

Das Zeichen für Yang zeigt die über den Horizont aufsteigende Sonne. Die Striche darunter werden von den chinesischen Erklärern entweder als Sonnenstrahlen oder als etwas — im Sonnenschein — Flatterndes und darum Aufleuchtendes aufgefaßt.

Die Schrift zeigt uns also in genauer Übereinstimmung mit dem Befund in den ältesten Texten Yin als das im Schatten Liegende, Dunkle und Yang als das Belichtete, Helle. Und das sind zwei Grundvorstellungen, an die sich später — wie auch bei anderen Völkern — sehr leicht alle möglichen weltanschaulichen Momente anschließen konnten, die man dann wieder in die älteren Texte hineinlas oder ausdrücklich hineininterpretierte.

Tatsächlich wird ja in diesem fruchtbaren polaren Dualismus auch eine Grundwahrheit des Geschehens ausgesprochen, die uns vieles im Universum, in der Geschichte und im eigenen Innern verstehen läßt.

## CHINESISCHER BILDERSAAL

### BA DA SCHAN JEN

VON WERNER SPEISER

Gerade bei den Fröhlichen und Lustigen, die der Welt stets ein heiteres Gesicht zeigen und immer mit einem Scherz bereit sind, steht dahinter oft ein Abgrund von Leid und Verzicht. Im letzten Jahre konnten wir wieder erfahren, daß der große Humorist Wilhelm Busch im Grunde eine pessimistische und zurückhaltende Natur war; der freundliche Junggeselle Spitzweg, dessen befreiender Humor alle Welt entzückt, mußte durch die bittere Enttäuschung seiner einzigen Liebe hindurch. Und wenn die Psychologie von einer Flucht in die geistige Umnachtung spricht, so weiß sie auch andererseits um eine Flucht in den schützenden Witz, in den Humor, ohne den für manchen das Leben eine unerträgliche Qual wäre.

Wir nehmen dementsprechend hier für die verstehende Erfassung und die Darstellung eines Lebensschicksals eine psychologische Untermalung vor — freilich mit aller gebotenen Vorsicht —. Aber was alles mag hinter den kurzen Sätzen stehen, die das Jen Ming Da Tsī Diën, das gebräuchliche Handbuch für die Biographien großer Chinesen, über den Maler Ba Da Schan Jen schreibt:

„Er war aus kaiserlichem Geschlecht, sein Vorname war Da. Die übrigen Namen: Dschu, Süo Go, Go Schan, Schu Niën, Ba Da Schan Jen. Er machte ein Examen und war mit seiner Familie in Nantschang ansässig. Nach dem Dynastiewechsel (1644) wurde er buddhistischer Priester. Sein persönlicher Name war Hūo Ho, sein Pinselname Go Schan; dann änderte er seine Namen noch in Menschenhaus, Esel, Hausesel, Schu Niën (Annalen), Riesenesel, ganz spät nannte er sich (nach einem Sūtra) Ba Da Schan Jen. Kurz darauf brach eine Geisteskrankheit bei ihm aus; er tobte, zerriß und verbrannte seine Kleider. Eines Tages schrieb er groß das Zeichen „Stumm“ an seine Tür und sprach danach kein Wort mehr mit andern. Er trank gern, schrieb ausge-

zeichnet und malte sehr gute Landschaften, Blumen mit Vögeln und Pflanzen. Sein Pinsel war sehr frei und klebte nicht an Regeln; darum schätzt ihn die Nachwelt hoch.“

Er ist also ein Mann aus vornehmer Familie, von großer Begabung und bester Bildung. Aufgewachsen in einer Zeit glänzendster Verfeinerung und gesteigerter Kultur, wird er durch ein widriges Geschick aller Aussichten beraubt; die Barbarei der neuen Herrschaft trifft ihn als Angehörigen der vergangenen Kaiserfamilie vielleicht besonders hart und nimmt ihm wohl die Möglichkeit, sein gewohntes Leben fortzusetzen. Er sucht dann Anschluß an die buddhistische Religionsgemeinschaft, wie es viele Gebildete seiner Zeit tun. Aber dem Haltsuchenden bleibt nichts erspart, sein Weg wird einsamer, bis eines Tages sein Mund sich verschließt und sein Geist sich umnachtet; und dabei schafft er Werke, widerspruchslos hinreißend, geboren aus der sprühenden Stimmung einer guten Laune, manchmal einer Weinlaune vielleicht, und der Tragödie eines verzweifelten Herzens! Ein chinesischer van Gogh also, mit dem skurrilen Humor eines Spitzweg und der verborgenen Philosophie eines Busch.

Nun sehen wir ein Bild von ihm. Es wird im China-Institut aufbewahrt, ist mit Tusche auf Papier gemalt und 97:47 cm groß. Da steht gottverlassen eine Wachtel — spitz auf einem Bein — und schaut an allem vorbei nach oben, mit grämlich verzogenem Schnabel, großem Auge und einem unvergeßlichen Ausdruck von trostloser Verlassenheit, bitterem Weltschmerz und zugleich drolligem Sarkasmus und spöttischer Ironie. Der Federball des gedrungenen Körpers ist mit ein paar wischenden Pinselzügen hingesezt, das Bein, das Auge und der Schnabel in knappen, spitzen Strichen niedergeschrieben, das kleine schwarze Rund mit sicherem Griff in die untere Ecke gesetzt und durch die Wendung des Kopfes mit der gegenüberliegenden in Beziehung gebracht. Fast könnte man glauben, der Vogel mustere kritisch, was da steht.

Es ist ein Gedicht<sup>1</sup>.

„Tsai Wang an einem heißen Tag im Wu-Berg.  
Beim Malen vergaßen die Frühwolken das Regnen;  
Später ging man zum Westabhang, die abendliche Kühle zu genießen,  
Und tötete den buntgekleideten (= gefiederten?) Tiger.

Im ersten Herbstmonat eines Bing-Tschen-Jahres. Dem Freunde Dschü-Schan gemalt und geschrieben. Ba Da Schan Jen.“

Wir erkennen — wie so häufig bei chinesischen Werken — keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Bild und Aufschrift. Es sind ein paar lockere Fetzen hingeworfen, vielleicht die einer gemeinsamen Erinnerung, zu einer Melodie gebracht und mit dem Bild zu einem Kunstwerk komponiert, in dem die Eingebung einer guten Stunde, ein genialer Schwung der Einfachheit und die knappe Konzentration eines Meisters aufklingt.

Solche Dinge hat Ba Da noch viele geschaffen. Da gibt es eine Dohle von wahrhaft seltsamem Ausdruck, die uns mit großem Auge böse und belustigt

<sup>1</sup> Für freundschaftliche Hilfe bei seiner nicht einfachen Lesung und Deutung bin ich Herrn Dr. Ku Teng/Berlin zu Dank verpflichtet.

zugleich anschaut, ein unheimliches schwarzes Wesen von merkwürdigem Umriß. Da ist ein Eisvogel, der weltvergessen und fröhlich auf einem Halme schaukelt, der selbst wie von ungefähr in das Bild hineingewischt ist. Da gibt es Pflanzen und Früchte, zusammengeballte Gebilde von starker und sicherer Wirkung, Landschaften etwa in der Art des Mi Fe, wie sie damals viel gemalt wurden, aber mit einer übermütigen Abkürzung auf ganz wenige Brocken, die frei in die Fläche verstreut sind. Und wo auf großem Format ein Reichtum von Farben und Formen ausgeschüttet wird, überall ein leidenschaftliches Gefühl, ein mitreißender Schwung, eine unabsichtliche Treffsicherheit und unbekümmerte Einfachheit. Die Tusche ist dabei manchmal hart und scharfpointierend, manchmal naß und fließend, mit flockigen Rändern leicht hingestrichen. Solche Werke, von deren Geist auch in Wiederholungen noch viel erhalten bleibt, sind nicht selten, in China und Japan auch heute noch sehr geliebt.

Höchst eindrucksvoll ist auch die eigenartige Schrift, besonders in seiner Signatur. Sie ist merkwürdig naiv, manchmal ganz klar, ohne Druck und Schwellung, fast unbeholfen und altertümlich, dann wieder zügig und verworren, im ganzen fließend, abtropfend wie Regen an nassem Fenster. Man wird unwillkürlich an die japanische Hiragana erinnert und an Schreibkünstler wie Koetsu und Korin etwa, deren Schrift ähnlich lasch abtropft, deren Werke ähnlich fließend und unfaßbar und dabei doch von genialer Virtuosität zusammengefaßt erscheinen. Und wieder sehen wir voller Ehrfurcht, wie sehr jedes chinesische Bild aus dem Erlebnis geboren ist, und zugleich, wie auch bei dem Meister des originellen Witzes die schmerzende Erfahrung aufschimmert.

Die „Wachtel“ im China-Institut hat noch eine gewisse Bedeutung für die Kunstgeschichte, und vielleicht interessiert es, den Maler auch in seiner geschichtlichen Umgebung kennenzulernen. Ich kann dabei einige Ergebnisse einer breit angelegten Untersuchung über die Malerei jener Zeit skizzieren. Wir kennen bisher nicht die Daten seines Lebens und erfahren nur, daß er nach 1644 Priester geworden ist. Das Bild in Frankfurt trägt eine zyklische Jahresangabe, die man als 1676 deuten muß. Ferner ist noch der „Eisvogel“ durch eine eigenhändige Beischrift ebenfalls mit zyklischen Zeichen datiert, die man als 1634 oder 94 deuten könnte. Obwohl die erste Zahl dem allein sicheren Datum von 1644 nähersteht, wird man sich doch wohl für die spätere entscheiden, da das Bild ebenso wie die „Wachtel“ mit dem Namen Ba Da Schan Jen bezeichnet ist, den dieser erst spät annahm.

Nun gibt es in der Geschichte des 17. Jahrhunderts zwei Malergenerationen, die sich sehr deutlich voneinander abheben. Die ältere, deren Führer Dung Ki-Tschang ist und der auch die beiden älteren Wang zuzurechnen sind, gehört noch ganz der Mingzeit an. Sie nimmt in ihren Werken ganz ausgesprochen das Vorbild von Klassikern auf, deren orthodoxe Stellung sie damit begründet. „Das Wichtigste ist die Wiederholung der alten Meister“, lehrt ihr großer Führer und Theoretiker. Hiergegen mußte sich einmal ein Widerspruch erheben, und er geht gerade von denjenigen Malern aus, die auch mitten in dem politischen Umsturz stehen. Mit den neuen Herrschern konnten sie sich alle



石之秀於討論之  
兩在妙也月乃  
之網道是為  
之書

畫

nicht befreunden; viele wurden Mönche, unter ihnen Schi Tau, der die Parole gegen die Klassizisten ausgab: „Ich bin ich, und in mir ist nur Ich.“ Auch von ihm kennen wir die Lebenszeit nicht genau; der älteste Meister, in dessen Werken sich die neue Gesinnung zeigt und den wir näher kennen, ist Tschia Schi-Biau (1615—97?). Und wenn das Generationenproblem irgendwo eine bindende Bedeutung hat, dann können wir hier den Rückschluß wagen, daß auch Ba Da Schan Jen zwischen 1610—20 geboren und dann bis nach 1694 tätig gewesen ist. Zu dieser Generation gehört auch der Maler Lo Mu, der in der gleichen Stadt Nantschang in Kiangsi tätig war, während der Mittelpunkt der Schule in Kiangsu mit Sutschou und Nanking lag. Er malt ebenfalls sehr einfach, kräftig und eindringlich, mit einem besonders feinen Naturgefühl, das ruhige, lyrische Gegenstück zu dem leidenschaftlichen, dramatischen Ba Da.

So sehen wir den Meister nicht als losgelöste Einzellerscheinung, sondern mitwirkend und führend in einem Kreise gleichstrebender Zeitgenossen, neben Schi Tau wohl der größte und originellste Maler, als Persönlichkeit nicht so ausgeglichen und gerundet, sondern exzentrisch und gebrochen, zerbrochen in der Welt und in seiner Seele<sup>1</sup>.

## DIE ENTWICKLUNG DES VERFASSUNGSRECHTS UNTER DER NATIONALREGIERUNG SEIT 1927

VON HSÜ DAU-LIN

(Schluß)

### DIE VORVERFASSUNG DER REPUBLIK CHINA FÜR DIE PERIODE DER POLITISCHEN VORMUNDSCHAFT VOM 1. JUNI 1931<sup>2</sup>

Vorspruch. Die Nationalregierung hat auf Grund des dreifachen Volksprinzips und der Fünf-Gewalten-Verfassungsform der Revolution die Republik China errichtet. Nachdem sie nunmehr aus der Periode der Militärherrschaft in die der politischen Vormundschaft übergegangen ist, scheint es ihr an der Zeit, eine Vorverfassung (Yüo Fa) zu verkünden und mit dem Volk ihr zu folgen, um die Verfassungsregierung ihrer Verwirklichung näherzubringen und die

<sup>1</sup> Für alle, die sich mit dem Maler näher beschäftigen wollen, verzeichne ich noch die mir bekannten Werke:

Landschaft. Tōsō gemmin meigwa taikwan II. 409.

Landschaft. Shinchō shōgwafu 30.

Winterlandschaft. Gumpō seigwan III. 13.

Landschafts-Album vom Verlag Hakubundō.

Fische an Klippe. Tōanzo shōgwafu IV. 40.

Eisvogel. Kukwa inshitsu kanzō gwaroku I. 40.

Dohle. Shina nangwa „Shusei“ III. 33.

Vögel auf Pflaume. „Shusei“ II. 9. 3.

Quitten. „Shusei“ I. 5. 1.

Fels und Lotos. Tōyō bijutsu taikwan XII. 40, Nanju meigwaen 15.

Blumen und Fels. „Shusei“ III. 32.

<sup>2</sup> Vgl. die Übersetzung von C. Chang im JōR. 1931, S. 347ff. und eine andere in der Ostasiatischen Rundschau 1931, S. 328ff. Die letztere ist sowohl fehlerhaft wie unverständlich.