

HU DSCHĪ-FU

VON WERNER SPEISER

Der Name des Malers Hu Dschī-fu¹ ist in chinesischen Quellen nicht überliefert; wir kennen ihn allein aus dem Kundaikwan Sayūchōki², einem Handbuch, das der japanische Maler und „Galeriedirektor“ Nōami³ um 1476 für seinen fürstlichen Herrn, den Shōgun Yoshimasa⁴ (1435—1490), zum Hausgebrauch für seine berühmte Bildersammlung verfaßte, das dann 1511 von seinem Enkel und Nachfolger Sōami⁵ ergänzt wurde und erst 1782 im Druck erschien^a. Die Verfasser müssen wohl in der Galerie selbst Bilder dieses Meisters gesehen haben, was sie aber über ihn zu sagen wissen, ist wenig genug. Er habe Figuren, Landschaften und Rinder in Tusche gemalt. Über seine Wirkungszeit sind sie nicht einig; der eine versetzt ihn in die Sung-, der andere in die Yüan-Zeit, woraus man folgern kann, daß er im Umbruch dieser Zeiten um 1278 gelebt habe. Bedeutsam bei ihren Aufzeichnungen ist weiterhin die Tatsache, daß sie ihn in ihrem nach Wertklassen geordneten Buch in die erste Klasse aufgenommen haben; wir müssen also in Hu Dschī-fu eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit der chinesischen Malerei des späteren 13. Jahrhunderts voraussetzen^b.

Es sind bisher im ganzen neun Werke veröffentlicht worden^c, die den Anspruch auf die Urheberschaft von Hu Dschī-fu machen, mit Ausnahme einer Landschaft sämtlich Figurenbilder aus dem Themenkreis des Meditations- (chinesisch *tschan*⁷, japanisch *zen*) Buddhismus. Keine dieser Zuschreibungen läßt sich mit voller Sicherheit als verbindlich ansehen, und die Erörterung der damit verknüpften Fragen zeigt, wie viele Dinge selbst auf dem so verhältnismäßig oft behandelten und gut bekannten, ja, beliebten und geradezu modischen Felde der „*Tschan*-Malerei“ ungewiß, und wie viele Lücken noch offen sind. Auch die eingehendere Betrachtung dieses Meisters vermag sowohl nach der künstlerischen wie nach der thematischen Seite hin neue und vertiefende Einsichten zu bieten.

Das erste der Werke, die wir in der Reihe ihrer mutmaßlichen Entstehung hier vorführen, ist ein Bild von Han-schan und Schī-dê⁸, auf Papier von 62:49 cm Größe mit Tusche gemalt (Tafel 23). Das groteske Freundespaar eines Dichters und eines Küchenjungen — der letztere immer an seinem Kehrbesen zu erkennen — mag wirklich einmal gelebt haben. Im 7. Jahrhundert soll in

^a Siehe: Otto KümmeI, Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayūchōki. Ostasiatische Zeitschrift I 1912/13, S. 14 ff., Nr. 39.

^b Da die japanischen Sammler des 14. und 15. Jahrhunderts, vor allem die Shōgun'e Yoshimitsu⁶ (1357 bis 1408) und Yoshimasa chinesische Malereien dieser Zeit unter großen Aufwendungen und mit vorzüglichem Geschmack erworben haben, muß alles, was davon erhalten ist, maßstabgebend und von höchstem Wert für die Kenntnis der chinesischen Kunst sein. Auf die Bedeutung derartiger Sammlungen, speziell auch für den hier in Rede stehenden *Tschan*-Buddhismus, habe ich schon in den einleitenden Worten zu einem ähnlichen Beitrag in „Sinica“ XIII/1938, S. 254, hingewiesen.

^c 1. Han-schan und Schī-dê, Kokka 577 (Taf. 23), 2. Ma Lang-fu, Asano Kōshaku-ka hoēfu 17/18 (Taf. 25), 3. Han-schan, Kokka 372 (Taf. 26), 4. Sākyamuni, Kokka 275 (Taf. 27), 5. Sommerlandschaft, Shina meigwashu 1907, I, 19, Tōyō bijutsu taikwan VIII u. a. (Taf. 28), 6. Bu-tai⁹, Unshū yosai I, 10, 7. Figurenbild mit Kahn, Versteigerungskatalog der Slg. Bar. Kawasaki. Ōsaka 1936, II, 20, 8. Sākyamuni, Verst. Bar. Kawasaki. Ōsaka 1928, I, 11, Sōgemminshin meigwa taikwan 72, 9. Dschau-yang⁹, Hikkoēn 46.





只解逐虎頭
 不解逐兔尾
 亦若逐野人
 人也打草你
 句

一場不着便
 出下如坐星
 林世遠醒西
 林世遠存疑

世充中
 平野上
 是小四情
 手是大人相



einem Bergkloster in Tschekiang Schī-dê, der „Findling“, Aufnahme gefunden haben. In der Nähe dieses Klosters vagabundierte Han-schan, von dem heute noch ein paar Gedichte erhalten sind. Manchmal kam er in die Klausur, um mit den Insassen einen Schwatz zu machen, oder auch, um der Küche einen Besuch abzustatten. Mit niemand verstand er sich so gut wie mit dem Findling, und ihrer tiefen Übereinstimmung, die weiter keiner Worte bedurfte, gaben sie durch allerlei Schabernack und auch durch manche närrischen Wortbildungen, durch fröhliches Geschrei und Gelächter Ausdruck. Die beiden verkörpern in anschaulichster Weise die völlige Unabhängigkeit aller Erkenntnis von äußeren Formen, bewußtem Bemühen, Studium oder Dogma. Die Intuition des Wesentlichen, die wahre Teilhabe und ein unbefangenes Leben aus der Buddhanatur ist jedermann offen und kennt keine Unterschiede von Reich und Arm, Alt und Jung, Gebildet oder Ungebildet. Den Zugang zur Wesensschau zu öffnen, ist das wichtigste Anliegen des Meditationsbuddhismus, der in allen starren Formeln, Dogmen, Schriften und Systemen eine Gefahr wittert und deshalb durch so tolle Gestalten, wie die beiden, seine Meinung zum Ausdruck bringt, daß Wesensschau und die daraus folgende innere Haltung wichtiger sind, als alle Grundsätze und Äußerlichkeiten. Mit Vorliebe nehmen sich deshalb die Mönche und Maler, von denen viele selbst auch Mönche waren, Han-schan und Schī-dê zum Vorwurf und sie neigen dazu, die äußere Unscheinbarkeit dieser Figuren eher noch zu übertreiben, diese Gestalten so unkonventionell und grotesk, wie möglich, ja, ungefällig und anstößig für den allgemeinen Geschmack darzustellen. So bleibt uns denn auch bei diesem Bilde nichts erspart. Han-schan, der Dichter, steht uns fett, ungeschlachtet und ungepflegt in ganzer Breite gegenüber. Sein beträchtlicher Bauch, zur Brust hin mit einer scharfen Linie abgesetzt, wird von einem losen Gewand mehr unordentlich umfaßt als bekleidet. Das vergnügt grinsende Gesicht ist viel breiter als lang; ein Haarwust, auffällig locker und flächig gemalt, liegt darüber wie ein breites Kissen. Auch der aufwärts weisende Finger vermag kaum die Vorstellung tieferer Symbolik zu erwecken. Der kleinere Schī-dê ist in gleich schroffer Profilstellung danebengesetzt; sein breites Kinn, die kurze Nase sind nicht weniger grotesk, die Haare ebenso locker, fast etwas unkörperlich gegenüber der festeren Zeichnung der anderen Partien gemalt wie bei seinem Genossen. Die Linien, von denen einige in schwärzerer Tusche Akzente bilden, sind im allgemeinen dünn und ohne stärkere Schwellungen. Die großzügig hingesezte Andeutung eines Baumes am Rande und die von oben in das Bild hineinstoßenden Zweige, sowie eine Bodenlinie mit einigen Pflanzen mildern kaum das Groteske der Gestalten, wenn auch dieses alles zur räumlichen und bildmäßigen Abrundung des Ganzen beiträgt.

Für die Zuweisung des Bildes an Hu Dschī-fu entscheidend ist ein Siegel, das leider nur zur Hälfte am linken Rand unten zu sehen ist, dessen andere Hälfte einer Neufassung des Rahmens zum Opfer gefallen sein mag. Der erhaltene Teil läßt das Zeichen „Dschī“ erkennen, das gleiche des Vornamens

Dschī-fu. Man hat daraus auf ein Urhebersiegel unseres Meisters schließen wollen^a; Beweise gibt es dafür nicht, und es könnte auch, wie man einräumen muß, ein Sammlersiegel sein, das dann über den Maler des Bildes nichts weiter aussagt.

Wie dem auch sein mag, der Stil dieses Werkes ist so charakteristisch und auffallend, daß man ihm ohne weiteres ein anderes Werk beigesellen muß (Tafel 24), auch wenn dieses bisher nur aus einer Holzschnittreproduktion^b bekannt ist und unter anderem Namen ging. Es zeigt Han-schan und Schī-dê zusammen mit Fong-gan⁹ und seinem Tiger. Dieser Gruppe liegt ebenfalls eine Legende zugrunde, die in der Meditationssekte eine große Beliebtheit gefunden hat. Fong-gan war der Prior des Klosters, das den Findling aufgenommen hatte. Er wanderte viel in den Bergen der Umgebung und machte weite Reisen. Dabei traf er einmal einen Tiger, aber anstatt zu erschrecken, erkannte er in seiner Weisheit sogleich unter dem Schein der Wildheit und Bösartigkeit die wahre und reine Buddhanatur auch dieser Kreatur, denn alles ist von Buddha und muß zu Buddha werden, gleich, ob Mensch, Pflanze oder Tier. Und so ging er ohne Furcht auf den Tiger zu, und die beiden wurden ein unzertrennliches Paar. Der Tiger begleitete Fong-gan überall hin, er diente ihm als Reittier, Weggenosse oder Kopfkissen, wie es sich gerade traf. Als Fong-gan nun mit dem neuen Begleiter zu seinem Kloster zurückkam, zeigten dessen Insassen weniger Seelengröße und Einsicht als ihr Prior. Sie rannten furchtsam und schreiend davon, nur der Findling und sein Freund Han-schan kamen lachend und ohne Angst den beiden entgegen und zeigten auch durch diese Tat, daß sie durch die Schale zu sehen verstünden und klüger waren als die Klugen. So wird die Gruppe dieser Vier gern bei fröhlicher Unterhaltung, wie hier, oder auch bei einem gemeinsamen Schläfchen dargestellt, wobei der Tiger allen dreien ein friedliches Polster bietet. Daher heißt die Gruppe volkstümlich „Die Vier Schläfer“.

Die stilistische Verwandtschaft zu dem vorigen Bild ist evident. Allein die Figur in Vorderansicht mit dem großen Bauch und breitem Gesicht — hier durch den Besen als Schī-dê gekennzeichnet — und ebenso die fröhlich lachende Profilfigur sind ganz nach demselben Muster gezeichnet. Die flächenhaft gemalten Haarmassen wie die akzentuierenden schwärzeren Linien in dünnen Zügen sind auch im Holzschnitt angegeben, die Sandalen der beiden Profilfiguren sehr ähnlich und auch die Andeutung der Bäume, wenn nicht in allen Einzelheiten, doch im ganzen eng verwandt. Das Bild der Vier trägt eine Aufschrift des Priesters Sin-yü¹⁰, der 1274 starb, und wir erhalten dadurch einen Anhalt für die Datierung der beiden eng zusammengehörigen Bilder, gleichgültig, ob wir sie dem Meister mit dem Siegel „Dschī“, Hu Dschī-fu selbst oder etwa dem Maler Yin-to-lo¹¹ zuweisen wollen^c, unter

^a Analoge Fälle, in denen nach dem Siegel der Vor- bzw. Pinselnamen Maler mit den im Kundaikwan genannten identifiziert worden sind, s. Dschung-kung-schan³⁷, Kund. Nr. 72 — Bijutsu shūei 19; Yau-ds'i³⁸, Kund. Nr. 129 — Unshū yosai I, 15.

^b Kokka 35.

^c Über Yin-to-lo s. O. Kummel in Ostasiatische Zeitschrift XIII/1926, S. 59 ff., Verf. in Sinica XII/1937, S. 155 ff.

dessen Namen die Vier einst veröffentlicht wurden, während sie zu seinem sonst viel breiterem Stil aber nur sehr bedingt als zugehörig anzusehen sind.

Einen anderen Klang schlägt das nächste Werk an, ein Tuschbild auf Papier von 65:25 cm Größe. Es zeigt eine junge schöne Frau mit einer geöffneten Schriftrolle in der Hand, in der sie aufmerksam liest (Tafel 25). Diese Frau ist die Ma Lang-fu¹², von der die Legende folgendes erzählt: Als in der Tang-Zeit, genauer in der Yüan Ho¹³-Periode (806—820), die Lehre Buddha's in China überall Verbreitung gefunden hatte und in voller Blüte stand, gab es einen Bezirk im heutigen Schensi, dessen Bewohner sich gegen die gute Lehre sperren, sie verhöhnten und verspotteten. Da kam eines Tages ein junges, sehr schönes Mädchen zu ihnen, von dessen Herkunft niemand etwas wußte. Sie war ohne alle Begleitung und Verwandtschaft, und sogleich fanden sich viele Männer, die sie gern zur Frau gehabt hätten. Sie aber sagte, daß sie eine Waise sei und auch keine Brüder habe; wohl wolle sie gern heiraten, aber nur einen tüchtigen und klugen Mann, der etwa das Sūtra, das sie bei sich trüge, in einer Nacht auswendig zu lernen vermöge; auf Reichtum lege sie weniger Wert. Da stritten sich gleich alle um einen Text dieses Sūtra. Sie gab jedem einen und verlangte, daß man ihn am nächsten Morgen hersagen und ihr zurückgeben möge. Am andern Morgen waren es zwanzig Jünglinge, die diese Aufgabe erfüllt hatten. Da meinte sie, daß sie doch nur einem gehören könne, und stellte als neue Bedingung das Diamant-Sūtra zur Aufgabe. Darauf kamen am nächsten Tage immer noch mehr als zehn, die es rezitieren konnten. Nun gab sie als dritte und schwerste Prüfung das ganze siebenbändige Lotos-Sūtra und bewilligte drei Tage Frist; wer diese Bedingung erfülle, den wolle sie gewiß heiraten. Zur festgesetzten Zeit war es nur noch Einer, ein Sohn der Familie Ma, der als Sieger aus diesem Wettstreit hervorging. Das Mädchen war nun mit der Heirat einverstanden, und man traf alle Vorbereitungen für die Hochzeit. Als alle Gäste versammelt waren, wollte der Bräutigam die Braut heimholen, sie schützte aber eine plötzliche Übelkeit vor und bat um eine kurze Erholungszeit in ihrem Zimmer. Man ließ das gern zu, als aber Stunden vergingen, und die Braut nicht erschien, drang man in das Zimmer ein und fand die schöne Braut zur schmerzlichen Überraschung tot. Und da ihr Leib schnell verfiel, begrub man sie alsbald. Wenige Tage nach diesem Ereignis kam ein einfacher alter Priester in den Ort. Er gab an, der Vater der Verstorbenen zu sein und erkundigte sich nach den näheren Umständen ihres plötzlichen Todes. Der arme Bräutigam führte ihn, von vielen Nachbarn begleitet, zu dem Begräbnisplatz, wo der Priester sogleich mit seinem Stab das Grab und den Sarg öffnete. Zur allgemeinen Überraschung fand sich darin nur eine goldene Kette und einige wenige Knochen. Diese wusch der Priester im nahen Fluß und heftete sie an seinen Stab. Er sagte dabei zu den vielen Zuschauern, daß diese Frau sicherlich eine Heilige gewesen sei, die aus Mitleid mit ihren verstockten Herzen den Weg zu ihnen genommen und dieses Mittel angewandt habe, um sie zu belehren. Bei diesen Worten verschwand er plötzlich in der Luft und ward nirgends mehr gesehen. Die Anwesenden glaubten, ein

Wunder erlebt zu haben, sie fielen in die Knie, weinten und zeigten ihre Verehrung. Durch das Wirken dieser geheimnisvollen Frau, die niemand anders als eine leibliche Erscheinung der barmherzigen Guan-yin gewesen sein konnte, wurden viele Bewohner jenes Landes treue und fromme Gläubige der Lehre Buddha's.

Für die *Tschan*-Maler liegt auch in dieser Figur der Sinn, nicht an der äußeren Erscheinung haltzumachen, ein Hinweis, sich nicht durch die Schale über den Kern täuschen zu lassen. Das Groteske und Anstößige ist nicht allein Anlaß zu solchen Täuschungen, sicher ist es noch schwerer, Buddha zu erkennen, wenn er in so lieblichem und verführerischem Gewande erscheint. Die Hauptgestalt der Legende ist im Bild vorzüglich getroffen^a. Der feine, weidenschlanke Körper, das anmutende Gesicht mit den lebhaften Augen ist im westlichen wie östlichen Sinne schön. Das an sich pedantische Thema des Abhörens der Prüflinge ist zu einem Bilde voller Grazie und fraulicher Anmut geworden, wie es nicht viele in der chinesischen Malerei gibt. Zugleich ist das Bild ein Meisterwerk des klassischen *bo-miau*¹⁴, des Reinen Zeichnungs-Stiles, dessen bedeutendster Vertreter der auch als Frauenmaler berühmte Li Lung-miën¹⁵ (1049—1106) war, d. h., daß der Maler seine Darstellung ganz auf die Linie stellt, die er möglichst scharf und nervig führt, so daß seine Pinselzüge vom Anfang bis zum Ende und an jedem Punkt klar und rein in Erscheinung treten. Es ist darauf hinzuweisen, wie auch hier die Linien sich auseinanderhalten, wie auf alle malerischen Verschleierungen verzichtet ist, so daß keine Linie die andere auch nur überschneidet und jede vom Ansatz bis zum Schluß voll auszukosten ist. Das geht bis in die Zehenspitzen hinein, im wahren Sinn des Wortes, und nur bei der Haarbehandlung läßt sich eine gewisse Weichheit nachweisen. Jedes ausführlichere Lob über dieses vollendete Werk wäre eine Zumutung für den empfindenden Betrachter.

Zwei Dinge nur müssen zu dem Bilde beigetragen werden: Auf dem oberen Teil der Malfläche, die hier der Deutlichkeit halber in der Tafel 25 fortgelassen wurde, findet sich eine Aufschrift des Priesters Dschê-wong Ju-yen¹⁶, der zur Zeit des Kaisers Li Dsung¹⁷ (1225—1264) im *Tschan*-Kloster Ging-schan-si¹⁸ bei Hangtschau lebte^b. Ferner befindet sich am Rande rechts unten, auch auf der Tafel sichtbar, das offenbar echte^c, berühmte Siegel *Dōyū*¹⁹ des Shōgun Yoshimitsu. Das Bild entspricht somit allen Bedingungen, die man auf Grund der oben genannten einzigen Quelle für ein Werk des Hu Dschī-fu stellen muß; es ist die Schöpfung eines erstklassigen Meisters, wie durch die Aufschrift bewiesen wird, aus der fraglichen Zeit, und zweifellos aus der Sammlung der Shōgun'e.

Diesem Bild der Ma Lang-fu wird man ohne größere Bedenken einen Han-schan zugesellen, mit Tusche auf Papier von 84:32 cm Größe gemalt

^a Eine weitere, farbige Darstellung der Ma Lang-fu, dem Maler Li Lung-miën¹⁵ zugeschrieben, mit einer Aufschrift des Priesters Sin-yüe siehe Kokka 233.

^b Eine weitere Aufschrift des Priesters Ju-yen s. Chōshō seikwan II, 16.

^c In der Abhandlung von S. Wakimoto über die chinesischen Bilder in der Sammlung des Shōgun Yoshimitsu (Bijutsu Kenkyū 38), in der auch die Siegel eingehender behandelt werden, fehlt die Ma Lang-fu neben manchem anderem Werk.

(Tafel 26). Er ist gleichfalls im *bo-miau*-Stil gehalten und zeigt eine ebenso große Beherrschung dieser anspruchsvollen Technik. Wenn auch die Linienführung weniger fein ist und an manchen Stellen rundlicher wirkt, ja, im Ganzen eine etwas gleichmäßig handwerkliche Virtuosität aufweist, so darf man diese Unterschiede nicht überschätzen und muß hier, wie bei jedem Maler, mit Spielarten der Ausdrucksform rechnen. Wertmäßig erreicht das Bild den gleichen Rang wie die *Ma Lang-fu*, und auch in der Auffassung sind genug Übereinstimmungen da, allein, wenn man die Haltung der Figuren beachtet. Der Dichter *Han-schan* wird durch einen Schreibpinsel gekennzeichnet, den er mit leichter Neigung des Körpers wie eine Lanze nach vorne streckt, so, als wollte er ein Zeichen aufspießen, ähnlich wie die *Ma Lang-fu*, die auf jedes Wort ihres Textes mit gespannter Aufmerksamkeit achtet. Die ungezwungene Stellung der Füße, immer einer im Profil, einer in Dreiviertel-drehung ist überhaupt charakteristisch für den Maler. Die lockere Behandlung der Haare und die pointierte Zeigegeste erinnern weiter auch an die vorher gesehene Gruppe des *Han-schan* und *Schī-dê*. Für die geschichtliche Stellung des Bildes ist die Aufschrift wichtig, die von dem Priester *Dsing-fu*²⁰ stammt, der ebenfalls dem *Ging-schan-sī* angehörte und um 1284 lebte^a. In diesem Jahre wurde er dem Kaiser *Chubilai-chān* vorgestellt.

Als letztes Werk in der zeitlichen Folge, wenn auch zuerst bekanntgeworden, muß das Bild des *Śākyamuni* gelten, der aus den Bergen kommt. Es ist ebenfalls in Tusche auf Papier gemalt, 117,5:32,7 cm groß (Tafel 27). Das Thema hat eine besondere Bedeutung im Gedankenkreis des *Tschan*-Buddhismus. *Śākyamuni* hatte sich jahrelang in die Einsamkeit der Berge zurückgezogen und gemüht, durch Fasten und Meditieren, so wie es alte indische Überlieferung war, zu tiefster Erkenntnis zu kommen, bis er schließlich die Aussichtslosigkeit des bloß kontemplativen Weges einsah. So verließ er die Berge und die selbstquälerische Einsamkeit und wandte sich wieder der Welt zu, um hier dann zunächst unter dem „Baum der Erleuchtung“ in müheloser, unmittelbar intuitiver Erkenntnis die *bodhi*, jene letzte Erleuchtung zu erlangen, die ihn zum Buddha machte. Mit diesem Gang aus den Bergen vollzieht er symbolisch den Schritt von der *vita contemplativa* zur *vita activa*, die dem *Tschan*-Jünger, vor allem in China, erst die wahre Erfüllung und Bewährung bedeutet. So ist ihm das Bild des einfach, fast raumlos schreitenden *Śākyamuni* durchaus geläufig; die Berge oder eine nähere Umgebung brauchen darin gar nicht erst angedeutet zu werden.

Das Bild ist weicher gemalt als alle anderen, die wir bisher gesehen haben, aber doch von großer Klarheit und Bestimmtheit der Form. Auch hier ist keine der Linien unwichtig oder überflüssig, sie umfassen, wenn auch in etwas breiteren, doch nicht vordringlich modulierenden Zügen die Gestalt, deren schmale biegsame Haltung in der Auffassung etwa der *Ma Lang-fu* durchaus verwandt erscheinen kann. Einzelheiten, wie die lockere, immer ein wenig unproportioniert leicht wirkende Haarbehandlung, oder die ungezwungene

^a Eine weitere Aufschrift des Priesters *Ming-bon*²¹ auf einem Bild des *Yen Hui* siehe: *Shimbi taikwan* X. 11.

Beinstellung mitsamt der charakteristischen Zeichnung gerade der Füße, lassen noch mehr auf die gleiche Herkunft schließen. Das Bild trägt die Aufschrift eines Priesters Ming-bon²¹ (1263—1323), der in Hangkau lebte. Dieser Umstand legt rein äußerlich den Gedanken nahe, daß es später als alle bisher gezeigten Werke entstanden ist, und das würde auch künstlerisch schön zu uns geläufigen Vorstellungen von dem Spätwerk eines Meisters passen, der die Ma Lang-fu oder ähnliches geschaffen hat. Außerdem hat es eine offenbar besonders gute Tradition, welche die Zuschreibung an Hu Dschī-fu hartnäckig festhält, obwohl diese durch sichtbare Zeichen nicht gestützt ist.

Die gleiche feste Tradition^a weist dem Meister Hu Dschī-fu weiter ein Werk zu, eine Tuschlandschaft auf Seide (Tafel 28), die zu den bedeutendsten und auch in Europa bekanntesten Meisterwerken der chinesischen Landschaftskunst gehört. Die großartige, sturmdurchwehte Szenerie mit dem Wanderer, der so ganz von der allgemeinen Bewegung der Bilder ergriffen ist, gehört zu einer Folge von Jahreszeitenbildern, die früher unter dem vielleicht verlockenderen Namen des berühmten Maler-Kaisers Hui Dsung²² (1082 bis 1135) der Sung-Zeit ging. Diese Zuschreibung besteht sicher zu Unrecht und wird heute auch in Japan nicht mehr aufrechterhalten. Die Folge umfaßt zwei Landschaften, ehemals in der Sammlung des Shōgun Yoshimitsu und jede mit seinem Siegel Dōyū versehen, nunmehr im Konchi-in²³, Kyōto, zu denen sich unser Bild, heute im Kuon-ji²⁴, gesellt. Die Vermutung, daß die Folge aus den üblichen vier Bildern bestanden habe, von denen eines verlorengegangen sei, hat nicht mehr Wahrscheinlichkeit als die, daß man zu ursprünglich zwei Werken das dritte wegen seiner ähnlichen Anlage zugefügt habe. Diese Zusammenstellung muß bereits in China stattgefunden haben, bevor die Bilder nach Japan kamen, denn alle drei tragen die beiden Siegel *Dschung-ming dschen-wan*²⁵ und *Lu-schī-gia-tsang*²⁶, also wohl Siegel eines Sammlers Lu Dschung-ming, über den indes nichts Näheres mehr bekannt ist. Die Bilder stimmen in den Maßen nicht ganz überein; während die beiden Landschaften des Konchi-in je 126,9:54,5 cm messen, hat die des Kuon-ji nur 119,07:53,0 cm Größe. Freilich kann eine Verkleinerung der Bildfläche bei einer neuen Rahmung entstanden sein; darauf deutet das Siegel hin, von dem ein Teil am Rande weggeschnitten ist. Aber auch abgesehen von diesen äußeren Dingen lassen sich bei der künstlerischen Betrachtung der Malerei selbst Zweifel an einer einheitlichen Urheberschaft nicht unterdrücken. Unser Bild zeigt eine so viel stärkere Bewegung und ein so viel lebhafteres Temperament als die andern, daß z. B. Otto Fischer, der die Folge in seiner „Chinesischen Landschaftsmalerei“ (Tafeln 18—20) abbildete, das Bild unwillkürlich

^a Siehe: KümmeI, Kundaikwan (vgl. Anm. a, S. 152) unter Nr. 6. K. Harada führt in seinem Verzeichnis der heute in Japan befindlichen Meisterwerke chinesischer Malerei (Nihon gendai Shina meigwa mokuroku. Tōkyō 1938) wenigstens dem Vorläufer eines kritischen Kataloges, der aber noch nicht überall befriedigen kann, als Zuschreibungen an Hu Dschī-fu nur die folgenden Bilder an (S. 113): Die Sommerlandschaft (die beiden Landschaften des Konchi-in unter Hui Dsung!), den Śākyamuni mit der Aufschrift des Ming-bon und den mit der Aufschrift des Si-yen²⁷ (vgl. Anm. a, S. 159); den Han-schan erwähnt er S. 123 als von unbekanntem Maler, die Ma Lang-fu u. a. überhaupt nicht.

als Herbst bezeichnete, während alle japanischen Veröffentlichungen immer von einem Sommerbild sprachen und sprechen.

Für die Zuweisung der Sommerlandschaft an Hu Dschī-fu, bzw. für den Zusammenhang mit den andern ihm zugeschriebenen Werken können wir uns lediglich auf das Figürliche berufen. Denn die wenigen Andeutungen von Bäumen oder Zweigen, die sich auf den anderen Bildern finden, reichen zu einem Vergleich nicht aus. Man muß zugeben, daß auch bei einem Vergleich der Figuren des Śākyamuni und des Wanderers es ebenfalls nicht leicht ist, Gemeinsamkeiten zu finden. Die Ma Lang-fu aber eignet sich dazu viel besser, ja, der Wanderer zeigt genau die gleiche dünnlinige und feinnervige Malweise und mehr noch die klare und vollendete Sicherheit der Erfindung; die Figur ist als selbständiges Gebilde in Haltung und Bewegung nicht weniger sinnvoll als die Ma Lang-fu oder auch der Śākyamuni, wie im Zusammenhang des Ganzen dienend dem allgemeinen Bildgedanken eingefügt. Die Landschaft erscheint geradezu als das stilistische und vielleicht auch zeitliche Bindeglied zwischen der Ma Lang-fu und dem Śākyamuni, sie beweist, daß der Maler mehr Töne als nur die des *bo-miau* zur Verfügung hatte, und wer die beiden Bilder so vorzüglich zu malen verstand, dem wird man auch den ausdrucksvollen und ebenfalls hochrangigen Śākyamuni zutrauen.

Fassen wir die Probleme, die sich aus der stilistischen und quellenmäßigen Betrachtung der hier vorgeführten Bilder ergeben, einmal so an, wie es die europäische Kunstgeschichte gewöhnt ist. Dann würden wir zunächst drei Werkgruppen, bzw. drei Meister erhalten: 1. den Meister mit dem Siegel „Dschī“ vor 1274, mit zwei Werken, 2. den Meister der Ma Lang-fu als Vertreter des klassischen *bo-miau*-Stils, ebenfalls mit zwei Werken, 3. den Meister des Śākyamuni^a. Jeder dieser Meister hat den Anspruch, mit dem im Kundaikwan Sayūchōki genannten Hu Dschī-fu identisch zu sein, der erste auf Grund des Siegels, der zweite auf Grund der überragenden Qualität und der Herkunft aus der Sammlung der Shōgun'e, der dritte auf Grund einer offenbar guten Tradition. Aber es besteht auch die Möglichkeit, daß alle drei Werkgruppen von einem und demselben Meister geschaffen sind. Am ersten wird diese Möglichkeit bei dem Maler der 2. und 3. Gruppe zu bejahen sein;

^a Die übrigen unter dem Namen Hu Dschī-fu veröffentlichten Bilder (siehe Anm. c, S. 152) kommen m. E. teils wegen ihrer minderen Qualität — soweit ein Urteil darüber möglich ist —, teils wegen ihres abweichenden Stils für den Meister kaum in Betracht. Immerhin sind die Zuschreibungen nicht unsinnig und z. T. aufschlußreich. 1. Der Bu-dai (Tusche auf Papier, 56:27 cm) erscheint dem „Meister Dschī vor 1274“ sehr nahestehend, ist aber zu hölzern in der Durchführung; bezeichnenderweise trägt er eine (echte?) Aufschrift des Priesters Yū-gi Hui⁴⁰ aus dem Dsing-tsi-si⁴¹ bei Hangkau, der unter Kaiser Li Dsung lebte. Eine weitere Inschrift des gleichen Priesters siehe Kokka 606, Taf. 2. 2. Die Figurengruppe am Ufer (Tusche auf Papier 30:81 cm) mit einer Aufschrift des Priesters Dschī-ming⁴² und drei nicht erkennbaren Siegeln erscheint als typisches *Tschan*-Tuschbild des 13. Jahrhunderts und unseres Meisters nicht unwürdig; die ungenügende Abbildung läßt aber ein Urteil nicht zu. 3. Der Śākyamuni, aus den Bergen kommend (96:43 cm), mit einer Aufschrift des Priesters Si-yen⁴³, fällt ganz aus der Reihe. Freilich ist es ein mehr kultisches Bild, mit Farben auf Seide gemalt, und muß deshalb unter anderen Gesichtspunkten beurteilt werden. Wenn auch Harada (siehe Anm. a, S. 158) das Werk unter die ernsthaften Zuschreibungen aufnimmt, so ist es doch zu gering (der verunglückte rechte Arm!), und der Preis von 431 Yen, den man 1928 auf der Versteigerung Kawasaki dafür bot, spricht nicht zu seinen Gunsten. 4. Der Dschau-yang (Tusche auf Seide 22,1:22,7 cm) ist ein schönes Tuschbild des *Tschan*-Kreises aus einer hervorragenden Sammlung; dem berühmten Album des Marquis Kuroda, aber stilistisch ohne Beziehung zu den übrigen Werken und in der Zuschreibung ohne Begründung.

die Sommerlandschaft mit ihrer ebenfalls guten Tradition gibt das vermittelnde Bindeglied. Dazu muß man berücksichtigen, daß der *bo-miau*-Stil mehr ein technisches als ein zeitliches oder gar individuelles Stilelement darstellt. Der gleiche künstlerische Rang aller hierbei in Frage stehenden Werke, Gemeinsamkeiten der Auffassung und in Einzelheiten — es sei noch einmal an die „Morellischen“ Kriterien wie Haar- und Fußbehandlung erinnert — lassen durchaus den Schluß auf einen und den gleichen Urheber zu. Aus den Aufschriften dieser Bilder ist zu entnehmen, daß es ein Meister in oder bei Hangkau, vielleicht gar im *Ging-schan-si* selbst, war, der in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts wirkte. Als solcher fügte er sich gut in die Reihe der anderen „*Tschan*-Maler“ ein, die am gleichen Ort tätig waren wie *Wu-dschun*²⁷, *Li Küe*²⁸, *Hü-tang*²⁹, *Ma Lin*³⁰, *Dsu-wong*³¹ und *Mu-hi*³², deren Werke vielfach Aufschriften von Mönchen des *Ging-schan-si* tragen, und auch stilistisch würde er gut zu anderen Zeitgenossen wie *Yin-to-lo*¹¹, *Yen Hui*³³ u. a. passen.

Weniger eindeutig muß die Entscheidung über die Zugehörigkeit der 1. Gruppe zum Werk dieses Meisters bleiben. Ihre beiden Bilder haben zweifellos nicht die künstlerische Vollendung und den Rang der anderen, aber sie gehören sowohl der Inschrift wie dem allgemeinen Zeitstil nach einer früheren Zeit an, etwa der Stufe um 1250, was man vielleicht in größerem Rahmen ausführlicher nachweisen müßte und könnte. In diesem Fall würde sich der bequeme und in Europa so beliebte Ausweg anbieten, die Bilder als Frühwerke zu bezeichnen, denen man dann gern manche Unvollkommenheiten verzeiht, diese gar als besonders aufschlußreich bewertet. Ausgeschlossen ist dieser Gedanke nicht, nicht einmal unwahrscheinlich, denn stilistische Beziehungen finden sich genügend, aber er muß unbeweisbar bleiben, so lange das Material so gering ist. Man vergegenwärtige sich: uns liegen im ganzen sechs recht verschiedenartige Werke vor, deren Entstehung sich über einen Zeitraum von fünfzig Jahren erstrecken kann; da erscheint jedes Arbeiten mit Spät- und Frühwerken als eine Spekulation, wenn auch die geschichtlichen Voraussetzungen durchaus gegeben sind. Es muß aber bedacht werden, daß die Bilder des Meisters mit dem Siegel „*Dschü*“, das ja keinen schlüssigen Beweis zu geben vermag, auch als Frühwerke des *Yin-to-lo* in Betracht kommen, wenn mir auch diese Vermutung, für die sich ebenfalls stilistische Gründe anführen ließen, weniger zwingend erscheint.

So wollen wir diese Frage offenlassen und uns mit der Einsicht begnügen, wie stark das persönliche Moment in der als so traditionsgebunden geltenden chinesischen Malerei und innerhalb des so geschlossenen Themenkreises des *Tschan*-Buddhismus wirksam und zu berücksichtigen ist. Mehr noch durch die Offenlegung der Fragwürdigkeit solcher Probleme als durch die Darstellung gesicherter Ergebnisse gewinnen wir eine Erkenntnis und Unterscheidungsvermögen für derartig subtile Dinge; die „*Tschan*-Kunst“ aber gewinnt durch solche Untersuchungen viele neue, persönlichere Züge. Durch die Zusammenstellung der großartigen Schöpfungen wie der *Ma Lang-fu*

今者執筆欲裁
想係洋人所思
堪嘆至今未就
瘦者言清之句



自江果
千里
西河
解日海
釋如
子亦也
五
出心
元
易
你





mit der Sommerlandschaft und dem Śākyamuni aber gewinnt unsere Kenntnis der chinesischen Kunst eine große Persönlichkeit selbst, einen zumindest ebenbürtigen Zeit- und Schulgenossen des Mu-hi, Yin-to-lo, Liang-tsüan^{34a} u. a., von denen wir ja auch nur wenige Werke noch besitzen, die freilich zu den größten Kostbarkeiten der ostasiatischen Tuchmalerei und damit der Kunst der Welt überhaupt gehören.

Während der Drucklegung sind mir bei der Durchsicht von japanischen Versteigerungskatalogen noch drei Werke, die unter dem Namen des Meisters gehen, bekannt geworden. Als schönster Fund muß ein Bild der Ling-dschau-nü⁴³, einer anderen Verkörperung der Guan-yin⁴⁴ in einem schönen Mädchen, gelten. Das Werk ist zweifellos ein Pendant zur Ma lang-fu, im gleichen Stil, von fast identischen Maßen (67,5:25,7 cm), mit einer Aufschrift und dem Sammlersiegel Dōyū, von guter Herkunft (Vstg. Marq. Satake, Tōkyō, 5. Nov. o. J.). Eine Guan-yin (79,3:35,7 cm, auf Seide, mit einer Aufschrift des Dsung-gau Da-hui⁴⁵ (?), Vstg. Graf Katsu, Tōkyō, 21. April 1919 Nr. 1; Vstg. Yamashita, Tōkyō, 4. März 1925 Nr. 8), anscheinend gut, und ein We-to-tiën⁴⁶, eine Schutzgottheit, die oft mit Guan-yin zusammen auftritt (95,7:35,4 cm, Aufschrift des Dau-tschung⁴⁷ [um 1248], Vstg. Akaboshi II, Tōkyō 8. Okt. o. J. Nr. 12) sind so ungenügend abgebildet, daß ein Urteil darüber nicht möglich ist.

^a Über Liang-tsüan siehe die schon S. 152, Anmkg. b, erwähnte Arbeit.