

LIANG-TSUAN¹

VON WERNER SPEISER

Von manchen früheren Leistungen der chinesischen Kunst und Kultur hätten wir kaum eine Vorstellung, wenn sich nicht in Japan seit alters her Beispiele erhalten hätten, die dort aus religiösen oder ästhetischen Gründen hochverehrt und liebevoll gepflegt worden waren. Der hohe Stand des Kunstgewerbes zur Tang-Zeit läßt sich immer noch besser an den Schätzen des Speicherhauses Shōsō-In² ablesen, das im Jahre 756 den Nachlaß des Kaisers Shōmu³ aufnahm, als an allen Funden, die in China allmählich ans Licht gekommen sind. Die Größe der Tuschmalerei der Sung-Zeit wird immer noch eindrucksvoller durch die Werke der altjapanischen Sammlungen demonstriert als durch einzelne noch so schöne Beispiele, die wir aus China kennengelernt haben. Und vollends von den eigenartigen Malermönchen des Meditationsbuddhismus, vornehmlich des 13. Jahrhunderts, haben wir aus China nur einige verstreute Berichte, aber kein Werk mehr, so daß wir unsere Anschauungen ganz auf die Bilder gründen müssen, die ehrfurchtsvolle Pietät in Japan erhalten hat.

Der Meditations-, chinesisch Tschan⁴, japanisch Zen-Buddhismus, wurde für das Japan des 13.—16. Jahrhunderts das entscheidende, umwälzende und bis heute nachwirkende geistige und seelische Erlebnis. Durch die Priester Eisai (1141—1215) und Dōgen (1200—1253), die beide sich in China an den Quellen unterrichtet hatten, wurde diese ostasiatische Form des Buddhismus in Japan heimisch. Drei Jahrhunderte lang pilgerten fromme Mönche nach China, um sich dort in ihren religiösen Anschauungen zu festigen, sowie um Malereien der Meister zu sammeln, die ihnen höchstes menschliches und künstlerisches Vorbild bedeuteten. In China, wo eigentlich jeder, der lesen und schreiben kann, ein Maler ist, hatten auch die Tschan-Meister zum Pinsel gegriffen, um ihre Klöster mit Bildern zu versehen oder um den Legenden, die in ihren Unterweisungen eine große Rolle spielten, anschauliche Darstellungen zu geben. Vieles waren seit langem gemalte Motive, denen sie eine neue Gestalt gaben, manche erfanden sie neu dazu. Unter diesen Priestern, Mönchen oder Meistern, wie immer wir sie nennen wollen, fand sich manche bedeutende Begabung, die bei der Zurückgezogenheit ihrer Lebensführung und gesellschaftlichen Stellung, die am Rande der offiziellen Welt lag, selten eine volle Würdigung gefunden hat. Der Meister Mu-hi⁵ z. B., ein Mönch, der in der Nähe von Hang-dhou⁶ um 1269 lebte und in Japan über jedes Maß zum Abgott aller Malerei erhoben wird, ist in den chinesischen Quellen zwar genannt, aber mit wenigen, nicht eben lobenden Worten abgetan, und ein Werk von ihm hat sich dort anscheinend überhaupt nicht erhalten. In Japan dagegen schreibt man ihm mehr als 100 Bilder zu, und selbst wenn man zwei Drittel wieder als Nachahmungen in Abzug bringen müßte, blieben noch genug übrig, um uns von seiner künstlerischen Leistung eine hinreichende Anschauung zu geben. Eine ganze Anzahl von mönchischen und verwandten Malern der Zeit sind in Japan mit ebenfalls mehr oder weniger umfangreichen Werkreihen vertreten.



Den japanischen Wünschen nach Bildern und Belehrungen durch chinesische Meditationspriester kam damals noch ein besonderer Umstand zu Hilfe. Die Enkel Cinggis Khān's waren darangegangen, auch China vollständig zu erobern, und bei der Unruhe, die dadurch entstand, war es für viele der Tschan-Priester ein Anreiz, nach Japan auszuwandern, wo man sie mit größter Zuvorkommenheit und Verehrung aufnahm. Um 1300 sind viele von ihnen in Kyōto⁷, wo der Nanzen-ji⁸, der „Südliche Meditations-Tempel“ zum Mittelpunkt dieser Kolonie wird, und hierhin scheint sich damals ebenfalls ein Priester begeben zu haben, der auch als Maler von hohen Graden hervorgetreten ist, Liang-tsüan. Was von seinen Werken erhalten und kritisch darüber zu sagen ist, hat O. Kümmerl im 19. Bande des Thieme-Becker'schen Künstlerlexikons 1926 unter dem Stichwort Kaō gesammelt. Er gibt darin eine Übersicht über die äußerst verzwickte Situation, die dadurch entstanden war, daß ein japanischer Priester Sōnen, gewiß voller Verehrung für den Meister, dessen Pinselnamen Kaō angenommen hatte, so daß man ihn später willkürlich mit dem Maler identifizierte, und dann einige Zeit darauf noch ein zweiter, der nun wirklich auch ein Maler gewesen zu sein scheint, gleich die beiden Namen annahm. Was nun dem chinesischen Maler und diesem japanischen Nachfolger zuzuschreiben ist, die Frage, ob die Bilder, die heute seinen Namen tragen und zum wertvollsten Besitz an ostasiatischer Tuschmalerei überhaupt gehören, chinesisch oder japanisch sind, das wird noch manche leidenschaftliche Auseinandersetzung hervorrufen.

Seit dem Aufsatz im Thieme-Becker sind einige Werke veröffentlicht worden, die, wenn auch keine völlige Klärung, doch einen deutlicheren Begriff von der Leistung des umstrittenen Malers geben können.

Liang-tsüan (jap. Ryōzen), dessen Lebenszeit nach den teils erhaltenen, teils überlieferten Aufschriften auf rund 1275—1335 anzusetzen ist, hatte nach Angabe der Quellen noch andere Pinselnamen: Ko-wong⁹ (Kaō), Wu-schi¹⁰ (Muji), und das Siegel Si-kau¹¹ (Shitan). Er selbst oder die anderen nannten ihn Hai-si-jen¹² (Kaisenjin), einen „Mann vom Westen des Meeres“, was im japanischen Sprachgebrauch ebenso einen Mann aus China wie aus Kyūshū¹³ bezeichnen könnte. Nun gibt es eine Anzahl von Bildwerken, die teils den Namen Liang-tsüan in zwei Schreibweisen, einer ausgeschriebenen und einer abgekürzten, teils das Siegel Ko-wong und oft dazu noch ein zweites, kleineres Jen-ho¹⁴ (Ninga) tragen. Es sind dies die folgenden^a:

- | | | | | |
|--|------|----------|-----------------|-----------------|
| 1. Han-schan ¹⁵ und Schi-dê ¹⁶ (Dipt.) | Sgl. | Ko-wong, | Slg. Ueno, | Taf. 40 |
| 2. Han-schan | „ | „ | Jen-ho Bar. Gō, | Taf. 41 |
| 3. Han-schan und Schi-dê (Dipt.) | „ | „ | ? | Mutō |
| 4. Fong-gan ¹⁷ | „ | „ | „ | Geijo, Taf. 42 |
| 5. Hung-jen ¹⁸ (Dipt.) | „ | „ | „ | Gr. Hisamatsu, |
| 6. Bu-dai ¹⁹ und Stare (Tript.) | „ | „ | ? | Takata [Taf. 43 |

^a Abbildungen s. 1. Kokka 48. 2. Kokka 541. Tōyō III, Nippon „Kokuhō“ Zenshū 72. 1525. 3. „Chōshō“ seikwan II. 22. 4. Kokka 324, „Bi'utsu“ shūei 9, Grosse, Das Ostasiatische Tuschbild 71. 5. Bi'utsu 13. 6. Shinkajō I. 7. Kokka 556. 8. Kokka 115. 9. „Unshū“ yosai I. 10. Sh. T. XIII. 11. Kokka 442, Kokuhō 59, 1172. 12. Kokka 161, Tōyō III, Sh. T. XII, Kokuhō 50, 995.

	Sgl. Ko-wong, Slg. Ueno, Taf. 40
7. Star	„ „ Jen-ho Hara, Taf. 44
8. Hiën-dsi ²⁰	„ „ „ Masuda, Taf. 45
9. Eselsreiter	„ „ „ Wada
10. Lohan beim Spiel Sign. (?)	„ „ „ Bar. Gō, Taf. 46
11. Guan-yin	„ „ „ Yamamoto, Taf. 47
12. Lohanfolge	„ „ „ Kennin-ji

Fünf davon (1, 2, 4, 5, 8) bezeichnet Kümmel als „von gleicher Hand“ und eins (10) als „wahrscheinlich“ vom gleichen Meister, in dem er einen Chinesen sieht, während er über eins (6), das nur im Holzschnitt wiedergegeben ist, ein endgültiges Urteil mit Recht noch nicht für möglich hält, obwohl es ganz den Eindruck der Zugehörigkeit macht, über zwei (11, 12) die Entscheidung offenläßt und andere (3, 7, 9) noch gar nicht behandelt. Ich möchte sie alle zwölf einem und demselben Meister zuschreiben und in ihm den Chinesen Liang-tsüan erkennen: denn 1. scheinen die Siegel dieser Bilder die gleichen zu sein im Gegensatz zu anderen (s. Fußnote a, Seite 257), die deutliche Abweichungen zeigen, 2. scheinen die Signaturen, selbst wenn sie nicht von dem Maler selbst, sondern von anderen aufgeschrieben sein sollten, alt und von guter, verbindlicher Tradition zu sein, 3. steht der stilistische Befund dazu nicht im Widerspruch. Wenn auch die Werke auf den ersten Blick thematische und technische Unterschiede aufweisen, so daß man danach sogar einzelne Gruppen zusammenstellen kann, so stehen diese Gruppen untereinander doch in enger Beziehung. Auch sind die Verschiedenheiten durchaus natürlich zu begründen, ganz ähnlich bei anderen chinesischen Meistern der Zeit nachzuweisen, ja, geradezu als charakteristische Merkmale für die Maler dieses Kreises anzusprechen. 4. ist die Anzahl von 12 erhaltenen Werken bei einem Maler, der in Japan selbst geschaffen hat, keineswegs unwahrscheinlich; eher könnte man noch mehr erwarten. Von anderen Meistern der Zeit und Schätzung in Japan wie Mu-hi, Yin-to-lo²¹, Yen Hui²² hat man ebenso viele und z. T. noch erheblich mehr. 5. fügen sich diese Werke zwanglos in die Reihe der zeitgenössischen chinesischen Meister ein, während sie in Japan so gut wie keine Verwandten haben.

Die erste, „klassische“ Gruppe der Bilder (1—7) umfaßt typische Gestalten der Tschan-Legende, die in knapper, eindrucksvoller Tuschkmalerei niedergeschrieben sind. Das Freundespaar Han-schan und Schi-dê (s. Taf. 40) als Pendant gemalt, gibt einen Hinweis darauf, daß wahre Erkenntnis von Bildung, Besitz und Bemühen unabhängig ist. Der arme Findling, der aus Barmherzigkeit im Kloster aufgenommen worden war und mit groben Arbeiten beschäftigt wurde — man erkennt ihn an dem Kehrbesen — hatte wahrscheinlich mehr Herz und Bodhi als die gejahrten Herren, die ihre Sütren und Exerzitien genau nahmen und dem armen, dummen Burschen wunders viel Gutes getan zu haben wähnten. Den goldenen Kern, der in dem Jungen steckte, erkannte nur ein dichtender Vagabund, der in der Nähe des Klosters herumzigeunerte und manchmal hineinkam, um sich mit den Mönchen über religiöse Dinge zu unterhalten oder auch nur, um etwas von der Klosterküche zu profitieren. Ihm schloß sich der Find-



ling gern an, und dieses Paar, das zu allerlei Tollheiten aufgelegt war, sich über die Gedichte des einen wie über die tiefsten Fragen der Welt aussprach, diese „Narren in Buddha“ wurden zu einer der beliebtesten Gruppen der Tschan-Maler. Hier scheint dem Hanschan etwas in die Quere gekommen zu sein; trübselig zieht er Augenbrauen, Mund und Nase zu einer beispielhaften Gebärde des Mißvergnügens zusammen. Den „Findling“ amüsiert das nur. Er ist scheinbar genau so zerschmettert, läßt den Kopf in die Schultern und den Bauch ganz heraushängen und lacht dabei den andern Lauthals aus.

Ein andermal ist Han-schan Herr der Situation (s. Taf. 41). Hier steht er lässig und frei da, im Umriß dem eben gesehenen Schi-dê sehr ähnlich. Sein Gesicht zeigt einen höchst vergnügten, ja verschmitzten und unternehmungslustigen Ausdruck. Das Bild hat vielleicht auch ein Pendant gehabt, und man wüßte gern, was diesmal der Findling auszustehen hat. Jedenfalls verkörpert die Figur die lebhafteste und vergnüglichste Anteilnahme an der Umgebung. Sie zeigt die Haltung eines Menschen an, der wohl weiß, was die Welt im Innersten zusammenhält, aber sich deswegen doch nicht vor ihr verschließt, und damit die echte Tschan-Haltung dem Leben gegenüber. Die leicht hingesezte Andeutung eines Kiefernbaumes oben gibt dem Bild noch ein stärkeres räumliches und kompositorisches Gewicht.

Das Bild des Fong-gan (s. Taf. 42) ist eine der besten und lebendigsten Verkörperungen dieses Abtes, der in oder bei dem Kloster lebte, in dem Schi-dê Küchenjunge war. Er erkannte die echte Buddha-Natur auch in den wilden Tieren, und das trug ihm die Freundschaft eines mächtigen Tigers ein, der ihn überallhin begleitete, ihm als Genosse, Reittier und Kopfkissen diente. Der Kopf des Mannes ist ebenso lebendig erfaßt wie bei den anderen Figuren; auch um seine Augen spielt ein leichter Schalk, während er seinen Finger lehrhaft hebt. Das Bild könnte ebenfalls ein Pendant gehabt haben. Es gibt ein ähnliches Bilderpaar von Yen Hui^a, wo auf der anderen Tafel Han-schan und Schi-dê dargestellt sind. Diese beiden begegneten einst Fong-gan und seinem grimmigen Begleiter, hatten aber — sehr im Gegensatz zu den frommen Herren — keine Furcht, und diese vier zusammen bilden ebenfalls eine beliebte Gruppe für die Tschan-Maler.

Das vierte Bildwerk (Taf. 43) stellt zweimal die gleiche Person dar, den 5. Tschan-Patriarchen Hung-jen, der 602—675 lebte und sein Brot als

^a An teils zeitgenössischen, teils späteren Bildwerken, die Siegel unseres Meisters in abweichenden, z. T. wohl gefälschten Formen tragen und auch ihrer künstlerischen Handschrift nach nicht zu seinen Werken gehören, sowie an Kopien nenne ich: 1. Han-schan und Schi-dê (Dipt.) des Shōkoku-ji, davon der Han-schan abgeb. in dem Katalog Wakan meigwashū der Kyōtoer Museumsausstellung 1917, Taf. 41, mit einer Aufschrift des Priesters I-shan³³ (1247—1317), der ebenfalls nach Japan ausgewanderte und nach Berichten Bilder des Liang-tsüan mit Inschriften versah. Siegel, Qualität und Handschrift erheblich verschieden, wenn auch wohl zeitgenössisch. 2. „Śākya, aus den Bergen kommend“ des Zenkyōan (Abb. Bijutsu 7, Cohn, Buddha in der Kunst des Ostens 229) mit einer Aufschrift des Priesters Yūbai (1290—1346). Siegel verschieden, mindere Qualität, wohl zeitgenössisch. 3. Han-schan der Sammlung Satō (Abb. Unshū I) mit abweichendem Siegel. Typische japanische Kopie nach dem berühmten Han-schan der Sammlung Bar. Gō. Auch der große Meister Kōrin (1661—1716) hat diesen Hawschan frei kopiert (Abb. s. Masterpieces from the Kōrin School II. 42). 4. Tiger der Sammlung Takata, lediglich Holzschnittreproduktion im Shinkajō. 5. Winterlandschaft der Sammlung Maruyama (Kokka 474) mit einem völlig abweichenden Siegel. Ohne Zweifel ein japanisches Werk des 15. Jahrhunderts aus dem Kreise Sesshu's. Dieses Bild erklärt die Überlieferung, daß ältere japanische Kritiker nach gesehenen Werken den Meister in das 15. Jahrhundert versetzte u.

Waldarbeiter verdient hatte. Er trägt rechts einen Grabschwert und daran ein Bündel Kiefernpflanzen, links einen großen Stampfhammer, wie man ihn auch heute noch zum Reisschälen benützt. Seine Figur versinnbildlicht das tätige Leben, das nach der Tschan-Auffassung der Erlangung der Bodhi keineswegs im Wege steht, sondern eher die rechte Erkenntnis fördert, die im Grunde jeder in der Brust trägt, und die es nur zu entdecken gilt. Seine einmal sinnend verhaltene, einmal aufmerksam bewegte Miene und Haltung bringt den gleichen Gedanken zum Ausdruck.

Mensch, Tier und Pflanze, alles hat Buddha in sich, alles ist vor Buddha gleich und wird zum Buddha. So sind Tiere zu beliebten Symbolen für die Tschan-Maler geworden, vor allem der Tiger, Drache und „Star“. Mu-hi's berühmter „Star“ ist eines der großen Meditationsbilder des Ostens schlechthin, die verkörperte Konzentration und Versunkenheit selbst. In einem Triptychon (6) hat auch Liang-tsüan Stare als Flügelbilder zu einer Darstellung des Bu-dai verwendet. Die Einzeldarstellung eines Stars (s. Taf. 44) könnte ihrer Komposition nach wohl das linke Seitenbild eines Diptychons oder Triptychons gewesen sein. Hier ist es aber nicht die weltabgewandte, in sich verschlossene Haltung der Meditation, die zum Ausdruck kommt, sondern wiederum die aktive, dem Geschehen sich interessiert zuwendende, dabei über den Dingen stehende Haltung, die den wahren Tschan-Meister auszeichnen soll. Der Vogel mit dem aufwärts gerichteten Blick und dem Stehen auf einem Bein sowie der Fels und die wenigen Bambusblätter sind ebenso charaktervoll wie großzügig gemalt.

Die bisher betrachteten Bilder erweisen Liang-tsüan als einen Maler von festem, zupackendem Griff. Er bevorzugt betonte Profil- und Dreiviertelansichten, eine deutliche Charakterisierung von Mensch und Tier in Kopf und Haltung. Seine Pinselführung ist wenig schematisch, mit kräftigen langhin gleitenden Linien schreibt er alle wesentlichen Formen nieder; auch im Nebenwerk ist er kühn, und breiter. Oft wischt er flüchtig einige Tusche oder kräftige Flecken hin und deutet damit Blätter und Kleider, Felsen und Farben an. Der einprägsamen Drastik seiner Gestalten ist die Ausführung stets kongenial. Im Gegensatz etwa zu dem mildereren Yin-to-lo ist sein Ausdruck immer stark und schlagend.

Die zweite Gruppe seiner Werke (8—10) wirkt demgegenüber beim gleichen Ausdruckswillen erheblich skizzenhafter in der Durchführung. Die Gestalt des Hiën-dsī, des „Krabbenpriesters“ (s. Taf. 45) ist wohl nicht historisch. Ähnlich wie Bu-dai, der „Leinensack“, stellt er die äußerlich unscheinbare, oft drollig anmutende Verkörperung einer im Inneren guten Gesinnung und wahren Erleuchtung dar. Der „Krabbenpriester“, jahraus und jahrein in das gleiche geringe Gewand gekleidet, suchte sich seine Nahrung an Flüssen und Seen, wo er sich Muscheln, Krabben und Garneelen fing. Weder Erscheinung noch seine Possen ließen sein wahres Herz erkennen, aber wo er hinkam, strahlte sein Wesen einen freundlichen und versöhnenden Einfluß aus. Das Bild ist lockerer gemalt als die Werke der klassischen Gruppe. Der Umriss



ist weniger betont, wenn auch sicher umschrieben, Einzelheiten wie eine Andeutung von Boden, Felsen und einigem Pflanzenwerk treten stärker neben die Figur. Ihre reine Profilstellung und besonders die individuelle Auffassung des Kopfes, die großzügige Behandlung des Nebenwerks atmen den gleichen Geist wie das Bild des Han-schan und die anderen klassischen Werke.

Der „Eselsreiter“, der auch der Dichter Du Fu²³ sein könnte, den man gewöhnlich auf einem Maulesel reitend darstellt, ist in Schädelform, Ausdruck und Zeichnung ein Bruder des „Krabbenpriesters“. Durch dieses bisher nicht beachtete Bild, das offenbar die echten Siegel trägt, wird der folgende Lohan aus seiner Vereinzelnung befreit und seine endgültige Zuschreibung an unseren Meister gesichert^a. Seine Formen erscheinen nicht mehr so fremdartig, wenn sie uns ähnlich nunmehr in zwei Werken entgegengetreten sind. Der „Lohan beim Spiel“ (s. Taf. 46) ist Vajraputra mit seinem Begleiter. Er lockt gerade mit der Almosenschale einen Drachen herbei, sein typisches Attribut. Dieses spielerische Umgehen mit den Mächten der Natur, wie sie der Drache in China so sinnfällig verkörpert, ist von tieferer Bedeutung. So wie der, welcher den rechten Glauben hat, Berge versetzt, hat, wer die wahre Erkenntnis gefunden, der „Heilige“, „Edle“, der Lohan, das Urbild des Tschan-Meisters, Macht über alle Natur, ist herausgehoben aus den engen Fesseln des Möglichen und Unmöglichen, des Seins und Nichtseins. Das Bild bringt diese Überlegenheit glänzend zum Ausdruck. Die köstliche Gestalt des Lohan mit leichtem Schalk im Blick und gar nicht so strenger Gebärde, seine Hand, welche die Schale hält und mehr eine geniale Linie als ein körperliches Gebilde ist, der grimmige und doch so folgsame Drachen, vor allem der drollige Adept mit seiner Stupsnase, der gar zu gern die zauberkräftige Schale selbst haben möchte, der tosende Wasserfall, ein rechter Sitz für Drachen, die lebendigen, feingeführten Wellen und die summarisch hingestrichenen Bäume, alles zeigt eine unschematische, kühne Pinselhandschrift. Wenn auch die Figuren nicht so fest gepackt sind wie in den klassischen Werken, so sind sie doch ebenso vom Profil genommen, vor allem in den Köpfen und Physiognomien charakterisiert und, wenn nicht so betont, doch ebenso sicher wie in den Werken der ersten Gruppe konturiert. Der „Krabbenpriester“, „Eselsreiter“ und „Lohan beim Spiel“ bilden zusammen eine Gruppe, deren Verwandtschaft untereinander wie mit den klassischen Bildern deutlich zu erkennen ist.

Weniger sichtbar liegt diese Verwandtschaft bei der dritten, hieratischen Gruppe (11—12) zutage, einer Guan-yin und einer Serie der 18 Lohan, von denen allerdings nur noch 14 vom gleichen Meister erhalten sind, während die anderen später ergänzt wurden. Hier bestimmen indes ganz andere Zwecke und Arbeitsweisen die äußere Gestalt der Bilder. Waren die bislang betrachteten Erbauungs- oder besser Ermunterungsbilder zur Meditation, alle in Tusche auf leicht aufnehmendem Papier angelegt, so sind dieses richtige Kultbilder, deren auch die Tschan-Mönche nicht gern entraten mochten. Ihre Formen sind durch ikonographische Vorschriften strenger gebunden;

^a Abb. s. Shinkajō.

dazu sind sie auf Seide und außer mit Tusche auch mit Farben gemalt. Das alles erfordert eine größere Sorgfalt und muß ihr Aussehen notwendig verändern.

Welche Bedeutung die Lohan für den Tschan-Glauben haben, ist schon an einem Beispiel deutlich geworden. Sie verkörpern die höchste Stufe des Erkennenden auf Erden, der sich selbst die Bodhi errungen hat. Ein Bodhisattva aber wie der oder die Guan-yin — die Doppelgeschlechtlichkeit wird in dem Bilde durch einen kleinen Bart bei sonst fraulichen Formen angedeutet — kommt eigentlich aus einer anderen Welt. Bodhisattva's haben an sich auch Erkenntnis und damit Erlösung von den Fesseln der Leidenschaften und der Existenz erlangt, jedoch auf die letzte Stufe verzichtet, um anderen Irrenden den Weg zu weisen. So zeigt diese Guan-yin (s. Taf. 47) den Gestus des „unermesslichen Erbarmens“, das darüber nachsinnt, wie uns Elenden zu helfen ist. Diese Aufgabe liegt dem Tschan-Jünger eigentlich gar nicht, der den schmalen Weg des Selbsterkennens vorzieht und meint, daß weniger durch Schriften, Reden und Übungen als durch intuitives Erfassen die Bodhi gewonnen wird. Theoretisch bedeutet die Tschan-Lehre die Wiederaufnahme des ursprünglichen Buddha-Weges und müßte eigentlich zum Hinayāna, zum „kleinen Fahrzeug“ gerechnet werden, dessen Ideal im Lohan beschlossen ist. Wenn trotzdem die Tschan-Sekte zum Mahāyāna, zum „großen Fahrzeug“ der Mithilfe, des Mitleids und Erbarmens gerechnet wird, so haben dafür historische und nicht theoretische Gründe den Ausschlag gegeben. Im Lauf der Geschichte ist die Tschan-Schule aus dem Mahāyāna erwachsen und in ihrem Wesen stellt sie gerade die Überwindung der Theorie durch die Praxis, die Weltüberwindung nicht durch Abschließung, sondern durch Erfüllung dar. Diese Haltung wird auf das deutlichste durch die Bildthemen illustriert, welche die Tschan-Maler übernahmen, wobei sie sich an den Gestalten und Konzeptionen des älteren Mahāyāna unbefangen erfreuten und in ihren Hallen Lohan und Bodhisattva einträchtig nebeneinander hängten.

Die Durchführung dieser Gemälde, welche die wesentlichen Merkmale des Kultbildes bewahrt haben, ist naturgemäß viel vollständiger, akkurater und zugleich haltener und dekorativer als die der Tuschespiele. Es ist nun für einen europäisch geschulten Betrachter nicht ganz einfach, so verschiedenartige Gebilde zusammenzusehen und sie dem gleichen Schöpfer zuzutrauen. Das ist ganz allgemein eine der großen Schwierigkeiten bei der stilistischen Untersuchung ostasiatischer Bilder, wie weit man die Wandlungsfähigkeit ihrer Maler anzuschlagen für möglich hält. Wir haben aber gerade von den Zeitgenossen des Liang-tsüan Zeugnisse dafür, daß sie ganz ähnlich verschiedene Bildgruppen nebeneinander malen, bei denen Zweifel über den Urheber nicht möglich sind. Die besten Beispiele bieten Liang Kai²⁴, Mu-hi und Yen Hui. Bei Yen Hui hat man sich neuerdings durch Bilder, die in China zutage gekommen sind und von denen eins in der großen chinesischen Kunstausstellung in London zu sehen war, an noch viel weiter gehende Verschiedenheiten gewöhnen müssen. Auch paßt hierzu gut die Bemerkung der älteren japanischen Berichte, daß Liang-tsüan sich in seinen Farbschöpfungen an Yen

Hui, in seinen Tuschmalereien an Mu-hi angeschlossen habe, was vielleicht historisch gar nicht einmal stimmt, aber doch deutlich darauf hinweist, daß man schon damals verschiedene Stilgruppen in seinen Werken wahrgenommen hat. Ja, es kommt eigentlich mehr auf die Frage an, ob die Bilder der hieratischen Gruppe aus der Zeit und chinesisch sind; dann besteht wenig Anlaß, sie nicht Liang-tsüan zuzuschreiben, wie es die Aufschriften tun. Mehr von solchen historischen Überlegungen als von dem ersten äußeren Anschein her wird man über die endgültige Zuweisung der Werke schlüssig werden können. Die Frage selbst läßt sich unschwer bejahen, am leichtesten bei der Guan-yin. Ganz ähnliche Guan-yin-Darstellungen von zeitgenössischen chinesischen Malern sind wieder in Japan mehr als ein Dutzend erhalten, von Yen Hui, Dschang Yüe-hu²⁵, A-gia-gia²⁶ u. a., während sich von japanischen Meistern nichts Vergleichbares heranziehen läßt. Dieser Guan-yin-Typus scheint dort keine Nachfolge gefunden zu haben, während ein anderer, von Mu-hi ausgehend über Geiami, Sesshu u. a. stark nachgewirkt hat. Und blickt man unvoreingenommen auf die Lohan des Kennin-ji (12), so dürften eigentlich ebensowenig Zweifel an ihrer chinesischen Urheberschaft angebracht sein. Sie reihen sich zwanglos in die Serie von anderen zeitgenössischen Lohandarstellungen ein, die sich wiederum in Japan erhalten haben, so von Lu Sin-dschung²⁷, Si-gin gü-schi²⁸ — von dessen Serie fünf Bilder in das Berliner Museum gelangten —, Tsai Schan²⁹, Yen Hui zugeschrieben, der Serie im Ryūkō-In des Kōyasan³⁰ u. a. Ja, vergleicht man die einzelnen Figuren, deren Gesten und Attribute weitgehend vorgeschrieben sind, etwa den Lohan Piṇḍola von Liang-tsüan mit dem von Si-gin gü-schi, den Vajraputra mit dem des Freiburger Museums, den Panthaka mit dem einst Yen Hui zugeschriebenen^a, so ist die Familienähnlichkeit handgreiflich, während sich bei den japanischen Meistern kaum etwas Verwandtes finden läßt. Die Lohan des Japaners Takuma Eiga beispielsweise, die nicht viel früher gemalt sein können, lassen die Eigenart und Tradition ihres Landes und ihrer Zeit bedeutend stärker anklingen, vor allem in den Kopftypen der Begleitfiguren, und ebenso wird man bei dem etwas späteren Minchō, der sich auch stärkstens dem chinesischen Vorbild anschloß, niemals den japanischen Charakter in Zweifel ziehen können.

Freilich mußte es die japanischen Kritiker reizen, nachzuweisen, daß außer den beiden genannten bereits so früh einer der Ihren einem berühmt gewordenen chinesischen Vorbild, wenn auch nur als Kopist und in den streng ikonographisch gebundenen Formen gleichgekommen sei. Die Argumente dafür nun, daß die Lohan des Kennin-ji³¹ in Kyōto, wo sie von Liang-tsüan selbst bequem hätten gemalt werden können, von dem Japaner Ryōzen geschaffen wurden, sind nicht ausreichend. Eine, heute verschollene, Lohanfolge des Honkoku-ji trug außer seinem Namen — dem gleichen wie Liang-tsüan — das Datum 1352, das sich mit der vorauszusetzenden Lebenszeit des Chinesen so wenig vereinen läßt, daß man sie wohl dem Nachfolger zuweisen muß. Wenn

^a Abb. s. Sh. T. XII. 17a — Tōsō (gemmin meigwa taikwan) I. 122; Sh. T. XII. 17b — O. Kümmel, Kunst Ostasiens 102; Kokuhō 50. 995 1 — Kokka 279, Sirén, Early Painting II. 97.

man dann auch die Lohan des Kennin-ji einem Maler zuschrieb, von dem bekannt war, daß er Lohan gemalt hat, ist das zwar durchaus verständlich, sagt aber gar nichts dagegen, daß auch Liang-tsüan selbst eine solche Serie gemalt hat. Eine entschiedenere Zuweisung an den Nachfolger Ryōzen wäre nur möglich, wenn man andere sichere Werke von ihm hätte, die als Ausgangspunkt für einen Stilvergleich dienen könnten, aber einstweilen noch nicht nachzuweisen sind. Da die Lohan des Kennin-ji in jeder Hinsicht mit den chinesischen Werken der Epoche zusammenhängen und auf keine Weise mit den japanischen, so entfällt jeder Anlaß zu diesem Versuch.

Man hat weiter bemerken wollen, daß der Schriftcharakter der Signatur auf den Lohan japanisch ist, aber auch das schließt die Urheberschaft von Liang-tsüan keineswegs aus. Es ist sogar unwahrscheinlich, daß er seine hieratischen Werke, die als Kultbilder dienen sollten, bei denen also der eigene künstlerische Anteil weder umfangreich noch zu nennen üblich war, überhaupt signierte oder mit einem Siegel versah. Auch bei der Guan-yin deutet die auffällige Zierschrift der Signatur und der etwas merkwürdig klingende Zusatz Haisi-jen, „der Mann vom Westen des Meeres“, geradezu darauf hin, daß der Maler die Signatur gar nicht selbst geschrieben hat, sondern man sie später aufsetzte, um den Namen des Schöpfers der Nachwelt zu übermitteln, und voller Stolz darauf, hierin das Meisterwerk eines verehrten Malers aus dem gelobten Land zu besitzen. Es wäre dies nicht der einzige Fall.

Durch diese Überlegungen schwindet jede Notwendigkeit, die alten Bestimmungen, wie sie die Aufschriften darstellen, noch weiter abzulehnen. Der Hinweis auf ganz ähnliche thematische und technische Verschiedenheiten in dem Werk des Mu-hi, Yen Hui u. a. nimmt uns vollends das Recht, die Werke der hieratischen Gruppe nicht dem gleichen Meister zuzutrauen, der die klassisch klaren und leicht skizzierten Legendenfiguren und Tiere gemalt hat. Ja, nimmt man die Aufschriften der hieratischen Gruppe einfach als Quellen hin, so erwächst uns daraus geradezu die Aufgabe, unsere Sehgewohnheiten und stilanalytischen Vorurteile zu korrigieren. Und fragt man einmal danach, ob nicht unter den verschiedenartigen Bedingungen, die von den Themen, Zwecken und Arbeitsweisen gestellt sind, sich einzelne Eigenarten des gleichen Meisters immer wieder durchsetzen, so wird die Antwort durchaus bejahend ausfallen. Die lebhafteste Individuation der Köpfe, die z. B. bei den Lohan etwa einem Si-gin gü-schī gegenüber viel weiter getrieben ist, die zügigen Umrisse, die in hieratischen Bildern selbstverständlich glatter und feiner als bei einer skizzenhaften Kurzschrift sein müssen, die wechselnde, markige Malweise erscheinen in den Kultbildern gerade so wie in den Meditationsbildern; sie überraschen nicht bei einem Heiligenmaler, der auch in seinen Tuschespielen ausgeprägte Kopftypen, großzügige Umrisse und eine freie Pinselführung liebt.

Ja, wir werden ermutigt, bei aller Vorsicht noch ein 13. Bild in den Schaffenskreis unseres Meisters mit einzubeziehen, den „Weißen Reiher“ der Sammlung Asano (s. Taf. 48 nach Kokka 393). Daß es ein vorzügliches chinesisches Werk aus der Zeit ist, wird von dem Herausgeber der Kokka wie von Kümmel

二修為法其原主修
 為子建國三年德仁比正
 為得卷蓋持來生
 老去我亦應期多
 又向月家借路行
 雙峰渡雲雲巔



長廊傷句情之書
 明道從來一為無
 佛法更饒却安會
 因何花年受表孟
 清林卷至請建仁
 五修鑽



zugegeben. Ähnliche Tiere finden sich auch bei Mu-hi, Lo-tschuang³² und anderen Zeitgenossen. Aber wiederum ist die Aufgabe des Bildes eine andere als sie uns bisher begegnet war. Alle früher betrachteten Gestalten waren sämtlich auf das Religiöse bezogen, Kult- oder zumindest Sinnbilder der Meditation. Der „Reiher“ indes ist nichts weiter als eine reine Naturschilderung und nur in ganz übertragener Bedeutung einer religiösen Ausdeutung fähig. Vorzüglich ist die Erscheinung und Bewegung des Vogels erfaßt; neben der natürlichen Schönheit seiner Formen zeigt das Tier, das sich so aufmerksam vorwärtsbewegt, auch einen ausgesprochenen Charakter. Meisterhaft ist die reich differenzierte Tuschmalerei; kräftige Züge bilden Schnabel und Beine, zarte Flächen Atmosphäre, feingeführte Kurven Wasserlinien und wenige kühne Andeutungen Pflanzen. Auch in den früher besprochenen Werken sind wir Tieren und ähnlichen Motiven begegnet, einem „Star“, Tiger, Drachen, Maulesel, doch wird der Detailvergleich von diesen Bildern mit dem „Weißen Reiher“ nicht sehr fruchtbar sein, der vielmehr der Erscheinung als der Bedeutung zugeordnet und viel weicher und hingebener gemalt ist. Achtet man aber auf einige Elemente der Gesamtauffassung, auf die lebhaft Individuation im Tier wie in den Figuren, die auffällige Profilstellung, die Treffsicherheit des Konturs, die Leichtigkeit und Breite im Malwerk, so will es uns durchaus möglich erscheinen, in dem „Weißen Reiher“ den gleichen Geist und die gleiche Hand des Malers des „Fong-gan“, des „Lohan beim Spiel“ und der „Guan-yin“ wiederzuerkennen. Hinzukommt, daß das Bild mit dem Namen des Malers, den zwei oben und unten eingezogene Linien rahmen, signiert ist, und diese Signatur nicht nur der im Kogwabikō abgebildeten genau entspricht, sondern auch viel mehr als irgendeine andere den Anschein der Eigenhändigkeit erweckt. Sie allein zwingt uns, dieses Bild lebhaft zu beachten und sein Verhältnis zu den andern Werken genauestens zu prüfen. Schauen wir sie, wie es hier geschieht, zusammen und als die Leistung eines Malers an, so gewinnen wir den Aspekt einer sehr reichen und bedeutenden Künstlerpersönlichkeit.

Die genaue Bestimmung von Eigenhändigkeit und Umfang des Werkes eines Malers setzt Seherfahrung und kritisches Gewissen voraus. Oft zieht kleinliche Quellenkritik den Rahmen einer schöpferischen Persönlichkeit zu eng, oft drohen Weitherzigkeit und Anteilnahme, die Grenzen, die jedem Können gezogen sind, zu verwischen. Erst der Blick auf das Ganze, die Prüfung der zeitlichen und künstlerischen Umstände kann einer solchen Bestimmung ihre innere Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit sichern. Ich habe die Gesichtspunkte erörtert, die im Hinblick auf die wechselnden Themen, Malweisen und Aufschriften zu berücksichtigen sind und die mir das Recht zu geben scheinen, den ganzen Komplex von Werken, den wir betrachtet haben, einem einzigen Meister zuzuschreiben und in ihm den chinesischen Priester-maler Liang-tsüan zu erkennen. Bisher waren die Werke auf mehrere, z. T. schemenhafte Meister verteilt. Welche Ungereimtheit sich daraus ergab, deutet schon Kümmel an, wenn er sagt: „Fünf anscheinend gleichzeitige Maler desselben Namens bilden allerdings eine sehr auffällige Erscheinung.“ Boten die Werke schon in ihrer

Vereinzelung einen Einblick in Denken und Gestalten der Tschan-Meister jener Zeit, von denen allein sie geschaffen sein können, so vertieft sich dieser Eindruck durch die Vereinigung so wechselnder Ausdrucksformen auf eine und dieselbe Person um so mehr, ja wird zum Symbol für die Universalität des Aufnehmens und Gestaltens, deren ein Tschan-Meister im einzelnen wie die Tschan-Lehre im ganzen fähig war. Mensch und Tier, Legenden und Heilige, Kultbild und Naturschilderung, geprägte Form und skizzenhafter Versuch, das alles umfaßt Liang-tsüan in seinem Werk. Er hat sich dabei vor allem der beweglichen Kreatur zugewandt und steht der Landschaft und Pflanze, wie sie damals etwa Mu-hi so großartig gemalt hat, anscheinend unbeteiligt gegenüber. Aber Thema und Arbeitsweise ist so wenig für die Tschan-Malerei ausschlaggebend, daß man im strengeren Sinn eigentlich gar nicht von einer Tschan-Schule in der Malerei sprechen kann, ebensowenig wie für den Tschan-Jünger Ort und Gelegenheit entscheidend ist, um seine Haltung zu erweisen. Es ist ihm wichtiger, immer und überall seinen Glauben mehr zu leben als ihn zu deduzieren, so ungebunden wie möglich, und diese Ungebundenheit noch betonend, die Natur in ihren Gegebenheiten zu erfüllen; diese urtümliche Absicht des chinesischen Geistes gewinnt in dem Glauben wie in dem Malen dieser Meister eine ihrer sinnfälligsten Formen. Die Tschan-Maler malen alle die Themen, in allen Weisen wie die anderen Maler auch, aber ihren Schöpfungen Leben, Freiheit und Natur einzugeben, darin mochten sie ihre höchste Aufgabe sehen. Diese eigentümliche, tatkräftige Harmonie von Glauben und Tun, Wissen und Malen hat in dem Werk des Liang-tsüan einen vielseitigen und glänzenden, zugleich starken und tiefen Ausdruck gefunden.