

CHINESISCHE BAUMBILDER

VON MAX LOEHR

Wie sehr die gemalte Landschaft Abbild der Natur und zugleich etwas von ihr Verschiedenes und Unabhängiges ist, worin sich Menscheng Geist in unverwechselbaren Zügen äußert, die wir „Stile“ nennen, das ist leichter einzusehen, als daß dabei auch das einzelne, unveränderlich scheinende Ding sich in Aussehen und Bedeutung ändern muß, abhängig vom Ganzen — wie das einzelne Bauglied in der Architektur als „logisches Symptom“ eines bestimmenden Ganzen, des Raumes. Dies erweist eigentlich erst das Dasein der geistigen Kräfte und macht ihr Wirken deutlich. Berge und Wasser und Bäume im Bilde sind so immer Zeugen einer inneren Welt, von der her sie ihre Prägung mitempfangen. In der tiefsten Natürlichkeit der chinesischen Landschaften, die uns zuerst gefangen nimmt, finden wir mehr oder minder verborgene Anzeichen, die uns etwas von der inneren Welt ahnen lassen, aus der diese „Nochmals-Natur“ (Preetorius) kommt.

Es wäre reizvoll und könnte eine Quelle von mancherlei Erkenntnis bilden, den Baum oder vielmehr seine Darstellung, wie es chinesische Maler und Kunstliebhaber auf ihre Weise getan haben, zum Gegenstand einer Betrachtung zu machen, die darauf abzielte, hinter dem schönen natürlichen Gewande dieses Landschaftsrequisits das unterschiedliche Schöpferwesen bloßzulegen. Um von dem geistigen Reichtum, der sich uns damit erschlosse, einen rechten Eindruck zu vermitteln, müßte man freilich mehr leisten, als es hier geschieht, wo nur wenige Beispiele stehen, allzu wenige, um das beschränkte Wort einer begleitenden Zeile entbehrlicher zu machen. —

1. Hü Dau-ning¹ zugeschrieben: „Knorrige Bäume.“ (Leichte Farben auf Seide. Palast-Museum, Peiping. Nach Gu Gung Schu Hua Dsi², XXIX.) Tafel 29.

Hü Dau-ning aus Tschang-an³, einer der Großen unter den Nord-Sung⁴-Malern, lebte um das Jahr 1000 n. Chr. Sein Werk gehört jener romantischen Richtung an, die durch den bekannteren Namen des Li Tscheng⁵ gekennzeichnet ist, dessen viel gerühmte zerzauste Bäume aber, wie es heißt, denen des Hü nachgebildet seien. Jedenfalls bilden diese wunderbarlich verschnörkelten Baumgestalten in ihrem krausen Formenreichtum eine Entdeckung, die erst der frühen Sung-Zeit und ihrer tiefen Erfassung des Naturlebens beschieden war. Uns Deutschen sind die „Ideale“ eines Werkes dieser Art von der Donauschule her vertraut genug, als daß wir sie als fremd empfänden; und diese Bäume unterscheiden sich von den Bäumen der Tang⁶-Bilder gerade so, wie die Bäume Altdorfers oder Wolf Hubers von den freundlichen Erfindungen unserer gotischen Maler, denen eine harmlose Natur den Menschen umgab. Das Bild des Hü Dau-ning zeigt die Heimlichkeit und das Versponnene des in sich abgeschiedenen Baumdaseins, das schwer und geheimnisvoll wirkt; es läßt uns einen Blick von schonungsloser Eindringlichkeit tun, einen fast unerlaubten Blick auf absterbende Gewächse, die noch in ihrem hilflosen Vergehen schön sind.

2. Li Kan⁷: „Die beiden Kiefern.“ (Tusche auf Seide. Palast-Museum. Nach Gu Gung Schu Hua Dsi, XXI.) Tafel 30.

Dung Ki-tschang⁸, der bekannte Sammler, Maler und Kunstschriftsteller der Ming⁹-Zeit, brachte die Formel auf: „Weiden wie die von Dschau Tsiën-li¹⁰, Kiefern wie die von Ma Ho-dschü¹¹, Krüppelbäume wie die von Li Tscheng; darin gibt es keinen Wandel.“ Tatsächlich wiederholen sich die einmal geschaffenen und als klassisch anerkannten Typen immer wieder; mancher Maler hat sein Leben lang nichts anderes getan, als von den Alten gezehrt. Man sah, daß in diesen Dingen das Höchste geleistet war, und erschöpfte sich im Versuche, es wieder zu erreichen. Li Kan (spätes XIII. Jhdt.), Verfasser des Dschu-pu¹², eines Essays über die Bambusmalerei, war ein erklärter Anhänger des alten Meisters. Seine „beiden Kiefern“ zeigen das ebenso deutlich wie seine literarischen Äußerungen, ein hochstehendes Schulwerk, nicht modern für seine Zeit, das wir vielleicht als Offenbarung verehren würden, wenn uns nicht die Kenntnis hervorragender Vorgänger davor bewahrte.

Hier ist von der visionären Art des Hü Dau-ning nichts zu spüren; ohne im geringsten banal zu sein, haben die Formen doch nichts von dem hinreißenden Leben, der leidenschaftlichen, tänzelnden Bewegtheit, dem bezaubernden Kurvenspiel im Bilde jenes. Ein Mann der Ming-Zeit, Wang Schüdschen¹³, verglich den Bambus von Su Dung-po¹⁴ mit dem Li Kan's: „Su Schü's¹⁵ Pinsel ist wundervoll, aber nicht wahr; Li Kan's Bambus ist wahr, aber nicht wundervoll.“ Man wird von diesem Urteil nichts abzuziehen brauchen, wenn man auch nur die beiden Kiefern kennt.

3. Liang Kai¹⁶: „Der Wasserfall.“ (Tusche auf Papier. Mit Aufschrift des Kaisers Kiën Lung¹⁷. Nach Gu Gung Schu Hua Dsi, XXV.) Tafel 31.

Das merkwürdige Bild, worin die Bäume mit dem Wasserfall links als Rahmenkomposition um die leichte Figur des betrachtenden Philosophen erscheinen, bringt einen ganz ungewohnten Akzent in unsere Vorstellung von dem Schaffen Liang Kai's. Wir kennen ihn vor allem aus seinem berühmten Bambusfäller und seinem Li Tai-bo^{18b} — dem übrigens der ein wenig exaltierte Mann auf unserm Bilde fast wie ein Bruder gleicht —, als einen Meister der pointierten Erfassung seiner Gestalten und ihres umschweiflosen, kühn und blitzschnell wirkenden Vortrags. Die flockigen Dunkelheiten hier über die Bildfläche hin sowie ihre Besetzung, das etwas absichtliche Arbeiten mit dem Nebeneinander von Getüpfel und sausendem Strich, das räumlich Beengte: lauter ungewohnte Dinge bei Liang Kai, dessen Werk allerdings wohl solcher Erweiterungen bedarf, um uns begreiflicher zu sein.

Die aufgewundenen Baumstämme und ihre abrupte Verästelung: genialische graphische Übersetzungen, handfeste Abstraktionen sozusagen aus den hergebrachten Fassungen, kunstvolle Pinselvariationen über das Thema „Baum“. Hier spricht nicht mehr die Erscheinung selbst als das Lebendige an, sondern die Energien und der Charakter im ungestüm geführten Strich, etwas,

^a Vgl. O. Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*. Peiping 1936. S. 127.

^b Vgl. E. Grosse, *Die ostasiatische Tuschmalerei*. Berlin 1923. Tafel 26—28.

worin individueller Geist stärker bestimmt als in der Objektversunkenheit eines Hū Dau-ning. — Von Liang Kai, der der Ma-Hia-Schule (Ma Yüan-Hia Guë¹⁹) zeitlich wie auch durch seine zeitweilige Zugehörigkeit zur Hangdschou²⁰-Akademie nahesteht, ist als einziges Datum überliefert, daß ihm in der Periode Gia Tai²¹ (1201—1204) die Auszeichnung des „Goldenen Gürtels“ zuteil wurde.

4. Lu We²²: „Die hohe Föhre.“ (Palast-Museum. Nach Gu Gung Schu Hua Dsi, XV.) Tafel 32.

Von diesem wenig bekannten Maler, der aus Sui-tschang²³ (Tschekiang²⁴) stammt und in Sung-giang²⁵ (Kiangsu²⁶) gelebt hat, berichtet die Biographie in Hua Schi Hui Fu²⁷, Kap. 58 lediglich den einen Zug, daß er extrem schüchtern gewesen und darum „Narr“ (tschi¹⁸) genannt worden sei.

Von diesem schüchternen Narren, der nach Waley's „Index of Chinese Artists“ um 1700 gelebt hat, wurde das Bild der großartigen Föhre geschaffen. Es liegen Jahrhunderte zwischen diesem und den abgebildeten älteren Werken, denen es sich gleichwohl als verwandt anreicht; der Eindruck des Verwandten ist überhaupt der vorherrschende. Der Baum sieht, roh gesagt, wie ein Kreuzungsprodukt aus den ernsten und etwas trockenen Kiefern des Li Kan und den lodernd bewegten Stämmen des Liang Kai aus, womit auch seine Andersartigkeit schon angedeutet ist. Die mächtige, schlingende Bewegung der Äste hat infolge der soliden Körperlichkeit des Baumes einen andern Sinn und Ausdruck als etwa bei den Bäumen am Wasserfall (Tafel 31). Es liegt etwas Gewaltsames in den jähren Biegungen, der Dunkelheit und Festigkeit der Silhouette, was durch die schematische Zeichnung der Nadeln noch fühlbarer wird. Die künstlerischen Mittel scheinen hier dem eigentlich Gemeinten nicht ganz zu entsprechen. Man möchte annehmen, daß ein sehr ursprüngliches und starkes Empfinden durch Schultradition hier in seiner Äußerung etwas gehemmt sei, was den Charakter des in seiner Komposition dennoch vollendeten Werkes eigenartig kompliziert macht.