ÜBER DEN CHINESISCHEN FARBEN-HOLZSCHNITT

Seit der Entdeckung des japanischen Farbenholzschnittes war man in Europa allgemein der Ansicht, daß das Gebiet des Farbenholzschnittes eine rein japanische Sphäre sei, und so sehr man erkannte, daß die japanische Kunst ein Abkömmling der chinesischen ist, so dachte man, daß gerade der farbige Holzschnitt ein Sondergut Japans sei. Der Gang der Forschungen hat jedoch gezeigt, daß bei aller Anerkennung der japanischen Sonderleistungen auf diesem Gebiet — die zu leugnen Torheit wäre — dennoch die Ursprünge auch hier nach China weisen.

Der Holzplattendruck geht in China bis in das 9. Jahrhundert n. Chr. zurück. Seine Erfindung wurde nahegelegt durch die besondere Art der seit Jahrtausenden üblichen Steinskulptur. Diese Steinskulptur ihrerseits hängt sicher zusammen mit der besonderen Art der Schrift. Ehe nämlich das Papier erfunden war, schrieb man in China mit eisernem Stylus auf Bambusplatten. Diese Platten wurden dann mit Lederriemen zusammengeheftet und zu Bündeln vereinigt. Holz ist ein wenn auch dauerhaftes, doch immerhin der Gefahr des Verbrennens sehr ausgesetztes Material. In den langen Jahrhunderten voll von Kriegen, die der Konsolidierung des chinesischen Staates vorangingen, hat die chinesische Literatur durch die vielfachen Brände der Hauptstädte ungeheuren Schaden gelitten. Die berüchtigte Bücherverbrennung des Ts'in Schï Huang Ti ist nur eine Szene eines langen Dramas. So nimmt es nicht wunder, wenn man ein dauerhafteres Material suchte, um die heiligen Schriften und sonstige wichtige Urkunden vor Feuer zu schützen. Man grub daher die Texte statt in Bambus in Stein. Aber nicht nur Schriftzeichen malte man auf diese Weise in den Stein hinein, sondern auch bildliche Darstellungen wurden in ganz flachem Relief eingegraben. Es sind aus dem zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung mehrere Beispiele von solchen Stein-

platten erhalten, die in alten Ahnentempeln bzw. Grabgrüften angebracht gewesen waren. Diese Steine zeigen teils vertiefte Einritzung der Figuren auf glattem Grund, teils vertieften granulierten Grund, aus dem sich die Zeichnung in der ursprünglichen Fläche der Steinplatte abhebt, durch einzelne eingeritzte Konturen gegliedert und belebt.

Als dann später das Papier erfunden wurde und erst mit Lack, später mit Tusche und dem Pinsel als Schreibwerkzeug darauf geschrieben wurde, änderte sich naturgemäß der gesamte Stil der Malerei. Jetzt erst, in der T'angzeit und kurz zuvor, kommen die eigentlichen Maler auf, deren Namen so berühmt wurden, daß sie sich bis auf die Gegenwart erhalten haben. Je mehr aber, besonders seit den Zeiten der Sungdynastie, das antiquarische Interesse an den Reliquien aus alter Zeit wuchs, desto mehr suchte man sich Abbildungen jener alten Steine und der alten Bronzen zu verschaffen. Das dünne und doch zähe Bambuspapier ermöglichte die Anfertigung von Abklatschen nach den Steintafeln, und so lag denn der Gedanke nahe, zum Zweck der Vervielfältigung statt Steintafeln Holztafeln anzufertigen und davon Abdrücke zu machen[1].

Schon in der Sungdynastie wird der Holzdruck nicht nur zur Vervielfältigung von Schriftwerken benutzt, sondern auch von bildlichen Darstellungen. Der Malerkaiser Hui Tsung (1101 bis 1125) veranlaßte die Herausgabe eines Kataloges der kaiserlichen Bronzesammlungen. Dieses Werk, Po Ku T'u Lu, enthält recht gut geschnittene Abbildungen von Bronzegegenständen aller Art in natürlicher Größe. Der chinesische Holzschnitt, der auf eine Jahrhunderte alte Tradition des Steinschnittes zurücksah, hat gleich von Anfang an eine große technische Vollendung erreicht. Die Sungdrucke sind nicht nur wegen ihres Alters, sondern auch wegen ihrer Schönheit sehr gesucht in China.

[1] Ein solcher Übergang zeigt sich z. B. in der bekannten Serie über das Leben des Kungtse. In der Heimat des Kungtse, K'ü Fou, befinden sich Steinplatten mit alten Umrißzeichnungen nach berühmten Malern der T'angzeit. Vielfache Benutzung zu Steinabklatschen hat sie so abgenutzt, daß es verboten wurde, weitere Abklatsche zu nehmen. Später wurden dann Holzschnitte hergestellt.

Eine andere Ausgestaltung des Holzschnittes ging ebenfalls schon recht früh vor sich. Man hatte beim Schreiben außer der schwarzen Tusche auch rote und andersfarbige Tusche benutzt zur Heraushebung interessanter Stellen durch rote Ringchen an der Seite oder zur Hinzufügung kritischer Bemerkungen am Rand. Auch diese Vielfarbigkeit wurde im Buchdruck nachgeahmt. Neben dem Schwarzdruck entstand — namentlich in bibliophilen kaiserlichen Ausgaben — der mehrfarbige Buchdruck (T'au Pan, d. h. ineinandergeschachtelte Platten).

Damit waren nun die Vorbedingungen gegeben für die Anwendung dieser technischen Fertigkeiten auf die Reproduktion von farbigen Gemälden. Natürlich wandte sich diese Kunst vor allem ans Volk; denn sie war ihrem Wesen nach auf Massenproduktion angelegt. Besonders die Sitte, zu chinesisch Neujahr die Räume mit Bildern — teils religiöser, teils profaner Art — zu schmücken, gab ihr einen Antrieb. Leider sind die Neujahrsbilder dieser Art, soweit sie sich nicht durch einen Zufall erhalten haben, restlos verschwunden. Kein Mensch dachte daran, sie zu sammeln. Sie wurden an die Wände geklebt und soweit sie nicht durch Staub und Rauch zerstört wurden, riß man sie nach einem Jahr ab, um sie durch neue zu ersetzen.

In der Mingdynastie wurde der Holzschnitt verschiedentlich zur Darstellung von Gemälden benutzt. So finden sich schon sehr frühe Holzschnittdarstellungen sakralen Inhaltes in den Prachtausgaben des buddhistischen Kanons. Es befindet sich in meinem Besitz z. B. ein solcher buddhistischer Holzschnitt aus dem siebzehnten Jahr der Yung-Lo-Periode (1419), der in technischer Hinsicht sehr hoch steht. Aber auch zu Reproduktionszwecken wurde der Holzschnitt immer mehr benutzt. Am bekanntesten wurde ein Werk, das der Maler T'ang Yin (1470 bis 1523) herausgab und das eine Zusammenstellung von Bildern und Gedichten zeigt. Neben landschaftlichen Darstellungen und historischen Szenen finden sich auch schon Bilder reproduziert, die Blumen und Vögel zum Gegenstand haben.

Namentlich diese Darstellungen waren es, die bald Nachahmung fanden. Auch in Japan wurde dieses T'ang-Yinsche Werk reproduziert und hat auf den japanischen Holzschnitt ungemein belebend gewirkt.

Eine neue Periode beginnt im Jahre 1627. Es war in den letzten Zeiten der Mingdynastie. Da wurde in der Zehnbambushalle (Schï Tschu Tschai, der Name einer chinesischen Firma in Nanking) ein Unternehmen eigener Art ins Leben gerufen. Ein geschickter Holzschneider namens Hu Tscheng Yen benutzte, wie es in der Vorrede zu seinem Werk heißt, „das Eisen als Pinsel und das Holz von Birnen und Jujuben als Seidengrund", um seine Bilder zu schaffen, die, individuell belebt, nicht zurückstehen hinter den Meisterwerken vergangener Zeit. Die Entwürfe stammen meist nicht von ihm. Er hat sich zusammengetan mit einer Reihe von Malern. Als Mitherausgeber werden genannt:

Kau Yang, ein Maler aus der Mingzeit, der wegen seiner Vögel, Blumen und besonders Steine berühmt war und später, nachdem er Nanking verlassen, zur Landschaftsmalerei überging.

Kau Yu, Sohn des vorigen, der dessen Stil so vorzüglich beherrschte, daß selbst der Vater nicht mehr imstande war, seine eigenen Bilder von denen des Sohnes zu unterscheiden.

Ling Yün Han; Wu Schï Kuan; We Tschï Huang; Hu Tsung Tschï; Schï Hsing I.

Die Darstellungen stammen aber auch noch von anderen Künstlern, die in der Urausgabe teils mit Unterschrift, teils mit Siegel gezeichnet haben.

Wir haben hier eine Malerschule, die, zusammen mit einem Holzschneider von außergewöhnlich hohem, künstlerischem Niveau, ein Farbenholzschnittwerk schuf, das in der chinesischen Kunstgeschichte meteorartig auftaucht. Es muß einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben, die Stilunterschiede im Werk der einzelnen Maler herauszustellen. Zunächst wirkt das Werk ganz einheitlich wie aus einem

Guß. Es ist irgendwie als Malschule gedacht. Eine Abbildung zeigt die richtige Pinselhaltung. Vorreden zu den einzelnen Bändchen geben Anweisungen über Malregeln. Auch werden die ersten Pinselstriche beim Malen von Orchideen aufgewiesen. Aber das alles ist improvisiert, ohne System hingeworfen. Viel wichtiger als der Lehrzweck war die Arbeit selber. Man merkt, mit welcher Freude und Begeisterung hier ein neuer Kunstzweig ins Leben gerufen wurde. Zu jedem Blatt wird ein Gedicht geschrieben, das in flotter Kalligraphie ebenfalls mit unglaublicher Schönheit geschnitten wird.

Mit schwarzen Holzschnitten fing man an. Bald reizte es die Künstler, das Schwarz zu beleben, wie das bei der chinesischen Tuschemalerei von jeher üblich war. Man machte Abstufungen im Auftrage der Tusche beim Einfärben der Platte und erzielte so sanft ineinander übergehende Töne von Grau und Schwarz. Man nimmt noch eine Platte dazu: außer dem Schwarz noch einen lebendigen grauen Ton, und druckt Vögel und Blumen in diesem Grisailledruck, die durch Tonfülle und Kompositionsreichtum in gleicher Weise lebendig wirken. Schließlich nimmt man noch eine weitere Platte dazu, ein leichtes Blau etwa, das die Konturen der Zeichnung absetzt, ein rotes Braun, das das Schwarz und Grau zur Harmonie belebt. Und nun ist kein Aufhören. Schritt für Schritt geht es weiter. Immer mehr Platten kommen dazu, immer freier und lebendiger ist die Einfärbung. Man verzichtet auf die Konturplatte, rein malerisch wird Farbe neben Farbe gesetzt, ja, als man zu den Früchten kommt, bearbeitet man die Platten so, daß auch die Punkte und Unebenheiten z. B. der Orangenschalen durch ein besonders in die Platte eingeschnittenes Muster zur Darstellung kommen: Vorläufer der japanischen Splintplatten. 16 Bändchen — je zwei zusammengehörig — kamen auf diese Weise zustande. Diese Doppelbändchen enthalten jedes 20 Tafeln. Es scheint, daß als Anfang die Vögel herauskamen. Jedenfalls haben sie eine Vorrede von 1627. Auch sind die Drucke zum großen Teil Grisailledrucke. Möglicherweise gehen ihnen noch voran die Bändchen über Orchideen,

die, wie oben bemerkt, eine Anweisung zur Pinselhaltung zeigen und dann Studien enthalten. Gedichte zu den Tafeln fehlen noch. In dieselbe Zeit fallen auch die Bändchen mit den Bambusdarstellungen, die außer 20 Tafeln noch 27 kleine Studien enthalten. Sie haben ein Inhaltsverzeichnis. Ebenfalls mit Inhaltsverzeichnis versehen sind die Pflaumenblüten, die zu den schönsten Blättern der Sammlung gehören. Es folgen dann Steine, die meist von Kau Yu gezeichnet sind, dann „Tuschbilder", d. h. auf eine runde Fächerfläche komponierte Darstellungen verschiedener Art, ferner Früchte. Ein letztes Doppelbändchen, das einfach den Titel „Zeichnungen" trägt, scheint eine Nachlese zu bringen. Die 20 Tafeln sind aus allen bisherigen Gebieten entnommen. Sie zeigen verschiedene Techniken, teils Konturzeichnung, teils die freie Art der letzten Bilder, und stehen nicht immer auf der Höhe der übrigen. Ein Vorwort von 1643 (das Datum ist nur mit der 60jährigen Zykluszahl angegeben, könnte also auch auf 1583 gedeutet werden, was aber aus inneren Gründen nicht wahrscheinlich ist) und ein Lob des Hu Tscheng Yen lassen darauf schließen, daß diese Bändchen vielleicht erst nach seinem Tode erschienen sind. Eine Geschäftsanzeige, die außen auf den Bändchen aufgeklebt ist, nennt neben Hu Tscheng Yen als Herausgeber noch einen Wang Tsch'eng Tschai als Buchbinder. Dieses Doppelbändchen steht bei der endgültigen Herausgabe zu Beginn; es folgen dann der Reihe nach: Tuschbilder, Früchte, Vögel, Orchideen, Bambus, Pflaumenblüten, Steine.

Über die Reihenfolge der Bändchen: Vögel, Orchideen, Bambus, Pflaumenblüten, Steine herrscht sonach ziemliche Sicherheit. Die Frage ist nur, wie man die drei übrigen Doppelbändchen ansetzt. Ich bin geneigt, die Früchte wegen der weiter entwickelten Technik hinter die bisherigen Bände zu setzen, und sehe in den Fächerbildern und Zeichnungen Nachlesen, deren einzelne Blätter aus verschiedenen Zeiten stammen. Bei manchen hat es den Anschein, daß anfangs verworfene Platten nachträglich doch wieder aufgenommen wurden.

Die Druckstöcke, die später in den Besitz einer Firma Schu Ye T'ang übergingen, wurden nun lange Zeit benutzt, wodurch nicht nur eine große Mannigfaltigkeit verschiedener Drucke, sondern mit der Zeit auch eine entschiedene Abnahme der Qualität verursacht wurde. Im Jahre Ting Tsch'ou der Kia-K'ing-Periode (1817) veranstaltete dann im Verlag des Senfkorngartens (Kie Tsï Yüan) ein gewisser Tschang Hsüo Keng eine Neuausgabe, die im ganzen als wohlgelungen bezeichnet werden muß. Der Titel des Werkes in den verschiedenen Ausgaben wechselt zwischen Schï Tschu Tschai Hua Tse,... Hua P'u und... Hua Tschuan. In der Bedeutung ist ja kaum ein Unterschied. Auch diese Ausgabe verbrauchte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts, so daß im Jahre Ki Mau der Kuanghsü-Periode (1879) abermals eine — anonyme — Neuausgabe erschien. Von dieser Ausgabe kann man nur sagen: fürchterlich! Die Platten sind zum größten Teil die alten, vollkommen abgenützten. Was an neuen Stöcken dazu geschnitten ist, ist langweilig und konventionell. Am entsetzlichsten sind jedoch die Farben. Grellbunte Anilinfarben, rücksichtslos aufgeschmiert, geben einen Gesamteindruck, der wahrhaft traurig stimmt in dem Gedanken, wie tief zeitweise das chinesische Kunsthandwerk sinken konnte.

Neben dieses Werk trat in der K'anghsi-Zeit ein anderes, das Kie Tsï Yüan Hua Tschuan (Bilderbuch vom Senfkorngarten), das von dem bekannten Ästheten und Dichter Li Yü (bezeichnet als Li Li Wong, Li der Strohmantelgreis) herausgegeben und von Wang An Tsie für den Holzschnitt aufgezeichnet wurde. Das Buch kam ebenso wie das vorige in Nanking heraus. Der Senfkorngarten war ein Kunstverlag, der ja auch das Schï Tschu Tschai Hua Tschuan übernommen hat und von dem auch einige künstlerisch illustrierten Ausgaben chinesischer Romane (z. B. die Geschichte vom geblümten Papier) herausgebracht wurden.

In seiner Vorrede zum ersten Band, die aus dem 18. Jahr der K'anghsi-Periode (Ki We = 1679) stammt, spricht der Herausgeber davon, daß

ein Studienwerk über die landschaftliche Darstellung noch fehle, und daß das vorliegende diesen Mangel ersetzen solle. Das Werk erschien zunächst in 5 Bändchen. Das erste enthält nur Text über die Malerei und über Farbengebung. Das zweite enthält Studien in Baumschlag: 19 Studien von Bäumen, 35 von Blättern, 32 von Baumschlag, 9 von Stämmen, 5 von belaubten Bäumen, 23 von Baumgruppen, 10 von Nadelhölzern, 5 von Weiden, 17 von Palmen, Bambus usw. Das dritte Bändchen enthält Studien in Bergen: 11 Studien von Steinen, 14 von Felsen, 12 von Bergen, 27 von Gebirgen, 11 von Tälern, 12 von Quellen und Wasserfällen, 4 von Wasser und Wolken. Das vierte Bändchen gibt Staffagestudien, die sich durch besonders originelle Bewegung auszeichnen. Zunächst kommen 62 Menschen, dann 32 Menschen für den Mittelgrund, 19 für den Hintergrund, 7 expressionistisch gemalte Menschen, 26 Vögel und Tiere, 28 Mauern und Häuser, 16 Tore und Wege, 21 Städte, Türme und Brücken, 9 Pagoden und Klöster, 12 Terrassen, 21 Schiffe und 26 Möbel.
Das fünfte Bändchen enthält volle landschaftliche Kompositionen nach Gemälden berühmter Maler: 10 Quartblätter, wie sie zu Bilderbänden vereinigt zu werden pflegten, 10 Rundbilder für Fächer, 10 Bilder für Faltfächer und endlich 10 Blätter teils in Hoch-, teils in Quartformat. Bei diesen Blättern ist häufig Mehrplattendruck angewandt, und die Einfärbung der Platten ist abgestuft. Wir müssen in dieser Abtönung wohl das Vorbild für die abgetönten Himmel der japanischen Holzschnitte von Hokusai und Hiroshige sehen. Denn daran ist kein Zweifel, daß gerade das Kie Tsï Yüan Hua Tschuan, das mehrfach in Japan nachgedruckt wurde, auf den japanischen Landschaftsfarbenholzschnitt eingewirkt hat.
Eine Inschrift auf dem letzten Blatt gibt an, daß die Arbeit im Jahre Ping Sï (1677) begonnen und „nach über 40monatiger Arbeit" im Jahre Ki We (1679) beendet worden sei.
Diese Ausgabe von Landschaftsbildern scheint Anklang gefunden zu haben. Sie war als Malschule sehr wohl benützbar und viel syste-

matischer als das Buch der Zehnbambushalle. Das regte zu einer Fortsetzung an. Der alte Li Yü war wohl inzwischen gestorben. Der Verlag ging an seine Enkel über. Neben Wang An Tsie zeichnen nun auch dessen Brüder Wang Mi Ts'au und Wang Sï I. Im Jahre Hsin Sï (1701) erschien nun ein zweiter Teil des Werkes, der ähnlich wie das Buch der Zehnbambushalle einzelne Blumen darstellt. Aber allen ist eine systematische Unterweisung mit Studien vorangestellt. Der Druck ist wie beim ersten Teil buchförmig, d. h. die Blätter bestehen aus zwei Hälften, die, jede für sich mit einer schwarzen Linie umrahmt, einander gegenüberstehen. Der zweite Teil enthielt 4 Bände, von denen jeder in 2 Halbbändchen zerfällt, deren erstes theoretische Anweisung und Studienmaterial und deren zweites Blätter nach berühmten Künstlern bringt. Die Bände enthalten:

Bd. 1. Orchideen. Vorrede datiert 1701. 16 Blätter nach alten Mustern.
Bd. 2. Bambus. Vorrede datiert 1682. 24 Blätter nach alten Mustern.
Bd. 3. Pflaumenblüten. Vorrede datiert 1701. 20 Blätter nach alten Mustern.
Bd. 4. Chrysanthemen. Vorrede datiert 1701. 20 Blätter nach alten Mustern.

Es scheint also Band 2 zuerst fertig gewesen zu sein, der dann durch Band 1 ergänzt wurde. Beide Bände enthalten meist Grisaillen und nur wenige farbige Blätter. Band 3 und 4 enthalten in ihren zweiten Teilen fast ausschließlich farbige Drucke. Die Ausführung der Urausgabe ist ungemein sorgfältig mit Konturplatte und wundervoll zart getönten Farbplatten. Es ist nicht der leichte malerische Stil der Veröffentlichung der Zehnbambushalle, sondern sorgfältige solide Arbeit eines pünktlichen und äußerst geschmackvollen Handwerkers.

Neuausgaben kommen vor in der K'ienlung-Periode 1782 und in der Kiak'ing-Periode 1800, die beide anderen Verlagen entstammen.

Ebenfalls aus dem Jahre 1701 stammt ein dritter Teil, der aus zwei Bänden besteht. Eine Vorrede erklärt, warum man zu der Methode übergegangen sei, die ganzen Bilder auf zusammenhängenden Bogen

zu drucken — nicht wie bisher auf einander gegenüberstehende Seiten —, was eine veränderte Art des Einbandes bedingt. Die einzelnen Blätter lassen sich auf diese Weise weniger leicht aufschlagen, aber der malerische Eindruck ist natürlich weit einheitlicher. Diese Art der Darstellung hatte die Publikation der Zehnbambushalle übrigens auch schon verwandt. Der erste Band enthält in seiner ersten Abteilung wieder Studien und in der zweiten 20 Blatt Vögel mit Blüten und Früchten. Die Darstellung hält sich auch an berühmte Bilder alter Zeit. Sie ist viel freier als die Blätter des zweiten Teils, wenn auch in den meisten Blättern nicht ganz so losgelöst von allem Linearen wie die andere Veröffentlichung. Der zweite Band enthält 40 Blatt Insekten und Feldblumen.

Auch von diesem Teil besitze ich einen Neudruck von 1782 aus dem Verlag der Schu Ye T'ang, und zweifellos gibt es auch hiervon die Ausgabe von 1800.

Eine letzte Fortsetzung erhielt die Veröffentlichung, die inzwischen den Verlag mehrfach gewechselt hatte, im 23. Jahre der Periode Kiak'ing (1818), in dem vier Bände mit Anweisungen und Vorbildern für Porträtmalerei erschienen. Der erste Band enthält Regeln mit Beispielen, der zweite Band 40 Blatt mit taoistischen und buddhistischen Heiligen, der dritte Band 38 Blatt Helden und Weise, der vierte Band endlich 24 Blatt berühmte Frauen. Ein Anhang bringt eine Abhandlung aus dem Nachlaß von Li Li Wong über Stempelkunde. Der Holzschneider Kau Jui Hsiang nennt, was sonst ganz ungewohnt ist, am Schluß des vierten Bandes ausdrücklich seinen Namen. Dieser vierte Band enthält keine Farbendrucke, das Material ist zum überwiegenden Teile aus andern Veröffentlichungen einfach übernommen.

Das ganze Werk wurde im Jahr 1888 vereinfacht in Schwarzdruck veröffentlicht. Im Jahr 1897 erschien eine lithographische Ausgabe in Schwarz, und neuerdings ist eine farbige Lithographieausgabe in den Handel gebracht worden.

Man würde fehlgehen, wenn man annehmen wollte, daß diese Art des farbigen Holzschnittes in China verschwunden wäre. Auch später noch erschienen Veröffentlichungen und Privatdrucke, in denen gelegentlich auf Mehrplattendruck zurückgegriffen wurde. Ein besonders schöner Privatdruck dieser Art stammt aus dem Jahr 1894. Er enthält fünf Foliobände mit doppelseitigen Platten. Ein Band gibt Anweisung über die Pflege von Orchideen und 18 große Blätter Orchideendarstellungen. Ein weiterer Band bringt 24 Darstellungen von Orchideen und Steinen, zwei Bände sind dem Bambus und der Pflaumenblüte gewidmet, der letzte den Chrysanthemen. Zwei und drei Platten in Schwarz und Grau sind bei der Darstellung der Bambus und Orchideen benutzt. Der Herausgeber dieses Werkes, das keinen einheitlichen Titel hat, verbirgt sich unter dem Pseudonym Schï Mong Kü Schï (der Eremit des Liedertraumes).

Abgesehen von diesen Veröffentlichungen war aber auch noch eine andere Verwendung des farbigen Holzschnittes dauernd im Gebrauch, das Briefpapier. Da man in China von jeher viel Wert auf die Handschrift legte, so nimmt es nicht wunder, daß auch mit dem Briefpapier dauernd Luxus getrieben worden ist. Nicht nur die Qualität wurde nach Möglichkeit gesteigert, man suchte auch einen ästhetisch schönen Hintergrund für die Schrift. Da bildete sich denn die Gewohnheit aus, in Splintplatten oder ganz blassen Farben sozusagen hauchartige Erinnerungen an Blumenstudien auf das Papier zu drucken, die durch die tiefschwarze Tuscheschrift in eigenartig pikanter Weise hindurchschimmerten. Da für diese Drucke auch mehrere Platten benutzt wurden, so hat sich der Farbenholzschnitt auf diese Weise in China auf einer bemerkenswerten Höhe erhalten.

Hier fand sich denn auch eine Gelegenheit, den Farbenholzschnitt neu zu beleben. Es befinden sich zur Zeit einige Kunsthandlungen in Peking, die nach Originalen berühmter moderner Maler Farbenholzschnitte herstellen lassen, die in ihrer Kühnheit der Farben und Formen entschieden künstlerische Qualitäten zeigen. Neben dem kon-

servativen Kung-Pah King (Kin Kung Po) zeichnete sich der ganz moderne und mit europäischer Malerei wohlvertraute Tsch'en Schï Tseng besonders aus, der kürzlich erst verstorben ist und in China allgemein wegen seiner Kühnheit in der Komposition und seines ungemein sensiblen Geschmackes in der Farbenzusammenstellung als der bedeutendste Maler der Gegenwart anerkannt wird. Neben ihm hat sich eine ganze Schule z. T. jüngerer Maler gebildet, die neue Wege suchen und von denen eine Neubelebung des Farbenholzschnittes, dessen Technik sich ja vollkommen erhalten hat, erwartet werden darf.