

EINE KOMPOSITION DES DSCHOU WEN-GÜ¹

VON WERNER SPEISER

Durch Vermittlung von Herrn Trefzger, der das Bild im vorliegenden Heft, SS. 68—79 nach seiner musikwissenschaftlichen Seite hin näher behandelt, werden wir mit einer Komposition bekannt gemacht, die auf den ersten Blick das hält, was ihr Titel verspricht. Wir sehen auf einer Seidenrolle von 30:90 cm, die Dr. Otto-Kanton zu eigen ist, die Darstellung einer musikalischen Unterhaltung (Abb. a/b). Auf einem schräg nach hinten verlaufendem Podest sitzen eine allem Anschein nach hochgestellte Persönlichkeit mit kleiner Amtskappe und breitem Zeremonialgürtel und seine Dame zusammen, aufgewartet von vier Dienerinnen und zwei Hausbeamten, ihnen gegenüber ein Orchester von 18 Damen, die auf einigen hufeisenförmig angeordneten, mit Hakenkreuzen geschmückten Teppichen sitzen. Allein das flache Sitzmöbel, halb Bank, halb Ruhelager, sowie die mit einem Blumenbild verzierte Laute der einen Musikantin deuten uns sofort die Zeit an, in der diese Gesellschaft lebt; beide Instrumente sind uns im Original aus dem Schatzhaus Shōsōin von 756 bekannt. Das Orchester sieht wie Tang-Figuren^a aus, die durch die Kunst des Malers lebendig geworden sind. Wer anders könnte mit dieser Darstellung gemeint sein als der Freund der Musik und aller schönen Künste und der Liebhaber der ebenso musikverständigen schönsten Frau Chinas, der Kaiser Ming Huang² (713—756) und seine berühmte Favoritin Yang Gui-fe³? Gegenständliche und stilistische Erinnerungen lassen bei dem Bild ferner sogleich an eine andere musikalische Unterhaltung denken, an das „Nachtfest des Han Hidsai“^b von dem Maler Gu Hung-dschung⁴ des 10. Jahrhunderts, jener Wu-dai⁵-Zeit, in der Frauen, Schönheit, Lebensfreude und Eleganz mit so besonderer Liebe und Erfolg in China gemalt worden sind. Und dem entspricht nun der Titel des Werkes, der sich auf dem Schutzkasten der Rolle und in mehreren Nachschriften findet, „Ming Huang hört Musik“ von Dschou Wen-gü, einem der großen Meister desselben 10. Jahrhunderts. Durch die Rolle erhalten wir somit einen erwünschten Beitrag sowohl zu dem Thema Ming Huang und Yang Gui-fe wie zu dem Werk des Dschou Wen-gü.

Die Figur des großen Mäcens, u. a. des Beschützers des Li Tai-bo, und Herrschers der glänzendsten Epoche Chinas muß die Maler seiner und der folgenden Zeit, in der die Figuren- der Landschaftsmalerei mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen war, besonders angezogen haben. Aus Berichten^c wissen wir, daß schon ein Maler Dschou Gu-yen⁶, der anscheinend älter als der Kaiser selbst war, ein Bild „Nächtlicher Spaziergang des Ming Huang“ geschaffen hat, das, wie die meisten der hier erwähnten, sich im Besitz des anderen großen Förderers der Künste, des Sammlers und Kaisers Hui Dsung⁷ (1111—1125), befand. Von seinem Zeitgenossen Dschang Hüan⁸, der um

^a Vgl. O. Kummel, Die Kunst Chinas, Japans und Koreas. Wildpark 1929. Abb. 38.

^b Abb. Catalogue of the Collection of Liang Chang-chü. 1919, Nr. 4. Erweiterte Redaktion von Wang Dschen-pong²⁴ s. Sögem (minshin Meigwa Taikwan). Tōkyō 1931. I, 45.

^c Siehe J. C. Ferguson (Fu K'ai-lin), Li-tai chu-lu hua-mu. Nanking 1933. S. 167, 273, 305, 168, 465, 165.

713—742 tätig war, werden nicht weniger als sechs Schöpfungen aus dem gleichen Themenkreis verzeichnet: Ming Huang genießt die Kühle, er begegnet kämpfenden Hähnen^a, er zieht aus dem Tor und übergibt seinen Gürtel, trifft auf einen Kaiserbaum, macht einen nächtlichen Spaziergang, bei der Musik. Von Tschou Hung⁹, der um 730 ebenfalls in der Umgebung des Hofes tätig war, werden erwähnt: Ming Huang auf der Schweinejagd, in heller Nacht, trifft auf einen Kaiserbaum, Hüan Dsung (= Ming Huang) als Schütze zu Pferd, Yang Gui-fe mit Pferden, ein Pferd besteigend. Von dem etwas späteren Dschou Fang¹⁰, der zwischen 780 und 810 wirkte, sind es ebenfalls sechs Bilder: wiederum die Begegnung mit Kampfhähnen, ein Ausritt mit Gefolge, Ming Huang Flöte spielend, beim Königsmahl sitzend, Yang Gui-fe aus dem Bade kommend und eine berauschte Yang Gui-fe. Aus der Wu-dai-Zeit findet sich dann unter den Werken des Gu Hung-dschung ein nächtlicher Spaziergang Ming Huang's wie unter denen von Dschou Wen-gü ein Ming Huang beim Schachspiel und bei der Unterhaltung. Erhalten hat sich von alledem nichts, und es ist auch kaum zu hoffen, daß sich jemals Originale dieser Schöpfungen, kaum solche aus der Zeit, werden auffinden lassen. Nur einige Bilder aus späteren Jahrhunderten^b, die, soweit sie mit großen Meisternamen in Verbindung gebracht sind, auch nichts als Kopien sein werden, geben uns eine gewisse Anschauung von der Behandlung dieser Themata. Um so mehr sind wir dankbar, in der Rolle von Dr. Otto wenigstens eine beweiskräftige und künstlerisch ansprechende Wiederholung kennenzulernen, die außerdem das schon bekannte Werk des Dschou Wen-gü glücklich ergänzt.

Dschou Wen-gü kam aus Gü-yung im Giën-kang-Kreis¹¹, dem Bezirk des heutigen Nanking, der Hauptstadt der damals kurz regierenden Nan-Tang¹²-Dynastie, die dann in den Sung aufging. Er muß als Maler dem letzten Kaiser dieses Hauses, dem berühmt gewordenen Li Yü¹³ († 978), den er auch porträtierte, aufgefallen sein. Ein Bild von ihm wurde für die kaiserliche Galerie angekauft, auch malte er eine Halle des Palastes aus. Li Yü, selbst Maler, sehr gebildet und Förderer der Künste, errichtete neben der Hanlin- so etwas wie eine Malakademie, zu der er auch Dschou Wen-gü hinzuzog und mit dem Dai-dschou-Rang auszeichnete. Neben dem großen Blumenmaler Sü Hi¹⁴ und dem nicht weniger berühmten Landschaftler Dung Yüan¹⁵, die beide jedoch nur in loserer Verbindung mit der Akademie gestanden haben müssen, vertritt er die Figurenmalerei, speziell die Darstellung von Frauen und Hof-szenen; daneben erscheint er für uns auch als einer der wenigen faßbaren Historienmaler Chinas. In dieser glänzenden Gesellschaft, die zur Urzelle der später so berühmt gewordenen Sung-Akademie wird, nimmt er einen geschätzten, noch kaum genügend gewürdigten Platz ein. Er gilt als ein

^a Dieses Thema wird auch einer Komposition des Gu Hung-dschung zugrunde liegen; siehe Tōsō (gemmin Meigwa Taikwan). Tōkyō 1929. I, 18.

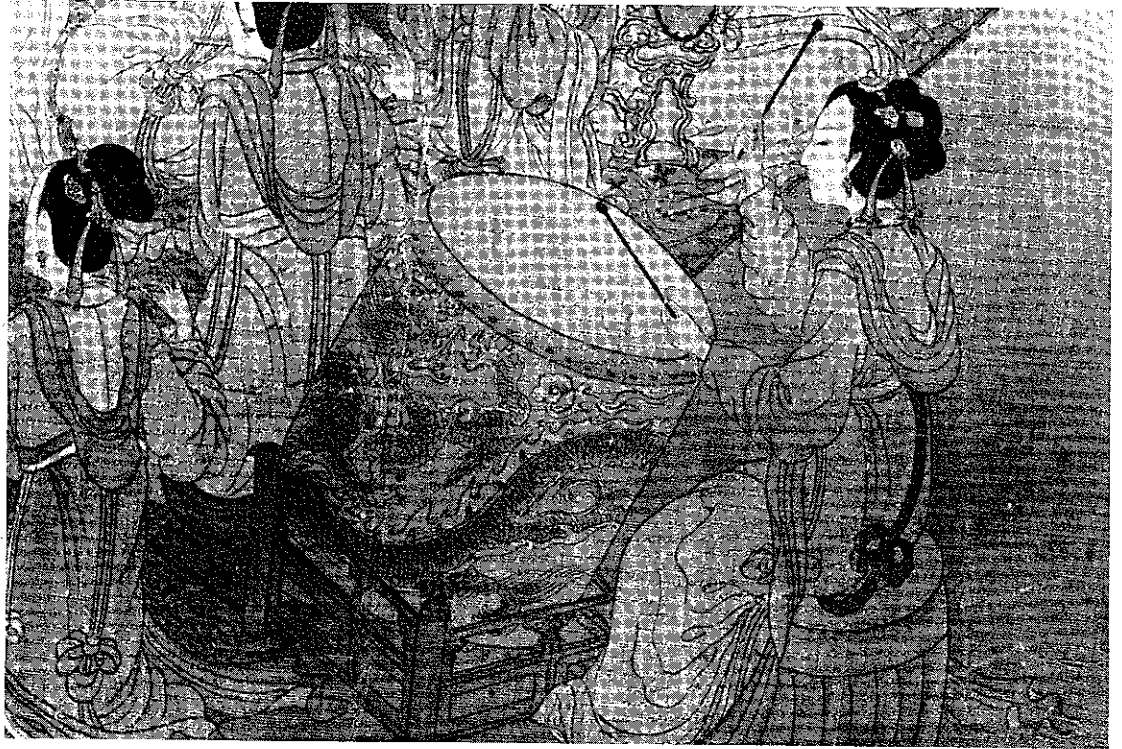
^b Ausritt der Yang Gui-fe. Albumblatt, der Sung-Zeit zug. Abb. Kokka 270, O. Sirén, Les peintures chinoises dans les collections américaines Taf. 16. — Ming Huang belauscht Badende. Dschang Dsê-duan²⁵ zug. Abb. P'ing-chüan (shu-wu yin-ku-hua). 1914. I, 15. Sōgen I. 198. — Ch'ien Hsüan, Yang Gui-fe auf Ruhelager. Kokka 418; Flöte spielend. Sirén, (A History of) Early (Chinese) Painting. London 1933. II, 109 — Dschou Mong-fu²⁶, Yang Gui-fe ihr Haar schmückend. Dschung-guo Ming-hua-dsi 4. 2.

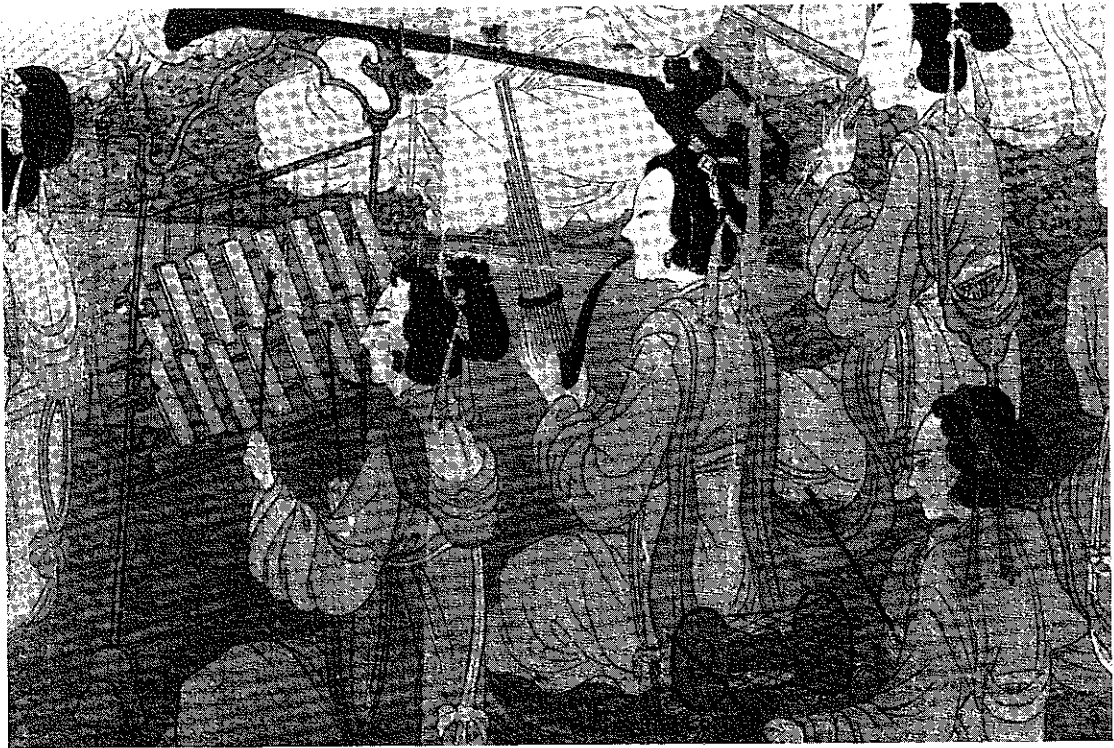


a

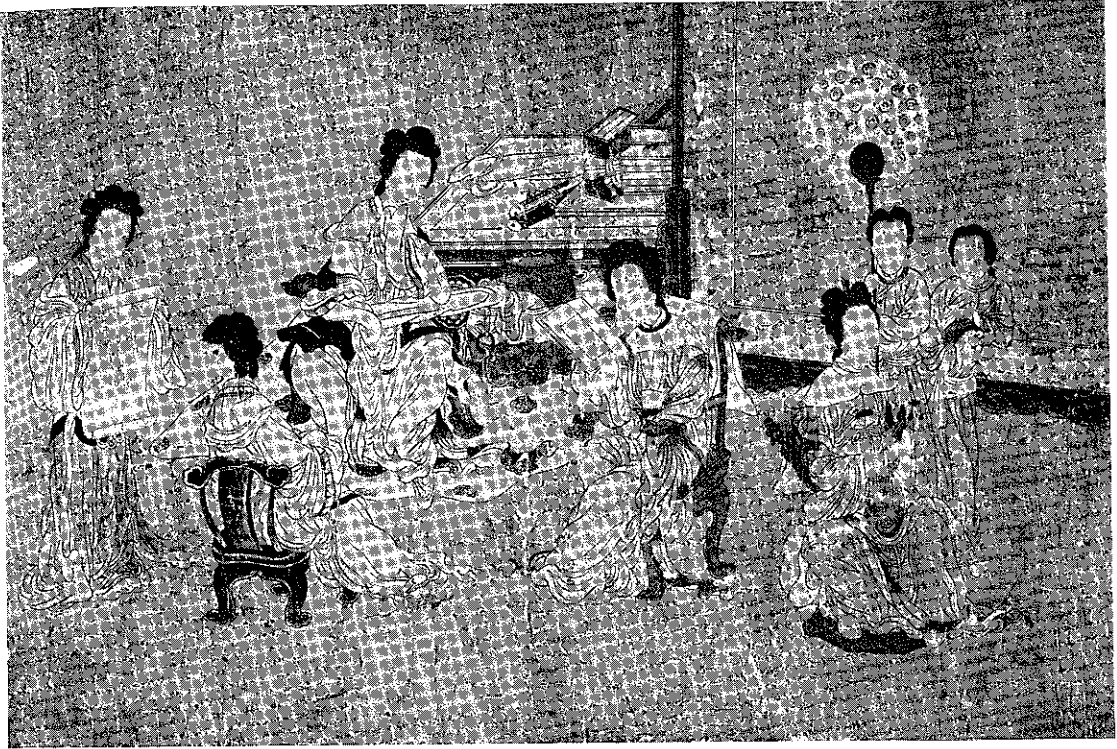


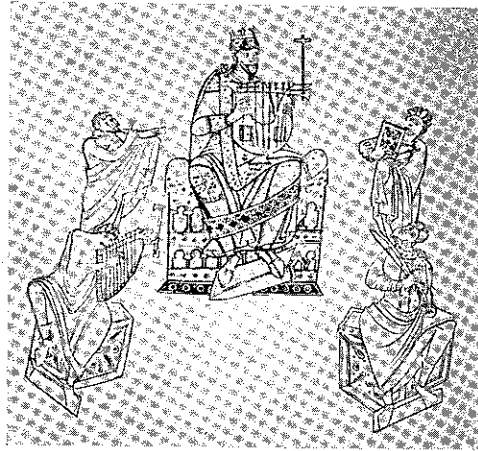
b











h



i

Nachfolger des Dschang Hüan und Dschou Fang aus dem großen 8. Jahrhundert, neben Du Siau¹⁶, von dem wir noch keine Anschauung haben, und dem späteren Su Han-tschen¹⁷ als einer der großen Figuren- und Frauenmaler Chinas schlechthin.

Eine geringe Anzahl von Werken wird mit ihm in Verbindung gebracht: Nr. 1 „Im Palast“, ein Werk in zwei Rollen, von denen Sir Percival David, Mr. Berenson und das University Museum in Philadelphia Bruchstücke besitzen, das Yashiro für eine Kopie noch der Sung-Zeit hält; 2. Palastdamen im Besitz von Mr. und Mrs. Meyer, von dem wir hier noch einmal eine bessere Abbildung bringen (Abb. f); 3. Damen mit Kindern im Britischen Museum; 4. Dame der Sammlung Abe, künstlerisch am bedeutendsten; sie wiederholt die Hauptfigur des folgenden Werkes; 5. Dame vor Spiegel aus dem Besitz von Lo Tschen-yü; 6. Schönheit, dichtend; 7. Knabe auf Divan im Bostoner Museum; 8. Guanyin in chinesischem Privatbesitz; 9. Der große Yü bändigt die Wasser, im Peiping Palastmuseum^a. Zu diesen Bildern, die das häusliche Leben, besonders der Frauen und im Palast, auf das lebendigste schildern, tritt als 10. die Ming Huang-Rolle von Dr. Otto, ihrem ganzen Gegenstand nach durchaus den schon bekannten hinzugehörig.

Über die stilistische Eigenart des Meisters haben wir einige Nachrichten und Bemerkungen. Es ist ein Bild beschrieben, das eine Hofdame darstellt, die ihre Flöte in den Gürtel gesteckt hat und wie in tiefer Träumerei auf ihre Nägel schaut, eine Komposition, die wahrscheinlich Tsiën Süan¹⁸ zu seinem bedeutenden Bilde^b „Prinz Huan I“ Anregung gab und z. T. darin enthalten sein mag. Ein anderes stellte einen Priester dar, der seinen Pinsel versucht: um die Hauptfigur mit entblößtem Arm standen mehrere Literaten, die an seinem Beginnen interessierten Anteil nahmen. Man hörte sie geradezu sprechen, so wie man die Dame sinnen sah. Wird durch solche Beschreibungen die außerordentliche Lebendigkeit seiner Schöpfungen bezeichnet, so erfahren wir weiter, daß Dschou Wen-gü einen weidenschlanken Frauentyp liebte im Gegensatz zu Dschou Fang, der einen mehr völligen Typ bevorzugte, was, wie Sirén^c richtig bemerkte, nicht lediglich als ein körperliches, sondern zugleich modisches und stilistisches Merkmal anzusehen ist. In der Tat weisen auch die zahllosen Grabfiguren für das 8. und 10. Jahrhundert die gleichen Gegensätze auf. Schon Mi Fe¹⁹ (1051—1107) fand ferner, daß beide Meister sich in ihrer Gesichtsdarstellung nicht unterschieden; während aber Fang seine Stoffe stark mit Mustern bedeckt, beschränkt sich Wen-gü darauf, seine Figuren mit

^a Abb. Nr. 1: *Biyutsu Kenkyu* 25, 56. *The Chinese Exhibition*. London 1936. Taf. 71. Nr. 2: *Ausstellung Chinesischer Kunst*. Berlin 1929. Nr. 647 (vgl. Taf. f). Nr. 3: Sirén, *Early Painting I*, 82. *Ars Asiatica IX*, 13. Nr. 4: *Sōraikwan kinshō*. Ōsaka 1930. Taf. 7. Nr. 5: (Ērh-schī-gia) Schī-nü (hua-tsun). 1918. Taf. 5. *Shen Dschou Guo Guang-dsi V*. Nr. 6: Ping-güan 6. Nr. 7: Kokka 262. Sirén, *Early Painting I*, 81. *Collections américaines* 21. Nr. 8: *Tōsō I*, 19. Nr. 9: Ku-kung 3. — Das Bild eines Jünglings und zweier Mädchen, abgeb. bei Sirén, *Collections américaines* 197, steht stilistisch besonders der Nr. 4 so nahe, daß eine frühere Zuschreibung an Dschou Wen-gü nicht unsinnig, wenn auch die Ausführung sicher später ist; ein „Schachspiel“ im Musée Guimet, abgeb. bei Tchang Yi-tchou et J. Hackin, *La Peinture Chinoise au Musée Guimet* 4, ist so minder und wenig charakteristisch, daß es hier außer Betracht bleiben kann.

^b Abb. Kokka 66, *Sōgen II*, Anh. 8.

^c *Early Painting I*, S. 115.

„zitterndem Pinsel“ anzulegen. Diese Art der Figurenzeichnung „in Wellenlinien mit zitterndem Pinsel^a“, ist später unter die klassischen Stilarten aufgenommen worden. Ein anderer Kritiker fand, daß er in seinen Landschaften ebenso gut wie in seinen Figuren sei, daß seine Pinselzüge dünn und hart waren und die welligen Züge den Schreibstil des Li Yü nachahmten.

Diese schon früh bemerkten Eigenheiten: Lebendigkeit, Schlankheit, bewegte dünne Linienführung, Schmucklosigkeit geben uns Gesichtspunkte bei der Betrachtung und Beurteilung der Werke. Wir erkennen sie auch mehr oder weniger darin wieder, doch erscheinen die Werke, so, wie sie uns heute vorliegen, weder einheitlich noch eindeutig in ihrer Durchführung. Die beiden Rollen „Im Palast“ (Nr. 1) stellen sich fast als reine Umrißzeichnungen dar, im Original nicht ganz so roh wie in den Abbildungen, durch leichte grüne und rote Farbtöne etwas belebt. Vor allem fällt darin die abwechslungsreiche Darstellung auf; keine Figur oder Handlung wiederholt sich, alles ist in Tätigkeit, die flüchtigsten Bewegungen sind eingefangen, die Gestalten berühren und überschneiden sich, die Standhöhe der Figuren wechselt, einzelne Möbel, Blumen u. dgl. erscheinen, so daß andauernd kleine Szenen entstehen und die Tatsache, daß eigentlich kein Unter- oder Hintergrund ausgeführt ist, kaum in das Bewußtsein tritt. Die Meyer-Rolle (Abb. f) sowie die des Britischen Museums (Nr. 2—3) stehen, obwohl reicher in der Ausgestaltung der Umgebung, dem ersten Werk am nächsten; auch sie leben im wesentlichen vom Umriß, der wiederum in bewegten, kurvenreichen Zügen gehalten ist. Demgegenüber ist die Dame der Sammlung Abe (Nr. 4) ganz scharf und knapp aufgefaßt. In ruhigem, reinem Ganzprofil steht sie fest im Rahmen; die sorgfältige und reiche Farbdurchführung betont die Schärfe der Formen, und erst bei näherem Hinsehen wird man die Lebendigkeit der Linien, besonders in der Faltenführung des langen Shawls, gewahr.

Die Ming Huang-Rolle des Dr. Otto, die uns hier im besonderen angeht, steht stilistisch zwischen diesen beiden Extremen einer stark bewegten Umrißzeichnung und einer ruhigen, von scharfumgrenzten Farbflächen bestimmten Ausführung. Die Möbel, Teppiche und Instrumente, mehr noch das Hinter- und Nebeneinander der Figuren, die sich oft überschneiden, wirken in innigster und natürlichster Zusammengehörigkeit und lassen weitere räumliche Angaben keinen Augenblick vermissen. Untersuchen wir die Linienführung, so werden wir eine einfache und flüssig bewegte Auffassung feststellen. Gerade Linien und Silhouetten fehlen ganz. So bauschen sich etwa die Kleider der Dienerinnen, die hinter dem kaiserlichen Paar stehen, rundlich auf der Erde; so wird man bemerken, wie der modisch lange Shawl der Musikantinnen sich in stets veränderter Weise in welligen Falten rund um die Schultern legt. Wie reich gekleidet wirkt gerade die Orchestergruppe, und erst bei genauerem Zusehen wird es auffallen, daß die Gewänder kein einziges Muster zeigen! Ober- und Untergewand sind lediglich durch die Farbgebung geschieden, und selbst bei der Yang Gui-fe, die sonst meist einen reichgeschmückten Schürzengürtel

^a Vgl. O. Fischer in Ostasiatische Zeitschrift VIII. 1919/20. S. 92 Nr. 8.

trägt, wie er bei der Abe-Dame zu sehen ist, fehlt dieser, ohne daß sie deswegen weniger prächtig erscheinen würde.

Alle diese Beobachtungen gewinnen eine tiefere Bedeutung, wenn wir die Werke des Dschou Wen-gü mit denen seiner Vorgänger im 8. Jahrhundert, Dschou Fang und Dschang Hüan, vergleichen. Mit Dschou Fang sind fast ebensoviel Kopien in Verbindung gebracht worden wie mit unserem Meister^a, worunter zwei Rollen einen besonderen künstlerischen und dokumentarischen Rang einnehmen, auch insofern, als die eine (Nr. 2) ganz deutlich die Frisuren vom Anfang des 8. Jahrhunderts erkennen läßt. Dazu gesellt sich eine dritte, die als Kopie des Kaisers Hui Dsung nach Dschang Hüan^b einen großen Ruhm erworben hat. Diese drei Werke stehen sich untereinander stilistisch sehr nahe und vermögen uns, wenn auch durch das Medium der Kopie, eine höhere Vorstellung von der großen Kunst der Tang-Zeit zu geben als die wohl im Original erhaltenen, doch minderen buddhistischen und gelegentlich gefundenen Kleinbilder der Zeit, gerade so wie der Wissende die Größe einer phidiasischen Konzeption eher im Kasseler Apoll oder der Dresdener Lemnia erkennen wird als in den Originalen des Parthenonfrieses aus seiner Zeit und Werkstatt — ein Vergleich, der unser Verhältnis zu sehr vielen Dingen der chinesischen Malerei, unsere Lust und unser Leid an vielen chinesischen Bildern klar kennzeichnet. Die drei Rollen stellen ebenfalls Hofdamen dar, beim Musizieren, Nähen, Plätten, Sticken u. dgl. Diese alle sind fühlbar ohne Umgebung; solche Kunstmittel, die einen räumlich-szenischen Schauplatz bilden, fehlen fast ganz. Doch gibt das andererseits den Malern die Möglichkeit, von der sie auch den schönsten Gebrauch machen, die Figuren scharf zu silhouettieren und sie durch die feinsten Dreh- und Bewegungsmotive miteinander in Beziehung zu setzen. Zugleich werden alle Silhouetten scharf, gradlinig und an dem vorzustellenden Boden glatt abgeschnitten. Die Gestalten erscheinen in einer ruhigen Haltung und wirken oft weniger schlank, als sie in Wirklichkeit sein mögen. Hinzu tritt die detaillierte Ausführung und die außerordentlich kostbare, starke, ja prunkende Farbgebung. Die stilistischen Gegensätze zu den Rollen des Dschou Wen-gü werden aus alledem leicht ersichtlich, doch erstrecken sie sich nicht so weit, daß wir sie zu durchgehenden Gegensätzen zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert erklären können. Denn einerseits findet sich auch der bewegte Umriss anscheinend schon bei andern Meistern des 8. Jahrhunderts wie bei Wu Dau-dsi²⁰ und Han Gan²¹, andererseits wird die scharfsilhouettierende, starkfarbige Art von Dschou Wen-gü, im besonderen bei der Abe-Dame, durchaus noch verwandt, und später erscheint sie u. a. bei Hui Dsung wieder. Es finden sich also, wie eigentlich kaum anders zu erwarten, mehrere Stilarten in den fraglichen Jahrhunderten nebeneinander, und oft muß es bei den

^a 1: Musizierende Damen, Abb. Tōsō I, 2, Early Painting I, 68, Schi-nü 1. 2: Palastdamen nähend, The Chinese Exhibition, Taf. 72. 3: Drei Damen in Landschaft, Collections américaines 122. 4: Dame mit Kind, Eumorfopoulos Collection 52. 5: Dasselbe, ebendort 53. 6: Ma-ku, Early Painting I, 67. 7: Palastdamen, kopiert von Ch'ien Hsüan, Chōshō seikwan, Ōsaka 1928, II, 24. 8: Zug schöner Leute, Nachgeschaffen von Fang Kiēn²⁷, Sōgen II, 361. 9: Beim Musizieren, Kukung Shu-hua-chi 24.

^b Abb. Sirén, Collections américaines 5—6, Early Painting I, 65—66.

Bildern noch im unklaren bleiben, wieviel von ihrer heutigen Gestalt auf Kosten des Kopisten geht, wieweit also beispielsweise ein Hui Dsung beim Kopieren noch von der Malerei der Wu-dai-Zeit beeinflusst ist. Immerhin können wir nun schärfer sehen, was den Nerv und Geist des Stils der Wu-dai-gegenüber der Tang-Zeit ausmacht: eine bewegtere, flüssige Lebendigkeit gegenüber einem ruhig gehaltenen, ins Detail gehenden, starkfarbigen Prunkstil.

Wir können uns diese Gegensätze zwischen dem 8. und 10. Jahrhundert an einem Vergleich näher verdeutlichen. Betrachtet man etwa Frauenbildnisse von Holbein, so wird man ihre ruhige, genaue und scharfe Durchführung bewundern; man könnte die Muster ihrer Gewänder, Stoffe und Teppiche jederzeit nachstickern oder nachweben. Sieht man demgegenüber Frauenbildnisse des Rokoko, etwa solche des Kasslers Tischbein, so hat man vor ihnen mehr den Eindruck unmittelbarster Lebensnähe und Bewegung, man glaubt, die Spitzen, Samte und Seiden geradezu anfassen zu können, und doch wird man auch bei längerem Forschen kaum ein einziges Muster rekonstruieren können. Die größere Lebendigkeit, auch der Stoffe, die die Rokokomeister durch malerische Mittel erzielen, erreichen die Maler der Wu-dai-Zeit durch lineare, durch ihre bewegte Linienführung und vielleicht gerade durch die Vermeidung des Details. Wir gewinnen so eine neuere Anschauung vom chinesischen Rokoko der Wu-dai-Zeit, als ich sie früher^a, hauptsächlich von der Abedo und ihren scharfen Formen ausgehend, feststellen zu können glaubte. Wir werden jetzt auch gerade bei diesem Bilde, das mit klar umrissenen Silhouetten und farbigster Feinmalerei arbeitet, wie nur je ein Tang-Werk, mehr Gewicht auf die stärkere Bewegung und Lebendigkeit, auf die trotz des fehlenden Raumes größere Intimität und leichtere, flüssige Eleganz legen und darin den Geist ihrer Zeit erkennen. Es fragt sich dann, worin innerhalb dieses zeitlichen Rahmens die Eigenart des Meisters Dschou Wen-gü festzustellen ist, wie seine Bilder in Wirklichkeit ausgesehen haben mögen, wieweit er Führer oder nur Träger des neuen Stilwillens, wieweit er Bahnbrecher oder Vollender ist. Das und ähnliche Fragen lassen sich heute noch nicht entscheiden. Nur soviel ist zu vermuten, daß durch Maler wie Kuan Hiu²² mit dem Beginn des 10. Jahrhunderts ein betonter Realismus im Charakterisieren der Figuren einsetzt, eine stärker zum Ausdruck kommende Lebendigkeit, an der Dschou Wen-gü teilnimmt, ohne jedoch die feine, kultivierte Auffassung der Tang-Zeit aufzugeben. Vergleichen können wir ihn bis jetzt eigentlich nur mit seinem Rivalen Gu Hung-dschung, der in seinen Bildern einen ausgesprochenen Humor erkennen läßt, und mit einem Maler Hu Gui²³ des 10. Jahrhunderts, dem man vier Bilder aus der Geschichte der Wen Gi^b versuchsweise zugeschrieben hat, in denen er das Leben auf der Straße in einer so lebendigen und überlegenen Weise darstellt, wie man sie in so alter Zeit nur den japanischen Tosa-Meistern zutrauen wollte. Wir ahnen, daß auch sie in China etwas gelernt

^a Ostasiatische Zeitschrift 1935, S. 102.

^b Abb. Early Painting I, 85—88. K. Tomita, Chinese Paintings (Museum of Fine Arts Boston). Cambridge 1933. 61—65.

haben könnten. Dschou Wen-gü wirkt beiden gegenüber vornehmer, seine Bilder haben bei aller Lebendigkeit eine feine und gefällige Eleganz.

Von seinen Rollen sind die beiden „Im Palast“ unbestritten die älteste, die „Abe-Dame“ die künstlerisch hervorragendste Kopie, die „Ming Huang“-Rolle aber läßt sich weder an diese noch an die anderen veröffentlichten Werke unmittelbar anschließen; am nächsten steht sie noch der Meyer-Rolle. Sie ist weder allein Umriß noch Farbfläche, weder nur Silhouette noch völlige räumliche Ausgestaltung. Aber während uns die Rollen „Im Palast“ als eine zu stark vereinfachte Nachzeichnung, die Abe-Dame als zu traditionsgebunden erscheint, bietet uns die Ming Huang-Rolle eine Vereinigung aller Elemente des neuen Stils und der neuen Lebendigkeit. Trotz der etwas flauen Durchführung, die auf Kosten des Kopisten geht, und der etwas unvorteilhaften Abbildung, in der die weißgepuderten Gesichter viel zu stark hervortreten, können wir doch darin die bewegliche Linienführung und Farbgebung eines Urbildes erkennen, das mit wenigen, aber sicher verwendeten Mitteln den sinnfälligen Eindruck einer großen räumlichen Intimität und lebensvollen Handlung erzielt. So ist die Rolle wohl nicht die älteste und schönste, aber vielleicht die getreueste Kopie, die uns eine vermutlich recht zutreffende Vorstellung von der Kunst des Meisters vermittelt.

Wir sind davon entfernt, zu glauben, hiermit das letzte Wort über Dschou Wen-gü gesagt zu haben; es werden sich sicherlich noch neue und mehr Schöpfungen von ihm und seinen Zeitgenossen feststellen lassen und sich damit unsere Anschauungen über ihn weiter klären. Daß wir aber mit der Komposition „Ming Huang hört Musik“ ein gutes Stück weitergekommen sind, glauben wir, ihrem Besitzer wie ihrem Vermittler danken zu dürfen.