

ZU DEN CHINESISCHEN BEITRÄGEN

1. DIE DRAMEN

Die wichtigste Sammlung chinesischer Dramen ist während der Yüandynastie zusammengestellt worden. Damals war ein Höhepunkt der chinesischen dramatischen Literatur. Von den 100 ausgewählten Dramen der Yüandynastie sind eine ganze Anzahl in europäische Sprachen übersetzt worden. Auch der Kreidekreis, über den wir in Heft 1 schon zu reden hatten, befindet sich in dieser Sammlung. Die beiden ältesten Übersetzungen in europäische Sprachen sind wohl die Übersetzungen „der kleinen Waise aus dem Hause Tschao“ von Du Halde 1762 und des „Sohns im Alter“ von Davis 1817, die beide von Goethe gelegentlich erwähnt werden¹.

Ein Drama, „Der Schmetterlingstraum“, wird von einem Kuan Han K'ing aus der Yüanzeit erwähnt. Dieses Drama ist aber mit dem von uns wiedergegebenen keineswegs identisch. Es hat nur den Titel aus den Werken des Philosophen Tschuangtse entlehnt, während die behandelten Personen ganz andere sind.

Das hier übertragene Drama, „Der Schmetterlingstraum“, setzt sich zusammen aus Teilen, die den Werken des Philosophen Tschuangtse (4.–3. Jahrhundert v. Chr.) nachgebildet sind – so ist die Schädelklage Akt 1 nach dem Abschnitt Buch XVIII, 4 in Tschuangtse's Werken gestaltet, dessen Text folgendermaßen lautet:

»Tschuangtse sah einst unterwegs einen leeren Totenschädel, der zwar gebleicht war, aber seine Form noch hatte.

Er tippte ihn an mit seiner Reitpeitsche und begann also zu fragen: „Bist du in der Gier nach dem Leben von dem Pfad der Vernunft abgewichen, daß du in diese Lage kamst? Oder hast du ein Reich zugrunde gerichtet und bist mit Beil und Axt hingerichtet worden, daß du in diese Lage kamst? Oder hast du einen üblen Wandel geführt und hast Schande gebracht über Vater und Mutter, Weib und Kind, daß du in diese Lage kamst? Oder bist du, nachdem des Lebens Herbst und Lenz sich geendet, in diese Lage gekommen?“

Als er diese Worte geendet, da nahm er den Schädel zum Kissen und schlief.

Um Mitternacht erschien ihm der Schädel im Traum und sprach: „Du hast da geredet wie ein Schwätzer. Alles, was du erwähnst, sind nur Sorgen der lebenden Menschen. Im Tode gibt es nichts derart. Möchtest du etwas vom Tode reden hören?“

Tschuangtse sprach: „Ja.“

Der Schädel sprach: „Im Tode gibt es weder Fürsten noch Knechte und nicht den Wechsel der Jahreszeiten. Wir lassen uns treiben, und unser Lenz und Herbst sind

¹ Vgl. Chines. Blätter. I. Bd. I. Teil, S. 79.

die Bewegungen von Himmel und Erde. Selbst das Glück eines Königs auf dem Throne kommt dem unseren nicht gleich.“

Tschuangtse glaubte ihm nicht und sprach: „Wenn ich den Herrn des Schicksals vermöchte, daß er deinen Leib wieder zum Leben erweckt, daß er dir wieder Fleisch und Bein und Haut und Muskeln gibt, daß er dir Vater, Mutter, Weib und Kind und alle Nachbarn und Bekannten zurückgibt, wärest du damit einverstanden?“

Der Schädel starrte mit weiten Augenhöhlen, runzelte die Stirn und sprach: „Wie könnte ich mein königliches Glück wegwerfen, um wieder die Mühen der Menschen auf mich zu nehmen?“«

Auch die Geschichte vom Schmetterlingstraum, die dem ganzen Stück seinen Titel gegeben hat und im zweiten Akt zitiert ist, findet sich in Tschuangtse Buch II, 12.

Ähnlich wie bei so manchen Philosophen hat sich auch an Tschuangtse die Sage angeheftet, daß er eine böse Frau gehabt habe, eine Sage, die wohl zurückgeht auf den Bericht über das Verhalten des Tschuangtse beim Tod seiner Frau, der in Tschuangtse Buch XVIII, 2 enthalten ist:

»Tschuangtse's Frau war gestorben. Huitse ging hin, um ihm zu kondolieren. Da saß Tschuangtse mit ausgestreckten Beinen auf dem Boden, trommelte auf einer Schüssel und sang.

Huitse sprach: „Wenn eine Frau mit einem zusammen gelebt hat, Kinder aufgezogen hat und im Alter stirbt, dann ist es wahrlich schon gerade genug, wenn der Mann nicht um sie klagt. Noch dazuhin auf einer Schüssel zu trommeln und zu singen, ist das nicht gar zu bunt?“

Tschuangtse sprach: „Nicht also! Als sie eben gestorben war, denkst du, daß mich da der Schmerz nicht auch übermannt habe? Aber als ich mich darüber besann, von wannen sie gekommen war, da erkannte ich, daß ihr Ursprung jenseits der Geburt liegt; ja nicht nur jenseits der Geburt, sondern jenseits der Leiblichkeit; ja nicht nur jenseits der Leiblichkeit, sondern jenseits der Wirkungskraft. Da entstand eine Mischung im Unfaßbaren und Unsichtbaren, und es wandelte sich und hatte Wirkungskraft; die Wirkungskraft verwandelte sich und hatte Leiblichkeit; die Leiblichkeit verwandelte sich und kam zur Geburt. Nun trat abermals eine Verwandlung ein, und es kam zum Tod. Diese Vorgänge folgen einander wie Frühling, Sommer, Herbst und Winter als der Kreislauf der vier Jahreszeiten. Und nun sie daliegt und schlummert in der großen Kammer, wie sollte ich da mit Seufzen und Klagen sie beweinen? Das hieße das Schicksal nicht verstehen. Darum lasse ich ab davon.“«

Man sieht, daß in dieser Erzählung keineswegs vorausgesetzt ist, daß Tschuangtse mit seiner Frau in Feindschaft gelebt habe, sondern eher das Gegenteil. Aber allerdings enthält auch diese Geschichte einen sehr starken Ausdruck der Relativität der

Bedeutung von Tod und Leben, die zu den ursprünglichen Anschauungen von Tschuangtse gehört.

Diese Sagen haben sich dann schließlich zu der Novelle verdichtet, die unter dem Titel „Wie Tschuangtse auf der Schüssel trommelte und die große Wahrheit erlangte“, sich in der Sammlung Kin Ku K'i Kuan¹ findet.

Was die Verfasser der beiden Dramen anlangt, so ist leider nichts über sie bekannt. Es finden sich zwar unter den Yüandramen, die nicht in die Sammlung der 100 Dramen aufgenommen wurden, einige Dramen, deren Titel mit den beiden ersten Akten des Dramas vom Schmetterlingstraum übereinstimmen. Aber das Drama als Ganzes findet sich ohne Angabe des Autors nur in einer Sammlung, der die Noten zu den einzelnen Arien beigeschrieben sind. (Der Titel dieser Sammlung lautet: Tsi Tsch'ong K'ü P'u Tschen Tsi.) Diese Sammlung, die im Jahr 1924 erschienen ist, sagt, daß das Spiel vom Schmetterlingstraum um die Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden und textlich in ziemlich mangelhaftem Zustand überliefert sei. Die Melodien gehören der alten klassischen Art der K'un K'ü an.

Das zweite Stück „Der gespaltene Sarg“ stammt aus späterer Zeit. Es hält sich in der Handlung im allgemeinen an die Ereignisse der Novelle aus der Sammlung Kin Ku K'i Kuan. Die Melodien sind hier im Stil der Pang Tsi-Melodien, die im Lauf der Mandschudynastie sich von Schensi her über China verbreitet haben. Das Stück gehört noch jetzt zu den beliebten Repertoirestücken der Peking Bühnen. Der Text ist einer populären Sammlung dieser Dramen der Hauptstadt entnommen.

Überaus interessant ist die Art, wie in den beiden Stücken derselbe Stoff auf ganz verschiedene Weise behandelt ist.

Das erste Stück, das Spiel vom Schmetterlingstraum, ist eine Art von Mysterienspiel. Das Ganze ist sozusagen ein Gespräch des Tschuangtse mit der Gottheit, ein Abstreifen der letzten Bande, die ihn ans Leben fesseln. Auf Schritt und Tritt kommen ihm die Göttlichen nahe und führen ihn auf ihre Art aus dem Meer des Wahns heraus zur ewigen Klarheit. Wir sehen die jenseitigen Meister bei der Arbeit, wie sie mit Aufmerksamkeit das Streben der Menschen beobachten, die aus der Finsternis dem Lichte zu sich bewegen, und wie sie mit mütterlicher Anteilnahme von oben her helfend, lösend, erweckend eingreifen. Ein ganz tiefer Gedanke dabei ist, wie sie in Irdischen Gestalt gewinnen: keineswegs nehmen sie sich überwältigende und glänzende Masken (personae), um durch sie zu reden, sondern ganz unscheinbar, ja verachtens-

¹ Vgl. Jahrgang I, Teil I, S. 91. Über dieses Werk finden sich genaue literargeschichtliche Angaben von P. Pelliot in der T'oung Pao 1925, I. S. 54 ff., wo die Redaktion des als Kin Ku K'i Kuan bekannten Werkes auf die Zeit zwischen 1620–1644 festgesetzt wird und zugleich die älteren Quellen angegeben werden, die ihm zugrunde liegen. Die oben erwähnte Geschichte findet sich in meiner Sammlung Chinesischer Volksmärchen (E. Diederichs, Jena, Nr. 39).

wert treten sie auf: in der Gestalt des Geistes eines Totenschädels oder eines verruchten Frauenzimmers. Aber sie wirken, was sie wollen. Hier birgt sich der große Gedanke vom Schicksal als Mittel in der Hand der Meister, um den strebenden Schüler durch Erlebnisse zu fördern und zu retten. Diese Erlebnisse mögen schrecklich sein, bis an den Rand des Todes führen, oder skurril und in der Gesellschaft von Sündern und Verbrechern sich bewegen. Sie wecken und rufen den der erwählt ist zu höherem Ziel. In Tschuangtse haben wir zu Beginn des Spiels den Weisen, der den äußeren Schein des Lebens überwunden hat. Macht, Ehre, Reichtum und alle Güter des Lebens sind ihm nichts; es ist nur noch das Leben selbst und die Verknüpfungen, in denen der Mensch schicksalhaft darin steht, was Tschuangtse noch nicht überwunden hat. Die Geschichte dieser letzten Überwindungen gibt nun das Drama.

Im ersten Akt treten die Geister des Schicksals und des Traumwahns auf und zeigen in einem geheimnisvollen Tanz ihre Wirksamkeit unter den Menschen: die strafende sowohl, durch die gebundene Menschen noch weiter in den Wahn der Nacht verwickelt werden, als auch die helfende, durch die sie an strebenden Menschen von oben fördernden Anteil nehmen. Der Kündler der Taten des Monats, der über die dauernden Tendenzen der Menschen wacht (während der Kündler der Taten des Tages nur einmalige Regungen und Handlungen beobachtet), sieht Tschuangtse an einem Grenzpunkt innerer Wandlung angelangt, da er im Begriff ist, die Schranken von Diesseits und Jenseits zu überschreiten. Er sieht Tschuangtse daher kommen und sieht, wie Tschuangtse einen Totenschädel finden wird. Er beschließt, sich in den Geist des Totenschädels zu verwandeln und Tschuangtse im Traum zu erscheinen. Er borgt sich dazu von den Traum- und Nachtgeistern den Schleier der Träume, um ihn Tschuangtse im geeigneten Zeitpunkt überzuwerfen und ihn im Traum über den Wahn des Lebens aufzuklären. Tschuangtse tritt auf. Er ist aus den heiligen Bergen seines Meisters noch einmal ins Leben zurückgekehrt. Da trifft er auf ein Feld von Totenbeinen, und wie Hamlet auf dem Friedhof fängt er mit einem der Schädel ein Gespräch an, das er im Traum mit dem Alten der Tage fortsetzt, um so schließlich den Wahn des Lebens zu durchschauen. Der Geist gibt ihm einen geheimnisvollen Zauberspruch, der sich dem Tschuangtse so einprägt, daß er ihn auch nach dem Erwachen noch nicht vergessen hat. Er verweist ihn an den Geist des Ewigen Maulbeerbaumes¹. Dort werde er Belehrung finden, wie er dem Meer des Wahns entgehen könne. Tschuangtse wacht auf, der Reim ist ihm noch in Gedanken. Er ist nun bereit, daß ihm die letzte Fessel gelöst wird.

¹ Der Maulbeerbaum spielt als heiliger Baum in der chinesischen Mythologie eine große Rolle. Möglich, daß der Gleichklang der Worte für Maulbeerbaum (Sang) und Leben (Song) dabei mitwirkt.

Der zweite Akt spielt wieder auf dem Totengefilde. Diesmal ist es Kuanyin mit den vier Welthütern und dem Schützer der Lehre, dem gepanzerten Weto, die erscheint. Es könnte Wunder nehmen, daß in einem Stück über Tschuangtse, der doch dem Kreis des Taoismus angehört, der buddhistische Heilige Avalokiteshvara (Kuanyin) erscheint. Aber in dem Roman von der „Reise nach Westen“, der aus der Yüan-dynastie stammt, finden sich auch schon buddhistische und taoistische Gottheiten in friedlicher Vereinigung. Kuanyin ist bewegt von dem Lichtstrahl, der durch Tschuangtse's Erleben zum Himmelsgewölbe empordringt, und schwebt nun herbei, ihn von der letzten Fessel, der Gebundenheit an das Weib, zu lösen. Der Gedanke, der hier zugrunde liegt, kommt dem Parsifal-Kundry-Gedanken sehr nahe. Zu diesem Zweck ergreift sie ein Mittel von wahrhaft göttlicher Kühnheit: sie tritt ihm entgegen in der Gestalt einer sittenlosen Witwe. Scheinbar äußerste Gottferne, Verwicklung in neue Wahnbindungen (Geschenk des Fächers und der Spange) dienen in der mächtigen Hand des himmlischen Meisters, Tschuangtse zur letzten Befreiung vorzubereiten. Es gehört zu den tiefsinnigsten Gedanken, daß Kuanyin sich in die sittenlose Witwe verwandelt — so kann auch das Böse Erscheinungsform der Gottheit sein, um Menschen vom Wahn zu retten. Grandios ist die Rücksichtslosigkeit des übermächtigen Gottgeschehens, das Menschen als Masken vornimmt ganz nach Belieben, um durch sie zu reden zu denen, die gerettet werden sollen. In merkwürdigem Kontrast zu diesen metaphysischen Hintergründen steht die Realistik des Vorgangs zwischen Tschuangtse und der Witwe, der er das Grab ihres Gatten trocken fächeln hilft, damit sie sich möglichst schnell wieder verheiraten kann. Und bedeutungsvoll ist auch wie dieser Vorgang durch die „Kleinen von den Seinen“ ausgeführt wird, indem die Geister des Orts dem Tschuangtse zur Verfügung stehen, um das Grab zu trocknen. Die Doppeldeutigkeit der Ereignisse — das Eintauchen des Tschuangtse in den Strom der Begebenheit — tritt hier deutlich zutage. Es ist ein Erlebnis, das den Fausterlebnissen in der Walpurgisnacht irgendwie nahe steht.

Der dritte Akt führt aus dem geisterreichen Ahnen wieder in die reale Welt zurück. Seine Frau, scheinbar sehr anhänglich und der Sitte treu, empfängt den heimkehrenden Weisen und sucht ihn aus seinen trüben Gedanken zu wecken. Es zeigt sich aber im Verlauf der Handlung, daß ihr inneres Leben nirgends eine selbständige Grundlage hat. Unfrei wird sie mitgerissen von der psychologischen Abfolge der Gefühle. Sie handelt so wie jede chinesische Frau unter den gegebenen Verhältnissen handeln würde. Sie durchschaut keine metaphysischen Zusammenhänge, sieht die Dinge nur in ihrer äußeren Form als Einzelgegenstände und Einzelpersonen. Die junge Witwe ist ihr nichts weiter als eine sittenlose Frau, über die sie sich empört — nicht aus irgendwelchen eigenen Erkenntnissen heraus, sondern einfach dem Urteil

der Sitte folgend. Sie ist nicht frei von Eifersucht und zerbricht schließlich den fatalen Fächer (hier allein tritt die Überwelt wieder in die Handlung ein: die „Kleinen“ tragen die Trümmer ins Nichts hinüber), und Tschuangtse rückt, je näher die Frau bei der platten Wirklichkeit verharrt, desto ferner von ihr: hin zur Schau des Irrgartens menschlichen Wahns.

Der vierte Akt kehrt wieder zurück mitten hinein in die Welt des Zaubers. Tschuangtse will seine Frau versuchen, indem er scheinbar stirbt und dann in Gestalt eines Prinzen in sein eigenes Haus eintritt, die Totenbräuche für seine eigene Leiche vollzieht und dabei der Frau die Gelegenheit gibt, am Sarg des Gatten den neuen Geliebten zu freien. Das ganze ist von einem grandiosen Humor in dem Durcheinanderwirren verschiedener Wirklichkeitsebenen von Leben und Traum. Aus dem Schmetterlingstraum des Tschuangtse haben sich einige Schmetterlinge zu selbständigem Dasein abgelöst, kleine Elementargeister aus Blumenduft und Sonnenschein. Sie müssen dem Plan des Meisters dienen und sich verwandeln in den alten und den jungen Diener, die er als Prinz in seinem Gefolge haben muß. Ihnen macht die Verwandlung keine Freude, gähnend und niesend folgen sie höherem Befehl. Ein kleiner realistischer Zug ist es, daß die kleinen Schmetterlinge Dialekt sprechen, den Dialekt von Sutschou, der Stadt der Blumen und der Schönheit — auch nach ihrer Verwandlung in Diener des Tschuangtse.

Der Gang der Handlung folgt nun unter Einschaltung einer humorvollen Dienerszene in symbolisch verkürzter Form: die Frau gibt — durch Neugier getrieben — gar bald die Hemmungen der Sitte auf, da diese ja letzten Endes doch nur äußerlich auf sie gewirkt hatten. Aus Neugier wird Neigung und schließlich ist sie es, die unter verblühten Andeutungen den Prinzen zum Bleiben nötigt. Ehe sie ihm voranschreitet in das Gemach, in das sie ihn eingeladen hatte, wirft sie ihm einen Blick zu. In diesem einen Blick liegt die ganze Wendung des Stückes beschlossen. Es ist einer jener Augenblicke im chinesischen Drama, wo das „Nichts“ zur Wirkung kommt. Kein Wort, kaum eine Bewegung. Aber ein Blick, der äußerste Spannung zur Lösung bringt, in dem er ihr Ausdruck verleiht. Der Diener hustet, die Wirklichkeit (Traumwirklichkeit freilich, aber was ist für ein Unterschied zwischen Traum und Wirklichkeit?) kommt ihr ins Bewußtsein. Sie bricht innerlich zusammen und weinend geht sie ins Haus. Tschuangtse scheidet mit einem dröhnenden Lachen als einer, der den Wahn der Welt durchschaut hat. Und das Schicksal der Frau verschwindet im Nebel.

Zu bewundern ist hier die Diskretion des Verschweigens. Die Frau braucht nicht ihre Gemeinheit zu enthüllen. Der eine Blick sagt alles und sagt genug. So bleibt ein Rätsel stehen, das im Hörer weiter wirkt.

Ganz anders ist das zweite Stück „Der gespaltene Sarg“, das aus einer späteren Zeit stammt. Der Stoff schließt sich fast ganz an die Novelle an, so sehr, daß selbst einige Verse die in der Novelle Wendepunkte der Handlung bezeichnen mit übernommen sind. Dennoch zeigt die Gestaltung in der Wahl der dramatischen Momente den Griff für das Wirkungsvolle. Alles ist natürlich in die platte Wirklichkeit herunter versetzt, wie sich das für eine Burleske ziemt, auch der Zauberspuk geht nicht in mystische Tiefen, sondern mitten im Alltag vor sich. Es ist Zauber im Stil von E. T. A. Hoffmann.

Der erste Akt führt gleich in den vollen Zusammenhang hinein. Tschuangtse kommt von seiner Wanderung aus den Bergen, wo er die Witwe mit dem Fächer getroffen hatte, zu Hause an, stellt sich mißgestimmt. Die Frau ist die gewöhnliche Xanthippe. Als sie von der Ankunft ihres Mannes hört, zieht sie sich erst um. Ihre Zärtlichkeit verwandelt sich im Augenblick in Laune. So findet sie den Fächer bei ihm. Die Erzählung vom Fächeln des Grabes erweckt Eifersucht und moralische Entrüstung, in die sie sich immer mehr hineinsteigert, bis sie den Schwur ausstößt, nach ihres Mannes Tod nie wieder zu heiraten. Die Steigerung der Stimmung ist dramatisch sehr geschickt. Das Ganze wird belebt durch die Figur des verwöhnten, eigensinnigen und letzten Endes doch redlichen Hausdieners. Nach dem Schwur der Frau fällt Tschuangtse, nachdem er eine Tasse Tee getrunken, tot zu Boden.

Der zweite Akt bringt zunächst die komische Szene, wie der Diener den Sarg und Leichenfiguren aus Papier kauft. Diese Szene wird benützt zu einigen clownartig derben Witzten. Daß der Papierjunge für 2½ Groschen¹ verkauft wird, ist Anspielung auf eine nordchinesische Beschimpfung eines geringen Menschen. Das Mädchen ist dann entsprechend noch billiger. Die ganzen Verkaufsszenen sind Pantomimen. Die Verkäufer treten gar nicht selber auf, sondern man hört sie nur hinter der Szene.

Im dritten Akt tritt — zunächst etwas gespensterhaft umwittert — der tote Tschuangtse auf. Er macht sich aus der männlichen Papierfigur einen Diener — der Golemgedanke ins Chinesische übersetzt — und es wirkt unglaublich grotesk, wie die Papierfigur allmählich zu einem automatischen Scheindasein erwacht. Possierlich ist auch die Szene zwischen dem Diener aus Fleisch und Blut und seinem papierenen Gegenstück, das er halb und halb als solches erkennt.

Die Verführungsszene wird in der Form eines Rätselspiels gegeben. Der Prinz antwortet aber nicht selbst, sondern läßt die Papierfigur für sich antworten. Die drei

¹ Chinesisch 250 Käsch. Ein Strang Käsch hatte 500 Stück. Zweihundertfünfzig ist daher nur ein Halber. In der Bezeichnung „Zweieinhalb“, das auch im Tonfall mit dem chinesischen Wort übereinstimmt, wurde versucht, das wiederzugeben.

Bedingungen, die der Prinz stellt und die dazu bestimmt sind, in besonders krasser Weise die Untreue der Frau an den Tag zu bringen, sind aus der Novelle übernommen.

Im Unterschied zu dem älteren Drama wird hier schließlich die Szene, wie die Frau den Sarg ihres Mannes spaltet, um durch sein Hirn dem Geliebten zu helfen, in voller Deutlichkeit ausgemalt. Die kleine Episode, daß sie zunächst den Gedanken hat, das Hirn des Dieners zu benützen und dieser ihr wegläuft, ist von erschütternder Komik. Wie Tschuangtse dann aus dem gespaltenen Sarg hervorkommt, sie ihrer Untreue überführt und schließlich ihrem Schicksal überläßt, das ist in einer Mischung von Possen, Heftigkeit und Grauen eine Szene von eigenartiger Wirkung.

Während das erste Stück im heutigen China nur selten zur Aufführung kommt, ist das zweite ein bevorzugtes Lieblingstück der Pekinger Bühnen.

~~2. DAS BUCH VON BEWUSSTSEIN UND LEBEN~~

Das Hui Ming King oder das Buch von Bewußtsein und Leben ist verfaßt von Liu Hua Yang im Jahre 1794. Der Verfasser stammte aus Hükou in der Provinz Kiangsi und wurde später Mönch im Kloster zur doppelten Lotosblüte (Schuang Liän Si) in der Provinz Anhui. Die Übersetzung ist nach einer Neuausgabe aus dem Jahr 1921, die von einem Mann mit dem Pseudonym Hui Tschen Tsü (der der Wahrheit bewußt Gewordene) in tausend Exemplaren gedruckt wurde zusammen mit einem taoistischen Werk: Tschang Schong Schu (Methode des ewigen Lebens).

Das Werk vereint buddhistische und taoistische Meditationsvorschriften. Die zugrundeliegende Anschauung ist, daß bei der Geburt die beiden seelischen Sphären des Bewußten und Unbewußten auseinander treten. Das Bewußte ist das Element des individuell Gesonderten, das Unbewußte ist das Element des kosmisch Verbundenen. Auf der Vereinigung der beiden im Weg der Meditation beruht das Prinzip des Werkes. Das Unbewußte muß durch die Versenkung des Bewußten gleichsam befruchtet werden, wodurch es ins Bewußtsein erhoben wird und mit dem so bereicherten Bewußten zusammen in eine überpersönliche Bewußtseinsebene eintritt in Form einer geistigen Wiedergeburt. Diese Wiedergeburt führt dann erst zu einer inneren weitergehenden Differenzierung des Bewußtseinszustandes in Form von Gedankenformen sich verselbständigender Art. Aber der Abschluß der Meditation führt mit Notwendigkeit zur Auflösung aller Unterschiede in dem letzten zeitlosen Einheitserleben.

Die Abbildungen des Werkes sind ziemlich rohe Zeichnungen. Sie wurden daher, soweit sie zum Verständnis dienen können, ersetzt durch Abbildungen desselben

geistigen Vorganges, die sich in dem taoistischen Werk Sing Ming Schuang Siu Wan Schen Kui Tschü (das göttliche Geheimnis der gemeinsamen Pflege des Wesens [Bewußtseins] und Lebens [Unbewußten]) aus dem Jahre 1585 befinden, das sehr schöne künstlerische Abbildungen enthält, und genau denselben Stoff behandelt wie das übersetzte Werk.

Zum Verständnis der vielfach nur andeutungsweise gegebenen Winke ist ein praktisches Durchmeditieren der einzelnen Stadien notwendig.

3. DIE KUNSTBEILAGEN

Die Holzschnitte, die wir in diesem Heft bringen, sind nach Originalen aus der Mingzeit reproduziert. Die erste Sammlung ist von Ku Ping in der Wanliperiode im Jahre 1603 herausgegeben worden. Ku Ping war höherer Beamter und selber als Maler von Blumen und Vögeln bedeutend. Das Vorwort zu dieser Sammlung schrieb Tschu Tschü Fan, der ebenfalls in der Wanliperiode lebte. Er war lange Zeit als kaiserlicher Kommissar in Korea. Dort war er wegen seiner guten Schrift berühmt. Seine Zeichen waren allgemein gesucht und wurden mit reichen Gaben an Zobelfellen und Ginsengwurzeln erwidert. Dadurch legte er die Grundlage zu einem bedeutenden Reichtum, den er später in einer berühmten Kunstsammlung anlegte.

Das vorliegende Werk ist eine Art illustrierter Kunstgeschichte. Es werden kurze Biographien berühmter Maler gegeben und von jedem außerdem ein charakteristisches Gemälde in Holzschnitt. Man darf von diesen Holzschnitten natürlich nicht erwarten, daß sie die Originale in jedem Zug getreu wiedergeben. Sie sind nur eine Darstellung dessen, was die Tradition von jenen Malern überlieferte. Irgendwie bekommt man aber doch einen Eindruck von dem Stil und dem Rhythmus der Bilderwelt jener Maler.

Abb. S. 9 ist eine Reproduktion nach Ku K'ai Tschü¹, geboren ca. 345, der durch seine drei absoluten Eigenschaften in der Tsinzeit berühmt war: er war absolut hochbegabt, malte absolut gute Bilder und war absolut verrückt. Die Abbildung zeigt einen Wanderer im Herbststurm auf einer einsamen Berghöhe. Der Sturm, der durch die dürren Bäume fegt, weht auch durch sein Gewand. Das Ganze ist sehr geschickt ins Rund eines Fächers hineinkomponiert.

Abb. S. 21 ist eine Reproduktion nach Yen Li Te², der einer der frühesten T'angmaler war und in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts blühte. Er macht zuerst den Versuch, in seinen Gemälden poetische Stimmung zu geben. Hier haben wir eine Genre-

¹ Über Ku K'ai Tschü vgl. A. Waley, Chinese Painting London 1923. pag. 45 und sonst.

² vgl. a. a. O. pag. 109f.

szenen aus dem Fischerleben. Solche Szenen wurden später sehr häufig gemalt und bilden eine ganze Spezies in der chinesischen Malerei.

Abb. S. 29 ist eine Reproduktion nach Tai Sung¹. Er war der Schüler des wegen seines äußersten Realismus berühmten Han Huang, der von 723–787 lebte. Er sowohl wie sein Meister waren bekannt für die Kunst mit der sie Wasserbüffel malten. Die Abbildung zeigt einen Hirtenjungen in Strohhut und Strohmantel, der an einer Leine, die im Nasenring eines Wasserbüffels endet, das riesige Tier gemächlich durch das von Weiden und Bambus beschattete Bachtal zieht.

Abb. S. 41 ist eine Reproduktion nach Han Kan², der um 715 geboren ist und um die Zeit von 742–756, im Höhepunkt der T'angzeit blühte. Er hatte am Kaiserhof die Aufgabe, die Tributpferde, die vom Westen an den Kaiserhof geliefert wurden, zu porträtieren und hat sich dadurch eine große Kunst im Malen von Pferden erworben.

Abb. S. 53 ist eine Reproduktion nach Liu Sung Niän³, dem bekannten Romantiker unter den Sungmalern, der ungefähr von 1170–1230 blühte. Er gehört zu der sogenannten südlichen Schule der Sung-Dynastie, die der Meditation des Buddhismus nahestehend später namentlich in Japan ihre Fortsetzer gefunden hat. Das Bild zeigt einen Dichter im Pavillon am Wasser. Hoch wölben sich die Kiefern, während der Wind in dem Bambushaine wühlt und das Wasser zu schäumenden Wellen peitscht und zwei Wildgänse nach den fernen Gestaden des Südens ziehen.

Abb. S. 65 ist eine Reproduktion nach Li Sung, der in der Zeit von 1190–1265 wirkte. Er war besonders berühmt durch seine Menschendarstellungen und seine buddhistischen Bilder. Namentlich wird ein Schädelbild von ihm erwähnt das dem Beschauer zum Erwachen, zum wahren Wesen helfen konnte. Das Bild zeigt einen Wintertag in den Gebirgen des Nordens. Drei Krieger der barbarischen Nordstämme haben sich zur Mittagsruhe niedergelassen und unterhalten sich damit, einem Wachtelkampf zuzusehen.

Die zweite Sammlung ist von dem Maler T'ang Yin aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts veranstaltet worden. Dieses Werk wurde in Heft 1 Seite 69 schon erwähnt.

Der erste Band dieses Werkes enthält Holzschnitte zu Gedichten aus der T'angzeit, die zum großen Teil an berühmte Meister der Vergangenheit sich anlehnen. Die weiteren Bände enthalten Vorbilder für Malen von Blumen und Vögeln, wie sie später in dem Werk Kiä Tsü Yüan Hua Tschuan weiter ausgeführt wurden.

¹ a. a. O. pag. 157.

² a. a. O. pag. 156.

³ a. a. O. pag. 205 f. und sonst.

Abb. S. 73 ist aus dem zweiten Band, der Blumen und Tiere enthält.

Abb. S. 81 u. 97 sind Kupferdrucke, die in China sehr selten sind. Im Anschluß an europäische Vorbilder haben sich zu verschiedenen Zeiten einheimische Stecher wohl im Kupferstich versucht, im allgemeinen jedoch ohne recht erfreuliche Ergebnisse. Der Unterschied zwischen Kupferstich und Holzschnitt kommt meist nicht genügend heraus. Kupferplatten wurden und werden aber in China gestochen, nur werden sie nicht zu Reproduktionszwecken benützt. Für Tuschbüchsen, Lineale und andere Gegenstände des literarischen Gebrauchs pflegen Kunstliebhaber sich Skizzen von ihren Malerfreunden zu erbitten, die sie von geschickten Stechern auf die betreffenden Gegenstände eingravieren lassen. Diese Kupferstiche vereinigen den zarten Reiz der Griffelarbeit mit der unmittelbaren Frische des künstlerischen Entwurfs. Auch daß sie nur als einmalige Kunstwerke vorhanden sind, wird als persönliche Note empfunden. Es ist bei großen Kunstanstalten jedoch Sitte geworden, daß sie vor Ablieferung der Gegenstände zwei oder drei Abzüge auf ganz dünnem Papier in Negativdruck nehmen als Belegexemplare. Wenn man Beziehungen hat, so gelingt es gelegentlich sich ein derartiges Blatt zu sichern.

Abb. S. 81 zeigt ein Landschaftsbild. Inschrift: Flußnebel und getürmte Felsen. Gemalt im Jahr Kui Hai (1923) an einem Frühlingsabend von Wu Ts'üan.

Abb. S. 97. Vogel auf Zweig. Inschrift:

„Gesättigt, in Muße
Und nichts zu bedenken,
Inmitten der Berge
Nur den Zweigen bekannt.“
(Gemalt von Pai Schi.)

Die Beilage ist ein handkolorierter Druck nach einem Blatt aus Band III des Kiä Tsi Yüan Hua Tschuan: Pirol auf Weidenzweig mit Schnecke. Das Blatt entstammt der Sammlung von Herrn Professor Emil Preetorius-München. Es ist ein ganz besonders schöner Druck. Der Umstand, daß das Blatt gefaltet wiedergegeben ist, geht darauf zurück, daß in den chinesischen Originalwerken zweiseitige Blätter alle auf diese Weise gebrochen werden.

4. DIE VIGNETTEN

Die Vignetten am Schluß der einzelnen Aufsätze entstammen demselben Werk, Band I, d. Die Originale sind im China-Institut. Diese sind als Staffagefiguren für Landschaften mit bestimmten Gefühlswerten entworfen. Als solche Stimmungen werden angegeben:

- Fig. S. 13:
Müßig streife ich in alle Ferne
Singend in der Öde meine Lieder.
- Fig. S. 25:
Der Berg ist ein Gedicht, ich schreib es an die Felswand.
- Fig. S. 34:
Auf die einsame Kiefer gestützt verharre ich zögernd.
(T'ao Yüan Ming.)
- Fig. S. 48:
Der Ofen glüht, die Hände in den Ärmeln fühlt sich keine Kälte.
- Fig. S. 57:
In den Herbstbergen mit den Händen auf dem Rücken wandernd.
- Fig. S. 77:
Einsam in weiter Ferne sing ich meine Lieder.
- Fig. S. 87:
Im Mondschein mit der Hacke auf der Schulter heimkehrend.
(T'ao Yüan Ming.)
- Fig. S. 103:
An der Osthecke pflück ich meine Chrysanthemen,
Den Südberg schaue ich in klarer Luft sich dehnen.
(T'ao Yüan Ming.)