

Nach der Mitte des ersten Jahrtausends n. Chr. ändert sich das Bild wieder vollkommen. Die Träger des Tierstils werden aus dem Minussinsk-Kessel nach Norden verdrängt. In dem alten Zentrum sibirischer Kunst herrschen dann chinesische Tang-Formen, während die eingeborenen Motive an anderer Stelle eine Entwicklung nehmen, welche die chinesische nicht mehr kreuzt.

Die Frage der Beeinflussung Chinas durch den Norden läßt sich folgendermaßen zusammenfassen. Bis zur Mitte des vorchristlichen Jahrtausends handelt es sich um vereinzelte Motive mit formaler Übereinstimmung (Zikade, Menschengesicht, Messermünze). Bei der Verbindung von menschlichen und tierischen Gestalten in der Bronzekunst muß der Norden zur thematischen Erklärung herangezogen werden. Mit dem III. Jahrhundert v. Chr. erscheinen sibirische Bewaffnung und sibirische Ausschmückung im chinesischen Grenzgebiet, ihre Darstellungen gehen von dort wenigstens vereinzelt in den allgemein chinesischen Formenschatz ein, um erst in der Tang-Zeit zu verklingen. Mit der Han-Epoche endet der künstlerische Import aus Sibirien. An seine Stelle tritt langsam chinesischer Export, der um die Mitte des nachchristlichen Jahrtausends Südsibirien völlig beherrscht.

## DIE GRUNDLAGEN DER OSTASIATISCHEN MALEREI

VON OTTO FISCHER

Unser Thema umfaßt nicht die geistigen Grundlagen der Malerei Chinas und damit des ganzen Ostasien, nicht die historischen, religiösen und philosophischen Inhalte, die sie ausgesprochen hat und die ihren tieferen Gehalt und Sinn bestimmt haben, sondern es beschränkt sich auf die formalen Grundelemente, auf die Mittel der Darstellung, mit denen sie ihr Bild der Welt und ihrer höchsten geistigen Vorstellungen im Lauf der Jahrhunderte geformt hat. Wenn wir diese Grundformen der bildhaften Anschauung und Gestaltung erkennen, d. h. sie nachfühlend erleben, so wird uns hier aus der künstlerischen Erfahrung das Wesen des ostasiatischen Menschen und der ostasiatischen Kulturschöpfung auf eine unmittelbare Weise lebendig. Wir erkennen nicht bloß das kunstgeschichtliche Werden, sondern hinter ihm die ursprüngliche, in ihm fortwährend sich äußernde Schöpferkraft, ja einen geheimen und bleibenden Sinn, der in allen Wandlungen der Formen sich auswirkt. Die Malerei hat in Ostasien seit 2000 Jahren — neben der Schrift — immer als die eigentliche und hohe Kunst gegolten, in der das Unsichtbare sichtbar gemacht wird.

Wir kennen die chinesische Malerei seit der Han-Zeit. Wir wissen, daß diese Kunst schon früher, in den Jahrhunderten der Dschou-Dynastie, gepflegt wurde, aber es sind heute noch keine früheren Zeugnisse von ihr bekannt. Unter den Han erscheint der darstellende Schmuck der Bronzen verwandelt: an die Stelle der apotropäischen Masken und phantastisch-unfaßbaren Tierdämonen treten die natürlichen, wirklichkeitsnäheren Bilder der Tiere, der Menschen und menschenähnlichen Wesen. Die in den Stein vertieften Flachreliefs der Grab- und Opferkammern gaben uns bis vor kurzem die erste und

einzigste Vorstellung der frühesten chinesischen Wandmalerei. In ihren beispielhaften Bildern aus dem chinesischen Mythos und aus der Geschichte tritt uns nicht eine primitive, sondern eine bereits zur Reife durchgebildete Kunst der erzählenden und schildernden Darstellung entgegen. Ihr wesentliches Ausdrucksmittel ist die klar den Gegenstand umschreibende Linie, der Umriß. Er ist wie in Ägypten die Grundlage der Zeichnung und Malerei. Verfolgt man ihn durch die ausgebreiteten Bilder der Reiter und Wagenzüge, der aufgereihten Würdenträger, der lebendigen Szenen historischen Geschehens, der Schlachten, Jagden, Empfänge, Mahlzeiten und Gauklerspiele, so wird die besondere Eigenart dieser chinesischen Umrißlinie deutlich. Sie ist fast nie geradlinig, fast immer gebogen und geschwungen, bald fließt sie in weichen Kurven, bald ist sie mächtig gespannt und gewölbt, man erlebt sie als bewegt, und so ist ihr eigentlicher Sinn die Bewegung. Selbst bei den ruhigen Gestalten ist immer ein leises Wandeln, Sichneigen und Wenden ausgedrückt, das im Fall der weiten Gewänder herrlich fortschwingt. Bei der lebhaften Handlung ist jede Figur, ob Mensch oder Tier, in der Bewegung des kürzesten und gespanntesten, „fruchtbarsten“ Augenblicks unübertrefflich festgehalten. Das Flüchten des Wilds, Trab und Galopp der Rosse, der Bogenschütze zu Pferd, der den Pfeil von der Sehne schnellt — nie hat die Malerei mit schärferer, exakterer Suggestion das vorüberhuschende Leben für immer auf die Fläche gebannt. Diese Bewegungssprache der Umrisse ist der ostasiatischen Kunst zu allen Zeiten eigentümlich geblieben, sie ist ihr eigenstes Erbgut und von keiner fremden Anregung abzuleiten. Aber sie erschöpft sich nicht im Fixieren der einen beobachteten Linienformel, sie wirkt stets durch Bewegung und Gegenbewegung, die polar einander antwortend sich hin- und widerschwingen, sie schafft Gruppen und Kompositionen von einem großartigen, unendlich fort pulsenden Rhythmus wie jene Dämonenzüge, jene Himmelfahrt der abgeschiedenen Seele, auf denen die Wolken und die Elementargeister in endlosen Kurvenschwüngen das Reich der Luft erfüllen.

Schon in der Han-Zeit läßt sich beobachten, wie diese Kunst nicht mit den einfachen Ansichten (Profil oder Face) sich begnügt, sondern die kompliziertesten Kontraposte und Wendungen, Überschneidungen und Verkürzungen mit dem kühn zusammenfassenden Kontur bewältigt. Die jüngst bekannt gewordenen Zeugnisse dieser Frühzeit zeigen auch ein immer schärferes Eindringen der Naturbeobachtung, die ganz besonders in der Zeichnung der Tiere zur intimsten und lebendigsten Kennzeichnung vorschreitet. Gegenüber dem abstrakteren Kurven- und Spiralenrhythmus phantastischer Drachen sind die Idyllen der Waldtiere und Berggeister auf einer gold- und silbertauschierten Bronzeschale der Sammlung Hosokawa dafür ein köstliches Zeugnis. Und diese Umrißformeln der immer feiner erfaßten Tierbewegung leben fort bis in die Höhe der Tangmalerei (Dun Huang und Shōsōin, 8. Jahrhundert), ja bis in die lebensprühenden historischen Bildrollen der Tosameister in Japan (12. bis 16. Jahrhundert). Der Rhythmus der Lebensbewegung, dessen Ausdruck Siē Ho, dem ältesten Theoretiker der Kunst (6. Jahrhundert), als ihr höchster Wert

erschien, wird auch in der Han-Zeit schon (Denkstein des Li Hi, 171 n. Chr.) als das Wachstumsgesetz der Pflanze empfunden. Das Emporstreben und Sichverzweigen der Bäume, das Ausstrahlen der Blüten, das Niederhängen der Blätter und Früchte wird in seinen Linienrhythmen von da ab bis in die Tang-, ja die Sung-Malerei in immer reicheren und differenzierteren, immer naturnäheren Bildungen die Grundlage einer Darstellung des vegetativen Lebens, wie sie gleich beseelt und fühlbar keine andere Kunst der Erde geschaffen hat. Die Standschirme und Teller des Shōsōin (um 750), die dem Sü Hi (10. Jahrhundert), dem Guo Hū (11. Jahrhundert), dem Li Di (12. Jahrhundert) zugeschriebenen Baum- und Blumenbilder sind schönste Beispiele dieser Entwicklung, die von der Linien Sprache der Han-Zeit ihren Ausgang nimmt.

Die Han-Zeit hat nicht die Ausdrücklichkeit des äußeren Umrisses allein erkannt und durchgebildet. Sie hat auch das Volumen der Körper und ihre innere plastische Durchformung entdeckt und mit demselben Bezeichnungsmittel der ihre Begrenzung sachlich nachschreibenden Konturlinie auf der Fläche festgehalten. Das beste Zeugnis dafür sind die in den Stein gravierten figurenreichen Opfermahlzeiten in der Ahnenhalle des Generals und Markgrafen Dschu We (gestorben um 50 n. Chr.) in Schantung, die vor kurzem von uns entdeckt worden sind. Hier zeigt sich eine Darstellung des Körpers und der Gewänder, die auch in der Innenzeichnung der Figuren die Überschneidungen und Verkürzungen der begrenzenden Umrisse auf das klarste beherrscht und damit eine lineare Darstellung der plastischen Oberflächenbewegungen erreicht hat, die von einer klassischen Einfachheit und Vollendung zeugt. Wir gewinnen hier eine Ahnung von der großen Wandmalerei der Han-Dynastie. Noch mehr: in den Gesichtern der dargestellten Menschen, die in allen Abwandlungen der Dreiviertel-Ansicht gegeben sind, findet man sogar die feinen perspektivischen Verschiebungen der in die Tiefe konvergierenden Linien (Mund, Augen und Brauen) scharf erkannt und wiedergegeben — eine Entdeckung, die der abendländischen Malerei erst im 15. Jahrhundert bewußt geworden ist. Kein Wunder, daß diese ebenso groß wie zart charakterisierten Köpfe uns wie lebensvolle, individuelle Bildnisse anmuten. Wahrscheinlich sind sie Bildnisse, wahrscheinlich ist der eine Kopf das Porträt des Dschu We selber, und wir fanden hier das erste Beispiel der Bildnismalerei dieser Zeit, die uns durch historische Quellen bezeugt ist. Auch sie ist in ihrer Grundanschauung und in ihren Ausdrucksmitteln für die ganze Folgezeit bestimmend geblieben. Wie die lineare Figurenzeichnung der Opferhalle des Dschu We nur bereichert und verfeinert, aber nicht verändert fortlebt in der Bildrolle des Gu Kai-Dschī (4. Jahrhundert) und in den farbenreichen buddhistischen Kultbildern der Sung-Dynastie (Dschang Si-Gung, 11.—12. Jahrhundert), so sind auch die Priesterbildnisse der Tang (Li Dschen, vor 800), die Fürsten-, Priester- und Dichterporträts des japanischen Mittelalters (Fujiwara Takanobu, Ende des 12. Jahrhunderts, Takuma Eiga um 1250, Bildnis des Daitō Kokushi 1334 usw.), ja die bekannten chinesischen Ahnenbilder von der Sung-Dynastie bis in die Gegenwart nur Fortbildungen des vor bald zwei Jahrtausenden unter den Han geschaffenen

Bildnistypus. In ihrer großartigen Sachlichkeit und ehernen Ruhe, in der Exaktheit der Zeichnung, die mit den geringsten Mitteln das unvergeßliche Wesensbild eines Charakters gestaltet, sind ihnen im ganzen Bereich der abendländischen Kunst nur die Werke Hans Holbeins vergleichbar. Aber selbst die besten der späteren Bildnisse sind zwar schärfer im Ausdruck pointiert und geschliffen, doch nicht von der gleichen Schlichtheit und inneren Fülle wie jene einfachen Köpfe aus der Mitte des 1. Jahrhunderts n. Chr.

Auf den Opferdarstellungen dieser Halle des Dschu We machen wir aber noch eine wichtige Beobachtung. Wir finden hier zum erstenmal eine perspektivische Darstellung des Innenraums. Die Malerei der Han-Zeit ist nicht, wie man annahm, eine der Fläche verhaftete Kunst gleich der der Ägypter, sondern sie hat die Raumtiefe gekannt und gemeistert. Konnte man schon auf den Flachreliefs von vorn und von rückwärts gesehene Reiter, Gruppen von hintereinander sitzenden Teilnehmern eines Mahles, ja einmal ein schräg von oben gesehenes, im Viereck um einen Hof geschlossenes Bauwerk entdecken, so blickt man auf jenen Opferbildern in den nach zwei oder wahrscheinlich sogar drei Seiten abgegrenzten Innenraum, dessen Boden durch aufgestellte Sitzbühnen für die Hauptpersonen und durch hinter ihnen aufgestellte Wandschirme abgeschlossen ist; hinter diesen nehmen die assistierenden Zuschauer an dem Opfermahl teil, und oben ist die ganze Bühne des Schauspiels mit Vorhängen verkleidet. Der Blick wird von oben auf die wagrechten Flächen geführt, die seitlichen Sitzbühnen und Wandschirme aber leiten mit schräg verlaufenden, parallelen Begrenzungslinien in die Tiefe. Hier ist das zwar nicht auf einen Augen- und Fluchtpunkt zentrierte, aber im übrigen logisch durchgebildete System einer linearperspektivischen Raumkonstruktion unverkennbar. Es ist dasselbe System des hohen Blickpunkts und der parallelen oder selbst nach vorne konvergierenden schrägen Tiefenlinien, das System der schrägen Obersicht, das die ganze ostasiatische Malerei bis in das 17. Jahrhundert beherrscht. In der Darstellung des architektonischen Raumes finden wir es wieder bei Gu Kai-Dschī (4. Jahrhundert), in Dun Huang (8. Jahrhundert), im alten Geng Dschī-Tu (12. Jahrhundert) und namentlich in der erzählenden Malerei der japanischen Kunst (12.—18. Jahrhundert). Ja, wir beobachten noch einen Grundsatz dieser Darstellungsweise bereits in der Halle des Dschu We, daß nämlich die Hauptpersonen nicht im Vordergrund, sondern in einer mittleren Zone erscheinen, von der aus der Blick nach unten abzugleiten scheint, und daß demgemäß der Vordergrund im Sinne der Obersicht gerne wieder kleiner gebildet wird. Auch dieses Prinzip scheint vielfach bis in späte Zeit in ostasiatischen Figuren- und Landschaftsbildern herrschend. Es findet, ins Metaphysische gewandt, einen schönsten Ausdruck in dem Andachtsbild des hinter den Bergen wie der Mond auftauchenden Amida Buddha (Zenrinji, Japan, 13. Jahrhundert).

Die Anregungen des Westens, welche die chinesische Darstellung unter der Han-Dynastie, sei es aus Sibirien, sei es aus dem Persertum und dem römischen Hellenismus erfahren haben soll, sind mehr in gegenständlichen als in künst-

lerischen Motiven belegbar. Die chinesische Malerei dieser Zeit scheint gerade im Formalen durchaus eigenartig und selbständig nur ihrem eingeborenen Sinn zu gehorchen. Erst in den folgenden Jahrhunderten erfährt diese Kunst den starken Einstrom einer fremden Anschauung durch die Götterwelt des Buddhismus und das Vorbild der zentralasiatischen und der indischen Malerei. Von hier aus drang zum erstenmal nach dem Osten die Vorstellung von der Schönheit des nackten oder nur wenig bekleideten Menschenleibs als eines Sinnbilds göttlicher Vollkommenheit und mit ihr zugleich die Anregung zu einer plastisch glaubhaften Wiedergabe seiner Erscheinung im Sinne der griechischen Antike. In der uns erhaltenen Gu Kai-Dschī-Rolle (wohl einer Kopie der Tang-Zeit nach dem Original des 4. Jahrhunderts) findet man zum erstenmal andeutungsweise, in den Wandbildern des 5. und 6. Jahrhunderts in Dun Huang und Korea vollkommen deutlich eine modellierende Abschattierung der gerundeten Flächen, d. h. den Versuch, die plastische Formenbewegung durch die Abtönung von Hell und Dunkel glaubhaft zu machen. Dieser Versuch wird in zwei Etappen und nach zwei verschiedenen Methoden verfolgt, einer primitiveren und einer konsequenter ausgereiften, beidemale offenbar nach dem Vorbild der indischen Malerei. Auf Buddhabildern des 5. Jahrhunderts begegnet man in Ajanta einer Faltenstilisierung, die analog den plastischen Buddhafiguren mit einer gleichsam feucht dem Körper anliegenden Gewandung diesen mit einer Fülle parallel seinen Formen folgenden Faltenlinien überzieht und diese schematisch vom Dunklen ins Helle abtönt. Dasselbe Schema der Modellierung, die durchaus an die Linie gebunden bleibt und damit dem chinesischen Sinn für den Kontur entsprach, findet man wieder in den Grabbildern eines koreanischen Fürstenpaares (6. Jahrhundert), in dem Bildnis des Prinzen Shōtoku Taishi mit seinen zwei Söhnen (Japan, Ende des 7. Jahrhunderts), ja selbst noch auf einzelnen Buddhabildern im Kondō des Hōryūji (Japan, um 714). Ja, sie begegnet uns noch wesentlich später in der berühmten Arhatfolge der Sammlung Takahashi, die auf ein Werk des Guan Hiu (Ende des 9. Jahrhunderts) zurückgehen soll und selber wohl eine japanische Kopie des 10.—12. Jahrhunderts sein dürfte. Gerade hier ist der plastische Formenaufbau der Gestalten wie die Ausdrucksgewalt ihrer Haltung und Gebärde auf das kühnste und mächtigste durch die parallel geführten Kurvensysteme und die von ihnen ausgehende Abschattierung eindrucklich gemacht, und dies wiederholt sich in der Fügung der Felsengeschiebe ebenso wirksam. An diesem ganz einsam dastehenden Werk sieht man übrigens auch, welche geistige Anregung der Buddhismus der Tang-Zeit dem Chinesentum gebracht hat: eine äußerste Konzentration aller Geistes- und Willenskräfte auf die Überwindung des Diesseits durch das Jenseitige.

Die zweite Methode der abschattierenden Modellierung, die Ostasien aufnahm, ist nicht mehr schematisch an die Linie gebunden, sondern sie bildet im abendländischen Sinne die plastischen Flächen frei nach ihrer Erscheinung in Heller und Dunkler durch. Wir bemerken diese Abschattierung der Körper auf das kräftigste schon in Sigirya (Ceylon, Ende des 5. Jahrhunderts) und in

Ajanta (5.—7. Jahrhundert) bis zu einer letzten, feinfühligsten Vollendung weiterentwickelt, die unmittelbar an Lionardo denken läßt. Auch Ostasien hat sie aufgenommen, Zeugnis einzelne Buddha- und Bodhisattva-Häupter und Figuren im Kondō des Hōryūji (um 711) wie die großartigen Patriarchenbildnisse des Li Dschen (vor 800). Hier ist die plastische Fügung der Gestalt bis in die letzte Wendung der Form nicht bloß in den Verkürzungen der Zeichnung, sondern ebenso in der modellierenden Tönung der Flächen vollkommen klar durchgebildet und gemeistert. Diese Hell-Dunkel-Modellierung begegnet uns noch in manchen der älteren buddhistischen Kultbilder, z. B. im Aka-Fudō des Koyasan (9. Jahrhundert) und im Sākyamuni des Tōfukuji (wohl 11. Jahrhundert nach Wu Dau-Dsi), ja in Spuren noch in der japanischen Tosa-Kunst, aber sie wird zuerst derber, schematischer, dann immer schwächer, sie scheint allmählich in der Sung-Zeit ganz zu verblassen und ist nachher so gut wie völlig aus der ostasiatischen Malerei wieder verschwunden. Es ist höchst merkwürdig, wie dieses fremde Element von der Kunst des Ostens zwar angenommen und verarbeitet, aber dann auch gänzlich assimiliert und wieder ausgeschieden worden ist.

An ihre Stelle tritt ein anderes Grundelement der chinesischen Darstellung: die Akzentuierung des Pinselstrichs und seine Entwicklung bis zur freiesten und kühnsten Ausdrucksgewalt. Gerade dies ist das eigentümlichste Signum und Charakteristikum ostasiatischer Malerei geworden. Nach den chinesischen Quellen hat man bisher angenommen, daß dieses Mittel der Liniensprache erst in der Tang-Zeit und vielleicht durch Wu Dau-Dsi (1. Hälfte des 8. Jahrhunderts) in die Kunst eingeführt worden sei. Die in der jüngsten Zeit zutage gekommenen Grabgemälde der Han-Dynastie belehren uns eines Besseren. Ganz ebenso wie alle bis heute geübten Stile der chinesischen Schrift, nicht zum wenigsten die kühn abkürzende Kursive der Grasschrift (Tsau Schu) schon unter den Han ihre Ausbildung erfahren haben, so ist in derselben Zeit auch die freieste Schrift des malenden Pinsels gefunden und angewandt worden. Im Gegensatz zu dem klar geschlossenen Umriß, der uns in den meisten Dokumenten der Hanmalerei begegnet, findet man eine sehr lockere, skizzierende Zeichnung schon in einer gravierten Grabplatte des Bostoner Museums (um 200 n. Chr.). Noch ausgesprochener ist diese kecke, andeutende Weise auf den gemalten Feldern eines Grabtorgiebels aus der Nähe von Loyang (dieselbe Zeit, im selben Museum), dessen höchst lebendige, bewegte Figurengruppen mit raffiniertester Kunst in einem Minimum flüchtiger Bezeichnung hingeworfen sind. Hier spricht deutlich schon ein spitzer, Akzente pointierender Pinselstrich mit. Betrachtet man vollends die Grabgiebelbilder der Sammlung Eumorfopoulos (wahrscheinlich 2. Jahrh. n. Chr.), so wühlt hier bereits in sehr freiem Wurf ein breiterer Pinsel ganz suggestiv die Falten eines Gewandes hin, so akzentuiert ein anderer mit Schärfe und großer Eindringlichkeit die Züge und Furchen eines schlafenden Greisenhauptes. Hier ist alles Spätere schon offensichtlich vorausgenommen, noch offenbarer vollends auf zwei etwas jüngeren bemalten Tonziegeln, auf die ein Dämon und ein Torwächter mit

karikierender Kraft des heftig ausfahrenden Pinsels geworfen sind. Diese Ausdruckssprache des Pinselstrichs, die nur Ostasien kennt und die mit der Schrift selber aufs engste verbunden ist, hat ihr Geheimnis darin, daß sie die Bewegung, ja das Tempo und die Kraft des entstehenden Strichs in seinem An- und Abschwellen unmittelbar empfinden macht. Damit hat Zeichnung und Malerei ein neues Ausdrucksmittel gefunden, das der reichsten Abwandlungen fähig ist und das nach der subjektiven Seite als Handschrift die innere Bewegung, ja den Charakter des Künstlers selber ausspricht, nach der objektiven aber als Bezeichnung seinen eigenen Bewegungsimpuls auf den Gegenstand, den es ausspricht, suggestiv überträgt. Diese Pinselschrift also ist in der Han-Zeit gefunden, in der Tang-Zeit nach allen Berichten kräftig entwickelt worden. Vereinzelt Beispiele graziöser und kühnerer Pinselrhythmen sind uns im Shōsōin (vor 756) und auf einem Wandgemälde von Dunhuang (8.—10. Jahrhundert) erhalten. Noch die Fresken des Hōkaiji (Japan, um 1130) zeigen denselben keck hindeutenden Pinselwurf. Die Śākyamuni-Dreiheit des Tōfukuji, die gewiß auf ein Werk des größten Tang-Meisters Wu Dau-Dsī zurückgeht, hat darüber hinaus noch einmal eine neue Ausdrucksgewalt. Hier sind die Umrisse und die Faltenlinien der Figur mit der höchsten Energie zu stürmischen Kraftströmen gesammelt, die die innere Spannung des geballten Willens dieses Menschen zu erleben zwingen und durch ihren Gegensatz die tiefe Stille des erlösten Hauptes ganz unvergeßlich machen. Hier scheint auch die abtönende Modellierung unmittelbar in der Kraft des Pinselwurfs aufzugehen, so wie in der Steingravierung nach der Guanyin desselben Meisters die Parallelenkurven jenes älteren Stils plastischer Andeutung ein neues und unerhörtes, zuckendes Leben gewonnen, die Modellierung selber in ihr unaufhörliches Fluten verschlungen haben. Der breite Wurf hinströmender Tusche tritt damit an die Stelle der älteren Helldunkeltönung. Der von den Bergen herabkommende Śākyamuni des Berliner Museums (13. Jahrhundert) illustriert aufs deutlichste diese Wandlung. Das Bild des schlafenden Priesters auf dem schlafenden Tiger, wenn es wirklich als ein Werk des Schī Ko 919 entstanden ist, zeigt, mit dem breitesten Pinsel wie mit einem Besen in rasendem Wurf hingeschrieben, die allerkühnste Entfaltung dieses Stils, der nun auch der Tuschelavierung statt der Farbe sich bedient und so zum reinen Monochrom der Sung-Zeit geführt hat. Diese hat in ihm ihre höchsten Meisterwerke geschaffen, indem ihre großen Künstler in der Inspiration des Augenblicks mit nachtwandlerischer Sicherheit Form, Bewegung und Seele in strömenden Zeichen auf die Seide warfen. Jedes Bild hat nun seinen eigenen, nur ihm eigentümlichen Rhythmus der Handschrift. Die beiden Bilder Hui Nengs von Liang Kai (um 1200) zuckend, ja schwirrend von abgehackter Bewegung, der träumend hinwandelnde Li Tai-Bo desselben Meisters in einer sanften Kurve das Ich mit dem All vereinend, der in den Frühling sprengende Su Dung-Po des Ashikaga Yoshimitsu (Japan, um 1400) eine ganze Welt von Blüten, Bewegung und Freude.

Die Wirkung solcher höchsten Werke ostasiatischer Malerei liegt natürlich nicht in ihrem Ausdrucksmittel und seiner beseelten, konzentriertesten

Anwendung allein begründet, auch nicht in der künstlerischen, ja seherischen Kraft allein, die in ihnen sich ausspricht. Sie liegt zugleich in der Art der Bildgestaltung, in dem Grundsatz der Komposition. Hier spricht aufs stärkste die polare Entsprechung, die Wirkung und Gegenwirkung der herrschenden Bildakzente, die wir schon in den antwortenden Kurven der Han-Zeit beobachtet hatten und die hier in den weitesten und kühnsten Spannungen aufeinander bezogen sind. Und diese Wechselwirkung selber ist ermöglicht durch die scheinbare Leere eines großen Teiles der Bildfläche, sie pulst aus ihr und in ihr, sie zwingt uns, diese Leere zu ergänzen und zu empfinden als unendliche Fülle eines von Leben durchwobenen Raums. Auch diese Art der Bildkomposition, die den leeren Bildgrund als negatives Element in ihre Rechnung ebenso einstellt wie das Positive der gegenständlichen Bezeichnung, fanden wir am Ausgang der Han-Zeit, in den Grabgiebelbildern von Loyang z. B., schon angedeutet; sie hat sich weiter über Gu Kai-Dschü und Wu Dau-Dsü immer freier entwickelt bis in die kühne und strömende Bildfügung der Sung-Dynastie.

Aber diese wäre doch nicht möglich ohne ein Weiteres, nämlich ohne die Fähigkeit zur Darstellung des unendlichen Raumes selber. Sie ist entstanden und geworden in der chinesischen Landschaftsmalerei. Symbolhaft in ihren Grundelementen ist auch sie schon vorhanden unter den Han. Der gold- und purpurgewobene Seidenstoff aus der Zeit um Christi Geburt, der in einem Grabe von Noin Ula gefunden wurde, enthält schon die Urform der Landschaft: die aufgeschichteten Felsen der Berge, die emporwachsenden Bäume, die aus den Schluchten aufsteigenden Wolkengebilde, ja selbst den Rhythmus ihrer Fügung im unendlichen Ablauf der Streifenkomposition. Von nun ab werden diese Grundmotive nur immer schärfer gesehen, immer naturnäher und naturerfüllter durchgebildet: Berg und Baum, Wasser und Wolke. Es entsteht das Landschaftsbild der Tang-Zeit: hoch von oben geschaut Hügel und Schluchten, Berge und Täler und Berge und wieder Berge bis in die fernste Ferne ansteigend wie ein Meer mit seinen Wogenkämmen, und auch fortwiegend wie das Meer im ununterbrochenen Rhythmus dieser Linien- und Formenbewegung. So zeigt uns die Lo-Schen-Rolle (um 400), so Wang We's Wang Tschuan Tu (1. Hälfte des 8. Jahrhunderts), so die Fresken von Dunhuang (8. Jahrhundert), so noch Gü Jan (Yangtse-Rolle, 10. Jahrhundert) das Bild der Landschaft. Zugleich beginnt der durchstoßende Blick durch ein Tal die Ferne zu öffnen (Biwalandschaften des Shösöin, vor 756), beginnt das Nahe näher, das Entfernte durch den Gegensatz nach tiefer in die Ferne zu rücken (Huangho-Rolle des Guo Hi, 11. Jahrhundert), bis schließlich der hohe Horizont sich senkt und in der reifen Tuschelandschaft der Sung-Zeit (12.—13. Jahrhundert) nur noch der große Kontrast der begrenzten Gebilde — Berg, Baum und Wasser — zu den unbegrenzten — verschwimmende Ferne und Luftraum — die Wirkung unendlicher Raumtiefe unmittelbar erleben läßt. Was hier durch das künstlerische Mittel der Tuschetönung ausgebildet wurde, ist die Beobachtung und Darstellung der Luftperspektive, nicht aber als abstrakte



und schematische Erkenntnis, sondern als das tiefe Erlebnis der Landschaftswirkung im Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, im Wallen der Nebel, im Aufglänzen des Morgens und im sanften Abendlicht, ja in allen Stimmungen, Gewitter und Regen, Schnee und Tau, der ahnungsvoll als dem Menschen zu tiefst verbunden erfüllten Natur. Nicht eine bestimmte Gegend, sondern der Herzschlag der Berge und Wasser wird hier gemalt, die Naturseele selber ist das ewige Thema. „Kehrt euch nur ab, Schriftweise! Hier ist nichts als Bergeshäupter, Nebelkühle, Wasser und Gewölk.“ Diese Malerei hat die Unendlichkeit des Raumes entdeckt und mit ihren knappen Zeichen vor uns hingezaubert, aufgeweckt aus dem Nichts des leeren Bildgrundes und ihn erfüllend mit den Atemzügen ihres großen und schweigenden Odems.

Die Kunst, die so eine höchste und tiefste Anschauung der Welt in Bilder gefaßt hat, ist, wie wir sahen, nicht an einem Tage geboren. Ihr Werk ist die letzte Konsequenz einer tausendjährigen Entwicklung. Es ist eine sehr merkwürdige Feststellung, daß alle ihre formalen, ja selbst ein gutes Teil ihrer geistigen Grundlagen schon in der Han-Zeit vorgebildet sind, und daß alles Spätere nichts anderes als eine Entfaltung dieser Keime zu sein scheint. Die Aufnahme und Wiederausscheidung derjenigen Darstellungsformen, die aus dem Westen nach China kamen, macht es noch deutlicher, wie sehr diese Malerei eine ostasiatische, d. h. im wesentlichen eine chinesische Schöpfung ist. Sie entsteht aus einer eingeborenen Anlage, aus einer mit allen Fasern in dieser und nur in dieser Menschheitskultur verwurzelten Anschauung, die nicht nur ein Augenerlebnis der sichtbaren Welt, sondern Gefühl und Erkenntnis bestimmter Werte und eines bestimmten geistigen Weltbildes ist. Die kosmische Weltanschauung des alten China wird, durch die Metaphysik des Buddhismus hindurchgegangen, zu einer Weltanschauung, der alles Vergängliche ganz Natur, aber ganz auch ein Gleichnis des unaussprechlichen All- und Einheitserlebnisses wird. Dieses hat die Malerei mit ihren Mitteln auf das vollkommenste ausgesprochen. In ihr hat die bildende Arbeit von Jahrhunderten, haben die Weisen, die Dichter und die Künstler eine Kunst geschaffen, die auch für uns ein Letztes und Höchstes bedeutet. Wenn die Malerei der Sung-Zeit damit auf einen erhabensten Gipfel gelangt ist, so doch durchaus nicht an ein Ende. Der ganze Osten hat noch viele Jahrhunderte lang das Errungene abgewandelt, fortgebildet und mit den alten Mitteln neue Wirkungen erreicht. Bis zum heutigen Tage ist diese Kunst fruchtbar lebendig geblieben. Es ist wahrscheinlich, daß sie auch den abendländischen Einstrom in sich aufnehmen, verarbeiten und überwinden wird. Es ist ebenso wahrscheinlich, daß ihre Wirkung auf das Abendland selber wachsen und daß, wenn es einmal eine Weltkunst geben wird, der Anteil Chinas an ihr nicht gering sein wird.

Denn keine Zeit und keine Macht zerstückelt  
Geprägte Form, die lebend sich entwickelt.