

CHINESISCHE MEISTER DER MALEREI
AUS DER SAMMLUNG
DES GESANDTEN I. R. DR. HERBERT VON BORCH
(SONDERAUSSTELLUNG IM CHINA-INSTITUT
VOM 2. APRIL BIS 12. JUNI 1938)
VON ERWIN ROUSSELLE

Se. Exz. Dr. Herbert von Borch war so liebenswürdig, dem China-Institut aus seiner Sammlung chinesischer Gemälde etwa dreißig Bilder für eine Sonderausstellung zur Verfügung zu stellen.

Herr von Borch ist mit persönlichem Geschmack in den langen Jahren seines Wirkens in Ostasien der chinesischen Kunst und Kultur gegenübergetreten. Infolgedessen hat er auch mit sicherem Instinkt die Persönlichkeiten chinesischer Maler gewürdigt und die besonderen chinesischen Inhalte der Darstellung mit Kennerschaft gesammelt. Diese Bilder legen ein beredtes Zeugnis für den Sammler ab, wie sie auch trotz ihrer geringen Zahl beispielhaft für Art und Höhe chinesischer Malerei überhaupt genannt werden können. Die Aufnahme der gezeigten Bilder bei den Besuchern der Ausstellung und in der Presse war entsprechend beifällig.

I.

Wir beschreiben die Bilder, ohne uns genau an die Anordnung der durch die Räume bedingten Aufhängung zu halten, und zwar zunächst die Bilder von Götter und Menschen.

Die sakrale Malerei wird in der Sammlung Borch u. a. durch das Bild der Fee Ma-gu (Tafel 2) vertreten. Der Rhythmus der fließenden Linien der Haltung und des Gewandes geben dem Ganzen etwas Hoheits- und Anmutsvolles. Von besonderer Eindruckskraft ist einerseits die überirdische Schönheit des Gesichtes wie andererseits der ganz besonders zärtlich empfundene Ausdruck ihrer berühmt feinen Hände mit den gepflegten langen Nägeln. Der Maler Gu Giën-lung¹ (1606—1684) entstammt der Provinz Kiangsu und brachte es am Hof in Peking zu hohen Ehren. Er war hauptsächlich Menschenmaler, und man merkt seinen Bildern an, daß er sich mit viel Ernst und voll Verständnis dem Studium und dem Kopieren der alten Meister hingegeben hat. Die Religion ist ihm noch kräftiger Pulsschlag, aber schon mit barockem Lebensgefühl erfaßt. Die Legende versetzt das Leben der wunderschönen und geistvollen Ma-gu² auf Erden in die Zeit des Han-Kaisers Hiau (147—168). Bei einem köstlichen Essen ihres Freundes Wang Fan-ping³, das sie im Hause des Tsai Ging⁴ auf Wunsch ihres Freundes zubereitet hatte, bewunderte Tsai Ging im stillen ihre wundervollen Hände mit den gepflegten Nägeln und stellte sich vor, wie schön es sein müsse, wenn sie ihm über den Rücken striche und er leise die Nägel spürte. Ma-gu, die als Frau des Geistes Gedanken lesen konnte und magische Kräfte besaß, ließ den in Gedanken Zudringlichen statt

dessen plötzlich einen unsichtbaren Peitschenhieb über den Rücken verspüren. Daher stammt die chinesische Redensart: „So entzückend, als ob man von Ma-gu gekratzt würde“^a. Ma-gu gehört zu den Unsterblichen, sie ist eine Fee und daher eine der regelmäßigen Gäste bei den jährlich dreimal stattfindenden Pfirsichgastmählern der Feenkönigin des Westens Si-wang-mu. Sie reicht auch selber, das Unsterbliche in den Menschen erweckend, die Pfirsiche weiter. Oft ist sie als Spenderin dieser magischen Früchte dargestellt, hier hat sie als Zeichen ihres hoheitsvollen Wesens die Päonie in der einen Hand, während ein Hirsch (Sinnbild der Langlebigkeit, d. h. Unsterblichkeit) sie zahm begleitet und auf seinem Rücken einen päonienumkränzten Weinbecher trägt, mit dem die Kommunion beim Opfer an die Geister vollzogen wird. Die Feinheit der Linien und der Farben in der Darstellung der daherschwebenden Fee, zugleich die Wahl eines leicht sakralen Stils, zeugen von dem sublimen Sinn des Künstlers für das Wesen der göttlichen Frau und für seine Gestaltungskraft.

Von ganz anderer Art ist das Bild der Dame (Tafel 1) von Gau Ki-pe⁵ (er lebte von etwa 1660—1734). Ein geistvoller Einfall, eine Erleuchtung; die schwarze Tusche ist mit Fingern und Nägeln hingemalt. Nur die leicht rötliche Farbe des vom Wein erhitzten Gesichtes, der Hände und des Obergewandes ist mit dem Pinsel aufgetragen. Der Staatsmann Gau Ki-pe ist berühmt für diese Art der Malerei^b. Er brachte es militärisch bis zum Generalmajor und nachher in der Zivilverwaltung bis zum Vizeminister der Justiz. Dazu erwarb er sich den Ruhm eines begabten Dichters und großen Malers. Ein Mann, in dem die Fülle des Lebens strömte. Die Dame, die er mit Eleganz und voll Empfinden für den Zauber ihres Geistes und für die Schönheit ihres Wuchses und ihrer Bewegungen in wenigen Minuten auf dem Papier verewigt hat, hat zwei Symbole von ihm mitbekommen, den kleinen Palasthund zu ihren Füßen als Zeichen der Eleganz der Atmosphäre und den sagenumwobenen Pilz der Unsterblichkeit in der Hand als Zeichen ihres anregenden und inspirierenden Geistes. Man kann sich wohl vorstellen, daß Gau Ki-pe nach einem ausgezeichneten Symposium von geistsprühenden Gesprächen bei erlesenen Speisen und Getränken im Kreise weniger Freunde (die, wie er, zugleich Staatsmänner, Gelehrte und Künstler waren), die im Banne dieser schönen und geistvollen Frau standen — sich für einige Augenblicke von der Unterhaltung dispensierend —, das Bild hingeworfen hat. Das Ganze atmet den Duft der chinesischen großen Welt zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Eine ganz andere Kunst als die noch ganz aus religiösen Quellen gespeiste im Bilde der Fee Ma-gu; aber beide sind überaus bezeichnend für die chinesische Kultur des 17. und des 18. Jahrhunderts.

Im Abstand zu diesen beiden Gemälden folgen zwei Bilder vom Ausgang des 19. Jahrhunderts, die gleichwohl eine besondere Note haben, nämlich die des Humors. Das eine ist von einem unbekanntem Meister (Tafel 3) und stellt

^a Vergl. F. Lessing „Über die Symbolsprache in der chinesischen Kunst“, Sonderdruck der Sinica, Seite 18 ff.

^b Vergl. W. Speiser „Gau Ki-pe“, Chinesisch-Deutscher Almanach 1935, Seite 18 ff.

den größten Dichter Chinas, Li Tai-bo, mit seinem Diener dar, und zwar wie er schwer betrunken heimschwankt. Mit kühnem und sicherem Strich sind die Falten und Konturen der Gewänder hingesezt, mit feinem Pinsel die Gesichter gemalt. Wahrscheinlich kommt der Poet von einer Zecherei mit seinen Dichterfreunden, den „Acht Adepten im Bambushain“. Der Knabe, der Diener stützt ihn ehrfurchtsvoll und ängstlich und beleuchtet den nächtlichen Weg mit der Laterne.

Der Dichter hat in völliger Trunkenheit die Lider fast ganz geschlossen, aber hinter der mächtigen Stirn entstehen schon wieder gewaltig tönend die unsterblichen Verse. Die Trunkenheit des Geistes und des Weines ist hier als tiefe Einheit erlebt und dargestellt.

Ebenfalls von Humor erfüllt ist die Darstellung des Liu Hai⁶ von Min Dschen⁷. Liu Hai ergab sich, die Gefährlichkeit des Fürstendienstes aus dem Zusammenrutschen einer Pyramide von Kupferstücken erkennend, dem Dau. Einst befreite er die dreibeinige Mondkröte, auf der ein Stein lag, von ihrer Last (vielleicht ist das Nachklang eines alten Mythos der Befreiung der Mondgöttheit von der Finsternis). Seit dieser Zeit ist die Kröte sein Begleittier, sie fliegt ihm durch die himmlischen Räume voran, zusamt der Schnur mit den Kupfermünzen. Hier auf dem Bild spielt Liu Hai mit der Mondkröte, indem er ihr, über Felsen sich beugend, an einer Schnur die aufgereihten Münzen zum Erhaschen hinhält, aber, sowie sie zuschnappen will, wieder zurückzieht. Ein neckischer Humor, noch vom Mythischen her leise bewegt, aber schon weltenweit von ihm und seiner Tiefe entfernt. An Stelle des Mythos ist hier das Märchen getreten. Ein Steingeist hat dem Holzsammler Liu Hai das Essen gestohlen und die Frau des Armen als Fuchsgeist beschuldigt. Auf Rat der Frau zerschlägt Liu Hai den Stein, entnimmt seinen Trümmern die sieben Goldmünzen und lockt die Mondkröte zu sich. Inzwischen hat sich die unschuldig verdächtige Frau erhängt. Liu Hai wird darob zum Weisen und Heiligen.

Zu erwähnen sind ferner noch zwei moderne Bilder mit figürlichen Darstellungen. Das eine ist mit dem Namen Hüe-siën⁸ gezeichnet. Es stellt zwei Weisen im Gespräche dar. Zwischen ihnen steht ein großes Tongefäß in Form eines Kürbisses, einer Kalebasse. Dies ist nun ein dauistisches Symbol, nämlich der Doppelbehälter (Yin-Yang), der in sich den Samen, das Elixier der Unsterblichkeit, birgt. Die beiden Weisen sind vermutlich Lau-dsi und Konfuzius. Der gütig lächelnde Lau-dsi belehrt den anderen über das Geheimnis von Welt und Leben. Dieser hört aufmerksam und höflich, nicht ohne die Konfuzius eigentümliche Würde, zu. Das Bild ist in leichten Strichen, jedoch nicht mit völliger Sicherheit, gemalt, die Farben sind zart eingesezt. Das Ganze ist wohl eine Art Illustration zu den Erzählungen des Dschuang-dsi über Gespräche zwischen den beiden Meistern.

Endlich ist noch ein Genrebild zu erwähnen, das das Sprichwort illustriert: „Der Fischer hat doppelten Vorteil.“ Ein Fischer erblickt an einer Klippe des Meeresufers eine Auster, die sich in der Hitze geöffnet hat. Ein Kranich will

sie fressen. Wie er zupickt, schließt die Auster die Muschel fest, der Kranich ist gefangen. Der Fischer hat an diesem Tag doppelte Freude. Das Bild, das mit einer gewissen Leichtigkeit gemalt ist — der Künstler hat seinen Namen mit Bing-fong Dau-je⁹ gezeichnet —, stellt lediglich den Fischer mit seinem Fangkorb dar. Er beschattet seine Augen mit dem strohgeflochtenen Hut gegen die Sonne, um in die Ferne zu sehen. Alles übrige, die Landschaft, die Auster und den Kranich, hat sich der Beschauer hinzuzudenken.

II.

Neben diesen Darstellungen von Menschen und Feen sind die Tierbilder der Sammlung Borch von besonderer Eindruckskraft, besonders die drei Bilder des Adlers, des Karpfens und des Drachen.

Der weiße Adler stammt von einem unbekanntem Maler der Tsing-Zeit (Tafel 5). Die Ruhe des machtvollen Tieres, die durch die großzügige, fast ins Heraldische gehende Linienführung ausgedrückt ist, strahlt auf den Beschauer aus. Das funkelnde Auge verrät zugleich die Wachheit der Sinne und die Hoheit des edlen Tieres. Der Adler (Ying) ist Symbol (Lautrebus) für das Heldische. Von Liu Yüan¹⁰ stammt das sehr sorgfältig gemalte Bild des Karpfens (Tafel 6). Man merkt dem Bilde an, daß der Maler sonst auch als Kalligraph berühmt war. Jedoch hat er sich vielfach als Tiermaler, als Menschendarsteller, aber auch als Landschaftler hervorgetan. Der Karpfen auf dem Bilde schnellt sich aus dem Wasser in die Luft, um so die Stromschnellen zu überspringen. Hat er die Stromschnellen des Drachentors überwunden, so verwandelt er sich, dem Volksglauben nach, in einen himmlischen Drachen. Diese Fabel wird auf den Menschen, und zwar auf Knaben und Männer, angewandt. Sie sollen die Kraft aufbringen, die Schwere des Lebens zu überwinden, dann werden sie zu Trägern der göttlichen Aktivität. Auch auf die alten chinesischen Kulturexamina wandte man diese Allegorie an. Wer sie besteht, wird zum Drachen, d. h. er war würdig, die Staatsgewalt als Beamter des Himmelssohnes auszuüben. Die eigentümlich kräftige Zeichnung der spritzenden Wellen, des Fisches und insbesondere das Gewaltige des Auges geben dem dargestellten Kraftaufwand des Emporspringens aus der feuchten dunklen Tiefe in das Reich der gefährlichen Klarheit, in der der Fisch nicht dauernd leben kann — es sei denn, er verwandle sich zum Drachen —, be-
redten Ausdruck.

Von Ho Gin-kun¹¹ ist das Bild des Drachen gemalt (Tafel 7). Der Drache drückt die Aktivität des Himmels (Kiën¹²) aus. Im Winter weilt er in den Wassern der dunklen Tiefe, in der lichten Hälfte des Jahres schwingt er sich zum Himmel empor und sendet von dort den befruchtenden Regen, aber auch den zerstörenden Blitz. Diese Doppelheit des Wesens machte seine Majestas divina aus. Eben diese darzustellen, hat der Künstler unternommen. Er, der selber Militär am kaiserlichen Hof war, hat hier seine eigene Seele zum Ausdruck gebracht. Die Phantasie, die er als Süchinese mitbrachte — er stammt aus der Provinz Fukiën —, erklärt zugleich viele Stileigentümlich-

keiten des merkwürdigen Bildes (es bleibe jedoch nicht unerwähnt, daß er sich hauptsächlich als Menschen- und Pflanzenmaler betätigt hat). Der sich ringelnde lange Leib schnellt sich durch die Himmelsräume, aus dem Körper dampft er die Regenwolken aus, zugleich aber züngeln aus den Gelenken der Beine die Flammen des Blitzfeuers.

Die weitgeöffneten Augen nehmen den Beschauer ins Blickfeld, zugleich zeigt er die krallenbewehrten Tatzen. Der matte Ton der Seide gibt dem Original etwas unfaßbar Jenseitiges.

III.

Von besonderem intimen Reiz sind in der chinesischen Malerei immer die Bilder, die Tiere mit Pflanzen, besonders Vögel mit Blumen, darstellen. Vier derartige Bilder, darunter solche des koloristisch entzückenden chinesischen Rokoko, haben wir im letzten Heft der *Sinica* bereits veröffentlicht.

Ein hervorragendes Meisterwerk alter Schule sind die „Vögel (Fasan und Wildhuhn) mit Blumen“ an einem durchlöcherten, zerfressenen Geisterfelsen (Tafel 8). Es stammt von Wang Dau-hong¹³, der zu Ende der Sung-Zeit lebte. Er war Mönch und versenkte sich liebevoll in die Welt der Blumen und Tiere (Insekten, Vögel, aber auch anderer Tiere). Er begann schon mit sieben Jahren, nach Gedichten zu malen. Trotz der Versenkung in das Kleine ist ihm eine gewisse weltläufige Eleganz eigen und ein hoher Sinn für den Rhythmus der Komposition. Es liegt hier wohl eine glückliche Begabung und zugleich die Tradition des Kulturstroms der buddhistischen Kirche vor, die diese besinnliche und freundliche, und doch irgendwie distanzierte Kunst ermöglichte. Von besonderer Schönheit und Ausgeglichenheit untereinander sind die Farben. Die dunkle Patina der alten Seide gibt heute dem Bilde etwas zuviel Schwere, während ursprünglich die heitere Gelöstheit der frohen Farben auf dem weißen Grund mehr Entspanntheit vermittelte.

Von Lü Gi¹⁴, der etwa um 1500 lebte, stammt ein Glückwunschkbild „Kraniche unter Kiefern vor dem Pilz der Unsterblichkeit“. Die Art, wie die beiden Kraniche hintereinandergestellt sind, ist mit vollendeter Sicherheit gemalt. Lü Gi war Hofmarschall und vom Kaiser besonders geschätzt. Er war einer der gefeiertsten Darsteller von Vögeln, ohne doch auch die Landschaftsmalerei und die Menschendarstellung aus seiner Kunst auszuschließen. Das vorliegende Bild ist natürlich ein Gelegenheitsbild zum Geburtstag oder einem sonstigen Ehrentag eines Bekannten, aus dem Schatz seines Könnens entworfen, um einer gesellschaftlichen Pflicht in eleganter Weise zu genügen.

Ein Bild ganz eigener Art ist nun das des Shen Nan-pin¹⁵ oder Shen Tsüan¹⁶ „Hase unter Mispel, Päonie und Mohn“ (Tafel 9). Die außerordentlich harte Arbeit dieser Malerei, sowohl in der Konturierung wie in der Wahl der Farben, entspricht einem Zug der damaligen Zeit (um 1700), der — und das ist das Merkwürdige — noch heute in Japan weiterlebt. Das entspricht aber zugleich der Lebensgeschichte des Meisters. Er stammt aus Tiëntsün, wanderte nach Japan aus und beeinflusste die dortige Malerei. Auch als Landschaftler, nicht

nur als Blumenmaler, hat er sich betätigt, desgleichen auch als Dichter. Seine Bedeutung für die japanische Kunst zu untersuchen, wäre eine dankbare Aufgabe.

Ein Bild von besonders feiner Einfühlung in die Tierseele sind die Enten am Ufer des Lotosteiches von Dsou I-gui¹⁷ (Tafel 10), einem Vizepräsidenten der Finanzkammer zur Kiën-lung-Zeit. Die zarten braunen und grünen Töne geben dem Bilde eine wohltuende Wärme. Am morastigen Ufer suchen die Enten eifrig nach ihrer Nahrung. Die vordere hat gerade eine Beute schmatzend verschluckt, während die zweite neugierig aus ihrem watschelnden Gang zu dem Fundort umschwenken will.

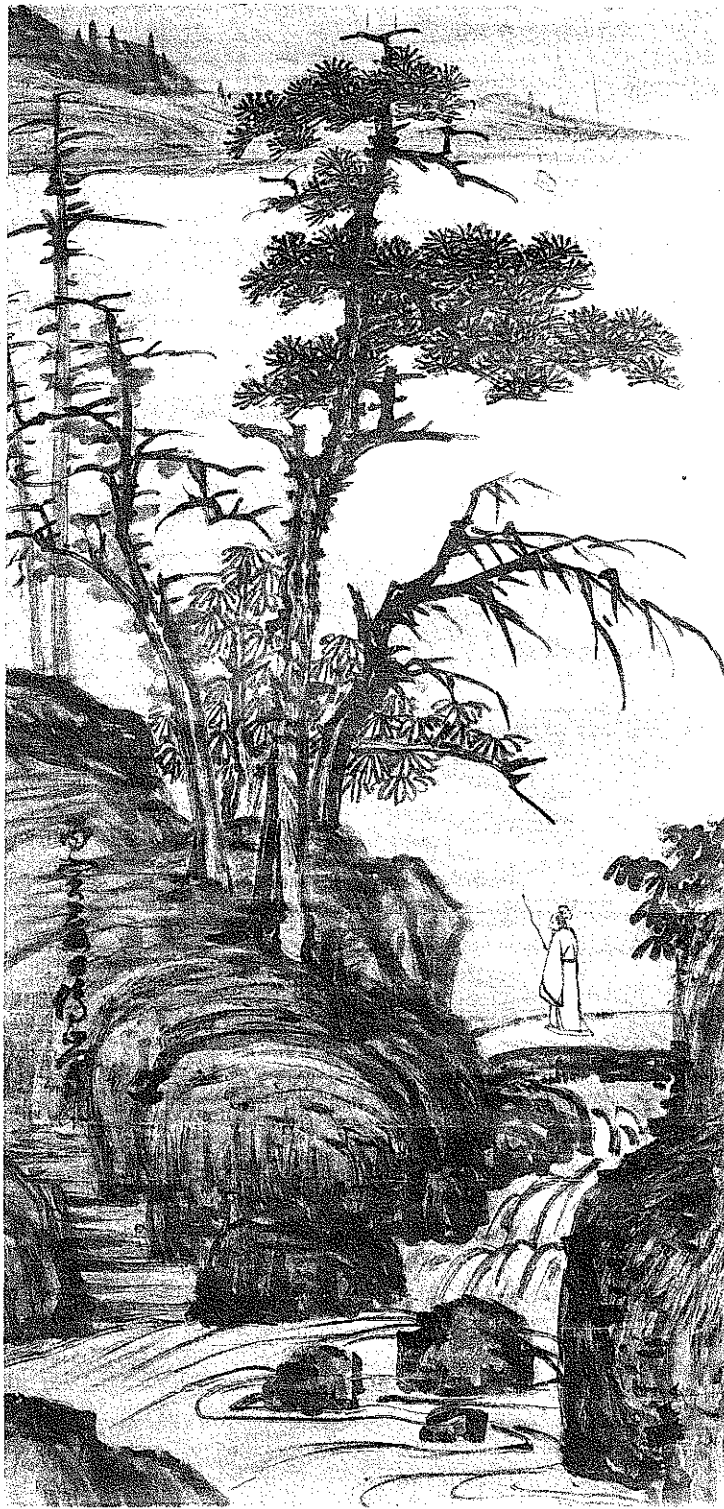
Das bedeutendste Bild der Abteilung „Tiere und Pflanzen“ der Sammlung ist wohl das von Siau Dseng¹⁸ (Tafel 11) „Baum und Vögel zu Ende der Winterzeit“. Von der linken Seite her reckt sich mächtig und geisterhaft ein Baum in den Nebel. Die feucht-dunstige Luft ist schon von den ersten wiederkehrenden Sonnenstrahlen des Frühlings erhellt. Noch liegt ein leichter Schnee (in der Malerei ausgespart vor dem leicht getönten Hintergrund) auf den Pflanzen und dem Boden. Ein geheimes Sichregen geht durch die Natur. Die Zweige des alten Baumes haben schon frische Triebe angesetzt, und die Vögel in den Ästen hocken zwar frierend, aber doch schon die ersten Wärmeboten des Frühlings aufmerksam spürend auf den Ästen. Unten am Ufer steht ein Entenpaar. Ein zärtliches Sichanblicken kündigt die nahende schönere Jahreszeit. Im gleichmäßigen halblichten Dunst verliert sich hintergründig die Landschaft ins Unendliche — eine Darstellung der ewig sich erneuernden Natur. — Das Bild, sehr groß im Format, wirkt mit den einfachen Mitteln der Schwarz-Weiß-Malerei (jetzt gemildert durch die altersbraune Patina der Seide) lapidar wie Bäume von der Hand Michelangelos. Leider läßt sich nichts Näheres über den Maler Siau Dseng ermitteln. Das Bild ist wohl der Ming-Zeit zuzuweisen.

IV.

Ihre Höchstleistung hat die chinesische Kunst nach Ansicht der Chinesen in der Landschaftsmalerei.

Zwei ausgezeichnete kleine Bildchen mit gänzlich verschiedener Auffassung und Technik geben eine charakteristische Probe östlicher Landschaftsempfindung. Das eine ist in Schwarz-Weiß-Manier auf Seide gemalt, der „Fischer auf dem See“ von Tsiën Gung¹⁹ (Tafel 12), einem bekannten Landschaftler und Menschendarsteller der Ming-Zeit. Auf den Uferbergen liegt noch der Schnee. Der Himmel und das Wasser sind von dunkler Färbung wie bei bevorstehendem Neuschnee. Ein paar kahle Bäume und Bambus ragen in die winterstille, erwartungsvolle weiche Luft. Der Fischer, in den dichten Strohmantel der Bauern gehüllt, hockt auf dem Vorderteil seines Kahns und wartet nahe dem Ufer der Zeit, da er das Netz aus der Wassertiefe einholen kann. Ein Warten und Stillesein strömt diese winterliche Landschaft aus.

Von ganz anderem Lebensgefühl ist das andere kleine Bildchen von Dschang Gia²⁰ (oder Dschang Biau) (Tafel 13) erfüllt. Es ist auf Papier mit großer



Beherrschung der malerischen Tradition unter sparsamster Verwendung der Farben gemalt. Wir sehen eine Herbstlandschaft vor uns. Die ersten Nebel ziehen durch die kahlen Bäume. Reiter und Wanderer eilen durch den winterlichen Tag. Das laute Krächzen der Krähen, die die Bäume umschwärmen, mahnt unliebsam an die beginnende Kälte. Aber in der Schenke am Weg hockt eine fröhliche, sich wärmende, trinkende, bestellende und lärmende Gruppe von drei Menschen, die sich zu kurzer lebensweiser Rast noch einmal niedergelassen haben, während draußen die anderen im kalten, nebligen Wetter unter dem Gekrächze der schwarzen Vögel weiterhasten.

Nach diesen Kabinetttücken der Kleinkunst erfreuen wir uns auf der anderen Seite wiederum an den großen Landschaftsbildern der Sammlung. Mit kühnem, breitem Strich im Stile der Mi-Schule (um 1200) hat der Schriftsteller, Dichter, Gelehrte und Maler Wang Do²¹ (1592—1652) eine Regenlandschaft (Tafel 14) hingeworfen. Die Bäume vorne sind klatschnaß, zwei Bauern steigen sich unterhaltend über den Brückensteg. Ihre burleske Bewegung entspricht wohl dem Inhalt ihrer Unterhaltung. Dahinter aber aus den Nebelschwaden türmt sich steil das Gebirge auf. Eine Eremitage und eine Pagode lenken ebenso wie die immer mehr in Nebel und Regen verdämmernde Hochgebirgswelt den Sinn aufs Unendliche.

Wang Do ist sonst als Maler von Blumen und Steinen, aber auch als Kopist alter Meister bekannt. Diese gut hingeworfene Landschaft im Stil der alten Mi-Schule mit den großen horizontalen Querstrichen der Vegetation und dem starken Kontrast von Schwarz und Weiß zeigt ihn als Verarbeiter einer alten Tradition, der Eigengewicht besitzt.

Von eigentümlich kräftigem Stil ist auch die Landschaft des Fu Schan²² (Tafel 15). Er hat um etwa 1700 gelebt. Einige seiner Bilder sind noch im Kaiserpalast in Peking erhalten, das meiste von seiner Hand ist 1900 verbrannt. Der Vorwurf des Künstlers — der Weise zieht in die Einsamkeit der heroischen Landschaft — ist mit wenig Mitteln zum Ausdruck gebracht. Sehr starke Konturierung, absichtlich vergrößertes Laub oder Nadelbestand der Bäume, kühner Schwung der Wasserkaskaden und der Wirbel im Vordergrund, große Ruhe und Weite des nebligen Sees dahinter geben dem Bild bedeutsames Gepräge. Nicht ohne Symbolik ist die Brücke, die wie eine Paradiesesbrücke zum anderen Ufer der Erlösung führt. Der Weise geht sinnend aus unserer Welt fort (chinesische Bilder sind wie die Schriftzeilen von rechts nach links zu lesen!). Die Einsamkeit der Natur ist (nach chinesischer Anschauung) unberührt von den Leidenschaften der Menschen. Bei der Natur, oder vielmehr beim erhabenen Urgrund der Natur, findet der Weise daher Geborgenheit, Erleuchtung und Stärke.

Zum Schlusse endlich betrachten wir noch die Landschaft von Dschau Dschī-jung²³ (Tafel 16), die das ausdrückt, was der Weise dort in der Natur, dem Weltgeist nahe, finden wird. Der Maler, zugleich auch ein Dichter (der Ming-Zeit), entstammt der Provinz Schansi. Von Beruf war er Arzt, sein Wesen war im Dauismus verankert. Er ist als dauistischer Gelehrter nicht unbekannt.

Die Landschaft, die geisterhaft ins Ungefähr hinübergeht, schildert ein höchstpersönliches Erlebnis. Das Gedicht besagt:

„Unter den Kiefern fragte ich das Kind.
Mein Lehrer ist gegangen, Arzneikräuter zu pflücken.
Nun sind in diesem Gebirge die Wolken so tief.
Ich weiß nicht, wo mein Meister ist.“

Im Vordergrund hat der Maler sich selbst dargestellt, gestützt auf seinen Knaben oder Diener. Der Diener seines Meisters weist auf die leere Hütte und sagt ihm, daß dieser in die Bergwelt eingegangen ist, Arzneikräuter, Drogen der Unsterblichkeit, zu suchen. Die mythische Landschaft erhebt sich rätselhaft und doch verlockend. Von den Bergen der Ewigkeit rinnen die Wasser der Klarheit. Ein einsamer Tempel ragt aus den immergrünen Kiefern. Im Schleier und Dunst verlieren sich für das körperliche Auge die Hänge und Gipfel der Bergwelt, in die der Meister, der das Geheimnis des bitteren Heilmittels und der süßen Unsterblichkeit kennt, verschwunden ist. Und doch ist er — eingegangen in die Geisterlandschaft, in das große Dau — irgendwie leibhaftig gegenwärtig, spürbar für seinen Schüler, den Maler, und spürbar für uns. Das Unsagbare auszudrücken, war immer die Größe der chinesischen Kunst.

HEINRICH HACKMANNS WISSENSCHAFTLICHER NACHLASS

VON R. F. MERKEL

Die in Heft 5/6 des XII. Jahrgangs S. 208ff. enthaltene Abhandlung von dem verstorbenen Amsterdamer Sinologen Prof. Hackmann über „China, Volk und Kultur“ wurde gütigst von der „Religionskundlichen Sammlung“ in Marburg/Lahn (Leiter: Prof. D. Dr. Hch. Frick) aus dem in dieser Sammlung befindlichen Nachlaß H. Hackmanns zur Verfügung gestellt. Diese von Prof. D. R. Otto begründete Sammlung betreut den ihr testamentarisch vermachten Nachlaß, bestehend aus einer größeren Zahl von nur teilweise veröffentlichten Manuskripten, zahlreichen chinesischen Büchern und verschiedenen Gegenständen, und soll auch aus ihm unter der Leitung von Prof. J. Nobel in Marburg/Lahn ein von H. Hackmann handschriftlich hinterlassenes „Buddhistisch-chinesisches Lexikon“ dem Druck übergeben werden. Die „Religionskundliche Sammlung“ wird gerne nach fertiggestellter Katalogisierung ihre sinologischen Bestände der wissenschaftlichen Bearbeitung überlassen. — Bei dieser Gelegenheit darf wohl der Wunsch ausgesprochen werden, es möchte ein Gesamtkatalog aller in Deutschland befindlichen chinesischen Werke, vielleicht am besten durch die Preuß. Akademie der Wissenschaften in Berlin, hergestellt werden, um das sehr verstreut untergebrachte Material vollständig der sinologischen Forschung zugänglich zu machen.