

Amtmann, dem Beamtenstab, Klerikern, Nonnen, Taoisten und Laien in dieser gemeinsamen Versammlung, ist das vielleicht nicht ein Zusammenhang von vielen Kalpas¹ her? Vielleicht ist auch der Umstand, daß ihr in früheren Leben den Buddhas Verehrung dargebracht und alle eine gute Wurzel gepflanzt habt, die Ursache dafür, daß ihr jetzt gerade erstmalig die Erlangung des Dharmas durch die vorhin genannte Plötzlichkeitslehre zu hören bekommt. Diese Lehre ist die von den Heiligen der Vorzeit überlieferte. Sie ist nicht Hui Nengs eigene Weisheit. Wer auch immer die Lehre der früheren Heiligen hören will, der soll seinen Geist reinigen und das Gehörte verstehen. Und jeder soll sich befreien vom Zweifel, so daß er den Heiligen vergangener Geschlechter unterschiedslos gleich sei.“

Die Menge hörte den Dharma, zufrieden freuten sie sich, bezeugten ihre Verehrung und zogen sich zurück².

CHINESISCHER BILDERSAAL

WANG WE, DER MALER DER TANG-ZEIT

VON A. VON HERDER

Wang We, der Dichter, Maler, Musiker und Staatsmann, dessen buddhistischer Name Wang Mo Gië und dessen offizieller Beamtenname Wang Yu Dscheng ist, lebte von 699 bis 759 n. Chr. Nach chinesischer Zeitrechnung wurde er im Jahre Gi Hai, dem 15. Jahre der Regierung Jui Dsungs, in Tai Yüan in Schansi geboren und starb im dritten Jahr der Regierung Su Dsungs auf seinem Landsitz Wang Tschuan in Schensi.

Ein Leben von sechzig Jahren, gerade so lang wie ein chinesischer Zyklus, ein wenig kürzer als die durchschnittliche Spanne, die Sterblichen gegönnt ist! Sechzig Jahre Saat und Ernte, Erfolg und Mißerfolg, Sonnenschein und Sternenwelt. Sechzig Jahre, voll von einer wunderbaren Fruchtbarkeit in aller schöpferischen Kunst. Es ist der höchste Gipfel der vierten großen Blüte chinesischer Kultur, der Tang-Zeit (618—907).

Die Tang-Zeit

Die geistigen Wurzeln dieser Zeit gehen zurück bis ins vierte Jahrhundert, und ihre äußersten Zweige ragen so tief in die Sung-Zeit, die fünfte Blüte chinesischer Größe, daß die beiden oft nicht zu unterscheiden sind.

Es herrscht in der Tang-Zeit ein Geist leidenschaftlicher Hingabe an die Einsamkeit und Schönheit der Natur, tiefsinniger Trauer über die Unbeständigkeit menschlichen Schicksals und kühner Erforschung seiner dunkeln Quellen. Diese Forschung ist nicht geleitet durch kalte Vernunft, sondern vom warmen Lebensatem schöpferischer Regungen. Für diesen Geist

¹ = Weltzeitalter.

² Die Sprache des Schlusses ist wie die des Kapiteleinganges im Sūtrastil gehalten. — Die folgenden Kapitel des Fa Bau Tan Ging bringen die Darstellung der Lehre Hui Nengs. Im 10. Kapitel wird sein Tod (713 n. Chr.) berichtet. Die Veröffentlichung der Gesamtübersetzung erfolgt zu gelegener Zeit.

ist Kunst primäre Notwendigkeit, Wissenschaft nur sekundäre Betätigung, so wie der skeptische, irreverente Geist der Moderne seinen passenden Ausdruck in angewandter Wissenschaft findet, während er sich in der Kunst nur unvollkommen auszudrücken vermag.

Die Seele der Tang-Periode neigt ihren Schwerpunkt zur Dichtkunst und Malerei. Bildhauerei war zu stofflich, Musik zu abstrakt, um vollkommen das feine Gleichgewicht zwischen religiöser Strenge und Freude an sinnlicher Schönheit wiederzugeben, diese Vereinigung von genauester Naturbeobachtung und höchster metaphysischer Einstellung, die dies große Zeitalter kennzeichnet. Nur die unendlich feine, erstaunlich sensitive Arbeit des Pinsels konnte das in völliger Vollendung erreichen. Dichtung und Malerei und ihr gemeinsames gleichberechtigtes Bindeglied, die Kalligraphie, waren das Sprachrohr der führenden Geister der Zeit.

Daher die große Bedeutung der Dichter und Maler. Ihr Denken und Fühlen schuf die öffentliche Meinung, ihr Geschmack die Mode. Selbst der Kaiser entzog sich diesem Einfluß nicht. Hüan Dsung schrieb ausgezeichnete Verse und war begeisterter Bewunderer der vielen Dichter und Maler, die seine Regierung (713—756) so berühmt machten. Sie waren eine moralische Macht im Staat, ein unabhängiger Faktor, ähnlich der Presse heutzutage, eine Macht, die sowohl die bestehende Regierung wie die Opposition des Aufrührers An Lu Schan für sich zu gewinnen suchte durch Gnade und Ungnade, Freundschaft oder Verbannung.

Das politische Ideal dieser Künstler scheint Frieden und Behagen gewesen zu sein bei einem Minimum von Staatskontrolle. Territoriale Expansion und militärische Macht reizte sie nicht. Ihr Sinn für den Wert individuellen Lebens war zu groß, ihr Wirklichkeitssinn zu stark, um nicht die Tyrannei des Werbers zu durchschauen und das Grausen des Schlachtfeldes hinter den stolzwallenden Fahnen und dem Glanz der bewaffneten Heere.

In den Wissenschaften teilten sie den Forschungstrieb, der im Jahr 721 den Kaiser Hüan Dsung veranlaßte, Schiffe nach dem südlichen Ozean auszusenden, um seine bis dahin unbekannteren Möglichkeiten zu erforschen und den Kalender zu reformieren.

Von der tiefen Mystik des Taoismus und der Metaphysik des Buddhismus in ihrer abstrakten Lehre wie tatsächlichen Anwendung fühlten sich diese Menschen stark angezogen und unterhielten rege Verbindung mit den Klöstern, nicht nur weil diese Auftraggeber waren, sondern aus wirklicher Übereinstimmung der Gedanken und des Strebens.

Auf dem Gebiet der Ethik neigten sie dazu, die Strenge konfuzianischer und vorkonfuzianischer Moral zu mildern durch Erfassen der Schönheit des Augenblicks einerseits und durch asketischen, zum persönlichen Seelenheil führenden Lebenswandel andererseits. Aber weder die eine noch die andere Form artete in Degeneration aus. Im Gegenteil, hinter dem Mönchtum und fröhlichen Bohêmeleben der Tang-Künstler wurde die Verehrung der zeitüberdauernden Grundsätze durch klares Erfassen ihrer Größe und tiefe Schätzung ihrer höchsten, nützlichen Bedeutung hochgehalten und gestärkt.

In diesen sechzig Jahren sah Wang We manchen Wechsel im Reich und in der Malerei. Das letztere ist nicht erstaunlich, wenn man bedenkt, daß außer Wang We, dem Begründer der südlichen Malerschule, und Li Sī Hün und seinem Sohn, den Begründern der nördlichen Schule, Wu Dau Dsi, „der Fürst der Maler aller Generationen“, in dieser Zeit geboren wurde, der „eine Aureole mit der Kraft eines Wirbelwindes und 1000 Meilen Landschaft in eines Tages leidenschaftlicher Erzählung aus langgehäufte Erinnerung auf die Seide warf“. Und diese Zeit lauschte Du Fu (712—770), dem Gott der Verse, und Li Bo (699—762), dem verbannten Engel, so genannt, weil er die Stimmung eines gleitenden Augenblickes in den Klang

unsterblicher Sprache zu fassen verstand. Das waren die Größten; aber auch weniger bedeutende Männer leisteten Ausgezeichnetes, mächtig unterstützt vom Strom der Zeit, der in derselben Richtung wie ihr Ziel floß. Unter diesen waren Wang Tschang Ling, ein Gelehrter und hervorragender Lyriker, Mong Hau Jan (689—740), ein intimer Freund Wang Wes und wie er Maler und Liebhaber von Bergeinsamkeiten, weshalb er sich der alte Nebel-Fischer nannte; Han Gan, der als armer Laufbursche anfang, dessen Talent Wang We entdeckte und ausbilden ließ und der als Pferdemaler berühmt wurde; Tsau Ba, sein Lehrer; Tschen Hung und We Wu Tiën, die mit Wu Dau Dsi an den ausgedehnten Bildern von des Kaisers Wallfahrt nach dem Tai Schan, dem heiligen Berg in Schantung, arbeiteten; Fong Schau Dscheng, für seine Drachen, Falken, Weihen und Fasanen berühmt, und Yang Ting Guang, der die buddhistischen heiligen Figuren so göttlich malte, daß man sagte, sein Pinsel sei durch eine vom Himmel gesandte heilige Reliquie mit Zauber begabt.

Ja, es war wirklich eine Zeit, wo der Himmel sich oft zur Erde neigte und die Erde zum Himmel reichte. Ihre Chroniken sind voll von glänzenden Namen aus Kunst und Dichtung, und die ungeheuren Energien und Strebungen, Gegnerschaften und Ambitionen dieser Periode heben sich leuchtend vom Grau der Durchschnittszeiten ab. Gegnerschaft, die zu tödlicher Feindschaft überkochte, als der große Wu Dau Dsi Mörder diente, um Hung Fu Dschen umzubringen, von dessen aufsteigendem Genius er Verdunklung seines eignen Ruhmes fürchtete.

Es gehörte wahrlich keine kleine Geschicklichkeit und Autorität dazu, alle diese außerordentlich aktiven, hochgestimmten Temperamente harmonisch am Hof zusammen arbeiten zu lassen. Nur die Disziplin einer Etikette, die, von allen anerkannt, jedem seinen gehörigen Platz vorschrieb, konnte dauernd erfolgreich solch schwierige Aufgabe bewältigen.

Jedoch der Kaiser selbst, ein Dichter mit Dichters Impulsivität und Freiheitsliebe, war der erste, der sich an den Formen rieb und beständig die Fesseln lockerte. Er selbst war gegen die feierliche Einfachheit der alten Musik und führte in seiner Birngarten-Akademie leichtere und abwechslungsreichere Melodien ein. Der Abstand, der zwischen Herrscher und Untertan, Vorgesetztem und Untergebenen aufrechterhalten werden muß, von des Konfuzius tiefer Kenntnis der menschlichen Natur erkannt, wurde mißachtet, und ein Ton ungezwungener Familiarität war im Palast geduldet. Li Bö erlaubte sich, so betrunken vor dem Herrscher zu erscheinen, daß er nicht stehen konnte, und ein hoher Beamter mußte ihm die Schuhe ausziehen. Bei den Abendgesellschaften Yang Gui Fes, der schönen Favoritin Hüan Dsungs, ging Lustbarkeit über Sitte; der spätere Rebell An Lu Schan verletzte die Regeln der Etikette so weit, daß er ihr zuerst seine Verbeugung machte, statt dem Kaiser, und er erhielt eine Vollmacht, im Palast aus- und einzugehen, die gegen jede Regel des Anstandes verstieß. Es gab Skandale, ähnlich wie in Marie Antoinettes kleinem Trianon und ebenso nachteilig für die Würde, die die herrschende Macht umgeben soll, um die Ehrfurcht des Volkes zu behalten.

Das Ende war Zusammenbruch, Auflösung, Revolution. Der glänzende Kreis, der die Hauptstadt zu dem größten Kunstzentrum der Welt gemacht hatte, wurde in alle Winde zerstreut, zu Armut und Exil verurteilt, ihr freigebiger Schutzherr abgesetzt, die kunstvoll ausgeschmückten Paläste der Willkür der aufständischen Soldaten preisgegeben. Ein lebhaftes Bild der schreckensvollen Flucht des so fröhlichen, prächtigen künstlerischen Hofes nach dem plötzlichen Angriff der Rebellen hat ein späterer Dichter, Bo Gü I, gegeben.

Es war keine poetische Übertreibung, wenn er schrieb, daß man den Tod an die Türen pochen hörte. Mit einem Schlag war die Sicherheit aus dem Leben gewichen, wilde Anarchie

überflutete die Welt und drohte selbst in das Heiligtum der eignen Seele einzudringen. Es waren die Tage, von denen Li Bo sagt:

„Ein langes Seil aus meinem weißen Haar,
die Tiefe unermesslich meines Wehs.“

Wu Dau Dsi scheint diese Zeit der Prüfung erspart geblieben zu sein; er starb zwischen 752 und 756. Nach der Sage verschwand er in der Nische eines seiner eignen wunderbaren Wandgemälde. Aber die meisten andern hatten die ganze Qual und das ganze Elend der Revolutionszeiten zu erdulden. Der Kopf des Ministerpräsidenten Yang Kuo Dschung war auf einer Lanze ausgestellt, seine Verwandte Yang Gui Fe wurde auf Wunsch der kaiserlichen Garde erdrosselt, Du Fu in die Verbannung geschickt, Wang We von An Lu Schan, dem Führer der Aufständischen, ergriffen. Als dieser sich zum Kaiser machte und sich bemühte, eine neue Dynastie zu gründen, übergab er Wang das Amt des Zensors in der neuen Verwaltung. Wang We mußte diese zweifelhafte Ehre annehmen. Bei Gelegenheit eines großen Gastmahls, das An Lu Schan gab, trauerte Wang We um seinen früheren Herrn in Versen, die erhalten blieben:

„Wund die Herzen der zehntausend Gefolgsleute,
Wolken von wirbelndem Rauch steigen auf,
Wann werden die hundert Beamten wieder
Wie einst zum Himmel ihr Antlitz wenden?
Es fallen Blüten der Herbstakazie
In öden Palast; der Flöten Schluchzen
Und Klagen schwebt über blaß-blauem Wasser.“

Dieses Gedicht rettete ihn zur Zeit des Wiederaufbaues. Schon im Jahre 757 wurde An Lu Schan ein Opfer der Gewalt, die er entfesselt hatte. Sein eigener Sohn betrieb seine Ermordung. Aber noch mehrere Monate dauerte der Kampf, bis Su Dsung das Erbe seines Vaters Hüan Dsung übernehmen konnte und die Auführer endgültig vernichtete. Er wollte alle bestrafen, die irgendwelche Beziehungen zu ihnen hatten. Wang We wurde ins Gefängnis geworfen. Aber sein Gedicht sprach ihn frei, ebenso wie seinen Bruder Wang Dsin, der ein hoher Beamter war.

Die kaiserliche Gnade wandte sich ihm schnell wieder zu. Der Dichter wurde mit Ehren überhäuft. In der alten Chronik heißt es, daß, wenn die Brüder in der Hauptstadt weilten, „Prinzen und Edelleute miteinander wetteiferten, ihre Matte zu kehren und ihnen entgegenzugehen“. Aber nach aller Trübsal, die Wang We hatte durchmachen müssen, hatte das Leben am Hof den Reiz für ihn verloren. Er zog sich auf seinen Landsitz Wang Tschuan zurück, wo er Frieden und Genügen in buddhistischem Wandel und in der Ruhe und Herrlichkeit der Natur fand.

Dichtung

Alle Schönheit, die er dort genoß, machte er unsterblich in seinen Gedichten und in seiner berühmten Bildrolle, die das „ganze Land eine lange Zeit liebte“. Kopien davon existieren noch heute, und wir können noch nach so vielen Jahrhunderten etwas von der Glückseligkeit der Stunden mitempfinden, die er mit seinem Glaubensfreund Pe Di am Fluß, verloren in die Töne seiner Flöte, verbrachte oder in schweigender Meditation auf der Veranda seines Hauses, wo nichts seine Gedanken an die „Last des roten Staubes“ mahnte, dem er für immer entflohen. Die Einrichtung seiner Behausung bestand aus einem Mörser und Stößel, um Kräuter zu zerkleinern, einem Tisch, auf dem er die heiligen Sutren ausbreitete, ein paar

Stühlen, einem Bett aus geflochtenen Seilen. Er legte seine seidenen Kleider ab, nahm keine tierische Nahrung zu sich und wohnte ganz allein, denn die Frau, die er mit 31 Jahren verloren hatte, wurde nie ersetzt.

Im siebenten Monat des Jahres Gi Hai auf dem Sterbebett verlangte er nach Schreibzeug, um Abschiedsbriefe an seine Brüder und Freunde zu schreiben. Er beschwor sie, ein reines Leben im Glauben an die Lehre Buddhas zu führen. Dann entfiel ihm der Pinsel, und seine Vereinigung mit der Unendlichkeit war vollendet.

Unter Dai Dsung, Su Dsungs Sohn und Nachfolger, wurde sein Bruder Wang Dsin Ministerpräsident. Der Kaiser, ein Literaturfreund, sagte zu ihm: „Als Dein Bruder der führende Dichter war, hörte ich ihn seine Gedichte rezitieren. Könntest Du sie nicht für mich sammeln?“ Wang Dsin antwortete: „In der Kai-Yüan-Periode (713—756) zählte man 100 000 Gedichte meines Bruders, nach den Ereignissen der Tiën-Bau-Periode blieb nur ein Zehntel übrig.“ Daraufhin wurde sorgfältig bei allen Freunden in und außerhalb der Hauptstadt gesucht, 400 Seiten gefunden und dem Kaiser übergeben. Sie wurden unter dem Titel Wang Tschuan Dsi, d. h. Sammelbuch Wang Tschuan, herausgegeben. In wenigen Zeilen spiegeln sich darin Regungen, die etwa durch einen unvergleichlichen Mondaufgang, das flüchtige Rauschen des Herbstwindes oder fernes Glockenspiel eines durch Bergnebel dem Blick verborgenen Klosters hervorgerufen sind. Die Dichtungen zeigen, wie die Natur fortwährend seinen Geist beschäftigt. Auch wenn er den Abschied vom Freund oder eine Jagd beschreibt, gleiten seine Gedanken von diesen Ereignissen weg zu dem, was ihn mehr beschäftigt: der Pracht der Hügel am Horizont, der Unermeßlichkeit der braunen, kahlen Ebene unter ziehenden Abendwolken.

Da war kein Sonnenstrahl, der durch dunkle Fichten auf moosbewachsenen Waldweg, kein glitzernder Mondschein, der durch feinblättrigen Bambus fiel, kein Strahl vom Bergbach in dunklen Schluchten oder Flüstern stiller Wasser um Lotos und Schilf, worauf seine Licht- und Schönheitsliebe nicht antwortete. Auf tausend Harmonien war sie gestimmt, auf den friedlichen Zauber der Berglehnen mit ihren eingebetteten Hütten, die sich nach den weidengeschützten kleinen Buchten hinunterziehen, auf kleine, gegen eines Himmels unermeßliche Unendlichkeit gemalte Zweige und ebenso auf die Majestät der Berggipfel, die in der Gewaltigkeit ihrer Massen das Trostlose der Einsamkeit überwältigen. Zu dieser außerordentlichen Sensitivität künstlerischen Temperaments kam die Klarheit eines in den chinesischen Klassikern geschulten Geistes und die Weite und Schärfe des Blickes, der durch die Ausübung verantwortungsreicher, schwieriger Ämter erzogen war.

Weltanschauung

In einer aus dieser Verbindung hervorgegangenen Weltanschauung war Platz für die Klarheit des Konfuzius sowohl wie für die Mystik des Laotse und die Innigkeit Buddhas.

Das erste dieser drei Lehrgebäude handelt vom Menschen, seiner moralischen Natur, seiner geschichtlichen Vergangenheit, seinen Sitten und Regierungsformen; das andere von der Erde und dem Weg der Offenbarungen des schöpferischen Impulses; das dritte vom Himmel und dem Gipfel menschlichen Bemühens in Ekstasen geistiger Seligkeit: jedes Gebäude in sich vollkommen und doch nicht durch unüberbrückbare Schranken starrer Dogmen von den anderen getrennt. Der Konfuzianismus war von solch lebendiger Wirklichkeit, daß er überhaupt nie eine besondere, geweihte Priesterschaft erforderte. Der Sohn des Himmels und die

hohen Beamten waren ihm Papst und Kardinäle, alle Familienhäupter, die am Ahnenaltar Verehrung darbrachten; seine Priester. Die Hierarchie des Taoismus und Buddhismus bestand mehr aus Einsiedlern, Mönchen und Philosophen denn aus Priestern im engeren Sinn der christlichen Kirchen, und obgleich der Buddhismus am weitesten ging in der Trennung zwischen weltlich und geistlich, war doch die Trennungslinie durch eine Reihe von Laien beweglich gehalten, die, ohne den Pflichten des täglichen Lebens zu entsagen, sich verpflichteten, eine gewisse Anzahl Mönchsgelübde zu halten.

Die Einheit, zu der diese drei Weltanschauungen während der Tang-Zeit verschmolzen, war Schönheit, Ruhe, Vollkommenheit, Würde, Harmonie. Auch derjenige, dem der Konfuzianismus am meisten zusagte, legte Gewicht auf die Schönheit der Form ritueller Sitten; der ausgesprochene Taoist betonte die Schönheit der Schöpfung; der inbrünstige Buddhist die der Seele. Wang We hat die wundervolle Ruhe dieser großen Toleranz in einem Gedicht ausgedrückt:

„Ein Wind aus den Fichten bläht mir das Kleid,
In Bergmonds Strahl erglänzt meine Flöte.
Fragst du mich nach Gut und Böse — — — —
Horch! auf dem See ein Fischer singt.“

Harmonie war das Ideal der Zeit, so wie Macht das von heutzutage. Es ist kein Zufall, daß der Gelehrte, der seine Flöte in einsamer Lichtung bläst, solch Lieblingsthema der chinesischen Kunst wurde. Er ist typisch für die erhabene Gleichgültigkeit gegen die Welt des Menschen und die Konzentration auf die Welt Gottes, — für die allgemeine geistige Einstellung der Generation der großen Tang-Zeit. Zu diesem wertvollen gemeinsamen Erbe brachte Wang We als persönliche Note eine außerordentliche Zartheit des Gefühls mit. Bei genauester Naturbeobachtung liegt eine Freiheit von materiellen Banden, ein Hauch von Heiligkeit und Weltferne über seinen Landschaften, der sie ebenso wie die Verherrlichungen Buddhas und des Pantheons taoistischer Unsterblichen zu religiösen Bildern macht (nur in einer tieferen Bedeutung des Wortes).

Malerei

Landschaftsmalerei war damals etwas verhältnismäßig Neues, nicht durch alte Tradition Geheiligt, wenn auch ein gewisser Stil und anerkannte Formen vorhanden waren. Worin bestand nun das Neue, das Wu Dau Dsi und Wang We brachten? Originalbeispiele der Vor-Tang-Landschaftsmalerei sind nicht erhalten; was geblieben ist, sind nur Kopien nach freien Kopien der alten Meister, und auch diese sind selten. Literarische Berichte sind in größerer Zahl überliefert. Sie gehen zurück bis zu der Zeit, in der Naturerscheinungen noch vorwiegend als Offenbarung des Waltens der Geister gedacht waren, die wiederum nur als erhöhte Sterbliche sichtbar gemacht werden konnten, so daß die Künstler, um sie darzustellen, dazu kamen, Figuren und Symbole zu malen anstatt Landschaften.

Wang Tschung schreibt darüber in seinem Lun Hong (im ersten Jahrhundert nach Christus): „Wenn Maler den Donner darstellen, so ist es wie viele Trommeln zusammengehäuft. Sie malen auch einen Mann, der wie ein Athlet aussieht, und nennen ihn den Donnerer (Le Gung). In seine linke Hand geben sie ihm Trommeln, in seiner rechten Hand schwingt er einen Hammer, als ob er damit daraufschlagen wollte. Es soll heißen, daß der rollende Ton des Donners durch den plötzlichen, krachenden Schlag des Hammers hervorgebracht wird.“

Ähnlich wurde Regen und Wasser in der Gestalt des Drachens dargestellt, die Einöde in der des Tigers. Aber allmählich weitete sich der Begriff: Bäume, Felsen, Wellen wurden einbezogen, und diese blieben immer die ursprünglichen Elemente der chinesischen Landschaftsmalerei.

Am Ende des vierten und Anfang des fünften Jahrhunderts schrieb der berühmte Gu Kai Dschü, er halte Porträtkunst für schwieriger als Landschaftsmalerei, was die Annahme rechtfertigt, daß er sich noch mit einfachen Umrissen begnügte, ohne jeden Versuch, Feinheiten von Licht und Schatten oder Abstufungen verschiedener Perspektiven und Weiten wiederzugeben. Eine Landschaftsrolle von ihm, die für eine späte Sung-Kopie gehalten wird, ein Gedicht an die Göttin Lo Schen verherrlichend und von der Kokka herausgegeben, erhellt dies, wie auch der Bericht, daß er einem seiner männlichen Bildnisse einen Hintergrund von hohen Gipfeln und tiefen Schluchten gab.

Von Lu Tan We, aus dem Ende des 5. Jahrhunderts, wird gesagt, daß „seine menschlichen Gestalten wirklich wunderbar, seine Landschaften, Pflanzen und Bäume aber nur roh entworfen waren“.

Sein Zeitgenosse Dsung Bing (Liu-Sung-Dynastie 420—479) machte die Landschaftsmalerei schon zum Mittelpunkt seiner Kunst. Er tauchte sein ganzes Wesen in die Schönheit einsamer Berge, übertrug sie auf die Wände seines Hauses und rühmte sich, dreißig Li Szenerie mit tausend Ellen tiefen Schluchten auf einen oder zwei Fuß Raum malen zu können.

Beinahe hundert Jahre später, während der kurzen Liang Dynastie (502—557) schreibt Yüan Di: „Von allen Dingen Himmels und der Erde (die man mit Namen nennen kann) ist Natur die göttlichste Eingebung. Sie bringt Gestaltungen von wunderbar feiner Form hervor, die Macht des Genies jedoch überträgt auf die gemalte Wand erhabene Bergeshöh und tosenden Wasserfall.“

Ende des fünften Jahrhunderts fügt Sië Ho diesem Zeugnis seine berühmten sechs Kunstregeln hinzu, in denen er das betont, was Okakura als „life movement of the spirit through the rhythm of things“ bezeichnet, Übereinstimmung mit der Natur und gute Komposition. Diese Regeln waren sicherlich für die gesamte Malerei gedacht, nicht nur für Porträtisten und Tiermaler.

Das Neue, das Wu Dau Dsi und Wang We brachten, war nicht, daß sie die Probleme anders, sondern daß sie sie tiefer sahen. Streben und Sehnen hatte die Technik überholt.

Der große Wang We jubelt in dionysischer Schaffensfreude: „Auf die Herbstwolken zu schauen, schmerzliches Frohlocken in der Seele, Frühlingsatem zu fühlen, von wild entzückten Gedanken erregt, — — — was an Gold und Juwelen könnte sich mit solchen Wonnen vergleichen? Die edle Seide zu entfalten und festzuhalten die Pracht von Ebbe und Flut, die grünen Wälder, die wehenden Winde und das weite Wasser des rauschenden Gießbachs, die göttlichen Elemente zu beschwören, herab zu steigen, — das sind die Freuden des Malers.“

Wu Dau Dsi war berühmt für die Kraft und Sicherheit seiner Linienführung und die Schnelligkeit der Ausführung. Nichts dergleichen hatte man je gesehen. Während er an seinen großen Fresken arbeitete, sammelten sich Menschenmengen um ihn an, die mit offenem Mund zusahen, wie er mit wenigen schnellen Strichen aus dem Gedächtnis die Pracht einer fernen berühmten Berglandschaft hinwarf. Bisher hatten die Landschaftler geschäftig Blatt um Blatt, Felsen um Felsen, Tropfen um Tropfen gemalt, im Bestreben, die erwünschte Wirkung hervorzubringen. Wu Dau Dsi, seines Zieles sicher, erreichte es mit einem kühnen Schwung.

Wang We änderte nicht die Feinheit der alten Melodie, brachte es aber zu solcher Meisterschaft in der Handhabung des Pinsels, daß dieser der leisesten Regung seines Gefühls und seiner Gedanken folgte. Ja, die Verbindung war so innig, daß es schien, als drücke er seine innerste Seele in Form von Bergen, Bäumen und Gewässern aus. Auch das war neu. Er brachte diese lyrische Melodie, diesen Sinn für Träume in der Dämmerung, für verborgene Ziele in den Tiefen unerforschter Horizonte, diesen Geist neuer Weihe, der die Landschaft befähigte, das auszudrücken, was vorher nur seinen Ausdruck in Vers und Musik gefunden hatte.

Wang We kannte die Landschaft, die er malte, fühlte sie mit seinem ganzen Wesen, trug sie in seinen Pulsschlägen. Seine Füße waren den Pfad gegangen, der sich um die friedlichen Heimstätten seiner Bilder zu dem schimmernden Bergtempel hinaufwand; seine Lungen hatten die reine Luft der an den Himmel getürmten Höhen genossen; die Wellen hatten ihn gewiegt, die an das Boot des Fischers auf seiner Rolle schlugen; sein Ohr hatte den Wind in den Bäumen vernommen; die welken Blätter waren auf seine Hand gefallen, und das Rauschen des Wasserfalls vermischte sich mit seinen Träumen. Sein Gedächtnis bewahrte nicht nur, was sein Auge sah, sondern auch, was sein Herz fühlte. Das endgültige Resultat auf der Seide war eine wundervolle Durchdringung von objektiver Genauigkeit und unendlich feiner Traumhaftigkeit. Und er machte es andern möglich, ihm zu folgen. Eine neue Sprache war gefunden, und es schien, als ob man jahrelang auf ihn gewartet hätte: mit solcher Freude und Meisterschaft lernte man diese Sprache gebrauchen. Selbst Gu Kai Dschī, der größte Porträtist, fand, daß da etwas war, das die Bildnismalerei allein nicht wiedergeben konnte. Seit dieser Zeit gehörte die Landschaftsmalerei, die man bisher, wie alle Malerei, hauptsächlich als Tätigkeit für Handwerker angesehen hatte, zur unerläßlichen Ausbildung des „Gentleman“.

Es war die Richtschnur gegeben für eine intellektuelle Ehrlichkeit und Gemütsverfeinerung, die zu den bestimmenden Merkmalen der südlichen Malerschule wurde, deren Gründer Wang We sein soll. Das, worin sich diese Schule von der nördlichen am meisten unterschied, war das Fehlen der Farbe.

Schwarz-Weiss-Malerei

Bis dahin war die Malerei so sehr Sache der Farbe gewesen, daß der Name dafür aus den zwei Charakteren für Zinnober und Blaugrün bestand. Die Vorliebe für Farben war so groß, daß man selbst Plastiken aus Holz und Stein bemalte. Es hatte sich eine Art Symbolismus um den Zauber gebildet, den die „Fünf Farben“ auf die Volksphantasie ausübten; farblos darstellen zu wollen, muß damals absurd erschienen sein.

Li Si Hün. (661—716), der auf der Höhe seines Ruhmes stand, als Wang We noch ein Kind war, und sein Sohn Li Dschau Dau, dessen Flußszenen von solch überzeugendem Realismus waren, daß der Kaiser sagte, er höre nachts das Rauschen der gemalten Wellen, malten Bilder in kräftigen Farben, Rot, Blau, Grün, Gelb oder Purpur. Die Welt in solchen Farben sehen heißt sie als Schauspiel mit unzähligen Verschiedenheiten, als Symphonie aus tausend einzelnen Tönen begreifen.

Ein religiöser Charakter wie Wang We sehnt sich nach einem mächtigen Zusammenklang, nach der Harmonie, die alle Ungleichheit auflöst. Daher verzichtet er auf den Reichtum der Farbe und wählt sich die nackte Armut von Schwarz und Weiß. Es ist die Armut, die Laotse, Buddha und Christus predigen, keine Begrenzung, sondern eine Erweiterung, ein Niederreißen von Hindernissen, welche die Vielfältigkeit der Dinge zwischen Geist und Seele errichtet hat.

Mehr verlangen, als die Welt geben kann, bedeutet unzufriedene Ruhelosigkeit, weniger nehmen, als sie bietet, ungestörte Seelenruhe. Diese Ruhe zu erlangen, ist von jeher das Bestreben aller ernstesten Taoisten und Buddhisten gewesen. Es ist daher nicht phantastisch, das große Interesse an religiösen Dingen in der frühen Tang-Zeit mit der Forderung eines strengeren Malstils als dem der bisherigen üppigen Farbenpracht in Verbindung zu bringen. Farben wecken Freude, Leidenschaft und eine ganze Skala von Gefühlen. Sie sind geeignet für die Darstellung von Buddhas vieler Inkarnationen. Aber um das religiöse Sehnen, das Streben nach dem Nirvana auszudrücken oder das Prinzip, welches Laotse das Tao nennt — man könnte es auch als ein geistiges Sehen hinter das sinnlich Faßbare bezeichnen —, dazu fehlen den Farben gerade durch ihre Farbigkeit verschiedene unentbehrliche Eigenschaften.

Da entdeckt Wang We, daß er mit einem Tuschestrich mehr sagen kann als andere mit ihrer ganzen Palette. Die Tusche, die schwarz sein kann wie der Abgrund zwischen den Sternen, schicksalsschwer wie drohende Gewitter; die sich vom Grau des Regenhimmels und feiner Nebelschleier bis zu der Leere des vollkommen reinen Weiß schattieren läßt, die schwarze Tusche erfüllt alle Bedingungen, um dieser mit unendlichem Verständnis für jede Lebensform vermischten Strenge, die die religiöse Einstellung der erhabensten Geister der Zeit ist, zu graphischem Ausdruck zu verhelfen.

Die ungeheure Bedeutung dieser Entdeckung für die Landschaftsmalerei wird erst allmählich erkannt, und Wang We selbst kann den vollen Reichtum der Möglichkeiten, den die neue Technik bietet, nicht erschöpfen. Eine Autorität sagt, daß die Sung-Künstler ihn in der Tongebung übertreffen.

Höchstwahrscheinlich kam er durch seine Schneestudien auf diese Schwarz-Weiß-Kunst, denn der Schnee in seiner stillen Reinheit sagt seinem Charakter zu. In seinem Buch über die Malerei schreibt er: „Winter, das ist Schnee, nicht gemalt, sondern einfach durch das weiße Papier wiedergegeben, Winter, das sind Fischerboote, die nah am Strand ankern, seichte Gewässer, aus denen Sandbänke hervorsehen, Holzsammler, die Bündel Reisig auf der Schulter tragen.“

Das Pekinger Museum besitzt eine Bildrolle mit der folgenden Inschrift: „Wang Mo Gië, Flußufer nach einem Schneesturm, sorgfältig kopiert von Yen Wen Gui.“ Dieses Zeugnis und die meisterliche Ausführung, besonders der kaum drei Millimeter großen Figuren, für die Yen Wen Gui berühmt war, läßt die Annahme zu, daß dieser große Sung-Künstler ein gut Teil seiner eigenen Gedanken in diese Kopie hineinmalte. Sicherlich tat das auch Dschau Mong Fu (1254—1322), der Yüan-Meister, als er die lange Rolle der berühmten Wang-Tschuan-Landschaft malte, die jetzt im Besitz des Britischen Museums ist, und die er „Zeichnungen malerischer Ansichten im Stil Wang Yu Dschengs der Tang-Dynastie von Dsi Ang (d. h. Dschau Mong Fu) im dritten Frühlingsmonat des zweiten Jahres des Mongolen-Kaisers Dschī Da nannte. Laufer zweifelt an der Echtheit dieses Bildes. Es ist nicht in Wang Wes bevorzugter Tusche gemalt, sondern in Farben; jedoch nicht in starken Tönen, sondern in jenen, die Spengler die transzendenten nennt, in Blau und Grün. Ihre eigene Schattierung von sattem Malachit zu reifem Lapislazuli ist eines der Wunder der chinesischen Landschaftsmalerei und unter dem Namen Tsing Lu bekannt. Oft werden den Bergen Adern und Umrisse von Gold beigefügt, die in diesem wunderbaren Blau des Himmels und Grün der Erde ein Sinnbild des tiefen alten Glaubens von der fortwährenden Durchdringung eines aktiven himmlischen und eines passiven irdischen Prinzips sind; systematisiert als Yin- und Yang-Philosophie.

Wang We war bekannt für die geschickte Anwendung dieser Technik, und obgleich die erreichbaren Quellen zu ungenügend sind, um irgendeinen authentischen Beweis zu bringen, liegt die Versuchung nahe, anzunehmen, daß sein Werdegang von den realistischen Farben, deren Meister Li Si Hün ist, zu dem mystischen Blaugrün und von da zu dem völlig vergeistigten Schwarz und Weiß führt, in dem er sich schließlich fand.

Prosa

Sei es, wie es wolle und welche Zusätze und Verbesserungen spätere Kopisten den Originalen, die sie bewahrten, aufpropften: der Geist der großen Tang-Meister, ein Geist elementarer Größe, charakterisiert auch Wang Wes Stil, und wir treffen ihn ebenso in seinen Gedichten wie in seiner Prosa. Seine „Geheimnisse der Kunst des Malens“ haben dieselbe glänzende Geschliffenheit, die seine Gedichte auszeichnet. Er sieht seinen Gegenstand mit dem Auge des scharfen Beobachters und vertieft sich in ihn mit der Hingabe des innig Gläubigen. Da gibt es folgende Stellen: „Ferne Wälder malt man dünn und flach, die nahen dicht und hoch. Belaubte Bäume sind voller Kraft, kahle Bäume haben steife Glieder. Die Rinde der Fichten ist schuppig, die der Zypressen windet sich glatt um den Stamm. Die Wurzeln der Bäume, die an Ackerboden wachsen, breiten ihre Zweige an gradem Schaft weit aus; die zwischen Felsen wachsen, sind am Boden krumm und haben nur wenige Gefährten. Alte Bäume sind knorrig und teilweise welk. Winterwald ist voll Majestät und Erhabenheit. An Regentagen verschmelzen Himmel und Erde, Ost und West unabsehbar. An windigen Tagen ohne Regen sind Äste und Zweige sichtbar, an Tagen ohne Wind beugen sich die Baumkronen, Fußgänger halten Schirme, Fischer tragen Schilfmäntel. Wenn der Regen aufhört, lösen sich die Wolken auf, der Himmel wird wieder blau, der Nebel fällt sacht, das Grün der Hügel ist belebt, die Sonne neigt sich zum Untergang. — Morgenstimmung: Gipfel auf Gipfel taucht aus der Dunkelheit, Nebelschwaden erfüllen die Luft, der abnehmende Mond verschwindet. Abendstimmung ist, wenn über den Bergen rot die Sonne steht, Segel auf Flüssen und Seen gefaltet werden, Reisende eilen und nun die leichten Pforten geschlossen werden.“

So mögen Blumen und Vögel den Abend empfinden, wie allmähliches, sanftes Gleiten von Tätigkeit und Licht in Unbewußtheit, Nacht und Ruh. Ähnlich betrachtet Wang We die Jahreszeiten, nicht vom Standpunkt der Gefühle, die sie im menschlichen Herzen wecken, sondern vom Wechsel, den sie in der Landschaft hervorrufen. Er schreibt:

„Im Frühling sind beinah alle Dinge verschleiert, lange Nebelstreifen schweben in der Luft, Gewässer sehen wie blau gefärbt aus, Berge bedecken sich sacht mit Grün. Dem Sommer gibt die Natur Bäume mit dichtem, üppigem Blätterwerk, das den Himmel dem Blick der darunter Schutz Suchenden verbirgt. Das Wasser liegt gelassen und bleigrau. Gießbäche glitzern zwischen Wolken, Sommerhäuser laden zur Ruhe am Flußufer ein. Im Herbst wird der Himmel farblos wie Wasser, der Wald trostlos, Vögel und Wildenten sammeln sich an öden Seen zwischen Schilf und sandigen Untiefen.“

Er schlägt Themen für Bilder vor:

„In Wolkendunst und Nebel gehüllt; Wolken in Gebirgsschluchten; zwischen Ruinen alter Gräber; unbegangene Pfade und uferlose Seen.“ All das soll in schlichtem Schwarz und Weiß wiedergegeben werden, wie er in der Einleitung sagt:

„Unter jeglicher Malweise nimmt die Tuschkmalerei die höchste Stelle ein. Sie ist das Medium, Leben zu deuten und die höchste Schöpfung auszulegen.“



Entwicklung der Malerei

Um der einfachen schwarz-weißen Linie soviel Bedeutung geben zu können, ist zweierlei erforderlich. Erstens vollständige Beherrschung des Pinsels, die nur durch emsige Übung erreicht werden kann (und Wang We betont die Notwendigkeit, daß Anfänger keine Zeit und Mühe im Studium des Details scheuen); zweitens eine überragende geistige Kraft, die fähig ist, aus dem Chaos der auf die Sinne einstürmenden Eindrücke ein klares Bild zu entwickeln.

Wu Dau Dsi zeigt den Weg mit dem grandiosen Schmiß seines Pinsels und der Kraft und Größe seiner Linien. Wang We, der Religionsphilosoph und literarisch und musikalisch Feingebildete, trägt mehr zu geistigen Grundlagen bei durch seine Gabe, das Wesentliche aus dem verworrenen Netz der Erscheinungen zu entwirren; denn die Zurückführung der Malweise zum einfachsten Ausdruck bedeutet eine Steigerung der Erziehung. In seinen eigenen Worten:

„Leben auslegen, vollenden, was das All hervorbringt, sei das Ziel, das Schwarz-Weiß sich setzen soll.“

Eine gigantische Aufgabe! Sie erfordert alle Kraft Wu Dau Dsis und Tiefe Wang Wes zur Durchführung. Weil sie ihr Ziel erreichen, stehen die beiden Namen als Marksteine über den vielen großen Namen dieser fruchtbaren Zeit. Sie sind epochemachend nicht durch Revolution, sondern durch Evolution. Sie stehn auf den Schultern ihrer Vorgänger, nutzen die großen Werke der Vergangenheit, ziehen sie nicht unter Vorwänden herab, um Platz für Neues zu gewinnen. Die westlichen Neuerer greifen gern zu der revolutionären Methode, im Glauben, daß der Weg zum Fortschritt durch eine einleitende Zerstörungsgorgie sichergestellt werden muß. Die in der Schule kindlicher Pietät erzogenen chinesischen Künstler begehen diesen Irrtum nicht; sie vergessen niemals, wie tief aller Fortschritt in Verehrung und Ehrerbietung wurzelt. Loyalität der Anfänger gegen die alten Meister ist die Grundlage für die Ursprünglichkeit der Schöpferkraft. Wang We, selbst ein eifriger Schüler des alten Stils, schreibt:

„Gewissenhafte Schüler folgen immer noch den alten Methoden.“

Dieser Grundsatz macht es möglich, die Kunst ungefährdet durch den Wechsel der Jahrhunderte zu bringen und sie zugleich stark und einfach zu erhalten. Niemals denkt man daran, die alte Liebe zu Bäumen, Felsen, fließendem Wasser und schönen Bauten zu verleugnen, aber man bestrebt sich, diese Liebe durch tiefere Gesichtspunkte zu bereichern.

So führt Wang We seine neue Schwarz-Weiß-Malerei neben der alten farbigen Schule nicht ein, um diese hintanzusetzen, sondern um ihr als Ergänzung zu dienen.

Zur Entwicklung des alten Stils lieferte er zwei bedeutende Beiträge. Zunächst befreite er die Malerei von allzu großer Exaktheit, in die sie sich zuerst vor der überwältigenden Unendlichkeit der Natur flüchtete. Nachdem einmal dies Gefühl der Furcht durch fromme Hingabe überwunden war, konnte er die alte überängstliche Ausführlichkeit durch dasselbe schnelle Andeuten ersetzen, das er und andere Schriftsteller seiner Zeit so wirkungsvoll in der Dichtkunst handhabte.

In seinen Ausführungen über die Malerei schreibt er darüber:

„Der Turm einer Pagode steht klar in der Luft, aber der Tempel, zu dem er gehört, braucht nicht sichtbar zu sein; es genügt, daß sein Dasein auf einer höheren oder tieferen Ebene glaubhaft angedeutet ist. Einige Säulen, die Linien der Dächer genügen, um Häuser und Hütten zu veranschaulichen. — Menschen, von weitem gesehen, haben keine Augen, Bäume keine Zweige, Berge keine Felsen — und sind nur leicht angedeutet wie Augenbrauen — Gewässer haben keine Wellen und verschwimmen in den Wolken des Horizonts.“

Der zweite, eng mit dieser Anschauung verwandte Beitrag war die Entdeckung, daß die durch größere oder geringere Entfernung zwischen den verschiedenen Gegenständen und Schichten der dargestellten Landschaften verursachten relativen Proportionen mit mathematischer Genauigkeit ausgedrückt werden können. Bisher war diesem Problem wenig oder gar keine Aufmerksamkeit geschenkt worden. Die Relativität der Größe hatte tatsächlich noch kaum als Problem überhaupt gegolten. In einer Landschaft von Gu Kai Dschī, die als späte Sung-Kopie angesehen wird (in der Kokka Nr. 253 veröffentlicht), sind die Menschen beinahe so groß wie Bäume und scheinen in der Luft zu stehen, ohne irgendwelche Beziehung zu den Hügeln, die scheinbar nur erzählenden oder dekorativen Wert haben.

Dschang Yen Yüan, ein Kritiker der Tang-Zeit, sagt, daß bis zum 6. Jahrhundert in der Landschaftsmalerei „Figuren oft größer als Berge, Berge steif wie Haarnadeln und Kämmen, Gewässer ohne eine Spur von Leben, Bäume wie ausgestreckte Arme oder Hände mit gespreizten Fingern waren“.

Von Wang We selbst wird gesagt, daß er die Wagen größer zeichnete als die Ställe, in welche sie hineingehen sollten. Das mag sich jedoch nur auf seine früheren Bilder beziehen. In seiner Arbeit über Malerei, einem Werk der Reife, heißt es:

„Berge sollten im Verhältnis von Metern, Bäume von Fuß, Pferde von Zentimetern und Menschen von Millimetern stehen. — Berge kann man unter acht Gesichtspunkten sehen. Prüfe Felsen von ihren drei Dimensionen aus, Pfade von den zwei Endpunkten. Studierst du Bäume, achte auf die Wipfel, studierst du Wasser, achte auf die Windrichtung.“

Der Pfad

Das Studium des Pfades, des Tao, war besonders wichtig. Der Pfad war sozusagen das Rückgrat der ganzen Komposition, das Mittel, durch welches die Natur in Beziehung zum Menschen gebracht wurde, das Mittel, die primitive, erzählende Malerei und ihre getrennten Glieder zu einer lebendigen, organischen Einheit zu verbinden.

Es ist deshalb nicht ohne Bedeutung, daß das Wort Tao dasselbe ist, welches für Laotse's Kosmos gebraucht wird. Laotse's mächtige Gestalt, wie sie, den Staub der Ebene von den Füßen schüttelnd, sich nach den Sonnenuntergangbergen zurückzieht, um in ihrer pfadlosen Einsamkeit zu verschwinden, nachdem eines der unsterblichen Bücher der Welt geschrieben worden, geistert von dem Augenblick an überall in der chinesischen Landschaftsmalerei, wo sie das hauptsächlichste Mittel zur Deutung letzter Daseinsprobleme wurde.

Das erste und größte dieser Probleme, das zwiefache Geheimnis von Raum und Zeit, berührt das menschliche Bewußtsein als ein Gefühl der Richtung, und Richtung ist Anfang und ständiger Sinn jeglichen Weges. Weiter weckt der Sinn für Richtung den Wunsch, zu ergründen, wohin sie führt, daher wird mit der Richtung gleichzeitig Leben und Bewegung in die Landschaft eingeführt, „life movement of the spirit through the rhythm of things“ nach Siē Hos Kunstregeln. Ohne Zweifel ist dies schon vor Wang We angestrebt worden, doch war er der erste, der klar die Mittel erkannte und das gewünschte Ziel erreichte. Der Weg, die Richtung, das Tao, die Bewegung auf den Pfaden, das Woher und Wohin der fließenden Wasser, des Windes, der wehenden Zweige und wogender Gräser weckt nicht nur das Sehnen, diesen Bewegungen zu folgen, sondern in nachdenklichen Gemütern die Frage nach dem Woher und Wohin des menschlichen Schicksals überhaupt.

Und die Landschaft gibt Antwort. Der Mensch ist Ackersmann, Fruchtbarkeit breitet sich um seine weidengeschützte Hütte, er ist Hirte, der seine Herde zur Weide führt, er ist Wanderer, er baut Boote und Brücken, er ist Forscher, der selbst da gefährvolle Pfade schafft, wo die Steile der Klippen weiterem Vordringen Halt gebietet. Und er ist Denker, der allein von allen Lebewesen auf Erden über das Ewige und Unsichtbare nachdenken kann, und um diese kostbare Gabe zu hüten, Tempel in Klüften stiller Berge und Einsiedlerkläusen auf einsamer Bergeshöhe baut.

Regeln und Chroniken

Aus der Vereinigung dieses Sinnes für Richtung mit der Relativität der Größe und Deutlichkeit des Dargestellten flossen die Gesetze der Komposition als eine natürliche Folge. Wang We drückt sie so aus:

„Die vier Richtungen Ost, West, Nord und Süd enthüllen sich unsern Augen, und die vier Jahreszeiten erstehen unter dem Pinsel. Beim Anlegen von Gewässern müssen die Felsen aus den Tiefen tauchen, nicht aussehen, als ob sie an der Oberfläche schwämmen. — Beim Anlegen von Pfaden vermeide den geraden, ungebrochenen Weg. Der Hauptgipfel (der im Brennpunkt der Aufmerksamkeit steht) soll hervorragen, die Nebenketten darum gruppiert sein. Die Beziehungen zwischen ihnen müssen genau geregelt und die andern Gipfel in gehöriger Ordnung angelegt sein. Betrachte das Bild als ein Ganzes und halte das richtige Gleichgewicht zwischen dem leeren Raum und den bemalten Teilen. Ist das Bild überfüllt, so wirkt es verwirrend, ist es zu kahl, so mangelt es an Interesse; weder zu viel noch zu wenig sei der Grundsatz. Außerdem darf die Ferne und Nähe nicht verwischt werden, die Berge des Hintergrundes dürfen nicht mit denen des Vordergrundes verbunden sein. Wasser sollte nach denselben Richtlinien behandelt werden. Ferne Bergspitzen sind fast unsichtbar und haben die Farbe der Wolken. Am fernen Horizont mischt sich Wasser und Himmelslinie. Die weiteste Ferne ist in Nebel gehüllt, der Mittelgrund von Wolken bekränzt. Ein Wirtshausschild schwebt über der Straße hoch in der Luft. Das Segel eines mit Fahrgästen überladenen Schiffes liegt tief am Wasser. Auf Hügelterrassen können Klöster gebaut werden, flache Plätze am Wasser passen für Behausungen. Einige Bäume genügen, um Wälder anzudeuten, und es sollte selbstverständlich sein, daß Zweige und Äste an allen Seiten des Stammes vorspringen. — Ein Gewässer, das Abhänge hinunterstürzt, ist ein Wasserfall, — man muß die Lage seiner Quelle im Sinn halten. Ein Fluß entspringt an einer Stelle, wo verschiedene Bergketten sich treffen. — Bergketten sind nie gleich, die Kronen der Bäume gleichen sich nie. Berge tragen Wälder wie Kleider, die Wälder wiederum hängen von den Bergen ab, als ob diese ihre Knochen wären. Sie dürfen nie so dicht sein, daß sie die Form der Berge verbergen, und diese dürfen nicht so dicht zusammenstehen, daß sie die Bäume der Luft berauben.“

Viele dieser Regeln sind nun so lange befolgt worden, daß sie etwas abgenutzt scheinen, aber daß ein Genie wie Wang We für nötig hielt, sie so ausführlich zu statuieren, beweist, daß sie Entdeckungen waren, teils seine eignen, teils vom Geist der Zeit diktierte.

Eine andere Chronik erwähnt, daß im Kloster Tsï En Si die Wände am Ostportal mit Gemälden von Dscheng Kiën, Bi Hung und Wang We bedeckt waren und daß Wang We eine Baumgruppe auf einen Wandschirm der westlichen Pagode des Klosters der „Tausend Segen“ in der Hauptstadt malte, und gleichfalls, daß ein frommer und reicher Mann Li Lin Fu in der Südostecke seines Anwesens einen Tempel errichtet hatte, dessen Meditationsraum von Wang We, Dscheng Kiën und Wu Dau Dsi ausgemalt war.

Beneidenswert die Mönche, die das Glück hatten, in Räumen zu meditieren, von deren Wänden in Formen göttlicher Eingebung der Geist solcher Meister zu ihnen sprach; bedauerlich die Not der Zeit, die Unsterblichkeit verdienende Kunstwerke zu Staub werden läßt.

Die Bilder, die Wang We auf Papier oder Seide malte, müssen sehr zahlreich gewesen sein; enthielt doch selbst noch im 12. Jahrhundert des Sung-Kaisers Hui Dsung Sammlung nicht weniger als 126 Stücke, hauptsächlich Landschaften. Andere waren in Privathänden, und die berühmte Wang-Tschuan-Rolle wurde in dem von Wang We selbst gegründeten Tempel aufbewahrt. Aber zum Schluß ereilte auch sie dasselbe unerbitliche Schicksal, das die Fresken zerstörte, glücklicherweise erst nachdem eine Anzahl Kopien und Reproduktionen entstanden waren, die Wang Wes Inspirationen bis zum heutigen Tag zu einem lebendigen Einfluß machen.

Von solchen Kopien gibt Hirth in seinem *Collector's Scrap Book* eine Arbeit aus dem 17. Jahrhundert: „Bananen im Schneesturm“, wiederum kopiert nach einer Reproduktion des Originals von einem Künstler des 16. Jahrhunderts, Su We. Dieses Bild erwähnt der bedeutende Gelehrte und Kanzler der Han-Lin-Akademie Schen Gua, der nebenbei auch als wenig erfolgreicher General von 1030—1093 unter den Sung-Herrschern lebte, in einer Stelle seiner Schriften, bei Giles zitiert:

„Für Kalligraphie und Malerei ist Seele wichtiger als Form. Die meisten Menschen finden beim Betrachten von Bildern allerlei Fehler in Form, Farbe, Zeichnung; darüber hinaus sehen sie nichts. Solche, die zu tieferer Einstellung dringen, sind schwer zu finden. Man hat von Wang We gesagt, daß er die vier Jahreszeiten nicht beachte und z. B. Pfirsich, Aprikosen und Hibiskusblüten mit Wasserlilien zusammen male. Ich besitze von ihm ein Bild von einem schneebedeckten Bananenbaum. Er hatte die Idee, die Hand führte sie aus — ein Geniestreich! Aber es ist schwer, darüber mit den Ungewaschenen zu diskutieren.“

E. A. Strehlneck veröffentlicht in seinem „*Chinese Pictorial Art*“ ein Bild, welches die der Rolle angefügten Inschriften als Werk Wang Wes bezeichnen. Es ist eine reizvolle Flußschneelandschaft, möglicherweise der Wang-Fluß, den er so sehr liebte. Die erste von Dung Ki Tschang am 15. Tag des 10. Monats des 33. Jahres des Wan Li (Ming 1605) geschriebene Inschrift lautet:

„Im Frühling dieses Jahres hörte ich, daß Fong Gi Dschü von Hang Dschou eine bemerkenswerte Winterlandschaftsrolle habe. Ich erkundigte mich danach und kaufte sie. Die Bildrolle wurde mir übergeben, aber ich hielt mich vom Öffnen zurück, bis ich mich drei Tage lang menschlicher Wünsche enthalten hatte. Doch als mein Auge auf dem Werk des Meisters ruhte, fühlte ich in entzücktem Staunen die Wahrheit seines Ausspruches: „Ein freier Gelehrter muß bei einer früheren Geburt Künstler gewesen sein.“ Ich schlief wenig in diesen Tagen, denn ich fühlte mich tatsächlich in Wang Wes Werkstatt und sah seine Hand den Pinsel führen. Schü Dsi Schu sagt, daß diese Bildrolle aus einem alten Hause am Hou-Dschai-Tor in Peking stammt, welches abgerissen wurde, und daß es eine von drei zusammengehörigen Bildrollen war, alles beste Arbeiten von Tang- und Sung-Künstlern. Man kann sich nur fragen, ob die anderen noch existieren, und sich nur wundern, warum der große Schöpfer so eifersüchtig auf Vollkommenheit zu sein scheint. Inzwischen werde ich meinen Schatz bewachen und den Spruch Laotses meditieren: „Die Dinge kommen zu denen, die sie zu schätzen wissen.“

Die zweite Inschrift, die der unwürdige Dscheng Dschen dem Kanzler für Literatur Huan Dsai widmet (posthumer Name Dung Ki Tschangs), gibt eine Vorstellung von den Schicksalen, die diese Erbstücke aus der Vergangenheit durchmachten. Sie lautet:

„Wang Wes Gemälde war das Juwel der Sammlung Hüan Dsais. Er nahm es mit zur Hauptstadt, wohin ihn der Kaiser zur Audienz befohlen hatte. Es war bald unter Kunstliebhabern bekannt, daß dieses berühmte Bild in Peking sei, aber trotz wiederholter Bitten, es zu zeigen, ließ sich Hüan Dsai nicht überreden, es auszustellen. Ich, als sein Freund, verweilte oft vor der von Wang Wes Meisterhand gemalten Bildrolle. Hüan Dsai hielt dafür, daß sowohl Eingebung wie Technik vieler großer Künstler von dem Studium dieses Meisterwerkes herstamme und daß ein Künstler, der gute malerische Arbeit ohne Kenntnis eines solchen Standardwerkes erreichen wolle, einem Schiff ohne Kompaß zu vergleichen sei.

Nicht lange danach zog sich Hüan Dsai von Amt und Würden nach seiner Heimat in Sung Giang zurück. Als kurz nach seinem Tode Revolution ausbrach, verschwand das Bild eine Zeitlang in den Wirren. Nach Wiederherstellung der Ordnung hörte ich von verschiedenen Seiten, daß es in Yang Dschou sei, und dann in Giä Hing, aber wiederholte Nachforschungen an diesen Plätzen erwiesen sich als fruchtlos, und ich mußte schließen, daß es für immer verloren sei. Nach Jahren, als ich eines Tages über den Markt von Tschang An schlenderte, sah ich zu meinem Erstaunen das vermißte Bild, das ich schon vor 20 Jahren kannte, und erwarb es ohne Zeitverlust. Da fiel mir die Prophezeiung Hüan Dsais ein, daß die Vorsehung wahrhaftig beschlossen habe, dieses Juwel jahrhundertlang zu erhalten, und ich kann nur glauben, daß sie mich auserwählt hat, eine Zeitlang sein Besitzer zu sein, mich, den Freund des Kanzlers Hüan Dsai, um meinen Schmerz zu lindern über seinen erstigen Verlust.“

Die Frage bleibt natürlich offen, ob solche späten Ming-Zeugnisse schwer genug wiegen, um die Echtheit eines Tang-Kunstwerkes darzutun. Sie weisen jedoch auf die Tatsache hin, daß das fragliche Bild von hoher Qualität war und daß, trotzdem es die Kopie einer Kopie sein mag, seine Abstammung vom Original in direkter Linie sicher ist und daß es eine richtige Idee von des Tang-Meisters Stil gibt.

Wir bekommen weitere, ähnliche Einblicke durch ein Porträt Wang Wes, das in einem Holzschnitt erhalten ist. Er ist mit abgewandtem Gesicht dargestellt, aber seine schlanken Hände und die anmutige Haltung zeigen den Malerpoeten von Wang Tschuan an.

Auch Holzschnittreproduktionen aus bekannten Werken über Malerei haben seine Art, Bäume und Felsen zu malen, erhalten. In einem dieser Bücher wird seine Eigenart, die Kontur jeden Weidenblattes nachzuziehen, für weniger ausdrucksvoll gehalten als der skizzenhafte Stil, der später aufkam und dem er in anderer Weise den Weg bereitet hat. Seine auf der exakten Zeichnung jeder Einzelheit beruhenden Weiden und Wutunghäuser scheinen sicherlich noch etwas konventionell gebunden, aber diese Tradition hatte Reiz und gewisse Vorteile, welche ihn wohl bestimmten, sie aufrechtzuerhalten.

Neben diesen Reproduktionen seiner Werke haben noch eine Anzahl Anekdoten die Flut der Vergessenheit überdauert, die schließlich selbst die Erinnerung an die Größten ertränkt. So wird ausführlich berichtet, wie er einst eine Orchidee in eine gelbglasierte Tonschale pflanzte und einige winzige Felsen hinzufügte und daß diese Orchis viele Jahre prächtig gedieh; daß er Felslaternen benutzte und Feuersteine schlug, wenn er Licht brauchte; daß er Staub und Schmutz verabscheute und nicht weniger als zehn Diener (von denen zwei ständig Besen banden) den ganzen Tag mit Kehren beschäftigte.

Die beste Vorstellung von seiner wunderbaren Persönlichkeit gibt seine Lyrik. Im Wettstreit mit seinem Freund Pe Di schrieb er eine Serie von kurzen Gedichten über die schönsten Plätze seines geliebten Wang Tschuan, wo der Gelehrte als Landedelmann, stolz auf seinen

Obstgarten und seine Blumen, die letzten Jahre seines Lebens verbrachte, zurückschauend auf das Werk eines Meisters, dessen Gedichte Gemälde in Worten, und dessen Bilder gemalte Gedichte waren; Jahre, verschönt und verklärt durch regen Austausch mit Gästen und Nachbarn, Hohen und Niederen, geweiht durch einsame Meditation über die ergreifende Schönheit der Schöpfung und die heiligen Texte der Lehren Buddhas von der Erlösung von Sünde und Kummer. Und wir fühlen die Gegenwart einer Größe wie eine überwältigende Rundschau, in deren Anschauen Schweigen unseren Mund befällt, denn selbst Worte des Lobes werden störende Entweihung.

GEDICHTE VON WANG WE

ÜBERSETZT VON DAULING HSÜ UND STEPHAN KUTTNER

Abschied.

Ich steig vom Pferd und reich Dir Wein,
 Ich frage Dich, wohin Du wanderst.
 Du sagst, die Welt sei schal geworden,
 Du wollest ruhen an des Südbergs Hängen.
 So geh! Laß allen Kummer fahren.
 Die weißen Wolken ziehen ohne Ende.

Landhaus in Dschung Nan.

Seit meinen Mannesjahren suche ich den Frieden,
 Und alternd zog ich an des Südbergs Abhang mich zurück.
 Der Laune folgend schlendre manchmal ich alleine,
 Erbaulich trägt mich inhaltloses Glück.
 Ich wandle, bis den Pfad das Wasser endet,
 Und sitze dort und schau, wie Wolk auf Wolke steigt.
 Der alte Nachbar kommt von ungefähr gegangen.
 Wir plaudern, merken nicht, wie sich der Abend neigt.

Abreise nach An Si.

In der Grenzstadt. Morgenregen sprüht herab auf feinen Staub,
 Vor dem Gasthaus grüne Weiden glänzen frisch in jungem Laub.
 Ich beschwöre Dich: noch einmal leere Deinen Becher Wein!
 Westlich aus dem Yang-Paß tretend wirst Du ohne Freunde sein.

An Pe Di.

Nah und fern sind Tag und Abend heiter,
 Dichten wir gemeinsam neue Lieder!
 Sorglos send ich meine Blicke in die Ferne