

Ein chinesisches Figurenbild in Schweizer Privatbesitz

Autor(en): **Stiassny, M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **2 (1948)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **24.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145294>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

EIN CHINESISCHES FIGURENBILD IN SCHWEIZER PRIVATBESITZ

VON M. STIASSNY

[*Mit einer Tafel*]

Das Bild, in Format eines Albumblattes, 28 × 26 cm, befindet sich in der Sammlung G. Hasler in Winterthur.

Das Blatt trägt keine Bezeichnung, hat keine Sammlersiegel und ist von keinerlei denkmalkundlichen Hinweisen begleitet.

Die folgenden Ausführungen stellen den Versuch dar, an Hand der künstlerischen Gegebenheiten zu einer Erklärung des Bildgegenstandes und zu einer annähernden zeitlichen Bestimmung des Bildes zu gelangen.

In der rechten Bildecke sieht man hingelagert auf einem etwas abschüssigen Gelände, an zwei Baumstämme gelehnt, einen alten Mann. Er ist bekleidet mit einer weiten graubraunen Hose, die unterhalb der Hüften durch ein grünlich-blaues Gürtelband mit lose hängenden Schleifen zusammengehalten ist. Ein rötlich-brauner Mantel deckt den Rücken und die Arme, Brust und Unterleib sind unbekleidet. An den Füßen trägt der Mann rote Schuhe mit dicken hellen Sohlen. Seine grauen Haarsträhnen sind oberhalb der Stirne durch ein blaues Tüchlein verhüllt, das in der Mitte geknotet ist. Die rechte Hand des Mannes hält einen schwarzbraun gemusterten Fächer in Form eines Palmblattes, die Finger der linken Hand umschließen einen umgestülpten goldfarbenen Becher. Seine Körperformen sind von abstoßender Häßlichkeit. Er hat dicke runde Beine, der Leib ist weit vorgetrieben, die Brüste hängen schlaff herab, und das gedunsene Gesicht mit dem langen grauen Ziegenbart setzt sich in einer bogenförmigen Furche von dem fetten kurzen Hals ab. Die Ohren, nur das linke ist sichtbar, scheinen stark in die Länge gezogen.

Die Haltung des Mannes ist die eines Schlafenden. Die Beine stützen den Oberkörper, der in seiner ganzen lastenden Schwere auf dem Erd-



boden ruht; das rechte Bein ist im Knie abgebogen und hochgestellt, das linke Bein ist gleichfalls im Knie abgebogen und stützend um die Rundung des Leibes zurückgeführt. Der rechte Arm ruht in lässiger Haltung auf dem Knie, der linke Arm hängt schlaff herunter, und der Kopf ist nach vorne gesunken. Als Rückenlehne dienen dem Schlafenden die Stämme der beiden Bäume, die, zusammen mit dem Bodengelände und mit dem Luftraum, den landschaftlichen Teil der Darstellung bilden.

Der rein visuellen Beschreibung des Bildes folgt nun die Betrachtung der angewandten künstlerischen Darstellungsmittel, welche uns der gegenständlichen Auslegung des Bildmotivs und seiner zeitlichen Einordnung näher bringen sollen.

Der Malgrund ist eine sehr feinfädige Seide, Malmittel sind Tusche und zart abgestimmte Farben. Die Seide ist, besonders im oberen Teil des Bildes, rissig und stark beschädigt, wodurch die Deutlichkeit der landschaftlichen Bildelemente, die in Tusche ausgeführt sind, sehr gelitten hat. Die in Farben gemalte Figur des Mannes ist hingegen durch den Auftrag der Farben geschont worden und dadurch fast unversehrt geblieben.

Die Technik der Farbengebung und die Verwendung der Tusche ist entsprechend der Verschiedenheit der Malmittel und der Verschiedenheit der dargestellten Motive sehr ungleich. Im landschaftlichen Teil herrschen durchaus weiche, verschwommene Tuschtöne; die Stämme der Bäume sind in malerisch aufgelöster Kontur mit hingewischten Pinselstrichen gegeben, die nur durch einige malachitgrüne Moostupfen gehöhnt sind, und auch die Wiedergabe der Bodenfläche zeigt die fließende Malweise, die für die monochrome Landschaftsmalerei der alten chinesischen Tuschmeister charakteristisch ist. Eine völlig andere Rolle als im landschaftlichen Teil des Bildes spielt die Tusche bei der Darstellung der menschlichen Gestalt; hier bildet sie in klaren formenden Linien das zeichnerische Gerüst für die Farbtöne, die in breit gelagerten Flächen die groteske Gestalt des Mannes als dreidimensionale Erscheinung im Raume zur Geltung bringen.

Die Körperformen der Bildfigur – sie wirken im ersten Augenblick auf den Beschauer wie ein Memento ausschweifenden Lebens – sind in der Kunst der Sung-Zeit, und auch schon früher, nicht ungewöhnlich; man denke an die vielen ähnlichen Gestaltungen von buddhistischen Heiligen und vor allem an Darstellungen des Pu-tai, des frohen, lebenslustigen Gottes, dessen leibliches Wohlergehen durch diese Art der Wiedergabe veranschaulicht werden soll.

Unser Maler hat sich dieser Darstellungsweise bedient. Er hat ein Tuschbild von Tsu-wêng, das den Pu-tai darstellt und sich heute in der Sammlung Masuda in Japan befindet, vermutlich als gestaltliches Vorbild gewählt und die Brust- und Bauchpartien seiner Greisengestalt mit ähnlichen Linienzügen geformt wie der Meister des späten 13. Jahrhunderts¹, vermutlich ein Ch'an-Priester, dessen Pu-tai-Bilder besonders in Japan sehr geschätzt waren².

Auch in formaler Hinsicht zeigt unser Albumblatt vielfach Anklänge an die Malerei früherer Kunstperioden: in der zeichnerischen Liniengebung gemahnt manches an Werke, die Li Lung-mien zugeschrieben werden, im Bildaufbau herrscht das azentrale Kompositionsprinzip, über der Landschaft liegt noch der Hauch räumlicher Weite, die den Naturbildern der Sung eigen ist, und die menschliche Gestalt in der Bildecke löst sich weich in die Atmosphäre auf, wird eins mit der ins Unendliche ausklingenden Umwelt.

Trotz dieser Übernahme künstlerischer Darstellungsmittel, die von den großen Meistern geschaffen worden waren und die in der chinesischen Kunst aller Zeiten – bis in die Gegenwart – üblich ist, wirkt die Darstellung auf unserem Albumblatt durchaus originell. Sie wirkt originell durch die Auffassung und Wiedergabe des Hauptmotivs, durch die eigenartige Verknüpfung realer und idealer Tendenzen, die der Darstel-

1. E. Große, *Das Ostasiatische Tuschbild*, Bd. VI der Sammlung «Kunst des Ostens», Berlin 1922, Tafel 37.

2. *Die chinesische Malerei im Kundaikwan Sayuchoki*, von Otto Kümmel, *Ostasiatische Zeitschrift*, Berlin-Leipzig 1912, Band I, S. 199, Nr. 68.

lung persönlich-individuellen Charakter gibt: dem schonungslosen Realismus der Körperbildung, der naturalistischen Verdeutlichung aller Einzelheiten der Gestalt, dem großflächig gerundeten Kopf mit den tief durchfurchten Wangen und der plumpen breiten Nase, dieser ganzen derb-subjektivierenden Realistik steht eine sonderbare Beseeltheit des Ausdruckes gegenüber, die das geistige Leben des Schlafenden offenbart, sein innerstes Wesen erkennbar macht.

Um die fein geschwungenen, in den Mundwinkeln leicht vertieften Lippen des greisen Mannes liegt ein Zug von menschlichem Leid, er kündigt von der Bitternis, von der Unrast des Lebens. Aber die klar gezeichneten Brauenbogen, die von der Nasenlinie ansteigend die vorgewölbten Lider umgrenzen, und das künstlerisch ausgewogene, so ausdrucksvolle Linienspiel um Stirn und Augen mildern den schmerzlichen Ausdruck und breiten über die Züge des Ruhenden einen Schimmer von Verklärung; er scheint, befreit von allen menschlichen Bindungen, sich einem beseligenden Traumbild hinzugeben.

Dieselbe Entspannung, dieselbe Versunkenheit in eine wunderbare Traumwelt, die sich auf dem Antlitz des Mannes widerspiegelt, prägt sich auch in seiner lässig beruhigten Haltung aus, vor allem in seinen Händen, deren gelösten Fingern der Fächer und der goldene Becher leise zu entgleiten scheinen.

Schon die wenigen, hier in Kürze dargelegten Bildmerkmale lassen erkennen, daß der Maler nicht beabsichtigte, ein groteskes Genrebild zu geben, sondern daß er die Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit ins Auge gefaßt hatte, und zwar einer Persönlichkeit von übergeordneter Bedeutung.

Er hat sich formgebender Linien bedient, mit welchen Tsu-wêng, der Meister des 13. Jahrhunderts, den Pu-tai gestaltete, das Götterbild, in welchem die Gläubigen die Vorinkarnation des Buddha Maitreya, des Erlösers der kommenden Welt sahen. Und er hat durch diese Vermenschlichung des Pu-tai, durch diese Angleichung seiner Bildfigur an die Götterwelt – auch die lang ausgezogenen Ohren der Heiligen fehlen

nicht – deutlich gezeigt, daß in der Greisengestalt unseres Albumblattes ein höheres menschliches Wesen verkörpert werden sollte, ein Wesen mit göttlichen Eigenschaften. Daß der Künstler in die Darstellung dieser göttlichen Eigenschaften die Wirkung des Weingenusses mit aufgenommen, daß er den Schlafenden nach sichtbar reichlichem Trinkvergnügen in den Zustand beglückender Ruhe versetzt hat, führt uns zu der Annahme, daß unsere Bildfigur den berühmten chinesischen Dichter und Trinker der T'ang-Zeit Li T'ai-pei darstellen soll.

Unser Maler hat mit allen Kunstmitteln das Wesen des großen Dichters anschaulich machen wollen, er hat gesucht, seiner Liebe zur Natur und seinem übergeordneten Verhältnis zum All der Schöpfung geistigen Ausdruck zu leihen: durch die Übernahme gestaltlicher Motive aus der Welt der religiösen Vorstellungen, durch die in jeder Einzelheit erfüllte Linienführung des verklärten Gesichtes, durch den vergeistigten Aufbau des Gesamtbildes, in welchem Mensch und Natur als Einheit erfaßt sind im unendlichen Raum, und schließlich durch das sehr bedeutsame gegenständliche Motiv des geleerten goldenen Bechers in der Hand des Träumenden.

Außer diesen künstlerischen Erwägungen spricht für die Identifizierung unserer Bildfigur mit Li T'ai-pei oder Li Po auch noch die bezeichnende historische Tatsache, daß dieser das Haupt der acht berühmten Trinker der T'ang-Zeit war, der größte unter den unsterblichen Heroen des Weines, welchen Tu Fu, der Zeitgenosse des Li Po, in seinem bekannten Gedicht «Die acht Unsterblichen des Weinbechers» ein Denkmal gesetzt hat³.

Die glückhafte Wirkung des Trinkens spielt darum auch im dichterischen Schaffen des Li Po eine große Rolle; Trinklieder waren das Hauptmotiv seiner Lyrik. Und doch sind diese Trinklieder nicht immer von Genußfreude erfüllt. Ihr Inhalt ist, der taoistisch gerichteten Geisteshaltung des Dichters entsprechend, meist von der Erkenntnis um-

3. W. F. Mayers, *Chinese Readers Manual*, Shanghai 1910, zweiter Teil, S. 338, Nr. 252.

schattet, daß alle menschlichen Daseinsfreuden, daß alles Irdische wertlos und vergänglich sei⁴.

Li Po, der Dichter und Trinker, ist zu allen Zeiten Gegenstand der künstlerischen Darstellung gewesen. Zahllose Bilder und Kleinplastiken haben ihn verewigt. Sie zeigen ihn oft als fröhlichen Zecher mit freudig erhobenem Becher, oft in taumelnder Haltung, geleitet von Zechgenossen oder von spottenden Knaben, manchmal aber auch in gewaltigen Zügen trinkend oder versunken in tiefen, bewußtlosen Rauschschlaf⁵.

Aber keines der vielen Bildwerke gibt den Dichter in so individueller, in so prägnanter Form wie unser Albumblatt. Keiner der Künstler, die Li Po durch ihr Werk unsterblich machen wollten, hat so wie unser Maler unmittelbar aus dem Leben und Dichten des Li Po geschöpft. Keiner hat meines Wissens über alle realistischen Züge hinaus auch sein innerstes Wesen so zu erschließen gewußt wie der Maler unseres Albumblattes.

Keiner hat ihn dargestellt, wie unser Meister, als alten müden Mann, der vagabundierend durch das Land zieht und «des Lebens Unverstand im Wein genießend», am Wege niedergesunken, seine Naturbilder träumt.

Wie diese geträumten Naturbilder sich zu höchsten dichterischen Leistungen erklären, davon künden die Lieder, die aus seinen Rauschträumen erblüht sind. Wir vermögen es ahnend zu erkennen, in den feinen Stimmungsbildern seiner Vierzeiler⁶:

4. Mayers, *Chinese Readers Manual*, erster Teil, S. 120, Nr. 361. – Wilhelm Grube, *Geschichte der chinesischen Literatur*, Leipzig 1909, S. 277 ff. – Richard Wilhelm, *Die chinesische Literatur*, Wildpark-Potsdam 1930, S. 141 ff. – Herbert A. Giles, *Chinese Literature*, London 1901, S. 151 ff. – Sung-Nien Hsu, *Anthologie de la littérature chinoise des origines à nos jours*, Paris 1933, S. 29/30.

5. Vergl. hiezu beispielsweise: Der Dichter Li Tai Po mit Weinschale, *Katalog Ausstellung Ostasiatische Malerei und Graphik*, Albertina, Wien 1932, Tafel 25, und *Cat. Exhibition the Buffalo Fine Arts Academy*, New York, Nr. 60. – The drunken poet Li Po, attributed to Tang Yin, *Cat. International Exhibition of Chinese Art*, London 1935/36, Nr. 1431, und Tafel 14, *Kat. Ausstellung Ostasiatische Malerei und Graphik*, Wien 1932. – Karl With, *Chinesische Kleinbildnerei in Steatit*, Oldenburg 1926, Textabb. 5, Text S. 107.

6. Die folgenden zwei Gedichte hat E. H. VON TSCHARNER für diesen Aufsatz möglichst wörtlich aus dem Chinesischen übersetzt und kommentiert. Eine Übersetzung des ersten

Zwei Menschen trinken miteinander. Die Bergblumen öffnen sich.
Schale um Schale und immer noch eine Schale.

Ich bin betrunken, möchte schlafen; Ihr, Geschätzter, sollt gehn.
Morgen früh, wenn Ihr Lust habt, kommt mit Eurer Laute⁷.

Tiefer als die Vierzeiler, die nur den Eindruck eines flüchtigen Augenblicks festhalten, lassen uns die längeren lyrischen Gedichte und Trinklieder des Li Po in sein Seelenleben blicken. In ihnen offenbart sich neben dem Bedürfnis nach glückhafter Berausung seine unendlich große Liebe zur Natur und seine grenzenlose Verachtung menschlichen Treibens. Zu den schönsten lyrischen Gedichten des Li Po gehört das «Lied von Siang-yang». Seine Einstellung zum Leben, sein Trinken, sein Dichten und sein Träumen finden in diesen Versen ergreifenden Ausdruck.

Die Sonne sinkt und will im Westen des Hien-Bergs untergehn.
Verkehrt setzt er die Mütze auf, die Blüten machen ihn wirr.
Die kleinen Knaben von Siang-yang klatschen im Chor in die Hände,
Versperren die Straße und singen wetteifernd den «Weißkupfer-Schuh».
Vorübergehende fragen höflich, was es zu lachen gebe.
«Wir lachen uns tot, weil Seine Hoheit Shan berauscht ist wie eine
Qualle!»

Kormoranenlöffel – Papageienschale –
Hundert Jahre – Sechsendreißigtausend Tage –
Jeden Tag müßt' ich dreihundert Schalen leeren!
Schaut in der Ferne: wie entenkopfgrün ist das Wasser des Han,
Gerade wie Traubenwein, der wieder zu gären anfängt!

Gedichts findet sich auch in den *Cent quatrains des T'ang* von Lo Ta-kang, Neuchâtel 1942, S. 35.

7. «Laute»: Es handelt sich um das K'in, das klassische Saiteninstrument des chinesischen Gebildeten und Kunstfreundes, dem kein europäisches Musikinstrument genau entspricht und wofür wir deshalb auch kein genau entsprechendes Wort haben.

Im «Lied von Siang-yang» schildert sich der Dichter selbst, wie er im Rausche die Wunder der Natur erlebt und alles Menschenwerk verachtet.

Und so, wie er selbst sich schildert, so hat ihn unser Maler erfaßt und wiedergegeben. Man möchte fast glauben, es hätte unserem Maler eine bildliche Übertragung dieser Verse vorgeschwebt, als hätte er die Traumgesichte des Dichters in dessen durchgeistigten Zügen erkennbar machen wollen, zugleich mit dem Ausdruck menschlichen Leidens, aus welchem der Weinrausch Befreiung bringt.

Was nun die zeitliche Einordnung unseres Albumblattes betrifft, so erinnern wir daran, daß es mancherlei Eigenschaften älterer Kunst-

Leipzig 1927, S. 413f., für die Auffassung einiger Stellen verpflichtet; auf eine Rechtfertigung der zahlreicheren Abweichungen von dieser Übersetzung, die sich größtenteils auf die chinesischen Kommentare gründen, können wir hier nicht eingehen. Die Übersetzung des «Liedes von Siang-yang» in der *Anthologie de la littérature chinoise* von Sung-nien Hsu, Paris 1933, S. 151, ist unvollständig und sehr frei. – Siang-yang: Stadt in der Provinz Hupei, am Han-Fluß. – Hien-Berg (Hien-shan): im Süden von Siang-yang. – «Weißkupfer-Schuh»: *Pai-t'ung-ti* (ältere Lesart: *t'i*, «Huf»), Name eines jener Gassenlieder, die, meistens im Volk entstanden, von den Knaben gesungen wurden und, wie ursprünglich dieses, sehr oft auf die politische oder soziale Situation anspielten. – Seine Hoheit Shan: Shan kung (*kung* war ursprünglich der höchste Adelstitel), als Übername des lebenslustigen Shan Kien, Statthalters in Siang-yang (gegen 300 nach Chr.), dessen komisches Bild Li Po an den Anfang seines «Siang-yang-Liedes» stellt und dem er schon in seinen vier «Siang-yang-Liedchen» (*Siang-yang-k'ü*, Buch V der Gesamtausgabe, übersetzt von E. v. Zach a. a. O., S. 40) ein Denkmal gesetzt hat. – «Qualle»: für *ni*, ein Wort, das sonst Schlamm bedeutet, aber hier ein unbestimmbares Wasser-Weichtier bezeichnen soll; das *Wu-sé-sien* («Fünf-Farben-Faden»), ein altes anonymes Nachschlagewerk, sagt darüber (nach dem Zitat im *Ts'i-hai*, s. v. *ni*): «In den südchinesischen Gegenden gibt es ein *ch'ung* (Reptil oder Insekt), das keine Knochen hat und *ni* genannt wird; ist es im Wasser, so ist es belebt, geht es des Wassers verlustig, so ist es berauscht und wie ein Häufchen Schlamm (*ni!*).» – Kormoranenlöffel (zum Weinschöpfen) und Papageienschale sowie, weiter unten, Phönix- und Drachenflöten (*feng-sheng* [*sheng* wird oft unpassend mit «Mundorgel» übersetzt], *lung-kuan*) sind wegen ihrer Formen oder Verzierungen so genannt. – Traubenwein scheint erst im 7. Jahrh. nach China gekommen zu sein und den Ruf gehabt zu haben, er sei, wenigstens während der (wiederholten) Gärung, grün; der Kommentar zitiert zur Erklärung der Stelle das *Nan-pu sin shu* von Ts'ien Hi-po (= Ts'ien I, Anfang 11. Jahrh.): «Als T'ai-tung Turfan (in Zentralasien) vernichtete (im Jahr 640), erhielt er Pferdezeiten-Trauben (nach einer persönlichen Mitteilung von Dr. Chou Ling, Paris, handelt es sich um Muskateller-Trauben – raisins dattiers –, die heute noch in der Gegend von Peking «Kuhzitzen-Form-Trauben» genannt werden) und

perioden zeigt. Wir haben in den vorangehenden Ausführungen darauf hingewiesen, daß die Feinfädigkeit der Seide und der Auftrag der Tusche in leicht hingewischten Pinselzügen für die Malerei der Sung-Zeit charakteristisch sind, ebenso wie die Weiträumigkeit des Landschaftsbildes und die Asymmetrie des Bildaufbaus. Und wir haben festgestellt, daß in der Übernahme bestimmter gestaltlicher Motive der Einfluß eines Malers des späten 13. Jahrhunderts erkennbar ist.

Trotzdem entspricht unser Figurenbild nicht dem Stil dieser Perioden. In der Übernahme einzelner Darstellungsmittel der alten Meister drückt sich eine verehrungsvolle Anerkennung ihrer Kunst aus, aber der Wiedergabe des Gesamtbildes liegt ein neues Stilempfinden zu-

pflanzte sie in seinem Park an. Zugleich erlangte er das Verfahren der Weinbereitung. Er verbesserte es selber noch und schuf einen Wein, der eine grüne Farbe hatte. In Ch'ang-an lernte man erst damals seinen Geschmack kennen.» – Frühlings-Wein: von den chinesischen Kommentatoren verschiedentlich als im Frühling gegorener oder im Frühling getrunkenen Wein erklärt, und wohl deshalb literarisch beliebt, weil er im *Shi-king* (*Kuo-feng*, *Pin-feng*, *Ts'i yüe* = Buch 15, Nr. 1) vorkommt als ein Wein, der die Greise stärke. – In Hien-yang auf dem Marktplatz: bezieht sich auf das Ende Li Si's, des Ministers des Ersten Kaisers der Ts'in-Dynastie, der, nach seiner Biographie in Si-ma Ts'ien's *Shi-ki* (Kap. 87, in der Übersetzung von D. Bodde, *China's First Unifier*, Leiden 1938, S. 52), auf dem Weg zu seiner Hinrichtung auf dem Marktplatz von Hien-yang, der damaligen Reichshauptstadt, mit seinem Sohn darüber jammerte, daß sie nicht mehr mit ihren braunen Hunden auf die Hasenjagd gehen könnten. – Herzog Yang (Yang kung): Ehrenname Yang Hu's, des Generals und Ratgebers des Begründers der Tsin-Dynastie (265–420). Yang war weitherum sehr beliebt, auch in Siang-yang, wo er eine Zeitlang Statthalter war und dessen Einwohner ihm nach seinem Tod (278) auf dem Hien-Berg einen Gedenkstein errichteten, mit dem üblichen steinernen Schildkrötensockel; der Gedenkstein wurde zum Ort einer rührseligen Verehrung von Yang Hu und wurde bezeichnenderweise «Tränen-Vergießens-Gedenkstein» genannt (vgl. dazu die oben angeführten «Siang-yang-Weisen»). – Jade-Berg: bildliche Bezeichnung für einen imposanten Menschen. – Liebeslust, wörtlich: «Wolken und Regen», des Königs Siang oder K'ing-siang von Ch'u (298–263 vor Chr.; vgl. die Geschichte des Feudalstaats Ch'u in Si-ma Ts'ien's *Shi-ki*, Kap. 40 – in Ed. Chavannes' Übersetzung *Les mémoires historiques de S.*, Bd. IV, S. 401 ff.), der mit dem romantisch-taoistischen Dichter Sung Yü, einem Schüler von K'ü-Yüan, eine Höhenwanderung machte und sich von seinem Begleiter erzählen ließ, wie ein früherer König hier im Traum mit einer Wolken- und Regen-Göttin Liebesfreuden genossen habe, was Sung Yü auf den Wunsch des Königs in einem *fu* (dichterische Beschreibung) aufzeichnete (nach dem Vorwort zum *Kao-t'ang fu*, zitiert im *Ts'i-hai* – der verbreitete bildliche Ausdruck «Wolken und Regen» für Geschlechtsverkehr soll auf dieses *fu*, bzw. auf dessen Vorwort zurückgehen).

grunde. Ein neues Kunstwollen, das sich in der sinnlich-handgreiflichen Behandlung des Gegenständlichen, in der individualisierenden Deutlichkeit der Darstellung auswirkt und auch in verschiedenen Einzelheiten der Komposition. Dieses geänderte Stilgefühl läßt sich schon in der ausgehenden Yüan-Zeit feststellen und tritt dann noch deutlicher in der beginnenden Ming-Zeit in Erscheinung.

Man könnte daher annehmen, daß unser Albumblatt dem Ende des 14. Jahrhunderts angehört. Wir möchten es als einen meisterlichen Nachklang hohen Könnens im Geist einer neuen Zeit bezeichnen. Als ein Werk, in welchem, wann immer es in stiller Namenlosigkeit entstanden sein mag, die Schöpferkraft eines wahren Künstlers in unübertrefflicher formaler Sicherheit dem Bildgedanken Ausdruck leiht.