

IV. Sungzeit (960—1280)

Nördliche Sungdynastie 960—1127 (Kaiser Huitsung 1101—1125)

Südliche Sungdynastie 1127—1280

Allgemeines

Wie die Religion, die Literatur, die Regierungsform, die Schriftsprache und die Weltanschauung seit den Tagen der Hanzeit immer die gleiche und einheitliche für das ganze Reich geblieben sind, so erscheint die Kunst der letzten tausend Jahre als eine Weiterbildung der in der Tangzeit geformten Gestalt. Es fehlen jene umwälzenden Veränderungen, die in Europa die verschiedenen Staatenbildungen, Religionsformen und Regierungssysteme und nicht zuletzt die Entwicklung der Wissenschaft gezeitigt haben. Die wirtschaftlichen und geistigen Strömungen in China haben die Ausführungsart und die Vorliebe für gewisse Sujets beeinflußt; bald herrscht die aufbauende Linienzeichnung vor, bald die verschwimmende Tönung, bald werden stimmungsvolle Landschaften, bald erzählende Genrebilder bevorzugt, aber immer ist es die gleiche Weltanschauung, die die Kunstwerke beherrscht.

Diese Kunst, durch den Geist der einheimischen Prosa und Dichtkunst, durch das Studium der Geschichte und Philosophie im Laufe der Zeit immer mehr bereichert und immer stärker beeinflußt, entwickelte sich aus eigener Kraft zu jener Vollendung, die in der Sungzeit einen Höhepunkt der Weltkunst bedeutet. Die national-chinesische Kunst der Sungzeit war es, die für die Malereien Japans, besonders in der Blütezeit des 15. und 16. Jahrhunderts, als ideales Vorbild galt — ähnlich wie die italienische Renaissance für Deutschland —, die nach Persien und Indien gelangte, von wo aus Rembrandt sie kennen lernte,¹⁾ und die auch direkt zu den großen

¹⁾ *Sarre* gibt Abbildungen von indischen Originalarbeiten aus der Mogulzeit und daneben von Tuschzeichnungen von Rembrandt, die deutlich die Benutzung des fremdländischen Vorbildes zeigen. Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen, Berlin 1904. — *Havell*, Indian sculpture and painting, London 1908, S. 203 erwähnt weitere Tuschzeichnungen von Rembrandt, die nach Mogulminiaturen ausgeführt sind. Im British Museum ist eine Zeichnung nach einer Mogulminiatur im Ethnographischen Museum zu Berlin „Akbar (oder Jehangir) auf dem Thron“ und eine Malerei nach einer indischen Malerei „Indischer Prinz zu Pferde“. Im Louvre ist eine Studie „Timur auf dem Thron“, welche ebenfalls in freier Übertragung eine Miniaturmalerei in Berlin als Vorbild erkennen läßt. Wenn aber *Havell* in seinem schön ausgestatteten Buche, das zum erstenmal in ausgewählten Werken die Kunst Indiens zeigt, so weit geht, daß er in den indischen Arbeiten des 17. Jahrhunderts eine rein nationale Fortsetzung der Kunst aus den Tempelmalereien des 5. Jahrhunderts erblickt, so scheint er zu übersehen, daß diese Tempelkunst mit ihrer strengen antiken Linienführung eine eigene Schule der Kultbilder in Indien und China geblieben ist, und daß die tonige Helldunkelmalerei nach unserer bisherigen Kenntnis zuerst und ausschließlich in China in der Tang- und Sungzeit nachzuweisen ist, während sie wahrscheinlich unter dem Einfluß chinesischer Kultur erst im 15. Jahrhundert in Indien und im 13. Jahrhundert in Persien aufkam.

Meistern Italiens gedungen sein muß. In den märchenhaften, monochromen Felsenlandschaften auf der Joconda und S. Anna von Leonardo da Vinci sind Anklänge an jene phantastische Landschaftsmalerei, mit der China die Kulturwelt beschenkt hat, zu erkennen. Mit dem Porzellan zugleich werden im 15. Jahrhundert längst verloren gegangene chinesische Malereien nach Italien gelangt sein. Watteau hat in der Zeit der „Chinoiserie“ ebenfalls derartige chinesische Hintergrundkulissen monochrom gemalt, z. B. auf dem Bilde „L'embarquement pour Cythère“ im Louvre.¹⁾ Es ist der Geist jener chinesischen Lyrik, deren Zauber selbst von Goethe geschätzt und nachgeformt wurde (s. S. 34), niedergeschrieben im Stile der chinesischen Impressionsmalerei aus der Sungzeit.

Im vorigen Kapitel hatten wir den gefeierten Wu Taotze als den Vollender der Figurenmalerei und zugleich als den Bahnbrecher der neuen Zeit in der flüchtigen Stimmungsskizze und Wang Wei als den Begründer der romantischen Landschaftsschule kennen gelernt. Dieser Weg, den die großen Talente zuerst beschritten, wurde von den Sungkünstlern weiterverfolgt und zur Vollendung gebracht. Immer

¹⁾ An dieser Stelle kann ich die Einwirkung asiatischer Kunst auf die Malerei Europas nur kurz erwähnen. Der Einfluß japanischer Holzschnitte auf Whistler und die „Modernen“ ist von den Künstlern selbst bezeugt. Die „Chinoiserie“ des 18. Jahrhunderts bezeichnet schon in ihrem Namen das vorbildliche Land; aber die Nachahmung ist sehr äußerlich und beschränkt sich im wesentlichen auf das luxuriöse Kunstgewerbe. Jede Zeit und jedes Land nimmt nur das auf, was die gerade vorhandenen Bedürfnisse befriedigen kann. Im 18. Jahrhundert war in Frankreich und England die nationale Malerei so stark entwickelt, daß ein umgestaltender Einfluß wie in den Zeiten der tastenden Neuerer der letzten Jahrzehnte nicht möglich war.

Der Experimentator und Pfadfinder Leonardo da Vinci benutzte das chinesische Vorbild nicht zur Gestaltung selbständiger Kunstwerke, sondern fügte dem italienischen Bilde in alter Technik statt des bisherigen, sachlich erzählenden Hintergrundes einen mehr stimmungsvollen, wenn auch phantastischen in chinesischer Sungart an.

Rembrandt fand bei seinem Streben nach Helldunkelwirkungen in den asiatischen Miniaturen ein geeignetes Vorbild, das in seiner stark individuellen Verarbeitung kaum wiederzuerkennen wäre, wenn nicht der Zufall Originale Indiens erhalten hätte, die inhaltlich mit den nachempfundenen Werken des Meisters übereinstimmen.

Im 15. und 16. Jahrhundert sind nur vereinzelte Werke des Ostens nach Europa gelangt, aber sie genügten, um durch die Hand der Meister befruchtend zu wirken. Im 18. Jahrhundert sind wiederholt Chinesen in Europa gewesen, aber ihr Einfluß ist auf dem Gebiete der Malerei viel unbedeutender als der der chinesischen Bilder. *Charles Smith* in seinen *British Mezzotinto portraits*, Part II, S. 608, Nr. 10, gibt die Gravur eines Chinesen von J. Grozer nach H. Daulows mit der Unterschrift: „Euhun Sang Lum Akao from Makao“, der 1793 in London ankam. Ein zweiter Chinese befindet sich auf einem Gemälde von Zoffany in Windsor Castle. Das Bild wurde 1772 ausgestellt und ist im Katalog (Nr. 290) als: „The portraits of the academicians of the Royal Academy“ bezeichnet und 1773 von Earlon als Schabkunstblatt veröffentlicht. Wir sehen neben Reynolds und Gainsborough den chinesischen Kollegen, der „Tan-Chet-qua, ein chinesischer Künstler“, genannt wird, aber kein Werk von ihm ist bekannt geworden, und kein Einfluß ist bei irgend einem englischen Zeitgenossen zu beobachten. Ob dieser Chinese wirklich Mitglied der Akademie gewesen ist, scheint sehr zweifelhaft. Nagler bezeichnet ihn zwar als solches, aber er hat keine andere Quelle als das Bild von Zoffany. In den meisten Büchern über die Akademie (*W. Sandbey*, *History of the Royal Academy*; *Graves*, *The Royal Academy of Arts, a complete dictionary of contributors and their works*; *Hodgson and Eaton*, *The Royal Academy and its members, 1768—1830*, Murray 1905) wird ein chinesischer Name nicht angegeben. *Campbell Dodgson* vom British Museum, der so freundlich war, für mich Nachforschungen anzustellen, kommt daher zu dem Schlusse, daß Tan-Chet-qua kein Akademiker, vielleicht ein Schüler gewesen ist. Sein Porträt dürfte wohl nur der Kuriosität wegen von Zoffany abgemalt worden sein.

stärker herrschte die poetische Empfindung, die aus der Ballade das lyrische Gedicht, aus der meisterlichen Schilderung der Natur ein romantisches Stimmungsbild schuf. Waren früher bedeutungsvolle Symbole (Abb. 140) oder Einzelmotive der Landschaft (Abb. 134) dekorativ den Figuren beigelegt, so wurden jetzt die Menschen, um den Ausdruck ihrer Gedanken und Empfindungen zu verstärken, in eine passende Landschaft gesetzt.

Erzählten die Balladen in epischer Breite zwar auch von Liebe, aber noch mehr von Kriegen und Jagden, Trinken und Spielen, so wurden die lyrischen Gedichte zu kurzen Stimmungsversen gestaltet. Aus der langen Bildrolle, die das Leben der Tiere und Menschen in der Landschaft schilderte, wurde das abgepaßte Rollbild, das nur einen kleinen, aber bedeutungsvollen Ausschnitt der Natur wiedergibt. Wir werden später sehen, wie schließlich eine Landschaftsskizze oder selbst eine einzelne Pflanze als Ausdruck der Stimmung genügte.

Nicht die Weintrauben eines Zeuxis, an denen, durch die Naturwahrheit irreführt, die Vögel pickten, sondern die Seele der Natur wollten die Sungkünstler wiedergeben. Nicht eine wissenschaftliche Abschrift der Natur, sondern eine Niederschrift des Gesehenen und Empfundenen, häufig nur des Erträumten! Die Natur wurde ihnen zu einem Spiegel ihrer philosophischen Spekulationen, in ihr sahen sie nicht die schaffende Kraft, sondern den „Geist des Drachen“.

Und noch eine Reihe weiterer Vorstellungen müssen wir uns klarmachen, um zu verstehen, was die Chinesen der Sungzeit wollten, und um zugleich zu erkennen, welche Momente zu dieser eigenartigen Kunstauffassung führten.

Im späteren Griechenland und ihm folgend in ganz Europa ist der Mensch als Persönlichkeit der Mittelpunkt in der darstellenden Kunst. Seine Handlungen und seine Gefühle in Freud und Leid, in Haß und Liebe werden dargestellt. Anders in Asien! Der Asiate will nicht seelisch erschüttern, sondern seiner Weltanschauung entsprechend erheben und beglücken. Philosophische Betrachtungen will er anregen, das Ewigkeitsmoment in Schönheit und Ruhe darstellen.

Aber jene begehrende Sinnlichkeit oder jene tiefe Innerlichkeit der europäischen Welt ist ihm fremd. Dem Chinesen gilt im Sinne der alten indischen Brahmanenlehre die einzelne Menschenseele nur als ein Teilchen der Allseele. Und er glaubt, daß in steter Neugeburt sie immer neue Erdenformen annimmt. Alle atmenden Wesen und selbst die Götter sind diesem Gesetz der Seelenwanderung unterworfen. In Millionen von Jahren setzt sich der Kreislauf durch Dämonen-, Tier-, Menschen- und Götterleiber fort, und der Abschluß, der feste Ruhepunkt, die dauernde Seligkeit ist erst erreicht, wenn man ein Buddha geworden und in das Nirvana eingegangen ist. Das Nirvana ist ein Nichts, kein Himmel, und daher in der Kunst nicht darstellbar.

Es gibt also eine Erlösung, aber keinen Erlöser, keinen Gott, und daher fehlt auch in der Kunst die Gottesgestalt. Buddha ist nur ein Mensch, der durch seine Tugenden und seine Erkenntnis dieses Ziel der Ruhe erreicht hat. Und da dieses Letzte und Höchste nicht durch Kraft und Arbeit und Taten erreicht wird, sondern durch Selbstläuterung, durch das eigene innere Leben, so kommt mit dem Siege des buddhistischen Lebensideales auch in der Kunst vorwiegend die Darstellung der in sich gekehrten Heiligen und Götter, der philosophierenden Weisen und Buddhaschüler auf, kurz der Menschen des Denkens und Empfindens im Gegensatz zu den Schilderungen der Handlungen, die wir in kraftvoller Bewegung auf den Steinreliefs aus der Hanzeit angetroffen haben.

Der Mensch an sich hat keine selbständige Bedeutung, sondern ist nur der Träger von bestimmten Ideen und Empfindungen allgemeiner Art. Seine persönlichen Begierden soll er unterdrücken, soll er töten, lehrt Buddha. Der einzelne

Mensch ist nur ein Teil des Ganzen, und daher erlangt er auf dem Bilde nicht jenes Übergewicht wie in europäischen Malereien. Die Landschaft, die ihn umgibt, die symbolischen Tiere sind gleichwertige Teile in der Darstellung, gleich bedeutungsvolle Träger der Ideen oder Empfindungen, die stets das Wesentliche sind. So behält die Landschaft den gleichen Wert, wenn ein Teil, der Mensch, in ihr fehlt.

Dieses Aufgehen des Menschen in dem umfassenden Begriffe der Weltreligion und weiter in dem Staat und der Familie entspricht dem kommunistischen Geiste, der auch in Europa bis zum Mittelalter herrschte, bis in der Renaissancezeit die Entwicklung des Individualitätsbegriffs immer mehr Bedeutung gewann und schließlich siegte. Der Gegensatz der kommunistischen und individuellen Weltanschauung ist vielleicht einer der tiefsten und einschneidendsten Unterschiede zwischen dem Osten und dem Westen der Welt.

Die Liebe zu der Natur ist als Vermächtnis ältester Zeiten dem Ostasiaten stets treu geblieben. Wir sahen wiederholt, wie sich in seiner Empfindung Natur und Kunst zum Gottesdienste vereint.

Für die Weltanschauung des klassischen China gilt vieles, was Groddeck in seinen geistvollen Ausführungen¹⁾ von der Antike sagt:

„Einer der Grundunterschiede der Moderne gegenüber der Antike ist die Stellung der Religion zur Natur. Der Grieche sah überall Gott. Die Natur war ihm etwas Verehrungswürdiges, etwas Furchterregendes. Wir modernen Leute mit unserer nackten Skrupellosigkeit können gar nicht verstehen, warum der Grieche der guten Zeit so seltsame Gebräuche einhielt, wenn er einen Baum fällte oder ein Tier jagte. Wir lächeln über die abergläubische Furcht. Leider ist uns mit der Furcht auch die heilige Scheu entflohen. Wir stehen in gar keinem Verhältnis zur Natur als dem des Ausnutzers gegenüber dem Ausgenutzten.“ „Die Natur ist uns entgottet. Dem danken wir allerdings all unsere Fortschritte in der Technik, in der Zivilisation, aber an Kultur haben wir dafür eingebüßt, an innerem Seelenwert. Der antike Mensch bildete sich nicht ein, Mittelpunkt der Welt, Herrscher der Erde zu sein, o nein, eher das Gegenteil.“

„Die höchsten Kunstwerke sind wie die Berge, Flüsse und Täler Werke der Natur.“ „Aus dem Einssein mit der Natur lernt die Menschheit ihr höchstes Gut, die Dichtung, ganz gleich, ob sie in Worten, Tönen, Farben, Formen oder Linien dichtet.“ „Ein Mensch, der nur des Menschen Seele durchforscht und ihm in Leidenschaft, Streben, Schmerz, Härte und Weiche, in Freundschaft und Kampf mit anderen Menschen darzustellen sucht, der ist niemals ein Dichter, und wenn er das Menschenherz tiefer durchschaute und wahrer sein Wesen darzustellen vermöchte als Shakespeare. Er bleibt immer und ewig ein Psychologe, ein Charakterdarsteller, er ist, um es deutlich zu sagen, ein Schauspieler, der aus der Wahrheit ein Stück herauswählt und zur ganzen Wahrheit fälscht.“

Dieses Sicheinsfühlen mit der Natur, im Gegensatz zur modernen Entwicklung des Ichbewußtseins, bezeichnet Groddeck nach einem Worte Goethes als „Gottnatur“. „Der Germane, genau so wie der Grieche der guten Zeit, verstand Gottnatur, er fühlte sich als Teil im Ganzen, als Glied. Der Gedanke, daß der Mensch Herr der Erde sei, daß seinetwegen die Welt geschaffen sei, daß er eine unsterbliche Seele besitze, lag ihm fern.“

Drei Meister europäischer Kultur führt Groddeck als Vermittler dieser Weltanschauung an:

Goethe besonders in seinem „Hermann und Dorothea“. „In diesem Gedicht

¹⁾ Groddeck, Hin zur Gottnatur, Leipzig 1909, S. 14, 31, 34, 40, 50, 52, 91.

ist keine Grenze zwischen Mensch und Natur. Der Mensch ist darin ein Stück Natur und die Natur ein Stück Mensch.“

Leonardo da Vinci: „... Diese Zeit brachte den Mann hervor, der ähnlich wie Goethe über allen Religionen stand, der Gottnatur hatte, weil er Wissenschaft und Kunst besaß, Leonardo da Vinci.“ „In seinen Werken redet dieses Kulturgefühl aus den wunderbaren Landschaften; allen kommenden Zeiten war damit die Malerei an die Natur festgebannt. Sie konnte nicht wie die anderen Künste sich schrankenlos der Menschenverehrung, der Menschenanbetung hingeben, sie konnte nie mehr ganz psychologische Kunst werden. Die Landschaftsmalerei war durch Leonardo zu einer Höhe gehoben worden, von der sie nicht mehr verdrängt werden konnte.“

Rembrandt: „Auch der merkwürdigste aller Maler, der, ganz einzig dastehend, in sich die Kunst der Psychologie und der Gottnatur vereinigte, der Holländer Rembrandt, ist im Grunde ein Schüler Leonardos.“ „Kein Maler hat aber auch Bilder geschaffen, aus denen so Gottnatur spricht, wie aus denen Rembrandts.“

Die inneren Zusammenhänge dieser drei Genies hat Groddeck aus rein ästhetischer Betrachtung mit feinem Verständnis erkannt, während meine obigen Ausführungen — Monate vor Kenntnisnahme des Groddeckschen Buches geschrieben — die Beeinflussung aus gemeinsamen chinesischen Quellen für die Werke gerade dieser drei Meister historisch nachzuweisen versuchte. Goethes eigene Worte (S. 34) betonen die Ähnlichkeit seines „Hermann und Dorothea“ mit dem Geiste chinesischer Dichtung, und gewisse Eigenarten in der Farben- und Formsprache Leonardos und Rembrandts konnten wir (S. 204/05) an den Originalen vergleichen. Somit sehen wir den Geist jener Kulturschicht, die wir als die der Antike bezeichnen, das Sicheinsfühlen mit der Natur, in der chinesischen Literatur und Malerei erhalten und weiterentwickelt, um rückstrahlend die größten Genies des modernen Europa zu beeinflussen. Von den alten Griechen und Germanen zu den großen Meistern der Renaissance und zu dem Altmeister Goethe ging der Weg dieser antiken Weltauffassung über China!

Wir Modernen haben kaum mehr ein so inniges Verständnis für das Weben und Leben in der Natur, wie es in der alten Zeit des Naturkultus lebendig war. Im besten Falle empfinden wir das Werden und Vergehen oder den Kampf ums Dasein oder den Wechsel von Licht und Schatten, von Erde und Wasser, von Kälte und Wärme. Wir erfreuen uns an den schönen Farben der blühenden Blumen oder dem leuchtenden Glanze der sinkenden Sonne, aber im Altertum galten noch symbolische Nebenbegriffe, die im Zeitalter der mikroskopischen Untersuchungen nicht mehr lebendig sind. Für uns ist der Vogel ein fliegendes, zwitscherndes Tier, aber der Chinese unterscheidet die Sommer- und Winterfedern, den Ort des Nestes und des Aufenthaltes, das Familienleben und das Alter, und alles bekommt für ihn beachtenswerte Bedeutung.

Im eifrigsten Studium mit hingebender Liebe beobachtet der Sungkünstler nicht nur das Gegenständliche in der Landschaft, sondern vor allem die Stimmung. Die mystische Wirkung von Morgennebeln oder Mondscheinnächten, von Frühlingserwachen oder Winterschlaf interessierte die an der lyrischen Dichtung geschulten Literaturkreise am stärksten, so daß die gleiche Landschaft in den verschiedensten Stimmungen dargestellt wurde. Und bei den Tieren ist es wie bei den Menschendarstellungen, es wird gleichsam die Seele des Tieres erfaßt und im frischen Eindruck lebendig, aber nicht sachlich abgemalt, und dieser Stimmung wird auch die umgebende Landschaft angepaßt.

Diese Liebe zur Natur, das Entsagen des Lebensgenusses nach der buddhistischen Lehre und das geheiligte Beispiel berühmter Priester und Gelehrten aus der

Vergangenheit führte zu jenem noch heute gültigen Lebensideal: sich zurückziehen in die einsamen Berge, die Schriften der Gelehrten studieren, die Natur pflegen und bewundern, Verse dichten und Bilder malen oder wenigstens sich an ihnen erfreuen! Und diese Beschäftigung mit Philosophie und Lyrik, das Genießen der Natur und der Kunstwerke war nicht nur berauschendes Naschwerk in trauten Stunden, sondern wurde der eigentliche und wertvollste Lebensinhalt. Kaiser und Staatsbeamte entsagten ihrem Berufe in reifem Alter und widmeten sich diesen idealen Betätigungen. Gelehrte und Künstler schlugen oft die Ehren des Hofes, die Vorteile einer Stellung aus, um sich dem freien Leben des ästhetischen Genießens hinzugeben. Diese Anschauungen waren nicht neu, aber erst in der Sungzeit wurden sie allgemeiner Besitz der Gebildeten und beherrschten das Leben und noch mehr die Kunst.

Das Lesen der Schriften und das Niederschreiben der Gedanken hatte in der Tangzeit das Interesse für die Kalligraphie vermehrt. Schönschreiben war eine Kunst, die ebenso wie Dichten und Malen geschätzt wurde. Anders als bei dem europäischen Alphabet, das sich stets mit den wenigen Buchstaben wiederholt, ist die chinesische Bilderschrift mit ihren vielen tausend Zeichen zu einer persönlichen Ausdrucksfähigkeit geeignet. Die einzelnen Striche, ihre Anzahl und Zusammenfügung ist vorgeschrieben, aber die Ausführung, die Stärke und Größe der einzelnen Linie, ihre eckige oder gerundete Form, ihre ästhetische Erscheinung konnte jeder Künstler abweichend gestalten. Diese Schriftmalerei unterlag gewissen Modegesetzen, und gelehrte Schriftkenner können aus dem Duktus der Schrift die Zeit der Entstehung in einer Spanne von 3000 Jahren feststellen.

Den gewaltigen Einfluß, den diese Schreibart auf die Kunst ausgeübt hat, haben wir wiederholt beobachtet. In der Sungzeit begünstigte diese Malschrift in schwarzer Tusche die schwarzweißen Impressionen. Das Auge und die Hand des Chinesen hatte sich geübt, in dem Rhythmus des Liniengefüges und in dem Ab- und Anschwellen der Striche besondere Schönheiten zu empfinden. Jeder einzelne Pinselstrich konnte ein kleines Kunstwerk in sich sein, bedeutungsvoller als ein Ornament oder Schnörkel in Europa.

Dieses Gefühl für die ästhetischen Werte der Tuschschrift förderte das Streben, in gleicher Weise die Bilder mit wenigen, aber bedeutungsvollen Strichen zum Ausdruck zu bringen. Bei den Figurendarstellungen werden wir diese Schriftmalerei als ausschlaggebend erkennen, dagegen bei den Landschaften machte sich in der Sungzeit ein Streben, von den Gesetzen der Kalligraphie freizukommen, bemerkbar. Die Komposition der Landschaften hat nichts mehr mit der Kalligraphie gemeinsam, nur der einzelne Strich bewahrte jenes Schönheitsetz, das aus der Schrift erlernt war.

Die abgestuften Nuancen in Schwarz ersetzten die Wirkungen der Farben. Die Vollendung dieser Kunst war nur möglich durch die Beherrschung der Technik. Der Schreiber mußte mit freischwingendem Arm in einem Zuge die Striche hinsetzen. Die Benutzung von Wasserfarben auf der empfindlichen Seide oder dem schnell aufsaugenden Pflanzenpapier verhinderte jede Korrektur. Das Bild mußte im Kopfe völlig fertig vorhanden sein, bevor die Niederschrift begann. Dadurch entstand jene Übung, alles vorher im Kopfe zu verarbeiten und mit sicherem Auge und geübter Hand in wenigen Minuten niederzuschreiben. Ohne dieses technische Können würden die Impressionen der Sungzeit undenkbar sein.

Die Anwendung der Schwarzweißmalerei ist begrenzt. Für die Schilderung mystischer Phantasiegebilde und romantischer Landschaften ist sie jedoch ebenso geeignet wie für die flotten Impressionen, die alle Einzelheiten vernachlässigen. In vielen Fällen haben die Künstler durch ganz leichte farbige Tönungen in Braun, Grün oder Blau, oder durch Gold und Silber die Wirkung der monochromen Malerei gesteigert.

Die Wahl der schwarzen Tusche war nicht Zufall, sondern war innerlich begründet durch die Bevorzugung derartiger Sujets. Wo eine größere Sachlichkeit im Vortrag betont wird, so besonders bei den buddhistischen Bildern und den Pflanzen und Vögeln, wird die farbige Illuminierung, bald in stumpfen und matten, bald in leuchtend bunten Farben beibehalten.

Die Perspektive aus der Vogelschau, die Andeutung der Raumtiefe durch Einfügung von geradlinigen Architekturen, den doppelten Augpunkt für die Gesamtkomposition und den einzelnen Teil, die hochgestaffelte Hintergrundkulisse und die Hervorhebung des inhaltlich interessierenden Mittelpunktes durch Vergrößerung haben wir bereits kennen gelernt (S. 152/5). Diese Grundelemente wurden beibehalten, aber bereichert und vertieft.

Die Betonung der Stimmung verlangte die Hinzufügung einer Luftperspektive durch Wolkenballen und zart ausklingenden Nebel. Die fernen Berge verschwimmen in weichen Tönungen oder Nebel verhüllt den Fuß der Gebirge, so daß nur die Spitzen in den Himmel ragen. Soweit die Linienführungen durch Farbtöne abgelöst werden, wird auch die Perspektive durch letztere vorwiegend zum Ausdruck gebracht. Bei den Landschaften wird häufig der Horizont tief gelegt und eine Ausführung bewirkt, die durchaus der europäischen nahesteht.

Die Auffassung der Landschaft aus der Vogelperspektive brachte noch eine besondere Eigenart, die sich nirgends sonst in der Welt findet. Wenn der Europäer eine Landschaft malt, so faßt er sie so auf, wie er sie sieht, also sein Auge bildet den Ausgangspunkt. Da der Chinese hoch oben aus der Luft herabsieht, so erscheint es ihm unnatürlich, wenn er dorthin das Auge des Menschen versetzen sollte; dazu kommt, daß sein Streben gar nicht dahin geht, die Natur, wie er sie sieht, abzumalen, sondern eine romantische Impression zu geben. So sieht sein geistiges Auge die Landschaft von oben und in ihr die zuschauenden Menschen als kleine Staffage. Oft bilden sie den geistigen Mittelpunkt des Bildes, und der erste Blick des Beschauers fällt auf diese winzigen Geschöpfe in der großen erhabenen Natur. Erst dann folgt unser Auge dem Gesichtsfelde der gemalten Person und gleitet über die übrigen Teile des Gemäldes. Diese Art ist also eine durchaus logische Folge der Malerei aus der Vogelperspektive.

In der Tangzeit blieben die Bilder ohne Signatur; in der Sungzeit begann man die Namen aufzuschreiben, doch dann an Stellen im Bilde selbst, z. B. auf Ecken von Felsen, im Schnee oder im Wasser oder dergleichen. Bei schlechter Handschrift wurde der Eindruck des Bildes durch diese Art gestört. Erst Yunlin, einer der großen Maler der Yuandynastie, führte die Aufschrift eines Gedichtes, einer Bezeichnung oder eines Namens ein, die, an einem geeigneten Platze angebracht, selbst ein Teil des Bildes wurden. Diese Art scheint schon in der Sungzeit vereinzelt (s. S. 244) vorgekommen zu sein.

Figurenmalerei

Die chinesische Literatur hat uns über 800 Malernamen aus der Sungzeit überliefert, während kein Bildhauer von gleichem Ruhme erwähnt wird. Als Ausdruck der Stimmung war die Skulptur wenig geeignet, und so scheint sie nur in der Tradition der Heiligengestalten handwerksmäßig und namenlos weitergepflegt zu sein.

Eine Riesenfigur¹⁾ von etwa 23 m Höhe im Tempel Tafosse in der verödeten Stadt Chengting in der Provinz Chili wird der Sungzeit zugeschrieben. Auf einer etwa 2—3 m hohen, steinernen Basis erhebt sich aus ungebrannten Ziegeln ein Po-

¹⁾ Abbildung in *Fischer*, Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst und sonstige Beobachtungen in Ostasien. Zeitschrift f. Ethnologie, 1909, Heft 1, Fig. 7 u. 8.

stament, das mit eingemauerten Lotusblättern aus Bronze bedeckt ist und auf dem sich die stehende Figur des betenden Shakyamuni erhebt. Sie ist aber nicht, wie schon 1000 Jahre vorher, in massivem Guß hergestellt, sondern aus einem mit Brettern verschalten und mit Lehm verschmierten Holzgerüst, auf das getriebene Kupferbleche in der Stärke eines Kartons aufgenagelt sind. Die steife Haltung mit dem manierten und unruhigen Faltenwurf in starkem Relief, sowie der geistlose Kopf lassen eine spätere Ausführung vermuten. Da im 13. Jahrhundert in Japan der große Daibutsu zu Kamakura gegossen ist, so ist anzunehmen, daß auch in China damals die Technik des Vollgusses (s. S. 135) noch bestanden hat. Vielleicht ist das ursprüngliche Standbild eingeschmolzen, und es ist später in dieser unsoliden Technik eine Kopie hergestellt worden. In demselben Tempel befinden sich Reliefs, die Göttergestalten und viele hundert Heilige darstellen; alles ist in bunten Farben angemalt.

Originale von Malereien aus der Sungzeit sind mehrfach erhalten und noch mehr Kopien beziehungsweise Repliken oder Schulbilder. Was in Chinas Palästen aufgespeichert ist, wissen wir nicht, aber Japan hat seine Schätze teilweise publiziert, so daß wir ein ziemlich umfangreiches Material kennen. Allerdings sind die Namen der großen Meister auf den japanischen Bildern nicht verbürgt, und wir werden mit Ausnahme einiger Werke das größte Mißtrauen hegen müssen, denn wahrscheinlich werden es Kopien, oft vortreffliche Repetitionen oder Nachahmungen sein. Aus ihnen und späteren Bildern von Schülern oder Nachahmern, die den Stil ihrer Lehrmeister aus der Sungzeit auf den Bildern verzeichnen, können wir uns ein vielleicht ziemlich richtiges Bild des Sungstiles rekonstruieren.

Merkwürdigerweise sind die in Japan gefeierten Künstler teilweise in China unbekannt. Es sind offenbar ausgewanderte Maler gewesen, die in Japan ihre Erfolge erzielten. Andererseits fehlen Originale, die den in China gefeierten Meistern zugeschrieben werden.

Bilderrollen blieben nur noch für Schilderungen von Jagden, Kriegszügen, buddhistischen und historischen Erzählungen und dergleichen beibehalten, während sonst das abgepaßte Rollbild allgemein in Aufnahme kam.

Als der größte Maler der Zeit wird Li Kunglin gerühmt, der nach dreißigjähriger Tätigkeit als hoher Staatsbeamter sich 1100 auf seinen Landsitz Longmien zurückzog und nach sechs Jahren starb. Nach seinem Ruhesitz nannte er sich Li Longmien (japanisch: Ririomin), und unter diesem Namen ist er populär geworden. Die Sitte von Dichtern, Malern, Kalligraphen und Gelehrten, sich nach der Aufgabe ihres weltlichen Lebens einen Beinamen zu wählen, wird auf einen Philosophen¹⁾ aus dem 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgeführt.

Zahlreiche Bilder sind sowohl in Japan als auch in Europa und Amerika erhalten, die dem Meister Li zugeschrieben werden. Und wenn es auch meist Kopien in verschiedenen Qualitäten und aus verschiedenen Zeiten sind, so erhalten wir doch einen Begriff von dem Stile; auch haben wir eine wertvolle Kontrolle an den Werken des Japaners Cho Densu,²⁾ von dem es bekannt ist, daß er seine Meisterhand an den Werken von Li Longmien geübt hat.

In seiner Jugend soll Li mit Vorliebe Pferde gemalt haben, aber seine berühmtesten Werke stellen Menschen und Heilige dar. Er war auch ein Liebhaber und Kenner alter Kunstsachen, und es wird erzählt, daß er sich von alten Bildern, die er sah, Kopien machte und eine ganze Sammlung derartiger Skizzen besaß. Erwähnt werden in der Literatur besonders seine Bilder von 500 Arhats, den Schülern Buddhas, an denen er mehrere Jahre arbeitete. Ähnliche Darstellungen sind es, die am

¹⁾ Hirth, Noch einmal die Theekanne des Freiherrn von Gautsch. Wiener Zeitschrift f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. XI.

²⁾ Farbige Tafel in Münsterberg, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Taf. X.

zahlreichsten erhalten zu sein scheinen oder am beliebtesten waren und daher am meisten kopiert wurden.

Mögen die in der Kokka abgebildeten Malereien Originale sein oder nicht, jedenfalls zeigen sie im Aufbau der Linien und den feinen Farbenharmonien die Hand eines ersten Meisters. Wir sehen den Heiligen (Taf. III, C)¹⁾ in zwangloser Pose mit einem Hirsche, der eine Blume im Maul trägt, sich unterhalten, während eine Frauengestalt in ehrfurchtsvoller Stellung eine Vase mit einer Lotusblume herbeiträgt.

Auf dem anderen Bilde (Taf. III, B) sitzt der Schüler Buddhas in ernster Haltung unter Felsen und Blumen, während ein hoher Staatsbeamter oder der Kaiser selbst in anbetender Stellung neben ihm steht. Die Größenverhältnisse zeigen den Unterschied zwischen den Heiligen und den Menschen. Der nach dem Leben in freier Stellung gemalte Arhat (C) ist in Tracht, Gesicht, Schuhen und langen Fingernägeln der typische Chinese, während sein Gegenstück (B) alle charakteristischen Merkmale des indischen oder zentralasiatischen Ariers hat. Die großen, geraden Augen, die starken Augenbrauen, der Schnurrbart, die eckige, spitze Nase, die nackte Schulter, die dicken Finger mit kurzen Nägeln, die bloßen Füße mit Sandalen, das weite, rote Gewand mit dem farbigen Unterkleid, der ernste, fast böse Ausdruck und die sichtbaren Zähne sind alles typische Eigentümlichkeiten für die Darstellung der Ausländer (s. S. 148). Die feierliche Haltung entspricht der Tradition.

Die Gesichter sind großzügig und einfach geformt und erinnern an Ku Kaichih's Vortrag und an die Fresken in Turkistan, aber die weichen Rundungen der Linien, abgetönt durch milde Farben, entsprechen der Tangzeit, während die genrebildartige Auffassung und der angedeutete Landschaftshintergrund den freien Geist der Sungzeit atmen. Im Gegensatz zur überlieferten linearen Ausführung der Menschengestalten sind die Landschaften mit breitem Pinsel in verlaufender Tusche gemalt.

Diesen Dualismus in der Kunst zwischen den geraden und gebogenen Linien und den freien Formen der Natur vergleicht Binyon mit dem eckigen Turm und der geraden Straße in der Landschaft, im Gegensatz zu dem fließenden Strom, den schwingenden Ästen und den weichen Konturen der Wolken. Es ist der Instinkt für Ordnung und für Freiheit. Es ist die Antithese der Tendenzen, die wir, je nachdem das eine oder das andere Element überwiegt, Klassik oder Romantik nennen. War Ku Kaichih noch an die antik-klassischen Formen gebunden, so hatte Wang Wei die romantische Landschaft geschaffen und Li Longmian vereinte beides.

In voller Naturwahrheit sind die Einzelheiten, wie der Faltenwurf des Gewandes, die Ohrringe, der Kopfschmuck, die Muster der Kleider gegeben, aber dennoch tritt durch die farbige Behandlung kein Teil störend hervor. Alles ist zu einem harmonischen Farbenakkorde verschmolzen, dessen weiche Töne die feierliche Stimmung verstärken, die von den hellen Mittelpunkten der Bilder, den Köpfen der Heiligen ausgeht. Wenn wir die Eigenarten dieser Bilder genau studieren, so werden wir am besten erkennen können, welche Abweichungen auf anderen, Li Longmian zugeschriebenen Bildern die Kopisten hinzugefügt haben.

Auf den Seidenrollen sehen wir besonders bei dem Hirsch große Flecken und über das ganze Bild Linien und Flecken, die durch das Abblättern der Farbe und die Brüchigkeit des Grundstoffes entstanden sind. Der Zustand alter Bilder ist ein delikater Punkt. Bei den zarten Wasserfarben, dem empfindlichen Seidenstoff oder Papier und der Sitte des Aufrollens ist das Verblässen und Abblättern der Farbe eine Notwendigkeit. Andererseits entsteht eine Patina, die — ähnlich wie auf alten holländischen Bildern — erst jenes weiche Zusammenklingen der ursprünglich vielleicht

¹⁾ In Schwarzdruck bei *Giles*, *History of Chinese pictorial art*, Tafel zu S. 108.



„Das Abendgeläute eines entfernten Tempels“, Abendnebel mit hervorschimmern-
 A den Spitzen von Gebirgen, Bäumen und Tempeldach, ca 1 m lang, aus altem
 Familienbesitz des Grafen Matsura, von Muchi, südliche Sungzeit 1127–1280

B Arhat mit betendem Mann im
 Staatsgewand, in Landschaft

C Arhat mit Hirsch und Frau mit
 Blumenvase, in Landschaft

B und C von Li Longmian, 1100–1106
 (Aus: A Tajima, Bd V; Kokka, B Heft 30; C Heft 41.)



Abb. 162 Arhats — Links: Reis gebend an Hungrige. Mitte: vor Buddha im Nirvana. Rechts: Opfer vor Kwanyin. Farbige Malerei, früher im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, jetzt im Museum of fine art, Boston. Zugeschrieben Li Longmien, wahrscheinlich Kopien aus der Mingzeit (Originalaufnahme)
Text s. S. 214

mehr bunten Farben bewirkt. Jedenfalls sind gerade die ältesten Bilder häufig am meisten verdorben. In China hat sich — wie bei uns — eine Kunst der Restauration entwickelt, die oft ganz Hervorragendes leistet und in solchen Fällen den Kunstwert der Bilder nicht schädigt. Die wundervolle Ausbesserung des Gemäldes von Ku Kaichih hatte ich schon erwähnt (S. 120); hier sehen wir die abgeblätterten Stellen, die als Löcher störend wirken würden, mit feinen Tönen überdeckt, so daß zwar die restaurierte Stelle zu erkennen ist, aber der Gesamteindruck nicht leidet.

Die Darstellung der 16 — später 18 — Schüler Buddhas, der Arhats (chinesisch: Lohan, japanisch: Rakan), soll zum ersten Male in der Tangzeit im 7. Jahrhundert erfolgt sein, aber populär wurde sie wahrscheinlich erst, nachdem die Sutra Fachuchi zwischen 832—912 ins Chinesische übersetzt war. Im 10. Jahrhundert erfand der Priester Chihui ihre Gestalt in Holz geschnitzt, und Chichiang schuf Kopien, die die Originale bei weitem an Schönheit übertrafen, und vor allem in der Darstellung des einzelnen sich der Beschreibung in den Sutras besser anpaßten. Als die Zensekte mit ihren Tendenzen immer stärkeren Einfluß errang, wurden die Bilder der Heiligen als Vorbild für die Lebenden zahlreich verbreitet; besonders in Japan wurden sie sehr beliebt und daher in großer Menge in Originalen und Kopien aus China eingeführt. Die Darstellung der Arhats war nicht an eine feststehende Tradition gebunden, sondern für die Stellung, die Tracht und die Attribute herrschte weitgehende Freiheit, und daher fand eine große Mannigfaltigkeit in der Ausführung statt. Es ist schwierig, oft unmöglich, den einzelnen Arhat mit Sicherheit zu bestimmen, um so mehr, da der Chineser kein Porträt des Menschen, sondern eine Idealfigur seiner Weltanschauung geben wollte.

Geistreich und großzügig ist die Komposition einiger Bilder, auf denen Gruppen von Arhats sich um Buddha oder Kwanyin scharen. Die Abbildungen (Abb. 162) zeigen drei Kakemonos aus einer Serie von 44 ähnlichen Darstellungen,¹⁾ die sich jetzt im Boston-Museum befinden und einst dem Daitokujitempel in Kyoto gehört haben. Nach der Überlieferung sollen sie 1249 von einem chinesischen Zenpriester nach Japan gebracht sein, als dort die ersten Zentempel entstanden. Damals sollen die Bilder im Kenchojitempel zu Kamakura bewahrt worden und 1590 nach Kyoto gebracht sein. Der Verkauf nach Amerika hat mit Erlaubnis der japanischen Regierung stattgefunden, so daß die Echtheit der Originale wenigstens aus der Zeit von 1590 verbürgt ist; allerdings steht nicht fest, ob es die wirklichen Bilder von 1249 oder Kopien sind. Fenollosa erwähnt bereits die Möglichkeit, daß einige Bilder aus der Mingzeit hinzugefügt sind. Soweit die Photographien ein Urteil erlauben, möchte ich glauben, daß die Ausführung unserer drei Bilder erst in der Mingzeit bewirkt ist. Der schwer wirkende Hintergrund, die harten Wolkenkonturen, die kleinliche Ausführung und starke Linienbetonung bei den Gewändern läßt die spätere Herstellung erkennen. Aber die Komposition in ihrer reichen Abwechslung, die Charakterisierung der Köpfe, die Bewegung der Gruppen zeigt eine Meisterhand aus der Blütezeit, so daß wohl Originale aus der Schule von Li Longmien die Vorbilder gewesen sein können. Vielleicht sind die Originale von 1249 noch in Japan oder vernichtet, und die erhaltenen Bilder sind Kopien des 16. Jahrhunderts.

Zwei prächtige Arhats, die ebenfalls Li Longmien zugeschrieben werden, befinden sich in der Sammlung Freer in Detroit.²⁾ Die Ausführung, besonders in den Gesichtern, ist vortrefflich und zeigt durchaus den besten Stil der Sungzeit.

¹⁾ *Fenollosa*, A special exhibition of ancient Chinese Buddhist paintings, lent by the Temple Daitokuji of Kyoto, Japan. Catalogue, Boston, Museum of fine art, 1894. Abbildung von Nr. 162 rechts.

²⁾ Abbildungen: Arhat in Höhle in *Fenollosa*, The collection of Mr. Charles L. Freer, Pacific Era, Detroit. November-Heft 1907 — Arhat mit Löwe in *Binyon*, Painting in the far East, Tafel zu S. 108.

Neben den feierlichen Göttern und würdigen Heiligen hat Li mit übersprudelndem Humor auch lustige Phantasiegestalten geschaffen. Komische Bilder sind aus China bisher kaum bekannt geworden, dagegen sind sie in Japan durchaus häufig. Man hat daher den Humor als etwas typisch Japanisches bezeichnet, aber die Bildrolle zur Illustration¹⁾ (Abb. 163—167) der Legende von der „Mutter der Dämonenkinder“ zeigt, daß auch hierin China nicht nur die Anregung,

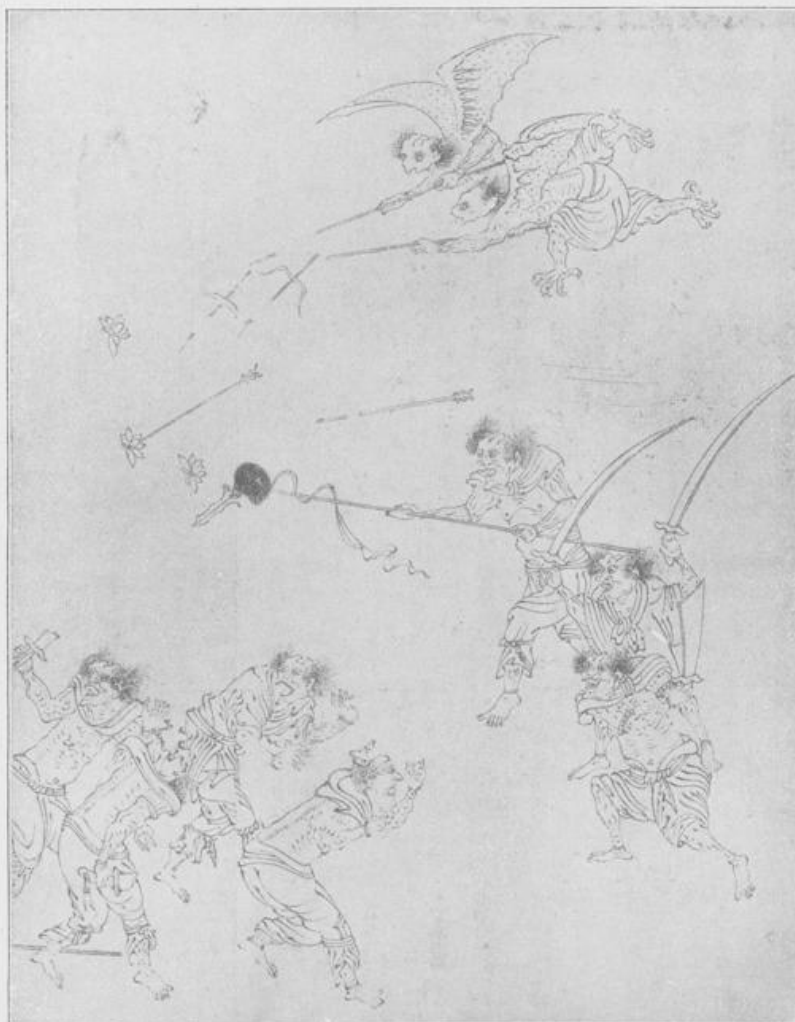


Abb. 163 Dämonenheer aus der Legende der „Mutter der Dämonenkinder“ (Koei Tsen Mou Chen). Ausschnitt aus einer Bilderrolle (s. Abb. 164—167), etwa 4,4 m lang, im Musée Guimet, Paris, gezeichnet: Li Longmien, 1085, Kopie.
(Aus: La légende de Koei Tsen Mou Chen, peinture de Li-Long-Mien [1081], Annales du Musée Guimet, Bibliothèque d'art, 1904)
Text s. S. 217—219

sondern sogar das künstlerische Vorbild gegeben hat. Bisher galt der Japaner Toba Soyo (1053—1140) als der humorvolle Erfinder von Tierdarstellungen in

¹⁾ Die ganze Rolle nach der französischen Kopie abgebildet in: La légende de Koei Tsen Mou Chen, peinture de Li-Long-Mien (1081), Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Art. Paris (ohne Jahreszahl). — Drei weitere englische Kopien: *Franks*, On some Chinese rolls with Buddhist legends and representations. Archæologia or Miscellaneous tracts, relating to Antiquity, Society of Antiquaries of London, Ser. II, Bd. III, 1892, S. 239—244, mit Bild des Glasgefäßes mit dem Kind und Figuren. — Nachweis, daß die französische Bildrolle eine Kopie ist, in *Chavannes*, La légende de Koei Tsen Mou Chen. Li Longmien, T'oung-Pao, S. 904, Ser. II, Bd. V.

menschlicher Betätigung,¹⁾ wie es alte indische Tierfabeln schildern, aber jetzt erkennen wir, daß der um wenige Jahrzehnte ältere Li Longmien der wahre Erfinder ist, falls nicht auch er schon uns unbekannte Vorgänger gehabt hat. Aber wieviel geistreicher und vielseitiger hat der chinesische Humorist diesen köstlichen Stoff behandelt! Mit einer unerschöpflichen Phantasie hat er sich nicht darauf beschränkt, wie Toba wirkliche Tiere in lustiger Menschenhandlung darzustellen, sondern er hat die wunderlichsten Fabeltiere neu ersonnen.



Abb. 164 Dämonen mit Felsen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

Die Legende entstammt einer indischen Sutra, die 742 in das Chinesische übersetzt wurde: Die „Mutter der Dämonenkinder“ hatte selbst zehntausend Kinder, aber sie war so grausam, Menschenkinder zu töten. Da nahm Buddha ihre jüngste Lieblingstochter und setzte sie auf den Boden eines Gefäßes, so daß sie nicht zu finden war. Die Mutter flehte in ihrer Verzweiflung Buddha um Hilfe an; der aber hielt ihr vor, warum sie so verzweifelt sei, obgleich ihr von zehntausend Kindern nur eines fehle, während sie Eltern, die nur wenige oder ein Kind besitzen, diese töte. Die

¹⁾ Vier Rollen zu je 11 m Länge sind erhalten, Teilabbildungen in *Tajima*, *Selected relics of Japanese art*, Bd. I — *Münsterberg*, *Japanische Kunstgeschichte*, Bd. I, Fig. 28.

Dämonenmutter versprach, kein Menschenkind mehr zu töten, wenn sie ihre kleine Tochter wiederbekäme. Buddha läßt sie das Kind auf dem Boden des Gefäßes erblicken. Die Bildrolle zeigt, wie die unglückliche Mutter alle ihre übernatürlichen Kräfte in Bewegung setzt, um mit einem Heere von Dämonen das Kind zu befreien. Buddha gibt es aber erst heraus, als die Mutter den buddhistischen Glauben angenommen hat.

Die Figuren von Buddha, der Mutter mit ihren Frauen und des Dämonenführers mit seinen Kriegern sind in dem Stile der Arhats in feierlicher Pose gezeichnet, aber das Dämonenheer mit seinen wunderbaren Gestalten zieht in vollster Bewegung in den Kampf. Den voraneilenden Kriegern (Abb. 163) zerbricht Schwert und Lanze im Kampfe gegen Buddha, Menschengestalten mit den verschiedensten Tierköpfen (Abb. 164) stürmen herbei, unter ihnen sehen wir auch Raubvogelköpfe, teilweise

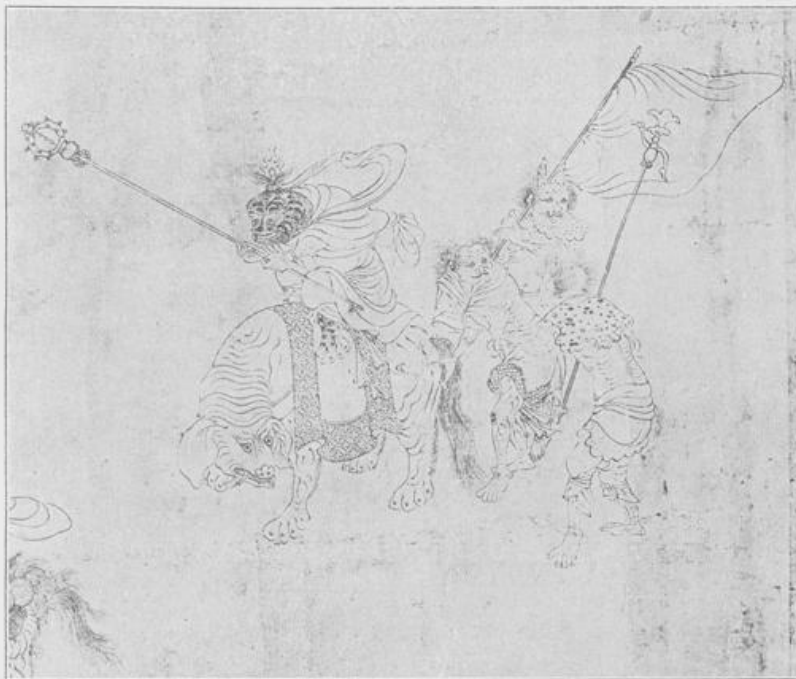


Abb. 165 Tierdämonen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

auf Gestalten mit Krallen und Flügeln, die den indischen Ganduras und den japanischen Tengus ¹⁾ völlig gleichen. Selbst Pflanzen werden in Menschengestalt geformt (Abb. 166) und die Menschen selbst durch Zusammendrücken und In-die-Länge-Ziehen zu lustigen Karikaturen (Abb. 167) gestaltet. Und zwischen diesen Ausgeburten einer tollen Phantasie sehen wir die Frauengestalt in natürlicher Anmut sich bewegen.

Diese Bilder sind Kopien. Der Beweis ist bisher literarisch erbracht. In Europa allein existieren drei weitere Kopien, hiervon ist die eine als japanische Kopie von 1851 gezeichnet, die anderen sind mit Inschriften von 1300 und 1390 beschrieben. Bei der französischen Kopie fehlen einige Worte des Sutrates, die natürlich nur der Abschreiber vergessen konnte, und ferner ist die Jahreszahl falsch, da sie 1081

¹⁾ Abbildung von Tengumasken und Tengufiguren: *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. II, Abb. 179 und 180.

neben dem Namen Li Longmien angibt, während sich Li erst 1100 den Beinamen Longmien gab. Siegel und Inschriften auf alten Bildern pflegen meist spätere Zutaten zu sein und sind in keinem Falle ein Beweis für die Echtheit, eher wie in diesem Falle der Beweis der Fälschung. Aber dieses Beweises hätte es gar nicht bedurft, denn eine oberflächliche Prüfung der Ausführung läßt sofort die Kopistenhand erkennen.

Der geniale Geist, der diese lustigen Gestalten erfand und die reiche Komposition ausführte, hätte niemals in so dünnfädigen, kraftlosen Strichen gemalt, in so langweilig monotoner Art gleichmäßig das Wichtige und das Unwichtige betont,

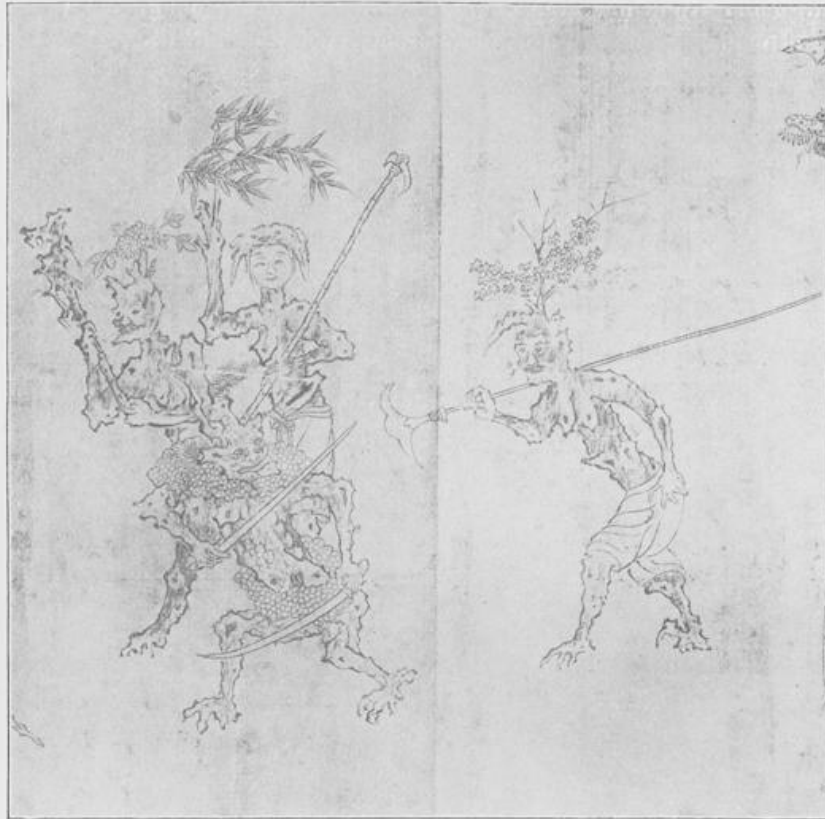


Abb. 166 Dämonen als Pflanzengestalten
(s. Abb. 163)

und in so mangelhafter Zeichnung die Gesichter, Füße und Hände wiedergegeben. Was im Original als abgestufte Wirkung mit zarten Farben oder in getönter Tusche und vor allem mit lebendigem Strich gemalt sein wird, hat der handwerksmäßige Kopist durch gleichmäßig dünne Linien konturiert, ohne daß er die Fähigkeit besaß, durch die Strichart die farbige Wirkung wiederzugeben. Es fehlt jede Tiefe, jede Akzentuierung, alles klebt aufeinander, ohne sich zu lösen — kurz, jede künstlerische Durchbildung geht diesen Bildern ab. Eine Kopie von Künstlerhand hätte wenigstens kraftvoll das Wesentliche herausgehoben. Haben wir somit kein Original und auch keine gute Kopie, die einen Begriff von den malerischen Qualitäten geben kann, so können wir doch glücklich sein, wenigstens die geschickte Komposition und die reiche Erfindungskraft des Meisters aus den erhaltenen Handwerkerarbeiten ahnen zu dürfen.



Abb. 167 Frauenfigur mit Korb und karikierte Dämonen von Li Longmien
(s. Abb. 163)

Ebenfalls eine durchaus mangelhafte Kopie ist eine andere Bildrolle ¹⁾ in Europa, die eine Reihe von Siegeln des Li Longmien und anderen früheren Besitzern aufweist. Hier gilt alles oben Gesagte in noch stärkerem Maße. Die schülerhafte Art, wie die Köpfe und Hände gezeichnet, die rohe Pinselführung bei der Landschaft mit einem wie eine Karikatur wirkenden Tiger, die kleinliche Ausführung der aufdringlichen Details, die wahrscheinlich auf dem Original in zurücktretenden Farben gemalt waren (wie Taf. III, C), und die gleichmäßig fadendünnen Linien, die das Bild flach ohne jedes Leben zeigen, schließen eine Originalarbeit aus. Wenn das Sujet zwar weniger interessant ist als der Dämonenkampf, so zeigt es doch eine so geschickte und großzügige Komposition und so viel kulturhistorisch und sachlich Interessantes, daß wir die Kenntnis der Rolle mit Dankbarkeit begrüßen können.

Originale von Li Longmien dürften kaum noch erhalten sein, jedenfalls ist nichts nach Europa gekommen. „Nach seinem Tode — sagt ein chinesischer Historiker — wurden seine Werke so selten, daß die Preise sehr in die Höhe gingen. Das führte des Gewinnes wegen zu vielen Fälschungen.“ So war es im 16. Jahrhundert,

¹⁾ Abbildungen auf 4 Tafeln in *Bone*, A painting by Li Lung-mien 1100—1106 A. D., T'oung-Pao, 1907, Ser. II, Bd. VIII, No. 2.



Abb. 168 Fünf Arhats am bewegten Wasser, in der Luft ein Drache; eins der hundert Bilder, die 500 Arhats darstellen, etwa 1,15 m hoch, farbige Malerei auf Seide, im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, gezeichnet von unbekanntem Maler: Chou Chang. Südl. Sungzeit 1127—1278
(Aus Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. S. 221

und wie wird es heute sein? Solange wir also die Wahl haben nur zwischen nichts und mehr oder minder guten Kopien, so sollten wir wenigstens aus diesen lernen, soviel wir können und an dem Guten in ihnen uns erfreuen.

Viele hundert Bilder sind im Stile von Li Longmien in Japan erhalten. Die Signaturen zeigen meist Namen, die in chinesischen Annalen fehlen. Ob sie Kopien sind, die für den Handel in Japan mit Phantasienamen signiert sind, oder ob sie Originale von chinesischen Künstlern darstellen, die zahlreich des Erwerbes wegen nach Japan auswanderten, ist nicht mehr festzustellen. In kräftiger Linienführung (Abb. 168) ist in zarten Farben eine Gruppe von fünf Arhats von unbekannter Hand gemalt. Die Buddhaschüler sitzen auf dem Felsen an einer bewegten See, während sich über ihnen Wolken ballen, in denen die Heiligen die göttlichen Drachen erblicken. Die Linienführung ist etwas unruhig. Die Köpfe sind im fremdländischen Typus mehr durch die Bewegung als durch ihren geistigen Inhalt interessant, die Hände und Füße sind nachlässig gezeichnet, aber die flockigen, weich getönten Wolken zeigen uns den Stil der Sungzeit, der auf andern Kopien (Abb. 162) verloren gegangen war. Die phantastisch in den Wolken sich ringelnden Drachen mit den dreiklauigen Pranken sind charakteristische Illustrationen zu den philosophischen Ideen der damaligen Zeit. In naiver Weise stellt ein Lichtstrahl die Verbindung zwischen den Erd- und Himmelsbewohnern her. Diese Art — ähnlich den europäischen Spruchbändern im Mittelalter — wird besonders gerne für die Darstellung von dem Unsichtbaren verwendet. Das Gedachte oder Geträumte wird dann in einem in dem Himmel sich verbreiternden Streifen, als Hauch aus dem Munde, dargestellt.

In der Sungzeit wurde die Verehrung und Darstellung der Gottheit Kwanyin sehr beliebt. Diese in Indien männliche Gottheit wird etwa im 12. Jahrhundert in Ostasien zur Frauengestalt entwickelt (S. 170 und 196) und ihre Bedeutung als Göttin der Barmherzigkeit wesentlich vertieft. Die traditionelle Stellung der sinnenden Gestalt mit übergeschlagenem Bein (Abb. 169) wird oft beibehalten. Aber wie hart und steif



Abb. 169 Kwanyin, schwarzweiß, Malerei auf Seide, etwa 85 cm hoch, angeblich von Chang Yeuhhu, unbekanntem Maler (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

sind die alten Bronzen modelliert (Abb. 104), und wie weich ist jetzt der Fluß der Linien und wie graziös die Stellung! Das Gesicht hat etwas Mildes und Verklärtes, und der Hintergrund ist dem Geiste der Göttin stimmungsvoll angepaßt. Auf der runden, großen Gloriole hebt sich der Kopf mit seiner gefälligen Haarumrahmung wirkungsvoll ab. Die Göttin sitzt auf einem Felsen der Erde, dahinter das weite Meer und über ihr der unendliche Himmel. Jene heilige Dreiheit der Welt ist angedeutet, die in symbolischer Weise auf vielen Bildern wiederkehrt. Alles ist in schwarzer Tusche weich verlaufend gemalt, während die Figur in der üblichen Linienführung gezeichnet ist.

Neben den warmen, farbigen Tönen sind auch im älteren Stile der Tangzeit bunte Farben in zierlicher Miniaturmalerei angewendet. Nur wenige derartige Originale sind bisher bekannt geworden. Das Porträt eines Priesters (Taf. IV, B) erscheint sehr bunt und grell, aber es ist wahrscheinlich, daß diese Nachteile erst auf den Reproduktionen entstanden sind und das Original weichere Übergänge aufweist. Der singende Mund ist leicht geöffnet und läßt die Zähne zwischen den Lippen hervorschauen. Die Augen sehen interessiert in die Welt, und ihre Wirkung ist gesteigert durch lang herabhängende Augenbrauen — das ganze Gesicht ist in lebendigem Ausdruck, während die Haltung des Priesters mit dem Zepter in den Händen in feierlicher Würde erfaßt ist. Der Hintergrund ist mit hingestreuten hellen, Blumen symbolisch dekorativ belebt. Die Einzelausführung, besonders des Tisches mit dem langstieligen Räuchergefäß und den Schriftrollen, sowie dem Lackbilde auf der unteren Platte erinnert an die naturalistische und elegante Art der früheren Tangzeit.

Dem gleichen, minutiös ausgeführten Stile gehört ein anderes Rollbild an (Taf. IV, C), das den berühmten Priester Hsüan Tsang (602—664) aus Honan darstellt. Er wanderte nach Indien, um die heiligen Plätze zu besuchen, und brachte im Jahre 645 von dort gegen 650 buddhistische Bücher und Bilder, sowie 150 Antiquitäten mit. Für den Kaiser schrieb er einen Bericht über die westlichen Länder und verbrachte den Rest seines Lebens damit, die indischen Bücher zu übersetzen. Diese Arbeiten haben mit dazu beigetragen, daß in der Tangzeit das buddhistische Pantheon vergrößert und eine immer genauere Spezifizierung der Göttergestalten durchgeführt wurde. Auf unserem Bilde sehen wir den erfolgreichen Pilger, wie er, das Traggestell auf dem Rücken, hoch beladen mit Büchern, heimkehrt. Die heiligen Schätze bedeckt ein Schirm, an dem vorn eine kleine Ampel hängt. Die kleinliche und bunte Art der Malerei läßt die Entstehung in der Tangzeit vermuten, aber die Ausführung soll nach Angabe japanischer Forscher erst in der Sungzeit erfolgt sein.

Landschaftsmalerei

Japanische Gelehrte bezeichnen als eines der Grundgesetze der Sungmaler: „Gemälde sollen die Empfindungen eines poetischen Temperamentes in gleichem Maße zeigen, wie die Poesie die Seelenstimmung eines Künstlers erkennen läßt.“ Waren die buddhistischen Bilder Illustrationen der philosophischen Gedanken, so waren die Landschaften die Niederschrift der Poesien.

Goethes „Über allen Gipfeln ist Ruh“ und Heines Lied vom „Fichtenbaum und der Palme“ entsprechen jener lyrischen Stimmung, die fast dreitausend Jahre vorher in China begonnen und in der Tang- und Sungzeit zum Gemeingut des Volkes geworden war.

Diese Art der Lyrik verglich in anschaulicher Art Ereignisse und Seelenstimmungen mit den sorgfältig beobachteten Vorgängen in der Natur. Es sind poetische Skizzen des Naturbildes, die nunmehr in die Malerei übertragen wurden. Nicht mehr sollte die Landschaft als Erinnerung an eine Tat, als Folie der Handlung



A Flußlandschaft im Herbst mit Enten und Nebel, auf Seide, ca. 22,5:25,5 cm, von Chao Lingjang, Sungzeit, 960–1280

B Priester Hsiang Hsiang (um 700) mit Scepter in den Händen, der Tisch mit Schriftrollen und Räucherbecken aus Metall (vergl. Tafel XXXIV), ca. 1,7 m hoch, Inschrift besagt, von chinesischem Maler gemalt um 1185

C Priester Hsüan Tsang (602–664) kehrt 645 aus Indien zurück mit vielen hundert Schriftrollen, die er auf dem Rücken trägt, beschützt von Schirm mit vorne herunterhängender Lampe, auf Seide, ca. 1,4 m hoch, zugeschrieben Sungzeit, (960–1280)

(Aus: Kokka A Heft 162, in schwarz bei Tajima, Bd XIX; Kokka B Heft 105; C Heft 96, auch farbig, bei Tajima Bd XX.)

dienen, sondern die Seele der Landschaft wurde als Symbol in romantischer Weise wiedergegeben.

Einige Verse aus dem Shiking (S. 34) nach Rückerts freier Übersetzung mögen das Gesagte illustrieren:

W e t t e r

Furchtbar wehn die nord'schen Winde
Und der kalte Regen rauscht.
Freunde, laßt uns gehn geschwinde,
Schnell den Abschied ausgetauscht u. s. w.

B e r g e u n d B ä u m e

Wie ist der Berg so hoch,
Wie ist das Tal so breit!
Und immer, immer noch
Zieh' ich so weit, so weit u. s. w.

oder

Auf den wald'gen Berg bin ich gekommen,
Habe dort hinausgeschaut,
Wo der Mutter Hütte steht, der frommen,
Und mein Auge hat getaut u. s. w.

oder

Der Wipfel in des Himmels Raum,
Die Wurzeln in der Erden,
Auf Bergen steht der Lebensbaum,
Wird nie ein Giftbaum werden u. s. w.

oder

Ein hoher Baum auf Nan, dem Berge, ragt.
Um den sich eine junge Ranke schlingt.
Wie hold es ergötzet, wie schön es behagt,
Wo, Hoheit zu fesseln, der Anmut gelingt u. s. w.

oder

Vorm Osttor stehen die Weiden
Mit Zweigen hoch und dicht.
Dahin laß dich bescheiden,
Ich komm' im Abendlicht u. s. w.

oder

Vor dem Tore steht die Eiche,
Und die Ulme wächst am See.
Drunter sitzt der ihnen gleiche
Sorgenfreie Sohn von Tsee u. s. w.

oder

Die Bäume hier, aus deren Stamm man haut
Die Tafeln, die der Nachwelt Kunde bringen,
Die Bäume dort, aus deren Holz man baut
Die Instrumente, die zum Fest erklingen u. s. w.

W a s s e r

O seht die Fluten des Stromes Lo,
Wie hoch, wie breit!
Es kommt der starke Kaiser So
Mit Machtgeleit u. s. w.

oder

Leise geht das Wasser, leise,
Und kein Schilfrohr ist geregt,
Niemals hat in schönern Gleise
Herzenseintracht sich bewegt u. s. w.

oder

Die Wasserlilie wächst am See,
Sie steht in Blüte.
Um einen schönen Mann ist weh
Mir im Gemüte u. s. w.

Fischer

Der Fischer sitzt am Strome Ki,
Die Fische sind ins Netz gegangen;
Doch meine Angeln haften nie,
Und jeder Wunsch bleibt ungefangen,
Dich kann ich her nicht ziehen,
Du bist mir ganz entgangen u. s. w.

Blüten und Blätter

Wie glänzt der Pfirsichbaum,
Wie strahlet seine Blüte!
Wie wird die edle Braut
Erfreuen des Mannes Gemüte u. s. w.

oder

Pfirsichblüt' und Aprikosenblüte,
Wie sie rot und weiß beisammenstehn,
Also ist die Schön' und Güte
Des vermählten Paars zu sehn u. s. w.

oder

Eh' die Maulbeerblätter fallen,
Sind sie lieblich bunt zu schauen,
Wenn sie streben zu gefallen,
Sind dem Falle nah die Frauen u. s. w.

oder

Schweigend neigt der Reis die reichen Spitzen
Und die Hirse reift ihm nach.
Wir genießen nicht, was wir besitzen;
In der Brust erstirbt mein Ach u. s. w.

Vögel

Wenn früh die Sonne steigt,
Erwacht der Goldfasan,
Im Gipfel er nicht schweiget,
Ruft die Fasanin an.

Diese Beispiele ließen sich ins Unendliche vermehren. Jede Jahreszeit und jede Tagesstunde, jedes Naturereignis und jedes Wetter, fast jeder bedeutsame Berg oder Fluß ist besungen worden. Die deutschen Übersetzungen können nur ungefähr den Inhalt wiedergeben, während der künstlerische Wert, der in der eigenartigen chinesischen Sprache begründet ist, völlig verloren geht.

In diesen Versen, mit ihren Anspielungen auf historische Ereignisse oder mit ihren Bildern aus dem Gefühlsleben der Menschen, liegt für den Chinesen ein

Stück Religion und Lebensideal. Wie bei uns die Sprüche Salomos — Zeitgenossen vieler chinesischer Verse — oder andere goldene Worte der Bibel, wie die Verse Goethes oder Heines, so üben in China die klassischen Lieder mit ihren Vergleichen und Beispielen aus der Geschichte einen pädagogischen Wert aus. Selbst die Taten des Kaisers werden stets an Hand dieser alten Tradition geprüft und beurteilt. Sie ist gleichsam der Moralkodex des chinesischen Volkes.

Die Sungkünstler verstehen es, besonders auf monochromen oder ganz leicht getönten Bildern diese stimmungsvollen Empfindungen der Poesie wiederzugeben. Mit wundervoller Virtuosität erzielen sie alle Wirkungen der bunten Farben durch weiche, in einander übergehende Nuancen oder stark betonte Linien. In ihrer



Abb. 170 Landschaft, schwarzweiß, auf bräunlicher Seide, Hsia Kuei, um 1200
(Aus: Kokka, Heft 34) — Text s. S. 226

Meisterhand erhält die schwarze Tusche eine derartige Vielseitigkeit des Ausdruckes, daß wir das Fehlen der Buntheit kaum bemerken. Der Hintergrund ist durch verschieden starken Auftrag und Auswaschen in abgestuften Tönen bis zu einem in Nebel zerfließenden Hauch abgestimmt, während der Vordergrund bald mit spitzem, bald mit breitem Pinsel mehr sorgfältig ausgeführt ist. Wie Gedichte wirken die Bilder! Romantische Landschaften, harmonisch zusammen komponiert! Der Geist der aufkommenden Zensekte, der nicht die Wirklichkeit, sondern das Abstrakte liebte, bevorzugte und förderte die Schwarzweißskizze.

Charakteristisch für die Bilder der Sungzeit ist das einfache Motiv, das schlicht und klar vorgetragen wird. Ein einzelner Baum genügt dem Künstler; aber selbst wenn reichere Landschaftsbilder in einem kleinen Raume vereint werden sollen, ist in großzügiger Weise nur das Wesentliche hervorgehoben und



Abb. 171 Landschaft, schwarzweiß, etwa 20 zu 35 cm, von Hsia Kuei, um 1200
(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XI)

das Vielerlei in der Natur gleichsam auf die einfachste Formel reduziert. Es ist wichtig, hierauf zu achten, denn gerade die komplizierte Landschaftskomposition werden wir als ein wesentliches Merkmal für die Arbeiten der späteren Zeit kennen lernen.

Hsia Kuei (japanisch: Kakei) aus der Provinz Chekiang war unter dem Kaiser Ning Tsung (1194 bis

1224) an der Hanlin-Akademie angestellt und durch die Verleihung des goldenen Gürtels — einer Auszeichnung ähnlich unseren Halsorden — geehrt worden. Er wird besonders in Japan als einer der größten Sungkünstler gefeiert.

In Verteilung der Farbenwerte, im Liniengefüge, im Aufbau der Perspektive, in sicherem Pinselstrich sehen wir die Hand des Meisters. Seine Vorwürfe sind einfach und klar. Der Horizont ist niedrig und die ganze Ausführung hat mit europäischer moderner Malerei viel Ähnlichkeit.

Die ihm zugeschriebenen Bilder (Abb. 170 bis 174) zeigen so große Verschiedenheiten in der Pinselführung und Ausführung, daß ich verschiedene Künstler an ihrer Herstellung vermuten möchte. Andere Beweise für die Echtheit als die



Abb. 172 Bäume auf Inseln, links ein Ochse, im Vordergrund ein Mensch, leicht gefärbt, auf Seide, etwa 32 cm im Quadrat, von Hsia Kuei, um 1200
(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XV)

japanische Tradition existieren nicht, und ein verbürgtes Original zum Vergleich ist nicht vorhanden. Jedenfalls entsprechen die Malereien dem Stile der Sungzeit.

Hsia Kuei und sein noch berühmterer Zeitgenosse Ma Yuan (japanisch: Bayen), der von 1190 bis 1224 Hofmaler war, gelten als die modernen Bahnbrecher der Sungzeit. Letzterer war in der Akademie der herrschende Autokrat geworden, nachdem er zuerst die alten akademischen Regeln der technischen Schönheit und der Schil-



Abb. 173 Landschaft, leicht getönte Skizze auf Seide, etwa 23 zu 25 cm, aus einem Bilderalbum, zugeschrieben Hsia Kuei, um 1200
(Aus Kokka, Heft 158)
Text s. S. 226

derung der Einzelheiten erfolgreich bekämpft hatte. Die nördliche Sungschule erlebte unter der Führung dieser Kollegen eine herrliche Zeit der Renaissance. Sie gingen ihre eigenen Wege und überraschten durch die Kraft und Kühnheit ihres Vortrages im Gegensatz zum bisherigen Stile. Hatte in der Tangzeit das Streben, die Naturwahrheit elegant und abgerundet wiederzugeben, zu einem süßlichen und weichlichen Stile geführt, so brachten Ma und Hsia mehr strenge und männliche Elemente in die Bildsprache. Ein ernster Geist, der erheben und kräftigen soll, spricht aus den Bildern, nicht eine weibische Gefallsucht. Die Farbe wurde durch Töne ersetzt, die Wirklichkeit durch Phantasien.

Die Treue nach der Natur galt nicht als das All und das Ende der Kunst. „Die fein abgestimmte Vermischung des Beobachteten und des Erdachten oder Empfundnen — sagt ein chinesischer Kritiker — ist schließlich das Geheimnis des künstlerischen Erfolges. Studiere beides, die Wirklichkeit, das Existierende und das Nichtseiende, wähle eines oder das andere mit Geschmack, und das Bild wird künstlerisch wirken. Die Durchführung, die Auffassung, die Farbenharmonie und alles übrige sind von verhältnismäßig geringerer Bedeutung, da sie von dem Künstler, der



Abb. 174 Winterabend am Fluß, Knabe auf Kuh im Wasser, zweite Kuh am Strand, in bräunlich-grünlichen Tönen, auf Seide, aus einem Bilderalbum, etwa 25 zu 17 cm, signiert: Hsia Cheng, zugeschrieben dem Hsia Kuei oder dem Chi Tang
(Aus: Kokka, Heft 165) — Text s. S. 226

den wahren Geist der Kunst erfaßt hat, ganz natürlich wie von selbst gemeistert werden.“

Die japanische Kunstkritik nennt Ma Yuans Bild eines Anglers im Boot (Taf. V, A) einen der edelsten Schätze der Weltkunst. Die Abbildung nach einem farbigen Holzschnitt ist hart und entbehrt jener weichen Übergänge und zarten Tönungen, die das Original sicher aufweisen wird. Wir können daher nur eine Vorstellung von dem Inhalte, nicht von der Ausführung erlangen. Dieses Bild ist immer und immer wieder kopiert oder, besser gesagt, nachempfunden worden. So hat ein japanischer Meister wie Tanyu es genau abgemalt, und Kano Motonobu hat mit kleinen Abänderungen die Grundidee wiederholt.



A Boot mit Angler im Fluß, auf Seide, ca. 27:52 cm

B Auf der Bergesspitze bei Mondschein,
ca. 59 cm hoch
A und B von Ma Yuan, um 1190—1224

C Der Priester Yoshan (751—834) erklärt Li to, dem Gouverneur von Langchou die Lehren
der Zensekte, im Nanzenji-Tempel, Kyoto-Japan, signiert: Ma Kunghsien, Sohn von Ma
Hsingtsu, Onkel von Ma Yuan, Ende XII. Jahrhundert, vielleicht Kopie aus etwas späterer Zeit

(Aus: A Kokka, Heft 23, in schwarz bei Tajima in Bd XIII; B Kokka, Heft 160;
bei Tajima in Bd VIII; C Tajima Bd VI, in schwarz in Kokka, Heft 221.)

1

Immer wieder sehen wir, wie die Kopie in Asien geschätzt wird. Während der westländische Maler es unter seiner Würde hält, ein anerkanntes Bild nachzuformen, und die Kritik daraus einen Vorwurf des Plagiates machen würde, haben östliche Künstler, wie die eben genannten gefeierten Meister, ihren Stolz darin gesehen, ein Werk schaffen zu können, das einem berühmten und anerkannten Meisterwerke gleichkommt oder es vielleicht sogar übertrifft. Sie erblicken den Wert des Kunstwerkes nicht im Inhalt, sondern in der Ausführung; daher kommt es auch, daß sich chinesische Landschaften trotz kleiner Unterschiede oft sehr ähnlich sehen und, abgesehen von zufälligen Launen des betreffenden Malers, die ihm bei der Arbeit kommen, in der Grundidee, dem Aufbau und der Technik oft völlig gleichen.

Auf dem Anglerbilde sehen wir die bunten Farben in zarte Töne abgestumpft. Das um den Nachen leicht plätschernde Wasser ist kaum angedeutet. Das Interesse ist auf die Figur des Anglers gelenkt. Mit wenigen sicheren Strichen ist die Intensität bei der Arbeit vortrefflich herausgebracht. Das Auge des Fischers ruht auf der kurzen Angelrute mit ihrem Rade zum Aufrollen der im Wasser schwimmenden Schnur. Die vornübergeneigte Figur würde das Gleichgewicht verlieren, wenn nicht der lange Kahn mit dem strohbedeckten Hüttchen in der Mitte dem Auge einen Ausgleich bieten würde.

In der Landschaft finden sich häufig Menschen, aber wir müssen unterscheiden, ob sie (Abb. 175) einen selbständigen Teil des Bildinhaltes ausmachen und von der Landschaft umgeben sind, oder ob sie nur eine nebensächliche Staffage in der Landschaft (Abb. 176, Taf. V, B) bilden. Wir sehen den einzelnen Baum in knorriger, eckiger Form dem Raume angepaßt und trotz starker Stilisierung in lebensvoller Wirkung. Wie klein erscheint der Mensch gegenüber dem großen Waldriesen, dessen Wirkung durch die Fernsicht auf weite Berge und Nebel erhöht wird! Der träumende Philosoph bei mystischem Mondschein einsam auf der Bergeshöhe und über ihm der einzelne Baum, der mühselig sein Leben im Felsen fristet und seine Äste dem Licht entgegenstreckt. Alles übrige ist ausgefüllt mit Luftperspektive, als Symbol der Ewigkeit. Nichts hindert den Blick, in die unfaßbare, nebelhafte Ferne zu streifen, die vom Monde notdürftig beleuchtet wird, nichts gibt den Gedanken eine bestimmte Richtung. Das träumende Versenken in Himmel, Luft und Wolken, in das Nichts und doch zugleich in die Allmacht der Natur: das ist der taoistische Gedanke der zeitgenössischen Philosophen, das ist die lyrische Stimmung der Dichter. Derartige Stimmungsbilder sind damals zahlreich geschaffen.

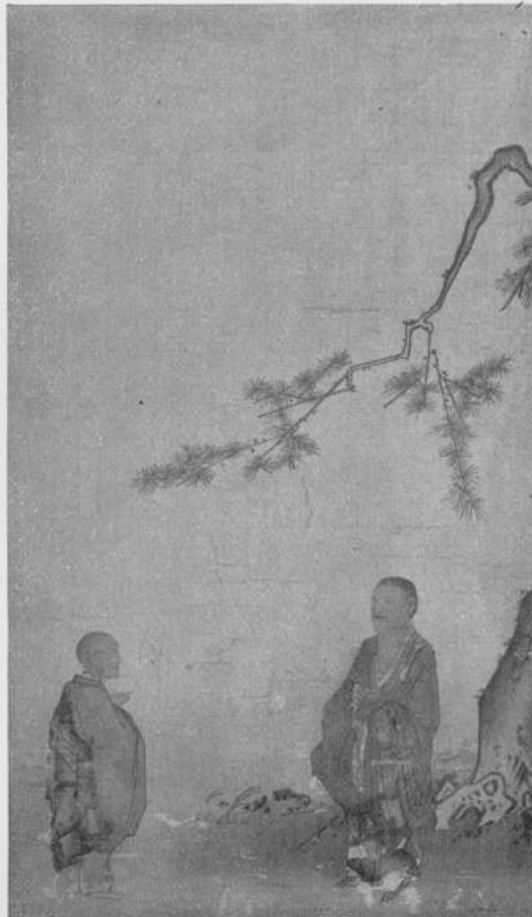


Abb. 175 Der Priester Chingliang mit seinem Diener, in leichten Farben, von Ma Yuan, Hofmaler um 1190—1224 (Aus: Kokka, Heft 123)



Abb. 176 Gelehrter mit Diener unter Kiefer, farbig in dunklen Tönen, etwa 70 cm hoch, Siegel von Ma Yuan, Hofmaler um 1190—1224
(Aus: Kokka, Heft 202) — Text s. S. 229

Zwei Gemälde,¹⁾ die dem Kaiser Huitsung (1082—1125), dem Gründer und Förderer der Akademie, als Verfertiger zugeschrieben werden, sind besonders glücklich in der symbolischen Stimmung. Weitere Arbeiten (Abb. 204, Taf. VI) dieses Kaiser-Künstlers werden wir bei den Tierbildern kennen lernen.

Ma Yuan war der berühmteste Sohn der großen Künstlerfamilie. Ein Onkel von Ma Yuan war Ma Kunghsien. Seine Arbeit (Taf. V, C) ist ähnlich im Stile, aber das erzählende Moment herrscht noch vor. Es fehlt die klassische Ruhe. An der mehr kleinlichen Ausführung, der Betonung des Nebensächlichen, den harten Linien, der Füllung der ganzen Fläche mit Vordergrund müssen wir die spätere Ausführung, vielleicht eine Kopie des Originals, erkennen. Arbeiten von Ma Lin, dem Sohne von Ma Yuan, werden wir im folgenden Kapitel begegnen.

Ein anderes Bild (Taf. IV, A)²⁾ führt uns an die stillen Ufer eines Flusses im Herbst. Die kahlen Weiden lassen ihre blattlosen Äste traurig hängen, Tannen am anderen Ufer sind von einer Wolke verhüllt, und eine Entenschar schwärmt in der Luft und im Wasser umher. In wenigen farbigen Tönen ist die kalte Herbststimmung vortrefflich zum Ausdruck gebracht.

Neben den Bergen und Bäumen wurde besonders das Wasser häufig abgemalt. Wir sahen es in langsamer Bewegung das Boot umspielen, hier sehen wir es in feierlicher Ruhe, aber ebenso häufig findet es sich als brausender Wasserstrahl aus steiler Höhe herabsausend oder über Bergeszacken in bewegtem Falle zum Tale eilend. Das Wasser gab inhaltlich und künstlerisch den ergänzenden Gegensatz zu den ruhigen Felsen. Vereint mit der Erde der Berge und dem Holz des Baumes bildete es einen Dreiklang der Elemente, denn nach chinesischer Auffassung gibt es, unter Hinzufügung von Feuer und Metall, fünf Elemente der Welt. Die Dreizahl hat in China nach uralter asiatischer Auffassung eine mystische und symbolische Bedeutung. Die geraden Zahlen gelten als weiblich und werden gemieden. Dagegen ist die Zahl fünf ebenso bedeutungs-

¹⁾ Abbildungen in *Tajima*, Selected relics of Japanese art, Bd. I; auch in *Münsterberg*, Japanische Kunstgeschichte, Bd. I, Taf. IX.

²⁾ Eine deutlichere Reproduktion in Schwarz in *Tajima*, Bd. XIX, auch abgebildet in *Giles*, S. 112.

voll und wichtig im Leben des Chinesen wie die Zahl drei, während sieben unheilvoll ist und daher wesentlich bei Trauerzeremonien beachtet wird; neun ist die Zahl der Erhabenheit. Die wunderbarsten Dinge werden nach diesem Zahlenschlüssel berechnet und sind daher auch in der Kunst stets bedeutungsvoll.

Ein weiterer Führer unter den Künstlern der südlichen Sungzeit war der Priester Fa Chang (japanisch: Hojo) aus Wushung, mit dem meist nur bekannten Beinamen Muchi (japanisch: Mokkei). In Japan gilt Muchi wie ein Sammelname, unter dessen Flagge sehr viele Schwarzweißmalereien gehen, die sicher nicht von seiner Hand, auch nicht zu seiner Zeit gemalt sein dürften; auch kann es sich nicht um Kopien nach seinen Bildern handeln, da der Stil gar nicht dem des Meisters entspricht. Um an einem Beispiele zu zeigen, wie wenig der japanischen „Tradition“ zu trauen ist, habe ich eine Reihe Bilder (Abb. 177—193) nebeneinander gestellt, die alle Muchi zugeschrieben werden; moderne Kunstkritiker in Japan haben bereits ihre Zweifel bezüglich der Echtheit verschiedener Bilder ausgedrückt. Ich glaube, daß durch den Vergleich der verschiedenen Stile und Qualitäten am besten der Leser sich ein eigenes Urteil bilden kann.

Muchi war kein Berufsmaler, sondern ein Dilettant, der nach den Berichten alles malen konnte, was er wollte; die ihm zugeschriebenen Werke zeigen daher eine überraschende Vielseitigkeit in der Wahl des Sujets. Die chinesischen Kritiker¹⁾ sprechen sehr abfällig über seine mangelhafte Art, während ihn die Japaner mit besonderer Verehrung feiern. Andere weisen darauf hin, daß sein Ruf ebenso wie der anderer großer Meister darunter zu leiden hat, daß gewissenlose Nachahmer seinen Namen unter ihre mittelmäßigen Bilder setzten. Erschwert wird die Feststellung seines Originalstiles, weil seine Bilder nicht signiert sind, mit Ausnahme des Triptychons (Abb. 182) und des so ganz anders gearteten Vogelbildes (Abb. 191). Da die chinesischen Kritiker seine Arbeiten als roh und unerfreulich bezeichnen, so weist schon die japanische Kritik darauf hin, daß man die Echtheit gerade dieser Bilder wegen ihrer vollendeten Meisterschaft und der weichen Pinselführung bezweifeln würde, wenn sie nicht signiert wären. Welche Bilder echt sind, welches der eigentliche Stil Muchis ist, dürfte bei diesen widersprechenden Urteilen kaum feststellbar sein. Ein Bild (Abb. 181) trägt das Siegel des eifrigen Kunstsammlers Yoshimitsu, des Ashikaga-Shogun von Japan gegen Ende des 14. Jahrhunderts.

Nach literarischen Angaben war Muchi berühmt in China für die Darstellung von Drachen, Tigern, Landschaften und Porträts. Er gehörte der südlichen Sungzeit (1127—1259) an und malte im Stile der südlichen Schule. Im Gegensatz zu den Meistern der nördlichen Schule, wie Ma Yuan und Hsia Kuei, finden wir bei ihm eine weichere Linien- und Pinselführung. Besonders die verschwimmenden Tiefen der Luft- und Wolkenperspektive (Abb. 179—182) sind wundervoll wiedergegeben. Um diese stimmungsvollen Übergänge zu erzielen, benutzte er ausschließlich die schwarze Tusche; aber welche Farbenwirkungen und reichen Variationen hat er erzielt! Seine Kompositionen sind einfach und geben in vertiefter Weise die Seele der Tiere und Menschen. Nur ein Mann von hoher geistiger Bildung ist fähig, solche Bilder zu malen, denn es ist nicht die Technik, die den Wert seiner Malereien ausmacht, sondern die vornehme und durchgeistigte Auffassung.

Beglaubigt für die Zeit der Entstehung ist der sitzende Tiger (Abb. 177), der von einem Priester noch in der Sungzeit nach Japan gebracht sein soll. Die großen rollenden Augen sind typisch für die chinesische Darstellung: die Stellung ist naturalistisch. Die Ausführung, besonders der Hintergrund, zeigt eine mittelmäßige Hand.

¹⁾ Giles, S. 130; dagegen Lob bei: *Anderson*, Catalogue of Japanese and Chinese paintings, S. 486 und 517, auch Kokka, Heft 177.

Daneben wirkt der schlafende Tiger (Abb. 178) mit seinen hart aufgetuschten Flecken, dem schief gezeichneten Maul, der schlechten Umrißlinie und dem monotonen Hintergrund wie eine spätere Schülerarbeit; jede Kraft und Lebendigkeit fehlt dem Tiere. Wenn wir aber dann den dritten Tiger (Abb. 179) betrachten, so fühlen wir die ganze Größe eines ersten Meisters. Welche Auffassung in der Stellung: jede Muskel ist gespannt, das große Auge bannt das Opfer, er steht zum Sprunge bereit. Die ganze Gewalt des Herrschers der Tiere ist in überzeugender Wahrheit zum Ausdruck gebracht. Und die symbolische Bedeutung dieses Sinnbildes der Kraft wird durch die mystischen Nebel angedeutet, aus denen Kopf und Pranken herausleuchten; nur wenige, flott skizzierte Blätter deuten die Umgebung an.

Als Gegenstück zu dem Symbol der irdischen Kraft ist der himmelaufsteigende Drache (Abb. 180), das Symbol der himmlischen Kräfte, gemalt. Auch er ist in Wolken und Nebel gehüllt, und nur wesentliche Teile des Kopfes schimmern aus der Welt des Unfaßbaren mystisch heraus.

Sollte wirklich die gleiche Meisterhand, die diese verschwimmenden Lufttöne, der gleiche Geist, der diese Seelen der Tiere gemalt hat, auch der Verfertiger der beiden anderen Tiger sein?

Ein Bild von tiefer poetischer Kraft (Taf. III, A) ist die fast einen Meter lange



Abb. 177 Sitzender Tiger, schwarzweiß, etwa 1,5 m hoch, im Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127–1278
(Aus: Kokka, Heft 190)
Text s. S. 231

Nebellandschaft: „Das Abendgeläute eines entfernten Tempels.“ — Der Abend breitet seine Schatten über die Landschaft, und dicke Nebel steigen auf, Berge und Bäume verhüllend. Die stille Ruhe der Nacht beginnt. Die letzten Spitzen von Bergen und Bäumen sind am fahlen Himmel noch sichtbar und der Dachfirst eines fernen Tempels, dessen dumpfe Glocken weithin in die Täler schallen und den Menschen die Ruhe nach des Tages Arbeit künden: Friede auf Erden!

Dieser der Poesie entlehnte Vorwurf gehört zu den „acht berühmten Landschaften“ der Flüsse Hsiao und Hsiang, südlich vom See Tongting in Honan. Immer und immer wieder wurden von den verschiedensten Künstlern, ohne Rücksicht auf die wirkliche Gegend, unter diesem Titel stimmungsvolle Phantasie-landschaften erfunden. Binyon vergleicht dieses Motiv mit dem „Angelus“ von Millet, dessen poetischer Geist in der Dämmerung von Barbizon ähnlich empfand, wenn die Abendglocken aus der Kirche zu Chailly über die Felder tönten. Welcher Unter-

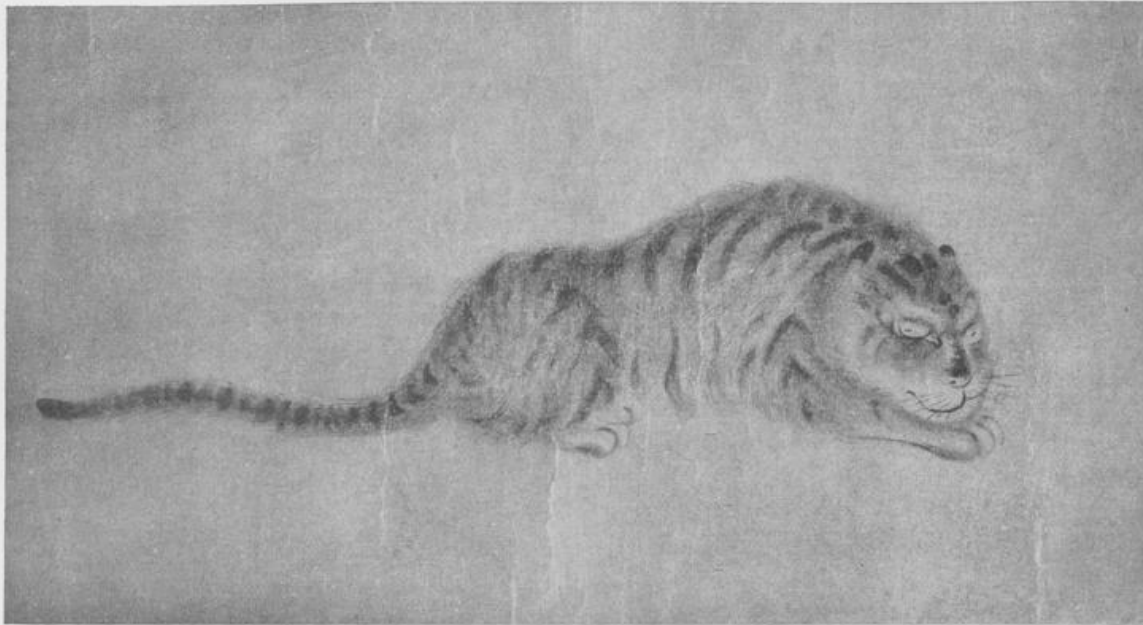


Abb. 178 Schlafender Tiger, schwarzweiß, zugeschrieben Muchi, Sungzeit
(Aus: Kokka, Heft 12)
Text s. S. 231 u. 232

schied in der Ausführung! Millet stellt Menschen in den Vordergrund, deren Bewegung den Inhalt des Bildes erklärt, aber der Chinese braucht keine Figuren, nur eine Suggestion; alles andere muß der Bewunderer des Bildes selbst hinzutun. Niemals in der Welt ist vor den modernen Malern unserer Zeit eine Landschaft nur als Stimmung aufgefaßt und gemalt, außer fast tausend Jahre vorher in China!

Dieses Bild ist ein alter Familienschatz der gräflichen Maturafamilie in Japan, deren Ahne einst Daimio von Kyushu war. Das Alter des Bildes ist verbürgt, vielleicht ist es von Muchi gemalt, jedenfalls ist es ein Meisterwerk in Ausführung und Erfindung und ein glänzendes Beispiel dieser spezifisch chinesischen Kunst der Sungzeit.

Ebenfalls in voller Meisterschaft ist ein Arhat (Abb. 181) und vor allem ein Triptychon (Abb. 182) im Daitokujitempel zu Kyoto gemalt. In der Mitte sitzt die weißgekleidete Gottheit der Barmherzigkeit, Kwanyin, mit einem Diadem in beschaulicher Ruhe auf ihrem Thron, umgeben von Wolken, aus denen Baumzweige in geschmackvoller Weise heraustreten. Neben ihr auf einem Felsen eine Blumen-vase in schlanker Form. Ein vornehmes, einfaches Bild; alles weich und fließend. Eingerahmt wird diese Mitte von zwei Gegenstücken, die mit das Schönste an Tierbildern sind, was uns aus dieser Zeit bekannt geworden ist. Der heranschreitende Kranich mit den aufgeplusterten Federn, dem offenen Schnabel und den ausschreitenden Beinen zeigt in großzügigem Stile die aggressive Bewegung des Tieres. Wenige Bambusblätter und -stämme geben einen stimmungsvollen Hintergrund. Auf der anderen Seite: eine Affenmutter mit ihrem Jungen auf einem Baumzweige. Wie fügen sich die Linien im Triptychon zusammen! Von den Wurzeln des Bambus und den Füßen des Kranichs geht die Linie nach oben, um auf dem schrägen Aste des Affenbildes wieder herabzusteigen. Es ist dieselbe Idee des Gegensatzes, wie die des auf- und absteigenden Drachen: das männliche und das weibliche Prinzip. Der mutige Angriff des Reiher und die schützende Mutterliebe, der Kampf des Lebens und in der Mitte die himmlische, in Ruhe thronende Gottheit. Alles symbolisch und bedeutungsvoll im Inhalt, im Aufbau der Linien und in der Tönung der Ausführung.



Abb. 179 Tiger, schwarzweiß, etwa 1,95 m hoch und 90 cm breit. Im
Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. II)
Text s. S. 231 u. 232

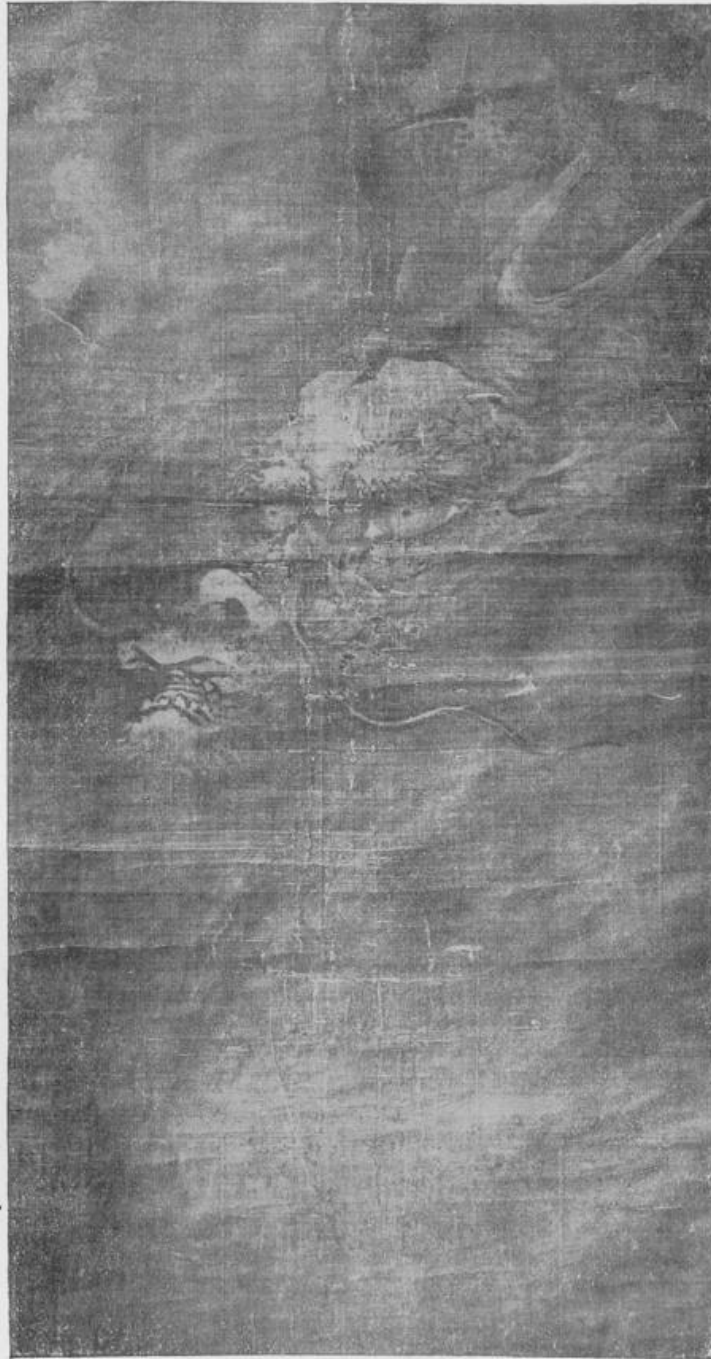


Abb. 180 Drache, schwarzweiß, etwa 1,95 m hoch und 90 cm breit. Im
Daitokujitempel, Kyoto, Japan, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. II)
Text s. S. 231 u. 232



Abb. 181 Arhat Vanavasi, auf einem Felsen sitzend, umzingelt von Drachen, schwarzweiß, etwa 1 m hoch. Sammlungs-Siegel des Yoshimitsu, Ashikaga-Shogun von Japan (1368—1393) von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278 (Aus Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. X) — Text s. S. 231 u. 233

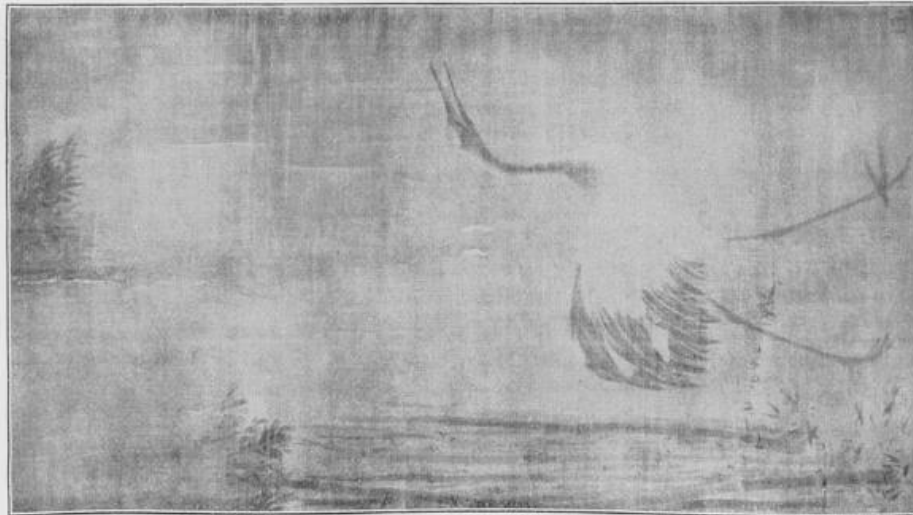


Abb. 182 Kwanyin, Kranich und Affe mit Jungen, Triptychon, schwarzweiß, etwa 1,4 m hoch, im Daitokujikloster, Kyoto, Japan, gezeichnet: Muchi(?), süd. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. I — Text s. S. 231 u. 233)



Abb. 183 Landschaft von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. XIV)
Text s. a. S. 231

Dagegen erscheinen mir andere Landschaften (Abb. 183, 184) durchaus mangelhaft, besonders die schrägen Linien der beiden Ufer auf einer Seite des Bildes sind recht ungeschickt. Besser scheint mir das Affenbild (Abb. 185) gemalt zu sein, das aber in der kleinen Reproduktion nur schlecht die lebendige Bewegung der herum-springenden Tiere erkennen läßt. Die naturalistische Ausführung dürfte kaum von

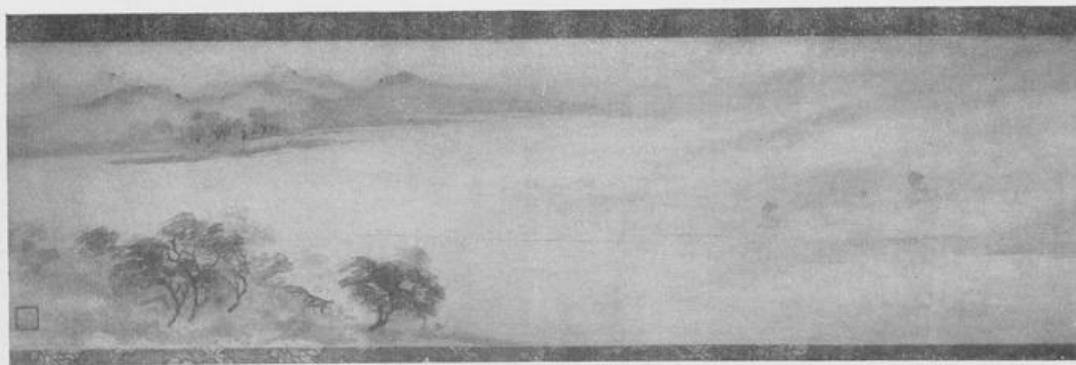


Abb. 184 Küste bei Sturm und zurückkehrende Segelboote, schwarzweiß, auf Papier, etwa 30 cm hoch, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)
Text s. a. S. 231

der gleichen Meisterhand wie die obigen Bilder stammen. Die Henne (Abb. 186) mit ihren Kücken und dem dabei liegenden jungen Hunde erinnert in der gut beobachteten Bewegung des Mutterhuhnes und in den verschwimmenden Tönungen eher an Muchi; desgleichen zeigt die leichte Skizze des Lotusblattes eine geschickte Hand (Abb. 187). Im Motiv selten und originell ist ein Taschenkrebs (Abb. 188) auf dem Meeresgrunde.



Abb. 185 Affen im Wald, schwarzweiß, etwa 20 cm hoch und 1,30 m lang, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XI)
Text s. a. S. 231



Abb. 186 Henne mit Kücken und jungen Hunden, Schwarzweißmalerei, etwa 36 cm hoch, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XVI)
Text s. S. 231 u. 238

Eine Reihe Vogelbilder werden Muchi zugeschrieben, die den verschiedensten Stilen angehören und von denen eigentlich keines den mystischen Priestergeist erkennen läßt. Das frierende und sich zum Schutz in sich zusammenkauernde Taubenpaar (Abb. 189) ist in vortrefflicher Impression des Sungstiles gemalt, hat aber in der Ausführung wesentliche Unterschiede mit dem signierten Triptychon. Das elegante Vögelchen (Abb. 190), das im Begriff steht, vom Zweige zu fliegen, hat mit der Seelenmalerei der Sungzeit gar nichts zu tun, sondern ist ein kleines Meisterwerk späterer Zeit in realistischer, nach der Natur studierter Bewegung.

Ein ganz hervorragendes Kunstwerk ist die Krähe (Abb. 191), die sich die Federn zaust, aber die elegante, etwas geleckte Ausführung, die kokette Verteilung des Pinienzweiges oben und der Ranke um den Baumstamm zeigen eine ganz andere Schule. Ich möchte fast glauben, daß es eine japanische Arbeit der letzten Jahrhunderte ist. Auch der Stempel von Muchi auf diesem Bilde macht eine Fälschung sehr wahrscheinlich. Der Stil dieses Bildes zeigt so ziemlich den größten Gegensatz zum Geist der Sungzeit. Hier ist alles auf rein ästhetische und dekorative Wirkungen berechnet; die Bewegung des Tieres ist nach der Natur als zufällige Einzelstudie beobachtet, aber sie gibt nichts Typisches oder Symbolisches; ebenso ist die Pflanzendekoration ganz willkürliche Füllung ohne inneren Zusammenhang mit dem Tiere und seiner Lebensgewohnheit.

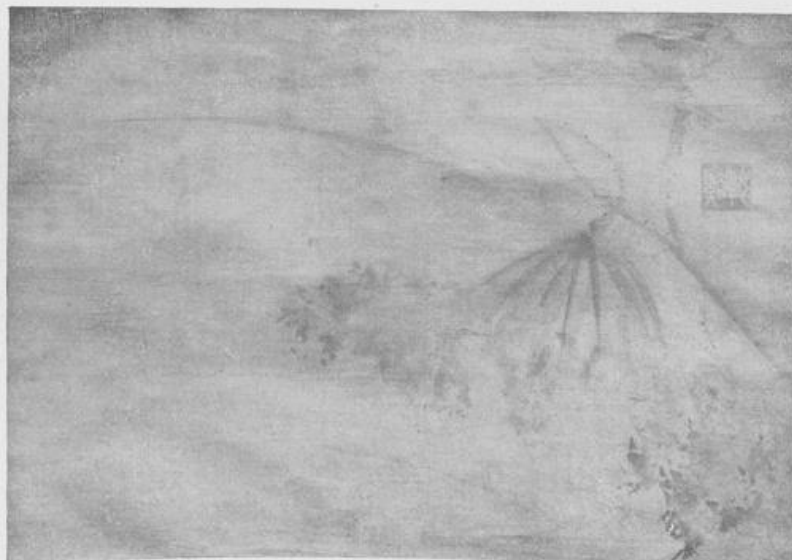


Abb. 187 Lotusblätter, schwarzweiß, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: *Bijutsu Gaho*, Bd. XIX)
Text s. S. 231 u. 238



Abb. 188 Taschenkrebs von Muchi, südl. Sungzeit,
1127—1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V) — Text s. S. 231 u. 238

Ein Taubenpaar auf Zweigen (Abb. 192), sowie eine Gans am Ufer (Abb. 193) dürften weder von Muchi gemalt sein, noch aus der Sungzeit stammen. Es sind Zufälligkeitsbewegungen, keine typischen Stellungen. Die Gans erinnert an japanische Maler des 17. Jahrhunderts.

Wie schon angedeutet, habe ich verschiedene, Muchi zugeschriebene Bilder zusammengestellt, um daran zu zeigen, wie völlig unglaublich die sogenannte „Tradition“ ist. Weder den chinesischen noch den japanischen Überlieferungen ist zu glauben. Nur durch Vergleich der Stile und Techniken kann aus den Bildern selbst allmählich die annähernde Wahrheit erforscht werden.

Von Liang Kai (japanisch: Ryokai) sind in Japan flotte Skizzen erhalten, die den impressionistischen Schwarzweißstil zeigen. Er wird uns als ein freier, unabhängiger Geist geschildert. Der Kaiser machte ihn zum Mitgliede der Akademie und verlieh ihm (Periode 1201—1204) den goldenen Gürtel, aber er zog es vor, das Ehrenzeichen der Malerschule an die Wand zu hängen, um ein ex-

zentrisches, ungebundenes Leben zu führen und sich dem Trunke zu ergeben. In diesem Sinne zeichnete er viele seiner Bilder als „Ryo, das Kind der Winde“. Und diesem übermütigen und freien Geiste entsprechen auch die Malereien, die zufällig in Japan erhalten sind. Es ist anzunehmen, daß er auch mehr sorgfältig ausgeführte Arbeiten hinterlassen hat, aber es sind keine bisher bekannt geworden. Im allgemeinen



Abb. 189 Wildes Taubenpaar, schwarzweiß, auf Papier, etwa 70 cm hoch, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Kokka, Heft 177) — Text s. S. 231 u. 239



Abb. 190 Vogel auf Fichtenzweig, bereit zum Wegfliegen, schwarzweiß, von Muchi, südl. Sungzeit, 1127—1278
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 231 u. 239

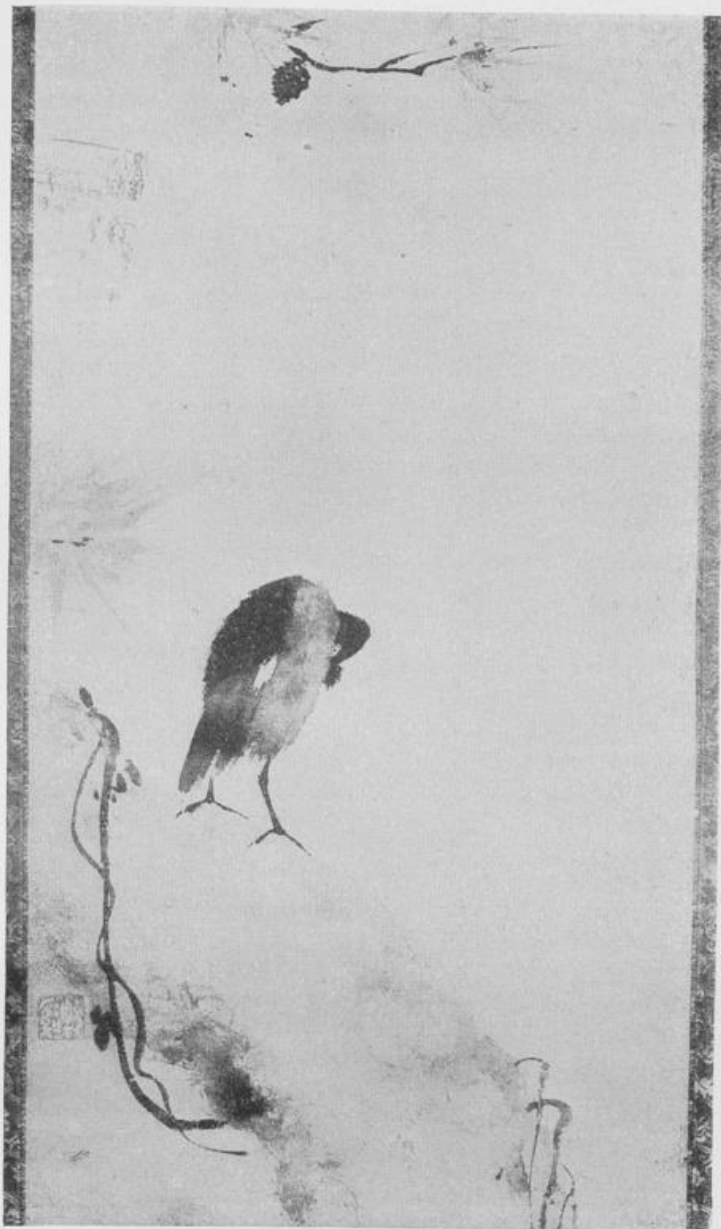


Abb. 191 Chinesische Krähenart „Pako“, die Federn ordnend, auf einem Baumstamm mit Weinranken, schwarzweiß, etwa 75 cm hoch, signiert: Muchi
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. I, auch bei Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII und Kokka, Heft 218)
Text s. S. 231, 239



Abb. 192 Taubenpaar, zugeschrieben Muchi
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VIII) — Text s. S. 231 u. 240

scheint er in China nicht so geschätzt zu sein wie in Japan, wo gerade diese flotten Skizzen sehr bewundert worden sind und viele Nachahmer gefunden haben.

Auf den ersten Blick erscheinen die Striche flüchtig und roh (Abb. 194), aber bei genauerem Studium wird man die Sicherheit bewundern müssen, mit wie wenigen kecken Pinselstrichen die Persönlichkeit des berühmten Dichters Li Taipo zum Ausdruck gebracht ist. Der Kopf ist sorgfältiger ausgeführt, und bei anderen Bildern sind es auch die Hände und Füße, aber die

Gewandung und alles Beiwerk ist nur in scheinbar sorglos hingeworfenen Pinselstrichen skizziert; dennoch empfangen wir deutlich den Eindruck der vorwärtsschreitenden Bewegung eines stolzen, selbstbewußten Mannes. Die Einfachheit und Freiheit des Vortrages, der leichte und doch



Abb. 193 Wilde Gans am Ufer, schwarzweiß,
zugeschrieben Muchi
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. II) — Text s. S. 231 u. 240



Abb. 194 Dichter Li Taipo aus der
Tangzeit, schwarzweiß, etwa 70 cm
hoch, von Liang Kai, um 1200
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. III, auch in Bijutsu Gaho, Bd. I)

kraftvolle Pinselstrich und die Vornehmheit der Auffassung zeigen eine Meisterschaft, die kaum übertroffen werden kann. Das Bild ist von einem Priester der Zensekte bereits gegen Ende der Sungdynastie nach Japan gebracht worden und gehörte zu den Schätzen des Shogun Yoshimasa (1443—1473).

In ähnlicher flotter Weise ist ein Felsenvorsprung (Abb. 195) mit einigen Vögeln gemalt. Die schweren Steine und der fliegende Vogel sind mit feinem Gefühl über die Fläche verteilt. Eine andere Technik zeigt uns eine ebenfalls Liang Kai zugeschriebene Skizze (Abb. 196) des populären Dichterpaares, des Küchenjungen Ittoku mit seinem Besen und des blödsinnigen Kanzan, die um die Mitte des 7. Jahrhunderts gelebt haben. Statt des kalligraphischen Striches sind hier verlaufende Farbflecke ebenso keck wie geistreich angewendet. Wie geschmackvoll ist der Farbfleck der Steine im Vordergrund als Ausgleich der Farbenwerte in den Figuren angebracht! Der große, freie Raum trägt zur Wirkung wesentlich bei; alles ist mit sicherem Gefühl trotz der scheinbaren Zufälligkeit genau abgewogen.

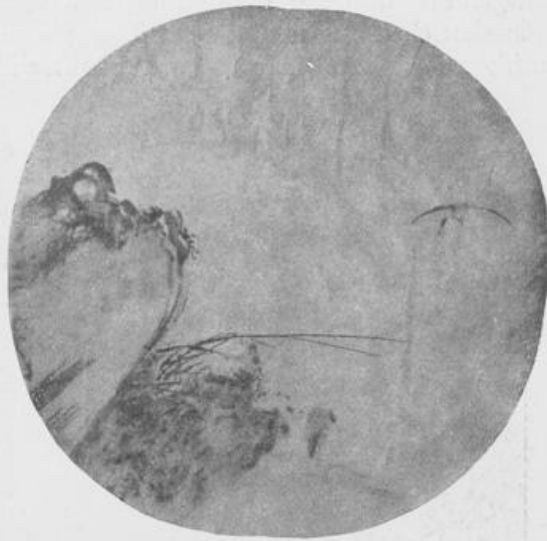


Abb. 195 Fliegender und sitzender Reiher am Felsen, schwarzweiß, auf Seide, etwa 30 cm hoch, von Liang Kai, um 1200
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XV)



Abb. 196 Das Dichterpaar: Kanzan und Ittoku, schwarzweiß, zugeschrieben Liang Kai, um 1200
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VIII)

Der lustige Priester Putai mit kurzen Beinen, unförmlich dickem Bauche und hohem Schädel war ein beliebtes Motiv der Maler. Täglich wurde er in den Straßen mit einem dicken Sack auf dem Rücken gesehen, wie er mit Kindern spielte oder auf seinem Sacke in der Straße schlief. Er war ein gütiger und kluger Mann, der das Volk liebte und hohe Ideale vertrat, aber dabei seine von Natur groteske Gestalt völlig vernachlässigte. Die originelle Figur wurde trotz der humoristischen Wirkung die typische Versinnbildlichung von Liebe und Menschenfreundlichkeit, von dem inneren Frieden des edlen Menschen selbst im Bettlergewande.

Ein derartiger Körper wird leicht unnatürlich und mehr komisch als humorvoll erscheinen; es war daher die Aufgabe des Künstlers, die Grenze des Geschmackvollen innezuhalten. Liang Kai hat diesen

ihm innerlich verwandten Charakter mit wenigen Pinselstrichen sehr drollig gemalt.¹⁾

¹⁾ Abbildung Kokka, Heft 152. Die Abbildung ist zur Reproduktion aus technischen Gründen leider nicht geeignet.

Nase, Mund und ein langes Hängekinnt sind mit dem fetten Leib fast verwachsen und erinnern lebhaft an die früher (Abb. 138) kennen gelernte Karikatur aus Turkistan. Die Füße und Hände mit ausgestreckten Fingern sind sorgfältig ausgeführt, während die unförmliche Figur mit einem losen Gewande in breiten Pinselstrichen angedeutet ist. Das gleiche Modell hat Tsuweng (Abb. 197) in ruhiger Pose und ein sonst unbekannter Maler, Men Wukwan (Abb. 198), bei der



Abb. 197 Der Priester Putai, schwarzweiß, von Tsuweng, Sungstil (Aus: Kokka, Heft 111)

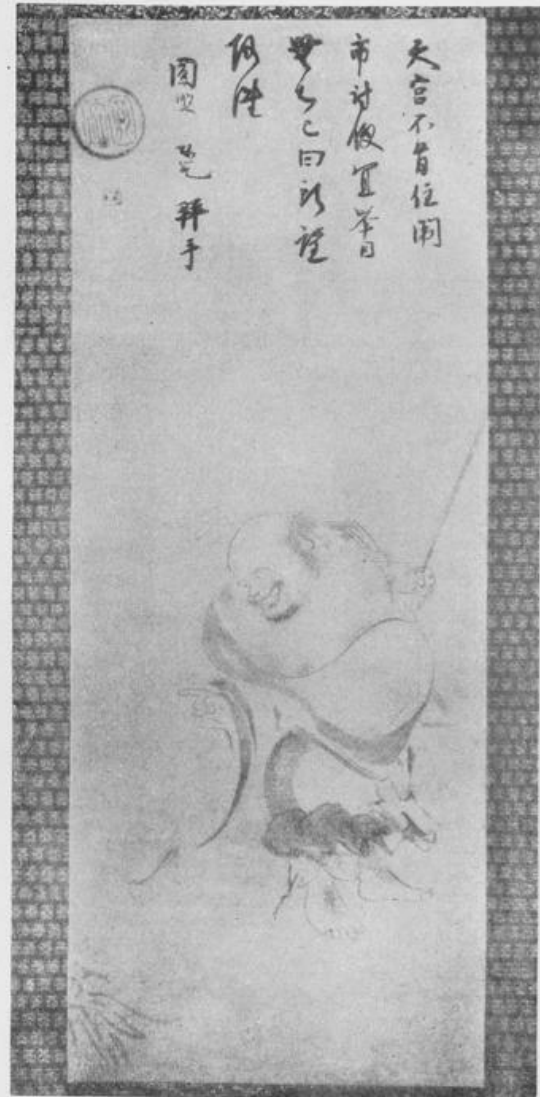


Abb. 198 Der Priester Putai, schwarzweiß auf Seide, etwa 80 cm hoch, von Men Wukwan, Sungzeit (Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art)

Erzählung lustiger Geschichten dargestellt. Mit möglichst wenigen Mitteln ist ein charakteristischer Ausdruck für diese originelle Figur gefunden. Auf beiden Bildern ist oben der freie Raum mit einigen Zeilen Schrift belebt, die künstlerisch durchaus zu dem Bilde gehören; diese Sitte scheint damals aufgekommen zu sein und wird später vielfach angewendet.

Men Wukwan wird auch ein anderes Bild (Abb. 199) zugeschrieben, das eine vollendete, sorgfältige Durchführung zeigt. Mau Potao lebte vierzig Jahre lang in den

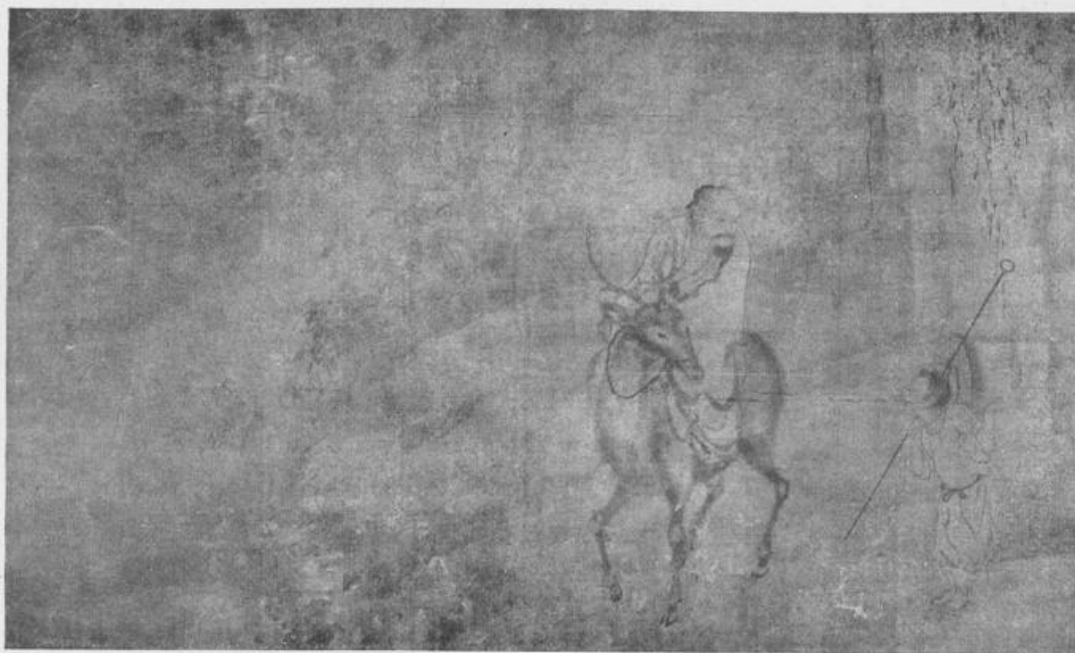


Abb. 199 Der Einsiedler Man Potao, auf einem Hirsch reitend, gefolgt von einem Asketen, schwarzweiß, etwa 70 cm lang, zugeschrieben Men Wukwan, Sungstil
(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. IV)
Text s. S. 245

ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung als Asket in den Bergen. Nachdem man ihn tot glaubte, wurde er auf einem weißen Hirsche reitend gesehen, gefolgt von anderen Asketen. Diese Legende ist hier dargestellt. Die Zeichnung des Einsiedlers und des Hirsches ist äußerst lebendig. Zu beachten ist die Komposition. Die Figur steht nicht mehr in der Mitte, die Landschaft ist kaum angedeutet, aber der große, freie Luftraum trägt zur Wirkung der Figuren wesentlich bei.

Tier- und Pflanzenmalereien

Unter die wenigen Originale der Sungzeit, deren Echtheit nicht bezweifelt wird, gehören zwei prächtige Bilder (Abb. 200, 201), die früher im Besitze des Sohnes vom Shogun



Abb. 200 „Auf dem Heimweg“, schwarzweiß und leichte farbige Töne, etwa 25 cm hoch, signiert: Liti, XII. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 171, und Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. VIII)



Abb. 201 Heimkehr von der Jagd. Jäger mit Fasan an Stange, auf Ochse im Schnee, schwarzweiß und leichte farbige Töne, etwa 25 cm hoch, signiert: Liti, XII. Jahrh.
(Aus: Kokka, Heft 80, und Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VIII)

Bäume ist übertrieben stark gezeichnet, wohl um die Wirkung des weißen Schnees zu verstärken, aber auch, weil die kahlen, dunklen Zweige in der Natur durch den Gegensatz der weißen Fläche sehr kräftig wirken. Beide Bilder zeigen die Heimkehr in der friedlichen Winterlandschaft. Das Traben des Ochsen und des Treibers ist in voller Bewegung, und im Gegensatz recken die kahlen Bäume ihre starren Äste in den Himmel. Richtige Winterstimmung! Beide Bilder sind signiert, und zwar im Sungstil mitten auf dem Bilde; auf dem einen ist der Schriftzug auf der Schneebank zwischen den Bäumen und auf dem anderen im Wasser der rechten Vorderecke.

Das erfolgreichste Gebiet der Sungkünstler waren Figuren, Landschaften und symbolische Tiere, aber auch Vögel, Fische, Pflanzen und Insekten wurden

Yoshimasa (1444 bis 1473) waren. Liti aus Hoyang in der Provinz Yünnan trat 1119 in die Akademie ein und wurde 25 Jahre später zum Direktor ernannt und mit dem goldenen Gürtel ausgezeichnet. Seine Landschaften werden zwar nicht als allererste Arbeiten von den chinesischen Kunstkritikern bezeichnet, aber uns fehlen zum Vergleich Abbildungen besserer Arbeiten. Wenn auch hier nur das Wesentliche herausgehoben und alles Nebensächliche beiseite gelassen ist, so sind die Bilder dennoch sorgfältig durchgearbeitet und nach der Natur studiert. Das Geäst der



Abb. 202 Rosa Ka.
(Aus: Kokka,

s. S. 248



Abb. 203 Weiden in Schnee, farbig, etwa 1,7 m hoch, im Tempel Nishi Hongwanji, Kyoto, Japan, von Chan Mangtun, geb. 1254, Ende Sung- oder Yuanzeit (Bd. II) — Text s. S. 248



Abb. 204 Falke auf Stange. Malerei aus der Zeit
des Kaisers Huitsung, 1100—1135
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)
Text s. a. S. 230

schlanke Gestalten eine schöne Komposition an Linien und Farbenflecken bilden.

Kaiser Huitsung, dessen Landschaften ich bereits oben (S. 230) erwähnt habe, ließ zahlreiche weiße Falkenbilder herstellen, die er, wie in moderner Zeit die Orden, an Beamte verschenkte (Abb. 204). Die Ausführung der Federn ist sehr kleinlich, und es ist daher wohl möglich, daß eine spätere Arbeit vorliegt.

Dem kaiserlichen Maler werden auch zwei andere Vogelbilder (Taf. VI) zugeschrieben, obgleich der Stil beider völlig verschieden ist. Der einfache, schlichte Vortrag des belaubten Zweiges (A), der die ganze Fläche wie ein Ausschnitt aus der Natur füllt, die sanften Farben, das bescheidene Vögelchen lassen eine Entstehung in der Sungzeit vermuten. Aber der kokett gebogene Zweig (B), der bunte, aber ungraziöse Vogel, die raffinierte Farbenzusammenstellung, die kleinliche Ausführung der Federn und das malerische Siegel scheinen der mehr dekorativen Art der Mingzeit zu entsprechen. Es ist ein lustiges und delikates Werkchen der Technik, aber das innere Leben, die einheitliche Stimmung (der Vogel ist viel zu schwer für den dünnen Zweig), kurz das geistige Element des Sungstiles fehlt.

nicht vernachlässigt. Liti ist für Blumen besonders berühmt (Abb. 202). Die gleichen symbolischen Gedanken, die zur romantischen Landschaft führten, beeinflussten auch die Arrangierung der Pflanzenbilder, aber die Farbe und ein gewisser Naturalismus blieben beibehalten, nur wurde gegenüber Hsü Hsi (Taf. II) eine elegantere Komposition durchgeführt.

Von Malereien mit Vögeln sind herrliche Werke erhalten. Wie wir schon bei Besprechung der Bilder von Muchi sahen, werden nicht zufällige Bewegungen nach dem Leben mit den Augen des Momentphotographen, sondern typische Situationen wiedergegeben. Um das zu können, ist mehr nötig, als eine Augenblicksskizze verlangt. Es muß das Leben der Tiere sorgfältig beobachtet werden.

Zwischen schneebedeckte Weidenbäume hat Chan Chungmu, der 1254 geboren und dessen Sterbejahr unbekannt ist, fliegende Reiher (Abb. 203) gemalt, deren weißes Gefieder und



Abb. 205 Früchte, Blätter und Eidechse, von Kosen,
Periode 907—962
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)



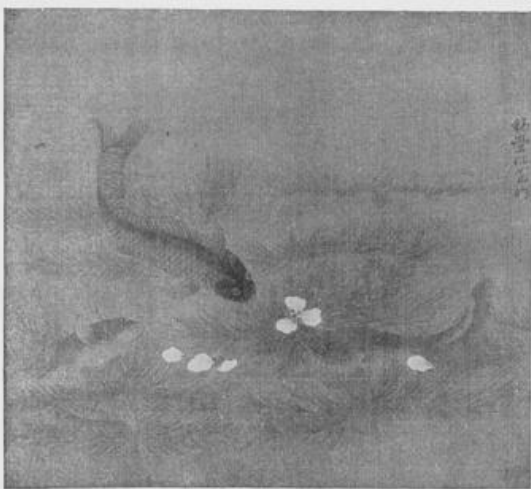
Farbige Malereien, zugeschrieben dem Kaiser Huitsung, 1100—1135

A Vögelchen auf blühendem Zweig

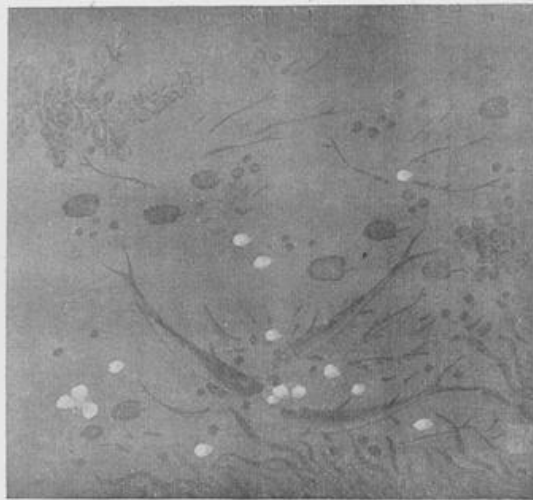
B Bunter Vogel auf blühendem Pfirsichzweig

(Aus: Kokka, A Heft 105; B Heft 25.)

Der kaiserliche Mäcen Huitsung war nicht nur selbst Maler, sondern auch Kunstsammler auf allen Gebieten, und seine ungeheuren Schätze hat er von Gelehrten in illustrierten Katalogen verarbeiten lassen. Diese Bücher geben die eigentliche Grundlage unserer Kenntnisse alter chinesischer Bilder, Bronzen und Jade. Es ist ein eigenes Schicksal, daß dieser kunstbegabte Herrscher nur von 1101—1125 regieren durfte und dann zehn Jahre bis zu seinem Tod in tatarischer Gefangenschaft leben mußte. Der „Katalog von Gemälden im Hsüanpalast“ (Hsüan Ho Shu Pu) in der Kaiserstadt von Kaifangfu in Honan, der damaligen Hauptstadt, erschien 1120 in zwanzig Büchern. Die Tatareneroberung (1125), die den Kaiser in Gefangenschaft brachte, hat diese gewaltigen Sammlungen zerstreut und das meiste vernichtet. An Gemälden werden nicht weniger als 6192 von 231 Malern aufgeführt und bezüglich der Darstellung beschrieben.



a



b

Abb. 206 Pflaumenblüten auf dem Wasser, mit Fischen und Algen, a von Chinyo (?), auch Kocho und Sho-o genannt; b von Joyeki (?), Sungstil
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. VII)

Die in dem Katalog getroffene Einteilung ¹⁾ nach den dargestellten Sujets ist charakteristisch für die Malereien bis zur Sungzeit und vorbildlich für die spätere Klassifizierung geblieben. Die zehn Abteilungen umfassen: Taoistische und buddhistische Vorwürfe; Menschen; Paläste und Bauten; Barbarenvölker; Drachen und Fische; Berge und Wasser; Haustiere und Wild; Blumen und Vögel; Bambusskizzen; Gemüse und Früchte. Wir sehen den Drachen zu den Fischen gerechnet. Bilder, die hier ganze Abteilungen bilden, wie Barbaren, Paläste und Bauten, sind uns bisher nicht in einem einzigen Bilde bekannt geworden, auch Genreszenen, Frauengestalten, wilde Tiere fehlen. Nur solche Bilder sind uns überliefert, die die Japaner im 15. Jahrhundert interessierten, und das waren neben buddhistischen Bildern vorwiegend Landschaften, Blumen und Tiere.

Dem 10. Jahrhundert wird ein Bildchen zugeschrieben, das Blätter und Früchte mit einer Eidechse zeigt (Abb. 205). Die zierliche und naturalistische Ausführung läßt aber eine etwas spätere Zeit der Herstellung vermuten. Dagegen dürften die Fischbildchen (Abb. 206 und 207) vielleicht aus der Sungzeit stammen. Nicht der einzelne Fisch, nicht die Schuppen und Flossen sind ausgeführt, sondern eine aus dem Fisch-

¹⁾ Ausführliche Aufzählung in *Bushell, Chinese art*, Bd. II, S. 138—141.

leben genommene Szene. Mit wenigen Linien und einigen leichten Tönen ist ein Stück Wasserleben abgebildet. Die elegante Bewegung der einzelnen Fische und die geschmackvolle Gruppierung der bewegten Tiere in der Wasserfläche ist zu beachten.

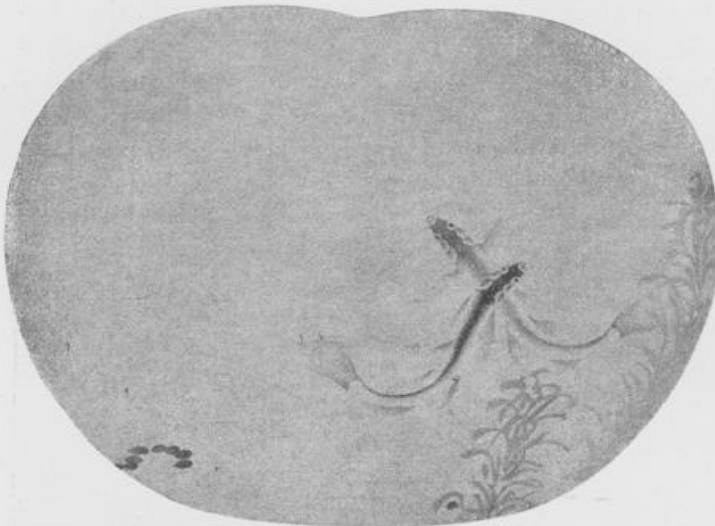


Abb. 207 Fische, leicht getönte Malerei auf Papier, etwa 28 cm breit, von Fan Anjen (japanisch: Hananjin), Sungstil (Aus: Kokka, Heft 175) — Text s. S. 249

Mao Yih (japanisch: Moeki), der um 1165—1174 erwähnt wird, war besonders berühmt für seine schönen Farben, mit denen er Haustiere, Vögel und Blumen malte. Ein Stilleben (Taf. VII, A) zeigt ein Bündel junger Bambussprossen, das ohne sonstige Beigaben in geschickter Weise in die freie Fläche gesetzt ist. Die Ausführung in den braunschwarzen Tönen, die geschmackvolle Linienführung, die Verteilung im Raume ist bei aller Einfachheit des Vorwurfes interessant und künstlerisch gestaltet.

Auf einem anderen Bilde (Taf. VII, B) lernen wir Mao als Künstler der bunten Farbe kennen. Eine Katzenmutter sitzt ruhig, während kleine Kätzchen um sie herum spielen. An der Seite sind blühende Stockrosen und eine große, leere, braungetönte Fläche daneben. Augen, Nase und Füßchen sind in Schwarz deutlich gezeichnet, aber die verschiedenfarbigen Felle als Farbentöne mit breitem Pinsel eingesetzt. Die Bewegung der Tiere ist gut beobachtet, aber vor allem die Verteilung der Farbenflecke mit Meisterhand geübt. Auch ein Hündchen (Abb. 208) in lustiger Bewegung lernen wir zwar nicht im Original kennen, sondern in einer japanischen Kopie, die als solche bezeichnet ist.

* * *

Charakteristisch für die Malerei der Sungzeit haben wir auf allen Gebieten das einfache, klar durchgeführte Motiv gefunden. Einige Bilder aber werden dem gleichen Stile zugeschrieben, die mit ziemlicher Sicherheit als aus anderer Zeit stammend angesprochen werden müssen.

Auf Bildern, die Yen Tzuping, dem Hofmaler des von 1163—1189 regierenden Kaisers Chao Shen, zugeschrieben werden, ist der Baumschlag (Abb. 209) zierlicher als gewöhnlich ausgeführt und eine Fernsicht angefügt, die eigentlich mit dem Grund-

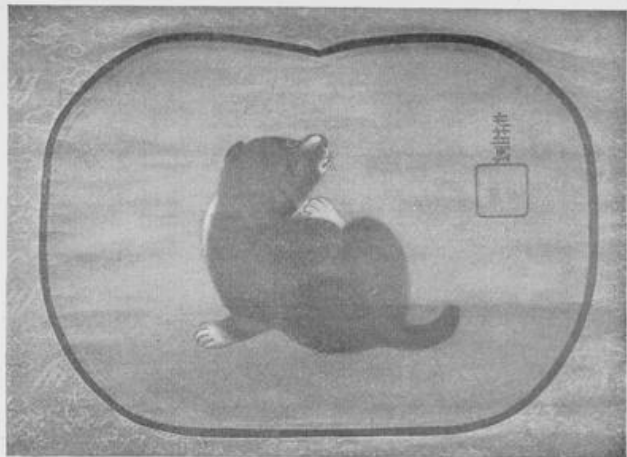


Abb. 208 Junger Hund, Kopie von dem Japaner Shokado, erste Hälfte des 17. Jahrh., nach Original von Mao Yih, um 1165—1174 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)



Farbige Malereien von Mao Yih berühmt um 1165—1174

A Bambussprossenbündel

B Katze mit spielenden Jungen unter blühenden Stockrosen

(Aus Kokka, *A* Heft 91 ; *B* Heft 69).



Abb. 209 Büffel unter Bäumen am Wasser, in farbigen Tönen, etwa 1 m hoch, aus dem Besitz von Yoshimasa, Ashikaga in Japan, 1435–1490, von Yen Tzuping, 1163
(Aus: Kokka, Heft 191)

gedanken des Bildes nichts zu tun hat. Nur um eine Tiefenwirkung zu erreichen, ist links das Flußufer und die Bergkontur willkürlich hinzugezeichnet. Dieses Kunstmittel wird später häufig angewendet, und aus ihm entsteht die hochgestaffelte Landschaft mit ihrer Kompliziertheit der Motive, wie wir sie auf anderen Bildern (Abb. 210), die dem gleichen Maler zugeschrieben werden, bereits finden.

Die gleichen Eigentümlichkeiten weist ein dem Hsia Kuei zugeschriebenes Bild (Abb. 211) auf. Die Einfachheit des Bildes ist verloren. Nicht mehr wird die Seele einer einheitlichen, stimmungsvollen Landschaft gegeben, sondern eine Fülle

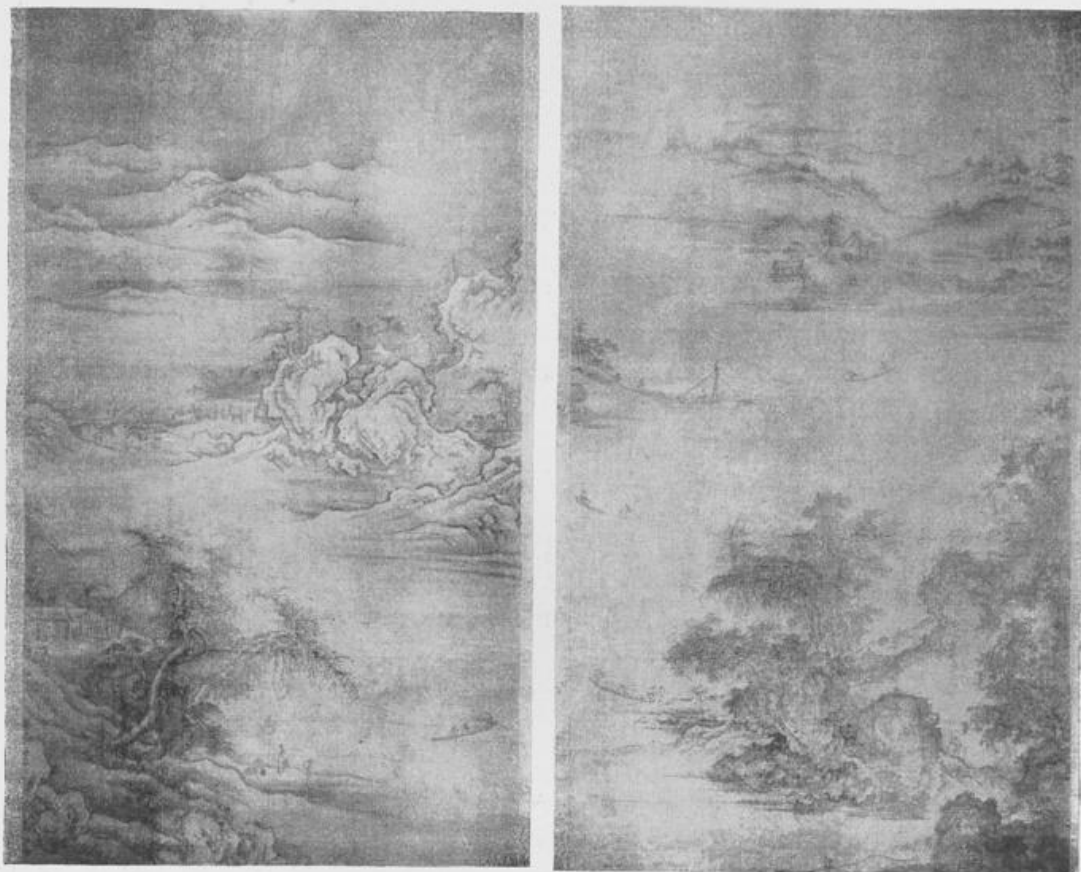


Abb. 210 Herbst- und Winterlandschaften mit ankommenden Booten, schwarzweiß, 1,20 m hoch, im Daitokuji-kloster, Kyoto, Japan, zugeschrieben Yen Tzuping (?) Südl. Sungdynastie, 1163, wahrscheinlich Yuan- oder Mingarbeit

(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XII)

interessanter Einzelmotive ist dekorativ zusammengestellt. Die einzelnen Szenerien sind übereinander aufgebaut und die verschiedenen Kulissen durch Wolkenstreifen getrennt bzw. verbunden. Wenn wir die Bilder teilweise zudecken, so haben wir zwei oder drei Bilder, von denen jedes einzelne ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellt.

Wir haben hier bereits alle charakteristischen Eigenschaften der späteren Stile vor uns. Zugleich sehen wir in besonders starker Weise den Unterschied zwischen der nördlichen und südlichen Schule. Kahle, schroffe Felsen ragen auf dem letzten Bilde gegen den Himmel in ernster, wuchtiger Majestät, während die anderen Bilder weiche, abgerundete Bergformationen aufweisen.



Abb. 211 Gebirgslandschaft in farbigen Tönen, etwa 1 m hoch, zugeschrieben
Hsia Kuei, aber wahrscheinlich Ende Yuanzeit
(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, und Kokka, Heft 193)
Text s. S. 252

Zusammenfassung

Wir sehen einen reichen Motivenschatz in der Sungzeit verwendet. Vom Fisch bis zum Götterbild wird alles abgebildet. Jedes Wesen, das atmet, ist der Beachtung wert, denn keiner weiß nach buddhistischer Lehre, welche Gestalt sein Ich bei neuer Geburt erhalten wird. Als Ausdruck der taoistischen Lehre suchte man die Seele der Natur, offenbart in den großzügigen, oft etwas mystischen Landschaften wie in der einzelnen Pflanze, zu erfassen. Unter dem Einfluß der Poesie wurde vieles als symbolisches Gleichnis verstanden.

Der Weltanschauung der Zeit entsprach die bevorzugte Verwendung von weichen Farbtönen und besonders der schwarzen Tusche. In flotter Skizze, bald mit breitem Pinsel in Farbflecken, bald mit feinem Pinsel in kräftigen Linien, ist die Ausführung bewirkt. Die zufällige Einzelform der Natur, sowie der erzählende Inhalt interessieren nicht mehr, sondern dem Ausdruck der Seele der Natur und ihrer Geschöpfe in typischen Formen galt das höchste Streben der Künstler. Stimmungsbilder wurden geschaffen, die einen Höhepunkt der Weltkunst darstellen und in ähnlicher Weise in Europa zum ersten Male in moderner Zeit gemalt worden sind.
