Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Herausgeber: Kunsthistorisches Institut der Universität Zürich

Band: 7 (2000)

Artikel: Chinesische Traumwolken

Autor: Brinker, Helmut

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-720018

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. Siehe Rechtliche Hinweise.

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. Voir Informations légales.

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. See Legal notice.

Download PDF: 29.04.2025

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

Helmut Brinker

Chinesische Traumwolken

In China hat man sich zur Visualisierung des Traumes in Wort und Bild immer wieder der Metapher dahintreibender, stetem Wandel unterworfener Wolken bedient. Schon vor mehr als zwei Jahrtausenden wurden phantastische Jenseitswelten durch geballte, ungreifbar entrückte Wolkengebilde angedeutet, und noch heute werden Traumbilder gern in schwungvoll geschweifte, luftblasenähnliche Wolken gefasst. Oft gehen diese vom Kopf oder von der Brust (dem Herzen) der träumenden Menschen aus. Dieser Darstellungsmodus hat sich rund um die Welt vor allem in den modernen »Comic strips« etabliert, um Gedanken, Prognosen, Pläne, Wünsche, Ängste, Utopien und Ideale der agierenden Protagonisten zu markieren und virtuell ins Blickfeld zu rücken. Wie Rauch aufsteigende, flüchtige Schweife und Wolken haben die Funktion und den Charakter piktographischer Spruchbänder. Irreale Erscheinungen, wundersame Ereignisse, ephemere Gestalten oder fiktive Szenarien lassen sich in den zu Formeln geronnenen »Traumwolken« gleichsam als Projektionen einer imaginierten Welt einfangen. Zugleich dienen sie dazu, die Träumenden mit dem Geträumten zu verbinden, die Blicke der Betrachter zu lenken und deren Aufmerksamkeit auf das entscheidende Detail zu fokussieren. In Simultandarstellungen erscheinen in diesem realitätsfernen Luftraum oder Dunstkreis die Traumpersonen in der visionären Umgebung mit dem Ziel oder Resultat ihrer Träume. Oft gelang es den Künstlern, durch die beschwingte luftige Isolation und kompositorische Ausgrenzung, durch die Anordnung und Dimensionierung, die Detailfülle und den bisweilen narrativen Charakter der »Traumwolken« die Darstellungsebenen von Realität und Illusion zu wandeln und damit die Wahrnehmung der Bildbetrachter auf den ersten Blick wie im Traum zu verwirren.[1]

Motivischer Prototyp solcher »Traumblasen« dürfte in China der literarische Topos *fuyun*, »dahintreibende Wolken«, sein. Er lässt sich bis in die ersten Jahrhunderte vor unserer Zeitrechnung zurückverfolgen. In einem der Texte, die unter dem Titel »Elegien von Chu«, *Chuci*, gesammelt wurden, heisst es bei den »Neun Erklärungen«, *Jiuzhang*, unter den »Gedanken an den Schönen Menschen« [i. e. an den Herrscher], *Si meiren*: »Ich gedachte meine Worte den ›dahintreibenden Wolken‹, *fuyun*, als Trägern anzuvertrauen; / doch als ich dem Gott des Regens und der Wolken begegnete, wollte er sie nicht entgegennehmen.«[2] An einer Stelle des »Kummers über den Wirbelwind«, *Beihui feng*, beneidet der Dichter die Freiheit der »dahintreibenden Wolken«, und in der Schilderung einer Seelenreise, der »Fahrt in die Ferne«, *Yuanyou*, wird der Reisende von einer »dahintreibenden Wolke« in Schwindel erregende Höhe getragen, und als er im freien Flug die blauen Wolken passiert, entdeckt er plötzlich unter sich sein altes Haus. Schliesslich leiht sich der Dichter »dahintreibende Wolken« als Begleitung im *Zibei*, »Von Kummer bedrückt«, dem fünften der »Sieben Einsprüche«, *Qijian*, um in Windeseile über unendliche Distanzen durch das All zu fliegen.[3]

Vor allem die Daoisten, die sich zutiefst um die Fortdauer des menschlichen Leibes nach dem Austritt aus dieser allgemein vergänglichen Existenz sorgten und dem scheinbar unaufhaltsamen Lauf der Natur mit Magie und Alchemie zu entrinnen trachteten, sehnten sich nach einem grenzenlosen Dasein in überirdischen Sphären. Musik und Tanz, Zeremonien und Opfer konnten

Abb. 1: Aussenseite eines mit Lackmalerei dekorierten Sarkophags, 114 x 256,5 x 118 cm, aus dem 1971 entdeckten Grab der Markgräfin von Dai, Mawangdui bei Changsha (Provinz Hunan), Westliche Han-Dynastie, Mitte des 2. Jh. v. Chr.

ebenso wie mythische Gottheiten und legendäre Heroen zur Realisierung dieser Wünsche beitragen. Die Menschen hofften, beim Abschied aus dieser Welt direkt ins All aufzusteigen, um in entrückten Paradiesen zusammen mit den Unsterblichen in Frieden und ewiger Glückseligkeit weiterzuleben. Um dorthin zu gelangen, beschworen sie in Wort und Bild die tätige Mithilfe fliegender Fabelwesen und Glück verheissender Tiere als Mittler zwischen den Welten, und diese bedienten sich ihrerseits beinahe zwangsläufig des Vehikels am Firmament vorüberziehender Wolken.

Das Treiben solcher Gestalten inmitten stilisierter Wolken bildet denn auch das ikonographische Programm auf den Aussenseiten eines mit Lackmalerei dekorierten Sarkophags aus der frühen Westlichen Han-Dynastie (Abb. 1). Dieser wurde 1971 in Mawangdui bei Changsha in der Provinz Hunan in einem Grab (Nr. 1) entdeckt, das sich als die letzte Ruhestätte der um die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. gestorbenen Gemahlin des Marquis von Dai identifizieren liess.[4] Ein äusserer Mantelsarg und drei ineinander geschachtelte, fest verschlossene innere Holzsarkophage bargen den in Seidentücher gehüllten, nahezu unversehrten Leichnam der Markgräfin von Dai. Grosszügig und schwungvoll sind auf dem grössten der Innensarkophage mit einem erstaunlich freien, elastischen Pinselduktus die dahintreibenden hellen Wolken auf den schwarzen Grund gemalt. An manchen Stellen ballen sie sich volutenartig zusammen, an anderen verflüchtigen sie sich zu kometenhaften Spuren. Unvermutet greifen sie hier und da über den dunklen Hintergrund in die ornamentalen Randleisten hinaus, als wollten sie ihren unaufhaltsamen Wandel und ihre dynamische Expansion im endlosen Raum suggerieren. Für die grotesken Fabelwesen in ihren bewegten Posen und mysteriösen Aktivitäten sind die *fuyun* offenbar die Kommunikationsbasis und der Lebensraum, in dem sie sich wohl fühlen. Dieses Darstellungsprogramm spiegelt unmissverständlich die Jenseitsvorstellungen in jener Zeit und in jenen südlichen Regionen Chinas; zugleich führt es die Präsenz und die bereits in Kultur und Kunst der Han angelegte elementare Bedeutung »dahintreibender Wolken« vor Augen.

Das antithetische Konzept einer *po*-Seele, die beim Tod im Körper oder in dessen Resten verharrt, und einer *hun*-Seele, die den Leib beim Tod verlässt, um in eine spirituelle Sphäre zu entfliehen, ist für die Zhou- und die Han-Dynastie ausführlich belegt, dürfte aber wohl aus älteren Wurzeln erwachsen sein.[5] Die *po*-Seele deutet in ihrer Schreibung mit dem Radikal »weiss«, *bai* oder *bo*, ihre Sinnverwandtschaft mit den weissen Totengebeinen ebenso an wie mit der traditionellen Farbe des Todes und der Trauer. Die im Äther sich verflüchtigende *hun*-Seele könnte etymologisch als die in den »Wolken« schwebende Seele betrachtet werden. In seiner ursprünglichen Bedeutung mag der Begriff indes auf das im archaischen Chinesisch zu »Wolken«, *yun*, in Beziehung stehende, homophone Wort *yun*, »sprechen«, zurückgehen, so dass *hun* durchaus die »sprechende Seele« repräsentieren

könnte.[6] In Kenntnis dieses vielfach kommentierten klassischen Begriffspaares brachte der Traumforscher Chen Shiyuan (tätig 1537–1583) in seinem 1562 herausgegebenen Werk »Müssiges Treibenlassen eines Traumdeuters«, *Mengzhan yizhi*, Wachzustand und Traum mit dem Sitz der Seelen, den Augen und der Leber, sowie mit Tag und Nacht in Verbindung: »Wenn sich der Mensch des Morgens erhebt, so verbindet sich die *hun*-Seele mit den Augen; schläft er des Nachts, so bewohnt die *po*-Seele die Leber. Weil sich die *hun*-Seele mit den Augen verbindet, vermag er zu sehen, weil die *po*-Seele die Leber bewohnt, vermag er zu träumen. Der Traum ist die Wanderung des Geistes und ein Spiegel des Wissens um das Kommende.«[7] Die in der Leber angesiedelte, mit der Ruhe des Schlafes und der Nacht verbundene *po*-Seele bringt nach Chen's Ansicht den Traum hervor. Dieser wird jedoch im gleichen Atemzug als »die Wanderung des Geistes und ein Spiegel des Wissens um das Kommende« bezeichnet, also als eine die *hun*-Seele strukturierende und ergänzende Kraft, die durch die Augen und den helllichten Tag manifest wird und im Traum zu sehen und zu sprechen vermag. Nach traditioneller chinesischer Ansicht liegt es in der Natur des Traumes, dass die im Herzen angesammelte »essentielle Lebenskraft«, *jingqi*, eines Individuums sich im Schlaf als Traum verdichtet und ausströmt, um sich als *hun*-Seele frei zu entfalten und im Äther zu bewegen – als flüchtig dahintreibende »Wolkenseele«.[8]

Wie chinesische Maler im 9. Jahrhundert den Aufstieg der Seele ins buddhistische Paradies in Szene setzten, zeigt ein Ausschnitt aus einem schmalen Seidenbanner in der Stein Collection des British Museum, London (Abb. 2). Das Banner wurde zusammen mit anderen kostbaren Malereien und Manuskripten in einer der Grotten des Höhlentempelkomplexes der alten Oasenstadt Dunhuang im äussersten Nordwesten Chinas gefunden. In einer Simultandarstellung sehen wir in der linken unteren Ecke einen weiss gekleideten Mann mit schwarzem Kopftuch, der krank und schwächlich zu sein scheint und deshalb von einem Knaben an der Hand geführt werden muss. Daneben sitzt wohl derselbe kahlköpfige Alte auf einer Bahre. Sein Oberkörper ist unbekleidet, sein Unterleib mit einem roten Tuch bedeckt. Hinter ihm hockt ein Diener, der den offenbar Sterbenden auf seinem Totenbett am Rücken stützt. Rechts unten liegt starr der dunkle Leichnam. Von seinem Haupt steigt eine mehrfarbige Wolke auf, und in anbetender Haltung kniet darauf eine kleine Gestalt in Beamtentracht, die sich erwartungsvoll dem Jenseits zuwendet. Der Maler hat sie in verlorenem Profil erfasst, um damit die Richtung des erlösenden Aufstiegs ins Paradies, den Abschied aus dieser durch eine Landschaft angedeuteten Erdenwelt zu markieren. Auf die Seele des buddhistischen Laienanhängers wartet ein prächtiger Palast, der durch ein horizontales Wolkenband ebenfalls seine Entrückung in himmlische Sphären erkennen lässt.

Etwa ein Jahrhundert zuvor hatten berühmte Dichter der Tang-Zeit (618–907), unter ihnen Li Bai (701–762), Du Fu (712–770)

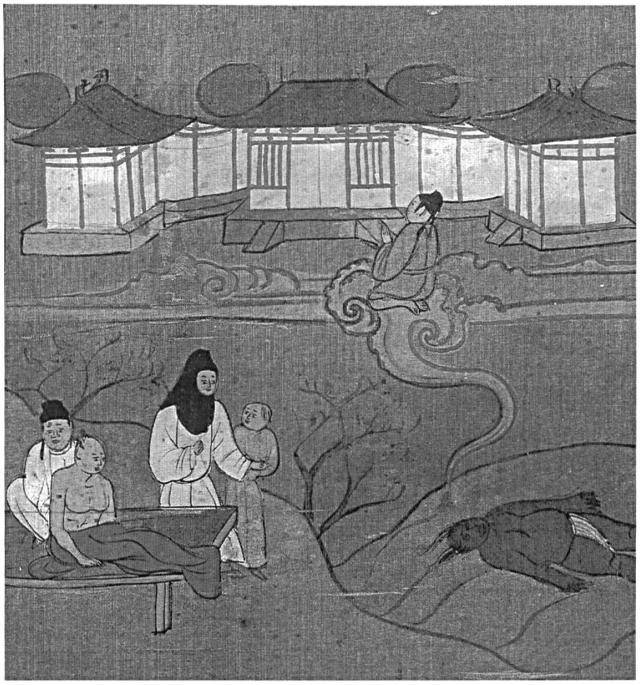


Abb. 2: Seidenbanner aus Dunhuang mit der Schilderung eines Aufstiegs der Seele ins buddhistische Paradies (Ausschnitt), Tusche und Farben auf Seide, 60 x 16,5 cm, Tang-Dynastie, 9. Jh., British Museum (Stein Collection), London.

und Liu Zongyuan (773–819), »dahintreibende Wolken« als ahnungsvolle Anzeichen übernatürlicher Erscheinungen und Ereignisse eingesetzt. *Fuyun* am weiten Firmament dienten ihnen nach bewährtem Muster als Träger für Boten oder Botschaften, die natürliche Grenzen und Hindernisse – wie grosse Entfernungen oder hohe, unwegsame Gebirge – mühelos überquerten. Den Wandernden und Reisenden in ihrer Dichtung waren *fuyun* ein kommodes Vehikel zu rasantem Aufstieg in ungeahnte Höhen, zum raschen Erreichen des Ziels, etwa für die lang ersehnte und im Traum oft imaginierte Rückkehr – aus dem Exil – in die Heimat oder für die Wiedervereinigung mit einer nahe stehenden Person in endlos scheinender Ferne. »Träume von Li Bai: Zwei Gedichte«, *Meng Li Bai: Er shou*, titelte Du Fu seine an den in der Verbannung lebenden Freund gerichteten Verse, in denen es u. a. heisst: »Ständig sich wandelnde Wolken (*fuyun*) ziehen den ganzen Tag vorüber. / Du, Wanderer, bist seit langem nicht mehr bis hierher gelangt. / Drei Nächte hintereinander habe ich von Dir, edler [Li Bai], geträumt. / Innige Gefühle [der Verbundenheit] zeigen sich in des edlen [Freunds] Gedanken.«[9]

Darüber hinaus wurde der Traum in Verbindung mit »dahintreibenden Wolken« am Himmelszelt zum Paradigma für Vorstösse in ausserirdische Sphären und paradiesische Gefilde. Gedichte wie Li Bai's »Traum von einer Reise zur Altehrwürdigen vom Himmelsberg: Bei der Verabschiedung einiger Herren aus dem Östlichen Lu«, *Meng you Tianlao shan bie Dong Lu zhugong*, oder »Traum von einer Reise zu den Unsterblichen«, *Meng you xian*, von dem exzentrischen buddhistischen Chan-Mönch, Schriftkünstler und Maler Guanxiu (832–912) waren keine Seltenheit. Allein durch das im Titel enthaltene Wort »Traum« deuteten hier die Dichter an – bisweilen mit ironischer Distanz –, in welch unwirklicher Ferne sie das Ziel solcher Reisen wähnten und wie grenzenlos phantastisch ihnen die Ausdehnung des Alls erschien. Manchmal enden diese traumhaften Jenseitsreisen damit, dass dem zunächst entzückten und entrückten Leser das Glück des Paradieses zu unwirklicher Substanzlosigkeit zerrinnt, er ebenso wie der Dichter auf den Boden der Realität zurückgeholt und jäh aus seinem »Traum« gerissen wird. So endet Guanxiu's Exkursion ins daoistische Paradies, in dem die begehrenswerten Pfirsiche der Unsterblichkeit reifen, am Rande eines Traumas: »Im Traum kam ich zu einem Berg inmitten des Meeres / Und trat ein in einen Palast aus weissem Silber. / [...] Die Paläste und Hallen, hoch übereinandergetürmt, verloren sich in purpurnem Dunst. / In golden [eingefassten] Wasserläufen über Jadesand plätscherte fünffarbenes Wasser. / Die Torhüter und die Unsterblichkeitsmädchen schliefen friedlich Seite an Seite, / Doch als ich heimlich einen Pfirsich von dem krummen Baume pflücken wollte, / Fiel ich plötzlich und brach mir beinahe den Hals.«[10]

Auch zur Visualisierung erotischer Träume dienten den Künstlern jene wolkigen Gebilde, denn in dieser enthobenen Zone liess sich die ersehnte Wunschvorstellung oder Begegnung mit der oder dem Geliebten risikolos realisieren; hier konnten die Träumenden ihrer »Traumfrau« oder ihrem »Traummann« ungeniert begegnen – befreit von den Fesseln gesellschaftlicher Konventionen. Nicht zufällig wurde eines der gefühl- und stimmungsvollen Liebesgedichte der gefeierten Li Qingzhao (1084–ca. 1151) aus ihren jungen Jahren auf die Melodie »Wie im Traum« vorgetragen. Es beginnt mit den Zeilen: »Ein leichter Regen fiel, und Sturm ging in der Nacht. / Aus meinem Schlafe, schwer von Wein, bin ich erst halb erwacht. [...]«[11] Ohne Frage war eine der Funktionen des Traumes in Wort und Bild, Liebende zueinander zu führen. Klassische Beispiele für erotische Traumbegegnungen sind die beiden berühmten, dem Hofdichter Song Yu (ca. 290–222 v. Chr.) zugeschriebenen Prosagedichte *Gaotang fu*, »Rhapsodie von Gaotang«, und *Shennü fu*, »Rhapsodie von der Göttlichen Frau«.[12] In der ersten poetischen Darlegung träumt ein König des Altertums von einer göttlichen Frau, die mit ihm die Nacht verbringt, und in der zweiten ist es der Dichter selbst, dem die unwiderstehlich schöne Göttin vom »Schamanenberg«, Wushan, im Traum begegnet. Die »Rhapsodie von Gaotang« beginnt mit einem Ausflug des Königs Xiang von Chu (reg. 298–263 v. Chr.) und des Dichters Song Yu in ein ausgedehntes Natur- und Jagdreservat im alten Staat Chu. Als sie auf dem »Wolkentraum-Plateau« zum Gaotang-Schrein hinaufschauen, sehen sie Wolkenmassen am Himmel,

»sich zuerst auftürmend,
dann plötzlich ihre Erscheinung verändernd,
so dass es in einem kurzen Augenblick
endlose Wandel und Transformationen gab.

Der König fragte Song Yu: ›Was für eine Art von Wolken ist das?‹
Song Yu erwiderte: ›Es ist das, was man "Wolken der Morgendämmerung" nennt.‹
Der König sagte: ›Was ist mit "Wolken der Morgendämmerung" gemeint?‹
Song Yu antwortete darauf: ›Als einmal ein früherer König Gaotang besuchte, wurde er müde und machte ein Schläfchen. Er träumte, dass er eine Frau sah, die zu ihm sagte: "Ich bin die Jungfer vom Schamanenberg und zu Gast in Gaotang. Nachdem ich hörte, dass mein Herr diesen Ort besucht, erwachte in mir der Wunsch, ihm Kissen und Matte anzubieten." Der König beglückte sie mit seinem Bett. Als sie ihn verliess, sagte sie zum Abschied:

"Ich lebe auf der Sonnenseite des Schamanenberges
unter den Kliffs des stattlichen Hügels.
Morgens bin ich eine Wolke der Morgendämmerung,
Abends bin ich strömender Regen.
So ist es Morgen für Morgen und Abend für Abend
unterhalb der Terrasse des Lichts."

Am nächsten Morgen schaute der König nach, und es war genauso, wie sie gesagt hatte. Darauf errichtete er ihr zu Ehren einen Tempel, den er "Wolke der Morgendämmerung" nannte.‹«[13]

Des Weiteren erkundigt sich König Xiang von Chu beim Dichter, wie die »Wolke der Morgendämmerung« ursprünglich ausgesehen habe, worauf Song Yu in blumigen Versen ein faszinierendes Bild der aus den Wolken erscheinenden göttlichen Frau und ihrer wundersamen Wandlungsformen entwirft. Schliesslich fordert der König den Dichter auf, seine Darstellung in einem Prosagedicht für ihn niederzuschreiben. Dem Dialog der beiden folgt eine ausführliche Schilderung des sagenumwobenen Wohnorts der Göttin von Wushan, des »Schamanenberges«, seiner unsterblichen Bewohner, des geschäftigen Treibens an seinen Hängen, seiner Jagdgründe und tiefen Wasser. Einige Rhapsodie-Dichter bevorzugten zum Ausdruck ihrer hochgestimmten und erhabenen Gefühle und als Standpunkt für ihr »Lyrisches Ich« ein Gebirge oder Plateau, eine Anhöhe oder Terrasse, denn auf diese Weise vermochten sie ihren abgehobenen Aktionsraum und »ihre Erhabenheit auch physisch zum Ausdruck zu bringen.«[14]

Im *Gaotang fu* dreht sich zunächst aber alles um Wolken, um ihr Erscheinungsbild, ihren ephemeren Charakter und ihre Bedeutung. Ort des Geschehens ist das »Wolkentraum-Plateau«, *Yunmeng zhi tai.*[15] Traum und Wolken verschmelzen in dieser Rhapsodie zur Synthese, zu Traumwolken und Wolkenträumen. Das *Gaotang fu* ist der Locus classicus für *zhaoyun*, »Wolke der Morgendämmerung«, und *xingyu*, »strömender Regen«, zwei geflügelte Worte, die in ihrer Abbreviatur *yunyu*, »Wolke und Regen«, im Laufe der Zeit zur geläufigen Metapher für die Liebesvereinigung geworden sind. Das Gleiche gilt für das »Angebot von Kissen und Matte«, *jian zhenxi*, das die göttliche Frau dem König zu machen wünschte und das bis auf den heutigen Tag ein poetischer Euphemismus für den Beischlaf geblieben ist.

Erotische Trauminhalte werden jenseits rationaler Zurückhaltung und Einschränkungen in der Welt des Wacherlebens massgeblich durch Leidenschaften und Begierden gestaltet, und diese stehen unter der Kontrolle der *hun*-Seele, die im Traum freien Entfaltungs- und Handlungsspielraum besitzt. So finden sich amouröse Abenteuer, Liebeslust und Liebesleid vorzugsweise in Träumen angesiedelt, denn Träumende agieren ausserhalb allgemein gültiger sozialer und moralischer Normen; sie können für ihre Worte und Taten im Schlaf nicht verantwortlich gemacht werden. In der chinesischen Dichtung betritt der Liebhaber kaum je einmal das Boudoir einer Dame – ausser in Träumen. Seit mehr als zwei Jahrtausenden gilt der Traum in China als »unbedenkliches« Medium zur Darstellung erotischer Inhalte.[16] So lässt der Ming-Dramatiker Tang Xianzu (1550–1616) in seinem 1598 vollendeten Singspiel *Mudanting huanhun ji*, »Bericht über die Rückkehr der *hun*-Seele zum Päonienpavillon«, den Leser in einer Reihe seiner 55 romantischen Szenen an geträumten Liebesvereinigungen teilhaben, die der Autor ins 12. Jahrhundert zurückversetzt. Der »Päonienpavillon« gilt als Tang's Meisterwerk unter seinen einflussreichen »Vier Träumen von Linchuan«, *Linchuan si meng.*[17] Die Päonie, *mudan*, weckt über ihren konventionellen Stellenwert als »Königin der Blumen« hinaus dank ihrer

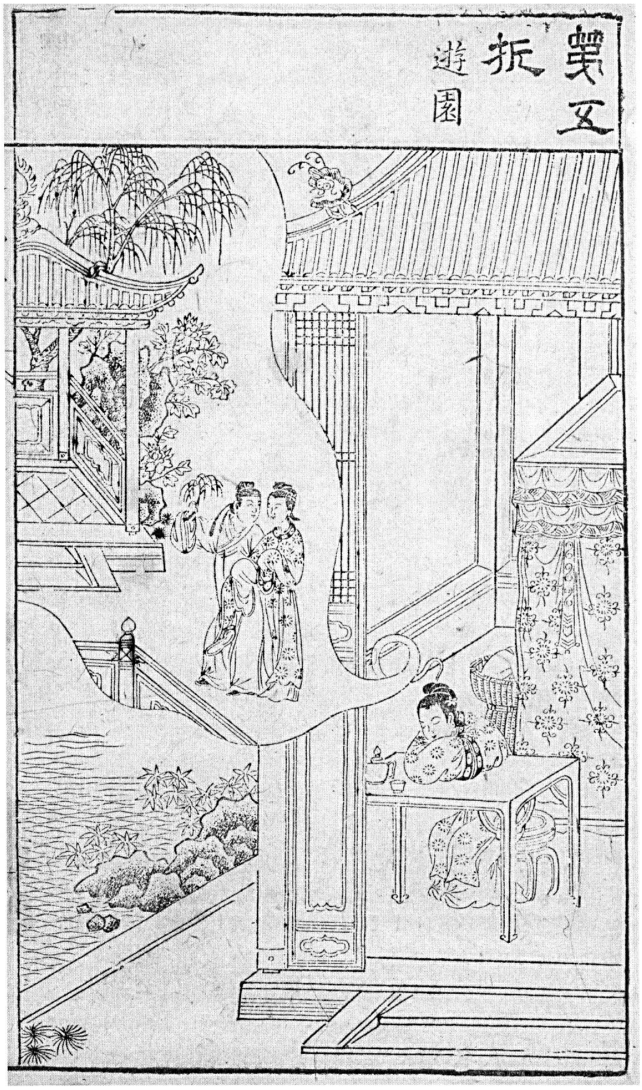


Abb. 3: Holzschnittillustration zur 10. Szene (»Aufgeschreckt aus dem Traum«) von Tang Xianzu's Singspiel *Mudanting* (»Päonienpavillon«) in einer gedruckten Ausgabe von 1618, Ming-Dynastie (Courtesy East Asiatic Library, University of California, Berkeley).

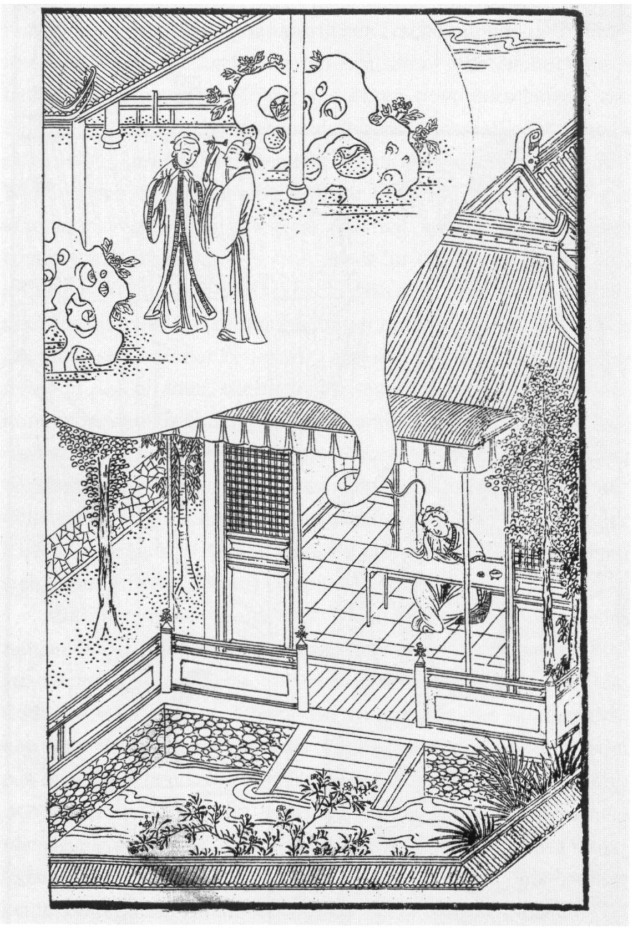


Abb. 4: Holzschnittillustration zur 10. Szene (»Aufgeschreckt aus dem Traum«) von Tang Xianzu's Singspiel *Mudanting* (»Päonienpavillon«), in einer gedruckten Ausgabe des frühen 17. Jh., Ming-Dynastie (Courtesy East Asiatic Library, University of California, Berkeley).

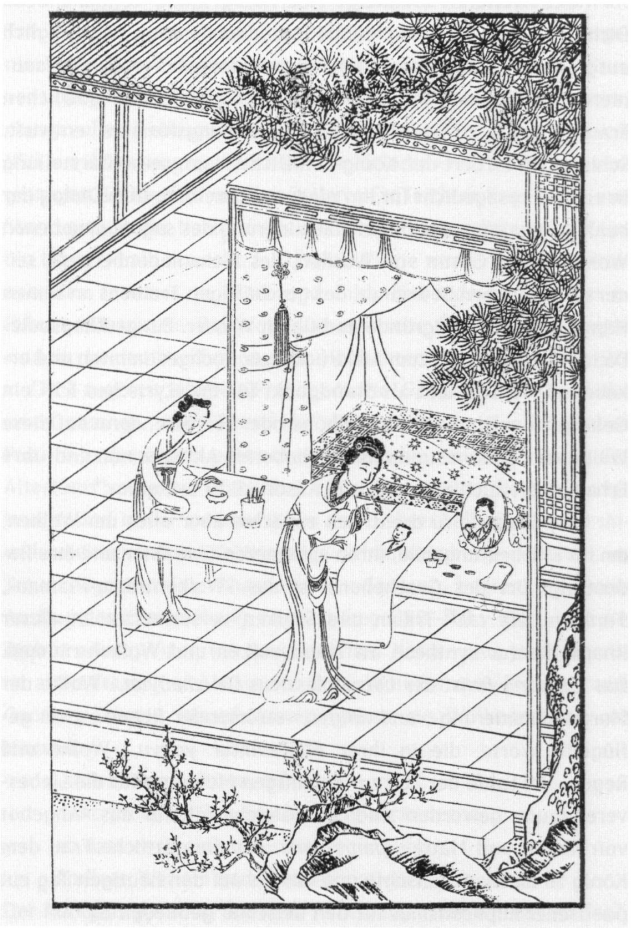


Abb. 5: Holzschnittillustration zur 14. Szene (»Das Porträt«) von Tang Xianzu's Singspiel *Mudanting* (»Päonienpavillon«), in einer gedruckten Ausgabe von 1617, Ming-Dynastie.

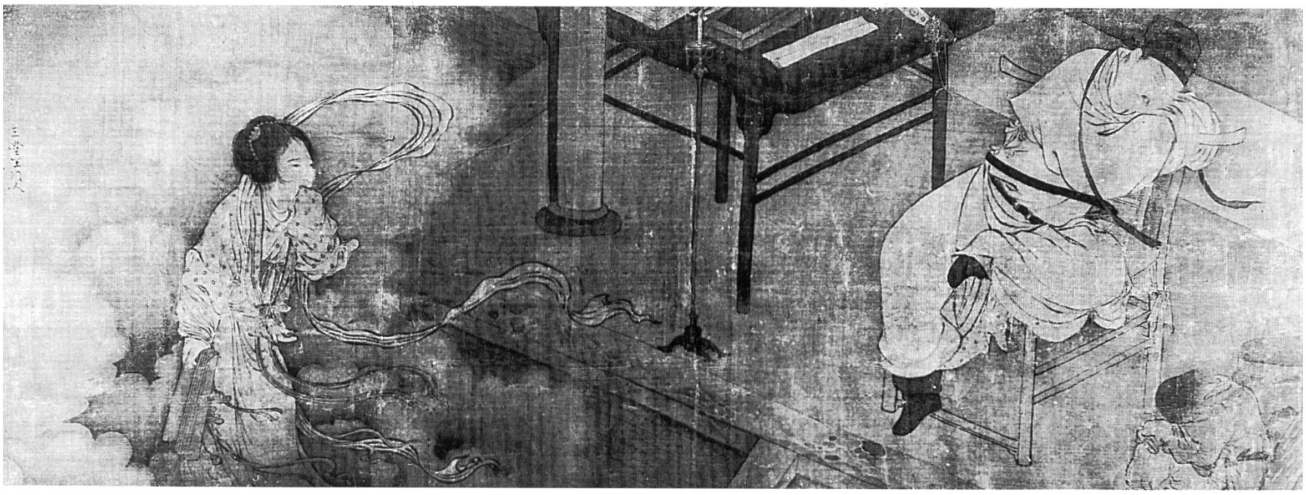


Abb. 6: Liu Yuan (tätig im frühen 13. Jh.), *Sima Caizhong meng Su Xiaoxiao* (»Sima Caizhong träumt von der ›Kleinen Su‹«), Querrolle, Tusche und Farben auf Seide, 29,2 x 74,7 cm, Jin-Dynastie, frühes 13. Jh., Cincinnati Art Museum (J. J. Emery Endowment and Fanny Bryce Lehmer Endowment, Acc. no. 1948.79).

üppigen Blüten und ihres betörenden Dufts vielschichtige allegorische Assoziationen an voll erblühte, sinnlich lockende Weiblichkeit, an entwaffnende Schönheit, erotische Erwartungen und sexuelles Begehren.

Du Liniang, die Tochter des Präfekten Du Bao von Nan'an, wird als Folge eines Liebestraumes zutiefst schwermütig und gemütskrank. Bei einem Bummel im Garten hatte sie davon geträumt, dass sie von einem jungen Gelehrten namens Liu, »Weide«, am Päonienpavillon leidenschaftlich geliebt worden sei. Dieser hatte seinerseits zuvor von ihr geträumt und sich daraufhin den Namen Mengmei, »Traum von der Aprikosenblüte«, zugelegt. Aus ihrem Traum erwacht, sucht Du Liniang voller Sehnsucht den Päonienpavillon auf und wünscht in Niedergeschlagenheit und Todesahnung, unter einem Aprikosenbaum begraben zu werden. Erschreckt von ihrem zerknirschten Spiegelbild malt sie ein Selbstbildnis, das nach ihrem Tod beim Päonienpavillon begraben werden soll. Sie stirbt, ihre Wünsche werden erfüllt. Drei Jahre später wird Liu Mengmei auf seiner Reise zu den Staatsexamina in der Süd-Song-Hauptstadt Lin'an krank und erholt sich im Garten der ehemaligen Residenz des Präfekten Du Bao. Dort findet er Du Liniang's vergrabenes Selbstbildnis und verehrt es in dem Trugschluss, es sei eine Darstellung des mitleidvollen Bodhisattva Guanyin. Mittlerweile hat die Verstorbene Erlaubnis erhalten, aus der Unterwelt in ihren sterblichen Leib zurückzukehren. Auch ihre *hun*-Seele wird zurückgerufen, und sie gibt sich Liu Mengmei hin. Darauf offenbart sie ihre Identität und erhält Liu's tatkräftige Unterstützung bei der Exhumierung ihres Leichnams. Zurück in der Welt des Lichts begleitet sie mit »frischem« Leib ihren inzwischen angetrauten Mann zu dessen Examina nach Lin'an. Schliesslich kommt die Geschichte auch noch zu einem versöhnlichen Ende mit ihrem Vater, dem ehemaligen Präfekten Du Bao, der nach dem Tod seiner Tochter als Militärkommissar nach Yangzhou übergesiedelt war.[18]

In einer gekürzten Ausgabe des Singspiels, die zwanzig Jahre nach Vollendung des Werks und zwei Jahre nach dem Tod des Autors unter dem Kurztitel »Rückkehr der *hun*-Seele« 1618 erschien, begleitet eine Holzschnittillustration die 10. Szene »Aufgeschreckt aus dem Traum«, *jing meng*. Du Liniang sitzt schlafend an einem Tisch in der elterlichen Villa, der zum Garten hin geöffneten Residenz des Präfekten von Nan'an (Abb. 3). Hinter ihr steht am rechten Bildrand ein Alkoven, verschleiert durch einen geblümten Vorhang. In einer vom Kopf aufsteigenden Traumwolke sieht sich die junge Frau Seite an Seite mit ihrem anschmiegsamen Geliebten, und dieser wendet sich ihr aufmerksam zu. In Anspielung auf eine Textstelle und auf seinen Familiennamen Liu hält er einen Weidenzweig in seiner Rechten empor, den er für die Frau seiner Träume vom Baum hinter dem Pavillon nahe einem durchbrochenen Gartenfelsen und üppigen Päonien abgebrochen hat. Es war im traditionellen China üblich, beim Abschied als Ausdruck des Trennungsschmerzes einen Zweig von einer Trauerweide, *chuiliu*, abzubrechen und der scheidenden Person zu hinterlassen oder mit auf den Weg zu geben. So wird in dieser euphorischen Traumbegegnung des Liebespaares die Ernüchterung der Trennung beim Erwachen aus dem Traum höchst feinsinnig antizipiert. Im reichen Konventionenschatz des chinesischen Geistes gilt die am Wasser wachsende Weide als Inbegriff des Frühlings, die mit ihren biegsamen Zweigen an die bewegliche Taille, *liuyao*, einer schlanken Frau erinnert und mit ihren eleganten, schmalen Blättern an die Schönheit schwungvoll betonter Augenbrauen, *liumei*.[19] Eine andere Version dieser Traumszene findet sich in einer Ausgabe des »Päonienpavillons« aus dem frühen 17. Jahrhundert (Abb. 4).

Die 14. Szene »Das Porträt«, *xiezhen*, beginnt mit einer Klage Du Liniang's über den verblassenden, ja verlorenen Traum. Mond und Wolken werden beschworen; sie spielt auf die geflügelten Worte der berühmten »Rhapsodie von Gaotang« an und identifiziert sich mit der göttlichen Frau vom »Schamanenberg«, indem sie fragt: »Wie soll ich die Jungfer vom Wushan darstellen, / bei Sonne oder Regen, / vor den Wolken und dem Schatten von Gaotang?«[20] Eine 1617 datierte zweibändige Ausgabe des *Mudanting* enthält eine charmante Illustration dieser Selbstporträtszene.[21] Du Liniang arbeitet leicht nach vorn gebeugt vor einem ovalen Spiegel stehend an ihrem bereits in Ansätzen entworfenen Konterfei auf einer Hängerolle, während ihr eine Dienerin voller Anteilnahme über die Schulter schaut (Abb. 5). Hinter dem langen Arbeitstisch gibt der zur Seite geraffte Vorhang den Blick frei in den schmucken Alkoven der jungen Frau. Alle Druckstöcke zu den grossenteils signierten vierzig Illustrationen schnitten führende Meister der Familie Huang aus Huizhou. Sie waren weithin berühmt für ihre technische Perfektion und Präzision. Auf diesem Druck erscheint am linken oberen Rand in winzigen Schriftzeichen der Name Mingqi des versierten Plattenschneiders Huang Yifeng (geb. 1583).

Zu den wenigen erhaltenen bildlichen Darstellungen eines Liebestraums in der älteren chinesischen Malerei gehört die Handrolle im Cincinnati Art Museum mit dem Titel *Sima Caizhong meng Su Xiaoxiao*, »Sima Caizhong träumt von der ›Kleinen Su‹«.[22] Das Werk dürfte im Milieu des Jin-Hofes zu Beginn des 13. Jahrhunderts entstanden sein (Abb. 6). Am linken Bildrand ist die Rolle oberhalb des Künstlersiegels von einem gewissen Liu Yuan signiert: »Komponiert von Liu Yuan aus Pingshui, [tätig] im kaiserlichen Kunsthandwerksinstitut, *zhiyingsi*, Schüler des Santang Wang«.[23] Das Bildthema weckt Erinnerungen an ein legendäres Singmädchen in Qiantang (Hangzhou) zur Zeit der Südlichen Qi-Dynastie (479–502). Dieses erschien dem Sima Caizhong, einem Grossneffen des Sima Guang (1019–1086) und Protegé des grossen Staatsmannes, Dichters und Schriftkünstlers Su Shi (alias Dongpo, 1037–1101), während eines Aufenthalts in Luoyang im Traum. Die »Kleine Su« sang ihm zur Melodie »Goldene Fäden« ein melancholisches Lied, *ci*, über die Vergänglichkeit des Frühlings und der Schönheit.[24] Das betörende Singmädchen fügte hinzu, eines Tages träfe sie den Träumer wieder auf dem Qiantang-Fluss.

Abb. 7: *Sima Caizhong meng Su Xiaoxiao* (»Sima Caizhong träumt von der "Kleinen Su"«), Porzellanteller mit Dekor in Unterglasurblau, Ø 18,0 cm, Qing-Dynastie, Beginn der Kangxi-Periode (1662–1722).

Anfangs der neunziger Jahre des ausgehenden 11. Jahrhunderts wurde Sima Caizhong in ein Regierungsamt nach Qiantang berufen. Wie durch eine Fügung des Schicksals befand sich hinter seiner neuen Residenz das Grab der Su Xiaoxiao vom Ende des 5. Jahrhunderts. Sein Kollege und Freund Qin Shaozhang, jüngerer Bruder des Qin Guan (1049–1100) und Polizeichef von Qiantang, schrieb angesichts der Koinzidenz ein Antwortgedicht auf das Traumlied der Su Xiaoxiao: »Den Hornkamm schräg in ihrem Haar wie eine halb aufziehende Wolke / gibt sie mit ihrer Sandelholzklapper zart den Takt an / und singt inbrünstig das Lied von den ›Goldenen Fäden‹. / Ihr Traum wandert über die farbigen Wolken hinaus und ist für immer verloren. / Die Nacht ist kühl über der Frühlingsbucht unter dem aufgehenden Mond.«[25] In den seit ihrem Tode vergangenen sechs Jahrhunderten hatte das Singmädchen vor allem in ihrer Heimat Qiantang während der späten Nördlichen Song-Dynastie den Ruhm einer erotischen Heroine erlangt. Namhafte Dichter riefen ihren sinnlichen Reiz und ihre durch Musik zu unsterblicher Ausdruckskraft gelangte Leidenschaft stets aufs Neue wach. Das wohl am eindringlichsten ihre mythische Gegenwart beschwörende Lied ist Li He's (791–817) *Su Xiaoxiao mu*, »Am Grab der Kleinen Su«.[26] Die romantische Traumprognose der Wiederbegegnung sollte für Sima Caizhong schon bald Realität werden. Bei einem Ausflug auf dem Qiantang-Fluss kam der erkrankte Magistrat unter mysteriösen Umständen ums Leben, als die Lustbarke Feuer fing, die er soeben mit einer schönen Frau bestiegen hatte. Su Xiaoxiao und Sima Caizhong waren nun jenseits der Welt des Traumes in einer anderen Existenz wieder vereint. Die älteste Quelle für diese Geschichte ist He Wei's (1077–1145) *Chunzhu jiwen*, »Vom Hörensagen an der Frühlingssandbank«.

Der Maler Liu Yuan lässt in seiner Interpretation des Themas die visionäre Traumgestalt der bezaubernden jungen Frau erst gegen Ende der Handrolle ins Bild treten. Mit fliegenden Schals, dem Hornkamm im Haar und der Sandelholzklapper als Attribut des Singmädchens in ihrer rechten Hand taucht Su Xiaoxiao aus zusammengeballten Wolken auf. Der Wind, der die Wolken vorübertreibt und vom Rücken her ihr Gewand nach rechts flattern lässt, erfasst selbst die Flamme der Kerze im Zentrum. Scheu und betroffen vom raschen, unaufhaltsamen Lauf der Zeit – angedeutet durch die Verlegenheitsgeste des vor den Mund gehaltenen Ärmels ihrer Linken – sieht sich die mysteriöse Schöne aus ferner Vergangenheit dem Träumer am Anfang der Bildrolle gegenüber. Sima Caizhong ist neben einem Schreibtisch auf seinem Stuhl eingeschlafen, und zu seinen Füssen schläft in der rechten unteren Ecke sein junger Diener. Durch die Verschränkung der Protagonisten erhöht der Künstler die Spannung seiner Komposition. Er stellt in seiner malerischen Ausgestaltung die Realität des träumenden Song-Gelehrten durch Detailreichtum und zeichnerische Schärfe der illusionistischen Welt des Traumes gegenüber, der ephemeren Erscheinung der »Kleinen Su« in ihrem ungreifbaren Wolkendunst. Die fortdauernde

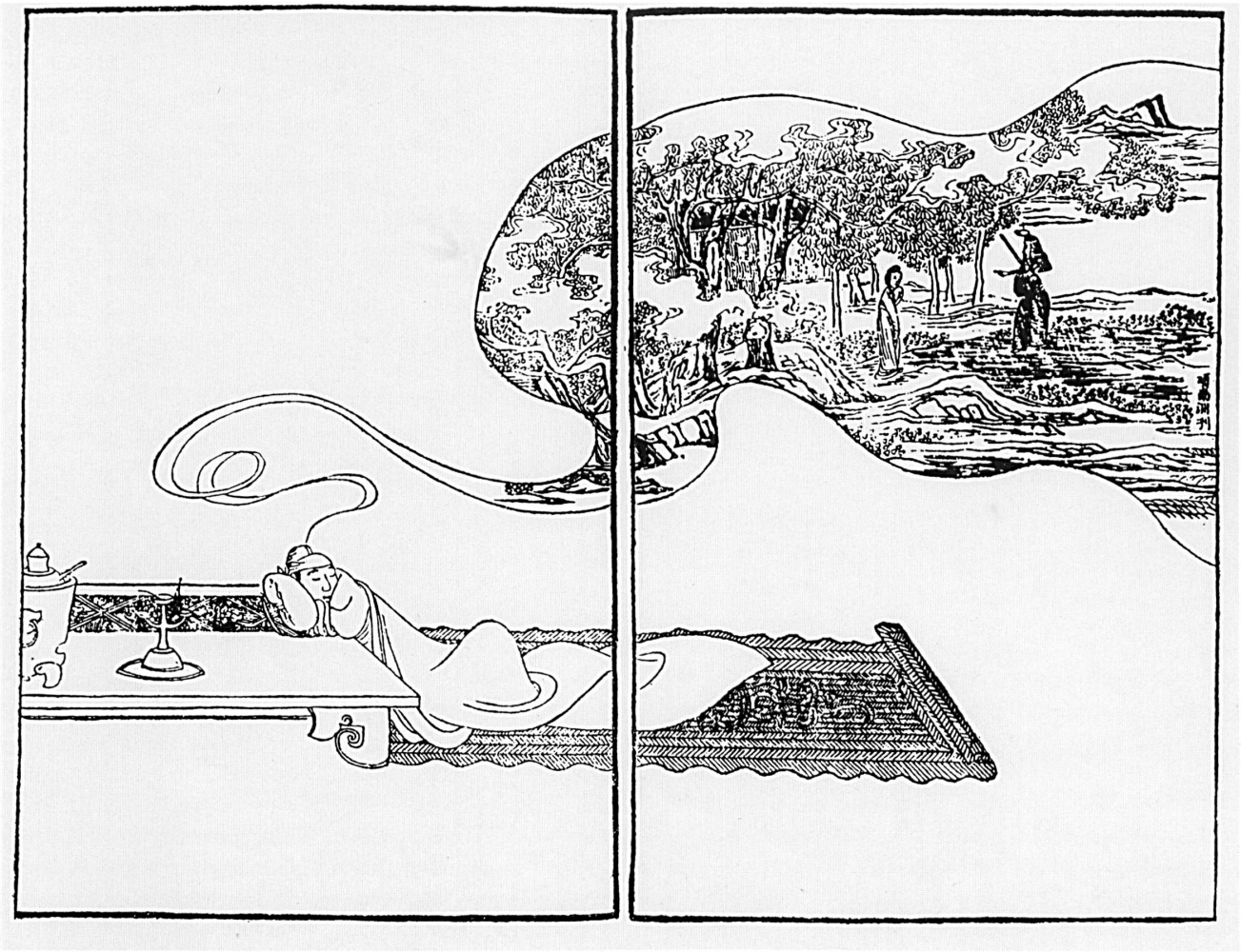


Abb. 8: Chen Hongshou (1598–1652), Holzschnittillustration zum *Xixiang ji* («Das Westzimmer»), in einer gedruckten Ausgabe von 1639, Ming-Dynastie.

Popularität des Bildthemas bezeugt die Darstellung auf einem in Unterglasurblau dekorierten Porzellanteller vom Beginn der Kangxi-Periode (1662–1722) (Abb. 7).

Mehrfach illustriert wurde auch der Liebestraum in Chinas vielleicht berühmtester Liebesgeschichte, dem »Westzimmer«, *Xixiang ji*. Dies ist eines der am häufigsten aufgeführten Singspiele und darf insgesamt wohl als ein Werk des Dramatikers Wang Shifu (1297–1307) gelten, das auf Episoden aus Yuan Zhen's (779–831) berühmter Tang-Novelle *Yingying zhuan*, »Biographisches über [das Mädchen] Yingying«, beruht.[27] Kaum eine andere Liebesgeschichte der chinesischen Literatur ist auf der Bühne und im Bild wohl so oft dargestellt worden wie die Romanze der schönen Cui Yingying und des viel versprechenden Literaturstudenten Zhang Junrui. Die beiden wurden zu dem chinesischen »Traumpaar«. Sie lernen sich in einem Kloster kennen, wo der Student Zhang auf einer Reise Unterschlupf gefunden hat. Dort übernachtet auch die unwiderstehliche Yingying mit ihrer Mutter und einer Zofe. Es entwickelt sich ein leidenschaftliches Liebesverhältnis, doch muss Zhang erfahren, dass die junge Schöne aus vornehmem Hause bereits einem anderen versprochen ist. Bevor die beiden endgültig zueinander finden, gilt es verschiedene Hindernisse zu überwinden. Eine der Bedingungen für eine Heirat ist der erfolgreiche Examensabschluss des kunstsinnigen, äusserst sensiblen Zhang, der Finger hat wie »junge Bambussprossen im Frühling«. Zur Vorbereitung und Absolvierung des kaiserlichen Staatsexamens begibt er sich

Abb. 9: Chen Hongshou (1598–1652), »Die Grosse Furt am Gelben Fluss«, Albumblatt, Tusche und Farben auf Seide, 32 x 25,2 cm, Ming-Dynastie, Palastmuseum Beijing.

Abb. 10: Chen Hongshou (1598–1652), »Die vier Freuden des Nan Shenglu«, Querrolle, Tusche und Farben auf Seide, 31 x 289,5 cm, Qing-Dynastie, 1649, Museum Rietberg (Sammlung C. A. Drenowatz), Zürich.

in die Reichshauptstadt. Nach einigen Komplikationen und Intrigen absolviert der begabte Student schliesslich die Prüfungen mit Bravour, und einem Happyend steht nichts mehr im Weg.[28]

In einer 1639 gedruckten reizvollen Holzschnittillustration[29] zum »Westzimmer« hat Chen Hongshou (1598–1652), der wohl bedeutendste Figurenmaler der späten Ming-Zeit, für seinen Entwurf eine auf den ersten Blick harmonisch entspannte Szene ausgewählt. Der angehende Gelehrte ist auf der linken Seite als träumender Schläfer dargestellt (Abb. 8). In dem zugrunde liegenden literarischen Text wird erzählt, der Student Zhang habe auf seinem Weg zu den Prüfungen in der Hauptstadt in einer einfachen Gaststätte übernachtet und im Traum sei ihm seine Geliebte Yingying erschienen. Dieser Traum ist in einer mit schwungvollen Schleifen vom Kopf des Schläfers aufsteigenden Wolke eingefangen, die den rechten oberen Teil der Doppelseite einnimmt. Am Waldesrand – zum Teil von weiss ausgesparten Nebelschwaden durchzogen – steht eine junge Frau, offenbar eingeschüchtert durch einen drohend gestikulierenden Soldaten, der ihr gegenübersteht und mit gebieterisch ausgestreckter Hand einen Befehl zu geben scheint. In dieser drastisch geschilderten Szene vermittelt der Künstler etwas von der Angst und dumpfen Vorahnung des Träumers, dass dieser seine Geliebte verlieren könnte. Der Träumende selbst erscheint in der kargen Umgebung seiner Gaststätte auf einem Teppich an eine Bank gelehnt. Das Licht des dreiarmigen Leuchters auf dem Tisch ist erloschen, und der leere Bildgrund suggeriert bedrückende Einsamkeit. Der in ein schlichtes Gewand gekleidete Träumer ist isoliert in seinem realen Lebensraum.

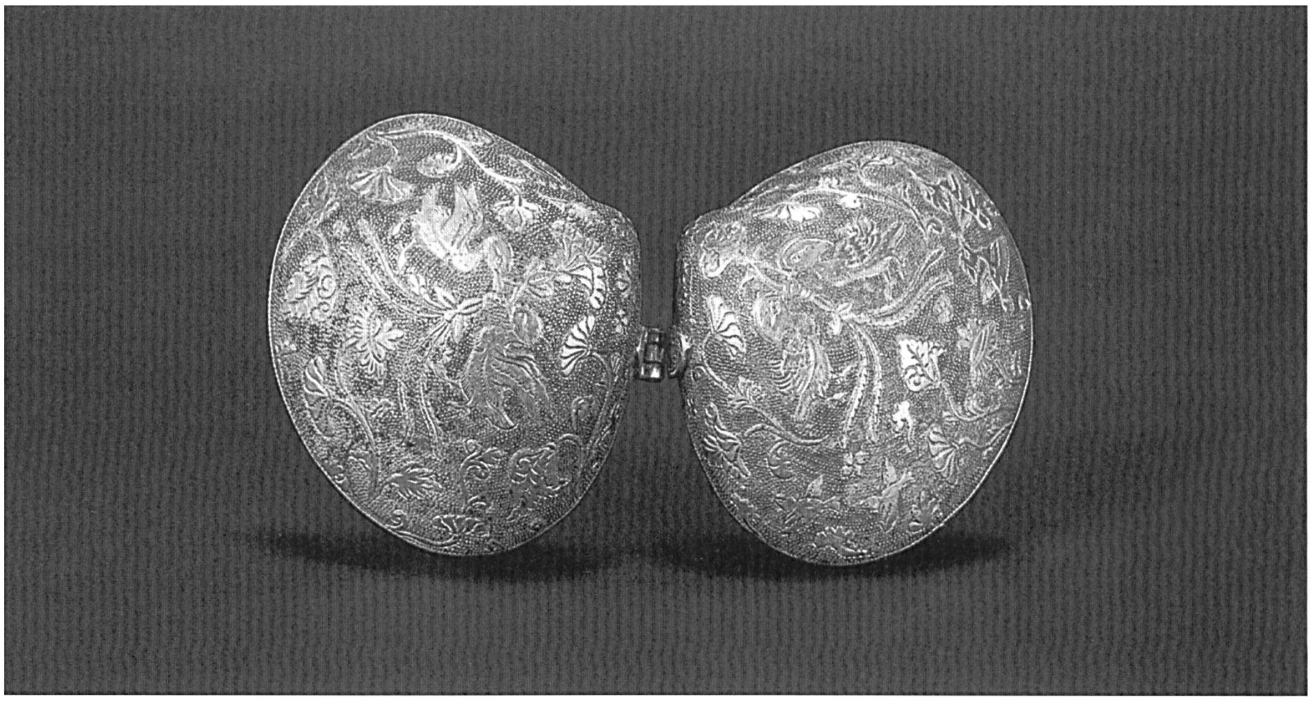
Chen Hongshou siedelt den Liebestraum des Studenten Zhang im dramatischen Spannungsfeld zwischen Wunsch- und Albtraum an. In seiner geradezu ornamentalisierten Konturierung und dicht gedrängten, unruhigen Detailfülle erinnert die bühnenbildhafte Inszenierung der »Traumwolke« beinahe an die turbulente Dichte aufschäumender Wogen in dem von erregenden Effekten und Kontrasten geprägten Ausschnitt auf Chen Hongshou's ungewöhnlichem Albumblatt »Die Grosse Furt am Gelben Fluss« im Palastmuseum Beijing (Abb. 9). Diese Komposition ist höchst spannungsreich und dynamisch aufgebaut mit einem diagonal durch das Bildfeld sich ergiessenden Bewegungsstrom. Der Maler führt seine Betrachter ganz dicht an das Geschehen heran; er lässt ihnen keinen Ausweg, sich der Gewalt des beklemmenden Naturschauspiels zu entziehen. Sie werden Zeugen eines riskanten Kampfes, den drei auf den ersten Blick kaum wahrnehmbare Segelboote gegen die tosende Brandung führen, um an das andere Ufer zu gelangen – ein Albtraum für jeden Segler oder Fährmann.

Nicht selten verbergen sich in Chen Hongshou's Werken autobiographische Bezüge oder kritische Stellungnahmen zu aktuellen Ereignissen, die freilich in geläufigen Episoden des

Abb. 11: Min Qiji (tätig 1580–1661), Album mit Farbholzschnitten zum *Xixiang ji* (»Das Westzimmer«), Blatt 16 (»Liebestraum«), 25,5 x 32,2 cm, in einer gedruckten Ausgabe von 1640, Ming-Dynastie, Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln.

Altertums, in bekannten literarischen oder historischen Vorlagen präsentiert werden. Daraus erklärt sich wohl auch die archaisierende Tendenz mancher Bilder. Der begabte Künstler war bei seinen Staatsexamina in der Hauptstadt weniger erfolgreich als der Student Zhang Junrui aus dem populären »Westzimmer«. Zweimal bestand er die Prüfungen nicht, und nach dem Fall der Ming-Dynastie im Jahre 1644 gab es für ihn endgültig keine Hoffnung mehr, dass sein Traum in Erfüllung gehen könnte: Er hatte eine Beamtenkarriere im Staatsdienst angestrebt. Von inneren Konflikten zerrissen und verbittert über sein eigenes Schicksal ergab er sich dem Trunk und anderen sinnlichen Freuden. Die letztlich unüberwindbare Kluft zwischen Wunsch und Wirklichkeit, zwischen Traum und Wacherleben scheint sich in dem kontemplativen, oft melancholischen Grundtenor vieler seiner Bilder zu spiegeln. Die Illustration des »Westzimmers« bot ihm vielleicht einen willkommenen Anlass, mit Enttäuschungen und Frustrationen fertig zu werden und unerfüllte Träume künstlerisch zu sublimieren. Chen Hongshou's Leben und Wirken erscheint in der Tat wie eine Gratwanderung zwischen Wunsch- und Albtraum und sein individuelles Schicksal angesichts der politischen Wogen jener Epoche wie eines der kleinen hilflosen Segelboote in den tosenden Fluten der »Grossen Furt am Gelben Fluss«.

Seine Vorliebe für die kunstvolle Überlagerung der Realität und Gegenwart durch Ideale und Idole der Vergangenheit zeigt sich auch in der Querrolle mit den »Vier Freuden des Nan Shenglu« aus dem Jahr 1649 im Museum Rietberg Zürich (Abb. 10).[30] Einer alten Tradition der klassischen chinesischen Figurenmalerei folgend, gliedert Chen Hongshou sein Bild in vier selbstständige Abschnitte, die durch erläuternde Aufschriften mit der



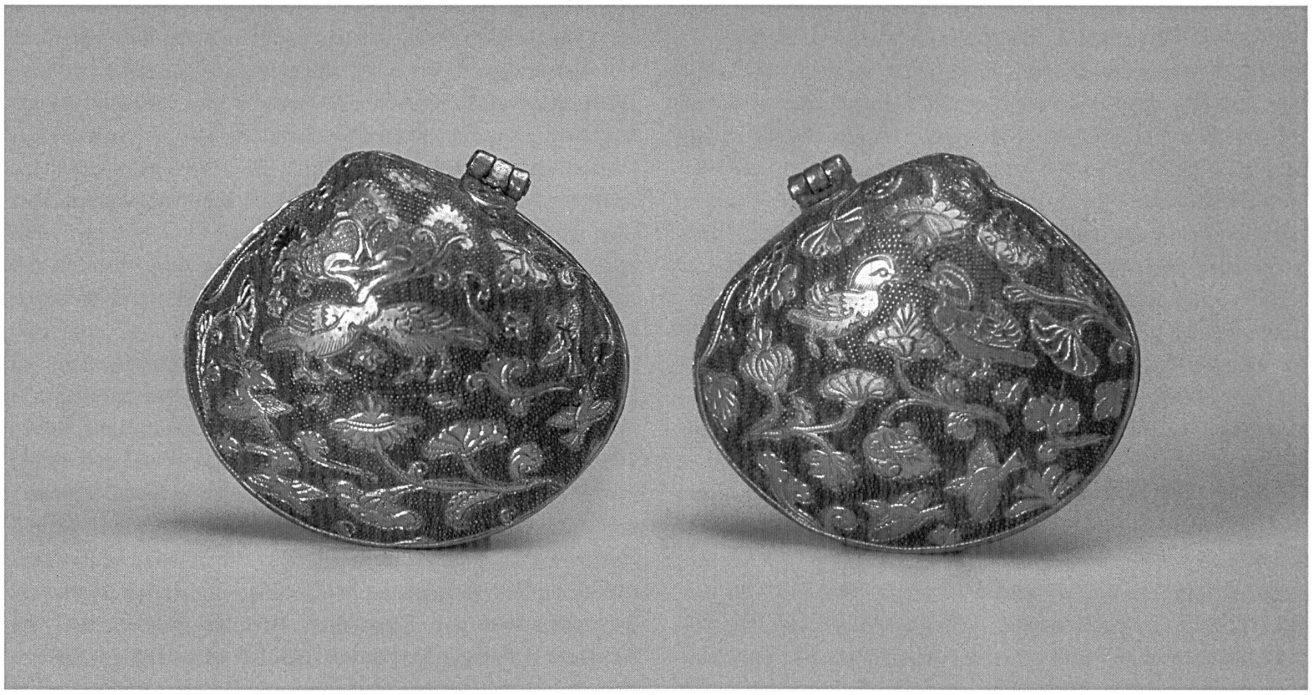


Abb. 12: Kosmetikdöschen in Seemuschelform, ausgegraben 1989 aus dem Grab Nr. 29 auf dem Gelände der Staatlichen Textilmühle Nr. 5 in einem östlichen Vorort von Xi'an, Provinz Shaanxi, Silber, teilvergoldet, Ø 3,2–3,9 cm, Tang-Dynastie, vor 732, Archäologisches Institut der Provinz Shaanxi, Xi'an.

Abb. 13: Kosmetikdöschen in Seemuschelform, ausgegraben 1989 aus dem Grab Nr. 65 auf dem Gelände der Staatlichen Textilmühle Nr. 5 in einem östlichen Vorort von Xi'an, Provinz Shaanxi, Silber, teilvergoldet, Ø 2,9–3,4 cm, Tang-Dynastie, vor 718, Archäologisches Institut der Provinz Shaanxi, Xi'an.

Titelangabe der jeweils folgenden Szene voneinander getrennt sind. Am Ende der Rolle konstatiert der Maler, er habe das Werk im Geiste des gefeierten Song-Meisters Li Gonglin (ca. 1041–1106) geschaffen, der den Tang-Poeten Bo [Bai] Juyi (772–846) bei seinen vier Lieblingsbeschäftigungen im Leben gemalt habe, nämlich beim Dichten, Weintrinken, Musizieren und Meditieren. Da sein Freund Nan Shenglu gegenwärtig in Hangzhou als Magistrat tätig sei, genau wie Bo Juyi vor nicht ganz tausend Jahren, habe er die geistigen Bande dieser beiden Persönlichkeiten zum Ausdruck bringen wollen und die Rolle für Nan Shenglu gemalt. Seinem Schüler Yan Zhan und seinem Sohn Chen Mingru habe er die Kolorierung anvertraut. In diesem Abschnitt stellt Chen Hongshou seinen Freund Nan Shenglu in Bo's vierter Lieblingsbeschäftigung beim Meditieren auf einem grossen Bananenblatt sitzend dar. Dahinter steht ein bizarr geformter Natursteintisch mit verschiedenen Gefässen, Lotosblumen, Bambus und einer Buddha-Statue. Das bärtige Gesicht des Mannes trägt eindeutig porträthafte Züge; sein Gewand zeigt in der scharfen, schwungvollen, sicheren Linienführung die manieristisch-archaisierende, höchst individuelle Handschrift des Chen Hongshou, die uns schon bei seiner Traumillustration zum »Westzimmer« begegnet war.

Den Liebestraum des angehenden Literaten aus dem »Westzimmer« stellt uns auch Min Qiji (tätig 1580–1661) in einem Holzschnittalbum aus dem Jahr 1640 im Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln vor (Abb. 11). Die insgesamt 21 Blätter gehören zu den frühesten Beispielen des chinesischen Holzplattendrucks mit malerisch eingesetzten Farbabstufungen.[31] Der Künstler Min Qiji, der sich in seinen Siegeln mit dem Mannesnamen Yuwu vorstellt, scheint eine besondere Affinität zu dem Yuan-Maler Sheng Mou (tätig um 1310–1360) empfunden zu haben, dessen Namen und Siegel er ebenfalls auf manchen Blättern verwendet. Min stammte aus einer alten Druckerfamilie, die während des 16. und 17. Jahrhunderts in Wucheng (der modernen Stadt Wuxing) im Norden der Provinz Zhejiang Druckerzeugnisse für höchste Qualitätsansprüche produzierte. Auf dem 16. Albumblatt mit dem Liebestraum des Literaturstudenten steigt die Traumwolke mit ihrem imaginären Inhalt nicht etwa von dem träumenden Zhang Junrui auf, sondern aus einer in den Wogen treibenden grossen Muschel. Im Zentrum der weiss ausgesparten Traumwolke erkennt man am Ufer eines Flusses dicht beieinander stehend die beiden kleinen Gestalten der Liebenden und ihnen gegenüber drei gestikulierende Soldaten. In der linken oberen Ecke wird hinter den hoch aufgetürmten Wogen die strohgedeckte Herberge mit ihrem Wirtshauswimpel in einem Wäldchen sichtbar und rechts oben tauchen aus der Leere isolierte Dächer, Türme, Tore und eine Ballustrade als repräsentative Versatzstücke eines metropolitanen Stadtbildes auf – in der ganzen spröden Fragmentierung eine überzeugende Darstellung zusammenhangloser, zergliederter Traumimpressionen.

Man muss sich fragen: Was hat es hier mit der Quelle des Traumes, der Muschel, auf sich? Min Qiji inszeniert die Träumerei aus dem »Westzimmer« gleichsam als erotischen Rebus. *Chen*, auch *shen* gelesen, ist ein Sammelbegriff für Muscheln sowie ein Meeresungeheuer, das sich in mysteriösen submarinen Grotten aufhält, seine Form in den Wogen verändern kann und Trugbilder phantastischer Gebäude produziert, so genannte *chenlou*, »Muscheltürme« oder »Clam-monster's towers«.[32] In einem Gedicht des Liu Xiaowei (gest. 548) findet sich die Zeile: »Das Pneuma des Muschelmonsters generiert hohe Gebäude in der Ferne«,[33] und in einem Traktat über geisterhafte ozeanische Erscheinungen vermerkt der grosse Maler und Poet Wang Wei (701–761), der Atem des schwarzen Muschelmonsters bilde Wolken.[34] Um die Mitte des 9. Jahrhunderts griff der Tang-Dichter Xu Hun die gleichen Bilder auf, als er das Muschelmonster dem chinesischen Alligator gegenüberstellte: »Die Sonne über dem See scheint sich zu verdunkeln – es ertönen die Trommeln des Alligators; / die Wolken über dem Meer sind gerade aufgezogen – Muschel[monster]türme gibt es zuhauf.«[35]

Aus solchen Vorstellungen dürfte sich der Begriff zu dem noch heute gängigen Bedeutungshorizont von »Luftspiegelung, Mirage« entwickelt haben, einer Begriffserweiterung, die auch mit *chenjing*, »Muschelansicht«, als Fata Morgana umschrieben wird. Die ausführlichere chinesische Phrasierung für eine solche traumhafte Sinnestäuschung lautet *haishi chenlou*, wörtlich übersetzt »Muschelturm in der Meeresstadt«.[36] Zudem werden die Literaten nicht müde zu betonen, dass die elaborierten Gebäude über dem Meer aus dem *qi*, dem »Lebensatem« oder kosmischen »Pneuma«, errichtet sind. Schon der Historiograph Sima Qian (ca. 145–86 v. Chr.) hält im 27. Buch des *Shiji*, den »Aufzeichnungen des Historikers«, fest: »Neben dem Meer ist der Atem des Muschelmonsters zu hohen Gebäuden und Terrassen aufgetürmt.«[37]

Min Qiji spielt in seiner Darstellung des Liebestraums auf verschiedenen Ebenen mit den Möglichkeiten der Sprache und Symbolwelt, der Bildung und Phantasie seines Publikums. Neben dem wolkigen, pneumatisch-architektonischen Assoziationsfeld des Muschelmonsters gilt es hier noch einen anderen Aspekt zu berücksichtigen. Nach altem chinesischen Volksglauben produzieren Muscheln durch geheime Wirkkräfte des weiblichen Prinzips *yin* in ihrer Schale strahlende Perlen; durch den Donner als Repräsentanten des männlichen Prinzips *yang* werden die Muscheln schwanger, und ihre kostbare »Leibesfrucht« wächst im Licht des Mondes, denn Perlen gelten als dessen konkretisierte Essenz.[38] Sie entstehen hier nicht, wie etwa der deutsche Sprichwörterschatz suggeriert, aus Tautropfen: »Wenn den Tau die Muschel trinket, wird daraus ein Perlenstrauss.«[39] So kam es dazu, dass man in Ostasien die Perle, dem sanften Glanz des Mondes gleich, als Symbol weiblicher Schönheit und Reinheit versteht, und die Muschel, wie in manchen anderen Kulturen, aufgrund formaler Ähnlichkeit als euphemistisches Simile für die weibliche

Scham und im weiteren figurativen Sinne als Liebessymbol verwendet. »Auf antiken Darstellungen erscheint sie in Verbindung mit Liebesgottheiten, Amoretten, sowie Delphinen und Fischen (beides phallische Attribute)«, und so ist es kein Zufall, dass der römische Komödiendichter Plautus (ca. 250–184 v. Chr.) die Vulva als »Concha« bezeichnet.[40]

Im China der Tang-Zeit hatten kleine, durch ein Scharnier aufklappbare Silberdöschen in »Seemuschelform«, *xingfang hailuo*, ihren festen Platz im Accessoire zur Schönheitspflege modebewusster Hofdamen. Zwei besonders reizvolle Exemplare kamen neben jeweils einem Miniaturbronzespiegel mit reliefierter, teilvergoldeter Silberauflage 1989 auf dem Gelände der Staatlichen Textilmühle Nr. 5 in einem östlichen Vorort von Xi'an, der Hauptstadt der Provinz Shaanxi, aus zwei verschiedenen Gräbern zutage (Abb. 12, 13).[41] Der vergoldete Dekor des im Durchmesser 3,2–3,9 cm kleinen Kosmetikdöschens aus Grab Nr. 29, das sich auf das Jahr 732 datieren lässt, zeigt beidseits auf ringpunziertem Silbergrund ein gegenständiges Mandarinentenpaar, *yuanyang*, begleitet von Lotos sowie kleineren schwimmenden und fliegenden Vögeln. Das Hauptmotiv ist symmetrisch angeordnet. Einander gegenüberstehend halten die Enten in ihren Schnäbeln ein kunstvoll verknotetes Band fest, dessen vier Enden seitlich ausschwingen. Es ist das unzerreissbare »Band der Treue«. Eines der beiden Entenpaare schlägt erregt mit den Flügeln. Die Stücke aus Grab Nr. 65 müssen vor dem Jahr 718 entstanden sein. Auf der einen Schalenhälfte der 2,9–3,4 cm messenden Muscheldose erkennt man wiederum gegenständige Mandarinenten und auf der anderen ein Schwanengänsepaar, *hongyan*, das mit eng umschlungenen Hälsen und einander berührenden Schnabelspitzen seine zärtlich-liebevolle Zuneigung kundtut. Die Ethologie hat die unzertrennliche Partnertreue dieser beiden Vogelarten, der Mandarinente, *Aix galericulata*, und der Schwanengans, *Anser cygnoides*, als einen ihrer bemerkenswertesten Charakterzüge herausgestellt. In China galten und gelten beide seit Jahrhunderten als Vor- und Sinnbilder aufrichtiger ehelicher Treue und glücklicher Liebe. Auch auf diesem silbernen Puder- oder Schminkdöschen begleiten kleinere fliegende Vögel, üppige Blattranken, lappige Lotosblätter auf langen Stielen sowie Granatäpfel, *shiliu*, die beiden vergoldeten Hauptmotive. Der kernreiche Granatapfel, *Punica granatum*, ist ein altes Symbol für Fruchtbarkeit und Kindersegen. Auf den ersten Blick erscheint der Dekor der beiden Silberdöschen anmutig charmant, indes nicht sonderlich bedeutungsträchtig; doch entpuppen sich die Motive bei genauerer Analyse als ein ikonographisches Programm, für das die Muschelform mit ihren erotischen Implikationen offenbar Auftraggebern und Silberschmied besonders adäquat erschien. Die Benutzerinnen des frühen 8. Jahrhunderts dürften sich der vielfältigen Aussagekraft dieser kleinen Kosmetikdosen bewusst gewesen sein. Schliesslich sollte der Gebrauch ihres Inhalts die ästhetischen Reize des weiblichen Antlitzes kunstvoll hervorheben und damit das sinnliche Verlangen des Partners wecken. Es liegt nahe, mit dem Gedanken zu spielen, dass es sich bei den Muscheldöschen und den kleinen Spiegeln, mit denen zusammen sie jeweils geborgen wurden, um erlesene Geschenke eines Tang-Aristokraten an die geliebte Frau gehandelt hat.

Versierte Literaten mögen in dem änigmatischen »Muscheltraum« des Min Qiji auch eine Anspielung auf Li Shangyin's (813–858) berühmtes Liebesgedicht von der »Brokatgeschmückten Zither«, *Jin se*, erkannt haben:

> »Brokatgeschmückte Zither, ohne Grund mit fünfzig Saiten.
> Jede Saite, jeder Bund gemahnt an ein jugendvolles Jahr.
> Meister Zhuang war verwirrt beim Morgentraum vom Schmetterling;
> Kaiser Wang's Frühlingsherz schlägt im Kuckuck.
>
> Im weiten Meer im Mondenlicht, Perlen haben Tränen;
> Bläuliche Felder im Sonnenglanz, Jade wird zu Rauch.
> Dies Gefühl ist auf Dauer und stets zu empfinden,
> Bloss warst du zu jeder Zeit entsetzt und verloren.«[42]

Li Shangyin's Dichtung ist von vielen als »barock« und »als beispielhaft für die Ambiguität in der chinesischen Dichtung bezeichnet worden. [...] Alle Bedeutungen und Deutungen dieses Gedichtes auszuschöpfen könnte ein Buch füllen.«[43] Man hat vorgeschlagen, »das Gedicht als eine Variation über das Thema ›Das Leben – ein Traum‹ zu betrachten. Leben und Liebe im besonderen sind unwirklich, so zufällig und ungewiss wie die Saitenzahl; auf die anhaltende Täuschung wird mit dem Schmetterlingstraum des Zhuangzi verwiesen, bei dem Traum und Wirklichkeit verschwimmen.«[44] Hinzu kommt Li Shangyin's sentimentale Allusion auf tränende (aus Muscheln geborene) Perlen und das »weite Meer im Mondenlicht« sowie die zu Rauch werdende Jade, hohe Ideale verkörpernde Kostbarkeiten, die auf dem Boden der Realitäten zur Fata Morgana, zu traumhaften Sinnestäuschungen zerrinnen. Der Dichter kannte ferner die traditionellen Überlieferungen, die sich um das mythische Muschelmonster und seine pneumatischen »Luftschlösser« rankten. Das lässt Li Shangyin in seinem Lobpreis auf einen neuen Pavillon erkennen, den ein Tang-Aristokrat hatte errichten lassen und der in seiner spektakulären Pracht selbst die phantastischen Konstrukte der Muschelmonster in den Schatten stellte: »Des Meeres Muschelmonster in der Ferne waren höchst erstaunt und schämten sich, ihren Türmen Gestalt zu verleihen.«[45]

Das »Tuschehandbuch der Familie Fang«, *Fangshi mopu*, kompiliert von Fang Yulu (tätig 1570–1619) und 1588 im Druck erschienen, enthält im zweiten Band unter dem Stichwort *zhutai*, »Mutterschoss der Perle«, die Darstellung einer auf den Wogen treibenden, halb geöffneten Muschel (Abb. 14). Eine Perle strahlt ihre glänzende Aura gen Himmel. Auch unser Wort »Perlmutter«

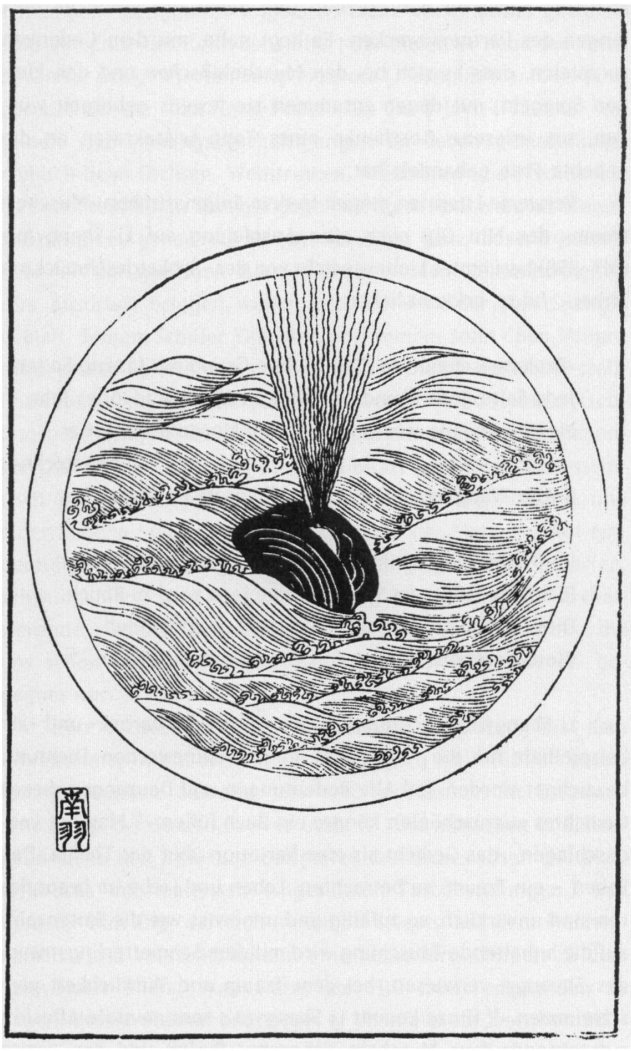


Abb. 14: Holzschnittillustration (»Mutterschoss der Perle«) von Ding Yunpeng (1547–ca. 1621), et. al., aus Fang Yulu's (tätig 1570–1619) *Fangshi mopu* (»Tuschehandbuch der Familie Fang«) in einer gedruckten Ausgabe von 1588, Ming-Dynastie.

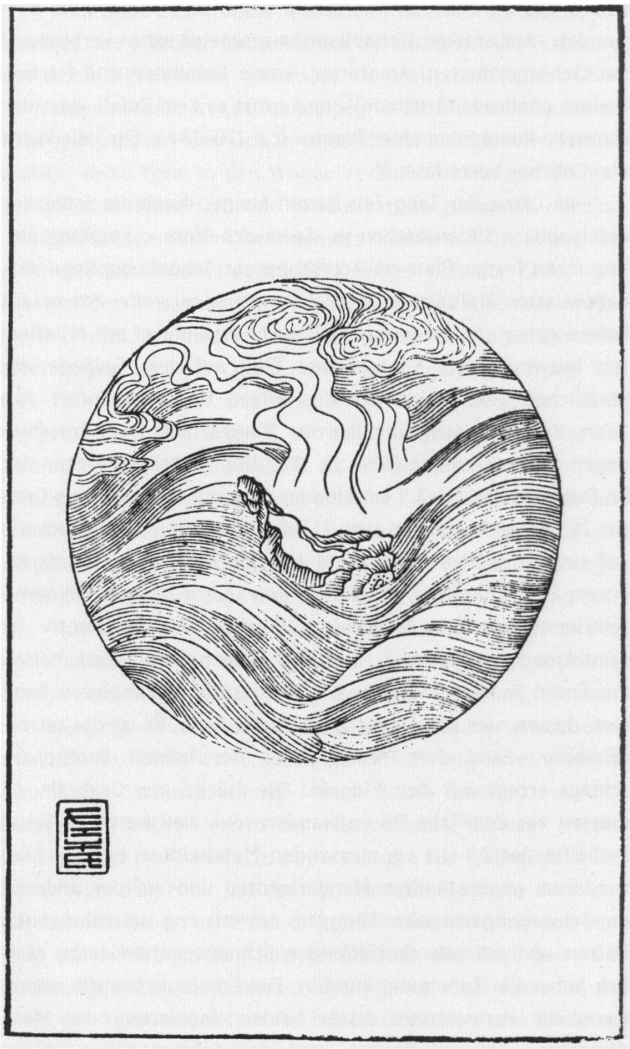


Abb. 15: Holzschnittillustration (»Muschelboot«) von Ding Yunpeng (1547–ca. 1621), et. al., aus Fang Yulu's (tätig 1570–1619) *Fangshi mopu* (»Tuschehandbuch der Familie Fang«) in einer gedruckten Ausgabe von 1588, Ming-Dynastie.

für die irisierende Calciumcarbonat-Innenschicht von Perlmuschel- und Seeschneckenschalen erinnert an diesen Ursprung. Im dritten Band steigen in einem anderen kreisrunden Bild von einer auf bewegten Wassern schwimmenden Muschel – im begleitenden Text als *luozhou*, »Muschelboot«, bezeichnet – mysteriöse Wolken auf, die an jene mit der Muschel verbundenen Vorstellungen von täuschenden Luftspiegelungen erinnern dürften (Abb. 15). Die sechs Bände des *Fangshi mopu* enthalten Muster- und Bildvorlagen zur Dekoration von festen Tuschen oder »inkcakes«, *luomo*, aus der Produktion des Fang Yulu.[46] Kommentare des Herausgebers, lobende Essays und Gedichte von Fang's Freunden, von Kunden und Benutzern der Tuschen, Briefwechsel, Anekdoten über spezielle Produkte und die Tuscheherstellung begleiten die Darstellungen. Die Entwürfe für die Holzschnitte dieses ikonographisch höchst aufschlussreichen Quellenwerks lieferte der angesehene Maler Ding Yunpeng (1547–ca. 1621) in Zusammenarbeit mit drei weniger bekannten Künstlern.[47] Vielfach nahezu identische Illustrationen, so auch die beiden Muschel-Darstellungen, enthält der 1606 erschienene »Tuschegarten der Familie Cheng«, *Chengshi moyuan*, von Cheng Dayue (1541–ca. 1616). Diese prachtvolle Publikation ist das erste umfangreiche mit mehrfarbigen Holzschnitten ausgestattete gedruckte Werk aus der für ihre qualitätsvolle Tuscheproduktion sowie Holzschnitt- und Druckkunst berühmten Provinz Anhui.[48]

GLOSSAR

bai [bo]	白
Beihui feng	悲回風
Bo [Bai] Juyi	白居易
Changsha cheng xiang	長沙丞相
chen	蜃
Chen Hongshou	陳洪綬
Chen Mingru	陳名儒
Chen Shiyuan	陳士元
chenjing	蜃景
chenlou	蜃樓
Cheng Dayue	程大約
Chengshi moyuan	程氏墨苑
Chu Xiang wang	楚襄王
Chuci	楚辭
chuiliu	垂柳
Chunzhu jiwen	春渚紀聞
ci	詞
Cui Yingying	崔鶯鶯
Ding Yunpeng	丁雲鵬
Du Bao	杜寶
Du Fu	杜甫
Du Liniang	杜麗娘
Duan Chengji	段成己
Fang Yulu	方于魯
Fangshi mopu	方氏墨譜
fuyun	浮雲
Gaotang fu	高唐賦
Guanxiu	貫休
haishi chenlou	海市蜃樓
Handan ji	邯鄲記
Hanshu	漢書
He Wei	何蕤
hongyan	鴻雁
Huang	黃
Huang Yifeng	黃一鳳
Huizhou	徽州
hun	魂
jian zhenxi	薦枕席
Jin se	錦瑟
jingqi	精氣
jing meng	驚夢
Jiuzhang	九章
Li Bai	李白
Li Cang	利蒼
Li Gonglin	李公麟
Li He	李賀
Li Qingzhao	李清照
Li Shangyin	李商隱
Li Weizhen	李維真
Li Xi	利豨
Lin'an	臨安
Linchuan si meng	臨川四夢
liumei	柳眉
Liu Mengmei	柳夢梅
liuyao	柳腰
Liu Xiaowei	劉孝威
Liu Yuan	劉元
Liu Zongyuan	柳宗元
luomo	螺墨
luoshu	螺舟
Ma Quanqi	馬權奇
Mawangdui	馬王堆
Meng Li Bai: Er shou	夢李白二首
Meng you Tianlao shan bie Dong Lu zhugong	夢遊天姥山別東魯諸公
Meng you xian	夢遊仙
Mengzhan yizhi	夢占逸旨
Min Qiji	閔齊伋
Mingqi	鳴岐
mudan	牡丹
Mudanting huanhun ji	牡丹亭還魂記
Nan'an	南安
Nanke ji	南柯記
Nan Shenglu	南生魯
Pingshui	平水
po	魄
qi	氣
Qijian	七諫
Qiantang	錢塘
Qin Guan	秦觀
Qin Shaozhang	秦少章
Santang Wang	三堂王
Shennü fu	神女賦
Sheng Mou	盛懋
Shiji	史記
shiliu	石榴
Sima Caizhong meng Su Xiaoxiao	司馬才仲夢蘇小小
Sima Guang	司馬光
Sima Qian	司馬遷
Si meiren	思美人
Song Yu	宋玉
Su Shi (Dongpo)	蘇軾 (東坡)
Su Xiaoxiao mu	蘇小小墓
Tang Xianzu	湯顯祖
Wang Boyu	汪伯玉
Wang Shifu	王實甫
Wang Wei	王維
Wushan	巫山
Wu Tingyu	吳廷羽
Xixiang ji	西廂記
Xiang Nanzhou	項南洲
xiezhen	寫真
xingfang hailuo	形仿海螺
xingyu	行雨
Xu Hun	許渾
Yan Zhan	嚴湛
yang	陽
yin	陰
Yingying zhuan	鶯鶯傳
Yuwu	寓五
Yuan Zhen	元稹
yuanyang	鴛鴦
Yuanyou	遠遊
Yunmeng zhi tai	雲夢之臺
yunyu	雲雨
yun	雲
yun	云
Zhang Junrui	張君瑞
Zhang Shenzhi	張深之
zhaoyun	朝雲
zhiyingsi	祇應司
zhutai	珠胎
Zibei	自悲
Zichai ji	紫釵記
Zuozhuan	左傳

1 Siehe dazu die Beiträge des Autors *Zum Traum in der Kultur Ostasiens*, in: Der Traum. Phänomen – Prozess – Funktion, hrsg. von Brigitte Boothe/Barbara Meier, Zürich 2000, S. 5–44, und *Pinselblütenträume*, in: unimagazin 2000.1: Träumen. Seele und Welt im Traum, S. 50–53.

2 Vgl. Hawkes, David, *Ch'u Tz'u. The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology*, Oxford 1959, S. 72:5; und ders., *The Songs of the South. An Ancient Chinese Anthology of Poems by Chu Yuan and other Poets*, London/New York/Ringwood/Toronto/Auckland 1985, S. 173:9.

3 Hawkes 1959 (wie Anm. 2), S. 78:9, 84:46, 129:24; Hawkes 1985 (wie Anm. 2), S. 180:18, 196:86, 254:47; und Nienhauser, Jr., William H., *Floating Clouds and Dreams in Liu Tsung-yüan's Yung-chou Exile Writings*, in: Journal of the American Oriental Society 106.1, January–March 1986, S. 169–181.

4 Im Winter 1973 und Frühjahr 1974 hat man die beiden benachbarten Gräber freigelegt. Im früher mehrfach beraubten Grab Nr. 2 wurde wahrscheinlich der erste Marquis von Dai beigesetzt, der dem Prinzen von Changsha diente und mit persönlichem Namen Li Cang hiess, wie drei im Grab gefundene Siegel zu bezeugen scheinen. Nach den »Aufzeichnungen des Historikers«, *Shiji*, dem Werk des Historiographen Sima Qian (ca. 145–86 v. Chr.), und nach Angaben in der »Geschichte der Han-Dynastie«, *Hanshu*, übte dieser Li Cang sein Amt als »Premierminister von Changsha«, *Changsha cheng xiang*, zwischen 193 bis 186 v. Chr. aus. Der zweite Marquis von Dai hiess Li Xi und hatte diesen Posten während der Jahre 185 bis 165 v. Chr. inne. Er starb im 15. Jahr der Regierungszeit des Han-Kaisers Wen , d. h. im Jahr 165 v. Chr. Der im Mawangdui-Grab Nr. 2 Beigesetzte dürfte der ältere Bruder des Li Xi gewesen sein. Im reich ausgestatteten Grab Nr. 3 stiess man auf die sterblichen Überreste eines Mannes, der bei seinem Tod vermutlich etwas über dreissig Jahre alt war. Er wurde im wahrsten Sinne des Wortes zu Füssen der Markgräfin beigesetzt, im Süden ihres Grabes. Auf einem Bambustäfelchen aus dem Grab Nr. 3 entdeckten die Archäologen eine Aufschrift, die das Grab als letzte Ruhestätte des Sohnes von Li Cang identifiziert und sein Begräbnis für das 12. Jahr der Regierungszeit des Han Wendi [d. i. 168 v. Chr.] bezeugt. Wir haben es hier allem Anschein nach mit einer Familiengrabstätte zu tun.

5 Im *Zuozhuan*, der »Überlieferung des Zuo«, einem alten, chronologisch geordneten Kommentar zu den »Frühlings- und Herbstannalen«, steht für das Jahr 535 v. Chr. vermerkt: »Mit der Geburt eines Menschen entsteht die Körperseele [*po*]. Aus ihr sondert sich dann die Geistesseele [*hun*] aus, die dem lichten Prinzip angehört. Die Kräfte der Körper- und der Geistesseele eines Menschen sind um so stärker, je mehr er Essenzen aus der Nahrung zu sich nimmt.« (Chang, Tsung-tung, *Der Kult der Shang-Dynastie im Spiegel der Orakelinschriften. Eine paläographische Studie zur Religion im archaischen China*, Wiesbaden 1970, S. 130, Anm. 1).

6 Vgl. Keightley, David N., *Spirituality in China. The Neolithic Origins*, in: World Spirituality. An Encyclopedia of the Religious Quest, hrsg. von Charles Long, (Asian Archaic Spirituality 1), [im Typoskript], Abschnitt 4.5 (»Conceptions of the Soul«).

7 Lackner, Michael, *Der chinesische Traumwald. Traditionelle Theorien des Traumes und seiner Deutung im Spiegel der ming-zeitlichen Anthologie Meng-lin hsüan-chieh*, (Europäische Hochschulschriften, Reihe 27: Asiatische und Afrikanische Studien 11), Frankfurt a. M./Bern/New York 1985, S. 6.

8 Vgl. Nienhauser 1986 (wie Anm. 3), S. 175.

9 Vgl. die Übersetzung von Erwin von Zach, *Tu Fu's Gedichte*, hrsg. von James R. Hightower, (Harvard-Yenching Institute Studies VIII.1), Cambridge, MA, 1952, V-68, S. 185.

10 Bauer, Wolfgang, *China und die Hoffnung auf Glück. Paradiese, Utopien, Idealvorstellungen*, München 1971, S. 262.

11 Debon, Günther, *Chinesische Dichtung. Geschichte, Struktur, Theorie*, Leiden 1989, S. 262; und ders., *Mein Haus liegt menschenfern, doch nah den Dingen*, München 1988, S. 188; und Schmidt-Glintzer, Helwig, *Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bern/München/Wien 1990, S. 367.

12 *Gaotang fu* und *Shennü fu* werden sicherlich zu Unrecht dem Song Yu zugeschrieben, der als Begründer der klassischen *fu*-Form gilt, einer literarischen Gattung, die aus einem Prolog in Prosa und einem Gedicht in Versform besteht. Siehe Fusek, Lois, *The »Kao-t'ang-fu«*, in: Monumenta Serica. Journal of Oriental Studies 30, 1972/73, S. 392–425; Knechtges, David R. (transl., with Annotations), *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, Princeton 1996, Vol. 3, (Rhapsodies on Natural Phenomena, Birds and Animals, Aspirations and Feelings, Sorrowful Laments, Literature, Music, and Passions by Xiao Tong [501–531]), S. 325–339 (»Rhapsody on the Gaotang Shrine«), S. 339–349 (»Rhapsody on the Goddess«) und S. 388f. (zu Song Yu); und Owen, Stephen (ed. and transl.), *An Anthology of Chinese Literature. Beginnings to 1900*, New York/London 1996, S. 189–197.

13 In Anlehnung an die englischen Übersetzungen von Fusek 1972/73 (wie Anm. 12), S. 412–414; Knechtges 1996 (wie Anm. 12), S. 325–327; und Owen 1996 (wie Anm. 12), S. 189.

14 Schmidt-Glintzer 1990 (wie Anm. 11), S. 117.

15 Zur Erklärung der Namen *Gaotang* und *Yunmeng* siehe Fusek 1972/73 (wie Anm. 12), S. 410f., Anm. 71.

16 Vgl. Laing, Ellen Johnston, *Erotic Themes and Romantic Heroines Depicted by Ch'iu Ying*, in: Archives of Asian Art 49, 1996, S. 85.

17 Der Sammeltitel nimmt Bezug auf die Heimatstadt des Autors; die anderen drei »Träume« sind die »Geschichte von der Pupurhaarnadel«, *Zichai ji*, der »Bericht von Handan«, *Handan ji*, und die »Aufzeichnungen über den Südlichen Ast«, *Nanke ji*. Selten wird der »Päonienpavillon« mit seinem vollständigen Titel erwähnt, sondern entweder mit dem ersten Teil als *Mudanting* oder dem zweiten als *Huanhun ji* zitiert.

18 Hundhausen, Vincenz, *Die Rückkehr der Seele. Ein romantisches Drama, in deutscher Sprache*. Zürich/Leipzig 1937; Birch, Cyril (transl.), *The Peony Pavilion (Mudan Ting) by Tang Xianzu*, Bloomington 1980; Nienhauser, Jr., William H. (ed. and compiler), *The Indiana Companion to Traditional Chinese Literature*, second revised edition, Bloomington 1986, S. 751–754; und Schmidt-Glintzer 1990 (wie Anm. 11), S. 397. Im Juli 1999 fand die Premiere einer vollständigen, achtzehnstündigen, über drei Tage sich hinziehenden Aufführung des »Päonienpavillons« beim Lincoln Center Festival in der LaGuardia Concert Hall, New York, statt; vgl. dazu Rockwell, John, *Love, Death and Resurrection, in and of The Peony Pavilion*, in: Kaikodo Journal 15, Spring 2000, S. 10–24.

19 Vgl. dazu Silbergeld, Jerome, *Kung Hsien's Self-Portrait in Willows, With Notes on the Willow in Chinese Painting and Literature*, in: Artibus Asiae 42.1, 1980, S. 5–38, insbesondere S. 11ff.

20 Birch 1980 (wie Anm. 18), S. 66.

21 Edgren, Sören, *Chinese Rare Books in American Collections*, Ausst.-Kat. China House Gallery, New York 1984, Nr. 31, S. 106f.

22 Siehe hierzu Lee, Sherman E./Ho, Wai-kam, *Chinese Art Under the Mongols. The Yüan Dynasty (1279–1368)*, Ausst.-Kat. The Cleveland Museum of Art 1968, Nr. 199; und Bush, Susan, *Five Paintings of Animal Subjects or Narrative Themes and Their Relevance to Chin Culture*, in: China under Jurchen Rule. Essays on Chin Intellectual and Cultural History, hrsg. von Hoyt Cleveland Tillman/Stephen H. West, Albany 1995, S. 183–215, insbesondere S. 196–202.

23 Der Ortsname Pingshui war nur unter den Dschurdschen während der Jin-Dynastie (1115–1234) in Gebrauch. Diese Region am Unterlauf des Fen in der heutigen Provinz Shanxi galt als Zentrum der Druckkunst. Das 1196 eingerichtete *zhiyingsi* war eine Palastwerkstätte, die für den Jin-Hof kostbare Textilien, Montierungen und Gemälde bereitzustellen hatte. Des Malers Lehrer Santang Wang muss ein Zeitgenosse des Dichters Duan Chengji (1199–1279) gewesen sein, denn von diesem ist ein wohl nach 1254 verfasstes Gedicht aufgezeichnet mit dem Titel: »Bildaufschrift zu meinem Porträt von Santang Wang«. Siehe dazu Bush 1995 (wie Anm. 22), S. 198f.

24 Diese Gattung der »Lieddichtung«, in der Wort und Melodie, Text und Musik miteinander verschmelzen, erlebte im 10. und 11. Jahrhundert ihre Blüte. Englische Übersetzungen des von Su Xiaoxiao vorgetragenen *ci* in Lee/Ho 1968 (wie Anm. 22), Nr. 199; und Li, Wai-yee, *Dream Visions of Transcendence in Chinese Literature and Painting*, in: Asian Art 3.4, 1990, S. 72.

25 Nach den englischen Übersetzungen in Lee/Ho 1968 (wie Anm. 22), Nr. 199; und Li 1990 (wie Anm. 24), S. 72.

26 Debon, Günther, *Mein Weg verliert sich fern in weissen Wolken. Chinesische Lyrik aus drei Jahrtausenden*, Heidelberg 1988, S. 155 und 253; Debon, Günther, *Chinesische Dichter der Tang-Zeit*, Stuttgart 1964, S. 67; und Schmidt-Glintzer 1990 (wie Anm. 11), S. 267f.

27 Owen 1996 (wie Anm. 12), S. 540–549.

28 Nienhauser 1986 (wie Anm. 18), S. 407–409.

29 Das 1639 datierte Vorwort zu dieser Ausgabe verfasste Ma Quanqi, den Kommentar schrieb Zhang Shenzhi und die Holzplatten schnitt Xiang Nanzhou. Siehe Wu, K. T., *Ming Printing and Printers*, in: Harvard Journal of Asiatic Studies 7, 1942/43, S. 203–260, pl. 8.

30 Vgl. Li, Chu-tsing, *A Thousand Peaks and Myriad Ravines. Chinese Paintings in the Charles A. Drenowatz Collection*, (Artibus Asiae Supplementum 30), Ascona 1974, Nr. 5.

31 Vgl. Dittrich, Edith, *Hsi-hsiang chi. Chinesische Farbholzschnitte von Min Ch'i-chi 1640 / The Romance of the Western Chamber, Hsi-hsiang chi. Chinese Colour Woodcuts by Min Ch'i-chi 1640*, (Monographien des Museums für Ostasiatische Kunst 1), Köln 1977, S. 61.

32 Edward H. Schafer hat diesen »aqueous images« ein Kapitel mit dem Titel »Clam Castles and the Fata Morgana« gewidmet in *Mirages on the Sea of Time. The Taoist Poetry of Ts'ao T'ang*, Berkeley/Los Angeles/London 1985, S. 80–90.

33 Ebd., S. 82.

34 Ebd., S. 87.

35 Ebd., S. 84.

36 Ein japanischer Imari-Teller zeigt eine auf dem Meer schwimmende Muschel, aus der eine wolkige Blase mit Architekturversatzstücken aufsteigt; siehe Dittrich 1977 (wie Anm. 31), S. 81.

37 Nach Schafer 1985 (wie Anm. 32), S. 87, der dazu ausführt: »Clam-monsters, then, are manifestations of an aspect of creative power, and their architectural creations are identical with the palaces of the gods beyond the stars – which are themselves daedalian warps and labyrithine kinks knotted into the universal homogeneous nebula. The breathy nature of their artifacts – veritable pneumatomorphs – was well established by early Han times.«

38 Williams, C. A. S., *Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives*, 3rd rev. ed., Rutland/Vermont/Tokyo 1974, S. 319.

39 *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, hrsg. von Hanns Bächthold-Stäubli unter Mitwirkung von Eduard Hoffmann-Krayer, Berlin 1934/35, Nachdruck Berlin/New York 1987, Bd. 6, S. 1497.

40 Ebd., Bd. 6, S. 632f.

41 *Shaanxi xin chutu wenwu xuancui* (»Auswahl der besten neu ausgegrabenen Kulturgüter aus Shaanxi«), hrsg. vom Archäologischen Institut der Provinz Shaanxi, Xi'an 1998, Nr. 96–97 und Nr. 99–100; *Jinyinqi juan* (»Band mit Gold- und Silberobjekten«), hrsg. von Han Wei, in: Zhonghua guobao. Shaanxi zhengui wenwu jicheng / National Treasures. Collection of Rare Cultural Relics of Shaanxi Province, hrsg. von Li Bing, Xi'an 1998, S. 100f. und 198f.; Louis, François, *Die Goldschmiede der Tang- und Song-Zeit. Archäologische, sozial- und wirtschaftsgeschichtliche Materialien zur Goldschmiedekunst Chinas vor 1279*, (Schweizer Asiatische Studien: Monographien 32), Bern/Berlin/Franfurt a. M./New York/Paris/Wien 1999, Abb. 32 und 34; und Michaelson, Carol, *Gilded Dragons. Buried Treasures from China's Golden Ages*. Ausst.-Kat. British Museum, London 1999, Nr. 36.

42 Schmidt-Glintzer 1990 (wie Anm. 11), S. 268.

43 Ebd., S. 268.

44 Ebd., S. 269.

45 Schafer 1985 (wie Anm. 32), S. 86.

46 Der Terminus *luomo*, wörtlich »Muscheltusche«, scheint seit der Tang-Zeit in Gebrauch zu sein. Diese in verschiedenen Formen gepressten und reliefierten Tuschen werden normalerweise unter Zusatz von Wasser auf dem Reibstein als flüssige Tusche zum Schreiben, Malen und Drucken vorbereitet und dabei nach und nach aufgebraucht. Im Laufe der Zeit aber sind Tuschen dank ihrer materiellen Qualität und ihres kunstvollen Dekors zu gefragten Sammelobjekten geworden. Das »Tuschehandbuch der Familie Fang« ist in sechs thematische Abteilungen gegliedert: Die beiden ersten sind der Staats- und Kaisersymbolik gewidmet, das dritte Klassisch-Literarischem, das vierte behandelt Mirabilia, das fünfte buddhistische Themen und das sechste daoistische.

47 Ding Yunpeng's Mitarbeiter waren Wu Tingyu sowie zwei bisher nicht näher identifizierte Künstler namens Li Weizhen und Wang Boyu.

48 Zum *Fangshi mopu* und *Chengshi moyuan* siehe van Gulik, Robert H., *A Note on Ink Cakes*, in: Monumenta Nipponica. Studies on Japanese Culture, Past and Present 11, 1955, S. 84–100, insbesondere S. 95ff.; Kobayashi, Hiromitsu/Sabin, Samantha, *The Great Age of Anhui Printing*, in: Shadows of Mt. Huang. Chinese Painting and Printing of the Anhui School, hrsg. von James Cahill, Ausst.-Kat. University Art Museum, Berkeley 1981, S. 25–33; und Edgren 1984 (wie Anm. 21), Nr. 29 und 30, S. 102–105.