

VII. Mandschuzeit

Thsingdynastie — 1644 bis heute

Die Mandschuren, die einst (S. 255) von dem Sungkaiser mit Hilfe der Mongolen nach ihrer nördlichen Heimat zurückgetrieben worden waren, fingen (1623) wieder an, nach dem Süden vorzudringen, die Länder zu verwüsten und Plünderungszüge zu unternehmen, die sich 1629 bis Tientsin und Peking ausdehnten. Als sie in Jahresfrist mit Mühe zurückgetrieben waren, brach gleichzeitig in Shansi eine große Hungersnot aus. Das Volk wurde von den habgierigen Beamten nicht unterstützt, es schritt zur Selbsthilfe, und die Hungernden zogen raubend durch das Land. Alle unzufriedenen Elemente schlossen sich an, um den Beamtendruck abzuschütteln. So entstand heller Aufruhr. Zwei Anführer leiteten die Massen, von denen der eine nach Westen, der andere nach Norden marschierte und Peking eroberte. Der letzte Mingkaiser gab sich selbst den Tod. Die Eroberer hausten im eigenen Vaterlande schlimmer als die Barbaren. Willkür und Geldgier, Erpressungen und Morde waren an der Tagesordnung. Durch die Schriften der in China weilenden Jesuiten sind wir über diese Revolution und ihre Schandtaten genau unterrichtet.

Der Kommandant der kaiserlichen Truppen an dem großen Wall im Osten lehnte die Aufforderung zur Unterwerfung ab und rief die Mandschu um Hilfe an. Obgleich der Bündnisvertrag dahin lautete, daß die Mandschu für ihre Hilfe nur alles Gut und Geld, das vorgefunden würde, erhalten und das Reich ungeschmälert der Mingdynastie verbleiben sollte, wiederholte sich dasselbe Schauspiel wie einst bei der Mongolenhilfe. Der Sieger blieb im Lande und machte sich zum Kaiser von China. Zwanzig Jahre lang wogte noch ein blutiger Kampf gegen verschiedene Gegenkaiser und Rebellen durch das Reich, bis die Mandschu ihres Besitzes sicher waren. Selbst unter der ruhmreichen Regierung des kunstliebenden Kaisers Kanghi (1662—1723) mußten immer wieder Aufstände unterdrückt werden.

Unser Landsmann aus Köln, der Jesuit Johann Adam Schall, war schon vom letzten Mingkaiser als Hofastronom angestellt gewesen und wurde in seinem Amte von den neuen Herrschern bestätigt. Er richtete die Sternwarte¹⁾ in Peking ein und wurde ein Freund und Berater des Kaisers. Später wurde der Belgier Ferdinand Verbiest zum Vizedirektor der Sternwarte ernannt. Die Holländer waren als Handelsleute in Formosa (1624) angesiedelt, die Portugiesen seit früherer Zeit in Macao. Der erste politische Vertrag mit einer Macht Europas, mit Rußland, wurde wegen Grenzstreitigkeiten im Amurgebiet (1689) abgeschlossen. Die Jesuiten erlangten einen großen Einfluß am Hofe, und zahlreiche Missionare waren im Lande tätig. China war mit der Kultur des Abendlandes in intime Verbindung gekommen, und die Kunst, besonders das Kunstgewerbe und die Architektur, hat vielerlei

¹⁾ Abbildung s. Kapitel über Architektur in Bd. II.

Anregung damals aus Europa erhalten, wie wir in verschiedenen Kapiteln über das Kunstgewerbe (Band II) sehen werden.

Die Mandschuren verlangten zuerst von den Soldaten, um im Kriege den verbündeten Freund vom Feind zu unterscheiden, später von dem ganzen Volke als Zeichen der Unterwerfung und zur Unterscheidung von den zahlreichen Widersachern die Annahme der nordischen Frisur mit Zopf und rasiertem Vorderkopf. Nur den Koreanern wurde das Recht verliehen, die alte Tracht und Frisur beizubehalten, so daß wir bei ihnen deutlich die Mingsitten konserviert finden.

Eine eigene Kunst besaßen die barbarischen Eroberer nicht, sondern übernahmen, wie einst die Mongolen, die chinesischen Vorbilder. Die Beamten, soweit sie sich unterwarfen, wurden in ihren Stellungen bestätigt und die alten Zeremonien und Sitten des Hofes beibehalten. Daher zeigt auch die Kunst der frühen Mandschuzeit keine wesentlichen Unterschiede gegenüber der aus der späten Mingzeit. Nur wird im Laufe der Zeit die Tradition immer konventioneller und immer geistloser ausgeführt. Die Kunst wurde nicht mehr von einer hohen Kultur getragen, sondern durch die Laune der prachtliebenden Kaiser und ihrer Beamten äußerlich nachgeahmt, um die Fremdherrschaft beim Volke beliebt zu machen. Es war eine üppige Luxuskunst, entstanden aus dem Wunsche nach Glanz, aber keine Verfeinerung des geistigen Lebens.

Es ist kein Zufall, sondern entspricht dieser Zeitströmung, daß das Kunstgewerbe damals zu einer hohen Blüte entwickelt wurde und alle Techniken ihre Vollendung erfuhren. Die hohe Kunst aber zehrte von den alten Traditionen, ohne die innere Kraft für neue eigenartige Ausdrucksformen zu gewinnen. Auch der europäische Einfluß konnte nur eine geringe Wirkung ausüben, denn der westländische Geist wurde nicht begriffen, sondern nur seine äußeren Formen wurden unter Umformung in die Sprache der Chinesen und auch nur so weit, wie sie in den alten Stil paßten, nachgeahmt. Auch in der modernen Zeit ist eine Änderung nach dem europäischen Beispiele nicht zu erwarten, denn die Kunst ist der Ausdruck des gesamten Geisteslebens eines Volkes, und nur wenn dieses sich verändert, kann von innen heraus ein neuer Kunststil geboren werden. Die Chinesen lernen mit Kanonen schießen und auf Eisenbahnen fahren, aber sie sind trotzdem Chinesen in allen Kulturfragen und werden es voraussichtlich noch lange bleiben.

* * *

Charakteristisch für den Mandschustil erscheinen mir die quadratmetergroßen Wandbilder in den Tempeln und Palästen. Waren früher Fresken mit buddhistischen Darstellungen gemalt oder weite Landschaften in symbolischer Bedeutung, so werden jetzt die Handlungen des Tages, wie einst in der Han- bis Tangzeit, verewigt. Seit uralter Zeit wird der Taishanberg in Shantung, die höchste Erhebung in dem ältesten Chinalande, verehrt. Auf hoher Spitze ist ein Tempel errichtet, und seit Jahrtausenden pilgern Millionen Menschen dorthin. Auch der erste Mandschukaiser bestieg diese heilige Stätte, und im Tempel zu Tainganfu sind riesige Wandmalereien, die in fortlaufender Darstellung seine Prozession schildern. Der Kaiser selbst ist in doppelter Lebensgröße gemalt, und Hunderte von Figuren in einfacher Lebensgröße begleiten ihn in die weite Berglandschaft. Alles ist sachlich ausgeführt; die Trachten und Uniformen, Abzeichen und Waffen sind genau nach der Natur studiert. Es sind kulturhistorische Illustrationen, die inhaltlich an ägyptische Reliefs erinnern, ausgeführt mit den konventionell angewendeten Mitteln einer hohen Kunst.

Es ist der Geist des ungebildeten Emporkömmlings, der stolz auf seine Macht und Erfolge ist und die Kunst nur als Handwerkszeug zur Befriedigung

seiner Eitelkeit ansieht. Er ahnt nicht, daß der besiegte Chinese in einem Vers, in einem kleinen Landschaftsbildchen sich ein wertvolleres und dauernderes Denkmal gesetzt hat, als die metergroßen Handwerkerarbeiten jemals vermögen. Vielleicht weiß er es! Aber ein Cäsarenwille kann Städte erbauen und vernichten, kann Riesenmauern bemalen und seine Macht in der Welt verkünden, aber er kann nicht einen einzigen Vers dichten oder ein Bild malen, das die Seele des Volkes erschüttert und noch lebendig wirkt, wenn seine Taten längst vergessen sind.

Von dieser Kunst, die sich überall durch ihre Massen und oft durch ihre Dimensionen vordrängt, will ich nicht sprechen, sondern nur von jener hohen Kunst, die dem Schema der alten Tradition sich anpaßte. Im wesentlichen sind die Vorzüge und besonders die künstlerischen Fehler des späten Mingstiles weiter ausgebildet. Verfeinerte Einzelausführung, geschmackvolle Flächenfüllung, geschickte Verbindungen der oft nur lose zusammengehörenden Teile, raffinierte Technik und dennoch nur liebenswürdige, keine großzügigen Wirkungen. Alles in allem die Kunst einer feinfühligsten Verfallzeit, die nur noch aus Freude an der ästhetischen Dekoration, nicht aber als Ausdruck einer tiefempfundenen Weltanschauung ihre Werke schafft.

Nicht nach der Natur wurde gemalt, sondern nach dem K a n o n, den einst die großen Meister geschaffen hatten. Zum Unterricht und als Vorlagen der Schüler wurden zahlreiche Bücher herausgegeben, die ausgesuchte Studien nach berühmten Meistern enthielten. In dem berühmten Katalog von der Sammlung des Kaisers Huitsung (S. 249) waren die Gemälde in zehn Abteilungen nach den dargestellten Motiven aufgeführt. Diese Einteilung wurde im wesentlichen beibehalten. Wir finden viele Hefte mit Abbildungen der Götter, Buddhaschüler, Kaiser und Weisen mit ihren Attributen und den für sie charakteristisch gewordenen Stellungen. Die Körper werden in ihren einzelnen Teilen ausführlich behandelt. Augen, in verschiedenen Stellungen und nach Altersklassen geordnet, Ohren, Nasen, selbst Bartformen, Köpfe mit verschiedenen Frisuren und Kopfbedeckungen, Gesichter in mannigfaltigen Verkürzungen von oben oder von unten gesehen, kurz alle Möglichkeiten, die nach der Tradition auf Bildern vorkommen können, sind sorgfältig wie in einem Lexikon registriert.

Mit besonderer Sorgfalt sind die Pflanzenstudien behandelt. Ganze Hefte sind dem Bambus, der Pflaumenblüte, dem Chrysanthemum und den Gräsern — den vier Lieblingsmotiven — gewidmet. Von den einzelnen Staubfäden und Blütenblättern bis zur üppigen Staude und dem fertig komponierten Bilde sind alle Zwischenstufen dargestellt. Wir sehen den Bambus, wie er in jungen Trieben hervorsproßt und wie er als Baum vom Sturm gepeitscht wird. Die Blumen sind einzeln, an Zweigen, in ganzen Stauden, auf Felsen und als Stillleben in Schwarz und Bunt gedruckt. Dann kommen Vögel, Schmetterlinge, Insekten, bald einzeln, bald in Verbindung mit Blumen. Und schließlich Bergformationen und fertig komponierte Landschaften. Es sind alle vorgezeichnete Einzelteile, die nur von geschickter Hand nachgeformt und zum Bilde zusammengesetzt zu werden brauchen. Es fehlen — soweit mein begrenztes Material erkennen läßt — die großen Tiere, wie Elefanten und Kamele, sowie die symbolischen Tiere, wie Phönixe und Tiger, dagegen sind Drachen vorhanden, die als Ornament überall verwendet werden. Die Darstellung erstreckte sich somit fast ausschließlich auf die Vorbilder der umgebenden Natur.

Diese Vorlagen entsprachen der erstarrten Konvention und sind für die letzten Jahrhunderte, in denen kein großes, bahnbrechendes Malgenie geboren wurde, das feststehende Gesetz. Jede Abweichung war verpönt. Die Bilder dieser Zeit sind im wesentlichen nichts weiter als mehr oder minder geschickte Zusammenstellungen von Einzelkopien. Alle Stricharten werden auswendig gelernt und nachgeformt.

Jede Jahreszeit, jede Pflanze hat ihre bestimmte Formation, und jede Abweichung von der Regel würde als unfein und unkünstlerisch verurteilt werden. Wir hatten gesehen, daß Tai Wenchin (S. 283) von der Akademie gewiesen wurde, weil er einen Angler in rotem Gewande gemalt hatte. Dieser akademische Zopf, der immerhin eine moralische Entschuldigung hatte, da das rote Kleid eine Art Rangabzeichen der hohen Beamten war — und wir doch auch keinen Angler in Generalsuniform malen würden —, war selbst auf Blumen und Gräser ausgedehnt. Alles wird in feste Regeln der Konvention gezwungen. Die Pflaumenblüte symbolisiert den Winter, die Päonien den Frühling, die Lotusblume den Sommer und das Chrysanthemum den Herbst.

Auch jeder Monat hat seine bestimmten Blumen, die in den einzelnen Gegenden des Reiches etwas abweichen. Auf einem gelackten Wandschirm ¹⁾ sind z. B. folgende Pflanzen als Symbole der Monate abgemalt:

Januar:	Wilde Pflaumenblüten	—	<i>Prunus Mumei</i>
Februar:	Pfirsichblüten	—	<i>Amygdalus persica</i>
März:	Päonienbaum	—	<i>Paeonia Mutan</i>
April:	Kirsche	—	<i>Prunus pseudocerasus</i>
Mai:	Magnolie	—	<i>Magnolia Yulan</i>
Juni:	Granatapfel	—	<i>Punica granatum</i>
Juli:	Lotus	—	<i>Nelumbium speciosum</i>
August:	Birnenblüte	—	<i>Pyrus spectabilis</i>
September:	Malve	—	<i>Malva verticillata</i>
Oktober:	Chrysanthemum	—	<i>Chrysanthemum indicum</i>
November:	Gardenie	—	<i>Gardenia florida</i>
Dezember:	Mohn	—	<i>Papaver somniferum</i> .

Gewisse Tiere sind die ausschließlichen Begleiter von bestimmten Heiligen, und ebenso erhalten einzelne Blumen religiöse Bedeutung. Der Lotus ist die eigentliche Pflanze des Buddhismus, während der Taoismus die Kiefer, den Bambus und die Pflaume bevorzugt. Gleiche Gesetze gelten für die Farben der Kleider, für die Körperstellung bestimmter Personen, sowie für Barttracht und Augenbildung.

Kein frei schaffender Geist erfindet die Bilder, sondern ein geschickter Dekorateur und Techniker formt sie mit den alten Mitteln, die Chinas große Meister hinterlassen haben. Immer weniger Wert wird auf die Erfindung neuer Darstellungen gelegt. Das Festhalten alter Zeremonien bis zum gedankenlosen Aberglauben spiegelt sich auch in der Kunst wider. Die einst tiefempfundenen Darstellungen werden schablonenhaft und nüchtern wiederholt.

So sehen wir das alte Motiv einer Menschengruppe unter einem Kiefernbaume (Abb. 293) neu gemalt. Wie kräftig und ernst hatte Ma Yuan den Baum in die Fläche verteilt (Abb. 175, 176), und wie graziös war er in der Yuanzeit wiederholt (Abb. 225); in der Mingzeit wurde er zur geschmackvollen Dekoration im Raume umgestaltet (Abb. 251), und jetzt sind Baum motive nach Vorlagenbüchern zusammengestoppelt. Die Stämme wirken flach und ungraziös, und die Zweige hängen ohne Lebenskraft unnatürlich herab. Die Menschen verraten in der Gruppierung ein gutes Vorbild, aber wie schwach und charakterlos ist die Strichausführung; jede Tönung ist weggelassen, die Figuren kleben aufeinander. Der Vordergrund ist durch einige gleichgültige Steine angedeutet, während jede Landschaft und jede Luftstimmung und damit die eigentlichen Elemente, die ein

¹⁾ *Bushell*, Chinese art, Bd. II, S. 111. — Abbildung s. Kapitel über Lack, Bd. II.
Münsterberg, Chinesische Kunstgeschichte



Abb. 293 Brettspieler unter einem Kiefernbaum, von Tsai Tsang, Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Miyoseki Zuroku Kanga, Bd. I)
Text s. S. 321

Während die großen Figurenbilder, sowohl religiösen wie weltlichen Inhaltes, im allgemeinen dem Niveau der handwerksmäßigen Routine angehören, sind Bilder von Landschaften, Vögeln und Blumen auch in geschickterer Ausführung entstanden, die dem Stile der kleinlichen, luxuriösen Zeit entsprechen. Es sind keine großzügigen Werke geschaffen, aber (Abb. 294) die Arrangierung der einzelnen Teile ist geschmackvoll und die delikaten Tuschtöne zu einem weichen Akkorde harmonisch zusammengestimmt. Auch ist das Übereinander nicht zu störend, da eine gewisse Tiefenwirkung angestrebt ist.

lebendig wirkendes Bild ausmachen müssen, fehlen. Andere Figurenbilder zeigen fadendünne Linien, die in kleinem, unruhigem Durcheinander gezeichnet sind. Es fehlt die kräftige Individualisierung der Pinselstriche, und es fehlt der elegante, großzügige Schwung der kalligraphisch geschulten Hand.



Abb. 294 Landschaft im Frühling, leicht getönt, auf Seide, etwa 1,7 m zu 47 cm, von Liu Mei, unbekanntem Maler, vielleicht Ende Ming
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art Bd. XVI)

Die verschiedensten Techniken werden angewendet. Hatte Liu Mei in verlaufenden Flächen die Berge gemalt, so führen Tsang Hong (Abb. 295) in kleinen Strichelchen und Kan Shenghui (Abb. 296) mit kräftigem Pinselstrich die Berge aus. Reiche Theaterkulissen sind aufgebaut, die uns nur durch die subtile Ausführung interessieren können. Die Technik und Formation der Berge von Kan Shenghui entspricht ziemlich genau einem Yuan-



Abb. 295 „Nebel in den Bergen vor dem Regen“, schwarzweiß auf vergoldetem Papier, 1,4 m zu 43 cm, von Tsang Hong, Mitte des 17. Jahrhunderts (Aus: Nanshu Maigwayen) Text s. a. S. 325



Abb. 296 „Vor dem Regen in den Bergen“, Gebirgslandschaft, schwarzweiß auf Seide, 1,9 m zu 90 cm, von Kan Shenghui (Aus: Nanshu Maigwayen)

bilde (Abb. 227) von Yuchien. Aber trotz einer fast gleich guten Technik sehen wir deutlich den Unterschied von etwa vierhundert Jahren. Auf dem älteren Bilde hat der Vordergrund eine tiefe Landschaft, an deren Ende sich die Berge, am Fuße von Nebel eingehüllt, erheben.

Auf dem Mandschubilde teilt eine große, helle Wolke das Bild in zwei völlig selbständige Teile, und der Vordergrund ist wiederum durch den Bach in zwei weitere Teile aufgelöst. Die Berge treten nicht zurück, sondern erdrücken durch ihr tiefes Schwarz die waldige Landschaft. In den unwirtlichen Bergen ist ein Tempel eingezeichnet, der sowohl



Abb. 297 Bergvilla im Frühling, farbig, auf Seide, etwa 1,75 zu 1 m, von
Wang Kien 1598—1677
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)

in der Idee, als auch in der Linienführung stört und viel zu stark hervortritt. Alles Gute ist mit geschickter Hand dem alten Meister nachgebildet, nur das Eigene, die Zusammenstellung, hat das Vorbild nicht verbessert.



Abb. 298 „Ackerarbeit im Frühling bei Regen“,
schwarzweiß auf Papier, 1,44 m zu 55 cm,
von Huang Pi, Mandschuzeit
(Aus: Nanshu Maigwayen)
Text s. S. 326



Abb. 299 Hahn und Henne unter
dem Baum „Wudong“, einer chi-
nesischen Baumart mit wenig
Blättern, in sehr hellen Farben auf
Seide, 2,10 m zu 70 cm, von Li Szio,
Mitte des 17. Jahrhunderts
(Aus: Nanshu Maigwayen) — Text s. S. 326

Statt der leicht getönten Seide begegnet uns hier zum ersten Male ein vergoldetes Papier (Abb. 295) als Untergrund für die gestrichelte Zeichnung in Art einer europäischen Radierung. Das Neue und Wirkungsvolle wird in der Raffiniertheit der Effekte, nicht in der künstlerischen Auffassung gesucht.

Eine sehr delikate Arbeit (Abb. 297) ist die rein dekorative Landschaftskomposition von Wang Kien, der von 1598 bis 1677 lebte und Präfekt war.¹⁾

¹⁾ Hirth, Some Chinese painters of the present dynasty, 1905, S. 14, No. 9.

Er wird als geschickter Kopist von Meisterwerken aus der Sungzeit gerühmt und gilt als einer der besten Landschaftsmaler der Mandschuzeit. Jeder einzelne Teil des Bildchens ist flott ausgeführt, und die Feinheit der Pinselführung verbindet das Ganze harmonisch. Trotz der völligen Unmöglichkeit einer derartigen Landschaft ist nichts störend.

In einer anderen Technik ist ein Frühling (Abb. 298) von Huang Pi gemalt. Die Perspektive wirkt hier natürlicher, da sehr geschickt zwischen Vorder- und



Abb. 300 Pflaumenblüten und Vögel, von Sun Setchang, 1665
(Aus: Mioshi Zuroki Kanga, Heft 1)
Text s. S. 327

Mittelgrund ein Acker eingeschoben ist, dessen Wege die Tiefenwirkung hervorgerufen. Ein Bauer pflügt mit dem Ochsen, während ein Mann unter dem Dach sitzt und mit einem Knaben plaudert.

In flottem Stil und breitem Pinselstrich ist ein Hühnerpaar unter einem in Europa kaum bekannten Baume „Wudong“ bei Wind (Abb. 299) gemalt. Die Bewegung der stets nur wenigen Blätter am dicken Stamme im Winde mit den zart verlaufenden Tönen ist fein empfunden, während die Vögel etwas plump und roh erscheinen.

Ein technisch vortrefflich ausgeführtes Bild von Sun Setchang aus dem Jahre 1665 zeigt einen kurios gestalteten Blütenzweig von Vögeln belebt (Abb. 300).



Abb. 301 Katze, Blumen und Felsen, farbig, etwa 1,5 m hoch, mit Inschrift: „Am Wintertag von Kanoto I, von Chen Chuan aus Wuhsing“ = 1731 von Chin Nampin
(Aus: Tajima, *Selected relics of Japanese art*, Bd. XI) — Text s. S. 330, 331

Zur Füllung der Fläche ist noch der Blütenzweig einer anderen Pflanze hinzugefügt. Der zuerst wagrecht laufende Ast mit seinem scharf nach oben eingeknickten

Zweige füllt den Raum sehr malerisch, wenn auch der Wuchs etwas ungewöhnlich erscheint.

Naturalistischer Stil

Im 18. Jahrhundert entstand wahrscheinlich durch das Vorbild europäischer Malereien eine mehr naturalistische Richtung. Der dekorative Stil, die Techniken und die Malart blieben



Abb. 302 Ziegen, farbig, von Chin Nampin, etwa 1730 bis 1735
(Aus: Bijutso Gaho, Bd. V)
Text von Abb. 302 u. 303 s. S. 331



Abb. 303 Wilde Pferde im Herbst unter Bäumen, farbig auf Seide, etwa 1,60 m hoch, von Chin Nampin, etwa 1730–1735
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XVI)



Abb. 304 Kaninchen und Vögel im Baum, farbig, etwa 2,4 zu 1,4 m, von Chin Nampin, datiert 1737
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. IX) — Text s. S. 331

unverändert, nur begann man statt ausschließlich nach den Vorlagenbüchern auch direkt nach der Natur zu malen. Diese begrenzte Befreiung von der Tradition und das Studium der Natur brachten es mit sich, daß die Haus- und Feldtiere, die in den Vorlagenbüchern nur selten enthalten waren, bevorzugt und die Bewegungen nach der Beobachtung in der freien Natur wesentlich abwechslungsreicher gestaltet wurden.

In Japan sind zahlreiche Bilder von dem Chinesen Chin Nampin erhalten, der



Abb. 305 Schwalben mit Weidenbaum und Pfauen am Wasser, zwei Seiten eines Wandschirmes, farbig, etwa 1 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1738
(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. VII) — Text s. S. 331 u. 333

in China unbekannt ist. Er war von Beruf Kaufmann und siedelte etwa 1731 für drei Jahre nach Nagasaki über. Bald nach seiner Ankunft scheint er die Katze (Abb. 301) gemalt zu haben, da die Signatur das Jahr 1731 angibt. Er nennt sich selbst auf dem Bilde Chen Chuan aus Wuhsing in Chekiang; Chin Nampin war sein Künstlernamen. Es wird erzählt, daß er sehr zahlreiche Bestellungen bekam und viele Schüler hatte. Er soll seinen nicht unerheblichen Verdienst vor seiner Rückkehr nach China an die Armen in Japan verteilt haben.

Seine Werke sind in Japan sehr geschätzt und von großer Anregung für die Kunstentwicklung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gewesen. Das japanische

Urteil ist allerdings nicht immer maßgebend, wie wir wiederholt gesehen haben, und Anderson vermutet, daß er nur ein geschickter Kopist von alten chinesischen Bildern gewesen sei. Jedenfalls zeigen die Bilder einen naturalistischen Zug, der sie von dem Stile des 17. Jahrhunderts wesentlich unterscheidet. Die ihm zugeschriebenen, recht zahlreichen Bilder sind sehr verschieden, so daß nicht eine Hand für die Ausführung aller anzunehmen ist. Die meisten zeigen ein einheitliches, einfaches Motiv (Taf. XV), andere (Abb. 305—309) den dekorativen Stil der zusammengesetzten Komposition. Viele Bilder sind in äußerst lebendiger, fast europäischer Art gemalt (Abb. 302—304), während andere der alten Tradition folgen (Abb. 305). Doch gleichgültig, wer der Verfertiger ist und ob Originale oder Nachahmungen vorliegen, weist der Stil der Bilder manches auf, was in der chinesischen Kunst völlig neu ist.

In lebendiger Bewegung kommt eine Katze herbeigeschlichen (Abb. 301), während über ihr in etwas dekorativer Weise Blumen arrangiert sind. Fast europäisch wirken die Ziegen, Pferde und Kaninchen (Abb. 302—304), die in der freien Natur unter Bäumen in gut beobachteten Momentaufnahmen gezeichnet sind. Der Horizont ist tiefer gerückt und auf eine Hinterkulisse ist verzichtet bzw. diese so diskret angedeutet, daß sie kaum sichtbar ist. Der meist knorrige Baumschlag und die Landschaftsmotive sind der älteren Schule entnommen, aber die gemütliche Ziegenfamilie (Abb. 302), die sich beschnuppernden Pferde (Abb. 303) und vor allem die aufhorchenden Kaninchen (Abb. 304) unter dem Pflaumenbaume in ihrer realistischen Auffassung lassen beinahe vergessen, daß es chinesische Bilder sind. Derartige Szenen gab es nicht in den Vorlagenbüchern, sie stammten nicht aus der Rüstammer der alten Zeit. Das war frisch beobachtetes Leben in Feld und Wald.

Allerdings sind die Mittel des Vortrages rein chinesisch geblieben, und das Neue ist in den alten Rahmen eingefügt. Alle Formen sind weich und rund aufgelöst; die Rücken der Pferde zeigen Glanzlichter, und die Kaninchen sind von einer Seite wie von hellem Lichte umflossen. Als weitaus bestes Bild erscheint mir das mit den Kaninchen, während die anderen Tiere trotz der geschickten Gruppierung und der rea-

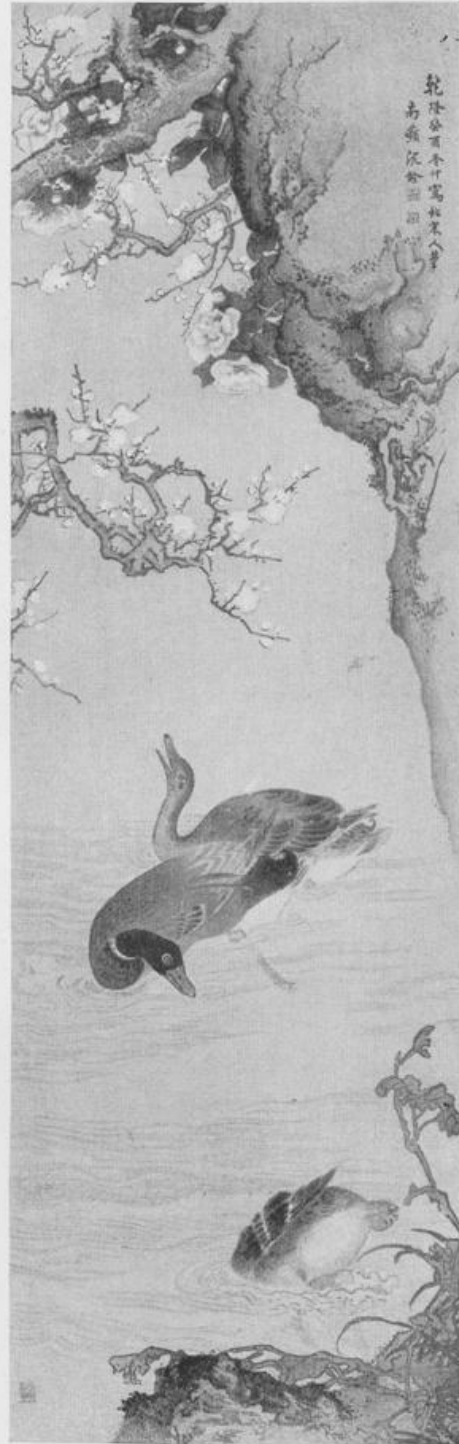


Abb. 306 Wilde Gänse und Pflaumenbaum, farbig, etwa 1,25 m hoch, von Chin Nampin, datiert 1753

(Aus: Tajima, Selected relics of Japanese art, Bd. XIV) — Text s. a. S. 333



Abb. 307 Pfau, Kraniche und Fasan, farbige Malereien auf sechsteiligem Wandschirm, von Chin Nampin in Nagasaki 1731–1735. — (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 331 u. 333



Abb. 308 Blumen, Schmetterlinge und Küchlein, farbige Malereien auf sechsteiligem Wandschirm, von Chin Nampin in Nagasaki, 1731–1735 — (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV)
Text s. S. 331 u. 333



Abb. 309 Vögel auf Bäumen über fließendem Wasser, farbig, von Chin Nampin in Nagasaki, 1731–1735 (Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IV) Text s. a. S. 331

mit Vögeln und Blumen (Abb. 307–309). Die Pflanzenstauden finde ich auch hier wesentlich freier, geschickter im Aufbau und besser durchgearbeitet als die Tiere. Die großen Blumenbüsche haben etwas Belebtes und interessieren dadurch.

Im ganzen gibt sich Chin Nampin in den ihm zugeschriebenen Bildern nicht als ein großer, wohl aber als ein liebenswürdiger Künstler. Das Wesentliche dieser Schule liegt, wie es mir scheint, in der freieren Richtung, die es wagte, die geheiligten Traditionen zu durchbrechen und den Motivenschatz zu vermehren. Diese Kunst brachte keine Größe und Tiefe, aber größere Mannigfaltigkeit und verhinderte die völlige Erstarrung. Sicher ist Chin Nampin nicht der

listischen Bewegung recht unnatürlich und flüchtig in der Zeichnung der Körper sind. Gerade und steif stehen die Beine der Pferde, und wie aus Holz geschnitzt sieht das Damwild aus (Taf. XV). Komposition und Farben sind dagegen fein durchgeführt, aber wie verschieden ist der Baumschlag auf dem Kaninchenbild und auf den übrigen Bildern!

Ein Wandschirm (Abb. 305) mit Schwalben und Pfauen zeigt den alten chinesischen Dekorationsstil. Die Fläche ist geschmackvoll gefüllt, ein elegantes Kunstgewerbe. Bei genauerer Betrachtung erscheinen die Vögel ohne Leben und ohne Kraft; der Pfau könnte ebenso gut ausgestopft sein. Wiederum feiner in der Durchführung, aber ebenfalls in der Tradition der alten Schule, ist das Gänsebild (Abb. 306) gemalt. Auch hier sind die Blumen besser als die Vögel gelungen. Gefällige Dekorationen zeigen andere Wandschirme



Abb. 310 Katze und Schmetterling, im Museum of fine arts, Boston, gezeichnet: Koshomo, um 1770 (Originalaufnahme) — Text s. S. 334

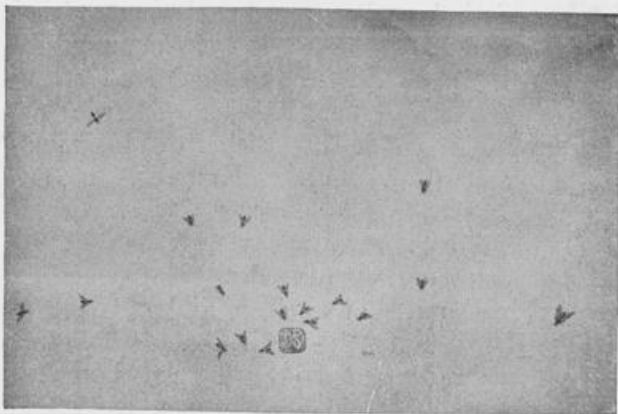


Abb. 311 Fliegen um ein Siegel, von Shibin, unbekanntem Maler
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. V)

Erfinder dieses Stiles, aber er trug ihn nach Japan, und seine Bilder sind uns erhalten.

Eine liebenswürdige Darstellung ist die nach einem Schmetterlinge schauende Katze (Abb. 310). Die Schrift gibt das malerische Gleichgewicht gegenüber dem dunklen, weichen Fell des Tieres. Auch hier fehlt der Hintergrund und die Stimmung; es ist ein Genrebild aus der Tierwelt.

Kurios und amüsant ist der Siegelabdruck, zu dem

Fliegen krabbeln (Abb. 311). Die Verteilung der kleinen Tierchen auf der Fläche und die minutiöse Ausführung ist sehr hübsch, allerdings mehr ein Scherz als ein Bild. Die Japaner haben derartige Vorwürfe sehr delikat in Bronze und Lack ausgeführt, und es scheint fast, als wenn auch dieses Bildchen von japanischer Hand geschaffen wäre.

Auf vielen tausend Bildern werden alle Stile und Pinselführungen der vergangenen Zeiten kopiert oder zu neuen Bildern zusammenkomponiert, aber meist geist- und kraftlos, gekünstelte Technik statt Kunst. Auch die flotte Tuschskizze wird geübt (Abb. 312), die Zweige und Blätter sind abgeschnitten, und der Text gibt die Erklärung. Das Streben, die Natur direkt abzuformen, läßt diese Bilder ungeschickt und unruhig erscheinen. Zu diesem Stile, der doch eine Stilisierung in Schwarzweiß ist, gehört auch die Stilisierung der Formen und der Komposition. Es ist eine Nachahmung alter Zeiten, ohne den vornehmen Geist, der früher solche symbolische Poesien auszeichnete.



Abb. 312 Bananenblätter und Immergrün mit Beeren, farbig auf Seide, etwa 38 zu 52 cm, von San Shing,
Mandschuzeit, seit 1644 — (Aus: Nanshu Maigwayen)

Verhältnismäßig ist in der modernsten Zeit ein gewisser Aufschwung der Kunst zu erkennen. Die Bilder werden in weichen Tönen und diskreten, meist hellen Farben gemalt, und das Streben, eine gewisse symbolische Stimmung zum Ausdruck zu bringen, ist bemerkbar (Abb. 313 a u. b). Vor allem ist die Arrangierung geschmackvoll. Unter der verstorbenen Kaiserin-Witwe Tzehsi sind zahlreiche Bilder an europäische Besucher verschenkt worden. Diese Sitte scheint 1898 aufgekommen zu sein, als am 16. Dezember zum ersten Male die Botschafterdamen der acht in Peking vertretenen Großstaaten von der Kaiserin empfangen wurden.



Abb. 313a Päonien



Abb. 313b Kiefernzweige

Farbige Malereien auf Seide, Geschenk an S. K. Hoheit, den Prinzen Rupprecht von Bayern von der 1909 verstorbenen Kaiserin-Witwe Tzehsi mit ihrem Stempel und Datum: in der mittleren Dekade des letzten Wintermonates

Die Päonien mit dem Gedicht:

Blumen, strahlend schön wie Edelsteine,
mit perlengleichem Tau benetzt,
umgeben uns wie eine Hülle aus
durchbrochener Seide und Brokat;

Von Chang Pohsi (dem Direktor des Unterrichts wesens) geschrieben.

(Originalaufnahme)

gemalt bringen sie uns den ewigen
Frühling und zaubern ein Himmelsbild herbei,
das sich in seinem glückverheißenden
Glanz mit den rosigen Wolken vermählt.

Daß die Kaiserin persönlich die Bilder gemalt hat, wie vielfach versichert wird, dürfte ausgeschlossen sein. Geschenke zu verehren ist eine alte, stets gepflegte Sitte in China, und es ist sicher sinnig und feinfühlig, wenn statt Schmuckstücken, die überall gekauft werden können und die auch sehr viel Geld kosten, lebenswürdige Produkte der nationalen Kunst verehrt werden. Das persönliche Moment wird durch den Aufdruck des kaiserlichen Siegels und durch die uns allerdings meist unverständliche symbolische Auswahl der Motive hinzugefügt. Aus ältester Zeit werden ebenfalls Kaiser und Priester als Maler genannt, die aber ihre Tätigkeit meist auf das „Augenstecken“ beschränkten. Das Bild wurde von einem Maler gefertigt, und die berühmten Männer, unter deren Namen die Bilder bekannt wurden, machten einen Punkt in die Pupille und hauchten dadurch dem Bilde gleichsam erst das wahre Leben ein. Wir hatten schon die Sitte der Geschenke aus dem 12. Jahrhundert kennen gelernt, als der Kaiser Huitsung Falkenbilder an Stelle unserer Orden den Würdenträgern verlieh.

Ahnenbilder

Schon in der Hanzeit war die Mode bei den Vornehmen des Landes aufgekommen, die Porträts der Verstorbenen in der Gedächtnishalle aufzuhängen. Diese Sitte findet bis zur Neuzeit allgemeine Anwendung. Bei den feierlichen Begräbnisprozessionen wird das Bild des Verstorbenen in einer Sänfte mitgeführt und später in der Ahnenhalle aufgehängt.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß eine eigentliche Porträtmalerei im europäischen Sinne niemals in China die Rolle einer hohen Kunst erlangt hat.



Abb. 314 Porträt von vornehmer Frau in Staatskleidung, farbig, auf Seide, Ming- oder Mandschustil (Aus: Kollektion G..., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 337



Abb. 315 Porträt von einem Mandarin in Staatskleidung, farbig, auf Seide, Ming- oder Mandschustil (Aus: Kollektion G..., Auktionskatalog, Paris 1904)
Text s. S. 337

Es hängt das wohl mit den religiösen Vorstellungen zusammen. Die Individualität tritt zurück hinter dem kommunistischen Sinne. Der Lebende galt wenig, der Tote alles. Für die Wohnung der Lebenden blieb man beim leicht vergänglichen Holzbau, für die Toten errichtete man starke Grabhügel, die selbst der Räuber nicht zu berühren wagte. Der Körper war nur die unbedeutende Hülle des Geistes, der sich besser durch Gleichnisse und Symbole als im Porträt darstellen ließ.

Für die Totenbilder blieb, wie für alles, was mit der Ahnenverehrung zusammenhing, eine bestimmte Tradition maßgebend. Vielleicht ist es der alte Geist der Hanzeit von vor 2000 Jahren, der noch heute in diesen Formen lebt. Wir hatten den damaligen römischen Einfluß kennen gelernt (S. 90). In den koptischen Gräbern Ägyptens sind aus der römischen Kaiserzeit Totenporträts, die

auf den Mumienkästen befestigt waren, in prächtiger Erhaltung zahlreich uns überkommen. Alle sind von vorn gemalt mit geradem Blick in die Augen des Beschauers. Die gleiche Stellung ist bei den Köpfen der chinesischen Ahnenbilder vorgeschrieben. Da das Bestreben bestand, die Verstorbenen so schön und vornehm als möglich darzustellen, so wurden sie stets in voller Amtstracht oder in den kostbarsten Kleidern, in der steifen Stellung der Etikette, abgemalt. Ein anderer Ausdruck im Gesicht als der feierliche Ernst, eine freiere Stellung, eine andere Umgebung als den thronartigen Sessel und kostbare Stoffe würden allen Begriffen der Vornehmheit widersprochen haben. Diese Bilder sind daher sehr wertvolle Illustrationen für den Forscher von Stoffmustern, aber scheinen — soweit bisher Porträts bekannt geworden sind — nur einen geringen künstlerischen Wert zu besitzen.

Im Stile der späteren Mingzeit (Abb. 314, 315) ist alles sehr mühselig und liebevoll in bunten Farben zierlich ausgeführt, aber es fehlt so ziemlich alles, was das wahrhaft Künstlerische in der Malerei ausmacht.

Bildhauerei

Die Arbeiten der Bildhauerei zeigen den gleichen Entwicklungsgang wie die der Malerei. Die alten Formen erstarren zur Konvention. Statt den geistigen Ausdruck zu betonen, erhalten die Gesichter eine konventionelle Maske. Unsere Abbildungen (Abb. 316, 317) zeigen in bezug auf den Faltenwurf und die Stellung eine geschickte



Abb. 316 Kwanyin, Holzfigur in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)



Abb. 317 Kwanyin, Holzfigur in Amoy
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)



Abb. 318 Taoistische Götter, Patrone der Seeleute
a der vor Gefahr warnt,
b der günstigen Wind voraussagt
 (Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)
 Text s. S. 339



Abb. 319 Drei aus einer Serie von 18 Arhats, Holzfiguren, in Amoy
 (Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)
 Text s. S. 339

Ausführung. Aber sicherlich sind es keine Figuren, deren Anblick erhebt oder beglückt. Es ist die gefällige Ausdrucksform eines Glaubens, der in gedankenlose Formeln sich verflüchtigt hat.

Mit dem zunehmenden Aberglauben, besonders bei dem Taoismus, wurden immer neue Typen geschaffen. An die Torwächter der Tangzeit (Abb. 124—126) erinnern die plumpen und grotesken Patrone der Seeleute (Abb. 318 *a* u. *b*). Die hoch flatternden Schleier sollen offenbar nicht nur andeuten, daß es Götter sind, sondern auch den Seewind markieren. Die taoistische Religion hatte ursprünglich keine Götterdarstellung; sie war aus rein theoretischen Betrachtungen und Gedanken ohne historische Grundlage entstanden. Aber die tief sinnigen und philosophischen Worte waren der Masse unverständlich, und so mußte mit der zunehmenden

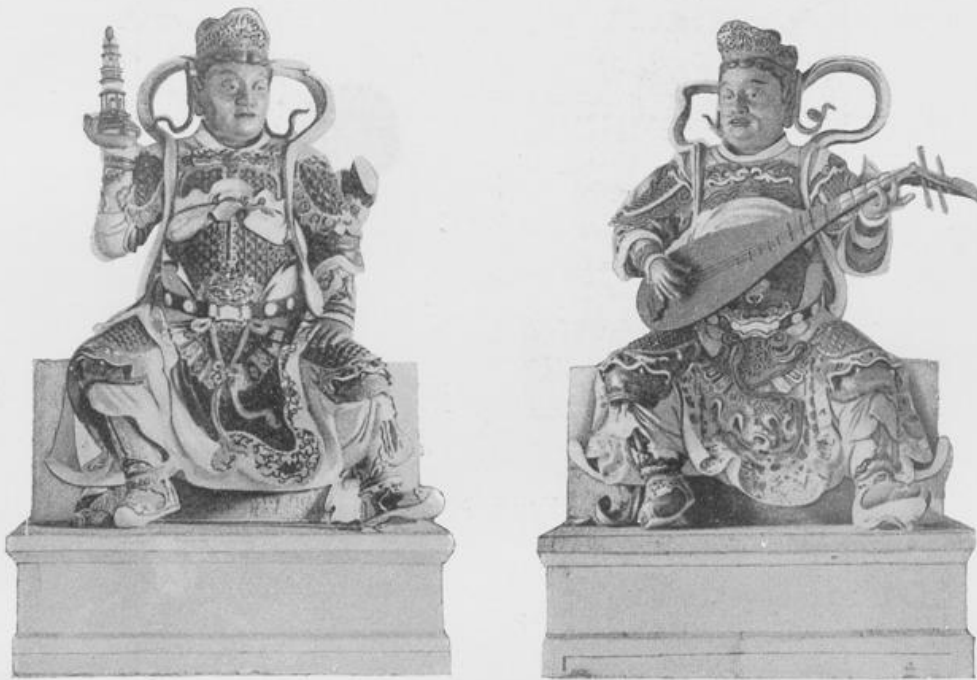


Abb. 320 Torhüter, Holzfiguren, bunt bemalt
(Aus: Price, Island of Amoy, Bibliothek Franke-Berlin)

Verbreitung der Lehre auch eine Popularisierung stattfinden. Die oft mystischen Spekulationen Laotse wurden durch Zauberspuk und Aberglauben völlig überwuchert und schließlich in leere Formeln gepreßt.

Als man zur Anbetung für das Volk Göttergestalten herstellen mußte, da wurden die buddhistischen Bilder übernommen und durch äußerliche Zutaten etwas abgeändert. So sind auch die Schutzgötter des Taoismus für die Seeleute geschaffen. Einen künstlerischen Wert besitzen die Figuren nicht, aber sie sind interessant für die Darstellung. Die grotesken Gesichter erinnern an ganz ähnliche Masken in Japan und zeigen, daß auch für sie das Vorbild aus China kam.

Moderne Darstellungen der Schüler Buddhas (Abb. 319) haben einen etwas realistischen Zug. Der Faltenwurf ist nach der Natur beobachtet, die Gesichter sind individualisiert, und besonders die Stellung des linken Arhat mit dem spitzen Hut ist eine sehr lebendige Augenblicksbewegung. Recht geschickt in Ausdruck und Bewegung sind zwei Torhüter geschnitten und bemalt (Abb. 320). Aber die kleinliche, unruhige Einzelausführung und die steife Drapierung des Schleiers und Gewandes zeigen die Hand des handwerks-

mäßigen Götterschnitzers. Ein Vergleich dieser spielerischen stereotypen Skulpturen mit den vornehmen Tangschnitzereien (Abb. 130) oder den kraftvollen Steinarbeiten zeigt besser als alle Worte, wie sehr der alte Geist zur manierierten Form erstarrt war.

Die tibetische Göttin, die „Grüne Tarâ“ (Abb. 287), haben wir als schwarzrassige Frau des Königs Srongtsan Gampo von Tibet, der zuerst den



Abb. 321 Göttin „Weiße Tarâ“ mit sieben Augen auf Händen, Füßen und als Symbol der Voraussagung auf der Stirn, Frau des Königs Srongtsan Gampo, der zuerst den Buddhismus in Tibet einführte und mit seinen Frauen als Götter verehrt wird, aus Lamatempel bei Peking nach Japan gebracht, tibetisch, um 1700
(Aus: Bijutsu Gaho, Bd. IX)

Buddhismus eingeführt hatte und dann mit seinen zwei Frauen unter die Götter versetzt wurde, bereits kennen gelernt. Hier ist seine andere Frau, eine Tochter des Kaisers von China, die „Weiße Tarâ“ (Abb. 321) abgebildet. Um die Begabungen anzudeuten, sind auf Händen, Füßen und der Stirn Augen angebracht. Das letztere soll ein Symbol der Voraussagung sein. Das Bild ist nüchtern und einfach und zeigt den typischen Stil in nicht ungeschickter Ausführung. Die Zahl der tibetischen Heiligenbilder zählt Millionen, in allen möglichen Materialien und Formaten. Sehr hübsch sind mitunter

kleine, kaum handgroße Tontäfelchen, in Reliefformen gepreßt. Die oft zierlichen Darstellungen zeigen den Mingstil der scharf herausmodellierten Einzelheiten in Schmuck und Attributen. Im allgemeinen ist es eine ordinäre Massenfabrikation als Nebenhandel der Mönche.

Zusammenfassung

Seit der Herrschaft der Mandschu hat sich der Erstarrungsprozeß der Kunst weiter ausgebildet. Mit den alten Mitteln werden oft in guter Technik komplizierte Theaterkulissen gemalt. Es entsteht im 18. Jahrhundert ein naturalistischer Stil, der in bezug auf die dargestellten Motive den engen Kreis der alten Tradition sprengt, aber nicht die Kraft hat, etwas wirklich Großes neu in der Kunst zu schaffen. Es bleibt eine oft liebenswürdige, aber stets unbedeutende Dekorationskunst.

Vielfach wird die Ansicht ausgesprochen, daß die europäische Kunst¹⁾ eine Umwälzung hervorrufen wird. Aber die Änderung der Gebetformeln schafft keinen neuen Glauben und die Änderung der Techniken keine neue Kunst. Eine Neubelebung der Kunst kann nicht durch Einführung neuer Formen und Techniken, sondern nur durch eine geistige Revolution von innen heraus geschaffen werden.

¹⁾ Die europäische Kunst ist in China nichts Neues und im 18. Jahrhundert sehr gepflegt worden. Eine ganze Reihe europäisierter Chinabilder sind im Museum of Natural History in New York.