Vom chinesischen Umgang mit der Kunst

Autor(en): **Brinker, Helmut**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Ethnologica Helvetica**

Band (Jahr): **16 (1992)**

PDF erstellt am: **22.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1007633

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 Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Helmut Brinker

Vom chinesischen Umgang mit der Kunst[1]

Das in alten chinesischen Quellen wie etwa dem *Shijing*, dem «Buch der Lieder», oder dem *Liji*, dem «Buch der Riten», gebrauchte Wort *yi* ist im allgemeinen mit «Künste» übersetzt worden. Es bedeutet jedoch im engeren Sinne eher «Kunstfertigkeit, Geschicklichkeit, Tüchtigkeit, Handwerk» und bezog sich ursprünglich auf die sechs traditionellen Künste des Altertums: Ritual, Musik, Bogenschiessen, Wagenlenken, Schreiben und Rechnen. Von Kunsttheoretikern späterer Jahrhunderte wurde gern Bezug genommen auf das *Lunyu*, die «Gespräche» des Konfuzius, wenn es galt, die Ausübung der Kunst des Malens, Schreibens und Dichtens zu rechtfertigen, denn dort hiess es u.a.: «Der Ritter handelt nach der Tugend und ergötzt sich in den Künsten *(yi)*» oder an einer anderen Stelle: «Der Meister sprach: 'Seinen Sinn auf den Weg richten, sich auf die Autorität der Tugend stützen, sich entsprechend den Regeln der Menschlichkeit verhalten, sich in den Künsten *(yi)* ergötzen'» (*Lunyu*, besonders Buch VII, Kap. 6: 1-4; Buch XII, Kap. 10: 1, Kap. 21: 3.).[2] Ein echtes Äquivalent für unseren umfassenden «Kunst»-Begriff kennt das Chinesische erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts, als man *bijutsu*, die wörtliche japanische Übersetzung des englischen «Fine Arts», übernahm und «Bildende Kunst» mit *meishu* bezeichnete.

Bei der kritischen Wertung und theoretischen Reflexion der Kunst begegnet man im Chinesischen nur selten dem Begriff des «Schönen». Seine Stelle nimmt das «Lebendige», *qi*, der «Lebensatem», ein, der in weiterem Sinne die vegetative Lebenskraft oder vitale Essenz meint, welche die ganze belebte und unbelebte Natur durchwaltet. Auch ist vielfach vom «Geist» oder von der «Seele» alter Meisterwerke die Rede, von *shen*. Sowohl *qi* als auch *shen* agieren als vermittelndes Movens zwischen Natur, Mensch und Kunst und wirken aus deren Erzeugnissen wieder auf den Betrachter zurück. Sie besitzen ihren ganz spezifischen Charakter und individuellen Ausdruck und verbinden den Kunstrezipienten in einem erstaunlich geschlossenen Erlebniszyklus über das Kunstwerk hinweg mit dessen Erzeuger. *Qiyun*, «der Widerhall des lebendigen Atems», ist ein Kardinalbegriff der gesamten chinesischen Kunsttheorie, der vermutlich von der Poetik ausgehend in die Theorie der Schriftkunst und Malerei übernommen wurde. Gegen Ende des 5. Jahrhunderts benutzte ihn Xie He wahrscheinlich bereits als feststehenden Terminus in seinem *Guhua pinlu*, dem «Bericht zur Klassifizierung der Maler aus alter Zeit». *Qiyun* ist der erste seiner

[1] Diesen Beitrag widme ich in Dankbarkeit und Hochachtung Frau Professor Dr. Elsy Leuzinger zur Vollendung ihres 80. Lebensjahres am 7. Februar 1990. Sie hat der Ethnologie eine Bahn gebrochen zum verständnisvollen Umgang mit der Kunst aussereuropäischer Völker.

[2] Das *Lunyu* wurde mehrfach übersetzt, u.a. von James Legge 1861 und von Arthur Waley 1938.

«Sechs Grundsätze» (*liufa*), die ein guter Künstler und ein gutes Kunstwerk zu erfüllen haben.[3] *Qiyun* ist allgegenwärtig, im zu Malenden wie im Malenden, beim Akt des Malens wie im Gemalten und letztlich auch bei dessen Betrachtung. Damit entzieht sich die chinesische Kunst von vornherein weitgehend der Gefahr, bloss dekorative Staffage zu sein, bühnenhaft oder exhibitionistisch zu wirken. Ein anspruchsvolles Kunstwerk ist stets mehr, vielfach ein Anruf zur ästhetischen, ja ethischen Stellungnahme. «Nach der Tugend handeln und sich an den Künsten ergötzen» bilden im konfuzianischen Sinne eine unauflösliche Einheit. Die Kunst dient der Kultivierung und Entwicklung der Persönlichkeit; sie ist gleichsam das Instrument zur Vervollkommnung des eigenen Charakters und trägt insofern zur Festigung der Kardinaltugenden bei, zur Realisierung eines humanistischen Ideals.

Angesichts dieses Sachverhalts erhebt sich die Frage, wie es um einen entsprechenden chinesischen Begriff für «Sammeln», also die Voraussetzung und zugleich intimste Form des Umgangs mit Kunstwerken, bestellt ist und ob unsere abendländische Vorstellung von Kunstsammeln, das sich nicht in der blossen Anhäufung von Raritäten und Kostbarkeiten erschöpft, überhaupt sinnvoll auf den traditionellen chinesischen Kulturkreis anzuwenden ist. *Shoucang*, den Ausdruck für «sammeln, Sammler und Sammlung», benutzten die Chinesen spätestens seit der Mitte des 9. Jahrhunderts. Er ist sprachlich auf das engste verwandt mit dem Begriff für die wichtigsten inneren Organe des Menschen, mit dem Schriftzeichen *zang*, das mit dem Radikal «Fleisch» geschrieben wird. Ohne diese Parallelen überinterpretieren zu müssen, ist leicht einzusehen, dass man die intime Beziehung zum Kunstwerk, das Sammeln also, offenbar als ein elementares, lebensnotwendiges Bedürfnis des Menschen betrachtete, ein Bedürfnis, das gleichsam dem Innersten des Körpers entsprang. Für einen chinesischen Monarchen etwa repräsentierte die Kunstsammlung nicht nur das Statussymbol seiner Macht, sondern zugleich galt sie als das lebenswichtigste «Organ» des vom Himmel erteilten Herrschaftsmandats. Der Kaiser oder der Staat haben sich in China seit eh und je als Behüter und als zentrale Sammelstelle für Kulturgüter verstanden, so sehr sich die Motive und Intentionen auch gewandelt haben mögen. Kunst in den Händen der Machthaber wurde und wird als politisches Instrument eingesetzt.[4] In der Tat entwickelte sich in China rund eineinhalb Jahrtausende, bevor das Wort *meishu*, «Schöne Künste», in die chinesische Sprache Eingang fand, eine ganz konkrete, mit vielschichtigen Aspekten erfüllte Vorstellung von echter, freier Kunst, und schon im 4./5. nachchristlichen Jahrhundert traten die ersten selbstbewussten Künstlerpersönlichkeiten aus dem Dunkel der Anonymität ins

[3] Eine knappe Zusammenfassung der ausgiebigen Diskussionen und Übersetzungen des komplexen Begriffs *qiyun* findet sich bei Günther Debon und Chou Chün-shan (1969: 38-46). Hier werden die «Sechs Grundsätze» der Malerei wie folgt übersetzt: «Der erste heisst «Schaff Lebensbewegung durch Atem-Widerklang». Der zweite heisst «Gebrauche den Pinsel in Knochen-Manier». Der dritte heisst «Schreib nieder die Formen den Dingen als Antwort». Der vierte heisst «Leg aus die Farben gemäss den Arten». Der fünfte heisst «Planend und ordnend bestimme die Stellungen». Der sechste heisst «Vermittle die Muster (sie gleichsam) hinüberschreibend», vgl. 81. Siehe ferner Alexander Soper (1949: 412-423); William R. B. Acker (1954: XX-XLV und 4); James F. Cahill (1961: 372-381); Wen Fong (1967: 7-18 bzw. 5-14 (Chinesisch)); Susan Bush and Hsio-yen Shih (1985: 10 ff., 39 f.).

[4] Vgl. dazu die Arbeiten von Lothar Ledderose (1977a; 1977b; 1978-1979; 1985a).

Rampenlicht öffentlichen Ansehens. Als zwangsläufige Folge dieses Prozesses wuchs ein Kunstbetrieb mit kaum weniger hypertrophen Formen, wie wir ihn heute weltweit beobachten können. Die Gesetze von Angebot und Nachfrage, von Geld und Macht, das Gewicht politischen und sozialen Einflusses regierten seit dieser Zeit einen üppig florierenden Kunstmarkt, der Hochkonjunkturen und wirtschaftlichen Krisen ebenso ausgesetzt war wie finsteren Machenschaften und kriminellen Manipulationen. Dieser Kunstmarkt sollte von nun an das Hauptbetätigungsfeld des traditionellen chinesischen Sammlers bilden.

Welchen Kunstformen gilt das Interesse des chinesischen Sammlers? Was für Objekte sind es, die er um sich «versammelt»? Lassen wir einen prominenten Sammler der Ming-Zeit (1368-1644) selbst auf diese Frage antworten. Zhang Chou (1577-1643) äusserte zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine sehr dezidierte Meinung: «Aus den Überbleibseln alter Zeit gebührt den Rollen mit Malereien und Kalligraphien der erste Platz. Alte Lauten, Tuschreibsteine, Bronzen, Jadearbeiten und Keramik sind damit nicht in einem Atemzug zu nennen. Warum das so ist? Weil die damaligen genialen Meister in der Malerei und der Kalligraphie die Konturen ihrer Persönlichkeit festgehalten haben. Weil Kalligraphie und Malerei nicht wie Lauten, Tuschreibsteine, Bronzen, Jadearbeiten und Keramik nur Erzeugnisse von geübten Handwerksleuten sind».[5] Zhang Chou, der aus einer alten Sammlerfamilie in Kunshan in der Provinz Jiangsu stammte, erwähnt etwa Werke der Plastik mit keinem Wort. Der Bildhauer hatte in China von Anbeginn den Status eines untergeordneten Kunsthandwerkers, und Architekten galten als Bauunternehmer. Zhang Chou war keineswegs ein revolutionärer Kunsttheoretiker, der ausser Schriftkunst und Malerei keine anderen Kunstgattungen gelten liess und für «sammelwürdig» erachtete. Vielmehr war er ein konservativer, typischer Vertreter chinesischen Literatentums, der mit seiner zunächst vielleicht radikal anmutenden Trennung von Kunst und Kunsthandwerk eine seit Generationen vertretene Meinung und praktische Haltung traditionell erzogener Kunstkenner zum Ausdruck brachte. Für diese waren und sind Werke der Schriftkunst und Malerei auf Hänge- und Handrollen, auf Albumblättern oder Fächern *zhenji*, «echte Spuren», oder *biji*, «Pinselspuren», der grossen Künstler der Vergangenheit; es sind deren «Siegelabdrücke des Herzens», *xinyin*. In ihnen offenbart sich für den gebildeten Kunstkenner und Sammler unmittelbar der Charakter dieser Meister, deren Persönlichkeit, und für ihn sind sie lebendige Zeichen des Eingebundenseins in das komplexe Gewebe der Tradition und der Kultur. Durch dieses Bewusstsein vermitteln Kunstwerke über die Vergänglichkeit der Zeit hinweg unverändert aussagekräftige Kontakte zwischen gleichgesinnten Geistern, denn die Regeln und Mittel, die für die Herstellung wie für die Beurteilung gelten, werden von allen Gebildeten beherrscht. Es entsteht echtes Kunstverständnis, das Form und Inhalt, Rang und Bedeutung, Tradition und Neuerung von nachprüfbaren optischen Werten abliest. Ohne Frage handelt es sich um die Kunst einer sozialen Elite für eine Elite, gleichsam um eine «Gesellschaftskunst», die man in kleinen Zirkeln auserlesener Mitglieder dieser kulturtragenden Schicht geniesst.

Die beiden untrennbar miteinander verbundenen Gattungen Malerei und Schriftkunst werden aus dem Lebensnerv des Literatentums gespeist, eben der Literatur im

[5] Der hier in der Übersetzung von Jan Fontein zitierte Abschnitt findet sich im *Qinghe shuhuafang*, dem «Schriftkunst- und Malereiboot vom Klaren Fluss». Vgl. Jan Fontein und Rose Hempel (1968: 11).

weitesten Sinne. Andere Sammelgebiete dagegen spiegeln eher als dekorative Folie den kultivierten Lebensstil dieser sozialen Gruppe. So sammelte man beispielsweise die *wenfang sibao*, die «Vier Kostbarkeiten des Gelehrtenstudios»: Papier, Pinsel, Tusche und Tuschreibstein, diese freilich nicht nur, um sie als kostbaren Schmuck auf dem Schreibtisch vor sich zu haben, sondern um durch den Gebrauch traditionsgetränkter Geräte und Materialien so tief wie möglich einzutauchen in den Strom der Überlieferung, um den «Geist des Altertums» (*guyi*) zu atmen, und um das ästhetische Spiel der Künste mit kongenialen Medien zelebrieren zu können.[6] Man sammelte archaische Sakralbronzen der vorchristlichen Dynastien zunächst vorwiegend aus paläographischem Interesse. Auch altes Gebrauchsgerät des gehobenen Lebensstils wusste man zu schätzen, etwa die Keramik der Song-Zeit (960-1279) mit ihren reizvollen, teils sagenumwobenen Glasuren, später auch das Porzellan aus der kaiserlichen Manufaktur von Jingdezhen sowie Musikinstrumente, Waffen, Schmuck, Textilien, Jadegerät und andere Steine. Doch bei all diesen Dingen scheinen der künstlerische Reiz und erst recht der reine Materialwert nur sekundär gewesen zu sein. Erstrebenswert waren derartige Sammlungsobjekte primär als authentische Zeugen des Altertums und als konkrete, von Gebrauchsspuren der Jahrhunderte patinierte und geadelte Träger ästhetischer wie ethischer Vorstellungen und Werte.[7]

Ernsthaft jedoch und mit Hingabe sammelte der Literat klassischen Zuschnitts Schriftkunstwerke und Gemälde, um sich im Kreis gleichgesinnter Freunde an ihnen zu ergötzen. Aufgrund gemalter Darstellungen und literarischer Berichte können wir uns eine lebhafte Vorstellung von der Atmosphäre bei den Zusammenkünften solcher Zirkel machen (Abb. 1). Bei gutem Wetter fand man sich im Freien, im Garten oder auf der Terrasse des Gastgebers zusammen. Man trank Tee oder Wein und unterhielt sich fachmännisch, lauschte der dargebotenen Musik und griff selbst zum Pinsel, um ein Gedicht niederzuschreiben oder ein kleines Bild zu malen. Das gemeinsame Betrachten von Kunstwerken wurde bisweilen geradezu rituell zelebriert. Vorsichtig nahm ein Diener jeweils eine Rolle aus dem Aufbewahrungskasten, wobei allein dessen Ausstattung und Qualität schon den Wert des Werks zu erkennen gaben, den ihm der Besitzer beimass, und präsentierte sie an einem Stab den anwesenden Gästen. Man lobte die Qualität und vielleicht den Erhaltungszustand, diskutierte über das Bildthema und den Stil, las die Bildaufschriften und entzifferte die Siegel. Wenn alle Anwesenden Gelegenheit gehabt hatten, das Bild ausgiebig zu geniessen und zu würdigen, wurde es wieder sorgsam verpackt. Erst dann liess der

[6] Wie sehr die Ausstattungsstücke eines Literatenstudios in manchen Fällen geschätzt wurden, beweist die Tatsache, dass etwa der Ming-Gelehrte Zhu Shoucheng sich um 1600 mit seinen Schreibtischutensilien bestatten liess. Vierzehn Objekte, darunter Tuschreibsteine, Papiergewichte, Faltfächer, einen Becher und Ständer für Pinsel sowie einen kleinen Tischstellschirm, fand man 1966 in seinem Grab bei Shanghai in Gucunzhen, Kreis Baoshan. Vgl. Li and Watt (1987: 180-182, Nr. 69).

[7] Eine aufschlussreiche Rangliste für die Bewertung antiker Sammlungsobjekte findet sich im *Zitaoxuan zazhui*, den «Miscellanea aus dem Studio der Purpurnen Pfirsiche», von Li Rihua (1565-1635) aus den Jahren um 1617. Die 23 Kategorien umfassende Aufstellung beginnt mit Schriftkunstwerken der Jin- und der Tang-Dynastie; an zweiter Stelle stehen Gemälde der Fünf Dynastien, der Tang- und der frühen Song-Zeit; sie endet mit «glänzend weissem Porzellan und merkwürdig farbig glasierter Keramik aus alter und neuer Zeit». Vgl. Li and Watt (1987: 15-16).

Abb.1: Xie Huan (tätig 1. Hälfte 15. Jh.): «Literatentreffen im Aprikosengarten», datiert 1437. Detail einer Handrolle. Tusche und Farben auf Seide. 36.6 x 240.6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (ehem. Sammlung Wan-go H. C. Weng). Photo Wang-go H. C. Weng.

Gastgeber die nächste Rolle öffnen. War es eine Querrolle, musste sie der betreffende Gast meist selbst in die Hände nehmen, um sich mit seinen Freunden über Eleganz des Schriftduktus, die Führung des Pinselstrichs oder die Tönung der Tusche und darüber hinaus schliesslich über die Manifestation des Charakters des Künstlers, den Niederschlag seiner Persönlichkeit im betrachteten Werk zu unterhalten. Man trat also in ganz unmittelbaren Kontakt mit dem Kunstwerk, indem man es beim Betrachten buchstäblich «manipulierte». Allerdings musste dabei äusserste Vorsicht walten. Dass dieser unmittelbare, «handgreifliche» Kontakt nicht von allen Besitzern geschätzt wurde, verraten die Worte des Staatsmannes, Malers, Schriftkünstlers, Kunsthistorikers und -sammlers Mi Fu (1052-1107), der in seiner «Geschichte der Malerei», *Huashi*[8], vom Besuch einer hochgestellten Persönlichkeit berichtet: «Er blieb vor dem Tisch sitzen, die Arme gekreuzt, die Rollen mit Entzücken genau betrachtend. Wenn er sagte: 'Öffnet!', so öffnete ich die Rolle. Wenn er sagte: 'Rollt sie auf!', so rollte ich sie auf. Er blieb in der Haltung einer grossen Persönlichkeit sitzen, und ich, ich mühte mich ab, wie ein Domestike, aber ich war frohen Herzens damit einverstanden, konnte ich doch so verhindern, dass meine Rollen von seinen Fingern oder seinen Ärmeln berührt wurden» (Beurdeley 1966: 68).

[8] Eine Übersetzung dieses wichtigen Traktats verdanken wir Nicole Vandier-Nicolas: *Le Houache de Mi Fou (1051-1107) ou le Carnet d'un Connaisseur à l'époque des Song du Nord* (1964). Zu Mi Fu vgl. den Beitrag von Lothar Ledderose in Herbert Franke (1976: 116-127).

Vielleicht legte der heikle Mi Fu zu scharfe Massstäbe an, wenn er schrieb: «Ein Neugieriger, der eine Rolle berührt, bringt sie an den Rand der Zerstörung» (Beurdeley 1966: 68).

Indes zeigt sich in derartigen Äusserungen eines erfahrenen, sensiblen Sachverständigen, dass man ein Kunstwerk im Alten China als eine hochempfindliche, fragile Kreatur erachtete, die fortwährender Pflege und eines angemessenen, sachverständigen Schutzes bedurfte, war doch der Erhaltungszustand ein massgeblicher Faktor für die Ausstrahlung seines «lebendigen Atems». Das bezeugen Mi's detaillierte Ratschläge zur Behandlung und Pflege von Bild- und Schriftrollen ebenso wie rund 700 Jahre später die des namhaften Qing-Sammlers Lu Shihua (1724-1779)[9] und vieler anderer Kunstkenner. Auf den ersten Blick scheint Mi Fu's Bemerkung an einer anderen Stelle, man könne Rollen am besten vor dem Verfall schützen, wenn man sie regelmässig auf- und zurolle (van Gulik 1958a: 184-185, 187), in einem unauflöslichen Widerspruch zu seinen zuvor zitierten Äusserungen zu stehen. Um die Elastizität der langen Seiden- oder Papierbahnen zu gewährleisten und zu verhindern, dass der Leim austrocknet und die Materialien der Montierung brüchig werden, müssen die Rollen in der Tat regelmässig geöffnet und wieder geschlossen werden. Wie man sich derartige konservatorische Massnahmen vorzustellen hat, führt uns Xu Mei (ca. 1693-1722) in seiner reizvollen, 1722 datierten Handrolle mit dem Titel «Wang Shan beim Lüften seiner Kunstsammlung» im Museum der Provinz Liaoning, Shenyang, vor Augen (Abb. 2; sowie Ledderose 1985b: 42-43, 208-210). Mi Fu wird sich dieses «Lüften» bei den Werken seiner eigenen Sammlung zweifellos selbst vorbehalten haben. In ähnlichem Sinne mahnt auch Lu Shihua zur Zurückhaltung vor einer allzu liberalen Praxis der Bildbetrachtung: «Einige Leute schliessen ihre Rollen sorgsam ein und zeigen sie niemandem, ja betrachten sie selbst nicht einmal. Das ist, als ob man einen grossen Schatz in einem tiefen Brunnen begräbt – eine völlig unvernünftige Einstellung. Andererseits aber sollte man nicht zu freizügig seine Kostbarkeiten zeigen. Wenn dein Gast nicht das geringste Kunstverständnis hat und teilnahmslos die Bildrollen öffnet und schliesst, vielleicht sogar mit fettigen Fingern anfasst und sie beim Sprechen mit Speichel besabbert, dann bringt das nur Schaden und keinen Gewinn» (van Gulik 1958b: 66f. und 1958a: 46).

Anders als jener nicht selten anzutreffende Typ des westlichen Sammlers, der mit stolz geschwellter Brust seine Gäste in den um den «Picasso» herum möblierten Salon führt, lebte also der echte chinesische Sammler mit seinen Schätzen in ständiger Zwiesprache und liebevoller Zuneigung. Allein oder im Kreise verständiger Freunde gab er sich der Betrachtung von Kunstwerken in einer Atmosphäre hin, die nicht nur optimale äussere Bedingungen bot, sondern auch die tatsächliche Aufnahmebereitschaft aller Beteiligten garantierte. Auf diese Weise konnte es von vornherein gar nicht zu dem für die Wirkung des Kunstwerks absolut tödlichen Zustand der Gewöhnung, ja Abstumpfung kommen, der sich nur allzu leicht dann einstellt, wenn es – mit exhibitionistischer Pose dargeboten – seinen möglicherweise

[9] Einige der wichtigsten Hinweise des Mi Fu finden wir zusammengestellt von van Gulik (1958a: besonders 181ff). Den Essay des Lu Shihua aus dem Jahr 1776 übersetzte und kommentierte van Gulik in seinem *Scrapbook for Chinese Collectors* (1958b). Hans Jürgen Cwik veröffentlichte eine deutsche Fassung unter dem Titel *Gedanken und Erlebnisse eines chinesischen Kunstsammlers* (1971).

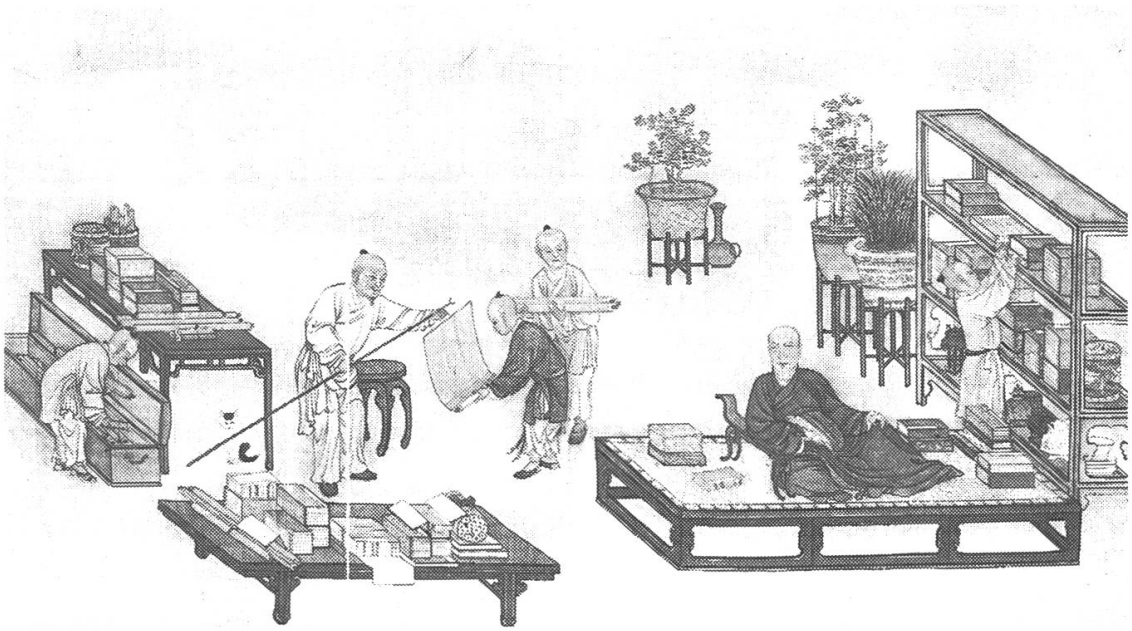

Abb. 2: Xu Mei (tätig ca. 1693-1722): «Wang Shan (1645-1728) beim Lüften seiner Kunstsammlung», datiert 1722. Handrolle. Tusche und Farben auf Seide. 37.8 x 92.4 cm. Museum der Provinz Liaoning, Shenyang.

schon über Generationen hinweg unverrückten, festen Platz im Haus besitzt. Überhaupt unterscheiden sich alle ostasiatischen Schriftkunstwerke und Gemälde bzw. Bildformen, natürlich mit Ausnahme der Wandmalerei, in einem wesentlichen Punkt von der abendländischen Malerei und ihren traditionellen Formaten: sie sind mobil und flexibel, vermögen losgelöst von ihrer Bindung an die Wände der Architektur zu existieren und können so in unterschiedlichster Umgebung und unter wechselnden Bedingungen genossen werden. Neben den spezifischen Bildformaten der ostasiatischen Malerei und Schriftkunst hängt dies auch mit der andersartigen Struktur chinesischer und japanischer Gebäude zusammen, bei denen die Wände eines Hauses nicht jenen entschiedenen Charakter einer fest gemauerten Abgrenzung haben. Wände sind im wesentlichen Füllungen zwischen den das Dach tragenden Pfeilern oder Säulen geblieben; in Japan sind sie sogar verschiebbare Bildträger geworden. Hängerollen mit Gemälden und Kalligraphien werden – nicht nur aus den zuvor erwähnten konservatorischen Gründen – ständig gewechselt. Man passt sich dabei etwa den Jahreszeiten oder auch dem Geschmack eines speziellen Gastes an. So stellt sich bei den Besitzern ihren Kunstwerken gegenüber niemals jenes oberflächliche und gleichgültige Verhältnis ein, das schliesslich die am selben Fleck an der Wand aufgehängten Kunstwerke nur noch als dekorative Farbflecken und gewohnte Formen wahrnimmt, auf ihre künstlerische Aussage aber längst nicht mehr spontan und elementar reagiert. In Ostasien begegnet man einem Gemälde oder Schriftkunstwerk nicht als einem unbewegten «Gegenstand», der einem im wahrsten Sinne des Wortes «gegenübersteht», sondern man nähert sich ihm als einem bewegten Geschöpf, mit dem man buchstäblich Kontakt aufnimmt und dem man seine Sinne anvertraut. Indes gerät man nicht nur psychisch, sondern auch physisch

mit ihm in Berührung. Das gilt für die beiden Rollenformate ebenso wie für Fächer- und Albumblätter und in gewissem Sinn sogar für Stellschirme, die ja ebenfalls bewegliche Körper im Raum sind.

Dieser intime, konzentrierte Akt der Kunstbetrachtung in kleinen musischliterarischen Zirkeln hatte in China stets einen hohen sozialen Stellenwert. Nicht selten waren die alten Bild- und Schriftrollen über viele Generationen in der Familie des Sammlers weitergereicht worden, so dass sie dessen Einbettung in das grosse kulturelle Erbe der Nation als sichtbare Dokumente zu bezeugen vermochten. Andererseits bot sich den Gästen Gelegenheit, sich als kultivierte Kunstkenner zu profilieren, die ebenfalls an dieser Jahrhunderte alten Tradition teilhatten. «Nicht allein die Zugehörigkeit zur kulturtragenden Schicht wird aber durch das Ritual der Bildbetrachtung bestätigt. Auch die relative Position der Beteiligten innerhalb dieser Schicht wird dabei – zumindest bis zu einem gewissen Grade – definiert, denn die Qualität und die Art der Bilder in einer Privatsammlung sind ein Indiz für den sozialen Status des Besitzers. Der Besucher wiederum gibt durch seine Reaktion auf das Gesehene zu erkennen, wes Geistes Kind er ist. Es erweist sich, welche Position er im sozialen Gefüge einnimmt, wenn er beispielsweise Vergleichsstücke in schwer zugänglichen Sammlungen hochgestellter Persönlichkeiten zu nennen weiss. Diese spielerische gegenseitige Bewertung bringt es auch mit sich, dass der Besitzer einem Gast jeweils nur die Bilder zeigt, derer er ihn für würdig hält» (Ledderose 1985b: 15 f.). Auch aus Respekt vor den verletzlichen alten Kunstwerken holte er nur sehr selten seine besten Schätze hervor, schon gar nicht zu Anfang und nur vereinzelt auf speziellen Wunsch eines besonders verständnisvollen, geschätzten Gastes. «Selbst jemand, der nur einige wenige Stücke sein eigen nennen konnte, hielt damit einige Maschen eines weiten, Zeiten und Räume umfassenden Netzes in der Hand» (Ledderose 1985b: 16). Wegen des Platz sparenden Formats konnte man selbst auf engstem Raum eine Anzahl von Rollen und Alben aufbewahren. Zudem liessen sie sich leicht transportieren und auf Reisen mitnehmen, wenn man auf die eine oder andere Kostbarkeit auch in der Ferne nicht verzichten wollte.

Kein Geringerer als der berühmte Dichter und Schriftkünstler Su Shi (Dongpo, 1037-1101), ein erfahrener Kunstexperte aus dem literarisch-musischen Zirkel um Mi Fu, berichtet 1077 in seinem «Essay über die Bilderschatzhalle», *Baohuitangji*, davon, dass manche Sammler ihre Schätze gar in den Krieg mitgenommen hätten. Tatsächlich lesen wir in der Biographie des Huan Xuan (369-404), eines Staatsmannes der Jin-Dynastie, folgende Bemerkung: «Er liess leichte Boote bauen und belud sie mit seinen wertvollen Antiquitäten, alten Rollen und ähnlichen Objekten. Als jemand ihn tadelte, antwortete Huan Xuan: «Rollen und andere Altertümer muss ich stets bei mir haben. Zudem muss man in diesen gefährlichen Kriegszeiten in der Lage sein, bei Gefahr zu entkommen, die Antiquitäten leicht zu verpacken und problemlos zu transportieren» (van Gulik 1958a: 508-509, Anm. 8).

Von einem Sammler des 9. Jahrhunderts namens Wang Ai, der das staatliche Monopolbüro für Salz und Eisen leitete, hören wir, er habe einen geheimen Wandsafe (*fubi*) in seinem Haus einbauen lassen, um darin seine kostbaren Kunstgegenstände aufzubewahren. Doch nach seiner Hinrichtung seien all diese vorzüglich erhaltenen Werke zerstreut worden (van Gulik 1958a: 509, Anm. 1). Wie sehr manche verantwortungsvollen Besitzer ihre Schätze hegten und pflegten, geht aus den im 5. Jahrhundert niedergeschriebenen Empfehlungen des Gu Sixie hervor. In seinem *Qiminyaoshu*, den «Wichtigen Fertigkeiten einfacher Leute», gibt er von grosser

Erfahrung im Umgang mit Schrift- und Bildrollen zeugende Anweisungen über das fachmännische Montieren und Restaurieren von Rollen, ihre Handhabung beim Lesen und Betrachten sowie über ihre angemessene Aufbewahrung: «In dem Schrank, in dem man seine Schriftrollen aufbewahrt, sollte man Moschus und Kampfer haben, um Insekten am Brüten zu hindern. Insekten werden während der heissen und feuchten Tage des 5. Monats geboren. Wenn Schriftrollen nach dem Ende des Sommers nicht zum Lüften ausgerollt werden, kann man sicher sein, dass sie von Insekten aufgefressen werden. Zwischen dem 15. Tag des 5. Monats und dem 20. Tag des 7. Monats müssen Schriftrollen (zum Lüften) dreimal auf- und zusammengerollt werden. Man sollte dies an einem klaren Tag tun in einem geräumigen Zimmer, das luftig und kühl ist. Die Rollen sollten nicht der Sonne ausgesetzt sein, denn die Sonne verbrennt die Rollen und gibt ihnen eine braune Tönung. Darüber hinaus werden von der Sonne angewärmte Rollen sehr rasch Insekten anziehen. Regnerische und feuchte Tage sollte man ganz besonders meiden (für das Lüften der Rollen). Wenn man in dieser Weise um seine Schriftrollen besorgt ist, werden sie einige Jahrhunderte überdauern» (van Gulik 1958a: 142).

Versierte Sammler pflegten ihre Bild- und Schriftrollen nicht nur angemessen aufzubewahren, z.B. in kostbaren Brokathüllen, einfachen, aber praktischen Bambusmatten oder in langen Holzkästen für einzelne oder mehrere Stücke, sondern sie schenkten auch den Montierungen grösste Aufmerksamkeit. Schon die mehr oder weniger verzierten Enden des Rollstabes liessen aufgrund ihres Materials Qualität oder Gattung des betreffenden Werks erkennen. Aus dem *Suishi*, der offiziellen Geschichte der kurzlebigen Sui-Dynastie (581-618), erfahren wir, dass die Schriftrollen im kaiserlichen «Geheimen Magazin» (*bige*) je nach künstlerischem Rang unterschiedlich montiert waren: die besten mit Knöpfen aus rotem Glas an den Rollstäben, die etwas weniger hoch geschätzten mit dunkelvioletten Glasknöpfen und die in der Qualität am geringsten erachteten mit Knöpfen aus lackiertem Holz (van Gulik 1958a: 147). Auch während der folgenden Dynastien verwendete man kostbarste Materialien für das Neumontieren der Rollen in der Palastsammlung. Zum Teil wurden diese Arbeiten von den Künstlern selbst, von Spezialisten oder sogar von hohen Würdenträgern am Hof eigenhändig ausgeführt.

Einen lebhaften Eindruck vom Umgang mit Kunst während der Tang-Zeit (618-906) vermittelt uns der kenntnisreiche Maler, Schriftkünstler und Kunsthistoriker Zhang Yanyuan in seinem 847 vollendeten «Bericht über berühmte Maler aus allen Dynastien», dem *Lidai minghua ji* (II/5): «Heutzutage sind Kenner der Schriftkunst im allgemeinen zugleich auch Malereiexperten. Seit alter Zeit gibt es viele Leute, die Gemälde und Kalligraphien sammelten und zu schätzen wussten. Unter ihnen waren einige, die Bilder sammelten, ohne die nötige Kennerschaft zu besitzen; andere waren Connaisseure ohne jene Fähigkeit, Kunstwerke zu betrachten und sich daran zu erfreuen; wieder andere waren in der Lage, sie zu betrachten und sich zu ergötzen, aber sie beherrschten nicht die Technik des Montierens und Restaurierens; und schliesslich gab es solche, die sich zwar aufs Montieren verstanden, jedoch ohne jedes System ihre Kunstwerke ordneten. All dies sind Fehler eines (laienhaften) Kunstliebhabers. Die Regierungsperioden *Zhenguan* (627-649) und *Kaiyuan* (713-741) waren die blühendsten, die es je gab. Die Kaiser (dieser Epochen) waren göttlich inspiriert und mannigfaltig begabt, ihre Beamten gründlich und umfassend gebildet und 'Liebhaber der Künste' (*haoyi*). Sie kauften und suchten Schätze von allerhöchstem Wert, die sich wie Wolken über ihnen sammelten, so dass man (die Sammlung)

von Malereien und Schriftkunstwerken im 'Inneren Palastmagazin' (*neifu*) nahezu als vollständig betrachten konnte. Es gab einige Leute, die (dem Hof Kunstwerke) schenkten, um ein Amt oder einen Titel zu erhalten, und andere, die für den Kaiser nach Kunstwerken suchten, um dafür belohnt zu werden. Ferner existierten Familien, die seit langem (Kunstschätze) anhäuften und sammelten und die ihre Häuser als 'Schatzkammern für Bilder und Schriften' (*tushu zhi fu*) bezeichneten. Wenn erst einmal eine grosse Sammlung zusammengetragen ist, enthält diese sicherlich auch Werke von hervorragender Qualität, denn das Gute ist mit dem Schlechten bunt gemischt, und alles beruht letztlich auf dem kritischen Urteil des Sammlers und Besitzers. Aus diesem Grunde werden selbst neuere Werke dem Verfall preisgegeben und von Würmern angefressen, wenn (der Sammler) nicht der richtige Mann ist. Wenn die Werke hingegen in kompetente Hände gelangen, werden selbst die ältesten Kunstwerke in perfektem Zustand erhalten bleiben» (Acker 1954: 203-209).

Dass imperiale Kunstsammlungen auch schon vor der Tang-Dynastie keineswegs blosse Anhäufungen von Kostbarkeiten waren, wird klar aus dem, was Zhang Yanyuan (*Lidai minghua ji* I/2) über den von 479 bis 482 regierenden Kaiser Gao der Südlichen Qi-Dynastie zu berichten weiss. Die 348 Bilder seiner Sammlung waren nicht einfach chronologisch geordnet oder nach Meisternamen sortiert, sondern nach ihrem künstlerischen Rang klassifiziert (Acker 1954: 118). Auch wenn diese Liste des Kaisers Gao, der seine Bildrollen angeblich Tag und Nacht betrachtete, wann immer ihm die Regierungsgeschäfte dazu Zeit liessen, nicht erhalten geblieben ist, darf sie als einer der ältesten, mit Urteilskraft und Verständnis abgefassten Sammlungskataloge der chinesischen Malereigeschichte gelten.

Der mächtige zweite Tang-Kaiser Taizong, der während der erwähnten *Zhenguan*-Ära regierte, versuchte mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln, die offizielle und zentrale Kunstsammlung des Reiches auszubauen, denn bei seiner Inthronisation im Jahre 627 befanden sich aus dem «Palastmagazin» (*yufu*) seiner Vorgänger im «Inneren Speicher» (*neiku*) nur 300 Rollen (Acker 1954: 127). Innerhalb von sechs Jahren soll allein der Bestand an Schriftkunstwerken auf 1'500 Stücke angestiegen sein. Wahrscheinlich wurden die Werke vorwiegend aus Privatsammlungen konfisziert nach dem rigorosen System des *sou fang*, «Durchsuchung und Investigation». Es muss wie blanke Ironie anmuten, wenn man die Privatbesitzer glauben machen wollte, die Enteignung ihrer Schätze stehe in vollem Einklang mit traditionellen konfuzianischen Mustern, denn nun könnten die kostbarsten Dinge des Reiches an ihrem angemessenen Ort, im «Schosse des Himmelssohnes», zukünftige Jahrhunderte überdauern. Um sich vor Fälschungen zu schützen und einen möglichst hohen Qualitätsstandard zu gewährleisten, rief der Kaiser eine Expertenkommission ins Leben, die jedes einzelne Kunstwerk zu begutachten hatte. Nach eingehender Prüfung als echt anerkannte Bilder und Schriftkunstwerke erhielten ein Siegel mit den beiden Zeichen *zhenguan* aufgedrückt, was soviel heisst wie «rechtmässig inspiziert», so dass schliesslich der Kaiser anlässlich dieser Aktion zur Neuordnung und Bewertung seiner Sammlung den Begriff *zhenguan* zu seiner Regierungsdevise erhob, die bis zu seinem Tod im Jahre 649 Gültigkeit behalten sollte.

Zum Ausbau der imperialen Sammlung nahm der Herrscher neben seinen Gelehrten am Hof auch die tatkräftige Unterstützung teils skrupellos vorgehender Händler und Spezialbeauftragter in Anspruch. Der Beruf des Kunsthändlers war zur Tang-Zeit durchaus kein despektierlicher. Sogar ein ausländischer Händler namens Mu Yu, der aussergewöhnliche Kenntnisse in Malerei und Schriftkunst besass, wurde zum

Mitglied in der «Versammlung der Tugendhaften» (*jixian*) ernannt. Der zuvor bereits zitierte Kunsthistoriker Zhang Yanyuan fand Kunsthändler allerdings bedauernswerte Menschen, weil diese die erworbenen Schätze nicht für sich behalten konnten (Acker 1954: 205). Während der folgenden Song-Dynastie wurden die teils einflussreichen und mächtigen Kunsthändler, die gelegentlich auch nicht vor Erpressung und Betrug zurückschreckten, vor allem in gebildeten Sammler- und Literatenkreisen nicht sonderlich geachtet. Abschätzig sprach man von ihnen als «moralisch verkommenen Händen», *buxiao zhi shou* (Zürcher 1955: 145). Unter der sozialen Elite zog man den Weg des Tausches vor, das zweifellos eleganteste Verfahren, um Qualität und Umfang seiner Sammlung zu mehren.

Von Kunsthandel kann indes nur noch sehr bedingt die Rede sein, wenn Kaiser Taizong, wie bereits angedeutet, mit mehr oder minder sanftem Zwang die Besitzer von Schriftkunstwerken und Bildern berühmter alter Meister auffordern liess, ihre Schätze der Palastsammlung zu übereignen. Gelegentlich wurden sie dafür mit Gold oder Seidenballen aus den imperialen Manufakturen entlohnt. Versuchten sich die Besitzer der Order des Monarchen zu entziehen, schreckte dieser auch nicht vor gezieltem Diebstahl zurück. Das vielleicht berühmteste chinesische Schriftkunstwerk aller Zeiten, das Vorwort zum «Reinigungsfest am Orchideen-Pavillon», *Lantingxu*, aus dem Jahr 353 von der Hand des Wang Xizhi (307-365), des Patriarchen der gesamten ostasiatischen Schriftkunst, war über sieben Generationen in der Familie Wang weitervererbt worden und schliesslich in die Hände des als Schriftkünstler begabten Mönchs Zhiyong im Yongxin-Kloster von Guiji in der Provinz Zhejiang gelangt. Kurz vor seinem Tode hatte dieser es seinem Schüler Biancai anvertraut. Mehrfach hatte Kaiser Taizong den Mönch bereits aufgefordert, das *Lantingxu* dem Hof in Chang'an einzureichen, da er es anzuschauen wünsche. Doch immer wieder hatte der Mönch mit Bedauern erklärt, die Rolle sei seit dem Tod des Zhiyong unauffindbar. Schliesslich folgte Seine Majestät dem Rat eines hohen Beamten und schickte den raffinierten Zensor Xiao Yi in der Verkleidung eines harmlosen Scholaren nach Guiji. Rasch freundete sich dieser mit dem ahnungslosen Biancai an. Zur Freude des Mönchs hielt sich der gebildete Gast längere Zeit im Kloster auf. Man musizierte miteinander, spielte populäre Gesellschafts- und Geschicklichkeitsspiele wie Schach und Pfeilwerfen und unterhielt sich über Literatur und Geschichte. Als eines Tages auch über berühmte Kunstwerke gesprochen wurde, holte der über seinen unterhaltsamen Gast hochbeglückte Mönch die legendäre, hinter dem Dachbalken einer Klosterhalle versteckte Schriftrolle hervor und zeigte sie voller Stolz seinem vermeintlichen neuen Freund (Abb. 3). Dieser freilich schenkte der Rarität kaum Beachtung und sagte, die Rolle sei doch nur eine Kopie des berühmten *Lantingxu*, denn bekanntlich sei das Original schon seit langer Zeit verschollen. Biancai war von dieser Reaktion enttäuscht. Verärgert und gekränkt verliess er das Kloster. Nichts Böses ahnend hatte er die kostbare Schriftrolle unbeaufsichtigt auf dem Tisch liegen lassen. Xiao Yi indes nutzte die sich bietende Chance, nahm die Rolle an sich und machte sich eilends aus dem Staub. Zurück in Chang'an überreichte er das gestohlene Meisterwerk seinem begierigen Kaiser. Biancai aber soll den Verlust des von ihm bis dahin so sorgsam gehüteten *Lantingxu* nicht verschmerzt haben und kurz darauf vor Gram gestorben sein. Kaiser Taizong verfügte angeblich vor seinem eigenen Tod, das unter höchst dubiosen Umständen seiner Sammlung einverleibte, indes von ihm über alles geliebte Schriftkunstwerk müsse an seiner Seite im Grab «aufgebahrt» werden. Sein Sohn soll diesem Wunsch anlässlich der

Abb. 3: Zhao Lin (tätig ca. 1350-1370): «Xiao Yi beim Diebstahl des *Lantingxu*». Detail einer Handrolle. Tusche und leichte Farben auf Papier. 21.2 x 92.7 cm. Museum Rietberg, Zürich (Sammlung C. A. Drenowatz). Photo Wettstein & Kauf.

Trauerfeierlichkeiten zu Ehren seines Vaters im Jahre 649 entsprochen haben.

Man hat bisher Überlieferungen und Berichte, nach denen Bild- oder Schriftrollen als irdisches Sammlungsgut des Verstorbenen mitbestattet oder als Bestandteil der Grabausstattung aufgefunden worden sein sollen, mit grösster Skepsis aufgenommen. Archäologische Ausgrabungen der jüngeren Vergangenheit haben jedoch Belege geliefert für jene in älteren Quellen erwähnte Sitte. 1972-1974 fand man in den Gräbern Nr. 1 und 3 in Mawangdui bei Changsha, Provinz Hunan, neben vielen anderen Kostbarkeiten auch Buchrollen, Manuskripte und einige prachtvolle farbige Malereien auf Seide, teils mit Szenen und Figuren mythologischen Charakters auf T-förmigen, bannerähnlichen Hängerollen, teils mit zeremoniellen oder praktisch profanen Darstellungen wie etwa Landkarten, einer höfischen Ehrengarde mit Pferdegespannen oder einer illustrierten Anleitung zum Fitness-Training. Die Gräber stammen aus der Zeit zwischen 186 und 168 v.Chr. und konnten mit grosser Wahrscheinlichkeit als die letzten Ruhestätten der Gemahlin des Markgrafen von Dai und ihres Sohnes identifiziert werden.[10] In derselben Gegend unweit von Changsha, in Zidanku, förderten die Archäologen des Hunan-Provinzmuseums im Mai 1973 ein noch älteres, wohl ins 4./3. Jahrhundert v.Chr. zu datierendes Gemälde auf Seide ans Tageslicht. Das am oberen Ende mit einem dünnen Bambusrollstab und einer

[10] Dieser spektakuläre Fund ist mittlerweile mehrfach veröffentlicht worden. Hier mag es genügen, auf eine Publikation mit guten Farbtafeln und einer summarisch zusammenfassenden Einführung zu verweisen: Qian Hao, Chen Heyi and Ru Suichu (1981: 87-125).

braunen Seidenkordel zum Aufhängen ausgestattete Bild von 37.5 x 28 cm Grösse zeigt einen unter einem Baldachin stehenden Mann, der sich auf einem bootsförmig gewundenen Drachen in die Lüfte schwingt.[11]

Gegen Ende des Jahres 1970 öffnete man in Zou Xian, Provinz Shandong, das Grab des 1389 im Alter von erst 19 Jahren verstorbenen Zhu Tan. Er war der 10. Sohn des ersten Ming-Kaisers Tai Zu (reg. 1368-1398), der ihn bereits im Säulingsalter von zwei Monaten zum Prinzen von Lu erhoben hatte. Unter den Schätzen des imperialen Grabes fand man eine Ehrenwache in Miniaturformat, zahlreiche, zum Teil alte Musikinstrumente, mehr als 300 gedruckte Bücher aus der Yuan-Dynastie (1279-1368) sowie einige gut erhaltene Schriftkunstwerke und Malereien. Von besonderem Reiz ist ein als Albumblatt montierter Rundfächer mit «Malvenblüten und Schmetterling» auf der Vorderseite und einem Kurzgedicht von der Hand des Song-Kaisers Gaozong (1107-1187) auf der Rückseite, beides in Gold auf Seide ausgeführt.[12] Ferner wurde eine ungewöhnliche Handrolle mit «Weissem Lotos» des nach 1322 gestorbenen Yuan-Malers Qian Xuan entdeckt, die der Maler am Ende signiert und

[11] Siehe «Paintings on Silk from a Chu Tomb of the Warring States Period Found in Changsha», in *New Archaeological Finds in China II. More Discoveries During the Cultural Revolution.* Beijing 1978: 48-54.

[12] Gute Abbildungen enthält das Werk *Wenhua da geming qijian chutu wenwu.* Beijing 1973: 133-134.

mit der Bemerkung versehen hat[13]: «Ich habe mein *hao* (meinen Künstlernamen) in Zhaxiweng, 'Der Alte vom Zha-Fluss', abgeändert, denn es sind mehr und mehr Fälschungen meiner Werke aufgetaucht. Daher kam ich auf diese neue Idee, die Fälscher blosszustellen. Qian Xuan Shunju». Diese Begründung für die Wahl des wohlbekannten *Nom de plume*, mit dem der Maler seine Spätwerke signierte, ist überraschend und neu, denn keine der traditionellen biographischen Quellen vermochte die Namensänderung des Qian Xuan bisher zu erklären.

Archäologisch gesichert sind auch die Fundumstände für zwei Hängerollen, die im Frühjahr 1974 aus einem wohl zwischen 959 und 986 zu datierenden Grab in Yemaotai bei Faku in der Provinz Liaoning zu Tage kamen.[14] Die mitsamt ihrer Montierung gut erhaltenen, über tausend Jahre alten Bilder zeigen eine Berglandschaft und eine liebevoll geschilderte Szenerie mit Hasen, Vögeln, Bambus und Blumen. Der hier weit im Norden des heutigen China Beigesetzte wird diese beiden Bilder von der Hand anonymer Maler zu Lebzeiten besonders geschätzt haben, denn sonst wären sie nicht zu einem Teil seiner Grabausstattung geworden. Als 1959 im Kreis Huai'an in der Provinz Jiangsu eine Grabstätte freigelegt wurde, die sich auf das Jahr 1094 datieren lässt, fanden die Archäologen nur noch den hölzernen Rollstab eines vollständig zerfallenen Gemäldes oder Schriftkunstwerks vor (Fontein and Wu 1973: 237). Doch am 24. April 1982 machten sie bei Zhakoucun, einem östlichen Vorort der Kreishauptstadt Huai'an, eine atemberaubende Entdeckung. Sie fanden in einem Grab, das nach Auskunft des Epitaphs dem 1496 hier beigesetzten erfolglosen Beamten Wang Zhen (mit dem Grossjährigkeitsnamen Bo'an) und seiner Gemahlin gehört, die vermutlich komplette Malereisammlung des Ehepaares. Nicht weniger als 25 Bildrollen von teils namhaften Meistern der Yuan- und Ming-Zeit konnten in vorzüglichem Erhaltungszustand geborgen werden (Abb. 4). Die Werke, die nahezu ein halbes Jahrtausend unberührt im Grabe der Wangs geschlummert haben, zeugen nicht nur von dem erlesenen Geschmack und Qualitätsbewusstsein ihrer ehemaligen Besitzer, sondern zugleich von deren Sammelleidenschaft und Hingabe an die Kunst bis in den Tod, Wesenszügen, denen die Nachfahren offenbar beim Begräbnis pietätvoll Rechnung trugen.[15]

Aus allem bisher Geschilderten spürt man das blutvolle, affektive Verhältnis des traditionellen chinesischen Sammlers zu seinen Schätzen, und in einigen Fällen nimmt dieses Engagement geradezu die Züge von Besessenheit an. Von Yuan Di, einem Kaiser des 6. Jahrhunderts, ist überliefert, er habe 554 angesichts aufständischer Truppen vor seinem Palast den gesamten, nicht weniger als 2'400'000 Stücke umfassenden Bestand an Büchern, Bild- und Schriftrollen anzünden lassen. Mit pathetisch grosser Geste habe er sich in die Flammen stürzen wollen, sei aber von den Damen des Hofes erfolgreich daran gehindert worden. Darauf soll er die antiken kaiserlichen Schwerter an den Säulen der Palasthalle zerschmettert haben mit dem Ausruf: «Wahrlich, dazu ist es mit der Linie der Xiao schliesslich gekommen! Der

[13] Vgl. *ibid.* 135, sowie Fontein and Wu (1973: 236, Fig. 133).

[14] Vorzügliche Farbtafeln enthält die japanische Publikation *Ryôneishô Hakubutsukan* (Chûgoku no hakubutsukan, Bd. 3). Tôkyô 1982, T. 89-90, sowie Ledderose (1985b: 11, Abb. 1).

[15] Die Bilder sind in guten Farbtafeln mit teils grossformatigen Details kürzlich publiziert worden: Jiangsu Sheng Huai'an Xian Bowuguan und Zhong'guo Gudai Shuhua Jiandingzu (Hrsg.), *Huai'an Mingmu chutu shuhua.* Beijing 1988.

Abb. 4: Anonymer Ming-Maler (14./15. Jh.) der Li-Guo-Tradition in der Nachfolge des Tang Di (ca. 1286-1354): «Bei der Lektüre im Studio unter hohen Kiefern». Detail einer Handrolle. Tusche und leichte Farben auf Seide. 32 x 83.9 cm. Ausgegraben 1982 im Grab des Wang Zhen und seiner Gemahlin, beigesetzt 1496 in Zhakoucun, Kreis Huai'an, Provinz Jiangsu. Museum des Kreises Huai'an.

Weg von Kunst und Gelehrsamkeit soll diese Nacht nicht überdauern!». Der feindliche General und seine Leute retteten angeblich mehr als 4'000 Bilder und Schriftkunstwerke aus der glühenden Asche und brachten sie in die Hauptstadt Chang'an (Acker 1954: 122-123). Ein geradezu pathologischer Exklusivitätsanspruch muss auch den Ming-Sammler Wu Hongyu geleitet haben, als er 1650 vom Sterbebett aus seine schönsten Bilder ins Feuer warf, um sie mit sich ins Jenseits zu nehmen. Ein Teil konnte von seinem gerade noch rechtzeitig eintreffenden Neffen den Flammen entrissen werden, darunter das zwischen 1347 und 1350 entstandene Hauptwerk des gefeierten Yuan-Meisters Huang Gongwang (1269-1354) mit dem Titel «In den Fuchun-Bergen wohnen», das heute zu den Schätzen des National Palace Museum, Taipei, gehört (Cahill 1976: T. 41-44, vgl. auch S. 111-113). Der erste, teilweise angebrannte und stark restaurierte Abschnitt ist im Museum der Provinz Zhejiang in Hangzhou erhalten geblieben. Von einer anderen Handrolle des Ming-Malers Tang Yin (1470-1524) verbrannte bei dieser Gelegenheit ebenfalls der äussere, d.h. der Anfangsteil, und nur der letzte Abschnitt mit der Darstellung «Vornehmer Gelehrter» im Stile des Liang Kai ist erhalten geblieben (Cahill 1978: T. 94, vgl. auch S. 198-199).

Das gerettete Werk des Huang Gongwang hatte eine Reihe namhafter Besitzer, unter ihnen zwei der renommiertesten Ming-Maler, Shen Zhou (1427-1509) und Dong Qichang (1555-1636). Um 1730 gehörte die Handrolle dem reichen koreanischen Salzhändler An Qi aus der Wirtschaftsmetropole Tianjin, der sich zu einem anerkannten Connaisseur entwickelt hatte und damals einer der bedeutendsten Sammler chinesischer Malerei war. Als die Regierung ihn zwang, zum Ausgleich für seine illegalen Einnahmen aus dem zwielichtigen, von ihm manipulierten Salzhandel den Bau einer neuen Stadtmauer um seine Heimatstadt zu finanzieren, sah sich An Qi gezwungen, einen grossen Teil seiner Kunstschätze wieder in bare Münze umzuwandeln. Der Kaiserhof scheint einer der dankbarsten Abnehmer gewesen zu sein, und der von 1736-1796 regierende, sammelwütige Qianlong-Kaiser (Abb. 5) wähnte unter diesen Neuerwerbungen der Palastsammlung auch das Meisterwerk des Huang Gongwang. Er begann eine Würdigung nach der anderen auf die Handrolle zu schreiben, und als nach der 55. Aufschrift aus seinem vulgären Pinsel auch der letzte freie Raum besetzt war, glich das Bild einer Ruine und war bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Doch glücklicherweise handelte es sich um eine Kopie. Das Original kam erst 1746 in die höfische Sammlung. Der Qianlong-Kaiser jedoch schenkte ihm keine Beachtung. Niemals hätte er zugestehen können, dass er, der sich für einen der grössten Malereikenner aller Zeiten hielt, auf eine Kopie hereingefallen war (Cahill 1976: 112). So entging Huang Gongwang's Meisterwerk ein zweites Mal einer Katastrophe.

Nicht erst in den späteren Epochen der Geschichte Chinas gehörte es zum Alltag im Umgang mit Kunst, dass Originale und Kopien in betrügerischer Absicht miteinander vertauscht wurden. Seit dem 5. Jahrhundert ist das Fälscherwesen, das sich aller nur erdenklichen Praktiken zur Übervorteilung seiner Kunden bediente, ein ständig wiederkehrendes Thema kunsthistorischer Schriften. Yu He, der offiziell beauftragte Sachverständige für die Neuordnung der Palastsammlung, erzählt in seinem 470 dem Thron eingereichten «Memorandum zur Schriftkunst», *Lunshubiao*, die Geschichte des kurz zuvor erst verstorbenen Liu Yizong, des Grafen Hui von Xinyu (gest. 444). Dieser liebte es, einen kultivierten Kreis von Literaten und Gelehrten um sich zu versammeln. Gleichzeitig bemühte er sich, als Statussymbol

Abb. 5: Lang Shining (Giuseppe Castiglione, 1688-1766): «Der Qianlong-Kaiser (1711-1799, reg. 1736-1796) geniesst seine Kunstsammlung im Palastgarten». Hängerolle. Tusche und Farben auf Seide. 136.4 x 62 cm. Palastmuseum Beijing.

eine angemessene Kunstsammlung aufzubauen, und zu diesem Zwecke stattete der eitle, finanzkräftige Graf Antiquitätenhändler mit grösseren Summen Geldes aus, eine Praxis, die uns von Sammlern grossen Stils aus unseren Tagen nicht ganz unvertraut ist. Die durchtriebenen Händler liessen exakte Kopien nach bekannten Meisterwerken anfertigen, «alterten» das Papier künstlich durch Zerknittern, färbten es mit dem dreckigen Wasser, das nach Regenfällen von alten Schilfdächern rann, und übergaben die Rollen dem ahnungslosen, aber glücklichen Grafen. Yu He bemerkt mit dem mokanten Unterton des Eingeweihten und wohl auch nicht ohne Schadenfreude, in dieser Sammlung hätten sich Originale und Fälschungen in chaotischem Durcheinander befunden (Zürcher 1955: 142 und Goepper 1974: 225). Über einen am Tang-Hof bei Kaiser Taizong angestellten Kopisten namens Tang Puche wird berichtet, er habe neben den offiziell in Auftrag gegebenen Kopien berühmter Schriftkunstwerke aus der imperialen Sammlung unter der Hand weitere hergestellt und sie aus dem Palast, d.h. wohl stillschweigend, in den Handel gebracht, zweifellos als Originale (Zürcher 1955: 143). Der hohe Staatsbeamte Xu Hao (703-782) beklagt den desolaten Zustand, dem die kaiserliche Sammlung während der Herrschaft der berüchtigten Kaiserin Wu Zetian (reg. 684-705) sowie durch Kriegsschäden anheimgefallen war. Die Fälschungen, die er aus der Palastsammlung entfernt habe, seien alle wieder aufgekauft worden. Doch damit nicht genug: Man habe sie dem Kaiser wieder zum Geschenk gemacht, und die «grossherzigen Stifter» seien dafür mit hohen Ämtern und Belohnungen ausgezeichnet worden. Doch selbst, nachdem die Werke als Fälschungen entlarvt worden seien, hätte man die betreffenden Personen nicht ihrer Ämter enthoben. Davon habe niemand etwas wissen wollen (Zürcher 1955: 143). In seiner «Fortsetzung zur Malerei(geschichte)», *Huaji*, die im Vorwort auf das Jahr 1167 datiert ist, gibt der bekannte Kunstkritiker Deng Chun die skrupellosen Manipulationen eines Verwandten einer der Kaiserinnen zu Protokoll, der zu Beginn des 12. Jahrhunderts lebte. Wohl aus Gründen der Diskretion verschweigt der Autor den Namen des Mannes und sagt, er sei nicht überliefert. Obwohl dieser als ein renommierter Sammler und Connaisseur geachtet gewesen sei, habe er insgeheim Abmachungen mit gewöhnlichen Kunsthändlern getroffen. Häufig sei er aufgefordert worden, Bilder und Handschriften aus Privatbesitz zu begutachten. Bei besonders interessanten und seltenen Werken habe er die Rollen mit allen nur erdenklichen Tricks in sein Haus bringen und heimlich exakte Kopien davon anfertigen lassen, um diese an die Besitzer zurückzugeben mit der Bemerkung, es handele sich leider nur um Kopien, was den Tatsachen entsprach. Die Originale, so heisst es, verkaufte er anschliessend zu hohen Preisen, vielfach wahrscheinlich sogar an die ahnungslosen, in ihrer Kennerschaft erschütterten Betrogenen. Am Ende seien bisweilen drei oder vier Versionen des mehrfach kopierten Originals im Umlauf gewesen. So habe der Mann den Spitznamen Bianyisan erhalten, der «Billige Dreier», wohl deshalb, weil er das fatale Spielchen mehrmals wiederholte und man von ihm am Ende die Kopie einer kopierten Kopie ohne allzu grossen finanziellen Aufwand erwerben konnte (van Gulik 1958a: 193 und Fong 1962: 96, Anm. 8). Der Dichter Zhou Mi (1232-1308), ein vorzüglicher Kunstkenner, musste bei seinem Besuch der Palastsammlung im Jahre 1299 mit Entsetzen feststellen, dass im Laufe der Jahre trotz strengster Bewachung immer mehr Originale verschwunden und durch Fälschungen ersetzt worden waren. Unter den 160 Rollen, die er angeschaut habe, seien kaum noch zehn von überragender Qualität und unzweifelhafter Echtheit gewesen, schrieb er resigniert (van Gulik 1958a: 201-

202). Zu den gängigen Praktiken der Fälscher gehörten ferner das einfache und vergleichsweise harmlose Aufdrücken bekannter Künstler- und Sammlersiegel, das Hinzufügen berühmter Namen auf unsignierte Werke der Malerei und Schriftkunst sowie das brutale Zerschneiden von Rollen, wodurch aus einem Original gleich mehrere gemacht werden konnten.

Im Gefolge eines derart ausgeprägten Kunstbetriebs etablierten sich in China beinahe zwangsläufig schon vor Jahrhunderten regelrechte Umschlagplätze für Kunstwerke und Antiquitäten, sogenannte *changmaichu*. Nicht selten hören wir, welch schwindelerregende Höhen die Preise für anerkannte Meisterwerke erreichen konnten. Ein anonymes Tang-Gemälde mit dem Siegel des Li Deyu (787-849) brachte bereits im 11. Jahrhundert 80'000 Kupfermünzen (Soper 1951: 85 und Zürcher 1955: 145). Um 1100 wurde das Bild einer «Strohgedeckten Hütte» von Lu Hong (1. Hälfte 8. Jh.) auf 100'000 Kupfermünzen geschätzt. Die thematisch nicht sonderlich populäre Katzendarstellung von Huang Quan (903-968) brachte 20'000 und ein nach Ansicht des Mi Fu schlechtes, demselben Künstler zugeschriebenes Werk gar 50'000 Kupfermünzen. Für das berühmte Bild des «Tang-Kaisers Taizong in seiner Karrosse» von der Hand des 673 gestorbenen Hofmalers Yan Liben, des führenden Porträtisten und Figurenmalers seiner Zeit, zahlte ein Liebhaber sage und schreibe 700'000 Kupfermünzen (Zürcher 1955: 145). Yan Liben wird auch die im Museum of Fine Arts, Boston, erhaltene Handrolle mit «Dreizehn Kaiserporträts» zugeschrieben (Fontein and Wu 1973: 215218). In diesem konkreten Fall erfahren wir aus dem 1188 datierten Kolophon des Zhou Bita (1126-1204), dass sein Bruder, ein geschätzter Gelehrter und hoher Staatsbeamter, nicht weniger als 540'000 Kupfermünzen investierte, um die Malerei zu erwerben und sie restaurieren zu lassen.[16] Wahrlich stolze Preise, die man im Alten China für Kunst anzulegen bereit war! Aber viele Kenner und Sammler waren über diese Entwicklung schon damals nicht sehr glücklich. Der 1126 gestorbene Song-Gelehrte Cai Tao meinte resignierend: «Seit der *Zhenghe*-Ära (1111-1118) sind Kunstliebe und Kunstgenuss überall Mode geworden; man betrachtet Kunstwerke als Handelsware und Bestechungsgeschenke. Dies ist in der Tat das Übel unseres Zeitalters» (Zürcher 1955: 145). Man ist versucht hinzuzufügen, auch der Gegenwart, und zwar weltweit.

[16] Die zum Teil aufgrund der Siegel und Kolophone zu rekonstruierende Geschichte der Handrolle sowie eine ausführliche Analyse findet sich bei Kojiro Tomita (1933: 3-5, T. 10-24).

Literaturangaben

ACKER William R.B.
1954. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Sinica Leidensia VIII. Leiden: E. J. Brill.

BEURDELEY Michel
1966. *China – Kunst und Sammler durch die Jahrhunderte*. Fribourg: Office du Livre.

BUSH Susan and Hsio-yen SHIH
1985. *Early Chinese Texts on Painting*. Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press.

CAHILL James
1961. «The Six Laws and How to Read Them». *Ars Orientalis* 4, Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution (Washington, D.C.) and Fine Arts Department, University of Michigan (Ann Arbor), p. 372-381.
1976. *Hills Beyond a River. Chinese Painting of the Yüan Dynasty, 1279-1368*. New York and Tokyo: Weatherhill.
1978. *Parting at the Shore. Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580*. New York and Tokyo: Weatherhill.

CWIK Hans-Jürgen
1971. *Gedanken und Erlebnisse eines chinesischen Kunstsammlers*. Essen: Burkhard-Verlag Ernst Heyer.

DEBON Günther und Chün-shan CHOU
1969. *Lob der Naturtreue. Das Hsiao-shan hua-p'u des Tsou I-kuei (1686-1772)*. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.

FONG Wen
1962. «The Problem of Forgeries in Chinese Painting». *Artibus Asiae* (Ascona) XXV, 2/3, p. 95-140.
1967. «The First Principle of Hsieh Ho». *National Palace Museum Quarterly* (Taipei) 1/3 (Jan.).

FONTEIN Jan and Tung WU
1973. *Unearthing China's Past*. Boston: Museum of Fine Arts.

FONTEIN Jan und Rose HEMPEL
1968. *China, Korea, Japan*. Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 17. Berlin: Propyläen Verlag.

FRANKE Herbert (ed.)
1976. *Sung Biographies. Painters*. Münchener Ostasiatische Studien, Bd. 17. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

GOEPPER Roger
1974. *Shu-p'u. Der Traktat zur Schriftkunst des Sun Kuo- t'ing*. Studien zur Ostasiatischen Schriftkunst II. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.

JIANGSU SHENG HUAI'AN XIAN BOWUGUAN and ZHONG'GUO GUDAI SHUHUA JIANDINGZU (eds.)
1988. *Huai'an Mingmu chutu shuhua*. Beijing.

LEDDEROSE Lothar
1977a. «Die Kaiserliche Sammlung als Instrument der Kunstpolitik in China», in: VOIGT Wolfgang (Hrsg.), Vorträge XIX. Deutscher Orientalistentag, 1975, Freiburg. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Supplement III/2 Wiesbaden, S. 1632-1637.
1977b. «Der politische und religiöse Charakter der Palastsammlungen im chinesischen Altertum», in: GOEPPER Roger u.a. (Hrsg.), *Zur Kunstgeschichte Asiens. 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln*. Wiesbaden, S. 153-159.
1978-1979. «Some Observations on the Imperial Art Collection in China». *Transactions of the Oriental Ceramic Society* (London) 43, p. 33-46.
1985a. «Die Kunstsammlungen der Kaiser von China», in: LEDDEROSE Lothar und Herbert BUTZ (Hrsg.), *Palastmuseum Peking. Schätze aus der Verbotenen Stadt*. Frankfurt a.M.: Berliner Festspiele und Insel Verlag, S. 41-47.
1985b. *Im Schatten hoher Bäume. Malerei der Ming- und Qing-Dynastien (1368-1911) aus der Volksrepublik China*. Baden-Baden: Staatliche Kunsthalle, Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, Hamburg: Museum für Kunst und Gewerbe.

LEGGE James
(1861) 1991. *The Chinese Classics*. Vol 1. Taipei: SMC Publishing Inc. (Reprint).

LI Chu-tsing and James C. Y. WATT (eds.)
1987. *The Chinese Scholar's Studio. Artistic Life in the Late Ming Period. An Exhibition from the Shanghai Museum*. New York: The Asia Society Galleries and Thames & Hudson.

QIAN Hao, Heyi CHEN and Suichu RU
1981. *Out of China's Earth. Archaeological Discoveries in the People's Republik of China*. London and Beijing: Frederick Muller Ltd. and China Pictorial.

SOPER Alexander Coburn
1949. «The First Two Laws of Hsieh Ho». *Far Eastern Quarterly* 8, p. 412-423.
1951. *Kuo Jo-hsü's Experiences in Painting (T'u-hua chien-wen chih). An Eleventh Century History of Chinese Painting Together with the Chinese Text in Facsimile*. Washington, D.C.: American Council of Learned Societies.

TOMITA Kojiro
1933. *Portfolio of Chinese Paintings in the Museum (Han to Sung Periods)*. Museum of Fine Arts, Boston. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

van GULIK Robert H.
1958a. *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur. Notes on the Means and Methods of Traditional Chinese Connoisseurship of Pictorial Art, Based upon a Study of Mounting Scrolls in China and Japan*. Serie Orientale Roma XIX. Roma: Is.M.E.O.
1958b. *Scrapbook for Chinese Collectors. Shu-hua-shuo-ling. A Chinese Treatise on Scrolls and Forgers*. Beirut: Imprimerie Catholique.

VANDIER-NICOLAS Nicole
1964. *Le Houa-che de Mi Fou (1051-1107) ou le Carnet d'un Connaisseur à l'époque des Song du Nord*, (Bibliothèque de l'Institut des Hautes Etudes Chinoises, vol. XVI). Paris: Presses Universitaires de France.

WALEY Arthur
1938. *The Analects of Confucius*. London: George Allen & Unwin.

ZÜRCHER Erik
1955. «Imitation and Forgery in Ancient Chinese Painting and Calligraphy». *Oriental Art* (London), New Series I/4, Winter, p. 141-146.