STUDIE ÜBER WANG MONG[1] (DIE DATIERTEN WERKE)

VON MAX LOEHR

Wang Mong ist der Name eines Malers, der im ersten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts (um 1308) in Hu-dschou[2] (Prov. Tschekiang[3]) zur Welt kam. Die Mutter war eine Tochter Dschau Mong-fu's[4], des berühmten Künstlers und Staatsmannes. Der Knabe wuchs also in einer Umgebung heran, die künstlerische Neigungen in ihm wecken konnte und der Entfaltung seiner Anlagen günstig war. Daß er welche besaß, bezeugen nicht allein seine Bilder. In den Ming-Annalen[5] heißt es, daß Mong „literarisch hoch befähigt und kein Anhänger der Regeln und Konventionen" gewesen sei; zur Bekräftigung dessen wird die begeisterte Anerkennung eines Yü Yu-jen[6], der später sein Schwager wurde, in knappen Worten angeführt, die Mong mit seinem „Gedicht vom Palast" (Gung-tsï[7]) einheimste[a]. An anderer Stelle werden sein Gedächtnis — ein Erbteil der Dschau anscheinend — und sein Lerneifer rühmend erwähnt[b]. Er wurde Beamter (*li-wen*[8]) unter den Yüan[9], wie sein Großvater es gewesen war, von dessen gesellschaftlichem Ehrgeiz allerdings nicht zuviel auf ihn übergegangen sein dürfte. Während der Umsturzwirren zog er sich aus der Öffentlichkeit zurück. Am Huang-hau-schan[10] im Distrikt Wu-tschang[11] (Prov. Hupeh[12]) fand er eine stille Klause, wie er sie brauchte. Nach der Errichtung der Ming-Herrschaft stellte er seine Dienste auch der neuen Regierung zur Verfügung und zu Beginn der Periode Hung Wu[13] (1368—1398) wurde er in das Amt des Bezirksvorstehers (*dschï-dschou*[14]) in Tai-an[15] (Prov. Schantung[16]) eingesetzt. Hier, am Fuße des heiligen Tai-schan[17], wohnte Wang Mong bis zuletzt. Sein Ende war kein gutes. Er hatte einmal, um Bilder anzusehen, Hu We-yung[18c] aufgesucht. Der Besuch scheint ihm zum Verhängnis geworden zu sein. Denn als Hu We-yung 1385 als Aufrührer gefaßt und hingerichtet wurde, ergriff man auch Wang Mong. Er wurde ins Gefängnis geworfen und starb darin. Ob er schuldig war oder auf bloßen Verdacht hin verurteilt worden ist, geht aus den Annalen nicht hervor.

Das dürftige biographische Rähmchen läßt wenig von den Lebensumständen dieses Mannes erahnen, der die Fachgenossen seiner Zeit so lebhaft beschäftigt und die späteren immer wieder angezogen hat. Eine unauffälligere Figur anscheinend als der um wenige Jahre ältere Ni Dsan[19] (1301—1374), bot er der Anekdote vielleicht keine Handhabe wie jener, dessen Leben uns vergleichsweise viel bunter, ausgefüllter und persönlicher vorkommt. Zwar ist zu erwarten, daß uns noch einiges an Kenntnis aus bisher ungenützten Quellen zufließt, zu denen auch die Bildaufschriften gehören. Ist es nicht aber bezeichnend und im gleichen Sinne verständlich, daß Wang Mong darin nicht im gleichen Maße das Bedürfnis zeigt, sich mitzuteilen, sondern sich meistens mit Datum, Widmung, allenfalls und Namen begnügt, während der andere ganze

---

[a] Ming Schï[5], ch. 285, fol. 706. Kai Ming-Ausgabe 7792, 4.
[b] Hua Schï Hui Dschuan[7], ch. 28, fol. 4a.
[c] Giles, A Chinese Bibliographical Dictionary, No. 824.

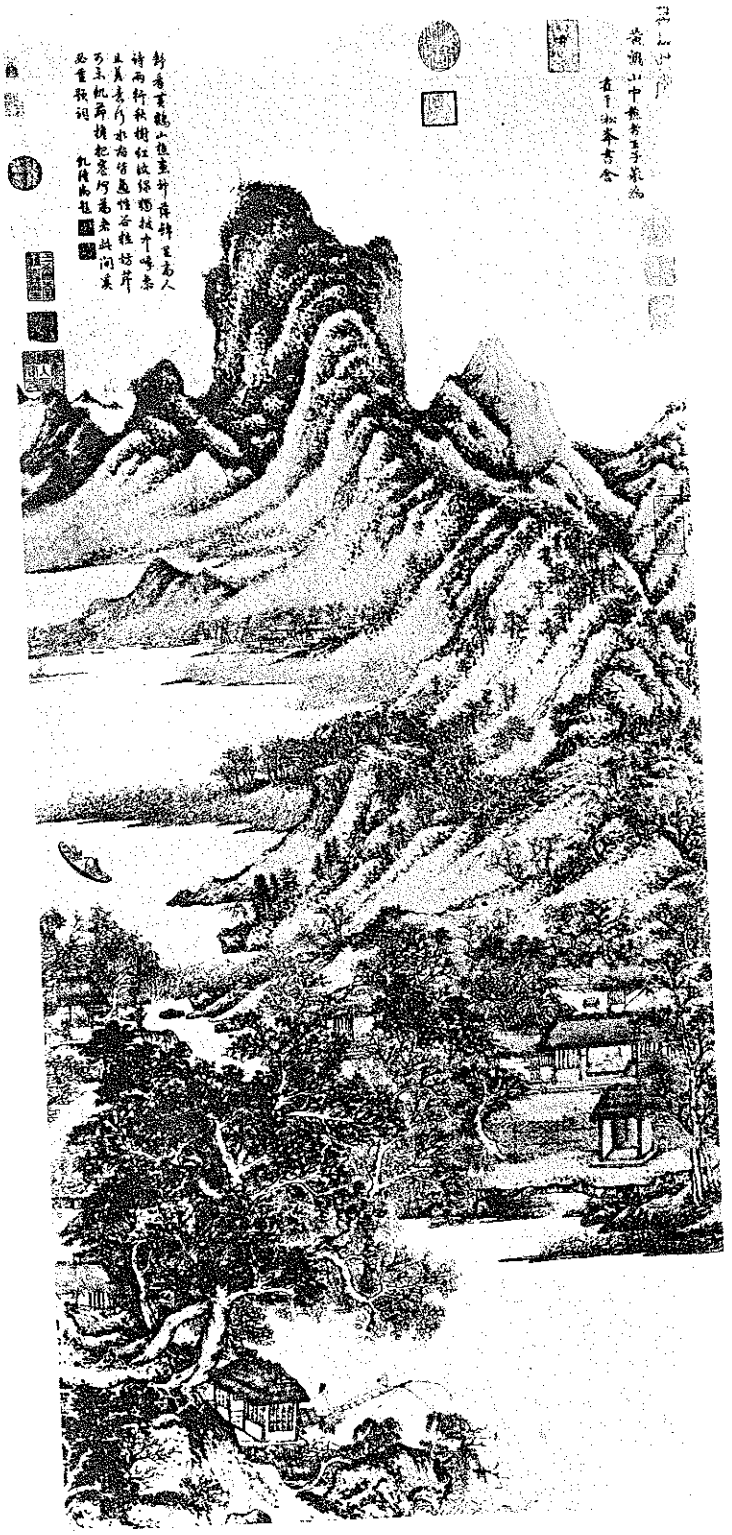
Geschichten und Schwänke auf seine Bilder schreibt, Anlaß, Ort und Umstände der Entstehung nicht verschweigt und selbst die Widmungen so abfaßt, daß Wang's Formeln daneben wie schroffe Feststellungen wirken? Der kühle, herbe Ni Dsan! Er gab die Bilder aus der Hand, noch ehe die Tusche trocken war. Wang Mong trennte sich schwer von seinen Arbeiten. Wie Sirén erwähnt, hatte er die Gepflogenheit, kein Werk vor Ablauf von drei Jahren aus dem Atelier gehen zu lassen[a]. Sicher wird er Ausnahmen gemacht haben, doch wäre es unberechtigt, darin bloß eine Schrulle zu sehen. Wang Mong hat seine künstlerische Tätigkeit ernst genommen, ohne Frage. Und es wäre von hier aus zu verstehen, daß von seinem äußeren Dasein nichts Bemerkenswerteres zu berichten wäre als in der amtlichen Vita, weil ihn seine Arbeit ganz brauchte, weil sein Leben in seine Malerei einging.

Die beiden Maler, deren Werke fast gegensätzliche Temperamente zeigen, kannten sich und waren wahrscheinlich befreundet. Jedenfalls standen sie in enger Verbindung miteinander, wie das aus einem gemeinsam gemalten und beschrifteten Bilde vom Jahre 1361 im Palast-Museum (Gu Gung Bo-wu-yüan[20]), Peking[21], hervorgeht[b] und noch deutlicher in einer Wendung zum Ausdruck kommt, die sich auf Ni Dsan's schöner, an Cézanne gemahnenden Berglandschaft von 1352[c] findet, wo er am Schlusse schreibt: „Schu-ming[22] wird es sehen, gemeinsam werden wir uns daran erfreuen." Schu-ming ist Wang's Rufname, *dsï*[23]. Das antizipierte Gefühl, die zweifellose Erwartung des rechten Verstandenwerdens, welche aus dieser Zeile sprechen, können nur einem Freunde gelten. Die angeführten Daten lassen zugleich die Dauer ihrer Beziehungen erkennen und mutmaßen, daß sie nicht auf das eine Jahrzehnt beschränkt waren.

Übrigens hegte Ni Dsan die größte Bewunderung für das Können des Jüngeren und scheint dessen Bedeutung erkannt zu haben. Man wird seinen weit übertriebenen Ausspruch über Wang Mong nach Gutdünken und Geschmack reduzieren, aber nicht als bloße Lobhudelei auffassen dürfen, die der Stellung der beiden Männer zueinander höchstens widerspräche und zu der für Ni Dsan kein irgend erdenklicher Anlaß vorlag. Der Ausspruch, der hier gemeint ist, wurde von Dung Ki-tschang[24] (1555—1636) in der Beschriftung einer Landschaft Wang Mong's überliefert. Sie lautet:

余見山樵畫多矣無不規摹古人遂足掩抑古人者雲林所謂五百年來無此君不虛也然諸格中以仿董巨為最此幅仿巨然又叔明平生第一得意筆得此諸叔明畫可廢矣。

a Sirén, History of Early Chinese Painting II, 140.
b Gu Gung Schu Hua Dsi[42], Vol. 2.
c Sirén, l. c., Pl. 121.



„Ich habe an Malereien des Schan-tsiau[25] viele gesehen. Es war keine darunter, die nicht nach den Regeln der Alten gemacht war. Aber die Alten waren doch hinlänglich versteckt (d. h. die Bilder waren nichts weniger als bloße Repliken). Was Yün-lin[26] sagte — seit fünfhundert Jahren hat es einen solchen Meister nicht gegeben —, ist kein hohles Gerede. Nun sind unter allen Vorbildern Dung (Yüan)[27] und Gü (Jan)[28] die höchsten. Dieses Bild folgt der Art Gü Jan's. Und von den wahrhaft geistvollen Pinselschöpfungen des Schu-ming ist diese die beste seines Lebens. Wer sie bekommt, mag alle übrigen Bilder des Schu-ming fahren lassen[a]."

Schan-tsiau ist ein gekürzter Pinselname (*hau*[29]) Wang's, der sich nach seinem Aufenthalt am Huang-hau-schan „Huang-hau-schan-tsiau"[30] nannte, „Reisigsammler vom Huang-hau-Berge"; Schu-ming ist sein schon erwähnter Rufname. Yün-lin ist ein *hau* des Ni Dsan. Man brauchte sich um solche Auslassungen vielleicht nicht zu bekümmern, wenn sie nicht von Leuten herrührten, die hier ein Wort mitzureden haben. Dung Ki-tschang scheute sich nicht, das fast herausfordernde Urteil Ni Dsan's zu zitieren und gutzuheißen. Auch heute, dreihundert Jahre nach Dung Ki-tschang, bringen die chinesischen Sammler Wang Mong eine leidenschaftliche Vorliebe entgegen, die Sirén, der davon berichtet, nicht uneingeschränkt zu teilen scheint[b].

Das Oeuvre muß erstaunlich umfangreich gewesen sein. Ferguson, der die in der gesamten chinesischen Kunstliteratur erwähnten Bilder in einem — zur Vermeidung von tausend Mißverständnissen — chinesisch abgefaßten Kataloge zusammengestellt hat, gibt 548 Literaturbelegstellen für Wang Mong an, die allerdings nicht ebenso vielen verschiedenen Bildern entsprechen, weil dasselbe Bild oft in mehreren Texten behandelt ist[c]. „A detailed study of Wang Mêng's works would easily fill a volume, because there are still dozens of them in private collections in China and Japan, whereas no authentic specimens of his art seem to have reached Europe or America, a fact which also may serve to throw some light on the particular characteristics of the master" erklärt Sirén[d]. Es darf hier angeführt werden, daß wenigstens eine Landschaftsrolle mit Wang's Signatur vom Jahre 1366 nach Deutschland gelangt und auf der Berliner Ausstellung 1929 (Nr. 652) ausgestellt war. Sie kam aus Grosse's Besitz in die Sammlung Breuer, Berlin; ich weiß nicht, in wessen Händen sie heute ist[e]. Als einzige Ausnahme bestätigt diese Rolle die von Sirén psychologisierend gedeutete Regel auch insofern, als sie, nach den unzulänglichen existierenden Abbildungen zu schließen, kein „typischer Wang Mong" zu sein scheint. Über die Authentizität lassen die Abbildungen nicht einmal Vermutungen zu. Wie dem auch sei, das veröffentlichte Material[f] ist bedeutend

---

[a] Schan Dsing Gü Hua Lun[78], fol. 10a, Me Schu Tsung Schu[79], 3. 3. 3.

[b] Sirén, l. c., 140/141.

[c] J. C. Ferguson, Li Dai Dschu Lu Hua Mu[80] (Nanking 1934) I, 54.

[d] Sirén, l. c.

[e] Die Sammlung Dr. A. Breuer, Kat.-Nr. 271. — Wie W. Speiser, Ostas. Z., N. F. 7 (1931), S. 15, anführt, handelt es sich um eine Landschaft im Blau-Grün-Stil, deren Komposition an die Dung Yüan[27]-Rolle in Boston anklinge.

[f] Zu den Abbildungen, die Waley in seinem „Index of Chinese Artists" (London 1922) und Speiser in seinen „Ergänzungen zu Waley's Index" (Ostas. Z., N. F. 7, S. 124ff.) nennen, kommen die folgenden hinzu: Gu Gung Schu Hua Dsi[42] (Sammlung der Kalligraphien und Malereien des Palast-Museums, Peking). — Gu Gung (Palast-Museum). — Harada, The Pageant of Chinese Painting (Tôkyô 1936). — Sôgemminshin Meiga Taikan (Tôkyô) 1929. — Tôsôgemmin Meiga Taikan (Tôkyô 1931). — Soraikwan Kinshô (Abe Collection Catalogue, Ôsaka 1930). — O. Sirén, History etc. (London 1933). — Illustrated Catalogue of Chinese Government Exhibits for the International Exhibition of Chinese Art in London, Vol. III (Shanghai 1936).

genug, um eine anschauliche Vorstellung seines Stils und darüber hinaus, in groben und verschleierten Umrissen noch, seines Reifens zu vermitteln.

Ehe wir nun auf die Bilder eingehen, scheint eine kurze Andeutung der kunstgeschichtlichen Situation am Platze. Wir stehen mitten im 14. Jahrhundert. Seine Repräsentanten sind Erben einer langen Entwicklung der Landschaftsmalerei, von der wir allerdings kaum die vorausgegangenen vier Jahrhunderte einigermaßen lückenlos überblicken können, und sie hatten sich mit einer Epoche auseinanderzusetzen, die selbst schon alle Kennzeichen des „Späten" trug. Die frühen Meister hatten eine heroische Welt in ihren Bildern gebaut, worin die natürlichen Erscheinungen zu bedrückender Größe gesteigert waren; das Außerordentliche, Romantische und Maßlose waren die anziehenden und beherrschenden Elemente ihrer Darstellung gewesen. Unter den Süd-Sung[31] mochte man ihre Bilder schon überladen und unerträglich finden. Idyllisch gemäßigtere Motive zogen ein, mit ihnen kristallklare Einzelformen und Übersichtlichkeit des Ganzen. Und mit einem inniger werdenden Naturempfinden verband sich eine sprühende, glanzvolle Tuschetechnik. Im 13. Jahrhundert läßt sich eine Bewegung beobachten, die von dieser Naturidealität wieder hinwegführt. Sie ist auf virtuoseste Handhabung des Pinsels bedacht, und es kommt ihr weniger auf die Wiedergabe der Einzeldinge an, als auf Andeutung ihres Zusammenhanges im wechselnden Spiel der Atmosphäre. Unaufhaltsam schwindet in den Bildern die reale Substanz; ihr Inhalt beschränkt sich immer mehr; ihr Zeitgehalt verringert sich vom Zuständlichen zum Flüchtigen, schließlich zum Momentanen. In den Visionen eines Ying Yü-giën[32], dessen Berge ohne bestimmten Umriß, wie unkörperlich und schwebend sind, stoßen die Möglichkeiten des Malerischen an die Grenze des Abstrakten. Eine Fortsetzung in dieser Richtung, deren Etappen durch die Namen Liu Sung-niën[33], Ma Yüan[34], Hia Guë[35], Mu-ki[36], Ying Yü-giën zu kennzeichnen sind, war unmöglich[a].

Was sich nun seither anbahnte, war ein Wiederholen und Neubeginnen zugleich, ein Umschwung mit entschiedenen Rückgriffen auf das Frühere. Die Bilder vom Ende des 13. Jahrhunderts zeigen bereits ein verändertes Gesicht. Sie beweisen, daß sich während der letzten zwei, drei Jahrzehnte eine Abkehr von den bis dahin geltenden Idealen vollzogen hatte. Denn diese waren ausgeschöpft, in idealen Lösungen der ihnen zugrundeliegenden Darstellungsprobleme. Im Verlangen nach neuen Inhalten, der Notwendigkeit einer Neuorientierung ausgesetzt, entdeckte man die „Alten" für sich wieder, worunter die großen Landschaftsmeister des 10. und 11. Jahrhunderts zu verstehen sind. Fortan findet in der Malerei eine ständige Auseinandersetzung mit ihnen statt. Ohne Berücksichtigung dieser Tatsache läßt sich die weitere Entwicklung nicht völlig verstehen. Es treten jetzt Werke auf, die gleichsam Paraphrasen sind, worin ein Stil zum eigentlichen Bildthema erhoben ist. Zum Problem des

[a] Vgl. L. Bachhofer, Chinesische Landschaftsmalerei vom X.—XIII. Jahrhundert; in Sinica X (1934), SS. 1 ff., 47 ff.

künstlerischen Schaffens wird jetzt also das Verhalten gegenüber einem früher Geleisteten, das als vollendet anerkannt wird. Dieses Verhalten birgt die Gefahr des Verlustes von unmittelbarem Empfinden und originalem Ausdruck. Man sieht sich zu der Frage gedrängt, inwieweit denn unter so seltsam einengenden Voraussetzungen Raum für die Persönlichkeit bleibe? Ein chinesischer Schriftsteller hat darauf geantwortet: „Man lernt nicht, ohne zu reifen. Man reift nicht, ohne sich zu verwandeln. Verwandelt, wird man seinen persönlichen Stil erlangen[a].“

Eine andere Seite dieser retrospektiven Einstellung ist es, daß sie sozusagen einen Ersatz für die verlorengegangene Bindung des Einzelnen abgibt, der vordem in der kirchlichen, dann der höfischen Sphäre ein Regulativ allen Strebens besessen hatte, jetzt aber, da der Hof keineswegs mehr verbindlicher kultureller Mittelpunkt geblieben ist und eine Akademie nicht mehr existiert, ganz auf sich selbst gestellt ist. Der Einzelne, als Künstler, kann objektive Maßstäbe, die ihm die Gegenwart vorenthält, nur der Vergangenheit entnehmen. Anerkennung und Kritik kann ihm nur von Seinesgleichen oder dem „Kenner“ zuteilwerden, die selbst Einzelne sind und sich daher mit gleicher Notwendigkeit an der Vergangenheit orientieren. Wir haben uns demnach eine Situation vorzustellen, deren Grundzüge so beschaffen sind: Die Malerei sucht nach neuen Wegen und beginnt unnaiv zu werden in einem Augenblick, wo ihr auch der Auftrag der Gemeinschaft verlorengeht; die Folgen davon sind die Vereinzelung des Kunstschaffenden, dessen Arbeit zum subjektiven Experiment zu werden droht, und die Bewertung der früheren Malerei als objektiver Norm.

Auch wenn wir von der geistesgeschichtlicher Problematik entzogenen Schicht der Yüan-Malerei hier absehen — und es mithin falsch sein würde, jedes Yüan-Bild als Zeugnis für die angedeuteten neuen Voraussetzungen heranzuziehen —, wäre nun mit den Begriffen „Experiment“ und „Norm“ noch längst nicht alles gesagt. Es sind noch vitalere und tiefere Antriebe lebendig, die die Kraft haben, Unsicherheit, Künstlichkeit und Willkür zu überwinden und schließlich in neuen Formen eine eigene Sprache zu erschaffen. Davon aber geben nur die Werke selbst einen Begriff, nicht die Kenntnis geschichtlicher Voraussetzungen. Nur in einem Punkte läßt die formengeschichtliche Lage eine Voraussicht zu: Auf die malerisch-breite, flächige, formauflösende, zarttonige Arbeitsweise der späten Sung-Landschaften war eine neue lineare Anstrengung als Reaktion zu erwarten. Die eintretende Reaktion, die darum so natürlich und gewichtig ist, weil in ihr eine zeitweilig unterdrückte leidenschaftliche Neigung zur bewegten Linie hervorbricht, kommt als wirksamer Faktor zu den übrigen, weniger verheißungsvollen, hinzu.

Nie zuvor waren die großen Maler einer Epoche untereinander so verschieden gewesen wie jetzt. Das ist nach dem Gesagten auch verständlich. Eine Darstellung der Yüan-Malerei kann nicht im gleichen Maße verallgemeinern, wie etwa eine Untersuchung der Tang[37]-Malerei. Große Individualitäten gab es

[a] Schan Dsing Gü Hua Lun[78], fol. 22a.

auch damals, vielleicht größere, aber es waren nicht einsame, aus der Intimität der privaten Existenz heraus schaffende Künstler wie die Yüan-Meister. Die Kunstgeschichte dieser Zeit begegnet der Schwierigkeit eines höchst uneinheitlichen, ja verwirrenden Gesamtbildes, das aus Extravaganzen und Epiphänomenen zusammengesetzt scheint. Man kann deshalb nicht mit dem gleichen Grade von Sicherheit, wie das bei früheren Epochen der Fall ist, vom Teil aufs Ganze schließen oder, umgekehrt, vom Ganzen her den geschichtlichen Ort des Einzelwerkes bestimmen. Ein solcher Bestimmungsversuch muß vielmehr mit der Frage beginnen, welche Stellung der Einzelschöpfung innerhalb des Gesamtwerkes eines jeden Malers zukommt. Erst wenn sich die Gesamtwerke beurteilen lassen, werden fruchtbare Vergleiche für die Bildung einer Theorie über den ganzen Inhalt des Zeitabschnitts möglich. Hiernach läuft unser Exkurs über die kunstgeschichtliche Situation gegen 1300 zugleich auf eine Begründung der Notwendigkeit von Monographien der führenden Meister hinaus. Wang Mong ist einer von ihnen, und zwar der jüngste. Von den übrigen wurden Dschau Mong-fu[4] (1254—1322) und Ni Dsan[19] (1301—1374) schon genannt, Huang Gung-wang[38] (1269—1354) und Wu Dschen[39] (1280 bis 1354) noch nicht. Huang, Wu, Ni und Wang werden in der chinesischen Kunstgeschichte — im allgemeinen — unter der Bezeichnung „Die vier großen Häuser der Yüan-Zeit" registriert und geehrt.

Wir setzen nun die Skizze über Wang Mong mit der Betrachtung seines Oeuvres fort. Die mir bekannten datierten Landschaftsbilder verteilen sich über einen Zeitraum von vierzig Jahren. Das früheste ist 1342, das späteste 1382 (?)[a] datiert. Zwischen diesem, vorläufig unsicheren, spätesten Bilde und dem zeitlich am nächsten kommenden Werk von 1368 klafft nun eine Lücke von vierzehn Jahren. Es erscheint daher ratsam, diesen Abschnitt zunächst außer Betracht zu lassen und sich auf die Reihe der Bilder zwischen 1342 und 1368 zu stützen, die immerhin ein Vierteljahrhundert und Wang's Mannesalter einschließt. Diese Reihe umfaßt außer der schon angeführten Gemeinschaftsarbeit mit Ni Dsan von 1361 und der Breitrolle Breuer von 1366 folgende zehn Bilder:

1342: TSIU SCHAN KI GUAN[40] (Berge im Herbst, Häuser am Bach). Sammlung Ogawa. Sōgemminshin Meiga Taikan I, 57. Tafel 35.

1343: DUNG-SCHAN TSAU-TANG[41] (Die Grashütte des Dung-schan). Palast-Museum. Gu Gung Schu Hua Dsi[42], XXVII. Sinica XI (1936). Tafel 36.

1346: SIANG-GIANG FONG YÜ[43] (Wind und Regen am Siang-Flusse). Sammlung Liu Hsiang-yeh. Sōgemminshin Meiga Taikan I, 59.

1349: GIANG-GAU YEN LAN[44] (Rauch und Nebel in der Flußniederung). Sammlung Abe. Soraikwan Kinshō II, 25.

---

[a] Das 1382 (?) datierte Bild ist mir nur aus der kleinen Abbildung des Gu Gung-Kalenders von 1937 bekannt, die keine einwandfreie Lesung der Aufschrift ermöglicht. Ich gebe deswegen die Entzifferung des Cyclusjahres, *jen-sü*[81], mit Vorbehalt wieder.

1357: HIANG SCHEN-TSCHU TANG[45] (Das Haus des Hiang Schen-tschu?). Sammlung Saitō. Nanga Ehatsu. Kohansha Shina Meiga-senshu II, 5. Tafel 37.

1358: YA-I SCHAN-DSCHAI[46] (Das Bergstudio Ya-i). Palast-Museum Gu Gung Schu Hua Dsi XIX. Tafel 38.

1362: TSIU SCHAN SIAU SÏ[47] (Kloster im herbstlichen Gebirg). Palast-Museum. Gu Gung-Kalender 1937. Tafel 39.

1366: TSING-BIËN YIN GÜ[48] (Die Einsiedelei Tsing-biën). Sammlung Ti Pao-hsien. Tōsōgemmin Meiga Taikan III. Sirén, History of Early Chinese Painting II, 119. Tafel 40.

1367: BERGLANDSCHAFT. Shina Nanga Shusei III, 5. Ostas. Zeitschr. NF. 7 (1931).

1368: HIA-JÏ SCHAN GÜ[49] (Sommertags in den Bergen weilen). Harada, Pageant of Chinese Painting, 342. Tafel 41.

Zwei weiteren datierten Bildern, über deren Verbleib gegenwärtig nichts bekannt ist, begegnete ich in der Kunstliteratur:

1354: DAN-TAI TSCHUN-HIAU[50] (Frühlingsmorgen in Dan-tai)[a].

1361: SCHÏ-LIANG TSIU BAU[51] (Herbstwasserfall an der Steinbrücke)[b].

Vielleicht tauchen auch diese beiden Bilder eines Tages auf; vorläufig machen sie uns jedenfalls der Unvollständigkeit unseres Materials eingedenk, das wir nun in der chronologischen Reihenfolge betrachten wollen.

Das Bild von 1342 (Tafel 35), kein Jugendwerk mehr und ohne Unsicherheit in der Wahl der Mittel, enthält einiges von dem, worin Wang's bleibende Eigenart liegt. Das herkömmliche Motiv der baumumstandenen Häuschen am Wasser und die weit aufragenden Berge zwängt er in ein steiles Format, leere Flächen und räumliche Tiefe vermeidend. Nirgends erscheint eine ruhige, beherrschende Linie, wo der Blick anhalten könnte, der im Gedränge dieser ein wenig amorphen Massen auf und nieder wandert, als sei die Unüberschaubarkeit geradezu gefordert. Das geht bis in die Details hinein. Die Dinge erscheinen entstofflicht und körperlos, als vibrierende Gemenge aus Tupfen und Pünktchen, Ringen, Dreiecken, Häkchen und formlosem Gestrichel. Die ordnenden Akzente der Tonskala, die entschiedenen Silhouetten, die klaren Ausschnitte der klassischen Sung-Landschaft — das alles fehlt hier. Überhaupt wäre das Bild nur mit negativen Feststellungen zu charakterisieren, wenn wir mit der Sung-Malerei vergleichen. Dieser Vergleich ist aber unerläßlich und er führt uns schließlich zu einem unerwarteten Ergebnis: In diesem Bilde von 1342

a Yü Yü Tang Schu Hua Gi[82], ch. 1, fol. 9a, in Me Schu Tsung Schu[79], 2. 3. 1, mit Angabe der Datierung. — Tu Hua Dsing I Dschi[83], 12a, in Me Schu, 3. 2. 2, ohne Angabe des Datums. — Derselbe Bildtitel kommt übrigens auch bei Lu Guang[84] vor, Dschung Guo Ming Hua Dsi[85], I, 1; cf. Chavannes in T'oung Pao, 1909, pag. 517.

b Ni Gu Lu[67], ch. 3, fol. 8b, Me Schu, 1. 10. 4.

gibt es keine objektive Schönheit. Das heißt: es enthält keine Formen, die objektiv schön oder bedeutend wären. Das zeigen die schematischen und nichtssagenden Gebilde der Laubbäume und Tannen genau so unverhohlen wie die Boden- und Felspartien. Mit Qualitätsfragen hat das nichts zu tun; es gibt qualitätslose Bilder, deren Gegenstände objektiv schöne sind. Hier aber sind die Naturgestalten sichtlich nicht idealisiert, ja, nicht einmal individuell charakterisiert, sondern nur notdürftig gekennzeichnet, als Serienprodukte.

Es geht hier also gar nicht um gesteigerte Naturwirklichkeit, vielmehr um etwas, wofür das Sichtbare anscheinend nicht mehr als ein Vorwand ist. Freilich sind die Schemata des Baumschlags und der Felsen nicht spontan erfunden, um etwa die großen Formen zu zersetzen und in ein Pünktchenspiel umzuwandeln, das jenes Vibrieren des Ganzen, den Eindruck eines monotonen Summens hervorruft; sie spielen auf altmeisterliche Techniken an. Aber die Konzeption ist keine altmeisterliche. Was hier geschieht, ist zwiespältig und, weil es nicht aus ursprünglichem Erleben, überhaupt nicht aus einer Erlebensganzheit kommt, irgendwie mangelhaft begründet, vielleicht unnotwendig. Es läßt sich beim besten Willen nicht sagen, ob das Bild, obgleich es weder reizlos noch hohl ist, einen tieferen Sinn hat, ob all der Reichtum und Fleiß darin sich nicht im Tatsächlichen erschöpfen. Vielleicht auch sollten wir danach nicht fragen und uns an der schuldlosen Unbefangenheit genügen lassen, mit der das Schwere versucht wird, und die Zartheit entdecken, die in allem köstlich hindurchscheint.

Für die Bildaufschrift verwendet Wang eine Art kleiner Siegelschrift, gibt darin Bildtitel und Datum an und signiert: Huang-hau-schan-jen[52] Wang Mong. Das Datum „*Dschī-dscheng*[53], 2. Jahr 9. Monat 16. Tag" entspricht dem 15. Oktober unserer Rechnung.

Das Bild von 1343 (Tafel 36), das in London ausgestellt war, weicht formal und inhaltlich vom vorigen nicht sehr weit ab. Es ist räumlich geordneter; dem Vordergrund — Felsplatten mit dunkel getönten Bodenwellen und zentraler Baumgruppe davor — folgt ein breiter heller Wasserstreifen, über dem sich ein unförmiges Felsmassiv erhebt, an dessen Fuß, nahe am Ufer, ein geräumiges, im Viereck gebautes Gehöft liegt. Ein dünner Farbauftrag schließt die Massen etwas zusammen und gibt, im Verein mit der härteren Zeichnung, den Erscheinungen mehr Festigkeit als das flaumige Pointillé von 1342. Neben den wieder in schematisch-geometrischen Abkürzungen gegebenen Belaubungen und radialen Kiefernbüscheln fallen die in breiten Tupfen wie schwarze Silhouetten hingesetzten Bäume auf, die technisch, d. h. in ihrer alinearen Fassung, ganz aus dem Rahmen fallen; sie zeigen, in welchem Maße hier mit fertigen Formeln operiert wird. Wie diese Bäume auf Gau Ko-gung's[54] (um 1240 [?]—1310[a]) Typenschatz, letzten Endes auf Mi

[a] Gau Ko-gung, ca. 1240 (?) — 1310; für das bisher in der Kunstgeschichte unbeachtete Todesjahr vgl. Sin Yüan Schī[96], ch. 188, fol. 376; Kai Ming-ed., 6974, 1. Gau Ko-gung ist für eine bestimmte Richtung der Yüan-Landschaft tonangebend, von der Wang Mong weniger berührt worden ist. Daß Gau zu dieser Zeit nachgeahmt wurde, beweist z. B. der etwa zwanzig Jahre vor Wang Mong geborene Guo Bi[87] mit einer Landschaft vom Jahre 1339 (Gu Gung Schu Hua Dsi[42], 5).

Fo[55] (1051—1107) zurückgehen, so scheinen die unglaublich manierierten hellen Plateaus in der Felswand eine Errungenschaft zu sein, die dem Studium Dung Yüan's[27] (10. Jahrhundert) und Gü Jan's[28] (Ende 10. Jahrhundert) zu verdanken ist. Nun geht die Wirkung des Werkes weit weniger von diesen verdrießlichen Eklektizismen aus, als von der seltsamen Ungestalt des Berges, in dessen quellenden und wühlenden Formen etwas Beunruhigendes liegt, wie man es bei der Vorstellung empfände, der Berg bewegte sich. Ähnliches findet sich früher nicht, allenfalls Vergleichbares bei Fan Kuan[56] (Anfang 11. Jahrhundert[a]). Auch in der gleichzeitigen Malerei würde man vergebens nach ähnlichen Erfindungen Ausschau halten. In diesen holperigen Formen und ihrer skurrilen Bewegtheit äußert sich etwas, das wir nur bei Wang Mong finden. Seine Formen haben fast immer etwas leicht Verschrobenes, das sich bis zum Ungeschlachten steigern kann, und selten fehlt seinen Kompositionen ein gewaltsamer Zug, der sich erst im Alter verliert. — Außer einer Reihe kaiserlicher Siegel trägt das Bild ein Gedicht von der schreibfrohen Hand des Kaisers Kiën Lung[57] aus dem Jahre 1769. Am rechten Bildrand steht die Aufschrift des Malers: der Bildtitel wieder in Siegelschrift, in Kursive Datum, Widmung und Name. Der Text lautet: „*Dschï-dscheng*[53], 3. Jahr 4. Monat 15. Tag (= 9. Mai 1343) für Freund Dung-schan[b] gemalt, Huang-hau-schan-tsiau[30] Wang Mong." — W. Speiser hat in einem Aufsatze über die Landschafter der Yüan-Zeit (Sinica XI, 1936, 53—58), der sehr zutreffende Bemerkungen über den allgemeinen Charakter des „Neuen" dieser Zeit enthält, die „Grashütte des Dung-schan[41]" mehr vom Inhaltlichen her behandelt.

Die hier nicht abgebildete, wenig charakteristische Gelegenheitsarbeit vom Jahre 1346 stellt eine Flußlandschaft dar, die flott und etwas roh im Stile etwa des genannten Gau Ko-gung[54] gemacht ist. Man käme schwerlich auf die Vermutung, es mit der Hand Wang Mong's zu tun zu haben, wenn die Aufschrift es nicht bezeugte, in der sich Wang einmal gesprächiger zeigt. Er erzählt darin, wie er im Hause des sehr gebildeten und kunstverständigen Wen Bo[58c] als Gast weilte; wie dessen Sohn ein Bild von ihm begehrte, das er dann, vom Weingenuß beschwingt, hingeworfen hatte. Anscheinend war ihm vor seines Gastgebers Urteil etwas bange gewesen, denn er entschuldigt sein Bild und auch sich selber mit entwaffnender Übertreibung. Weil die Landschaft für Wang's künstlerische Persönlichkeit wenig bezeichnend und obendrein kein großes Meisterwerk ist, wird der Leser entschädigt sein, wenn hier statt des Bildes der Text der Aufschrift folgt:

---

a Abbildung: Gu Gung Schu Hua Dsi[42], 2.

b Dung-schan Siën-scheng[88] war der literarische Name eines Dschau Fang[89], Gelehrten und Klassikerforschers, der von Ming Tai-dsu[90] zur Bearbeitung der Yüan-Annalen herangezogen worden ist und demnach ein Zeitgenosse Wang Mong's war. Es ist nicht unmöglich, daß er mit dem Dung-schan[88] des Bildes von 1343 personengleich ist. Cf. Dschung Guo Jen Ming Da Tsï Diën[91], 1398, 3; Sin Yüan Schï[86], ch. 236 (Kai Ming, 7050, 1); Ming Schï[5], ch. 282 (Kai Ming, 7781, 2).

c Wen Bo ist wieder genannt in der Aufschrift Ni Dsan's auf dem von ihm und Wang Mong gemeinsam gemalten Bilde von 1361 (Gu Gung Schu Hua Dsi[42], 2), und zwar als Empfänger dieses Bildes, das ihm als „Mahnung an ein mehrmals gegebenes und mehrmals vergessenes Versprechen" übersandt wurde.

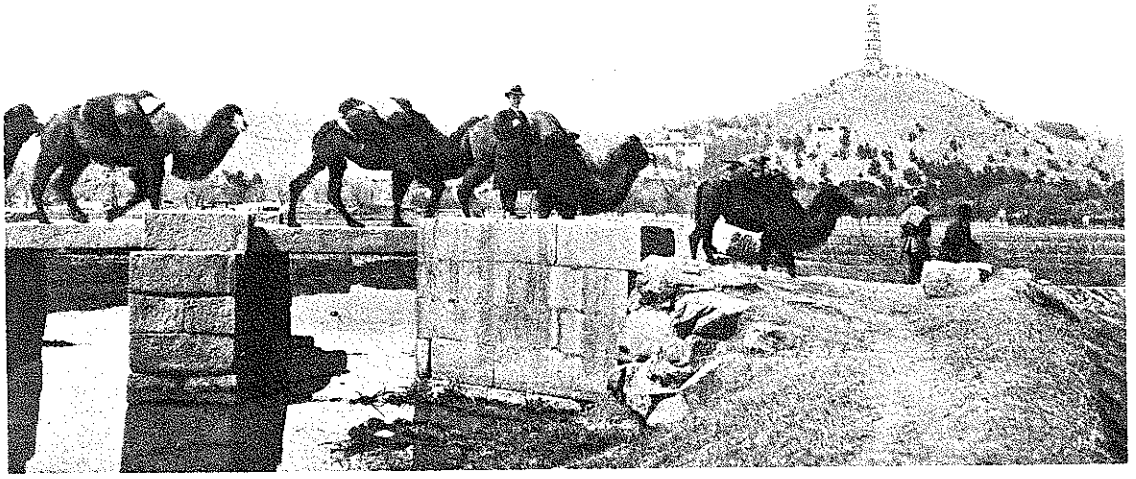
至正丙戌九月六日雨宿雲岫幽居文伯
賢郎以紙索畫雲山雨樹時小酌微醉信筆
作此其韻度雖不能合古人繩墨然一種天真
爛漫之氣出自家意思者似亦可取耳文伯天
趣甚高鑒賞之餘幸勿誚余之狂而恕醉
也般門弄斧之儀其能免乎黃鶴山中人王蒙。

„Die Nacht des regnerischen 6. Tages im 9. Monat des Jahres *bing-sü*[59] in der Periode *Dschī-dscheng* (= 21. September 1346) verbrachte ich im Hause des Wen Bo, der zurückgezogen in Yün-siu[60] lebt. Sein Sohn brachte mir Papier, er wollte gerne ein Bild mit umwölkten Bergen und regennassen Bäumen haben. Als wir dann einiges getrunken und ich leicht angeheitert war, malte ich dies mit übermütigem Pinsel. Man kann das Bild zwar nicht mit den wohl abgezirkelten Tuschewerken der Alten zusammenstellen, aber als eines, das in natürlicher Unbeschwertheit etwas vom eigenen Geiste offenbart, könnte man es vielleicht hinnehmen. Wen Bo ist ein Mann von sehr verfeinertem Geschmack. Als er das Bild besichtigte, bat ich ihn um Nachsicht für meine Ausgelassenheit und mein wüstes Trinken. Mich wie der Axtschwinger im Hause des Ban zu betragen — wird man das (zu sagen) vermeiden können?[a]"

Der Text ist deswegen wichtig, weil wir darin erfahren, worauf es einem Maler wie Wang Mong eigentlich anzukommen scheint. Obgleich er in diesem Falle nicht vorbehaltlos für sein Opus eintreten mag, bekennt er sich zu ihm, weil ein Hauch seines Geistes darin ist, während ihn der negative Vergleich mit den „Alten" kaum belastet. Es genügt also schon, daß ein Bild etwas von der Einzigkeit seines Schöpfers ausstrahle, Träger seiner Stimmungen und Gedanken sei, um ihm die Würde eines Kunstwerkes zu geben, welche ihm selbst Mängel an seiner formalen Vollkommenheit nicht rauben. Dann ist die Landschaft nicht mehr das geläuterte, vergeistigte Bild der Welt, sondern die innere Welt des Einzelnen will in ihr sichtbar werden. Die Landschaft ist also wirklich ein Vorwand; sie ist ein Mittel, Unsichtbares darzustellen. Der Begriff des „Natürlichen", den Wang gebraucht, empfängt ebenfalls einen besonderen Sinn. Das Natürliche liegt jetzt in der Unmittelbarkeit der Selbstverwirklichung des Malenden. Von hier aus läßt sich wohl auch verstehen, weshalb das, was wir die objektive Schönheit nannten, fehlt. Weil der Malende nicht das Sichtbare der Welt meint, sondern sein Selbst, gilt ihm dieses Sichtbare nicht als absoluter Wert, auch nicht unter dem besonderen Aspekt der Schönheit.

Mit der Flußlandschaft der Sammlung Abe, Sumiyoshi, einer Breitrolle, kommen wir ins Jahr 1349. Thematisch ein Nachklang der großartigen Fluß-

[a] Mit Ban ist Lu Ban[92] gemeint, der in der Zeit des Kung Dsï[93] gelebt haben soll und später der Gott der Zimmerleute geworden ist (cf. Giles, op. cit., No. 1424). Der von Wang Mong gebrauchte Ausdruck „in Ban's Haus die Axt gebrauchen" bedeutet: sich in Gegenwart dessen, vor dem man nur ein Stümper ist, als Meister aufspielen, sich anmaßend betragen.



rollen des Gü Jan[28] oder Guo Hi[61] (11. Jahrhundert), von deren Feierlichkeit und stillem Zauber jedoch weit entfernt, zeigt sie das Panorama im heiteren Ablauf der Szenerien, läßt die nahen schrofferen Berge mit engen Durchlässen und weiten Tälern wechseln, aus denen die fernen Berge als zierliche Kegel oder langgezogene Kämme aufsteigen. Und der Fluß selbst: bald breit wie ein See, mit den dünnen Landzungen und den Blick in die Tiefe ziehend, bald wie ein schmales Rinnsal, das sich durch Felsen zwängt, manchmal dem Blick ganz entzogen. Dann die Wege am Wasser entlang und am Fuße der Felsen, um Vorsprünge herumziehend, verschwindend, wieder auftauchend und wieder verschwindend in größerer Ferne. Ein Wäldchen gelegentlich, Weidenschläge, Stege und Brücken, Dörfchen und einsame Hütten, ein Pavillon unvermutet; Nebelschwaden im Tal und die Schluchten hinauf, Wolken, die über die Niederungen ziehen. Wie im Ganzen Nahes und Fernes, weite Räume und schmale Durchblicke miteinander wechseln, die Berge langsamer oder jählings ansteigen und abstürzen und die fernen Höhenzüge es sanfter mitschwingend begleiten, wie die freien Wasserflächen mit ihren kalmierenden Horizontalen dazwischen verteilt sind und eine warme heitere Helligkeit über allem liegt, das gibt dem Bilde etwas höchst Melodiöses. Überhaupt könnte man diese Flußrolle eine graphische Melodie nennen, nicht, weil damit ein handlicher Ausdruck zur Stelle wäre, aber weil damit eine wesentliche Eigenschaft der Bildrolle im allgemeinen getroffen wird, die den Vergleich mit der Musik erlaubt: Wie die Melodie nur im zeitlichen Ablauf möglich ist, können auch die ineinandergleitenden Bilder der fortlaufend komponierten Rolle nur in zeitlicher Folge wahrgenommen werden. Bei der vorliegenden Flußlandschaft kommt nun im besonderen hinzu, daß sie — offenkundiger als die schon betrachteten Arbeiten — in einem seltsam losen Verhältnis zur Realität ihrer Motive steht und im Grunde diese nicht meint; nicht die Realität, sondern das Steigende und Fallende, das Gestaute und das Verfließende, den Rhythmus der Räume, das Schauspiel aus Formen, die Klänge, die Melodik des Themas.

Dieses Verhältnis zur Realität kommt am klarsten zum Vorschein in der Nichtigkeit des Stofflichen, der Ausschaltung der Materialreize durch eine graphische Manier, die mit der kalten Beharrlichkeit eines Kopisten durchgeführt ist. Wir beschränken uns auf die Feststellung, daß mit dieser Manier aber zugleich eine formale Einheitlichkeit erzielt ist, die den Bildern von 1342/43 fehlte, und fügen noch hinzu, daß der Strich, obgleich vielleicht bewußt erzwungen, freier und geschriebener geworden ist, daß endlich — ein scheinbares Paradoxon — die gänzlich entstofflichten Dinge mehr körperliche Rundung annehmen als früher. — Die Signatur stimmt mit der von 1343 überein.

Zwischen der Flußrolle und dem nächsten datierten Werk liegen acht Jahre, die vorläufig stumm für uns bleiben. Das in der Literatur gerühmte Bild „Frühlingsmorgen in Dan-tai[50]" fällt in diesen Abschnitt. Es ist im 5. Monat des Jahres 1354 entstanden und einem Dsï An[62] zugeeignet. Die Signatur lautete: Wu-hing[63] Wang[1] Schu-ming[22].

Drei Jahre später kommt das ganz eigenartige Bergbild von 1357 (Tafel 37) in der Sammlung Saitō. Das Thema ist ein geläufiges: Die Heimstatt in der

Bergschlucht. Abgeschieden im schwer zugänglichen Hochtal liegt das Haus, von Büschen halb versteckt, worin sich feuchter Dunst verfängt, der aus der Bachschlucht herkommt. Rings umgibt es der Fels. Vorne kleinere Blöcke; sie leiten nach beiden Seiten zu den am Bildrande aufsteigenden Klippen über, zwischen denen eine den Bildraum riesig füllende lotrechte Wand steht. Sie ist eine der merkwürdigsten Erfindungen in der damaligen Landschaftsmalerei. Vertikale Rippen gliedern, wie gebündelte Pfeiler, den Steinkoloß, der damit eine gestaltliche Klärung erfährt, zu der die früheren Bilder keine Ansätze zeigten. Der Pinselstrich ist fein und gebrochen, er läuft nirgends mit den großen Umrissen, sondern quer dazu; er modelliert zart und ruft in den Umrissen ein leises Flimmern hervor. Härte, Glätte und Kantigkeit vermeidend, geht er allem aus dem Wege, was auf die Charakterisierung der Oberflächenbeschaffenheit des Materials „Gestein" hinausliefe. Der ganz offenkundige Wille, die Erscheinung des Felsens einer strukturhaften Ordnung zu unterwerfen, ist also nicht etwa gleichbedeutend mit einem Bemühen um realistische Darstellung, dürfte vielmehr in erster Linie auf eine Steigerung des Bildausdrucks gerichtet sein. Tatsächlich liegt ja etwas fast abstoßend Bewußtes und Absichtliches in der Gestaltung des Felsens, bei unverkennbar größerer Leichtigkeit und Sicherheit der Pinselmanier, die kein Problem mehr zu bilden scheint. Das Absichtsvolle liegt jetzt in der Gestalt, wie vordem in der Technik, im Ringen um einheitlichen Vortrag. Symptomatisch hierfür ist auch die Zeichnung der Bäume. Die Schemata sind gelockert und unaufdringlicher gehandhabt. Man begegnet keinen graphischen Fremdkörpern wie in den frühen Werken. Auch sind die Baumgruppen sowohl in den Tonwerten räumlich, als in ihrer bedachten Anordnung kompositionell stärker einbezogen. Man braucht nur die Föhren zu betrachten: gegenüber den anfänglichen Formulierungen zeichnen sie sich jetzt durch eine heimliche Übereinstimmung mit der „Struktur" des Felsen aus, durch eine physiognomische Verwandtschaft, die ihre gleiche geistige Herkunft anzeigt.

Im Aufbau des Bildganzen ist durch strenge Gruppierung und Bezogenheit der Teile, vor allem durch die Vorherrschaft der Vertikale eine neue Ordnung erreicht, die dem Bilde etwas von architektonischer Gesetzlichkeit und die Stimmung einer feierlich dumpfen Stille verleiht. Eine ungewöhnlich lange Aufschrift steht auf dem Bilde. Leider ist sie in den kleinen Reproduktionen so schlecht zu entziffern, daß ich ihren Inhalt nicht habe ergründen können.

Mit diesem bedeutenden Werke des Jahres 1357, das sich in so vieler Hinsicht von den frühen Arbeiten unterscheidet, scheinen wir uns eher dem Ende einer Schaffensperiode des Wang Mong zu nähern als einem veränderten Beginn. Das Werk ist nicht nur sehr viel ausgeglichener in der Haltung, kunstvoller im Aufbau, gekonnter im Technischen als alles Frühere, sondern auch ungleich charaktervoller, aus tieferem Empfinden heraus gestaltet. Jetzt erst haben die Formen wirklich Eigenart und reden ihre eigene Sprache rein und verständlich. Jetzt bilden sie ein formales Gefüge voller Bedeutung und Geheimnis. Gegenüber diesem nicht mehr erklärbaren Phänomen wirkt das

Hintergründige darin fast wie ein vertrautes Tatsächliches, nämlich, daß das Bild wieder nicht Abbild einer pittoresken Natur sein möchte, sondern das Ungeheuere des Bergdaseins ausdrückt, seine Einsamkeit, seine tödliche Stille.

Die leise Bewegtheit und eine verhaltene Unruhe der Formen, die einen noch nicht hinreichend hervorgehobenen Wesenszug des Bildes mit den Felstürmen ausmachen, wird man als Vorzeichen des Bewegungssturmes ansehen müssen, der nun in die Erscheinungen fährt und einen Stilwandel einleitet, von dem das Ya-i-Studio[46] von 1358 (Tafel 38) die erste Kunde gibt.

Der Vorwurf ist überraschend einfach: Ein Kiefernwäldchen im fallenden Gelände am Bach, ein paar Hütten, dahinter zerklüftete Felswände. — Der Bildtitel erscheint wieder in Siegelschrift, die Signatur in Kursive: „Wang[1] Schu-ming[22] für den Herrn von Ya-i, Tschen We-yün[64a]), gemalt, *Dschi-dscheng*, 18. Jahr 4. Monat (= Mai 1358)". Der Strich ist außerordentlich belebt, temperamentvoll und locker. Er liegt wieder quer zum Kontur, den er auflöst, unbestimmt und weich erscheinen läßt, mehr noch als im letzten Bilde. Bei den Föhrenzweigen läßt sich etwas beobachten, was als Charakteristikum für Wang gilt, aber keineswegs von Anfang an da ist. Die Nadeln bilden keine radialen Büschel, sie sind jetzt gleichmäßig nach oben gekämmt, so daß die Zweige wie Besen aussehen. Das Gleiche trifft 1357 nur für die kleinen Baumgrüppchen auf den Plateaus zu, doch kündigt es sich unentschiedener auch schon in den Talföhren an. Diese Nadelbäume haben mit den konventionellen schönen Typen von einst nicht mehr viel gemein. Dafür haben sie jetzt an einem lebendigen Zusammenhang gestaltverwandter Formen Anteil, die ein bestimmter Rhythmus gleichmäßig durchdringt, ein Rhythmus, den man auch darin erkennen wird, wie Hell und Dunkel schärfer auseinandertreten. Im Gesamteindruck wirkt das Bild saftiger und impulsiver als die bisherigen, weniger reflektiert, mehr wie aus einem Guß. —

Bilder, die von zwei Künstlern gemeinschaftlich ausgeführt sind, kommen im 14. Jahrhundert wiederholt vor. Eine Gepflogenheit, die ebenso bezeichnend ist für einen gewissen Mangel an Ehrfurcht vor dem dargestellten Ding, wie für die Wertschätzung der selbstherrlichen Künstlerhand, denn der Reiz solcher Arbeiten besteht doch in erster Linie im Kontrast zweier „Hände". In diese Kategorie gehört auch die Landschaft von 1361 im Palast-Museum, worin Ni Dsan[19] die Felswand im Hintergrund, Wang Mong die Steinblöcke und wohl auch die Kiefern im Vordergrund zuzuschreiben sein werden. Ni Dsan's elegante Knappheit mit Wang's Unrast und Heftigkeit zusammengespannt! Für unsere Untersuchung bringt das Bild keine neuen Gesichtspunkte. Es sei lediglich erwähnt, daß beide Maler das Bild beschriftet haben und nach ihnen Kaiser Kiën Lung[57]. Ni Dsan gibt das Datum *sin-tschou*[65], 4. Monat 5. Tag (= 9. Mai 1361) an (vgl. Anm.[c] S. 281). Wang zeichnet: „Huang-hau[10]-schan-dschung-tsiau-dschê[66] Wang Mong".

[a] Tschen We-yün[64] ist der Bruder des Tschen Dscheng[68], der in der Bildaufschrift des Jahres 1361 (Ni Gu Lu[67]) genannt wird. Tschen, *dsi*: We-yin[94], kommt auch in Wang Mong's Aufschrift auf dem undatierten Bilde „Wan Sung Schu Schï" (Sôgen I, 58) vor. Über Tschen We-yin vgl. Vermerk in Dschung Guo Jen Ming[95], 1087, 1).

Ins gleiche Jahr fällt noch die im Ni Gu Lu[67] erwähnte „Steinbrücke". Die Aufschrift dieses Bildes lautete:

至正辛丑九月三日與陳徵君同宿愚
庵師房焚香烹茗圖石梁秋瀑翛然有出
塵之趣黃鶴山人王蒙寫。

„*Dschï-dscheng*[53] *sin-tschou*[65], 9. Monat 3. Tag (= 2. Oktober 1361); mit Herrn Tschen Dscheng[68] verbrachte ich die Nacht im Herrenzimmer meines Hauses. Wir brannten Räucherwerk ab und bereiteten uns Tee. Ich malte die Steinbrücke mit dem herbstlichen Wasserfall. Und flugs stellte sich mir das Empfinden einer Entrückung aus dem Erdenalltagsstaube ein. Huang-hau-schan-jen[52] Wang Mong geschrieben." (Vgl. Anm.[a], S. 285).

Ist in dieser Bemerkung nicht ausgesprochen, daß sich das Bild nicht so sehr an die Sinne als unmittelbar an den Geist wendet? Es ist nicht zu beweisen, aber wir haben gesehen, daß keine der Landschaften illusionistische Absichten hatte, und wir es mit einer Kunst zu tun haben, die sich an den Intellekt wendet.

Von der Gebirgslandschaft mit dem Kloster aus dem Jahre 1362 (Tafel 39) besitze ich leider keine tauglichere Reproduktionsvorlage als die abgebildete, die eine Entschuldigung erheischt. Sie sei kurz beschrieben. In einem ungebrochenen Zuge, einer leichten S-Kurve folgend, baut sich die Landschaft in die Höhe. Von der rechten unteren Ecke zieht sich an einem See entlang welliges Ufergelände nach links, ansteigend bis zu halber Höhe, über die Wipfel einer Kieferngruppe hinweg, die links vorn wurzelt. Hinter dem Höhenrücken, überm jenseitigen Ufer des kleinen Sees, dem ein Bergbach drüben zuströmt, setzt sich das Gelände ansteigend fort, in Schollen unregelmäßig zerklüftet, bis es schließlich in die steilen und regelmäßiger gefalteten Hänge eines Berges übergeht. Der Berg reckt sich schief nach rechts auf, die Gipfelzacke, in der die S-Kurve endigt, pariert seine Schiefheit mit einer kleinen Wendung. Links fällt der Berg steil zu einer tiefen weiten Mulde ab, die ihre Entsprechung in der Wasserfläche rechts unten hat; Mulde und See liegen beide tangential an der aufsteigenden Kurve.

Das Gedrängte, Enge, Nahsichtige mancher früheren Werke ist gewichen. Ohne nachrechenbare Tiefeneffekte stellt sich der Eindruck befreiender Raumweite ein. Die Zeichnung ist sparsamer und klarer geworden, der Strich geschmeidiger. Das einstige Flächenfüllwerk aus Häkchen, Tupfen, Punkten zieht sich auf die Ränder zurück und bewirkt eine Plastizität, die noch ohne Schwere ist. Die Baumgruppe allein kann zeigen, wie sehr Wang's Gestaltungskraft in diesen letzten Jahren gewachsen ist. Für die Aufschrift verwendet er keine Siegelzeichen, sondern ausschließlich Kursive. Nur das Datum „*Dschï-dscheng jen-yin*[69], Herbst 7. Monat" (Juli—August 1362) und der Name „Wu-hing[63] Wang Mong" sind mit Sicherheit zu entziffern. — Bei dem Bilde mit den Felsensäulen (1357) sprachen wir von der Bezogenheit der Gruppen und der Ordnung durch die

孔子既不得衛政
將西見趙簡子至
於河聞竇鳴犢舜
華之死也曰美哉
水洋洋乎丘之不
濟其命也竇鳴犢
舜華國之賢大夫
也簡子未得志之
時須此兩人而後
從政及已得志殺
之夫鳥獸之於不
義也尚知避之而
況于丘哉遂還
我西我轅
將見簡子
至河而返
為傷賢士
覆巢毀卵
鳳遠
鳥獸尚然
物類尚然
何況聖人

Vertikale. Dieses Niveau ist jetzt überholt. Das Neue der Landschaft von 1362 liegt in einem großartig durchgehenden Bewegungszug, der alles erfaßt und mitzieht, in der Kontinuität der Übergänge, der Konzentration des Entwurfs. Die Landschaft erscheint überhaupt nicht mehr aus Gruppen gefügt, sondern wie ein riesiger Organismus, dessen Teile im Zusammenhang funktionieren.

Diese Konzeption erscheint dann aufs Höchste gesteigert in Tsing-biën yin gü[48]" vom Jahre 1366 (Tafel 40).

Vergleicht man das Bild mit dem motivisch verblüffend übereinstimmenden frühen Werk von 1342, so wird wohl ohne weiteres deutlich, was es mit der „durchgehenden Bewegung" auf sich hat, die hier nur weit heftiger und komplizierter, darum zuerst weniger augenscheinlich als in der beschriebenen Landschaft von 1362 ist. Die Bewegung hat einen wild schaukelnden, springenden Rhythmus angenommen, ihr Ausdruck ist der eines ungeschlachten Aufbäumens. Der Pinselstrich hat sich wieder etwas verändert. Er hat die graphische Spitzigkeit verloren und beginnt hie und da zu „malen". Weich und gelöst legt er sich mehr den Konturen an und modelliert milde die Formen. Die Steinblöcke im Wasser, verglichen mit den früheren Fassungen, lassen den Unterschied besonders klar erkennen. — Für die Signatur ist wiederum nur Kursive angewendet; Wang bezeichnet sich mit „Huang-hau-schan-jen[52] Wang[1] Schu-ming[22]".

Die Fragwürdigkeit der „dargestellten" Realität tritt hier ganz offenkundig hervor. Das Bild schildert weniger ein Stück Bergwelt, als es ein schreckliches Geschehen, ein eruptives Erschauern auszudrücken scheint. Nur liegt hier nichts weniger als die Illustration eines Erdbebens vor. Das Landschaftliche ist bloßer Stoff, in dem sich ein drängendes Temperament, ein individueller und einmaliger Formwille verkörpern. Man kann auch nicht sagen, daß die Formen irgend etwas Sagbares ausdrückten, das mit Naturleben oder seelischen Stimmungen in Zusammenhang stünde. Sie haben ihre Begründung in sich selbst, ihr Wert ist unabhängig von Ausdrucksinhalten der genannten Art. Ebensowenig aber sind diese Landschaften nur Symbole; sie erheben sich weit über äußerliche Absichtlichkeiten. Wang Mong erreicht hier eine Höhe bildnerischer Abstraktion, die nur in dem Maße unrein — aber auch ohne Kälte ist, als sie noch immer vom Sichtbaren genährt wird. Das Bild bleibt ein Extrem, sowohl in seiner Gegensätzlichkeit zur Sung-Klassik, wie auch im Hinblick auf das zeitgenössische, vielleicht sogar das eigene Schaffen. Es offenbart Wang's Eigenart in exemplarischer Weise. Fast alle die Züge, die wir als entscheidende in den einzelnen Werken hervorgehoben hatten, kehren hier wieder, in neuer Einheit unlösbar verknüpft. Was aber anfänglich nur im Pinselstrich lebte, in der technischen Mache, hat sich jetzt in den Formen größer verwirklicht.

Die Berglandschaft des Jahres 1367 bringt das Waldmotiv von 1358 wieder, doch in einer Fassung, worin sich Arbeit und Gewinn des verflossenen Jahrzehnts spiegeln. Die Formen greifen mehr ineinander, während sie dort ausgebreiteter waren; die Massen sind von den Bildrändern abgezogen und kräftig zurück- und aufgeschichtet, zu einheitlichen Komplexen zusammengenommen[a].

[a] Abb. bei W. Speiser, Die Yüan-Klassik der Landschaftsmalerei (Ostas. Z., N. F. 7, 1931, T. 1, 3).

Die untere Hälfte der Bildfläche füllend, zwei Föhrengruppen an einem Hügel, der aus hart und dunkel begrenzten Blöcken gehäuft ist. Die nach oben divergierenden Stämme der vorderen Gruppe stehen hell vor jäh wechselnden Dunkelheiten. Das Geäst streckt sich nicht gleichmäßig wie bei den einfachen, aufgereihten Föhren von 1358, es ballt sich flockig zusammen, ein reiches und undurchsichtiges Helldunkelspiel erzeugend. Versteckter, tiefer im Raum, überzeugender ins Ganze gefügt die Häuser, an derselben Stelle wie 1358. Nicht wie eine abschließende Wand aus zweifelhaftem bewegten Stoff, sondern körperhaft fest kommt über den Bäumen der Berg herauf, von parallelen Falten hart gefurcht, und sein eingesattelter Gipfel bildet eine freie, markante Silhouette. — Es begegnen sich hier eine bisher nicht dagewesene Plastizität und Statik, ein malender gewordener Pinsel, variationsreichere, blühendere Formen, denen nichts von dem oft Gewaltsamen, Dumpfen und Zweideutigen der älteren Produktion anhaftet. Aber, auch schon das Bild des Jahres zweiundsechzig war von einer andern Luft erfüllt gewesen. Da kündigte sich die Möglichkeit einer Erhebung an, über das Ichbedingte und subjektive Willkür hinaus in eine reinere und heitere Gestaltenwelt, wo sich die künstlerische Individualität nicht länger feindlich gegenüber den sichtbaren Dingen verhielte, sondern mit ihnen versöhnt und im Einklang wäre.

Der Begriff des „Zweideutigen", den ich eben gebrauchte, bezieht sich auf den mehrfach gestreiften Sachverhalt, daß die Erscheinungsweise der Dinge in Wang's Darstellung — genauer: schöpferischer Interpretation — sich nicht mit dem deckt, was wir nach unserer Erfahrung erwarten würden. Das Ruhende wirkt bewegt, das Feste unfest, das Harte biegsam; die Struktur des Felsen hat etwas Wachstumhaftes; eine große Form erweist sich als überdimensionierte Kleinform und wirkt dann als *lusus naturae*, wie z. B. der Felsenbau des Jahres 1357. Das Tektonische darin streitet mit der ungewissen Textur des Gesteins, seine Scheinmonumentalität verträgt sich mit dem pflanzenhaft Emporquellenden und dem leicht Gedunsenen der Kuppen nicht, und schließlich geht man nicht fehl im Empfinden, daß hier im Ganzen eine Kleinform vorliege, die dem Mineralreiche entnommen sein könnte[a]. Das Bild von 1357 ist kein Sonderfall im Hinblick auf solche Inversionserscheinungen; ein undatiertes Werk der Sammlung Shao Fu-ying[b], das um dieselbe Zeit herum entstanden sein muß, zeigt den Sachverhalt sogar noch ausgeprägter. Die vorstehende Erläuterung bezieht sich also auf ein zwar schwerer zu fassendes, aber verbindliches Stilkriterium, das auf das Werk von 1367 nicht mehr zutraf.

Das letzte Werk unserer Reihe, der „Sommertag in den Bergen[49]" von 1368 (Tafel 41), fällt schon ins erste Jahr der Ming-Dynastie. Es liegt durchaus in der Linie, die mit dem „Kloster im Herbstgebirg" (1362) beschritten war, und zeigt, daß Wang über das hinausgewachsen ist, was noch die Arbeit von 1366 innerlich bestimmte. Der Motivbestand ist nicht neu, in den Einzelheiten hat sich kaum etwas geändert, so wenig wie in der Pinseltechnik. Dagegen

[a] Z. B. stalagmitische Bildungen des Brauneisensteins (Limonit).
[b] Sirén, l. c., Pl. 118.

kommt — selbst im Vergleich mit dem sehr verwandten Entwurf von 1362 — Neues in der zügigen Zeichnung und den schärfer akzentuierten Dunkelheiten, in der Gliederung des landschaftlichen Gefüges mit einem spürbaren Tiefenzug zum Vorschein. Hügel und Berg haben etwas Gebautes, Lastendes, Volles, das der übermächtigen Aufwärtsbewegung entgegenwirkt; das bedeutet, daß sich die statischere Auffassung, welche an dem ganz wesensähnlichen Bilde des Vorjahres auffiel, durchgesetzt hat. Das Bedeutsamste liegt aber darin, daß die Formen größer und ruhiger gebildet und auf sprechendere Umrisse gebracht sind als je zuvor, und mit all dem etwas erreicht wird, was den Anfängen gegenüber nahezu fremdartig anmutet: Festigkeit, Klarheit und Weite im Bildaufbau!

In der Signatur ist, wie in allen Bildern seit 1362, die unpersönliche Siegelschrift vermieden, auch für den Bildtitel. Der Vermerk lautet: „*Wu-schen*[70], 2. Monat (Februar—März 1368), Huang-hau-schan-jen[52] Wang[1] Schu-ming[22] für Tung-hüan Gau-schi[71] gemalt in der Gia-schu-Halle[72] der Familie Tau[73] in Tsing-tsun[74].“ Wer die genannten Personen sind, ließ sich vorläufig nicht feststellen. Die andere Aufschrift zeigt die Hand Kiën Lung's[57], von dem auch die Verse auf den Bildern von 1362 und 1366 rühren. Der Kaiser scheint Wang Mong geschätzt zu haben.

Sechsundzwanzig Jahre sind seit dem frühesten Bilde vergangen. Wang Mong ist Sechziger geworden und er hat noch siebzehn Jahre zu leben. Auf ein paar kurzen Strecken haben wir ihn begleitet und dabei einige Einblicke bekommen, die geeignet erscheinen, das Gesamtwerk als einen lebendigen Geschehenszusammenhang zu erweisen, vielleicht auch geeignet, uns hinter dem armen Schemen einer originellen Malerfigur die Nähe eines Menschen ahnen zu lassen.

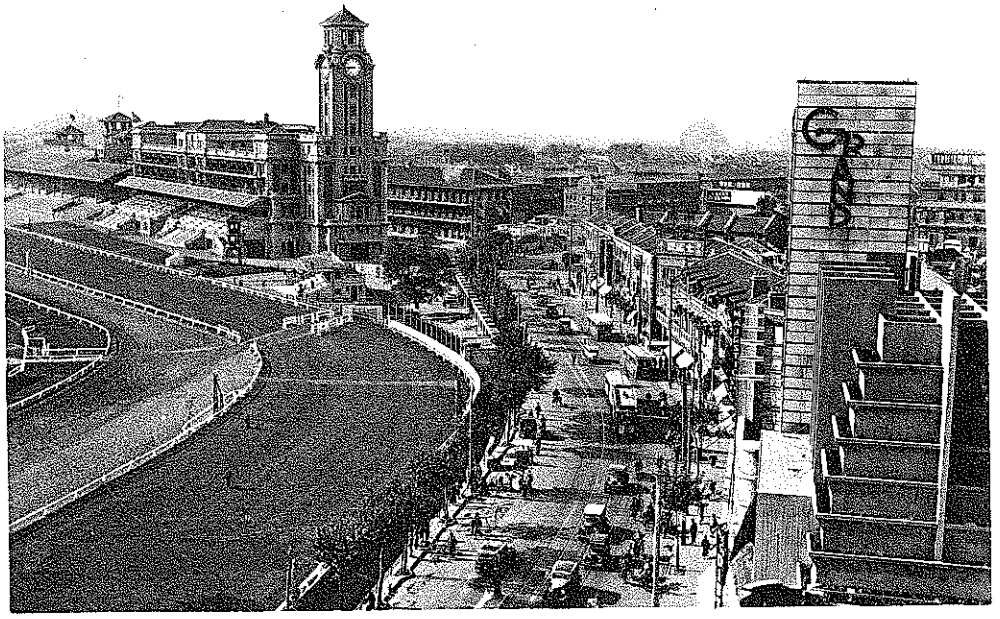
Wie sein Schaffen weiterging, können wir heute nur mit Hilfe der undatierten Werke erschließen. Eines davon, die „Grashütte in den Herbstbergen“, Tsiu schan tsau-tang[75], aus den Sammlungen des Palast-Museums[a], soll hier zum Abschluß stehen (Tafel 42). Es ist ein köstliches Werk. Man braucht nur einen Blick auf die frühen Arbeiten zu werfen, die „Dung-schan-Grashütte[41]“ insbesondere, um den erstaunlichen Abstand richtig zu erfassen, der das späte Werk von ihnen trennt. Es soll kein Vergleich angestellt werden, der das Dung-schan-Bild nur belasten würde; die Unterschiede der Formgebung springen ohnedies ins Auge. Es kommt darauf an, die Niveauunterschiede zu sehen: das Labile, Unausgeglichene, ja Unfertige dort, das Starke, Ausgewogene und überzeugend Endgültige hier. Hier zum erstenmal, in der unvergleichlichen, wahrhaft meisterlichen Schöpfung des Alternden, tritt die Landschaftserscheinung in die Sphäre der Idealität ein. Nichts mehr von romantischem Überschwang, nichts mehr von pathetischen Ausbrüchen; keine Gebärde wie selbst noch in dem kühnen Gipfel des „Sommertages“ von 1368, dessen auszeichnende Qualitäten sich nun wieder als sehr bedingt und relativ herausstellen, angesichts der tiefen Harmonie der „Herbstberge“. Denn die sehr große Klarheit dieses späten Bildes stellt nichts Hinzukommendes dar, Ergebnis einer Bemühung etwa um klaren Vortrag, sondern ist funktioneller

[a] Gu Gung Schu Hua Dsi[42], 32; Harada, The Pageant etc., pag. 346.

Ausdruck einer neuen Harmonie, und diese wieder der natürliche unverstellte Ausdruck — „*tiën-dschen lan-man dschï ki*[76]", um Wang Mong selber zu zitieren (1346) — einer veränderten geistigen Position, wobei freilich die unendlich gereifte Fähigkeit des Formulierens mitspricht, sogar vorauszusetzen ist, welche sich in der bezaubernd anmutigen Pünktchentechnik am handgreiflichsten beweist. Daß diese Technik, die übrigens zwangsläufig Unruhe und Hast ausschließt, mit dem Schematismus der Frühzeit gar nichts zu tun hat, versteht sich von selbst. Wie könnten sonst auch die Dinge so lebendig dastehen, die Bäume in rauschender Frische, die Berge voll stiller Schwere, das Ganze voller Wärme in der festlichen Weite des Raums? Die subtile, gepflegtere Technik bringt kein Zurückgleiten ins Abstrakte, Serienhafte der Erscheinungen, sondern das Feste, Blühendere und Volle, was in den Bildern von 1367 und 1368 zu beobachten war, ist geblieben und — zum mindesten hier — in einer Richtung gesteigert, die über das für die Yüan-Zeit charakteristische Erfassen der Dinge als „Begriffstypen" bereits hinausweist.

Ein Wort noch zur Komposition des Bildes. Den kontinuierlichen Zug vom Vordergrund hinauf zum Berggipfel, die aufschwingende Kurve, hatten wir 1362 kennengelernt. Aber die übliche Baumgruppe ist erst in diesem Bilde kompositionell wirklich bewältigt. Das Bäumchen in der Ecke ganz unten und die großen, schräg überhängenden Bäume leiten die Bewegung ein, die dann in flüssiger Weise von den entfernteren Bäumen aufgenommen und weitergeleitet wird, in den Bogen der Bergreihe hinauf. In dieser kunstvollen Verkettung der Formen, diesem synergetischen Beteiligtsein am Gefüge des Ganzen, dabei ohne sonderlichen Aufwand an Bewegtheit, die vielmehr maßvoll reduziert erscheint, äußert sich wieder der reife Meister.

Ein Wort schließlich noch über den Gehalt des Bildes. Wenn wir vorher meinten, daß sich in des Malers seltsamer und ungeschlachter Formenwelt etwas von seiner Individualität verberge oder eigentlich zeige, dann müßte der Hinwendung zum idealisch verklärten Motiv entweder ein Verzicht auf Selbstdarstellung oder aber eine innere Wandlung vorausgegangen sein, deren angemessener Ausdruck die „schöne Form" ist. Nun verrieten die Werke von 1367/68 ein Erstarken der Realität — nicht auf Kosten des durchaus einmaligen Wang'schen Stils, wohl aber unter Überwindung der subjektiven Maßlosigkeit, die noch 1366 da war. Man wird also sagen dürfen, daß sich da ein Ausgleich zwischen den Forderungen objektiver und subjektiver Art angebahnt hat, der dann in dem letzten Bilde zum vollkommenen Einklang gediehen ist. Es liegt also keine Preisgabe der Individualität vor, sondern eine Akzentverschiebung, mit der eine Sublimierung der subjektiven Äußerung einhergeht. Wang's Kunst bleibt gedankenhaft bis zuletzt. Auch, wo sie von Anschauung gesättigt scheint, behält sie ihre Transparenz und läßt die eigenen Züge hindurchschimmern: die zarten, unernsten und vieldeutigen der Anfänge, die der düsteren und schwierigen Stufe des Sichselbstfindens und jener zweiten des freien ungehemmten Selbstausdrucks und endlich die der reinen, ruhigen Höhe des Spätwerks.


GRAND