10), und auf der Korea-Karte auf S.214 vermißt der Leser sämtliche im Text erwähnten Fundorte. Lang-yeh schließlich liegt nicht im heutigen Chiang-su, sondern in Shan-tung (S.6), Ching-chou dagegen in Hu-pei, nicht in Hu-nan (S.88). Als formale Inkonsistenzen fallen die unterschiedliche Handhabung von chinesischen Titeln und fremdländischen Ortsnamen auf – mal mit Übersetzung, mal ohne – (z.B. S.99, 217, 583, 27), oder die Umschrift chinesischer Zeichen in Pinyin anstelle des sonst verwendeten Wade-Giles (S.XI). Der Grabherr chinesischer Herkunft des Grabes Nr.3 in

Anak, Nordkorea, wird abwechselnd in chinesischer Aussprache Tung Shou oder aber in koreanischer Tongsu genannt (S.218ff.). Kritisch anzumerken ist auch die durch die Menge an Material bedingte, häufig aber sehr schwerfällige Gliederung in bis zu acht Ebenen, die im ersten Kapitel selbst der Autorin durcheinandergeraten ist (S.VIII bzw. S.97–99). Verweise wie auf S.97 „see below, section II.C.2.b.ii.c“ sind keine Seltenheit.

Auch stellt sich die Frage, ob, gerade, was die Menge des Materials angeht, oft weniger nicht mehr gewesen wäre. Nicht nur lange Aufzählungen von schlecht erhaltenem oder schlecht publiziertem Material, welches keine Analyse zulässt (wie in Kapitel 4 und 5), blähen das Werk stark auf. Auch bei der Bildauswahl, so beeindruckend der Katalog ist, könnte auf schlechte Umzeichnungen (z. B. 2.50) oder überflüssige, sich nur marginal vom Originalbild unterscheidende Detailaufnahmen (z. B. 4.81 a und b) verzichtet werden. Gleiches gilt für den bereits monierten Umgang mit Originalquellen. Verschiedene, sich häufig kaum unterscheidende Variationen der Texte werden in Übersetzung seitenweise zitiert, häufig die Inhalte dann in Zusammenfassung noch einmal wiederholt. Zumindest wäre ein separater Index der übersetzten Textstellen wünschenswert, der die z. T. erstmals in eine westliche Sprache übertragenen Abschnitte auch für den Interessierten, der nicht das Gesamtwerk von fast 1000 Seiten lesen möchte oder kann, leichter zugänglich machen würde.

Rhies Exkurse in die Geschichte, v. a. der Östlichen Chin sowie der Sechzehn Reiche, dagegen sind zu loben. Denn in dieser Zeit der Trennung in verschiedene, oft kurzlebige Staaten „Buddhism not only survives but apparently grows with quite extraordinary momentum, despite often being submerged or entangled in the volatile political circumstances of the times“ (S.XXVII). Nicht nur kamen ausländische Mönche trotz der chaotischen Zustände weiterhin nach China. Gerade die politischen Umstände, häufige Machtwechsel und Eroberungen der nördlichen Staaten führten zur weiteren Verbreitung der buddhistischen Lehre – sei es durch das Verstreuen der Schüler von Tao-an in ganz China im Jahr 378 oder die Verschleppung von Kumarajiva erst nach Liang-chou und dann im Jahr 401 nach Ch’ang-an. Ohne diesen historischen Bezug sind auch die erhaltenen Kunstwerke nur schwer zu verstehen, und gerade die Passagen, in denen Rhie versucht, Strömungen der Kunst in Bezug zu den politischen Geschehnissen zu setzen, gehören zu den überzeugendsten des Werkes (z. B. S.718).

Es stellt eine wahrhaft herkulische Arbeit dar, Objekte aus einem solch großen Untersuchungsgebiet und Museen aus nahezu der gesamten Welt zusammenzustellen. Die Übersichtlichkeit mag angesichts der Materialfülle etwas gelitten haben, doch findet sich hier erstmals eine große Menge von Objekten der frühen Buddhistischen Kunst in einem Werk zusammengestellt, was dieses Buch in jedem Fall wertvoll macht. Auch wenn Rhies Datierungsansätze kritisch zu betrachten sind, wird nun die nötige Diskussion um traditionelle, in manchen Fällen fragwürdige Datierungen neu angestoßen werden. Das Werk mag sicherlich nicht dazu angetan sein, es insgesamt zu lesen, doch wird es als Handbuch für Museen, Buddhismusforscher, Sinologen oder Kunsthistoriker seinen Weg in viele Bibliotheken finden.

Annette Kieser, Ladenburg