

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

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 18-19 (1965)

Heft: 1-4

Artikel: Die "Geheimnisse der Landschaftsmalerei"

Autor: Franke, Herbert

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-145985>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE «GEHEIMNISSE DER LANDSCHAFTSMALEREI»

HERBERT FRANKE

UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Huang Kung-wang [1] (1269–1354, nach anderen 1269–1358, vgl. Chiang Liang-fu, *Li-tai jen-wu nien-li pai-chuan tsung-piao*, Shanghai 1959, S. 373) gehört zu den «Vier großen Meistern» der Yüan-Zeit und gilt als einer der bedeutendsten Landschaftsmaler Chinas überhaupt. Über ihn und sein Werk unterrichtet sehr ausführlich Osvald Sirén, *Chinese Painting*, Bd. IV (1958), S. 59–69, doch enthalten auch die meisten anderen Darstellungen der chinesischen Kunstgeschichte mehr oder weniger eingehende Würdigungen dieses Meisters. Wie so mancher chinesische Maler, hat er sich auch literarisch betätigt. Seine Gedichte sind unter dem Titel *Ta-ch'ih tao-jen chi* postum gesammelt und herausgegeben worden. Auch das *Yüan-shih chi-shih* (ed. Basic Sinological Series), ch. 21, S. 403, enthält zwei Gedichte von ihm. Weniger bekannt ist, daß er auch zu drei in den taoistischen Kanon aufgenommenen Werken Kommentare verfaßt hat, also als ausgesprochen taoistischer Autor gelten darf. Die von ihm behandelten Schriften haben alle drei einen gewissen Chin Yüeh-yen [2] zum Verfasser, über den nichts ausfindig zu machen war und über den nur ausgesagt werden kann, daß er wohl der synkretistischen Sekte Ch'üan-chen [3] «Volle Verwirklichung» zugehört hat, die in der Zeit der Süd-Sung entstand und zumal im 13. Jahrhundert viele Anhänger zählte (vgl. Igor de Rachewiltz in *Monumenta Serica*, Bd. XXI, 1962, S. 11–12, und die dort zitierte Literatur). Ihre Titel sind: *Chih-chou hsien-sheng ch'üan-chen chih-chih* [4], *Pao-i han-san pi-chüeh* [5] und *Pao-i tzu san-feng lao-jen tan-chüeh* [6]. Das letztere Werkchen («Zinnober-Geheimnis des Alten der Drei Gipfel und des Meisters Bewahrer der Einheit») umfaßt 18 Folien in der kürzlich wieder in Taiwan nachgedruckten Ming-Ausgabe des Kanons (Abt. Tung-chen pu, Unterabt. Chung-shu-lei). Die Erwähnung des Huang Kung-wang im Titel lautet

jeweils [7]. Wie so oft bei Texten des religiösen Taoismus ist die Syntax leicht, fast simpel, die Terminologie und damit der Sinn aber um so dunkler, so daß nur ein geübter Kenner solcher Texte zu einem vollen Verständnis gelangen kann. Es geht, soviel ist jedenfalls klar, um Makrobiotik, wobei in ausgesprochen synkretistischer Weise Alchemie, Lebensphilosophie und kosmologische Spekulation ineinandergehen. Auffallend ist das Vorkommen umgangssprachlicher Elemente in dem sonst schriftsprachlichen Text (*shih* als Kopula, *ché* als Demonstrativum). Der «Kommentar» (*chuan*) des Huang Kung-wang ist nicht ein glossierender Kommentar der üblichen Art, sondern, wenn ich recht sehe, mehr eine Art Weiterführung der im Beginn ausgesprochenen Gedanken mit eigenen Worten. Auf Seite 6 b setzt das *chuan* ein und geht bis zum Ende des ganzen Textes. Den Schluß bilden (S. 17a–18a) 16 Gedichte, Vierzeiler mit 7 Worten je Zeile. Sie dürften wohl auch von Huang stammen und bieten eine nochmalige Zusammenfassung der Hauptgedanken in merkversartiger Prägung. Buddhistische Elemente des Haupttextes verraten sich in einigen Termini; der Einfluß des «Buchs der Wandlungen» zeigt sich in der Einbeziehung von Trigrammen des I-ching in die kosmologische Spekulation. Ein Kerngedanke des ganzen Werkes scheint zu sein *an-hsin ting-i* «Beruhigung des Herzens und Befestigung des Geistes».

Im *Chih-chou hsien-sheng ch'üan-chen chih-chih*, dem «Geraden Fingerzeig für die vollkommene Verwirklichung nach dem Meister Papierboot», ist der Anteil des Huang Kung-wang aus dem vorliegenden Text nicht klar zu erkennen. Der ganze Text umfaßt nur 7 Folien. Der Stil ist auch hier umgangssprachlich beeinflusst. Der Inhalt dreht sich weniger um Alchemie und Kosmologie als vielmehr um mystische, verinnerlichte Spekulationen. Von Interesse sind die Meditationsregeln Seite 5b bis 7b, in denen verschiedene Meditationsweisen und -stufen geschildert werden. Ob diese den Beschluß bildenden Regeln von Huang Kung-wang stammen? Sein Anteil an diesem und den anderen kanonischen Texten könnte freilich auch, wenn man *chuan* in seinem strengen Wortsinne als «überliefern» auffaßt, in der bloßen Weitergabe durch Ab-

schrift und Verbreitung bestanden haben. – Der dritte von Huang Kung-wang kommentierte (oder tradierte?) Text, das *Pao-i han-san pi-chüeh* «Geheimrezept für die Bewahrung der Einheit und das Umfassen der Dreiheit» war mir nicht zugänglich. Jedenfalls stimmt diese intensive Beschäftigung mit taoistischen Praktiken gut zu dem, was wir aus sonstigen Quellen über Huang Kung-wang wissen. Eine Untersuchung seiner Gedichte, die bisher noch aussteht, könnte weitere Züge zum Bilde der Persönlichkeit des Meisters hinzufügen.

Als Autor ist Huang Kung-wang am bekanntesten durch die «Geheimnisse der Landschaftsmalerei» (*Hsieh shan-shui chüeh*) [8]. Ihr Text findet sich im *Cho-keng lu* des T'ao Tsung-i zu Beginn von Kapitel 8 und ist von dort aus in mehrere Anthologien übergegangen und auch in die Enzyklopädie *P'ei-wen chai shu-hua p'u* (ed. T'ung-wen t'u-shu kuan, Shanghai 1920, ch. 14, 58a–59b) aufgenommen worden. Das *Cho-keng lu* wurde 1366 gedruckt; sein Verfasser ist um 1320 geboren (vgl. F. W. Mote in *Silver Jubilee Volume of the Zinbun-Kagaku-Kenkyusyo Kyoto University*, Kyoto 1954, S. 280–281), so daß er der Lebenszeit des Huang Kung-wang noch recht nahe steht. T'ao Tsung-i teilt nicht mit, wie er in den Besitz des Textes der «Geheimnisse» gekommen ist. Man darf vielleicht vermuten, daß es sich bei der in das *Cho-keng lu* aufgenommenen Fassung um eine Aufzeichnung eines Schülers von Huang gehandelt hat. Der Text ist eine lose Folge von insgesamt 32 längeren oder kürzeren Abschnitten, in der kein Anordnungsprinzip erkennbar ist. Handwerkliche Anweisungen stehen unmittelbar neben mehr theoretischen Aussagen. Oswald Sirén hebt op. cit., S. 68, zu Recht hervor, daß Huang sich in diesen Regeln für die Landschaftsmalerei als Traditionalist erweist, dem die großen Meister der Zeit der Fünf Dynastien Vorbild sind. Der Wert des Textes liegt darin, daß wir es hier mit Äußerungen eines Malers zu tun haben, der zu den größten nicht nur seiner Zeit gehört, während viele der maltheoretischen Schriften Chinas von Malern der zweiten Garnitur herühren. Aus diesem Grund scheint eine vollständige Übersetzung angebracht, die meines Wissens in bisher keine europäische Sprache erfolgt

ist. Sie soll deshalb hiermit versucht werden. Übersetzungen einzelner Abschnitte gibt es dagegen bereits. So bringt Osvald Sirén op. cit., S. 67 bis 68, die Abschnitte (unsere Numerierung) 1, 7, 10, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 25, 26, 27 in englischer Fassung. In seinem Werk *The Chinese on the Art of Painting*, Peiping 1936, S. 112–113, finden sich ferner Übersetzungen der Abschnitte Nr. 13 und 30. Unserer eigenen Übersetzung liegt der Text des *Cho-keng lu* in der Ausgabe Ts'ung-shu chi-ch'eng zugrunde (Bd. 0218, Kap. 8, S. 121–124).

GEHEIMNISSE DER LANDSCHAFTSMALEREI

Huang Tzu-chiu san-jen (Glosse: Kung-wang) gab sich selbst den Beinamen «der große Narr» (Ta-ch'ih). Ein anderer Beiname ist «Einziger Gipfel» (I-feng). Seine ursprüngliche Familie waren die Lu, welche seit Generationen in Ch'ang-shu, Präfektur P'ing-chiang (Su-chou), gewohnt hatten, doch wurde er dann von der Sippe Huang in Yung-chia (Wen-chou, Chêkiang) adoptiert. Er besaß eine rasche Auffassungsgabe, einen klaren Verstand, umfassende Bildung und ein gutes Gedächtnis. In seiner Landschaftsmalerei betrachtete er Tung (Yüan) und Chü(-jan) als seine Ahnherren, bildete jedoch selbst eine eigene Schule, die man der Kategorie des Ungewöhnlichen zurechnen kann. Auch die von ihm verfaßten «Geheimnisse der Landschaftsmalerei» sind sinnreich und treffend. Neuerdings haben Studienanfänger und junge Leute sich oft danach gerichtet, aber es gab noch keinen, der ihm gleichgekommen wäre. Das ist wirklich ein Versagen wie das, was man als «Tiger malen und Schneegans schnitzen» bezeichnet.

Ellipse für die Ausdrücke «einen Tiger malen, der wie ein Hund aussieht» und «eine Schneegans schnitzen, die einer Ente ähnelt», mit der Bedeutung «das Angestrebte nicht erreichen». Quelle ist die Biographie des Ma Yüan, *Hou-Han-shu*, ch. 24, 19b (ed. Po-na). Vgl. auch Pétilion, *Allusions Littéraires*, 2. Aufl., S. 436 und 576.

1. Unter den Malern der neueren Zeit nehmen viele die Pinseltechnik der beiden Meister Tung Yüan und Li Ch'eng als Vorbild. Diese ist für

Bäume und für Felsen nicht gleichartig. Der Lernende muß hierauf sein ganzes Augenmerk richten.

Tung Yüan: berühmter Maler der Wu-tai-Zeit, gest. 962. Li Ch'eng (919–967) und sein Zeitgenosse Tung Yüan gelten als die größten Landschaftsmaler des 10. Jahrhunderts.

2. Bäume sollen auf allen Seiten und dem ganzen Stamm Äste haben. Man wähle dafür eine runde und saftige (Maltechnik).

Oder: Wähle für die Darstellung runde und saftige Äste aus?

3. Bäume sollten in ihrer Gestalt gegliedert sein. Die Maler nennen dies «Knoten» (*niu-tzu*). Wenn die Mittelteile gewunden sind oder überhängen, trifft man das Richtige. Die Gestaltung jedes einzelnen Baumes muß Leben ausstrahlen.

4. Bäume sollen flach hingestreckt sein oder nach oben streben, dicht oder weniger dicht angeordnet sein und Zwischenräume haben. Die Äste belaubter Bäume sind biegsam-weich; sie haben nach vorne und hinten überall aufwärtsstrebende Äste.

5. Die beste Methode, Felsen zu malen, ist diese: Zuerst fange man mit einem hellen Tuschauftrag an, den man dann ändern oder verbessern kann; allmählich gehe man dann zur Verwendung dunklerer Tusche über.

6. Felsen kann man nicht improvisieren. Echte (nicht künstliche) Felsen sind von drei Seiten zu sehen. Man benutzt hierzu die Methode abwechselnd eckiger und runder (Pinselführung), wobei man jedoch viele eckige und nur wenige runde (Striche) anbringt.

Zu der von Huang Kung-wang hier ausgesprochenen Theorie von den drei Flächen beim Malen von Felsen vgl. noch Ch'in Tsu-yung, *Wu-yin hua-lu*, übersetzt von Roger Goepper, *Im Schatten des Wu-t'ung-Baumes*, München 1959, S. 36–37.

Improvisieren: wörtlich «zehn Schritte»: Anspielung auf die Anekdote über den Dichter Wang Hsieh, der im Gehen von zehn Schritten ein Gedicht improvisieren konnte. Vgl. Pétilion, *Allusions littéraires*, 2. Aufl., S. 234.

7. Bei Tung Yüan gibt es am Fuß der Abhänge viele Felstrümmer, weil er nämlich die Bergformationen von Chien-k'ang (Nanking) gemalt hat.

Die Felsdarstellung von Tung nennt man «verstreute Hanffasern» (*map'i ts'un*). Bei dem Fuß der Hänge begann er zunächst mit dem Pinsel die Umrißlinien und die Strukturzeichnung zu malen. Erst danach verwandte er helle Tusche, um die tief ausgehöhlten Stellen (der Felsen) in abgestufter Tönung auszumalen. Beim Auftrag von Farben verfuhr er nicht anders. Der Farbauftrag bei Felsen muß schwer sein.

8. Die kleinen Bergfelsen bei Tung Yüan nennt man «Alaunkristalle» (*fan-t'ou*). In den Bergen gibt es Wolken und Dunst. Das alles entspricht der Berglandschaft von Chin-ling (Nanking). Die Strukturzeichnung muß saftig und weich sein. Unterhalb (der Berge) ist sandiger Boden. Hierfür verwendet man helle Tusche, um ihn mit kurvigen Zügen darzustellen. Dann wird er mit heller Tusche mehrfach abgetönt.

9. Bei Bergen spricht man von «drei Arten der Ferne» (*san-yüan*). Wenn (die Berge) von unten auf ohne Unterbrechung miteinander verbunden sind, nennt man das «ebene Ferne» (*p'ing-yüan*). Wenn sie vom Vordergrund aus getrennt einander gegenüberstehen, nennt man dies «breite Ferne» (*k'uo-yüan*). Wenn jenseits der Berge eine ferne Landschaft erscheint, nennt man das «hohe Ferne» (*kao-yüan*).

Über die verschiedenen Auffassungen chinesischer Kunsttheoretiker über die «drei Arten der Ferne» vgl. Roger Goepfer, *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962, S. 178.

10. Die Methode des Pinselgebrauchs bei Landschaften nennt man «Verbindung von Sehnen und Knochen». Hierbei unterscheidet man, ob (das Bild) «Pinsel hat» oder «Tusche hat». Wenn die gezeichneten Stellen den einzelnen Pinselstrich nicht mehr erkennen lassen, sagt man «es hat Tusche». Wenn der zum wäßrigen Lavieren benutzte Pinsel die Struktur der Zeichnung nicht mehr verändert, sagt man «es hat Pinsel». Das ist ein wichtiger Punkt für den Maler, den er sowohl bei Bergen wie auch Felsen und Bäumen berücksichtigen muß.

11. Im allgemeinen muß man bei Bäumen sowohl Fülle geben als auch freien Raum lassen (*t'ien-k'ung*). Kleine und große Bäume sollen flach hingestreckt bzw. aufstrebend gemalt werden, die (dem Betrachter) zu-

oder abgewendete Seite soll mit dunkler bzw. in heller Tusche (gemalt werden) – all dies darf einander nicht im geringsten im Wege stehen. Üppige Stellen wechseln ab mit kahleren Stellen, wobei man das Richtige treffen muß. Wenn man beim Malen Reinheit und Ausgereiftheit erreicht hat, dann tritt die spontane Pinseltechnik in Erscheinung.

Zu- bzw. abgewendete Seite (*hsiang-pei*): vgl. hierzu die Ausführungen von Nicole Vandier-Nicolas in *Le Houa-che de Mi Fou*, Paris 1964, S. 75, Anm. 2, wo ausdrücklich auf den Text des Huang Kung-wang Bezug genommen wird.

12. Eine Feinheit beim Malen von Felsen ist es, wenn man Rattangelb in wäßriger Lösung der Tusche beigibt. Das ergibt ganz von selbst eine saftige Färbung. Man darf aber nicht zuviel davon nehmen, weil sonst der Pinsel ins Stocken gerät. Gelegentlich fügt man auch Schneckenblau der Tusche zu. Das ist gleichfalls eine Feinheit. Die schmuckhafte Art des Wu (*Wu-chuang*) dagegen geht zwar angenehm leicht dem Auge ein, doch stört sie einen wahren Gentleman der Tusche.

Schmuckhafte Art des Wu (Tao-tzu): eine bestimmte Art des leichten Farbauftrags, vgl. *T'u-hua chien-wen chih* des Kuo Jo-hsü, ed. Ts'ung-shu-chi-ch'eng, ch. 1, S. 35; A. C. Soper: *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting*, Washington D. C. 1951, S. 17 bis 18: «Down to modern times those painters who shake their pigments out in a thoughtless way have been known as 'Wu-decorators'.» Schneckenblau (*lo-ch'ing*): eine bestimmte Art Malachitblau, vgl. H. Franke in *Oriental Art*, III, 1 (1950), S. 7, Anm. 22.

13. Man stecke in seinen Ledersack einen Skizzierpinsel (*miao-pi*). Sieht man etwa an einer landschaftlich schönen Stelle einen Baum von seltsamer und ungewöhnlicher Art, dann zeichne man ihn sofort ab, um ihn festzuhalten. Dann hat man in ungewöhnlichem Maße den Sinn davon (erfaßt), wie er Leben ausstrahlt. Wenn man einen Turm besteigt, schaue man in den leeren Raum und die hingebreitete Gegend mit ihrer Stimmung und Harmonie (*ch'i-yün*) hinaus und sehe sich die Farben der Wolken an. Sie sind nämlich ein Landschaftselement der Bergkuppen. Li Ch'eng und Kuo Hsi haben es beide mit dieser Methode gehalten. Kuo Hsi malte Felsen, als ob es Wolken wären. Das meinten die Leute der Vergangenheit, wenn sie von einem «durch den Himmel offenbarten Gemälde» sprachen.

Kuo Hsi: der bekannte Maler und Kunstschriftsteller, um 1020–1075.

Durch den Himmel geoffenbartes Gemälde (*t'ien-k'ai t'u-hua*): So bezeichnete Wang Cheng-chi (um 1180) die Landschaft bei Chen-chou (Kiangsu) und gab diesen Namen auch einem dort erbauten Pavillon. Diese Begebenheit und das von Wang über den Pavillon verfaßte Gedicht findet sich im *Sung-shih chi-shih*, ch. 55, S. 1442 (ed. Comm. Press). Das Gedicht erwähnt, wie auch Huang Kung-wangs Text, Li Ch'eng und Kuo Hsi.

14. In einer Landschaft sind die Stellen, wo Wasser hervortritt, am schwersten zu malen.

15. Gewässer in der Ferne haben keine Buchten; Menschen in der Ferne haben keine Augen.

16. Das Wasser kommt aus hochgelegenen Quellen und fließt von selbst von oben nach unten. Man darf es unter keinen Umständen unterbrechen oder sich verzweigen lassen. Man muß Quellen von lebendigem Fluß auswählen.

17. Bei den Bergkuppen müssen gekurvte und hochragende einander abwechseln (*chê-t'a chuan-huan*); die Berg-«Adern» (Gebirgszüge) müssen alle sich unterordnen. Das ist die lebendige Methode (*huo-fa*). Die Menge der Bergspitzen verneigt sich gleichsam voreinander, und die zehntausend Bäume folgen einander, wie Soldaten in einem großen Heer geführt werden. Auch in dichtem Wuchs sehen sie so aus, daß sie einander nicht im Wege stehen können. Auf diese Weise malt man die Form der Berge naturgetreu ab.

Verneigen: vgl. auch R. Petrucci, *Le Kie-tseu-yuan houa-tchouan*, Paris 1918, S. 137. Der ganze Abschnitt ist in verkürzter und stark abgewandelter Form auch in das *T'ung-yin hua-chüeh* des Ch'in Tsu-yung übergegangen, vgl. R. Goepper, *Im Schatten des Wu-t'ung-Baumes*, S. 38: «Huang Kung-wang bemerkt hierzu: Unterbrochene oder zusammenhängende, die Richtung oder die Höhe wechselnde Bergadern ergeben sich alle aus einer in die Tiefe gehenden Erkenntnis des rechten Malens von Gebirgen.»

18. Auf den Hängen der Berge kann man Gebäude und Hütten anbringen, auf dem Wasser kleine Boote. Hierdurch entsteht eine Ausstrahlung von Leben. Für die Flanken der Berge (wörtlich Berghüften)

greift man zu Wolken und Dunst. Beim Betrachten ergibt sich dann, daß man die Gestalt und Höhe der Berge nicht abschätzen kann.

19. Bei der Methode, Felsen zu malen, ist die Gestalt das Wichtigste. Es ist nicht nötig, daß ein Fels drei Schauseiten (*mien*) hat. Auch was oben liegt oder zur linken Seite, kann Schauseite sein. In dem Augenblick, wenn man den Pinsel ansetzt, muß man durchaus schon seine Anwendungsart gewählt haben.

20. Wenn unterhalb der Berge eine Wasserfläche ist, so nennt man diese «seichtes Gewässer» (*lai*). Wenn man dies malt, so ergibt sich eine in hohem Maße lebendige Stimmung. Auf allen vier Seiten umrahmt man sie mit Bäumen.

21. Beim Malen auch nur einer Höhlung oder eines Felsens muß man großzügig mit der Tusche verfahren und flüssig-gelöst malen. Das hat dann die Wesensart eines Gentlemanmalers. Tut man auch nur ein wenig zuviel, dann reiht man sich in die Gattung der bloß handwerklichen Maler (*hua-kung*) ein.

Zu dem Ausdruck «gelöst» (*pieh-t'ò*) vgl. Morohashi, *Dai Kanwa Jiten*, Bd. 6, S. 377 II, wo unsere Stelle in leicht verändertem Wortlaut als Beleg zitiert wird.

22. Wenn man eine Landschaftsrolle malen will, muß man zuerst das Bildthema (*t'i-mu*) bestimmen und darf danach erst zum Pinsel greifen. Wenn man kein Bildthema hat, wird auch kein rechtes Gemälde daraus. Ferner muß man den jeweiligen Landschaftscharakter in Frühling, Sommer, Herbst oder Winter festhalten. Im Frühling bringen alle Wesen und Gegenstände neues Leben hervor. Im Sommer sind die Bäume von üppiger Pracht. Im Herbst sind alle Formen ernst und majestätisch. Im Winter sind Nebel und Wolken bald dunkel, bald hell, und die Färbung des Himmels ist unbestimmt verschwommen. Wer das malen kann, hat das Höchste erreicht.

23. Wenn Li Ch'eng den Fuß von Abhängen malte, war dazu ein mehrfacher Auftrag nötig, wozu er jeweils wäßrige oder kräftige (Tusche) wählte. Mi Yüan-chang hat sich über Li Kuang-ch'eng (Li Ch'eng)

geäußert (und gesagt), er habe an Nachkommen zahlreiche Söhne und Enkel gehabt, von denen die meisten es zu Beamtenposten gebracht hätten. Deren Bilder haben auch etwas vom Wesen der Landschaft (*feng-shui*) bewahrt.

Mi Yüan-chang: das ist Mi Fu (1051–1107). In seinem *Hua-shih* «Geschichte der Malerei» behandelt er Li Ch'eng ausführlich, vgl. Nicole Vandier-Nicolas, op. cit., S. 32–33. Aufschlußreich ist auch die dort zu findende Beschreibung eines Bildes von Li Ch'eng, op. cit., S. 49–52.

24. Bei Kiefern sieht man nicht die Wurzeln. Man könnte sie einem Edlen (*chün-tzu*) vergleichen, der in der freien Landschaft steht. Sonstige Bäume sind zu vergleichen einem kleinen Mann (*hsiao-jen*), der bedeutend und großartig erscheinen möchte.

25. Für sommerliche Berge kurz vor dem Regen braucht man einen mit Wasser getränkten Pinsel. Wenn auf den Bergen Felsen sind und darauf sich wiederum kleinere Felsbrocken aufschichten, nennt man dies «Alaunkristalle» (*fan-t'ou*). Hierfür benutzt man einen wässrigen Pinsel, um um sie herum (die Tusche) aufzulockern. Beim Hinzufügen von leichtem Schneckenblau verfährt man genauso. Auch eine solche reiche und üppige Malweise darf nicht über eine sinngemäße Darstellung (*i-ssu*) hinausgehen.

26. Für Winterlandschaften benutzt man den (nicht bemalten) Malgrund als Schnee und laviert mit dünnem Deckweiß um die Bergkuppen herum.

27. Das Wesen der Landschafts(malerei) besteht darin, daß man sich den Umständen anpaßt und den wechselnden Erscheinungen entspricht. Zunächst muß man die Methode der Binnenzeichnung bestimmen und darf sie nicht durcheinanderbringen. In der Bildkomposition müssen Nähe und Ferne einander entsprechen. Mit den Umrissen der Komposition verhält es sich genauso wie beim Schreiben von Schriftzeichen: Ausgereifte Leistung führt zu wunderbarer Schönheit. Auf Papier ist schwer zu malen. Wenn man Seide mit Alaun behandelt hat, den Pinsel gut handhabt und gut die Farben anzuwenden weiß, dann geht das dem

Auge leicht ein. Zuvor muß man das Bildthema festlegen, dann wird ein erstklassiges Werk daraus. Wenn die Männer vergangener Zeiten ein Bild malten, so war ihr Inneres geweitet, und die Komposition der Landschaft wurde natürlich. Mit den Gedanken und Stimmungen der Männer der Vergangenheit eins zu werden, bedeutet das Äußerste in der Methode der Malerei.

Entsprechen: *hsiang-ying*, eigentlich «einander beleuchten». Der Sinn der Stelle ist nicht ganz klar; möglicherweise ist der Text hier korrupt.

28. Gute Seide wird mit Wasser besprengt und durchfeuchtet. Auf einem Stein wird sie dann gegen ein löchriges Bambussieb gepreßt. Erst danach wird sie auf die (Papier)unterlage aufgelegt. Die Verwendung von Alaun: Im Frühling und Herbst nimmt man Leim und Alaun zu gleichen Teilen; in den Sommermonaten viel Leim und wenig Alaun, an Wintertagen viel Alaun und wenig Leim.

Satz 2 des obigen Textes ist mir zweifelhaft geblieben. Es handelt sich in dem Abschnitt um die Imprägnierung von Malseide, wozu Alaun und Leim benutzt werden.

29. Das Malen mit Farben: Schneckenblau wird auf einem Stein gerieben. Rattangelb fügt man der Tusche zu, um Bäume zu malen. Das ergibt eine saftige Farbe, die gut aussieht.

30. Beim Malen ist das allerwichtigste lediglich das Wort «Vernunft» (*li*). In einem Gedicht des Wu Yung heißt es: «Ein guter Könnner versteht sich darauf, ein vernünftiges Verhältnis von Rot und Blau [der Farben i. a.] zu erreichen.»

Wu Yung: T'ang-Dichter (Ende 9. Jahrhundert). Das Gedicht, welchem das obige Zitat entstammt, ist ein Lied über die Landschaftsmalerei (*hua-shan-shui ko*), zitiert *Dai Kanwa Jiten* I, 326 I und *P'ei-wen yün-fu*, ed. Comm. Press 1589 II.

31. Beim Malen ist der Gebrauch der Tusche das schwierigste. Zunächst verwendet man allein blasse Tusche, bis man allmählich Stellen erzielt hat, deren Betrachtung sich lohnt. Erst dann verwendet man dunklere und schwarze Tusche. Durch diese Unterscheidung bringt man

die Umrisse und die räumliche Tiefe (wörtlich Nähe und Ferne heraus). Darum befinden sich auf dem unpräparierten Papier entsprechend mehr Stellen von feuchter Üppigkeit. Wenn Li Ch'eng mit der Tusche so sparsam war wie mit Gold, so bezieht sich das hierauf.

32. Beim Malen ist es sehr wichtig, sich von diesen vier Worten fernzuhalten: Unlauterkeit, Süßlichkeit, Vulgarität und Nachlässigkeit.

Vgl. O. Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*, Peiping 1936, S. 113: «Slouchiness, sweetness, vulgarity, recklessness».

ERKLÄRUNGEN

1 黄公望

2 金月岩

3 全真

4 紙舟先生全真直指

5 抱一函三秘訣

6 一子三峰老人丹訣

7 嗣全真大痴黄公望伝

8 写山水訣