

STROMUNGEN IN DER HEUTIGEN CHINESISCHEN MALEREI

SAMMLUNG OSKAR P. TRAUTMANN

I. EINFÜHRUNG

Zur Einführung entnehmen wir einem Vortrag des Herrn Deutschen Botschafters in China Oskar P. Trautmann folgenden Abschnitt:

Die Kunst der Malerei wird im chinesischen Volke sehr hoch gewertet. Die alten Bilder berühmter Meister gelten als Nationalheiligtum, ebenso die mit der Malerei verwandten alten Schriften.

Zum Schreiben und zum Malen braucht man Ruhe, Besinnung und das, was wir Bildung nennen würden — nicht Wissen, aber Geist. So gestaltete Bildung gilt dem vornehmen Chinesen der alten Schule als das, was der Edle im Leben am meisten erstreben sollte. Die Chinesen sind ein literarisches Volk. Noch jetzt werden die Aussprüche, die Schriften, die Malereien berühmter Leute der Vergangenheit mit Ehrfurcht betrachtet. Sie dienen als Vorbilder für die Handlungen der lebenden Generation. Der gebildete Chinese weiß sich sehr gut über die Jahrtausende seiner eigenen Geistes- und Kunstgeschichte Rechenschaft zu geben.

Ruhe und Harmonie zeichnen die chinesische Kunst aus, und die Seele des chinesischen Künstlers muß ruhig und harmonisch sein, in Frieden mit der Natur und ohne weltlichen Ehrgeiz. Die Chinesen glauben, daß ein Künstler kein guter Künstler sein kann, wenn sein moralischer Charakter nicht hoch steht.

Die „rhythmische Vitalität“ der Natur wiederzugeben ist das höchste Ziel des chinesischen Künstlers. Deswegen steht in der chinesischen Malerei nicht die Behandlung des menschlichen Körpers im Vordergrund, sondern die Behandlung der Landschaft, der Berge und Flüsse, die der Künstler gern studiert, wenn er sich von der Welt abschließt. Es ist etwas in der chinesischen Landschaftsmalerei von jener Abgeschlossenheit des Geistes, der im Frieden mit sich selbst und mit dem All nicht die Herrschaft über die Welt, sondern die Harmonie mit der Welt erstrebt. Daß die chinesische Kunst nicht den Menschen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit des Künstlers stellt, hängt auch etwas zusammen mit der taoistischen Lebensphilosophie, für die alle Wesen unter dem Himmel Schöpfungen des Seins sind, gleich wertvoll als Teil der lebendigen Natur.

Der Drang zur wissenschaftlichen Erkenntnis, der das Kennzeichen der modernen europäischen Kultur ist, ist dem Chinesen fremd. Leben ohne den Drang zur Erkenntnis heißt „Leben ohne Begierde, Freude an dem, was wir besitzen, Freude an dem natürlichen Sein“. Deswegen wird der chinesische Künstler etwa einen Bambuszweig im Wind, einen einsamen Raben auf einer Kiefer, eine reine Lotospflanze, die aus einem sumpfigen Teich hervorwächst, eine Wildgans, gegen die Sonne fliegend, einen ragenden Bergzipfel mit Wasserfällen jeder komplizierten Darstellung der menschlichen Beziehungen

vorziehen und sich bemühen, in der Darstellung dieser einfachen Dinge den inneren Geist wiederzugeben, der in der Natur lebt. Laotse hat einmal gesagt, „daß der Mensch von einer großen Angst ergriffen ist, weil er einen Körper hat. Welche Angst könnten wir haben, wenn wir keinen Körper hätten?“

Diese philosophischen Ideen des Taoismus hatten schon eine große Ähnlichkeit mit der Lebensauffassung des Buddhismus, die auf China und auf die ganze Kunst des Ostens einen ungeheuren Einfluß gehabt hat.

„Erscheinung ist Leere, und Leere ist eine Art von Erscheinung, die Welt ist eine Illusion oder ein Traum, ein Vorläufer des wirklichen Lebens.“ Diese Gedanken stehen im Mittelpunkt der Anschauung von Śākyamuni (Buddha), der es als Unglück des Menschen betrachtete, in das Fleisch geboren zu sein, wo er nur zum Leiden verurteilt ist. Er muß durch die verschiedenen Formen der Wiedergeburt hindurchgehen, bis er durch persönliches Verdienst und durch Buddhas Mitleid in die Welt des Geistes eingehen kann. Wenn der Mensch, achtlos aller Sorgen und Zufälle, die das Leben mit sich bringt, begreift, daß dieses Leben nicht mehr Wirklichkeit hat, als ein Traum, dann kann er sein wahres, reines Herz entdecken, und jene Vollendung erreichen, wo die Seele lebt.

Diese vornehme Anschauung des Lebens ohne Begierde und ohne Egoismus sucht der Chinese in einem Gemälde. „Eine einfache Blume, ein Berg oder Strom sollen den Eindruck dieses Lebens in der Natur wiedergeben, unaussprechlich, aber greifbar. Schöpferisches Leben soll sich uns eröffnen; in der Einfachheit des Gemütes soll sich uns das Verständnis für die Kräfte der Natur selbst erschließen.“

Etwas, das von dem Europäer manchmal an der chinesischen Malerei übersehen wird, ist die chinesische Idee, daß jede Blume eine innere Bedeutung hat, ein Symbol der Natur oder der Menschlichkeit verkörpert. So sind Bambus, Fichte, Pflaumenblüte, Felsen und Wasser Verkörperungen des Elements der Reinheit oder der Fleckenlosigkeit. Ähnliche Anschauungen gibt es in Japan, wo die Kirschenblüte so oft gemalt wird. Sie symbolisiert die Reinheit des japanischen Volkes. Wie die Kirschenblüte fleckenlos zur Erde fällt, so scheidet der Edle vom Leben. Kein Makel hat seinen Charakter besudelt.

Manche Bäume, aber auch Tiere werden in Ostasien traditionell mit bestimmten Blumen zusammengemalt. Die Kiefer finden wir oft mit Pflaumenblüte und Bambus zusammen dargestellt. Der Ostasiate liebt in der Kunst nicht die schön balancierte graziöse Darstellung von Landschaft und Bäumen, wie sie in Europa bevorzugt wird. Er sucht nach charakteristischen, oft etwas bizarren Formen. Ein einsamer knorriger Kiefernbaum, auf dem ein Adler horstet, ist ein beliebter Vorwurf für einen ostasiatischen Maler. Während der Japaner in seiner Malerei oft dekorative Effekte und feine malerische Stimmungen liebt, erstrebt der Chinese Stärke in seiner Kunst, wenn er sie auch nicht immer erreicht.

Insekten zusammen mit Blumen werden oft dargestellt. Uns scheinen die Insekten und Schmetterlinge manchmal nicht ganz notwendig, sogar von dem



eigentlichen Sinn des Bildes ablenkend. Aber der Chinese liebt gerade diese kleinen Dinge auch, er hält ihr Leben für wichtig genug, um es mit den schönsten Blumen zu verbinden, wie es ja in der Natur selbst auch mit diesen Blumen verbunden ist. Auch Tiere werden gern gemalt: Löwen, Tiger, Pferde, Wasserbüffel. Am Pferde liebt der Chinese den Adel, die Stärke, die Bewegung. Der Wasserbüffel ist ein malerisches Element des ländlichen Lebens, das in China eine so große Bedeutung hat. Wie oft ist nicht in der chinesischen Kunst der Wasserbüffel dargestellt mit den Kindern auf dem Rücken, vom Felde nach Hause zurückkehrend.

Auch Fische, im Wasser schwimmend, trifft man auf jeder chinesischen und japanischen Bilderschau. Der Karpfen, über die Stromschnellen springend, ist ein Symbol der Kraft. Auch hier sucht der chinesische Maler die Bewegung in der Natur wiederzugeben. Niemals malt er, wie der Schriftsteller Chiang Yi betont, ein Stilleben etwa von toten Fischen, die auf einem Teller liegen oder in der Küche hängen.

Der Mensch in der Landschaft spielt gewissermaßen dieselbe Rolle wie das Insekt auf der Blume.

Wie arbeitet nun der chinesische Maler? Er arbeitet nicht in dem Sinne wie der europäische Künstler nach der Natur, so daß er gewisse Landschaften wiedergibt, die er an Ort und Stelle zuerst gemalt hat, oder daß er Modelle in seinem Atelier hat, die er darstellt. Der chinesische Künstler alten Stils „reist 10000 Meilen, liest 10000 Bücher“ und wartet einen Moment der Inspiration ab, wo er ein bestimmtes Gemälde in seinem Geiste vor sich sieht; aber oft hat er, bevor er ein Pferd oder einen Baum malt, hunderte von Entwürfen dieses selben Baumes, dieses selben Pferdes auf sein Papier geworfen. Hat der chinesische Künstler seine Konzeption im Geiste fertig, so gibt es keinen Moment des Zögerns. In einem großen Zuge, mit schnellen Pinselstrichen gemalt, wird das Bild fertiggestellt. Das Material, sehr dünnes Papier und die sofort trocknende Tusche, erlaubt keine Korrektur. Die größten Meisterwerke der chinesischen Malerei sind in fünf Minuten gemalt.

In den Anfängen der chinesischen Malerei erstrebte der Künstler auch noch Treue gegenüber der Natur. Aber davon ist die chinesische Malerei abgekommen. Sie will nicht die Natur porträtieren, sondern ihren lebendigen Rhythmus zeigen, der Gottheit lebendiges Kleid darstellen.

Was wird nun von dem Chinesen an einem Bilde am meisten geschätzt? Es ist die Linienführung auf einem Bilde und der Pinselstrich; wir würden sagen: die Komposition, der Aufbau des Bildes und die Technik der Ausführung. Bei der Linienführung und der Komposition ist für den Chinesen die Art und Weise sehr wichtig, wie das Bild in den leeren Raum hineingesetzt wird. Viel besser eine leere Fläche als ein überflüssiges Detail ist der Grundsatz bei der Komponierung des Bildes in den weißen Raum des Papiers. Die Ostasiaten, auch die Japaner, sind hierbei Meister. Die Seele des Zuschauers darf nicht bedrückt werden durch den Mangel an freier Fläche auf dem Bilde. Das höchste Ideal ist es, wenn auch das Bild selbst nicht zuviel Detail gibt.

Wenn der Künstler seinen Gedanken auf das Wesentlichste zu konzentrieren versteht, wenn er in ein paar meisterhaft in den freien Raum hineingestellten Pinselstrichen den größten, stärksten Ausdruck seines Gedankens finden kann, so hat er sein Ziel erreicht.

Die Japaner namentlich schätzen solche Tuschbilder, nur schwarz und weiß, eine ganze Stimmung der Natur wiedergegeben mit ein paar scheinbar achtlos in den weißen Raum hingeworfenen Linien.

In der Linienführung selber, in dem Pinselstrich, kennt der chinesische Künstler unendliche Variationen. Es gibt einen Seidenfadenstrich und einen Eisendrahtstrich, Weidenblätter- und Orchideenblätterstrich und so fort. Es gibt auch ein Malen „ohne Knochen“, also fast ohne Linien, nur bestehend aus den helleren und dunkleren Tönen der Tusche, wie hineingewaschen. Sehr viel kommt natürlich darauf an, daß der Künstler die richtige Strichart für seinen Vorwurf verwendet; meist hat er gutes Gefühl dafür. Der chinesische Künstler schreckt nicht vor dem Bizarren oder Übertriebenen zurück. Oft will es uns fremdartig erscheinen, daß er diese Vorliebe hat. Aber er will eben seinen Gedanken ausdrücken, und da kommt es ihm auf ein wenig Übertreibung nicht an.

Wir sind manchmal versucht, zu glauben, daß das Charakteristikum der chinesischen Kunst gerade in dieser Vorliebe für das Bizarre liegt. Wenn man längere Zeit in China lebt, so erkennt man bald, daß dies nur eine Seite der chinesischen Kunst ist, und daß daneben gerade die Vorliebe für das Einfache, Wichtige, ja Lineare steht.

II. DIE SAMMLUNG OSKAR P. TRAUTMANN

Während die alte chinesische Malerei wie eine geheimnisvolle Melodie aus fremden Bereichen zu uns herüberklingt, dabei aber doch in ihrer Anmut und Tiefe, in ihrer Kraft und ruhigen Bewegtheit, in ihrer beziehungsreichen Mannigfaltigkeit sich durchdringender alter Überlieferungen uns unmittelbar anrührt, legt die heutige Malerei der Chinesen Zeugnis davon ab, wie stark China von der Berührung mit der westlichen Kultur getroffen, ja bis ins Mark erschüttert ist.

In einer seltsamen weltgeschichtlichen Überkreuzung sehen wir nach allem Rationalismus wieder die Tiefe und Erhabenheit östlicher Konzeption und Gestaltungen, wobei wir zugleich uns selber wieder entdecken, während umkehrt der Osten gerade über das hinauswachsen will, was uns an ihm so wertvoll erscheint, und gerade jenen leidensreichen Weg einer rationalistischen Geistesepoche zu beschreiten sich unterfängt (und dies auch tun muß), der zunächst einmal zur Zerstörung der alten Gestalt führen wird — aber, wie man zuversichtlich hoffen kann, auch zu einer Neugeburt des chinesischen Genius auf höherer Ebene!

Gerade die Bildersammlung des Herrn Botschafters Oskar P. Trautmann ist geeignet, die gewaltige Gärung, den neu geöffneten Blick und den unbändigen Willen zu neuer Gestaltung in der heutigen Malerei Chinas uns deutlich zu machen.

Von der reichen Sammlung (105 Stück) konnten wir hier aus Platzmangel nur die etwa 45 lehrreichsten ausstellen. Wir sehen da die mannigfaltigen Strömungen nebeneinander hergehen. Ganz in alter Weise malen etwa noch der Prinz Pu-Ju (Tafel 39), und Huang Chün (Suche nach Pflaumenblüten im Schnee). Andere, wie Liou Hai-Sou, der in Paris studiert hat, verfiel die rein chinesische Tradition der Schwarz-Weiß-Malerei der sog. „literarischen Richtung“ (Tafel 36) — ist aber nicht ohne impressionistischen Einschlag — wieder andere sind wenigstens in Einzelzügen vom Westen her beeinflusst, so Teng Kwei in der Art der Regendarstellung (Tafel 37) in einem sonst im Stil der Mi-Schule (13. Jahrhundert) gestalteten Bilde oder in seiner Schöpfung „Bambus in der Mondnacht“ (Tafel 35), wo er ein zartes Hellgelb in die Mondscheibe und stellenweise in die Atmosphäre eingesetzt hat. Der immergrüne Bambus, der auch die Winter des Lebens übersteht, und der Vollmond, das Sinnbild der ewigen Wahrheit und der Erleuchtung, erregen dazu im Chinesen jenes Natur und Mensch verbindende geheimnisvolle Allgefühl voll bergender und zugleich lyrisch gelöster Kraft, ja voll weihevoller Weisheit, die eben zur Seele Chinas gehören und von Europäern bestenfalls ahnungsreich ertastet werden können.

Gerade die Farbe (wie hier in der leichten Tönung des Mondes und der Wolken) und weniger die Komposition ist für die jungen chinesischen Maler das Problem. Ihre Augen sind neu aufgetan und sie sehen die Welt herrlich wie am ersten Tag: in wundervollen und zarten Tönen, — wie sie die Generationen vor ihnen niemals gesehen haben. Nur wenige zeigen einen völlig europäischen Impressionismus der Farbe wie Chao Wong-Yü („Fischerdorf“ und „Überschwemmung“), oder die Farben der neuesten französischen „Primitiven“ wie Wong Chi-Yüan („Auf den Kanälen der Stadt Soochow“), die meisten sind unterwegs nach ihrer persönlichen Lösung oder haben sie schon gefunden.

Von diesem Ringen um die Farbe legen die Bilder von Jung Ta-Kwai „Pagode in Hangchow“, „Abendlicher Einritt in verlassene Bergstadt“ (Tafel 42), Hängebrücke in Szetschuan (Tafel 43), Zeugnis ab. Einen ganz eigenen Farbstil hat Chao Shao-An geschaffen, dessen warme, braune Töne (neben einigen kalten) Bilder voller Atmosphäre schaffen, so „Kiefern in Vollmondnacht“, „Eingang zu verfallenem Kloster“, „Fischerdorf im Regen“ (Tafel 41). Gerade dies letzte Bild zeigt, wie die Berührung mit dem Westen zu einer Meisterschaft neuzeitlicher Prägung führen kann, die uns unmittelbar anspricht und doch irgendwie chinesisch ist. Auch sein Bild „Kleines Haus im Bambushain“ (Tafel 38) zeigt zwar im Kolorit den eigentümlichen grünen Dämmer alter Bambushaine, aber die ganze Komposition und vor allem das Motiv selber ist rein chinesisch: der am weißschäumenden Bergfluß (Sinnbild der Reinheit höchster Erkenntnis) sinnende und dichtende Weise.

Eine seltsame Art der Verbindung von chinesischer Maltechnik und neuerem Farbensinn zeigen auch die „Berge in Blau“ (Tafel 40) des Hsü Teh-An. In zartem und doch leuchtendem Türkisblau des Wechsels zwischen Tag und

Nacht leuchten die Berge des Vordergrunds, in Graublau die Zinnen dahinter, während die Kiefern auf einsamer Höhe das kraftvolle Leben ihrer roten Stämme und grünen Nadelbüsche in charaktervollen Silhouetten ausstrahlen.

Von großer Farbenfreude, aber auch von der Gefahr der Dekoration und des Sehens von außen bedroht sind die Bilder der Pflanzen- und Früchtenmaler, so vor allem des Altmeisters Tsi Bo-Shih (z. B. Tang-lo-Blumen) oder des Chao Ta-Tao mit seinen „Persimonenfrüchten“ von leuchtendem Rotgelb bei zartesten Nuancen des Grau und Schwarz der Blätter, während Yü Fei-An zu der raffinierten Lösung kommt, im Schwarz-Weiß-Stil zu malen, z. B. die „Lotospflanze mit Schilf und Libelle“, aber die Blütenfäden der Lotosblume und den Leib der Libelle in leuchtendem Indisch-Rot (Tafel 44), — nebenbei: ein Meisterstück chinesischer Komposition!

Diesem Nebeneinander von Schwarz-Weiß und Farbe kann man bei mehreren Malern begegnen. Eine besondere Art aber der Verwendung finden wir bei Ju Péon, dem Genie unter den lebenden jungen Malern Chinas, in seinem Bild „Bergsee“ (s. Titelbild, Tafel 33). Nur im Vordergrund ist Farbe eingesetzt. Der ganze Hintergrund der mächtigen Bergwand mit seiner Spiegelung im Wasser ist rein schwarz-weiß gehalten. Dadurch entsteht eine eindrucksvolle Tiefenwirkung. In „Malerei ohne Knochen“, wie man chinesisch sagt, d. h. ohne Konturierung durch Linien, ist das Wesen der Bergwelt ausgedrückt. Die verschiedenen Töne von Schwarz bis zu lichtem Grau — je nach dem verschiedenen Tusche- und Wassergehalt — sind mit großem Pinsel hingeworfen und drücken das Wesen, den Gehalt der Schöpfung aus. Ein Künstler, der uns etwas zu sagen hat. Hier verbindet sich chinesischer Geist, Kraft der malerischen Tradition und neuer Farbensinn zu eindrucksvoller Einheit. Wie sehr alles chinesisch geblieben ist, das zeigt aber besonders lehrreich die Komposition. Würde das Bild europäisch gerahmt, statt uferlos in die gelbe Seide der Aufspannung nach oben und unten (und nach den Seiten) überzugehen, so wären die Bergspitzen für unser Gefühl zu nahe am oberen Rand. Der Künstler hat also beim Malen das chinesische Raumgefühl der Rahmenlosigkeit gehabt und die Maße der Aufzieh-Seide bereits mit hinein komponiert.

Von gleich großer Kraft ist Ju Péons Bild „Alte Kiefern“ (Tafel 34). Auch hier die alte chinesische Kraft in den schwarz-weiß gemalten Baumstämmen und Kronen, dazu aber die blau-grün eingesetzten mächtigen Nadelbüsche, sowie die in blauen Valeurs (als Malerei ohne Knochen) hingesezte ferne Bergkette und die blaß-gelben Steppengräser der ins Unendliche sich dehnenden Ebene. Ju Péon ist einer der größten Hoffnungen der chinesischen Malerei. Dies hatten wir schon vor einigen Jahren Gelegenheit festzustellen, als wir seine Bilder (nebst denen älterer und jüngerer Meister) im Städel'schen Kunstverein in Frankfurt zeigten.

Von ähnlicher überzeugender, wenn auch nicht so lapidarer, aber sehr feiner Kraft zeigt sich eine Darstellung von „Sonnenblumen“ des Chao Shao-An. Sparsam ist das Gelb in die Blüten der welkenden Blumen hingesezt, noch sparsamer



die feinen gelben, braunen und blaßgrünen Valeurs der welkenden Blätter und Stengel des im übrigen im Schwarz-Weiß angelegten Bildes.

Ein besonderes Erlebnis zum Schlusse bilden die Menschendarstellungen des neuen China. Da sind noch die Vertreter der alten Schule, wie der Prinz Pu-Ju, der mit wahrhafter Souveränität des Geistes — bei abendländischen Künstlern gilt das fast als unmoralisch! — Bilder im Stile der Ming-Zeit, so eine Landschaft, oder im Stile der Mi-Schule (13. Jahrhundert) malt, oder hier den auf seinem Eselchen vom Gelage hinreitenden Dichter. Er hat sich noch eine Pflaumenblüte unter den Hut gesteckt — die Pflaumen blühen, während noch Schnee liegt — und die Welt ist ihm gänzlich gleichgültig. Die Souveränität über den Gemälden und Stilen ist dem Chinesen möglich, da er im Unbewußten nicht zentralistisch durchstruktuiert ist — wie dies beim Europäer der Fall — sondern schon psychologisch die so gepriesene „Leerheit“ von metaphysischem Rang besitzt. Es zeigen sich weiter neben diesem Prinzen als kraftvolle Vertreter chinesischer Überlieferung Wang Ya-Chun (Dean des Hsing-Hua Arts College, Schanghai) und wiederum Teng Kwei, dessen „Landschaft im Regen“ (Tafel 37) und „Bambus in der Mondnacht“ (Tafel 35) wir schon oben erwähnten. Beide Maler haben den Dschung Kui, den Banner der Dämonen, dargestellt (Tafeln 47/48). Der herz hafte Humor, der zugleich aus diesen Schöpfungen spricht, zeigt, wie sie von innen nach außen, von der Gestalt ihres Helden her, ihre Aufgabe gelöst haben. (Vgl. du Boys-Reymond, „Dschung Kui, der Banner der Dämonen“ übersetzt und neu durchgesehen von John Hefter.) Auch Wang Yü-Hung zeigt mit seiner Darstellung des Patriarchen Bodhidharma, des Gründers der buddhistischen Meditationssekte (gest. 528), die Kraft dieser expressionistischen Überlieferung.

Um so stärker zeigen sich die anderen Menschenmaler durch den Westen erschüttert. Jen Shao-Hsiang ist durch die Schule Pu Yung an der Catholic University in Peiping gegangen. Seinem Bild „Der weise Fischer am Ufer“ (Tafel 45) sieht man an, daß er angelsächsische Illustratoren als Vorbilder (etwa Rackham und Dulac) gehabt hat. Fan Jen-Ting malt ein japanisches „Mädchen mit dem Spiegel“, dessen Form dem der großen Urmutter, der „Sonnengöttin Amaterasu“ gleicht („Siehst Du in ihn hinein, so erblickst du Mich!“). Die Farben sind ausgerechnet die des japanischen Farbholzschnittes. Lee Yu-Ling dagegen malt einen alten Mann mit der gleichen Vollendung, wie ihn etwa die Düsseldorfer Schule mit Kreide und Kohle zu Papier gebracht hätte, jedoch mit vollendeter Beherrschung der Pinseltechnik. Ein solches Bild ist, wie die meisten chinesischen Bilder, in wenigen Minuten — nach sehr langen Vorarbeiten — entstanden, jeder Strich sitzt. Denn es ist unmöglich, in der Tusch- und lichten Aquarell-Malerei auf dem chinesischen Papier etwas zu verbessern. Chang Kung malt — es sieht wie eine Zeichnung neuester französischer Schule (Laurencin) aus — ein auf einem Stuhl sitzendes Mädchen mit feinstem Pinselstrich.

Unter den Menschenmalern zeichnet sich dagegen Huang Shao-Hsiang besonders durch eine eigentümliche Verbindung des Chinesischen und des

Europäischen aus. Sein Bild, Kopf eines chinesischen Mädchens, ist entschieden nicht nur gekonnt — der Pinselstrich der Ärmel sitzt mit vollendeter Sicherheit — sondern die Behandlung des Haares und des grünen Hintergrundes ist schlechthin vollkommen. Sein großes Gemälde „Flucht aus brennender Bergstadt im Bürgerkrieg“ (Tafel 46) ist uns besonders lehrreich. Die alte Großmutter, die auf die Enkeltochter gestützt, dem Elend und wirren Schicksal entgegenwinkt, sind außerordentlich gut dargestellt — der westliche Einfluß ist unverkennbar —, aber doch bleibt diese Gruppe ebenso wie die brennende Stadt am Horizont Illustration gegenüber dem gewaltigen alten Baum, der von noch ganz anderen Geschehnissen aus seiner Erinnerung zu erzählen wüßte. Hier ist trotz Gouache-Technik und neuem Farbensinn der chinesische Geist mit seiner Urkraft am Werk. Auf die Menschengruppe und die brennende Stadt könnte man fast verzichten. So zerfällt das Bild in zwei Teile von ungleicher Stärke; aber ein großes Ringen um die neue Gestalt ist da, und (wenn wir zum Vergleich an die Bilder Ju Péons denken, dazu auch an seinen „Bambusstrauch“ oder seinen „Pflaumenzweig“, die wir noch nicht erwähnt hatten), so verstehen wir, daß China zwar durch die Berührung mit den westlichen Ideen ins Innerste getroffen ist, aber in seinen besten Künstlern aus seiner eigenen Tiefe das neue Leben auf der alten Erde kraftvoll und siegreich zu gestalten vermag.

III. VERZEICHNIS AUSGEWÄHLTER BILDER DER SAMMLUNG TRAUTMANN^a

- | | | |
|------|-------|---|
| *Nr. | 1. | Chang Shu-Chi, Professor an der Universität Nanking, Blumen. |
| * | „ 2. | Chang Shu-Chi, Professor an der Universität Nanking, Weiße Chrysanthemen. |
| „ | 3. | Chang Shu-Chi, Professor an der Universität Nanking, Küken. |
| * | „ 6. | Fan Jen-Ting, Mädchen mit dem Spiegel. |
| „ | 7. | Fan Jen-Ting, Fasan, der Futter sucht. |
| * | „ 8. | Wong Chi-Yüan, Schanghai, Auf den Kanälen der Stadt Soochow. |
| * | „ 11. | Jung Ta-Kwai, Maler in Schanghai, Abendlicher Einritt in verlassene Bergstadt. |
| * | „ 12. | Jung Ta-Kwai, Hängebrücke in Szetschuan. |
| „ | 15. | Hwang Shao-Chiang, Schneeschipper in Peking. |
| * | „ 17. | Chao Shao-An, Eingangshalle zu verfallenem Kloster (nach der Schule von Yen Shao-Hsiang). |
| „ | 20. | Fang Tzu-Yi, Schwarzer Lotos. |
| „ | 21. | Wang Heng-Kwei, Vogel im Herbstlaub. |
| „ | 22. | Tsi Bo-Shi, Rote Pflaumenblüte. |
| „ | 24. | Chao Shih-Chuang, Das Mädchen. |

^a Die mit Stern versehenen Bilder wurden in Frankfurt vom 10. Oktober bis 30. November 1936 ausgestellt. — Die Namen der Künstler sind in der von ihnen beliebten englischen und französischen Umschreibung wiedergegeben.

- *Nr. 26. Huang Chün, Suche nach Pflaumenblüten im Schnee.
- „ 29. Teng Kwei (Po-Ye), Vogel.
- * „ 30. Huang Shao-Chiang, Mädchen.
- „ 32. Hu Pei-Heng, Nachahmung nach Huang-Ko Dschang-Tiao (Ming-Maler).
- * „ 33. Tsi Bo-Shih, Glyzinien.
- „ 34. Yü Fei-An, Libelle und Fische.
- * „ 35. Yü Fei-An, Lotosblume.
- * „ 37. Chao Shao-An, Fischerdorf mit aufgespannten Netzen in leichtem Regen.
- * „ 39. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Landschaft in Honan (Manier des Mi Fei, um 1250 n. Chr.).
- „ 40. Teng Kwei, Enten im Sung-Stil (Fingermalerei).
- * „ 43. Chao Shao-An, Dschunken.
- * „ 44. Hsü Teh-An, Berge in Blau.
- * „ 45. Teng Kwei, Dschung Kui.
- „ 46. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Reiher.
- „ 50a. Teng Kwei, Wildgans (nach jap. Vorbild), Fingermalerei.
- * „ 48. Teng Kwei, Bambus in Mondnacht.
- „ 50b. Tung Sho-Ping, Pflaumenblüten.
- * „ 55. Chao Ta-Tao, Peking, Persimonenfrüchte.
- „ 57. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Schneelandschaft mit Wasserbüffel.
- * „ 58. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Dichter auf Esel.
- * „ 60. Lee Yu-Ling, Alter Mann.
- * „ 61. Teng Kwei, Regen.
- „ 62. Jung Ta-Kwai, Kiang Shan Pagode (auf dem Gebirge am Yangtse).
- * „ 63. Kuo Min-Chu, Indische Gurke.
- „ 64. Jen Shao-Hsiang, Peking, Mädchen.
- * „ 65. Wang Ya-Chun, Dean of Hsing-Hua Arts College, Schanghai, Dschung Kui, der Dämonenbanner.
- * „ 66. Tsi Bo-Shih, zusammen mit Ling Wen-Yüan, Hahn unter Blumen.
- * „ 68. Lin Yang-Mien, Enten.
- * „ 69. Chao Shao-An, Kanton, Kiefer.
- „ 70. Teng Kwei (Po-Ye), Landschaft.
- „ 72. Yü Fei-An, Päonie mit Schmetterling.
- * „ 73. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Landschaft im Ming-Stil.
- * „ 74. Tsi Bo-Shih, Tang Lo (Blumen).
- * „ 75. Chao Shao-An, Eichhörnchen mit Mond.
- „ 77. Wu Kung-Hu, Nanking, Grillenzirpen im Herbst.
- * „ 79. Jung Ta-Kwai, Sung Pagode in Hangchow (Bo Shu Ta).
- * „ 80. Chang Yin-Chuan (Ku Yin-Chuan), Bambus.
- * „ 83. Wang Yü-Hung, Schanghai, Der Patriarch Bodhidharma.
- * „ 85. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Pavillon.
- „ 86. Jung Ta-Kwei, Ho-Ping-Men (Außenseite) in Nanking.

- *Nr. 87. Yi Hsüan, Flaschenkürbis.
- „ 88. Prinz Pu-Ju (Pu Ching Yü), Nach dem Regen.
- „ 90. Chin Yi, Peking, Chrysanthemen.
- * „ 92. Hwang Shao-Chiang, Flucht aus brennender Stadt im Bürgerkrieg.
- * „ 93. Chao Shao-An, Kleines Haus im Bambushain.
- * „ 94. Ju Péon, Alte Zedern.
- * „ 99. Liou Hai-Sou, Huang-Shan Berglandschaft (Gedicht von Tsai Yüan-Pei).
- * „ 102. Chang Kung, Schanghai, Frau auf Stuhl.
- * „ 104a. Ju Péon, Pflaumenblüte.
- * „ 104b. Chao Wong-Yün, Tientsin, Flüchtlinge in der Flut.
- * „ 105a. Chao Wong-Yün, Tientsin, Fischerdorf.
- * „ 105b. Ku Shu-Sen, Bambus im Wind.
- * „ 108. Ju Péon, Bergsee.
- * „ 131. Jen Shao-Hsiang, Schule von Pu Ying Catholic University, Peking, Weiser Fischer am Ufer.
- „ 155. Chang Shu-Chi, Professor an der Universität Nanking, Vogel auf Ast.
- * „ I. Ju Péon, Bambus und Vögel.
- * „ II. Kao Chi, Reiher auf Ast.
- * „ III. Tseng Pao, Bananen.

Erwin Rousselle.

CHINA: LAND UND VOLK

EIN STAATSWISSENSCHAFTLICHER ÜBERBLICK^a

VON FRIEDRICH OTTE

Es entspricht der Aufgabe, die wir uns gestellt haben, wenn wir das Gebiet der eigentlichen Geographie hier nur streifen, dabei auf Einbeziehung des geophysikalischen Teiles ganz verzichten und auch die physische Geographie der Erde-, Wasser- und Luftverhältnisse nur ganz obenhin behandeln, hingegen der Geopolitik etwas mehr Aufmerksamkeit widmen und vor allem das, was den Staat und das Volk betrifft, in den Mittelpunkt unserer Betrachtung stellen, also den menschlichen Nützlichkeitsstandpunkt im weitesten Sinne.

Das Schwergewicht des Landes, rein subjektiv gesehen, also soweit der Mensch von sich aus urteilt, liegt im Osten. Je mehr die vom Karakorum ausstrahlenden gewaltigen Gebirgszüge, die China im Norden und Westen gegen die Umwelt abgrenzen und im Inneren zergliedern, nach Osten hin abflachen, um so bewohnbarer wird das Land, um so mehr tritt die Wildheit der Natur in Pflanzen- und Tierwelt zurück, um so mehr bändigt der Mensch seine Umwelt, bis zuletzt in den Deltagegenden der Mensch als absoluter Herr des Bodens erscheint, der dem Tier und der Pflanze nur soweit Lebensberechtigung zugesteht, wie sie ihm dienlich und nützlich sind.

^a Die hier entwickelten Gedankengänge bilden nach Form und Inhalt Teil einer Vorlesung, die der Verfasser im Sommersemester 1935 am „Seminar für Orientalische Sprachen der Universität Berlin“ gehalten hat. Wenn neuere Daten von allgemeinem Interesse vorlagen, wurde der Inhalt hie und da ergänzt.