CHINESISCHE LANDSCHAFTSMALEREI VOM X. BIS XIII. JAHRHUNDERT

VON LUDWIG BACHHOFER

I. DIE GRUNDLAGEN

Wer sich mit chinesischer Malerei abgibt, sieht sich bald der Frage nach der Echtheit der meisten Bilder gegenübergestellt. Es ist eine bekannte Tatsache, daß sich in den ostasiatischen, in den europäischen und besonders in den amerikanischen Sammlungen eine Menge Bilder befinden, die mit den berühmtesten Namen der chinesischen Kunstgeschichte versehen sind. Es ist aber auch immer wieder darauf hingewiesen worden, daß solche Zuschreibungen, auch wenn sie durch Signaturen, Inschriften, Daten und Stempel beglaubigt scheinen, ganz und gar nichts besagen. Nichts ist leichter zu fälschen als diese Dinge, und da in der Literatur, nach guter chinesischer Art, sämtliche Aufschriften und Siegel eines berühmten Bildes genau vermerkt sind, so können sie auch besonders leicht auf irgendeinem Bild ähnlichen Inhalts oder auf einer Kopie angebracht werden. Manchmal passiert dabei eine kleine Unachtsamkeit, wenn etwa ein Hängebild in der darauf stehenden Inschrift als eine Bildrolle bezeichnet wird; statt stutzig zu werden, stellt der Besitzer lieber mit mildem Tadel fest, daß der Experte wohl das Format verwechselt habe. In Wirklichkeit ist das ein ziemlich sicherer Beweis dafür, daß die Inschrift von einem andern Werk herübergenommen worden ist.

Sehr häufig steckt aber gar keine unehrliche Absicht dahinter, wenn ein Bild als das Werk eines berühmten Meisters ausgegeben wird: ein vermeintlicher Kenner hat da sein Gutachten bona fide ausgesprochen, und es wird dann die Aufgabe der Kritik sein zu prüfen, ob die Ansicht auf echte Kennerschaft zurückgeht, oder, was meistens der Fall ist, aus einer Bekanntschaft mit der Kunstliteratur entspringt. Da die großen Maler bestimmte Motive bevorzugten oder der Gestaltung bestimmter Themen ihren Ruhm verdankten, so war man rasch bei der Hand, ein Vogelbild dem Hui Tsung (Hui Dsung)[1], ein Lotosbild dem Hsü Hsi (Sü Hi)[2], ein Pferde- oder Reiterbild dem Han Kan (Han Gan)[3] oder dem Chao Mêng-fu (Dschau Mong-fu)[4] zuzuschreiben. Die besten Namen waren gerade gut genug.

Ernsthafter sind schon jene Attributionen zu nehmen, die sich auf eine gewisse Ähnlichkeit des Stils gründen. So vag das Wissen darum auch sein mag, so kann es doch recht nützlich werden, weil sich darin manchmal die Erinnerung an bestimmte stilistische Eigentümlichkeiten lebendig erhalten hat. Solche Zuweisungen können dazu verhelfen, sich eine Vorstellung vom Stil einer bestimmten Epoche zu machen. Hierher gehören z. B. die zahllosen Bilder des XVII. Jahrhunderts, die eingestandenermaßen das dekorative Schema des XIV. Jahrhunderts verwenden[a]. Etwas Ähnliches hatte sich damals

[a] Unter diese Kategorie fällt fast alles, was uns in den letzten Jahren als Yüanbilder vorgesetzt wurde, soweit es sich nicht um üble Schmierereien jüngsten Datums handelt.

schon abgespielt, als man sich ganz bewußt an Vorbilder aus dem VIII. und X. Jahrhundert anlehnte.

Selbstverständlich gibt es genug Werke, bei denen Darstellung, Beschriftung und Stempel echt sind; das Kriterium dafür wird aber immer im Stil der Darstellung liegen, d. h. es wird sich zu zeigen haben, ob der Stil sich innerhalb der anschaulichen Möglichkeiten jener Epoche hält, der das Bild anzugehören behauptet. Eine solche Vorstellung kann man sich natürlich nur machen, wenn eine Anzahl einwandfreier Bilder daraus bekannt ist. Sieht man dabei von Ausnahmefällen ab, wie dem Shōsōin in Nara oder dem geschlossenen Fund von Tun-huang (Dun-huang)[5], die feste termini ante liefern und der Zeit vor dem Jahre 1000 zugute kommen, so sind es vor allem die alten Sammlungen der Klöster und des Adels in Japan, die für die Sungzeit helfen können. Die Japaner hatten schon sehr früh, im XIV. und besonders im XV. Jahrhundert, eine Menge Bilder von Sungmeistern erstanden und sie sorgfältig bewahrt. Die einzelnen Werke stützen ihre Ansprüche und bestätigen gegenseitig die Aussagen über ihre Herkunft in so weitgehendem Maße, daß ein Zweifel an ihrer Echtheit durch nichts gerechtfertigt wäre[a].

Landschaftsmalerei unter der T'ang (Tang)-Dynastie.

Man sagt gewiß nichts Neues, wenn man behauptet, daß die Landschaft als Bildvorwurf unter der Sung-Dynastie die erste Rolle spielte; sie hat diesen Platz auch später behauptet, bis in die neueste Zeit herauf. Dabei ist sie durchaus keine Entdeckung der Sungmaler, sie war schon früher da und geschätzt, doch rangierte sie bis gegen das Ende des ersten Jahrtausends n. Chr. mit anderen Themen hinter der Darstellung des Menschen. Der Mensch gibt den Ton an, sei es, daß er in der religiösen, d. h. in diesem Falle buddhistischen, Kunst in statuarischer Isolierung als Heiligenbild oder in monumentalen Konfigurationen auftritt, sei es, daß er in Bildern erzählenden Inhalts als Träger eines abwechslungsreichen Geschehens vorgeführt wird, das sich allerdings in einem ausführlich beschriebenen architektonischen oder landschaftlichen Rahmen abspielen kann. Es ist aber wichtig, daß die Landschaft der Sung selbst mit der „reinen" Landschaft der T'ang (Tang) gar nichts gemein hat, sondern nach Inhalt, Auffassung, Komposition, ja selbst nach der Technik, d. h. den Darstellungsmitteln, als etwas völlig Neues, vorher nicht Dagewesenes sich präsentiert.

Es ist der rastlosen Forschertätigkeit Osvald Siréns zu danken, daß man sich heute eine ziemlich gute Vorstellung vom Aussehen eines Landschaftsbildes aus der Blütezeit der T'ang (Tang)-Kultur machen kann. Der schwedische Gelehrte hat aus dem Palastmuseum in Peking ein Bild publiziert, das dort einem unbekannten Sungmeister zugeschrieben wird, bei dem aber alle stilistischen und inhaltlichen Indizien auf die erste Hälfte des VIII. Jahrhunderts ver-

[a] Die meisten dieser Bilder sind unter den Namen ihrer Maler von Otto Kümmel in Thieme-Beckers Künstlerlexikon angeführt.

weisen[a] (Tafel 1). Hier liegt der ziemlich seltene Fall vor, daß ein Werk für bedeutend jünger gehalten wird, als es tatsächlich ist.

Man kannte bisher recht wenig Landschaftliches aus der T'angzeit: Im Shōsōin sind zwei Lauten, die mit Landschaftsausschnitten dekoriert sind, und dazu kamen einige Wandbilder in den Höhlen von Tun-huang mit landschaftlichen Motiven[b]. Sehr aufschlußreich ist die Steinritzung nach der berühmtesten Landschaftsrolle des VIII. Jahrhunderts, worauf Wang Wei (Wang We)[6] (699—758) seinen Landsitz bei Wang-ch'uan (Wang-tschuan)[7] geschildert hat; die Gravierung wurde im Jahre 1617 nach einer Zeichnung des Kuo Shih-yüan (Guo Schï-yüan)[8] hergestellt, der sich wieder auf eine Kopie des Kuo Chung-shu (Guo Dschung-schu)[9] (n. 918—978) verlassen hatte[c] (Abb. S. 4 und 5). Das Ganze ist also durch viele Hände gegangen, und man wird sich daher nur auf die allgemeinsten Züge berufen dürfen.

Die Pekinger Landschaft mit den Reisenden im Gebirge ist das wichtigste und besterhaltene Werk. Was das Bild auszeichnet, ist die bis zum Äußersten getriebene Klarheit im Einzelnen wie im Ganzen. Jede Form ist mit einem gleichmäßigen Kontur gefaßt, der sie mit der größten Bestimmtheit von den anderen Formen trennt; das geht herunter bis zum Baumschlag, der durch ein Nebeneinander ein und derselben sauber gezeichneten Formel gegeben wird, der die betreffende Blattform zugrunde gelegt wurde. Selbst amorphe Gebilde, wie die Wolken, die um die Gipfel hängen, mußten sich eine exakte Begrenzung gefallen lassen. Die kräftige farbige Behandlung in lebhaftem Blau, Grün, Grau und Rötlich sondert die Bildelemente noch einmal und endgültig, und sichert ihnen ein hohes Maß von Selbständigkeit innerhalb des Ganzen.

Der Gefahr, in Einzelerscheinungen zu zerfallen, wirkt lediglich die ungewöhnlich straffe Komposition entgegen: die Berge, die im Mittelgrund jäh emporsteigen, sind zu einer breiteren zentralen und zwei annähernd gleichwertigen seitlichen Gruppen zusammengenommen, und diese Dreiteilung setzt sich in den beiden Bachläufen nach unten hin fort; Vorder- und Mittelgrund, die eine breite und gleichmäßig tiefe Bühne bilden, sind auf diese Weise übersichtlich gegliedert. Der Meister hat durch einen genialen Einfall diese Wirkung noch gesteigert: von rechts her kommt eine Reitergesellschaft hinter den Felsen hervor, im breiteren Mittelfeld hat eine Karawane gerade abgesattelt, und links verläßt eine andere Kavalkade gerade den Schauplatz und verschwindet hinter einem Vorsprung. Man wird diesen feinen Zug erst richtig einschätzen können, wenn man weiß, daß chinesische Bilder von rechts nach links „gelesen" werden müssen, daß also die Blickrichtung gerade umgekehrt verläuft wie auf europäischen Gemälden.

Die Forderung nach Übersichtlichkeit war auch für die Raumbehandlung maßgebend: Vorder- und Mittelgrund bilden, wie gesagt, eine Bühne, die sich gleichmäßig, mit häufiger Querteilung, nach hinten schiebt, und auf die man

[a] Osvald Sirén: Histoire de la Peinture Chinoise, I (Paris 1934), Pl. 45.
[b] Ibid. Pl. 25—26.
[c] Ibid. Pl. 52; ausführlich behandelt von Berthold Laufer in der Ostasiatischen Zeitschrift 1912/13, p. 45ff.

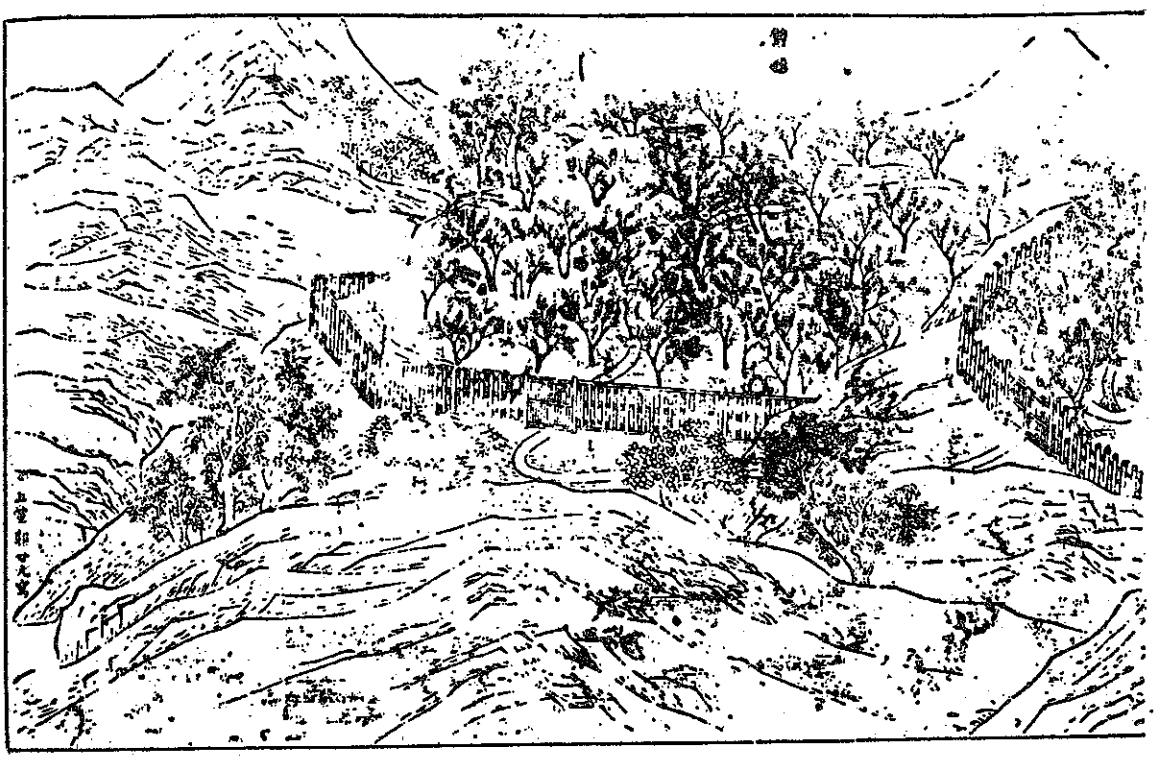

Abb. 1. Linke Hälfte einer Steingravierung nach einer Bildrolle des Wang Wei (We)

von einem etwas erhöhten Stand aus hinabblickt; auch das entspringt dem Bedürfnis nach möglichster Aufklärung der Situation[a]. Für den Eindruck ist es wichtig, daß die so gebildeten Geländefalten parallel zum untern Bildrand laufen. Dabei ist es interessant, daß das Auge durch nichts verleitet wird, den Blick durch die beiden Einschnitte hindurch in die Ferne zu schicken; das verbietet die Streifenordnung, und auch der Sachinhalt, der das ganze Interesse im Vorder- und Mittelgrund konzentriert. Es handelt sich da um eine überlegt vorgenommene Beschränkung, denn an der Fähigkeit, die Tiefe darzustellen, hätte es dieser Zeit durchaus nicht gefehlt; zahlreiche Wandbilder in Tunhuang (Dun-huang) und das Lautenbild mit den Elefantenreitern im Shōsōin bezeugen das[b]. Entscheidend ist selbstverständlich in allen diesen Fällen nicht, ob ein Hintergrund da ist, sondern ob das Auge in die Tiefe gelockt wird, und das trifft in dieser Zeit nie zu. Die beiden Einschnitte sind nichts wie Unterbrechungen der Felswand und wirken auch so, und wenn sich links, durch das sachliche Motiv des Knüppelweges, so etwas wie ein Zug in die Tiefe feststellen läßt, so hört er doch gerade da auf, wo der Pfad um die Felsen biegt. Damit ist

a Cf. Ludwig Bachhofer: Die Raumdarstellung in der chinesischen Malerei des 1. Jahrtausends n. Chr., Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 1931, p. 219ff.

b Das Lautenbild u. a. bei Otto Fischer: Chinesische Landschaftsmalerei, München 1921, T. 5.

Abb. 2. Rechte Hälfte der gleichen Steingravierung

auch der besondere Charakter dieser Raumvorstellung erkannt: der Raum hört da auf, wo die Körper aufhören; mit anderen Worten, er wird als das aufgefaßt, was zwischen den Körpern liegt, er läßt sich an ihnen ablesen. Der Raum ist damit selbst etwas klar Begrenztes.

Das ist kein Sonderfall, sondern die einzige Möglichkeit, über die das VIII. und noch das IX. Jahrhundert in China verfügte, den Raum aufzufassen und zur Anschauung zu bringen[a].

Ein paar Worte noch über den Stimmungsgehalt des Pekinger Bildes, weil es eine „reine" Landschaft ist, oder jedenfalls das, was sich das VIII. Jahrhundert darunter vorstellte. In der Bestimmtheit und Klarheit der Formen drückt sich ein starkes Lebensgefühl aus, ja, man wäre fast versucht zu sagen, eine so große Selbstsicherheit des Daseins, wie man sie für gewöhnlich nicht mit dem Chinesen verbindet. Es fehlt noch ganz jenes Ausströmenlassen der Seele, das den besonderen Reiz und die Stimmung der Sunglandschaften ausmacht, und das spätere Zeiten, mit sehr fragwürdigem Erfolg, immer wieder heraufzubeschwören suchten. Hier liegt der Schwerpunkt eigentlich gar nicht auf der Natur, so gewaltig und vielfältig in der Erscheinung sie sich auch gibt, sondern

[a] Bachhofer, l. c. p. 230.

auf den Menschen; nicht so, als ob das Figurale dominierte, aber das, was die Reisenden tun, und wie sie es tun, macht den wirklichen Inhalt des Bildes aus: die Landschaft ist eigentlich nur reiche und merkwürdige Umgebung, interessant durch ihre Beziehung zum Menschen.

So verhält es sich auch mit den beiden Lautenbildern des Shōsōin: bei der übermütigen Gesellschaft, die auf dem Rücken des Elefanten lärmt, ist die Landschaft eine belanglose Folie, und im andern Fall, der Schilderung einer Tigerjagd, hat sie nur als Schauplatz Bedeutung[a]. In Tun-huang (Dun-huang), wo der Akzent von Haus aus auf den erbaulichen Geschichten liegt, ist es nicht anders. Es ist also jedesmal schon durch das Inhaltliche dafür gesorgt, daß die Aufmerksamkeit zuerst auf das menschliche Treiben, und in zweiter Linie erst auf die Landschaft gelenkt wird. In der Rolle des Wang Wei (Wang We) kommt wohl hie und da ein Mensch, aber keine erkennbare Handlung vor, und insoferne geht sie noch über das Bild in Peking hinaus.

Es wird wohl jedem so gehen, der die Abklatsche der Steinkopie zu Gesicht bekommt: das Bild ist eine große Enttäuschung, und man hat mit Recht gesagt, es gleiche mehr einer Landkarte als einer Landschaft. In der Tat ist es eine überaus trockene Aufzählung verschiedener Immobilien, woran ein Grundbuchbeamter sicher mehr Freude hat als ein künstlerisch empfindender Mensch. Es ist aber kein Zweifel möglich, daß das Bild seinerzeit und noch lange nachher als Kunstwerk geschätzt war. Sein Reiz lag wahrscheinlich in der farbigen Behandlung, denn eine Kopie im Britischen Museum, die das Datum 1309 n. Chr. und den Namen des Chao Mêng-fu (Dschau Mong-fu) (1254—1322) trägt, in Wirklichkeit aber dem XVII. Jahrhundert angehört, zeigt ein kräftiges Kolorit in Grün und Blau und hat die Konturen sogar durch Goldlinien gehöht[b]. Aber gleichviel, selbst mit dem Zauber der Farbe war das Bild doch mehr die Schilderung eines idealen Landaufenthalts als eine Landschaft: der Maler hat alles aufgezeichnet, was das Herz eines hohen chinesischen Beamten begehrte, um draußen glücklich sein zu können. Also auch da wieder ein sehr eindringlicher Bezug zur menschlichen Existenz, und nur von der Seite her kann man dem Bild nahekommen und seinen Ruhm verstehen.

Soweit ein Vergleich der verschiedenen Kopien erkennen läßt, hatte sich das Original ganz in den Grenzen jenes linearen Stils gehalten, wie er uns in allen anderen Werken jener Epoche entgegentritt; jede Einzelheit war mit größter Treue wiedergegeben, weil damals die Forderung nach Schönheit zusammenfiel mit der Forderung nach Klarheit. Einige Züge, wie das Gehöft im Bambushain, mit seinen konzentrisch sich verkürzenden Seitenwänden, und die „Schlucht" daneben sind Dinge, die nur im VIII. Jahrhundert möglich waren: die Konstruktion eines architektonischen Komplexes mit Hilfe der Fluchtachse war kurz vorher entdeckt worden und galt damals sicher als ein hochmoderner Zug, und die Schlucht ist wie auf dem Pekinger Bild nichts wie eine Unterbrechung der Hügelkette, ein Loch, ohne weitere Folgen für das

[a] Tōyei Shukō, I, Pl. 50. Tokyo 1910.
[b] Vgl. S. 3, 12 u. 13.

Auge. Der Zauber der Ferne, und alles, was er an bildnerischen und stimmungsmäßigen Möglichkeiten in sich birgt, war im VIII. Jahrhundert noch unbekannt.

* * *

Aus dem IX. Jahrhundert ist uns so gut wie nichts an Landschaften erhalten, oder wenigstens bis jetzt nicht bekannt geworden. Eine Ausnahme machen ein paar Begleitbilder zu großen repräsentativen Paradiesdarstellungen in Tun-huang (Dun-huang), mit offener landschaftlicher Szenerie. Sie sind, was immer dagegen vorgebracht werden mag, von hervorragender Qualität und zeigen in der Wiedergabe des Räumlichen — worin für den chinesischen Maler genau wie für den abendländischen Maler das Zentralproblem seiner Kunst lag — eine höchst bedeutsame Neuerung: die Rationalisierung der früher nur so von ungefähr verwendeten Konstruktionsmittel, der Parallelperspektive und der Fluchtachse[a]. Die Bilder haben dadurch ganz bedeutend an Ordnung und Übersichtlichkeit gewonnen.

Das X. Jahrhundert war in China eine Zeit gewaltiger Gärung; in der Malerei erfolgte damals der Durchbruch der Landschaft.

Selbst Tun-huang (Dun-huang), das jetzt im Gegensatz zu den vorangehenden Jahrhunderten in künstlerischen Dingen weit im Rückstand bleibt, kann sich dem Neuen nicht entziehen. Das große Panorama des Wu-t'ai-shan (Wu-tai-schan), das die ganze Rückwand der Höhle 117 einnimmt, gehört schon in die Sung-Zeit, denn die Ausmalung erfolgte nach einer Stifterinschrift zwischen 980—1001 n. Chr.[b]. Der künstlerische Wert dieser Riesenvedute ist denkbar gering und steht in umgekehrtem Verhältnis zur historischen Bedeutung, die ihr das sichere Entstehungsdatum gibt. Die provinzielle Rückständigkeit hat freilich auch ihr Gutes, es haben sich da Formen und Kompositionsprinzipien erhalten, die anderswo, in den Stätten starken geistigen Lebens, schon längst abgetan und aufgegeben worden waren.

Dargestellt ist das ausgedehnte Massiv des Wu-t'ai-shan (Wu-tai-schan), des heiligen Berges, mit allen seinen Erhebungen und Tälern, mit Weg und Steg, und — das war das Wichtigste für die Bestellerin — mit den zahllosen Tempeln der Gegend[c]. Also eine ähnliche Aufgabe wie die, die sich Wang Wei (Wang We) gestellt hatte, und wie dort liegt der Nachdruck auf einer möglichst erschöpfenden Aufzählung der Einzelheiten; erläuternde Inschriften müssen überall nachhelfen.

Zwei Dinge sind hier bedeutsam; einmal muß damals die Landschaft als Bildthema schon so populär gewesen sein, daß man die Hauptwand, gegenüber dem Eingang, damit schmücken konnte, statt mit einer der bisher üblichen Paradiesdarstellungen; und dann, daß der gewiß nicht fortschrittliche Maler

[a] Ein Ausschnitt davon in Laurence Binyon: Les Peintures Chinoises dans les Collections d'Angleterre, Ars Asiatica IX, Paris 1927, Pl. 26.

[b] Bachhofer, l. c. p. 227ff.

[c] Paul Pelliot: Les Grottes de Touen-houang, Paris 1914—1924, Pl. 201—234. Bachhofer, l. c. Abb. 21—22, p. 238ff.

wenigstens den Versuch machte, die Landschaft als ein einheitliches räumliches Gebilde darzustellen: er wendet, allerdings ziemlich liederlich, auf den riesigen Komplex das Fluchtachsensystem an, so daß wenigstens die Absicht auf eine einheitliche Raumwirkung offenkundig wird.

Aber schon die Absicht ist wertvoll, denn schließlich ist das Fluchtachsensystem ein räumliches Ordnungsprinzip. Die einheitliche Raum- und damit die einheitliche Bildwirkung sollte dadurch jedenfalls gesichert werden. Gleichgültig, wie weit der schlaue Maler das durch sein gewalttätiges Vorgehen erreicht hat, er hat wenigstens gewußt, was seine Zeit haben wollte, und sich darnach gerichtet.

Der Einwand, daß schon das VIII. Jahrhundert eine einheitliche Raumwirkung von einem Bilde verlangt habe, stimmt nicht ganz: man verstand damals etwas anderes darunter. Raum war das, was zwischen Körpern lag, und das verlangte, daß sich von links und rechts kompakte Formen antworteten und hinten eine entsprechende Wand die Bühne abschloß: die Pekinger Landschaft ist ein Musterbeispiel dafür. Es handelte sich eigentlich immer nur, im ursprünglichen Sinn des Wortes, um einen Raumausschnitt, ja, man könnte fast sagen, um einen Raumkörper mit mehr oder weniger festen Grenzen: was darüber hinaus lag, war nicht der grenzenlose Raum, sondern existierte einfach nicht.

Diese Eigenschaft fehlt auf dem Panorama völlig: alle diese Bauten und Berge bilden nicht den Raum, sondern liegen in ihm, und er läßt sich ohne weiteres nach beiden Seiten hin als unbegrenzt vorstellen. Das heißt, daß der begrenzte Raumausschnitt dem unbegrenzten, unendlichen Raum hat weichen müssen.

Diese folgenschwere Umwälzung fand nicht erst am Ende des X. Jahrhunderts statt, und natürlich nicht an den Grenzen des chinesischen Kulturbereiches. Eine andere Landschaft größten Formats, die ein Meisterwerk ist und aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammt, zeigt dieselbe Raumauffassung: ich meine den sechsteiligen Schirm des Tōji (Tafel 2)[a].

Die Tradition will, daß der Schirm im Jahre 806 n. Chr. von Kōbō Daishi aus China nach Japan gebracht worden sei. Nun ist auf dem Bild der Besuch eines vornehmen Herrn bei einem Einsiedel geschildert, und der Herr trägt eine Kappenform, die, nach der unwiderlegbaren Aussage einer Reihe von Stifterbildern aus Tun-huang (Dun-huang), erst in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts in Mode kam. Da sich die Form in der zweiten Jahrhunderthälfte wieder änderte, ist das Werk zeitlich ziemlich genau bestimmt.

Der Schirm bringt ein weites Gelände mit sanft gerundeten Hügeln, in das eine Bucht tief hereinschneidet. Quer über den ganzen Vordergrund spannt sich eine dünne Reihe von Bäumen; in der Mitte ein ländliches Bauwerk, die Behausung des Alten, der besucht wird: das ist das Thema der ganzen Darstellung, von dem der Blick aber immer wieder entwischt, in den Hintergrund,

[a] Der Schirm war für den abhiṣeka-Ritus der Mantra-Sekte bestimmt. Für die Verwendung cf. die grundlegende Arbeit von Erwin Rousselle: Ein Abhiṣeka-Ritus im Mantra-Buddhismus, Sinica-Sonderausgabe 1934, pp. 58ff.

wo er zwischen den hellen Hügeln der Bucht hin und her pendeln muß. Die Reproduktionen erwecken den Eindruck, als ob leichter Schnee auf die Kuppen geweht worden sei. Dort liegen auch wirklich ziemlich breite Flecken von Deckweiß; die einzelnen Geländefalten sind durch breite grüne Flächen gegeben, die sich nach unten zu grenzenlos im dunklen Malgrund verlieren. Diese Formen sind nicht schwarz konturiert.

Ein ähnliches Vorgehen, mit gleichem Effekt, findet sich, bei etwas veränderter Palette, auf der berühmten „Eisernen Pagode" der Sammlung Fujita. Die Boden- und besonders die Baumdarstellung sind auf den beiden Werken so verwandt, daß sie nicht sehr weit auseinander liegen können[a].

Man hat es also mit Bildern von kräftigem Kolorit zu tun, und wenn man etwa die Wiedergabe der Vegetation hernimmt, so sieht man sogleich, daß hier das alte dekorative Schema des VIII. Jahrhunderts noch lebendig ist: nur in der Führung der Linien ist man auf dem Tōji-Schirm freier geworden. Es ist aber immer noch ein Sehen in Einzelformen, denen vor allem die starke Farbigkeit ein hohes Maß von Unabhängigkeit sichert.

Wenn sich trotzdem auf einem Werk wie dem Tōji-Schirm eine ganz neue Bildwirkung einstellt, so liegt das an dem veränderten Raumgefühl: das ist kein Ausschnitt mehr, der von den dargestellten Objekten erst gebildet werden muß, sondern der freie, unbegrenzte Raum. Für den Meister des Tōji-Schirmes ist das schon die selbstverständliche Form der Anschauung, er braucht nicht zu einem so gewaltsamen Mittel, wie der Einführung der Fluchtachse, zu greifen.

Die drei Bilder haben einen merkwürdigen Mischcharakter: das Panorama des Wu-T'ai-shan (Wu-Tai-schan) ist halb als Schilderung, halb als repräsentative Landschaft gedacht, die beiden andern Werke wollen, nach alter Art, in erster Linie etwas erzählen. Sakral sind alle drei, und das ist wohl der Grund für das zähe Festhalten an der Tradition; nur in der Raumauffassung sind sie modern, und das ist der Punkt, wo sich diese altertümelnden Gemälde mit den Werken ihrer vorwärtsstürmenden Zeitgenossen berühren.

* *
*

Vor einer Anzahl von Sunglandschaften wird man bald erkennen, daß es sich dabei um pure Tuschmalerei handelt, das heißt, daß die Maler auf die Farbe ganz verzichtet haben. Die Tusche wird in unzähligen Nuancen vom tiefsten Schwarz bis zum zartesten Perlgrau verwendet, und wenn einmal ein dünner blauer oder rötlicher Ton zu Hilfe gerufen wird, so geschieht das selten genug, und dann in so diskreter Weise, daß der Eindruck der Monochromie in keiner Weise gestört wird. Der chinesische Ausdruck für diese Technik lautet p'o mo (po mo)[10] „die Tusche verlaufen machen"; es ist also das Lavieren gemeint[b].

[a] Abgebildet u. a. bei Fischer, l. c. T. 6. Das Bild macht den Eindruck, als ob es der Rest einer weitläufigeren Komposition wäre. Das dargestellte Ereignis, die Übergabe der Geheimlehre an Nāgārjuna in der „Eisernen Pagode" im südlichen Indien, spricht dafür, daß auch dieses Werk der Mantra-Sekte nahestand. cf. Rousselle, l. c. p. 81.

[b] Es findet sich manchmal die Übersetzung „die Tusche hinschleudern". P'o (po) kann auch hinwerfen und verschwenden bedeuten, aber es steckt immer der Sinn dahinter, „wie man Wasser aus einem Topf ausgießt". Da man die Sache und die Bezeichnung kennt, ist es nicht schwer, die richtige Bedeutung festzustellen.

Dieser Technik kommt für die ostasiatische Kunst die gleiche Bedeutung zu wie der Ölmalerei für die abendländische: beide haben damit erst die kongenialen Ausdrucksmittel gefunden, die ihnen die höchsten Leistungen ermöglichten. Es ist also keine müßige Frage, wenn man sich nach dem Sinn erkundigt, der hinter dieser folgenschweren Änderung der Darstellungsmittel liegen muß, oder wissen möchte, wie und wann sich diese Wandlung vollzogen hat.

Man hat das Phänomen auf verschiedene Weise zu deuten versucht. Eine der ältesten Erklärungen sollte nicht ganz der Vergessenheit anheimfallen, weil sie zeigt, wie man noch vor rund 25 Jahren chinesische Kunst traktierte: nach ihr sei die flüchtige Technik aus dem unsteten Charakter der Sung-Kultur herzuleiten, und der sei daher gekommen, daß man immer auf dem Sprung habe sein müssen, vor den Barbaren des Nordens auszureißen.

Es sind eigentlich nur zwei Theorien, die verdienen, daß man sich mit ihnen auseinandersetzt. Nach der einen müsse die reine Tuschmalerei aus der engen Verbindung von Malerei und Schreibkunst verstanden werden, nach der andern aus der Eigenart der Ch'an (Tschan)[11]-Sekte, die unter dem Sung starken Einfluß gewonnen habe.

Aber auch diese beiden Erklärungsversuche treffen den Kern der Sache nicht. Es genügt darauf hinzuweisen, daß man in China schon ein Jahrtausend mit Pinsel und Tusche hantierte, bis es zur Monochromie kam. Man hatte ja von jeher mit Tusche und Pinsel gemalt, und zu allen Zeiten liefen Bilder in reinem Schwarz-Weiß neben den farbigen her; das beweist eine Malerei dieser Art auf einer Dose, die im Grab des Wang Hsü (Wang Hü)[12], in Lo-lang, ausgegraben wurde; dieses Grab ist durch Lackschalen mit den Daten 45, 52 und 67 n. Chr. ziemlich genau datiert[a].

Diese Schwarz-Weiß-Bilder unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von den monochromen Bildern der Sungmaler dadurch, daß bei ihnen nur die Konturen in Tusche ausgezogen sind. Es handelt sich also um das allgemein übliche Vorgehen, nur ließ man einfach die Zeichnung unkoloriert. Solche Bilder wurden pai hua (bai hua)[13] „weiße Bilder" genannt, ein ungemein treffender Ausdruck, der die Wirkung solcher Werke schlagend wiedergibt[b].

Bei den pai hua (bai hua) ließ man die Farbe weg — man spürt das sehr stark, denn solche Bilder schreien nach ihr —, beim p'o mo (po mo) wurde die Farbe durch lavierte Tusche ersetzt, und es kommt hinzu, daß der Kontur nun weich und brüchig wird: der Akzent liegt nicht mehr auf den Linien, sondern auf der Binnenform, und das ist ein kapitaler Unterschied, in der Auffassung und der Wirkung, zu den pai hua. Die beiden Techniken haben nichts miteinander, und beide nichts mit der Schreibkunst zu tun.

---

a Yoshito Harada: Lo-lang, Tōkyō 1930, p. 22, Pl. 20.

b Diesen Ausdruck gebraucht Chang (Dschang) Yen-yüan[14] im Li Tai (Dai) Ming Hua Chi (Gi)[15] (kompiliert 847 n. Chr.) III, wenn er von unkolorierten Wandbildern des Tung Ê (Dung O)[16], des Yang T'ing kuang (Yang Ting-guang)[17] (Mitte VIII. Jahrh.) und des Han Kan (tätig ca. 720—760) spricht. Die Japaner haben übrigens den Ausdruck „weiße Bilder" ‚shira-e, übernommen und die gleiche Sache damit belegt. Da die japanische Malerei bis tief ins XIV. Jahrhundert hinein die anschaulichen Grenzen der T'angmalerei nicht überschreitet, läßt sich von dorther oft Aufklärung über die Verhältnisse auf dem Kontinent erlangen; die japanischen shira-e des XIII. Jahrhunderts sind ein solcher Fall. Für die Technik cp. Kokka 285, 386/7.

Nicht besser ist es um die Verbindung der Monochromie mit der meditativen Ch'an(Tschan)-Sekte (Dhyāna-Sekte) bestellt. Die Anregung zu dieser Theorie gab wohl die Tatsache, daß eine Reihe von Sungmalern Dhyānapriester waren, und daß sich dann ein paar Jahrhunderte später das gleiche Schauspiel in Japan wiederholte, dort sogar unter viel stärkerem Anteil der Zen-Sekte. Man argumentierte nun, daß, da die Lehre größte Einfachheit verlange und die Lehrer eine ausgesprochene Vorliebe für das Paradox und für andeutende Handlungen gehabt hätten, die äußerste Einfachheit des Darstellungsmittels, nämlich der Tusche allein, und das bloße Andeuten der Form, im Gegensatz zur ausführlichen Wiedergabe, ein Übertragen der Dhyāna-Ideale auf die Malerei bedeute. Und die Veränderung der Motive, die Vorliebe für die Landschaft, ja sogar für solch unscheinbare Dinge wie Spatzen und Gräser, habe seinen Grund darin, daß für den Dhyānamönch der Buddha in allen diesen Dingen wese und sie ihm deshalb als Vorwurf gleich viel wert seien.

So geistvoll sich das auch anhören mag, für den, der etwas eingehender über die Gründe für einen Stilwandel und über die tieferen Zusammenhänge zwischen Stil, Ausdrucksmittel und Themenwahl nachzudenken gewohnt ist, ist sie nicht viel mehr wert als jenes Meisterstück völkerpsychologischer Akrobatik, das weiter oben erwähnt wurde. Schon die Tatsache, daß die Mehrzahl der Sungmeister, darunter so geniale Künstler wie Mi Fei (Mi Fe)[18], Kuo Hsi (Guo Hi)[19], Chao Ta-nien (Dschau Da-niën)[20], Li Ti (Li Di)[21], Ma Yüan[22], Hsia Kuei (Hia Gui)[23] und Ma Lin[24] gar nichts mit dem Dhyāna-Buddhismus zu tun hatten, hätte bedenklich machen müssen. Man könnte auch fragen, warum sich dieser Einfluß der Ch'an (Tschan)-Lehre auf die Malerei erst unter den Sung ausgewirkt habe, ein halbes Jahrtausend nach dem Auftreten der Lehre in China, wenn ihr schon eine stilbildende Kraft innewohne? Denn Paradoxe und andeutende Handlungen waren im VII. und VIII. Jahrhundert innerhalb der Sekte ganz besonders im Schwang. Zu allem anderen hat man, was den „andeutenden Stil" anlangt, eine zeitlich ziemlich eng begrenzte Stilphase, nämlich die der ersten Hälfte des XIII. Jahrhunderts, willkürlich als charakteristisch für die ganze Tuschmalerei hergenommen. In Wirklichkeit ist dieser extrem malerische Stil durchaus nicht auf die Angehörigen der Dhyāna-Sekte beschränkt geblieben. Man hat vollkommen übersehen, daß die Spannungsweite innerhalb des p'o mo (po mo) mindestens ebenso groß ist wie in der Ölmalerei die Unterschiede zwischen einem van Eyck und einem Frans Hals[a].

So geht es also auch nicht. Man kommt nicht weiter, solange man das Phänomen der Monochromie nicht von der formalen Seite her, und dann nur, wenn man es in größerem Zusammenhang faßt. Es wird sich dann zeigen, daß die Tuschtechnik wohl die auffälligste Erscheinung ist, daß sie aber unlöslich verknüpft ist mit einer Menge anderer, nicht weniger grundlegender

[a] Die Tatsache ist nicht zu bestreiten, daß in Japan die Maler im „chinesischen Stil", d. h. monochromer Tuschbilder, überwiegend Zenmönche waren. Sie erklärt sich aber nicht durch die Doktrin dieser Sekte, sondern dadurch, daß die Angehörigen dieser Sekte weitaus die lebhaftesten Beziehungen zum Reich der Mitte unterhielten und von dorther mit den, für Japan, neuen Ideen versorgt wurden.

Veränderungen: die Linie hat ihre alte Bedeutung als präzise Grenze völlig verloren, der Bildausschnitt wird so genommen, daß sich nirgends mehr die Erinnerung an eine klare geometrische Ordnung einstellen kann, und es werden, besonders bei Landschaften, die Elemente so angeordnet, daß sich der Eindruck eines unermeßlichen Raumes ergibt.

Man hat es mit einer grundsätzlich neuen Art des Sehens zu tun, das auf große Zusammenhänge hin visiert. Es ist tatsächlich eine neue „Weltanschauung"; wenn irgendwo, so ist dies mißbrauchte Wort hier am Platz. Und vom Bild verlangt man, daß dieser neue Begriff der Einheit unmißverständlich zur Anschauung komme. Der einheitliche Raum, der die Dinge in sich schließt, ist ein Produkt der neuen Einstellung, das andere die Monochromie, die den Dingen den letzten Rest ihrer Eigenexistenz nimmt, die ihnen durch klaren Kontur und die Lokalfarbe gewährleistet war: nun sind alle Bildelemente auf einen und denselben Nenner gebracht, und damit ist die einheitliche Wirkung in einem früher ungeahnten Maße erreicht.

Das Neue war nicht mit einem Schlag da, und war schon gar nicht das Ergebnis einer kühlen theoretischen Überlegung. Das Sehen in größeren Zusammenhängen hat sich erst heranbilden müssen, als Ausdruck umfassenderer und tiefergreifender Einsichten; die Mittel zur künstlerischen Realisierung wurden erst nach langem Hin und Her und manchen Rückschlägen gefunden. Und selbst als man ganz frei und souverän darüber verfügte, stand die Entwicklung nicht still: jede Generation stellte sich das Problem anders, war mit der Lösung der älteren nicht zufrieden, variierte die Technik, änderte die Komposition, nicht sinnlos verwerfend, sondern logisch weiterbauend. Es ist die Absicht dieses Versuches, dieser Entwicklung nachzugehen, nicht mit Hilfe von Notizen über einzelne Maler, sondern auf der Spur der erhaltenen Werke.

II. DIE ENTWICKLUNG

Das X. Jahrhundert

Die Erkenntnis, daß das p'o mo (po mo) so etwas wie das Signal einer neuen Bildauffassung ist, macht es erst recht notwendig, seine Ursprünge aufzudecken.

In der jüngeren chinesischen Kunstliteratur wird diese Technik als eine Erfindung des Wang Wei (Wang We) ausgegeben, der eben dadurch als der Begründer der sogenannten Südlichen Schule der Landschaftsmalerei zu gelten habe. Die Gegenrichtung der „Nördlichen" Schule gehe auf Li Ssu-hsün (Li Sï-hün)[25] (651—716/20) zurück, dessen Bilder sich durch ein sehr feines Lineament und eine starke Farbigkeit ausgezeichnet haben sollen. Von Li wird ausdrücklich berichtet, daß er seine schwarzen Konturen oft mit feinen Goldlinien gehöht habe.

Werke der beiden Maler sind uns im Original nicht erhalten, wenn aber die Bilder des Li als minutiös in der Zeichnung und kräftig im Kolorit beschrieben werden, so stimmt das vollkommen mit dem überein, was sich als charakte-

ristisch für Arbeiten vom Beginn des VIII. Jahrhunderts herausgestellt hat. Auffällig ist nur, daß sich die Goldlinien, eine von Lis künstlerischen Besonderheiten, auch auf der späten Kopie der Wang-Wei- (Wang-We-) Rolle im Britischen Museum finden. Will man diese Kopie nicht gelten lassen, so sei vermerkt, daß Tung Ch'i-ch'ang (Dung Ki-tschang)[26] (1555—1636), der sich für einen hervorragenden Kenner hielt, eine andere Kopie der gleichen Rolle von Chao Mêng-fu (Dschau Mong-fu) gesehen hat, die gleichfalls farbig war[a]. Diese Dinge sprechen übrigens für die Treue der Nachbildungen, denn damit hält sich Wang Wei (Wang We) ganz innerhalb der Grenzen seiner Zeit; sie machen einen allerdings auch höchst mißtrauisch gegen die angeblichen monochromen Werke des Malers.

Die Trennung in eine „Südliche Schule", die allein gewußt habe, was wahre Kunst ausmache, und in eine „Nördliche", die sich bedauerlicherweise vom rechten Weg entfernt hätte, hat sich als eine Tat des XVI. Jahrhunderts herausgestellt und war von gebildeten Dilettanten vorgenommen und propagiert worden, um die Berufsmaler herunterzusetzen, die nicht so gelehrt waren, aber besser malen konnten[b].

Hält man sich an die Bilder selbst, so kommt man mit dem japanischen Besitz bis ins XI. Jahrhundert, und zwar mit den beiden kleinen Landschaften, die allgemein als Arbeiten des Chao Ta-nien (Dschau Da-niën) gelten[c]. Da auf der andern Seite, aus dem X. Jahrhundert, starkfarbige Bilder von der Art des Tōji-Schirmes vorliegen, könnte man versucht sein, das Aufkommen des p'o mo (po mo), und damit den Umschwung der ganzen Auffassung, in die Zeit zwischen 950—1030 n. Chr. zu setzen.

Nun sind in den letzten Jahren einige Landschaften bekannt geworden, die sich nicht in das einfügen lassen wollten, was man von Sung- und Mingmalerei wußte. Merkwürdig war dabei die Hartnäckigkeit, mit der immer wieder diese oft recht unterschiedlichen Werke und die Namen von Malern des X. Jahrhunderts zusammen genannt wurden. Die Sache ist wohl wert nachgeprüft zu werden, ein unschuldig gläubiges Hinnehmen wäre da ebenso fehl am Platz wie ein mißtrauisches Ablehnen in Bausch und Bogen.

Die Bilder zeigen fast durchgängig dieselbe topographische Situation, und das beweist, daß sie auf ein und dasselbe Ideal von schöner Landschaft zurückgehen: nach einem kurzen Anlauf, meistens einer Wasserfläche, türmen sich gewaltige Felsmassen auf. In sie schneiden tiefe Täler und Schluchten ein, mit Tempeln und Hütten und gefährlichen Wegen. Es handelt sich fast ausschließlich um Winterbilder: dunkler Himmel, verschneite Hänge und kahle Bäume.

[a] Sirén, l. c. p. 68.

[b] T'êng Ku (Teng Gu)[27] hat das plausibel gemacht; cp. seinen Aufsatz: Zur Bedeutung der Südschule in der chinesischen Landschaftsmalerei, Ostas. Zeitschrift 1931, p. 159. Die Scheidung in Nord und Süd hat nichts mit der Herkunft des Malers oder dem Sitz der Schule zu tun, sondern wurde nach Analogie einer solchen Teilung der Dhyāna-Sekte von Mo Shih (Schï)-lung[28a] vorgenommen, in seinem Hua Shuo[28b] (Schuo). Mo legte 1596 die Kreisprüfung ab, soll aber jünger als Tung (Dung) gewesen sein. Populär wurde die Idee von zwei Schulen erst, als das Hua Shuo in die Hua Ch'an Shih Sui Pi (Hua Tschan Schï Sui Bi)[28c] des Tung (Dung) aufgenommen wurden. Cf. Victoria Contag: Tung Ch'i-ch'angs Hua Ch'an Shih Sui Pi und das Hua Shuo des Mo Shih-lung, Ostas. Zeitschrift 1933, p. 85 ff., p. 175.

[c] Fischer, l. c. T. 12—13. Alfred Salmony: Die chinesische Landschaft, Orbis Pictus 4, Berlin 1920, T. 6—7.

Das ist der feste Bestand. Die Stimmung kann, je nach dem Temperament des Malers, die ganze Skala von düsterem Ernst bis zu heller Heiterkeit durchlaufen, die Natur in eisigem Schweigen daliegen oder erfüllt sein vom lärmenden Treiben der Menschen.

Eine Landschaft, in der der Künstler zweifellos die unsagbare Einsamkeit und Stille des Winters schildern wollte, befindet sich in Boston und gilt als das Werk des Li Ch'êng (Li Tscheng)[29] (ca. 940—990) (Tafel 3). Die festen Formen nehmen nur die untere Hälfte der Bildfläche ein und sind ganz nach links geworfen. Es soll sich also sicher der Eindruck unermeßlicher Höhe im Beschauer einstellen, ebenso der einer im Grenzenlosen sich verlierenden Ferne; der unendliche Raum wird also dargestellt, indem man seine beiden auffälligsten Eigenschaften, Höhe und Tiefe, besonders heraushebt. Der Eindruck der Tiefe will nun nicht recht zustande kommen: der Hintergrund trennt sich nicht von den senkrechten Bergen links, er klebt zu zäh daran.

Da ist ein schwacher Punkt, wo die Anschauung offenbar nicht ausgereicht hat. Es scheint mir, als ob die Maler das selbst empfunden hätten, denn das Bostoner Bild steht mit seiner Problemstellung ganz allein, während eine andere Gruppe von Winterlandschaften, die unverkennbar mit dem angeblichen Li Ch'êng (Li Tscheng) zusammenhängt, aber viel reifer in der Auffassung und in der Formgebung ist, die Darstellung der Tiefe sehr geschickt umgeht: sie bringt nur Situationen, in denen sich die Frage darnach gar nicht stellen läßt.

So liegt der Fall auf einer anderen Winterlandschaft in Boston, wo ein riesiger Bergrücken zwei Täler scheidet, die schräg nach links und rechts verlaufen und hinten durch unübersteigbare Barrieren verriegelt scheinen (Tafel 4). Aus diesem sachlichen Grund schon kann sich kein Zug in die Tiefe entwickeln, man hat viel eher die Empfindung eingeschlossen zu sein. Die Formen sind bedeutend kompakter und schwerer als bei dem sogenannten Li Ch'êng (Li Tscheng), der Aufbau viel gedrängter. Dies reifere Werk wird dem Fan K'uan (Fan Kuan)[30] zugeschrieben, der zwischen 990—1030 tätig gewesen sein muß.

Das Bild zeichnet sich durch eine sehr auffallende Technik aus, das Wort in dem Sinne verstanden, wie es die Künstler tun: alle Binnenformen sind durch Punkte wiedergegeben, und da sich dieses System über die ganze Fläche erstreckt, ist eine ungewöhnlich einheitliche Wirkung erreicht. Wo mehrere Felsen hintereinander liegen, sind die Ränder hell gegen die dunklere, weiter zurückliegende Schicht abgesetzt. Die gleiche Technik und die gleiche Erscheinung findet sich auf einem andern Bild im Palastmuseum in Peking wieder, das sicherlich etwas jünger ist, aber dadurch, und durch den verwandten Aufbau, eng damit zusammenhängt. Es stellt ausnahmsweise keine Winterlandschaft dar und wird dort als ein Werk des Kuan T'ung (Guan Tung)[31] angesprochen, der in der ersten Hälfte des X. Jahrhunderts gelebt hat[a].

Dieser „Pointillismus" gibt uns die Möglichkeit, die ganze Gruppe zeitlich ungefähr zu fixieren. Die eine Landschaft des Chao Ta-nien (Dschau Da-niën),

a Sirén, l. c. Pl. 89/bis.

das Gehöft am See, zeigt eine sehr verwandte Formgebung: es ist die gleiche zaghafte Angabe der Formen, sehr genau im Einzelnen, bei reichlicher Verwendung von Tupfen. Auf die Darstellungsmittel hin betrachtet, steht dieses Werk zwischen dem angeblichen Fan K'uan (Fan Kuan) in Boston und den Landschaften jüngerer Sungmaler in den japanischen Sammlungen, die diese feine, aber etwas kraftlose Art nicht mehr verwenden.

Dem widerspricht nicht, daß viel spätere Zeiten, mit ausgesprochen altertümelnder Tendenz, den „Pointillismus" wieder hervorholen, allerdings bei vollkommen veränderter Raumauffassung; es ist aber bezeichnend, daß solche Bilder gleich wieder mit dem X. Jahrhundert zusammengebracht werden. So ist eine Landschaft von ungewöhnlicher Breite und Sicherheit im Räumlichen, die in der Felsdarstellung auf dieses Schema zurückgreift, dem Fan K'uan (Fan Kuan) zugeschrieben worden: das ist natürlich unmöglich, aber ein Kern von Wahrheit steckt doch darinnen, wenn man ans X. Jahrhundert gedacht hat, denn damals muß diese Technik in Übung gewesen oder vielleicht aufgekommen sein[a].

Vom Stil her läßt sich also ein Werk wie die Winterlandschaft in Boston leicht als ein Vorläufer der Chaos (Dschaus) verstehen. Für eine frühere Entstehung spricht aber auch der Gesamtcharakter, die Häufung interessanter Einzelheiten und die zwiespältige Komposition mit den beiden schräg auseinanderstrebenden Tälern. Man spürt da ein Tasten und Suchen nach einem Weg zu der absoluten Einheit, jenes große Ziel, auf das das ganze künstlerische Schaffen der Sungzeit ausgerichtet war.

Auf Grund ihrer Verwandtschaft in Stil und Komposition läßt sich auf diese Weise eine Gruppe von Landschaften als Werke des X. Jahrhunderts erkennen. Freilich ist es beim heutigen Stand unseres Wissens nicht möglich, einen einzelnen Künstler zu fassen; alles, was man erhoffen kann, ist eine Vorstellung vom Zeitstil, nicht von individuellen Stilen.

Das ist nicht alles. Es existieren nämlich ein paar Bilder, die, offenbar eng miteinander verwandt, nach Form und Ausdruck weder mit den eben genannten, ins X. Jahrhundert gesetzten, Bildern zusammengehen und später erst recht nicht untergebracht werden können. Das wichtigste davon, eine Winterlandschaft im Palastmuseum zu Peking, ist wieder durch Osvald Sirén bekannt gemacht worden[b] (Tafel 5).

Der Eindruck, den das Bild macht, hat etwas Flackerndes und wird im wesentlichen bestimmt durch die weißen Fetzen von Landschaftsformen, die auf dem dunklen Malgrund liegen. Erst allmählich bringt das Auge einen räumlich-logischen Zusammenhang in die Erscheinungen: ein felsiger Vordergrund, den eine Gruppe ungewöhnlich spitz und fein gezeichneter Bäume beherrscht, es folgt eine nur zu ahnende Wasserfläche, und dann türmt sich Berg über Berg, bis zu den steilen Schroffen links oben.

[a] Binyon, l. c. Pl. 19. Eine andere Abbildung in Richard Wilhelm: Geschichte der chinesischen Kultur, München 1928, T. 28. Das Bild gehört wohl dem XVII. Jahrhundert an. Es ist dies einer der Fälle, wo sich in der Zuschreibung ein wichtiger Hinweis auf stilistische Eigentümlichkeiten und die Zeit ihres Auftretens finden läßt.

[b] Sirén, l. c. Pl. 57.

Die Formgebung ist seltsam widerspruchsvoll: alle wichtigen Teile, vor allem auch die Binnenzeichnung der Felsen, sind mit abgetöntem Deckweiß auf dunklem Grund dargestellt: am Rand sitzt die hellste Stelle, dann wird das Weiß vertrieben; bei der nächsten Teilform derselbe Prozeß. Darein sind Bäume, Hütten und Menschen mit ungewöhnlicher Schärfe in schwarzen, dünnen Pinselstrichen gezeichnet. Diese schwarzen Konturen spielen bei weitem nicht die Rolle wie die breiten Flächen in Weiß und dessen Nuancen, man sieht sie erst bei genauem Zusehen. Man hat es hier mit einem Bild in Weiß und Schwarz zu tun, wobei das Deckweiß so à lavis behandelt ist, wie beim p'o mo (po mo) die schwarze Tusche.

Das Pekinger Bild steht nicht allein; das Britische Museum besitzt eine Rolle im gleichen Stil und der gleichen Technik, mit allen den Eigenheiten, die ich eben beschrieben habe. Sie hat bezeichnenderweise auch eine Winterlandschaft zum Inhalt[a].

Bilder dieser Art scheinen mir den Übergang von der alten koloristischen Landschaft zur monochromen Tuschlandschaft zu repräsentieren. Sie zeigen noch viel alte Züge; so geht der Gebrauch der schwarzen Linien noch kaum über das hinaus, was man früher von ihnen verlangte, nur ist an Stelle der Vielfarbigkeit das Weiß getreten. Jetzt begreift man aber auch, was es mit der bis zur Manie gewordenen Vorliebe dieser Zeit für Winterlandschaften auf sich hat: der Vorwurf kam dem Verlangen nach größerer Zusammenfassung der Form am weitesten entgegen. Ein Blick auf die Pekinger oder die Londoner Landschaft enthüllt die höchst merkwürdige Tatsache, daß der Baumschlag, das Fachwerk der Häuser, die Boote mit außerordentlicher Klarheit als kleinteilige Formen gegeben sind, die dann sachlich durch eine breit darüber gelegte weiße Schneedecke zu einem großen Formkomplex zusammengefaßt werden. Nichts wäre falscher, als anzunehmen, man habe damals etwa folgende Überlegung angestellt und darnach gehandelt: „Wir möchten gerne in großen Formen sehen, bringen es aber nicht fertig. Machen wir also weiter unsere Details und streichen sie nachträglich zusammen." So war es nicht; man hat sich aber diesen Motiven zugewandt, weil sie in der Sache das enthielten, was man unbewußt wollte, und sie deshalb „schön" fand. Nicht weniger wichtig ist, daß eben durch das eine, alles beherrschende Weiß die optische Einheit in einem früher unbekannten Maße erreicht wird.

Das Pekinger Winterbild wird dem Wang Wei (Wang We) zugeschrieben, die Rolle in London dem Fan K'uan (Fan Kuan), zwei stilistisch sehr eng verwandte Werke also zwei Malern, die fast dreihundert Jahre auseinander liegen. Nach all dem, was man von der Kunst des VIII. Jahrhunderts und ihrem Ideal der größten Formklarheit kennt, kann Wang Wei (Wang We) als Urheber nicht in Betracht kommen. Fan K'uan (Fan Kuan) wurde schon, wenn nicht für seine Person, so doch als Vertreter seiner Generation, für jenen eigentümlichen

a Binyon, l. c. Pl. 13/2. Ein anderer Ausschnitt wurde von Binyon in Ars Asiatica VI, Paris 1925, Pl. 23/1, veröffentlicht. Der Grund muß von Haus aus dunkel getönt worden sein, weil ja ein Auftrag von Deckweiß auf einen hellen Grund sinnlos gewesen wäre.

„Pointillismus" bemüht, der als der unmittelbare Vorläufer des Stils eines Chao Ta-nien (Dschau Da-niën) zu gelten hat. Nun ist der Pointillismus eine ausgesprochene Schwarz-Weiß-Technik, und dann ist er mit einer ganz bestimmten Art des Bildaufbaues verbunden, worauf er allerdings nicht das Alleinrecht hat. Jedenfalls steht er in lebendigem Kontakt mit der späteren Sungmalerei, was man von der Deckweißtechnik nicht behaupten kann. Zeitlich könnte man den Fan K'uan (Fan Kuan) leicht mit der Punktmanier zusammenbringen. Ob dieser Deckweißstil seiner Jugendzeit angehört, ist mehr als fraglich und nicht zu beweisen. Sicher ist nur, daß ein Werk wie die Pekinger Winterlandschaft nach Stil und Auffassung älter ist als die in Boston, doch wird man wohl nicht unter den Anfang des X. Jahrhunderts hinunterzugehen brauchen.

Der Übergang von der monochromen Malerei in Weiß zur monochromen Malerei in Schwarz wird sich nicht allzu schwierig gestaltet haben und wird um so leichter gewesen sein, als man sich auch weiterhin der Eselsbrücke der Winterlandschaft bediente.

* * *

Wer von den Landschaften des XI. und XII. Jahrhunderts herkommt, auf den wird das Pekinger Bild schwerlich den Eindruck einer gesammelten Erscheinung machen. Auf die Zeitgenossen aber müssen solche Landschaften wie eine Offenbarung gewirkt haben: hier sprach sich einmal große Gesinnung in großen Formen aus, man fühlte sich, zum erstenmal, der Natur selbst nähergebracht. Kein Zweifel, hier tritt uns ein Gefühl für das Grandiose der Natur entgegen, das früher ganz unbekannt war, und Hand in Hand geht damit das Gefühl für die Abhängigkeit des Menschen von ihr. Nichts mehr von jener Beziehung zur menschlichen Existenz, ohne die man sich früher eine Landschaft gar nicht vorstellen konnte; diese Bindung ist nun zersprengt, die Natur ist frei und der Mensch schaltet nicht mehr in stolzer Herrlichkeit darin, sondern ist zur kleinen, unscheinbaren Kreatur geworden, ihr auf Gnade und Ungnade ausgeliefert.

Man hat sich damals, in der ersten Freude über die neue Entdeckung, gar nicht genug tun können im leidenschaftlichen Bekenntnis zu der neuen Anschauung; die Berge können gar nicht phantastisch und wild genug emporgehen, die Hütten sich gar nicht klein genug in die Geländefalten ducken. Es kam dabei gar nicht darauf an, ob das alles „möglich" sei, und gerade im Räumlichen gab man sich mit der unbestimmtesten Andeutung, wie man sich die Lage der einzelnen Berge und Täler zu denken habe, vollauf zufrieden.

Es ist ein kraftstrotzender und lärmender Überschwang, den man versucht wäre romantisch zu nennen, wenn diesem Wort nicht von jener Künstlergeneration des XIX. Jahrhunderts, die sich so bezeichnete, der Beigeschmack von allzu viel Sentiment, von Zahmheit und Impotenz anhinge. Schlagend dagegen und manchmal bis ans Unheimliche gehend ist die Ähnlichkeit mit den bayerischen Landschaftern in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, zum Beispiel mit Altdorfer: dort findet man die gleiche wilde und urwüchsige Kraft,

die gleiche überschäumende Freude an phantastisch übersteigerten Formen von Berg und Baum, ja sogar die gleiche Verwendung von Weiß und Schwarz, breite Kreide- und feine Federstriche auf dunklem Grund, entsprungen aus einem ähnlichen Bedürfnis nach starker Formbewegung, die das Auge zwingt, von einer hellen Stelle zur anderen zu springen. Im übrigen war ja auch die kunsthistorische Situation die nämliche: damals wurde die Landschaft entdeckt, in dem Sinne, wie wir sie verstehen und wie die Chinesen der Sungzeit sie verstanden.

Ein jüngeres Geschlecht von Künstlern, wahrscheinlich schon die folgende Generation, war mit diesen Lösungen nicht mehr einverstanden. Man fühlte offenbar, daß diese schnellfertige, genialische Arbeitsweise allzu viel schuldig blieb; man ist sachlicher, überlegter und sucht das Ziel auf anderen Wegen zu erreichen.

Ein guter Repräsentant der neuen Gesinnung ist die Winterlandschaft in Boston, die unter dem Namen des Li Ch'êng (Li Tscheng) geht (Tafel 3). Die Formen haben sich beruhigt, und man spürt allenthalben das Streben, das optisch Glaubwürdige an die Stelle des Phantastisch-Unmöglichen zu setzen. Dabei ist der Zusammenhang mit Werken wie dem vorigen deutlich zu spüren: man verzichtet nicht auf die Massierung der Berge in der linken Bildhälfte, und noch weniger auf das Motiv der tiefen Felsschlucht ohne Ausgang.

Nicht weniger deutlich ist, daß man die Unermeßlichkeit des Raumes vor allem in seiner Erstreckung nach oben zu empfand; das ist der Grund, weshalb man die festen Formen auf die untere Bildhälfte beschränkte: das sollte die grenzenlose Höhe zum Bewußtsein bringen. Daß die ähnliche Absicht auf Tiefenwirkung lange nicht so gut verwirklicht werden konnte, wurde schon gesagt, und auch warum: die horizontalen Formationen wollen sich nicht von den ragenden lösen. Der Maler hätte sie nicht so hoch ansetzen dürfen oder die Fähigkeit haben müssen, Luft dazwischen zu legen. Aber so weit war man damals noch nicht. Es spukt da noch ein Rest der alten Vorstellung, daß eine feste Form dem Raumerlebnis weiterhelfen könne. Dabei darf nicht übersehen werden, daß die einzelnen Formkomplexe, wie zum Beispiel das Bergmassiv, viel einheitlicher gesehen sind als auf dem älteren Bild. Das gleiche gilt von der Teilform: die Berge endigen nicht mehr in spitze Schroffen und Zinnen, sondern runden sich in sanften Übergängen, die Umrisse sind nicht mehr scharf und präzis, sondern weich und mürb, und die breiten Stellen mit Tupfen, die sachlich verschneites Gestrüpp darstellen sollen, verwischen die Übergänge noch einmal. Dasselbe Schauspiel zeigt sich bei der Baumdarstellung.

Hand in Hand geht damit die Umstellung von der Monochromie in Weiß auf die Monochromie in Schwarz. Sie ist künstlerisch leicht begreiflich, besonders bei dem damals allmächtigen Vorwurf der Winterlandschaft. Der Weg zu den neuen Formen war vorbereitet durch eine gewisse Auflockerung der Konturen, wie sie an einer kleinen Winterlandschaft im Besitz des Kaisers von Manchukuo zu beobachten ist, und durch eine stärkere Rundung und reicher Binnen-

modellierung der Felsmassen, wie sie an manchen Stellen der Landschaftsrolle im Britischen Museum vorkommt[a].

Wieder einen Schritt weiter führt der angebliche Fan K'uan (Fan Kuan) in Boston (Tafel 4). Jetzt haben die Formen Kraft und Fülle bekommen; das ist nicht mehr das gespenstische Aussehen der früheren Berge, und das Kümmerliche der Erscheinung, das auf dem sogenannten Li Ch'êng (Li Tscheng) stört, ist auch verschwunden. Der Beschauer ist näher an die Dinge herangeführt, die in kompakten Massen die Bildfläche bis oben hin füllen. Jetzt hat sich, wie man sehen wird, ein festes Kompositionsschema herausgebildet: ein mächtiger Bergrücken, der in der Mitte beginnt, wölbt sich breit in die Höhe und bildet so zwei Schluchten, die schräg nach beiden Seiten zu in die Tiefe gehen. Von links und rechts drängen andere Felswände heran und hinten ist jede Klamm abgeriegelt. Das Wasser, das aus den Bergen kommt, fließt wie auf dem „Li Ch'êng" („Li Tscheng") nach vorne ab. Die üblichen Gebäulichkeiten in jeder Schlucht und ein paar Menschen auf einsamen Wegen dorthin fehlen natürlich auch nicht. Der dunkle, schneeschwere Himmel und ein fahler Glanz auf den Bergen macht die Stimmung ernst und düster.

Dieser eigenartige fahle Glanz kommt dadurch zustande, daß der Maler durch seinen „Pointillismus" instand gesetzt ist, die Ränder der Felsen durch ausgesparte, hell scheinende Stellen zu geben. Der Entschluß, ein riesiges Bild aus lauter Tupfen aufzubauen, entsprang sicherlich ebenso dem Verlangen nach einem neutralen und geschmeidigen Darstellungsmittel, das von vorneherein eine einheitliche Bildwirkung garantierte, wie einer gewissen Besorgnis, dies Ziel auf andere Weise nicht so gut erreichen zu können. Es ist möglich, daß diese mühsame Technik eine Erfindung des Fan K'uan (Fan Kuan) war.

Seltsam: auf die Darstellung der Tiefe hat man ganz verzichtet. Sie war schon früher nur so nebenbei angegeben worden, der Akzent lag schon immer auf der Höhe, die man offenbar als die eindrucksvollste Dimension des Raumes empfand. Es wäre falsch interpretiert, wenn man sagte, daß der Blick in einem Tal sich fängt, zurückkehren muß, um das gleiche Schicksal in der andern Schlucht zu erleiden. Darauf kommt es gar nicht an, das Wichtigste im Bild ist der Bergrücken, über den das Auge schräg nach oben geleitet wird. Das ist der Sinn dieser ganzen Formkombination. In der chinesischen Landschaftsmalerei des X. Jahrhunderts existiert die Raumtiefe noch nicht als Darstellungsproblem.

Das gleiche dekorative Schema ist einer andern Winterlandschaft unterlegt, die sich heute in der Freer Gallery in Washington befindet (Tafel 6). Der Aufbau ist der gleiche, nur ist das Ganze leicht, beschwingt und liebenswürdig. Die Bergformen reichlich manieriert, in lauter runden Ballungen, die wie Wattebausche aussehen. Trotzdem ist es kein leeres Wiederholen, die einzelnen Partien sind mit viel Empfindung für lebendige Bewegung gegeben, und in der Baumdarstellung erhebt sich der Künstler zu echter Meisterschaft. Die Situation

[a] Sirén, l. c. Pl. 58. Binyon, Ars Asiatica VI, Pl. 23/1.

hat etwas Heimeliges, der Maler ist mit ganzem Herzen dabei, den Weiler im Tal recht traulich und den Knüppelweg recht gefahrvoll aussehen zu lassen. Dieses Motiv führt das Auge sanft und nachdrücklich in die Höhe und beweist und unterstreicht dadurch, worauf es dieser Zeit ankam.

Das Bild wurde ursprünglich dem Wang Wei (Wang We) zugeschrieben. Das ist ausgeschlossen, es ist eine typische Hervorbringung des X. Jahrhunderts. Eine Winterlandschaft im Palastmuseum zu Peking, die sich als eine Kopie des Hsü Tao-ning (Hü Dau-ning)[32] (tätig Ende X. bis Anfang XI. Jahrhundert) nach einem Bild seines Lehrers Li Ch'êng (Li Tscheng) ausgibt, ist nach demselben Prinzip aufgebaut, und besonders die Bäume sind vom selben Schlag; nur ist alles viel gröber[a].

Die Zuschreibung an Wang Wei (Wang We) ist deshalb interessant, weil ein anderes Werk mit den gleichen wattigen Felsen unter derselben Flagge segelte, die berühmte Rolle mit dem Titel „Aufklaren nach dem Schneien". Osvald Sirén hat einige Ausschnitte aus einer hervorragenden jüngeren Kopie veröffentlicht, die durch ihre stille Vornehmheit bezaubern[b] (Tafel 7). Das Vorbild dafür muß um diese Zeit, d. h. gegen Ende des X. Jahrhunderts, entstanden sein. Die Felsdarstellung ist stellenweise sehr trocken und leblos geworden, doch läßt sich in den Bäumen die enge Verwandtschaft mit dem Bild in Washington, ja darüber hinaus die Herkunft von den Gewächsen auf den Deckweißbildern nicht verkennen. Hat man diese Kopie und das Washingtoner Bild vor Augen, so kann man sich ohne Schwierigkeit eine Vorstellung davon machen, wie das Original ausgesehen haben muß.

Im übrigen soll das alles nicht heißen, daß nicht die Urfassung auf Wang Wei (Wang We) zurückgehen könne; nur muß im X. Jahrhundert die Transposition in Schwarz-Weiß erfolgt sein, die wahrscheinlich einer vollständigen Neuschöpfung gleichkam; danach ist sicher die melancholisch zarte Stimmung hinzugekommen. Es sei noch daran erinnert, daß um diese Zeit auch Kuo Chung-shu (Guo Dschung-schu) (ca. 918—978) seine Kopie nach der Wang-ch'uan- (Wang-tschuan-)Rolle des Wang Wei (Wang We) angefertigt hatte.

Als Abschluß dieser Reihe sei noch eine Winterlandschaft gebracht, die sich sofort als eine Kopie von brutaler Härte nach einem Werk des ausgehenden X. oder beginnenden XI. Jahrhunderts zu erkennen gibt (Tafel 8). Der Wert der Arbeit liegt darin, daß sie, allerdings sehr aufdringlich, noch einmal alle charakteristischen Züge der chinesischen Landschaft jener Zeit vor Augen führt. Es ist außerdem sehr instruktiv, eine Kopie neben Originalen zu sehen. Das Bild wurde dem Kuo Hsi (Guo Hi) zugewiesen, der mit seiner Lebenszeit von ca. 1020—1090 schon ganz dem XI. Jahrhundert angehört. Wie dem auch sei, so viel ist sicher: das war das Ideal von schöner Landschaft, mit dem der junge Künstler aufgewachsen war.

* *
*

a Sirén, l. c. Pl. 91.
b Sirén, l. c. Pl. 53—55.

Landschaftsmalerei ist immer und überall eine späte Kunst, weil es bei ihr mehr als bei allen anderen Themen auf das Zusammensehen und Ineinanderflechten der Einzelmotive ankommt. Natürlich muß von Haus aus eine Veranlagung dafür vorliegen, und das ist ganz entschieden in China der Fall gewesen. Trotzdem wird es eines gewissen Ausreifens des künstlerischen Sehens bedürfen, um von einem rein äußerlichen Zusammenstellen zu einer einheitlichen Anschauung zu kommen. Es ist eine dilettantische Ansicht, daß man sich in China um diese Dinge nicht habe zu bemühen brauchen, daß dort das anschauliche Vorstellungsvermögen zu allen Zeiten gleichmäßig reif gewesen und die entsprechenden Darstellungsmittel immer parat gelegen seien. In Wirklichkeit haben die Künstler, wie überall in der Welt, bitter um diese Dinge kämpfen müssen, und dieses Ringen um die Form hat in den Werken Gestalt angenommen.

So hat sich gezeigt, daß die reine Tuschetechnik, dieses Zaubermittel in den Händen der chinesischen Maler, nicht von der schwarzen Umrißzeichnung herkommt, sondern über die Deckweißmalerei à lavis von der alten Koloristik sich ableiten läßt. Damit erklärt sich auch die sonst ganz unverständliche Vorliebe für die Winterlandschaft, die anscheinend das ganze X. Jahrhundert hindurch das Feld behauptet hat. Obgleich die Literatur auch von landschaftlichen Themen aus den übrigen Jahreszeiten berichtet, kann es doch kein Zufall sein, daß sich kaum etwas davon erhalten hat.

Nicht weniger interessant ist, daß man, bei der Fähigkeit den Raum als unbegrenzt aufzufassen, dieses Unbegrenztsein nicht durch die Betonung der Tiefe, sondern durch die Betonung der Höhendimension zur Anschauung brachte. Die Aussagen der Werke sind in diesem Punkte ganz eindeutig und lassen keine Zweifel zu.

Diese Zielsetzung läßt auch die Tatsache begreifen, daß alle hier angeführten Werke auf eine Erscheinung verzichten konnten, die man sich angewöhnt hat als einen der charakteristischen Züge der Sunglandschaften anzusehen: ich meine die Verwendung der atmosphärischen Phänomene zur Erzielung oder Vertiefung des Raumeindrucks. Dunst und Nebel sind hervorragende Mittel, um die Illusion der Tiefe hervorzurufen. Eine Kunst, für die die Darstellung der Tiefe kein Problem ist, brauchte sich auch nicht mit diesen Dingen abzugeben.

Man werfe nicht ein, daß in den Tälern des Landschaftsbildes in Washington ein feiner Dunst liege: das ist eine Beobachtung, die man schon im VIII. Jahrhundert gemacht hatte; entscheidend ist jedoch, daß solche Beobachtungen ans Objekt gebunden blieben und nicht zur Erzielung eines bestimmten räumlichen Eindrucks verwendet wurden. Das geschieht anscheinend erst im Laufe des XI. Jahrhunderts, als in der Landschaftsmalerei ein tief einschneidender Bruch in der künstlerischen Problemstellung eintrat: der Schwerpunkt wurde von der Höhe in die Tiefe verlegt. Diese Umstellung erfolgte nicht aus Zufall oder Laune; sie war das notwendige Ergebnis einer logischen Überlegung. Die Entwicklung, die die chinesische Landschaftsmalerei in den nächsten dreihundert Jahren nehmen sollte, zeigt, daß das ein Schritt von ungeahnter Bedeutung war, denn damit war der Weg eingeschlagen, der den chinesischen Genius zu seinen erhabensten Werken führen sollte.

(Schluß folgt.)