

# Ein chinesisches Tuschenbild aus Schweizer Privatbesitz

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

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur**

Band (Jahr): **8 (1946)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-145210>

## **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 Tuschebild aus Schweizer Privatbesitz

von M. Stiassny

Mit einer Tafel

Das vorliegende Bild, ein Albumblatt im Format von 24 x 23,5 cm, stammt aus der Sammlung A. W. Bahr in New-York. 1932 kam das Blatt in der Albertina in Wien anlässlich der Schau „Ostasiatische Malerei und Graphik vom 12. bis 19. Jahrhundert“ zur Ausstellung, ging von da in anderen Besitz über, und befindet sich jetzt in der Sammlung G. Hasler in Winterthur.

Auf dem feinen, engmaschigen, ziemlich zerstörten Seidengrund, der an den schadhaften Stellen mit etwas grobfädigerer Seide unterlegt ist, sieht man, von der rechten Bildecke ausgehend, auf einer Uferböschung drei von der Wurzel bis zu den Wipfeln sichtbare, fast ganz entblätterte Bäume und zwischen Gräsern dunkel umrissene, mit Buschwerk bewachsene Felsstücke, deren Gefüge durch schräge und spitzwinklig gebrochene Linien widergegeben ist. Am Rande der Böschung sitzt, von der Seite gesehen und zum Teil von den Felsen überschnitten, ein Mann. Sein Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, seine Gestalt ist verhüllt durch einen weiten Mantel, dessen Falten durch hakenförmige Linien angedeutet sind. Die Züge des Gesichtes sind kaum erkennbar; um den Mund zieht sich ein Schnurrbart, um die schief liegenden Augen und die hochgezogenen Brauen flattern, vom Wind geweht, die Haare des Kinn- und des Backenbartes, die an den Schläfen in die beiden Strähnen des Haupthaares übergehen. Auf dem Hinterkopf des Mannes sitzt die chinesische Gelehrtenmütze. Die Finger seiner rechten Hand umschließen eine Angelrute, die, von dem Daumen festgehalten, wagrecht über dem unsichtbaren Wasser schwebt. Seine linke Hand ruht auf einem Felsvorsprung.

Das Bild trägt keine Namensbezeichnung, die Entzifferung der vier Siegel ist infolge des Fehlens einschlägiger Literatur nicht möglich und eine zeitliche Einordnung des Bildes kann demnach nur nach den gegebenen Stilelementen versucht werden.

Zunächst nach Material, Technik und Gegenstand: das feine, engmaschige Gewebe des Malgrundes erinnert an die Struktur der Seide von Tuschebildern der ausgehenden Sung-Zeit, ebenso die Behandlung der Tusche, deren Tönung in Gegensätzen, vom tiefsten Schwarz bis zum hellen Braun, gegeben ist. In dieselbe Zeit weist auch das Motiv, der einsame Fischer, das sich besonders bei den Meistern der Süd-Sung großer Beliebtheit erfreute.

Was die vielfach gepflogene Uebernahme bestimmter Einzelformen aus älteren oder gleichzeitigen Malereien betrifft, so wäre man geneigt, in der Anordnung der Bäume unseres Albumblattes und in der zeichnerischen Wiedergabe des Astwerks durch hakenförmig abgesetzte Striche an das Strombild der Berliner Sammlung zu denken, das dem Maler Kuo Hi zugeschrieben wird, wohl aber eher in die Spätzeit der Süd-Sung zu setzen sein dürfte.<sup>1)</sup> Könnte man hinsichtlich der Uebernahme bestimmter Einzelformen auf gegebene Vorbilder schließen, so zeugt dagegen die straffe Geschlossenheit der Gesamtkomposition und der Ausdruck der Pinselführung von freiem künstlerischem Schöpfergeist. Der Landschaftsausschnitt ist trotz seiner engen Begrenztheit von starker Raumwirkung; das Auge des Beschauers wird über den betonten Vordergrund und die senkrecht ins „Leere“ ragende wilde Baumgruppe in die Tiefe gezogen, wendet sich aber, durch die Parallelführung der Schräglinien geleitet, dem Ruhepunkt zu, welcher durch die Gestalt des Weisen gegeben ist.

Aus diesen hier in aller Kürze angeführten Kompositionselementen könnte man den Schluß ziehen, daß eine Einordnung unseres Bildes in eine bestimmte Stilperiode möglich wäre: sowohl das feine Ge-

---

<sup>1)</sup> Abgebildet bei Otto Fischer, *Chinesische Landschaftsmalerei*, T. XI.



webe des Malgrundes, wie die Behandlung der Tusche, die in großen Pinselzügen oder leicht hingewischten Flecken sich zum Teil in herben Gegensätzen heller und dunkler Töne bewegt, zum Teil sich in weich verschwimmenden Linien löst, weisen auf den Einfluß der Süd-Sung, und ebenso das Motiv des Denkers, der die Einsamkeit der Natur aufsucht. Die technische und formale Behandlung unseres Albumblattes weist also in jene Zeit, in welcher der Künstler mit allen Mitteln bildmäßiger Gestaltungskraft einem bestimmten Gedanken Ausdruck zu geben versuchte.

Sie weist in eine Zeit, in welcher der Tuschemaler, erfüllt von der Ideenwelt des Lao-tse und den Lehren der buddhistischen Ch'an-Schule, die landschaftliche Natur an sich oder im Zusammenklang mit irgend einem Lebewesen zur symbolhaften Bedeutung bringen will. Sie weist in die Periode, in welcher die Künstler, welche vielfach Priester oder zumindest Anhänger der Ch'an-Lehre waren, hinter den sichtbaren Elementen der Landschaft die Allmacht der Natur erkennbar zu machen suchten, jene geheimnisvolle Macht, die zu ergründen dem chinesischen Weisen Sinn und Zweck des Lebens bedeuten.

Himmel und Erde, Berg und Wasser, dem Chinesen von alters her heilig, finden in dieser Landschaftskunst durchgeistigte Darstellung: die Wiedergabe des sichtbaren Naturbildes und seiner atmosphärischen Umwelt, die wechselnden Erscheinungsformen der Landschaftselemente, bedingt durch die Einwirkungen von Wind und Wetter, ihr Werden und Vergehen im Laufe der Jahreszeiten, vor allem aber die Darstellung des unendlichen Raumes durch das Mittel der leergelassenen Malfläche waren das Ziel des künstlerischen Schaffens. Ein tiefes inneres Erleben, eine mystische Hingabe an die Allgewalt der Natur lag den Werken dieser Meister zu Grunde, in welchen man die Grundzüge taoistischen Denkens erkennen mag.

Der stillen Selbstverständlichkeit der Bildwiedergabe, der Kunst des Andeutens und der Selbstbeschränkung liegt die Ideenwelt des Lao-tse zu Grunde, die, erweitert durch die Lehre des Ch'an, gerade

in jener Zeit von den Anhängern der kontemplativen Schule der Li-isten zu neuer Geltung gebracht worden war. Die Anhänger dieser Schule, die sich wie die Tao-isten und die Ch'an- oder Zen-isten in die Einsamkeit der Natur zurückzogen, um die angestrebte Erleuchtung zu finden, hatten vieles gemeinsam mit den Jüngern des Lao-tse und des Ch'an, und manches in der Tuschkmalerei jener Zeit erklärt sich aus dem Einfluß, welcher unter Zugrundelegung taoistisch-buddhistischer Weltanschauung durch die Geistesrichtung des von Chu Hi begründeten Li-ismus ausgelöst wurde.

Aus der Geisteshaltung der kontemplativen Schule der Li-isten erklärt sich das neu erweckte Verständnis für die tiefe Verbundenheit des Chinesen mit der Natur, für seine Hingabe an das geheimnisvolle Weben des Alls, für sein Einssein mit dem Universum und für seine Ueberwindung des Selbst, für die Selbstüberwindung durch tiefste Versenkung, die allein zur vollkommenen Ruhe, zu dem „Nichttun“ führt, zu dem Weg, auf welchem der von allem Irdischen gelöste Mensch zum Tao gelangt.

Die zahlreichen Tuschebilder der Süd-Sung, welchen in gleichnishafter Wiedergabe der landschaftlichen Natur meist irgend ein Lebewesen, sei es Mensch oder Tier, sinngebend eingefügt wird, sind aus diesem Geiste geboren.

Und auch unser Albumblatt scheint unter dem Einfluß dieser Stimmungswelt entstanden zu sein.

In der Struktur der von Wind und Wetter gezeichneten Bäume, deren zerquälte, vom Herbststurm entblätterte Zweige in den Raum ragen, in dem Nebel, in welchem Himmel und Wasser im Unendlichen verschmelzen, in dieser Kunst des Andeutens und Verschweigens, welche die Fantasie des Beschauers in den Gedankenkreis des Bildes einbezieht und ihn zum Mitschaffen, zum Ergänzen der angedeuteten Formen zwingt, in allen diesen Bildeigenschaften glauben wir den Ausklang des Naturgefühls zu erkennen, welches die Geistigkeit der Süd-Sung erfüllte.

Und in dem einsamen Fischer, dessen Angelrute in waagrechtter Ruhehaltung über der unsichtbaren Wasserfläche schwebt, meinen wir noch den Sinn des Tao zu erblicken, meinen in ihm den Weisen zu erkennen, der, im Gegensatz zu dem Aufruhr in der Natur, sein Selbst zur Ruhe gebracht hat und durch „Nichttun“ zum Tao gelangen wird.

