

Bedeutsame dieses Typs der *a. D.* liegt darin, daß der chinesische Satz hier seinen Fragecharakter nicht erst am Schluß, sondern bereits am Anfang erhält. Die zweifellos zu beobachtende Zunahme dieses Fragetyps kommt offenbar einem dem Sprechenden innewohnenden Wunsche entgegen, die ihm wegen des bis zum Satzende währenden Spannungsgefühls in gewisser Weise lästige späte Charakterisierung der Frage lieber im voraus abzumachen. Am klarsten tritt das bei den wohl erst neuerdings zu beobachtenden mit *schī bu schī* eingeleiteten Fragen hervor, an das sich der eigentliche Fragesatz als Aussagesatz schließt. Dieses *schī bu schī*, das von dem *schī bu schī* der beiden letzten Beispiele wohl zu unterscheiden ist, kann etwa mit „*ist es der Fall, daß*“ wiedergegeben werden und stellt somit eine interessante Parallele zu französisch *est-ce que* dar, dessen neuerliche Bevorzugung bei der Fragebildung auf der Abneigung gegen die Inversion des Subjekts beruht^a: *Ni schī-bu-schī ming-tiën ting hi kü?* (*Gehst du morgen ins Theater?*) *Ta schī-bu-schī ge ni i feng hui-sin?* (*Hat er dir geantwortet?*).

WU TSCHANG-SCHĪ¹

VON WERNER SPEISER, BERLIN

Jedes Studium der Geschichte bekommt ein besonderes Leben und Gewicht dadurch, daß man ihr Werden und Geschehen bis in die Gegenwart hinein verfolgt. Da macht auch China keine Ausnahme; seine so geschlossen und deutlich verfolgbare Entwicklung von den Anfängen der Menschheit bis zu der Bildung und jahrhundertelangen Erhaltung einer Hochkultur, die Vollkommenheit und das starke Fortwirken seiner entscheidenden Kulturthaten fordert uns von sich aus dazu auf, vom Altertum an bis in die jüngste Gegenwart hinein jedes Geschlecht danach zu fragen, wie es das große Erbe verwaltet hat, und wie es sich in den großen Strom der Tradition stellt. Es erscheint fast gleichgültig, welches Lebensgebiet man dazu auswählt; in dem Bereich der Kunstgeschichte etwa, die eine Geschichte der Werke des Volkes, wie die politische eine der Taten ist, vollziehen sich die gleichen Wandlungen wie in irgendeinem andern. Wenn wir hier in dem Abschnitt der Malerei einen solchen Zirkel schließen wollen, so geschieht das vielleicht am besten dadurch, daß wir uns mit der bedeutendsten Gestalt unter den Malern der Neuzeit beschäftigen.

Wu Tschang-SchĪ^b wurde 1844 in Hutschou² in der Provinz Tschekiang³ geboren. Sein Vorname war Dsün-King⁴, am bekanntesten wurde er unter seinem Rufnamen Tschang-SchĪ⁵, seine Pinselnamen waren Tsang-SchĪ⁶, Ku-Tiē⁷, Fou-Lu⁸. In seiner Jugend kam er weit umher; später trat er dann ein Amt an. Er dichtete, und in seinen mittleren Jahren begann er zu malen. Weiter versuchte er sich in der Schriftkunst, und besonders in der alten Siegel-schrift, sowie im Siegel-schneiden. Bald bekam er in der geistig interessierten Welt einen großen Namen. Der Umsturz von 1911 berührte ihn tief. Er nannte sich einen „Hinterbliebenen“, und aus seinen Gedichten sprach eine große Wehmut. Dann zog er sich nach Schanghai zurück und brachte hier seine Gedanken zu Papier. Dadurch wurde ihm ein reiches Einkommen geboten. Als er 1926 starb, war er der unbedingt anerkannte und über-ragendste Künstler seiner Zeit, den auch bis heute kein Nachfolger übertroffen hat. In Japan wie in China werden seine Werke außerordentlich geschätzt und gesucht, weitesten Kreisen ist er auch dadurch bekannt geworden, daß der große Verlag der Commercial Press viele Buchtitel von ihm als dem größten Schreibkünstler seines Landes entwerfen ließ^c.

Über seine Kunst wird im Kōhansha folgendermaßen geurteilt: In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war in der Landschaftsmalerei die Nachfolge des Wang Hui¹⁰ und Wang SchĪ-Min¹¹, zweier bedeutender Meister des 17. Jahrhunderts, immer mehr verödet. Allein in der Blumenmalerei war noch Leben; hier traten Führer wie Dschau Hui-Schu¹², Jen

^a Vgl. hierzu H. Schacht in „Zeitschrift f. französ. u. engl. Unterr.“ 27 (1928) S. 562ff.

^b Vgl. Sinica VI 1931 S. 52. Herr K. Teng ging liebenswürdig mit mir die Texte durch.

^c Werke eines bedeutenden Schülers von Wu Tschang-SchĪ, Tsi Bo-SchĪ⁹ (geb. 1859), der jetzt an der Pekinger Kunstakademie lehrt, wurden kürzlich in London und Frankfurt a. M. gezeigt. Vgl. auch die vorige Nummer der Sinica.

Bo-Niën¹³ u. a. hervor. Ihnen schloß sich Wu Tschang-Schi an; was einst Sü We¹⁴ (1520 bis 1593) und Li Schan¹⁵ (um 1725) erträumt hatten, ließ er in seiner großen Pinselkunst und Farbenfrische Gestalt annehmen. Dann wurde er auch in seiner Landschaftsdarstellung kühn und tief.

Bevor wir nun hiernach seine Stellung näher umreißen, betrachten wir erst einige Werke von seiner Hand, zunächst ein Blumenbild von 1890. — Ein paar Chrysanthemen, gepflückte Stiele mit großen, buschigen Blüten und einigen wirren Blättern, sind kühn ins Bild gesetzt. In einfacher, klarer Wendung gliedern sie die Malfläche, von der sie einen weiten Raum freilassen. Kräftig und wirkungsvoll ist die Anordnung und zeigt doch zugleich eine Fülle feinsten und sicherster Künstlerschaft; die reiche und gegensatzfreudige Ausführung mit breiten Tuschetupfen und schmalen, formenden Linien, die in der Nahsicht ein ganzes Gewirr verschiedener Pinselführung bietet, sie ordnet doch alles dem einheitlichen Gesamteindruck unter, der hell und herb, einfach und überaus einprägsam ist. Darunter erscheint eine Kanne, ebenso wie von ungefähr und auch ohne räumliche Andeutung hingesetzt, in ihrer anspruchsloseren, huschenden Ausführung deutlich von anderer Hand als die Blumen. Alles in dem Bild erscheint wie die Teile einer flüchtigen Improvisation, zu denen noch die Aufschriften hinzukommen.

Oben gibt unser Maler ein Gedicht:

Wer hielt im Herbstmond den Becher zum Preis der Chrysanthemen?
Die Blumen waren scheffelgroß, als wir in der Fremde waren.
An welcher Hecke sollten wir uns setzen zum Tschung-Yang-Fest?
Regen und Wind wehten die Seide herbei.

Bo-Tau, mein Namensbruder wünscht ein Bild von mir. Ich bitte ihn hingegen, mein Gedicht zu verbessern.

1890 im 2. Monat.

Dsün-King¹⁶.

Und unten meldet sich ein zeitgenössischer Maler, Hu Güo¹⁷, der hier mit seinem Vornamen Gü-Lin¹⁸ zeichnet:

1890, an einem Frühlingstage, verlangte mein Freund Bo-Tau unbedingt, ich solle für ihn eine Kanne malen. Ich schreibe dazu die Verse:

Ist sie von Ming-Yüan entworfen,
Oder von Man-Scheng erdacht?
Trinkt man daraus nicht Wein von Tau Ling,
Muß man in ihr Tee von Lü Yü bereiten.
Ist es auch nicht so wichtig, hiervon zu sprechen,
Wird man doch ihrer froh beim Anschau'n.

Von Gü-Lin dazugeschrieben¹⁹.

Wir sehen also eins von den verbreiteten Freundschaftsbildern. Drei befreundete Maler sind beisammen; auch Bo-Tau²⁰ ist ein bekannter Meister aus Tschekiang, mit dem offiziellen Namen Wu-Tau²¹. Er erscheint hier als angeredeter Gastgeber. Pinsel und Papier liegen bereit, und er fordert die Freunde auf, ein Zeichen der Erinnerung zu schaffen. Darin klingen nun die Laune der Stunde, Gemeinsamkeiten des Erlebens und literarische Anspielungen zusammen. Tschang-Schi war vielleicht einmal zur Zeit des Herbstfestes, das am 9. Tag des 9. Monats gern im Freien begangen wird, mit dem Gastgeber zusammen in unwirtlicher Fremde gewesen. Gü-Lin ironisiert sein Bild, indem er meint, seine Kanne sei von berühmten Meistern entworfen; der eine erwähnte Tschun Hung-Schou²², mit dem Vornamen Man-Scheng²³, kam am Anfang seines Jahrhunderts zu großem Namen. Er erinnert an den Dichter Tau Yüan-ming und an Lu Yü²⁴, der das „Klassische Buch vom Tee“ verfaßt hat. Alles das gruppiert sich um die frei ragenden, beherrschenden Blumen von Wu Tschang-Schi.

Dann sehen wir die Landschaft „Dunstige Schlucht und alte Kiefern“. — Da sehen wir ein zerklüftetes Felsgelände; große knorrige Kiefern stehen darauf. Ein getreppter

Pfad führt hoch zu zwei Häusern, in denen sich jetzt kein Leben zeigt. Daneben liegt die Schlucht, in die ein Gießbach fällt. Dunstbahnen teilen die Aussicht, und daraus ragen Felsen auf, in lebhaften Formen, mit Baum- und Pflanzenwuchs, und weiter in gewischten Schatten. Ein Bild, reich in der Fülle und dem Aufbau des Gegenstandes, in der Farbwirkung der Tusche, mit ihren Gegensätzen voller, satter Schwärzen und verdünnter, abklingender Halbtöne, mit kurzen, trockenen und langgleitenden, flüssigen Pinselzügen. Es spricht aus ihm eine klare und herbe Schönheit, ein großes und freies Gefühl, eine einprägsame Gestaltung und poetische Empfindung, eine ebenso kraftvolle wie geistreiche Durchführung, die keine leeren Stellen kennt, ja um so lebendiger wirkt, als man sich in die Einzelheiten vertieft.

Auf das Bild hat Wu Tschang-Schī ein Gedicht geschrieben, das wir seinem Wortlaut nach wiedergeben:

„Alte Kiefern formen Tag um Tag den Gelben Berg.
Erst glaubt man, die Träume der Gipfel wandelten hin und her:
Dann weiß man, dies ist Wang Mong, dieses Gung-wang.
Wolkiger Dunst ist reich in ewigem Wechsel²⁵“.

Herbst 1915. Im 72. Lebensjahr.

Darin muß für uns leider noch unklar bleiben, welche Erinnerungen sich mit dem Gelben Berg — ein solcher liegt in Anhui²⁶ — und den klassischen Malern der Yüan-Zeit, Wang Mong und (Huang) Gung-wang²⁷, die in Mittelchina wandelten und wirkten, verbinden. Unmittelbar spricht zu uns aber die starke und erlebte Naturanschauung sowie die Huldigung vor den großen Meistern. Wir hören heraus, wie der Landschaftler die Felsen, Bäume und Wolken seines Bildes aufgesucht, angeschaut und erlebt hat, und sie nicht etwa als gewohnte Formeln hingenommen hat, was man vielleicht daraus schließen könnte, daß er den Hinweis auf seine geistesverwandten Vorläufer sogar in das Gedicht hineinverwoben hat. Welche Verbundenheit über die Jahrhunderte hin spricht aus solchen Worten, die selbst ein so eigenwüchsiger, selbständiger und lebendiger Meister ausspricht.

Von einem anderen Blumenbild aus der gleichen Zeit bringen wir noch die Aufschrift. Dargestellt sind ein paar Asters in einem Kübel, dahinter ein Zweig und vorn ein großes, sprechendes Blatt. Dazu schrieb Tschang-Schī:

„Bereifte Blätter der Banane brechen eins ums andere.
Im Hof der Herbstglanz macht die Augen frisch und hell.
Ich reibe Tusche und mische Rot; wozu?
Um, als ein anderer Dscheng Hië, die Flüchtlinge zu malen.“

1913. An einem glücklichen Tage²⁸.

Darin ist wieder eine geschichtliche Anspielung enthalten; Dscheng Hië war nach anfänglicher Anhängerschaft ein erbitterter Gegner des Sozialreformators der Sung-Zeit Wang An-Schī^a. Seine erfolglose Eingaben an den Kaiser konnten dem Unglück des Landes nicht steuern; das Volk verließ in der Not Haus und Hof und trieb sich auf den Straßen umher. Da nahm Dscheng Hië Greise und Kinder zu sich und befahl gleichzeitig einem Maler, diese Zeugen des Elends im Bilde festzuhalten. Der Kaiser betrachtete dann diese Werke ausführlich; sie erschütterten ihn so, daß er Wang An-Schī ganz plötzlich entließ.

Sinnbildlich wie diese Erinnerung ist alles in dem Bild gegeben. Die wenigen großen Formen, der helle Gesamton zaubert uns den herbstlichen Hof vor Augen, in dem der alte Maler eben beobachtet, wie ein großes Blatt zur Erde schwebt. Betroffen und angeregt wirft er gleich sein herrliches Werk hin, in dem sich nun die herbe, aufmunternde Frische des Herbstes mit der leisen Wehmut des Vergehens vereint.

Die kraftvolle und herbe, einprägsam-deutliche und zugleich feine und heitere, tief-poetische Gesinnung, die aus den Bildern und Gedichten spricht, erkennen wir auch in der Schrift. Man merkt ihr wohl eine Verwandtschaft mit der Siegelschrift an in ihrer übersicht-

^a Vgl. O. Franke in Sitzungsberichten der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. 1931 S. 231 ff. und 1932 S. 264 ff.

lichen, ein wenig eckigen und ausgreifenden Klarheit, die in ihrer Ordnung jedoch frei von jeder Steifheit und Ausführlichkeit ist.

Wenn wir nun von dieser großartigen und bedeutenden Gestalt aus das Schicksal der Kunst seiner Zeit erfassen wollen, so müssen wir vorausschicken, daß das Gerede von einem Verfall der chinesischen Malerei in der Neuzeit eine Gedankenlosigkeit darstellt. Das Gegenteil ist der Fall; und schon bei einem Blick auf den Lehrer von Wu Tschang-Schi, auf Jen Bo-Niën (1839—1895), der ebenfalls aus Tschekiang stammend in Schanghai tätig war, wird das deutlich. Das Kōhansha berichtet, daß er anfangs gefällige Figuren- und Blumenbilder malte, bis ihm eines Tages ein Album von Ba-Da Schan-Jen²⁹ in die Hände kam. Da schloß er sich ganz an diesen eigenwilligen, unakademischen, van goghisch-stürmenden Individualisten an^a. Und in die gleiche Bahn tritt Wu Tschang-Schi, der alles darauf anlegt, in ganz einfachen, schlichten, durch und durch selbständigen Formen zu wirken. Verschwunden ist die höfische, konventionelle Luft, die seit dem 18. Jahrhundert, besonders seit dem Mäzenatentum des Kaisers Kiën Lung, in der chinesischen Malerei meistens weht, mit ihrer handwerklichen Verfeinerung und ihrem prickelnden, unverbindlichem Witz, ihrer teils streng, auch an europäischem Muster geschulten, teils geistreichelnden Bildung, ihrem immer dünner werdenden Klassizismus, der seit dem 17. Jahrhundert, seit Dung Ki-Tschang³⁰ und den erwähnten Wang, nachwirkt. Jetzt geschieht eine Rückbesinnung auf die selbständigsten, ungebundensten Maler Chinas, auf die Yüan-Meister, und nicht umsonst werden als Bundesgenossen die anti-klassizistischen „Individualisten“ wie Ba-Da Schan-Jen und Schi-Tau³¹ aufgerufen, die heute ganz besonders geschätzt sind. Die Blumenmalerei war in der Geschichte andere Wege gegangen; es muß hier genügen zu sagen, daß die genannten Sü We und Li Schan in die gleiche Kerbe der Außenseiter einhauen.

Damit gehen die chinesischen Maler der Neuzeit schon im 19. Jahrhundert einen ganz anderen Weg als die japanischen. Während diese mehr oder weniger Anregung und Anschluß von der europäischen Kunst suchen, gehen jene von sich aus auf ihre eigenwilligsten, „chinesischsten“ Meister zurück. — Im 18. Jahrhundert hatte die chinesische Kunst ein verhältnismäßig viel mehr europäisches Gesicht. — Und damit tritt die Malerei in die gleiche Bahn wie das ganze geistige Leben dieser Zeit. Je mehr das Alte stürzte und je mehr neue Gedanken anpochten, desto selbständiger, bewußter und auf sich gestellt wurden die Führer. So hat China in den letzten Jahrzehnten eine ganze Reihe prächtiger Gestalten, die kraß und einseitig, für das Ganze manchmal zu einseitig, und häufig dazu auf verlorenem Posten, ihre Meinungen durchkämpften. Bei einem solchen Hervortreten des Einzelnen verlangt man auch von den Malern einen kraftvollen, einsatzbereiten Ausdruck. Der ist nun freilich öfter etwas laut — das Fehlen der Patina verstärkt noch diesen Eindruck —, und nicht alle erreichen eine so reine, geschlossene und durchgeistigte Schönheit wie Wu Tschang-Schi.

Und doch spiegelt auch sein Leben schon den Umbruch der Zeit, der unvermeidlich auf allen Gebieten, im weltanschaulichen und künstlerischen wie im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen, sich vollziehen muß. Der einfache Satz, daß Wu Tschang-Schi aus seinen Werken reiche Einkünfte bezog, beleuchtet die Lage. Bisher hatte es in China unseren Begriff des „freien Künstlers“, der ja in Wirklichkeit der unfreieste, an den Broterwerb gebundene ist, noch kaum gegeben. Die Malerei, und besonders die von Wu Tschang-Schi vertretene „literarische“ Malerei galt bisher als der Ausfluß und Ausdruck des gebildeten Menschen, ebenso wie die Schreib- und Dichtkunst. Der chinesische Kunstbegriff faßte diese drei Bereiche zusammen, zu denen dann noch die Musik hinzutrat. Sie waren Bestandteile einer Bildung, die auf das Allgemeine sich richtete, die das Spezialistentum unterordnete und als Bildungsziel ablehnte. Jeder gebildete Chinese lernte wie Lesen und Schreiben etwas Malen und Dichten. Bestand er die klassischen Examen, so konnte er jedes Amt annehmen und daraus leben. Die Kunst übte er nur zur eignen Freude und, im allgemeinen unentgeltlich, für den Kreis von gleich verständigen und gleich interessierten Freunden aus.

Das ist jetzt anders geworden. Die alten Examina und die alte Bildungsgrundlage ist gefallen, und gleichzeitig ist das Spezialistentum eingezogen. Jetzt mußten Kunstakademien —

^a Ein Katzenbild von ihm, 1879 datiert, im Kōhansha abgebildet, gibt dazu einen anschaulichen Beleg.

in Peping, Schanghai, Hangtschou, Kanton — gegründet werden, und jetzt entstand der Beruf des freien Künstlers. Wohl gibt es noch jene Chinesen, die im Freundeskreis Bilder malen und Gedichte dazu schreiben, aber schon gibt es in der Mehrzahl die Juristen, Mediziner, Ingenieure und ähnlich fachlich ausgebildete Menschen, die die alten Gedichte weder mehr kennen noch verstehen, die nicht mehr gemalt haben und nicht mehr selbst in Künstlers Lande gegangen sind. Und aus diesen Verhältnissen wird sich die Frage ergeben, ob auch späterhin noch solche Erscheinungen möglich sein werden, die so fest in der Tradition verwurzelt und doch so großartig, wirkungsvoll auch für uns und einprägsam sind wie Wu Tschang-Schī.

LAUT UND SCHRIFT

BEITRÄGE ZUR LAUTENTWICKLUNG DES CHINESISCHEN

VON HANS O. H. STANGE, BERLIN

Die große Verschiedenheit von heute gesprochener und in früheren Zeiten geschriebener Sprache in China ist augenfällig und allgemein bekannt. Man geht vielleicht nicht zu weit, wenn man gerade sie zum größten Teil für die schwierige Verständlichkeit und oft strittige Analyse von alten Texten verantwortlich macht. Zweifellos war es aber nicht immer so, daß die gesprochene und die geschriebene Sprache derartige Verschiedenheiten aufwies wie heute, wo man oft versucht ist, die alte und die neue chinesische Sprache als zwei verschiedene Sprachen, wie etwa das alte Latein und das heutige Französisch, anzusehen.

Vielmehr „war in einem früheren Abschnitt, in vorchristlicher Zeit, bevor sich die gesprochene Sprache und die geschriebene Sprache in die voneinander unabhängige parallel laufende Existenz verzweigt hatten . . . natürlich der Wortschatz der Literatur derselbe wie der der Umgangssprache“^a; vielleicht lediglich mit der Einschränkung, daß die Schriftsprache würdevoller im Ausdruck als die damalige Umgangssprache war, dennoch aber durch Vorlesen verständlich gemacht werden konnte. Wie erklärt sich nun die heutige Diskrepanz zwischen beiden Arten der Sprache?

Ursprünglich einmal — vielleicht nicht in der ältesten Zeit der Schreibkunst, aber etwa auf der Höhe ihrer ersten Blüte — deckten sich die gesprochene und die geschriebene Sprache im wesentlichen. Eine reine Bilder- oder Begriffsschrift wäre aber nicht imstande gewesen, eine gesprochene Sprache vollständig und leicht verständlich wiederzugeben. Eine ganze Reihe von Wörtern (Pronomina, grammatische Hilfwörter u. a. m.) läßt sich kaum durch Bilder oder Begriffe wiedergeben. Man behalf sich daher damit, daß man für den Laut eines solchen Wortes ein Symbol oder Bild ähnlichen Lautes, aber ganz anderer Bedeutung entlieh. Diese Zeichen wurden dann ihrer früheren Bedeutung entkleidet, in der neuen Bedeutung eingebürgert und durch Tradition festgelegt. Ihre Bindung an den Laut, für den sie ausgeliehen waren, setzte aber erst sehr spät ein und blieb durchaus unvollkommen. Der zu einem Schriftzeichen gehörende Laut wurde anfänglich nur durch mündliche Lehre überliefert und war bei der mangelnden Eignung der chinesischen Zeichen zur Festlegung eines Lautbestandes mannigfaltigen Veränderungen und Zufälligkeiten ausgesetzt.

Nachdem nun einmal der Grundsatz, einen bildlich oder symbolisch nicht wiederzugebenden Begriff mit einem entlehnten lautlichen Adäquat wiederzugeben, angewendet worden war, wurde er immer wieder von verschiedenen Autoren, die verschiedene Dialekte sprachen und schrieben, recht willkürlich angewendet, bis sich allmählich eine gewisse Normung herausbildete. Daher schon in der alten S.S.^b die oft überwältigende Fülle von Zeichen gleicher Bedeutung sowie verschiedener Bedeutungen für das gleiche Zeichen, die etymologisch in den meisten Fällen in keiner Weise zusammenhängen können. Dieser Neubildungsprozeß hat nie aufgehört und ist heute immer noch im Fluß.

^a Karlgren, *Philology and ancient China*. Oslo 1926, S. 49.

^b S.S. Abkürzung für Schriftsprache, U.S. Abkürzung für Umgangssprache.