

Christian Unverzagt

# **Der lange Schatten des Ursprungs**

Untersuchung zum Wandlungsleib des Dong Yuan

Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde  
im Fach Ostasiatische Kunstgeschichte  
der Philosophischen Fakultät  
an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

Juni 2005

Erstgutachter: Prof. Dr. Lothar Ledderose  
Zweitgutachterin: Prof. Dr. Melanie Trede

Informationen zur gedruckten Ausgabe unter [www.christianunverzagt.de](http://www.christianunverzagt.de)

# Inhaltsverzeichnis

|                                                             |     |
|-------------------------------------------------------------|-----|
| EINLEITUNG                                                  | 7   |
| NÖRDLICHE SONG-ZEIT: DAS FACETTENAUGE DER KUNSTGESCHICHTE   | 12  |
| Guo Ruoxu                                                   | 13  |
| Shen Gua                                                    | 16  |
| Mi Fu                                                       | 21  |
| <i>Der Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung</i>        | 32  |
| Leerstellen und leere Quellen                               | 38  |
| SÜDLICHE SONG- UND JIN-ZEIT: REKONSTRUKTION DER KONTINUITÄT | 43  |
| Deng Chun                                                   | 46  |
| Zhao Xigu                                                   | 47  |
| Jin-Dynastie                                                | 48  |
| Yang Wangxiu                                                | 49  |
| EXKURS ÜBER SAMMLUNGEN                                      | 55  |
| YUAN-ZEIT: GEBURT DES ALTEN UND NEUER RUHM                  | 76  |
| Wang Yun                                                    | 77  |
| Zhou Mi                                                     | 79  |
| Zhao Mengfu                                                 | 82  |
| Tang Hou                                                    | 85  |
| Huang Gongwang                                              | 94  |
| Wu Zhen                                                     | 98  |
| Xia Wenyan                                                  | 99  |
| MING-ZEIT: FUNKTION UND FIKTION DES LINIENAHNEN             | 108 |
| Song Lian                                                   | 109 |
| Cao Zhao                                                    | 110 |
| Du Qiong                                                    | 114 |
| Shen Zhou                                                   | 115 |
| He Liangjun                                                 | 117 |
| Wang Shizhen                                                | 123 |

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| Zhan Jingfeng                                     | 125 |
| Mo Shilong und die <i>Erklärungen zur Malerei</i> | 128 |
| Dong Qichang                                      | 138 |
| QING-ZEIT: KULTURHEROS UND ZEICHENLEHRER          | 166 |
| Die Sechs Meister der Qing-Zeit                   | 167 |
| Die Individualisten                               | 175 |
| <i>Der Senfkorngarten</i>                         | 177 |
| DAS 20. JAHRHUNDERT: MEISTERFÄLSCHER UND MODERNE  | 184 |
| Zhang Daqian                                      | 185 |
| Osvald Sirén                                      | 196 |
| Li Chu-tsing                                      | 200 |
| Richard Barnhart                                  | 201 |
| Max Loehr                                         | 207 |
| James Cahill                                      | 212 |
| Die Debatte um das <i>Flussufer</i>               | 214 |
| SCHLUSS UND FOLGERUNGEN                           | 233 |
| LITERATURVERZEICHNIS                              | 269 |
| ANHANG I. BILDTITEL                               | 285 |
| ANHANG II. ABBILDUNGEN                            | 295 |

## Einleitung

Begonnen hatten wir mit einer Untersuchung über Dong Yuan, einen der bedeutendsten Maler der chinesischen Geschichte. Das Ergebnis war bald schon, dass uns für sicher gehaltenes Vorwissen unter den Händen zerrann. Je mehr Quellen wir fanden, je mehr Material wir durchforsteten, desto unklarer und verschwommener wurde Dong Yuans Bild. Deutlich wurde vielmehr, dass es sich im Lauf der Zeit permanent verändert hatte und dass es offensichtlich Zeiten gab, in denen verschiedene Bilder von ihm parallel existierten. Diese Einsicht wurde zum eigentlichen Beginn unserer Arbeit. Sie handelt nicht wirklich von Dong Yuan, sondern von dem, was wir seinen Wandlungsleib nennen werden. Gemeint ist damit eine Größe, die in der oft als selbstverständlich vorausgesetzten Eingrenzung einer monographischen Untersuchung auf einen Zeitraum von wenigen Jahrzehnten nicht sichtbar wird. Erst im Durchschreiten von Epochen kann sie Gestalt annehmen. So ist es nicht einer Großzügigkeit unseres Verhältnisses zur Zeit anzulasten, sondern dem Gang der Sache selbst geschuldet, dass die Recherche satte tausend Jahre umspannt.

Im Begriff des Wandlungsleibs reflektiert sich der Umstand, dass die Hinterlassenschaft eines Künstlers nicht unberührt und unveränderlich durch die Zeit treibt; oder um es aus einer anderen Perspektive zu betrachten: dass der Name eines Künstlers nicht auf das Individuum reduzierbar ist, das ihn einst getragen hat. Letztere Perspektive mag entfernt an Debatten in der europäischen Kunstgeschichte erinnern. Schreiben wir Bilder von Rubens nicht weiterhin ihm zu, obwohl wir wissen, dass die Pinselarbeit von einem Werkstattkollektiv geleistet wurde und nicht allein von der Hand des Meisters stammt? Und müssen wir nicht vielleicht, wie es Svetlana Alpers nahegelegt hat, unter Rembrandt, dem Inbegriff des individuell arbeitenden und an der Individualität seiner Gegenüber interessierten Malers, eine ganze Schule verstehen, in welcher der Pinsel eines Schülers für das Können des Meisters eintreten kann?

Auch die chinesische Malerei kennt Fälle, in denen der Name eines Künstlers mehr meint als Produktionen ausschließlich von seiner Hand. So umfasst nach Maggie Bickford das Kaiser Huizong heute zugeschriebene Oeuvre Bilder, bei denen er vielleicht nicht mehr als die Aufschrift, die Signatur oder gar nur das Siegel beigezeichnet hat. Dennoch lassen sich solche Werke zu Recht als Huizong deklarieren, sofern sie in einem Kontext kaiserlicher Sorgepflicht für das Reich entstanden sind, in dem die Produktion

glückverheißender Bilder auch den Einsatz von Hofmalern unter kaiserlicher Order umfasste.

Der Fall von Dong Yuans Oeuvre ist anders gelagert, und doch lässt auch dieses, wie unsere Untersuchung zeigen wird, sich nicht auf Produktionen von seiner Hand verkürzen. Dong Yuan hat die biographische Identität seines Namens nicht durch eine Werkstatt, eine Schule oder ein Amt zu einer künstlerischen Identität erweitert; ihm ist diese Erweiterung erst posthum zuteil geworden. Sein Image und mit diesem das ihm jeweils zugeschriebene Oeuvre veränderte sich im Lauf der Zeit. Wir werden sehen, wie an diesem Wandel namhafte, aber auch namenlose Maler, Kenner und Theoretiker mitgewirkt haben. Sofern dieser Einfluss aus der Wirkmacht von Dong Yuans Werk nicht mehr wegzudenken ist, bedarf er einer eigenen theoretischen und begrifflichen Erfassung. Dort, wo eine nachträgliche Unterscheidung in originale und spätere, verfälschende Werke prinzipiell nicht mehr möglich ist und wo wir die im Lauf der Zeit sich wandelnde Gestalt eines Künstlers als die schöpferische Entität anerkennen müssen, die mit seinem Namen gemeint ist, dort beginnt der Begriff des Wandlungsleibs seinen Sinn zu entfalten.

Dort aber, wo die Kunstgeschichtsschreibung die Frage nach dem Ursprung stellt und glaubt, damit die Frage nach dem historischen Träger des Namens gestellt zu haben; wo sie unbedingt unter allen späteren Überlagerungen eine erste, unwandelbare und wahre Gestalt seines Stils freilegen zu müssen und zu können vermeint, dort gerät sie unversehens in Aporien. Die Suche nach einem Ursprung scheint gemäß einer hintergründigen Ironie der Kunstgeschichte damit zu tun zu haben, dass das Korpus sich zu wandeln beginnt. Unsere Untersuchung wird zeigen, dass Dong Yuan zu einem der bedeutendsten Maler der chinesischen Geschichte erklärt wurde, als es zur Konstruktion von ästhetischen Abstammungslinien kam, die einen Ursprung brauchten. Der Zufall will es, dass die Zeichen seines Namens (董源 respektive 董元 geschrieben) „die Quelle überwachen“ oder auch „den Ursprung korrigieren“ bedeuten. Genau das aber geschah, als Theoretiker Dong Yuan in Anspruch nahmen, um ihre Genealogien zu bestimmen. Sie kontrollierten die nachträgliche Aufnahme von Malern in ihre Abstammungsregister, indem sie das Werk, das sie ihrem ästhetischen Ahnen Dong Yuan zuschrieben, korrigierten.

Geht das aus den Bildern hervor, die ihm heute zugeschrieben werden? Die Antwort lautet nein. Aus den Bildern, die ihm heute zugeschrieben werden, geht hervor, welches Bild sich unsere Epoche von ihm macht. Partiiell zeugen sie auch noch von seinem Image in jener Epoche, der die ältesten glaubhaften Sammlersiegel oder Kolophone entstammen. Was davor lag, könnte anders ausgesehen haben. Das zumindest legen die Textquellen nahe, die aus früheren Zeiten von Dong Yuan sprechen.

Es sind Texte und nicht Bilder, die uns etwas über den frühen Werdegang seines Wandlungsleibs verraten. Am besten verstehen wir sie, wenn wir uns so weit wie möglich von unseren visuellen Prägungen durch das heutige Zuschreibungskorpus freimachen. Wenn wir den Texten folgen, sehen wir Bilder und sogar ganze Motivgruppen beschrieben, die später wieder verschwinden. Kontrastieren wir das Vorhandene und das nicht mehr Vorhandene, so werfen die leer gewordenen Stellen ein Licht auf die vollen Stellen. Die Objekte, an denen sich die Kunstgeschichte orientiert, werden von nur noch textuell bezeugten, materiell aber verschwundenen Objekten erhellt.

Noch auf andere Weise dringt die Leere in die kunstgeschichtliche Methode ein. Es gibt Texte, die aller Erwartung nach von Dong Yuan sprechen müssten, es aber nicht tun. Sogar ganze Zeiten schweigen von ihm. Lässt sich solches Schweigen als beredt verstehen? Sagt es etwas über die Texte, die von ihm sprechen, und die Bilder, die nach dem Schweigen wieder auftauchten?

Wir sind den Texten chronologisch gefolgt und haben den Gang der Untersuchung konventionell nach Dynastien gegliedert. Dass es sich dabei um keine traditionalistische Marotte handelt, sondern um eine sachliche Vorgabe, sollte im *Exkurs über Sammlungen* deutlich werden. Er befasst sich mit dem historischen und zugleich systematischen Rahmen, in dem Dong Yuans Wandlungsleib erst möglich wurde. Wir sehen dort, welche Rolle Sammlungen bei Dynastiewechseln und welche Rolle Dynastiewechsel für Sammlungen spielten. Paradoxerweise führte die Forderung nach Kontinuität immer wieder zu Bestandsveränderungen, und zwar wesentlich durch Fälschungen.

Mit Erreichen des 20. Jahrhunderts wissen wir dann, was seit der späten Ming- und durch die Qing-Zeit hindurch nur vereinzelt und durchweg noch mit Vorbehalten galt: von welchen Bildern die Rede ist. Erst jetzt kann die Bildbetrachtung hinzutreten, erst jetzt scheint die Kunstgeschichte als objektorientierte Wissenschaft ganz zu ihrem Recht zu kommen. Ab da kann auch der *Anhang II*, der Abbildungen enthält, benutzt werden, während wir zuvor eigentlich nur von Bildtiteln wissen, die gesondert für alle Dynastien

in *Anhang I* aufgelistet sind. Aber sogleich gilt es, übertriebene Erwartungen rückzuschrauben. Ein Blick auf Zhang Daqians Beschäftigung mit Dong Yuan ermahnt uns, einer falschen Bilderfülle zu misstrauen. Von Osvald Sirén über Li Chu-tsing, Richard Barnhart und Max Loehr zu James Cahill – Wissenschaftlern, ohne deren Arbeit unsere Untersuchung gar nicht denkbar wäre – beobachten wir anschließend, wie sich die moderne Kunstgeschichte um eine Methode bemüht, das Zuschreibungskorpus Dong Yuans zeitgemäß zu definieren. Den Schwierigkeiten seiner Eingrenzung begegnen wir bei der Debatte um das Bild *Flussufer*, die am Ende des 20. Jahrhunderts stand und auch am Ende unserer materialen Untersuchung steht. Wir sehen ein buntes Feuerwerk kennerschaftlicher Expertisen abbrennen. Aber nachdem der Pulverdampf verraucht ist, macht sich Ernüchterung breit. Es zeigt sich, wie noch die subtilsten Betrachtungsweisen, sofern sie nur auf das vorhandene Objekt sehen, immerzu die Entwertung ihres Resultats im Gefolge haben. Gleichzeitig jedoch kündigt sich eine Selbstreflexion der Wissenschaft an.

Der letzte Teil unserer Arbeit, *Schluss und Folgerungen*, geht über eine Zusammenfassung hinaus. Noch unter dem Eindruck der *Flussufer*-Debatte und ihrer Aporien versuchen wir unsere Erkenntnisse zum Wandlungsleib Dong Yuans auszuwerten. Wir stellen dabei Überlegungen an über das Verhältnis von Ursprung und Urheber-schaft, Legitimation und Tradition, Erb- und Retrolinien, Kunst und Kennerschaft, Kopie und Fälschung, Bild und Kunstwerk, Original und Spuren sowie Sammler-, Kunst- und Fälschungswert. Am Ende steht ein Enigma und keine Entscheidung darüber, ob das *Flussufer* aus dem zehnten oder dem zwanzigsten Jahrhundert stammt. Es geht uns nicht um die Frage nach Original oder Fälschung, sondern um ihre Relativierung. Die Frage nach dem Ursprung von Dong Yuans Wandlungsleib wird uns zu allgemeinen Reflexionen über die Idee der Kunst geführt haben, die adäquat weder mit dem begrifflichen Instrumentarium der traditionellen chinesischen Kennerschaft noch dem der modernen Kunstgeschichte formuliert werden kann. In Dong Yuans Wandlungsleib erkennen wir einen Schalk agieren, der sich in der Kunst verbirgt und der sich durch ein Double vertreten lässt, sobald er dingfest gemacht werden soll.

Unsere Überlegungen haben versuchsweisen Charakter und sollen zu keiner geschlossenen Theorie über traditionelle chinesische Malerei führen. Gleichwohl sollen sie von der Idee des Wandlungsleibs aus Lichter auf diese werfen. Leitbild der Gedankenkonstrukte ist die Architektur eines fließenden Raumes, bei der Elemente



verschoben, ersetzt oder ganz herausgenommen werden könnten, ohne dass die Idee wie ein Kartenhaus zusammenstürzte.

## Nördliche Song-Zeit: Das Facettenauge der Kunstgeschichte

Im Jahr 907 unserer Zeitrechnung endete die einst so glanzvolle Tang-Dynastie. Schon Jahrzehnte zuvor hatte sie ihre Macht an Militär- und Bandenführer in den Provinzen verloren. In den folgenden fünfzig Jahren wurden in immer kürzeren Abständen neue Dynastien proklamiert, während von den Truppen gewählte Machthaber fernab der Metropolen unabhängige Staaten bildeten. Im Jahr 960 gründete einer dieser Generäle, Zhao Kuangyin 趙匡胤, in Kaifeng die Song-Dynastie, unter der das Reich der Mitte eine neue Blütezeit erleben sollte. Doch es dauerte noch fast zwanzig Jahre, bis die letzten unabhängigen Staaten unterworfen waren. Einer von ihnen war die Südliche Tang-Dynastie. Sie existierte von 937 bis 975 n. Chr., bildete also noch rund fünfzehn Jahre lang eine exterritoriale Enklave im wiedervereinten Reich. Erst im Jahr 975 unterwarf sich ihr letzter Herrscher, Li Yu 李煜, nach der Belagerung seiner Hauptstadt Nanjing. In diesem kurzlebigen Reich der Südlichen Tang soll Dong Yuan als Maler tätig gewesen, und noch in ihm soll er im Jahr 962 verstorben sein.

Quellen für diese Angaben haben wir gleichwohl erst aus späteren Jahrhunderten.<sup>1</sup> Hätte die Werkform eines Buches, ähnlich seiner Wirkform, zeitlichen Charakter, so würden wir diesen Abschnitt mit einer Schweigeminute beginnen. Sie erinnerte an das mehr als hundertjährige Schweigen der Quellen nach Dong Yuans Tod zu dessen Existenz und Werk. Wir wissen nicht, wie es in jenem ersten posthumen Jahrhundert um die

---

<sup>1</sup> Guo Ruoxu gibt in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts 30 Referenzwerke für seine *Erfahrungen mit der Malerei* an. Von diesen 30 Büchern sind 19 nicht mehr erhalten, zwei gelten als spätere Kompilationen, andere sind in Fragmenten, in Zitaten, unter anderem Namen oder von einem anderen Autor erhalten. Nicht angegeben sind bei Guo Ruoxu andererseits Bücher, die bis auf den heutigen Tag bekannt sind, aber als spätere Fälschungen zu gelten haben. (Vgl. Soper 1951, S. 113ff, Fußnoten Nr. 25-49.) Barnhart (1970, S. 22) weist auf zwei der verlorenen Bücher hin, die Guo Ruoxu als Quelle für seine Angaben zu Dong Yuan benutzt haben muss, das *Verzeichnis der Gemälde im Jiangnangebiet* 江南畫錄 (*Jiangnan hua lu*) und die *Ergänzungen zum Verzeichnis der Gemälde im Jiangnangebiet* 江南畫錄拾遺 (*Jiangnan hua lu shiyi*) von Xu Xuan 徐鉉. (Vgl. Soper 1951, S. 5f) Er vermerkt auch, dass unsere früheste Quelle, die 962 als das Todesjahr Dong Yuans angibt, Bian Yongyus 卞永譽 *Geschichte der Malerei und Kalligraphie* (式古堂書畫史 *Shigutang shuhuashi*) aus dem späten 17. Jahrhundert ist.

Erinnerung an den Meister und seinen Werkbestand bestellt war.<sup>2</sup> Dieses Nichtwissen werden wir als kritischen Filter einsetzen, mit dem wir das überreiche Wissen Späterer auf seine Anteile an Dichtung und Wahrheit hin befragen. Wir nehmen es als methodisches Memento, bei unseren Materialrecherchen, die immer „aus dem Vollen schöpfen“, die andere Hälfte der Wirklichkeit, die Leere nämlich, nicht zu übersehen. Die Leerstellen der Kunstgeschichte mögen uns als Detektoren für ihre übervollen Momente dienen, in denen sich die Legenden, Mythen und die falschen Statthalter wie Treibgut am Prallhang einer Flussbiegung angesammelt haben.

Autor der ersten greifbaren Quelle zu Dong Yuan ist kein geringerer als Guo Ruoxu.

### ***Guo Ruoxu***

Guo Ruoxu 郭若虛 war ein Hofbeamter in Kaifeng, der Hauptstadt der Nördlichen Song-Dynastie. Er scheint ein ruhiges, unauffälliges Leben geführt zu haben, und diesem Umstand wird es geschuldet sein, dass wir seine Lebensdaten nicht kennen. Soper nimmt an, dass er zwischen dem Jahr 1010 und 1025 geboren wurde.<sup>3</sup> Seine Frau war kaiserlicher Abstammung, aber ihm selbst war nicht einmal ein Eintrag in den Biographien der Song-Annalen vergönnt. Auch von den Zeitgenossen wird er nicht erwähnt. Es scheint, dass er in den Gelehrtenzirkeln, die sich um Su Shi 蘇軾 (alias Su Dongpo 蘇東坡, 1037-1101) und Mi Fu 米芾 (1052-1107) bildeten, keine Rolle spielte; sei es, dass man von seiner enormen Kennerschaft und theoriebildenden Kraft nichts wusste oder nichts hielt; oder sei es umgekehrt, dass er von jenen nichts hielt. Wir kennen keine Quellen, die sich noch zu seinen Lebzeiten auf sein epochales, in den 70er Jahren des elften Jahrhunderts geschriebenes Werk *Erfahrungen mit der Malerei* (圖畫見聞誌 *Tuhua jianwenzhi*) beziehen. Aber schon Anfang des zwölften Jahrhunderts scheint

---

<sup>2</sup> Dieser Umstand ist umso erstaunlicher, da wir z.B. von den Werken Jurans, der in den relativ frühen Quellen vereinzelt und später allgemein als sein Schüler gilt, wissen, dass sie in der Song-Zeit die Halle der Hanlin-Akademie geschmückt haben. (Vgl. Ho in: *Eight Dynasties* 1980, S. xxv) Müssen wir es als Laune der Geschichte verstehen, dass sie uns Daten über den Schüler, nicht aber über den Lehrer überliefert?

<sup>3</sup> Soper 1951, S. 106. Zu weiteren biographischen Angaben siehe dessen Vorwort, S. IX-XI.

es als autoritativ gegolten zu haben.<sup>4</sup> In seinem Buch, das sich die *Geschichte berühmter Gemälde der verschiedenen Dynastien* (歷代名畫記 *Lidai Minghuaji*) des Zhang Yanyuan 張彥遠 aus dem Jahre 847 nicht nur zum Vorbild genommen hatte, sondern ihm an Umfang und Einfluss auch gleichkam, lautet der Eintrag zu Dong Yuan:

董源字叔達，鍾陵人，事南唐為後苑副使。善畫山水，水墨類王維，著色如李思訓。兼工畫牛虎，肉肌豐混，毛毳輕浮，具足精神，脫略凡格。有滄湖山水，著色山水，春澤放牛，牛虎等圖傳於世。<sup>5</sup>

*Dong Yuan, mit Mannesnamen Shu Da, kam aus Zhongling [dem heutigen Nanjing] und diente während der Südlichen Tang-Dynastie als Stellvertretender Kommissar des Hinteren Gartens.<sup>6</sup> Er war ein ausgezeichnete Landschaftsmaler, in monochromer Tusche nach der Art des Wang Wei und in Farbe wie Li Sixun. Ferner malte er in kunstfertiger Manier Büffel und Tiger mit üppigem Fleisch und stattlichen Muskeln unter feinem Fell, alles voller Lebenskraft und unter Absehung von Stilkonventionen. Noch immer sind uns Bilder von ihm mit Seelandschaften in dunklem Blau, farbige Berglandschaften, Frühlingmarschen mit weidendem Vieh, Büffel, Tiger und dergleichen mehr erhalten.*

Der Eintrag ist vergleichsweise kurz, wohlwollend, aber wenig überschwänglich, und er lässt nicht ahnen, dass eine Zeit kommen sollte, in der sich so gut wie jeder Maler von Rang auf Dong Yuan berufen würde.

Halten wir fest, was Guo Ruoxu in seiner konzisen und prägnanten Art herausstellt. Ihm zufolge hat Dong Yuan sich v.a. in zwei Sujets hervorgetan: zum einen in der Land-

---

<sup>4</sup> Der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* (Vorw. 1120) und Han Zhuo (*Über das reine Wesen der Landschaft*, Vorw. 1121) beziehen sich, so wie später u.a. Xia Wenyan (*Kostbarer Spiegel der Malerei*, Vorw. 1365), indirekt oder in Form wörtlicher, wenn auch unausgewiesener Zitate auf Guo Ruoxu.

<sup>5</sup> *Tuhua jianwen zhi* (THJWZ), Rolle 3, Abs. 4.

<sup>6</sup> Der Ausdruck „Hinterer Garten“ verweist auf die inneren Palastgemächer und als Präfix eines Titels auf ein Eunuchenamt. (Vgl. Hucker 1985, S. 226, Nr. 2228 und S. 421, Nr. 5197) Ob dies auch auf den Amtsinhaber eines Stellvertretenden Kommissars zutraf, entzieht sich unserer Kenntnis.

schaftsmalerei, und zwar sowohl dem farbigen Stil von Li Sixun 李思訓 (651-716) als auch der monochromen Tuschmalerei von Wang Wei 王維 (699-759);<sup>7</sup> zum anderen in einer Tiermalerei, an der Guo Ruoxu zwei Charakteristika Dong Yuans erläutert, nämlich erstens die „Lebenskraft“ seiner Motive, zweitens die stilistische Unkonventionalität<sup>8</sup> der Darstellung. Die „kunstfertige Manier“, in der er seine Büffel und Tiger malte, war offenbar verschieden von den beiden Arten seiner Landschaftsmalerei, so dass wir es nicht nur mit einer Vielfalt von Sujets, sondern auch einer solchen von Malstilen zu tun haben. Schließlich hält Guo Ruoxu für erwähnenswert, d.h. nicht selbstverständlich, dass es mehr als hundert Jahre nach Dong Yuans Tod noch Bilder von ihm gab.

Im letzten Kapitel seiner *Erfahrungen mit der Malerei*, das Anekdoten aus der jüngeren Geschichte erzählt, erwähnt Guo Ruoxu Dong Yuan noch einmal. Im Jahr 947

---

<sup>7</sup> Wang Wei ist berühmt als Dichter und als Maler, sowohl von Landschaften als auch von buddhistischen und daoistischen Sujets. Seit Su Shi, der im Jahr 1060 eine Lobeshymne auf ihn verfasste, gilt er als geistiger Vorläufer der Gelehrtenbewegung. Bei Zhang Yanyuan nimmt er noch nicht den Rang eines Stilgründers ein. Barnhart bezweifelt, dass in der Nördlichen Song-Dynastie Wang Wei und Li Sixun bereits als stilistisch polar entgegengesetzte Meister verstanden wurden. „While stylistic duality in figure painting was thus quite common through the tenth and eleventh centuries, certainly in the Northern Sung period no fundamental dichotomy between the landscape masters Li Ssu-hsün and Wang Wei of the kind later proposed by Tung Ch’i-ch’ang was conceived.“ (1976, S. 51) Barnhart weist jedoch nicht nur die später von Dong Qichang behauptete Unvereinbarkeit ihrer Stile zurück, sondern zweifelt sogar die von Guo Ruoxu unterstellte Differenz ihrer Stile an. „They are indeed often spoken of together as comparable early masters, so that the significance of Kuo Jo-hsü’s discussion of styles in Tung Yüan’s art is unclear. The major point at issue may be simply the use of color.“ (ebd.)

<sup>8</sup> Der Text ist zu kurz und uneindeutig, um die von Guo Ruoxu attribuierte Unkonventionalität genauer zu bestimmen. Um Missverständnissen, in denen sich die Rezeptionsgeschichte späterer Jahrhunderte spiegelte, vorzubeugen, lohnt es sich zu vergegenwärtigen, dass Guo Ruoxu die Entfernung von Stilkonventionen bei der Besprechung von Dong Yuans Tiger- und Büffeln Bildern erwähnt. Falls man „alles“ (具 *ju*) in Bezug auf den gesamten vorherigen Text lesen will, also auch die Landschaften, dann bezöge es sich gleichermaßen auf die farbigen wie auf die monochromen. Ausgeschlossen ist eine Lesart, nach der die später von den Literaten sowie von modernen Kunsthistorikern favorisierte Lavismalerei als unkonventionell im Gegensatz zum „konservativen“ Farbstil wahrgenommen worden sei. (Vgl. Loehr 1980, S. 111) Loehr hält zwar fest, dass weder Farb- noch monochrome Tuschmalerei neu waren, glaubt aber aus der Tatsache, dass Dong Yuans posthumer Ruhm auf seinen Landschaften gründet, schließen zu können, dass es offensichtlich diese im Unterschied zu anderen Sujets waren, die „unkonventionell und abweichend sowohl von der Tradition als auch zeitgenössischen Trends“ waren. (ebd.)

war er demnach an einem künstlerischen Teamwork beteiligt. Um heftigen Schneefall am Neujahrstag zu feiern, hatte der Herrscher die Höflinge zu einem Bankett geladen, bei dem jeder ein Gedicht verfassen musste. Anschließend wurden fünf namhafte Maler versammelt, um dieses Ereignis als Bild festzuhalten. Einer wurde mit dem Portrait des Herrschers betraut, einer mit dessen dichtender Entourage und den Musikinstrumenten, einer mit den Gebäuden, einer mit Fischteichen und Vögeln; und Dong Yuan schließlich mit schneebedecktem Bambus und winterlichen Wäldchen (雪竹寒林 *Xuezhu hanlin*). Das Ergebnis, *Lobpreisung des Schneefalls* (賞雪圖 *Shangxue tu*) genannt, bezeichnet Guo Ruoxu als „perfektes Pinselwerk.“ (無非絕筆 *wufei jue bi*)<sup>9</sup>

Dong Yuans Repertoire erstreckte sich demnach auch auf Bambus, und er war, wie es scheint, auf winterliche Landschaften spezialisiert. Vor allem aber erfahren wir aus der Anekdote etwas über seinen sozialen Status als Maler. Er war offenbar angesehen bei Hof, hatte dort aber auf Geheiß seines Herren und keinesfalls, wie es seine spätere Erhebung zum Literatenpatron suggeriert, nur in seiner Freizeit auf das Geheiß seiner inneren Stimme zum Pinsel zu greifen.

### ***Shen Gua***

Shen Gua 沈括 (1031-1095)<sup>10</sup> kam aus Qiantong (dem heutigen Hangzhou) in der Provinz Zhejiang und war das, was man seit dem neunzehnten Jahrhundert in Europa einen Renaissance-menschen nennt. Es gibt kaum ein Gebiet, über das er nicht geschrieben und in dem er nicht praktische Beiträge geleistet hätte, angefangen von der Astronomie über Ingenieurwissenschaften, Mathematik und Wissenschaftsgeschichte bis zur Musik, Malerei, Kalligraphie, Philosophie und Militärstrategie. Er berechnete Kalender, baute astronomische Geräte, regulierte Flüsse und Kanäle, schuf den ersten Atlas Chinas, und er überlieferte uns die Kenntnis des Magnetkompasses. Er berichtete von der Erfindung des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, er schrieb zusammen mit Su Shi ein Medizinbuch, und er verhandelte als Diplomat mit den Kitan, die das Reich an seiner Nordgrenze bedrängten. Im Jahr 1082 musste er in einer Schlacht, deren Strategie er nicht guthieß,

---

<sup>9</sup> THJWZ, Rolle 6, Abs. 5. Übers. Soper 1951, S. 100f.

<sup>10</sup> Sirén gibt als Lebensdaten 1030-1093 an. (Sirén 1936, S. 63) Der Name wird auch Shen Kuo gelesen.

militärische Verantwortung übernehmen. Es wurde ein Desaster, das mit 60.000 chinesischen Soldatenleben bezahlt wurde und für ihn in der Verbannung endete. Als Protegé des Reformers Wang Anshi<sup>11</sup> war nach dessen politischer Kaltstellung im Jahre 1076 seine Beamtenkarriere allerdings ohnehin im Niedergang begriffen. Gegen Ende seines Lebens schrieb er die aus Miszellen bestehenden *Skizzen und Notizen vom Traumfluss* (夢溪筆談 *Mengxi bitan*), die sich eingehend auch mit der Malerei beschäftigen und eine bedeutende Würdigung Dong Yuans enthalten.<sup>12</sup>

江南中主時，有北苑使董源善畫，尤工秋嵐遠景，多寫江南真山，不為奇峭之筆。其後建業僧巨然祖述源法，皆臻妙理。大體源及巨然畫筆，皆宣遠觀。其用筆甚草草，近視之幾不類物象，遠觀則景物粲然，幽情遠思，如賭異境。如源畫落照圖，近視無功，遠觀村落杳然深遠，悉是晚景，遠峰之頂，宛有反照之色，此妙處也。<sup>13</sup>

*Im Jiangnangebiet gab es zur Zeit des mittleren Herrschers einen Kommissar des Nordgartens namens Dong Yuan, der ein ausgezeichneter Maler war, vor allem versiert in weiten Landschaften mit herbstlichen Bergnebeln. Meist stellte er die wirklichen Berge des Jiangnangebiets dar, ohne dabei den Pinsel bizarr und schroff zu führen. Nach ihm gab der Mönch Juran aus Jianye<sup>14</sup> [dem heutigen Nanjing] den Ahnenschatz von [Dong] Yuans Methode weiter. Beide waren zu den subtilen Prinzipien vorgedrungen. Normalerweise muss man die Malerei von [Dong] Yuan und Juran aus der Entfernung betrachten, denn sie führten den Pin-*

---

<sup>11</sup> Wang Anshi 王安石 (1020-1086), seit 1068 an der Regierung beteiligt, 1076 zum Rücktritt gezwungen, zwei Jahre später erneut eingesetzt und schließlich im Jahr 1085 nach dem Tod des Kaisers Shenzong endgültig entmacht; reformierte das Steuerwesen, die Wirtschaft, das Heer und die Verwaltung. Die Reformen stießen v.a. bei den Großgrundbesitzern und reichen Kaufleuten auf Unwillen und wurden von seinem Nachfolger Sima Guang 司馬光 (1019-1086) umgehend wieder rückgängig gemacht.

<sup>12</sup> Biographische Angaben zu Shen Gua finden sich bei Giles (1898) und Subrenat (in Franke 1976).

<sup>13</sup> *Mengxi bitan*, Rolle 17, S. 19.

<sup>14</sup> Bei Guo Ruoxu wird als Herkunftsort Jurans (wie auch Dong Yuans) Zhongling 鍾陵 angegeben, eine andere alte Ortsbezeichnung für Nanjing.

*sel sehr flüchtig. Aus der Nähe ähneln ihre Bilder kaum den Dingen der Außenwelt, erst aus der Entfernung betrachtet erscheinen die Szenen klar und deutlich. Dann vermitteln sie tiefgründige Gefühle und wecken weit schweifende Gedanken, so als sähe man ein wundersames Land. [Dong] Yuans Bild Sonnenuntergang z.B. wirkt aus der Nähe nicht gelungen, aber aus der Entfernung erkennt man ein Dorf, wie es still in tiefer Ferne liegt. Man weiß, dass dies eine Abendlandschaft ist, deren ferne Berggipfel in den Farben des widerscheinenden Sonnenlichts [aufragen]. Dies ist ein subtiler Aspekt.*

Es fällt auf, dass Dong Yuan nun einen anderen Titel hat. Er ist vom Stellvertreter zum Kommissar befördert, und aus dem hinteren Garten ist ein nördlicher geworden. Es handelt sich dabei um eine Lokalität, die zumindest in dieser Schreibweise ohne anderweitigen Beleg ist. Entsprechend ist auch der Titel eines Nordgartenkommissars (北苑使 *beiyuanshi*) nicht überliefert.<sup>15</sup>

Noch eine andere der biographischen Anmerkungen verdient unsere Aufmerksamkeit. Dong Yuan erscheint nun nicht mehr als Beamter einer kleinen, zum baldigen Untergang verdammten Dynastie, sondern als Vertreter einer gewissermaßen untergangsresistenten Region, des Jiangnangebietes. War das Land südlich des Großen Flusses zu Dong Yuans Zeit ein politischer Restposten gewesen, der auch kulturell im Schatten des Nordens gestanden hatte, so begannen sich die Vorzeichen gegen Ende der Nördlichen Song-Zeit umzukehren. Das Jiangnangebiet war dabei, sich zum kulturellen Herzland Chinas zu entwickeln – und theoretisierende Beamte entdeckten dazu eine eigenständige Jiangnantradition, mit der Anspruch darauf erhoben werden konnte, dass dies eigentlich schon immer so war.

Ebendieses Jiangnangebiet habe Dong Yuan in seinen Landschaftsbildern wiedergegeben, was sich v.a. an den eher unspektakulären Bergformationen zeige. Vielleicht ist es diese Identifizierbarkeit Dong Yuans mit der ihm selbst am Herzen liegenden Region, die Shen Gua von keinen anderen Sujets reden lässt. Die von Guo Ruoxu

---

<sup>15</sup> In Huckers *Dictionary of Official Titles in Imperial China* ist der Titel nicht verzeichnet. Stattdessen kennt Hucker als Bereich der Palastdiener, denen wohl jeweils ein Kommissar (使 *shi*) vorstand (S. 38), einen Nordhof (北院 *beiyuan*), dem ein Südhof (南院 *nanyuan*) entsprach. (Nr. 4550, S. 374) War Shen Guas Quelle das Hörensagen und hatte er ein falsches Schriftzeichen für ein gehörtes Homonym gewählt?



beschriebenen, geographisch neutraleren Büffel- und Tigerbilder erwähnt er mit keinem Wort.

Bei genauerem Hinsehen scheint es, dass Shen Gua so etwas wie eine ästhetische Programmatik in Dong Yuans Jiangnanlandschaften hineinliest. Denn dieser, so schreibt er, stelle die wirklichen Jiangnanberge dar, „ohne dabei den Pinsel bizarr und schroff zu führen.“ Dong Yuan malt also nicht einfach nur wirklichkeitstreu, sondern er tut dies in Opposition zu einer möglichen und vielleicht sogar naheliegenden Malweise, die mit spektakulärem Pinselgestus und dabei wohl auch spektakulären Felsformationen operiert. Die von Shen Gua postulierte Opposition ist unschwer zu identifizieren als eine stilistische gegen die zu seiner Zeit vorherrschenden Landschaftstraditionen von Dong Yuans nördlichem Zeitgenossen Li Cheng 李成 (919 – 967) und dem etwas späteren Fan Kuan 范寬 (ca. 960 – ca. 1030).

Der Landschaftsrealismus Dong Yuans geht für Shen Gua einher mit der Evokation von Gefühlen und Gedanken im Betrachter, die ihn in ein „wundersames Land“ entführen. Was auf einer vordergründigen Ebene wie ein Widerspruch zwischen abbildtreuem Realismus und fast mystischer Expressivität wirken könnte, lässt sich als Ausfluss eines ästhetischen Programms lesen, das die kanonische *qiyun*-Theorie<sup>16</sup> in erster Linie von der Bildwirkung auf den Betrachter her versteht. War für Guo Ruoxu die „Lebenskraft“ in den Bildmotiven Ausweis für Dong Yuans Malkunst, so liest Shen Gua deren Qualität in erster Linie an ihrer Wirkung auf den Rezipienten ab. Diese Wirkung benennt er als „tiefgründiges Gefühl“ und „weit schweifende Gedanken“. Redet hier der politikmüde Beamte im Ruhestand? Nicht zufällig scheint er zur Beschreibung von Lichteffekten in der Malerei Dong Yuans ein Bild mit dem Titel *Sonnenuntergang* gewählt zu haben. Wir

---

<sup>16</sup> Die erste für die Malerei gültige Formulierung der *qiyun*-Theorie findet sich gegen Ende des 5. Jahrhunderts in Xie Hes 謝赫 (akt. ca. 479-502) *Verzeichnis der alten Malerei* (古畫品錄 *Guhuapin lu*). Das erste der von ihm so genannten Sechs Gesetze (六法 *liufa*) lautet „Energetische Resonanz und Bewegung des Lebens“ (氣韻生動 *qiyun shengdong*). Zur historischen Situierung der Theorie vgl. Acker 1954, S. XX-XLV; außerdem Zhang Yanyuans Diskussion der Sechs Gesetze und Ackers Anmerkungen in: Acker 1954, S. 148-153. Acker vermutet, dass Xie He auf eine bereits gängige Theorie rekurriert. (Acker 1954, S. 4, Fn. 2) Debohn weist auf Vorläufer und gleichzeitige Formulierungen in der Literaturtheorie hin und diskutiert die Frage der Lokalisierung des *qiyun* im zu Malenden, im Malenden, beim Malen, auf dem Gemalten oder bei seiner Betrachtung. (Debohn 1969, S. 38-46)

spüren: Es ist Lebensabend geworden, zumindest bei Shen Gua. Hatte Guo Ruoxu uns einen versierten und effektvollen Maler vor allem vitaler Tiermotive dargestellt, so haben wir uns nun eine elegische Lichtmalerei vorzustellen. Dazu passt, dass Guo Ruoxu an Bildmotiven unter den Landschaften Frühlingsmarschen mit grasendem Vieh anführt, Shen Gua dagegen herbstliche Bergnebel. Jener sieht in Dong Yuan das Leben zum Selbstgenuss seiner Kraft erwachen, dieser es in ferner Abgeschiedenheit zur Ruhe von seinem weltlichen Treiben finden.

Shen Guas vielleicht größte Leistung in seinen Ausführungen zu Dong Yuan vollbringt er als Ästhetiker, indem er die Bildwirkung auf den Betrachter mit einer Analyse der malerischen Darstellungsmittel verbindet. Wenn ein „flüchtig“ geführter Pinsel für die einzunehmende größere Betrachterentfernung verantwortlich gemacht wird, denken wir aus der historischen Rückschau vielleicht zunächst nicht weiter als bis zu dem Malermönch Yujian 玉澗, der in der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts tätig war, also rund zweihundert Jahre nach Shen Gua und dreihundert Jahre nach Dong Yuan. Shen Guas Bemerkung weist uns darauf hin, dass ein Gegensatz zwischen dem Zeichnerischen und dem Malerischen, wie man ihn in Europa seit Wölfflin benennt, schon in der Nördlichen Song-Zeit wahrgenommen wurde. Vielleicht spiegelt sich auch in dieser Beobachtung die späte Einsicht des geschassten Karrieristen, dass man immer erst einen Schritt zurücktreten muss, um die Dinge zu erkennen.

Noch ein letzter Unterschied zu dem von Guo Ruoxu beschriebenen Dong Yuan bleibt zu erwähnen: Shen Gua weiß von einem Nachfolger, dem Malermönch Juran 巨然 (akt. ca. 960-980), ebenfalls Jiangnanherkunft. Dieser Punkt scheint ihm so wichtig, dass er ihn sogar in der knappen Zeile seines *Liedes von der Malerei* (圖畫歌 *Tuhua ge*) erwähnt, wo es heißt:

江南董源僧巨然，淡墨輕嵐為一體。<sup>17</sup>

*Im Jiangnangebiet praktizierten Dong Yuan und der Mönch Juran einen Stil mit monochromer Tusche und leichten Bergnebeln.*

Das Verhältnis der Nachfolge hat Shen Gua bereits genauer bestimmt: „Wie einen

---

<sup>17</sup> Shen Gua, *Tuhua ge*; in: Hu Daojing 1956, S. 567; zit. nach Barnhart 1970, S. 24.

Ahnenschatz“ habe Juran das Meisterwissen weitergegeben. Dong Yuan ist damit zum Stilgründer und artistischen Linienahn avanciert. Guo Ruoxu, der auch über Juran schrieb, wusste nichts von dessen Schülerschaft. Stattdessen benannte er als dessen Stärke – ganz anders als die „seines“ Dong Yuan, dafür aber in auffallender Entsprechung zu der des Shen Gua – „atmosphärische Szenen mit Dunst und Bergnebeln“.<sup>18</sup>

## ***Mi Fu***

In einer Zeit, die reich an begabten und schillernden Persönlichkeiten war, gehörte Mi Fu 米芾<sup>19</sup> durch seine vielfältigen Talente und seinen urteilscharfen Kopf zu den herausragenden unter ihnen. Aus relativ bescheidenen Verhältnissen kommend, gelang ihm eine beeindruckende Beamtenkarriere, in der er zwar nicht zu den allerhöchsten Ämtern aufstieg, wohl aber Bekanntschaft mit den Großen und Mächtigen seiner Zeit machte und sich deren Respekt erwarb. Die Nachwelt hat vor allem seine Freundschaft mit dem fünfzehn Jahre älteren Führer der Gelehrtenbewegung<sup>20</sup> Su Shi besungen. Wie dieser glorifizierte er, obwohl seine Familie wahrscheinlich zentralasiatischen Ursprungs war, das Jiangnangebiet und fühlte sich als einer aus dem Süden des Landes. Um seine Verehrung für das Altertum auszudrücken, kleidete er sich in antikisierende Gewänder. Und er gehörte zum „Klub der Sammler“ (Ledderose), die bedeutende Werke der Kalligraphie und Malerei ihr eigen nannten und untereinander tauschten.<sup>21</sup> Auf seinen ausgedehnten

---

<sup>18</sup> 善為煙嵐氣象 *shan wei yanlan qixiang*. THJWZ, Rolle 4, Abschnitt 6.

<sup>19</sup> Sein Name wird auch Mi Fei ausgesprochen.

<sup>20</sup> Der Begriff Gelehrtenbewegung wird oft synonym mit dem der Literatenbewegung gebraucht. Im China der Song-Zeit nannten sich die Gelehrten um Su Shi 士大夫 (*shidafu*) oder 士人 (*shiren*). Als Maler setzten sie sich von den bezahlten Akademikern ab. Ihre Epigonen seit der Ming-Zeit nannten sich selbst und ihre Vorläufer 文人 (*wenren*). Um die soziale und ästhetische Diskontinuität der mit den Gelehrten bzw. Literaten assoziierten Geisteshaltung zu betonen, ist es sinnvoll, an der terminologischen Differenz festzuhalten. Sirén hatte noch auf ihr beharrt (Sirén 1936, S. 135), im späteren Sprachgebrauch wurde sie vielfach eingeebnet. Sirén beschreibt den Wandel, der in der Ming-Zeit gegenüber der „Gentleman“- oder „Poeten-Malerei“ der Song-Zeit eintrat, folgendermaßen: „The poetic inspiration became intellectualized, the genial ease of the Sung and Yüan masters was transformed into conscious effort, and the ‚art of expressing much by little‘ was more and more lost in the ever increasing compositions of the *wen jen hua*.“ (Sirén 1936, S. 135) Zur Begriffsgeschichte s. auch Debohn 1969, S. 25-38.

<sup>21</sup> Zur Biographie s. Ledderose 1976, 1979.

Reisen hatte er Gelegenheit, zahlreiche Privatsammlungen zu begutachten, und in seinem letzten Lebensjahrzehnt legte er selbst eine umfangreiche Sammlung an. Als Kalligraph, Maler, Fälscher, Connaisseur und Theoretiker hat er durch die Pointiertheit, Schärfe und Unnachsichtigkeit seines Urteils, durch seine Übertreibungen, seine Originalität und seine Stilsicherheit Spuren hinterlassen, die nicht nur den Gang der chinesischen Kunstgeschichte, sondern auch noch ihren heutigen Blick auf sie geprägt haben.

Über Dong Yuan hat er sich in seiner *Geschichte der Malerei* (畫史 *Huashi*), die er um die Jahrtausendwende redigierte, in verstreuten Bemerkungen geäußert. Er liefert uns keine biographischen Angaben zu Dong Yuan, was dem aphoristischen Charakter seines Buchs zugeschrieben werden kann. Vielleicht ist es aber auch umgekehrt und dieser aphoristische Charakter ist einem weniger formellen Interesse an den von ihm behandelten Malern geschuldet. Deren Herkunft und Persönlichkeit interessierten ihn durchaus. Manchmal möchte es fast scheinen, als ginge es ihm bei der Bildbetrachtung um nichts anderes als allein deren Entschlüsselung, nicht aber über tabellarische Daten.

Über die Herkunft Dong Yuans, der bei ihm eine einzigartige Wertschätzung erfährt, gibt es für Mi Fu beim Betrachten von dessen Bildern keinen Zweifel. Er kann nur aus dem Jiangnangebiet stammen. In § 21<sup>22</sup> heißt es:

董源平淡天真多，唐無此品，在畢宏上。近世神品，格高  
無與比也。峰巒出沒，雲霧顯晦，不裝巧趣，皆得天真。  
嵐色鬱蒼，枝幹勁挺，或有生意。溪橋漁浦，洲渚掩映，  
一片江南也。<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Der Übersichtlichkeit und Klarheit der Verweise wegen haben wir die von Nicole Vandier-Nicolas (1964) in Paragraphen gegliederte Einteilung des Textes mit ihren Nummerierungen übernommen. Die Paragraphen beziehen sich auf den dritten Teil der *Geschichte der Malerei*, der seiner Überschrift zufolge von Malern der Tang-Zeit handeln soll, aber sowohl die der Fünf Dynastien als auch die der Song-Zeit mit einbezieht. Der chinesische Text ist dem 藝術叢編 *Yishu congbian* (YSCB), Bd. 10 entnommen.

<sup>23</sup> *Huashi* § 21, YSCB Bd. 10, S. 11.

*Dong Yuan ist äußerst einfach und unprätentiös, ungekünstelt und natürlich.<sup>24</sup> Aus der Tang-Zeit gibt es keine solchen Werke. Er überragt sogar Bi Hong.<sup>25</sup> Seit Generationen gibt es selbst in der genialen Klasse<sup>26</sup> kein Werk, das sich in der*

---

<sup>24</sup> Mi Fu variiert eine Formulierung Su Shis aus dessen Lehrgedicht über die Kalligraphie: 天真爛漫是吾師 (*tianzhen lanman shi wu shi*) „Die Unbefangenheit ist mein Lehrer.“ Zit. nach Dong Qichang in YSCB Bd. 28, S. 2f, S. 73; s. auch S. 29, S. 54.

<sup>25</sup> Bi Hong 畢宏, tätig in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts (767 verbeamtet), war als Maler v.a. für seine Kiefern und Felsen berühmt, soll stilistisch Wang Wei geähnelt haben und gilt als Erneuerer von Baumdarstellungen. (Vgl. LDMHJ, Kap. 10, S. 315) Im Tangchao minghua lu wird er lediglich im ersten Klassifizierungsrang (nengpin) geführt. S. auch Xuanhe huapu, Kap. 10, S. 267; Vandier-Nicolas 1964, S. 36, Fn. 1. Junghee Han vermerkt: „Although for lack of examples we do not know exactly what Pi Hung’s paintings were like, it is probable that Mi Fu’s comparison of Tung Yüan and Pi Hung suggests Tung’s position as a pioneer of a new style of landscape.“ (Han 1991, S. 47). Shen Gua besaß zwei Bilder von Bi Hong. (ebd., S. 48) Evtl. wird über seine Evaluierung eine Sammler- und Kennerrivalität ausgetragen.

<sup>26</sup> Die Klassifizierung von Malern und Malerei hatte zu Mi Fus Zeit bereits eine lange Tradition. Sie diente nicht nur der Evaluierung, sondern auch als Ordnungsschema bei der Darstellung. Vandier-Nicolas beschreibt die Ränge des gängigsten Schemas wie folgt: »Les trois termes *chen* [神], *miao* [妙], *neng* [能], qui se voient appelés à un rôle classificateur, expriment les « trois qualités » d’un peintre digne de ce nom: *chen*, le don d’inspiration, *miao*, l’étendue du savoir, *neng*, l’habileté technique. Le quatrième terme *yi* traduit l’activité de l’esprit pur qui saisit la beauté absolue. « (Vandier-Nicolas 1964, S. 36, Fn. 2) Das Schema war, wie so vieles in der Malereitheorie, aus der Kalligraphie übernommen worden. Die Idee der Klassifizierung scheint mit der Kennzeichnung von Beamten im Wartestand zwecks besserer zukünftiger Verwendung aufgekommen zu sein. (Vgl. hierzu Zürcher 1964, S. 380) Bereits Xie He (ca. 500) hatte in seinem *Verzeichnis der alten Malerei* von Klassifizierungsrängen (品 *pin*) gesprochen. Kaiser Gao 高帝 (reg. 479-482) der südlichen Qi-Dynastie 南齊 hatte die Bilder seiner Sammlung nach der Qualität ihrer Maler statt nach ihrer Chronologie (遠近 *yuanjin*) eingeteilt. (LDMHJ, 1.3,4, Acker 1954, S. 118) Zhang Huaiguan 張懷瓘 führte in seinem von 724 bis 727 redigierten 書斷 *Shuduan* die drei Klassifizierungsränge „gekonnt“ (能 *neng*), „subtil“ (妙 *miao*) und „genial“ (神 *shen*) ein. Zhu Jingxuan 朱景玄 fügte in seinem *Verzeichnis berühmter Gemälde der Tang-Dynastie* (唐朝名畫錄 *Tangchao minghua lu*, um 853 n. Chr.) „ungebunden“ (逸 *yi*) als vierten Rang hinzu. Zürcher verweist auf das Vorkommen von *yi-pin* bereits in Li Sizhens 李嗣真 auf das Jahr 624 datiertem *Shu hou pin* 書後品. (Zürcher 1955, S. 142, Fn. 6. Zur Geschichte der *yipin*-Klassifizierung vgl. Shimada 1961, 1962, 1964 und Susan Nelson 1983) Zhang Yanyuan (847) lehnte ein Ranking der Bilder ab und kategorisierte nach Epochen. Zhu Jingxuan (ca. 853) und nach ihm Liu Dachun (1059) kombinierten die Ränge mit Genres. Guo Ruoxu (ca. 1080) teilte nach dem Vorbild der Dynastiegeschichten gemäß sozialem Status ein. Der *Gemäldekatalog der Ära*

*Gehobenheit des Stils mit ihm vergleichen ließe. Gipfel und Bergketten tauchen hier auf und sind dort verborgen, während Wolken und Nebel erscheinen und verschwinden. Dabei wird keine technische Virtuosität zur Schau gestellt, sondern alles ist ungekünstelt und natürlich. Die tiefgrüne Farbe der Bergnebel sowie die energetischen, unbeugsamen Äste und Stämme strahlen Vitalität aus. Das Hervortreten und dann wieder Verdecktsein der überbrückten Flüsse mit Fischern an ihren Ufern, kleinen Sandbänke und Untiefen – all das ist ein Stück Jiangnan.*

Shen Gua hatte Dong Yuan nicht explizit in das seit Xie He 謝赫 (akt. ca. 479 – 502) gebräuchliche Klassifizierungsmuster eingetragen, Mi Fu aber stellt Dong Yuan noch über die Werke des Klassifizierungsrangs „genial“, zumindest jener der letzten Jahrhunderte. Diese überragende Qualität von Dong Yuans Bildern hängt für Mi Fu mit ihrem Sujet, den Landschaften des Jiangnangebiets, zusammen. Noch über die Sympathie Shen Guas mit der Jiangnanherkunft Dong Yuans hinausgehend, scheint es für Mi Fu eine eigene Jiangnanqualität zu geben. Diese liegt keineswegs nur in der treffsicheren Schilderung der Flusslandschaften der Region begründet. Die Erfassung des spezifischen Spiritus loci kann nach Mi Fu über die motivische Wiedergabe der landschaftlichen Eigenheiten hinaus nur durch eine besondere Darstellungsweise gelingen. „Einfach und unprätentiös“, „ungekünstelt und natürlich“ – das ist der Charakter der Darstellung, die Dong Yuans Werken ihre Jiangnanqualität verleiht. Die Formulierung ist beides und will es auch sein: deskriptiv und evaluativ.<sup>27</sup> Nur mit einfachen Mitteln, die ohne Raffinesse, dafür aber in Übereinstimmung mit der Natur (wörtlich: dem Himmel) gehandhabt werden, lässt sich die Landschaft südlich des Großen Flusses adäquat darstellen. Jiangnan,

---

*Friedensverkündung* verwendete keine Klassifizierungsränge, sondern gliederte das Material nur nach Genres, in welche die Biographien der Maler eingebunden waren. Die Jing Hao 荆浩 (akt. ca. 870-930) zugeschriebenen *Bemerkungen zum Weg des Pinsels* (筆法記 *Bifa ji*) nannten vier Klassifizierungsränge der Malerei: 神 *shen*, 妙 *miao*, 奇 *qi* und 巧 *qiao*. Es wurden im Lauf der chinesischen Kunstgeschichte also durchaus verschiedene Ordnungsschemata durchgespielt. (Vgl. hierzu auch Ledderose 1973) Das dreigliedrige Klassifizierungsschema blieb dabei immer als Folie präsent.

<sup>27</sup> Lothar Ledderose hat ausgeführt, dass Mi Fu die Begriffe 平淡 *pingdan* und 天真 *tianzhen* zunächst für die Beurteilung der Kalligraphie der Jin-Dynastie (晉 265-420 n. Chr.) verwendet hat, und zwar mit der doppelten Konnotation, der wir auch in ihrer Applikation auf die Malerei begegnen: nämlich a) zur Kennzeichnung einer Stilqualität, die sich in der Kalligraphie nur in *xing-* und *caoshu* findet; und b) als Werturteil. (Ledderose 1976, S. 121)

das heißt nicht nur südlich des Großen Flusses, sondern: jenseits der Maßgabe bloß technischer Kunstfertigkeit mit dem Geist des Ortes eins sein.

董源峰頂不工，絕澗危徑，幽壑荒迴，率多真意。<sup>28</sup>

*Dong Yuans Bergspitzen sind nicht kunstfertig gemalt, aber seine ausweglosen Klammen, gefährlichen Pfade, tiefen Schluchten und wüsten Fernen sind wunderschön und entsprechen dem wahren Geist.*

Wenn sich der Geist des Ortes und der Geist des Künstlers durch die richtigen Darstellungsmittel zusammenschließen, dann gelingt die Jiangnanqualität in der Malerei. So will es Mi Fu bzw. in dessen Augen die künstlerische Praxis Dong Yuans. Sollte den Malern aus der Region vor Dong Yuan diese innige Verbindung von Landschaft und Darstellungsweise, wenn sie denn besteht, entgangen sein? Mi Fu, der sich die Frage selbst vorgelegt haben muss, entschließt sich zu einer radikalen Antwort: Von Gu Kaizhi 顧愷之 (345-406) an bis in seine eigene Gegenwart gab es eine Jiangnantradition. Auf der Kopie eines *Vimalakirti* von Gu Kaizhi, so schreibt er,

山水林木奇古，坡岸皴如董源，乃知人稱江南。蓋自顧以來，皆一樣，隋唐及南唐至巨然不移，至今池州謝氏亦作此體。<sup>29</sup>

*sind Berge und Wasser, Wälder und Bäume außergewöhnlich und altehrwürdig. Die Texturstriche der Abhänge und Ufer sind wie bei Dong Yuan. Das ist die berühmte, von den Leuten Jiangnan genannte [Schule]. Von Gu Kaizhi an haben alle [ihre Maler] denselben Stil, durch die Sui- und Tang-Zeit hindurch bis zur Südl-*

---

<sup>28</sup> *Huashi*, § 162, YSCB Bd. 10, S. 53.

<sup>29</sup> *Huashi*, § 175, YSCB Bd. 10, S. 56.

*chen Tang-Dynastie und Juran hat er sich nicht geändert. Noch heute malt die geborene Xie aus Chizhou<sup>30</sup> in diesem Stil.*

Soll dieser Stil aus der Verwendung der Texturstriche bestehen, die auch Dong Yuan angewandt hat?<sup>31</sup> Selbst wenn der Abschnitt die kunsthistorisch überraschende Annahme nahelegt, Gu Kaizhi habe bereits mit Texturstrichen gemalt, so scheint Mi Fu die jiangnanspezifische Stileinheit doch eher im „altehrwürdigen“ (古 *gu*) Charakter der Bilder zu veranschlagen. Der Ausdruck kehrt an mehreren Stellen wieder, meist als Binom zusammen mit „hochgesinnt“ (高 *gao*):

余家董源霧景，橫披全幅，山骨隱顯，林梢出沒，意趣高古。<sup>32</sup>

*Zuhause habe ich eine Nebellandschaft von Dong Yuan. Es handelt sich um eine querformatige Hängerolle.<sup>33</sup> Die „Knochen“ der Berge sind teils verborgen, teils sichtbar, Zweigspitzen ragen hier heraus und sind dort verdeckt. Der ästhetische Gehalt ist hochgesinnt und altehrwürdig.*

„Hochgesinnt und altehrwürdig“, so lässt sich der ästhetische Bildgehalt beschreiben, den der Pinsel einer Persönlichkeit hinterlässt, die sich ungefiltert durch technische Virtuosi-

---

<sup>30</sup> Die Dame Xie 謝 soll in der Nördlichen Song-Zeit gerühmt worden sein für sowohl ihre häuslichen Aktivitäten wie auch ihr Talent in Malerei und Kalligraphie. Vgl. Vandier-Nicolas, die sich auf das *Peiwenzhai shuhua pu* 佩文齋書畫譜 (Kap. 52, S. 15) bezieht. (Vandier-Nicolas 1964, S. 154, Fn. 2)

<sup>31</sup> Es gilt festzuhalten, dass Mi Fu keinen Namen für die Texturstriche angibt. Später wird man Dong Yuan die sogenannten Hanffaserlinien bei der Gestaltung von Bergen und Felsen zuschreiben. Mi Fu spricht lediglich von texturierten Abhängen und Ufern. Zu Texturstrichen (chinesisch 皴 *cun*) s. Han Zhuo, *Über das reine Wesen der Landschaft* (in: Maeda 1978, S. 29f); March 1935, Nr. 42, 209-234; Li Lin-ts'an 1976, S. 1-35.

<sup>32</sup> *Huashi*, § 45, YSCB Bd. 10, S. 15.

<sup>33</sup> Der Fachausdruck 橫披 *hengpi* bezeichnet eine Malerei oder Kalligraphie, die, obwohl im Querformat, nicht von Hand ausgerollt, sondern gehängt wird. Die entsprechende Montierungsweise soll erst mit Mi Fu aufgekommen sein. (Vgl. Vandier-Nicolas 1964, S. 49, Fn. 4; vgl. auch March 1935; S. 14, Nr. 73)



tät auf den Malgrund einschreibt.<sup>34</sup> Nur Bilder, die frei von erworbener Technik sind, können auf die Persönlichkeit ihres Malers hin transparent werden. Und nur eine solche Persönlichkeit, so müssen wir schließen, ist hochgesinnt zu nennen, die sich ohne Vermittlung durch Pinsel-*technik* zum Medium des Geistes macht. Nur sie erreicht die Qualität der Alten, die eben nicht darin besteht, in einem archaisierenden Stil zu malen, sondern ohne Behinderung aus dem Ursprungsquell der künstlerischen Inspiration zu schöpfen. Die Jiangnanqualität der Malerei Dong Yuans besteht also nicht in einer Abschilderung topographischer Eigenarten, sondern in der Durchführung eines ästhetischen Konzepts. Dieses Konzept gründet in der Persönlichkeit des Malers, genauer in dessen am Altehrwürdigen orientierter und daher hoher Gesinnung. Was Mi Fu an Dong Yuan entwickelt, ist nichts anderes als die Idee einer Gesinnungsästhetik.

Hat Mi Fu damit das ästhetische Konzept Dong Yuans entschlüsselt? Es fällt auf, dass er mehrfach in seinen Bildbeschreibungen auf das Wechselspiel von Erscheinen und Verschwinden, Sich-enthüllen und Sich-verbergen abhebt. Ist Mi Fu nicht selbst bekannt für seine nebelverhangenen Berglandschaften, deren Schleier das hinter ihnen Liegende hier verbergen und dort enthüllen? Müssen wir seine Beschreibungen Dong Yuans am Ende als Folie zur Formulierung seines Selbstbildes lesen? Entdeckt der Gelehrte Mi Fu

---

<sup>34</sup> Das Binom 高古 *gaogu* wurde zu Mi Fus Zeit auch zur Beschreibung der Dichtungen von Zeitgenossen wie Su Shi und Huang Tingjian 黃庭堅 (1045-1105) gebraucht. In diesem Sinne verwendet es auch Guo Ruoxu an einer Stelle. Der sich häufende Gebrauch des Ausdrucks im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* geschieht nach Soper mit „poetic vagueness“. (Soper 1976, S. 39; s. auch S. 35f) Hintergrund der *gu*-Konjunktur war ein Wiedererstarken der *guwen*-Bewegung (古文). In der frühen Han-Zeit bereits hatte es, ausgelöst durch einen Fund von klassischen Texten in alter Schrift, eine Auseinandersetzung um den Wert des Alters gegeben. In der Tang-Dynastie führte die verheerende Revolte des sogdisch-türkischen An Lushan, die wiederum nur mit Hilfe ausländischer Verbündeter hatte niedergeschlagen werden können, zu einer nationalistischen Restauration. Unter den ihre Machtlosigkeit empfindenden chinesischen Beamten kam es zu einer neuen *guwen*-Bewegung, mit der man zu Stärke und Selbstbewusstsein der chinesischen Kultur zurückfinden wollte. Gelehrte wie Han Yu 韓愈 (768-824) und Liu Zongyuan 柳宗元 (773-819) suchten im „alten Stil“ nach Einfachheit und Prägnanz des Ausdrucks, der wieder ethisch verbindlich sein sollte und sich gegen den moralisch gleichgültigen Ästhetizismus der Sechs Dynastien richtete. Ästhetisch orientierte Gelehrte wie Mi Fu strebten offensichtlich eine Synthese an. Es sind Charakteristika wie Einfachheit und Ungekünsteltheit, die Mi Fu in die Ästhetik der großen Künstlerpersönlichkeiten der Sechs Dynastien (Gu Kaizhi, Wang Xizhi) hineinliest und als Referenzwert für seinen Begriff von Klassizität in Anspruch nimmt.

in Dong Yuans Jiangnanqualität jenen Bezugspunkt, den er selbst als Maler braucht, um sich von den vorherrschenden ästhetischen Standards der vom Norden dominierten Tradition freimachen zu können? Tatsächlich reiht er sich selbst explizit in diese andere, jiangnanorientierte Tradition ein.

余乃取顧高古，不使一筆入吳生。<sup>35</sup>

*Ich aber habe mir Gu Kaizhis hochgesinnte und altehrwürdige Art zu eigen gemacht und nicht einen einzigen Pinselstrich nach der Art des Wu [Daozi] eingehen lassen.*

Mit diesem Bekenntnis weist Mi Fu uns deutlich darauf hin, dass seine Ausführungen als Kenner, Kritiker und Theoretiker die eines Malers sind, der sich selbst in der Geschichte der Malerei situieren will. Wie eine der von ihm so gepriesenen Nebellandschaften muss seine Würdigung Dong Yuans gelesen werden: als ihre eigenen Motive immer wieder ver- und enthüllend.

Die Jiangnantradition ist also Mi Fu zufolge entgegen derjenigen Tradition, die sich auf Wu Daozi 吳道子 (akt. 710-760)<sup>36</sup> gründet, eine, die es erlaubt und fordert, immer wieder bei Null anzufangen. Gleichwohl bedarf es auch in ihr der Vorbilder und Lehrer. Dong Yuan, der zwar in der bis auf Gu Kaizhi zurückgehenden Tradition steht, nimmt dabei eine eminente Stellung ein. Wie Shen Gua auch, weiß Mi Fu von Schülern Dong Yuans:

---

<sup>35</sup> *Huashi*, § 55, YSCB Bd. 10, S. 19.

<sup>36</sup> Wu Daozi war zeitweise Hofmaler und wurde berühmt für seine Landschaften, seine Figurenmalerei und seine Wandgemälde in buddhistischen und daoistischen Tempeln in Chang'an und Luoyang. Er galt vielen Kunstkritikern als einer der hervorragendsten Maler nicht nur der Tang-Zeit, sondern der chinesischen Geschichte überhaupt. Zhang Yanyuan schreibt ihm zusammen mit Li Sixun die entscheidenden Veränderungen in der Entwicklung der Landschaftsmalerei zu. Erst mit dem Einfluss der späteren Literatentheorie, die dem General Li Sixun als Antipoden in der Tang-Zeit den Poeten Wang Wei zugesellt, verblasst sein Ruhm. Während Wang Wei seinen späten Aufstieg nicht unwesentlich der Wertschätzung durch seinen Dichterkollegen Su Shi verdankte, bezog die Ästhetik und Kunstgeschichtsschreibung der Literatenmaler wesentliche Impulse von Mi Fu. Umso interessanter ist es, dass dieser sich noch nicht auf Wang Wei, sondern vielmehr auf Gu Kaizhi als Vorläufer von Dong Yuan bezieht, und dass er als Protagonisten der gegenläufigen Traditionslinie noch nicht Li Sixun, sondern Wu Daozi aufbaut.

巨然師董源。今世多有本嵐氣清潤，布景得天真多。巨然少年時多作礬頭，老年平淡趣高。<sup>37</sup>

*Juran lernte von Dong Yuan. Noch heute gibt es viele Bilder von ihm mit Bergnebeln und einer klaren, frischen Atmosphäre. Die Kompositionen sind ganz ungekünstelt und natürlich. In jungen Jahren verwendete Juran viele „Alaunköpfe“, im Alter aber war er einfach und unprätentiös und von hochgesinnter Ästhetik.*

Jurans Weg zur Meisterschaft führte also vom technisch handhabbaren Schematismus der „Alaunköpfe“ zur freien, aus Formlosigkeit geborenen Form. Erst diese entspricht einer „hochgesinnten Ästhetik“.

Mi Fu weiß noch von weiteren Schülern Dong Yuans. Da ist zunächst der Daoist Liu.

劉道士亦江南人，與巨然同師。巨然畫則僧在主位，劉畫則道士在主位，以此為別。<sup>38</sup>

*Der Daoist Liu kam ebenfalls aus dem Jiangnangebiet. Er hatte denselben Lehrer wie Juran. Wenn in Jurans Bildern buddhistische Mönche die zentrale Stelle einnehmen, dann befinden sich in Lius Bildern an solch zentralen Stellen Daoisten. Das ist der Unterschied zwischen ihnen.<sup>39</sup>*

Und noch einen dritten, anonymen Maler identifiziert Mi Fu als Schüler Dong Yuans:

池州匠作秋浦九華峰，有清趣，師董源。<sup>40</sup>

*Der Meister<sup>41</sup> aus Chizhou, der das Herbstliche Flussufer am Berg der Neunfachen Pracht<sup>42</sup> gemalt hat, hat eine klare Ästhetik. Er hat Dong Yuan studiert.*

---

<sup>37</sup> Huashi, § 19, YSCB Bd. 10, S. 10f.

<sup>38</sup> Huashi, § 20, YSCB Bd. 10, S. 11.

<sup>39</sup> Guo Ruoxu erwähnt den Daoisten Liu ebenfalls, weiß aber nichts von einer Beziehung zu Dong Yuan zu berichten. Bei ihm wird er als geschickter Maler von sowohl buddhistischen als auch daoistischen Gottheiten mit einer besonderen Vorliebe für Amitabha beschrieben. (Vgl. Soper 1951, S. 55)

<sup>40</sup> Huashi, § 145, YSCB Bd. 10, S. 43.

Die Formulierung (師 *shi*) verrät uns nicht eindeutig, weder für Juran noch für den Daoisten Liu oder den Meister aus Chizhou, ob es sich um direkte Schüler Dong Yuans handelte oder ob sie ihn sich lediglich zum Vorbild nahmen. Wie auch immer, Dong Yuan kann Mi Fus Äußerungen zufolge, auch wenn er selbst in einer Tradition steht, als Stilgründer im engeren Sinne angesprochen werden.<sup>43</sup> Mi Fus historisches Konstrukt scheint zu besagen, dass es zwar eine durch die Tang-Zeit hindurch ungebrochene Kontinuität des Jiangnanstils gab, dass aber erst Dong Yuan wieder an die Qualität der Meisterwerke aus der Zeit der Sechs Dynastien anschließen konnte.<sup>44</sup>

Auf was für Bilder gründet er sein Urteil? Ebenso wie Shen Gua erwähnt er ausdrücklich nur Landschaftsbilder von Dong Yuan. Spröde gegenüber biographischen Auflistungen, verzeichnet er in seiner *Geschichte der Malerei* gleichwohl mit fast

---

<sup>41</sup> Das Zeichen 匠 *jiang* steht für einen Berufsmaler, der nicht Mitglied der Akademie ist. Die Verachtung der Song-Gelehrten allem Professionellen und Handwerklichen gegenüber legt es jedoch nahe, dass Mi Fu das Zeichen hier im Sinne von 宗匠 *zongjiang*, Meister in einem wissenschaftlichen oder künstlerischen Gebiet, gebraucht. Die Identität des Meisters aus Chizhou ist ungeklärt. Evtl. könnte die in § 175 genannte Dame Xie, die ebenfalls aus Chizhou kam, mit dem Meister in Verbindung gebracht werden.

<sup>42</sup> Der in der Provinz Anhui gelegene Berg der Neunfachen Pracht bekam seinen klangvollen Namen von dem berühmten tang-zeitlichen Dichter Li Taibo 李太白 (699-762) verliehen.

<sup>43</sup> Es ist ein Stil, innerhalb dessen die einzelnen Maler, wohl aufgrund der Präsenz ihrer Persönlichkeit im Bild, für ihn leicht zu unterscheiden bleiben. Neben den Bildern anderer Maler bezeichnet Mi Fu in § 97 die Landschaften von Dong Yuan, Juran und dem Daoisten Liu als „problemlos zu verstehen und einfach zu identifizieren“ (坦然明白易辨 *tan ran mingbai yi ban*).

<sup>44</sup> Die Zeit der Sechs Dynastien dauerte vom Ende der Han-Dynastie im Jahr 220 n. Chr. bis zur erneuten Reichseinigung durch die Sui-Dynastie Ende des 6. Jahrhunderts. Für die Jiangnantheoretiker des 11. Jahrhunderts war von speziellem Interesse die Jin-Dynastie (晉, 265-420 n. Chr.), die als die klassische Zeit der Kalligraphie (Wang Xizhi und Wang Xianzhi) galt. In der chinesischen Geschichte assoziierte man mit ihr eine frühe Kulturlüte im Süden des Landes, während der Norden von Barbaren heimgesucht wurde. Die historische Parallele zur Spätphase der Nördlichen Song-Dynastie liegt auf der Hand. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts wurde der Druck der nördlichen Reitervölker immer stärker und führte schließlich unter Kaiser Huizong zum Zusammenbruch des Reichs. Für Mi Fu gab es evtl. noch eine weitergehende Parallele. Zu Beginn des 4. Jahrhunderts war das Land der Westlichen Jin mit der Hauptstadt Luoyang in die Hände aufständischer Xiongnu gefallen und es war zum Massenexodus der chinesischen Bevölkerung nach Süden gekommen. Wang Xizhi und sein Sohn Wang Xianzhi waren also Immigranten, wenn auch chinesischstämmige, die die Kunst des Südens um eine spezifische Jiangnanqualität bereicherten. Mi Fus Vorfahren waren ebenfalls Immigranten, wenn auch vielleicht nicht chinesischstämmig.

buchhalterischer Gewissenhaftigkeit, wieviele Bilder er in welchen Sammlungen gesehen hat. So heißt es in § 170, der älteste Sohn des Gelehrten Wang Qinchun habe

董源四幅，真意可愛。<sup>45</sup>

*vier Bilder von Dong Yuan, von wahrem Geist und liebenswert.*

刁約家有董源霧景四幅。<sup>46</sup>

*Diao Yue hat in seinem Haus vier Rollen mit Nebellandschaften von Dong Yuan.*

林虞家有。。。董源八幅。。。<sup>47</sup>

*Lin Yu hat in seinem Haus acht Rollen von Dong Yuan.*

Das macht zusammen sechzehn Rollen. Hinzugerechnet werden muss mindestens die Nebellandschaft in seinem eigenen Besitz, womit wir auf siebzehn Bilder von Dong Yuan kämen. Umso überraschender das Bekenntnis in § 53:

。。。董源見五本。。。。

*... Dong Yuans habe ich fünf gesehen ...*

Ein Zahlenrätsel? Sollte Mi Fu über Bilder geschrieben haben, die er gar nicht gesehen hatte? Oder handelt es sich lediglich um eine Bemerkung, die er zu einem frühen Zeitpunkt niedergeschrieben und später nicht zu redigieren für nötig befunden hatte? Aber warum? Hatte er vielleicht Bilder gesehen, deren Besitzern er, aus welchen Gründen auch immer, sein gefürchtetes Urteil ersparen wollte, um es mit diesem Zahlenrätsel durch die Hintertür doch noch in den Raum zu stellen?<sup>48</sup> Für Dong Yuan wird, wie für jeden Maler mit Sammlerwert, gegolten haben, was er in § 57 formuliert:

---

<sup>45</sup> *Huashi*, § 170, YSCB Bd. 10, S. 54.

<sup>46</sup> *Huashi*, § 171, YSCB Bd. 10, S. 54.

<sup>47</sup> *Huashi*, § 172, YSCB Bd. 10, S. 54.

<sup>48</sup> Der Stelle folgt der berühmte Passus, in dem er sagt, dass er zwei echte Li Chengs gesehen habe und dreihundert Fälschungen.

今人好偽，不好真。

*Heutzutage mögen die Leute Fälschungen und nicht Originale.*

### ***Der Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung***

Ein Vierteljahrhundert, von 1001 bis 1026, regierte der letzte große Kaiser der Nördlichen Song-Dynastie, Huizong 徽宗, der sich auch als Maler und Kalligraph einen bis heute nicht verblassten Ruhm erwarb.<sup>49</sup> Unter seiner Ägide wurde die Malerei am Hof beispiellos gefördert. Akademiemaler erhielten Beamtenränge und damit eine enorme soziale Aufwertung.<sup>50</sup> Der Preis für die Anerkennung war, dass nicht nur gefördert, sondern auch nach den neuen Auffassungen des Kaisers gelenkt wurde. Huizongs ästhetische Vorstellungen brachen mit dem bis dahin am Hof herrschenden Geschmack. Statt Guo Xi 郭熙 (ca. 1010 – ca. 1090) hatte nun „magischer Realismus“ Konjunktur, in dem exakte Naturbeobachtung und -abschilderung gefragt waren.<sup>51</sup> Es handelte sich um ein

---

<sup>49</sup> Maggie Bickford untersucht in ihrem Aufsatz „Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency“ (2002-03) sieben Huizong-Zuschreibungen. Für keine zwei der sieben Zuschreibungen nimmt sie notwendigerweise dieselbe Hand an. Ob diese Gemälde (sechs von ihnen mit Aufschriften im berühmten „schlanken Gold“ des Kaisers) jeweils ganz oder teilweise von Huizong persönlich ausgeführt wurden, ob er vielleicht nur den Auftrag an einen der Hofmaler gegeben hatte, oder ob es sich gar um spätere Kopien handelt, lässt Bickford jeweils offen. Trotzdem sei es legitim, alle Fälle als Werke von Huizong anzusprechen. Sie veranschlagt als Urheber der Bilder eine korporative Identität, die sie aus der Funktion des Kaiseramtes herleitet. „If here the word *by* is taken to mean ‚painted by Huizong‘ (his fingers grasping the brush that touches the silk), no definitive assessment of these possibilities seems achievable. If we take *by* to mean ‚with the authority or sanction of Huizong‘ or ‚in the manner of Huizong,‘ we open up other avenues of access to this valuable visual evidence and, consequently, to understanding the art of Huizong as properly construed.“ (Bickford 2002-03, S. 75)

<sup>50</sup> Vgl. Maeda (1978), S. 118-127. Offiziell war die Hanlin-Malereiakademie (翰林圖畫院 *Hanlin tuhua yuan*) im Jahr 984 gegründet worden. Vorläufer gab es an den Höfen der Früheren Shu (907-925), der Späteren Shu (934-965) und der Südlichen Tang (937-975). Die Akademie hatte eine festgelegte Anzahl von Mitgliedern, die in vier Ränge eingeteilt waren. Über die genauen Pflichten der in ihr organisierten Maler ist wenig bekannt. (Vgl. Lachman 1989, S. 17, Fn. 6)

<sup>51</sup> „Magischer Realismus“ ist ein, wie so oft in der Kunstgeschichte, späterer Ausdruck. Die magische Komponente verweist auf den daoistischen Hintergrund der Naturbeobachtung. Das Ideal der Naturtreue wird veranschaulicht durch eine von Deng Chun überlieferte und bei Tang Hou wiederholte Anek-

Konzept, das in Fragen der Technik und Exaktheit Standards setzte, die den ästhetischen Vorstellungen und wohl auch pinseltechnischen Möglichkeiten der nur in ihrer Freizeit malenden Gelehrten widersprachen.

Der Kunstenthusiast Huizong erweiterte die Palastsammlung zu einem bis dahin ungekannten Ausmaß; rückblickend betrachtet allerdings nur, um dem gierigen Schlund der Geschichte ein umso größeres Opfer darzubringen.<sup>52</sup> Mit der Eroberung des Landes durch die Dschurdschen wurde die Sammlung zerstreut. Erhalten ist das durch seinen Umfang beeindruckende und durch seine Texte bedeutsame Verzeichnis der Bilder, das nach einer Regierungsdevise Huizongs *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* (宣和畫譜 *Xuanhe huapu*) heißt. Das Vorwort stammt von 1120, die Texteinträge dürften aber früher, evtl. bereits zu Anfang des zwölften Jahrhunderts geschrieben sein.<sup>53</sup> Zu Dong Yuan heißt es dort:

董元（一作源）江南人也。善畫，多作山石水龍，然龍雖無以考按其形似之是否，其降陞自如，出蟄離洞，戲珠吟月，而自有喜怒變態之狀，使人可以遐想。蓋常人所以不

---

dote (Tang Hou, *Gujin huajian*, S. 36; Chou 2001, S. 153). Kaiser Huizong beauftragte Maler, einen im Palastgarten umherschreitenden Fasan zu malen. Sie gaben ihr Bestes und malten wunderbare Bilder, konnten damit aber keine Anerkennung vor dem in ästhetischen Fragen strengen Herrscher finden. Huizong ließ die Maler zu einer gemeinsamen Beobachtung des Fasans versammeln und zeigte ihnen, dass dieser beim Erklimmen eines Felsens nicht, so wie sie es dargestellt hatten, zuerst den rechten Fuß hebt, sondern den linken. Dass Huizong nicht nur ein Neuerer, sondern auch ein Protagonist des Wertes der Vergangenheit war, belegt der große Anteil alter Gemälde und Kalligraphien in seiner Sammlung. Anders als im Topos von der Unerreichbarkeit der Alten ging es ihm aber um eine Beispielhaftigkeit, die – durch Studium der Natur – als erreichbar vor Augen gehalten wurde. (Vgl. Soper 1976, S. 37)

<sup>52</sup> Zum Verhältnis von Kunst und Politik bei Huizong vgl. Fong 1996 a, S. 31ff.

<sup>53</sup> Traditionell wurde der Text Huizongs eigener Feder zugeschrieben, wofür die am Ende des Vorworts stehenden Schriftzeichen 御製 *yuzhi*, „vom Kaiser verfasst“, sprächen. Das Kompendium der Qianlong-Ära *Siku quanshu* (1772-1782) schreibt den *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* dagegen drei Autoren zu: Cai Jing 蔡京 (1047-1126), Cai Bian 蔡卞 (*jinshi* 1070) und Mi Fu. Es lassen sich jedoch zeitliche wie auch stilistische Gründe anführen, die gegen eine Beteiligung Mi Fus sprechen. Im 19. Jahrhundert kam die These einer späteren, aber noch song-zeitlichen Fälschung auf. Indes spricht einiges dafür, dass es sich um ein anonymes Werk eines in kaiserlichem Auftrag und unter kaiserlicher Aufsicht stehenden Autorenkollektivs handelt. (Vgl. Soper 1951, S. 111, Fn. 10 und Vandier-Nicolas 1964, S. XIXf)

識者，止以想象命意，得於冥漠，不可考之中。大抵元所畫山水，下筆雄偉，有嶄絕崢嶸之勢，重巒絕壁，使人觀而壯之。故於龍亦然。又作鍾馗氏，尤見思致。然畫家止以著色山水譽之，謂景物富麗，宛然有李思訓風格。今考元所畫信然。蓋當時著色山水未多，能倣思訓者亦少也，故特以此得名于時。至其出自胸臆寫山水江湖，風雨溪谷，峰巒晦明，林霏煙雲，與夫千岩萬壑，重汀絕岸，使覽者得之，真若寓目於其處也。而足以助騷客詩人之吟思，則有不可形容者。今御府所藏七十有八。<sup>54</sup>

*Dong Yuan kam aus dem Jiangnangebiet. Er war ein ausgezeichnete Maler, der sich vor allem mit Felslandschaften und Wasserdrachen hervortat. Die Formähnlichkeit seiner Drachen lässt sich natürlich nicht überprüfen, ihr Stürzen und Steigen ist spielerisch frei gestaltet. Aber wenn sie nach dem Erwachen aus dem Winterschlaf ihre Höhle verlassen oder wenn sie mit Perlen spielen und im Mondschein singen, sehen sie so aus, als ob sie auf natürliche Weise ihren Gefühlsausdruck und ihre Posen veränderten. So regen sie Menschen zu allen möglichen Träumereien an. Was man nicht kennt, kann man nur mittels der Phantasie thematisieren; und was man dem unbestimmbaren Reich ihrer Tiefenschichten entnimmt, gehört zu dem nicht Überprüfaren. Wenn [Dong] Yuan Landschaften malt, führt er den Pinsel überwiegend imposant. Es gibt erhaben-abgründige und steil aufragende Formationen. Reihen spitzer Berge und schroffe Felswände vermitteln dem Betrachter ein Gefühl der Stärke. Mit seinen Drachen verhält es sich genauso. Vor allem bei Zhong Kui, der ebenfalls zu seinem Repertoire gehört, kann man die Kraft seiner Gedanken sehen. Die Maler aber haben ihn nur wegen seiner farbigen Landschaften gelobt und deren Szenen prächtig, d.h. ganz wie im Stil des Li Sixun, genannt. Wenn man [Dong] Yuans Malerei heutzutage prüft, so erweist sich dies als richtig. Es gab damals wohl nicht so viele farbige Landschaften und auch nur wenige, die [Li] Sixun nachahmen konnten. Deshalb also erlangte er damals Ruhm. Was nun aber die Landschaften mit Flüssen und Seen,*

---

<sup>54</sup> *Xuanhe huapu*, Kap. 11; Shanghai 1963, S. 278f.



*Wind und Regen über Bächen und Tälern, mit spitzen Hügelketten im Dunkel und im Licht und den Wäldern in tief hängendem Nebel und Wolken angeht, die er aus seinem Busen erschuf, so vermitteln sie zusammen mit den tausend Felsen und zehntausend kleinen Schluchten sowie den ungezählten Flussniederungen und Steilufern dem Betrachter tatsächlich ein Gefühl von Wirklichkeit, als wäre er mit eigenen Augen vor Ort. Den Gedanken der Dichter und Poeten sind sie in hohem Maße hilfreich, denn sie enthalten solches, was sich dem Anblick entzieht. Gegenwärtig befinden sich 78 Werke [von Dong Yuan] in der Kaiserlichen Sammlung.*

Es handelt sich um den bisher längsten und ausführlichsten Text über Dong Yuan. Dennoch fallen gleich zu Beginn drei Auslassungen gegenüber Guo Ruoxu auf: Es wird kein Herkunftsort angegeben, kein Mannesname und kein Titel. Wie bei Shen Gua und Mi Fu ist Dong Yuan stattdessen durch seine Herkunft aus dem Jiangnangebiet gekennzeichnet; nur dass mit ihr, anders als bei den künstlerisch ambitionierten Gelehrten, keine adelsgleiche Wertigkeit mehr verbunden ist. Auch haftet seinen Bildern keine spezifische Jiangnanqualität an wie bei Mi Fu. Wohl heißt es, dass Dong Yuan Landschaften „aus seinem Busen“ erschaffen habe, aber dieses Innere wird nicht auf eine spezifische Gesinnung hin gelesen, dem kaiserlichen Katalog liegt Mi Fus Gesinnungsästhetik fern.<sup>55</sup> Schließlich ist statt Ungekünsteltheit in der Darstellung und Einfachheit der Mittel im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* von einer imposanten Pinselführung die Rede.

---

<sup>55</sup> Dass der Maler Landschaften aus seinem Inneren schaffen kann und der Betrachter das Gefühl hat vor Ort zu sein, entspricht zwei Implikationen der traditionellen *qiyun*-Theorie. Zunächst muss der Maler die Landschaft in sich aufgenommen haben, bevor er sie auf Seide oder Papier bannt. Wenn die Korrespondenz mit der Energie eines Ortes gelungen ist, dann kann die Malerei auch für den Betrachter als Substitut für das Naturerlebnis dienen. So wurde die Korrespondenz von Natur und Kunst in der Malerei seit Zong Bing 宗炳 (375-443) gedacht, dem die erste Theorie über die Landschaftsmalerei zugeschrieben wird. Xie He formulierte die Korrespondenzthese in seinen Sechs Gesetzen, Guo Xi 郭熙 (ca. 1010 - ca. 1090) griff in seinem Essay zur Landschaftsmalerei (林泉高致集 *Linquan gaozhi ji*) auf sie zurück. Su Shis Diktum, dass der Bambus, den man malt, zuvor im eigenen Inneren zu sein habe, leitet sich von ihr her. Selbst Ni Zans 倪瓚 (1301-1374) Verweigerung einer Vermittlung mit dem Naturvorbild, bei der „das Wahre“ (真 *zhen*) nur noch dem Inneren entnommen werden soll, ließe sich als paradoxe Radikalisierung des einen Pols jener frühen Einsicht interpretieren.

Deutlicher noch als Shen Gua hebt der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* eine poetische Qualität von Dong Yuans Malerei hervor. Zum einen durch ihre Würdigung als Inspirationsquelle für Dichter und Poeten, zum anderen durch die „Träumereien“, zu denen sie die Betrachter verleitet. Ganz anders als bei Shen Gua führt die Bildwirkung aber nicht zu einem resignativ weltabgewandten Sinnieren, sondern zu einem Gefühl der Stärke. Exemplifiziert wird dies nicht an elegischen Abendstimmungen, sondern an schroffen, abgründigen Felslandschaften.

Zu den uns bereits bekannten Sujets sind vor allem die eindrucksvoll beschriebenen Drachen hinzugekommen, die in der mit Perlen spielenden Variante genauso ein daoistisches Motiv darstellen wie das nicht besprochene, aber im Werkverzeichnis genannte Bild *Auf dem Büffel reiten*.<sup>56</sup> Neu ist auch der Dämonenbezwiner Zhong Kui,<sup>57</sup> ein ebenso traditionelles, volkstümliches Motiv wie die im Werkverzeichnis angeführten Figurenbilder, unter denen sich Lohans, Fischer und Konfuzius finden. Dagegen fehlen Guo Ruoxus Tiger. Die einzigen im Werkverzeichnis erwähnten Bilder, die mit der

---

<sup>56</sup> Mi Fu hatte immerhin in § 73 seiner *Geschichte der Malerei* ein „Jiangnanbild“ mit Drachen erwähnt, auf dem Felsen, Bäume und Figuren im Stil von Dong Yuan gemalt seien. Zum daoistischen Hintergrund des Motivs von Drache und Perle vgl. Vandier-Nicolas 1964, S. 72, Fn. 2; Giles 1973, S. 98f. Das Werkverzeichnis des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* (s. Anhang I.2) nennt acht Drachenbilder. Insgesamt werden Dong Yuan dort 78 Werke zugeschrieben. Verglichen mit den bei Mi Fu genannten Zahlen wirkt das viel, verglichen mit anderen dort verzeichneten Malern eher wenig. Guan Tong ist mit 94 Titeln vertreten, Xu Daoning mit 138. Von Juran befanden sich 159 Bilder in der Sammlung, genauso viele wie von Li Cheng (von dessen in Umlauf befindlichen Bildern Mi Fu gesagt hatte, dass sie bis auf zwei Rollen allesamt Fälschungen seien). Im Vorwort des kaiserlichen Katalogs wird erstaunlicherweise darauf aufmerksam gemacht, dass auch Fälschungen unter den Bildern sein könnten. Unter Dong Yuans Werken überwiegen die Landschaften (49 Bilder), dazu kommen Figuren (10), Vögel und Blumen (8) sowie Tiere (11, davon 8 Drachen und 3 Ochsen).

<sup>57</sup> Das Bild des Dämonenbezwiners Zhong Kui wird noch heute überall in China am letzten Tag des Jahres oder am 5. des 5. Monats aufgehängt. Eine der zahlreichen Legenden über ihn sagt, dass er einst ein Gelehrter war, der seine Beamtenprüfung zunächst bestanden habe, dann aber wegen seiner abstoßenden Hässlichkeit vom Kaiser zurückgewiesen worden sei. Aus Gram über die Schmach habe er Selbstmord begangen, sich in der Hölle dann aber dem Kampf gegen Dämonen verschworen, die ihn so entstellt hatten. In der Song-Zeit hatten Hofmaler dem Kaiser zu Neujahr Bilder von Zhong Kui zu überreichen, der Kaiser seinerseits beschenkte seine Minister mit Kopien einer berühmten Version des Motivs von Wu Daozi. Nach Maggie Bickford gehörte Zhong Kui zu den glückverheißenden Bildern, deren Existenz der Kaiser zu fördern hatte. (Bickford 2002-03, S.96)

Malerei der Gelehrten in Verbindung gebracht werden könnten, sind Bambusbilder in Tusche. Die spätere kunstgeschichtliche Entwicklung suggeriert zwar auch eine Assoziation der im Text am breitesten besprochenen Landschaften mit der Gelehrtenmalerei;<sup>58</sup> Jessica Rawson hat aber darauf aufmerksam gemacht, dass Landschafts- genauso wie Tiermalerei bis in die Nördliche Song-Zeit hinein im Rahmen von Kosmosdarstellungen und funktionaler Malerei (u.a. Regenzauber) zu sehen ist.<sup>59</sup>

Kannte Guo Ruoxu Landschaften Dong Yuans im farbigen Stil Li Sixuns und solche in monochromer Tusche nach Wang Wei, so sind im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* explizit nur jene erwähnt. Die farbigen Landschaften im Stil Li Sixuns sollen Maler „damals“ an Dong Yuan geschätzt haben. Leider erfahren wir nicht, welche Maler es waren und zu welcher Zeit; ob es sich nur um Dong Yuans Lebzeit handelt oder ob der Ruhm auch Nachruhm bedeutete. Wie auch immer, der Verweis ist bedeutsam, weil er uns erstens sagt, dass der Stil Li Sixuns zumindest nach Meinung des frühen zwölften Jahrhunderts im zehnten Jahrhundert nicht verbreitet war; zweitens, weil behauptet wird, Dong Yuan habe in ihm gemalt; und drittens, dass er auch so rezipiert worden sei. Die ungenannte Quelle des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* legt zumindest nahe, dass Dong Yuan kein nach seinem Tode gänzlich vergessener Maler war.

Wovon der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* allerdings nichts zu berichten weiß, sind Schüler Dong Yuans. Auch der Eintrag zu Juran erwähnt Dong Yuan nicht.

Wenn wir zum Zwecke eines ersten Zwischenresümees unsere vier Quellen aus der Nördlichen Song-Dynastie, deren Entstehungszeit wohl nicht mehr als dreißig Jahre auseinander liegt, hypothetisch als Gesamttext lesen, ergibt sich das Bild eines erstaunlich vielseitigen Meisters. Er hat demnach in den Stilen von Li Sixun, von Wang Wei,

---

<sup>58</sup> Landschaften sind auch im Werkverzeichnis in der Mehrheit. Bei genauerer Analyse der Bildtitel fällt jedoch ein Unterschied auf zwischen denen in der kaiserlichen Sammlung und denen, die Mi Fu gesehen hat. Im Werkverzeichnis des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* werden auf mehr als einem Drittel von ihnen Figuren erwähnt (was in späteren Sammlungen prozentual leicht abnehmen wird, als Tendenz aber erhalten bleibt). Dieser Aspekt wird von Mi Fu nicht erwähnt. Er streicht stattdessen für mehr als die Hälfte dieser Gattung heraus, dass es sich um Nebel-Landschaften handelt.

<sup>59</sup> Rawson 2002.

von Gu Kaizhis Jiangnantradition und auch in einem eigenen Stil gemalt. An Sujets hatte er u.a. Fluss-, See- und Berglandlandschaften, Büffel, Tiger, Drachen, Zhong Kui, Konfuzius, Eremiten, Lohans, Fischer, Bambus und Vögel in seinem Repertoire.<sup>60</sup> Er malte traditionelle Themen daoistischer, konfuzianischer oder buddhistischer Provenienz, und er war ein Spezialist volkstümlicher Motive. Als Realist in der Behandlung der Jiangnanlandschaften vermochte er die Betrachter seiner Bilder genauso zu bannen wie als Phantast beim Entwurf von Drachendarstellungen. Sein Pinselduktus war mal kunstfertig, mal flüchtig, mal einfach und ungekünstelt und mal imposant. Die Stimmungen seiner Bilder waren mal voller Lebenskraft, mal nachdenklich und elegisch...

Schon hier stellt sich die Frage: War er ein Allroundmeister oder ein Chamäleon der Rezeption? Müssen wir nicht vielleicht, statt diese frühen Quellen als zusammensetzbare und sich gegenseitig ergänzende Fragmente eines Gesamttextes zu lesen, sie im Gegenteil als konkurrierende Modelle kunstgeschichtlicher Betrachtung verstehen, die sich auf ganz unterschiedliche Werkzuschreibungen stützten? Wieviel Fundamentum in re braucht ein Image? Deckt sich das Oeuvre des Stil- und Sujetpluralisten, den uns Guo Ruoxu beschrieben hat, mit dem des volkstümelnden, daoistisch inspirierten Malers aus Huizongs Sammlung oder gar dem des Jiangnanmalers in Mi Fus oder Shen Guas Texten? Selbst diese beiden, Mi Fu und Shen Gua, hätten sich vielleicht in ihrer kennerschaftlichen Rivalität auf keine gemeinsamen Zuschreibungen für das Oeuvre Dong Yuans einigen können. Können wir wirklich für gesichert halten, dass damals, in der späten Nördlichen Song-Zeit, noch ein fragloses Korpus des Meisters vorlag, das nur verschiedene Augen verschieden sahen und verschieden beschrieben?

### ***Leerstellen und leere Quellen***

Wir wissen, dass den Autoren von Guo Ruoxu bis zum *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* Schriften mit Informationen zu Dong Yuan vorlagen, die uns heute nicht mehr zur Verfügung stehen. Was wir hingegen haben, sind Texte aus der Song-Zeit, die Dong Yuan hätten nennen können, es aber nicht tun. Stellen uns die oben zitierten vier positiven Quellen durch ihre Überfülle schon vor ein Vexierbild, so verrätselt

---

<sup>60</sup> Insgesamt haben wir Kunde von etwas mehr als 100 Dong Yuan in der Nördlichen Song-Zeit zugeschriebenen Bildern. S. Anhang I.1, 2.

sich uns Dong Yuan noch weiter, wenn wir einen Blick in die Leere jener negativen Quellen werfen.

Von zwei Autoren der Nördlichen Song-Zeit sind uns drei bedeutende kunsthistorische Texte erhalten, die noch älter als Guo Ruoxus *Erfahrungen der Malerei* sind. Dass der erste dieser Texte, Huang Xiufu 黃休復 *Verzeichnis berühmter Gemälde aus Yizhou* (益州名畫錄 *Yizhou minghua lu*), dessen Vorwort auf das Jahr 1006 datiert ist, von Dong Yuan keine Notiz nimmt, darf nicht verwundern. Die 58 behandelten, von der Mitte des achten bis zur Mitte des zehnten Jahrhunderts aktiven Künstler entstammen alle der heutigen Provinz Sichuan (damals Yizhou), wo sich im politisch relativ stabilen Staat Shu 蜀 eine eigene Malereitradition herausgebildet hatte.

Anders verhält es sich mit Liu Daochun 劉道醇, dessen genaue Lebensdaten nicht bekannt sind, von dem wir aber wissen, dass er ein Zeitgenosse Guo Ruoxus war. In seinen *Ergänzungen zu berühmten Gemälden der Fünf Dynastien* (五代名畫補遺 *Wudai minghua buyi*), dessen Vorwort aus dem Jahre 1059 stammt,<sup>61</sup> bespricht er einundzwanzig Maler und vier Bildhauer der Fünf Dynastien, die von den zwanziger Jahren des zehnten Jahrhunderts bis 960 in Nanjing, dem anderen Zentrum der Malerei zu jener Zeit, aktiv waren. Es handelt sich also genau um den Zeitraum und den Ort des Wirkens von Dong Yuan. Umso überraschender, dass dieser unerwähnt bleibt.

Von Liu Daochun ist noch ein anderes Buch überliefert, der *Kommentar zu berühmten Gemälden der Gegenwärtigen [Song-] Dynastie* (聖朝名畫評 *Shengchao minghua ping*).<sup>62</sup> In 110 Einträgen werden über neunzig Maler der frühen Nördlichen Song-Dynastie besprochen, die er nach ihren bevorzugten Sujets einteilt und gemäß der

---

<sup>61</sup> Das Vorwort ist von Chen Xunzhi 陳詢直 geschrieben, der erklärt, dass Liu Daochun mit seinem Buch das damals nicht mehr erhaltene *Liangchao minghua mu* 梁朝名畫目 des Hu Qiao 胡嶠 ergänzen wollte, der 43 Maler der Liang-Dynastie besprochen hatte. Daher auch der Titel *buyi* (Ergänzungen). (Lovell 1973, S. 103) Lovell gibt als Jahreszahl 1060 an (Lovell 1973, S. 3); Lachman (1989, S. 3) und Sirén (1936) das Jahr 1059.

<sup>62</sup> Das Buch ist auch unter den Titeln *Songchao minghua ping* 宋朝名畫評 oder *Benchao minghua ping* 本朝名畫評 bekannt. (Lovell 1973, S. 3). Zur Diskussion um das Erscheinungsjahr vgl. Lachman 1989, S. 3.

drei Ränge *neng*, *miao* und *shen* klassifiziert.<sup>63</sup> Unter ihnen befindet sich Juran, der als Landschaftsmaler geführt, für seine Detailgenauigkeit und Feinheit gelobt, letztlich aber doch nur unter *neng* – nach einer Formulierung von Barnhart „one step above historical oblivion“<sup>64</sup> – klassifiziert wird. Von einer Schülerschaft bei Dong Yuan ist nicht die Rede.<sup>65</sup>

Vielleicht weniger signifikant, aber umso bedauerlicher ist das Fehlen eines Eintrags in Li Zhis 李廌 *Bilder aus dem entlegenen Atelier der Tugend* (德隅齋畫品 *Deyuzhai huapin*).<sup>66</sup> Li Zhi war eng mit Su Shi befreundet, den er um einige Jahre überlebte. Diese Freundschaft mit Su Shi, der wiederholt dem notorischen Intrigantentum am Hof zum Opfer fiel, mag dazu beigetragen haben, dass Li Zhi zu Lebzeiten die Anerkennung versagt blieb, die ihm die Nachwelt dafür umso mehr zollte. Die *Bilder aus dem entlegenen Atelier der Tugend* beschreiben jenen Teil der Sammlung seines Mäzens Zhao Lingzhi 趙令時, den dieser bei seiner Versetzung in die Provinz Hubei mit auf die Reise nahm, insgesamt fünfundzwanzig Werke berühmter Meister von der späten Tang-Dynastie bis ins elfte Jahrhundert.<sup>67</sup> Merkwürdigerweise befanden sich unter den fünfundzwanzig Bildern keine Landschaften, obwohl wir wissen, dass Zhao Lingzhi solche in nicht geringer Zahl besaß. Ein Großteil der Werke hatte buddhistische oder daoistische Figuren zum Thema, daneben gab es vor allem Tier- und Pflanzenbilder sowie einen Zhong Kui. Unter den Tieren fanden sich Büffel, Tiger und Drachen. Dass sich darunter kein Dong Yuan befand, mag der Zufälligkeit einer Sammlervorliebe zugeschrieben werden und ist für uns Spätere vielleicht nur insofern bedauerlich, als da

---

<sup>63</sup> Jeder der drei Klassifizierungsränge wird seinerseits noch einmal in die Subkategorien 上 *shang*, 中 *zhong* und 下 *xia* unterteilt. Lachman führt aus, dass Liu Daochun einen unkonventionellen Gebrauch des Klassifizierungsschemas macht. Im Unterschied zu den meisten anderen Gelehrtentheoretikern verwendet er die Klassifikation nicht in Abhängigkeit vom sozialen Status des Malers, sondern strikt an die Qualität des Werks gebunden. (Lachman 1989, S. 2ff)

<sup>64</sup> Barnhart 1970, S. 22, Fn. 38.

<sup>65</sup> Lachman 1989, S. 64f, 67.

<sup>66</sup> Der Titel erscheint manchmal abgekürzt zu 畫品 *huapin*. Übersetzung von Soper 1949.

<sup>67</sup> Es befinden sich darunter Maler, die in Huang Xiufus *Verzeichnis berühmter Gemälde aus Yizhou* sowie in den zwei Werken von Liu Daochun, dem *Kommentar zu berühmten Gemälden der Gegenwärtigen* [Song-] *Dynastie* und den *Ergänzungen zu berühmten Gemälden der Fünf Dynastien*, dem höchsten Klassifizierungsrang (*shen*) zugeordnet sind.

Li Zhis Katalog die Werke z.T. ausführlich beschreibt. Nicht auf Zhao Lingzhis, sondern auf Li Zhis Geschmacksurteil verweist uns allerdings der Umstand, dass dieser auch dort, wo er bei der Besprechung der Bilder große Meister des Genres anführt, Dong Yuan nicht nennt.

Dass wir auch von einem anderen Freund Su Shis, Dong You 董道, keine Nennung seines Namensvetters Dong Yuan haben, ist ein eher erklärungsbedürftiger Umstand. Dong Yous *Kolophone zur Malerei* (廣川畫跋 *Guangchuan huaba*), deren Erscheinungsjahr sich nicht genau datieren lässt, kommentieren 136 z.T. bedeutende Bilder aus unterschiedlichen Sammlungen. Doch niemand scheint den gefragten Kolophonschreiber<sup>68</sup> um einen Kommentar zu Dong Yuan gebeten haben. Oder gab es in all den Sammlungen, die er sah, keine Dong Yuans?

Han Zhuo 韓拙 war ein Maler und Theoretiker aus Henan, der einer Gelehrtenfamilie entstammte. In jungen Jahren ging er in die Hauptstadt Kaifeng, wo er sich die Protektion von Wang Sheng 王升 (1076-1150), einem Schwiegersohn des früheren Kaisers Yingzong, erwarb. Dieser empfahl ihn dem Thronerben Huizong, der ihn nach seiner Inthronisation mit Titeln und Ämtern in der Hanlin-Akademie auszeichnete. Das Vorwort seines Buches *Über das reine Wesen der Landschaft* (山水純全集 *Shanshui chunquan ji*) ist auf das Jahr 1121 datiert.<sup>69</sup> Es ist eine theoretische Abhandlung, die keine Bilder oder einzelne Maler bespricht. Am Ende des Kapitels über die Bildbetrachtung gibt er gleichwohl eine Reihe von Malern an, die den Standards der Kunst gerecht geworden seien. Unter ihnen befinden sich Li Cheng, Fan Kuan und Guo Xi, nicht aber Dong Yuan.<sup>70</sup>

Wenn wir die Quellen der Nördlichen Song-Dynastie, die Dong Yuan nennen, um jene

---

<sup>68</sup> Die Kunstgeschichte hat Dong Yous Kennerchaft sehr unterschiedlich beurteilt. Lovell (1973, S. 5) nennt Dong You, anders als Sirén (1936, S. 64), eher einen Gelehrten als einen Connaisseur.

<sup>69</sup> Eine Diskussion der verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten des Buchtitels findet sich bei Maeda 1978, S. 6, Fn. 1.

<sup>70</sup> Maeda argumentiert im Anschluss an Aoki, dass der Text im 王氏畫苑 *Wangshi huayuan* (kompiliert von Wang Shizhen 王世貞, 1526-1590) an dieser Stelle korrupt ist und verweist für sie auf die *Shuofu*-Edition (說郛 kompiliert von Tao Zongyi 陶宗儀, 1330-1400). (Maeda 1978, S. 69, Fn. 67) Für unser Textinteresse ist der Unterschied belanglos, da Dong Yuan weder in der einen noch der anderen Version erwähnt wird.

ergänzen, die von ihm schweigen, so drängt sich ein überraschender Eindruck auf. Es ist, als ob in der Mitte des elften Jahrhunderts ein fast vergessener Name von einigen Kunsthistorikern, Kritikern und Sammlern wieder erinnert und mit einem recht heterogenen Oeuvre assoziiert worden wäre, während sich bei anderen das Schweigen über ihn fortsetzt. Für die Kunstszene der Nördlichen Song-Zeit lässt sich daraus folgern, dass sie keineswegs von einer homogenen ästhetischen Wertsetzung durchdrungen war. Selbst unter den Gelehrten, die sich als private Sammler und Kenner austauschten, scheint es keinen allgemein anerkannten Kanon gegeben zu haben.<sup>71</sup> Die Etablierung eines solchen ästhetischen Kanons in den folgenden Jahrhunderten durch die Kunst- und Sammelpolitik der Literaten wird sich immer wieder auf Dong Yuan berufen, dazu aber aus seinem jeweiligen Zuschreibungskorpus nach und nach ebenjene Aspekte ausschließen, die ihn bei seinem ersten Auftritt auf der Bühne der Kunstgeschichte zu einer durchaus schillernden Figur machten.

---

<sup>71</sup> Su Shi beispielsweise erwähnt Dong Yuan nirgends.



## Südliche Song- und Jin-Zeit: Rekonstruktion der Kontinuität

Im Jahr 1126 überrannten die Dschurdschen den Norden Chinas, im folgenden Jahr nahmen sie Huizong und seinen Sohn Qinzong, dem er kurz zuvor die Kaiserbürgel übertrugen hatte, samt 3000 Mann des Gefolges in der Hauptstadt Kaifeng gefangen.<sup>72</sup> Der Rest des Hofstaates floh nach Süden, wo es gelang, die Dynastie mit der Inthronisation von Huizongs neuntem Sohn Gaozong 高宗 fortzusetzen.<sup>73</sup> Seit 1138 mit Hof in Hangzhou

---

<sup>72</sup> Für den Untergang der Nördlichen Song-Dynastie hat man politisches, diplomatisches, bürokratisches, militärisches und nicht zuletzt kaiserliches Unvermögen verantwortlich gemacht. Doch selbst wenn alle genannten Faktoren zuträfen, garantierte nichts, dass bei einer anderen Besetzung der Rollen die Geschichte einen anderen Verlauf genommen hätte. Ende des 11., Anfang des 12. Jahrhunderts bedrängte das nur 750.000 Menschen zählende, aber kriegerische Volk der Kitan, deren Dynastie sich Liao 遼 nannte, das chinesische Reich an seiner Nordgrenze und verlangte ihm Tributzahlungen ab. Im zweiten Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts war den Kitan mit den Dschurdschen, die bis dahin den Status von Vasallen innehatten, jedoch selbst ein gefährlicher Feind herangewachsen. 1115 gingen die Dschurdschen unter Führung des A-ku-ta zur offenen Rebellion über, in der sich dieser zum Kaiser erklärte. Der Song-Hof schätzte die Lage falsch ein und verbündete sich mit den Dschurdschen gegen seine langjährigen Bedränger, die Kitan. Gemäß dieser Bündnisvereinbarung zog 1121 eine chinesische Armee von 150.000 Soldaten gegen die Kitan, wurde aber demütigend geschlagen. Ein Jahr später wurde eine zweite Armee entsandt und fast restlos vernichtet. Daraufhin zogen die Dschurdschen selbst ins Feld und besiegten die Kitan. Noch im selben Jahr proklamierten sie ihre eigene Dynastie, genannt die "Goldene" (Jin 金). Ein Vertrag mit den Dschurdschen gab dem Song-Hof Peking samt der Provinz Yan zurück, dafür mussten dem Dschurdschen-Reich jedoch noch höhere Tributzahlungen geleistet werden als zuvor den Kitan. Kaiser Huizong brachte in einem Akt von politisch selbstmörderischer Geheimdiplomatie den Verwalter einer Präfektur (Pingzhou) zum Abfall von den Dschurdschen und beanspruchte diese Präfektur für sein Reich, womit er die Invasion der Dschurdschen ins Song-Territorium provozierte. Als sich die militärische Situation verschlechterte, dankte er zugunsten seines Sohnes Qinzong ab. Dieser verhandelte mit den Dschurdschen, als sie bereits vor den Toren der Hauptstadt Kaifeng lagen. Das Song-Reich musste drei weitere Präfekturen abtreten und enorme Kompensationen zahlen. 1126 spitzten sich die Verhältnisse zu. Zunächst musste sich der Song-Kaiser als "Neffe" des Jin-Kaisers bezeichnen, schließlich entschieden die Dschurdschen die Situation militärisch, setzten aber zunächst noch einen hochrangigen chinesischen Beamten (Zhang Bangchang) als Kaiser eines Staates Chu ein. (H. Franke 1976, S. 1092-95; O. Franke 2001, Bd. 4; Ching 1988, S. 64f, 68ff)

<sup>73</sup> Es scheint, als hätte der in Hangzhou regierende Gaozong zusammen mit Hofbeamten die militärische Offensive des Generals Yue Fei 岳飛 zur Wiedereroberung von Kaifeng und Befreiung von Huizong und Qinzong hintertrieben. Der aus ärmsten Verhältnissen stammende Yue Fei hatte es verstan-

sollte die Südliche Song-Dynastie noch bis 1276 existieren, als ein anderes Volk aus dem Norden, die Mongolen, auch Südchina unterwarfen.

Die Kunst und ihre Geschichte blieben von den politischen Umwälzungen nicht unbehelligt. Wie üblich in Zeiten politischer Wirren und kriegesischer Auseinandersetzungen wurden private Sammlungen dezimiert oder gingen verloren. Vor allem aber wurde die große Palastsammlung Kaiser Huizongs zerstreut. Gaozong, dessen zwielichtige Rolle bei den Verhandlungen mit den Dschurdschen nicht ohne Kritik blieb, wusste um den legitimatorischen Wert der Kunst und baute die höfische Sammlung im Süden neu auf.<sup>74</sup> Zum einen erwarb er in großem Maßstab Bilder, zum anderen ließ er an der Malakademie systematisch und in noch größerem Maßstab berühmte Bilder, die nicht gekauft oder requiriert werden konnten, samt Siegeln reproduzieren und sodann künstlich altern – ein Umstand, der für spätere Generationen die Frage der Authentizität aller vorsong-zeitlichen Bilder aufgeworfen hat.<sup>75</sup> Sowohl die Verluste durch die kriegesischen Auseinandersetzungen als auch die Wiederherstellungsbemühungen haben im Verein mit sich verändernden ästhetischen Wertsetzungen einen tiefen Einschnitt in der Kunstgeschichte hinterlassen.

---

den, unter seinem Befehl Bauern zu einer schlagkräftigen Armee zu versammeln, die auf dem Schlachtfeld sowohl gegen die Truppen des Marionettenstaates Chu als auch gegen die Dschurdschen selbst siegreich blieb. Als sich seine Truppen Kaifeng näherten, wurden sie auf Betreiben hoher Hofbeamter von Gaozong zurückbeordert. Yue Fei gehorchte erst dem zwölften Rückzugsbefehl. Zurückgekehrt von der Front, wurden sämtliche Kommandeure ihrer Befehlsgewalt enthoben und Yue Fei ins Gefängnis geworfen, wo er schließlich ermordet wurde.

<sup>74</sup> Zur politischen Bedeutung von Gaozongs Sammlung s. Murray 1989. Die außerordentliche Bedeutung, die der neue Song-Herrscher der Malerei beimaß, lässt sich allein daran ablesen, dass er für sie eine selbständige Akademie schuf, die keiner anderen Institution angegliedert war. Weder zuvor, nicht einmal unter Huizong, noch danach konnte sich die Malerei einer solchen Wertschätzung erfreuen.

<sup>75</sup> An der Akademie des Südlichen Song-Hofes wurden alle führenden Maler der vergangenen 200 Jahre reproduziert, "to the extent that the first problem to be faced by the attributer is the possibility that a painting bearing the signature of a pre-1127 artist may be a palace 'replacement' of Southern Song date." (Watson 1981, S. 278) Nach Tang Hous Aussage wurden auch bereits vorhandene Bildrollen zerschnitten und neu montiert. Dabei ging es wohl hauptsächlich um die Schönung der Sammlungsgeschichte. „Es gibt alte Bilder, die willkürlich zerschnitten, [neu arrangiert] und wieder zusammen geklebt wurden. Diese Unsitte begann mit [dem Monteur] Zhuang Zonggu während der Regierungszeit von Kaiser Gaozong.“ (*Hualun*, S. 11; s. Chou 2001, S. 88)

In Person des Li Tang 李唐 (ca. 1070 - ca. 1150) gab es am Hof in Hangzhou zwar ein wichtiges Verbindungsglied zur Malerei des Nördlichen Song-Hofes, aber sein Stil, nach einem Wort von Cahill „immer auf Milde und Intimität gerichtet“,<sup>76</sup> steht zugleich auch ein für die Trendwende, welcher der vorherrschende Geschmack unterlag.<sup>77</sup> Sowohl die dramatischen Landschaften der Li-Guo-Tradition<sup>78</sup> als auch Kaiser Huizongs magischer Realismus verloren an Interesse zugunsten eines auf den ersten Blick poetischeren Malereiverständnisses. Sowohl in der Ma-Xia-Schule,<sup>79</sup> die am Hof in Hangzhou lange Zeit Stilhoheit hatte, als auch bei den buddhistischen Mönchsmalern Yujian 玉潤 (akt. Mitte d. 13. Jh.) und Muxi 牧谿 (akt. Mitte 13. Jh.)<sup>80</sup> schälten sich die Formen der Wirklichkeit durch kunstvolle Lavierungen aus dem leeren Malgrund heraus. Man hat den Einfluss der Landschaft des Südens als Erklärung für den Stilwandel herangezogen.<sup>81</sup>

---

<sup>76</sup> Cahill 1960, S. 79.

<sup>77</sup> Ferguson (1940, S. 113) nennt Li Tang „the connecting link between the painters of the Northern and Southern Sung dynasties.“ Neben Li Tang, dem von Kaiser Gaozong eine führende Rolle an der Malereiakademie des Südlichen Song-Hofes zugesprochen wurde, dienten dort zahlreiche andere Maler, die bereits unter Huizong tätig gewesen waren. Sirén beschreibt, sich auf Li Chengs *Shanshui huajue* beziehend, Li Tang, dessen Stil anfangs von Fan Kuan beeinflusst war, sich aber später in eine andere Richtung entwickelte, als Maler mit der „Fähigkeit zur Selbsterneuerung“. (Sirén 1956-58, Bd. II, S. 92ff) In der Rolle Li Tangs spiegelt sich Gaozongs Kunstpolitik, für die sich sowohl der Aspekt der Kontinuität als auch der der Diskontinuität stark machen lässt. Ferguson (1940, S. 115) betont die Anstrengungen der Traditionswahrung. Sowohl der Ankauf von Bildern aus Huizongs Sammlung als auch die Reproduktion alter Bilder können als restaurative Maßnahmen gesehen werden, die der legitimatorischen Verpflichtung zur Konstanz geschuldet waren. Sie konnten jedoch den bereits gleichzeitig einsetzenden schleichenden Stilwandel nicht verhindern; und sollten es vielleicht auch nicht.

<sup>78</sup> Nach Li Cheng 李成 (919-967) und Guo Xi 郭熙 (ca. 1010 - ca. 1090) benannt.

<sup>79</sup> Nach Ma Yuan 馬遠 (akt. ca. 1190-1264) und Xia Gui 夏圭 (erste Hälfte d. 13. Jh.) benannt. Sirén nennt Ma Yuan indirekt einen Poeten (1956-58, Bd. II, S. 113), erklärt dann aber: „No attempts to describe Ma Yuan's pictures will do justice to them. They reflect ideas that reverberate beyond form and dissolve into space. There may have been greater painters in China, but no one who with a few strokes of the brush transformed shapes of nature more completely into symbols of unseen reality.“ (Sirén 1956-58, Bd. II, S. 117)

<sup>80</sup> Muxi malte Landschaften, Figuren, Blumen, Vögel und Tiere. Sein Werk ist ausschließlich in japanischen Sammlungen erhalten.

<sup>81</sup> Sirén schreibt über Hangzhou, die neue Umgebung der höfischen Maler und Gelehrten: „That was a place where Nature held before the eyes of man motifs of unsurpassed beauty, and where it revealed its

Tatsächlich lag nun der kaiserliche Hof im Jiangnangebiet. Ob es dort Bedarf an einer politischen Jiangnangesinnung oder einer ästhetischen Jiangnanqualität gab, müsste sich an der Aufmerksamkeit ablesen lassen, die Kritiker und Maler Dong Yuan entgegenbrachten.

### ***Deng Chun***

Unser erster Zeitzeuge hat seine Recherchen nicht in Hangzhou angestellt. Deng Chun 鄧椿, der zumindest der Nachwelt als der bedeutendste Kunsthistoriker seiner Zeit gilt,<sup>82</sup> war ein kleinerer Beamter, der aus der von den Dschurdschen belagerten Hauptstadt Kaifeng zurück in seine Heimatprovinz Sichuan floh, wo er die Sammlungen anderer Flüchtlinge kennenlernte. Erst durch diese Begebenheit scheint sein Interesse an der Malerei geweckt worden zu sein, das seinen Niederschlag schließlich in den 1167 veröffentlichten *Ergänzungen zur Malerei* (畫繼 *Huaji*) fand.<sup>83</sup> Er verstand sein Buch als Fortführung der Werke von Zhang Yanyuan und Guo Ruoxu. Unter Berufung auf die Gelehrten der Nördlichen Song-Zeit unternahm er zunächst eine Rechtfertigung der Malerei, die offenbar immer noch nicht vom Verdacht der bloßen Handwerkskunst befreit war. Die Chronologie seiner Künstlereinträge setzt nach Guo Ruoxus *Erfahrungen mit der Malerei* ein, d.h. im Jahr 1074 und somit mehr als hundert Jahre nach Dong Yuans Tod. Aber auch im neunten Kapitel, der "Abhandlung der fernen Vergangenheit" (論遠 *lunyuan*), findet Dong Yuan keine Erwähnung, obwohl Deng Chun Mi Fus *Geschichte der Malerei*, aus der er Stellen z.T. wörtlich übernimmt, als grundlegendes Werk der Kunstgeschichte empfunden haben muss. Stattdessen bespricht und lobt er Dong Yuans posthumen Rivalen Li Cheng. Allen Sechs Gesetzen Genüge geleistet hätten aber nur Wu Daozi und Li

---

secrets in symbols of tones and shapes. It tuned the creative genius of the men who lived there, and made them realize 'the vision or the waking dream'." (Sirén 1956-58, Bd. II, S. 91) Auch Cahill sieht einen stilprägenden Einfluss der Atmosphäre in und um Hangzhou auf die Malerei der Südlichen Song-Zeit. (Cahill 1960, S. 79; 1962, S. 3ff)

<sup>82</sup> Barnhart 1970, S. 41f.

<sup>83</sup> Chinesischer Text in *Zhongguo meishu lunzhe congkan*, Bd. 3; Kapitel 9 und 10 mit Übersetzung bei Maeda 1978. Zu biographischen Angaben s. ebenda, S. 81f.

Gonglin 李公麟 (1049-1106).<sup>84</sup>

Gleichwohl wird Dong Yuan in drei Kapiteln genannt. Zweimal heißt es von Malern, dass sie von ihm gelernt hätten. Zu unserem Erstaunen handelt es sich allerdings weder um Juran noch um den Daoisten Liu (die, noch erstaunlicher, beide Erwähnung finden, aber nicht als seine Schüler), sondern zum einen um Jiang Shen 江參,<sup>85</sup> der Dong Yuan laut Deng Chun in Pinselführung und Tuschebehandlung sogar übertroffen haben soll; zum anderen um den "Meister aus Chizhou", den schon Mi Fu erwähnt hatte.<sup>86</sup> Schließlich ist Dong Yuan im achten Kapitel, das aus einer Liste von neunundneunzig "unvergesslichen Meisterwerken" besteht, mit einer *Farbigen Landschaft* vertreten.<sup>87</sup> Juran bringt es ebenfalls nur auf eine Rolle, während Wang Wei 王維 mit zwei, Li Boshi 李伯時<sup>88</sup> mit drei, Guo Xi mit vier, Li Cheng mit sechs und Fan Kuan gar mit sieben Werken vertreten sind.

### ***Zhao Xigu***

Vermitteln uns Deng Chuns lakonische Einträge einerseits die Gewissheit, dass Dong Yuan nicht zu den ganz Großen der Vergangenheit gezählt wird, dass er andererseits aber auch nicht gänzlich der Vergessenheit anheim gefallen ist, so sind wir uns nach der Lektüre des zweiten bedeutenden, zeitlich wesentlich späteren Autors der Südlichen Song-Dynastie dessen nicht mehr so sicher. Zhao Xigu 趙希鵠, der ein Spross der kaiserlichen Sippe war, schrieb sein *Verzeichnis der Reinen Verdienste im Höhlenhimmel*<sup>89</sup> (洞天清祿集 *Dongtian qingluji*) in der ersten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts. Das Werk war als Handbuch für Connaissseure gedacht und wurde von späteren Generationen ausgiebig

---

<sup>84</sup> Vgl. Maeda 1978, S. 90. Li Gonglin war der berühmteste Figurenmaler der Song-Zeit, der auch für seine Pferde (in 白描 *baimiao*, d.h. Tuschekonturlinien) und Landschaften bekannt war.

<sup>85</sup> Jiang Shen 江參 (1090-1138), aus Wuxiang in Zhejiang; genannt in *Huaji*, Kap. 3.

<sup>86</sup> *Huaji*, Kap. 6.

<sup>87</sup> 著色山水圖. *Zhuose shanshui tu*, in: *Zhongguo meishu lunzhe congkan*, S. 103.

<sup>88</sup> Künstlurname des Li Gonglin.

<sup>89</sup> In: YSCB Bd. 28. Zur Vermutung über das Erscheinungsdatum s. Bush 1971, S. 111, Fn. 65.

zitiert.<sup>90</sup> Die spätesten von ihm behandelten Künstler wirkten Ende des zwölften Jahrhunderts. Zhao insistiert auf der Trennung zwischen Gelehrten- und Berufsmalerei und veranschlagt eine Identität von Malerei und Kalligraphie, für die er als Gewährsmann Mi Fu zitiert. Dessen favorisierten Maler Dong Yuan erwähnt er nicht.

Aus der Wertschätzung, die Mi Fu in der Südlichen Song-Dynastie erfuhr, lässt sich also keine Perpetuierung seines Dong-Yuan-Images folgern.<sup>91</sup> Allein schon die Zurückhaltung bzw. das Schweigen der uns überlieferten Kritiker sprechen dagegen. Auch die Tatsache, dass Mi Fus Sohn Youren (米友仁 1072-1151) und der von Deng Chun erwähnte Jiang Shen mit Dong Yuans Stil – welchen auch immer man darunter verstanden haben mag – vertraut waren, spricht noch nicht für eine lebendige Stiltradition. Dadurch dass Deng Chun von Schülern spricht, nicht aber Juran oder den Daoisten Liu nennt, erscheint sogar die später so selbstverständlich gewordene Rede von der „Dong-Ju-Tradition“ obskur.

### *Jin-Dynastie*

Bleiben die auf Dong Yuan verweisenden Zeugnisse aus der Südlichen Song-Dynastie spärlich, so ermangeln wir ihrer beinahe gänzlich aus der gleichzeitigen Jin-Dynastie (1115-1234) im Norden des Landes.<sup>92</sup> Wir wissen, dass die Jin-, anders als die Südliche Song-Dynastie, die Gelehrtentradition der Nördlichen Song-Zeit nachhaltig kultivierte.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Seine erste Drucklegung erfuhr das Werk allerdings erst in der späten Ming-Zeit, zwischen 1607 und 1622. (Weitz 1994, S. 187, Fn. 88)

<sup>91</sup> Zu der These, dass Mi Fus Popularität sowohl in der Jin- als auch in der Südlichen Song-Dynastie auf eine Fortsetzung von dessen Dong-Yuan-Image schließen lasse, vgl. Han 1991, S. 50f.

<sup>92</sup> Die magere Quellenlage gibt Anlass zu einer Litanei der Kunsthistoriker. „Due to the lack of documentary materials, it is not easy to reconstruct the image of Tung Yuan held during the Southern Sung and Chin periods.” (Han 1991, S. 53) Noch die *Cambridge History of China* stellt 1994 fest, “a definitive appraisal of the pictorial arts under the Chin is still lacking.” (Vol. 6, S. 311)

<sup>93</sup> Vielleicht im Gegenzug zur gängigen chinesischen Geschichtsauffassung, wonach von Fremdvölkern errichtete Dynastien mit einem niedrigen Kulturstand behaftet sind, haben internationale Forschungen schon vor einigen Jahrzehnte sich um den Nachweis bemüht, dass die Jin-Dynastie die großen künstlerischen Traditionen der Nördlichen Song-Zeit gepflegt hat. Zu der Frage, ob Dong Yuan eher im Norden (Jin) oder Süden (Südliche Song) bekannt war, vgl. Li 1965, S. 68; Loehr 1965-66, S. 269-76; Bush 1969, S. 103-112; Barnhart 1970, S. 41, Fn. 129. Barnhart meint, dass bis 1295, als Zhao Mengfu die Rolle *Hoch-*

Das galt für die Literatur, in der das Erbe von Ouyang Xiu 歐陽修 (1007-1072)<sup>94</sup> und Su Shi gepflegt wurde; und das galt für die Malerei, in der Li Cheng, Fan Kuan, Juran, Li Gonglin, Mi Fu, Guo Xi und Xu Daoning 許道寧 (ca. 1000-1066)<sup>95</sup> verehrt wurden. Vereinzelt sollen Künstler auch nach Dong Yuan gemalt haben.<sup>96</sup> Für eine regelrechte Tradition im Stil von Dong Yuan, gar eine Verehrung als bedeutender Schulgründer, gibt es jedoch keine Anhaltspunkte.<sup>97</sup>

### ***Yang Wangxiu***

In der Mitte der Südlichen Song-Zeit finden wir gleichwohl ein Zeugnis dafür, dass Dong Yuan keinen totalen sammlerischen Kursverlust erlitten hat, auch wenn sein Oeuvre zunächst zusammengeschrumpft erscheint. Im Jahr 1199 erstellte Yang Wangxiu 楊王休

---

*zeit des Herrn des Flusses* aus dem Norden mitbrachte, Dong Yuans Image im Süden "only distantly and tenuously related to the master's true style" war. (Barnhart 1970, S. 48) Dagegen steht Li Chu-tsings Auffassung, wonach Dongs Werke, anders als die von Wang Wei, sowohl im Norden als auch im Süden zugänglich waren. (Li 1965, S. 68) Zhou Mis Schrift (s.u.) scheint Li Chu-ting recht zu geben.

<sup>94</sup> Ouyang Xiu war ein vielseitiger Gelehrter, der u.a. für die Erneuerung der alten Schrifttradition (古文 *guwen*) eintrat.

<sup>95</sup> Xu Daoning lebte in Chang'an, orientierte sich stilistisch an Li Cheng.

<sup>96</sup> Vgl. Bush 1969, S. 109.

<sup>97</sup> Dem widerspricht die These von Ho Wai-kam, dass "critical foresightedness and aggressive connoisseurship developed by a group of scholars, collectors, and painters in the southern Chin capital at Kai-feng, under the leadership of Yüan Hao-wen (1190-1257) and his literary associates in the court" die bereits in der Gelehrtenbewegung der späten Nördlichen Song angestrebte und dann in der Yuan-Zeit realisierte Wiederbelebung der „Dong-Ju-Tradition“ vorbereitete. (Ho in: *Eight Dynasties* 1980, S. xxx) Diese These ist bereits, mit Verweis auf Li 1965, vorgebildet bei Bush: „Yuan art may have been stimulated by the Northern Song culture preserved by the Jin.“ (Bush 1969, S. 112) Gyss-Vermande nimmt sogar eine ungebrochene Kontinuität einer Schule von Dong Yuan an: „Les écoles de Dong Yuan et de Li Cheng avaient continué à se développer au Nord durant tout le XIII<sup>ème</sup> siècle, tandis que l'Académie Song du Sud se cristallisait autour d'une orthodoxie présidée par Li Tang 李唐 (ca. 1050 - après 1130) et fondée sur l'art de Fan Kuan 范寬 (act. ca. 990-1030). La redécouverte des deux premières traditions va fortement influencer les expériences picturales de Zhao Mengfu (1254-1322) et tout le développement ultérieur de la peinture Yuan.“ (Gyss-Vermande 1984, S. 93) Es scheint nach dem Stand unserer Untersuchung jedoch mehr als fraglich, ob in der Nördlichen Song-Zeit überhaupt von einer Schule Dong Yuans geredet werden kann.

(1135-1200) unter dem Titel *Verzeichnis der Bilder im Depot der Ermutigungshalle des Song-Hofes* (宋中興館閣儲藏圖畫記 *Song zhongxingguange chucang tuhua ji*) einen Katalog der kaiserlichen Sammlung, die den Erweiterungen seit der Regierungszeit von Kaiser Gaozong (1127-1162) Rechnung trug.<sup>98</sup> Der historische Wert dieses Werks wird durch den Umstand gesteigert, dass das unter Gaozong angefertigte *Verzeichnis der Bilder aus der Geheimkammer* (秘閣畫目 *Mige huamu*) nicht mehr erhalten ist. Wie einschneidend der Verlust von Huizongs Sammlung war, dokumentiert sich darin, dass kaum einer der Werktitel aus dem *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* unter den 1100 Werken im *Verzeichnis der Bilder im Depot der Ermutigungshalle des Song-Hofes* wiederkehrt.<sup>99</sup> Das gilt auch für Dong Yuan, der mit immerhin einundzwanzig Titeln aufgeführt wird. In der Mehrheit handelt es sich um Landschaften, deren unspezifische Verzeichnung sich durchaus mit dem im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* aufgelisteten Oeuvre verträgt:<sup>100</sup> *Landschaften* (山水), *Winterlicher Wald* (寒林), *Kleiner winterlicher Wald* (小寒林), *Farbiges Bild vom Berg Lu* (著色廬山), *Felshöhle* (石窠). Auch *Der Meister weint um den Fischer Qiuzi*<sup>101</sup> (夫子哭漁丘子) und *Im Frühling aus dem Winterschlaf erwachende Drachen* (春龍出蟄) sowie das Büffelbild (牛) wären mit den Sujets im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* kompatibel. Neu

---

<sup>98</sup> In YSCB Bd. 10.

<sup>99</sup> Allerdings muss die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass z.T. Bilder unter anders lautenden Titeln verzeichnet wurden.

<sup>100</sup> S. Anhang I. 3.

<sup>101</sup> Es dürfte sich um eine unfreiwillige Verballhornung des im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* ‚Konfuzius besucht Yu Qiuzi‘ (孔子見虞丘子) genannten Motivs handeln. Entweder haben sich die chinesischen Kunsthistoriker bzw. die Editoren ihrer Schriften mit diesem Titel besonders schwer getan oder es handelt sich um eine merkwürdige Motivvariation, deren Versionen wechselweise in der Geschichte auftauchen. Bei Zhou Mi wird daraus ein je nach Ausgabe *Lachender Yu Qiuzi* (笑虞丘子) oder auch *Konfuzius weint über Yu Qiuzi* (孔子哭虞丘子). Hintergrund ist folgende Geschichte: Als Yu sich von der Regierung des Staates Chu zurückzog, empfahl er den aufrechten Sun Shu’ao als seinen Nachfolger. Als ein Verwandter Yus das Gesetz übertrat und von Sun zum Tode verurteilt wurde, zeigte Yu sich erfreut und empfahl Sun bei der nächst höheren Stelle, dem König Zhuang. Weitz hält den Titel *Konfuzius weint über Yu Qiuzi* für korrupt, da der Geschichte nicht entsprechend. (Weitz 2002, S. 195, Fn. 260)



im Zuschreibungskorpus ist dagegen ein *Buddha Dipamkara* (定光佛).<sup>102</sup> Sollte mehr als 200 Jahre nach Dong Yuans Tod ein neuer Aspekt seines Oeuvres aufgetaucht sein oder handelt es sich um eine Referenz an den Zeitgeschmack?

Die Identität der Werke ist nicht nur hinsichtlich heutiger Zuschreibungen nicht zu klären, sondern auch hinsichtlich früherer. Wenn wir uns die historische Situation vor Augen führen, ist allein die Existenz von einundzwanzig Werken Dong Yuans in der Sammlung in Hangzhou alles andere als unproblematisch. Mit der Einnahme Kaifengs waren die Jin in den Besitz der Sammlung Huizongs gelangt.<sup>103</sup> Ob es gelungen war, Teile der Sammlung, darunter Werke von Dong Yuan, auf der Flucht nach Süden mitzunehmen, wissen wir nicht.<sup>104</sup> Woher kamen die von Yang Wangxiu verzeichneten Bilder Dong Yuans?

---

<sup>102</sup> Im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* hatte es allerdings mit einem *Lohan* ebenfalls ein buddhistisches Sujet gegeben.

<sup>103</sup> Ho Wai-kams Formulierung einer "surprising number of Tung-Chü paintings in the imperial collection" des Jin-Hofes in Kaifeng ist daher nicht ganz verständlich. (S. Ho in: *Eight Dynasties* 1980, S. xxx)

<sup>104</sup> Es ist ein bemerkenswerter Umstand, dass das Schicksal der bis dahin größten Kunstsammlung des Reiches im Dunkeln liegt und von den Zeitgenossen offenbar nicht der Aufzeichnung wert befunden wurde. Tatsache ist, dass die Jin die Hauptstadt eingenommen hatten und frei walten konnten. Fest steht, dass sie sich maßlos bereicherten. Eine eigene kaiserliche Sammlung scheinen sie in der Anfangszeit nicht besessen zu haben. Dass auf der anderen Seite die Fortführung der Song-Dynastie im Süden ohne eine Sammlung geplant war, ist undenkbar. Ebenso undenkbar ist allerdings, dass es in den Wirren der Besetzung Kaifengs gelungen sein soll, die gesamte Sammlung zu evakuieren. Vorstellbar ist ein multifokales Geschehen, in dem Teile der Sammlung aus Kaifeng herausgeschafft wurden, während andere bei dieser Gelegenheit unter der Hand ihren Besitzer wechselten und in Privatbesitz übergingen. Die Dschurdschen hinwiederum mögen sich Teile der Sammlung angeeignet, dann aber vielleicht nicht alle Stücke mitgenommen haben. O. Franke beschreibt in eindrucksvollen, von seinen chinesischen Quellen nicht ganz unbeeinflussten Worten die Situation beim Abzug der Dschurdschen mit ihren Gefangenen Huizong und Qingzong: „Das verlassene Lager der Ju-tschen [Dschurdschen, C.U.] bot einen erschütternden Anblick. Was man in monatelangen Erpressungen und Vergewaltigungen an Beute zusammengeschleppt hatte, das lag, so weit man es nicht hatte verladen können oder nicht zu verwenden wußte, in wüstem Durcheinander auf dem Boden. Elfenbeinstücke bis zu zwei Zentnern Gewicht, Dinge, auf die man keinen Wert legte, wie die Bücher der kaiserlichen Bibliothek – auch das Original von Sse-ma Kuang's *Tse-tschü t'ung-kien* soll darunter gewesen sein –, lagen in wildem Gewirr im Schmutz, Gold und Seide war wie Unrat in den Staub getreten, dafür waren alle Magazine und Schatzkammern, alle Bibliotheken und Archive ‚eine einzige Leerheit‘.“ (O. Franke 2001 Bd. 4, S. 217) Chang Lin-sheng schildert und bewertet die Vorgänge so: "In

Allgemein scheint wenig Austausch zwischen den zwei Staaten geherrscht zu haben, was auch für geistige und künstlerische Strömungen der damaligen Zeit galt. Kunstschätze der Vergangenheit fanden gleichwohl ihren Weg über die Grenze. Während Gaozongs Regierungszeit wurden im Rahmen seiner Kunstpolitik Bilder aus der Sammlung Huizongs erworben, die die Dschurdschen an der Grenze verkauften.<sup>105</sup> Dazu wurde eigens ein Beamter (Bi Liangshi 畢良史) eingesetzt. Darüber hinaus erwarb der Hof von Flüchtlingen aus dem Norden mitgebrachte Bilder. Während der Regierungszeit des Jin-Kaisers Zhangzong 章宗 (1189-1208), der eine berühmte Sammlung aufbaute, scheinen Bilder als offizielle Geschenke auch wieder den umgekehrten Weg von Hangzhou nach Norden genommen zu haben.<sup>106</sup> Beim Untergang des Jin-Reiches im Jahre 1234 kam es zu einer letzten Umkehrung des Wegverlaufes, als es der berühmte Kanzler Jia Sidao verstand, sich Teile der Jin-Sammlung zu beschaffen.<sup>107</sup>

Ob bei irgendeiner dieser Transaktionen ein Werk von Dong Yuan dabei war, wissen wir nicht. Wir wissen nicht, wie hoch sein Kurswert war. Wir wissen nur, dass sich

---

1127, the Northern Sung dynasty fell. The Chin Tartars confiscated the imperial collections, and the fruits of two hundred years of collecting – ritual bronzes, precious objects, paintings, and calligraphy – were packed into 2,050 carts and transported to Peking ... Much of this artwork was destroyed in 1158 ... The Chin had little appreciation for the treasures they had confiscated. They moved only half the works to their capital and gave the other half away as gifts. But this provided an opportunity for Southern Sung officials to ransom the artwork and reclaim it for the imperial collection. Prices were high. Artwork from the Northern Sung imperial and private collections eventually made its way into the tax agencies." (Chang 1996, S. 6f)

<sup>105</sup> Vgl. Weitz 1994, S. 28.

<sup>106</sup> Vgl. Bush 1969, S103.

<sup>107</sup> Vgl. Bush 1969, S. 103f. Bei Jia Sidao 賈思道 (1213-1275) taucht z.B. ein als Dong Yuan registriertes Bild auf, dessen Titel sich später in der Ming-Zeit wiederfindet: *Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache* 風雨出蟄龍圖. (Zit. nach Han 1991, S. 53, der als Quelle angibt: 式古堂書畫彙攷, 卷三 *Shigutang shuhua huikao*, Rolle 3.) Es handelt sich jedoch um einen zum ersten Mal genannten Bildtitel, der zumindest so nicht im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* verzeichnet ist. Denkbar ist auch eine andere Herkunft. Jia Sidao ließ sich von Beamten gerne Geschenke machen. Außerdem soll er es verstanden haben, sich Bilder aus der Hofsammlung der Südlichen Song zu beschaffen. In den letzten Jahren der Dynastie muss der einflussreiche Minister zahlreiche Objekte, vor allem Bilder und Kalligraphien, an sich genommen haben. Seine Privatsammlung umfasste schließlich annähernd tausend Rollen. (Bush 1969, S. 103, 105; Weitz 1994, Fn. 64, S. 184)

Theoretiker über ihn ausschwiegen; und wir können mit ziemlicher Sicherheit ausschließen, dass er der Epoche als künstlerisches Vorbild vorschwebte. Umso verblüffender ist die Feststellung, dass er ausgerechnet am kaiserlichen Hof in Hangzhou, wo man seinen Stil definitiv nicht pflegte, einen leichten Konjunkturaufschwung verzeichnen konnte. Hatte Kaiser Huizong in Kaifeng 78 Dong Yuans in seiner Sammlung, so konnte Yang Wangxiu im Jahre 1199 zwar nur noch 21 verzeichnen; berücksichtigt man jedoch den zahlenmäßig geringeren Umfang der Sammlung in Hangzhou, so stellen wir sogar eine proportionale Zunahme fest. Unter den 6396 Bildern am Nördlichen Song-Hof konnte Dong Yuan nur 1,28 % für sich reklamieren, unter den 1100 Bildern am Hof der Südlichen Song ist sein Anteil auf 1,9 % gestiegen.

Auch wenn Herkunft und Identität der Werke von Dong Yuan dadurch nicht klarer werden, so gibt uns eine kurze Bemerkung im Vorwort des *Verzeichnisses* von Yang Wangxiu einen wichtigen Hinweis zum Verfahren beim Wiederauf- und Ausbau der kaiserlichen Sammlung. Neben dem grenzüberschreitenden Kunsthandel mit den Dschurdschen wandte sich der Song-Hof innerhalb seiner Reichsgrenzen an private Sammler.

圖畫一百八十七軸。御府續行降付，今併以前錄所載舊藏  
九百十一軸二冊附錄名氏於此。<sup>108</sup>

*Bilder: 87 Rollen. Der Kaiserhof nimmt weiterhin Untertanengeschenke an. Diese werden zusammen mit den zuvor in der alten Sammlung registrierten 911 Rollen und zwei Alben verzeichnet.*

Bei den siebenundachtzig Rollen handelte es sich um Neuerwerbungen, die den 911 Rollen aus der Sammlung Gaozongs hinzugefügt wurden. Leider werden die Neuerwerbungen im erhaltenen Text nicht mehr gesondert verzeichnet. Wir wissen also nicht, ob die einundzwanzig Dong Yuans allesamt unter Gaozong oder zumindest teilweise später erworben wurden. Was wir hingegen erfahren, ist, dass der Kaiserhof bereit war „Geschenke“ anzunehmen. Wie solche Frischzellenkuren das Profil der kaiserlichen Sammlungen prägten, werden wir in einem *Exkurs über Sammlungen* sehen.

---

<sup>108</sup> YSCB Bd. 10, S. 203.

Zuvor müssen wir resümieren, dass die Zeit zwischen der Einnahme von Kaifeng durch die Dschurdschen und der von Hangzhou durch die Mongolen ein dunkles Kapitel der Dong-Yuan-Forschung bleibt. Deutlich ist dennoch, dass es ruhig um Dong Yuan wird. Er verschwindet aus der öffentlichen Diskussion. Wir erinnern uns, dass er auch in der Nördlichen Song-Dynastie nicht unisono verehrt wurde; dass es indifferente Stimmen und dass es auch damals Schweigen um ihn gab. Aber es hatte auch jene gegeben, die ihn feierten. Damit ist es nun vorbei. Der posthume Ruhm, der ihm noch zwei, drei Generationen zuvor unter Gelehrten des Südens zuteil geworden war, ist verhallt. Genau in jenem Moment, da der kaiserliche Hof in den Süden gezogen ist, scheint der theoretische Bedarf an einem Jiangnanmaler erloschen.

## Exkurs über Sammlungen

Wir unterbrechen den chronologischen Gang unserer Untersuchung, um einen Blick auf die kunsthistorische Möglichkeitsbedingung der Dong-Yuan-Rezeption verschiedener Zeiten zu werfen. Wir fragen danach, wie in China Kunst gesammelt wurde und welche Rolle Sammlungen in deren Geschichte spielten. Wir werden dabei dem Sinn eines Satzes von Lothar Ledderose nachspüren: „Much more than in the West, art collections in China shaped the very course of art history.“<sup>109</sup>

Sammlungen sind eine Art kulturelles Gedächtnis. Ohne sie würden Werke keine Wirkung entfalten, schon gar nicht in China. Dort will es die traditionelle Werkform, dass nicht nur Kunst in dieses kulturelle Gedächtnis eingeschrieben wird, sondern umgekehrt auch dieses sich in Form von Kolophonen und Siegeln auf jene einschreibt.<sup>110</sup> Spuren der Sammler reichern das Sein der Werke an.

Gleichzeitig gehört es zur Eigenart von Sammlungen, verschiedene Arten des Nichtseins in Kunstwerke einzulassen. Zunächst einmal sind für eine Sammlung mindestens so wichtig wie die Bilder, die in ihr sind, Bilder, die nicht in ihr sind. Sie sind das eigentliche Movens des Sammelns. Unter ihnen gibt es Bilder, die jemand anders hat; aber auch Bilder, die es nicht mehr gibt bzw. wahrscheinlich nicht mehr gibt, d.h. verlorene oder verschollene Bilder. Eine Sammlung findet sich mit keiner der beiden Arten des Nichtseins ab, beide strebt sie zum Sein zu bringen. Daraus ergeben sich, wie wir sehen werden, nicht selten ontologische Zwischenformen, bei denen die Werke nicht sind, was sie zu sein scheinen.

Eine Sammlung will gleichwohl nicht alles haben, sondern ein Profil. Das erfordert eine Auswahl. Sammeln heißt, das eine sammeln, das andere nicht. Das, was von niemandem gesammelt wird, geht über kurz oder lang vom Sein zum Nichtsein über, verschwindet in den schwarzen Löchern des Vergessens, wo es unaufhaltsam verfällt.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Ledderose 1979, S. 43.

<sup>110</sup> Ledderose hat diese Eigenart der traditionellen chinesischen Werkform verschiedentlich ausgeführt. Siehe dazu *Schluss und Folgerungen*.

<sup>111</sup> Zhang Yanyuan stößt einen Seufzer aus beim Gedanken an all die Vergessenen, die der Erinnerung wert gewesen wären: „And alas! How could all the loyal and filial, the true and the brave ever be

Aber auch das, was in einer Sammlung ist, ist es nicht für alle, zumal im traditionellen China. Was in Sammlungen für die einen ist, hat Nichtsein für die anderen.<sup>112</sup>

Vordergründig sind Sammlungen wie gläserne Gebäude, die uns Einblick in die Vergangenheit der Kunst gewähren. Aber tief in ihrem Inneren wirken sie nicht selten wie Black Boxes, in denen Bilder verschwinden oder, noch mysteriöser, in denen längst verloren geglaubte Bilder auf wundersame Weise wieder auftauchen.

Schließlich kommt auch den Sammlungen selbst kein ewiges Sein zu. Manche werden in naher oder ferner Zukunft unter anderem Namen weitergeführt, andere lösen sich in größeren Sammlungen auf, wieder andere werden in unauffindbare Einzelstücke zerstreut. Noch andere entmaterialisieren sich, bleiben aber erinnert; und schließlich gibt es solche, von denen nichts bleibt, keine Bilder und keine Erinnerung.

Kunstsammlungen sind Abkömmlinge archaischer Schatzsammlungen, die es auf dem Gebiet des heutigen China schon seit den ersten Dynastien in jedem Palast gab. Schon früh waren unter den Schätzen auch Landkarten, Diagramme und Ahnenregister. Zusammen mit magischen Objekten dienten sie als Beweis für das Himmelsmandat des Herrschers.<sup>113</sup> Seit der Qin- und Han-Zeit gab es Zhang Yanyuan zufolge Malerei von subtiler Qualität (妙).<sup>114</sup> Der Han-Kaiser Wudi 武帝 (reg. 141-187) richtete eine „Geheimkam-

---

counted who have vanished unsung since ancient times, not to mention calligraphers and painters!“ (LDMHJ 1.2, Übersetzung Acker 1954, S. 145)

<sup>112</sup> Das gilt für das Verhältnis von kaiserlichen und privaten Sammlungen. Noch viel grundlegender gilt es für die verschiedenen Bevölkerungsschichten. Diese teilten in China zwar eine gemeinsame Bildtradition des quasi-religiösen Symbolismus (Drachen, Phönix, Schriftzeichen für Glück etc.) und hatten auch alle Zugang zu religiösen Wandmalereien in Tempeln. Mit den künstlerischen Bildproduktionen der Beamtenschicht aber gab es für die große Bevölkerungsmehrheit in China keine Berührungspunkte. Es gab soziale, aber auch politisch motivierte kulturelle Barrieren. Vgl. hierzu Ledderose 1981, 1982.

<sup>113</sup> Vgl. Ledderose (1977 und 1978), der sich u.a. auf Kaltenmark (1960) bezieht. Dort wird auch das Verhältnis bestimmt zwischen den Schätzen mit magischer Kraft (靈寶 *lingbao*) und den Omina (瑞 *ruì*), die bei einem Machtwechsel irgendwo im Reich in Form merkwürdiger Objekte auftauchten, gefunden und bei Hof abgegeben werden mussten. Zhang Yanyuan beschreibt die Dynastiewechsel bei Erlöschen des Himmelsmandats seit den legendären Xia bis zu seiner Zeit, der Tang-Dynastie, als durch die Übergabe von Bildern symbolisiert. „For pictures and paintings are the great treasures symbolizing Empire.“ (LDMHJ 1.1; Übersetzung Acker 1954, S. 75f)

<sup>114</sup> LDMHJ, 1.2; Acker 1954, S. 111ff.

mer“ (祕閣 *mige*) zur Bewahrung von Bild- und Schriftrollen ein.<sup>115</sup> Unter Bildern sind damals vor allem Ahnenporträts zu verstehen, mit denen die Geschlechterfolgen der Dynastien und zugleich Tugend und Laster der Vorgänger anschaulich gemacht wurden. Die ersten Objekte, denen seit dem zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung ein ästhetischer Eigenwert zugeschrieben wurde, waren Kalligraphien.<sup>116</sup> Zwischen dem vierten und sechsten Jahrhundert wurden die kaiserlichen Sammlungen dann um solche Bilder erweitert, deren Sammlerwert sich aus dem Ruhm mittlerweile namhafter, wenn auch sozial noch nicht hoch angesehener Maler ergab.<sup>117</sup> Von dieser Zeit an lässt sich im modernen Wortsinn von Kunstsammlungen reden. Ihre politische Funktion haben sie gleichwohl nie verloren. Bis zur Abdankung des letzten Kaisers gab es höfische Sammlungen, und noch bis in die Gegenwart hinein spielen ihre Abkömmlinge, nun auf jeweils ein Palastmuseum in Peking und in Taipei verteilt, eine legitimatorische Rolle beim Ringen um die Macht.

Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart lassen sich die Palastsammlungen unter dem Gesichtspunkt der Kontinuität betrachten. Shi Shou-chien, der in der kaiserlichen Sammlung einen nationalen Schatz und noch heute geradezu das Symbol des Staates sieht, unterstreicht diesen Aspekt gegenüber periodischen Verlusten. „Letztendlich aber konnten diese Brüche den Zyklus von Sammeln, Verstreuen und erneutem Sammeln nicht durchbrechen, und die Kollektion blieb im Ganzen unverändert.“<sup>118</sup> Die zahlreichen Privatsammlungen, die es gegen Ende der Ming- und Anfang der Qing-Zeit gab, erscheinen in dieser Perspektive wie Zwischenlager der Staatsschätze, aus denen dann die

---

<sup>115</sup> LDMHJ, 1.2; Acker 1954, S. 112.

<sup>116</sup> Zhao Yi 趙一 spricht bereits im zweiten Jahrhundert unserer Zeitrechnung davon, „Handschriften wie Schätze zu sammeln“. (*Feicao shu* 非草書, S. 1b, in: *Fashu yaolu* 法書要錄 [FSYL], das um 847 von Zhang Yanyuan kompiliert wurde; nach Zürcher 1955, S. 142, der sich auf die Ausgabe des *Congshu jicheng* [1626/27, Shanghai 1936] bezieht.) In der Mitte des vierten Jahrhunderts weiß Pan Yue 潘岳 über den Kalligraphen der frühen Jin-Zeit Yang Zhao 楊肇 zu berichten, dass „selbst seine geringsten Werke als Schätze betrachtet werden“. (Zitiert in *Gulai nengshu renming* 古來能書人名 von Yang Xin 羊欣 (370-442), hg. von Wang Sengqian 王僧虔 (426-485), FSYL I. 5a-8a, nach Zürcher 1955, S. 142)

<sup>117</sup> Erst im 11. Jahrhundert gelang es Literaten, für ihre Malerei einen der Kalligraphie vergleichbaren künstlerischen Status zu beanspruchen. Vgl. Ledderose 1982.

<sup>118</sup> Shih 2003, S. 13.

Sammlung Kaiser Qianlongs 乾隆 (reg. 1736-1796) zu gigantischen Dimensionen ausgebaut werden konnte.<sup>119</sup> Die Idee, dass es sich durch die Geschichte hindurch immer um dieselbe Sammlung handelte, folgt der archaischen Theorie des Himmelsmandats.<sup>120</sup> An eine physische Identität der gesammelten Objekte lässt sich die Identität der Sammlung allerdings kaum knüpfen.

Kunstwerke gingen nicht nur zwischen kaiserlichen und privaten Sammlungen hin und her, sie gingen auch permanent verloren. Zhang Yanyuan, der in seine Abhandlung zur Malerei eine Geschichte der Sammlungen einbezieht, beschreibt diese als eine Kette von Katastrophen.<sup>121</sup> Die Elemente Feuer und Wasser, in Szene gesetzt durch menschlichen Mutwillen und Ignoranz, verrichteten seiner Schilderung zufolge ein nicht enden wollendes Zerstörungswerk, das mit jeder Sammlungsaktivität einherging; und das, obwohl die um die Macht ringenden Parteien die Kunstschatze aufgrund ihrer Verknüpfung mit dem Himmelsmandat durchaus als sakrosankt anerkannten und nicht vernichten, sondern im

---

<sup>119</sup> Shih 2003, S. 15.

<sup>120</sup> Der Wert einer kaiserlichen Sammlung gründet nicht nur in der Menge oder ästhetischen Qualität seiner Schätze, sondern vor allem in deren (oft nur supponierbarem) Alter. Im Idealfall hat eine kaiserliche Sammlung die Sammlung der ihr voraus- und nun untergegangenen Dynastie beerbt. Shih Shou-chien: "Es war nicht primäres Ziel, eine neue und große Sammlung aufzubauen, sondern man bevorzugte die Übernahme und Wiederherstellung der Sammlung der vorangegangenen Dynastie, um so die Fortführung des Himmelsmandates zu symbolisieren." (Shih 2003, S. 13) Die legitimatorische Kraft von Sammlungen wurde in der Zeit der Sechs Dynastien (220-589 n. Chr.) selbst von den zahlreichen Kriegsherren, die nach ihrem Sturz als Rebellen und Usurpatoren in die Geschichte eingingen, anerkannt. Im Jahr 402 gelang es dem General Huan Xuan 桓玄 (369-404), sich auf den Thron der Jin zu setzen. Als deren Herrscher Liu Laozhi 劉牢之 kapitulierte, zeigte sich Huan Xuan hochofreut und „held an exhibition of calligraphy and painting which they looked at together.“ (LDMHJ 1.2, Übers. Acker 1954, S. 116f) Die Machtübergabe wurde durch die Sammlungsübergabe symbolisiert und durch ein gemeinsames Betrachten der Werke zelebriert. Als Huan Xuan zwei Jahre später gestürzt wurde, ließ der siegreiche General der Gegenseite sofort die Sammlung aus dem Palast holen. Im Fall, dass fremde Eroberer sich dieser Landessitte nicht bewusst waren, wurden sie von chinesischen Beamten der unterlegenen Seite eigens auf ihre Beschlag- und Übernahmepflicht aufmerksam gemacht. (Vgl. Weitz 1994, S. 174)

<sup>121</sup> „From ancient times (paintings) have often been burned in the conflagrations of war, or have frequently had to contend with the waves of rivers, so that as the years and eras (of the past) grow more and more distant, more and more of them perish and are lost.“ (LDMHJ 1.2, Übersetzung Acker 1954, S. 129)



Gegenteil sich aneignen wollten.<sup>122</sup> Die Fragilität des Materials und seine Konzentration im Zentrum der Macht sorgten immer wieder für hohe Verluste und führten z.T. sogar zur Zerstörung des ganzen Bestandes.<sup>123</sup> Als gegen Ende der Han-Dynastie Rebellion und Bürgerkrieg das Land überzogen (189-192 n. Chr.), wurde der Regierungssitz zwischen Luoyang und Chang'an hin und her verlegt. Hatte die Schatzsammlung ursprünglich mehr als 2000 Wagen zu ihrem Transport benötigt, so waren es beim nächsten, panischen Umzug nur noch 70. Die Mehrzahl der Schätze war der Raffgier der Höflinge oder einem kruden Utilitarismus zum Opfer gefallen. Größere Seidenrollen waren zu Zelten verarbeitet worden, kleinere zu Tragetaschen. Die Hälfte der 70 Wagenladungen wurde dann bei einsetzendem Regen und schwierigen Straßenverhältnissen in den Schlamm geworfen und zurückgelassen.<sup>124</sup> Mehr als hundert Jahre später, im Jahr 316, wurde die wieder aufgebaute kaiserliche Sammlung bei einem Barbareneinfall in der Hauptstadt Luoyang verbrannt.<sup>125</sup> Wiederum bei einem Barbareneinfall (dem Einmarsch der Westlichen Wei) ging die erneut reorganisierte, riesige Sammlung des Liang-Kaisers Yuan 元 (508-554) in Flammen auf. Diesmal aber soll es der Kaiser selbst gewesen sein, der 240.000 Rollen den Flammen übergab. Zu seinem Tun rief er die sinnreichen Worte aus: "Das ist das Ende der Kunst und Kultur!"<sup>126</sup> Der siegreiche Wei-General konnte nur noch 4000 der Rollen vor den Flammen retten.<sup>127</sup>

Wo es nicht die Eroberungslust der Fremden war, da brachte mitunter der Wandertrieb autochthoner Herrscher die Kunst in Gefahr. Als der reiselustige Sui-Kaiser Yang 煬 (reg. 605-616) wieder einmal auf den Flüssen und Kanälen seines Reichs von einer seiner beiden Hauptstädte zur anderen unterwegs war, kenterte das Schiff, auf dem er

---

<sup>122</sup> Vgl. Ledderose 1977, S. 159.

<sup>123</sup> Auch Speiser betont die Fragilität der Materialien Papier und Seide und nennt dazu Kriege und Brände sowie Missverständnis und Missachtung als Gründe für die vielen Verluste der chinesischen Kunstgeschichte. Alle Faktoren trafen allerdings, wie er hinzufügt, für den Osten wie auch für den Westen zu. (Speiser 1958, S. 9)

<sup>124</sup> LDMHJ, 1.2; Acker 1954, S. 113ff.

<sup>125</sup> LDMHJ, 1.2; Acker 1954, S. 115.

<sup>126</sup> LDMHJ, 1.2; Übersetzung nach Lin Yutang 1967, S. 49; vgl. Acker 1954, S. 122f.

<sup>127</sup> Zürcher (1955, S. 143, Fn. 20) hält die Geschichte von der Verbrennung der Kunstschatze durch Kaiser Yuan für „pathetic and probably apocryphic“.

seine Sammlung mit sich führte, und der Großteil der Rollen verschwand in den Fluten. Es handelte sich dabei durchaus um kein singuläres Ereignis. Im Jahr 622, als die junge Tang-Dynastie (618-907) noch dabei war ihre Macht zu festigen und beschlagnahmte Schrift- und Bildrollen auf dem Gelben Fluss in Richtung Hauptstadt beförderte, nahm kurz vor Erreichen des Ziels der Strom 80 bis 90 Prozent des Staatsschatzes an sich.<sup>128</sup>

Für die Yuan-, Ming- und Qing-Zeit sind keine dieser Elementeneinbrüche mit ähnlich gravierenden Auswirkungen bekannt, dafür holte dieses Schicksal die kaiserliche Sammlung nach dem Ende des Kaiserreichs wieder ein. Elf Jahre nach der Abdankung des letzten Kaisers kam es 1923 in den Kunstdepots der Verbotenen Stadt, als die Bestände inventarisiert werden sollten, zu einem verheerenden Brand, dessen Schaden nie genau beziffert werden konnte.<sup>129</sup> Im folgenden Jahr beschlagnahmte die republikanische Regierung die numerisch immer noch ungeheuren Schätze und begann mit ihrer Inventarisierung. In der politisch instabilen Situation mit den Japanern im Anmarsch und den verfolgten Kommunisten im Rücken schaffte sie 1933 in Nacht- und Nebelaktionen fast 20.000 Kisten aus der Verbotenen Stadt. Dreißig Jahre sollte ihre Odyssee durch die Fährnisse des Chinesisch-Japanischen Kriegs und des anschließenden Bürgerkriegs währen. Knapp 3000 Kisten mussten vorübergehend in Nanjing zurückgelassen werden. Autounfälle und Schiffsunglücke lauerten auf dem Weg, dann drohten Luftangriffe. Doch die Schätze, die einst von den Himmelssöhnen auf dem Drachenthron bewacht worden waren, überstanden sie in Berghöhlen gelagert. 1965 wurde für sie schließlich in Taiwan nicht nur ein neues Palastmuseum, sondern mit diesem verbunden auch ein Stollensystem im Berg gebaut. Shih Shou-chien: „Das neue Gebäude in Taipeh dient zwar als öffentlicher Ausstellungsraum, setzt jedoch auch ein klug durchdachtes Konzept

---

<sup>128</sup> LDMHJ, 1.2; Acker 1954, S. 126f.

<sup>129</sup> Nach einer Schätzung des Hofamtes fielen 2665 goldene Buddhastatuen, 1157 Bilder und Kalligraphien, 435 Antiquitäten sowie rund 10.000 alte Bücher und Schriften den Flammen zum Opfer. Da die Objekte nicht inventarisiert waren, handelt es sich dabei um reine Phantasiezahlen. Einen guten Eindruck vom Schaden vermittelt aber die anschließende Schuttversteigerung. Ein Goldhändler erwarb den Ascheberg, den der Brand von über zehn Gebäuden zurückgelassen hatte, für 500.000 Dollar. Nachdem er aus dem Schutt mehr als 17.000 Unzen Gold herausgezogen hatte, ließ er den Rest der Asche in Säcke packen und unter dem Hofpersonal verteilen. In ihnen fand sich dann noch einmal soviel Gold, dass allein einer der so Beschenkten aus seinem Anteil vier 30 cm hohe Goldaltäre für einen Tempel fertigen lassen konnte. Die Bilder und Kalligraphien konnten naturgemäß nicht recycelt werden. (Pu Yi 1987, S. 141f.)

zum Schutz vor Luftangriffen um. Die Paläste und Hallen in der Verbotenen Stadt sind Holzbauten, in denen es zahlreiche Türen und Fenster sowie freie Durchgänge zwischen den Räumen gibt. Ganz anders das Hauptgebäude des Palastmuseums: Nicht nur sind die Betonwände besonders stark, sondern sie haben auch sehr wenige Türen und Fenster, sind also nach außen weitgehend abgeschirmt. Es gleicht fast einer Festung, die in erster Linie zum Schutz errichtet wurde. Dieses Bollwerk und sein Stollenlager bilden ein bauliches Ensemble, das sich deutlich vom Kaiserpalast in Peking unterscheidet.“<sup>130</sup> Hat-ten Sammler ihre Schätze anfangs nur durch geschickte Montierungen und Holzkästchen gegen das Zerstörungswerk der Zeit abgeschirmt, so braucht die mit politischem Legitimationswert aufgeladene Sammlung in der Moderne eine eigens konstruierte Architektur mit integriertem Luftschutzbunker.

Das Schicksal der kaiserlichen Sammlungen erschöpfte sich nicht in der Zerstörung durch Elementarkräfte. Immer wieder gab es Kaiser, die großzügig verschenkten oder mit ins Grab nahmen, was sie für ihren Privatbesitz hielten.<sup>131</sup> Daneben bedienten sich einflussreiche Beamte, Günstlinge und Eunuchen bei den höfischen Beständen und dünn-ten sie z.T. empfindlich aus. Pu Yi spricht von einer „Dauerplünderung“, die im Palast bis zu der Vertreibung der Eunuchen im Jahr 1924 stattfand. In der Nähe der Verbotenen Stadt eröffneten damals Antiquitätenhandlungen, deren Besitzer und Geschäftsführer Eunuchen und Hofbeamte oder deren Familienangehörige waren.<sup>132</sup> Neben einer Vielzahl von Variablen kennt die Geschichte zwei Arten von Konstanten, von denen die eine im-mer vorkommt und die andere immer wieder. Die Behandlung der kaiserlichen Samm-lung als Selbstbedienungsladen für mächtige Beamte, Günstlinge und Eunuchen ist zumindest immer wieder belegt. Zhang Yizhi 張易之 beispielsweise, der Favorit der

---

<sup>130</sup> Shih 2003, S. 19.

<sup>131</sup> Dass Wang Xizhis berühmte Kalligraphie *Vorwort zur Gedichtsammlung vom Orchideenpavillon* (蘭亭集序 *Lanting ji xu*) aus dem Jahr 353 in Kaiser Taizongs Grab mitbestattet wurde, ist wohl das berühmteste Beispiel einer Mitbestattung von Kunstwerken, aber durchaus kein Einzelfall. Als KMT-Truppen 1928 die Gräber von Qianlong und der Kaiserwitwe Cixi plünderten, kamen aus den riesigen marmorverkleideten Gräften nicht nur Gold- und Silberbarren zum Vorschein. In seinem Grab fanden sich zahlreiche Kalligraphien, Malereien, Bücher, Schwerter, Jade-, Elfenbein- und Korallenschnitzereien, goldene Buddhastatuen etc., während man ihr v.a. Schmuck und Gebetsutensilien aus Smaragd, Perlen, Diamanten und anderen Edelsteinen mit auf den Weg gegeben hatte. (Vgl. Pu Yi 1987, S. 200f.)

<sup>132</sup> Pu Yi 1987, S. 139f.

Kaiserin Wu Zetian 武則天 (reg. 684-704), bestellte Künstler zu Restaurationszwecken an den Hof, wo sie je nach Sujetspezialisierung exakte Kopien der ihnen vorgelegten Bilder herzustellen hatten. Diese wurden dann so wie die Originale montiert.<sup>133</sup> Die Originale behielt Zhang Yizhi für sich und ließ die Kopien ins Depot bringen. Nach seinem Tod wurde seine Sammlung unter der Hand weitergegeben, bis sie an einen Prinzen gelangte, der es mit der Furcht bekam entdeckt zu werden und die Rollen verbrannte.<sup>134</sup> Vom Ausgang der Geschichte her betrachtet war der Besitzerwechsel also nur ein Umweg zur Vernichtung durch Elementarkräfte.

Die nachfolgende Episode drehte den Spieß um. Unter den Kaisern Ruizong 睿宗 (reg. 710-12) und Minghuang 明皇 (reg. 713-55) wurde die Sammlung wieder aufgebaut, aber nur um wiederum durch Feuer und Krieg zerstört zu werden: Im Jahr 756 kam es während der Revolte des An Lushan 安祿山 (756-763) zu immensen Verlusten. Das, was überlebt hatte, verbrannte sechs Jahre später bei Plünderungen durch die Tibeter.<sup>135</sup> Diesmal überlebten nur Gemälde, die unter Kaiser Suzong 肅宗 (reg. 756-762) in die gierigen Hände seiner Familienmitglieder und von dort für viel Geld in Privatbesitz gelangt waren.<sup>136</sup>

Nehmen bereits die Elementareinbrüche in Kriegs- und Krisenzeiten zu, so gilt dies noch mehr für die Zerstreuung der Sammlungen durch Abfließen ihrer Bestände in Privatbesitz. Ist die Situation am Hof desolat, so gelingt es dem Kaiser in der Regel nicht, die Schätze zusammenzuhalten. Ledderose hat diese Gesetzmäßigkeit so formuliert: „Die Schwankungen im Umfang der Kaiserlichen Sammlungen spiegeln wie ein Oszillograph die Schwankungen in der politischen Macht der Zentralgewalt.“<sup>137</sup> Der dem Daoismus zugeneigte Huizong, einer der drei großen Kunstsammler unter den Kaisern, stünde als

---

<sup>133</sup> Bereits unter Kaiser Taizong 太宗 (reg. 626-649) waren Kopisten mit der Reproduktion von Bildern der Palastsammlung beauftragt worden. „Offizielle Kopien“ (官搨 *guanta*) nannte man diese Bilder, von denen bereits damals etliche heimlich aus dem Palast geschafft worden sein sollen. (Zürcher 1955, S. 143) Nach der Rebellion des An Lushan (756-763), in der wieder zahlreiche Bilder zerstört wurden, ließ der Hof erneut Kopien als "Dokumente" rekonstruieren. (Zürcher 1955, S. 145)

<sup>134</sup> LDMHJ 1.2, Acker 1954, S. 128f.

<sup>135</sup> Vgl. Zürcher 1955, S. 143.

<sup>136</sup> LDMHJ 1.2, Acker 1954, S. 129.

<sup>137</sup> Ledderose 1985, S. 16.

Inbegriff politischer und militärischer Schwäche für die Ausnahme von dieser Regel. In dem Umstand, dass seine riesige Sammlung noch zu seinen Lebzeiten vernichtet wurde, kann man jedoch genausogut ihre Bestätigung sehen. Qianlong, unter dem das Reich seine größte Ausdehnung erfuhr, verhält sich mit der wohl größten Kunstsammlung, die es weltweit je gab, absolut regelkonform; ebenso wie Tang Taizong, der mit ca. 300 Rollen begann und es zur bis dato größten Sammlung der chinesischen Geschichte brachte.<sup>138</sup> Hatte Qianlong den Thron einer politisch gefestigten Dynastie bestiegen, so befand sich Taizong nach der Entthronung seines Vaters noch am Anfang einer Dynastie, die auf Jahrhunderte der politischen Zerrüttung gegründet war. Tatsächlich gelang ihm die Festigung der unter den Sui 隋 (581-618) wiederhergestellten Reichseinheit und darüber hinaus eine gewaltige Ausdehnung des Territoriums. Der Ausbau der Sammlung durch Taizong erfolgte zweifelsohne im Bewusstsein seiner historischen Sendung. Nach Ledderose kann der Ausbau kaiserlicher Kunstsammlungen beim Regierungsantritt eines neuen Herrschers in säkularisierter Zeit analog zu der himmlischen Einverständnisbekundung mit einer neuen Dynastie durch Omina in archaischer Zeit gesehen werden.<sup>139</sup> Daran, dass der Himmel ihn als ganz Großen ausersehen hatte, wollte Taizong durch die Dimension seiner Sammlung keinen Zweifel lassen. Entsprechend exerzierte er konsequenter als alle Vorgänger bei der Reorganisation der Hofsammlung zwei Methoden durch, die das Bild der chinesischen Kunst auf der Habenseite ebenso prägten wie die Vernichtungen durch Feuer und Wasser auf der Seite der Verluste: Requirierung und Fälschung.

Fehlte es an Kunstschatzen in der kaiserlichen Sammlung, so hielten sich die Herrscher an die Sammlungen ihrer Untertanen. Requirierung muss dabei als janusköpfige Maßnahme verstanden werden. Wer seine Schätze freiwillig übergab, durfte seit alters mit reichen Belohnungen rechnen. Von Li Yizong 劉義宗 (gest. 444), Vetter des Dynastiegründers der Liu Sung (劉宋), heißt es, er habe Sammlern Preise in beliebiger Höhe für Kalligraphien angeboten.<sup>140</sup> Unter den Kaisern Taizong und Xuanzong 玄宗 (713-755) konnten Spender sogar Titel und Ämtern erlangen.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> LDMHJ 1.18, Acker 1954, S. 137.

<sup>139</sup> Ledderose 1977, S. 159.

<sup>140</sup> *Lunshu biao* 論書表, FSYL II. 14a-18b; nach Zürcher 1955, S. 142.

<sup>141</sup> LDMHJ 2.5, Acker 1954, S. 204f.

Es ging aber auch anders, wie die Geschichte vom Raub des *Vorworts zum Orchideenpavillon* erzählt. Die berühmte Kalligraphie des Wang Xizhi 王羲之 (303-361) war angeblich in geheimer Überlieferung von Generation zu Generation innerhalb der Familie weitergereicht worden, als sie schließlich von einem der kaiserlichen Emissäre, die das Land auf der Jagd nach Kunstschatzen durchzogen, geraubt wurde.<sup>142</sup> 搜訪 *Soufang*, „durchsuchen und ausfindig machen“, hieß die Methode, mit der Kunstwerke aufgespürt wurden, um sie in die kaiserliche Sammlung zu bringen. Dem kaiserlichen Verständnis nach war dies ein Zurückkehren (歸 *gui*) der Schätze, handelte es sich beim Hof doch um ihren schicksalhaft angestammten, d.h. vom Himmel vorherbestimmten Platz. An Ausflüchte oder gar Weigerung war nicht zu denken.

Vom Schicksal der Requirierung war auch die Sammlung von Zhang Yanyuans Großvater betroffen. Er musste, nachdem seine Sammlung von einem Neider bei Hof angezeigt worden war, dem Kaiser die wertvollsten Stücke vermachen. „The works of calligraphy and the paintings were all received into the Inner Storehouse, and the world has seen no more of them.“<sup>143</sup> Unüberhörbar klingt Bitterkeit durch die lakonischen Worte Zhang Yanyuans hindurch. Sie bezieht sich scheinbar weniger auf die geänderten Besitzverhältnisse, als vielmehr darauf, dass kaiserliche Sammlungen in Zhang Yanyuans Augen eine Art Vernichtung der Kunstschatze für ihre Liebhaber bedeuteten.<sup>144</sup> Was die physische Existenz der Bilder angeht, erwies sich ihre Requirierung in

---

<sup>142</sup> Vgl. Ledderose 1979, S. 19-24.

<sup>143</sup> LDMHJ 1.2; Übersetzung Acker 1954, S. 138ff. Unter den Bildern befanden sich Rollen von Gu Kaizhi, Lu Tanwei 陸探微 (ca. 440-500) und Zhang Sengyou 張僧繇 (akt. ca. 470-550).

<sup>144</sup> Zhang Yanyuan selbst hatte entsprechend nur private Sammlungen gesehen. (LDMHJ 1.5, Acker 1954, S. 154) Barnhart liefert den modernen Refrain zu dieser alten Klage, erweitert ihren Gegenstand aber vom Hof auf die mächtigen Privatiers späterer Zeiten. Auch deren Sammlungen seien, „removed from public knowledge“, außer für eine Handvoll Privilegierte unzugänglich gewesen. Die Folge sei gewesen, dass die Kennerschaft vor allem in der Südlichen Song-, der frühen und mittleren Ming- sowie der späten Qing-Zeit brach lag. "Most important works of art during these times were amassed in the inaccessible imperial collections, and in the hands of a very few powerful collectors." (Barnhart 1970, S. 43) Aus Barnharts kritischen Worten spricht der demokratische Geist eines im Museumszeitalter sozialisierten Gelehrten. Zhang Yanyuans recht ungeschminkte Parteinahme für den Privatbesitz von Kunst bedeutet dagegen alles andere als ein Plädoyer für öffentliche Zurschaustellung der Kunst. Es ging im Gegenteil darum, wem das Privileg zukam, die Bilder zu betrachten. Ihre geliebten Kunstwerke den Blicken unwürdi-

diesem Fall allerdings als lebensverlängernde Maßnahme, denn während politischer Unruhen verlor der Großvater den verbliebenen Rest seiner Sammlung.

Kaiser Qianlong, auch in Sachen Requirierung kein Mann der Kleinlichkeiten, brachte sich mit der Enteignung von An Qi 安岐 (1683-1742) in den Besitz einer der größten Privatsammlungen der gesamten chinesischen Geschichte. Fast immer eine einträgliche Quelle für den Ausbau kaiserlicher Sammlungen tat sich auch bei der Verbannung oder Hinrichtung hoher Beamter auf. Als der unter Kaiser Zhengzong 慎宗 (997-1022) zum Premierminister aufgestiegene Ding Wei 丁謂 (969-1040) unter Kaiser Renzong 仁宗 (reg. 1022-1063) wieder entmachtet wurde, ging seine gewaltige Kalligraphie- und Malereisammlung, die nach Guo Ruoxus Zeugnis allein mehr als 90 Winterlandschaften von Li Cheng enthalten haben soll, in höfischen Besitz über.<sup>145</sup> Ebenso erging es der Sammlung des lange Zeit mächtigsten Mannes der Südlichen Song-Dynastie, des Ministers Jia Sidao 賈思道, der 1275 zu Fall kam und umgebracht wurde. Da sich mit den Mongolen vor den Toren aber selbst mit immens vergrößerter Hofsammlung das Himmelsmandat nicht verlängern ließ, nahm die regierende Kaiserinwitwe einige wertvolle Stücke an sich, die sie dann vor der Machtübergabe nahen Verwandten zur Aufbewahrung übergab. Diese verkauften einige von ihnen zu Beginn der Yuan-Zeit auf dem schnell blühenden Kunstmarkt weiter.<sup>146</sup>

Private Sammler müssen Requirierungen zugunsten der kaiserlichen Sammlung als ambivalent wahrgenommen haben. Auf der einen Seite sollten sie ihre eigenen Schätze auf Nimmerwiedersehen hergeben,<sup>147</sup> auf der anderen Seite ließen sich damit nicht

---

ger Gaffer im Museum ausgesetzt zu wissen, wäre für die chinesischen Gelehrten eine noch grauenhaftere Vorstellung gewesen als ihr Unsichtbarwerden in einer kaiserlichen Sammlung.

<sup>145</sup> THJWZ, Kap. VI, s. Soper 1951, S. 95; Soper 1949, S. 25, Fn. 34.

<sup>146</sup> Weitz 1994, S. 54.

<sup>147</sup> Die Unzugänglichkeit der kaiserlichen Sammlungen wurde von Kennern und Kunstliebhabern stets als Unglück empfunden. In der späten Ming-Zeit zählt Xie Zhaozhe 謝肇淛 die Konfiszierung von Sammlungen durch den Hof zu den sieben von ihm klassifizierten Arten von Desastern der Kunst: „There are seven kinds of disasters that can come to paintings and calligraphy. (1) The prices are too high, above the reach of the common people. As a result, the works of art all go into collections of the wealthy, where genuine works are lumped together with the spurious. (2) When a noble family falls and its property is confiscated, the collections all go to the palace where they are eaten by moths and insects and can no lon-

unbeträchtliche Summen oder gar Titel und Ämter verdienen. Es gab jedoch eine Methode, mit der sich die Nachteile abwenden und zugleich die Vorteile erlangen ließen: wenn man Fälschungen abgab. Der Gedanke ist nicht so gewagt, wie er zunächst vielleicht wirkt. Zumindest war er es nicht für Su Shih, der die Kalligraphien der höfischen Sammlung seiner Zeit mit einer einzigen Ausnahme für Fälschungen hielt.<sup>148</sup>

Aktenkundig sind Fälschungen für Herrscher seit Mitte des fünften Jahrhunderts. Damals hatte Fürst Hui 慧 von Xinyu 新渝 (gest. 444) Händler beauftragt, ihm Kunstwerke zu besorgen. Was er bekam, waren Fälschungen.<sup>149</sup> Im Jahr 470 berichtet Yu He 虞穌 seinem Kaiser Ming 明, für dessen Kalligraphiesammlung er zuständig war, von Fälschungspraktiken, bei denen man das Papier künstlich altern ließ. Vor allem erklärt er ihm, dass in der Sammlung seines kaiserlichen Vorgängers Xiaowu 孝武 (reg. 454-65) Originale und Fälschungen wild durcheinandergewürfelt gewesen seien. Er aber habe diesen Zustand behoben. Indirekt rühmt er sich damit einer Kennerschaft, die seinen Vorgängern nicht zueigen gewesen sei.<sup>150</sup> Die abschätzige Rede von der mangelnden Kennerschaft der anderen, deren Rückseite das Lob der eigenen ist, zieht sich fortan als Topos durch die chinesische Kunstgeschichte.

Natürlich gibt es für Werke, die es nicht mehr gibt, sowenig einen Beweis ihrer Authentizität wie einen Gegenbeweis. Aber es gibt Plausibilitäten. Dass man bei der erwähnten Reorganisation der kaiserlichen Sammlung unter Ruizong (reg. 710-712) und Minghuang (reg. 713-755) auf die stattliche Zahl von 258 Rollen von Wang Xizhi kam,

---

ger be seen by the people. (3) Vulgar people collect art objects for reputation and professional dealers compete in raising the prices, without regard to their intrinsic worth. (4) Great, powerful dealers trade them like goods and are willing to part with them for a profit. Then the works go into the possession of the vulgarians. (5) The works are locked in rich mansions, their cases covered with dust, while the owners gorge themselves with food. (6) Uneducated heirs of fortune do not care a bit about these family possessions and seem totally unconcerned in case of fire or theft. (7) The works are sometimes spoiled through bad, unskilled mountings, and facial features are destroyed, or substitutes are made, causing disputes. Besides all these, there are losses during wars and political upheavals.“ (In: *Gossip* 五雜俎 *Wu zazu*, ca. 1607, Übersetzung Lin Yutang 1967, S. 130)

<sup>148</sup> Ledderose 1979, S. 48. Zürcher hat darauf hingewiesen, dass die zu erwartenden Belohnungen für außergewöhnliche Werke einen Fälschungsanreiz darstellten. (Zürcher 1955, S. 142)

<sup>149</sup> Ledderose 1979, S. 40.

<sup>150</sup> 論書表 *Lunshu biao*, FSYL II. 14a-18b; nach Zürcher 1955, S. 142.



lässt sich nicht anders als durch Fälschungen erklären. Zum Teil müssen Fälschungen und ihre Überbringer kuriose Karrieren gemacht haben. Xu Hao 徐浩 (703-782) beschwert sich darüber, dass Fälschungen, die er persönlich aus der kaiserlichen Sammlung entfernt hatte, dem Hof erneut überbracht, nicht erkannt und ihre Überbringer noch mit Geschenken oder gar Ämtern belohnt worden seien.<sup>151</sup> Es gibt kaum einen Kritiker der chinesischen Kunstgeschichte, der sich nicht zu Fälschungen in namhaften Sammlungen äußert. Zhou Mi berichtet nach einem Gang durch die Palastbibliothek der Südlichen Song im Jahr 1275, dass trotz schärfster Sicherheitsvorkehrungen überall Fälschungen eingeschmuggelt worden seien.<sup>152</sup>

Die Erklärung für die Ubiquität von Fälschungen liegt nicht in mangelndem Kunstsinne oder in der Weltfremdheit der Kaiser, die als einzige nichts von den durch ihre Sammelmethoden provozierten Praktiken gewusst hätten. Kaiser Taizong beispielsweise hatte eine Expertenkommission für die Prüfung der eingehenden Werke. Trotzdem wurden auch ihm Fälschungen überreicht, aber auf hohem Niveau.<sup>153</sup> Mehr ließ sich oft nicht erreichen, und mehr war wohl oft auch gar nicht das Ziel. Wie sehr der Prestigewert einer Sammlung ihren Eigner unter Druck setzte, drückt eine Formulierung von Zhang Yanyuan aus:

凡人間藏蓄，必當有顧陸張吳著名卷軸。<sup>154</sup>

*Auf Erden gilt, dass eine Sammlung berühmte Rollen von Gu (Kaizhi), Lu (Tanwei), Zhang (Sengyou) und Wu (Daozi) haben muss, bevor man sagen kann, sie habe Bilder.*

Unter der historischen Vorgabe, dass es periodisch zur Zerstörung Tausender und Abertausender von Bildern kam und dass die Sammler allmählich lernten, ihre verbliebe-

---

<sup>151</sup> 古跡記 *Guji ji*, FSYL III. 51b-54b; nach Zürcher 1955, S. 143.

<sup>152</sup> Vgl. Weitz 1994, S. 434f.

<sup>153</sup> Zu einer aus heutiger Sicht luxuriösen Umwidmung kam es Mi Fu zufolge, als für den Wang-Xizhi-besessenen und Wang-Xianzhi-phoben Taizong eine Kalligraphie von Wang Xianzhi mit der Unterschrift eines anderen Gelehrten versehen wurde, um den Kaiser nicht zu reizen und trotzdem eine Belohnung bei Abgabe einer erlesenen Kalligraphie zu kassieren. „This example shows, how art historical facts were deliberately falsified and adapted to the emperor’s taste.“ (Ledderose 1978, S. 38)

<sup>154</sup> LDMHJ 2.4, s. Acker 1954 S. 199.

nen Schätze zu schützen, waren Fälschungen das einzige Mittel, das herbeizubaubern, was nicht mehr zu haben war, was man aber gleichwohl haben musste. Prestige wog schwerer als Wahrheit. Ledderose: „One cannot help getting the impression that the cultural and political weight of an imperial art collection was not likely to be sacrificed for the sake of an impeccable pedigree of all the objects in it.“<sup>155</sup> Kurzum, es gab ein höfisches Interesse an Fälschungen, und es waren keineswegs nur die schwachen Herrscher, denen man Fälschungen überreichte oder deren Bestände man durch solche ersetzte. Auch und gerade die starken, kunstliebhabenden Kaiser ließen ihre Depots mit Fälschungen füllen.

Dieser Sachverhalt wurde von den Kennern und Kritikern sicher häufiger durchschaut als sich belegen lässt.<sup>156</sup> Der yuan-zeitliche Gelehrte Tang Hou, der gegenüber der zu seiner Zeit gering geschätzten Südlichen Song-Dynastie zu keiner größeren Zurückhaltung genötigt war, behauptete, deren Kaiser Gaozong habe im Rahmen seiner Sammlungsreorganisation Mi Fus Sohn Mi Youren gezwungen, authentifizierende Kolophone gegen seine kennerschaftliche Überzeugung zu schreiben.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Ledderose 1978, S. 38.

<sup>156</sup> Vielleicht ging es auch weniger darum, sich nicht in die Karten schauen zu lassen, als vielmehr darum, dass niemand deswegen den Kaiser öffentlich des Falschspiels bezichtigen durfte. Auch hier dürften wir es mit einer Geschichtskonstante zu tun haben. Als 1989 nach dem Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens die Studenten im ganzen Land Besinnungsaufsätze zu schreiben hatten, in denen die festgelegten Regierungsargumente heruntergebetet werden mussten, ging es auch nicht darum, die Aufsatzschreiber damit zu überzeugen. Die Macht demonstriert sich nicht in der Gesinnung der Untertanen. Dort verankert wäre sie nur ein Hemmnis beim nächsten Kurswechsel. Sie demonstriert sich in der Erzwingung von Äußerungen unabhängig von der Gesinnung. Entsprechend demonstriert sich das kaiserliche Himmelsmandat in einer Sammlung, die Bilder von Gu Kaizhi, Lu Tanwei (oder später Wang Wei, Dong Yuan) etc. hat; und zwar unabhängig davon, ob sie „echt“ sind oder nicht. Echt ist, was der Sohn des Himmels hat bzw. die von ihm eingesetzte Expertenkommission dafür erklärt.

<sup>157</sup> Vgl. Bush/Shih 1985, S. 256. Solche Fälschungen mussten keineswegs von minderer Qualität sein. In der chinesischen Kunstgeschichte läuft neben dem Topos von der mangelnden Kennerschaft der anderen immer auch die stehende Redewendung von der Beinahe-Ununterscheidbarkeit von Original und Fälschung in den kaiserlichen Sammlungen mit. So bei Zhou Mi an der Stelle, an der er von Fälschungen in der höfischen Sammlung der Südlichen Song berichtet. "Although security has been extremely tight, fakes have often been substituted for genuine works, and they are extremely difficult to distinguish." (Übersetzung Weitz 1994, S. 434f) Die Bestandsaufnahme verträgt sich durchaus mit Ledderoses Urteil,

Kennerurteile konnten nicht nur Fälschungen in kaiserliche Sammlungen einschmuggeln, sie konnten auch Originale herausschaffen. Von 1934 bis 1936 fand in Peking und Shanghai ein Prozess gegen den 1933 zurückgetretenen Direktor des Palastmuseums statt, der sich persönlich an den seiner Obhut anvertrauten Schätzen bedient hatte. Im Prozessverlauf wurden dem berühmten Kenner Huang Binhong 黃賓虹 (1864-1955) etliche Kunstwerke zur Authentifizierung vorgelegt. Senkte er den Daumen, so wurden sie konfisziert und nicht wieder in die Palastsammlung aufgenommen. Als man sich entschloss, anderen Expertisen Glauben zu schenken, war es zu spät. 594 Bilder und Kalligraphien, 218 Bronzeobjekte, 101 buddhistische Bronzestatuen, ein Jadebuddha und einige Edelsteine waren aussortiert worden und blieben bei der Odyssee der Kunstschätze durch das umkämpfte China zurück.<sup>158</sup>

Immer gab es eine Gegenströmung zur Sogwirkung kaiserlicher Sammlungen, immer flossen Bilder wieder zurück in Privatbesitz. Privatbesitz aber war nicht gleich Privatbesitz. Von denen, die ihre Nähe zum Hof benutzten, um aus Eitelkeit und zum Zeichen ihrer eigenen Macht riesige Sammlungen zusammenzutragen,<sup>159</sup> waren jene zu unterscheiden, für die Kunst eine Welt außerhalb der politischen Intrigen und der Korruption darstellte. Nach dem Zusammenbruch der Han-Dynastie hatte sich in Zirkeln freier Geister eine Kunstauffassung herausgebildet, die sich unterhalb der staatlichen Repräsentationsebene bewegte und als dessen Gegenprinzip verstanden werden kann. Nicht nur im Verhältnis von Künstler und Kunstwerk wurde mit der Spontaneität ein direkter Himmelszugang (天真 *tianzhen*) entdeckt; auch die Art, wie gesammelt und

---

dass viele der heute in großen Museen befindlichen Werke aus der früheren kaiserlichen Sammlung „represent the best of Chinese art.“ (Ledderose 1978, S. 33)

<sup>158</sup> Li 1958, S. 67f.

<sup>159</sup> “High government ministers like Han Tuo Zhou 韓侂胄 and Jia Sidao sought to emulate imperial habits by building huge, extremely costly collections of their own.” (Weitz 1994, S. 169) In der Ming-Zeit ahmten Eunuchen ihrerseits das Gehaben mächtiger Beamter nach. Vor allem aber gelangten außerhalb des Hofes Kaufleute zu märchenhaftem Reichtum, mit dem sie sich u.a. die Statussymbole der konfuzianisch so geschätzten herkunftsfreien Bildung erwarben. Sie betätigten sich als Sponsoren durchgefallener oder ämterloser Gelehrter und sie legten sich riesige Kunstsammlungen zu, mit denen sie eine Kapitalanlage und zugleich soziales Prestige erwarben.

wem es gezeigt wurde, sollte sich am Eigenwert des Ästhetischen orientieren.<sup>160</sup> Zhang Yanyuan formulierte mit Blick auf die kleinen und großen Katastrophen der Kunstsammlungen: "Paintings and scripts should be entrusted to none but those who love them."<sup>161</sup> In den kurzen Phasen, in denen Privatiere ohne Angst vor Konfiszierungen sammeln konnten, pflegten Gelehrte immer wieder auch kollektiv diese ästhetischen Ideale.<sup>162</sup> In ihren Ateliers wurde gemalt, geschrieben, gesammelt und anderen gezeigt, was man an Schätzen hatte. Abseits der Politik und jenseits des legitimatorischen Werts von Sammlungen kultivierten sich Männer und Frauen auf dem Weg des Pinsels.<sup>163</sup> Solche Ateliers und vielleicht auch kleinere Zirkel gibt es bis heute. In den berühmten Literatenkreisen aber, die das Bild der chinesischen Kunstgeschichte mit einem Kanon von Namen und einer daran orientierten Sammlungspolitik wesentlich bestimmen sollten, gewann spätestens seit der Ming-Zeit der Prestigewert ihrer Sammlungen wieder die Oberhand über den reinen Kunstwert der Werke. Dieser Prestigewert privater Sammlungen hatte, wie wir sehen werden, entscheidenden Einfluss auf das Image und den Wandel im Zuschreibungskorpus von Dong Yuan.

Bemerkenswert ist, dass höfische und private Sammlungen mehr oder weniger denselben ästhetischen Standards folgten. Auch wenn Literaten lange Zeit, namentlich in der Yuan- und Ming-Dynastie, für sich in Anspruch nahmen, in unverwechselbarer Manier zu malen, wurden sie und die von ihnen favorisierten Maler doch genauso am Hof und von den dort Einflussreichen gesammelt. Die Abgrenzung derer, die sich für Kunstliebhaber hielten, von denjenigen, denen sie es bestritten, erfolgte nicht so sehr, zumindest nicht dauer-

---

<sup>160</sup> Jacques Gernet spricht von einem „individualistischen“ Kunstideal bzw. einer „rein ästhetische(n) Literatur- und Kunstauffassung“. (Gernet 1988, S. 148)

<sup>161</sup> LDMHJ 2.5, Übersetzung Lin Yutang 1967, S. 61; vgl. Acker 1954, S. 210.

<sup>162</sup> Eine dieser Phasen war wohl die zweite Hälfte des elften Jahrhunderts. Nach einer Formulierung von Ledderose tauschten die Gelehrten um Su Shi und Mi Fu ihre Schätze in einem informellen „Klub der Sammler“ aus. (Ledderose 1976) Aber schon die riesige Sammlung Kaiser Huizongs zu Beginn des zwölften Jahrhunderts lässt sich ohne erneute Requirierungen (einhergehend mit einer Massenproduktion von Fälschungen) nicht denken.

<sup>163</sup> Ankeney Weitz sieht die im Atelier gepflegten Werte in einer "dialektischen Opposition" zu den Werten der äußeren, politischen und sozialen Welt. "The studio was theoretically and functionally positioned as a space separated from the political world; an inner realm where the inhabitant grounded himself, where he cultivated his intellectual and moral virtue." (Weitz 1994, S. 35f)

haft, über Stil oder Geschmack, als vielmehr über die Kennerschaft. Schon im fünften Jahrhundert waren wir bei Yu He dem Topos von der mangelnden Kennerschaft der anderen begegnet. Zhang Yanyuan warf den meisten Sammlern seiner Tage vor, auf das Gerede anderer Leute zu hören, aber unfähig zu sein ihre eigenen Augen zu gebrauchen.<sup>164</sup> Unerbittlich durchdekliniert hat Mi Fu das Thema, für den es außer ihm selbst eigentlich gar keine Kenner gab. Auch Tang Hou sprach kaum milder von anderen Connaisseurs. Dem toten Jia Sidao sagte er abschätzig nach, dass die Hälfte der Bilder in seiner Sammlung gefälscht gewesen sei.<sup>165</sup> Shitao 石濤 (alias Daoji 道濟 1642-1707) bestritt seinen Zeitgenossen, je etwas anders als Fälschungen gesehen zu haben; und wenn doch, dann hätten sie gar nicht gewusst, worum es sich handelte.<sup>166</sup>

Der Topos lässt das Bild einer Gemeinde von Eingeweihten entstehen, die mit ihrer Kennerschaft alleine blieben. Meist nur über die Zeit hinweg mögen solche Kenner andere als ihresgleichen anerkannt haben. Gab es für diese Einsamen unter ihren Zeitgenossen ein, zwei Würdige, denen man die wahren Schätze der eigenen Sammlung zeigen konnte ohne die Zither für Ochsen zu spielen,<sup>167</sup> so durften sie sich glücklich preisen. Würdige waren nur solche, deren Kennerschaft das gezeigte Werk zu schätzen wusste, und deren Liebe zur Kunst garantierte, dass sie dessen Besitzer nicht beim Hof anschwärzten um die Kunsthäscher herbeizurufen.

---

<sup>164</sup> „People today while highly regarding the ear despise the eye and are seldom capable of thorough criticism.“ (LDMHJ 2.77, Übersetzung Acker 1954, S. 195)

<sup>165</sup> Tang Hou: „At the end of the Song there were many scholar-officials who did not understand painting. Although they had the reputation of being connoisseurs, their knowledge was superficial. Since the finest objects were in the imperial collection, not many were in the hands of the people, and those in circulation were regularly seized and taken away by the powerful. When [the Minister] Jia Sidao [d. 1276] was in control of the country, he paid attention to art collecting. At the same time, many who flattered him made great efforts to find art works to submit to him. But today one generally finds that, among the works Jia possessed, half were genuine and the other half forged. Was it because contemporary knowledge was limited or because Jia Sidao's flatterers abetted him in his poor judgment?“ (Übersetzung Chou 2001, S. 75f; vgl. Bush/Shih 1985, S. 257; bei Tang Hou, *Hualun*, S. 7)

<sup>166</sup> In einem Kolophon von 1699 schreibt Shitao: "Nowadays, painters ... have seldom seen any truly genuine paintings by ancient masters. What they have seen are all forgeries, or if they happen to see any genuine ones, they are unable to understand what they see." (Zit. nach Fu 1973, S. 45)

<sup>167</sup> 對牛彈琴 *duiniu tanqin*, chinesisches 成語 *Chengyu*, Sprichwort mit vier Schriftzeichen.

Die Zahl derer, die sich als solch Einsame empfanden, war Legion. Wollten sie ihre Schätze schützen, wie Zhang Yanyuan es unverblümt forderte, so mussten sie schweigen und ihre besten Stücke geheim halten.<sup>168</sup> Vielleicht war bei manchen nicht einmal bekannt, dass sie eine Sammlung hatten.<sup>169</sup> In den meisten Fällen wird es sich um geheime Sektionen einer ansonsten bekannten Sammlung gehandelt haben. Von den perfekt geheim gehaltenen Sektionen wissen wir naturgemäß nichts, von annähernd perfekt geheim gehaltenen wissen wir. Gao Shiqi 高士奇 (1645-1703), persönlicher Sekretär und Freund des Qing-Kaisers Kangxi 康熙 (1662-1723), teilte die Bilder seiner Sammlung in neun Kategorien ein. Die höchste von ihnen nannte er „geheime Schätze, die dauerhaft bewahrt werden sollen“. Diese Bilder waren ausschließlich der Betrachtung durch ihn selbst vorbehalten, kein anderer Mensch bekam sie je zu Gesicht oder erfuhr von ihnen. Zwei andere Gruppen waren mit dem Vermerk „Fälschungen von geringem Wert“ versehen. Es handelte sich zum einen um Bilder, „die verschenkt werden können“,

---

<sup>168</sup> Zhang Yanyuan beendet die Geschichte von seines Großvaters Sammlung (s.o.) mit den Worten: „Alas for you who are to come hereafter! You will need to guard (works of art) even more jealously.“ (LDMHJ 1.2, Übersetzung Acker 1954, S. 142) Auch hier folgt die Malerei den Erfahrungen der Kalligraphie. Sowohl in der Tradition des Shangqing-Daoismus (auch Maoshan-Daoismus genannt), der auf Schriften zurückgeht, die Yang Xi 楊羲 im 4. Jahrhundert von Göttern und Geistern offenbart und diktiert worden waren, als auch in der Familientradition von Wang Xizhi und Xianzhi gab es geheime Sammlungen von Schriften. Deren Übergabe an die nächste Generation kam einer Initiation gleich und verlangte den Schwur, sie keiner unautorisierten Person zu zeigen. Nach Meinung von Tao Hongjing 陶弘景 (456-536), dem großen Theoretiker der Shangqing-Daoisten, musste man Originale gesehen haben, um die damals schon hoch gehandelten Kopien und Fälschungen als solche identifizieren zu können. Der Schutz der Originale vor Unverständigen, ließe sich daraus entnehmen, war wichtiger als der Schutz der Unverständigen vor Fälschungen. (Vgl. Ledderose 1984, S. 274ff; Robinet 1995, S. 168ff)

<sup>169</sup> Zhang Yanyuan erwähnt geheim gehaltene Sammlungen (祕藏 *mizang*) der zwei lokalen Machthaber Dou Jiande und Wang Shichong, die sich den neuen Tang-Herrschern Li Yuan (Gaozu 高祖, reg. 618-626) und seinem Sohn Li Shimin (dem späteren Taizong) nicht beugen wollten. (LDMHJ 1.2, Acker 1954, S. 126) Geheim war an diesen Sammlungen wohl nur vorübergehend ihr Ort, nicht aber ihre Existenz. Die Bewährungsprobe für die privaten Sammler kam, als Taizong das ganze Reich nach Originalen von Wang Xizhi durchsuchen ließ, um nach deren Einkassierung Kopien von dessen Schrift als neuen Standard verbreiten zu lassen. „As a result of the enormous efforts of Tang Taizong as a collector of Wang Xizhi’s originals, only a few of them remained outside the palace, and those had to be kept in secrecy to avoid confiscation.“ (Ledderose 1978, S. 37)

zum anderen um solche, die „(dem Kaiser) zu überreichen“ waren. Li Chu-tsing sieht darin „a very common practice of deceiving the emperor“.<sup>170</sup> Um das Gegenprinzip zur kaiserlichen Sammlung aufrecht erhalten zu können, kam es zu einer *Coincidentia Oppositorum*. Die privaten Sammlungen hielten ihre wertvollsten Stücke genauso geheim wie die Kaiser<sup>171</sup> und beförderten damit nicht gerade das allgemeine Niveau der Kennerschaft.

Noch in anderer Hinsicht wurden private Sammlungen zum Zerrspiegel der höfischen. Auch in ihnen fanden sich schöne und plumpe Stücke, Originale und Fälschungen in buntem Durcheinander.<sup>172</sup> Und so wie am Hof auf kunstliebhabende Kaiser irgendwann Ignoranten folgten, hatten auch große Privatsammler nicht immer kunstsinnige Erben. Was der eine zusammentrug, zerstreute sich unter den Händen der Nachkommen.<sup>173</sup> Die Elemente Feuer und Wasser sowie der Zahn der Zeit, der unbarmherzig an den Materialien nagt, ließen die Privaten ebensowenig verschont wie die Kaiser. Die fremden Heere, die plündernd und brandschatzend durch die chinesische Geschichte ritten, machten ebensowenig Umwege um die Ateliers der Gelehrten wie um die Paläste der Herrscher.<sup>174</sup> Aus Furcht vor Strafe zerstörten Sammler, angefangen von den Erben Zhang Yizhis bis zu den von Roten Garden terrorisierten Gelehrten in der Kulturrevolution (1966-1976), immer wieder selbst ihre wertvollsten Stücke; so wie einst aus Hochmut gegenüber den Fremden Kaiser Yuan seine 240.000 Rollen. Der Fetisch berühmter Originale und der daraus resultierende Irrsinn ergriffen von Privaten und Kaisern gleichermaßen Besitz. Im Jahr 1650 warf der sterbende Sammler Wu Hongyou 吳弘猷

---

<sup>170</sup> Li 1958, S. 66f. Li weist auch darauf hin, dass neben den Beamten, die dem Kaiser Fälschungen vermachten, Eunuchen mit Zugang zur Sammlung Rollen durch Fälschungen ersetzten. (ebd.) In einigen Fällen werden sie also Fälschungen, die nach Gao Shiqi schon „von geringem Wert“ waren, durch solche mit noch geringerem Wert ersetzt haben. Manchmal mag das Verfahren auch zu einer Wertsteigerung geführt haben.

<sup>171</sup> „The imperial collection itself was kept in secrecy.“ (Ledderose 1978, S. 38)

<sup>172</sup> So zumindest klagt Zhang Yanyuan; vgl. LDMHJ 2.86, Acker 1954, S. 209.

<sup>173</sup> Am Ende der Inventarliste zu Zhao Yuqins (ca. 1180-1240) Sammlung schreibt Zhou Mi in seinem *Verzeichnis dessen, was wie Wolkendunst an den Augen vorüberzieht*: "Today they [die Rollen, C.U.] are dispersed among many people. It is always like this." (Übersetzung Weitz 1994, S. 307)

<sup>174</sup> Zhou Mis Sammlung wurde beim Einfall der Mongolen z.T. durch Feuer, z.T. durch Plünderung dezimiert. (Weitz 1994, S. 54)

Huang Gongwangs berühmte Rolle *In den Fuchun-Bergen weilen* zusammen mit Tang Yins *Edle Gelehrte* ins Feuer.<sup>175</sup> Jede nur denkbare Nachwelt war ihm seiner Schätze unwürdig. Dieselbe Haltung mag Kaiser Taizong bewogen haben, Wang Xizhis *Vorwort zur Gedichtsammlung vom Orchideenpavillon* mit ins Grab zu nehmen und das berühmteste Werk der Kalligraphie zu einem verschwundenen Original zu machen.

Ist der scheinbare Irrsinn nur die logische Konsequenz aus der unendlichen Liebe zur Kunst und aus der unvergleichlichen eigenen Kennerschaft, die die größten Schätze vor den Augen Unwürdiger in Sicherheit bringen musste? Konnte das unermesslich Wertvolle am Ende nur in der Unsichtbarkeit zum vollendeten Kunstwerk werden?

Das Herz einer Sammlung schlägt im Sammler. Es schlägt für seine Werke, letztlich aber für ein Werk, das er nicht hat, ein legendäres Werk; das Meisterwerk schlechthin, in dem sich die ganze Kunst versammelt. Je ferner es ist, desto größer die Leidenschaft. Ist es unerreichbar, wird er besessen von dieser Leidenschaft. Besitzt er es aber schließlich, so muss es für alle anderen noch ferner werden, als es für ihn war. Unerreichbar für andere und zugleich für immer bei ihm ist es nur im Grab. Wer dabei der Ewigkeit des Grabs nicht traut, muss es als Asche mitnehmen. Der Weg des perfekten Meisterwerks führt aus dem Nichtsein zur Sammlung und von dort zurück ins Nichtsein. Aber ein derart unsichtbar gewordenes Werk hört mit seiner Grablegung nicht auf in Sammlungen zu existieren. Es lebt in Form von Kopien weiter, als Legende – und in dem Verlangen nach dem Unmöglichen.

Die kunstgeschichtliche Wirkung eines Werks bedarf keineswegs des sichtbaren Originals. Nimmt man das *Vorwort zur Gedichtsammlung vom Orchideenpavillon*, so möchte man sogar meinen, im Gegenteil: Je weiter weg vom Original, desto größer die Wirkung. Die Kopien, über die es wirkt, sind wahrscheinlich allesamt selbst wieder Kopien von Kopien. Keiner der Kopisten muss das Original je gesehen haben.

Ist die Spur dieses singulären schöpferischen Momentes, in dem das *Vorwort zur Gedichtsammlung vom Orchideenpavillon* entstand, in der Unsichtbarkeit nicht am besten aufgehoben? Nur in ihr bleibt der unendliche Abstand des Originals von jeder

---

<sup>175</sup> Cahill 1978, S. 199. Zu Huang Gongwang s.u. Tang Yin 唐寅 (1470-1524), dem sich durch Verwicklung in einen Prüfungsskandal früh die Pforten einer Beamtenlaufbahn verschlossen hatten, führte ein freies Künstlerleben. Er war bekannt für seine Frauengeschichten und -darstellungen, Landschaften und Blumenbilder, darüber hinaus als Kalligraph und Dichter.



möglichen Kopie mit Sicherheit erhalten. Dieser unendliche Abstand, der von der vollendeten Spontaneität des Werks zeugt, drückt sich in dem Umstand aus, dass Wang Xizhi selbst am nächsten Tag trotz Hunderter Kopierversuche nicht an die Vorlage vom Vortag herangekommen sein soll.

Wie wäre es um das Absolutum dieses Meisterwerks bestellt, wenn das Original neben all seinen Kopien noch existierte? Wären alle Kenner in der Lage es zu erkennen? Nehmen wir an, es käme ein Gerücht auf, wonach man Kaiser Taizong das Original doch nicht mit ins Grab gegeben oder es wieder aus diesem herausgeholt hätte. Wie stünde es um die Chancen, es nun unter all den Kopien, die bekanntlich untereinander Unterschiede aufweisen, herauszuerkennen?

Der Überlieferung nach konnte Wang Xizhi selbst zweierlei nicht: a) sein *Vorwort zur Gedichtsammlung vom Orchideenpavillon* kopieren, b) gelungene Fälschungen seiner Kalligraphien als solche erkennen.<sup>176</sup> Wenn es den größten Kennern ihrer Zeit nicht anders ginge, löste sich dann nicht der Nimbus des perfekten Werks auf? Das noch existierende Original würde zu einer Version unter anderen. Jede Behauptung unter den existierenden Versionen das Original identifiziert zu haben, löste neben ohnmächtiger Bewunderung auch skeptische Krittelei aus, die glaubte auf unvollkommene Stellen verweisen zu können. Wie könnte das Original beweisen, dass es ein vollendetes Meisterwerk ist?

Vor der Dekonstruktion des Absoluten schützt nur die Unzugänglichkeit.<sup>177</sup>

Wir werden sehen, dass Dong Yuans Ruhm als einer der größten Meister der chinesischen Malerei vom Zusammenspiel zweier Tendenzen geprägt war: der Tendenz unsichtbar zu werden und jener anderen Tendenz sich empirisch in immer neuen Annäherungen an seine Idealisierung zu verkörpern. In dem Moment aber, in dem ein Kenner auftrat, der eine solche Annäherung zur Epiphanie eines verschollenen Meisterwerks erklärte, geriet der Meister in Gefahr profaniert zu werden.

---

<sup>176</sup> Vgl. Zürcher 1955, S. 142; Ledderose 1979, S. 37f.

<sup>177</sup> Hans Belting (1998) hat im Anschluss an eine Erzählung von Balzac das unsichtbare Meisterwerk als geheimes Telos der modernen Malerei in Europa ausgemacht. Dort entsteht es aus einer utopisch idealisierten Zukunft, die sich empirisch nicht einholen lässt. In China verschwindet das perfekte Meisterwerk dagegen in der übermenschlichen Kulturhöhe des vergangenen Ursprungs.

## Yuan-Zeit: Geburt des Alten und neuer Ruhm

Im Jahr 1276 kapitulierte der Hof in Hangzhou unter Führung der Kaiserinwitwe Xie 謝 vor der militärischen Übermacht der Mongolen. Knapp hundert Jahre lang sollten sie ganz China als Yuan-Dynastie regieren. Darüber, was dieser Dynastiewechsel für die Kunst bedeutete, gehen die Meinungen auseinander. Die ungnädige Haltung, mit der die chinesische Geschichtsschreibung im allgemeinen die Herrschaft der Mongolen betrachtet, hat zu Darstellungsschwierigkeiten in der Kunstgeschichtsschreibung geführt. Die Belegung der Mongolen mit dem Bannwort des Barbarentums verlangte, dass ihnen eine bedeutende kaiserliche Sammlung abgesprochen wurde.<sup>178</sup> Andererseits hätte es auch die nachfolgende Ming-Dynastie kulturell beeinträchtigt, wenn sie von den Mongolen gar keine oder nur eine vollständig unbrauchbare kaiserliche Sammlung zu übernehmen gehabt hätte.

Tatsache ist, dass es seit der zweiten Dekade des 14. Jahrhunderts eine starke Kunstförderung am Yuan-Hof gab. Tatsache ist ebenso, dass die Mongolen bei der Machtübernahme zunächst wenig Interesse für die Kunstschatze des Landes aufbrachten. Kubilai Khan musste offenbar erst mehrfach von chinesischen Beamten ermahnt werden, seinen Amtspflichten als neuer Landesherr durch Beschlagnahmung der höfischen Sammlung nachzukommen.<sup>179</sup>

Immerhin, durch das Ausbleiben von Kämpfen in der Hauptstadt während der Invasion war es zu keiner Zerstörung der Sammlung gekommen. Dadurch ließ sich die militärische Unterlegenheit der Südlichen Song im nachhinein zu einem Sieg der chinesi-

---

<sup>178</sup> Vgl. Lovell 1973, S. 105. Die Geringschätzung der mongolischen Herrschaft wurde zeitweise auch von westlichen Gelehrten geteilt. So schrieb Arthur Waley: "The Mongols were merely policemen. They did not influence the development of Chinese civilization any more than the officials at the gate of the British Museum influence the studies of the gentlemen who work inside." (Waley 1923, S. 237) Dieser Auffassung widersprechen Untersuchungen von Fu Shen (1979), Chiang I-han (1980) und Marsha Weidner (1982, 1989); s. auch Craig Clunas (1997, S. 63ff) und Silbergeld (2005, S. 44f). Jüngere Forschungen kommen zu dem Ergebnis, dass bereits die frühen Yuan-Herrscher erstaunlich kultiviert waren, wenn auch in einem über den klassischen Bildungskanon der chinesischen Literaten hinausgehenden Sinn. (Vgl. McCausland 2001, S. 178)

<sup>179</sup> Weitz 1994, S. 174.

schen Kultur über das Barbarentum der Mongolen uminterpretieren. Tatsächlich ließen die neuen Herrscher schließlich unter Leitung des "Befriedungsbeamten" Jiao Youzhi 焦友直 Kunstschatze von Hangzhou in die neue Hauptstadt Dadu (Peking) überführen, womit die landeseigenen Spielregeln anerkannt waren.<sup>180</sup>

Allerdings übernahmen die Mongolen, anders als die meisten Eroberer in der chinesischen Geschichte, die Kunstsammlung der Eroberten nicht geschlossen. Sie wählten einen Teil berühmter Werke aus und versetzten den Rest auf dem schnell prosperierenden Kunstmarkt. So ließen sich aus den eroberten Schätzen neue Eroberungen finanzieren. Für die privaten Sammler war diese Kunstpolitik ein Glücksfall. Auf einmal tauchten Bilder auf, die den Blicken der Kunstliebhaber über Generationen hinweg entzogen waren. Ankeney Weitz vermutet sogar, dass die unerwartete Bilderflut unter den Malern der Zeit zu Stiltransformationen geführt haben könnte.<sup>181</sup>

### **Wang Yun**

Wang Yun 王惲 (1227-1304), ein chinesischer Gelehrter aus dem Norden des Landes, dessen moralisierende Schriften die Mongolen so sehr schätzten, dass sie zwei seiner Werke in ihre Sprache übersetzten, wurde beauftragt, die neue kaiserliche Sammlung zu inventarisieren.<sup>182</sup> In dem 1276 geschriebenen Vorwort zu seinem *Katalog der Kalligraphien und Bilder* (書畫目錄 *Shuhua mulu*) lobt er die Werke in höchsten Tönen. Tatsächlich finden sich von Wang Xizhi und Gu Kaizhi über Wu Daozi und Yan Liben<sup>183</sup> bis Li Baishi und Guo Xi immer wieder Namen großer Meister, zumindest bis zur Nördlichen Song-Zeit. Die Werke der annähernd hundert Akademie-Maler, die der Südliche Song-Hof beschäftigt haben muss, ließen die Yuan-Beamten größtenteils in

---

<sup>180</sup> Chang Lin-sheng: "The core of the collection during the Mongol Yüan dynasty was the collection of the Southern Sung dynasty. Because the last emperors of the Southern Sung had surrendered to the Mongols rather than offering resistance, the imperial storehouses were not destroyed." (Chang 1996, S. 7)

<sup>181</sup> Weitz 1994, S. 34.

<sup>182</sup> Zum biographischen Hintergrund von Wang Yun s. H. Franke 1982, S. 153-96.

<sup>183</sup> Yan Liben 閻立本 (ca. 600-674), aus Shaanxi, führender Figurenmaler seiner Zeit, diente am Hof unter den Kaisern Taizong und Gaozong.

Hangzhou zurück, wo sie im Lauf der Zeit auf den Markt gelangten.<sup>184</sup>

Ein statistischer Blick auf die Sammlung ernüchtert: Es sind nur noch 147 Kalligraphien und 81 Bilder; und das, obwohl keine Verluste durch gefräßige Feuer oder gierige Eunuchen zu verzeichnen waren. Der mongolische Heerführer Bayan hatte die kaiserlichen Palastanlagen rechtzeitig versiegeln lassen, um sie vor Plünderungen zu schützen.<sup>185</sup> Noch im Jahr 1275 hatte Zhou Mi in der alten Bibliothek der Song-Kaiser in Hangzhou Wände voller Dokumente, Bilder und Kalligraphien gesehen.<sup>186</sup> Die strenge Auswahl hatte zu einer dramatischen Reduktion des Sammlungsbestandes geführt. Offensichtlich glaubten die Mongolen, sich mit diesem geringen sammlerischen Startkapital als Träger des Himmelsmandats ausweisen zu können.

Ein Vergleich der Bildtitel mit denen der kaiserlichen Sammlung in Hangzhou ergibt einen merkwürdigen Befund. Nicht einmal ein Viertel der Rollen lässt sich mit solchen in Yang Wangxius *Verzeichnis der Bilder im Depot der Ermutigungshalle des Song-Hofes* identifizieren. Wurden die Bilder von Wang Yun neu benannt? Nimmt man den Wortlaut der Bildtitel, so ruhte die Last der Kontinuität auf ganzen neunzehn Rollen. Weder unter ihnen noch auch unter den anderen befand sich ein Dong Yuan.

Die Situation änderte sich im Lauf der Dynastie. Vor allem unter den Kaisern Renzong 仁宗 (reg. 1312-1320) und Wenzong 文宗 (reg. 1330-1332) sowie der einflussreichen Prinzessin Sengge 祥哥 (ca. 1283-1331) wurden die Künste gefördert und die höfische Sammlung ausgebaut.<sup>187</sup> Bereits Tang Hou weiß von sechs Dong Yuans in der kaiserlichen Sammlung zu berichten. Vor allem aber haben wir Kunde von einigen Privatsammlungen. Auch wenn wir immer wieder die Klage über die Seltenheit von

---

<sup>184</sup> Bilder aus der kaiserlichen Sammlung wurden im „Großen Wohltätigkeits-Lagerhaus“ (廣濟庫 *guangjiku*) verkauft. Weitz 1994, S. 23ff, 29f. Fu Shen meint, dass die Sammlung des Lagerhauses (bei ihm 萬億庫 *wanyiku* geschrieben) später wieder mit der von Wang Yun beschriebenen zusammengeführt wurde. (Fu 1979, Nr. 4)

<sup>185</sup> Jay 1991, S. 34-37.

<sup>186</sup> Weitz 1994, S. 30.

<sup>187</sup> Vgl. Fu Shen 1979. Im Jahr 1277 sollen im Kaiserlichen Archiv 1009 Rollen montiert worden sein, im Jahr 1302 640 Rollen (ebd.). Im Jahr 1342 verzeichneten Wang Shidian 王士點 und Shang Qiwen 商企翁 im *Verzeichnis des Kaiserlichen Archivs* 秘書監志 (*Mishujian zhi*) mehr als 4000 Bilder und Albumblätter. (S. Chiang I-han 1979/80)

Originalen vernehmen, gibt es doch einige Sammler, die für sich in Anspruch nehmen, einen echten Dong Yuan zu besitzen.

### ***Zhou Mi***

Zhou Mi 周密 (1232-1298) entstammte einer Familie, die sechs Generationen lang im Dienst des Song-Hofes tätig gewesen war.<sup>188</sup> Er selbst hatte es nur zu kleineren Ämtern gebracht, als die Dynastie fiel. Die Zerstörung des Landsitzes der Familie einschließlich der Bibliothek seines Vaters (die 45.000 Bücher umfasst haben soll) sowie seiner eigenen Kunstsammlung mögen dazu beigetragen haben, dass sich Zhou Mi zehn Jahre lang schwer damit tat, die neuen Herren zu akzeptieren. Schließlich aber fand er seinen Platz als Connaisseur im regen Kunstleben von Hangzhou, das auch nach dem Sturz der Song-Dynastie und der Verlegung der Hauptstadt nach Norden ein wirtschaftliches und geistiges Zentrum des Reiches blieb.<sup>189</sup> Nicht zuletzt der Verkauf aus den alten kaiserlichen Beständen zog Sammler und Kenner an. Ähnlich wie in Zeiten des Machtverfalls, wenn Korruption und Diebstahl die Bestände des Hofes ausdünnen, boten sich privaten Sammlern einzigartige Chancen.

Zhou Mi kannte sie alle. Er verkehrte mit Song-Loyalisten und hohen Yuan-Beamten, er zählte Chinesen aus dem Süden und aus dem Norden genauso zu seinen Freunden wie ausländische Angehörige der neuen Elite. Während er seiner Zeit als Dichter von Rang galt, so ist er der Nachwelt vor allem durch seine Berichte aus der Kunstwelt der frühen Yuan-Zeit bekannt geblieben, deren bedeutendere Sammlungen er allesamt gesehen haben dürfte. In seinem *Verzeichnis dessen, was wie Wolken und Dunst an den Augen vorüber zieht* (雲煙過眼錄 *Yunyan guoyan lu*)<sup>190</sup> listet er, z.T. mit Beschreibungen und Kommentaren, die Bestände von 44 Sammlungen in Hangzhou auf, die er von 1289

---

<sup>188</sup> Zu biographischen Angaben vgl. Weitz 2002, bes. S. 7-15; Weitz 1994, S. 243ff; Li 1976a, S. 261-68; Jay 1991, S. 195-242.

<sup>189</sup> Für einen kursorischen Überblick über die Städte, die in der Geschichte der chinesischen Malerei eine Rolle als kulturelle Zentren spielten, s. Li 1989, S. 1-6.

<sup>190</sup> Der Titel spielt auf eine Zeile in einem Essay von Su Shi an, in dem dieser beschreibt, wie er seine suchthafte Sammelleidenschaft überwand, als er erkannte, dass Kunstwerke bzw. deren Besitz vergänglich sind wie Dunst und Wolken oder der Gesang von Vögeln. (Vgl. Weitz 2002, S. 3, S. 32; Bush/Shih 1985, S. 233f.)

bis 1295 gesehen hat.<sup>191</sup> Unter den insgesamt 894 Objekten<sup>192</sup> finden sich in elf Sammlungen vierzehn Bilder von Dong Yuan, vier davon ausdrücklich als Zuschreibungen vermerkt. Es handelt sich um zwölf Landschaften, z.T. mit Personendarstellungen, dazu ein Drachen- und ein Figurenbild. Drei der Bilder sollen mit einer Inschrift Kaiser Gaozongs versehen gewesen sein.<sup>193</sup>

Von besonderem Interesse für uns sind die Bildbeschreibungen, die Zhou Mi in drei Fällen gibt. Zur *Bergklause* (絳色山居圖 *Jiangse shanjutu*),<sup>194</sup> einem farbigen Bild in der Sammlung eines gewissen Si Jin, schreibt er:

千巖萬壑下有小屋村市，中間人物，優裝虎弄，不類尋常所見者。<sup>195</sup>

*Am Fuß von tausend felsigen Bergen und abertausend kleinen Schluchten befinden sich Hütten und ein Dorfmarkt, dazwischen Figuren, unter denen verkleidete Schauspieler eine Tigernummer aufführen. Es ist [ein Bild] nicht von der Art, die man gewöhnlich sieht.*

Es dürfte dieses Bild sein, auf das er in dem kurzen Text zur *Hochzeit des Herrn des Flusses* (河伯娶婦 *Hebo qufu*) Bezug nimmt:

山水絕佳，乃著色小人物，今歸莊肅，與余向見董源所作

---

<sup>191</sup> Die Gewohnheit, das, was er gesehen hatte, zu notieren, war Zhou Mi von früh an durch seinen Vater nahegelegt worden. Dieser bewahrte detaillierte Dokumente zu politischen Ereignissen seiner Zeit auf, da er der Meinung war, dass die offizielle Geschichtsschreibung von politischen Opportunisten gefälscht würde. Vgl. Weitz 1994, S. 249.

<sup>192</sup> Etwa ein Achtel der Objekte soll zuvor in song-kaiserlichem Besitz gewesen sein.

<sup>193</sup> *Flüsse und Berge* (溪山圖 *Xishan tu*), *Bergklause in Farbe* (著色山居圖 *Zhuose shanju tu*), *Wasser mit Felsen und singender Drache* (水石吟龍 *shuishi yinlong tu*). In Yang Wangxius *Verzeichnis der Bilder im Depot der Ermutigungshalle des Song-Hofes* finden sich diese Bildtitel allerdings nicht.

<sup>194</sup> Weitz (1994 und 2002) Nr. 10.18. Wir übernehmen der Übersichtlichkeit halber von Ankeney Weitz die Nummerierung der von Zhou Mi angeführten Objekte.

<sup>195</sup> Text hier und im Folgenden nach YSCB Bd. 17; Weitz Nr. 10.18.

弄虎，故實略同。<sup>196</sup>

*Die Landschaft ist außerordentlich schön. Sie ist farbig und enthält kleine, bunte Figuren. Heute gehört sie Zhuang Su. Sie ähnelt in der Tat einem Bild von Dong Yuan mit einer Tigeraufführung, das ich vor langer Zeit gesehen habe.*

Nehmen wir noch einen dritten Kommentar Zhou Mis zu einem Bild von Dong Yuan hinzu. Zu dem Rollenpaar *Kiefern auf Berggipfeln* (松峰圖 *Songfeng tu*), das der Beamte Ma Shao besaß, notierte er:

重岡疊巘甚奇。<sup>197</sup>

*Die Bergkämme und Gipfelketten sind ganz außergewöhnlich.*

Zhou Mi zollt Dong Yuan Bewunderung, indem er dessen Bildern Außergewöhnlichkeit attestiert.<sup>198</sup> Die Tatsache, dass Zhou Mi die Bilder bei renommierten Sammlern gesehen hatte und dass sie ihre Besitzer wechselten, sagt uns, dass der Meister in Kennerkreisen gezeigt, besprochen und gehandelt wurde.

Über den Stil dieser Bilder erfahren wir nicht viel mehr, als dass sie farbig waren. Zhou Mi identifiziert ihren Stil nicht *expressis verbis* mit dem von Li Sixun, so wie es Guo Ruoxu getan hatte. Aber es ließe sich vermuten, dass sich in der exklusiven Wertschätzung die Parteinahme kunstinteressierter Gelehrter zu Beginn der Yuan-Zeit für den „Sinn des Altertums“ (古意 *guyi*) niederschlug, den Zhao Mengfu proklamierte und der für ihn nicht zuletzt eine Bezugnahme auf die Tang-Dynastie und deren farbige Malweise bedeutete.<sup>199</sup>

---

<sup>196</sup> Weitz Nr. 32.15.

<sup>197</sup> Weitz Nr. 30.19.

<sup>198</sup> Mi Fu hatte das Zeichen 奇 (*qi*) zusammen mit 古 (*gu*) verwendet, um den Wert eines Gu-Kaizhi-Bildes zum Ausdruck zu bringen. (S.o. *Huashi*, § 175) Er ging dabei konform mit dem Sprachgebrauch seiner Zeit, der Abweichungen vom Stilkanon durch Zeichenkombinationen, die 奇 beinhalteten, anerkannte. (Vgl. Soper 1976, S. 36; Li 1976b, S. 98)

<sup>199</sup> Die mit Zhao Mengfus Namen verbundene Orientierung am Altertum, die sich auch in der Formel 復古 (*fugu*), Rückkehr zum Alten, ausdrückt, war bereits die zweite Bewegung dieser Art. Die erste

In unserem Kontext sind vor allem die Schilderungen der Personendarstellungen interessant. Verkleidete Schauspieler bei einer Tigernummer zeugen nicht nur von einem Interesse des Malers an theatralischen Sujets, sondern auch einem solchen seiner Rezipienten. Ist es Zufall, dass wir der Schilderung einer theatralischen Szene im Werk von Dong Yuan zum ersten Mal in der Yuan-Zeit begegnen, als das Schauspiel, insbesondere in Form der schon unter den Jin in Nordchina praktizierten Pekingoper, einen beispiellosen Aufschwung erfuhr? In Zhou Mis knapper Beschreibung belebt sich das Bild selbst auf fast theatralische Weise. Konnten die Kenner der frühen Yuan-Zeit nicht mehr die Elegie oder die Jiangnanpoesie der Bilder erkennen? Waren die Sammler oder waren die Bilder andere geworden? Hatten die Sammler und Kenner andere werden müssen, um Schichten in Dong Yuans Malerei zu entdecken, die ihren Vorgängergenerationen verborgen geblieben waren?

### ***Zhao Mengfu***

Zhao Mengfu 趙孟頫 (1254-1322) war ein Abkömmling des ersten Song-Kaisers und hatte am kaiserlichen Kolleg in Hangzhou seine klassische Bildung erhalten.<sup>200</sup> Vor dem Fall der Südlichen Song-Dynastie bekleidete er in Wuxing ein kleineres Amt. Zum Missfallen vieler Loyalisten der gestürzten Dynastie ging er 1286 auf das Angebot Kubilai Khans ein, an dessen Hof zu dienen. Unter der Patronage des großen Mongolenkaisers stieg er zu hohen Ämtern auf und letztlich zu einer für die kunsthistorische Wiedervereinigung des Landes einzigartigen Vermittlungsfigur. Er vermittelte zwischen Mongolen und Chinesen, zwischen Nord und Süd, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Malerei und Kalligraphie sowie zwischen Künstlern und Sammlern. 1295 kehrte er vorübergehend in den Süden zurück, wohin er eine umfangreiche Sammlung mitbrachte, die er nicht zuletzt auf seinen ausgedehnten Reisen im Norden, dem ehemaligen Jin-Reich, zusammengetragen hatte. Darunter befanden sich, wie wir durch Zhou Mi wissen, zwei Rollen von Dong Yuan: die bereits erwähnte Flusslandschaft mit Figuren,

---

fand in der Nördlichen Song-Dynastie statt und drückte sich in Li Gonglins Wendung zu Gu Kaizhi aus. Vgl. Li 1976b, S. 90ff, Barnhart 1967 und v.a. Soper 1976.

<sup>200</sup> Zu biographischer Literatur s. Li 1965, S. 11, Fn. 1.



*Hochzeit des Herrn des Flusses*,<sup>201</sup> und ein Drachenbild mit Steinen und Wasser im Hintergrund.<sup>202</sup>

Zu diesen Rollen haben wir keine Äußerungen Zhao Mengfus, aber wir haben ein Kolophon zu dem Bild *Flussufer* (溪岸圖 *Xi'an tu*).<sup>203</sup>

石林何蒼蒼，油雲出其下，山高蔽白日，陰晦復多雨，窈  
窕溪谷中，邐回入洲潏，冥冥猿狖居，漠漠梟鷹聚，幽居  
彼誰子，孰與玩芳草，因之一長謠，商聲振林莽。<sup>204</sup>

*Wie grenzenlos sind die felsigen Wälder, unter denen sich üppige Wolken ausbrei-  
ten! Hohe Berge verdunkeln den Tag, mit finsternen Schatten kehrt der Regen wie-  
der. In einem abgelegenen Flusstal gibt es unzugängliche Sandbänke, finsterner  
Wohnort der Affen, in dessen eintöniger Weite sich Eule und Adler versammeln.*

---

<sup>201</sup> Weitz Nr. 32.15. Zur Bedeutung dieser Rolle für Zhao Mengfu s. Li 1965 und Barnhart 1970. McCausland vertritt die These, dass Zhao Mengfu sich in den 1290er Jahren vorübergehend aus Resignation über mangelnde Aufstiegschancen als Eremit in der südlichen Tradition des Landes entworfen habe. In dieser Zeit habe er sich ästhetisch an Dong orientiert, während seine steile Beamtenkarriere unter Kubilai Khan (gestorben 1294) mit einer archaisierenden Phase im Blau-Grün-Stil verbunden gewesen sei. Um sich der Regierung noch einmal als Vermittlungsfigur in ästhetischen und kulturellen Fragen darzustellen, habe er sich schließlich am Li-Guo-Stil orientiert. (McCausland 2001, S. 188)

<sup>202</sup> Weitz Nr. 32.16, *Wasser mit Felsen und singender Drache* (水石吟龍 *Shuishi yinlong*).

<sup>203</sup> Es dürfte sich um dasselbe Bild handeln, das bei Zhou Mi erwähnt ist. (Weitz Nr. 1.145) Zumindest zu der Zeit, als Zhou Mi es gesehen hatte, befand sich das Bild in der Sammlung des hochrangigen, selbst aus dem Kaiserhaus stammenden Song-Beamten Zhao Yuqin, der sich auch als geschickter Kopist einen Namen machte. (Vgl. Weitz 2002, S. 41) Zhou Mis Verzeichnis ist im 20. Jahrhundert in der Debatte um die New Yorker Hängerolle, die von Zhang Daqian ebenfalls *Xi'an tu* getauft wurde, angeführt worden, um ihr Alter zu bezeugen. Bei dem von Zhou Mi inventarisierten Bild muss es sich nach dessen Angaben jedoch um eine Hand- statt eine Hängerolle gehandelt haben.

<sup>204</sup> *Gesammelte Werke aus dem Atelier Kiefer und Schnee* (*Songxuezhai wenji* 松雪齋文集), in: LDHJSWJ, S. 83. Die *Gesammelten Werke aus dem Atelier Kiefer und Schnee* enthalten Gedichte und Essays von Zhao Mengfu.

*Wer lebt an diesem verlassenem Ort, wer erfreut sich an den duftenden Gräsern?  
Dort erklingt ein Lied, und Instrumentenklang<sup>205</sup> hallt durch die Wälder.*

Leider gibt uns der wortgewaltige Text keine Stilbeschreibung.<sup>206</sup> Aber wir erhalten ein eindrucksvolles Stimmungsbild, in dem zugleich neue thematische Elemente versammelt sind: Affen, Adler und Eule.<sup>207</sup> Wie Wappentiere der Ungastlichkeit schauen sie aus einer Berglandschaft mit Fluss hervor, die dunkel und wolkenverhangen vor uns auftaucht. Es ist ein Ort einsamer Gedanken, aber nicht gehüllt in elegische Lichtmalerei, wie sie Shen Gua beschrieben hatte, sondern im Gegenteil von unwirtlicher, wilder Finsternis umgeben.<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> 商聲 *shangsheng* ist ein Begriff aus der klassischen Musiklehre und bezeichnet jenen der fünf Töne, der dem Herbst und damit der Trauer zugeordnet ist.

<sup>206</sup> Zhao Mengfu scheint Dong Yuan zumindest auch, wenn nicht vornehmlich, als Maler im farbigen Stil von Li Sixun geschätzt zu haben. In einem von Li Chu-tsing zitierten Brief an einen Freund soll er sich so geäußert haben: "Recently I saw a double-sized painting of large green and blue by Dong Yuan. It is truly a divine work. If someone is to imitate it, it will be an unrestricted and free Li Sixun. There are mountains above and broad opening below. Waves are depicted with fine brushwork. In the middle there is a little boat. Everything is so appropriate." (Zit. nach Li 1965, S. 66f.) Eine Affinität Zhao Mengfus zu Dong Yuan als Maler im Stil des Li Sixun lässt sich auf dem Hintergrund von Zhao Mengfus Propagierung des „Sinns des Altertums“ 古意 (*guyi*) denken. Die Formulierung interpretierte Zhao Mengfu im Einklang mit dem politischen Zeitgeist der Yuan-Dynastie, was künstlerisch eine Orientierung an der Tang- statt der Song-Zeit bedeutete. Die Überzeugung, dass diese Orientierung für Zhao Mengfu eine an Wang Wei statt an Li Sixun gewesen sei (vgl. hierzu Li 1965, S. 42, 60), hat dagegen zwei Suggestionen auf ihrer Seite: erstens, dass Zhao Mengfus Verknüpfung von Sujets in der Malerei mit kalligraphischen Typen (vgl. Bush/Shih S. 278f) für ihn eine Präferenz der Malerei in Tusche bedeutete; zweitens, dass Literaten nach Zhao Mengfu ihre Genealogie über diesen auf Wang Wei zurückführten. Für Zhao Mengfu selbst mag die Frage einer Orientierung an Wang Wei oder Li Sixun noch gar keine mit Ausschließlichkeitscharakter gewesen sein.

<sup>207</sup> Ganz wörtlich genommen taucht mit dem Schriftzeichen 狻 (*yun*) hinter den Affen 獼 (*yuan*) noch ein weiteres Element auf, nämlich die nördlichen Barbaren, die wir hier allerdings in der Hoffnung, mit der höflichen auch die einzig vertretbare Variante gewählt zu haben, nicht übersetzen.

<sup>208</sup> Leider ist auch Zhao Mengfus Haltung zu Dong Yuan von einem gut Teil Dunkelheit umgeben. Sein enormer Einfluss auf die Zeitgenossen und auf die gesamte Yuan-Zeit hat mit Sicherheit auch deren Dong-Yuan-Rezeption geprägt. Li periodisiert die Entwicklung der yuan-zeitlichen Malerei in vier Phasen, die alle mehr oder weniger von Zhao Mengfu beeinflusst waren. Die erste Phase ist durch dessen eigenes Werk und Wirken charakterisiert; die zweite, nach seinem Tod einsetzend, ist gekennzeichnet durch eine

## *Tang Hou*

Tang Hou 湯垕 entstammte einer Gelehrtenfamilie, bekleidete selbst kleinere Ämter und widmete seine Mußezeit der Kunst. Bevor er 1305 in die Hauptstadt Dadu übersiedelte, lebte er in Hangzhou, in dessen Sammler- und Kunstmarktkreisen seine Bildexpertisen gefragt waren und wo er Zhao Mengfu und Zhou Mi kennen lernte.<sup>209</sup> Seine Gedanken zur Kunst schrieb er irgendwann Ende des dreizehnten oder Anfang des vierzehnten Jahrhunderts nieder;<sup>210</sup> zum einen in der *Abhandlung zur Malerei* (畫論 *Hualun*), die sich mit Kennerschaft befasst, zum anderen in der *Untersuchung der Malerei vom Altertum bis zur Jetztzeit* (古今畫鑑 *Gujin huajian*), die sich mit einzelnen Malern und ihren Stilen bzw. Pinseltechniken auseinandersetzt.<sup>211</sup>

Für Tang Hou gilt, was bei genauer Betrachtung auch schon für die Kunstgeschichtsschreiber vor ihm zutrifft: Die Abhandlung des Gegenstandes ist zugleich Kartierung einer sozialen Topographie. Maler werden in einer gesellschaftlichen Schicht verortet, die sich durch einen ästhetischen Konsens bestimmen lässt. So teilt Tang Hou mit Zhao Mengfu und den Gelehrten der Nördlichen Song-Zeit die Ansicht, dass Formähnlichkeit das Unwichtigste in der Malerei sei und dass es stattdessen um einen wohlverstandenen Sinn des Altertums (古意 *guyi*) gehe, der zugleich Raum für

---

Wiederbelebung der Li-Guo-Tradition; die dritte Phase drückt sich in Fluss- und Seelandschaften mit einer Kombination der Stile von Dong Yuan und der Li-Guo-Tradition aus; die vierte Phase, gegen Ende der Dynastie und in die nächste hineinreichend, präsentiert sich mit Berglandschaften, die die gesamte Bildfläche bedecken. Diese letzte Phase soll ihre Inspirationsquelle von Dong Yuan und Juran genommen haben, von denen damals neue Bilder gefunden wurden. (Vgl. Li 1976b)

<sup>209</sup> Zu biographischen Angaben vgl. Chou 2001.

<sup>210</sup> Bush/Shih (1985, S. 334) datieren seine Schriften auf die 20er Jahre des 14. Jahrhunderts, Chou auf die späten 1280er bis Anfang 1300. Chou argumentiert, dass Tang Hou schon vor 1320 gestorben sei. Vgl. Chou 2001, S. 13, S. 38, S. 210, Fn. 14.

<sup>211</sup> Chou behandelt die getrennt überlieferten Schriften *Hualun* und *Gujin Huajian* als Teile eines einzigen *Huajian*. Zu Spekulationen, für welches Publikum Tang Hou schrieb, s. Chou 2001, S. 210ff.

Innovation (新意 *xinyi*) lasse.<sup>212</sup> Die so formulierte ästhetische Orientierung soll der Selbstverständigung und zugleich der Abgrenzung vom Berufsmalertum dienen.

Es ergibt sich ein Zusammenhang der Kunstverständigen über die Zeit hinweg. Diese Zeit ist Tang Hou zufolge kein neutrales Kontinuum, in dem für die Kunstschaffenden jederzeit alles verfügbar und erreichbar wäre. Es gibt offenbar Blüteperioden, in denen wahre Meisterschaft gedeihen kann, die den Früheren undenkbar war und den Späteren nur noch aus der Ferne zu erkennen vergönnt ist. So sei in der Nördlichen Song-Zeit die Landschaftsmalerei zur Vollendung gekommen. Diese ließe sich mit drei Namen verbinden. In der *Abhandlung zur Malerei* gebraucht Tang Hou, eine Formulierung von Guo Ruoxu aufgreifend, die archaisierende Metapher eines Bronzegefäßes um sie zu benennen:

迨于宋朝，董元李成范寬，三家鼎立。前無古人，後無來者，山水之法始備。三家之下，各有入室弟子三二人，終不逮也。<sup>213</sup>

*In der Song-Zeit sind es Dong Yuan, Li Cheng und Fan Kuan, die als Maler wie ein Dreifuß dastehen. Vor ihnen gab es keine anderen von altehrwürdigem Rang und auch nach ihnen keine, die ihnen gleichkamen. So gelangten die Methoden der Landschaftsmalerei nur damals zur Perfektion. In seiner Nachfolge hatte jeder der drei Meister zwei, drei Schüler, aber am Ende blieben diese doch hinter jenen zurück.*

Bereits Guo Ruoxu hatte ein Dreigestirn der großen Landschaftsmaler ausgemacht, aber bei ihm waren es Guan Tong 關仝 (akt. ca. 907-923)<sup>214</sup>, Li Cheng und Fan Kuan.<sup>215</sup>

---

<sup>212</sup> Vgl. Tang Hou, *Hualun*, (in YSCB Bd. 11) S. 3-11. Übereinstimmungen im Denken Zhao Meng-fus, soweit es uns bekannt ist, und Tang Hous haben zu der These geführt, dass dieser die Ideen von jenem ausgeführt habe. (Vgl. Li 1965, S. 75; Li 1976b, S. 78; Bush/Shih 1985, S. 241)

<sup>213</sup> *Hualun*, S. 10.

<sup>214</sup> Guan Tong kam aus Chang'an, lebte in der späten Liang-Dynastie und gilt als Schüler von Bi Hong.

<sup>215</sup> THJWZ, Rolle 1, S. 16; Soper 1951, S. 19.

Tang Hou ersetzt Guan Tong durch Dong Yuan.<sup>216</sup> In seiner *Untersuchung der Malerei vom Altertum bis zur Jetztzeit* bringt Tang Hou die Qualitäten der drei Vollender auf den Begriff:

宋世山水超絕唐世者，李成董元范寬三人而已。嘗評之，董元得山之神氣，李成得山之體貌，范寬得山之骨法。故三家照耀古今，為百代師法。<sup>217</sup>

*Die Unvergleichlichkeit der Landschaftsmalerei der Song-Zeit gegenüber derjenigen der Tang-Zeit besteht schlicht und einfach in den drei Malern Li Cheng, Dong Yuan und Fan Kuan. Das ist bereits gesagt worden. Dong Yuan hat die geistige Energie der Berge erfasst, Li Cheng ihre formale Gestalt und Fan Kuan ihre Kraftlinien. Deshalb leuchtet dieses Dreigestirn der Meister hell von den Alten bis zu uns und wird noch hunderten von Generationen als Vorbild dienen.*<sup>218</sup>

---

<sup>216</sup> Nach Li Chu-tsing revidierte Tang Hou damit die song-zeitliche Theorie von verschiedenen stilbegründenden Künstlern zugunsten der älteren These von den drei großen Landschaftstraditionen. (Li 1965, S. 76)

<sup>217</sup> *Gujin huaqian*, S. 32, in: YSCB Bd. 11.

<sup>218</sup> In der Zuordnung von Landschaftsqualitäten zu den drei großen Meistern ließe sich eine versteckte Auseinandersetzung mit Xie Hes Sechs Gesetzen (六法) sehen: Die geistige Energie der Berge (Dong Yuan) entspräche dem ersten Prinzip, der energetischen Resonanz und Bewegung des Lebens (氣韻生動 *qiyun shengdong*); die formale Gestalt (Li Cheng) entspräche dem dritten Prinzip, der Widerspiegelung der Formen (應物象形 *yingwu xiangxing*); die Kraftlinien (Fan Kuan) entsprächen dem zweiten Prinzip, der Knochenmethode (骨法用筆 *gufa yongbi*). Es handelte sich um eine Zuordnung der drei Landschaftsheroen zu je einem der Prinzipien. Damit wäre eine korrelative Beziehung zwischen den drei Meistern behauptet, zugleich wäre Dong Yuan das erste und wichtigste Prinzip zugeordnet. Tang Hou variiert mit seiner dreifaltigen Zuordnung ein Schema, das Zhang Huaiguan 張懷瓘 im 8. Jahrhundert auf die großen Portraitmaler vor der Tang-Zeit appliziert hatte. Gu Kaizhi hatte demnach den Geist des Portraitierten erfasst, Lu Tanwei die Knochen und Zhang Sengyou das Fleisch. In der mittleren Tang-Zeit hatte bereits Xu Hao von drei Kalligraphen der frühen Tang-Zeit gesagt, dass Yu Shinan die Muskeln, Chu Suiliang das Fleisch und Ouyang Xun die Knochen erfasst habe. Der in dieser Triade fehlende, offensichtlich in einer anderen Kategorie abgehandelte Geist, wird später in den Jing Hao zugeschriebenen *Bemerkungen zum Weg des Pinsels* zu einer vierfältigen Pinselqualität ergänzt, die Muskeln, Fleisch,

Dong Yuans Beförderung zum Vollender ist, wie aus anderen Passagen erhellt, einer respektvollen Lektüre von Mi Fus *Geschichte der Malerei* geschuldet. In einer Bildbeschreibung greift Tang Hou auf dessen Formulierungen zurück:

董元夏山圖，今在史崇文家。天真爛漫，拍塞滿軸，不為虛歇烘鎖之意，而幽深古潤，使人神情爽朗。古人行山陰道中，應接不暇。豈意數尺敗素，亦能若是耶。<sup>219</sup>

*Dong Yuans Sommerliche Berge befinden sich heute im Hause des Shi Chongwen. Sie sind ungekünstelt, natürlich und unbefangen. In lockerem Rhythmus füllen sie die ganze Rolle, ohne dass es Stockungen gäbe. Indem es tief und weit, altehrwürdig und schön ist, erheitert [das Bild] die Mienen der Menschen. Wenn die Alten auf schattigen Wegen in den Bergen wandelten, dann waren sie von ihren Eindrücken überwältigt. Wie ist es überhaupt möglich, dass diese Idee auf ein paar Fuß abgenutzten Stoffes [dargestellt] ist?!*

„Ungekünstelt“, „natürlich“, „tief“ und „altehrwürdig“, das waren schon Attribute, die Mi Fu Dong Yuans Landschaften zugeschrieben hatte. Dass sie beim Anblick erheitern, ist Tang Hous genuiner Beitrag zur Rezeptionsanalyse. Das Diktum ließe sich nur schwer auf Zhao Mengfu übertragen, der Finsteres in Dong Yuans Bildern sah, oder auf Shen Gua, der sich von ihnen in elegische Gedanken versetzt fühlte. Wir müssen offen lassen, ob dieser ganz unterschiedlich geartete Eindruck im Naturell des Betrachters oder dem Charakter der jeweils betrachteten Bilder gründet.

Wie Mi Fu sieht Tang Hou vor allem in den Landschaften Dong Yuans Meister-schaft vollendet, auch wenn er dessen Oeuvre nicht nur auf diese beschränkt weiß.

嘗見董元龍數本，皆清奇可愛，元之長政不在，是姑置無論。<sup>220</sup>

---

Knochen und Geist umfasst. (Soper 1976, S. 29, Fn. 28) Die Prognose einer Wirkmacht über hundert Generationen übernimmt Tang Hou von Guo Ruoxu. Vgl. THJWZ, Rolle 1, S. 16; Soper, S. 19.

<sup>219</sup> *Gujin huajian*, S. 25.

<sup>220</sup> *Gujin huajian*, S. 29.

*Ich habe einige Drachenbilder von Dong Yuan gesehen. Sie sind alle außergewöhnlich und liebenswert. Aber weil Dong Yuans starke Seiten nicht darin sind, übergehe ich sie vorläufig ohne sie zu besprechen.*

Tang Hou kennt Dong Yuan also noch als Maler von Drachenbildern, die der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* so lebhaft beschrieben hatte. Aber sie sagen ihm nichts. Er lobt sie höflich, jedoch nur um sie wie ein unerwünschtes Thema ad acta legen zu können. Wie sehr er Dong Yuan durch die Augen Mi Fus sieht, wird aus einer längeren Passage in der *Untersuchung der Malerei vom Altertum bis zur Jetztzeit* deutlich:

董元天真爛漫平淡，唐多無此品，在畢宏上，此米元章議論。唐畫山水，至宋始備，如元，又在諸公之上。樹石幽潤，峰巒清深，蚤年礬頭頗多，暮年一洗舊習。余于秘府見春龍出蟄圖，黃子久虞邱子藏，春山圖，浮岸圖，秋山圖，及窠石二幀。于人間約見二十本，皆其平生得意合作。元之後有鍾陵僧巨然及劉道士。劉與巨然全時，畫亦全。但劉畫，則以道士在左，巨然則以僧在左，以為別耳，要皆各得元之一體。至米氏父子，用其遺法，別出新意，一自成家。然得元之正傳者，巨然為最也。董元山水有二種，一樣水墨，礬頭疏林遠樹，平遠幽深，山石作麻皮皴，一樣著色，皴文甚少，用色穠古，人物多用紅青衣，而亦用粉素者，二種皆佳作也。<sup>221</sup>

*Dong Yuan ist ungekünstelt und natürlich, unbefangen, einfach und unprätentiös. Aus der Tang-Zeit gibt es keine solchen Werke! Er überragt sogar Bi Hong. Dies wurde von Mi Fu ausgeführt. In der Tang-Zeit malte man schon Landschaften, aber nur in der Song-Zeit erreichte man darin Perfektion. Dong Yuan wiederum*

---

<sup>221</sup> *Gujin huaqian*, S. 22f.

steht noch über all den anderen ehrenwerten [Malern]. Seine Bäume und Felsen sind tiefgründig und schön, seine Gipfel und Bergketten sind klar und weit. In jungen Jahren neigte er zu sehr vielen Alaunköpfen, im Alter jedoch legte er die alten Gewohnheiten ab. In der Kaiserlichen Sammlung habe ich [folgende Bilder von Dong Yuan] gesehen: Im Frühling sich vom Winterschlaf erhebender Drache, Huang Zijius [Huang Gongwangs] Yu Qiuzi,<sup>222</sup> Frühlingsberge, Überschwemmte Ufer<sup>223</sup>, Herbstliche Berge und ein Rollenpaar Felshöhlen. Ich habe insgesamt ungefähr zwanzig Rollen [von Dong Yuan] gesehen, und sie alle zählen zu seinen besten Werken. Nach [Dong] Yuan gab es den Mönch Juran aus Zhongling und den Daoisten Liu. Liu und Juran lebten zur selben Zeit und malten auch dasselbe. Aber wenn auf Lius Bildern links ein Daoist zu sehen ist, dann findet sich bei Juran links ein buddhistischer Mönch. Das ist der einzige Unterschied. Alle beide haben ein und denselben Stil Dong Yuans erlangt. Was nun Vater und Sohn Mi [Mi Fu und Mi Youren] betrifft, so benutzten sie die von ihm hinterlassene Methode, unterschieden sich jedoch durch die Entwicklung neuer Ideen und begründeten ihren eigenen Stil. Unter denen, die eine korrekte Überlieferung von Dong Yuan erhielten, war Juran der Beste. Bei Dong Yuan gibt es zwei Arten von Landschaften: zum einen weite und flache Landschaften in Tusche mit Alaunköpfen, lichten Wäldern und fernen Bäumen, bei denen die Berge und Felsen aus Hanffaser-Texturstrichen aufgebaut sind; zum anderen jene in Farbe mit nur ganz wenigen Texturstrichen, wobei der Gebrauch von Farbe reichlich und nach alter Art ist und die Figuren oft in rote und grüne, manchmal auch mit gepudertem Weiß gemalte Gewänder gekleidet sind. Beide Arten sind sehr schön gemacht.

Tang Hou übernimmt zentrale Begriffe und Vergleiche aus Mi Fus *Geschichte der Malerei*, und er benennt dies auch. Zugleich geht er in zweifacher Weise darüber hinaus. Zum einen greift er auf andere Quellen zurück, um Mi Fus Einseitigkeiten auszugleichen; zum anderen schreibt er mit Blick auf eine Wirkungsgeschichte, in die er Mi Fu selbst einordnet.

---

<sup>222</sup> Nach der *Shuofu*-Edition des Textes: 孔子哭虞丘子 (*Kongzi ku Yu Qiuzi tu*), Konfuzius weint um Yu Qiuzi.

<sup>223</sup> Denkbar ist, dass das Zeichen 浮 (*fu*), das „treiben“ oder „überfließen“ bedeutet, fälschlich für 溪 (*xi*) steht. Dann handelte es sich um das berühmte, von Zhou Mi erwähnte und von Zhao Mengfu besprochene *Flussufer* (溪岸圖 *Xi'an tu*).



Wie bereits Guo Ruoxu, unsere erste greifbare Quelle, spricht Tang Hou explizit von zwei Stilen Dong Yuans. Die farbigen Landschaften, in denen zugleich von Figuren die Rede ist, führt er jedoch nicht explizit auf Li Sixun zurück. Wir müssen offen lassen, ob deshalb, weil die Traditionslinie als evident unterstellt wird, oder deshalb, weil sie gekappt werden soll.

Folgenreich ist vor allem Tang Hous Charakterisierung der monochromen Tuschmalerei durch die Verwendung von „Alaunköpfen“<sup>224</sup> und Hanffaserlinien-Textur. Die Alaunköpfe hatte bereits Mi Fu als Stilmerkmal erwähnt, allerdings nicht von Dong Yuan, sondern von Juran. An ebenjener Stelle<sup>225</sup> hatte Mi Fu sie als Eigenart der Frühphase Jurans beschrieben, die er im Alter abgelegt habe. Dasselbe nun behauptet Tang Hou von Dong Yuan. Es legt sich die Vermutung nahe, dass diese neue Einsicht nicht einer eingehenden Werkanalyse, sondern der gewollten oder ungewollten Übertragung einer zur Formel gewordenen Bemerkung Mi Fus geschuldet ist.<sup>226</sup>

Am bedeutsamsten ist Tang Hous lakonischer Vermerk zu den Texturstrichen. Er ist der erste, der Dong Yuans Berge und Felsen als aus Hanffaserlinien aufgebaut beschreibt. Bereits Han Zhuo hatte in seiner Schrift aus dem Jahr 1125 diese Art der Texturierung für Felsen erwähnt, sie aber keinem bestimmten Maler zugeordnet.<sup>227</sup> Keiner der uns bekannten Maler, Theoretiker oder Kunsthistoriker hatte sie bisher mit Dong Yuan assoziiert. Was der Kunstgeschichte seit Tang Hou als unverbrüchliches Stilmerkmal Dong Yuans gilt, hatte mehr als 350 Jahre gebraucht, um bemerkt oder zumindest formuliert zu werden!

Was das Zuschreibungskorpus des Oeuvres angeht, so finden sich neben den Landschaften die bereits erwähnten Drachen und das seit dem *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* bekannte Motiv des Yu Qiu zi. Was fehlt, sind v.a. Büffelbilder, Zhong Kui oder buddhistische Motive, kurzum der eher volkstümliche Aspekt des im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* aufgefächerten Werkumfangs. Wenn wir

---

<sup>224</sup> „Alaunköpfe“ meint eine Art der Felsgestaltung, die Alaunklumpen ähnelt. Alaun ist ein Doppelsalz aus Aluminium- und Kaliumsulfat.

<sup>225</sup> § 19 der *Geschichte der Malerei*.

<sup>226</sup> En passant teilt uns diese Passage mit, dass die Unterscheidung von Früh- und Spätwerk keine Erfindung der westlichen Kunstgeschichte ist.

<sup>227</sup> Maeda 1978, S. 29.

davon ausgehen, dass keine Unterschlagungen von Seiten Tang Hous vorliegen, so sind ganze Sujetgruppen aus dem gesammelten Oeuvre verschwunden.<sup>228</sup>

Die spezifische Sicht Tang Hous auf Dong Yuan wird deutlich, wenn man sein Verhältnis zu Mi Fu genauer betrachtet. In Wortwahl und Werturteil folgt er diesem zunächst. Das gilt für die allgemeine Charakterisierung „ungekünstelt und natürlich“, „einfach und unprätentiös“ – zu der er noch ein „unschuldig“ hinzufügt; und es gilt für den Vergleich mit Bi Hong sowie die Wertschätzung des Meisters aus Chizhou an anderer Stelle:

池州畫工作九華秋浦圖，元章云，甚有清趣，師董元。僕平生見有七八本，其工緻甚多，信元章之說不妄。<sup>229</sup>

*Von dem Meister aus Chizhou, der das Herbstliche Flussufer am Berg der Neunfachen Pracht gemalt hat, sagte Yuanzhang [Mi Fu], dass er eine äußerst klare Ästhetik und dass er Dong Yuan studiert habe. Ich habe in meinem Leben sieben oder acht [von seinen] Bildern gesehen. Ihre Ausarbeitung ist äußerst fein, und ich glaube Yuanzhangs [Mi Fus] Rede war nicht unbesonnen.*

Auch was die zwei anderen Nachfolger Dong Yuans angeht, Juran und den Daoisten Liu, folgt Tang Hou Mi Fuses Ausführungen bis in die Beschreibung ihrer Gemeinsamkeiten

---

<sup>228</sup> Sowohl Bush/Shih (1985, S. 248), die das *Meishu chonshu* (MSCS) als Textgrundlage nehmen, als auch Chou (2001, S. 85), die sich auf die *Shuofu*-Ausgabe bezieht, zitieren eine merkwürdige Stelle aus der *Abhandlung über die Malerei*, wonach Dong Yuan – diesmal korrekt als Maler der Fünf Dynastien geführt – einer der wenigen gewesen sei, der die Malerei mit dem Lineal (界畫), d.h. Architekturdarstellungen, beherrscht habe. 古人畫著科各有其人，界畫則唐絕無作者，歷五代始得郭忠恕一人，其他如王士元，趙忠義，董元數人而已。Die Alten [Tang-Zeit] hatten beim Malen eines jeden Sujets ihre Spezialisten, aber solche, die das Lineal benutzten, gab es in der Tang-Zeit nicht. In den Fünf Dynastien gab es nur Guo Zhongshu, und erst danach Wang Shiyuan, Zhao Zhongyi, Dong Yuan und andere. Demnach wäre eine weitere, bisher unbemerkt gebliebene Malweise in Dong Yuans Repertoire dazu gekommen. Im *Yishu congbian* (YSCB) stehen allerdings anstelle der Zeichen 董元 (Dong Yuan) die Zeichen 輩三 (*beisan*). Erst historisch-kritische Ausgaben werden eine sinnvolle Interpretation solcher Textstellen erlauben.

<sup>229</sup> *Gujin huajian*, S. 42.

und Unterschiede.<sup>230</sup>

Schließlich führt er Mi Fu als Landschaftsmaler selbst auf Dong Yuan zurück.

作畫喜寫古賢像，山水其源出董元，天真發露怪怪奇奇，  
枯木松石時出其新意。<sup>231</sup>

*Er malte gerne Bilder von weisen Männern des Altertums. Seine Landschaftsmalerei hatte ihren Ursprung in Dong Yuan. In ungekünstelter und natürlicher Art zeigt sie Außergewöhnliches und Merkwürdiges. Bei abgestorbenen Bäumen, Kiefern und Steinen entwickelte er bisweilen seine neuen Ideen.*

Mi Fu steht demnach in Dong Yuans Tradition, was sich in seiner „ungekünstelten und natürlichen Art“ zeigt; und doch tut er es in ganz anderer Weise als z.B. Juran. Juran sei der beste Nachfolger in der „korrekten Überlieferung“ (正傳 *zhengchuan*) gewesen, hatte es oben geheißen; Mi Fu und sein Sohn jedoch hätten nach der Entwicklung eigener Ideen eine eigene Schule gegründet. Tang Hou operiert mit einer impliziten Theorie verschiedener Traditionslinien. Auf der einen Seite eine „korrekte“ Überlieferungslinie, in der es keine Steigerung, ja nicht einmal Erhalt gibt, da der Ursprungsmeister unerreichbar bleibt. Auf der anderen Seite eine Geistlinie, in der neue Ideen (新意 *xinyi*) zu einer erneuerten, und damit vielleicht erst wahren Ursprungsmacht (古意 *guyi*) führen. Dong Yuan wäre der Ursprungsahn zweier Linien. Erst Mi Fu aber hätte durch seine eigenwillige Nachfolge Dong Yuan zum Ursprungsahnen jener Geistlinie gemacht.<sup>232</sup>

---

<sup>230</sup> Tang Hou (bzw. die Textausgaben des YSCB und des MSCS) versetzt allerdings die Stelle im Bild, die Mi Fu „zentral“ nennt, nach „links“.

<sup>231</sup> *Gujin huajian*, S. 39.

<sup>232</sup> Chou sieht in Tang Hous Kunsttheorie die für die frühe Yuan-Zeit typische Kombination einer Reinterpretation des Altertums (die sich in die Formeln 古意 *guyi*, Sinn des Altertums, und 復古 *fugu*, Rückkehr zum Altertum, fasst) mit einem neuen Expressionismus und darin Dong Qichangs spätere Theorie der Literatenmalerei vorgebildet. (Chou 2001, S. 4f) Diese Kombination kann nach unserer Lesart als Tang Hous implizite Theorie zweier Traditionslinien rekonstruiert werden, ohne das in diesem Fall problematische Konzept der Vorbildung bemühen zu müssen. Im Gegenteil scheint Tang Hou eher auf eine bereits existierende Form der Geschichtskonstruktion zu rekurren; und zwar auf jene, die Mi Fu in Bezug auf Dong Yuan vorgeführt hatte, als er diesen in eine uralte Jiangnantradition stellt, ihm dann aber bescheinigt hatte, der erste zu sein, der wieder die Qualität der alten Meister erreicht hätte.

Für Tang Hou, den Theoretiker der Kunstgeschichte, werden diese unterschiedlichen Traditionsmodelle bei ihrer Darstellung disponibel. Er führt uns Dong Yuans Rolle in der Geschichte der Malerei durch die Worte Mi Fus vor Augen. Gleichwohl schließt er sich dessen Sicht nicht in „korrekter“ Weise an (so wie Juran Dong Yuan als Maler gefolgt war), sondern als freier Geist, (so wie Mi Fu selbst Dong Yuans unverwechselbare Qualitäten erkannt hatte). *Wie* Mi Fu, das heißt für ihn: *über* Mi Fu *hinaus*. Durch eine Auslassung, ein Verschweigen, wendet er Mi Fus Sicht in seine eigene. Denn nirgendwo nimmt er Notiz von dessen Jiangnantheorie. Hatte Mi Fu Dong Yuan als Vertreter des zu neuem Selbstbewusstsein erstarkenden Südens reklamiert, so scheint Tang Hou nach der Wiedervereinigung des Landes durch die Mongolen nach keinem Protagonisten einer neuerlichen inneren Kluft zu suchen, sondern eher nach einer Symbolfigur für die Einheit des Landes.<sup>233</sup>

### ***Huang Gongwang***

Huang Gongwang 黃公望 (1269-1354), der seit der späten Ming-Zeit als einer der Vier Großen Meister der Yuan-Zeit gilt, stammte, wie die Quellen seit Anfang der Qing-Zeit einheitlich konstatieren, aus Changshu (Provinz Jiangsu).<sup>234</sup> Im Alter von acht Jahren soll er adoptiert worden sein, im Alter von elf eine Prüfung als Wunderkind bestanden haben. Aus dem Staatsdienst soll er sich 1314 nach einer Denunziation und Inhaftierung wegen Unregelmäßigkeiten bei der Steuereintreibung zurückgezogen haben; nach anderen Quellen, weil er durch das Tragen einer daoistischen Robe das Missfallen seiner Vorgesetzten erregte. Danach soll er zunächst als Wahrsager<sup>235</sup> in einem Tempel und dann als Eremit

---

<sup>233</sup> Die Einheitskonstruktion durch die Einebnung des ästhetischen Nord-Süd-Gefälles richtet sich allerdings nur an die Schicht der Gelehrten, deren Differenzverlangen ganz auf die Verachtung der Berufsmaler gelenkt wird. Im Feld der Ästhetik wird nationale Einheit um den Preis der sozialen Differenz erwirkt.

<sup>234</sup> Vgl. Gyss-Vermande 1984, S. 15-19. Vgl. dort (S. 5ff) auch die äußerst luzide Quellenkritik, die aufzeigt, wie aus widersprüchlichen Texten, die noch zu Lebzeiten Huang Gongwangs oder kurz nach seinem Tod entstanden, im Lauf der Jahrhunderte ein stabiler Konsens über seine Daten entsteht. Zur Konsensbildung über die sogenannten Vier Großen Meister der Yuan-Zeit s. Abschnitt über He Liangjun.

<sup>235</sup> Wahrsager galt in der Yuan-Zeit als einer der „unorthodoxen Berufe“, die u.a. song-loyalen Gelehrten Rückzugsmöglichkeiten boten. Zu diesen unorthodoxen Berufen zählten auch die daoistischen Priester, Astrologen, Handwerker (!) und Ärzte (!). Vgl. Ho Wai-kam in: Ho/Lee 1968, S. 83.

in den Fuchun-Berge gelebt haben. Von dort aus muss er gleichwohl viel gereist sein und Umgang mit bekannten Dichtern und Künstlern sowie eigenen Schülern gehabt haben. Er gehörte der daoistischen Schule der Vollständigen Wahrheit (全真 *quanzhen*) an<sup>236</sup> und gilt als Verfasser von drei im daoistischen Kanon (道藏 *daocang*) enthaltenen Schriften. Der ihm zugeschriebene, nicht genau datierbare Traktat *Schlüssel zum Malen von Landschaften* (寫山水訣 *Xie shanshui jue*) kann streckenweise wie ein Mallehrbuch gelesen werden. Es schreibt ein an technischen Fragen interessierter Maler, der die Malweise seiner Vorgänger mit dem analytischen Blick des Kenners erfasst. Gleich im ersten Satz finden wir Dong Yuan als Ahnherren der gegenwärtigen Malerei genannt.

近代作畫，多宗董源李成二家。<sup>237</sup>

*Die Maler der Gegenwart leiten sich hauptsächlich von zwei Schulen ab, der von Dong Yuan und der von Li Cheng.*

Das Zitat enthält eine bemerkenswerte Implikation. Li Cheng und Dong Yuan werden nicht als große Landschaftler bezeichnet, sondern schlicht als Ahnherren der gegenwärtigen Maler. Huang Gongwang wird ihr Oeuvre kaum so breit angesetzt haben, dass es alle Sujets der Malerei abdeckte.<sup>238</sup> Landschaften haben offenbar so sehr den Begriff der Malerei okkupiert, dass sie hier Pars pro Toto figurieren können.

Dass die Theoretiker von Guo Ruoxu bis Tang Hou von drei großen Schulen der Landschaftsmalerei gesprochen hatten, Huang Gongwang aber nur zwei erwähnt, muss nicht als neue These gelesen werden. Er bezieht sich expressis verbis auf seine Zeitgenossen, unter denen er die Schule von Fan Kuan offensichtlich für ausgestorben

---

<sup>236</sup> Die Schule der Vollständigen Wahrheit (全真 *quanzhen*), auch Schule der Goldenen Blüte genannt, entstand während der Jin-Dynastie und zeichnete sich durch eine asketische Orientierung nach innen aus. Wein, Sexualität, Zorn und das Streben nach Reichtum wurden abgelehnt. Das Versprechen für den Adepten bestand nicht in körperlicher Unsterblichkeit, sondern in der Erhöhung seines Geistes über die Niederungen der Welt. (Vgl. Robinet 1995, S. 313ff.) Unter Dschingis Khan erlangte die *Quanzhen*-Schule Einfluss am Hof der Mongolen.

<sup>237</sup> *Xie shanshui jue*, in: *Hualun congkan*, S. 55.

<sup>238</sup> Nach Ho Wai-kam konzentrierten sich Maler für gewöhnlich auf ein oder zwei von insgesamt dreizehn in der Yuan-Zeit bekannten Sujets. Vgl. Ho Wai-kam in: *Eight Dynasties* 1980, S. xxvi.

erachtet. Darin mag sich eine politische Stellungnahme verstecken, ließ sich dessen Schule doch über Li Tang in der nun auch ästhetisch überwundenen Südlichen Song-Dynastie als offiziell fortgesetzt betrachten.<sup>239</sup>

Dass die Nennung zumindest Dong Yuans für Huang Gongwang nicht nur deskriptives, sondern zugleich evaluatives Gewicht hat, beweist eine andere Stelle (in der die Landschaftsmaler wieder als solche bezeichnet werden):

作山水者，必以董[源]為師法，如吟詩之學杜[甫]也。<sup>240</sup>

*Die Landschaftsmaler sollen Dong [Yuan] studieren, so wie die Dichter von Du [Fu]<sup>241</sup> lernen.*

Dong Yuan hat den Rang eines Vorbildes. Dass dies im Vergleich mit einem Dichter der Tang-Zeit veranschaulicht wird, mag zweierlei bedeuten: erstens, dass die Malerei im Wettstreit der Künste mit der Poesie vergleichbar geworden ist; zweitens, dass das Maß der Künste, der einen wie der anderen, vor der Song-Zeit zu suchen ist. Dong Yuan, so scheint es, gehört noch in das „Altertum“ der Malerei, dem die Vorbilder entstammen.<sup>242</sup>

Das Augenmerk des Textes richtet sich auf die Malweise. Hier lässt sich beobachten, wie ihre terminologische Charakterisierung durch Tang Hou sich durchsetzt.<sup>243</sup>

---

<sup>239</sup> Dass es in der Yuan-Zeit neben der Li-Cheng- und der Dong-Yuan-Tradition de facto noch zahlreiche andere Strömungen gab, hat Silbergeld (1980) dargestellt.

<sup>240</sup> *Abhandlung über das Malen von Landschaften* (論畫山水 *Lunhua shanshui*), in: *Peiwenzhai shuhua pu*, S. 336. Die zitierte Stelle schließt sich an einen Passus an, in dem Huang Gongwang Mi Fus Dong-Yuan-Rezeption auf zwei Punkte bringt: 米南宮評品，稱董北苑無半點李成范寬俗氣，一片江南景也。„Mi Nangong [Mi Fu] hat in seiner Kunstkritik von Dong Yuan gesagt, dass er nicht im mindesten die Geschmacklosigkeiten von Li Cheng und Fan Kuan habe und dass [seine Bilder] ein Stück Jiangnanlandschaften seien.“ Im Anschluss erwähnt Huang Gongwang zwei Nachfolger Dong Yuans: den Mönch Juran und den Daoisten Lu 陸 (sic!). in: *Peiwenzhai shuhua pu*, S. 336.

<sup>241</sup> Du Fu 杜甫 (712-770) gilt neben Li Taibo als bedeutendster Dichter der Tang-Zeit.

<sup>242</sup> Zur Frage, wann „das Altertum“ als Referenzwert seinen Einzug in die Ästhetik fand, vgl. Soper 1976 und Mote 1976.

<sup>243</sup> Offen bleibt neben der Frage der Datierung nicht nur Tang Hous sondern vor allem des Huang Gongwang zugeschriebenen Textes, ob dies durch eine Rezeption von Tang Hous Ideen geschieht, oder ob

董源坡腳下多有碎石，乃畫建康山勢。董石謂之麻皮皴<sup>244</sup>。坡腳先向筆畫邊皴起，然後用淡墨破其深凹處。著色不離乎此。石著色要重。董源小山石，謂之礬頭。山中有雲氣。此皆金陵山景。皴法要滲軟。下有沙地。用淡墨掃。屈曲為之。再用淡墨破。<sup>245</sup>

*Am Fuß von Abhängen gibt es bei Dong Yuan meist kleine Steine, so wie es den Bergstrukturen von Jiankang [heutiges Nanjing] entspricht. Die [Strukturierung der] Steine von Dong Yuan nennt man Hanffaser-Texturstriche. Am Fuß des Abhangs beginne man zunächst mit schräg gehaltenem Pinsel die Texturstriche des Randes zu malen, danach benutze man wässrige Tusche und „breche“ die tiefen und konkaven Stellen. Mit der Farbe halte man es nicht anders. Für Steine benutze man kräftige Farben. Dong Yuans kleine Bergfelsen heißen „Alaunköpfe“. In den Bergen herrscht eine neblige Atmosphäre. All das entspricht der Berglandschaft von Jinling [heute Nanjing]. Die Texturstriche sollen leicht aufgetragen und flächendeckend sein. Unten gibt es sandige Erde. Man benutze wässrige Tusche zum Verstreichen, und zwar in gekrümmten Wellenlinien. Dann nehme man noch einmal wässrige Tusche zum „Brechen“.*

Anders als bei Tang Hou wird die Malerei Dong Yuans wieder geographisch verortet. Zugleich wird sie technisch beschreibbar, die Hanffaserlinien und die Alaunköpfe gehören von nun an zum Standardrepertoire der Beschreibung des Dong-Yuan-Stils. Hat man Tang Hous subtile, durch seine Mi-Fu-Interpretation ventilierte, auf eine spezifische Geistenergie als Charakteristikum zielende Dong-Yuan-Rezeption im Hinterkopf, so kann man sich bei der dem Daoisten Huang Gongwang zugeschriebenen rein technischen Analyse, die eher an die Mallehrbücher der Ming- und Qing-Zeit erinnert, nicht eines gewissen Gefühls der Ernüchterung erwehren. An die Stelle der geistigen Begegnung mit

---

dieser Formulierungen aufgegriffen hatte, die zu seiner Zeit zirkulierten und den Späteren zum Allgemeinut wurden.

<sup>244</sup> Normalerweise und auch schon bei Han Zhuo werden die Zeichen für die „Hanffaserlinien“ so geschrieben: 披麻皴 *pima cun*.

<sup>245</sup> *Hualun congkan*, S. 55.

dem alten Meister tritt die technische Entschlüsselung seiner Malweise.

### ***Wu Zhen***

Wu Zhen 吳鎮 (1280-1354), ebenfalls ein Daoist und Einsiedler, der seinen Lebensunterhalt zeitweise als Wahrsager verdiente, gilt (seit der späten Ming-Zeit) als ein weiterer der Vier Großen Meister der Yuan-Zeit.<sup>246</sup> Bekannt ist er für flachhügelige Flusslandschaften des Jiangnangebiets,<sup>247</sup> dem auch er entstammte. Gelehrte der späteren Ming-Zeit haben ihn in eine direkte Linie mit Dong Yuan gestellt. Aus seinen eigenen Äußerungen wissen wir zumindest soviel, dass er Dong Yuan kopiert hat und dass er dessen Malweise für vorbildhaft hielt. In einem Kolophon schreibt er:

董元寒林重汀，筆法蒼勁，世所罕見其真跡，因觀是圖，  
摹其萬一，與朋友共元用，當為著筆。<sup>248</sup>

*In Dong Yuans Winterliche Wälder in Flussniederungen ist die Pinselführung energisch. Heutzutage sind Originale von ihm selten geworden. Daher habe ich, als ich dieses Bild sah, einen kleinen Ausschnitt kopiert und meinem Freund Gongyuan gegeben, damit er [diese Kopie] gebrauche und so veranlasst werde, mit dem Malen zu beginnen.*

Das Bild, dessen Titel bereits im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* verzeichnet ist, hielt Wu Zhen für ein Original. Er nutzt den glücklichen Umstand, seiner ansichtig zu werden, zu einer Kopie. Wir erfahren nicht, warum Wu Zhen nicht das ganze Bild, sondern nur einen Ausschnitt kopiert hat. Für die Anfertigung der Kopie als solcher gibt er jedoch einen Grund an: weil Originale von Dong Yuan so selten geworden sind. Wenn andere ähnlich dachten wie er, dürfen wir daraus schlussfolgern, dass die Zahl der Kopien von Werken Dong Yuans umgekehrt proportional zur Seltenheit von Originalen zugenommen haben muss.

---

<sup>246</sup> Zu biographischen Angaben s. Cahill 1958, S. 86-114.

<sup>247</sup> Wie sehr Wu Zhens Stil von späteren Zuschreibungen überlagert sein könnte, führt Joan Stanley-Baker in ihrem kompromisslosen Buch *Old Masters Repainted* vor.

<sup>248</sup> *Meidaoren yimo*, in: YSCB Bd. 11, S. 54.



Warum aber, so dürfen wir naiv nachfragen, ist es wichtig Kopien zu haben, wenn die Originale selten geworden sind? Wu Zhen gibt uns implizit auch dafür einen Grund an: Der Wert einer Kopie liegt darin, dass die Pinselführung des Meisters in sie übertragen und dann anhand von ihr studiert werden kann. Originale mögen besser sein, aber sie sind für die Überlieferung einer meisterlichen Pinselführung offenbar nicht unersetzlich.

Bemerkenswert an dem kurzen Text ist weiterhin, dass er Dong Yuans Pinselführung mit einem bis dato nicht verwendeten Ausdruck als energisch (蒼勁 *cangjing*) bezeichnet.

### *Xia Wenyan*

Xia Wenyan 夏文彥 war ein aus Huating in der Provinz Jiangsu stammender Beamter, der sich, den künstlerischen Neigungen seines Vaters und Großvaters folgend, als Sammler und Kenner einen Namen machte.<sup>249</sup> Sein *Kostbarer Spiegel der Malerei* (圖繪寶鑑 *Tuhui baojian*),<sup>250</sup> dessen Vorwort auf das Jahr 1365 datiert, galt mit seinen über 1500 Künstlereinträgen in der Ming- und Qing-Zeit als Standardwerk.<sup>251</sup>

Dong Yuan wird nicht in die von Guo Ruoxu etablierte und von Tang Hou variierte Metapher des Dreifußes eingeschrieben. Als wollte er beiden Autoritäten der Kunstgeschichte genügen, erklärt Xia Wenyan ihn gemeinsam mit Li Cheng, Guan Tong und Fan Kuan zu einem unerreichten Meister der Landschaftsmalerei.

---

<sup>249</sup> Zu biographischen Informationen s. del Gais Muller 1988.

<sup>250</sup> Chinesischer Text in YSCB Bd. 11.

<sup>251</sup> Der *Kostbare Spiegel der Malerei* verknüpft die Sechs Gesetze Xie Hes mit den drei Klassifizierungsrängen. Die Gesetze zwei bis fünf können demnach erlernt werden, während das erste (氣韻生動 *qiyun shengdong*) dem Maler genialer Werke (神品 *shenpin*) von der Natur (天 *tian*) zuteil wird und nicht erlernt werden kann (不可以巧 *buke yiqiao*). Die Diskussion der drei Klassifizierungsränge in der Malerei hat nach Ansicht seines Freundes Tao Zongyi 陶宗儀 (ca. 1316-1401) als Xia Wenyans genuine Leistung in der chinesischen Kunsttheorie zu gelten. (Vgl. del Gais Muller, S. 131) Eine kritische Lektüre erbringt das Ergebnis, dass es sich bei ihm um einen vornehmlich eklektischen Schreiber handelt, der in jenen Passagen, in denen er sich nicht wörtlich auf Guo Ruoxu bezieht, von anderen Autoren, namentlich Tang Hou, abhängig ist. Bereits Lovell (1973, S. 107), später (Bush 1985, S. 242) haben z.T. wörtliche Übernahmen aus den Werken von Zhang Yanyuan, Guo Ruoxu, Liu Daochun, Tang Hou und dem *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* konstatiert. Del Gais Muller untersucht an dem Eintrag zu Li Gonglin paradigmatisch Xia Wenyans Eklektizismus. (Del Gais Muller 1988, S. 137f).

至如李成、關仝、范寬、董源之迹，徐熙、黃筌、居寀之蹤，前不藉師資，後無復繼踵，借使二李三王之輩復起，邊鸞、陳庶之倫再生，亦將何以措手於其間哉，故曰，古不及近。<sup>252</sup>

*Was die Bilder von Li Cheng, Guan Tong, Fan Kuan und Dong Yuan betrifft, oder auch die Hinterlassenschaft von Xu Xi<sup>253</sup>, Huang Quan<sup>254</sup> oder [Huang] Jucai<sup>255</sup>, so haben diese sich nicht einfach die Fähigkeiten von Früheren angeeignet. Nach ihnen gab es aber auch keinen mehr, der sie erreicht hätte. Gesetzt den Fall, es kämen Leute vom Schlage der zwei Li<sup>256</sup> und der drei Wang<sup>257</sup> zurück, und es würden ein Bian Luan<sup>258</sup> oder ein Chen Shu<sup>259</sup> wieder geboren – wie wollten sich diese unter jene einreihen? Deshalb heißt es: Die Alten reichen nicht an die Jünger heran.*

Die Stelle ist fast wörtlich aus Guo Ruoxus *Erfahrungen mit der Malerei* übernommen;<sup>260</sup> nur eben, dass Xia Wenyan dessen Dreigestirn um den von Tang Hou favorisier-

---

<sup>252</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 1, YSCB Bd. 11, S. 6.

<sup>253</sup> Xu Xi 徐熙, (gest. vor 975), aus Nanjing, entstammte einer angesehenen Familie der Südlichen Tang-Dynastie, war bekannt für Wasserpflanzen und Tiere des Jiangnangebiets; malte in lockerem Stil, der dem des Huang Quan kontrastiert wird. (Weitz 2002, S. 61, Fn. 182) Nach Seymour galt er als „greatest flower and bird painter of antiquity.“

<sup>254</sup> Huang Quan 黃筌 (903-968), aus Chengdu, hoher Beamter der Späten Shu-Dynastie; bekannt für seine Vogel- und Blumenmalerei in „knochenloser Manier“; malte auch buddhistische und daoistische Sujets.

<sup>255</sup> Huang Jucai 黃居寀 (933 - nach 993), Sohn des Huang Quan; malte Blumen, Vögel und Landschaften.

<sup>256</sup> Li Sixun und sein Sohn Li Zhaodao 李昭道 (akt. ca. 670-730).

<sup>257</sup> Gemeint sind die drei tang-zeitlichen Maler Wang Wei 王維, Wang Xiong 王熊 und Wang Zai 王宰.

<sup>258</sup> Bian Luan 邊鸞, aktiv zw. ca. 785 und 802 als Tang-Hofmaler; bekanntester Vogelmalers seiner Zeit.

<sup>259</sup> Chen Shu 陳庶, berühmter Blumen- und Vogelmalers der Tang-Zeit.

<sup>260</sup> Vgl. Soper 1951, S. 21f. Kontext ist ein Vergleich der Sujets und Epochen. In der Figuren-, Büffel- und Pferdemaalerei seien die Alten besser als die Jüngeren gewesen, in der Landschafts-, Steine-, Blu-

ten Dong Yuan ergänzt, dabei aber nicht wie jener Guan Tong ersetzt.<sup>261</sup> Xia Wenyan benutzt die Vergangenheit wie einen Baukasten, dessen Elemente er möglichst vollständig in die Konstruktion der Geschichte eingehen lassen will. Die Lektüre des *Kostbaren Spiegels der Malerei* gerät dabei zu einer Aneinanderreihung von textuellen Déjà-vus. In Bezug auf Juran gebraucht er eine Formulierung, die schon Tang Hou verwendet hatte. Jener, so heißt es, habe die korrekte Überlieferung (正傳) von Dong Yuan erhalten.<sup>262</sup> Im Abschnitt über Mi Fu schreibt er:

作畫喜寫古賢像，山水其源出董元，天真發露怪怪奇奇，  
枯木松石自有奇思。<sup>263</sup>

*Er malte gerne Bilder von weisen Männern des Altertums. Seine Landschaftsmalerei hatte ihren Ursprung in Dong Yuan. In ungekünstelter und natürlicher Art zeigt sie Außergewöhnliches und Merkwürdiges. Bei abgestorbenen Bäumen, Kiefern und Steinen zeigt er bisweilen seine außergewöhnlichen Gedanken.*

Die Passage ist fast wörtlich aus Tang Hous Text entnommen. Auch der Meister aus Chizhou kehrt wieder; und zwar in einer Formulierung aus § 145 des *Geschichte der Malerei* von Mi Fu:

---

men-, Bambus- und Fischmalerei sei es umgekehrt. Der darin statthabende Wettstreit der Zeiten, der als ein Grundmuster der chinesischen Kultur betrachtet werden kann (vgl. Mote 1976), wurde für die Malerei bereits von Zhang Yanyuan formuliert. (Vgl. Soper 1976, S. 28ff)

<sup>261</sup> Vgl. dagegen Chou (2001, S. 182): „Tang Hou’s prioritizing Dong Yuan was irreversible, as shown by later writers such as Xia Wenyan (born ca. 1315 or after) in his *Tuhui baojian* (*Precious Mirror of Painting*, 1365 or 1366).” Ebenso Ho Wai-kam 1970, S. 253: “Hsia Wen-yen 夏文彥, slightly later than 1365, retains T’ang Hou’s triumvirate.”

<sup>262</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 3, YSCB Bd. 11, S. 37.

<sup>263</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 3, YSCB Bd. 11, S. 49. Die Stelle 自有奇思 (*zi you qisi*) lautet bei Tang Hou: 時出其新意 (*shi chu qi xinyi*).

池州匠畫秋浦九華，粗有清趣，師董元。<sup>264</sup>

*Der Meister aus Chizhou, der das Herbstliche Flussufer am Berg der Neunfachen Pracht gemalt hat, hat im Großen und Ganzen eine klare Ästhetik. Er hat Dong Yuan studiert.*

Was die weitere Nachfolge von Dong Yuan angeht, erfahren wir, dass es auch in der Südlichen Song-Zeit einen Maler gab, der sich Dong Yuan für seine Landschaften zum Vorbild genommen hatte, nämlich Jiang Shen 江參.<sup>265</sup> In der Yuan-Zeit häufen sich nach Xia Wenyan die Maler, die sich an Dong Yuan orientierten. Da ist zum einen Huang Gongwang, von dem es heißt, dass er in späten Jahren seine eigene Schule gegründet habe.<sup>266</sup> Dann werden Zheng Xi 鄭禧 und Zhao Yuan 趙元 genannt<sup>267</sup>; und schließlich heißt es von Gao Kegong 高克恭<sup>268</sup>, er habe sich zunächst die zwei Mi zum Vorbild genommen, später aber von Dong Yuan und Li Cheng gelernt.

Wie ein Flickenteppich, der uns noch einmal die Dong-Yuan-Rezeption bis zu ihren bekannten Ursprüngen überfliegen lässt, wirkt der Eintrag zu Dong Yuan selbst:

(1) 董源江南人。(2) 事南唐為後苑副使。(3) 善畫山水。  
(4) 樹石幽潤，峰巒清深。(5) 得山之神氣。(6) 天真爛漫。  
(7) 意趣高古。(8) 論者謂：(9) 其畫水墨類王維，著色如李思訓。  
(10) 兼工龍水，無不臻妙。(11) 其山石有作麻皮皴者。  
(12) 有著色，皴紋甚少，用色穠古。(13) 人物多用

---

<sup>264</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 3, YSCB Bd. 11, S. 55. Die Textversion weist im Einzelnen Abweichungen auf. 作 (*zuo*) wird in der von Xia Wenyan verwendeten Textüberlieferung zu 畫 (*hua*), 源 (*yuan*) zu 元 (*yuan*), was beides unerheblich ist; 峰 (*feng*) ist durch 粗 (*cu*) ersetzt, was den Text entstellt.

<sup>265</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 4, YSCB Bd. 11, S. 63. Jiang Shen 江參 (1090-1138) kam aus Zhejiang.

<sup>266</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 5, YSCB Bd. 11, S. 86

<sup>267</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 5, YSCB Bd. 11, S. 88. Zheng Xi 鄭禧 stammte aus Suzhou, war aktiv um 1350, malte Landschaften, Bambus und Vögel. Zhao Yuan 趙元 kam ebenfalls aus Suzhou, war aktiv von 1360-1400 und malte Landschaften und Bambus.

<sup>268</sup> Gao Kegong 高克恭 (1248-1310), aus Datong, Shanxi; von Kubilai Khan zum Präsidenten der Justizbehörde ernannt; malte Landschaften nach Mi Fu und Mi Youren.

青紅衣，人面亦用粉素。(14)皆佳作也。<sup>269</sup>

(1) Dong Yuan kam aus dem Jiangnangebiet. (2) Er diente während der Südlichen Tang-Dynastie als Stellvertretender Kommissar des Hinteren Gartens. (3) Er war ein ausgezeichnete Landschaftsmaler. (4) Seine Bäume und Felsen sind tiefgründig und schön, seine Gipfel und Bergketten sind klar und weit. (5) Er hat die geistige Energie der Berge erfasst. (6) Er ist ungekünstelt, natürlich und unschuldig. (7) Der ästhetische Gehalt ist hochgesinnt und altehrwürdig. (8) Die Kritiker sagen: (9) Er malte in monochromer Tusche nach der Art des Wang Wei und in Farbe wie Li Sixun. (10) Ferner hat er Drachen und Wasser gemalt, von denen nicht gesagt werden kann, dass sie das Wunderbare nicht erreichten. (11) Unter seinen Bergen und Felsen gibt es solche, die aus Hanffaserlinien aufgebaut sind. (12) Jene [Bilder] in Farbe sind nur mit ganz wenigen Texturstrichen versehen, wobei der Gebrauch von Farbe üppig und nach alter Art ist. (13) Figuren sind oft in rote und grüne Gewänder gekleidet, die Gesichter mit gepudertem Weiß. (14) Beide Arten sind sehr schön gemacht.

Satz eins des Potpourris ist dem *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* entnommen, Satz zwei und drei stammen von Guo Ruoxu, die Sätze vier, fünf und sechs von Tang Hou, Satz sieben von Mi Fu, Satz neun von Guo Ruoxu, Satz zehn hebt noch an, als solle dessen Text fortgesetzt werden, dann folgt eine unidentifizierte Passage, in der aus den „Wasserdrachen“ „Drachen und Wasser“ geworden sind. Die restlichen Sätze sind wieder mehr oder weniger Tang Hous Text entnommen.<sup>270</sup>

Das generelle Manko seines Buches, dass er ältere Quellen offenbar wahllos übernimmt und amalgamiert, mag einer methodischen Hilflosigkeit gegenüber der

---

<sup>269</sup> *Tuhui baojian*, Rolle 3, YSCB Bd. 11, S. 34.

<sup>270</sup> Es gibt die üblichen Textabweichungen durch Hör-, Schreib- und Erinnerungsfehler, Interpolationen und Interpretationen. 文 (*wen*, Text) ist zu 紋 (*wen*, Falte, Linie) geworden. Vor allem aber sind jetzt nicht mehr die Kleider in gepudertem Weiß, sondern durch Einfügung von 人面 (*renmian*) die Gesichter. Chou schreibt über Xia Wenyan's *Kostbaren Spiegel der Malerei*: „In this text, written half a century later than the *Huajian*, Xia Wenyan included some passages taken verbatim from, or closely resembling, Tang Hou's comments ... Modern art historians have often consulted Xia Wenyan's work, but are often unaware of Tang Hou's influence on Xia's viewpoints.” (Chou 2001, S. 208)

Vergangenheit geschuldet sein.<sup>271</sup> Die Zurückhaltung bei der Selektion mangels eines eigenen Organisationsprinzips könnte aber auch als Pluspunkt für die Zukunft gelesen werden. Sie kommt einer Art Neutralität gleich, die eher eine Summe der vergangenen Meinungen zieht, als eine eigene zu extrapolieren. Fast scheint es, als würde am Ende der Yuan-Zeit die Summe alles Zugänglichen als Erbe für die kommende Dynastie bereitgelegt.<sup>272</sup>

Mit ihrem „Sinn des Altertums“ (古意 *guyi*) öffnet sich die Malerei der Yuan-Zeit eine Vergangenheit, die sich zitieren und assemblieren lässt. Dong Yuan hat den Rang eines „Alten“ eingenommen. Dabei hat sich sein Korpus gegenüber der Song-Zeit leicht verändert. Es sind Verschiebungen in den Sujets, im Stil und im ästhetischen Stellenwert seines Oeuvres zu verzeichnen. Wurde er von Gelehrten der Nördlichen Song-Zeit für eine ästhetische Distinktion zwischen einem nördlichen und einem südlichen Stil<sup>273</sup> unter den Landschaftern ins Feld der Debatte geführt, so wird er nun als Bürge der angestrebten Altertümlichkeit zitiert.<sup>274</sup> Er hat die Song-Zeit verlassen und sich damit nicht nur in die

---

<sup>271</sup> Es gibt Autoren, die in diesem Synkretismus mehr als eine persönliche Eigenart sehen; so Del Gais Muller: „Hsia’s dependence on earlier sources is typical of the whole genre of biographical writing in China.“ (Del Gais Muller 1988, S. 131)

<sup>272</sup> Del Gais Muller betont den eklektischen Aspekt von Xia Wenyans Werk. „Given the fact that much of the content of chapters one through three can be identified as material drawn from other sources, it seems logical to assume that little in the *Precious Mirror of Painting* is highly original. Hsia Wen-yen appears to have been relatively pedantic in his approach; the significance of his text may lie more in what it tells us about fourteenth-century attitudes in general than in what it tells us about Hsia’s own approach to connoisseurship, collecting, and appreciation of paintings.“ (Del Gais Muller 1988, S. 138)

<sup>273</sup> Es handelt sich wohlgemerkt nicht um die These von einer Nord- und einer Südschule in der Malerei, die erst gegen Ende der Ming-Zeit formuliert wird.

<sup>274</sup> Li Chu-ting stellt in *Autumn Colors* (1965) sehr eloquent die These auf, dass Dong Yuans Image in der Yuan-Zeit von den Literaten umgemodelt wurde, da sie einen Ersatz für den kaum noch erhaltenen Wang Wei brauchten. Dong Yuan wäre gewissermaßen der Rang eines Alten zugesprochen worden, weil er dessen Stelle zu vertreten hatte. Hatten die Literaten zunächst Wang Weis Image auf das eines Schneelandschaften- und Tuschemalers reduziert, „leaving out many other aspects of his art“, so schufen sie Dong Yuan, von dem noch mehr Werke zugänglich waren, gemäß dieses Images um, „by leaving out entirely his paintings of dragons and figures, and by omitting his interest in Li Ssu-hsün’s work, thus emphasizing his being a follower of the T’ang literati painter. In this process, both Wang and Tung seem gradually to have merged into one single image, for each of them tended to complement the other.“ (Li 1965, S. 68) Der Grund für die Substitutionsrolle war Li Chu-ting zufolge die Seltenheit der

Vergangenheit sondern auch in die Zukunft ausgebreitet. Seine Bilder tragen die Farben und den altertümlichen Charme der Tang-Zeit, und gleichzeitig sind einige von ihnen theatralisch belebt wie die Marktplätze und Schauspielhäuser der Yuan-Zeit.

Vergleicht man die Bildtitel aus der Yuan-Zeit mit denen des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung*, so findet man von dessen 53 Titeln (der 78 Bilder) nur 10 wieder.<sup>275</sup> Während auf der einen Seite die Identität des Titels keineswegs die Identität des Bildes garantieren kann,<sup>276</sup> muss ein abweichender Bildtitel nicht unbedingt ein anderes Bild bedeuten.<sup>277</sup> Gleichwohl scheint unabweisbar, dass neue Bilder zum Oeuvre des Meisters hinzugekommen sind, allen voran die *Hochzeit des Herrn des Flusses*.

Bei genauerer Betrachtung lässt sich über die Bildtitel hinaus eine innere Wandlung im Zuschreibungskorpus erkennen. Die bereits in der Südlichen Song-Zeit verschwundenen Sujets bleiben verschwunden. Drachenbilder sind zwar noch im Bewusstsein der Kritiker und auch in Sammlungen, mit nur noch ca. zehn Prozent des Oeuvres aber bereits in absteigender Tendenz. Der volkstümliche Dong Yuan befindetet

---

Werke von Wang Wei, der als idealer Literat vorgestellt werden konnte, dessen erhaltene Werke aber „were too few to present an actual force to inspire Yüan artists. Even though some of his works might still have been found in the thirteenth century, they must have been overwhelmed by the large number of attributions that tended to blur the image of the artist.“ (ebd.) Deshalb nahm man den hinsichtlich seiner Karriere und seines Charakters farblosen Dong Yuan und erklärte ihn zum Nachfolger von Wang Wei. Erst durch diesen Verschmelzungsprozess von Images sei er zum Prototyp des Literaten geworden. Li Chu-ting ist der erste, der die Rezeptionsgeschichte Dong Yuans als die Konstruktionsgeschichte seines Images versteht. An diesem Punkt seiner Argumentation lässt sich jedoch skeptisch fragen, warum nur der „echte“ Wang Wei Wirkmacht auf die Yuan-Literaten gehabt haben sollte, nicht aber die Zuschreibungen, die sicher genau im Sinne des entworfenen und erwünschten Images waren. Zweitens wird denen, die sich nur von Originalen inspirieren ließen (und diese auch von bloßen Zuschreibungen unterscheiden konnten) die Situation bezüglich Dong Yuans rund 400 Jahre nach dessen Tod nicht wesentlich anders vorgekommen sein. Drittens ist bemerkenswert, dass in Dong Yuans Zuschreibungskorpus während der Yuan-Zeit gerade die Schneebilder rückläufig sind.

<sup>275</sup> Vgl. Anhang I.

<sup>276</sup> *Sommerliche Berge* soll es z.B. gleich dreimal, nämlich in den Sammlungen von Zhao Mengfu, Shi Chongwen und Mao Zheming, gegeben haben. (Vgl. Han 1991, S. 60)

<sup>277</sup> Was am Song-Hof als *Berge in Farbe* (Anhang I.2, Nr. 22, 23) benannt war, könnte in der Yuan-Zeit als *Der Berg Lu* (Anhang I.5, Nr. 22) gehandelt worden sein. Selbst das *Flussufer* (Anhang I.5, Nr. 1), namentlich bereits in der Südlichen Song-Zeit (Anhang I.4, Nr. 2) genannt, könnte mit etwas Phantasie als Umbenennung des *Meeresstrandes* (Anhang I.2, Nr. 75) vorgestellt werden.

sich auf dem Rückzug, es dominieren die Landschaften.<sup>278</sup> Noch deutlicher aber macht der statistische Vergleich eine andere Verschiebung: Acht Bilder in der kaiserlichen Sammlung am Nördlichen Song-Hof waren als winterlich (寒 *han*) ausgezeichnet,<sup>279</sup> auf sechs weiteren war Schnee (雪 *xue*) genannt.<sup>280</sup> In den Yuan-Sammlungen finden sich noch ganze zwei Winter-Bilder<sup>281</sup> und kein einziges Schneebild. Stattdessen haben die Wolken- und Dunstlandschaften (煙 *yan*, 雲 *yun*), denen bereits Mi Fu besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte, mit drei Titeln gegenüber einem einzigen im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* deutlich zugenommen.<sup>282</sup> Es scheint, als stellten sich die Sujets des Zuschreibungskorpus mehr und mehr auf den Zeitgeschmack ein. Dieser Befund hätte nichts Frappierendes, filtert doch jede Sammlungspraxis aus dem überlieferten Bestand das heraus, was ihr nicht sammelwürdig erscheint; wenn nicht zugleich der Eindruck entstünde, dass die so gewonnene Teilmenge in absoluten Zahlen zunimmt.

Die gravierendste Veränderung, die sich in der Yuan-Zeit, einhergehend mit Dong Yuans neuem Ruhm, abspielt, ist eine stilistische und lässt sich statistisch nicht nachweisen. Dong Yuan beginnt nun (und wird dies bis heute durchhalten) seine Berge und Felsen mit Hanffaserlinien zu texturieren und mit Alaunköpfen zu schmücken. Er hat nun ein stilistisches Erkennungsmerkmal.

---

<sup>278</sup> Unter den Landschaften finden sich sowohl monochrome als auch farbige. Entgegen der Ansicht von Han (1991, S. 58) entwirft die Yuan-Zeit Dong Yuan nicht als monochromen Landschaftler. Sowohl Zhou Mi als auch Zhao Mengfu, Tang Hou und Xia Wenyan nennen und besprechen seine farbige Malweise. Eine andere Tendenz ist bei den Landschaften erkennbar: Nur zwei enthalten (vom Titel her ausmachbar) Figuren. "Reine" Landschaften scheinen dem Geschmack der Sammler und Maler der Yuan-Zeit eher zu entsprechen, und diese Vorliebe prägt auch das Zuschreibungskorpus von Dong Yuan. Diese Tendenz findet allerdings ihre Einschränkung durch die nicht unbedeutenden Bildbeschreibungen Zhou Mis.

<sup>279</sup> S. Anhang I.2, Nr. 34, 35, 36, 50, 53, 76-78.

<sup>280</sup> S. Anhang I.2, Nr. 16, 33, 48, 49, 51, 52.

<sup>281</sup> S. Anhang I.5, Nr. 16, 20.

<sup>282</sup> Vgl. Anhang I.5, Nr. 2, 19 (煙); Nr. 21 (雲) und Anhang I.2, Nr. 47. Den Trend macht Zhou Mi mit seinem Buchtitel *Verzeichnis dessen, was wie Wolken und Dunst an den Augen vorüber zieht* (雲煙過眼錄 *Yunyan guoyan lu*) anschaulich.



Es ist, als sei die Ernte gerade noch rechtzeitig eingefahren worden, nachdem sich der Mongolensturm als Sommergewitter herausgestellt hat. Jetzt drohen die wütenden Herbststürme der Ming-Kaiser. In ihnen muss sich zeigen, ob der von einer Schritt für Schritt etablierten kunsthistorischen Tradition assemblierte Körper zerfallen wird oder zusammengeschweißt werden kann.

## Ming-Zeit: Funktion und Fiktion des Linienahnen

Im Jahr 1368 gelang es Aufständischen unter Führung von Zhu Yuanzhang 朱元璋 die Herrschaft der Mongolen in China zu beenden. Sie setzten damit einen Schlusspunkt unter eine Reihe von Erhebungen, in denen immer wieder Geheimgesellschaften mit buddhistischen und daoistischen Einflüssen eine Rolle gespielt hatten.<sup>283</sup> Vom Standpunkt der Kunstgeschichte aus handelte es sich um eine Machtübernahme nach klassischem Muster. Zhu Yuanzhang, der dreißig Jahre lang unter der Regierungsdevise Hongwu 洪武 als erster Ming-Kaiser herrschen sollte, unterstrich die Kontinuität der Dynastie mit ihrer Vergangenheit, indem er die kaiserliche Sammlung übernahm und inventarisieren ließ.<sup>284</sup>

Die Kunstpolitik in der Hongwu-Ära unterstand dem Ziel, die Zeit der Mongolenherrschaft vergessen zu machen und an die Kultur der Tang- und nun auch wieder der Song-Zeit anzuschließen. Für die Malerei bedeutete dies keineswegs einen Schulterschluss mit den Idealen der Gelehrtentradition, die das kunsthistorische Bild der Nördlichen Song-Dynastie heute nicht unwesentlich prägen. Der aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Zhu Yuanzhang hegte ein tiefes Misstrauen gegen Beamte und Gelehrte. Kunst sollte unter ihm repräsentativen und zugleich, wie bereits in ihrer Frühzeit, moralisierenden Zwecken dienen. Für die Maler, die an den Hof berufen wurden, ergab sich die schwierige Aufgabe, einem tyrannischen und zunehmend wohl auch paranoiden Herrscher zu gefallen, und dies nicht selten unter Todesdrohung.<sup>285</sup> Für die privaten Sammler, vor allem von Bildern in der Literatentradition, dürfte die restaurative

---

<sup>283</sup> Zur Geschichte der frühen Ming-Dynastie und zur Person des Zhu Yuanzhang s. Gernet 1988, S. 328ff; Teng Ssu-yü 1976; Langlois 1988.

<sup>284</sup> Hongwu ließ alle Bilder und Kalligraphien der Yuan-Sammlung inventarisieren und mit einem kaiserlichen Halbsiegel versehen, dessen andere Hälfte ins Inventar gestempelt wurde. Chang Lin-sheng 1996, S. 8: "Thus were the Ming imperial collections drawn directly from the Yüan collections."

<sup>285</sup> Auch Literaten mussten am Hof Figuren malen, wozu sie nur in seltenen Fällen die Voraussetzungen mitbrachten. Zhao Yuan wurde auf kaiserlichen Befehl umgebracht, weil sein Bild von Herrschern aus dem Altertum dem gegenwärtigen missfiel. Außer Wang Fu 王紱 sollen fast alle Literatenmaler hingerichtet oder in den Selbstmord getrieben worden sein. (Vgl. Lee in: Eight Dynasties 1980, S. xlv; Langlois in Mote/Twitchett 1988; Yang 1989; Han 1991, S. 99)

Kunstpoltik gleichwohl eine Entlastung von der Schenkungsverpflichtung dem Hof gegenüber dargestellt haben. Trotzdem blieb die Zahl der in privaten Sammlungen verzeichneten Dong Yuans vergleichsweise gering – bis zum Erscheinen von Dong Qichang.<sup>286</sup>

### *Song Lian*

Song Lian 宋濂 (1310-1381) war ein Gelehrter aus Zhejiang, der sich als Schriftsteller einen Namen gemacht hatte, als er 1349, noch unter der Herrschaft der Mongolen, an die Hanlin-Akademie berufen wurde. Später nahm ihn der Rebell und zukünftige Kaiser Zhu Yuanzhang als Erzieher seines ältesten Sohnes in den Dienst. Nach dem Dynastiewechsel im Jahr 1368 wurde Song Lian zunächst zum Redakteur der Yuan-Dynastiegeschichte, später u.a. zum Kanzler der Hanlin-Akademie ernannt. Nachdem er die Wechselfälle des Beamtenlebens mit seinen Beförderungen und Degradierungen durchlebt hatte, durfte er im Alter schließlich die Früchte seiner Loyalität ernten. Trotz angeblicher konspirativer Tätigkeit eines Enkels wurde Song Lian nicht hingerichtet, sondern nur verbannt.<sup>287</sup>

In einer kleinen Abhandlung über den *Ursprung der Malerei* (畫原 *Huayuan*) markiert der Historiograph drei stilistische Epochenschwellen, die er mit den Namen großer Malerpersönlichkeiten verbindet:

顧陸以來是一變也，閻吳之後又一變也，至於關李范三家者出又一變也。<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Han gibt 14 in Sammlungen befindliche Dong Yuans an. In der späten Ming-Zeit kam es zu einem noch weiteren Rückgang. (Han 1991, S. 16) Alle Zahlen müssen nun vor dem Hintergrund eines vervielfachten Quellenmaterials relativiert werden.

<sup>287</sup> Biographische Angaben nach Giles (1898) und Mote (in: Goodrich/Fang 1976). Letzterer berichtet von einer Version, nach der Song Lian sich in der Verbannung das Leben genommen haben soll, als ihm im Gespräch mit einem daoistischen (!) Gelehrten bewusst wurde, dass er unter zwei verschiedenen Dynastien im selben Amt gedient und damit gegen seine konfuzianische Loyalitätspflicht verstoßen hatte.

<sup>288</sup> *Peiwenzhai Shuhua pu*, Bd. 1, S. 270.

*Mit Gu [Kaizhi] und Lu [Tanwei] gab es eine Veränderung [des Stils]. Nach Yan [Liben] und Wu [Daozi] war [der Stil] wiederum verändert. Dann trat erneut eine Veränderung mit Guan [Tong], Li [Cheng] und Fan [Kuan] ein.*

Die erste Epochenschwelle datiert also auf die Zeit der Sechs Dynastien, die zweite ist in der Tang-Zeit anzusetzen, und die dritte reicht von der Zeit der Fünf Dynastien bis in die frühe Song-Zeit. Die bis dato letzte Epoche wird nach Song Lian durch das seit Guo Ruoxu bekannte Dreigestirn eingeleitet, in dem Guan Tong noch die Stelle einnimmt, die Tang Hou später Dong Yuan zugesprochen hatte. Die Motive für Song Lians Übernahme der älteren Einteilung – eine „konservative“ Ästhetik oder politisch bzw. durch Überlebensklugheit motivierte Zurückhaltung im Zitieren yuan-loyaler Gelehrter – lassen sich für uns nicht rekonstruieren. Festhalten lässt sich, dass Dong Yuan von unserem ersten Autor in der frühen Ming-Zeit keine epochale Bedeutung zugesprochen wird.

Der epochale Zugriff auf die Geschichte betrachtet die drei Schulgründer Guan Tong, Li Cheng und Fan Kuan nicht auf stilistische Unterschiede hin, sondern im Gegenteil unter dem Gesichtspunkt einer Gemeinsamkeit, die sie von der Epoche des Yan Liben und Wu Daozi absetzt. Die Entfernung in der durch Epochenschwellen interpunktierten Zeit schafft eine größere Distanz als die Zugehörigkeit zu verschiedenen, parallel existierenden Schulen, deren Rivalität in dem Epochendenken in den Hintergrund tritt.<sup>289</sup> Wir werden diese verschiedenen Ordnungsschemata in der ming-zeitlichen Kunstgeschichte ihrerseits miteinander rivalisieren sehen.

### ***Cao Zhao***

Cao Zhao 曹昭 war ein Gelehrter aus Songjiang, der seine Sammelleidenschaft nach eigenem Bekunden von seinem Vater geerbt hatte. 1388 veröffentlichte er seine *Wesentlichen Gesichtspunkte der Antiquitäten* (格古要論 *Gegu yao lun*),<sup>290</sup> in denen er

---

<sup>289</sup> Cahill hat in *Distant Mountains* mit dem Unterschied von Epochen- und Liniendenken gearbeitet. (Cahill 1982, S. 11ff)

<sup>290</sup> Nach Goodrichs Formulierung „a pioneer work on Chinese art and archeology“ (in: Goodrich/Fang 1976, S. 1297). Zuerst übersetzt von Sir Percival David (1971 posthum erschienen). Wir benutzen im folgenden als Textgrundlage die (leider nicht paginierte) Pekinger Ausgabe von 1987 新增格

Bronzen, Malerei, Kalligraphie und „andere seltene Dinge“ bespricht. Das erklärte Ziel des Buches war es, jüngeren Generationen einen Leitfaden für Kennerschaft an die Hand zu geben.<sup>291</sup> Auch Dong Yuan ist ein kleiner Abschnitt gewidmet, der neben uns bereits bekannten Versatzstücken einige neue Punkte enthält.

董源江南人，事南唐後主為後苑副使，其山峭拔高縱，從腳至頂轉摺分明，其石披麻，其水穀紋，樹多亭直，葉單夾筆兼之，喜作人物，多用青紅衣，人面亦用粉素，論者謂水墨類王維，著色如李思訓，其畫溪橋洲渚，皆有生意，一片江南景也。

*Dong Yuan kam aus dem Jiangnangebiet. Er diente der Südlichen Tang-Dynastie unter ihrem letzten Herrscher als Stellvertretender Kommissar des Hinteren Gartens.<sup>292</sup> Seine Berge steigen jäh auf und überragen einander, doch vom Fuß bis zum Gipfel sind ihre Windungen klar erkennbar. Seine Steine sind aus Hanffasern modelliert, sein Wasser ist in Kornlinien ausgeführt, die Bäume sind sehr zentriert und gerade, Blätter sind sowohl mit einfachen Pinselstrichen als auch mit Konturlinien ausgeführt. Dazu malte er gerne Figuren, wobei er die Gewänder in Rot und Grün hielt, während er für die Gesichter gepudertes Weiß benutzte. Die Kritiker sagen, dass seine [Bilder in] nasser Tusche nach der Art des Wang Wei seien, die farbigen aber Li Sixun glichen. Seine Flüsse, Brücken, Sandbänke und kleinen Inseln sind alle lebensnah, ein Stück Jiangnanlandschaft.*

Wir registrieren Wendungen, die längst zu fertigen Textbausteinen der Dong-Yuan-Geschichte geworden sind. Anderes erscheint uns neu, wenn auch vielleicht nur, weil wir nicht mehr über alle Quellen verfügen, die Cao Zhao noch vorliegen hatte. So ergänzt er die in der Yuan-Zeit entwickelte pinseltechnische Beschreibung um interessante Details.

---

古要论 *Xinzeng gegu yaolun*, in der u.a. die erweiterte Textfassung der *Tianshu*-Ausgabe von 1462 berücksichtigt ist. Zu den verschiedenen Editionen s. David 1971, S. xliii-lxii.

<sup>291</sup> Vorwort von Cao Zhao, in: David 1971, S. 3. Zur Biographie Cao Zhaos s. Goodrich, in: Goodrich/Fang 1976, S. 1296ff.

<sup>292</sup> Bei Shen Gua hatte es in Übereinstimmung mit Bian Yongyu geheißen, dass er dem zweiten Herrscher gedient habe (nicht dem dritten und letzten namens Li Yu).

Die Wassertextur nennt er Kornlinien, was sich in der Dong-Yuan-Literatur nicht einbürgern wird. Die Bäume (deren unbeugsame, energetische Stämme und Äste bereits Mi Fu aufgefallen waren) beschreibt er nun als auffällig gerade. Die Blätterausführung weise zwei Arten auf, die sich mit dem anachronistischen Begriffspaar aus der europäischen Kunstgeschichte als malerisch und zeichnerisch benennen ließen. Auch Mi Fus Jiangnanthema wird wieder aufgegriffen, allerdings ohne dessen Emphase. Dass er Dong Yuan in Übereinstimmung mit Guo Ruoxu zwei Stile zuschreibt, nämlich die lavierende Tuschmalerei Wang Weis und die farbige Malerei von Li Sixun, mag uns an dieser Stelle noch wie ein altbekannter und unverbrüchlicher Bestandteil der Dong-Yuan-Literatur vorkommen, wird sich jedoch im Verlauf der Ming-Zeit vor dem Hintergrund eines zunehmend mit Ausschließlichkeitspathos aufgeladenen Liniendenkens verflüchtigen.

Cao Zhao handelt Dong Yuan nicht nur unter einem stilistischen Gesichtspunkt ab. Mit Blick auf dessen überliefertes Oeuvre stellt er Überlegungen zur Abhängigkeit der Kunst von ihrer Sammlung an. Nach Jahrzehnten politischer Unruhen sind die ästhetischen Debatten über die alten Meister vom Bewusstsein der Seltenheit ihrer Werke überschattet.

董源李成皆宋人也，所畫猶稀如星鳳，況晉唐名賢真跡，其可得見之哉，嘗考其故，蓋古畫紙絹皆脆，如常舒卷損壞者多，或聚於富貴之家，一經水火喪亂，則舉群失之，非若他物猶有散落存者。

*Obwohl Dong Yuan und Li Cheng aus der Song-Zeit stammen, sind ihre Bilder doch selten wie Sternschnuppen oder Phönixe. Wie sollte man nun gar Originale der namhaften Großen aus der Jin- und Tang-Zeit sehen können!? Ich habe die Gründe dafür untersucht. Nun, Papier und Seide der alten Bilder sind fragil, und wenn eine Rolle oft entfaltet wird, so schadet es ihr und verdirbt sie. Auch gehen sie, da sie in den Häusern der Reichen und Adligen gesammelt werden, bei Wasser- oder Feuerkatastrophen und bei Unruhen, die durch den Tod einer mächtigen Persönlichkeit ausgelöst werden, in großen Beständen verloren. Sie überleben nicht wie andere Dinge, die nur zerstreut werden.*

Cao Zhao ist nicht der erste, der authentische Werke von Dong Yuan für extrem selten

erklärt. Bemerkenswert an dem Passus ist, dass er Gründe dafür angibt. Es sind Gründe für einen kunsthistorischen Pessimismus, werden seiner Einsicht zufolge Werke doch durch ihre Betrachtung wie auch durch ihre Sammlung überhaupt bedroht. Bereits Zhang Yanyuan hatte ein halbes Jahrtausend vor ihm auf die Fragilität des Materials der Malerei und auf seine prekäre Situation in von Prestigewert umkämpften Sammlungen hingewiesen. Cao Zhao greift den scheinbar aus dem Gedächtnis verlorenen Faden auf. Politische Wirren und die Destruktivkraft der Elemente Feuer und Wasser verdichten sich auch ihm zu einem katastrophischen Horizont der gesammelten Bilder, präziser noch: der von den Reichen und Noblen, d.h. in großen Kontingenten gesammelten Bilder.

Es ist bemerkenswert, dass die Erinnerung an Zhang Yanyuans nüchternen Blick auf die Geschichte der Kunst nicht beim Einfall der Dschurdschen am Ende der Nördlichen Song-Dynastie und auch nicht nach dem Mongolensturm wach wurde, sondern in der frühen Ming-Dynastie, als sich das Reich der Mitte des Gefühls der Demütigung durch Fremdherrschaft in einer Besinnung auf die autochthone kulturelle Stärke entledigen wollte. Diese Erinnerung ist das Verdienst eines Mannes, der das Interesse am Alten mit einer Verpflichtung auf das Authentische verknüpfte und dabei die Wertschätzung für Qualität vom Fetisch großer Namen getrennt halten wollte.

無名人畫有甚佳者，今人以無名命為有名，不可勝數，如見牛即說是戴嵩，見馬即說是韓幹畫也，尤為可笑俱唐人。

*Es gibt hervorragende Werke anonymer Maler, aber unsere Zeitgenossen verleihen den Anonymen in zahllosen Fällen Namen. Wenn sie einen Ochsen sehen, heißt es, dies sei ein Dai Song<sup>293</sup>; und wenn sie ein Pferd sehen, heißt es, dies sei ein Han Gan<sup>294</sup>. Vor allem bei den Tang-Malern ist das einfach lächerlich.*

Ein Schuss bitterer Ironie ist aus der Warnung, die um ihre Vergeblichkeit zu wissen scheint, herauszuhören. Immerhin, auch wenn die Wertschätzung anonymer Werke, wie

---

<sup>293</sup> Dai Song 戴嵩 (8. Jh.) war bekannt für Büffeldarstellungen.

<sup>294</sup> Han Gan 韓幹 (ca. 715 - nach 781), lebte in Chang'an, berühmter Pferdemaalerei; wurde von Kaiser Xuanzong beauftragt, die kaiserlichen Pferde zu malen.

bereits von Zhang Yanyuan vermerkt, ein Problem für die an großen Namen orientierten Sammler blieb, so hielt sich in Zuschreibungsfragen bezüglich der Werke von Dong Yuan scheinbar über lange Perioden der Ming-Zeit eine gewisse Vorsicht.

### *Du Qiong*

Du Qiong 杜蘆 (1397-1474) war ein Gelehrter und Maler aus einer reichen Familie in Suzhou.<sup>295</sup> Er vermied eine Ämterlaufbahn, damit politischen Ärger, und verschaffte sich stattdessen im regen Kulturleben Suzhous, das wirtschaftlich zu einer Vormachtstellung im Reich gelangt war, Anerkennung. Der Nachwelt ist er vor allem als Lehrer und älterer Freund des berühmten Malers Shen Zhou bekannt. In einem Gedicht über die Entwicklung der Malerei schrieb er:

後苑副使說董子 / 用墨濃古皴麻皮 / 巨然秀潤得正傳。<sup>296</sup>

*Der Stellvertretende Kommissar des Hinteren Gartens, will sagen: Meister Dong, / benutzte die Tusche dickflüssig und in altherwürdiger Art, als Textur verwendete er Hanffaserlinien. / Juran, schön und elegant, erhielt die korrekte Überlieferung.*

Du Qions Darstellung veranschlagt ein Linienmodell mit Juran als Dong Yuans Schüler in „korrekter Überlieferung“. Dong Yuans Malweise wird mit der Hanffasertextur sowie hinsichtlich ihres Tuschegebrauchs („dickflüssig“) charakterisiert und mit dem zugleich beschreibenden und wertenden Attribut „altherwürdig“ ausgezeichnet. Es handelt sich um seit Tang Hou bzw. Xia Wenyan bekannte Floskeln, die sich keiner eigenen Bildbetrachtung verdanken müssen. Die Formelhaftigkeit, der das Medium des Lehrgedichtes entgegenkommt, legt nahe, dass mit der Seltenheit alter Werke und dem gleichzeitigen Vergewisserungsinteresse an der Tradition nicht unbedeutende Felder der kunstgeschichtlichen Überlieferung von der Bildbetrachtung an sich textuell fortpflanzende Bildbeschreibungen übergegangen sind. In diesem Textfortschreibungsverfahren lassen sich leichte Akzentverschiebungen feststellen. Statt „üppig“ (穠 *nong*)<sup>297</sup> wie bei

---

<sup>295</sup> Zu biographischen Angaben vgl. Weng in Goodrich/Fang 1976

<sup>296</sup> Zit. nach Bush 1971, S. 201.

<sup>297</sup> Das Zeichen 穠 wird gemeinhin nur auf Pflanzenwachstum angewandt.



Tang Hou und Xia Wenyan heißt es nun „dickflüssig“ (濃 *nong*), statt „tiefgründig“ (幽 *you*) nun „hübsch“ (秀 *xiu*). Wir müssen offen lassen, ob es sich um gezielte sprachliche Anpassungen an einen veränderten Zeitgeschmack handelt oder ob es sich, ähnlich den zufälligen Mutationen im darwinistischen Evolutionsmodell, lediglich um durch Hör- und Schreibfehler bei der Textüberlieferung bedingte Versionen handelt.

### ***Shen Zhou***

Shen Zhou 沈周 (1427-1509) entstammte einer vornehmen Familie und genoss das Privileg, ein ganz der Gelehrsamkeit, Dichtkunst und Malerei gewidmetes Leben führen zu können.<sup>298</sup> Er lebte in Wuxian bei Suzhou, wo eine Gruppe von Malern die Tradition der Gelehrtenmaler fortzuführen beanspruchte; daher der ihnen gegebene Name Wu-Schule, als deren Begründer Shen Zhou gilt. Die Wu-Schule wird traditionell der Zhe-Schule gegenübergestellt, deren führende Vertreter einschließlich ihres Ahnherren Dai Jin 戴進 (1388-1462) aus der Provinz Zhejiang kamen. In der so veranschlagten Opposition überschneiden sich drei Ordnungskategorien. Zunächst leiten sich die Namen von einer geographischen Verortung her, die an Regionalstile lokaler Schulen denken lässt. Dahinter verbirgt sich zugleich eine soziale Unterscheidung. Die Maler der Wu-Schule galten als Literaten, d.h. Amateure, die der Zhe-Schule als Berufsmaler.<sup>299</sup> Drittens gab es eine Differenz hinsichtlich der ästhetischen Vorbilder. Für die Zhe-Schule war die Ma-Xia-Schule der Südlichen Song-Zeit maßgeblich, für die Wu-Schule hingegen eine von den Literaten für sich reklamierte Tradition, die ihren Ausgang von Wang Wei genommen haben sollte und über Dong Yuan und Juran zu den großen Meistern der Yuan-Zeit

---

<sup>298</sup> Zur Biographie s. Cahill 1960, S. 125ff.

<sup>299</sup> Handelte es sich bei den Gelehrten der Song-Zeit um Beamte, die in ihrer Freizeit malten, so fanden sich unter den Literaten, die in der Ming-Zeit ihre Nachfolge beanspruchten, in großer Zahl Männer, die durch die Prüfungen gefallen waren. Ein gewisser Prozentsatz konnte sich durch die eingebürgerte Korruption Ämter kaufen. Wem dies mangels Ressourcen unmöglich war, griff zum Broterwerb evtl. auf die Malerei zurück. Auf der anderen Seite malten viele Berufsmaler in Stilen, von denen die Literaten behauptet hatten, sie seien ihr Proprium. Die Unterscheidung zwischen Literaten und Berufsmalern war seit der Ming-Zeit alles andere als trennscharf, bekundete aber den unbedingten Willen zur sozialen Distinktion.

führte.<sup>300</sup>

Shen Zhou selbst beschreibt in der Aufschrift zu seinem eigenen Bild *Das Antlitz der Berggipfel und die Farbe der Flüsse* (巒容川色 *Luanrong chuanse*) die Tradition, in der er sich sieht, als eine Linie, die ihren Ausgang von Dong Yuan nimmt und sich über dessen (wie er zuvor sagt: einzigen) Schüler Juran an Wu Zhen weiter vererbt habe.

以巨然之於北苑，仲圭之于巨然，可第而見矣。近求北苑  
巨然真跡，世遠兵餘，已不可得。如仲圭者，亦漸淪散，  
間覩一二。<sup>301</sup>

*Dass Juran auf Beiyuan [Dong Yuan]<sup>302</sup> und Zhong Gui [Wu Zhen] auf Juran folgte, kann wie eine Stufenfolge betrachtet werden. Wer in unserer Zeit nach Originalen von Beiyuan oder Juran sucht, kann wegen des zeitlichen Abstands und der früheren Kriege keine mehr finden. Selbst Zhong Guis Werke sind zunehmend verloren und man kann nur noch ein oder zwei [Originale] sehen.*

Die Seltenheit der Werke von Dong Yuan hat sich hier, in der mittleren Ming-Zeit, bis zu ihrem Nichtsein gesteigert.<sup>303</sup> Der Schwund der Originale erfasst in gnadenloser Stufenfolge die ganze Linie, in der Shen Zhou sich selbst verortet. Unweigerlich scheinen mit der zeitlichen Entfernung vom Ursprung dessen Spuren zu verwischen. Über die Frage nach der Rolle der Bildbetrachtung für die Kennerschaft stellt sich die Frage nach der Überlieferung für die Maler. Wie kann sich Shen Zhou in eine Linie stellen, deren Ahnen in die Bilderlosigkeit eingegangen sind?

---

<sup>300</sup> Dass die Gegensätze aus der Retrospektive stärker wirken als zu Beginn der Schulbildung, wird schon durch die Tatsache unterstrichen, dass Shen Zhou zeit seines Lebens Werke von Dai Jin sammelte und kopierte. (S. Barnhart 1996, S. 99)

<sup>301</sup> *Daguan lu* Bd. 4, S. 2388.

<sup>302</sup> Shen Zhou verwendet die zuerst von Shen Gua gebrauchten Zeichen für Dong Yuans Amtstitel wie einen Künstlernamen. Bei den Autoren der späteren Ming-Zeit sollte sich dieser Sprachgebrauch einbürgern.

<sup>303</sup> Entgegen seiner eigenen Aussage, vielleicht auch zu einem späteren Zeitpunkt, soll Shen Zhou zeitweilig im Besitz von *Zwischen Flüssen und Bergen wandern* 溪山行旅圖, gewesen sein. (Vgl. Han 1991, S. 65) Bei Dong Qichang heißt es gleichwohl nur, Shen Zhou habe die Rolle gesehen (s.u.).

Von Wu Zhen, dessen Werke mittlerweile selbst selten geworden sind, hatten wir erfahren, was im Falle der Seltenheit von Originalen getan werden kann: Es kann kopiert werden. Was aber ist zur Fortsetzung der Linie zu tun, wenn keine Originale mehr zugänglich sind, um von ihnen Kopien anzufertigen? Shen Zhou suggeriert eine Art ästhetische Vererbungslehre. Da die Originale des Ursprungs einer ästhetischen Linie die Wirren der Geschichte nicht überleben, kann dieser nur aus späteren Formen erschlossen werden. Da Originale von Dong Yuan und selbst von Juran nicht mehr vorhanden sind, muss man ihre Stilüberlieferung aus den Werken Wu Zhens entnehmen. Spätere mögen sich dann an Shen Zhou halten. Der Ursprung, dem zu folgen ist, lässt sich nur noch mit Hilfe des aus ihm Entsprungenen erkennen.

### *He Liangjun*

He Liangjun 何良俊 (1506-1573) aus Songjiang war ein Freund des berühmten Suzhouer Malers Wen Zhengming 文徵明 (1470-1559), mit dem er das Schicksal teilte, trotz hoher Begabung und umfangreicher Bildung mehrfach durch die Beamtenprüfungen zu fallen. Schließlich ging er in der Hoffnung nach Peking, wie Wen Zhengming auch ohne Graduierung ein Amt zu erhalten, was ihm durch Protektion befreundeter Beamter tatsächlich gelang. Dass ihn der ausbleibende Prüfungserfolg nicht davon abhielt, sich mit den größten Geistern aller Zeiten zu vergleichen, belegt der Name seines Studios, das er das der *Vier Freunde* (四友齋 *Siyoushai*) nannte. Gemeint waren Zhuangzi, Vimalakirti, Bo Juyi und er selbst.<sup>304</sup>

In seiner *Abhandlung der Malerei aus dem Studio der Vier Freunde* (四友齋畫論 *Siyoushai hualun*) bietet er eine ästhetische Phalanx gegen die Maler der Südlichen Song-Akademie auf. Er nennt Li Cheng, Fan Kuan und Dong Yuan zusammen mit Juran.<sup>305</sup> Juran wird in dieser Viererkette nicht als Schüler von Dong Yuan ausgezeichnet,

---

<sup>304</sup> Vimalakirti war nach der Überlieferung des Mahayana-Buddhismus ein Laie, der Mönche belehrte. Inhalte seiner Unterweisungen waren v.a. die Nicht-Zweiheit, die Buddha-Natur aller Wesen, die Leere als Grundlage der Ethik und die wundersame Erlösung. Bo Juyi 白居易 war ein tang-zeitlicher Dichter (772-846), der sich mit zunehmendem Alter vom Konfuzianismus zum Buddhismus wandte. S. Feifel 1959, S. 194f. Zur Biographie von He Liangjun s. Chaoying Fang in Goodrich/Fang 1976, S. 515-518.

<sup>305</sup> *Siyoushai hualun*, YSCB Bd. 12, S. 36.

sondern wie ein Meister gleichen Ranges genannt. Eine andere Stelle macht deutlich, dass Dong Yuan keineswegs wie bei Tang Hou alternativ zu Guan Tong gesetzt ist. Explizit reiht He Liangjun ihn zusammen mit Jing Hao 荆浩 (akt. ca. 870-930)<sup>306</sup> unter die großen Landschaftler ein. Nach den Fünf Dynastien habe es in der Figurenmalerei keine Meister mehr gegeben, die Gu Kaizhi, Lu Tanwei, Zhang Sengyou, Wu Daozi oder Yan Liben gleich gekommen seien. In der Landschaftsmalerei aber sei es umgekehrt:

五代以前不見有、關仝、荆浩、李成、范寬、董北苑、僧巨然。<sup>307</sup>

*Vor den Fünf Dynastien gab es keinen Guan Tong, Jing Hao, Li Cheng, Fan Kuan, Dong Beiyuan oder einen Mönch Juran.*

In den verschiedenen Sujets der Malerei wirken demnach gegenläufige Zeitpfeile. Gab es in der Figurenmalerei nach der Tang-Dynastie eine in der Zeit absteigende Tendenz, so in der Landschaftsmalerei eine aufsteigende. Wir hatten gesehen, wie sich bereits Xia Wenyan in der späten Yuan-Zeit mit dieser These wörtlich auf Guo Ruoxu bezogen hatte, der sich seinerseits schon auf Zhang Yanyuan berufen konnte. Offenbar wandert ein Topos durch die Geschichte; doch er bleibt sich auf dieser Wanderschaft nicht gleich. Zum einen verändert die Zeit die Bedeutung identischer Formulierungen. Hatte Guo Ruoxu mit seinen „jüngeren“ (近 *jin*) Landschaftlern noch Maler meinen können, die nur zwei, drei Generationen älter waren als er selbst, so liegen nun rund 600 Jahre zwischen ihnen und He Liangjun. Zum anderen hatte keiner der Autoren den Topos ohne kleine Variation übernommen. Tang Hou hatte Guo Ruoxus Dreifuß der großen Landschaftler personell umbesetzt, Xia Wenyan hatte ihm durch die Ergänzung eines vierten Fußes eine andere Statik verliehen; und nun erhöht He Liangjun auf sechs Namen. Eine andere Stelle macht deutlich, dass es ihm nicht um sechs Stilgründer geht, sondern dass die genannten Meister paarig Schulen und damit Linien zugeordnet werden können.

---

<sup>306</sup> Die Lebensdaten von Jing Hao sind einigermaßen unsicher, andere Quellen geben ca. 855-915 an. Er stammte aus Henan, war berühmt für seine Landschaften und später für den ihm zugeschriebenen Traktat *Bemerkungen zum Weg des Pinsels* (筆法記 *Bifa ji*).

<sup>307</sup> *Siyoushai hualun*, YSCB Bd. 12, S. 31.

夫畫家各有傳派。。。畫山水亦有數家，關仝荆浩其一家也，董源僧巨然其一家也，李成范寬其一家也，至李唐又一家也，此數家筆力神韻兼備。<sup>308</sup>

*Im Allgemeinen gehört jeder Maler einer Überlieferungslinie an ... In der Landschaftsmalerei gibt es verschiedene Schulen: Guan Tong und Jing Hao bilden eine Schule, Dong Yuan und der Mönch Juran bilden eine Schule, Li Cheng und Fan Kuan bilden eine Schule, und auf Li Tang geht ebenfalls eine Schule zurück. Diese verschiedenen Schulen verstehen sich alle sowohl auf die Pinselführung als auch auf die energetische Resonanz.*

Überraschenderweise gehören Li Cheng und Fan Kuan nun derselben Schule an, während Li Tang seine eigene hat. In unserem Kontext sind vor allem zwei Punkte interessant: Erstens gibt es keine Drei- oder Zweizahl unter den Landschaftstraditionen, sondern eine prinzipiell wohl unbegrenzte Pluralität der Schulen. Zweitens werden die genannten Schulen keinem vergleichenden Ranking unterworfen, sondern es wird ihnen ausdrücklich ihre Gleichrangigkeit bescheinigt. Zur Bedeutung der Schule von Dong Yuan und Juran äußert sich He Liangjun anlässlich von Shen Zhou, den er in deren Tradition verortet und zugleich mit den Vier Großen Meistern der Yuan-Zeit assoziiert.<sup>309</sup>

沈石田畫法，從董巨中來，而於元人四大家之畫極意，臨摹皆得其三昧，故其匠意高遠，筆墨清潤。<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> *Siyoushai hualun*, YSCB Bd. 12, S. 38f

<sup>309</sup> Die "Vier Großen Meister der Yuan-Zeit" gehen als Konzept auf einen derselben zurück, werden dann aber erst in der späten Ming-Zeit in anderer Aufstellung kanonisiert. Es war Ni Zan, der mit Gao Kegong, Zhao Mengfu, Huang Gongwang und Wang Meng vier Meister über alle anderen gestellt hatte. Wang Shizhen (1526-90) änderte die Zusammensetzung und nannte Zhao Mengfu, Huang Gongwang, Wang Meng und Wu Zhen. Die „Vier Meister“ zu definieren, die die Kunstgeschichte bis heute wie eine reale Größe behandelt, war Dong Qichang vorbehalten. Gao Kegong blieb wegen "beschränkten technischen Repertoires" ausgeschlossen, während wir für die Ersetzung von Zhao Mengfu auf Spekulationen angewiesen sind. (Vgl. Lee in: *Eight Dynasties* 1980, S.xiv)

<sup>310</sup> *Siyoushai hualun*, YSCB Bd. 12, S. 44f

*Shen Shitians [Shen Zhou] Malweise kommt von Dong [Yuan] und Ju[ran]. Das Geheimnis des höchsten Sinnes, das in den Bildern der Vier Großen Meister der Yuan-Zeit liegt, erfasste er beim Kopieren. Deshalb sind die Ideen dieses Meisters hochgesinnt und von weitem Horizont, Pinsel und Tusche sind klar und schön.*

He Liangjun befindet sich ganz in Übereinstimmung mit Shen Zhous Selbstverständnis, hatte sich dieser doch in eine von Dong Yuan ausgehende Linie gestellt, deren Ursprung gleichwohl nur noch von den Yuan-Meistern her rekonstruierbar war. Es handelt sich um eine Linie, die ohne Originale ihres Ursprungs auskommen muss – und dies auch tut. Denn das Wichtigste bei der Überlieferung sind nicht zu überliefernde Bilder, sondern, wie wir sehen werden, zwei Qualitäten an der Übergabestelle der Tradition. Über die Vier Meister sagt er:

蓋因此輩，皆高人，恥仕胡元，隱居求志，日徜徉於山水之間，故深得其情狀，且從荆關董巨中來，其傳派又正，則安得不遠出前代之上耶。乃知昔人所言，一須人品，而須師法古，蓋不虛也。<sup>311</sup>

*Weil es sich bei diesen Menschen um durchweg hochgesinnte Charaktere handelte, hätten sie es als Schande empfunden, der landesfremden Yuan[-Dynastie] zu dienen. So lebten sie in Abgeschiedenheit, bemühten sich um ihre Ideale und streiften des Tages in den Landschaften umher. Deshalb gelangten sie zu einem so tiefen Verständnis von deren Formen und ihrem emotionalen Gehalt. Und da ihre Überlieferungslinie von Jing [Hao], Guan [Tong], Dong [Yuan] und Ju[ran] her kam,<sup>312</sup> war sie zudem korrekt. Wie sollten sie da nicht weit über den früheren Generationen stehen? So ist es denn kein leeres Wissen, wenn man seit alters*

---

<sup>311</sup> *Siyouzhai hualun*, YSCB Bd. 12, S. 36

<sup>312</sup> Es ist nicht so, dass die Vier Großen Meister alle zur Schule von Dong Yuan und Juran gehörten. Huang Gongwang, Wang Meng und Wu Zhen hatten He Liangjun zufolge Dong Yuan und Juran als Ahnen (宗董巨 *zong Dong Ju*), während Ni Zan in der Überlieferung von Jing Hao und Guan Tong gelernt habe (專學荆關 *zhuan xue Jing Guan*). (*Siyouzhai hualun*, YSCB Bd. 12, S. 36) Ein Qualitätskriterium lässt sich daraus nicht ableiten. Ein solches kann für He Liangjun nur darin bestehen, dass ein Maler allen Sechs Gesetzen Genüge leistet. Das aber bescheinigt er allen vieren.

*sagt, dass es erstens hochstehender Menschen bedürfe und zweitens altehrwürdiger Lehrmeister und -methoden.*

Zunächst scheint es nur um eine Reformulierung des doppelten Verhältnisses der Kunst zur Natur einerseits und zu der ihr vorausgegangenen Kunst andererseits zu gehen. Das, was bei Zong Bing 宗炳 (375-443)<sup>313</sup> am Anfang der Landschaftsmalerei noch Selbstverständlichkeit, weil deren Ursprung war: dass es nämlich zuallererst des zweckfreien, umherschweifenden Erlebens der Natur selbst bedürfe, wird hier anscheinend als notwendige Bedingung malerischer Qualität wiederentdeckt. Daneben wird das Verhältnis zur alten Kunst in den Rahmen einer Überlieferungslinie eingeschrieben. Nicht das Studium von allem, was alt ist, schult das Vermögen, sondern die Einschreibung in eine Linie der großen, unübertroffenen Landschaftler.<sup>314</sup>

Die intime Naturkenntnis der Yuan-Meister ist jedoch ihrerseits an zwei miteinander gekoppelte Voraussetzungen gebunden: zum einen die landesfremde Dynastie, zum anderen den hochgesinnten Charakter der Meister. Ohne landesfremde Dynastie hätten sich diese nicht in die Natur zurückgezogen, sondern gemäß ihrer Ideale dem Kaiserhaus als Beamte gedient. Unter einer landesfremden Dynastie ist es wiederum nicht jeder, sondern eben nur der hochgesinnte Charakter, der sich zurückzieht.

Schon Guo Ruoxu hatte den hochgesinnten Charakter als Voraussetzung großer Malerei genannt.<sup>315</sup> Bei ihm allerdings diente er, wenn es sich nicht im sanktionierten Einzelfall um einen Mönch handelte, nach konfuzianischer Pflicht dem Kaiserhaus als Beamter. In der Ming-Zeit hatten sich die Umstände geändert. Es handelte sich zwar wieder um eine autochthone Dynastie, der man dienstbar zu sein hatte, aber der Andrang bei den Prüfungen und die vorher festgelegten Durchfallerquoten versetzten mehr und mehr

---

<sup>313</sup> Zong Bing 宗炳 soll, nachdem er zu alt zum Wandern war, sein Zimmer mit Landschaften ausgemalt haben, in denen er im Geiste vor Ort sein konnte. Der Legende nach ist dies der Ursprung der Landschaftsmalerei in China.

<sup>314</sup> Jene, die bei Guo Ruoxu noch „Jüngere“ waren, sind im Laufe der Jahrhunderte Alte geworden bzw. solche, die Altes repräsentieren.

<sup>315</sup> Guo Ruoxu kommt auf den hochgesinnten Charakter im Zusammenhang mit Xie Hes Sechs Gesetzen (六法 *liufa*) zu sprechen, von denen fünf erlernbar seien, nicht aber das erste und wesentliche, die energetische Resonanz. Diese sei ein angeborenes Wissen, das des hochgesinnten Charakters bedürfe. THJWZ, Rolle 1, Abs. 12, Soper 1951, S. 15.

ihrer Selbsteinschätzung nach hochgesinnte Charaktere unfreiwillig in den ämterlosen Stand. Manche, wie Wen Zhengming, versuchten sich jahrzehntelang vergeblich an den Prüfungen. Z.T. fanden die deklassierten Literaten in der neureichen Schicht von Kaufleuten, v.a. in Suzhou, Mäzene, die es ihnen ermöglichten, die Freizeitbeschäftigungen der Beamten auch ohne Amt, wenn auch nicht immer ohne Auftrag und Bezahlung, zu pflegen. Ihre großen Vorbilder waren die Meister der Yuan-Zeit, die ihr Leben ebenfalls nicht im Dienst verbracht hatten und sich damit zugleich als Patrioten gerieren konnten. Für die Ming-Literaten gab es zwar keine ideologische Legitimation für politische Abstinenz – immer hing der drohende Schatten des eigenen Versagens vor ihren Idealen bzw. konfuzianischen Pflichten über ihr –, aber es gab doch den Trost, dass man auch ohne Amt und ohne Robe zu den Hochstehenden gehören könne.

Der moralische Ausweis findet sich gar nicht im Amt, auch nicht unbedingt im Nicht-Amt, sondern in der Malerei, nämlich in der Zugehörigkeit zu einer korrekten Überlieferungslinie. Wer zu einer korrekten Linie gehört, darf sich als hochgesinnter Charakter fühlen. Im Zusammenhang mit Dong Yuan waren wir der Idee einer korrekten Überlieferung zuerst bei Tang Hou begegnet,<sup>316</sup> Du Qiong hatte an sie erinnert. Beide hatten Juran als ihren Empfänger genannt. He Liangjun nun betont, dass es mit den verschiedenen, gleichberechtigten Schulen auch verschiedene, gleichberechtigte korrekte Überlieferungslinien gibt. Für die Yuan-Meister bedeutet das zwei Linien, eine von Jing Hao und Guan Tong ausgehend, eine andere von Dong Yuan und Juran. In diesen Linien tradiert sich eine altehrwürdige Malweise, deren Sinngehalt nur ein hochgesinnter Charakter verstehen kann. Diese zwei Qualitäten, hochgesinnter Charakter und altehrwürdige Malweise (高 *gao* und 古 *gu*), müssen an der Übergabestelle der Tradition aufeinandertreffen.

---

<sup>316</sup> Tang Hou hatte mit einer impliziten Theorie zweier Traditionslinien operiert, in der die korrekte Überlieferung (die er Juran zugeschrieben hatte) von einer Geistlinie (mit der Mi Fu an Dong Yuan angeknüpft hatte) zu unterscheiden war. Dass He Liangjun nicht von dieser Unterscheidung ausgeht, ist nicht mangelnder Subtilität im Denken der Ming-Zeit zuzuschreiben, sondern evtl. einer durch den Faktor Zeit veränderten Überlieferungslage. Da es a) keine Originale von Dong Yuan mehr gab (oder man zumindest davon ausging) und b) nach rund 600 Jahren auf keine direkte Schülerschaft rekurriert werden konnte, c) die Yuan-Meister äußerst individuell auf ihren Ursprung zurückgegriffen hatten, ließ sich unter korrekter Überlieferung nichts anderes mehr verstehen als das, was Tang Hou mit seiner Geistlinie gemeint hatte.



Über verschiedene Schulen hinweg tut sich eine Art Metalinie auf, die ihre Gemeinsamkeit in der hohen Gesinnung hat. Auch hier lässt sich von einer Gesinnungsästhetik sprechen. Sie ist nicht wie bei Mi Fu jiangnan-, sondern allchinesisch orientiert, wobei sie ihre inhaltliche Positionierung angesichts der schwierigen Situation in der Gegenwart wieder einmal aus der Vergangenheit bezieht. Es ist das müßige Dasein der Yuan-Meister, das verstanden werden muss, um den Sinngehalt ihrer Werke (und über diese den Ursprung) zu begreifen. So kann der Adept selbst zu einem gesinnungsästhetisch reinen Pinsel gelangen.

Dong Yuan ist in dieser ästhetischen Konzeption nicht nur einer der großen Meister der Landschaftsmalerei, sondern damit auch einer der wichtigen Linienahnen. Drei der Vier Yuan-Meister lassen sich nach He Liangjun auf ihn zurückführen. Es müssen keine Bilder von seiner Hand mehr vorliegen, um ihn in der Überlieferung allgegenwärtig sein zu lassen. Der höchste Sinn, an dem jeder Spätere durch seinen Charakter teilhat, geht in seiner Linie von ihm aus. Stünde er nicht am Anfang, so hätten die Vier Yuan-Meister noch so lange in der Natur umherstreifen können, es wäre trotz allem keine altehrwürdige Malerei dabei herausgekommen. Eine solche bedarf eines unerreichbar Vollkommenen als Ursprungsahnen. Dong Yuan hält in seiner Linie diesen Ahnenplatz. Er ist zu einem in die Bilderlosigkeit eingegangenen Platzhalter geworden, dem die Funktion zukommt, seinen ästhetischen Nachfahren die Korrektheit ihrer Gesinnung zu bezeugen.

### ***Wang Shizhen***

Wang Shizhen 王世貞 (1526-1593) war ein hoher Beamter aus Taicang in Jiangsu, der bereits im Alter von einundzwanzig Jahren den *jinshi*-Grad erlangt hatte.<sup>317</sup> Als sein Vater nach unglücklichen militärischen Operationen auf Betreiben eines Gegners des Sohnes abgesetzt und zum Tode verurteilt wurde, zog Wang Shizhen sich 1559 aus den Ämtern zurück, kehrte nach dem Kaiserwechsel im Jahr 1567 aber wieder in sie zurück.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> *Jinshi* 進士 war der höchste Titel, der mit der Beamtenprüfung auf Reichsebene erlangt werden konnte. Darunter lagen auf Präfektur- und dann Provinzebene die 生員 *shengyuan*- und 舉人 *juren*-Prüfungen.

<sup>318</sup> Zu biographischen Angaben vgl. Giles 1898; Barbara Yoshida-Krafft in Goodrich/Fang 1976; Yuhas 1989.

Er war führendes Mitglied eines literarischen Zirkels,<sup>319</sup> hatte die Lehren des Taoismus und Buddhismus studiert, und er schrieb Abhandlungen über Geschichte, Kalligraphie und Malerei. Die Geschichte der Kunst denkt er auf den ersten Blick wieder epochal, verteilt die Epochenschwellen aber auf andere Namen als noch Song Lian.

山水至大小李一變也，荊關董巨又一變也，李成范寬又一變也，劉李馬夏又一變也，大癡黃鶴又一變也。<sup>320</sup>

*In der Landschaftsmalerei gab es mit dem Großen und dem Kleinen Li [Li Sixun und Li Zhaodao] eine [stilistische] Veränderung, dann mit Jing [Hao], Guan [Tong], Dong [Yuan] und Ju[ran]; dann mit Li Cheng und Fan Kuan; dann mit Liu [Song-nian], Li [Tang], Ma [Yuan] und Xia [Gui]; dann mit Dachi [Huang Gongwang] und Huanghe [Wang Meng].*

Wang Shizhen gebraucht denselben Begriff wie Song Lian (變 *bian*), und er steht ebenso für eine chronologische Interpunktion der Stilentwicklung, bei deren Betrachtung parallel existierende Stilunterschiede in den Hintergrund treten. Auffällig ist, dass Epochenheroen offenbar in jeder Dynastie auftauchen. Für die Tang-Zeit wird erstaunlicherweise nur den zwei Li epochale Bedeutung zugestanden, während nicht nur die bei Song Lian genannten Yan Liben und Wu Daozi unerwähnt bleiben, sondern auch Wang Wei, der sich seit Su Shi in Gelehrtenkreisen hoher Wertschätzung erfreute und bald nach Wang Shizhen von Dong Qichang zum Ahnherren aller Literatenmalerei erhoben werden sollte. Unklar, für das Epochendenken aber wohl auch unwichtig, bleibt das Verhältnis der vier Maler aus den Fünf Dynastien Jing Hao, Guan Tong, Dong Yuan und Juran; ebenso, ob Li Cheng und Fan Kuan, die die Nördliche Song-Dynastie vertreten,

---

<sup>319</sup> Bei der 故文辭運動 *Guwenci yundong* handelte es sich um eine Bewegung, welche die Rückkehr zum klassischen Stil anstrebte. Die Qin- und Han-Zeit dienten als Vorbild für die Prosa, die Han-, Wei- und mittlere Tang-Zeit für die Poesie. Nach einem Wort von Ho Wai-kam war Wang Shizhen „the uncontested leader of the Ming intelligentsia. He was said to have been at the helm of the literary circle for more than twenty years: no scholar in the land could hope to establish himself without Wang’s sponsorship.“ (Ho 1976, S. 120)

<sup>320</sup> *Yiyuan zhiyan fulu* 藝苑卮言附錄 4, in: *Yanzhou shanren sibu gao* 弇州山人四部稿 (Vorw. 1577); zit. nach Bush 1971, S. 201, Nr. 238.

als eine oder zwei Schulen repräsentierend gedacht werden. Überraschend ist, dass die ästhetisch seit der Yuan-Zeit so verpönte Südliche Song-Dynastie mit Liu Songnian 劉松年 (ca. 1150-1225)<sup>321</sup>, Li Tang, Ma Yuan und Xia Gui durch vier Maler vertreten ist, die Yuan-Dynastie mit Huang Gongwang und Wang Meng 王蒙 (1308-1385)<sup>322</sup> aber nur durch zwei.

Unter den Eigenwilligkeiten des Textes befindet sich jedoch auch ein logisches Loch. Es handelt sich um eine chronologische Inkonsistenz, die auf eine Interferenz mit dem Liniendenken hinweist. Juran wird derselben Stilepoche wie Dong Yuan zugerechnet, der diejenige von Li Cheng und Fan Kuan folgt. Juran (aktiv ca. 960-980) aber ist der gegenüber Li Cheng (919-967) Jüngere, so dass die beiden nach der Ordnung der Zeit ihre Plätze eigentlich tauschen müssten. Bei der Auflistung war offensichtlich die zur Zeit Wang Shizhens kunsthistorisch bereits fest etablierte Linienverbindung Jurons mit Dong Yuan stärker als die Logik des Epochenschemas. Die Zuordnung der Maler zu einer Epoche und einer Schule, anders formuliert: zu Geschichte und Stil, lassen sich mit dem vorhandenen theoretischen Rüstzeug offenbar nicht konsistent fassen. Die kunstgeschichtliche Wirklichkeit sperrt sich gegen die Eingrenzung von Stilen in Epochen. Wohl nicht zufällig ist es Dong Yuan, der kunsthistorische Spätling, an dessen Linie das Epochenschema in Schwierigkeiten gerät.

### ***Zhan Jingfeng***

Zhan Jingfeng 詹京風 (1528-1602) war ein mit Wang Shizhen befreundeter Maler, Kalligraph und Connaisseur.<sup>323</sup> Sein *Buch von den tiefgründigen Blicken in die Bilder des Ostens* (東圖玄覽編 *Dongtu xuanlan bian*; Vorwort von 1591) enthält neben Gedichten, Essays und verstreuten Notizen Bemerkungen zu Kalligraphien und etwa 400 Bildern. Im dritten Kapitel beschreibt er ein Bild von Dong Yuan und macht dabei interessante stilistische Entdeckungen:

---

<sup>321</sup> Liu Songnian kam aus Zhejiang, war Mitglied der Malakademie und berühmt für seine Figuren- und Landschaftsmalerei.

<sup>322</sup> Wang Meng war ein Enkel von Zhao Mengfu, wurde berühmt für seine Landschaften und später als einer der Vier Großen Meister der Yuan-Zeit apostrophiert.

<sup>323</sup> Lovell 1973, S. 18; Cahill 1982, S. 8.

董北苑溪亭獨坐，小景林木，但勾樹身，有大枝，無小枝，樹葉直，用淡墨，圓圖瀋成，不分點畫，岸腳寫草筆極微細，遠近山苔，則飽筆大點，王叔明大點苔本此，乃北苑則本唐人。<sup>324</sup>

*Dong Beiyuans Einsam in der Laube am Fluss sitzen ist eine kleine Waldlandschaft, bei der jedoch nur die Stämme der Bäume umrissen sind und es nur große, keine kleinen Äste gibt. Die Blätter der Bäume sind gerade und mit blasser Tusche ausgeführt, ganz wässrig und ohne zwischen Punkt und Strich zu unterscheiden. Die Uferböschung ist mit einem äußerst feinen kalligraphischen Pinsel gemalt. In der Entfernung und in der Nähe ist auf den Bergen Moos mit vollgesaugtem Pinsel in großen Punkten gesetzt. Dies ist der Ursprung der großen Moospunkte von Wang Shuming [Wang Meng], so wie Beiyuans Wurzel die Tang-Maler sind.*

Der Bildtitel lässt sich schwer mit den uns bis dato überlieferten Sujets von Dong Yuan vereinbaren; eher denkt man an eine Ni-Zan-artige Flusslandschaft mit Laube, in der eine ming-zeitliche Literatenfigur untergebracht ist. Noch erstaunlicher aber ist die Beschreibung der Pinseltechnik. Sie kontrastiert einen feinen kalligraphischen Duktus (筆極微細 *bi ji weixi*) mit großen, satten Punktierungen (飽筆大點 *baobi dadian*) für die Vegetation. Wir müssen für einen Augenblick vergessen, was wir seit Dong Qichang und durch die heute mit dem Dong-Yuan-Stil assoziierten Bilder zu wissen glauben, um uns der Bedeutung dieser Beschreibung klar zu werden: Mehr als 600 Jahre nach dem Tod des Meisters handelt es sich um die erste uns bekannte Stelle, in der von einer Punktierungstechnik bei ihm die Rede ist; und das, obwohl eine solche Pinseltechnik bereits seit Han Zhuos Schrift *Über das reine Wesen der Landschaft* klassifiziert war.<sup>325</sup>

---

<sup>324</sup> *Zhanshi xuanlan bian* in: *Yishu shangjian xuanzhen*, Taipei 1970, S. 244.

<sup>325</sup> Han Zhuo nennt ein Verfahren zur Texturierung von Felsen 點錯皴 *diancuo cun* (s. Maeda, S. 29). In dem Abschnitt über die Gestaltung von Wäldern und Bäumen führt er aus: „Beim Malen verstreuter Bäume erfasse man deren grobe Struktur und benutze dazu Punktierungen in leichter Tusche.“ 雜木取其大網，用墨點成，淺淡相等。(Maeda 1978, S. 28, chinesischer Text aus *Hualun congkan*, S. 39, in: Maeda 1978.) Max Loehr weist bei Holzschnitten, die er in das späte zehnte Jahrhundert datiert, auf Punktierung-

Ausdrücklich werden die Punkte als groß und mit nassem Pinsel gesetzt beschrieben. Sollten sie dennoch nicht groß genug gewesen sein, um den Kennerblicken vergangener Jahrhunderte aufzufallen?

Diese Vegetationspunkte beschreiben nicht nur ein charakteristisches Stilelement von Dong Yuan, sondern Zhan Jingfeng zufolge das maltechnische Verbindungsglied einer ästhetischen Linie, die von Dong Yuan zu Wang Meng führt. Ob es diese Vegetationspunkte sind oder eine im Unbestimmten gehaltene Malweise, die Dong Yuan wiederum in der Tang-Zeit verwurzeln soll, lässt sich der Stelle nicht eindeutig entnehmen. Auf jeden Fall ist das Interesse an dem Maler Dong Yuan das Interesse an einer ästhetischen Abstammungslinie. Er selbst nimmt den Platz eines künstlerischen Ahnen ein, die Dignität dieser Linie aber gründet in ihrer bis zur Tang-Zeit zurückreichenden Länge.<sup>326</sup> Ästhetische Affinitäten überschreiten die Epochengrenzen.

---

gen bei der Oberflächengestaltung von Felsen hin, erklärt aber: „They have nothing in common with the later „moss dots“ (*taidian*), nor do they recall any form of texture dabs (*cun*), developed after Tang in the quest for the perfect rendition of the nature of rock.“ (Loehr 1968, S. 45)

<sup>326</sup> Tatsächlich entwirft Zhan Jingfeng, wenn er denn der Autor dieses Kolophons ist, drei Jahre später, 1594, zwei parallele, einander entgegengesetzte stilistische Linien, die sich beide von der Tang- bis in die späte Ming-Zeit verfolgen lassen. Die Maler der einen nennt er „ungebundene Meister“ (逸家 *yijia*), die anderen „ausführende Meister“ (作家 *zuojia*). (Cahill übersetzt „admittedly loosely“ mit „liberated masters“ und „fabricators“.) Zur ersten Linie gehören Wang Wei, Jing Hao, Guan Tong, Dong Yuan, Juran, Mi Fu, Mi Youren, Huang Gongwang, Wang Meng, Ni Zan, Wu Zhen, Shen Zhou und Wen Zhengming; zur anderen Li Sixun, Li Zhaodao, Li Cheng, Xu Daoning, Zhao Boju, Zhao Bosi, Ma Yuan, Xia Gui, Liu Songnian, Li Tang, Dai Jin und Zhou Chen. Es handelt sich um entgegengesetzte, aber sich gegenseitig offenbar nicht gänzlich ausschließende Linien, da es auch solche Maler gegeben haben soll, die die Vorteile beider Schulen in sich vereinten: Fan Kuan, Guo Xi, Li Gonglin, Wang Shen, Zhao Gan und Ma Hezhi. Gleichwohl scheint es einen Unterschied in der Wertigkeit zu geben, der sich im Begriff der Korrektheit auf den Punkt bringen soll. Ausgerechnet den Ungebundenen käme eine korrekte Überlieferung zu. (Vgl. Cahill 1982, S. 12) Cahill hat das Kolophon zu Rao Zirans *Shanshui jiafa* Qi Gongs 啟功 Artikel 吳家考 („Untersuchung über den Begriff „Amateur““; in: *Yilin conglu*, Nr. 5, 1964, S. 196-205) entnommen. Er fügt in einer Fußnote Zweifel an der Authentizität des Kolophons an, erklärt aber: „But even if the colophon were not by Chan, it would be only a few decades later, since the work was published ca. 1640.“ (Cahill 1982, Fn. 16, S. 270)

## *Mo Shilong und die Erklärungen zur Malerei*

Mo Shilong 莫士龍 (ca. 1539-1587) kam wie He Liangjun aus Songjiang, das sich neben Suzhou und in Rivalität mit diesem als eines der kulturellen Zentren der späten Ming-Zeit herausgeschält hatte.<sup>327</sup> Seine Familie hatte eine Reihe angesehener Gelehrter hervorgebracht. Der Urgroßvater hatte sich als Kalligraph und Fischemaler einen Namen gemacht; sein Vater war als Dichter und Kalligraph bekannt, in die Kunstgeschichte sollte er als Lehrer Dong Qichangs eingehen; sein jüngerer Bruder erlangte Anerkennung als Schriftsteller. Mo Shilong selbst war bereits als Kind durch seine Bildung aufgefallen, später trat er als Maler und Schriftsteller hervor und gewann zu seiner Zeit als Dichter eine gewisse Berühmtheit. Eine Beamtenkarriere blieb ihm, wie so vielen seiner gleichermaßen ambitionierten Zeitgenossen, versagt. Dreimal, zuletzt zwei Jahre vor seinem frühen Tod, fiel er durch das *jinshi*-Examen. Ohne Amt führte er zu Hause im Kreis von Freunden die Existenz eines Gelehrten. Zusammen mit Gu Zhengyi 顧正誼 (akt. ca. 1575-1596) gilt er als Gründer der Huating-Schule, die sich auf die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit, allen voran Huang Gongwang, bezog und der im Niedergang befindlichen Wu-Schule das Erbe der Literatenmalerei streitig machte.

In einem Kolophon zu einem Bild von Wang Hong 王洪 (1380-1420)<sup>328</sup> bekundet auch er, wie schon Cao Zhao und Shen Zhou, die extreme Seltenheit der Bilder von Dong Yuan:

荊關董李之墨，不可復覩矣。<sup>329</sup>

*Bilder von Jing [Hao], Guan [Tong], Dong [Yuan] oder Li [Cheng] kann man nicht mehr sehen.*<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> Zur Biographie von Mo Shilong s. L. Carrington Goodrich in Goodrich/Fang 1976, S. 1073.

<sup>328</sup> Wang Hong 王洪 war ein professioneller Maler aus Renhe. Von seiner Hand ist das älteste erhaltene Set der *Acht Ansichten der Flüsse Xiao und Xiang*.

<sup>329</sup> Aufschrift auf Wang Hongs *Acht Ansichten der Flüsse Xiao und Xiang*, in: Fu 1972, pl. 4; Fong 1984, S. 279.

<sup>330</sup> Mo Shilong hatte indes in seiner Sammlung die Rolle *Volk, das um das Drachenlager lebt*, die als echter Dong Yuan galt. Aussagen wie die oben zitierte sollten sicher auch die Exklusivität der eigenen

Nichtsdestoweniger sollten diese Maler, allen voran Dong Yuan, eine bedeutende Rolle in seinen kunsthistorischen Konstruktionen spielen. Inwieweit die unter seinem Namen erschienenen Betrachtungen ganz oder nur teilweise ihm oder aber einem anderen aus seinem Freundeskreis zuzuschreiben sind, ist eine Frage, die die Kunstgeschichte in mehreren Wellen beschäftigt hat. Zu seinen Freunden zählte Chen Jiru 陳繼儒 (1559-1639). Dessen Name tauchte 1610 als Herausgeber des *Geheimen Buches der Schatz- und Prestigehalle* (寶顏堂秘笈 *Baoyantang miji*) auf, das die Mo Shilong zugeschriebenen *Erklärungen zur Malerei* (畫說 *Huashuo*) enthielt. Die Kunstgeschichte tendiert heute zu der Auffassung, dass der Autor der in den *Erklärungen zur Malerei* kompilierten Paragraphen eher Dong Qichang als Mo Shilong ist.<sup>331</sup> Für unseren Zweck ist die Entscheidung dieser Frage unerheblich. Wichtig ist, dass die darin vertretene Sicht auf Dong Yuan historisch einflussreich wurde.

Wir stoßen in den *Erklärungen zur Malerei* auf eine Stilbeschreibung, die neue Akzente setzt.

董北苑樹作勁挺之狀，特曲處簡耳，李營丘，則千屈萬曲，無復直筆矣。<sup>332</sup>

*Dong Beiyuan malt Bäume voll vitaler und unbeugsamer Kraft. Dort, wo sie besonders gekrümmt sind, vereinfacht er, während Li [Cheng aus] Yingqiu tausend Krümmungen und abertausend Biegungen [malt], ohne auf einen geraden Pinselstrich zurückzugreifen.*

---

Sammlung herausstreichen. Wir dürfen sie dennoch als Dokument für die extreme Seltenheit von Werken Dong Yuans in der Kunstszene werten.

<sup>331</sup> Zur Erörterung der Autorschaft des *Huashuo* s. Bush 1971, S. 159, Fn. 13; Fu 1972; Ho 1976. Fu Shen und Ho Wai-kam argumentieren gegen Teng Gu, Victoria Contag und Yoshizawa Tadashi für Dong Qichangs Autorschaft. Nelson Wu (1962) betrachtet Mo Shilong und Dong Qichang als Freunde, die als „composite image“ zu betrachten sind. „They appeared tandem in history.“ (Wu 1962, S. 272) Riely (1992) ist skeptisch gegenüber der Idee eines freundschaftlichen Verhältnisses. Die Frage, wem welcher Anteil an den Gedanken zukommt, hängt jedoch nicht an der Frage der Freundschaft oder des Respekts. Bush schlägt vor „to treat the thought of Tung and his friends [zu denen neben Mo Shilong noch Chen Jiru zu zählen ist, C.U.] as a single system without attempting to emphasize individual differences too much.“ (Bush 1971, S. 159)

<sup>332</sup> *Huashuo*, in: YSCB Bd. 12, S. 304.

Von der Vitalität und Unbeugsamkeit der Bäume bei Dong Yuan hatte schon Mi Fu gesprochen. Cao Zhao hatte sie zu Beginn der Ming-Zeit „sehr zentriert und gerade“ genannt – eine Bemerkung, die durchaus mit der Beschreibung in den *Erklärungen zur Malerei* kompatibel erscheint. In ihnen aber wird sie zu einem Unterscheidungskriterium zweier Schulen, der von Dong Yuan und der von Li Cheng, kraftvolle Vereinfachung versus filigrane Verästelungen.

In maltechnische Detailanalysen gehen die *Erklärungen zur Malerei* bei der Betrachtung kleiner, d.h. entfernter Bäume über. Diese werden nur durch Punktierung, nicht durch lineare Gestaltung ihrer Formen wiedergegeben.

董北苑畫樹，多有不作小樹者，如秋山行旅是也，又有作小樹，但只遠望之似樹，實憑點綴以成形者。<sup>333</sup>

*Wenn Dong Beiyuan Bäume malt, gestaltet er meist, so wie in [dem Bild] In herbstlichen Bergen wandern, keine kleinen Bäume. Und doch gibt es kleine Bäume, aber nur aus der Entfernung sehen sie wie Bäume aus. Der Effekt beruht darauf, dass sich Punktierungen zur Form [von Bäumen] zusammensetzen.*

Hatte Mo Shilong zunächst den Befund aus der mittleren Ming-Zeit bestätigt, dass nämlich Dong Yuans Bilder von extremer Seltenheit ins Nichtsein übergegangen waren, so scheinen sie für die *Erklärungen zur Malerei* wieder fester Bestandteil jeder besseren Sammlung zu sein; wenn auch z.T. mit neuen, bisher nicht bezeugten Titeln.<sup>334</sup>

Beim immer schärferen Einzoomen des Kennerblicks auf die Spezifika der Pinselführung stellen wir eine unerwartete ästhetische Coincidentia Oppositorum fest. Nichts wäre dem Geist der Nördlichen Song-Zeit ferner gewesen als minutiöse pinseltechnische Angaben, und doch scheint sich hier ein Kreis zu den Beobachtungen von Shen Gua zu schließen. Dieser hatte Dong Yuans flüchtigen malerischen Pinselduktus so beschrieben, dass man aus der Nähe eigentlich nichts erkennen könne und dass es der Entfernung bedürfe, um die dargestellten Dinge zu identifizieren. Der Betrachter hatte sich vom Bild entfernen müssen, um dann Entferntes zu sehen, nämlich Berge und ein

---

<sup>333</sup> *Huashuo*, in: YSCB Bd. 12, S. 308.

<sup>334</sup> Der Bildtitel *In herbstlichen Bergen wandern* (秋山行旅 *Qiushan xinglü*) taucht hier zum ersten Mal in der dokumentierten Sammlungsgeschichte auf und erhält sich bis ins 20. Jahrhundert.



Dorf. Ebenso verhält es sich in den *Erklärungen zur Malerei*, auch wenn es in ihnen Bäume sind, die sich in der Entfernung zeigen. Gemalt sind sie anscheinend mit derselben Punktierungsmethode, die zum ersten Mal Zhan Jingfeng aufgefallen war; ihm allerdings bei der Darstellung von Moos.

War die pinseltechnische Analyse schon das Interesse der späten yuan-zeitlichen Kunstbetrachtung, so war in der Ming-Zeit deren Einbindung in groß angelegte Geschichtsentwürfe hinzugekommen. Auch dieses Interesse bedienen die *Erklärungen zur Malerei* mit der These von einer Nord- und einer Südschule in der Malerei. Sie wird in dieser Schrift zum ersten Mal vorgetragen.<sup>335</sup> Hat sie späteren Kunsthistorikern auch viel Kopfzerbrechen bereitet, so mag sie zur Zeit ihrer Formulierung weniger sensationell geklungen haben. Diskussionen über Buddhismus und speziell die Geschichte der Chan-Sekte waren unter Gelehrten der Zeit an der Tagesordnung,<sup>336</sup> jeder war mit der Idee zweier gegensätzlicher Wege zur Vollkommenheit (im buddhistischen Kontext: Erleuchtung) vertraut. Setzte der eine, die Nordschule, auf geduldige und gewissenhafte Praxis, so der andere, die Südschule, auf schlagartige Eingebung.

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子，著色山流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、趙孟頫，以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，一變鉤斫之法，其傳為張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。<sup>337</sup>

*In der Chan-Sekte gibt es eine Süd- und eine Nordschule, die sich in der Tang-Zeit getrennt haben. Die Süd- und Nordschule in der Malerei haben sich ebenfalls in der Tang-Zeit getrennt; aber ihre Mitglieder sind nicht südlicher oder nördlicher [Herkunft]. Die Nordschule begann mit Li Sixun und seinem Sohn. Die Überliefe-*

---

<sup>335</sup> Ho Wai-kam hat darauf hingewiesen, dass der Dichter Yuan Haowen 元好問 (1190-1257) schon in der Jin-Dynastie von einer Nordschule der Kalligraphie gesprochen hat. (Ho 1976, S. 115)

<sup>336</sup> Vgl. Riely 1992, S. 391.

<sup>337</sup> *Huashuo*, in: YSCB Bd. 12, S. 307.

*rung ihrer farbigen Berge hat sich in der Song-Zeit über Zhao Gan<sup>338</sup>, [die Brüder] Zhao Boju<sup>339</sup> und [Zhao] Bosu<sup>340</sup> bis zur Generation von Ma [Yuan] und Xia [Gui] fortgesetzt. Die Südschule begann mit Wang Mojie [Wang Wei], der als erster wässriges Tuschelavis statt der Methode scharfrandiger Konturlinien benutzte. Seine Überlieferung führt über Zhang Zao<sup>341</sup>, Jing [Hao], Guan [Tong], Guo Zhongshu<sup>342</sup>, Dong [Yuan], Ju[ran], die Mi-Familie, Vater und Sohn, bis zu den Vier Großen Meistern der Yuan-Zeit.*

Nord und Süd sind, anders als in Mi Fus Jiangnantradition, keine Regionenbezeichnungen, sondern Metaphern einer mentalen Geographie, in der idealisierte ästhetische Positionen der Literaten einerseits und der Berufsmaler andererseits verortet werden sollen, ohne dass explizit auf den sozialen Status der Maler rekuriert werden müsste. Die aus der Geschichte des Chan-Buddhismus übernommene Unterscheidung zweier Schulen mag u.a. die Funktion gehabt haben, die maltechnisch unterlegenen Literaten in ihrem ästhetischen Angriffskrieg gegen die Berufsmaler mit einer Wunderwaffe zu versorgen. Auch ohne geduldiges Erlernen des Handwerks waren sie demnach der Vollkommenheit näher als ihre geschulten Widersacher. Dies sollte durch eine Ahnenreihe mit klangvollen Namen – den Namen jener Maler, denen höherer Sammlerwert unter den Literaten zugesprochen wurde – verbürgt werden.

Der Wortlaut der These lässt dieses Motiv an dieser Stelle aber höchstens durch unterschwellige Konnotationen anklingen. Der Unterschied zwischen den Schulen wird vielmehr stilistisch begründet, oder umgekehrt: Die Begriffe Nord- und Südschule

---

<sup>338</sup> Zhao Gan 趙幹 (akt. Mitte 10. Jh.), aus Nanjing, bekannt für Landschaften, v.a. aus dem Jiangnangebot, und Bäume.

<sup>339</sup> Zhao Boju 趙伯駒 (gest. 1162), Abkömmling des ersten Song-Kaisers, war in den 1120ern an der Akademie in Kaifeng aktiv, später unter Gaozong in Hangzhou. Bekannt für seine Malerei in Gold-Grün nach Li Sixun, vor allem Landschaften mit Architekturmotiven.

<sup>340</sup> Zhao Bosu 趙伯鷗 (1124-1182), jüngerer Bruder des Zhao Boju, dem er stilistisch folgte.

<sup>341</sup> Zhang Zao 張瑑 war aktiv im späten 8. und frühen 9. Jahrhundert und machte sich einen Namen als Maler von Bäumen und Felsen.

<sup>342</sup> Guo Zhongshu 郭忠恕 (910-977), aus Luoyang, diente in einem konfuzianischen Tempel, bekannt für Landschaften und Figuren.

bezeichnen vorderhand zwei unterschiedliche Stiltraditionen. Eine Malweise mit Tusche-lavis wird alternativ zu einer solchen mit feinen Umrisslinien gesetzt.<sup>343</sup>

Bereits Guo Ruoxu hatte zwei Malweisen unterschieden, deren Protagonisten er in Wang Wei und in Li Sixun sah. Damals, in der Nördlichen Song-Zeit, war der Gegensatz allerdings noch in monochromer Tusche (水墨 *shuimo*) auf der einen Seite und Farbigkeit (著色 *zhuose*) auf der anderen gesehen worden, nicht wie nun, in der späten Ming-Zeit, in lavierender oder konturierender Pinselführung. Vor allem aber waren die Malweisen kein Unterscheidungskriterium für Schulen gewesen, der sich Maler hatten zuordnen lassen. Ausdrücklich hatte es bei Guo Ruoxu geheißen, dass Dong Yuan sich beider Methoden bedient habe und in beiden gleichermaßen versiert gewesen sei. Nun aber heißt es Entweder-Oder, die Debatte um Stilfragen hat sich mit Ausschließlichkeitspathos aufgeladen. Die Entscheidung, welcher Schule ein Maler zugeordnet werden kann, läuft wie eine Risslinie durch die Vergangenheit und trennt, was nicht von derselben Art ist.<sup>344</sup>

In dem Moment aber, da wir glauben, mit der Umrisszeichnung oder der Lavierung ein Zuordnungskriterium für eine der zwei Schulen an der Hand zu haben, durchkreuzen die *Erklärungen zur Malerei* diese Gewissheit. Zumindest in der Südschule scheint sich die Linie nur fortzusetzen, wenn die Maler nicht nur die Maltechnik der alten Meister erlernen, sondern dabei auch ihren Geist treffen.

蓋臨摹最易，神會難傳故也。巨然學北苑，元章學北苑，  
黃子久學北苑，倪迂學北苑。學一北苑耳，而各各不相  
似。使俗人為之一輿臨本同，若之可能傳世也。<sup>345</sup>

---

<sup>343</sup> Der Vergleich mit den verschiedenen Wegen der Erleuchtung in der Nord- und Südschule des Chan-Buddhismus suggeriert unterschiedliche geistige Voraussetzungen ihrer Protagonisten. Dass diese Wege mit unterschiedlichen Stilen, somit einem erlernbaren Pinselduktus, assoziiert werden, stellte einen der inneren Widersprüche dieser Theorie dar.

<sup>344</sup> Der Ausschließlichkeitscharakter der Nord-Südschul-Theorie hat in Mi Fus Jiangnanemphase einen Vorläufer. Bei ihm aber war die „gegnerische“ Tradition nicht durch Li Sixuns farbige Malweise, sondern durch Wu Daozis konturierende Pinselführung repräsentiert.

<sup>345</sup> *Huashuo*, in: YSCB Bd. 12, S. 308.

*Getreues Kopieren ist das Allereinfachste, das Zusammentreffen des Geistes aber ist schwierig zu überliefern. Juran studierte Beiyuan [Dong Yuan], Yuanzhang [Mi Fu] studierte Beiyuan, Huang Ziju [Huang Gongwang] studierte Beiyuan, Ni Yu [Ni Zan] studierte Beiyuan. Obwohl sie [alle] denselben Beiyuan studierten, sind sie doch einer dem anderen unähnlich. Wenn nun gewöhnliche Leute ein und dieselbe Vorlage kopieren, wird [das Ergebnis] das gleiche sein. Wie könnten sie [ein Zusammentreffen des Geistes] überliefern?*

Kopieren ist demnach ein Lernverfahren, durch das die großen Maler der Südschule auch hindurchgegangen sein mögen. Es reicht aber keineswegs aus, um sie in die Linie einzureihen. Von Überlieferung scheint in ihr nur in einem strengeren Sinne die Rede sein zu können; dann nämlich, wenn es zu einem „Zusammentreffen des Geistes“ (神會 *shenhui*) kommt. Dieses wiederum ist nur denen möglich, die nicht zu den „gewöhnlichen Leuten“ (俗人 *suren*) zählen. Hinter der Entscheidung für die eine oder die andere Malweise, für die Lavierung oder die Konturierung, scheint die angeborene, im Geist (神 *shen*) angesiedelte Persönlichkeit zu stehen. Die Mitgliedschaft in der Südschule wäre demnach auf eigenartige Weise vorherbestimmt. Sie wäre erkennbar am lavierenden Stil, aber nicht durch dessen Kopieren zu erwerben. Wer sich jedoch aus Neigung lavierend „im Stil von“ Wang Wei oder Dong Yuan vorfindet, darf sich als hochgesinnte Persönlichkeit erkennen.

Terminologisch lässt sich die These von einem Zusammentreffen des Geistes in der Malerei bis in die Tang-Zeit zurückverfolgen.<sup>346</sup> Die *Erklärungen zur Malerei* geben ihr

---

<sup>346</sup> Zhang Yanyuan zitiert in seiner *Geschichte berühmter Gemälde der verschiedenen Dynastien* das *Hou huapin lu* 後畫品錄 von Li Sizhen 李嗣真. (Dessen heutige Form wird als ming-zeitliche Kompilation betrachtet; vgl. Soper 1951, S. 114, Fn. 35) Die Stelle lautet in der Übersetzung von Acker (1974, S. 46): „Master Ku’s thought went hand in hand with Creation; he had received something miraculous from the Gods.“ (顧生思侔造化, 得妙物於神會; nach LDMHJ, Rolle 5, Shanghai 1963, S. 69) Acker erklärt: „*Shen-hui* is an unusual binome. Even Morohashi gives only meanings which cannot apply here. Perhaps the *hui* simply means an assembly of the gods, the gods?“ (Acker 1974, S. 53, Fn. 39) Soper hingegen weist darauf hin, dass der Ausdruck in song-zeitlichen Schriften zur Malerei durchaus gebräuchlich ist. U.a. zitiert er aus Shen Guos *Skizzen und Notizen vom Traumfluss*, in denen es heißt, dass „the wonders of painting and calligraphy are rightly sought through a spiritual communion, not through material phenomena“. (Übersetzung Soper 1951, S. 127, Fn. 180) Guo Ruoxu gebraucht den Ausdruck in seinen *Erfahrungen mit der Malerei* an zwei Stellen: einmal bei der Besprechung von Xie Hes Sechs

ein spezifisches Gepräge. Die Basisannahmen ihrer impliziten Geisttheorie besagen, dass der Geist sich erstens im Bild niederschlagen kann; so jedoch, dass er von außen wahrscheinlich nicht einmal für jedermann erkennbar, zumindest jedoch nicht von jedermann kopierbar ist. Zweitens kann es über Bilder, die Spätere „im Geiste von“ jenem alten Meister malen, zu einem Zusammentreffen mit dessen Geist kommen. Drittens ist dies nur jenen möglich, die nicht zu den „gewöhnlichen Leuten“ zählen. Soweit mag die These innerhalb der chinesischen Kunstkritik unstrittig sein. Was die *Erklärungen zur Malerei* dieser Theorie folgenreich hinzufügen, ist die Bindung des Geistes an einen bestimmten Stil. Innerhalb dieses Stils mag die Betonung auf der Unähnlichkeit verschiedener Meister liegen; außerhalb dieses Stils (in der Nordschule) kann von Geist gar nicht die Rede sein.

Dong Yuan, der in der stilistisch definierten Südschule nur als ein Kettenglied neben anderen figuriert, erscheint in der Kommunikation des Geistes über die Zeit hinweg wie das Nadelöhr, durch das dieser hindurch muss, um sich zu beweisen. Nur wer malend auf Dong Yuans Geist trifft und selbst von ihm begeistert wird, kann als selbständiger Meister auftreten. Dong Yuan hat in der postulierten Südschule der Malerei dieselbe Bedeutung eingenommen, die im Chan-Buddhismus dem sechsten Patriarchen Huineng zugesprochen wurde. Auf diesen ging die Nord-Süd-Spaltung zurück.<sup>347</sup> So wie dieser

---

Gesetzen, wo er ausführt, dass die energetische Resonanz (Gesetz Eins) nicht erlernt werden kann, sondern (in Sopers Übersetzung, 1951, S. 15) „an unspoken accord, a spiritual communion“ ist; zum anderen in dem Abschnitt über Fan Kuan, über dessen Landschaften er (wiederum in Sopers Übersetzung, 1951, S. 57) sagt, „rational order was joined to spiritual insight“. Vgl. auch Wei-ming Tu, der das Binom ebenfalls mit „spiritual communion“ übersetzt und im Kontext neokonfuzianischer „innerer Erfahrung“ auslegt. Demnach geht es nicht darum, Form oder Inhalt der Alten zu übermitteln, sondern ihren Geist (*mind*). „When one establishes a ‚spiritual communion‘ (*shen-hui*) with the ancients, one emerges as their spokesman and delegate ... in performing the creative act of a living transmitter.“ (Tu 1976, S. 14) Mit der Gegenübersetzung von Form und Geist greifen die *Erklärungen zur Malerei* zugleich innerhalb der Kunst ein Problem auf, das sich einst bei der Ästhetisierung der Metaphysik aufgetan hatte und das Seckel die „prinzipiell unlösbare Aufgabe“ nennt, „das aller Anschauung Entrückte dennoch gestalthaft vor Augen zu stellen, es aber andererseits nicht in die Samsara-Welt der Erscheinungen herabzuziehen“. (Seckel 1964, S. 148)

<sup>347</sup> Die Spaltung der Chan-Sekte in eine Nord- und eine Südschule begann mit dem sechsten Patriarchen Huineng 慧能 (638-713). Genau genommen begann sie mit seinem Nachfolger Shenhui 神會 (670-

für die Späteren sogar Bodhidharma überragte, so überschattet Dong Yuan nun seine (von der Theorie als solche ausgewiesenen) Vorgänger einschließlich Wang Wei. Zugleich ist er derjenige, durch den seine Nachfolger bestimmt werden. Nur mit Bezug auf ihn, d.h. seinen Stil und seinen Geist, können Spätere in die Südschule aufgenommen werden. Was seinen Geist offenbar auszeichnet, ist, dass er nur mit den freiesten Geistern kommuniziert, so dass der Stil der Südschule sich in jeder Generation diversifizieren kann, ohne doch seine Kohärenz zu verlieren. Dong Yuan ist die Autorität, die die Verknüpfung von Stil und Geist, von kopierbarer Technik und angeborenem Genius, verbürgt. Ihm ist die Rolle und das Prestige zugewachsen, mit dem Gewicht seines Namens die Linienkontinuität zu sichern.<sup>348</sup> Waren wir bei He Liangjun der Idee einer schulübergreifenden, gesinnungsästhetisch definierten Metalinie begegnet und bei Zhan Jingfeng einer epochenübergreifenden, bis in die Tang-Zeit zurückreichenden Tradition, so bieten uns die *Erklärungen zur Malerei* mit ihrem Modell einer geistigen Tradition innerhalb der Südschule eine Synthese an. Die Ausdehnung in der Zeit verleiht die Dignität eines altherwürdigen Ursprungs, der Erstarrung in geistlos repetierte Formen oder dem Zerfall in beliebige Abweichungen wirkt die Wiederkehr der Ursprungsautorität entgegen. Zu übermenschlicher Größe angewachsen hält Dong Yuan richtungsweisend für die Nachwelt den Pinsel auf der Geisthöhe der Südschule.

Glaubten wir zunächst, die Nord-Südschul-Theorie (und damit Dong Yuans Malweise) in Stilbegriffe auflösen zu können, so stellt sie sich uns nun als eine Theorie über die Kommunizierbarkeit des Geistes dar, in der Dong Yuan zu einer Art Geistvater für die späteren Maler in der Literatentradition geworden ist. War uns die erste Gewissheit griffig, so ist uns diese gefällig. Aber auch sie wird, kaum gewonnen, von den *Erklärungen zur Malerei* wieder desavouiert. In krudem Technizismus, der darüber hinaus noch synkretistisch vorgeht, wird ein Idealverfahren zur Konstruktion von Landschaften

---

762), der im Jahr 734 die Legitimität des bis dahin als sechsten Patriarchen anerkannten Shenxiu 神秀 (606-706) und seiner Lehre von der allmählichen Erleuchtung bestritt.

<sup>348</sup> Ho Wai-kam hat auf den Stellenwert hingewiesen, den die Frage der legitimen Nachfolge innerhalb einer Linie (正統 *zhengtong*) für die Ming-Zeit hatte. Ursprünglich ein Problem der dynastischen Legitimität, weitete sich die virulent gewordene Frage vom Feld der Politik auf das der Religion und Ideologie aus, um im Chan-Buddhismus und im Neo-Konfuzianismus über Linienfragen zu entscheiden. (Vgl. Ho 1976, S. 116f)

entworfen, die in einzelne, abstrakte, die Nord-Süd-Barriere unterlaufende Gestaltungselemente zerlegt werden.

畫平遠師趙大年，重山疊嶂師江貫道，皴法用董源麻皮皴，及瀟湘圖點子皴，樹用北苑子昂二家法，石用大李將軍秋江待渡圖，及郭忠恕雪景，李成畫法有小幀水墨及著色青綠，俱宜宗之。集其大成，自出機軸，再四五年，文沈二君不能獨步吾吳矣。<sup>349</sup>

*Beim Malen weiter Ebenen nehme man Zhao Danian [Zhao Lingrang]<sup>350</sup> zum Vorbild, bei Bergketten und Reihen schroffer Gipfel nehme man Jiang Guandao [Jiang Shen] zum Vorbild, für Texturstriche benutze man Dong Yuans Hanffaserlinien und die Punktierungstextur aus dem Bild Die Flüsse Xiao und Xiang. Für Bäume benutze man die Methoden der zwei Schulen von Bei Yuan und Zi Ang [Zhao Mengfu]. Für Steine benutze man Am herbstlichen Fluss auf die Überfahrt warten des älteren Generals Li [Sixun] und Guo Zhongshu<sup>351</sup> Schneelandschaften. Li Chengs Malweise hat kleine Formate in Tusche und farbige in Grün-Blau. All diese [Malweisen] eignen sich zur Schulbildung. Man vereinige diese [Methoden] zur großen Synthese, gestalte daraus ein eigenes und originelles Werk – und in vier, fünf Jahren werden nicht mehr nur Wen [Zhengming] und Shen [Zhou] in meinem Wu [Suzhou] herausragen.*

Verdampft ist auf einmal der imponderable, ein Bild in seiner Ganzheit durchdringende Geist, verflogen auch der Sinn der Nord-Südschul-Theorie. Wie in einem Mallehrbuch scheinen sich am Ende die einzelnen Elemente der Landschaftsgestaltung isoliert voneinander erlernen und dann beliebig kombinieren zu lassen. Zumindest in ihrer

---

<sup>349</sup> *Huashuo*, in: YSCB Bd. 12, S. 309f.

<sup>350</sup> Zhao Lingrang 趙令穰, aktiv zw. ca. 1070 und 1100, Abkömmling des Kaiserhauses, bekannt für Landschaften, v.a. neblige Flusslandschaften; kopierte Jin- und Tang-Meister, u.a. Wang Wei, Li Sixun und Bi Hong.

<sup>351</sup> Guo Zhongshu 郭忠恕 (ca. 910-977) war ein Gelehrter, der in einem konfuzianischen Tempel diente; berühmt für Landschaften und Figuren.

Beschreibungssprache ist die „große Synthese“ (集大成 *ji dacheng*)<sup>352</sup> ein Sammelsurium analytisch isolierbarer Techniken, die sich additiv verbinden lassen.

Die *Erklärungen zur Malerei* hatten zunächst versprochen, die kunsthistorischen Interessen der Ming-Zeit zu einer neuen Einheit zu bringen, in der die Differenz von Linien- und Epochendenken in dem neu entdeckten Widerstreit der Nord- und der Südschule aufgehoben wäre. Zugleich hatten sie versucht, die peinliche Literatenbesessenheit von der sozialen Distinktion, die allerorten empirisch konterkariert wurde, metaphysisch zu ummanteln. Dong Yuan war bei diesem Versuch die synthetisierende Macht zugesprochen worden, die wie der sechste Patriarch des Chan-Buddhismus durch ihre geistige Autorität über die Kohärenz des Schulzusammenhangs gebot. Am Ende aber erscheint er nur als Glied eines synkretistisch assemblierten Bildkörpers, in dem Nord- und Südmaler wahllos aneinandergeschweißt werden.

Wir werden nun untersuchen, ob Dong Qichang mit Sicherheit zuzuschreibende Texte uns ein konsistenteres Bild von Dong Yuan und seiner Rolle in der Kunstgeschichte vermitteln können.

### ***Dong Qichang***

Dong Qichang 董其昌 (1555-1636) kam nach eigenen Angaben aus Huating, wohin er allerdings erst im Alter von zwölf Jahren übergesiedelt war. Geboren und aufgewachsen war er wie seine Vorfahren in Shanghai, das im Gegensatz zu Huating nicht den Ruf einer Kulturmétropole genoss.<sup>353</sup> Anders als so vielen seiner Künstlerkollegen gelang ihm, der aus einem armen Zweig eines namhaften Gelehrtenklans stammte, eine beeindruckende Beamtenkarriere. An deren Ende hatte er, nachdem er zum wiederholten

---

<sup>352</sup> Die Idee der großen Synthese, in der Malerei gewöhnlich mit Dong Qichang assoziiert, wurde in der Südlichen Song-Dynastie von Zhu Xi (1130-1200) ausgeführt. Ausgangspunkt ist Konfuzius' Verhältnis zur Vergangenheit, das sich in Buch VII, 1 der *Gespräche* in der Übersetzung von Richard Wilhelm so liest: „Der Meister sprach: ‚Beschreiben und nicht machen, treu sein und das Altertum lieben.‘“ 子曰:述而不作, 信而好古。Zhu Xi interpretiert, dass Konfuzius' Werk, das seinem Selbstverständnis nach nur edierte, was schon von den Weisen des Altertums vorlag, und nichts Neues schuf, durch die groß angelegte Zusammenfassung doch etwas leistete, was dem „Machen“ gleichkam. (Vgl. Ch. Murck 1976, XII)

<sup>353</sup> Shanghai war ursprünglich ein Vorort von Huating und galt seit 1292 als eigener Distrikt. Zur Biographie von Dong Qichang s. Riely 1992, Nelson Wu 1962.



Mal beim Kaiser um Titelverleihungen gebeten hatte, sogar Zhao Mengfu an Rang übertroffen.<sup>354</sup> Die Formel, dass er „in Staatsangelegenheiten apathisch und in der Kunst inbrünstig“ gewesen sei,<sup>355</sup> spiegelt seine Selbstdarstellung, sein Verhalten dagegen nur bedingt. Anders als andere beamtete Künstler verwendete er auf seinen Bildern Siegel, die auf seine Ämter anspielten. Der sich darin ausdrückende Ämterstolz bedurfte in den politisch turbulenten Jahren am Hof eines Lavierens zwischen den Fraktionen, das von seinen Freunden als Klugheit, von seinen Gegnern als hemmungsloser Opportunismus wahrgenommen wurde.<sup>356</sup> Durch sein Geschick, sich Protektion der jeweils Mächtigen zu verschaffen, gelang es ihm, sämtliche Anklagen wegen Bestechlichkeit, Mobbing von Untergebenen, Machtgier und Charakterlosigkeit unbeschadet zu überstehen. Weniger geschickt oder ambitioniert war er im Umgang mit Untergebenen und der örtlichen Bevölkerung. Diese brachte er durch herrisches Verhalten, Korruption und Grausamkeiten systematisch gegen sich auf, bis am Ende sein Anwesen von einer empörten Menge angesteckt wurde.<sup>357</sup> Hunderte (!) von Räumen brannten samt der darin gelagerten Kunst-

---

<sup>354</sup> Riely 1992, S. 435. Den Vergleich mit Zhao Mengfu hat Dong Qichang mehrfach selbst angestrengt, betrachtete er diesen doch, nach einem Wort von Nelson Wu, als seinen „rival in history“. (Wu 1962, S. 264)

<sup>355</sup> Nelson Wu (1962) hat einen Artikel über Dong Qichang „Apathy in Government and Fervor in Art“ überschrieben.

<sup>356</sup> Je nach aktuellen Kräfteverhältnissen schloss Dong Qichang sich der Donglin-Partei oder deren Todfeind, dem Eunuchen Wei Zhongxian 魏忠賢 (1568-1627), an. Die private Donglin-Akademie in Wuxi (Jiangsu) ging auf eine Gründung im 12. Jahrhundert zurück. Im Jahr 1604 (nach Cahill: 1594) war sie wiedereröffnet und bald zu einem Zentrum von Gelehrten geworden, die sich im neokonfuzianischen Geist unter Berufung auf Mengzi dem auf Korruption und Terror basierenden Einfluss der Eunuchen am Hof entgegenstellten. (Gernet 1988, S. 366f) In Ho Wai-kams Darstellung erscheint Dong Qichang als ein Mann, der für seine „political sensitivity and foresightedness, both as a keen analyst and a skillful survivor“ geschätzt wurde. (Ho 1992, S. 10ff)

<sup>357</sup> 1606 kam es in Huakuang zu einem Aufruhr von Hunderten von Studenten, die sich von ihm verächtlich behandelt fühlten, wobei sein Amtssitz zerstört wurde. Zehn Jahre später, 1616, entführte Dong Qichangs berüchtigter Sohn Zichang mit 200 bewaffneten Leuten eine Dienerin, an der sein Vater Gefallen gefunden hatte, und tyrannisierte die Familie des Haushaltes. In der Folge, als sich in der Umgebung Unmut über das Verhalten des herrischen Beamten und seines Sohnes breit machte, ließ Dong Qichang zahlreiche Leute, darunter alte Frauen, festnehmen und misshandeln. Nach und nach enthüllte sich mehr vom Lebenswandel des kaiserlichen Beamten: Ausschweifungen; Unterschlagungen; Vertreibungen von Nachbarn, denen die Häuser von Schlägern abgedeckt worden waren, um Dong Qichangs Anwesen zu

schätze ab. Wieder einmal war der Kunst ihre Sammlung in mächtigen Händen zum Verhängnis geworden. Dong Qichang selbst begann in der Folge verstärkt Bilder und Kalligraphien zu verfertigen bzw. verfertigen zu lassen, die er dann wie einer der von ihm verachteten Berufsmaler veräußerte.

Nicht nur seine Mitwelt, auch die Nachwelt hat Dong Qichang beschäftigt wie kaum eine andere Figur der chinesischen Kunstgeschichte. Während die einen seinen Namen mit einer Ehrfurcht nennen, von der Priester archaischer Opferreligionen beim Rezitieren heiliger Formeln ergriffen gewesen sein mögen, so geraten die Gemüter anderer bei seiner bloßen Erwähnung vor Wut in Wallung. Für den Zweck unserer Arbeit ist es unerheblich zu entscheiden, ob es sich bei ihm um einen begnadeten Künstler und Gelehrten handelte, dessen hochgesinnter Charakter (nach eigenen Angaben war er 1585 sogar erleuchtet worden)<sup>358</sup> seinen Niederschlag in einer Malerei und Kalligraphie fand, die Chinas gesamte Tradition in sich versammelte um sie auf eine experimentell erschlossene Zukunft hin zu öffnen – oder ob es sich um einen skrupellosen, machtgierigen und vermessenen Dilettanten handelte, dessen einzige künstlerisch akzeptable Arbeiten die seiner „Ghostpainter“ sind.<sup>359</sup> Ob zu ihrem Guten oder Schlechten, die Kunstge-

---

vergrößern; Steuerhinterziehung; der Besitz von Hunderten von Booten, auf denen Sklaven lebten... Die Proteste trieben Zehntausende, einmal den Quellen zufolge gar eine Millionen Menschen auf die Straße. (Vgl. Riely 1992, S. 410ff)

<sup>358</sup> Riely 1992, S. 390. Seit den frühen 1580er Jahren interessierte sich Dong Qichang für den Chan-Buddhismus. Seine „Erleuchtung“ geschah, eigenen Angaben zufolge, als er in einem Boot treibend mit der Hand ein Bambusrohr berührte, plötzlich und ohne großen asketischen Aufwand.

<sup>359</sup> Ho Wai-kam gehört zweifelsohne zu Dong Qichangs Verehrern: „Tung singlehandedly redefined the character of Chinese painting, determined its future course, and dictated the way its history would be narrated.“ (Ho 1992, S. 16) In der Sicht seiner Apologeten hat Dong Qichang im 17. Jahrhundert bereits antizipiert, was sich die künstlerische Moderne im Westen erst 250 Jahre später mühsam erarbeitete. „One can legitimately designate Tung Ch’i-ch’ang, however, as the first modernist Chinese painter, and unlike twentieth-century artists who assimilated Western aesthetic traits into their art, Tung derived his modernist tendencies wholly from the native tradition.“ (Ho 1992, S. 20) Dagegen steht z.B. die Ansicht von Zhang Anzhi: „All he did was imitate the great masters of the past, and he did not contribute anything original, in terms of contents as well as techniques.“ (Zhang 1992, S. 174) Bisher sind neun (von wahrscheinlich noch wesentlich mehr) *daibi*-Malern Dong Qichangs identifiziert. Nach Xu Bangda 徐邦達 sind es: 1. Zhao Zuo 趙佐 (ca. 1570- nach 1633), 2. Wu Zhen 吳振 (tätig 1609-1632), 3. Shen Shichong 沈士充 (tätig 1. Hälfte 17. Jh.), 4. Ye Younian 葉有年 (tätig 1. Hälfte 17. Jh.), 5. Zhao Hui 趙洄 (tätig 1. Hälfte 17. Jh.), 6. Yang

schichte, sowohl die traditionelle chinesische als auch die moderne ostasiatische, scheint so sehr vom Einfluss dieses Mannes geprägt, dass sie sich selbst bei ihren Angriffen gegen ihn nicht ganz von ihm frei wissen kann. Vor allem das Bild von Dong Yuan, das Dong Qichang entworfen hat, schwebt wie ein Geist über den Wassern der Kunstgeschichte.

In den *Miszellen aus dem Atelier der Meditation über die Malerei* (畫禪室隨筆 *Huachanshi suibi*),<sup>360</sup> einer posthum veröffentlichten Sammlung von Bemerkungen zur Kunst, findet sich dieselbe Stelle zur Nord-Südschule wie in den *Erklärungen zur Malerei*.<sup>361</sup> Direkt davor ist bereits die Literatenmalerei mit einem Geschlechtsregister abgehandelt:

文人之畫自王石丞始，其後董源、僧巨然、李成、范寬、  
為嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮、及虎倪，皆從董巨得  
來，直到元四大家，黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭，  
皆其正傳，吾朝文沈，則又遙接衣鉢，若馬夏及李唐、劉

---

Jipeng 楊繼鵬 (17. Jh.), 7. Li Zhaozheng 李肇亨 (tätig 1. Hälfte 17. Jh.), 8. Li Liufang 李流芳 (1575-1629), 9. Wang Jian 王鑑 (1598-1677). (Xu 1984, Bd. 2, S. 147-158, ) Sie alle seien „relatively minor artists“, urteilt Han. (Han 1991 S. 5) W. Veit meint, „dass durch die ‚Ghostpainter‘ Dong Qichangs, die eigenständige künstlerische Persönlichkeiten waren, sich in der Zeit um 1615 ein ‚Dong-Stil‘ herausgebildet hat, der von späteren Fälschern weiterverwendet wurde.“ (In: Ledderose 1998, S. 417). Dong Qichangs Praxis, Fälscher bzw. „Ghostpainter“ für sich arbeiten zu lassen und dann Gedichte, Aufschriften und Siegel auf dem fertigen Bild anzubringen, war zumindest einigen Zeitgenossen bekannt. Gu Fu 顧復 berichtet darüber im *Pingsheng zhuangguan* 10, S. 119. (Vgl. W. Veit in Ledderose 1998, S. 414) Wu Xiu 吳修 (1764-1827) gibt einen Brief von Chen Jiru an Shen Shichong wieder, in dem es heißt: „[Ich] schicke einen Bogen Papier. Male für ein Honorar von drei Stück Silber bitte bis morgen eine große Landschaft. Es ist nicht nötig zu signieren. Dong Silao [Dong Qichang] wird seinen Namen einsetzen.“ Wu Xiu fügte noch hinzu: „Die Welt ist voll von gefälschten Bildern Dong [Qichangs]. Die [Bilder] Von Shen Ziju [Shen Shichong] und Zhao Wendu [Zhao Zuo] sollten als [Dongs] beste Werke betrachtet werden.“ (In: Ledderose 1998, S. 416) Zu Dong Qichangs „Ghostpainters“ s. auch Cahill 1994, S. 136.

<sup>360</sup> Im Folgenden HCSSB (in: YSCB Bd. 28).

<sup>361</sup> Zahlreiche Überschneidungen der *Miszellen* mit den *Erklärungen zur Malerei* gelten als eines der Argumente für Dong Qichangs Autorschaft der *Erklärungen*.

松年，又是李大將軍之派，非吾曹易學也。<sup>362</sup>

*Die Literatenmalerei hat mit Wang Shicheng [Wang Wei] begonnen. In direkter Abkunft<sup>363</sup> folgten ihm Dong Yuan, der Mönch Juran, Li Cheng und Fan Kuan nach. Li Longmian, Wang Jinxiang, Mi Nangong [Mi Fu] und [sein Sohn Youren] Hu Ni kommen alle von Dong [Yuan] und Ju[ran] her. Bis zu den Vier Großen Meistern der Yuan-Zeit, Huang Ziju [Huang Gongwang], Wang Shuming [Wang Meng], Ni Yunzhen [Ni Zan] und Wu Zhonggui [Wu Zhen], haben alle deren korrekte Überlieferung [erhalten]. In unserer [Ming-] Dynastie haben Wen [Zhengming] und Shen [Zhou] aus der Ferne Robe und Schale des Meisters erhalten.<sup>364</sup> Ma [Yuan], Xia [Gui], Li Tang und Liu Songnian dagegen gehören der Schule des älteren Generals Li [Sixun] an, die Leute wie ich nicht so leicht studieren.*

Die Namensliste weicht im Einzelnen von derjenigen der Südschule ab, nicht jedoch bei den zentralen Figuren. Dong Qichang setzt die Südschule praktisch mit der Literatenmalerei gleich,<sup>365</sup> stellt diese im Lichte jener aber unter besondere Vorzeichen.

---

<sup>362</sup> HCSSB, S. 43.

<sup>363</sup> Das Zeichen 嫡 (*di*) bedeutet ursprünglich „von der Hauptfrau stammend“.

<sup>364</sup> Im Chan-Buddhismus bestimmt der Patriarch seinen Nachfolger durch Vererbung seines Gewandes und seiner Almosenschale an seinen Lieblingsschüler.

<sup>365</sup> So auch die Thesen von Sirén (1936, S. 136) und Xie Zhiliu 謝稚柳 (1992, S. xxxv). Die Bedeutungsidentität von Südschule und Literatenmalerei wird auch im angeführten Zitat deutlich. Die dem Chan-Buddhismus entlehnte Metapher, nach der die Literatenmaler Wen Zhengming und Shen Zhou „aus der Ferne Robe und Schale des Meisters erhalten“ haben, assoziiert sie mit der Südschule. Dass die Bedeutung von Südschule und Literatenmalerei für Dong Qichang dieselbe ist, es aber unterschiedliche Namenslisten gibt, könnte als Argument gegen seine Autorschaft der *Erklärungen zur Malerei* genommen werden. Nach Cahill operiert Dong Qichangs Nord-Südschul-Theorie mit der Unterscheidung von Amateuren und Professionellen, umgeht durch die Zuschreibung zu plötzlicher Erleuchtung oder erarbeiteter Erkenntnis aber die Schwierigkeit, bezahlte Akademiker wie Jing Hao und Guan Tong in die Südschule einzureihen. "The Southern and Northern schools theory has sometimes been dismissed by present-day writers as unhistorical; in fact, its transcending of mere history was its triumph." (Cahill 1982, S. 14) Bereits in der Yuan-Zeit, vor allem aber in Dong Qichangs Gegenwart war die Unterscheidung zwischen Amateuren und Professionellen zu einer oft nur noch nominellen geworden. "By the seventeenth century, when the Southern school became decisively predominant, there were probably just as many professional amateurs as real amateurs." (Wu 1962, S. 275) Durch die Abschaffung der höfischen Malakademie in der Yuan-Zeit hatte sich der Konflikt bzw. die einseitig aufgemachte Frontstellung zwischen den Gelehrten-

Er begreift die Literatenmaler als einen ästhetischen Gesinnungsklan, den über die Jahrhunderte hinweg eine stilistische und geistige Verwandtschaft verbindet. Nur Maler dieser Linie können sich ihm zufolge auf eine korrekte Überlieferung (正傳 *zhengchuan*) berufen.

Auffallend an der Textpassage ist zum einen, dass die Liste (wie schon bei Zhan Jingfeng) mit Wen Zhengming und Shen Zhou bis in die Ming-Zeit fortgesetzt wird,<sup>366</sup> zum anderen, dass Dong Yuan, hier zusammen mit Juran,<sup>367</sup> innerhalb der Metalinie der Südschule noch einmal als Ursprung einer korrekten Überlieferung hervorgehoben wird. Wie auch in den *Erklärungen zur Malerei* kommt ihm, ähnlich der Stellung des sechsten Patriarchen im Chan-Buddhismus, innerhalb der Südschule der Rang eines Epochenheerlen zu. Damit wird ihm zugleich die zweifelhafte Ehre zuteil, als Autorität in einer nicht nur kunsthistorischen, sondern auch kunstpolitischen Debatte für Ausschlussverfahren in Fragen der Klanzugehörigkeit in Anspruch genommen zu werden. Durch die Entlehnung ihrer Metaphern aus dem Chan-Buddhismus wird diese Debatte, die zugleich ein

---

und den Akademiemalern auf die neue Scheidelinie zwischen Professionellen und Amateuren verlagert. (Vgl. Ho in: *Eight Dynasties* 1980, S. xxx) Allerdings waren die Amateure nur sehr bedingt Amateure. "The ideal of the truly amateur scholar-painter may have been lived up to only by its originators during the late Northern Sung and by occasional later men of true leisure or of significant office. The major late Yüan painters – if we accept the designated Four Great Masters as the major painters – all seem to have been active within a system of patronage that included exchanges of favors and exchanges in kind with members of the educated classes and very likely with wealthy merchants and others. Evidence for monetary transactions is tenuous, but neither is there convincing evidence that money was always refused." (Brown 1989, S. 107)

<sup>366</sup> Am Ende wird, wir ahnen es schon, Dong Qichang selbst stehen. Tatsächlich veröffentlichte sein Freund Zheng Yuanxun 鄭元勳 (1598-1645) 1627 eine Anthologie (*Meiyong wenyu*), in der Dong Qichangs Name zum ersten Mal mit der Nord-Südschul-Theorie verknüpft wurde. In einem Kommentar zu Dong Qichangs *Lunhua suoyan* schreibt Zheng Yuanxun: „In painting of our dynasty, Shen Zhou and Dong Qichang belong to the correct line of transmission; they can be linked directly to the Song and Yuan masters of the past.“ (Übersetzung Cahill 1982, S. 14)

<sup>367</sup> An anderer Stelle macht Dong Qichang deutlich, wer der Meister und wer der Schüler war: 巨然為北苑流亞。"Juran rangiert hinter Beiyuan." (HCSSB, S. 4)

versteckter Streit um das soziale Prestige der Maler ist, mit der Konnotation einer metaphysischen Würde aufgeladen.<sup>368</sup>

Dong Yuan, den er aufgrund der Namensgleichheit als seinen Verwandten reklamierte, war für Dong Qichang die zentrale Figur der Tradition schlechthin. Hatte er anfangs noch vor allem nach Bildern des postulierten Ursprungsahnen der Südschule, Wang Wei, gefahndet, so verschob sich sein Interesse ab 1591 zunehmend, ab 1597 dann ausschließlich auf Dong Yuan. De facto rückte er diesen auf den Ahnenthron des eigentlichen Ursprungs und verwies Wang Wei auf den Ehrenplatz des Vorläufers.<sup>369</sup> 1624 blickte er in einem Kolophon zu *Volk, das um das Drachenlager lebt* zurück:

辛卯請告還里，乃大搜吾鄉四家潑墨之作。久之，謂當溯其原委，一以北苑為師。<sup>370</sup>

---

<sup>368</sup> Cahill hat auf Analogien u.a. zu philosophischem und religiösem Schulstreit hingewiesen: „More than anyone before him, Tung adopted into painting theory the kind of rhetoric used in asserting the superiority of one school of philosophy, or one religious sect, over another; the rhetoric of true lineages, direct transmission from right masters, adoption of correct models.” (Cahill 1992, S. 57) Auch Ho Wai-kam unterstreicht Dong Qichangs Ausschließlichkeitsanspruch: “He considered the literati mode not merely to be the preferable but the only correct one.” (Ho 1992, S. 18) Die religiösen und philosophischen Anklänge in der Rhetorik Dong Qichangs dienten einem ästhetischen Rigorismus. War die Idee einer korrekten Überlieferung im Anschluss an Dong Yuan von Tang Hou aufgebracht und später von Xia Wenyan, Du Qiong und He Liangjun scheinbar nur wiederholt worden, so hatte sie doch durch den veränderten historischen Kontext eine je andere Färbung gewonnen. Zu Dong Qichangs Zeit diente sie nicht zuletzt der Verunglimpfung einer Malerei, die Tu Long 屠隆 (1542-1605) in seiner Schrift *Kaopan yushi* 考槃餘事 verächtlich 邪學 (*xiexue*), „die heterodoxe Schule“, genannt hatte. (Vgl. Barnhart in Bush/Murck 1983)

<sup>369</sup> Ho Wai-kam bespricht Motive für die historisch willkürliche Wahl Wang Weis zur Gründerfigur der Literatenmalerei, in der sich ein „nostalgic spiritual return to a medieval national heritage amid an influx of alien influences“ symbolisiere. (Ho 1976, S. 116) Kohara kommt in seiner Studie über Dong Qichangs Kennerschaft zu dem Ergebnis, dass dieser die Haltlosigkeit seines Wang-Wei-Bildes nicht erkannt, aber sein Interesse schließlich verlagert habe. “Tung Ch’i-ch’ang failed to recognize the insubstantiality of his image of Wang Wei. After the sixth month of 1597, Tung collected the great works of Tung Yüan and Chü-jan. He began to distance himself from Wang Wei, and his passion for the T’ang master quickly cooled.” (Kohara 1992, S. 94)

<sup>370</sup> *Gugong shuhualu*, Bd. 3, Kap. 5, S. 20.

*1591 bat ich um meine Entlassung und kehrte nach Hause zurück, wo ich eine groß angelegte Suche nach Tuschewerken der vier Meister meiner Heimat unternahm. Nach einiger Zeit sagte ich mir, dass ich deren Ursprung ergründen müsse, und ich fand, dass sie alle Beiyuan studiert hatten.*

In Dong Yuan, deutlicher als in Wang Wei, sollte der Ursprung der Vier Großen Meister der Yuan-Zeit zu finden sein.<sup>371</sup>

元季諸君子畫惟兩派，一為董元，一為李成。。。然黃倪吳王四大家，皆以董巨起家成名。<sup>372</sup>

*In der Yuan-Zeit gab es unter den Malern von Rang nur zwei Strömungen: Die eine folgte Dong Yuan, die andere Li Cheng ... Die Vier Großen Meister Huang [Gongwang], Ni [Zan], Wu [Zhen] und Wang [Meng] haben alle ihren Ruhm in der Schule, die mit Dong [Yuan] und Ju[ran] begann, erworben.*

Huang Gongwangs These, dass es in der Yuan-Zeit nur zwei Strömungen in der Malerei gegeben habe, wird hier auf die „Maler von Rang“ eingeschränkt. Li Cheng ist damit auch unter den Literaten salonfähig, wenn auch nicht gleichrangig mit Dong Yuan, dem

---

<sup>371</sup> Han argumentiert, dass in obigem Zitat nicht die Vier Großen Yuan-Meister gemeint seien, sondern lokale Meister. (Han 1991, S. 17f) Das folgende Zitat belegt, dass Dong Qichang auch jene in Abhängigkeit von Dong Yuan sah. Riely sieht „something of a mystery“ in Dong Qichangs Entscheidung, sich auf Dong Yuan zu konzentrieren, hatte er doch bis 1592 kein Werk von diesem gesehen. (Riely 1992, S. 401) Han begründet Dong Qichangs Orientierungswechsel pragmatisch: “Because Dong Qichang could not find any Wang Wei paintings which would substantiate Wang’s significance for Dong Qichang’s theory, he chose Dong Yuan as his methodological guide in practice.” (Han 1991, S. 70) Diese Sicht schließt sich an Li Chu-tsings Thesen aus seiner epochalen Untersuchung *Autumn colors* von 1965 an (s.o.). Bei aller Plausibilität der These bleibt zu bedenken, dass erstens auch Originale von Dong Yuan bereits als äußerst schwierig bis unauffindbar galten; und dass zweitens für Dong Qichang kein Original, selbst von Wang Wei, unauffindbar war. So hatte er u.a. *Aufklaren nach dem Schneefall über Bergen mit Flüssen* (江山雪霽 *Jiangshan xueji*, *Clearing after Snow over Rivers and Mountains*, heute in der Sammlung Ogawa, Kyoto) Wang Wei zugeschrieben. “Tung Yüan ‘excavated’ many other paintings of ancient masters who had been buried by history.” (Han 1991 S. 21) Einer nicht kunsthistorischen, sondern psychologischen Spekulation zufolge könnte auch seine durch die Namensgleichheit geschmeichelte Eitelkeit zur theoretischen Wertschätzung von Dong Yuan beigetragen haben.

<sup>372</sup> HCSSB, S. 43.

die Meister der Yuan-Zeit gefolgt waren.

War die Nordschule für Dong Qichang mehr oder weniger indiskutabel,<sup>373</sup> so interessierten ihn auch innerhalb der Südschule nicht alle Maler gleichermaßen. Diejenigen aber, die ihn interessierten, hatten alle einen gemeinsamen Ursprung: Dong Yuan. Auf ihn fokussierte sein Interesse, dieser Quelle wollte er als Maler, als Kenner und als Sammler habhaft werden. Dazu bedurfte es Bilder. Das klingt unspektakulär. Was sich wie eine unauffällige Schlussfolgerung aus selbstverständlichen Prämissen lesen mag, markiert in der Geschichte Dong Yuans jedoch einen Wendepunkt, nach dem alles anders war und vor den zurückzugehen unserer Vorstellungskraft kaum noch möglich ist. Was wir visuell mit Dong Yuan verknüpfen, hängt an diesem Wendepunkt.<sup>374</sup> Er liegt in Dong Qichangs Willen zum Bild. Wir müssen uns vor Augen halten, dass die großen kunsthistorischen Konzeptionen der Ming-Zeit (und das gilt auch noch für die Nord-Südschul-Theorie) ohne Bilder der Meister auskamen, die vielmehr ganz nach theoretischem Bedarf in Schulen gruppiert und in Linien ein- und aufgereiht wurden. Dass Dong Qichang beschloss, Bilder von Dong Yuan aufzutreiben und dies auch tat, war keiner Beweispflicht geschuldet, in der die Theorie sich empfunden hätte, sondern eher seinem Ehrgeiz als Kenner und als Sammler. Er wollte derjenige sein, der den verlorengegangenen Altmeister aus der Versenkung geholt und in seiner eigenen Sammlung besessen haben würde.

Zunächst stieß er auf die von anderen zuvor schon so häufig konstatierte Schwierigkeit: Die alten Meister, unter ihnen Dong Yuan, waren kaum mehr auffindbar.

---

<sup>373</sup> Gleichwohl gibt es in der heterogenen Hinterlassenschaft Dong Qichangs Stellen, an denen er den großen Malern der Nordschule ihre Meisterschaft zugesteht. In dem Kolophon zu seinen *Acht Ansichten von Yan und Wu* 燕吳八景 von 1596 rühmt er neben den Südschulgrößen auch Li Sixun und seinen Sohn Li Zhaodao: „Ich habe es früher schon ausgeführt, dass es für Maler zwei zentrale Punkte gibt: Zuerst lernen sie von den Alten, danach lernen sie von der Natur. Wang Wei, die zwei Li [Li Sixun, Li Zhaodao], Jing [Hao], Guan [Tong], Dong [Yuan], Ju[ran], Yingqiu [Li Cheng] und Longnian [Li Gonglin] hatten alle diese beiden Qualitäten. Folglich haben sie für alle Zeiten einzigartige Akzente gesetzt.“ 子嘗論畫家有二關竅：始當以古人為師，後當以造物為師。王維，二李，荆，關，董，巨，營丘，龍眠，皆具此二美，遂為千古絕調。(In: Ho 1992, Bd. 2, S. 7.)

<sup>374</sup> In Cahills *Index* (1980) haben von 27 im weiteren Sinne mit Dong Yuan assoziierbaren Bildern neun wichtige einen Bezug zu Dong Qichang. Im Urteil von Han: „Our understanding of Dong Yuan is still guided by Dong Qichang.“ (Han 1991, S. 92)



所欲學者荊關董巨李成，此五畫家尤少真跡。<sup>375</sup>

*Von den fünf Meistern, die ich studieren will – Jing [Hao], Guan [Tong], Dong [Yuan], Ju[ran] und Li Cheng – gibt es nur äußerst wenige Originale.*

Im ersten Kolophon auf dem Bild *Zwischen Flüssen und Bergen wandern* (溪山行旅圖 *Xishan xinglü tu*) beschrieb er die Situation so:

余求董北苑畫於江南，不能得。<sup>376</sup>

*Ich suchte im Jiangnangebiet nach Bildern von Dong Beiyuan, aber ich konnte keine erlangen.*

Doch 1593, mit dem Erwerb ebendieses Bildes *Zwischen Flüssen und Bergen wandern*<sup>377</sup>, das er zuvor wohl schon einmal gesehen, damals aber nicht als einen Dong Yuan erkannt hatte,<sup>378</sup> begann sich das Blatt zu wenden. Nun war er bereit, das Bild (das heute im Verdacht steht, eine ming-zeitliche Kopie zu sein)<sup>379</sup> als echten Dong Yuan zu erkennen, an dem er dessen Stileigentümlichkeiten studieren konnte. Es war der Auftakt zu einer Serie von „Begegnungen“ mit Dong Yuan, in deren Verlauf er dessen Pinselsprache immer besser und intimer zu verstehen glaubte.

1597 erwarb er in Peking eine Dong Yuan zugeschriebene Rolle ohne Titel und ohne bekannte Geschichte. Im Text des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* fand er den Bildtitel *Die Flüsse Xiao und Xiang* und identifizierte das aus dem Nebel der

---

<sup>375</sup> HCSSB, S. 42.

<sup>376</sup> *Shigu tang shuhua huikao*, Bd. 3, S. 436.

<sup>377</sup> 谿山行旅圖 *Xishan xinglü tu*, auch 溪山行旅圖 geschrieben. Erläuterungen zu verschiedenen Kopien bei Han 1991, S. 29, Fn. 34.

<sup>378</sup> Han listet weitere Dong Yuan zugeschriebene Bilder auf, die Dong Qichang vor dem Erwerb von *Zwischen Flüssen und Bergen wandern* gesehen haben könnte: eine Landschaft in der Sammlung von Xiang Yuanbian, *Volk, das um das Drachenlager lebt* in der Sammlung von Mo Shilong, ein Albumblatt in der Sammlung von Xiang Dezhun und *Berge in Wolken* in der Sammlung von Han Shineng. (Han 1991, S. 32ff)

<sup>379</sup> Cahill verzeichnet es in seinem *Index* als “Ming work? in the manner of the Master”. (Cahill 1980, S. 48) Barnhart erwägt: “The Chiang-nan half-scroll ... in its present form may be a copy of the work known to Shen Chou, but is difficult to relate to Sung styles.” (Barnhart 1970, S. 40, Fn. 125)

Geschichte aufgetauchte Bild mit diesem Titel. Zwei Jahre später stellte er den Vorgang und seine Gefühle beim Betrachten in einem Kolophon zu dem Bild so dar:

此卷余以丁酉六月於長安，卷有文三橋題董北苑字失其半，不知何圖也，既展之即定為瀟湘圖。蓋宣和畫譜所載，而以選詩為境，所謂洞庭張樂地，瀟湘帝子遊者耳。億余丙申持節長沙，行瀟湘道中，蒹葭漁網汀洲叢木茅菴樵徑時巒遠隄一一如此圖。今人不動步而重作湘江之客。昔人乃有以畫為假山水，而以山水為真畫者，何顛到見也。董源畫世如星鳳，此卷尤奇古荒率。僧巨然于此還丹，梅道人嘗其一瓣者。余何幸得臥遊其間耶。<sup>380</sup>

*Diese Rolle habe ich im sechsten Monat des Jahres 1597 in Chang'an [Peking]<sup>381</sup> erworben. Sie hatte als Aufschrift von Wen Sanqiao die Zeichen „Dong Beiyuan“, der Rest fehlte, und ich wusste nicht, um was für eine Rolle es sich handelte. Aber als ich sie entrollte, da war ich sicher, dass es sich um Die Flüsse Xiao und Xiang handelte. Wahrscheinlich ist es die im Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung verzeichnete [Rolle] und bezieht sich auf das Gedicht, das die Gegend so beschreibt: „Dongting<sup>382</sup> wird der Ort langwährender Freude genannt, an dem der Gott der Flüsse Xiao und Xiang umherschweift.“ Ich erinnere mich, wie ich im Jahre 1596, als ich in Changsha ein Amt inne hatte, auf den Wegen des Xiao-Xiang-Gebietes reiste. Das Schilfrohr, die Fischernetze, die Sandbänke und die Baumgruppen, die einfachen Hütten und die Holzfällerpfade, klare Hügelketten und die Deiche in der Ferne – all das war genau wie auf dem Bild. Es lässt einen noch einmal zu Gast am [Fluss] Xiang sein, ohne dass man einen Schritt tun müsste. Jemand hat einmal gesagt, dass Gemälde falsche Landschaften und dass Landschaften wahre Gemälde seien. Was für eine aberwitzige Verkehrung der*

---

<sup>380</sup> *Dafengtang mingji* Bd. 1, Nr. 4; s. Barnhart 1970, S. 13.

<sup>381</sup> Dong Qichang gebraucht den Namen der tang-zeitlichen Hauptstadt für den der ming-zeitlichen, worin ein mehr oder weniger subtiler Hinweis auf die Tradition und die eigene Bildung zu sehen ist.

<sup>382</sup> Dongting 洞庭 ist der Name eines Sees in der Provinz Hunan, in den die Flüsse Xiao und Xiang münden.

*Dinge! Dong Yuans Bilder sind heutzutage so selten wie Sternschnuppen oder Phönixe. Diese Rolle ist höchst außergewöhnlich und altherwürdig, wild und frei. Der Mönch Juran hat hier die Unsterblichkeit gesucht,<sup>383</sup> Mei Daoren [Wu Zhen] hat einen Hauch davon erfahren. Was für ein Glücksfall, dass ich in meinen Träumen durch dieses Land schweifen darf!*

Wieder einmal, wie so oft in der chinesischen Kunstgeschichte, scheint ein glücklicher Zufall eine von der Zeit der Geschichte aufgerissene Lücke geschlossen zu haben. Wieder einmal fällt das Glück einem der berühmten Gelehrten zu. Mehr noch, es scheint sich um die Wiederkehr eines glücklichen Zufalls und damit um dessen Verdoppelung zum Schicksal zu handeln. So muss es wirken, wenn Richard Barnhart recht hat und es sich um ebenjenes Bild handelte, das rund dreihundert Jahre zuvor Zhao Mengfu, seinerzeit bereits mehr als dreihundert Jahre nach dem Tode Dong Yuans, unter nicht minder glücklichen Umständen gefunden hatte und das seit Ni Zan wieder verschollen war.<sup>384</sup> Zweimal wäre es demnach berühmten Maler-Beamten und Connaisseurs gelungen, ein und dasselbe Bild aus dem Schlund der Geschichte zu ziehen.

Noch im selben Jahr, 1597, gelingt Dong Qichang ein weiterer Erwerb. Diesmal handelt es sich um ein Bild, das zumindest unter diesem Titel einen Neuzugang im Oeuvre Dong Yuans darstellt: *Volk, das um das Drachenlager lebt* (龍宿郊民圖 *Longsu jiaomin tu*).<sup>385</sup> Bis zu Dong Qichangs Lebensende hält die Glückssträhne an. Stolz ver-

---

<sup>383</sup> Das Binom 還丹 *huandan* umschreibt eine daoistische Praktik bei der Unsterblichkeitssuche.

<sup>384</sup> Die Rolle verliert sich nach Zhou Mi, Zhuang Si und Ni Zan im Dunkel der Geschichte. "The scroll nonetheless remained an enigma, known by name and reputation to all, but seen by no one." (Barnhart 1970, S. 12) Barnharts These, dass es sich bei der von Dong Qichang gefundenen Rolle um dieselbe handelt, die Zhao Mengfu aufgefunden hatte, knüpft an eine Vermutung von Yao Jiheng an, des Sammlers, der sie bald nach Dong Qichangs Tod erwarb.

<sup>385</sup> Im Englischen hat sich bisher keine einheitliche Übersetzung des Bildtitels einbürgern können. Li Chu-ting übersetzt: *Residents of the Capital City*, Max Loehr: *Festival at the River*, mit Angabe weiterer Möglichkeiten: *Festival in Honour of the Emperor* und *The Dragon Boat Festival*. Ebenso gibt es: *Dragon Boat Festival for the Evocation of Rain*. Loehr verweist auf Lien-sheng Yangs Erörterung zum Thema, wonach die Übersetzung *Genteel Townsfolk at Leisure* lauten müsste. (Loehr 1980, S. 115) Li Chu-ting bezieht sich auf denselben Artikel aus dem Jahr 1960. "In this article, Yang suggests that the actual meaning of the term should be 'residents of the capital city' which seems to have been lost in late Ming time." (Li 1965, S. 64, Fn. 159) Qi Gong schreibt: „The meaning of the painting title *Longsu jiaomin*, literally 'the suburban residents of the dragon's abode' is unclear. Song writers referred to the citizens of

merkt er, dass es den beiden großen Meistern der Ming-Zeit, Shen Zhou und Wen Zhengming, nur vergönnt war, eine halbe Rolle von Dong Yuan zu sehen. In einem langen Kolophon zu *Sommerliche Berge* (夏山圖 *Xiashan tu*) lässt er 1635, ein Jahr vor seinem Tod, die zentralen Begegnungen mit Dong Yuans Werk noch einmal Revue passieren:

予在長安，三見董源畫卷，丁酉得藏瀟湘圖，甲子見夏口待渡圖，壬甲得此卷，乃賈似道物，有長字印。三卷絹素高下廣狹相等，而瀟湘圖最勝。待渡圖有柯敬仲題，元文宗御寶，今為東昌相朱所藏。昔米元章去董源時不甚遠，自云見源畫真者五本，予何幸，得收二卷，直追溯黃久畫所自出，頗覺元人味薄耳。董北苑畫為元季大家所宗，自趙承旨、高尚書、黃子久、吳仲圭、倪元鎮、各得其法，而自成半滿，最勝者，趙得其髓，黃得其骨，倪得其韻，吳得其勢。余自學畫，幾五十年，嘗寤寐求之。吳中相傳，沈石田，文衡山僅見半幅，為溪山行旅圖。歲癸巳，入京，得之吳用卿，又於金吾邯鄲張公得巨軸一。至丁酉夏，同年林檢討傳言長安李納言家有瀟湘圖卷，余屬其和，會復得之，而上海潘光祿有董源龍秀郊民圖，其婦翁莫雲卿所遺，并以售余，余意滿矣。比壬戌，余再入春明，於東昌朱閣學所見夏口待渡圖，朱公珍之，不輕示人，余始妄意，別有良觀。迨壬申應宮詹之召，居苑西邸舍，是時收藏家寥落鮮侶，惟偏頭關萬金吾好古，時時以

---

the Song capital Bianjing as *longsu jiaomin* (the proud residents of the dragon's sleeves), implying that their prosperity and happiness derived from the imperial ruler (the dragon), and thus they were 'the privileged and proud residents of the emperor's sleeves'.“ (Qi Gong 1999, S. 88) Im Hinblick auf den Inhalt des heute bekannten Bildes entscheiden wir uns für die wörtlichste und zugleich vielseitig ausdeutbare Übersetzung *Volk, das um das Drachenlager lebt*.

名畫求鑑定，余因託收三種。此卷與巨軸單條各一，皆稀世之寶，不勝自幸，豈天欲成吾畫道為北苑傳衣，故觸著磕著乃尔？然又自悔風燭之年，不能懇習，有負奇觀也。乙亥中秋書。<sup>386</sup>

*In Chang'an [Peking] habe ich dreimal Querrollen von Dong Yuan gesehen. 1597 habe ich Die Flüsse Xiao und Xiang für meine Sammlung erworben. 1624 sah ich Am Fuß sommerlicher Berge auf die Fähre warten<sup>387</sup>, 1632 habe ich diese Rolle [i.e. Sommerliche Berge, C.U.] erworben. Zuvor war sie im Besitz von Jia Sidao, und sie trägt sein Siegel mit dem Zeichen „Chang“. Die Seide, die Höhe und die Länge dieser drei Rollen entsprechen einander ungefähr. Aber Die Flüsse Xiao und Xiang ist die hervorragendste. Auf die Fähre warten hat eine Aufschrift von Ke Jingzhong [Ke Jiusi] und war in der Yuan-Zeit in der kaiserlichen Schatzsammlung von Wenzong. Heute befindet sie sich in der Sammlung des Ministers Zhu [Geng] aus Dongchang. Mi Yuanzhang [Mi Fu], der zeitlich nicht so weit von Dong Yuan entfernt war, hat einmal selbst gesagt, er habe fünf Originale von [Dong] Yuans Hand gesehen. Was für ein Glück habe ich, dass ich zwei Rollen erwerben konnte! Sie führen uns direkt zur Quelle, von der Huang Jius [Huang Gongwang] Malerei ihren Ausgang genommen hat; [im Vergleich] empfindet man den Geschmack der Yuan-Maler als recht flach. Die großen Meister der Yuan-Periode haben sich Dong Beiyuans Malerei zum Vorbild genommen. Von Zhao Chengzhi [Zhao Mengfu] über Gao Shangshu [Gao Kegong], Huang Zijiu [Huang Gongwang] und Wu Zhonggui [Wu Zhen] bis zu Ni Yuanzhen [Ni Zan] haben sie alle seine Methode erlernt. Aber ihre eigenen Leistungen waren nur halbwegs zufriedenstellend. Das Höchste, was sie erreichten, war, dass Zhao [Mengfu] sein Mark erfasste, Huang [Gongwang] seine Knochen, Ni [Zan] seine Resonanz und*

---

<sup>386</sup> *Xuzhai minghua lu*, Bd. 1, S. 54ff. Barnhart, der sich auf diese Ausgabe bezieht und seiner Übersetzung den Text in chinesischer Sprache beifügt, hat in diesem gleichwohl einige Zeichen verändert; so schreibt er zweimal 余 statt 予, 谿 statt 溪, 宿 statt 秀, 並 statt 并, 爾 statt 尔. (Vgl. Barnhart 1970, S. 16)

<sup>387</sup> Der chinesische Text lässt zwei Zeichen des Bildtitels aus (夏口待渡圖 statt 夏景山口待渡圖). Wir gehen trotzdem davon aus, dass die Rolle *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Fähre warten* gemeint ist, zumal da Dong Qichang sich weiter unten noch stärker verkürzt (待渡圖) auf dasselbe Bild bezieht.

Wu [Zhen] seine Kraft.<sup>388</sup> Ich selbst habe über fünfzig Jahre Malerei studiert. Tag und Nacht habe ich nach ihm [Dong Yuan] gesucht. In der Region Wu erzählt man sich, dass Shen Shitian [Shen Zhou] und Wen Hengshan [Wen Zhengming] nur eine halbe Rolle [von ihm] gesehen haben, und zwar Zwischen Flüssen und Bergen wandern. Als ich 1593 in die Hauptstadt kam, erwarb ich sie von Wu Yongqing; außerdem von Edelman Zhang, dem kaiserlichen Gardeoffizier in Handan, eine große Hängertafel. Im Sommer 1597 hörte ich von meinem Jahrgangskameraden Lin Jiantao, dass Li Nayan aus Chang'an in seinem Hause die Rolle Die Flüsse Xiao und Xiang habe. Nachdem ich ihn [Lin] um seine Vermittlung gebeten hatte, konnte ich auch sie erwerben. In Shanghai hatte Fan Guang Dong Yuans Volk, das in der eleganten Umgebung des Drachens lebt.<sup>389</sup> Diese [Rolle] hinterließ sein Schwiegervater<sup>390</sup> Mo Yunqing [Mo Shilong], und sie wurde mir verkauft. So war mein Trachten befriedigt. 1622 ging ich wieder nach Chunming [Peking],<sup>391</sup> wo ich bei Zhu Gexue [Zhu Geng] aus der Präfektur Dongchang Am Fuß der sommerlichen Berge auf die Fähre warten sah. Der Edelman Zhu schätzte [das

---

<sup>388</sup> Hatte Tang Hou den drei Gliedern seines metaphorischen Dreifußes der Malerei (Dong Yuan, Li Cheng und Fan Kuan) in Anlehnung an frühere Zuordnungen jeweils eine Qualität der Sechs Gesetze Xie Hes zugeschrieben, so erklärt Dong Qichang in einem viergliedrigen Schema (das sich an die Begrifflichkeit des *Bifa ji* anlehnt) die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit gemeinschaftlich zu Erben Dong Yuans. Verlangte die Analogie zur Linienfolge im Chan-Buddhismus, dass Dong Yuans Meisterschaft vollständig weitervererbt worden war, so gestand er doch keinem Einzelnen zu, dieses Erbe vollständig empfangen zu haben. Selbst Huang Gongwang, den er von den Vier Meistern am meisten schätzte, muss sich vor seinem urteilenden Blick relativieren lassen. In dem Kolophon zu seinem eigenen Bild *Im Stil von Huang Gongwangs Hügelketten in warmem Grün* 做黃子久層巒暖率圖 *Fang huangzi jiu cenglun nuanlü tu* von 1622 schreibt er: „Von Huang Gongwang gibt es *Hügelketten in warmem Grün*. Obwohl es in seiner Essenz wunderbar ist, ist die Landschaft doch zu überladen. Ich glaube, dass nichts Beiyuans Heldenkraft gleichkommt, wenn man eine Halle durch den Gebrauch von Farbe füllen will.“ 黃子久有層巒暖率圖。雖精妙而景太繁，此未能取勢也。余謂滿堂動色不若北苑雄壯耳。(In: Ho 1992, S. 57) Es ist, als hätte die Südschule nach Dong Yuan auf einen Meister zu warten bzw. zu warten gehabt, der wieder alle Qualitäten in sich vereinigen konnte.

<sup>389</sup> Gemeint ist mit ziemlicher Sicherheit das Bild, das gewöhnlich unter dem Titel 龍宿郊民圖 (*Longsu jiaomin tu*) Volk, das um das Drachenlager lebt bekannt ist. Der im *Xuzhai minghua lu* wiedergegebene Text schreibt jedoch statt 宿 (*su*) ein 秀 (*xiu*).

<sup>390</sup> Nicht Witwe, wie Barnhart (1970, S. 16) übersetzt.

<sup>391</sup> Weiterer tang-zeitlicher Name für die tang-zeitliche Hauptstadt Chang'an. In diesem Fall also gelehrte Doppelkodierung für den Namen der ming-zeitlichen Hauptstadt Peking.

*Bild] sehr und zeigte es nicht leicht anderen Leuten, so dass ich es anfangs für eine törichte Hoffnung hielt, noch ein so hervorragendes [Werk] zu sehen. 1632 folgte ich dem Ruf, als Erzieher des Thronfolgers zu dienen, und ich wohnte in einem Gebäude für höhere Beamten westlich des Parks. Zu dieser Zeit gab es dort kaum Sammler und nur wenige Gleichgesinnte. Lediglich der kaiserliche Gardeoffizier Wan aus Piantouguan schätzte Antiquitäten und ersuchte mich von Zeit zu Zeit um Authentifizierung seiner Bilder. Das ist der Hintergrund, auf dem ich drei [Dong Yuans] erlangte. Diese Rolle und die große Hängerolle gehören in jeder Hinsicht derselben Kategorie an, beide sind seltene Schätze. Mein Glück kann nicht übertroffen werden! Könnte es sein, dass der Himmel, weil er meinem Weg der Malerei die Robe Dong Yuans übermitteln wollte, mich mit ihm in Berührung kommen und immer wieder auf ihn stoßen ließ? Wenn es so ist, bedaure ich nur, dass ich an meinem Lebensabend nicht mehr in der Lage bin, unermüdlich zu praktizieren. Es ist die Bürde einer außergewöhnlichen Begegnung, die auf mir lastet. Geschrieben im Herbst 1635.*

Am Ende seines Lebens will er mehr als zwanzig Originale des Altmeisters gesehen haben.<sup>392</sup> Rückblickend wirkt Dong Qichangs Aktivität als Kenner und Sammler wie ein groß angelegtes Rekonstruktionsprogramm zur Schaffung eines vorzeigbaren Korpus Dong Yuans. Es erforderte den Mut zur Authentifizierung eventuell dubioser Zuschreibungen und auch zu Erstzuschreibungen. Dies hatte in einer Situation zu geschehen, in der private Sammlungen Hochkonjunktur hatten und die Sammleraktivitäten zu einer erhöhten Nachfrage nach alten Bildern, somit auch zu einer regen Produktion von Fälschungen geführt hatten.<sup>393</sup> Was ihm jeweils die Gewissheit gab, Originale von Dong Yuan in Händen zu halten, war nicht einfach seine Kennerschaft, sondern deren Autorisierung durch die Fügung des Schicksals. Die Vorsehung des Himmels (天 *tian*)

---

<sup>392</sup> Han 1991, S. 26, S. 37ff. Liste der Bilder s. Anhang I.8. Dong Qichang hat die „Begegnungen“ mit Dong Yuan bzw. den Erwerb seiner Bilder nach 1597 nicht mehr en detail festgehalten. Wir müssen allerdings davon ausgehen, dass es sich bei einigen Beglaubigungen von Dong Qichang um spätere Fälschungen handelt, die sich dessen Beglaubigungseifer noch nachträglich zunutze machten.

<sup>393</sup> Han spricht von einem „revivalist movement“ (Han 1991, S. 39). Dadurch sei es zu einem „spread of forgeries in the late Ming period“ gekommen. „The incessant demand of private collectors encouraged the activities of forgers who made imitations of ancient paintings to which they lent such fascinating names as Dong Yuan, Li Cheng, Juran and Huang Gongwang.“ (Han 1991 S. 73)

hatte ihm das Glück (幸 *xing*) zukommen lassen, auf Dong Yuans Werke zu stoßen. Der Himmel hatte damit einen Zweck verfolgt: ihn in das informelle Amt des Patriarchen der Südschule einzusetzen. Nur rhetorisch formuliert er in Frageform, was als Hinweis auf seine historische Rolle gelesen werden muss: „Könnte es sein, dass der Himmel, weil er meinem Weg der Malerei die Robe Dong Yuans übermitteln wollte, mich mit ihm in Berührung kommen und immer wieder auf ihn stoßen ließ?“

Erst mit Dong Qichang, so suggeriert es seine Selbstdarstellung, konnte der Fluch der mit zunehmender Entfernung vom Ursprung abnehmenden Kraft der Südschule getilgt werden. Hatten die yuan-zeitlichen Meister jeweils nur einen Aspekt von Dong Yuans Meisterschaft ererbt, so war der Südschule nun wieder ein Meister erwachsen, der sie zumindest in seiner Kennerschaft alle in sich vereinen konnte. Und hatten die Vorgänger in einem rückwirkend fast resignativ wirkenden Pragmatismus die Überlieferung des Ursprungswissens an Kopien delegiert, so tauchten nun wieder die originalen Werke auf. Wie sehr dadurch die Betrachtung und Bewertung der Südschulgeschichte beeinflusst wurde, veranschaulicht Dong Qichang durch die Hängung seiner Schätze:

余家所藏北苑畫，有瀟湘圖，商人圖，秋山行旅圖，又二圖不著其名。。。懸北苑於堂中，兼以倪黃諸跡，無復於北苑著眼者，政自不知元人來處耳。<sup>394</sup>

*Die Bilder von Dong Yuan, die ich zuhause in meiner Sammlung habe, sind Die Flüsse Xiao und Xiang, Händler, In herbstlichen Bergen wandern und zwei Bilder, denen kein Name zugeschrieben ist ... Ich habe Beiyuan mitten in die Halle gehängt, neben verschiedene Bilder von Ni [Zan] und Huang [Gongwang]. Jene, die ihr Augenmerk nicht immer wieder auf Beiyuan lenken, erkennen nicht, von woher die Yuan-Maler ihren Ausgang genommen haben.*

Die Bilder früherer Meister setzen sich zur ästhetischen Ahnengalerie zusammen. Wie hätten Kenner vor Dong Qichang sich ohne Vorlage und ohne Vergleich überhaupt ein zutreffendes Bild über die Südschule machen können?! Es gibt keine Ursprungskenntnis ohne Bilder, besagen seine Worte. Die Seltenheit von Bildern hatte nicht wie in Shen

---

<sup>394</sup> HCSSB, S. 42.



Zhous ästhetischer Vererbungslehre dazu führen dürfen, ihren Übergang ins Nichtsein anzunehmen und sich an die nächste Generation zu halten. Unmissverständlich weist Dong Qichang das Konzept zurück, den Ursprung durch das Entsprungene hindurch zureichend erkennen zu können.

Wenn aber keiner vor Dong Qichang das ganze Ursprungswissen in sich versammelt hatte, dann konnte ihm das Patriarchenamt der Südschule auch von keinem direkten Vorgänger übertragen werden. Der Himmel, der ihn dafür vorgesehen hatte, konnte seine Absichten nur realisieren, indem er Dong Qichang direkt auf Dong Yuan stoßen ließ. Direkt, das hieß, dass Dong Yuan ihm in Person seiner Bilder begegnete. Zirkulär schließt sich die Südschule mit ihrem Ursprung kurz. Die Authentifizierung der Werke, auf die Dong Qichang stieß, erforderte eine Zuschreibungsautorität, die nicht nur aus der Kenntnis der Nachfolger Dong Yuans gespeist sein konnte. Sie bewies sich durch das, was zu beweisen war; durch das Zusammentreffen mit Bildern von Dong Yuan. Mit der Autorität, die er durch diese Werke erlangte, authentifizierte er sie. Ein Münchhausen-Projekt?

Eine begnadete Zuschreibungsautorität war bei Dong Yuan in höherem Maße noch als bei anderen alten Meistern vonnöten, schienen seine Werke bisweilen doch keine gemeinsamen Charakteristika aufzuweisen.

董北苑蜀江圖，瀟湘圖，皆在吾家，筆法如出二手，又所藏北苑畫數幅，無復同者，可稱畫中龍。<sup>395</sup>

*Dong Beiyuans Bilder Shu-Fluss und Die Flüsse Xiao und Xiang befinden sich beide in meinem Haus. Ihre Pinselführung ist so, als entstammte sie zweier verschiedener Hände. Mit vielen anderen in Sammlungen befindlichen Bildern von Beiyuan ist es ebenso: Keines gleicht dem anderen. Man kann sie die Drachen unter den Bildern nennen.*

Was anderen Grund zum Zweifel an der Identität des Malers wäre, wird unter Dong Qichangs Zuschreibungsblick ein Indiz für die Authentizität der Bilder. Drachen müssen

---

<sup>395</sup> HCSSB, S. 39.

sich verwandeln können.<sup>396</sup> Aber einem Drachen unter den Connaisseurs entgehen sie nicht. Nachdem die Zuschreibungsautorität samt Erstzuschreibungskraft erlangt war, fand sie sich durch jede Probe bestätigt.

Bereits in den *Erklärungen zur Malerei* hatten wir eine Spannung zwischen der Betrachtung des Geistes von Dong Yuan und der seiner Stileigenarten konstatiert. Sie kehrt in den *Miszellen* wieder. Auf der einen Seite reklamiert Dong Qichang über die suggerierte Blutsverwandtschaft hinaus eine Geistverwandtschaft mit Dong Yuan, die allein über Zuschreibungsfragen entscheiden kann. Auf der anderen Seite scheint sich dessen Malweise, auch wenn seine Bilder wie von verschiedener Hand erscheinen, in maltechnischen Detailanalysen aufschlüsseln zu lassen, die jedermann zugänglich sind.

In den *Miszellen* kehrt jene merkwürdige Stelle aus den *Erklärungen zur Malerei*, in der die Stärken von sieben Malern kombinierbar erscheinen, wortwörtlich wieder. Dong Yuan wird mit drei Stilcharakteristika genannt: „... Für Texturstriche benutze man Dong Yuans Hanffaserlinien und die Punktierungs-Textur aus dem Bild von den Flüssen Xiao und Xiang. Für Bäume benutze man die Methoden der zwei Schulen von Bei yuan und Zi Ang [Zhao Mengfu].“<sup>397</sup> Die Hanffaserlinien gehören seit Tang Hou und Huang Gongwang zum Kanon der Stilbeschreibung Dong Yuans. Die Punktierungstextur war dagegen nicht lange vor Dong Qichang zum ersten Mal von Zhan Jingfeng und dann in den *Erklärungen zu Malerei* beschrieben worden.<sup>398</sup> Dass es bei Dong Yuan eine besondere Art der Baumgestaltung gebe, hatte Cao Zhao in Anlehnung an Mi Fu ausgeführt. Er hatte bemerkt, dass seine Bäume „sehr zentriert und gerade“ seien. Dong Qichang greift diesen Punkt auf, in den *Miszellen* wiederum mit einem Passus, den wir so bereits aus den *Erklärungen zur Malerei* kennen. Nachdem er erklärt hat, dass man Bäume immer gewunden und niemals mit geraden Linien malen müsse, konzidiert er, dass Dong Yuans Bäume, zumal im Vergleich mit denen von Li Cheng, gerade wirkten: „Dong Bei yuan malt Bäume voll vitaler und unbeugsamer Kraft. Dort, wo sie besonders gekrümmt sind,

---

<sup>396</sup> Es handelt sich ausschließlich um Landschaftsdrachen. Der einstige Drachenmaler Dong Yuan ist endgültig zum reinen Landschaftler geworden, über den sich die Wertsetzung der Kritiker und die Wertschätzung der Sammler einig sind.

<sup>397</sup> HCSSB, S. 39, s.o.

<sup>398</sup> Han hält gleichwohl Dong Qichangs Formulierung 點子皴 (*dianzi cun*) für dessen begriffliche Schöpfung. (Han 1991, S. 96)

vereinfacht er.“<sup>399</sup> Es scheint sich dabei nur um die Gestaltung großer Bäume im Bildvordergrund zu handeln, denn für kleine Bäume in der Entfernung macht er jene Malweise aus, die er als Punktierung beschreibt.

北苑畫小樹，不先作樹枝及根，但以筆點成形。畫山即用畫樹之皴。此人所不知決法也。<sup>400</sup>

*Wenn Beiyuan kleine Bäume malt, malt er nicht zuerst Äste und die Wurzel, sondern er punktiert mit dem Pinsel ihre Form. Malt er Berge, so appliziert er die Textur zum Malen von Bäumen. Das ist der Schlüssel zu seiner Methode, den die Leute nicht kennen.*

Eine weitere Stelle zur Punktierung von Bäumen, in der er einen Bezug nicht zu den Yuan-Meistern, sondern zu Mi Fu herstellt, macht deutlich, warum er gerade diese Malart für ein Linienkriterium hält: Sie ist antitechnisch, d.h. genialisch-unprofessionell.

北苑畫雜樹，止只露根，而以點葉高下肥瘦，取其成形。此即米畫之祖，最為高雅，不在斤斤細巧。<sup>401</sup>

*Wenn Beiyuan Baumgruppen malt, zeigt er nur ihre Wurzel, und indem er das Blattwerk oben und unten mal dick, mal dünn punktiert, gestaltet er ihre Form. Das ist der Ursprung der Malerei der Mi [Familie]. Sie ist äußerst hochgesinnt und vornehm und [verliert sich] nicht in minutiösem technischen Klein-klein.*

Neben dieser pinseltechnisch beschreibbaren antitechnischen Malart trägt ein spezifisches Landschaftselement zur unverwechselbaren Atmosphäre der Bilder von Dong

---

<sup>399</sup> HCSSB, S. 38. Im Jahr 1610 erklärt Dong Qichang Dong Yuan zum Begründer der Art, Bäume gerade, aber verästelt zu malen. Durch ein Zitat des Tang-Dichters Du Fu verleiht er dieser Art Autorität. „Dass Landschaftsmaler gerade Bäume mit zahlreichen Zweigspitzen malten, begann mit Dong Beiyuan. Es ist das, was schon der alte Du [Fu] ‚den Edlen bitten, seinem Pinsel freien Lauf zu lassen um gerade Baumstämme zu malen‘ genannt hat.“ 山水家林梢直樹，起於董北苑。老杜所謂：請君放筆為直幹者是已。(In: Ho 1992, S. 23)

<sup>400</sup> HCSSB, S. 36.

<sup>401</sup> HCSSB, S. 37.

Yuan bei: die Wolken und Dunstschleier. Auch hier gibt es einen Bezug zu Mi Fu und seinem Sohn Mi Youren. Zum *Kopieren nebliger Berglandschaften der zwei Mi* (倣米家雲山圖 *Fang mijia yunshan tu*) vermerkt Dong Qichang:

董北苑僧巨然，都以墨染雲氣，有吐吞變滅之勢，米家父子宗董巨法，稍刪其繁複獨畫雲。<sup>402</sup>

*Dong Beiyuan und der Mönch Juran verwendeten beide Tuschelavis für eine wolkenverhangene Atmosphäre. Deren Stärke besteht in einer Aufhebungsbewegung, in der [die Wolken] geschluckt und dann wieder freigegeben werden. Mi [Fu] und sein Sohn [Mi Youren] nahmen sich die Methode von Dong [Yuan] und Ju[ran] zum Leitbild, wobei sie deren Kompliziertheiten wegließen und nur Wolken malten.*

Zu einer Rolle von Dong Yuan, die ihm in Suzhou gezeigt wurde, notierte er:

雲煙變滅，草木鬱蔥，真駭心動目之觀，乃知米氏父子，深得其意。<sup>403</sup>

*Wolken und Nebel in einer Aufhebungsbewegung, das Gras und die Bäume in üppigem Hellgrün. Es versetzt das Herz wirklich in Aufruhr und bewegt den Blick der Augen. Man weiß, dass Vater und Sohn Mi [Fu und Youren] dessen Sinn in seiner Tiefe erlangt haben.*

Die Beschreibung der Aufhebungsbewegung erinnert an Mi Fus eigene Beschreibung von Dong Yuans Malweise. „Gipfel und Bergketten tauchen hier auf und sind dort verborgen, während Wolken und Nebel erscheinen und verschwinden“, hatte es bei ihm geheißen. Dong Qichang liest sie als Vorbild für Mi Fus Gestaltungsart. Als wollte er einem Einwand zuvorkommen, versichert er in einem Kolophon zu *Nebel über dem Fluss mit Gipfelketten* (煙江疊嶂圖 *Yanjiang diezhang tu*), dass dieser mit seinen Motiven in einer langen Tradition gestanden habe.

---

<sup>402</sup> HCSSB, S. 48.

<sup>403</sup> HCSSB, S. 49.

雲山不始於米元章，蓋自唐時王洽潑墨，便已有其意，董北苑好作煙景，煙雲變沒，即米畫也，余於米芾瀟湘白雲圖悟墨戲三昧。<sup>404</sup>

*Wolkenverhangene Berglandschaften gibt es nicht erst seit Mi Yuanzhang [Mi Fu]. Schon seit der Tang-Zeit, als Wang Xia<sup>405</sup> Tusche verspritzte, gibt es diese Idee. Dong Beiyuan malte gute Nebellandschaften, in denen Wolken und Nebel sich verändern und auflösen. So ist es in Mi [Fus] Bildern. Ich habe über Mi Fus Bild Xiao und Xiang in weißen Wolken plötzlich das Geheimnis der Tuschespiele begriffen.*

Wolkenverhangene Nebellandschaften waren Dong Yuan von Mi Fu bis zu Zhao Mengfu zugeschrieben worden. Dong Qichang greift diese Verbindung auf und verlängert auch sie, wie schon andere Charakteristika der Südschule, zu einer Traditionslinie bis in die Tang-Zeit. Wo nicht in Wolken oder Nebel, da scheint die Atmosphäre doch in Dunst getaucht. So in *Die Flüsse Xiao und Xiang*:

余藏北苑一卷，諦審之，有二姝及鼓瑟吹笙者，有漁人市網漉魚者，乃瀟湘圖也。。。余亦嘗遊瀟湘道上，山川奇秀，大都如此圖，而是時方見李伯時瀟湘卷，曾效之，作一小幅，今見北苑，乃知伯時雖名祖，所乏蒼莽之氣耳。

406

*In meiner Sammlung befindet sich eine Rolle von Beiyuan, auf der man bei aufmerksamer Betrachtung zwei schöne Mädchen [sieht] und Musikanten, die Se<sup>407</sup> spielen und Sheng<sup>408</sup> blasen, während Männer auf dem Fischmarkt Fische*

---

<sup>404</sup> HCSSB, S. 52.

<sup>405</sup> Wang Xia 王洽 (Wang Mo 王默, 王墨), gest. 805, schuf als erster Landschaften in der Technik der "verspritzten Tusche" (潑墨 *pomo*).

<sup>406</sup> HCSSB, S. 40.

<sup>407</sup> Zitherähnliches Zupfinstrument mit 25 Saiten.

<sup>408</sup> Blasinstrument mit einem Mundstück und 13 bis 19 orgelpfeifenartig angebrachten Flöten.

*durch Netze sieben. Es ist das Bild Die Flüsse Xiao und Xiang ... Auch ich bin auf den Wegen des Xiao- und Xiang-Gebietes umhergewandert.<sup>409</sup> Berge und Flussebenen sind von einer außergewöhnlichen Schönheit, überwiegend so wie auf dem Bild. Als ich damals die Xiao-Xiang-Rolle von Li Boshi sah, habe ich sie kopiert und in einem kleinen Format wiedergegeben. Wenn ich nun aber [die Rolle von] Beiyuan anschau, erkenne ich, wie Boshi, obwohl er ein berühmter Altmeister ist, der weiten, im Dunst verschwindenden Atmosphäre ermangelt.*

Diese im Dunst verschwindende Atmosphäre ist Dong Qichang zufolge nicht nur eine Besonderheit des Xiao-Xiang-Gebietes, sondern auch der geographisch verortbaren Werke Dong Yuans. Obwohl die Südschule selbst keine geographisch gebundene Klassifizierung sein soll, wird im Malstil ihres Geistvaters Dong Yuan eine landschaftliche Eigenart in eine ästhetische Qualität transformiert. Damit kann Mi Fus Jiangnantheorie in der Südschultheorie als aufgehoben gelten.

Neben der spezifischen Gestaltung von Landschaftselementen gibt es aber eine noch grundlegendere Eigenart von Dong Yuans Malstil. Der für seine Kalligraphie berühmte Dong Qichang entdeckt eine besondere Art der Pinselführung, die sich von Dong Yuan auf die Vier Meister der Yuan-Zeit vererbt hat.

作雲林畫，須用側筆，有輕有重，不得用圓筆，其佳處在筆法秀峭耳。宋人院體，皆用圓皴，北苑獨稍縱，故為一小變。倪雲林、黃子久、王叔明、皆從北苑起祖，故皆有

---

<sup>409</sup> 1596 und 1597 reiste Dong Qichang im Auftrag der Hanlin-Akademie ins Xiao-Xiang-Gebiet. (Riely 1992, S. 404) Die Flüsse Xiao und Xiang verlaufen in der heutigen Provinz Hunan. In der Zeit der Streitenden Reiche gehörte das Gebiet zu dem Staat Chu, der von den nördlichen Staaten als halbbarbarisch betrachtet wurde. Das lange Zeit malariaverseuchte Gebiet war über Jahrhunderte (in der geschichtlichen Erinnerung beginnend mit dem Namen des loyalen, zu Unrecht vom Hof verstoßenen Qu Yuan 屈原 aus dem 4./3. Jh. v. Chr.) ein Ort der Verbannung. Später wurde die Gegend von Gelehrten aus dem Süden als Herzland ihres Jiangnanregionalismus gepriesen. Alfreda Murck hat die These ausgeführt, dass das Thema der *Acht Ansichten der Flüsse Xiao und Xiang* als „painted equivalent to the poetry of complaint“ zu betrachten ist. (A. Murck 2000, S. 3)

側筆。<sup>410</sup>

*Wenn man im Stil von Yunlin [Ni Zan] malt, muss man den Pinsel zur Seite geneigt halten. Ob man ihn leicht oder schwer führt, der Pinsel darf nicht gerundet werden. Seine Stärke liegt in einer anmutigen Pinselführung. Die Song-Maler des Akademiestils bedienten sich einer gerundeten Textur, Beiyuan [hielt den Pinsel] nur leicht senkrecht. Das ist der Grund für die kleine [Stil-]Änderung. Ni Yunlin [Ni Zan], Huang Ziju [Huang Gongwang] und Wang Shuming [Wang Meng] folgten alle Beiyuan als ihrem [Stil-]Gründer. Deshalb haben sie alle einen zur Seite geneigten Pinsel.*

Mit der Schule machenden Art den Pinsel zu führen, geht ein Stilgestus einher, den Mi Fu auf die Formel „einfach und unprätentiös, ungekünstelt und natürlich“ (平淡天真 *pingdan tianzhen*) gebracht hatte. Er hatte damit eine Formulierung Su Shis aus dessen Lehrgedicht über die Kalligraphie variiert. Dong Qichang nun variiert erneut.

以天真幽淡為宗，要以所謂漸老漸熟者，若不從北苑築基，不容易到耳。<sup>411</sup>

*Wenn man sich das Ungekünstelte und Natürliche, das Tiefgründige und Einfache zum Leitbild nimmt, muss man sich an das halten, was man „je älter, desto vertrauter“ nennt. Wenn man nicht auf Beiyuan als Grundlage aufbaut, ist das nicht einfach zu erreichen.*

Nach all den technisch entschlüsselbaren Stileigenarten scheint das eigentliche Erbe Dong Yuans doch in einem unabwägbaren, nur den Geistverwandten zugänglichen Gestus zu bestehen. Dass dessen Formulierung einer kleinen Abweichung von Mi Fus Formel bedarf (天真幽淡 *tianzhen youdan* statt 平淡天真 *pingdan tianzhen*), mag einem Narzissmus der kleinen Differenz geschuldet sein.

Resümierend lässt sich sagen, dass Dong Qichangs aus verstreuten Bemerkungen zusammensetzbares Dong-Yuan-Bild nicht so einfach und ungekünstelt ist, wie seiner

---

<sup>410</sup> HCSSB, S. 36.

<sup>411</sup> HCSSB, S. 46.

These zufolge Dong Yuans Malweise. Wie bereits in den *Erklärungen zur Malerei* changiert seine Beschreibung zwischen Geist- und Stilkriterien, zwischen historischer Verortung und detaillierter Bildbeschreibung. Ob es ein tiefgründiges Bild ist? Zumindest stellt es mit der impliziten Ernennung Dong Yuans zum Patriarchen der Südschule den bisherigen Höhepunkt von dessen Verehrung dar.

Wenn wir genau hinsehen, entdecken wir ein reziprokes Verhältnis zwischen den zwei Dongs. Machte die Südschul-Theorie Dong Yuan erst zum Patriarchen, so blieb diesem nichts anderes übrig, als sich seines Amtes gemäß seinerseits als Patriarchenmacher zu betätigen. Ein Patriarch muss seinen Nachfolger bestimmen. Dass er sich in historische Versenkung begab, um sich dann gleich mehrfach Dong Qichang zu zeigen, machte der Kunstwelt deutlich, wem er Schale und Robe übergab. Dass Dong Yuan zur Manifestation seines Willens seinen Nachfolger als Bauchredner brauchte, lag im Modell der ästhetischen Südschule begründet.

Die Südschul-Theorie mag historisch unzutreffend und ästhetisch unsinnig gewesen sein. Die huldvoll zu ihren Mitgliedern ordinierten Maler hatten nicht wirklich in der postulierten Linie voneinander gelernt. Auch konnte sie die Zuordnungsinterferenzen nach Stil, Status und Region nicht wirklich lösen. Vor allem war sie im bald schon unverhohlenen Zuschnitt auf Dong Qichangs Person grotesk und anmaßend, aber diese größte Unsinnigkeit versprach die Lösung des größten Problems, der Entfernung vom Ursprung. Seitdem man eine Linie hatte, entfernte man sich vom Ursprung und damit von dessen Kraft. Schlimmer noch, dieser Ursprung war anikonisch geworden. Zwar hatte Shen Zhou eine ästhetische Vererbungslehre entworfen, die es ermöglichen sollte, den bilderlos gewordenen Ursprung durch spätere Bilder hindurch zu erkennen. Aber das Verfahren war subtil und schwierig, ausdeutbar und kaum kontrollierbar. Vor allem war es ein Affront gegen die Sammler. Die Südschule schenkte der Kunstwelt mit der Wiederkehr ihres Patriarchen wahrhaft patriarchalische Bilder, die sich statt anonymer Werke „im Stil von“ oder auch „im Geiste von“ den Rang von Schätzen in den renommiertesten Sammlungen eroberten.

Konsequenter noch als alle Vorgänger leistete Dong Qichang mit einer technizistischen Stilbeschreibung die Vermittlung von den kunsthistorischen Spekulationen seiner Epoche zu den Pinselspuren auf Bildern, die er Dong Yuan zuschrieb. Er übernahm in weiten Teilen Beschreibungen, die Vorgänger gegeben hatten, auch wenn er dabei z.B. die verschiedenen Arten der Baumgestaltung detaillierter darstellte. Die Entdeckung des



seitlich geführten Pinsels mag seine gewesen sein. Die eigentliche Leistung aber, mit der er sich unhintergebar in der Geschichte Dong Yuans verankert hat, sind seine Bildzuschreibungen. Es sind Zuschreibungen mehr als 600 Jahre nach dem Tod des Meisters und nachdem dessen Oeuvre mehrfach obskur geworden war. Sie gründeten in dem festen Willen, den legendären Dong Yuan durch ein vorweisbares Korpus in die Wirklichkeit zurückzuholen, um dann mit der von seinen Bildern verliehenen Autorität über die Legitimität seiner Nachfolge entscheiden zu können. Dass dieses Projekt nicht mit kleinlichen Korrektiven gegen fehlbare Intuition und zweifelhafte Annahmen realisiert werden konnte, lag in der Natur der Sache.<sup>412</sup>

Ein Blick auf die Ming-Zeit zeigt, dass Dong Yuan nach anfänglichen Schwierigkeiten den in der Yuan-Zeit erworbenen Ruhm verteidigen und sogar noch mehren kann. Sein Oeuvre befindet sich hinsichtlich Sujets, Stil und Umfang weiter im Wandel. Neu ist eine sich nach und nach herstellende geradezu persönliche Bindung an die großen Maler, Kenner und Sammler der Zeit, die ihn nun vertraulich „Beiyuan“ nennen.<sup>413</sup>

Die frühe Ming-Zeit hebt mit der Klage über die Seltenheit echter Dong Yuans an. Im Verlauf kommt es zu einer erneuten Phase der Unsichtbarkeit des Meisters. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts tauchen bei Sammlern wieder Werke von ihm auf. Nur zwei Bildtitel gleichen denjenigen in Yuan-Sammlungen,<sup>414</sup> zwei Titel aus der Nördlichen Song-Zeit sind wieder dabei.<sup>415</sup> Als bedeutendster Neuzugang im Oeuvre lässt sich *Volk, das um das Drachenlager lebt* verbuchen. Mit Dong Qichang wächst der Werkum-

---

<sup>412</sup> Auch Han ist der Meinung, dass Dong Qichang die Authentizität der Dong Yuan zugeschriebenen Bilder nicht ernsthaft geprüft hat: “He does not seem to have scrutinized the authenticity of the Tung Yüan paintings.” (Han 1991, S. 21) Er fragt daher: “Is it logically possible to suddenly find more than thirty Tung Yüan paintings at a certain moment in time when there had been almost none available before?” (Han 1991, S. 39)

<sup>413</sup> Beiyuan 北苑 war nicht der Künstler- oder Mannesname Dong Yuans (dieser war vielmehr Shuda), sondern Teil seines Amtstitels.

<sup>414</sup> *Winterliche Wälder in den Flussebenen* (寒林重汀圖 *Hanlin chongting tu*), vgl. Anhang Nr. I.5:16 und Nr. I.7:1; *Flüsse und Berge bei Wind und Regen* (溪山風雨圖 *Xishan fengyu tu*) vgl. Anhang Nr. I.6:8 und Nr. I.7:7.

<sup>415</sup> *Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache* (風雨出蟄龍圖 *Fengyu chuzhe-long tu*), s. Anhang I.2:38, 39 (I.4:1) und I.7:4; *Yuan An bleibt bei heftigem Schneefall allein zu Hause* (袁安臥雪圖 *Yuanan woxue tu*); s. Anhang I.1:24 (I.4:4) und I.7:4.

fang wieder sprunghaft auf den Stand der Yuan-Zeit an. Dabei tauchen rund zwanzig bis dato nicht bekannte Bilder auf.<sup>416</sup> Andere werden wiederentdeckt, wie *Die Flüsse Xiao und Xiang*. Auch Zhong Kui ist auf ein Gastspiel zurückgekehrt, und zwar im winterlichen Wald;<sup>417</sup> ebenso eine Schneelandschaft.<sup>418</sup> *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten*, das schon im *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* und dann wieder in der Yuan-Zeit genannt wird, ist dabei,<sup>419</sup> genauso wie die etwas unspezifischen *Sommerlichen Berge*.<sup>420</sup> Zugleich bedeutet es das erneute Aus für die einst so beliebten Drachen. Thematisch überwiegen nach wie vor die Landschaften, aber auch ein ganz neues Motiv ist hinzugetreten: Händler.<sup>421</sup> Angesichts der eminenten Rolle, die Kaufleute in der Ming-Zeit als Mäzene für die Kunst spielen, könnte dies als diplomatische Referenz gedeutet werden, die besagt, dass die Inanspruchnahme eines Ethos unverkäuflicher Bilder durch die Literatengemeinde keinesfalls als Affront gegen das Geld verstanden werden sollte.

Seine proteische Qualität erlaubt es Dong Yuan, sich in Sujetfragen den Vorlieben seiner Sammler weiterhin anzupassen und dabei den Umfang seines Zuschreibungskorpus zu variieren. Er versteht es zu schrumpfen und zu wachsen. Selbst sein Stil, in dem sich seit der Yuan-Zeit bestimmte Charakteristika verfestigt haben, bleibt Neuerungen gegenüber aufgeschlossen. Zu den Hanffaserlinien und Alaunköpfen treten eine von nun an typische Art der Baumgestaltung und vor allem die Punktierung als Methode hinzu. Von anderen Texturen, wie den Kornlinien bei der Wassergestaltung, die er in der frühen Ming-Zeit erprobt hatte, lässt er wieder ab.

Noch etwas hat sich verändert: sein soziales Wesen. War er in seiner Anfangszeit in Künstlerkreisen in einem Maße unauffällig gewesen, dass er von seiner frühen Nachwelt überhaupt nicht oder zumindest nicht nachhaltig wahrgenommen wurde, und hatte

---

<sup>416</sup> Vgl. Anhang I.8.

<sup>417</sup> *Zhong Kui im winterlichen Wald* (寒林鍾馗圖 *Hanlin zhongkui tu*); vgl. Anhang I.2:34, 35 und I.8:25.

<sup>418</sup> *Berggipfel bei aufklarendem Schneefall* (群峰霽雪圖 *Qunfeng jixue tu*); vgl. Anhang I.2:16 und I.8:10.

<sup>419</sup> Vgl. Anhang I.2:65, I.6:7, I.8:7 (und I.9:3).

<sup>420</sup> Vgl. Anhang I.2:1, 2; I.5:15, 17; I.8:8 (und I.10:13).

<sup>421</sup> *Weitgereiste Händler* (征商圖 *Zhengshang tu*) s. Anhang I.8:14; *Händler* (商人圖 *Shangren tu*) Nr. I.8:16.

er auch nach seinem beispiellosen Aufstieg zu Erfolg und Ruhm noch eine Tendenz erkennen lassen, sich rar zu machen, so wird er am Ende der Ming-Zeit beinahe gesellig. Als Linienahn stellt er sich zu geistigen Begegnungen mit Geistverwandten ein. Um seinen designierten Nachfolger vor aller Augen ins Amt zu setzen, zeigt er sich ihm sogar in persona neuer Bilder.

## Qing-Zeit: Kulturheros und Zeichenlehrer

Zu Beginn des siebzehnten Jahrhunderts hatte sich die Ming-Dynastie in ein finanzielles, wirtschaftliches und politisches Desaster manövriert. Kostspielige Kriege kamen zur höfischen Verschwendungssucht und der Geldgier mächtig gewordener Eunuchen hinzu. Steigende Handelsabgaben für Kaufleute und erhöhte Steuererbelastungen der Bauern führten zu Aufständen und Rebellionen im Land, während sich am Hof um schwache Kaiser herum Beamte erbitterte Machtkämpfe mit Eunuchen lieferten. In dieser für die Geschichte Chinas nicht ganz untypischen Situation gelangten charismatische Männer aus einfachen Verhältnissen als militärische Führer zu Einfluss. Einer von ihnen, Li Zicheng 李自成 (1606-1645), eroberte 1644 die Hauptstadt, nachdem er bereits kurz zuvor eine eigene Dynastie proklamiert hatte. Der letzte Ming-Kaiser, Chongzhen 崇禎, beendete die "glanzvolle" (明 *ming*) Dynastie, indem er sich erhängte. Einen Monat später hatte sich das Blatt wieder gewendet. Die Mandschu, wie sich die Dschurdschen seit 1635 nannten, hatten die Gunst der Stunde genutzt, waren einem Hilfersuchen des geschlagenen Militärbefehlshabers von Peking gefolgt, hatten die Truppen des Li Zicheng niedergekämpft – und waren geblieben, um ihrerseits die Qing-Dynastie (die „reine“ 清) zu errichten.<sup>422</sup> Es sollte die letzte der chinesischen Geschichte sein.

Der Widerstand gegen die erneute Fremdherrschaft hielt sich im Süden des Festlandes bis 1681, in Taiwan bis 1683. Die politische Situation blieb nicht ohne Einfluss auf die Entwicklung der chinesischen Malerei. Kuncan 髡殘 (1612-1673) zum Beispiel, der später als einer der großen Mönchsmaler und Individualisten gefeiert wurde, schloss sich zunächst der Widerstandsbewegung an und ging dann ins Kloster. Bei ihm wie bei anderen Malern der Umbruchszeit ließe sich in Stil und Sujets eine Resonanz der Zeitumstände auffinden.<sup>423</sup> Spannt man den kunsthistorischen Bogen über die Zeit des Dynastiewechsels hinaus, so fällt andererseits eine starke Kontinuität auf.

---

<sup>422</sup> Zu den geschichtlichen Ereignissen s. Gernet 1988, S. 364ff.

<sup>423</sup> Nie Chongzheng hat sich mit der sozialhistorischen Einbettung der frühen qing-zeitlichen Malerei beschäftigt. "The longing for the fallen regime had an important bearing not only on Chinese history but on the development of Chinese art. We see this in the landscape paintings, which became a way for artists to express their deep dissatisfaction with their new world. By painting images that subtly evoked

## *Die Sechs Meister der Qing-Zeit*

Die später so genannten Sechs Meister der Qing-Zeit<sup>424</sup> verstanden sich als Erben der von Dong Qichang ausformulierten und nun als orthodox anerkannten Tradition der Literatenmalerei. Als solche ließen sie keinen der Widersprüche aus, in denen sich schon ihre Vorgänger verfangen hatten. Die einen hatten Ämter inne, die sie nicht durch Prüfungserfolge, sondern durch Geld und Beziehungen erworben hatten.<sup>425</sup> Die anderen, die über keine solchen Pfründen verfügten, verkauften trotz Literatenethos ihre Bilder. Yun Shouping 惲壽平 (1633-1690) tat es aus Not und blieb arm, Wang Hui 王翬 (1632-1717), der als Fälscher gefragt war, tat es aus Liebe zum Geld und wurde reich und berühmt.<sup>426</sup>

Vor allem aber trafen sie auf veränderte Zeitumstände. Anders als die Mongolen verdienten sich die Mandschu das zumindest posthume Lob der Chinesen, sich um ihre Kultur verdient gemacht zu haben. In der Malerei bedeutete dies die offizielle Anerkennung der Literatenmalerei, die ihr in der Ming-Zeit versagt geblieben war. In der Ära Kangxi 康熙 (1662-1722) wurde nicht etwa die akademische Malerei der Ming-Zeit,

---

the fallen Ming nation, these artists could reveal their dissatisfaction with the Qing. By portraying dark and somber images of mountains and valleys, they could suggest a mood of melancholy or regret. By depicting trees growing upside down and cliffs suspended in the air, they could imply that they lived in a world that had been turned on its head." (Nie 1997, S. 252) Es ließe sich diskutieren, ob die stilistischen Indikationen einer verkehrten Welt unbedingt auf eine Sehnsucht nach dem untergegangenen Reich der Ming verweisen oder ob in ihnen nicht eine tiefer greifende Verunsicherung über die fraglich gewordene Kontinuität mit dem Ursprung zum Ausdruck kommt.

<sup>424</sup> Die Sechs Meister waren die Vier Wang (Wang Shimin, Wang Jian, Wang Hui, Wang Yuanqi) sowie Yun Shouping und Wu Li.

<sup>425</sup> Es hatte nicht nur die Korruption System, sondern das System, das die Mandschu von der Ming-Dynastie übernahmen, war in seinem Innersten korrupt. Auch wenn die junge Dynastie noch den endemischen Übeln trotzen wollte, spielte sie doch gegen eine schiefe Ebene an. In der späten Qing-Zeit waren dann ein Drittel aller Beamtengrade und gar zwei Drittel aller Ämter käuflich erworben. (Vgl. Wile 1996, S. 10f.)

<sup>426</sup> Wang Hui war nicht nur einer der gefragtesten, sondern wohl auch teuersten Maler seiner Zeit. (Vgl. u.a. Kim 1996, S. 136)

sondern die Literatentradition als orthodox sanktioniert.<sup>427</sup> Ab 1690 holte der Kaiser zunächst Wang Yuanqi und von 1691 bis 1698 auch Wang Hui an den Hof nach Peking.<sup>428</sup> Während Figuren, Vögel und Blumen realistisch gemalt werden sollten, galten für Landschaften song- und yuan-zeitliche Maler in der Literatentradition als Vorbilder. In dieser kaiserlichen Patronage der Literatenmalerei steckte ein Schuss Ironie, wurde doch nun im hohen Norden von Peking unter Förderung der landesfremden Barbaren gesammelt, was einst von Mi Fu als urchinesisches Proprium des Südens gedacht war.

Wenn es einen Namen gibt, der für die künstlerische Kontinuität zwischen Ming- und Qing-Zeit entsteht, so ist es der von Wang Shimin 王時敏 (1592-1680). Er entstammte einer reichen Beamtenfamilie aus Taicang (Provinz Jiangsu), deren Ansehen und Einfluss ihm auch ohne *jinshi*-Examen den Weg zu Ämtern bahnte. Vor allem aber gaben ihm die von seinem Vater und Großvater veranstalteten literarischen Zusammenkünfte schon früh Gelegenheit, die Aufmerksamkeit Dong Qichangs und Chen Jirus auf sich zu ziehen, die es sich angelegen sein ließen, den talentierten jungen Mann zu fördern.

Dong Qichang brachte ihm die Verehrung für die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit, allen voran Huang Gongwang, nahe. Mit ihr einher ging diejenige für die postulierte Quelle aller Literatenmalerei, Dong Yuan. Mehrere Jahre lang hatte Wang Shimin *Die Flüsse Xiao und Xiang* von Dong Qichang ausgeliehen.<sup>429</sup> So wie für diesen sind für Wang Shimin die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit nicht ohne Dong Yuan denkbar. In einem Kolophon zu einem eigenen Bild schreibt er:

元季四大家，皆宗董巨，參以變化神明，故能脫盡窠臼，

---

<sup>427</sup> Spätestens seitdem ein Eunuch dem Kangxi-Kaiser erfolgreich Dong Qichangs Kalligraphie anempfohlen hatte, waren dessen Einlassungen zu ästhetischen Fragen, einschließlich seiner Zuschreibungen, gegen jede Art von Kritik gefeit. (Vgl. Qi 1999, S. 85; Cahill 1976, S. 170; Ledderose 1998, S. 145)

<sup>428</sup> Ledderose 1998, S. 171. Wang Yuanqi war am Hof nicht nur als Maler, sondern auch als Kompilator ästhetischer Schriften tätig. Von 1705 bis 1708 leitete er in kaiserlichem Auftrag die Erstellung des *Peiwenzhai shuhua pu* (*Schriften- und Malereiverzeichnis des Ateliers Sprüche und Reime*), das als Kompendium von Texten zur Kalligraphie und Malerei zugleich so etwas wie deren Kanon formulieren sollte.

<sup>429</sup> Yanke *tiba*, S. 35.

超逸出塵。<sup>430</sup>

*Die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit haben sich alle Dong [Yuan] und Ju[ran] zum Vorbild genommen. Und weil sie dies bei allem Respekt mit Veränderungen und geistiger Klarheit taten, konnten sie die konventionellen Formen abstreifen und den Staub der Welt verlassen.*

Das Zeichen 宗 (*zong*) bedeutet Ahn und zugleich Zweck, Vorbild oder Ziel. Mit anderen Worten: Ursprung ist das Ziel. Die Ursprungstreue wird hier als Vorbedingung von Originalität erachtet. Zugleich dürfen wir umgekehrt annehmen, dass nur durch Originalität, nicht durch sklavische Nachahmung, Nähe zum Ursprung (lat. *origo*) entstehen kann. So zumindest das implizite Programm. Dieselbe Rückführung der Yuan-Meister auf Dong Yuan findet sich auch bei Yun Shouping.<sup>431</sup>

元時名家無不宗北苑矣。<sup>432</sup>

*In der Yuan-Zeit gab es keinen berühmten Maler, der sich nicht Beiyuan zum Vorbild genommen hätte.*

Wir hatten gesehen, wie die Ming-Zeit seit Shen Zhou ihre yuan-zeitlichen Vorläufer geistig und stilistisch auf Dong Yuan vereidigt hatte. Die genealogische Abhängigkeit und damit die Besetzung des Ahnenplatzes durch Dong Yuan sind nun zum Gemeinplatz geworden. Aber im Bemühen und im guten Glauben, das etablierte Bild Dong Yuans als Linienahn zu konservieren, gestalten die Sechs Meister es weiter um. Hatte die Südschulmetaphorik ihn als Patriarchen erscheinen lassen, so bemüht man sich unter mandschurischer Patronage wieder um klassisch chinesische Analogien. Wang Jian 王鑑 (1598-1677), derselben Generation wie Wang Shimin angehörig, spricht Dong Yuan im Vergleich mit den kanonisierten Kalligraphen bündig Klassikerstatus zu.

畫之有董巨，如書之有鍾王。<sup>433</sup>

---

<sup>430</sup> Yanke tiba, S. 90.

<sup>431</sup> Zur Biographie s. Tong 1989.

<sup>432</sup> Nantian huaba, S. 65.

*In der Malerei gibt es Dong [Yuan] und Ju[ran], so wie es in der Kalligraphie Zhong [You]<sup>434</sup> und Wang [Xizhi] gibt.*

Ebenso äußert sich Wu Li 吳歷 (1632-1718):

予嘗謂畫至北苑，猶書家之有右軍。<sup>435</sup>

*Ich habe einmal gesagt, dass in der Malerei Beiyuan das Höchste darstellt, so wie es für die Kalligraphen Shijun [Wang Xizhi] gibt.*

Der Klassikerstatus spricht nicht nur Dong Yuan unerreichbare Geisthöhe zu. Durch den Vergleich mit den Klassikern der Kalligraphie wird zugleich selbstbewusst die Ebenbürtigkeit der eigenen Malerei mit der höchsten der Künste proklamiert.<sup>436</sup>

Auch Wang Yuanqi 王原祁 (1642-1715) bedient sich dieser lakonischen Adelung durch Vergleich, legt die Messlatte aber noch höher.

畫之有董巨，猶吾儒之有孔顏也。<sup>437</sup>

*In der Malerei gibt es Dong [Yuan] und Ju[ran], so wie es in unserem Konfuzianismus Kong[zi] und Yan [Hui]<sup>438</sup> gibt.*

Jetzt ist Dong Yuan zum Kulturheros avanciert, dessen Bedeutung nur mit der von Konfuzius verglichen werden kann. Die maßgebliche Kulturhöhe des eigenen künstlerischen Linienahnen stellt andere Linien wortlos in den Schatten. Es bedarf keiner Auseinandersetzung, aber es gibt eine interne Voraussetzung: Zur eigenen Linienüberlegenheit gehört die Zugriffsmöglichkeit auf ihren Ursprung. Die eigene Linie

---

<sup>433</sup> Ranxiang'an bahua, S. 295.

<sup>434</sup> Zhong You 鍾繇, (gest. 230 n. Chr.) aus Changshe in Anhui; Kalligraph, berühmt vor allem für seine Kanzlei-Schrift.

<sup>435</sup> Contag 1969, Pl. 43.

<sup>436</sup> Die Huang Gongwang zugeschriebene *Abhandlung über das Malen von Landschaften* hatte bereits den Vergleich mit der Dichtkunst angestellt. Dort hatte es geheißen: „Die Landschaftsmaler sollen Dong [Yuan] studieren, so wie die Dichter von Du [Fu] lernen.“

<sup>437</sup> Yuchuang manbi, S. 389.

<sup>438</sup> Yan Hui 顏回 war der Lieblingsschüler von Konfuzius.



bezieht nach Wang Yuanqi ihre Dignität aus der gedoppelten Tatsache, dass sie einen Ursprung hat, der sie den größten Kulturleistungen vergleichbar macht, und dass sie diesen auch kennt, sprich: vor Augen hat. Wang Yuanqi formuliert die Bedeutung dieses Wissens so:

若不知其源流，則與販夫牧豎何異也。<sup>439</sup>

*Wenn man seine Ursprünge nicht kennt – was unterscheidet einen dann von Hausierern und Hirtenjungen?*

Ohne Ursprung kein Rang. Das Konzept ist universell und wird in den europäischen Sprachen archaisch genannt. Im griechischen ἀρχή hat es sich in den zwei korrelierenden Wortbedeutungen Anfang und Herrschaft sedimentiert. Es meint Geltung qua Genealogie. Dong Qichang hatte dem ästhetischen Ahnenkult Werke verschafft, womit der Ursprung wieder verfügbar geworden war. Wer fortan als Mitglied der exklusiven Literatenzirkel Zugang zu Sammlungen hatte, in denen die Quellwerke aufbewahrt wurden, konnte Ursprungskenntnis erwerben und hatte Chancen, sich in die Linie einzuschreiben. Soweit schien die Ausgangslage für eine orthodoxe Tradition günstig.

Die selbstbewusste künstlerische Abkunft von einem Kulturhelden hat jedoch auch eine Kehrseite. Den Späteren droht bei genauerer Betrachtung des überhohen, zeitlich und qualitativ in weite Ferne gerückten Ursprungs das Nachsehen. Wu Li schreibt:

半幅董元，傳聞久矣。願見之懷，不啻飢渴。一日過太原之拙修堂，幸得飽觀。其筆力扛鼎，奇絕雄偉，超軼前代。非後學能窺其微蘊也。<sup>440</sup>

*Schon lange hatte ich von einer halben Rolle von Dong Yuan gehört, und mein Verlangen sie zu sehen war größer als das nach Speis und Trank. Eines Tages hatte ich in der Zhuoxiu-Halle in Taiyuan<sup>441</sup> das Glück, sie ausgiebig betrachten zu können. Die Pinselkraft auf ihr ist so gewaltig, als höbe jemand einen bronzenen*

---

<sup>439</sup> *Lutai tihua gao*, S. 32.

<sup>440</sup> *Mojing huaba*, S. 318.

<sup>441</sup> Mit der Zhuoxiu-Halle in Taiyuan ist das Atelier des Wang Hui in Changshu gemeint.

*Dreifuß. Sie ist höchst außergewöhnlich und imposant und übertrifft alle [Werke] früherer Generationen. Die Späteren können die in ihm verborgene Tiefgründigkeit nicht einmal andeutungsweise ermessen.*

Gab es seit Dong Qichang wieder vermehrt Werke von Dong Yuan, so blieben sie doch selten genug, um sie nur einem erlesenen Kreis sichtbar und die Betrachtung zu einem unvergesslichen Ereignis werden zu lassen. Dong Yuans Bildrollen waren legendäre Meisterwerke, deren Ruf ihrer seltenen Sichtbarkeit vorauseilte. Wer sie in ehrfürchtig staunender Bewunderung gesehen hatte, dem wurden sie zu einem unerreichbaren Ideal.

Ist es Bescheidenheit, die aus den Worten von Wu Li spricht, oder Angst vor der Größe der Aufgabe, die den Erben gestellt ist? Müssen diese nicht, um zur Quelle vorzustößen, gegen den Strom der Zeit arbeiten, der ein solcher der Abnahme von Kraft ist? Ein Schatten droht sich über das Wirken der Nachkommen zu legen, der Schatten der allzu hohen Abkunft. Müssen wir Angst haben, dass den Sechs Meistern das von Dong Qichang übernommene Staffelholz der orthodoxen Tradition vor Ehrfurcht aus den Händen fällt?

Wir sehen sie unverdrossen weiter malen, und das mit Erfolg, wie sie sich nicht nur gegenseitig, sondern auch der restlichen Kunstwelt versichern. Wang Jian erklärt Wang Shimin zum Erben Huang Gongwangs, Wang Shimin deklariert den jungen Wang Hui zum Vollender der Literatentradition, und alle vier Wangs werden von Wang Yuanqis Schüler Tang Dai 唐岱 (1673 - nach 1752)<sup>442</sup> in der Nachfolge Dong Qichangs an das bis dato erreichte Ende der Literatenbewegung gesetzt.<sup>443</sup>

Wang Shimins Lob Wang Huis geht so weit zu behaupten, dass dieser sogar die alten Meister übertreffe! Er kann sie nämlich, und das dient Wang Shimin als Argument, so täuschend ähnlich imitieren, dass ohne Signatur niemand zwischen Original und Fälschung zu unterscheiden vermag.<sup>444</sup> Tatsächlich hat der Kunstmarkt und auf ihm Wang

---

<sup>442</sup> Der Mandschu Tang Dai arbeitete in der Qianlong-Ära als Hofmaler und war bekannt für Landschaften.

<sup>443</sup> Vgl. Cahill 1976, S. 176f.

<sup>444</sup> In einem Kolophon zu Wang Huis *Regenschleier über sommerlichen Bergen* (夏山煙雨 *Xiashan yanyu*, *Summer Mountains and Misty Rain*, Handrolle 43,81 x 244,38 cm, Asian Art Museum of San Francisco) schreibt Wang Shimin: „When Wang Shigu [Wang Hui] arose, he again introduced the great masters of the Tang, Song, and Yuan dynasties by imitating and copying them very closely. As soon as one opens a

Hui diese seine Fähigkeit weidlich ausgenutzt.<sup>445</sup> Er malte „im Stil“ aller namhaften und gefragten Meister, angefangen von Wang Wei (!), über Guan Tong, Jing Hao, Li Cheng, Fan Kuan, Xu Daoning, Mi Fu, Li Longmian, Xia Gui, Zhao Mengfu, bis zu Huang Gongwang, Wu Zhen, Ni Zan und Wang Meng, um nur einige zu nennen. Er imitierte, er kopierte und er fälschte.<sup>446</sup> Selbstverständlich befanden sich unter den Kopierten auch Juran<sup>447</sup> und vor allem Dong Yuan. Sirén spricht von acht oder neun Dong-Yuan-Kopien, „some of which may be classified among Wang Hui’s most important works.“<sup>448</sup>

Was als Fingerübung beim Vertrautwerden mit der Tradition begonnen hatte, wurde zum Einkommensquell und schließlich, als der Ruhm ihm eigenständige Bildschöpfungen zugestand oder vielleicht auch abverlangte, Material zur „großen Synthese“. „Es findet sich nicht alles bei nur einem Meister oder in nur einer Schule,“ verkündet Wang Hui als Erkenntnis seiner Studien.<sup>449</sup> Am Ende zieht er dieselbe Konsequenz wie die *Erklärungen zur Malerei*. Wird der Rang als Maler aus der

---

scroll of his, one is impressed by the strong and rich colouring, and whatever the design or the ‚short cuts‘ may be, they are quite in keeping with those of the old masters, and in his brushwork and spirit resonance he is superior to them. Furthermore, when he imitates a master of old, he is entirely like this particular model and does not do it by introducing elements from various masters. If the picture is not signed, it cannot be distinguished from the original. No artist before him could do that; even Wen Zhengming and Shen Zhou did not reach as far.“ (Übersetzung Sirén, 1956-58, Bd. V, S. 103f. Chinesischer Text in Kim 1996, S. 130)

<sup>445</sup> Kim 1996, S. 136.

<sup>446</sup> Wang Hui kopierte, imitierte und fälschte alle marktgängigen Meister. Das Geschäft war so lukrativ, dass es lohnte Maler anzustellen, die dabei wiederum seinen Pinsel imitierten, „zweistufige Ghostpainter“, wenn man so will. Vgl. Cahill 1994, S. 136.

<sup>447</sup> Z.B. *Sommerliche Berge* 夏山 *Xiashan*, heute im Palastmuseum Taipei, s. *Wang Hui hualu*, S. 125f.

<sup>448</sup> Sirén 1956-58, Bd. V, S. 178. Eine dieser Kopien ist *Im Stil von Dong Beiyuan: Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* 仿董北苑夏景山口待渡圖 *Fang Dong Beiyuan xiajing shankou daidu tu*, in: *Wang Shigu xiang chuan*, Nr. 17.

<sup>449</sup> In der Übersetzung von Sirén heißt es: „I visited connoisseurs and collectors in the south-east and had an opportunity of studying Wang Wei, Li Sixun, Jing Hao, Dong Yuan and the Yuan masters, hundreds of pictures which covered more than a thousand years. I learned to understand the subtlest points and the many different aspects in the study of painting. I was brought to realize that it cannot all be found in one master or one school.“ (Sirén 1956-58, Bd. V, S. 175, aus: *Qingjui huabo*, zit. in *Huaxue xinyin*, Bd. IV)

Zugehörigkeit zu einer Linie abgeleitet, die sich auf einen idealisierten Ahnen gründet, so gilt als Leitfaden für die eigenen Bildschöpfungen ein pragmatisches Quodlibet.

Nichts rechtfertigte die Erwartung einer homogenen Ästhetik unter den Sechs Meistern, und das gar über den Zeitraum ihrer unterschiedlichen Lebensspannen hinweg. Und doch scheint sich in der Überhöhung Dong Yuans zum Klassiker und Kulturheros und seiner Relativierung zu nur einer Pinselmöglichkeit unter anderen eine interne Spannung im Konzept der orthodoxen Tradition auszudrücken. Zumindest fünf der Sechs Meister zelebrierten in Kolophonen ihre eigene Bescheidenheit angesichts der Größe ihres Ursprungs.<sup>450</sup> Im Anspruch Repräsentanten der einzig korrekten Überlieferung dieses Ursprungs zu sein, enthüllt sich dagegen eine anmaßende Selbstüberschätzung, die in der Versicherung gipfelt, einer der ihnen könne all das imitieren und sogar noch besser machen. Wang Huis implizite Relativierung des Linienahnen bedeutet seinerseits eine konsequente Annahme der Herausforderung durch die Überdimensionierung der eigenen künstlerischen Herkunft. Seine „große Synthese“ kann sich auf Dong Qichang berufen, der in diesem Konzept wohl auch schon weniger das Gewicht der Tradition als vielmehr die Entlastung von ihm gesucht hatte. Blieben dessen Bilder „im Stil von“ alten Meistern jedoch ohne jede äußere Ähnlichkeit mit diesen,<sup>451</sup> so war es bei Wang Hui umgekehrt. Seine eigenen Bildschöpfungen ähnelten immer noch den großen Vorbildern, die er so

---

<sup>450</sup> Vgl. Kolophone in Wicks 1982, passim.

<sup>451</sup> Es gibt ca. 20 Bilder von Dong Qichang mit der Aufschrift „im Stil von Dong Yuan“, darunter die berühmten *Qingbian-Berge*. Abgesehen von der oft strittigen Authentizitätsfrage bleibt den Kunsthistorikern das Rätsel aufgegeben, worin die stilistische Anlehnung bestehen soll. Suzuki Kei erklärt bündig: “There is no relationship between the *concept* of Tung Yüan and Tung Yüan as the actual source of the painting.” (*Kokka* Bd. 792, März 1958, S. 96; zit. nach Han 1991, S. 10) Der wohlmeinende Cahill weist darauf hin, dass *Die Qingbian-Berge* vom Titel her ein Bild von Wang Meng als Vorläufer haben und ansonsten Anklänge an Huang Gongwangs *Felsklippen am Himmlischen Teich* (*Stone Cliff at the Pond of Heaven*). Er meint, Dong Qichang habe sich wohl Dong Yuans Namen zur Legitimierung seiner Experimente bedient. (Cahill 1982, S. 100f) Han sieht Dong Qichangs Bilder „im Stil von Dong Yuan“ als Werke der „großen Synthese“. „Dong Qichang did not create a painting with only one source covering an entire painting.” (Han 1991, S. 11) „I think when Tung inscribed this painting [*Die Qingbian Berge*] as ‘in the manner of Dong Yuan’, he was not referring to its composition but to the texture strokes, tree forms, etc.” (Han 1991, S. 118)

geschickt kopieren konnte.<sup>452</sup> Konnte jener Dong Yuans Werke authentifizieren wie kein anderer, so dieser sie imitieren.

Wang Huis Nachkommen, die sogenannte Yushan-Schule, blieben seiner Malweise nach Maßgabe ihrer Möglichkeiten neun Generationen lang treu. Am Hof blieb Wang Huis Stil, sofern von einem solchen die Rede sein kann, bis zum Ende der Dynastie maßgeblich. Insofern hielt sich die orthodoxe Tradition, auch wenn sie trotz aller Publi-city und Protektion zu dem wurde, was sie nicht sein wollte: eine Strömung neben anderen.

### ***Die Individualisten***

Neben der orthodoxen Tradition traten in der frühen Qing-Zeit Maler in Erscheinung, die von der Kunstgeschichte als Individualisten kategorisiert werden. Bei ihnen veränderte sich das Verhältnis zum Ursprung. Gong Xian 龔賢 (ca. 1620-1689) verkündete selbstbewusst: „Vor mir gab es niemand und nach mir wird es niemand geben.“<sup>453</sup> Ursprung der Kunst konnte ihm zufolge nur der jeweilige Künstler sein.

Inwieweit die Individualisten tatsächlich stilistisch unabhängig von der Tradition arbeiteten, ist eine hier nicht zu diskutierende Frage. Neu ist auf jeden Fall, dass sie sich von der stilistischen Legitimation durch die Tradition unabhängig machten. Sie kamen dabei nicht als Zertrümmerer, sie dekonstruierten nicht den von der Orthodoxie postulierten Ursprung, sondern sie reklamierten für sich selbst Ursprungsmacht. Dong Yuan blieb ihnen dabei mehr oder weniger der Meister, wie ihn die späte Ming-Zeit gesehen hatte; nur dass sie sich selbst nicht über eine historisch rekonstruierbare Linie mit ihm verknüpften. Deutlich kommt dies in einem Kolophon von Shitao 石濤 zum Ausdruck:

我道見地透脫，只須放筆直掃，千岩萬壑，縱目一覽，望  
之若驚電奔雲，屯屯自趨，荊關耶，董巨耶，倪黃耶，沈

---

<sup>452</sup> Sirén schreibt: „It seems, after all, that Wang Hui had so thoroughly absorbed the manners of the old masters and acquired the habit of reproducing them, that even when he simply played with brush and ink, or painted things directly from nature, he did it in adherence to one or several of these predecessors.“ (Sirén 1956-58, Bd. V, S. 179)

<sup>453</sup> Contag 1969, S. 36.

趙耶，誰與安名。余嘗見諸諸名家，動輒倣某家法某派。  
書與畫天生，自有一人職掌，一代之事。<sup>454</sup>

*Mein Weg besteht darin, die Erde schauend zu durchdringen um sie sichtbar zu machen. Ich muss nur den Pinsel ansetzen und den Blick geradewegs schweifen lassen, über tausend felsige Berge und zehntausend Schluchten. Ich lasse das Auge sich frei bewegen und erfasse alles im Nu. Mein Blick gleicht dem durch Wolken rasenden, Schrecken erregenden Blitz. Es häufen sich [die Eindrücke] und mein Selbst eilt nach. Was aber ist mit Jing [Hao] und Guan [Tong], Dong [Yuan] und Ju[ran], Ni [Zan] und Huang [Gongwang], Shen [Zhou] und Zhao [Zuo]<sup>455</sup>? Wer setzte seinen Namen neben deren? Ich habe all die berühmten Meister gesehen, die immerzu eine Methode „im Stile“ eines gewissen Meisters oder einer gewissen Linie gebrauchen. Die Schriftkunst und die Malerei aber sind natürlichen Ursprungs. Man selbst steht in der Pflicht der eigenen Individualität und man hat seine eigene Zeit zur Aufgabe.*

Was sich im achtzehnten Jahrhundert in Europa mit der Ablösung der aristotelischen Regelästhetik durch die Genieästhetik abspielen sollte, findet sich analog bei Shitao in einer Reflexion auf den Akt des Malens. In diesem sollen äußere und innere Natur ohne den Umweg über vergangene Kunst miteinander korrespondieren. Dong Yuan bleibt demnach mit den anderen großen Namen als Meister erhalten. Er darf als einer betrachtet werden, der diesen genialischen Akt im Angesicht der Natur vollbracht hat. Aber die Linie „in seinem Stil“ wird gekappt.<sup>456</sup> Im schöpferischen Akt, nicht im Stil, so dürfen

---

<sup>454</sup> Contag 1969, Aufschrift auf pl. 24.

<sup>455</sup> Zhao Zuo 趙左 (akt. 1610-30), aus Songjiang in Jiangsu, Gründer der Su-Song-Schule, bekannt für Landschaften im Stil von Dong Yuan, Mi Fu und der Yuan-Meister.

<sup>456</sup> Ob die Individualisten in sich weniger widersprüchlich als die Orthodoxen waren, sei dahingestellt. Weder gemeinschaftlich noch individuell unterstanden sie einer auf Kohärenz verpflichteten Programmatik. Gong Xian schreibt in einem Kolophon auf der *Landschaft im Stil alter Meister* von 1689 ganz im traditionellen Sinne: “In their ink games during their last years Wang Fu 王紱 and Shen Zhou followed the masters Ni Zan and Huang Gongwang, who based their style upon Dong Yuan and Juran. These are truly my models.” (Übersetzung Contag 1969, S. 37, vgl. pl. 63) Ebenso wenig originell äußert er sich in einem Kolophon zu seiner *Landschaft im Stil von Dong [Yuan] und Ju[ran]*: “Dong Yuan and Juran were the actual founders of the Southern School. Their paintings display neither any air of ferocity and

wir herauslesen, gleicht Shitao Dong Yuan, der so wie jener nach der Nicht-Methode der Kunst vorgegangen sein muss.

Während sich die Sechs Meister durch Stil und betuernde Texte in die Linie einschrieben, an deren Ursprung sie Dong Yuan sahen, schlossen sich die Individualisten mit diesem durch den Gestus ungebundener Ursprungsmacht kurz. Beide Haltungen bescheinigten Dong Yuan die historische Größe, die ihm im Lauf der Zeit zugewachsen war. Letztlich maßen beide das eigene Werk an seinem Gründungsvater-Image. Was aber blieb denen, die weder über geniale Schaffenskraft verfügten noch in betuerungsmächtigen Zirkeln verkehrten, in denen man sich gegenseitig die Linienzugehörigkeit bestätigen konnte? Es blieb ihnen das Mallehrbuch.

### ***Der Senfkorngarten***

Mit dem Mallehrbuch kommt Dong Yuan vielleicht nicht zu sich, aber dafür zu allen. 1679 erschien der erste Band des Mallehrbuchs *Der Senfkorngarten* (芥子園畫傳 *Jie-ziyuan huachuan*). Es war nicht das erste seiner Art. Bereits seit Ende der Südlichen Song-Dynastie hatte es Mallehrbücher gegeben, wenn auch zunächst nur zu eingeschränkten Sujets.<sup>457</sup> Mit dem *Senfkorngarten* fand einerseits die Entwicklung der Druckverfahren zu einer eigenen Kunstform ihren vorläufigen Abschluss. Andererseits kam der ursprüngliche Zweck, jenen, die keine Originale der alten Meister in Sammlungen sehen und studieren konnten, deren Malweise zum eigenen Gebrauch näher zu bringen, auf breiter Basis zu sich. Li Yu 李漁 (1611 – ca. 1680), ein Beamter, der sich mit der Machtübernahme der Mandschu von den Ämtern zurückgezogen hatte, leitete

---

aggressiveness nor any trace of stiff meticulousness. Only Dong Yuan and Juran came close to the dao.” (Eight Dynasties 1980, S. 278) Ebenso Kuncan in einem Kolophon auf *Herbststimmung zwischen Strömen und Bergen*: “I recall the masterful hands of Dong [Yuan] and Ju[ran], whose brush and ink show no trace of the dusty commonplace.” (Eight Dynasties 1980, S. 314)

<sup>457</sup> *Der fröhliche Heilige der Winterpflaumenblüten* (梅花喜神譜 *Meihua xishen pu*) von Song Boren 宋伯仁 erschien 1260-1263; es folgte von Li Kan 李衍 (1245-1320) *Ausführliche Beschreibung des Bambus* (竹譜詳錄 *Zhupu xianglu*); von Ke Jiusi 柯九思 (1312-1365) *Sammlung der Bambus-Malerei* (畫竹譜 *Huazhu pu*). Gegen Ende der Ming-Zeit, 1622-1627, gab Hu Zhengyan 胡正言 *Die Bildersammlung der Zehnbambushalle* (十竹齋書畫譜 *Shizhuzhai shuhua pu*) heraus, das bis heute zusammen mit dem *Senfkorngarten* populärste Mallehrbuch. (Vgl. Goepper 1960)

zusammen mit seinem Schwiegersohn Shen Xinyu das Projekt des How-to-paint-Buches. In seinem Vorwort erklärt er:

有登臨之樂，獨是觀人畫，猶不若其自能畫，人畫之妙從外入，自畫之妙由心出。<sup>458</sup>

*Nur das Betrachten der Gemälde anderer ist wie die Freude bei der Aussicht von einem erstiegenen Berge;<sup>459</sup> und doch kommt diese nicht derjenigen gleich, [die man empfindet,] wenn man selbst malen kann. Das Wunder der Gemälde anderer dringt von außen in uns, aber das Wunder eigener Bilder kommt aus dem Herzen.*

Damit das Wunder aus dem eigenen Herzen auf Papier gelangen konnte, stellte der Maler Wang Gai 王概 (akt. ca. 1677-1705), ein Schüler von Gong Xian, Druckvorlagen und Texte zusammen, in denen das Know-how vermittelt wurde. Von den Meistern der Tang- bis zu denen der Ming-Zeit wurden die verschiedenen Gestaltungsformen von Bäumen, Steinen, Landschaften und Figuren, im zweiten Band (1701) dann von verschiedenen Pflanzen, vorgeführt und kommentiert. Dazu gab es eine Einführung in die klassischen Malereitheorien. Am Ende standen Bilder berühmter Landschaftsmaler. Tatsächlich gehen Anspruch und Versprechen des Buches weit über die „holzschnittartige“ Präsentation einzelner Gestaltungsformen hinaus. Wer das Buch gemeistert hat, darf sich selbst mit den Meistern messen. Die aus dem Kontext der ursprünglichen Bilder isolierten und damit vom Gegenstand getrennten Gestaltungstechniken werden nach ihrer analytischen Isolierung als Versatzstücke zur Addition freigegeben. Das Verfahren ähnelt den Anweisungen zur großen Synthese, nur dass es jetzt für jedermann verfügbar ist.<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> *Jieziyuan huachuan* (im Folgenden JZHC), S. 265.

<sup>459</sup> 登臨 (*denglin*) bedeutet als Binom „einen Berg (o.ä.) besteigen und die Aussicht genießen“. Statt des angestregten Vergleiches mit einem Naturerlebnis ließe sich 臨 *lin* auch als „kopieren“ übersetzen. Dann würde dem Malen eigener Bilder ein größerer innerer Gewinn zugesprochen als dem Kopieren fremder Bilder. In jedem Fall wird als Zweck des Buches deutlich, dass, wer es studiert hat, nun selbst die Freuden des Malers genießen kann.

<sup>460</sup> Zuvor hatten Literaten Gestaltungs- und Kompositionstechniken vor allem im Format von Alben ausgetauscht und weitergegeben. Deren Blätter sollten nicht nur Exzerpte von Originalen darstellen, sondern sie wurden selbst als Kunstform betrachtet. Mallehrbücher hingegen riefen schon durch ihre technische Reproduzierbarkeit das Vorurteil der Literaten gegen alles Handwerkliche auf den Plan.



Dong Qichangs Geist scheint an mehr als einer Stelle durch den Text. Vor allem in den Passagen, die sich mit Dong Yuan beschäftigen, zeigt sich, wie sehr er dessen Bild geprägt hat. Die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit werden, wie bereits in den *Miszellen aus dem Atelier der Meditation über die Malerei* und fast wörtlich diesen entlehnt, aufgrund ihrer Pinselführung auf Dong Yuan zurückgeführt.

雲林樹法: 雲林多用側筆, 有輕有重, 不得用圓筆, 其佳處在筆法秀峭耳。宋人院體, 皆用圓皴, 北苑獨稍縱。故為一小變, 雲林、子久、叔明、皆祖北苑起, 故皆有側筆。

461

*Yunlins [Ni Zans] Malweise von Bäumen: Yunlin hält den Pinsel meist zur Seite geneigt. Ob man ihn leicht oder schwer führt, der Pinsel darf nicht gerundet werden. Seine Stärke liegt in einer anmutigen Pinselführung. Die Song-Maler des Akademie-Stils bedienten sich einer gerundeten Textur, Beiyuan [hielt den Pinsel] nur leicht senkrecht. Das ist der Grund für die kleine Stiländerung. Yunlin [Ni Zan], Ziju [Huang Gongwang] und Shuming [Wang Meng] folgten alle Beiyuan als ihrem [Stil-]Gründer. Deshalb haben sie alle einen zur Seite geneigten Pinsel.*

Auch die Dong Yuan zugeschriebene Methode, entfernte Bäume durch Punktierung darzustellen, wird samt des Linienbezugs zur Mi-Familie mit Dong Qichangs Worten wiedergegeben.

北苑山頭多作小樹, 然不先作樹枝大根, 但以筆點成。畫山水用畫樹之皴。此秘法也。<sup>462</sup> 北苑畫雜樹,<sup>463</sup> 但遠望之似樹。其實憑點綴以成形者, 即米氏落茄之源委, 須淋

---

Gleichwohl waren es unleugbar ihre eigenen Produktionsverfahren, die darin vorgeführt wurden. „Indeed, in spite of their avowed disdain for modular production, literati painters worked along modular lines in building compositions and in combining motifs.“ (Ledderose 2000, S. 202)

<sup>461</sup> JZHC, S. 51. Vgl. HCSSB, S. 36.

<sup>462</sup> Vgl. HCSSB, S. 36f.

<sup>463</sup> Vgl. HCSSB, S. 37.

滴，約略簡于枝柯，而繁于形影。<sup>464</sup>染以淡墨，蓊以微煙。如文君之眉，與黛色，互相參合，<sup>465</sup>然董亦有竟，不作小樹者。秋山行旅是也。<sup>466</sup>

*Beiyuan malt auf Bergspitzen oft kleine Bäume. Er malt dabei nicht zuerst Äste und große Wurzeln, sondern er punktiert sie mit dem Pinsel. Malt er Landschaften, so appliziert er die Textur zum Malen von Bäumen. Das ist das Geheimnis seiner Methode. Wenn Beiyuan Baumgruppen malt, sehen sie nur aus der Entfernung wie Bäume aus. Der Effekt beruht darauf, dass sich Punktierungen zur Form [von Bäumen] zusammensetzen. Das ist das A und O der „fallenden Auberginen“ der Mi-Familie. Sie müssen ganz ungehemmt, grob und ungefähr in [der Wiedergabe des] Astwerks sein, aber eine komplexe Form ergeben. Für Striche benutze man blasse Tusche, für die Bewegung von Wolken feinen Dunst. Die Augenbrauen einer Dame und schwarze Schminkfarbe vermischen sich miteinander. Dennoch gibt es von Dong [Yuan] erstaunlicherweise auch Werke, auf denen er keine kleinen Bäume malt, z.B. In herbstlichen Bergen wandern.*

Die Art der Felsengestaltung wird ebenfalls technisch isoliert. Auch für sie lassen sich Namen in einer ästhetischen Linie aufzählen.

北苑巨然石法：此披麻皴也，北苑、巨然、及松雪、大痴、仲圭、皆畫之，中有正開，石面如鼻準，然號曰石準，予久尤喜爲此。<sup>467</sup>

*Beiyuans und Jurans Methode der Felsengestaltung, das sind die Hanffaserlinien. Beiyuan, Juran, Songxue [Zhao Mengfu], Dachi [Huang Gongwang] und Zhonggui [Wu Zhen] haben alle mit ihnen gemalt. In der Mitte öffnen sie sich nach oben, die Seiten der Steine sind wie Hakennasen. [Ju]ran nannte sie „steinerne Hakennasen“. Vor allem Zijiu [Huang Gongwang] wandte sie gerne an.*

---

<sup>464</sup> Vgl. HCSSB, S. 308.

<sup>465</sup> Vgl. HCSSB, S. 308

<sup>466</sup> JZHC, S. 53. S. Anhang II.22.

<sup>467</sup> JZHC, S. 87.

Bei der Darstellung von Dong Yuans Art Berge zu malen kommt schließlich auch jenes Kriterium zur Sprache, das bereits für Mi Fu Dong Yuans Ästhetik ausgezeichnet hatte: Sie ist „hochgesinnt und altehrwürdig“.

董源：北苑峰巒清深，意趣高古。論者謂其水墨似王維，著色如思訓。多用批麻皴，文甚少，用色濃。古宋四大家如子久、雲林、多師則之。子久晚年雖變其法，自成一派，卻終不能出其藩籬。<sup>468</sup>

*Dong Yuan: Beiyuans Bergketten sind klar und weit, die Ästhetik ist hochgesinnt und altehrwürdig. Die Kritiker sagen, dass sein Tuschelavis wie das von Wang Wei sei, seine farbige Malweise aber wie die von [Li] Sixun. Er benutzte oft Hanffaserlinien, aber äußerst wenige Texturstriche. Sein Gebrauch der Farbe ist üppig. Unter den Alten lernten die Vier Großen Meister der Song-Zeit [sic!], so wie Zijiu [Huang Gongwang] und Yunlin [Ni Zan], viel von ihm. Obwohl Zijiu [Huang Gongwang] in seinen späten Jahren seine Methode veränderte und eine eigene Schule formte, konnte auch er am Ende seinen „Stall“ nicht verlassen.*

Was die Kenner im Lauf von Jahrhunderten sowohl an technischen Stilbeschreibungen wie auch an Geistkriterien zusammengetragen haben, um eine exklusive Ästhetik für hochgesinnte Charaktere zu formulieren, ist zum Wissensschatz einer Öffentlichkeit geworden, die durch das Medium Buch entsteht. Das Mallehrbuch, das Dong Yuans Pinselführung bis zu Anweisungen für die Handhaltung entschlüsselt, erscheint wie die Kehrseite des unerreichbaren Meisterwerks, zu dem die ihm zugeschriebenen Bilder zeitgleich überhöht werden. Das Dispositiv dieser doppelten Ahnenrolle, die einmal als Unmöglichkeit für alle Späteren und dann als Möglichkeit für alle hier und heute erschien, war in Dong Qichangs Summa der ming-zeitlichen Sichtweisen vorgebildet: einerseits Überhöhung des Ursprungs, andererseits technische Detailanalyse.

Dong Qichang glaubte, durch seine eigene Schaffenskraft die große Synthese der technisch aufgefächerten Tradition leisten zu können. In der Orthodoxie der Sechs Meister hielt sich die Hoffnung, mit dem Zugriff auf den Ursprung ihrer Tradition den Schlüssel

---

<sup>468</sup> JZHC, S. 120.

für die Malerei der Vergangenheit und der Zukunft in der Hand zu halten. Die Individualisten übersprangen die Tradition, um in sich selbst die Ursprungskraft zu entdecken, die keiner Vergangenheit angehören kann. Nach ihnen entstanden im Lauf der Qing-Zeit Schulen, in denen das Interesse an einer maßgeblichen Tradition erlosch. Die „Acht Sonderlinge von Yangzhou“ malten im achtzehnten Jahrhundert kaum noch Landschaften, und als im neunzehnten Jahrhundert Dong Qichangs Geburtsstadt Shanghai zur tonangebenden Metropole der Malerei wurde, war Dong Yuan nur noch ein Name aus ferner Zeit. Aber das Heer der Namenlosen, das aus den Mallehrbüchern schöpfte, marschierte weiter an allen Trends vorbei durch die Geschichte. Wurden Maler aus diesem Heer der Namenlosen selbst zur Quelle bzw. zum Ursprung immer neuer Werke von Dong Yuan?

Stilistisch und geistig hat sich Dong Yuan in der Qing-Zeit nicht merklich weiterentwickelt. Das durch Dong Qichang umrissene Bild scheint in seiner Kanonisierung erstarrt. Das gilt auch für seine kunsthistorische Bedeutung. Er steht weiterhin am Ursprung einer Genealogie, deren Linie nun allerdings über die vier Yuan-Meister und Dong Qichang bis in die Qing-Zeit reicht. Neu ist seine Etablierung am Hof. In der Ära Kangxi wird er offiziell anerkannt, in der Ära Qianlong wird von dem sammelwütigen Kaiser wieder flächendeckend requiriert. Private Sammler müssen froh sein, wenn sie nur ihre liebsten Kunstschatze verlieren; nicht nur An Qi wird enteignet. Insgesamt verzeichnet der Katalog der kaiserlichen Sammlung neun Dong Yuans, darunter die bekannteren Werke.<sup>469</sup>

Allerdings bluten die privaten Sammlungen selbst in der Qianlong-Ära nicht ganz aus, und das, obwohl etliche Bilder verloren gehen. Von den knapp dreißig Bildtiteln, die es zur Zeit von Dong Qichang gab, finden sich – aufgrund der oft unspezifischen Verzeichnungen immer unter dem Vorbehalt einer gewissen Unschärfe aller Zahlen – in der Qing-Zeit nur acht oder neun wieder.<sup>470</sup> Rund zwei Drittel der von Dong Qichang authentifizierten Bilder verschwinden. Doch für Nachschub scheint gesorgt. Rund

---

<sup>469</sup> S. Anhang I.9.

<sup>470</sup> *Zwischen Flüssen und Bergen wandern* (Anhang I.10:1), *Die Flüsse Xiao und Xiang* (Nr. I.9:1), *Volk, das um das Drachenlager lebt* (Nr. I.9:2), *Winterliche Wälder in den Flussebenen* (Nr. I.10:2), *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* (Nr. I.9:3), *Strohgedeckte Hütte an einem klaren Sommertag* (Nr. I, 10:12), *Sommerliche Berge* (Nr. I.10:13), *In herbstlichen Bergen wandern* (Nr. I.10:16).

fünfundzwanzig neue Bilder tauchen auf, so dass das Zuschreibungskorpus nach der unübertroffenen Huizong-Sammlung einen neuen historischen Höchststand erlebt. Spektakuläre Funde gibt es nicht. Bemerkenswert ist vielleicht, dass die einzige Wiederentdeckung ein Drachenbild ist.<sup>471</sup> Ansonsten verstärkt sich der Trend zum Landschaftlicher noch weiter. Unter den Neuzugängen sticht ein Bild namens *Der betrügerische Erwerb des ‚Orchideenpavillons‘* (賺蘭亭圖 *Zuan lanting tu*) heraus, ließe sich aus ihm doch entnehmen, dass Dong Yuan weiterhin am Zeitgeschehen Anteil nimmt und es ironisch zu kommentieren gelernt hat.<sup>472</sup>

---

<sup>471</sup> *Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache* (Anhang I.10:9). Den Bildtitel hatte es schon in der Nördlichen sowie der Südlichen Song- und dann wieder in der Ming-Zeit vor Dong Qichang gegeben. (Nr. I.2:38, 39; I.4:1; I.7:4)

<sup>472</sup> S. Anhang I.10.22. Der Bildtitel spielt auf die hinterlistige Requirierung der berühmten Kalligraphie von Wang Xizhi durch den tang-zeitlichen Kaiser Taizong an. Da der kunstliebende Kaiser verfügte, dass die Rolle mit ihm begraben werde, steht die Geschichte vom Raub des Manuskripts zugleich für das unglückliche Los der Kunst unter den Auspizien kaiserlicher Patronage.

## Das 20. Jahrhundert: Meisterfälscher und Moderne

Dass es am 12. Februar 1912 ein Kind war, das als letzter Kaiser von China abdankte, war kein Zufall. Vier Jahre zuvor war der erst 38-jährige Kaiser Guangxu 光緒 bei bester körperlicher Gesundheit verstorben. Er selbst war im Alter von vier Jahren zum Kaiser ernannt worden und hatte das Amt nie mehr als nominell ausgefüllt, während die reale Macht im Reich seit 1875 in den Händen der Kaiserinwitwe Cixi 慈禧 gelegen hatte. Es war ihr Tod, den er „auf ungeklärte Weise“ nicht überlebte. Das greise Kaiserreich ging im Zeichen des ehernen Gesetzes der dynastischen Machtfolge unter. Bereits beim Tod von Qin Shihuangdi 秦始皇帝, dem ersten Dynastiegründer, hatte das intrigante und blutige Ringen um seine Nachfolge begonnen. Im Laufe der Geschichte hatten dann immer wieder Regenten dafür gesorgt, dass die Himmelssöhne auf dem Thron Kinder oder anderweitig Abhängige blieben. So auch zum Schluss, als das erschöpfte und überholte Machtsystem unter dem Druck millenaristischer und konservativer, revolutionärer und restaurativer Bewegungen und des gewaltsam ins Land dringenden Westens zusammenbrach.

Als sei die Kunst im China des zwanzigsten Jahrhunderts ein Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse, finden sich all diese Faktoren mehr oder weniger deutlich in ihr wieder. Während sich eine Strömung (國畫 *guohua*) zwischen den Polen Konservierung und Revitalisierung an die Tradition hielt, übernahmen andere die Methoden und Sujets der westlichen Kunst, sei es in der Ölmalerei oder in der Druckgraphik. Eine dritte Strömung, die Lingnan-Schule (嶺南), wollte nach japanischem Vorbild eine Synthese von gegenwartsbezogener westlicher und traditioneller chinesischer Malerei schaffen.<sup>473</sup> Als vierte, von millenaristischen Impulsen gespeiste Option ließen sich Bildersturm und Ikonenverehrung in der Kulturrevolution interpretieren.

Die wesentlichen Veränderungen in der chinesischen Kunst nach dem Ende des Kaiserreichs waren jedoch zunächst keine stilistischen, sondern strukturelle.<sup>474</sup> Als 1925

---

<sup>473</sup> Vgl. Sullivan 1996, S. 5-87.

<sup>474</sup> Die Strukturveränderungen der chinesischen Kunst brauchten mehr als ein Jahrzehnt um sich Bahn zu brechen. Zunächst verschafften sich noch die Eunuchen einen spektakulären Abgang von der Geschichtsbühne. Als der junge Pu Yi die kaiserliche Sammlung inventarisieren ließ und große Lücken

das Palastmuseum gegründet und damit die kaiserliche Sammlung vergesellschaftet wurde, war das die erste Kunstinstitution nach westlichem Vorbild in China. 1937 war die Zahl der Museen und Kunstgalerien im Land bereits auf 146 gestiegen. Mit der Übernahme des Öffentlichkeitsprinzips sollte sich auch die Form der gesammelten Werke verändern. Ließ sich für die vormoderne Sammlungspraxis von einer „fließenden Werkform“ (Ledderose) sprechen, in der sich die Sammlungsgeschichte durch Siegel und Koloophone auf den Bildern einschrieb,<sup>475</sup> so war ihre Gestalt nun mit einer letzten Inventarisierung festgestellt. Auch das Oeuvre der alten Meister sollte sich mit der modernen Sammlungspraxis stabilisieren. Übergreifend auf Privatsammlungen sollte es zur wissenschaftlich vertieften Authentifizierung von Zuschreibungen kommen und durch Ausstellungen zur öffentlichen Verbreitung der Bestandskenntnisse.

Unser an Dong Yuans Wandlungsleib mittlerweile geschulter Blick lässt vermuten, dass zumindest die Stabilisierung des Oeuvres auf Schwierigkeiten stoßen würde. Tatsächlich sah auch das zwanzigste Jahrhundert das Zuschreibungskorpus Dong Yuans im Wandel, mal wachsend, mal schrumpfend. Gibt es am Ende eine Konvergenz moderner und traditioneller Sammlungspraxis, die im Wandel des Zuschreibungskorpus besteht?

### ***Zhang Daqian***

Zhang Daqian (auch Daiqian ausgesprochen) 張大千 (1899-1983) entstammte einer wohlhabenden Familie aus Neijiang in der Provinz Sichuan. Sein Leben war reich an Stationen, die ihn rund um den Globus führten, doch nie hat es seinen roten Faden verloren. Dieser bestand in dem Projekt, die große Vergangenheit der chinesischen Malerei unter Bedingungen der Moderne zu zelebrieren, um sich in ihre Geschichte einzuschrei-

---

feststellen musste, beschuldigte er Eunuchen des Diebstahls und ordnete deren Bestrafung an. Daraufhin legten diese Feuer. 6643 Kunstwerke (Jade, Porzellan, Bilder und Kalligraphien) sollen zerstört worden sein, nur 387 überlebten in den vom Brand betroffenen Gebäuden (s.o.). Auch Pu Yi, der nach seiner Abdankung noch dreizehn Jahre in der Verbotenen Stadt leben und Aufwand treiben durfte, tat das Seine zur Reduktion der Bestände. Zur Finanzierung seines kostspieligen Lebenswandels verkaufte er zahllose Schätze aus der Sammlung. Als er 1924 den Kaiserpalast verlassen musste, nahm er über tausend Bildrollen, zweihundert Albumblätter und zweihundert alte Bücher mit. (Chang Lin-sheng 1996, S. 24; Pu Yi 1987, S. 136ff)

<sup>475</sup> S. auch *Schluss und Folgerungen*.

ben.

1917 ging er nach Kyoto, um dort Textilweberei und -färberei zu lernen. In Japan legte er den Grundstein für seine außergewöhnlichen Materialkenntnisse, die sowohl diejenigen seiner meisten Künstlerkollegen als auch vor allem diejenigen der meisten Kenner überstiegen. Sein präzises Wissen über Stoffe und Pigmente setzte ihn später u.a. in den Stand, Materialien, die er für seine Fälschungen verwendete, künstlich altern zu lassen.<sup>476</sup> Als er 1919 nach China zurückkam, wurde er kurze Zeit buddhistischer Novize, zog dann aber das Leben eines Feinschmeckers und Familienpatriarchen mit mehreren Frauen vor. Kunsthistorisch bedeutsam ist sein Aufenthalt in Dunhuang von 1941 bis 1943, wo er die bis dahin in China noch kaum bekannten buddhistischen Höhlenmalereien kopierte. Nach dem Krieg verließ er China und gelangte über Indien, Hongkong und Taiwan nach Südamerika, zunächst Argentinien und dann Brasilien, wo er sich in Mogimirim, nördlich von Sao Paulo, niederließ. 1966 zog es ihn nach Carmel in Kalifornien, 1977 schließlich zurück nach Taipei.

Stets mit von der Partie bei seiner Wanderung um den Globus war neben dem vielköpfigen Tross seiner Familie und Zuarbeiter (Rollenmonteure, Siegelschnitzer etc.) seine Sammlung, die er im Lauf der Zeit zu einer der größten Privatsammlungen des zwanzigsten Jahrhunderts ausbaute. Angeblich besaß er zeitweise fast 4000 Bilder. Heute sind Museen in der ganzen Welt aus ihren Beständen bestückt, zum Leidwesen ihrer Kuratoren nicht immer mit Originalen.

Sowenig Zhang Daqian als Maler vorstellbar ist ohne das mitlaufende Bild des Fälschers, sowenig sind es der Fälscher und der Maler ohne den Sammler. Seine Sammlung erfüllte ihm zunächst einen pragmatischen Zweck. Wenn ihn sein aufwändiger Lebenswandel in Geldnöte brachte, veräußerte er Bilder. Als Sammler war er immer auch Händler. Vor allem aber bot ihm seine Sammlung Zugriff auf die Tradition, als deren Erben und Erneuerer er sich verstand.<sup>477</sup> Als Zentralbegriff seiner ästhetischen Vorstellungen übernahm er 復古 (*fugu*), die Rückkehr zur Vergangenheit, der wir in der frühen Yuan-Zeit begegnet waren. Sein Credo formulierte er so: "During every period in

---

<sup>476</sup> Fu 1991, S. 20.

<sup>477</sup> Fu Shen drückt es so aus: "He collected paintings as a way of inviting the artists of the past into his studio to teach him." (Fu 1991, S. 40) Er erwies sich dabei als so gelehriger Schüler, dass er bald schon seinerseits das Oeuvre große Maler der Tradition durch Nachschöpfungen aufbessern konnte.



Chinese painting, what is newest is that which has come down from the past."<sup>478</sup> Die Einschreibung in die Tradition war sein Anliegen sowohl bei den Bildern, die er unter seinem eigenen Namen, als auch bei denen, die er unter fremdem Namen malte. Seine Sammlung war ihm dabei ein unerschöpfliches Reservoir an Vorlagen wie auch an bearbeitbaren Materialien. Die vier Bände mit Reproduktionen aus seiner Sammlung (大風堂名蹟 *Dafengtang mingji*, *Berühmte Gemälde aus der Halle des Großen Windes*), die 1955/56 erschienen, waren weit davon entfernt vollständig zu sein. Sie hätten es auch zu keinem Zeitpunkt sein können. Nicht nur, dass er unablässig kaufte und verkaufte, es veränderten sich auch zu viele der Bilder permanent. Tatsächlich benutzte Zhang Daqian seine eigene Sammlung als Blackbox, in der sich phantastische Metamorphosen und Transsubstantiationen abspielten. Einst anonyme Werke verließen, durch Siegel (z.B. von Huizong) und Inschriften (z.B. von Mi Fu) verbessert, seine Sammlung mit prächtigen Sammlerstammbäumen; Bilder von seiner eigenen Hand wurden in ihr zu Werken alter Meister; Originale, die kein Zeitgenosse je gesehen hatte, verschwanden wieder, sobald ihre Kopien durch Zhang Daqian das Licht der Welt erblickt hatten.<sup>479</sup>

Zhang Daqians Rückkehr zur Vergangenheit war zunächst eine in die frühe Qing-Zeit. Mehr als 110 Bilder von Shitao soll er zeitweilig in seiner Sammlung gehabt haben.<sup>480</sup> Wie viele darunter von seiner eigenen Hand waren, lässt sich nicht mehr rekonstruieren.<sup>481</sup> Vor allem in den zwanziger und dreißiger Jahren fälschte er Bilder von Shitao, konsequenterweise einschließlich dessen Siegel.<sup>482</sup> Zu einer Zeit, da sein eigener

---

<sup>478</sup> Zit. nach Fu 1991, S. 33.

<sup>479</sup> Fu 1991, S. 309.

<sup>480</sup> Strassberg 1983, S. 4. In *Berühmte Gemälde aus der Halle des Großen Windes (Dafengtang mingji)* ist nur etwa die Hälfte seiner Shitaos verzeichnet. (ebd., S. 41)

<sup>481</sup> Zumindest in Japan, wo es zunächst an Vergleichsmöglichkeiten mit Originalen fehlte, kam es durch die Menge der von ihm gefälschten Shitaos zu einer Überlagerung von dessen Image. (Vgl. Fu 1991, S. 87) Die Masse der Fälschungen schuf das Referenzsystem, das zur Authentifizierung herangezogen wurde. Umgekehrt konnte Zhang Daqian seine Gibbons nach Muxi in China als solche von Liang Kai 梁楷 (fr. 13. Jh.) verkaufen, der damals dort schwer zugänglich war. (Vgl. Fu 1991, S. 116ff)

<sup>482</sup> Strassberg interpretiert, dass es eine "identification with the master" bedeutete, wenn Zhang Daqian auch das Siegel von Shitao selbst schnitt. (Strassberg 1983, S. 4) Nüchterner lässt sich konstatieren, dass er mit diesen Bildern von anderen als Shitao identifiziert werden wollte. Das gelang ihm nachhaltig. 1984 zeigte ein Museumsdirektor in Taipei bei einer Shitao-Ausstellung auf eine große Rolle und erklärte:

Name seinen Bildern noch keinen Sammlerwert garantieren konnte, benutzte er seine Fälschungen als Eintrittskarte in die Welt der hohen Kunst. Ein entscheidender Durchbruch in seiner Karriere gelang ihm, als der Maler, Kenner und Sammler Huang Binhong einen (wahrscheinlich) echten Shitao aus seiner eigenen Sammlung gegen einen von Zhang Daqian gefälschten aus dessen Sammlung tauschte.<sup>483</sup> Sein gefälschter Shitao war damit nicht nur von einem Kenner für echt gehalten worden, sondern er hatte ihn auch in einer namhaften Sammlung unterbringen können. Zhang war der Ansicht, dass in China nur die Bilder berühmter Maler ästiniert würden, Bilder von Unbekannten würden spätestens nach einer Generation vergessen. Um aber als Maler berühmt zu werden, müsse der ursprüngliche Sammler bekannt sein. Eine Methode sich einen Namen zu machen, war demnach, Fälschungen, die über kurz oder lang enttarnt werden mussten, in Sammlungen unterzubringen.<sup>484</sup>

Je weiter die Geschichte die Zeit der Literaten in die Vergangenheit sinken ließ, desto unbeirrter zelebrierte Zhang Daqian die Rolle ihres Erben und letzten Repräsentanten. Es war nur eine Frage der Zeit, wann er, der sich schon früh mit langem Bart, langem Gewand und einer mit dem song-zeitlichen Dichter Su Shi assoziierten Mütze stilisierte, bei seiner Einblendung in die Vergangenheit auf Dong Yuan stoßen würde. Seit Mitte der 1940er hatte er nach Fu Shen Grundkenntnisse von dessen Landschaften, gegen Ende des Jahrzehnts fühlte er sich ihm bereits ebenbürtig.<sup>485</sup> 1945, zu Beginn dieser erstaunlichen

---

„We have always exhibited this large work as a masterpiece by Shitao. Recently Zhang Daqian confessed to being its maker. We still display it here today because, as far as we are concerned, Zhang Daqian is Shitao.“ (Zit. nach Luce 2000, S. 12)

<sup>483</sup> Strassberg 1983, S. 4f; Fu 1991, S. 85f. Ein ähnlicher Coup gelang Zhang Daqian mit dem „jungen Marschall“ Zhang Xueliang 張學良 (1901-2001), von dem er später Anerkennung für die Fälschungen von seiner Hand in dessen Sammlung erhielt. (Fu 1991, S. 36). In der Anerkennung durch den getäuschten Sammler zeigt sich wohl weniger dessen Unabhängigkeit von einem auf Authentizität vereidigten Kunstbegriff, als mehr die Abwendung des Gesichtsverlustes durch die Anerkennung eines künftigen, jetzt zu entdeckenden Meisters. Der getäuschte Sammler wird so zum „Meistermacher“ und erlangt die Ehre, einer seiner frühen Sammler gewesen zu sein.

<sup>484</sup> Später konnte Zhang Daqian zu einer anderen Methode übergehen, nämlich Bilder unter eigenem Namen an Prominente zu verschenken. (Fu 1991, S. 24f)

<sup>485</sup> Fu 1998, S. 182; Fu 1991, S. 182.

Lernphase, kopierte er ein (wie er glaubte oder behauptete) von Dong Yuan stammendes Bild *Kiefer bei einer Quelle* (松泉圖 *Songquan tu*).<sup>486</sup>

Ganz wie im Lehrbuch sehen wir im Vordergrund der Hängerolle drei große, zumindest im Stamm recht gerade Kiefern, während die kleinen Bäume im Hintergrund punktiert sind. Die Felsen sind aus Hanffaserlinien aufgebaut und werden von Nebeln umspielt. Als Extra sitzt ein Gelehrter auf einem Felsvorsprung. Fast überdeutlich werden wir auf Dong Yuans Stil, wie er seit Dong Qichang fixiert ist, hingewiesen. Alles wirkt steif, additiv und unlogisch, von den schematischen Felsformationen bis zu den bizarren Ästen der Kiefern. In einem Kolophon beschreibt Zhang Daqian, welche Charakteristika von Dong Yuans Landschaftsstil in dem Bild wiedererkannt werden sollen:

樹暈濃厚，山色渾淪，不以險刻取奇，自然高邁，學北苑  
正當於大開合處著意，一墮巧趣便非真諦。<sup>487</sup>

*Bäume und Nebeldämpfe sind dickflüssig aufgetragen, die Farben der Berge in diffusem Zwielflicht. Nichts ist perfektionistisch kompliziert, um Interesse zu wecken, sondern auf natürliche Weise würdig. Wenn man Beiyuan nachahmt, muss man vor allem auf die großen Stellen des Öffnens und Schließens achten. Sobald man auf die schiefe Bahn einer technizistischen Ästhetik kommt, ist es niemals mehr der wahre Sinn.*

Der zu groß geratene Gelehrte, der müßig unter dem Baum sitzt, ist kein in eine erhabene Natur versetzter Betrachter, sondern der Maler selbst, der sein Bild bestaunt. Dem Betrachter liefert er in dem Kolophon die Stichworte, auf was zu achten sei. Wie ein modernes Kunstwerk bedarf das Bild des begleitenden Diskurses, um als alt gewürdigt zu werden. Auch wenn sich in das Vokabular neue Zeichen eingefunden haben, bleiben die Geistcharakteristika doch dieselben: hohe Gesinnung durch Natürlichkeit und wahrer Sinn statt Technizismus. Das Image Dong Yuans ist dasselbe wie bei Dong Qichang,

---

<sup>486</sup> Abb. s. Anhang II.14. Es handelt sich um einen Neuzugang im Zuschreibungskorpus, der plötzlich in Zhang Daqians Sammlung auftauchte und nach den Kopien durch diesen auch prompt wieder verschwand.

<sup>487</sup> Fu 1998, S. 182.

aber das Bild wirkt gewollt nach ihm konstruiert.

1948 versuchte sich Zhang Daqian erneut an der unbekannten Vorlage.<sup>488</sup> Auf der neuerlichen Version bemerken wir leichte Variationen, aber mit dem gleichen Ergebnis. Die Berge reichen nun bis in die Bildmitte hinunter, wodurch der in schematischer Linearität skizzierte Literat und die Kiefern weiter nach unten gerückt werden. Der Fels, auf dem er sitzt, wirkt immer noch wie nur für ihn geschaffen. Die Landschaft ist wie aus einem Dong-Yuan-Setzkasten zusammengebaut und nur für ihren Betrachter im Bild da, in dem der Bildbetrachter den durch die Attribute Dong Yuans herbeizitierten hochgesinnten Geist des Malers erkennen soll.

1949 imitiert Zhang Daqian ein angebliches Bild von Juran, *Vertäutes Boot auf verregnetem Fluss* (江雨泊舟圖 *Jiangyu bozhou tu*).<sup>489</sup> Programmatisch erklärt er in seinem Kolophon, dass er in diesem Bild die Einseitigkeiten der zwei Yuan-Meister Wu Zhen, der nur Jurans Pinselführung, und Wang Meng, der nur dessen Tuschebehandlung erfasst habe, überwinden wolle; und zwar indem er direkt auf Jurans Quelle Dong Yuan zurückgehe.

巨然江雨泊舟圖。昔人稱吳仲圭師巨然得其筆，王叔明得其墨，予此紙以北苑夏山圖筆法求之，所謂上昆侖尋河源也。<sup>490</sup>

Vertäutes Boot auf verregnetem Fluss von Juran: *Früher schon haben manche gesagt, Wu Zhonggui [Wu Zhen] habe Juran studiert und seine Pinselführung erlangt, während Wang Shuming [Wang Meng] seine Tuschebehandlung erlangt habe. Auf diesem Papier habe ich mich um die Malweise aus Beiyuans Sommerlichen Bergen bemüht. Das nennt man das Gebirge Kunlun ersteigen und die Quelle des Flusses suchen.*

Leider führt Zhang Daqian nicht aus, was er als das Spezifikum von Dong Yuans Malweise auf den *Sommerlichen Bergen* ansieht. Was wir erkennen, sind kurze Hanffaserli-

---

<sup>488</sup> S. Anhang II.15.

<sup>489</sup> S. Anhang II.16.

<sup>490</sup> Fu 1998, S. 196.

nien, leichte Nebel und Vegetationspunkte. Wir fühlen uns an Dong Qichang erinnert, der die Yuan-Meister ebenfalls als nicht an Dong Yuan heranreichend beurteilt, ihnen aber gleichwohl zugestanden hatte, jeweils eine von dessen Qualitäten erfasst zu haben.<sup>491</sup> Zhang Daqian greift die Figur des Urteils auf und stellt die Frage des Malers: Wie lassen sich die Einseitigkeiten derer, die an Juran gelernt haben, beim Kopieren von Juran am besten vermeiden? Seine Antwort: Indem man auf Jurans eigene Quelle zurückgeht. Man muss die Späteren durch den Geist ihrer Quelle hindurch kopieren. Wer dies vermag, untersteht nicht dem Fluch der absteigenden Linie, sondern findet direkten Ursprungszugang.

Wir hatten gesehen, wie Shen Zhou in der mittleren Ming-Zeit auf die Yuan-Meister zurückgegriffen hatte, um ein Verständnis ihres Ursprungs in Dong Yuan zu gewinnen, von dem die Originale so rar geworden waren. Rund fünfhundertfünfzig Jahre später besteht diese Problemlage nicht mehr. Zhang Daqian erklärt, die Tradition von einer intimen Kenntnis des Ursprungs her neu aufrollen zu können. Er beschränkt sich dabei nicht auf eine ursprungsmächtige Interpretation der auf Dong Yuan folgenden Malerei, sondern er beansprucht, diese auf eine Weise nachschaffen zu können, die ihre Originale verblassen lässt. Was in Dong Yuans und Jurans Nachfolge als Mangel auftauchte, kann seine Korrektur in Zhang Daqian finden. Er fühlt sich in der Lage, die Tradition zumindest seit der Yuan-Zeit durch seinen eigenen Pinsel aufzubessern.

Wer intim mit dem Ursprung geworden ist, kann am Ende noch mehr als die Nachfolger korrigieren. Er kann im Ausgang von späteren Spuren rekonstruieren, wie die im Lauf der Zeit verschwundenen Bilder des Ursprungs ausgesehen haben müssen. 1949, im selben Jahr der Juran-Imitation, kopierte Zhang Daqian ein nicht mehr vorhandenes Bild von Dong Yuan mit dem Titel *Wohnort des Unsterblichen bei Huayang* (華陽仙館 *huayang xian guan*) nach einer Kopie des ming-zeitlichen Malers Zhao Zuo.<sup>492</sup> Er fühlte

---

<sup>491</sup> Fu Shen betont den Einfluss Dong Qichangs auf Zhang Daqian besonders in den 1930er Jahren. Vgl. Fu 1994, S. 9.

<sup>492</sup> S. Anhang II.17. 華陽 *huayang* (Strahlender Sonnenschein) hieß die Klausur des berühmten Daoisten Tao Hongjing 陶弘景 (452-536) auf dem Berg Mao in der Provinz Jiangsu. In Zhang Daqians Interpretation ermöglicht sie mit einer Vielzahl von Gebäuden einen regen Austausch zwischen zahlreichen Gleichgesinnten. Das nicht mehr vorhandene Bild Dong Yuans war (zumindest unter diesem Titel) in keiner vorherigen, heute noch rekonstruierbaren Gestalt von dessen Zuschreibungskorpus vorhanden.

sich zu diesem Zeitpunkt in der Lage, Dong Yuans Bild auch ohne Kenntnis des Originals besser zu erfassen als der Kopist, durch dessen Werk er Kenntnis von ihm hatte; und zwar einerseits durch Erkenntnis von Schwächen der Kopie, andererseits durch Kenntnis zweier weiterer Dong Yuans in seinem Besitz.

北苑華陽仙館，嘗得趙文度臨本，運筆清潤而乏俊氣，北苑一種大而能秀氣概，良不易學，予得江隄晚景，瀟湘圖後，大悟筆法，遂作此幅。<sup>493</sup>

*Ich erwarb Zhao Wendus [Zhao Zuo] Kopie von Beiyuans Wohnort des Unsterblichen bei Huayang. Er führt den Pinsel klar und schön, aber ihm fehlt das verfeinerte Qi. Beiyuan vermag das Großartige mit einer eleganten Geisteshaltung zu verbinden. Diese Qualität lässt sich nicht leicht erlernen. Erst nachdem ich Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss<sup>494</sup> und Die Flüsse Xiao und Xiang erworben hatte, verstand ich auf einmal die Pinselführung, und so habe ich diese Rolle gemalt.*

Die Rollen *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* und *Die Flüsse Xiao und Xiang* hatte Zhang Daqian eigenen Angaben zufolge nach dem Ende des Chinesisch-Japanischen Krieges in Peking erstanden. Vor allem die erstgenannte Rolle beeinflusste ihn wie kein anderes Dong Yuan zugeschriebenes Werk. Mehrfach kopierte er sie, dutzendfach benutzte er Stilelemente aus ihr in anderen Bildkompositionen.<sup>495</sup> 1949 glaubte er Dong

---

<sup>493</sup> Fu 1998, S. 198.

<sup>494</sup> S. Anhang II.12. 江隄晚景 *Jiangdi wanjing*. Das Bild wird auf englisch meist *Riverbank at Dusk* genannt, wodurch eine thematische Assoziation mit *Flussufer* (engl.: *Riverbank*) entsteht, obwohl die chinesischen Zeichen sich nicht gleichen. Das Zeichen 隄 (*di*: Deich, Anlegestelle) ist in den *Berühmten Gemälde aus der Halle des Großen Windes* in der alternativen Schreibweise mit Erd-Radikal (堤) wiedergegeben.

<sup>495</sup> Fu 1991, S. 186. Zhang Daqian hatte *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* eigenen Angaben zufolge zwischen 1936 und 1938 das erste Mal gesehen und war so beeindruckt, dass er sich gleich nach dem Krieg auf die Suche nach der Rolle begab. In einem Kolophon zu der Version von 1947 (Übersetzung in Fu 1991, S. 186-88) weist er auf noch einen anderen farbigen Dong Yuan in seinem Besitz hin: *Aus dem Sturm auftauchender Drache*. Auch bei diesem Bild handelt es sich um einen unbekannten Neuzugang im Zuschreibungskorpus. Im Kolophon zu dem angeblichen Original von *Abendlandschaft mit*

Yuans Pinselführung endgültig verstanden zu haben, und er glaubte den Zeitpunkt gekommen, der Welt dies auch mitteilen zu sollen. Mehr noch, in aller Bescheidenheit ließ er die Welt wissen, dass die in der Tradition offensichtlich unüberbrückbar gewordene Entfernung vom Ursprung von nun an überwunden sei. Hatten sich im Fall von *Vertäutes Boot auf verregnetem Fluss* die Yuan-Maler Wu Zhen und Wang Meng vergeblich an Juran herangewagt, so im *Wohnort des Unsterblichen bei Huayang* der ming-zeitliche Maler Zhao Zuo an Dong Yuan. Zhang Daqians Ursprungskenntnis nun setzte ihn in den Stand, in einer Art informationstheoretischer Quadratur des Kreises die Kopie ihrerseits so zu kopieren, dass nicht eine weitere Entfernung vom Ursprung stattfand, sondern im Gegenteil eine Annäherung an ihn.

Das verfeinerte Qi sowie die Verbindung des Großartigen mit der eleganten Geisteshaltung, die nun erreicht sein sollen, sind allerdings nicht nur für den Maler nicht leicht zu erlernen, sondern auch für den Betrachter schwer zu erkennen; zumal wenn das Original, das den Maßstab darstellt, nicht mehr vorhanden ist. Für die Kunstgeschichte verkompliziert sich der Fall noch weiter, da auch Zhao Zuos Kopie vor und nach ihrem transitorischen Auftauchen in Zhang Daqians Sammlung anderweitig unbekannt geblieben ist.

Fu Shen weist auf eine Dong-Yuan-Zuschreibung im Palastmuseum Taipei hin, die Zhang Daqian als Vorlage gedient haben könnte, *Sommerliche Berge kurz vor einsetzen-*

---

*Anlegestelle am Fluss* ist das Bild allerdings in (den ebenfalls unbekannten Neuzugang) *Seen und Berge vor dem Regen* umgetauft oder verwandelt. (Fu 1991, S. 188, Fn. 5) Bei dem „Original“ von *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* soll es sich nach Hearn (1999a, S. 45) um ein Bild aus dem 14. Jahrhundert handeln, nach Qi Gong (1999, S. 85) um ein Bild des Zhao-Mengfu-Schülers Wang Yuan 王淵 (akt. ca. 1310-1350), Cahill zufolge jedoch wahrscheinlich um eine Fälschung von Zhang Daqian. (Cahill 1999, S. 56) Fest steht, dass Zhang Daqian seinem Freund Xie Zhiliu (der uns in der Debatte um das *Flussufer* wieder begegnen wird) einen Satz diktierete, den dieser über das Bild zu schreiben hatte. In der Übersetzung bei Fu Shen liest er sich so: „The beauty of the flowing rivers, trees, and valleys in the painting outdistances other attributions to Dong Yuan.“ (Fu 1991, S. 188) Weiter machten sich u.a. die Connaissseure Puru 浦儒 (1896-1963), Pang Yuanji 龐元濟 (1864-1949) und Wu Hufan 吳湖帆 (1894-1968) um die Beglaubigung der Rolle als echten Dong Yuan verdient. (Vgl. Fu 1991, S. 188)

dem Regen (夏山欲雨圖 *Xiashan yuyu tu*).<sup>496</sup> Die nach rechts oben verlaufende Diagonalkomposition des Bergmassivs mit fernen Hügeln hinter einer Wasserfläche auf der linken oberen Bildhälfte sowie die Verteilung der architektonischen Elemente weisen eine deutliche Ähnlichkeit beider Rollen auf. In beiden Fällen sind die sich auftürmenden Berge mit Hanffasertextur aufgebaut, über die ein farbiges Lavis gestrichen ist. Ihre Kuppen sind auffällig mit dichten Vegetationspunkten bedeckt bzw. im *Wohnort des Unsterblichen bei Huayang* überwuchert. Während jedoch *Sommerliche Berge kurz vor einsetzendem Regen* am linken unteren Bildrand von einer Felsengruppe begrenzt wird, auf der sich ausladende Bäume erheben, ist dieses Landschaftselement im *Wohnort des Unsterblichen bei Huayang* etwas nach oben gerückt und flacher. Die buntblättrigen Bäume ragen aus diesem gerader und höher auf.

Sieht man die Landschaft einmal aus einzelnen Elementen aufgebaut, so drängen sich weitere Vergleiche mit ähnlich konstruierten Rollen auf. Im *Flussufer* beispielsweise ist die kleine Landzunge von der linken Ecke über den ganzen unteren Bildrand gezogen. Die auf ihr wachsenden Bäume strecken sich relativ gerade, aber in bescheidenen Dimensionen nach oben. Deren Riesenwuchs im *Wohnort des Unsterblichen bei Huayang* lässt dagegen die rechts von den Vordergrundfelsen mit einer Art Zugangsrampe ins Wasser gebaute Hütte viel zu klein wirken. Bei den drei Figuren, die sie beleben, handelt es sich (wie im *Flussufer*) nicht um volkstümliche Charaktere, die Dong Yuans Bilder noch in der Yuan-Zeit bevölkert hatten, sondern offensichtlich um Gelehrte, die Zhang Daqian schon in *Kiefer bei einer Quelle* Dong Yuan für angemessener hielt. Der helle, im tiefen Sturz nach unten fast ungebrochene Strahl des Wasserfalls in der rechten Hälfte der mittleren Bildsektion erinnert entfernt an den, wenn auch aus geringerer Höhe entlassenen Wasserfall des *Flussufers*. Eine ebenso vage Ähnlichkeit mit dem *Flussufer* ließe sich in dem Dunst, in dem sich die Fernansicht verliert, ausmachen. Überdeutlich dagegen ähnelt die schematische Wellentextur im Vordergrund jener aus der umstrittenen New Yorker Rolle.

Wer Shitao so fälschen kann, dass die Kenner der Zeit ihn für echt halten, und wer Dong Yuans Geist und Pinselduktus nach Kopien imitieren kann, sodass zugleich deren

---

<sup>496</sup> Anhang II.18. Fu 1998, S. 198. Die Zuschreibung wird übrigens von keinem der Kunsthistoriker vertreten, die wir im folgenden Abschnitt abhandeln. Fu Shen und Cahill gehen von einem ming-zeitlichen Werk aus. (Cahill 1999, S. 20)



Unzulänglichkeiten überwunden werden, der wäre auch in der Lage Dong Yuan zu fälschen.<sup>497</sup> So dachte Zhang Daqian von sich, und das trauten ihm insgeheim auch nicht wenige Kenner und Kunsthistoriker zu. Es folgten Proben aufs Exempel, so bei *In herbstlichen Bergen wandern*, das der Hongkonger Sammler J.D. Chen erwarb und 1955 als Original von Dong Yuan veröffentlichte.<sup>498</sup> Seither sind Sammler, Kenner und Kunsthistoriker wacher geworden. Immer mehr namhafte Bilder aus renommierten Sammlungen geraten unter Fälschungsverdacht, wie die *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* und nicht zuletzt das *Flussufer*.<sup>499</sup>

Man könnte Zhang Daqian als den Endpunkt jener chinesischen Kunstentwicklung ansehen, deren Geschichtsschreibung rund tausend Jahre lang von den Gelehrten und Litera-

---

<sup>497</sup> Es gibt kaum eine Zeit und kaum einen Stil, an den sich Zhang Daqian als Fälscher nicht herangewagt hätte, beginnend von der Sui- und Tang-Dynastie bis in die Qing-Zeit; vgl. Fu 1991, S. 308f. Traute sich Dong Qichang als Kenner direkten Ursprungszugang zu, so Zhang Daqian als Maler. Dazu musste er auch Kenner sein, so wie nach dem traditionellen Dispositiv umgekehrt der Kenner auch Maler sein musste. In Rivalität sah er sich aber nicht zu Dong Qichang, sondern zu Wang Hui, dessen doppelter Ruhm als originaler und als fälschender Maler ihn herausforderte.

<sup>498</sup> S. Anhang II.13. Bereits in den 1680er Jahren hatten Wu Li und Wang Hui ein Albumblatt von Chen Lian 陳廉 (akt. fr. 17. Jh.) mit dem Titel *Nach Wang Mengs ‚In herbstlichen Bergen wandern‘* als Vorlage für Kopien des Bildthemas genommen, das seinerseits wieder eine Dong-Yuan-Vorlage gehabt haben sollte. (S. Anhang II.19-21) J.D. Chen erstand auch Zhang Daqians Juran-Fälschung *Tempel zwischen Strömen und Bergen* (Abb. in Smith/Fong 1999, S. 23 und in Chen 1955). Weitere Juran-Fälschungen von Zhang Daqian, die als solche festgestellt wurden, sind: *Unzählige Schluchten*, Privatsammlung in Japan (Abb. in Smith/Fong 1999, S. 26) und *Dicht bewaldete Hügelketten*, Britisches Museum London (Abb. in Smith/Fong 1999, S. 97). Auf der Warteliste der zu enttarnenden Fälschungen steht u.a. *Unzählige Schluchten mit Wind in den Kiefern*, Shanghai Museum (Abb. in Smith/Fong 1999, S. 276). Es versteht sich, dass Zhang Daqian seine Fälschungen nicht ohne sorgsam konstruierte Legenden verkaufte, zu denen nicht nur alte Siegel, sondern auch Beglaubigungen durch Zeitgenossen gehörten. Er wusste sich von befreundeten Malern, Sammlern und Kennern authentifizierende Kolophone für seine Fälschungen zu verschaffen. Puru (1896-1963) erhielt in Taipei beispielsweise einen Brief von dem damals in Brasilien lebenden Zhang Daqian, in dem dieser ihn um eine Inschrift auf einem beigefügten Blatt bat: „Dong Yuans *Unzählige Bäume und merkwürdige Bergspitzen* – ein unübertroffenes Werk von genialem Rang“. Puru hatte das Bild niemals gesehen. (S. Kohara 1999, S. 75)

<sup>499</sup> Cahill 1999, S. 56. Da es auf der anderen Seite jeweils um sehr viel Geld geht – die Enttarnung eines Meisterwerks als Fälschung bedeutet meist einen vollständigen Kursverlust des Bildes – geraten jene, die als erste einen Fälschungsverdacht aussprechen, ihrerseits erst einmal unter den Verdacht der Nestbeschmutzung.

ten bestimmt wurde. Statt als Endpunkt könnte man ihn auch als Zeugen und als Zeugnis ihrer Kontinuität durch die Moderne hindurch betrachten.<sup>500</sup> Darüber mögen die Geschichte und deren künftige Historiker entscheiden. Auf jeden Fall war er, der Geistverwandter der Alten zu sein beanspruchte, zugleich Zeitgenosse nicht nur neuer Kunstrichtungen, sondern auch einer für China neuartigen Kunstbetrachtung. Die im Westen entwickelte Kunstgeschichte mit wissenschaftlichem Selbstverständnis erhob, zumindest in den öffentlichen Sphären der Sammlungspraxis und Geschichtsschreibung, auch in China den Anspruch, an die Stelle traditioneller Kennerschaft zu treten.

Bei der Durchforstung des Oeuvres von Dong Yuan sehen wir die moderne Kunstgeschichte ihre in Europa entwickelten Methoden entfalten. Stilkritisch reformuliert sie die Authentizitätsfrage und grenzt das Zuschreibungskorpus neu ein. Aber im selben Maße, in dem sie sich von traditionellen Zuordnungen loszumachen versucht, erweist sie sich als in ihnen befangen. Am Ende ihrer Beschäftigung mit Dong Yuan wird sich aller methodischer Landgewinn als unsicheres Terrain erweisen. Sie wird den für sicher gehaltenen Boden unter ihren Füßen verlieren und an die Grenzen ihrer Methoden gestoßen. Das alte China wird die Herausforderung angenommen haben.

### ***Osvald Sirén***

Für die Aufarbeitung der chinesischen Malerei und damit auch des Werks von Dong Yuan durch die moderne Kunstgeschichte hat Osvald Sirén Meilensteine gesetzt, die bis

---

<sup>500</sup> Schließlich könnte man Zhang Daqian auch als Beispiel dafür nehmen, dass die Moderne schon in der chinesischen Tradition anwesend war, und dies auf postmodern anmutende Weise. Zhang Daqian kopierte nicht nur Bilder anderer Maler, sondern auch seine eigenen. Oft gibt es von ihnen mehr als nur eine Version, ohne dass die Versionen allerdings auf diesen Umstand hinweisen. Darin steckt neben dem epochenübergreifenden Argument der Umsatzsteigerung eine objektive Reflexion auf die Problematik des Unikats, wie sie Monet oder Picasso mit ihren Serien und Variationen anstellten. Einen postmodernen Touch könnte man in der darin liegenden Selbstaufhebung der künstlerischen Subjektivität ausmachen. Diese löste sich in objektive, quasi-automatische Prozesse auf, wenn nach dem Durchgang durch mehrere Sammlergenerationen unvermutet verschiedene Versionen ein und desselben Bildthemas nebeneinander auftauchten und damit unweigerlich die Frage nach Original und Fälschung aufwürfen. Authentifizierungsmethoden, die nicht zuletzt in Auseinandersetzung mit Zhang Daqians Fälschungen erarbeitet wurden, würden auf seine Originale angewandt, die evtl. durch die bloße Tatsache ihrer Pluralität sich selbst bzw. ihren Originalstatus mit ihren jeweiligen Sammlungsdocumentationen in Frage stellten.

heute sichtbar geblieben sind. 1936 veröffentlichte er als erster eine kommentierte Quellengeschichte der chinesischen Malereitheorie in einer westlichen Sprache, *The Chinese on the Art of Painting*. 1956-58 ließ er sein siebenbändiges Oeuvre *Chinese Painting: Leading Masters and Principles* folgen, eine umfassende Bestandsaufnahme der bis dato bekannten und mehr oder weniger öffentlich zugänglichen Werke chinesischer Malerei.

Bereits 1936 hatte er seine zweigleisige Methode begründet, in der zu der Betrachtung von Bildern die Lektüre alter Texte zu treten hätte. Noch aus der Song-Zeit seien die erhaltenen Bilder nur „fragments blurred by age, or copies after famous masterpieces“. Die daher zu Rate zu ziehenden schriftlichen Dokumente, in denen sich Theorie und Praxis der chinesischen Malerei diskutiert finden, enthielten allerdings „a certain vagueness, and sometimes strange terminology“.<sup>501</sup> An anderer Stelle ließ er eine weitergehende Warnung folgen: „It may be questioned whether any of these writers formed his opinion on an actual study of the old masters' works ... All this early history of painting in China is a web of more or less corrupt records and traditions handed over from generation to generation and written down by men who did not hesitate to repeat what they had heard or read.“<sup>502</sup> Die moderne Kunstgeschichte hebt mit einer merklichen Skepsis gegenüber ihren Quellen an, um sich sodann methodisch durch die Skylla der Bildzuschreibungs- und die Charybdis der Textgläubigkeit hindurchzusteuern.

Der erste Schritt der Bestandsaufnahme reduziert das diffuse, über alle möglichen Sammlungen verstreute Zuschreibungskorpus auf eine kunstgeschichtlich relevante Teilmenge. Von den zwanzig Dong Yuan zugeschriebenen Bildern, die Sirén in *Chinese Painting* auflistet, diskutiert er namentlich lediglich acht.<sup>503</sup>

---

<sup>501</sup> Sirén 1936, S. 1.

<sup>502</sup> Sirén 1936, S. 13. Die Stelle bezieht sich auf die Debatte um den Rang Gu Kaizhis als Maler, die während der Zeit der Sechs Dynastien von Xie He und später Yao Zui geführt und in der Tang-Zeit von Li Sizhen und Zhang Yanyuan wieder aufgegriffen wurde. Sie mag gleichwohl auch als Memento bei der Lektüre späterer Quellen dienlich sein.

<sup>503</sup> Siréns Werk gliedert sich in drei Teile: a) den Text, der die Maler und ihr Oeuvre bespricht; b) die Listen mit dem Werkverzeichnis eines jeden Malers, in dem der von Sirén erachtete Authentizitätsgrad einer jeden Zuschreibung angegeben wird; c) die Abbildungen. Der Text zu Dong Yuan findet sich in Bd. I, S. 208-212, die Liste in Bd. II, S. 32f.

- 1) *Volk, das um das Drachenlager lebt*<sup>504</sup> hält er gegen die Behauptung der Kolophone von Dong Qichang und Qianlong für kein Werk eines großen Meisters des zehnten Jahrhunderts. Im Authentizitätsranking bekommt es dennoch einen zweiten Platz (A?) zugesprochen.<sup>505</sup>
  - 2) Die Komposition der *Himmelshalle in den Bergen* traut er der Hand eines Meisters zu, die Ausführung sei aber wegen des „highly-developed pictorial effect“ in der Yuan-Zeit zu verorten.
  - 3) *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* (das hier noch als „River View“ ohne bestimmten Titel geführt wird) begegnet er mit Skepsis. Seiner Meinung nach ist die Farbgebung im Stil von Li Sixun „applied to a version of a typical Tung Yüan design with more skill than penetration“. (B?)
  - 4) *Winterliche Wälder in den Flussebenen* erklärt er, allerdings ohne Begründung, zum einzigen Bild in japanischen Sammlungen, das ernsthaft als Original des Meisters akzeptiert werden könnte. (A?)
  - 5) Eine Handrolle aus der Sammlung Saito mit dem Titel *Schnee auf den Bergen am Fluss* bezeichnet er einerseits als bedeutendes Bild. Andererseits glaubt er, urteilend nach einer Katalogreproduktion, in der Pinselführung Strukturschwächen erkennen zu können, was er implizit als Argument gegen die Authentizität des Bildes liest. (B?)
  - 6) *Die Flüsse Xiao und Xiang* sieht Sirén als Fragment, das mit
  - 7) *Sommerliche Berge*, ebenfalls Fragment einer Handrolle, zusammengehören könnte.<sup>506</sup>
- Beide Rollen nötigen Sirén Töne der Bewunderung für ihre Bildqualität ab. Diese Qualität, die er in der großartigen Weite der Komposition und dem feinfühligem Pinsel

---

<sup>504</sup> Sirén führt das Bild als *River-landscape*, mit Angabe einer möglichen anderen Übersetzung des Bildtitels: *Festival for Evocating Rain* (s. Sirén 1956-58, Bd. III, pl. 160). Siehe hier und bei den folgenden Bildtiteln Anhang II.

<sup>505</sup> Sirén unterscheidet sechs Ränge, die seine Einschätzung der Nähe des Bildes zu dem zugeschriebenen Maler wiedergeben: „A. A genuine work by the master. A? In the manner of the master but not quite convincing as his work. B. Possibly of the period. B? A later copy or free imitation. C. A doubtful picture with an arbitrary attribution. C? An insufficient reproduction.“ (Bd. II, Annotated List of Paintings, S. 4) Es wird allerdings nicht jedem aufgelisteten Bild explizit ein Rang zugesprochen.

<sup>506</sup> Nach Barnhart meint Sirén nicht *Sommerliche Berge* (Museum Shanghai), sondern die in Liaoning befindliche Rolle *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* – wie aus seinen Listen (S. 33) hervorgehe. (S. Barnhart 1970, S. 9.) Aus diesen Listen scheint uns jedoch hervorzugehen, dass Sirén die auch im Text ausdrücklich in Shanghai verortete Rolle meint.

sieht, nicht die Kolophone von Dong Qichang oder späteren Connaisseurs auf der Peking-er Rolle, sind ihm für sein Urteil ausschlaggebend. (*Die Flüsse Xiao und Xiang*: A) Auch wenn er diese zwei Rollen für qualitativ unerreicht hält, sieht er sie stilistisch doch in einer Linie mit den zuvor besprochenen Bildern, weswegen es rech- tens sei, sie alle „mehr oder weniger“ mit der Kunst von Dong Yuan zu „assoziiieren“.

- 8) Anders verhielte es sich nur mit dem Bild *Ein klarer Tag im Tal*. In ihm glaubt Sirén einen Stil zu erkennen, in dem ein poetisches Gefühl in Tönungen einer leuchtenden Atmosphäre und koloristische Glanzlichter satter Tusche umgewandelt sei; ein Stil, der aus Werken nicht vor dem zwölften Jahrhundert bekannt sei – und damit jenseits des Gesichtskreises von Dong Yuan.

Stilkritik und Qualitätsprüfung sind die methodischen Werkzeuge Siréns bei seiner Ana- lyse des (wohl schon nach Maßgabe derselben Kriterien) selektierten Zuschreibungskor- pus. Die von chinesischen Kennern so geschätzten Siegel und Kolophone lehnt er als Mittel der Beglaubigung ab. Der Begriff des Originals fällt im Text nur einmal in unverbindlicher Weise (Nr. 4, *Winterliche Wälder in den Flussebenen*), in der Liste wird einmal „A“ vergeben, nämlich an *Die Flüsse Xiao und Xiang*.

Macht Sirén in sieben der acht von ihm ausgewählten Bilder eine Stileinheit aus, so scheint ihm eine solche doch der seit Guo Ruoxu konstatierten Existenz von einerseits farbigen und andererseits monochromen Landschaften entgegenzustehen. Das als problematisch empfundene Nebeneinander verschiedener Malweisen löst Sirén mit der Annahme einer Stilentwicklung bzw. einander folgender Stilphasen auf. Jene wirkten traditioneller und altmodischer als diese und könnten daher einer früheren Werkphase zugerechnet werden.<sup>507</sup>

Sirén vermerkt zwar, dass nachfolgende Epochen häufiger den monochromen als den farbigen Stil Dong Yuans imitiert hätten; aber er filtert bei seiner Berufung auf chinesische Quellen<sup>508</sup> aus diesen nicht das ihnen inhärente, zeitgebundene Dong-Yuan-

---

<sup>507</sup> Sirén 1956, S. 210. Die Berufung auf Tang Hou für eine Stilentwicklung vom Farb- zum monochromen Tuschmaler bleibt unplausibel, da dieser lediglich behauptet hatte, Dong Yuan habe in seiner Jugend Berggipfel wie Alaunköpfe gemalt, wovon er später wieder abgekommen sei. Von einer Entwicklung farbiger hin zu monochromen Landschaften ist nicht die Rede.

<sup>508</sup> Er zitiert namentlich Shen Gua, den *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* und Tang Hou zum Stil von Dong Yuan.

Image heraus, sondern setzt die Informationen Jahrhunderte auseinanderliegender Quellen zu einem Gesamtbild zusammen. Schon zu Beginn des Kapitels erklärt er Dong Yuan und Juran zu den herausragenden südlichen Vertretern der monochromen Landschaftsmalerei ihrer Zeit, die „immer“ als Protagonisten der Südschule gegolten hätten. Das mehr als 600 Jahre nach Dong Yuan aufgebrachte Klassifikationsschema leitet noch seinen um wissenschaftliche Distanz bemühten Blick.

### ***Li Chu-tsing***

Obwohl Li Chu-tsings 1965 erschienene Studie *The Autumn Colors on the Chiao and Hua Mountains* nicht von Dong Yuan, sondern von Zhao Mengfus Handrolle *Herbstfarben in den Bergen Qiao und Hua* handelt, muss ihre Diskussion einiger Dong Yuan zugeschriebener Bilder als bedeutende Wegmarke für dessen Verständnis durch die moderne Kunstgeschichte gelten. Anders als Sirén glaubt Li nicht, dass es möglich sei, unter all den stilistisch divergierenden Zuschreibungen einen eindeutigen Dong-Yuan-Stil auszumachen. „The extant attributions to this Jiangnan artist are too divergent to give us any solid ground for a good general idea of his style.“<sup>509</sup> Von seinem spezifischen Forschungsinteresse an Zhao Mengfu geleitet, beschränkt er seine Diskussion auf vier Bilder, in denen er eine Beziehung zu dessen *Herbstfarben* sieht:<sup>510</sup> 1. *Die Flüsse Xiao und Xiang*, 2. *Volk, das um das Drachenlager lebt*, 3. *Winterliche Wälder in den Flussebenen*, 4. *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten*. Er hält sie alle für mindestens 300 Jahre nach Dong Yuans Tod entstanden. Interessant ist v.a. seine Expertise der *Flüsse Xiao und Xiang*, über deren Qualität Sirén noch so enthusiastisch geurteilt hatte. Nicht nur glaubt Li, dass die Rolle von einem unbedeutenden Ming-Maler hergestellt worden sei, der sich im Nördlichen Song-Stil versucht habe. Er findet zudem, dass die endlose Wiederholung der Bergformationen und Baumtypen in einem langweiligen, monotonen Bild enden, dessen gekünstelt archaische Erscheinung den eintönigen Eindruck wettmachen sollte.<sup>511</sup> Weiter könnte das Qualitätsurteil der Experten nicht

---

<sup>509</sup> Li 1965, S. 63.

<sup>510</sup> Der Text (in: Li 1965, S. 63ff) diskutiert drei Bilder, das vierte wird kursorisch in der Fußnote 158 (S. 63) abgehandelt.

<sup>511</sup> Li vertritt die These, dass nach Maßgabe „verschiedener Schriftzeugnisse“ (einer für sein sonst exaktes Verfahren recht diffusen Referenz) Wu Zhens *Fischer in der Abgeschiedenheit des Dongting-Sees*

auseinanderliegen. Womit uns nicht nur etwas über das Bild, sondern auch über die Inanspruchnahme des Qualitätsurteils zur Authentifizierung gesagt wird.

Aus der Beobachtung, dass all die Bilder, die er selbst in eine Zeit weit nach Dong Yuan datiert, von Dong Qichang als Originale beglaubigt wurden, schließt er, dass uns mit diesen Zuschreibungen nicht das „wahre Bild“ des Dong Yuan vermittelt wird, sondern dasjenige, das sich das frühe siebzehnte Jahrhundert, namentlich in Gestalt von Dong Qichang, von ihm gemacht hat. Aus diesem Image, das eine Vorlaufzeit während der Mongolenherrschaft gehabt habe, als man den selten gewordenen Literatenheros Wang Wei mit dem noch eher zugänglichen Dong Yuan verschmolz, sei der von Guo Ruoxu hervorgehobene, am Werk von Li Sixun orientierte Maler farbiger Landschaften herausgefallen.<sup>512</sup>

Li betreibt Stilkritik, um Bilder und ihre Wirkzusammenhänge historisch verorten zu können. Sein Ansatz, dass es zeitgebundene und mit den Zeiten sich wandelnde Images sind, die das Zuschreibungskorpus eines Meisters bestimmen, lässt ihn nicht nur die Frage nach Originalen von Dong Yuan negativ beantworten, sondern auch die nach seinem „wahren Stil“. Was sich nach Li von Dong Yuan rekonstruieren lässt, ist dessen Image zur Zeit Dong Qichangs und durch dieses hindurch vielleicht noch in gewissem Maße dasjenige, das sich die Yuan-Zeit von ihm machte.

### ***Richard Barnhart***

In seiner Abhandlung aus dem Jahre 1970 *Marriage of the Lord of the River* verfolgt Richard Barnhart die These, dass die zwei Rollen *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* (Provinzmuseum Liaoning) und *Die Flüsse Xiao und Xiang* (Palastmuseum Peking) ursprünglich zusammengehörten.<sup>513</sup> Für *Am Fuß sommerlicher Berge auf*

---

ein besseres Bild (*image*) der für Dong Yuan typischen Berge vermittelt hätte als *Die Flüsse Xiao und Xiang*. (Li 1965, S. 63, Fn. 158) Ob die *Fischer* selbst als authentischer Wu Zhen gelten können, sei hier mit Verweis auf Stanley-Bakers *Old Masters Repainted* ausgeklammert.

<sup>512</sup> Nach unserer Quellenlektüre muss die Annahme, dass Dong Yuan als Maler im Stil von Li Sixun „vergessen“ (Li 1965, S. 66) worden sei, zumindest stark relativiert werden. Guo Ruoxus Diktum von den zwei Stilen blieb durch die Geschichte hindurch präsent, auch wenn zuzeiten mehr monochrome als farbige Dong-Yuan-Zuschreibungen gesammelt wurden.

<sup>513</sup> Barnhart bezieht sich mit seiner These auf Shimada und Sirén; vgl. Barnhart 1970, S. 9.

die Überfahrt warten, das im Katalog der Qianlong-Ära (石渠寶笈 *Shiqu Baoji*), als zweitklassig eingestuft wird, erwägt er die Möglichkeit, dass es sich nicht um dasjenige Bild handelt, das von Dong Qichang und An Qi Anfang des siebzehnten Jahrhunderts so hoch geschätzt wurde, sondern um ein Substitut, eventuell aus dem sechzehnten Jahrhundert, das an dessen Stelle für den unersättlichen Kaiser zurechtgemacht und ihm überlassen worden sei.<sup>514</sup> Nichtsdestoweniger glaubt er, dass die Rolle die charakteristischen Züge ihres Vorbildes erstaunlich gut bewahrt habe und vergleicht sie mit „a slightly blurred, faded photograph of the lost original.“<sup>515</sup> Barnhart zieht sogar in Erwägung, die Entfernung vom Original noch eine Stufe weiter anzusetzen. Dann wäre *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* die Kopie einer Kopie, in der kompositorische Veränderungen einen Hinweis darauf lieferten, dass sie als Fälschung intendiert war. Dennoch sei in ihr der Stil Dong Yuans erhalten.<sup>516</sup>

*Die Flüsse Xiao und Xiang* hält Barnhart dagegen für den verbliebenen Originalrest jener Rolle, die Zhao Mengfu 1295 aus dem Norden mitgebracht und als Dong Yuan identifiziert hatte (*Hochzeit des Herrn des Flusses*).<sup>517</sup> Abweichend von Zhao Mengfu, in Übereinstimmung aber mit den japanischen Gelehrten Shimada und Suzuki, verlegt er ihre Entstehungszeit in die späte Nördliche Song-Dynastie.<sup>518</sup>

Die Faszinationskraft von Barnharts Studie besteht darin, dass sie Text- und Bildmaterial zu verbinden verspricht. Auf der einen Seite haben wir bis ins Jahr 1074 zurückreichende Textquellen zu Dong Yuan, aber wir können uns bis in die Qing-Zeit hinein eigentlich nie sicher sein, welche Bilder die Autoren tatsächlich gesehen haben. Auf der anderen Seite haben wir ein aktuelles Zuschreibungskorpus von Bildern, dessen Inschriften und Siegel zwar ihre Geschichte zu dokumentieren versprechen, deren Authentizität aber mit diesen Bildern selbst in Frage steht. Wenn Barnharts These zutrifft, dann hätten wir mit *Die Flüsse Xiao und Xiang* zwar auch keinen originalen Dong Yuan

---

<sup>514</sup> Barnhart 1970, S. 19, Fn. 29. Die These unterstellt vielleicht zu optimistisch, dass das Qualitätsurteil unterschiedlicher Kenner eigentlich konsistent sein müsste. Zugleich trägt sie dem gängigen, aber meist verschwiegenen Verhalten gegenüber der kaiserlichen Sammlungspraxis Rechnung.

<sup>515</sup> Barnhart 1970, S. 20.

<sup>516</sup> Barnhart 1970, S. 38.

<sup>517</sup> Barnhart 1970, S. 20.

<sup>518</sup> Barnhart 1970, S. 38.



vor uns, wohl aber ein Bild, das Zhao Mengfu im dreizehnten Jahrhundert für einen solchen hielt.

*Sommerliche Berge* (Museum Shanghai) trägt nach Barnhart zu einem kohärenten Eindruck des Stils von Dong Yuan bei, die verschwommene Durcharbeitung der Raumillusion deute aber auf eine späte, in die Südliche Song-Zeit zu datierende Kopie.<sup>519</sup> Im Vergleich mit *Die Flüsse Xiao und Xiang* und *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* unterscheidet er innerhalb des Stils kategorial zwischen der Art (die er in allen drei Rollen als identisch ansieht) auf der einen Seite und auf der anderen der Struktur des Bildes sowie der Hand des Malers, die sich in der Shanghaier Rolle deutlich von den zuvor genannten Bildern unterscheide. „Few modern authorities could agree that in the three scrolls we have three original works from the hand of the master. They are identical in manner, but quite different structurally and in ‚hand‘.“<sup>520</sup>

Während Barnhart also verschiedene Hände aus verschiedenen Zeiten im Spiel sieht, bleibt für ihn die Annahme eines authentischen Stils unhintergebar. Als zuverlässigster Führer zu diesem gilt ihm *Winterliche Wälder in den Flussebenen*, das er im Anschluss an Suzuki Kei für eine Kopie aus der späten Nördlichen oder frühen Südlichen Song-Zeit hält.<sup>521</sup> Dass in ihr Dong Yuans Stil bewahrt sei, schließt er aus einer Ähnlichkeit in der Kompositionsstruktur mit Zhao Gans 趙幹 Bild *Erster Schnee am Fluss*, dessen Entstehungszeit in der Südlichen Tang-Dynastie bis dato niemand angezweifelt habe.<sup>522</sup>

Typisch für den Stil Dong Yuans sei 1. eine dreieckförmige Kompositionsstruktur, 2. eine Zickzackbewegung der Flüsse aus den Bergen, 3. niedrige, punktierte Hügel des Xiao- und Xiang-Gebiets und 4. leichte Lavierungen.<sup>523</sup> Barnharts Stilbegriff differenziert sich also in Bildstruktur (1), morphologische Merkmale (2 und 3), die ikonographische Signifikanz gewinnen können (3) und Pinseltechnik (4). Der Ursprung dieses Stils sei jenes Bild *Hochzeit des Herrn des Flusses* gewesen, das Zhao Mengfu

---

<sup>519</sup> Barnhart 1970, S. 38.

<sup>520</sup> Barnhart 1970, S. 18.

<sup>521</sup> Barnhart 1970, S. 38.

<sup>522</sup> Barnhart 1970, S. 32f. Qi Gong berichtet von einer interessanten These Zhang Daqians (die er selbst für plausibel hält), wonach *Winterliche Wälder in den Flussebenen* aufgrund der Pinseltechnik nicht Dong Yuan, sondern Zhao Gan zuzuschreiben sei. (Vgl. Qi Gong 1999, S. 90)

<sup>523</sup> Barnhart 1970, S. 20f.

entdeckt und identifiziert hatte und das Barnhart aus den Fragmenten in Peking und Liaoning rekonstruieren will.<sup>524</sup>

Barnhart diskutiert noch zwei weitere Dong-Yuan-Zuschreibungen, auch wenn er sie für problematischer hält. Zu der monumentalen Hängerolle *Flussufer* ruft er Zhou Mis Notiz in Erinnerung, dass es sich bei Dong Yuans Bild gleichen Namens um eine kurze Handrolle gehandelt haben muss. Vor allem aber hält er den Stil des *Flussufers* schwerlich mit den anderen diskutierten Werken vereinbar. Da seine stilkritische Methode einen einheitlichen Stil Dong Yuans veranschlagt, räumt er halbherzig die Möglichkeit eines Frühwerks ein.<sup>525</sup> Für sie spräche die ängstliche, zögernde Pinselführung bei den Bäumen im Vordergrund.<sup>526</sup> Gegen eine Datierung im zehnten Jahrhundert spräche hingegen die eindrucksvolle räumliche Einheit des Bergmassivs. Dennoch sei es ein „genuinely early painting“.<sup>527</sup>

Bei der Diskussion von *Volk, das um das Drachenlager lebt*<sup>528</sup> bringt Barnhart zwei neue Begutachungskriterien ins Spiel, die beide als Falsifikationsindikatoren in der Authentifizierungsfrage auftreten. Erstens sei das Bild vor der Ming-Zeit nirgendwo verzeichnet, was normalerweise gegen eine frühe Entstehung spräche. Zweitens widersprächen die zahlreichen dekorativen Modellierungsstriche in den Bergen Tang Hous Aussage, dass Dong Yuan in seinen farbigen Bildern Texturstriche nur äußerst sparsam verwendet habe. Auch die Struktur der Bergformationen scheint ihm inkonsistent und nicht ins zehnte Jahrhundert gehörig. Trotz der klaffenden Lücke in der Dokumentation und trotz des Widerspruchs zwischen Bild- und Textevidenz hält er das

---

<sup>524</sup> Leider ist uns nicht überliefert, welche Kriterien Zhao Mengfu zur Identifizierung der Rolle als Werk von Dong Yuan veranlasst haben. Dass wir die Fragmente des Ganzen nur dem Zuschreibungsgenie Dong Qichangs verdanken, das nach Barnharts These zwar geirrt, uns aber immerhin die Wegweiser für den uns zugänglichen Dong-Yuan-Stil an die Hand gegeben hat, gehört offenbar zur labyrinthischen Struktur kunsthistorischer Erkenntnis.

<sup>525</sup> Interessanterweise bezieht er sich mit dieser Möglichkeit nicht auf Sirén, sondern auf Loehr, *Chinese Landscape Woodcuts* (1968), S. 52f.

<sup>526</sup> Die Erwägung verblüfft. Normalerweise nimmt die Kunstgeschichte eine schwache Pinselführung nicht als Indiz für die noch junge Hand eines Meisters, sondern für die Hand eines Kopisten oder Fälschers.

<sup>527</sup> Barnhart 1970, S. 39, Fn. 120.

<sup>528</sup> Barnhart 1970, S. 39f.

Bild für das beste erhaltene Zeugnis von Dong Yuans Malweise im farbigen Stil Li Sixuns.

Während Barnhart mit scharfem stilkritischen Auge die Entstehungszeit späterer Kopien ausmachen will, glaubt er doch, durch sie hindurch sich des authentischen Stils von Dong Yuan versichern zu können. Sein Ansatz und derjenige von Li Chu-ting scheinen von verschiedenen Paradigmen geleitet, die dieselben Beobachtungen in ein verschiedenes Licht stellen. Der Widerspruch zwischen Tang Hous Diktum und der Überfülle an Texturstrichen in *Volk, das um das Drachenlager lebt* ließe sich nach Lis Prämissen als Beitrag zur Differenzierung des yuan- und des ming-zeitlichen Dong-Yuan-Images lesen. Für Barnhart aber wird der Dong Yuan gegenüber 300 Jahre jüngere Tang Hou zum Gewährsmann für Abstriche, die an dem 300 weitere Jahre später aufgetauchten Bild zu machen sind – um sich durch sie hindurch den authentischen Stil Dong Yuans vor Augen führen zu können.

Wie sehr sich das Dong-Yuan-Image selbst in kürzester Zeit wandeln kann, demonstrierte Barnhart 1976 mit seinem Eintrag in Frankes Song-Biographien. Auch wenn der Artikel notgedrungen kurz und kompakt ist, sind in ihm doch einige Akzentverschiebungen gegenüber der Untersuchung von 1970 unübersehbar. Aus nicht genannten Gründen bezeichnet er nun neben *Winterliche Wälder in den Flussebenen* als Dong Yuans wichtigstes Bild *Volk, das um das Drachenlager lebt*, das er sechs Jahre zuvor noch einigermaßen skeptisch beschrieben hatte. *Flussufer* wird überhaupt nicht mehr erwähnt. Die fünf von ihm angeführten Bilder (zu *Winterliche Wälder in den Flussebenen* und *Volk, das um das Drachenlager lebt* kommen die Rollen aus Shanghai, Peking und Liaoning) gehen nun alle als frühe Kopien durch.

Als Methode seines Vorgehens gibt Barnhart (wie seinerzeit schon Sirén) ergänzend zur Bildbetrachtung die Prüfung von Schriftquellen an, deren Texten er Hinweise auf die Innovationen und spezifischen Qualitäten Dong Yuans entnommen habe. Er bezieht sich dabei auf Shen Gua, Mi Fu und andere Song- und Yuan-Schriftsteller,<sup>529</sup> nicht aber auf ming-zeitliche Kritiker, und damit auch nicht auf Dong Qichang. Die relativ frühen Textzeugnisse scheinen für die Authentizität des in ihnen artikulierten Stils zu stehen.

---

<sup>529</sup> Barnhart 1976, S. 141.

Im Verein mit der eigenen Bildbetrachtung bringen sie für Barnhart zwei Ergebnisse ein. Zunächst lassen sie Dong Yuan als Meister der Andeutung und Natürlichkeit erscheinen, wobei stilistische Innovationen für eine neue Bildwirkung verantwortlich zeichnen. Die kurzen Hanffaserlinien und gehäufte, amorphe Tuschepunkte zwingen den Betrachter demnach aus der traditionellen Nahsicht zu einem Blick aus größerer Entfernung, aus der er sich plötzlich, wenn sich die aus der Nähe nicht erkennbaren Formen zusammenfügen, wie in eine andere Welt versetzt fühlt.<sup>530</sup> Hier amalgamiert Barnhart Shen Guos Text mit den pinseltechnischen Beschreibungen späterer Jahrhunderte.

Zugleich, so Barnhart, hatte sich Dong Yuan in seiner Landschaftsmalerei einer anderen Topographie als die Maler des Nordens verschrieben. Die ruhigen, in weite Ebenen gemalten Hügel des Jiangnangebiets entsprachen dabei nicht nur dem tatsächlichen topographischen Unterschied zu den hohen Bergen des Nordens, die von dessen Malern in dramatisierender Weise gestaltet wurden, sondern sie brachten auch andere ästhetische Vorlieben und Zielsetzungen zum Ausdruck. Dong Yuan wollte demnach eher wie ein Poet über das Land meditieren anstatt es dramatisierend darzustellen. Diese Haltung wurde nach Barnhart zum Ideal der späteren Literatenmaler.<sup>531</sup>

Barnhart sieht Schübe und sogar einen Wendepunkt in der Wirkungsgeschichte Dong Yuans (Mi Fus Lob seiner „natürlichen und unprätentiösen Landschaften“), betrachtet sie aber nach dem Muster des zunächst verkannten und erst spät entdeckten Künstlers. Letztlich bleibt sie eine lineare Entwicklung, die nur entfaltet, was im Stil des Malers aus dem zehnten Jahrhundert schon begründet lag. Was sich im Lauf der Zeit ändert, ist dessen Wertschätzung, nicht aber sein Stil, der allen späteren Produktionen als Fundamentum in re zugrundeliegt und den man, ganz ähnlich wie es sich schon die frühe Ming-Zeit gedacht hatte, trotz verlorener Originale durch Kopien erschließen kann. Authentisch heißt nicht mehr notwendig, dass ein Bild von der Hand des Meisters stammt, sondern dass sein Stil auf diesen zurückgeht. Erscheinen Stil und Bilder immer im Zwielficht der Geschichte, so erhellen sie sich doch gegenseitig. Die vorhandenen Bilder sind Spuren, durch die hindurch das verschwundene Ur-Bild hinter ihnen sichtbar wird. Die Freilegung des authentischen Stils ermöglicht denn auch, wie im Fall der

---

<sup>530</sup> Barnhart 1976, S. 141.

<sup>531</sup> Barnhart 1976, S. 141.

*Hochzeit des Herrn des Flusses*, aus erhaltenen späteren Kopien deren fragmentarischen Charakter zu erschließen und eine originale Bildkomposition zu rekonstruieren.

### **Max Loehr**

1980 meldete sich Max Loehr, dessen Blick in das Dunkel der Vergangenheit sich zumindest im Fall der Shang-Bronzen fast dreißig Jahre zuvor als geradezu prophetisch erwiesen hatte, mit seinem Buch *The Great Painters of China* zu Wort. In einer bemerkenswerten Methodenreflexion gelangt er zu einem eigenwilligen Erkenntnisziel: dem „typischen“ Dong Yuan.<sup>532</sup> Dieser sei nicht über authentifizierte Originale, sondern über spätere, qualitativ hochwertige Kopien zugänglich, die ebendieses Typische oder Wesentliche, das ihn von anderen Schulen unterscheide, selektiert hätten. Der typische Stil umfasse also nicht den ganzen Dong Yuan. Ein solcher könnte aber sowieso nie so signifikant sein wie ein einziges wahrhaft charakteristisches Werk. Dieses müsse der reifen Stilphase des Malers entstammen. Nur diese reife, typische Phase würde schließlich von späteren Künstlern imitiert, während die frühen, atypischen Werke aus dem Gedächtnis verschwänden. Daraus ergibt sich die kuriose Situation, dass solche frühen, atypischen Werke im Falle ihres physischen Überlebens nicht vor Fehlurteilen sicher wären, während spätere Werke von anderer Hand dem Meister zugeschrieben werden könnten.<sup>533</sup>

Loehr erhöht die Zahl der Dong-Yuan-Zuschreibungen, die er für besprechungswürdig hält, auf neun.<sup>534</sup> Auch wenn es nach seiner Methodenreflexion

---

<sup>532</sup> Loehr 1980, S. 112f.

<sup>533</sup> Loehr 1980, S. 112. An anderer Stelle tritt zur „reifen“ noch eine „späte“ Stilphase hinzu. Leider ist Loehr terminologisch nicht ganz konsistent. Einmal wird die „späte“ Phase mit dem „typischen“ Stil gleichgesetzt (S. 122), der zuvor mit der „reifen“ Phase identifiziert worden war (S. 112); an anderer Stelle unterscheidet er den „reifen“ Stil expressis verbis vom „späten“ (S. 130). Sicher ist immerhin, dass auch diese späte Phase für ihn Kopierwert hat, da er sie an einer Kopie, nämlich *Winterliche Wälder in den Flussebenen*, auszumachen glaubt.

<sup>534</sup> Sechs der neun Bilder hatte bereits Sirén besprochen. Aus dessen engerem Zuschreibungskorpus sind zwei Bilder herausgefallen (*Schnee auf den Bergen am Fluss*, *Ein klarer Tag im Tal*); demgegenüber werden drei neue Bilder besprochen (*Flussufer*, *In herbstlichen Bergen wandern*, *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten*), von denen zwei bereits bei Barnhart diskutiert wurden.

unerheblich erscheinen muss, erörtert er jeweils doch die Frage nach der Authentizität bzw. Urheberschaft der Rollen.

1) Nicht nur als erstes Bild, sondern auch am ausführlichsten behandelt er *Flussufer*,<sup>535</sup> das er als ein Werk aus dem zehnten Jahrhundert durchgehen lassen möchte. Vier Charakteristika sprächen für sein Alter: a) die stark schrägansichtige Grundfläche, b) die Anordnung der Bäume, die der von Wandmalereien in Dunhuang vom sechsten bis zum zehnten Jahrhundert ähnelt, c) das tief eingeschnittene Terrain ähnlich dem des *Hokke Mandara* (Boston) aus der Mitte des zehnten Jahrhunderts, und d) die in tang-zeitlicher Manier gestaltete Wasseroberfläche. Wäre Dong Yuan der Maler von *Flussufer*, so Loehr, dann wäre er leichter im zehnten Jahrhundert zu verorten als aufgrund der meisten anderen ihm zugeschriebenen Bilder. Zugleich hebt Loehr in der Raumbehandlung eine Kombination von Offenheit und Bewegung hervor, die ohne Parallele bei Jing Hao, Guan Tong, Fan Kuan und Li Cheng, also den großen Meistern des zehnten und frühen elften Jahrhunderts, sei. Vor allem aber ließen sich keine Ähnlichkeiten mit den stilistisch homogenen Flusslandschaften der Rollen aus Peking, Liaoning und Shanghai erkennen. Die stilistische Verschiedenheit will er jedoch nicht als Gegenargument gegen die Authentizität von *Flussufer* nehmen, habe sie doch schon frühere chinesische Betrachter erstaunt.<sup>536</sup> Loehrs eigenes Erstaunen findet durch seine Theorie der individuellen künstlerischen Entwicklungslogik seine Grenze gesetzt. So gelangt er zu dem „tentativen“ Urteil, *Flussufer* sei möglicherweise ein atypisches Frühwerk Dong Yuans.<sup>537</sup> So bleibt auch in seiner Besprechung *Flussufer* als erratischer Block liegen, zumal er dem Bild nicht nur eine überragende Qualität attestiert, die den Vergleich mit allen frühen Meisterwerken aushielte, sondern auch „Unschuld“.<sup>538</sup>

---

<sup>535</sup> Loehr 1980, S. 113.

<sup>536</sup> Loehr zitiert den gegenüber Dong Yuan allerdings 700 Jahre jüngeren, sich seinerseits auf Dong Qichang beziehenden Wang Shimin, der geschrieben hatte, dass kein ihm bekanntes Bild von Dong Yuan dem anderen gliche. (Vgl. Loehr 1980, S. 113)

<sup>537</sup> Loehr weist ausdrücklich auf die Ungesicherheit der Annahme hin. Als Beweis könne auch die Unterschrift (die einzige auf einem der Dong Yuan zugeschriebenen Bilder) nicht gelten. Die Annahme ihrer Echtheit sei reine Glaubensfrage.

<sup>538</sup> Loehr 1980, S. 117.

- 2) Die Frage der Autorschaft von *Volk, das um das Drachenlager lebt*<sup>539</sup> lässt Loehr offen. Gleichwohl erklärt er es zu einem typischen Werk von Dong Yuan, da es in einem Stil gemalt sei, der sich in den Werken von Juran, Mi Fu, Gao Kegong und Wu Zhen reflektiere. Die Argumentation lässt sich in Übereinstimmung bringen mit seinem kunsthistorischen Erkenntnisziel der Typik durch spätere Kopien, steht allerdings quer zu seinem eigenen Diktum, dass aufgrund des nicht an historischer Wahrheit, sondern archetypischer Wirksamkeit orientierten Interesses der yuan-zeitlichen Maler an Dong Yuan von diesen keine Hilfe bei der Identifizierung von dessen Stil zu erwarten sei.<sup>540</sup>
- 3) *In herbstlichen Bergen wandern*<sup>541</sup> kommt in Loehrs Augen unter allen Dong-Yuan-Zuschreibungen der Maltradition des Nordens am nächsten. Zugleich erinnern ihn Landschaft und Komposition an das *Flussufer*. Die schrägansichtige Grundfläche, die einheitliche Gestaltung der Felsspalten, Überhänge und Gesteinsvorsprünge seien höchst archaisch. Widersprüchlich aber sei, dass die Hanffaserlinien zur Darstellung von nacktem Fels und nicht von Vegetation verwendet worden seien. Ebenso seien die Vegetationspunkte zu offensichtlich und resolut angewandt. Kurzum, es ergebe sich eine unlogische Uniformität der Oberflächentextur. Der durch Loehrs Beobachtungen suggerierte Zweifel an der Authentizität des Bildes gründet also nicht in einem Stilproblem, auch nicht in mangelnder Qualität der Pinselführung, sondern in einer inadäquaten Emphase der Stilelemente.
- 4) Warum Loehr *Himmelshalle in den Bergen*<sup>542</sup> erwähnt, dem er Originalität, Einheit

---

<sup>539</sup> Loehr 1980, S. 113ff.

<sup>540</sup> Loehr 1980, S. 112. Der Argumentationsgang enthüllt sich bei genauerer Betrachtung als problematisch. Das Typische eines Meisters hatte Loehr aus späteren „Kopien“ erschließen wollen. Vielleicht hatte er sich damit zu defensiv ausgedrückt. Auf jeden Fall ist die Bezugnahme auf Werke von Juran, Mi Fu, Gao Kegong und Wu Zhen [ein etwas vager Verweis, da von ihnen entweder keine oder aber keine unumstrittenen Originale vorliegen, C.U.] eine Bezugnahme auf Werke von Meistern, denen ein eigenständiges Stilprofil zugeschrieben wird. Seine Rekonstruktion des „Typischen“ hat sich hier also über die Kopien auf genuine Meisterwerke erweitert. Eventuell ausmachbare stilistische Gemeinsamkeiten dieser Meister auf Dong Yuan als gemeinsame Quelle hin zu lesen, entspricht zwar den Vorgaben der chinesischen Linienkonstruktionen, lässt sich methodisch aber kaum stichhaltiger machen als beispielsweise einen anonymen, evtl. auch späteren Regional- und/oder Zeitstil zu veranschlagen.

<sup>541</sup> Loehr 1980, S. 116f.

<sup>542</sup> Loehr 1980, S. 117ff.

und Gleichmäßigkeit der Qualität abspricht, muss offen bleiben. Während das Bild seine Zuschreibung durch den ming-zeitlichen Maler und Kenner Wang Duo<sup>543</sup> erfahren hat, hält Loehr es für ein ming-zeitliches Pasticcio, das Song-Charakteristika (die schönen Kiefern, die elegante Architektur und die winzigen, belebten Figuren) mit Yuan-Elementen (Form und Textur der Berge) in einer archaisierenden Komposition verbinde.

- 5) *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss*<sup>544</sup> aus der Sammlung von Zhang Daqian weise zwar stilistisch und auch von der dargestellten Landschaft her Ähnlichkeiten mit *Volk, das um das Drachenlager lebt* auf. Aber die deplatzierten Bäume in der Mitte und am linken Rand sowie die störenden, „like a slovenly stitched seam“ den Zentralthügel herablaufenden Punkte, die nichts darstellten, machten es zu einem „flawed product“.
- 6) In *Die Flüsse Xiao und Xiang*<sup>545</sup> mit seiner festen und lebendigen Modellierung der Hügel war für Loehr hingegen eindeutig die Hand eines Meisters am Werk. Die Tuschepunktierung erscheint als wesentliches Gestaltungselement und nicht als bloßes Stilwerkzeug. Gleichwohl schreibt er ihm zunächst nur „möglicherweise“ den Status eines Originals zu,<sup>546</sup> um dann zu versichern, dass es keinerlei Grund zu Zweifeln gebe.<sup>547</sup> Auf jeden Fall repräsentiere es den späten (hier: typischen) Dong Yuan.
- 7) Die Shanghaier Rolle *Sommerliche Berge*<sup>548</sup> ist nach Loehr nicht nur im selben Stil gemalt wie die Pekinger *Die Flüsse Xiao und Xiang*. Sie sei zudem von so außerordentlicher Qualität, dass es sich eigentlich um keine Kopie handeln könne. Kein Kopist dürfte hoffen, die Leichtigkeit, das Vibrieren und die Undeutlichkeit der Formen in dieser Art der Gestaltung zu erfassen. Er könnte den Stil, nicht aber die Qualität treffen, so Loehr. Das Bild werde von einer natürlichen, organischen Ordnung durchwaltet, die gleichwohl keinerlei vorhersagbare Elemente enthalte. Ebenso wie für die Pekinger Rolle gebe es keinen Grund an der Echtheit zu zweifeln.

---

<sup>543</sup> Wang Duo 王鐸 (1592-1652) aus Henan; bekannt als Kalligraph und als Maler von Landschaften, Orchideen, Bambus und Pflanzen.

<sup>544</sup> Loehr 1980, S. 120.

<sup>545</sup> Loehr 1980, S. 120ff.

<sup>546</sup> Loehr 1980, S. 122.

<sup>547</sup> Loehr 1980, S. 130.

<sup>548</sup> Loehr 1980, S. 124ff.



- 8) Auch Loehr sieht die Pekinger und die Shanghaier Rolle durch jene aus Liaoning zur stilistisch zusammengehörigen Trias ergänzt, wobei auch er *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten*<sup>549</sup> als eine auf dem jetzt fehlenden Teil der Pekinger Rolle basierende Kopie sieht. Die Qualität der Rolle schätzt er jedoch gering und hält sie für eine minderwertige, kaum früher als ming-zeitliche Kopie.
- 9) In *Winterliche Wälder in den Flussebenen*<sup>550</sup> sieht Loehr die Kopie eines neuen Bildtypus. Neu ist demnach die Dominanz der Struktur des gesamten, an sich ereignislosen Bildes über diejenige einzelner Objekte, aus denen in seinen Augen interessante, pittoreske Formen verschwunden sind. Dass es sich um eine Kopie handle, zeigten die harten Konturlinien der Hügel und die misslungene Integration der Tuschetupfen und -punkte in sie. Ein „frozen Tung Yüan style“, wenn auch auf eindrucksvollem Niveau, so sein Urteil. Über das Alter der Kopie könnten zwei kaiserliche Siegel Auskunft geben, von denen das eine zwischen 1341 und 1367, das andere nach 1233 in Benutzung waren. Sie als unecht abzutun, wäre willkürlich, sich auf sie zu verlassen naiv, resümiert Loehr das Problem. „Seals are a much abused means of establishing make-believe pedigrees.“<sup>551</sup>

Unter den modernen Kunsthistorikern geht Max Loehr bei seiner Dong-Yuan-Analyse am großzügigsten mit dem Prädikat „Original“ um. Zugleich begründet er mit seiner Lehre vom Überleben der Maler als Typen, dass kunstgeschichtlich spätere Imitationen (seien es Kopien oder, zu Ende gedacht, auch Fälschungen) genauso wichtig sein können wie Originale; ja, vielleicht sogar noch besser geeignet, wenn es darum geht, "the most characteristic manner" des Meisters, d.h. seine "mature and typical form" zu rekonstruieren. Hatten die ming-zeitlichen Literaten ihrer eigenen Kennerschaft durch postulierte Geistesverwandtschaft Ursprungskenntnis des alten Meisters zugetraut, die durch Kopien hindurchzuschauen und im Falle Dong Qichangs verborgene Originale zu entdecken vermochte; und hatte Barnhart dieses Zutrauen auf die stilkritische Methode verschoben, die durch spätere Kopien hindurch den authentischen Stil sehen konnte; so spricht Loehr der kunsthistorischen Nachwelt einen Wesensblick zu, der keine Originale und auch keinen authentischen Stil, wohl aber die unverkennbare Typik des Meisters zu erkennen vermag.

---

<sup>549</sup> Loehr 1980, S. 122.

<sup>550</sup> Loehr 1980, S. 128ff.

<sup>551</sup> Loehr 1980, S. 130.

In Dong Yuans Fall, für den der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* noch rund 150 Jahre nach seinem Tod Drachen, Büffel, Zhong Kui usw. betont hatte,<sup>552</sup> ist es eine Nachwelt, die erst im Lauf von Jahrhunderten reift.

Diese Nachwelt aber ist immer in derselben Situation wie Loehr selbst. Sie muss an ein Zuschreibungskorpus die Authentizitätsfrage stellen und ihn nach Maßgabe ihrer eigenen Kriterien umgestalten. Dass ihr Blick dabei vom Wesentlichen des alten Meisters gelenkt wird, darf als kunsthistorischer Optimismus gewertet werden; dass er gelenkt wird von dem, was ihr selbst das Wesentliche ist, als kunsthistorischer Pessimismus. Dass das Wesentliche eines alten Meisters und das einer jeden reifen Nachwelt koinzidieren, wäre eine kunsthistorische Utopie.

### ***James Cahill***

Im selben Jahr wie Max Loehrs *Great Painters of China* erschien von James Cahill *An Index of Early Chinese Painters and Paintings*. Die Mammutarbeit, die ihren Ausgangs-

---

<sup>552</sup> Loehr reflektiert durchaus auf die posthume Zurechtschneidung von Dong Yuans Oeuvre. „His oeuvre was surprisingly diversified, as may have been his techniques. But his fame rests on his landscapes, which apparently were unconventional and departed from both tradition and contemporary trends.“ (Loehr 1980, S. 111) Dass er mit seinen Landschaften ein Neuerer war, der von Tradition und zeitgenössischen Trends abwich, entspricht zumindest einem späteren Image. Als dessen früher Protagonist ließe sich Shen Gua zitieren, während der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* seinen Ruhm wenig später noch der Imitation des Stils von Li Sixun zuschrieb, den „damals nur wenige imitieren konnten“. Selbst das, was der Nachwelt als wesentlich gilt, wandelt sich offenbar. Wenn man auf Dong Yuans Innovationskraft setzt, wird zugleich die Zeitstileinordnung problematisch; so z.B. wenn Barnhart bei seiner Datierung von *Winterliche Wälder in den Flussebenen* mit der Strukturähnlichkeit zu dem Zhao Gan zugeschriebenen Werk argumentiert. Man müsste dann von innovationsfähigen Aspekten (Motive, Pinselduktus) und zwangsläufig zeitstilabhängigen Aspekten (z.B. Raumstruktur) ausgehen, wie Wen Fong es getan hat. Das Wesentliche wäre demnach in doppelter Hinsicht nachweltabhängig. Als Spezifikum dieses bestimmten Malers könnte der innovative Aspekt eines Malers erst später gewürdigt werden, wenn er schon nicht mehr so neu wäre. Zugleich müsste es doch das Innovative von damals sein, d.h. die Zeitstilbeschränkung müsste gewahrt bleiben. Das aber wäre nicht mehr möglich, wenn sich der Zeitstil bereits gewandelt hat und er nach der Überzeugung der „connoisseurial superiority“ (Silbergeld) von Malern nicht mehr imitiert, sondern nur noch von Kennern erkannt werden könnte. Kurzum, Kopien, die das Wesentliche eines Malers darstellten, wären nur innerhalb der Zeitstilschranke herstell-, aber nur außerhalb dieser erkennbar. Oder einfacher: Die Zeitstiltheorie und die Lehre von der ästhetischen Typik passen nicht zusammen.

punkt in einer Überarbeitung der von Sirén 1956 vorgelegten Listen nahm und alle Cahill damals bekannten frühen Bilder chinesischer Malerei bis einschließlich der Yuan-Zeit erfasst, enthält keine in Texten formulierte Analysen. Dennoch ist sie für das Dong-Yuan-Bild der modernen Kunstgeschichte bedeutsam und aufschlussreich.

Unter Dong Yuan werden 27 Bilder aufgelistet, die aber keineswegs alle oder auch nur in ihrer Mehrheit den von Cahill gebilligten Stand des Zuschreibungskorpus wiedergeben.<sup>553</sup> In seiner knappen Einführung erklärt er, dass er traditionelle Zuschreibungen beibehalten habe, auch wenn sie sachlich eigentlich bedeutungslos seien. Die Begründung ist pragmatisch: um nämlich eine Identität der Bilder zu haben, ohne die wir es mit einer nicht zu bewältigenden Masse anonymer Gemälde zu tun hätten. Zufall oder nicht, das Beispiel, das er für dieses Verfahren gibt, nennt Dong Yuan als einzigen Maler außerhalb seines Registereintrags. „We continue to speak of ‚the Boston M.F.A. Tung Yüan’ even though there is general agreement now that the painting has nothing to do with Tung Yüan in date or in style.“<sup>554</sup>

Von den 27 unter Dong Yuan aufgelisteten Bildern sind nur sechs mit einem Asteriskus (\*) versehen, das in Cahills Notationsweise drei Funktionen übernehmen kann: Es kann anzeigen, dass das Bild a) seiner Meinung nach echt, b) von besonderem Wert für das Verständnis des Künstlers oder c) „auf andere Weise wichtig“ ist. Im Fall von Dong Yuan übernimmt keines der Asterisken die Funktion „a“. Cahill glaubt nicht, dass wir ein Originalwerk von Dong Yuan kennen.

1. *Die Flüsse Xiao und Xiang* (Peking) hält er für eine exakte Kopie, evtl. aus der Song-Zeit;
2. *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* (Liaoning) möglicherweise für eine frühe, exakte Kopie;
3. *Sommerliche Berge* (Shanghai) für ein späteres Werk, evtl. der Yuan-Zeit.
4. Beim *Flussufer* (New York, damals Sammlung C.C. Wang) lässt er damals noch offen, ob es sich um ein wichtiges frühes Werk oder aber um eine moderne Fälschung handelt.
5. *Winterliche Wälder in den Flussebenen* (Kurokawa-Institut) erhält den Status eines wichtigen frühen Werks in der Dong-Yuan-Tradition, evtl. aus der Südlichen Song-

---

<sup>553</sup> Cahill 1980, S. 47-49.

<sup>554</sup> Cahill 1980, S. 1.

Zeit.

6. *Ein klarer Tag im Tal* (Boston) ist nach Cahill eine gute Arbeit aus dem dreizehnten Jahrhundert, allerdings nicht im Stil von Dong Yuan.

Vier der sechs Sternchenbilder erfüllen demnach die Funktion „b“, d.h. sie sind wichtig für das Verständnis von Dong Yuan. Unter ihnen laufen die Rollen aus Peking, Liaoning und Shanghai bei Cahill als Kopien, die Kurokawa-Rolle hingegen als mögliches Original „im Stil von Dong Yuan“. *Flussufer* und *Ein klarer Tag im Tal* übernehmen Funktion „c“, die sich noch einmal deutlich differenziert zeigt. Während nämlich die Bostoner Rolle beherzt datiert wird, reißt für das *Flussufer* die Frage auf: zehntes oder zwanzigstes Jahrhundert, hier schon als Frage nach Original oder Fälschung. Diese Frage sollte zur Jahrhundertdebatte um das Jahrtausend der Entstehungszeit führen.

### ***Die Debatte um das Flussufer***

Hatte 1899 mit dem ersten Fund der Orakelknochen eine triumphale Ära der Ostasiatischen Kunstgeschichte begonnen, in der mit jeder neuen Ausgrabung mehr von der Vergangenheit aus dem Dunkel des Erdreichs ans Tageslicht gelangte, so fiel hundert Jahre später, als die Debatte um das *Flussufer* entbrannte, der lange Schatten des Ursprungs zurück auf die Wissenschaft.<sup>555</sup> Hatte sie während des zwanzigsten Jahrhunderts ihre Methoden an Dong Yuan entfalten können, so stieß sie nun an ihre Grenzen.<sup>556</sup> Man

---

<sup>555</sup> Das Vorspiel der Debatte war eine japanische Veröffentlichung, in der Hironobu Kohara eine Reihe von Ungereimtheiten auf dem und um das *Flussufer* auflistete. (Zweiter Band des *Bunjinga suihen: To Gen, Kyozen*, Tokyo 1977) 1983 veröffentlichte das Metropolitan Museum of Art Richard Barnharts Studie einiger song- und yuan-zeitlicher Gemälde aus der Sammlung von C.C. Wang unter dem Titel *Along the Border of Heaven*, das die erste eingehende Untersuchung des *Flussufers* beinhaltete. Es folgten Diskussionspapiere und Zeitungsartikel, bis das Metropolitan Museum nach dem Erwerb der Hängerolle schließlich 1999 zwei weitere Veröffentlichungen herausbrachte: *Along the Riverbank* von Maxwell Hearn und Wen Fong, und im Anschluss an ein internationales Symposium *Issues of Authenticity in Chinese Painting* (hg. von Smith und Fong), in dem auch die Vertreter der Fälschungsthese zu Wort kamen.

<sup>556</sup> Es ließe sich einwenden, dass es sich im einen Fall um Archäologie handelt, die stets nur Erkenntniszuwachs erbringen könne, im anderen Fall aber um Malereigeschichte, in der Erkenntnisgewinne nach anderen Methoden zu erzielen seien. Es war allerdings nicht zuletzt die bei der Erforschung der europäischen Malerei entwickelte Stilkritik, die auch für die Datierung archäologischer Funde fruchtbar

untersuchte die Signatur und die Pinseltechnik des *Flussufers*, den individuellen und den Zeitstil, die Qualität der Darstellung und die Raumstruktur, die Ikonographie und die Wirkungsgeschichte, das Material und die Sammlungsgeschichte... Noch nie war ein chinesisches Bild unter Einbeziehung aller zur Verfügung stehender Verfahren und unter Aufbietung so vieler führender Vertreter des Fachs einer solch akribischen Untersuchung unterzogen worden. Dennoch (oder deswegen?) konnte keine Übereinkunft oder auch nur Annäherung der Positionen erzielt werden.<sup>557</sup> Auch wenn diese sich vielleicht hier und da als parteiische Standpunkte in dem subtilen Geflecht von Sammler-, Kuratoren- und Wissenschaftsinteressen verorten ließen, war es dennoch ein methodisches Patt, jenseits persönlicher Beschränkungen, in das sich die Debatte verrannte. Einig war man sich nur darin, dass das *Flussufer* mit dem restlichen Zuschreibungskorpus Dong Yuans inkompatibel ist.<sup>558</sup> Aber ob es nun von der Hand des Meisters sei, zumindest doch aus dem zehnten Jahrhundert, oder ob es sich um eine moderne Fälschung handele, darüber konnte kein Konsens erzielt werden.

Zwei der Beteiligten hielten die Diskussion eigentlich für überflüssig. Der eine, Sherman Lee, weil die Rolle aus stilkritischen Gründen eindeutig als Fälschung identifiziert werden könne (s.u.). Der andere, Qi Gong, weil die Signatur auf dem Bild nicht später als song-zeitlich sein könne. Die Idee einer Fälschung durch Zhang Daqian sei schlicht lächerlich.<sup>559</sup> Cahill, der vehementeste Verfechter der Fälschungsthese, hält die

---

gemacht werden konnte, während Grabfunde auch für Zeitstilargumentationen in der Malerei eingesetzt werden.

<sup>557</sup> J. Silbergeld, einer der Diskussionsleiter, drückte es so aus, dass die Disputanden zwar gemeinsame Paradigmen hätten, nicht aber denselben Regeln folgten. (Silbergeld 1999, S. 150) Wie sehr die Kontrahenten bei der sachlichen Erwägung auch persönlich im Einsatz waren, dokumentiert der Furor von R. Barnhart in seinem *Orientations*-Kommentar „The Spurious Controversy over *The Riverbank*“.

<sup>558</sup> Hearn brachte die schwierige Ausgangsbedingung, die zugleich als Resultat stehenbleiben sollte, auf den Punkt: „The nature of Dong Yuan’s art has remained as elusive as the facts of his life.“ (Hearn 1999a, S. 75)

<sup>559</sup> Qi Gong stimmt mit Wen Fong überein, dass die Kalligraphie dem Stil von Yan Zhenqing 顏真卿 (709-785) folgt. „These characters could not have been written by anyone later than the Song period.“ Er fügt dann allerdings hinzu: „If the signature is not a later addition and the painting is old, what more is there to say?“ (Qi Gong 1999, S. 90) Beides aber – nämlich ob die Signatur und ob das Bild wirklich alt sind – ist es, was in Frage steht. Qi Gong selbst berichtet, dass der japanische Konservator Meguro Sanji, der das Bild restauriert hatte, die Unterschrift für eine spätere Hinzufügung hielt – und dass

Signatur hingegen für suspekt. Er stützt sich hauptsächlich auf die Argumentationen der japanischen Gelehrten Suzuki und Kohara.<sup>560</sup> Erstens sei es unwahrscheinlich, dass ein Maler seinen Titel angebe, wenn dieser einen niedrigen Status anzeigt. Zweitens ähnele sie der von Zhang Daqian.<sup>561</sup> Aber auch die meisten jener Kunsthistoriker, die das Bild für alt halten, wollten sich bei ihrem Urteil nicht auf die Unterschrift stützen. Maxwell Hearn formulierte die Skepsis, die sich die moderne Kunstgeschichte gegen Signaturen als Authentifizierungsmittel zugelegt hat: "The presence of a signature on a Chinese painting is never a guarantee of its authorship, as signatures were often added long after the painting was made."<sup>562</sup>

---

Zhang Daqian auf *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* eine entsprechende Signatur angebracht hatte. (Vgl. Qi Gong 1999, S. 90ff)

<sup>560</sup> Die akribische und zugleich kritische Methodik moderner japanischer Gelehrter nahm in der Dong-Yuan-Forschung eine auch für den Diskurs im Westen wichtige Brückenfunktion ein. Bis ins 19. Jahrhundert hinein hatten japanische Maler und Theoretiker Dong Yuan nur durch die Brille chinesischer Autoren gesehen, deren Schriften sie z.T. mit einigen Jahrhunderten Verzögerung registrierten. Im Jahr 1623 stellte der Berufsmaler Kano Ikkei (1599-1662) in seinem Buch zur Malereitheorie *Kôsohshû* (s. Sakasaki Shizuka, *Nihon garon taikan*) in einem Vergleich der Zeiten Dong Yuan zusammen mit Li Cheng, Fan Kuan und anderen song-zeitlichen Künstlern als unerreichten Höhepunkt der Landschaftsmalerei dar. Er zitierte dabei wörtlich aus Xia Wenyans *Kostbarem Spiegel der Malerei* von 1365 – der seinerseits nur eine Stelle aus Guo Ruoxus Erfahrungen mit der Malerei (ca. 1070) modifiziert hatte. Im Jahr 1813 unterstrich dann der malende Literat Tanomura Chikuden (1777-1835) in seinem *Sanchûjin jôzetsu* die Unterschiede von Dong Yuan und Li Cheng gegenüber ihrer in der japanischen Kunstszene immer noch vorherrschenden Gleichsetzung. Aber auch er bezog sich mit dieser Einsicht, wie auch in allen anderen seiner Theoreme, nicht auf eigene Anschauung, sondern auf Dong Qichangs zu diesem Zeitpunkt schon gut 200 Jahre alten *Miszellen aus dem Atelier der Meditation über die Malerei*. (Vgl. Linhartová 1996, S. 220, S. 458) War die japanische Dong-Yuan-Rezeption in ihrer traditionellen Phase der chinesischen hinterhergehinkt, so war sie im 20. Jahrhundert in Gestalt einiger herausragender Gelehrter zum Schrittmacher einer modernen Reflexion geworden.

<sup>561</sup> Vgl. Cahill 1999, S. 43f. Die Unterschrift lautet: 後苑副使臣董[元]畫。 „Staatsdiener Dong [Yuan], stellvertretender Kommissar des Hinteren Gartens, fecit.“ Es handelt sich um den Titel, wie er bei Guo Ruoxu angegeben wird; ergänzt um das Zeichen 臣 *chen*, das für Minister, Beamter oder Vasall steht und im alten China auch als Selbstbezeichnung im Gespräch mit dem Herrscher (君 *jun*) verwendet wurde.

<sup>562</sup> Hearn 1999a, S. 72. Barnhart hatte schon 1983 konstatiert, dass es keine Möglichkeit gebe, die Authentizität der Signatur zu verifizieren oder zu falsifizieren. (Barnhart 1983, S. 30)

Gilt der modernen Kunstgeschichte die Signatur als fälschbar, so soll sich in der Sicht der traditionellen chinesischen Kennerschaft umgekehrt der Pinselduktus eines Malers wie eine unverwechselbare Handschrift identifizieren lassen. C.C. Wang, der die Hängerolle von Zhang Daqian erworben und sie schließlich an das Metropolitan Museum weiterverkauft hatte, vertritt diesen Ansatz. Ihm zufolge gehört der Pinselduktus zu einem Maler wie die Stimme zu einem Menschen.<sup>563</sup> Diese Auffassung könnte sich auf das alte Diktum von Guo Ruoxu stützen, wonach jedes Gemälde ein „Abdruck des Herzens“ ist. Wer sich selbst den Blick ins Herz des *Flussufer*-Malers zutraute, stellte sich also in die Tradition der großen Kenner. Demgegenüber muss die Wissenschaft, selbst wenn die anderen Dong-Yuan-Zuschreibungen gesicherte Vergleichsgrößen darstellten,<sup>564</sup> Skepsis demonstrieren. Niemand, der es nicht selbst auch hätte, könnte ein hundertprozentiges Auge, das sich von keiner Verstellung blenden ließe, als solches er- und damit anerkennen. Dieses bliebe mit seiner Wahrheitsunmittelbarkeit alleine. Selbst wenn es, wie einst Dong Qichang, über genügend Einfluss in der Kunstwelt verfügte seinen Zuschreibungsblick durchzusetzen, so folgte über kurz oder lang doch unweigerlich eine besserwisserische Nachwelt, die alles wieder anzweifelte und nach Kriterien fragte, die auch für andere Gültigkeit hätten.<sup>565</sup>

---

<sup>563</sup> Vgl. Barnhart 1983, S. 18. Dort schreibt C.C. Wang: „It is the brushstroke that is the key to the artist's identity. Finally, it is the painting itself that is the painter's identity ... An artist's individual brushstroke technique may be compared to the voice of a singer.“ S. auch Silbergeld 1999, S. 150f.

<sup>564</sup> Es versteht sich, dass eine persönliche Pinselschrift nur aufgrund von bereits gesicherten Gemälden zugeordnet werden könnte. Ist dies nicht der Fall, gibt es also kein Oeuvre als Kontext, hat man es mit der sogenannten *guben*-Problematik zu tun. (孤本 *guben*: einzig erhalten gebliebenes Exemplar) Nach Fu Shens Beobachtung sind solche singulären Werke oft mit obskuren Namen der Kunstgeschichte verbunden. „In terms of method, one should approach a *ku-pen* as if it were a forgery. Psychologically, an interesting game is often played here ... [Der Fälscher] will daringly fabricate a complete artistic personality – with attendant inscriptions, colophons and seals etc., fulfilling perfectly the *ku-pen* criteria.“ (Fu 1973, S. 28) *Flussufer* würde seinerseits alle *guben*-Kriterien erfüllen, hat durch die Signatur aber einen zugeschriebenen Kontext, vor dessen Hintergrund sich seine Singularität noch deutlicher abhebt.

<sup>565</sup> Bei Dong Qichang hatte es etwas länger gedauert, bis sich die Nachwelt an die Hinterfragung seiner Zuschreibungen traute. Vgl. Barnhart, der in "Tung Ch'i-ch'ang's connoisseurship of Sung Painting and the Validity of His Historical Theories: A Preliminary Study" schreibt: „Tung had difficulty distinguishing between T'ang, Sung, Yüan, and Ming paintings. He ascribed Ming paintings to the Sung, Yüan paintings to the Five Dynasties, and Sung paintings to the T'ang. He confused Wu Chen with Chü-jan, Fan

Diese objektivierbaren und somit wissenschaftstauglichen Kriterien sollten, darin waren sich die meisten Kontrahenten einig, in erster Linie stilkritische sein. Barnhart sieht im Pinselduktus von *Flussufer* stilistische Ähnlichkeiten zu Zhao Gans *Erster Schnee am Fluss* (datiert auf ca. 970). Felsen-, Erd- und Bergformationen seien, im Gegensatz zum nördlichen Landschaftsstil, in sanften Lavierungen statt mit Konturlinien ausgeführt. Auch Bäume, Sträucher, Bambus und die Wasseroberfläche seien in ähnlichen Techniken gestaltet.<sup>566</sup> Barnhart identifiziert im *Flussufer* nicht nur einen bestimmten Zeitstil, sondern zugleich einen Regionalstil jener Zeit.<sup>567</sup>

Nach Cahill ist die Tusche auf der Oberfläche der Seide jedoch so laviert, dass es zu teilweise unklaren Formbeziehungen kommt; für ihn ein Fälschungsindiz. Im zehnten Jahrhundert sei die Pinselführung klar und formdifferenzierend gewesen. Akkuratessse und Distinguiertheit der Formen vermisst er auch im oberen Teil des Bildes, der vollständig anachronistisch sei, schlampig ausgeführt, unfertig oder schnell beendet und daher „unlesbar“. In keinem anderen Bild des zehnten Jahrhunderts verschänden die Berge im Nebel.<sup>568</sup> Solche Unlesbarkeiten liest Cahill seinerseits als Formendurcheinander, das

---

K'uan with Li Ch'eng, and numerous obscure painters of later times with Li Kung-lin ... Each work he came across became a small piece in the fictive history he was constantly inventing.“ (Barnhart 1991, S. 11)  
Zu Dong Qichangs Kennerschaft s. auch Kohara 1992.

<sup>566</sup> De facto liegen die Methoden der traditionellen chinesischen Kennerschaft und der modernen Wissenschaft nicht so weit auseinander. Auch C.C. Wang will den Pinselduktus in *Flussufer* durch Vergleich identifizieren.

<sup>567</sup> Der hermeneutische Zirkel, der sich bei der Datierung durch den Zeitstil auftut, besteht darin, dass Werke über ihn authentifiziert werden sollen, der seinerseits nur über authentifizierte Werke bestimmt werden kann. (Vgl. Loehr 1964, S. 187; s.a. Silbergelds Diskussion der Paradoxie, 1999, S. 152f) Je weiter wir zurückgehen, desto weniger kann von gesicherten Datierungen die Rede sein. Gerade das zehnte Jahrhundert scheint sich manchen Kunsthistorikern einem eindeutigen Zeitstil zu entziehen. Silbergeld hat auf den schnellen Wandel in jener Zeit hingewiesen. (Silbergeld 1999, S. 164) Vielleicht ist es ja diese stilistische Undefinierbarkeit, die das in seiner Bildwirkung weder monumentale noch intime *Flussufer* gut in jenes zehnte Jahrhundert passen ließe. Harrist stellt fest: "It is the absence of unifying compositional devices in *Riverbank* that make the painting so different from works dated securely to the tenth and eleventh centuries." (Harrist 1999, S. 306)

<sup>568</sup> Cahill 1999, S. 16. Wenn man bedenkt, dass es mit einiger Sicherheit ins zehnte Jahrhundert datierbare Werke nicht eben viele gibt, ist das Argument so richtig wie nichtig. Cahills Argumentation ist außerdem überdeterminiert. Das Verschwinden der Berge im Nebel gehört ihm zufolge einerseits zu den "many features of the painting [that] point to later periods", andererseits stehen sie ihm für Schlampigkeit



durch Beliebigkeit und Mangel an Kontrolle durch den Maler, und das heißt für ihn: einen Fälscher, entsteht. Hier ist es das Qualitätsargument, das er gegen das Zeitstilargument geltend macht.<sup>569</sup> Dahinter steckt die Auffassung, nach der ein Fälscher

---

und mangelnde Qualität ein. Im einen Fall steht eine Zeitstileigenart der anderen gegenüber, im anderen soll das Qualitätsargument als Fälschungsindikator dienen. Die Überdeterminiertheit der Argumentation entsteht möglicherweise nicht allein durch unterschiedliche Objektdarstellungen verschiedener Zeitstile, sondern auch durch einen mehrdeutigen Begriff von Unlesbarkeit, mit dem Cahill operiert. Je nach ästhetischem Gegenstand wird er ihm zum Ausweis von Qualität oder von Wertlosigkeit. In *Flussufer* handelt es sich um einen (dem Fälscher nicht bewussten) Fälschungsindikator; bei M.C. Escher um einen zwar bewusst herbeigeführten, aber billigen Effekt von „amusing optical tricks“; bei Dong Qichang schließlich um eine großartige Innovation. An dessen *Qingbian-Bergen* lobt Cahill die topographischen Ungereimtheiten als "ambiguities and spatial disjunctures" eines „major work of art“. (Cahill 1982, S. 101) Silbergeld hat darauf hingewiesen, dass Shih Shou-chien dieselbe Stelle im *Flussufer*, die Cahill bemängelt, für überzeugend archaisch hält. Er selbst formuliert eine dritte Position: Die Stelle sei überzeugend gestaltet und auch schön, allerdings nicht früher als Guo Xis *Vorfrühling* (1072). (Silbergeld 1999, S. 161)

<sup>569</sup> Cahill listet noch eine ganze Reihe von Beobachtungen auf, die mit Sicherheit belegen, dass er ein scharfsinniger Bildbetrachter ist, aber wohl nicht mit letzter Gewissheit, dass es sich bei *Flussufer* um eine Fälschung von Zhang Daqian handelt. Der mäandrierende Fluss gehe mit einer strohgedeckten Hütte als Verbindungspunkt in einen ebenso gewundenen Pfad über. Dieser strukturelle Darstellungsfehler fände sich häufig in Zhang Daqians Bildern aus den 1940er Jahren; ebenso andere Eigenarten von *Flussufer*, z.B. der an Dong Qichang (nur ohne abschließende Konturlinie) erinnernde Bergaufbau sowie die Staffelung der Bäume. Auch die Verwendung animierter Landschaftsformationen als Kompositionsprinzip, v.a. die diagonal gegeneinander ausbalancierten Massen, gehörten einer späteren Periode an und ähnelten eher *Ein Fluss in Chu* von Dong Qichang. Natürlich weiß Cahill, dass Ähnlichkeiten mit Bildern späterer Maler nicht bedeuten, dass diese die Erfinder jener Darstellungsweisen sind. "Dong Qichang was, to be sure, in part inspired by paintings he took to represent antique styles, such as the handscroll *Clearing after Snowfall* ascribed to the eighth-century master Wang Wei. But judging from the extant versions ... that composition is late in date and cannot be taken to represent early practice." (Cahill 1999, S. 35) Auch wenn Dong Qichang bei seiner Wang-Wei-Zuschreibung wie so oft um mehrere Jahrhunderte fehldatiert haben sollte, wäre es voreilig, ihm deswegen gleich die Erfindung dieser Kompositionsprinzipien zuzuschreiben. Derselbe Einwand könnte auch eine weitere interessante Beobachtung Cahills entkräften, wonach die starken Schattierungen in den Spalten und Schluchten des *Flussufers* an Wang Hui erinnerten. Die ausgeklügelte, dramatisierende Lichtregie sei nicht naturalistisch und führe, mit dem Anspruch „die Mona Lisa der chinesischen Malerei“ zu sein, zu einem „unnatural glow, as though the forms themselves were radiating light“. (Cahill 1999, S. 39) Denkt man an Shen Guas Beschreibung, so braucht man zumindest nicht Wang Hui für die Idee einer solchen Lichtregie zu bemühen. Zudem muss vorerst offen bleiben, ob Naturalismus

zwangsläufig Fehler bei der Vortäuschung eines ihm fremden Zeitstils macht, weil eben, nach einem Wort von Wölfflin, in der Malerei nicht alles zu jeder Zeit möglich sei.

Bildkomposition und einzelne Motive seien kopierbar, in der Raumstruktur eines Bildes aber zeige sich unweigerlich der Zeitstil. Ausgehend von dieser Überzeugung argumentieren Wen Fong, Hearn und Shih Shou-chien. Wen Fong kommt aufgrund seiner Analyse der Formbeziehungen und visuellen Strukturen auf der Bild- und Bodenfläche von *Flussufer* zu dem Ergebnis, dass das Bild aus dem zehnten Jahrhundert stammen müsse. "In style and execution, Riverbank can be dated firmly to the tenth century."<sup>570</sup> Hearn und Shih Shou-chien sind derselben Meinung. Die Landschaft weise keine räumliche Einheit auf, sondern sei auf archaische Weise additiv zusammengesetzt. In sich geschlossene „Raumtaschen“ seien mit narrativen Details gefüllt. Auffällig sei, so Shih Shou-chien, dass es keine Raumtiefe durch überlappende Bäume gebe, wie z.B. in Guo Xis *Vorfrühling* (datiert auf 1072).<sup>571</sup>

Sherman Lee, der sich seiner Sache so sicher ist, dass er die Authentizitätsfrage einer „serious consideration by our serious colleagues“ für nicht wert erachtet,<sup>572</sup> weist auf die Gestaltung der Wasseroberfläche hin. Er findet sie, anders als in Zhao Gans *Erster Schnee am Fluss*, schlicht langweilig. "Only a modern could fail to see the varying tension when observing water in nature."<sup>573</sup> Überhaupt erweise sich die dargestellte Landschaft bei genauerer Betrachtung als Terra incognita. "The closer we look at the details, the vaguer and more insubstantial the forms and shapes become."<sup>574</sup> Der Mangel

---

der Ausweis für die Authentizität eines Bildes, für den Zeitstil des zehnten Jahrhunderts oder für das ästhetische Ideal Cahills ist.

<sup>570</sup> Fong 1999a, S. 21. Fong unterscheidet drei Phasen der Raumorganisation: 1.) Vom 8. bis ins frühe 11. Jahrhundert seien Bilder aus diskreten Raumeinheiten aufgebaut. 2.) Seit Ende der Nördlichen Song-Zeit habe man unverbundene Formen durch einen einheitlichen Raum homogenisiert. 3.) Seit der Yuan-Zeit sei die Raumintegration durch Verkürzung und Raumtiefe gelungen. (Vgl. Fong 1999, S. 272ff; s.a. Fong 1984, S. 20ff) Fong bezieht sich als Vergleichsstücke auf drei Gemälde auf dem Lautenkasten im *Shoso-in* in Nara und die Holzschnitte aus dem *Bizangquan* im Sackler Museum, Harvard. Ob unterschiedliche Medien (mit wohl auch anderen Meistern am Werk) bei der Raumorganisation immer demselben Strukturzwang unterliegen, muss einer eigenen Diskussion vorbehalten bleiben.

<sup>571</sup> Shih 1999, S. 121ff.

<sup>572</sup> Lee 1999, S. 82.

<sup>573</sup> Lee 1999, S. 81.

<sup>574</sup> ebd.

an Klarheit und Substantialität aber ist für ihn, wie für Cahill, ein Zeichen minderer Qualität und als solches ein klares Fälschungsindiz.<sup>575</sup>

Die Zeitstilbestimmung analysiert zum einen die Raumstruktur, zum anderen Detailgestaltungen. Die Beschreibung ersterer wird vor allem von den Apologeten der Entstehungszeit des *Flussufers* im zehnten Jahrhundert in Anspruch genommen, während die Vertreter der Fälschungsthese sich vornehmlich an letztere halten. In der Debatte entsteht ein argumentatives Dilemma: Können die Authentizitätsbefürworter den Fälschungsverdacht nicht falsifizieren, so können dessen Protagonisten ihn genausowenig verifizieren. Beide Seiten stützen sich auf etablierte Argumente, die im Ohr des anderen aber an die Grenze ihrer Gültigkeit stoßen.

Die Analyse der Raumstruktur hat sich bei der Periodisierung kunstgeschichtlicher Entwicklungen im Osten wie im Westen bewährt. Als Authentifizierungsmittel kann sie aber nur durch einen Trugschluss eingesetzt werden: dass nämlich der Fälscher als Kind seiner eigenen Zeit zwangsläufig Fehler macht, die der Kunsthistoriker zu erkennen in der Lage ist. Das Argument hat mit seiner Entdeckung seine Gültigkeit auch schon wieder verloren, zumindest wenn es zeitgenössische Fälscher entlarven soll. Das Schema der Raumgestaltung, das der Kunsthistoriker erkennen und formulieren kann, kann der Fälscher natürlich ebenso erkennen und reproduzieren. Auch der Fälscher, zumindest ein guter, ist ein Experte. Silbergeld hat mit dem kritischen Verweis auf das Selbstbild einer "connoisseurial superiority" den Finger auf die Naivität dieser Annahme der eigenen Überlegenheit gelegt.

Aber auch der Verweis auf entlarvende Fehler im Detail muss auf den Kunsthistoriker selbst zurückgewendet werden. Natürlich gibt es bei schlechten Fälschungen „Lesefehler“ des Fälschers, die zu Unlesbarkeiten in seinem Bild führen können, oder im schlimmsten Fall Anachronismen. Es ist deshalb noch nicht jede Fäl-

---

<sup>575</sup> Shen Guos *Skizzen und Notizen vom Traumfluss* charakterisierten Dong Yuans Stil allerdings genau durch diese Vagheit der Formen bei naher Bildbetrachtung. Es handelt sich um eine Seherfahrung, die für alle „malerischen“ Stile gilt. Sie stellt ein Pendant zu jener Erfahrung mit der Sprache dar, in der nach einer Beobachtung von Karl Kraus die Worte, je näher wir sie betrachten, desto ferner zurückblicken. Für Lee wie für Cahill entschwindet damit die zeitliche Situierbarkeit eines Bildes, womit für sie ein Satz von Kohara gilt, den Cahill zitiert: "A no-time painting means a contemporary piece." (Cahill 1999, S. 16)

schung eine schlechte und nicht jede schlechte Stelle eine falsche.<sup>576</sup> In der Debatte um das *Flussufer* brandmarken die Verfechter der Fälschungsthese jedoch alle vermeintlichen Fehler als Qualitätsmängel. Darin verbergen sich mehrere Annahmen: 1. dass ein frühes Werk (evtl. mit der Einschränkung: das in Sammlungen überlebt hat) ein qualitativ einwandfreies Werk sein muss;<sup>577</sup> 2. dass eine späte Fälschung qualitativ schlechter sein muss;<sup>578</sup> und 3. dass sich Qualität objektivieren lässt.<sup>579</sup> Alle drei Annahmen verrä-

---

<sup>576</sup> Der naive Entlarvungsoptimismus operiert mit einem verselbständigten, über den Fall seiner Anwendbarkeit hinaus generalisierten Argument, d.h. mit einer Art kunsthistorischem Kategorienfehler. Ein Fälscher mag z.B. ein Bild kopieren, dessen narrativen Gehalt er nur unvollständig kennt. In diesem Fall mag er die malerische Andeutung eines im Schilf vertäuten Bootes als ein Stück Holz missverstehen und als solches wiedergeben. Es versteht sich von selbst, dass dieser „Lesefehler“ nicht unterlaufen kann, wenn der Fälscher eine eigene Bildkomposition „im Stil von“ einem anderen Maler entwirft.

<sup>577</sup> Silbergeld wirft Lee und Cahill deplatzierte Erwartungen einer hohen Qualität vor. Auch Steven Little konstatiert nüchtern: „Even great painters make mistakes.“ (Little 1999, S. 203) Zugleich weist er auf einen möglichen Konstruktionsfehler bei der Strohdachkonstruktion im *Flussufer* hin.

<sup>578</sup> Die europäische Kunstgeschichte hatte es 1871 im sogenannten Holbein-Streit mit der Frage zu tun, ob die Darmstädter oder die Dresdener Version der *Madonna des Bürgermeisters Meyer* (1525) die „echte“ sei. Genauer ging es um drei Fragen: a) welche Fassung die ältere sei; b) ob nicht vielleicht beide Bilder von Holbein stammten; und c) ob sich ein eindeutiges Qualitätsurteil fällen ließe. Alle Positionen wurden vertreten. Durch diesen Expertenstreit gilt die Darmstädter Madonna heute als das Original von Holbein, die Dresdener als eine Kopie von Bartholomäus Sarburgh (zwischen 1633 und 1638). Methodologisch war der Streit wegweisend, da es zeitstilkritische Argumente und keineswegs Qualitätsmängel der Kopie waren, die die Debatte entschieden. (Vgl. Kultermann 1966, S. 251-263) Fu Shen gehört zu den wenigen Kunsthistorikern, die für die chinesische Malerei den Gedanken erwogen haben, dass von zwei Bildern das bessere nicht unbedingt das „echte“ sein muss. (Fu 1973, S. 28)

<sup>579</sup> Wir hatten gesehen, wie Barnhart, um die stark divergierenden Qualitätsurteile über *Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten* zu erklären, die Idee einer Kopie (evtl. sogar von wiederum einer Kopie) eingeführt hatte; ferner, wie Sirén und Li Chu-ting (somit Experten, deren wissenschaftliche Kennerschaft und deren geschultes Auge außer Frage stehen) zu entgegengesetzten Qualitätsurteilen über *Die Flüsse Xiao und Xiang* kamen; und zuletzt, wie sich diese Betrachtersubjektivität beim Urteil über den oberen Part des *Flussufers* wiederholte. Was Qualität ist, lässt sich wahrscheinlich begrifflich ebenso schwer definieren wie fallweise beurteilen. Weitgehende Einigkeit herrscht wahrscheinlich nur darüber, dass sie nicht oder zumindest nicht allein in der korrekten Wiedergabe (was immer das wiederum sei) äußerer Formen bestehe. Dazu Fu Shen: "Any form can be duplicated mechanically by a second hand; it is ultimately the vitality of the stroke, the phrasing and ink saturation, the tension level, and the consistency with our working standard which distinguishes degrees of excellence and allows identification of the writer." (Fu 1973, S. 59) Während man einerseits die Rolle des Kopierens beim Schrifterwerb und beim

ten uns etwas über das Kunstideal ihrer Verfechter, scheinen als heuristische Axiome aber in Aporien des Argumentationsaustauschs zu führen. Die Lösung scheint nicht in größerer Genauigkeit der Argumente zu liegen, sondern in einer Reflexion der Wissenschaft auf ihre methodischen Prinzipien.

---

Erlernen der Malerei für das besondere Verhältnis chinesischer Maler zu Fälschungen verantwortlich sehen kann, schreibt Fu Shen andererseits mit Hilfe der *qiyun*-Theorie dem Original eine besondere Rolle in der chinesischen Malerei zu. Der essentielle Wert des Originals liegt demzufolge darin, dass sich die Energie im Meister sammeln muss, von seinem Inneren in seinen Pinsel und dann vom Bild in den Betrachter übergeht. Nur stilistisch lässt sich dieser Prozess nicht festmachen. (Fu 1973, S. 20) Der Kopist hingegen beginnt nicht beim Leben, sondern bei einem Bild. Seine Pinselführung kann daher nicht dieselbe Sicherheit und Energie wie die des Meisters aufweisen. Ein Entlarvungsoptimismus, der sich auf das Qualitätsargument beruft, kann aus der Theorie jedoch schwerlich bezogen werden. 1. Nicht jedes Sujet ist der Natur entnommen, aus der die jeweilige Bildenergie kommt. Auch Meister können im innerästhetischen Fortzeugungsprozess Bilder als Motivvorlagen für ihre Bilder nehmen. 2. Wenn *qiyun shengdong* einen Vorgang meint, der sich nicht nur zwischen Natur und Maler, sondern hernach auch zwischen Bild und Betrachter abspielt, so kann es auch der Fälscher, nicht nur der "ehrliche" Betrachter empfangen. 3. Die von der Stilkritik geforderte Qualität bekommt nicht die Qi-Korrespondenz zwischen Bild und Betrachter in den Blick, sondern sucht sie in objektivierbaren Eigenschaften des Bildes, die es zum Kunstwerk machen, während die Qi-Korrespondenz zwischen Bild und Betrachter der dilettierenden Liebhaberei (von ital. *dilettare*: sich erfreuen) vorbehalten bleibt. 4. Wenn sich die Vertreter der Wissenschaft in ihrem Qualitätsurteil nicht einig sind, kann dies zweierlei bedeuten: a) dass sie selbst die objektivierbaren Eigenschaften des Bildes aufgrund dilettierender Befangenheit nicht zu erkennen vermögen; oder b) dass sich Qualität nicht objektivieren lässt. 5. Wenn es beim Versuch einer Eins-zu-eins-Kopie aufgrund des sklavischen Nachahmungszwanges zu einem Qi-Verlust käme, wäre dies nicht der Fall, wenn ein Fälscher es verstünde, zunächst das Qi des Originals zu empfangen, um es dann in freier Nachahmung umzusetzen. Dann allerdings müsste sich (bei einem zeitlich späteren Fälscher) die Zeitstilbeschränkung bemerkbar machen. Sein Qi könnte mit sicherem Pinsel in freier Imitation gestalten, machte aber strukturelle Fehler, die ihm sein künstlerisches Unterbewusstsein diktierte. Dieser Zeitstilbeschränkung bei der Qi-Korrespondenz unterlägen allerdings Betrachter, Fälscher, Kenner und Kunsthistoriker gleichermaßen. Diese strukturellen Fehler könnten nicht als Stellen minderer Qualität entlarvt werden. 6. Solche Fälschungen ließen sich also erst im nachhinein, rückblickend aus einer bereits anderen Zeit, entdecken; vorausgesetzt, das Bild eines vergangenen Zeitstils wäre nicht schon wieder von Fälschungen überlagert. Fu versucht die Qualität eher in der „Freude des Betrachters“ als in technisch ausgezeichneten Leistungen anzusiedeln. (Fu 1973, S. 20) Damit aber befindet er sich in der Nähe des wissenschaftlich verpönten Dilettantismus. Zur Bedeutung von Qualität, die sich vielleicht nicht begrifflich fassen, aber im Bildvergleich feststellen lässt, v.a. bei verschiedenen Versionen ein und desselben Bildes, vgl. Ledderose 1998, S. 381.

Erhellung aus einer ganz anderen Perspektive suchten einige der Experten in der Ikonographie. Barnhart hatte bereits 1983 darauf hingewiesen, dass hochgesinnte, weltabgeschieden lebende Gelehrte im Nanjing des zehnten Jahrhunderts ein verbreitetes Sujet waren, das man gewöhnlich jedoch eher mit Wei Xian 衛賢 (akt. um 965) assoziiert hat.<sup>580</sup> Auch Shih Shou-chien sieht das Motiv des einsamen Gelehrten als Bildthema. Er erkennt in der Rolle eine narrative Qualität, die typisch für die südliche Tradition der damaligen Zeit sei. Allerdings sei nicht augenscheinlich, auf welche Geschichte Bezug genommen werde. Die zentrale Position des Pavillons, in dem der Gelehrte im Kreis seiner Familie weilt, symbolisiere eine ideale Welt, mit der das *Flussufer* ein neues Ausdrucksmittel geschaffen habe. Das hochgesinnte Eremitentum zwischen Flüssen und Bergen habe man gewöhnlich erst mit Wang Meng (1308-1385) angesetzt, aber es habe, unbemerkt von späteren Theoretikern und Malern, schon in der Südlichen Tang-Dynastie existiert. Die Landschaft ließe sich nicht im Sinne der hierarchischen kosmischen Strukturen der Nördlichen Song-Zeit lesen, sondern als „archetype of the mind landscape“, die dann von den yuan-zeitlichen Malern in eine neue Richtung gelenkt worden sei.<sup>581</sup> Für den Eremiten existierten nur noch die basalen sozialen Bande. Das sei bei Sheng Mou 盛懋 (akt. 1310-1360),<sup>582</sup> der den unabhängigen Gelehrten darstelle, ein Diener. Für Wang Meng aber bedeute es, so wie schon im *Flussufer*, die Familie.<sup>583</sup>

Cahill hingegen hält die Familienszene für deplatziert in einer frühen Landschaft, ebenso die vielen anderen Figuren. Das Bild sei überbevölkert und in einer Aufmerksamkeit heischenden Weise narrativ, einen Ort der Abgeschiedenheit stelle es nicht dar.<sup>584</sup> Auch präsentiere sich der Gelehrte zu selbstbewusst. Wie schon in der stilkritischen Interpretation sind es dieselben Punkte, die für die einen den spezifischen Beitrag des

---

<sup>580</sup> Barnhart 1983, S. 33. Dort auch schon der Hinweis auf Wei Xians Hängerolle *Der hochgesinnte Gelehrte Liang Boluan* (Palastmuseum Peking). Vgl. auch Fong 1999a, S. 13ff. Wei Xian 衛賢 kam aus Nanjing, arbeitete dort zur Zeit der Südlichen Tang-Dynastie und war bekannt für Gebäude, Bäume und Figuren.

<sup>581</sup> Shih 1999, S. 138.

<sup>582</sup> Sheng Mou 盛懋 (akt. 1310-1360), kam aus Zhejiang und war bekannt für Landschaften nach Dong Yuan und Juran, Vögel und Blumen.

<sup>583</sup> Shih 1999, S. 141ff.

<sup>584</sup> Cahill 1999, S. 40ff.

*Flussufers* zur Malerei des zehnten Jahrhunderts darstellen, für die anderen aber ein Fälschungsindiz.

Hearn sieht in dem Bild eine gelungene Verbindung von narrativem Inhalt und monumentaler Landschaft, die hier noch den Rahmen für menschliche Aktivität abgebe.<sup>585</sup> Der Gelehrte, der in der Natur Zuflucht vor den politischen Wirren sucht und dem Sturm gelassen begegnet, passe ins zehnte Jahrhundert, ebenso wie viele der dargestellten Details aus dem Alltagsleben. Auch Wen Fong erkennt in den gebogenen Bäumen und den Turbulenzen auf der Wasseroberfläche drohende Herbststürme, und in diesen die Metapher für eine politische Krise. Vor dem heraufziehenden Sturm gälte es sich in die Einsamkeit fern der Staatsgeschäfte zurückzuziehen. Daher auch die in dem Bild ausgedrückte Melancholie des Gelehrten.<sup>586</sup> Silbergeld hält diese Interpretation für abwegig. Der Hinweis auf den (niedrigen) Beamtenrang in der Signatur und der Gedanken an Rückzug aus der Politik bei drohender Gefahr seien kaum zu vereinbaren.<sup>587</sup>

Wen Fong und Hearn beschreiten noch einen anderen Weg der Beweisführung. Obwohl die aus den Textquellen bekannten Verweise auf ein *Flussufer* von Dong Yuan ausdrücklich von einer Handrolle reden, glauben sie wirkungsgeschichtliche Indizien für das Alter der großformatigen New Yorker Hängerolle gefunden zu haben. Hearn sieht in *Flussufer* „the majestic inception of the monumental landscape tradition“.<sup>588</sup> Die Rolle sei kompositorisch und thematisch Modell für Wang Mengs (1308-1385) *Rückzug in die Einfachheit* gewesen, mit dem es auch eine Ähnlichkeit in narrativen Elementen aufweise.<sup>589</sup>

Auch für Wen Fong steht fest: "Wang [Meng] clearly knew *Riverbank*." In dem Albumblatt *Vereinzelte Bäume und Pavillon* will er sogar die "shorthand version" von *Flussufer* erkennen.<sup>590</sup> Ferner sei in *Nach Dong Yuans ,Reisende in herbstlichen Bergen'*

---

<sup>585</sup> Hearn 1999a, S. 76.

<sup>586</sup> Fong 1999, S. 286f, Fong 1999a, S. 17-19.

<sup>587</sup> Silbergeld 1999, S. 157-159.

<sup>588</sup> Hearn 1999a, S. 72.

<sup>589</sup> Hearn 1999, S. 120.

<sup>590</sup> Fong 1999a, S. 34f. C.C. Wang sieht ebenfalls eine Beziehung von *Flussufer* und Wang Meng, namentlich den Bildern *Frühlingspflügen am Taleingang* (Palastmuseum Taipei) und *In den Qingbian-Bergen verweilen* (Shanghai Museum). So wie auch in *Winterliche Wälder in den Flussebenen* und Zhao Gans *Erster Schnee am Fluss* sei die Pinseltechnik bei der Gestaltung der alten Bäume dieselbe. „Since the

der Einfluss deutlich, das Bergdorf sei ganz ähnlich wie in *Flussufer* situiert.<sup>591</sup> Für den Rekurs auf den alten Meister gebe es sozialhistorische Gründe: Als in den 1340er und 50er Jahren Rebellionen gegen die Mongolenherrschaft das Land erschütterten, sei das Thema der Einsiedelei in den Bergen als Rückzug von den politischen Wirren für die gelehrten Künstler erneut aufgetaucht. Wang Meng habe sich von *Flussufer* inspirieren lassen, Wu Zhen eher von Dong Yuans *Winterliche Wälder in den Flussebenen*.<sup>592</sup> Während die einen noch mit der Zeitstilbestimmung des Flussufers ringen, sieht Wen Fong das Bild schon in der Geschichte wirken. Diese Wirkungsgeschichte lasse sich von Juran<sup>593</sup> bis Wang Meng aufzeigen, danach sei das Bild durch die Aufnahme in die kaiserliche Sammlung der Ming-Dynastie für private Sammler und Gelehrte unzugänglich gewesen.

Vergleicht man die von Wen Fong zitierten Bilder, so scheint es von einer Vorentscheidung abzuhängen, ob man mehr die Ähnlichkeiten oder die Unterschiede wahrnimmt. Aber selbst wenn man Ähnlichkeiten sieht, die mehr als zufällig oder zwangsläufig mit dem Thema verbunden erscheinen, ist über einen Einfluss bzw. dessen Richtung noch nichts gesagt. Ein Zhang Daqian hätte die Wang Meng-Komposition natürlich genausogut ins „zehnte Jahrhundert“ transponiert haben können.

Hearn gesteht ein, dass der Vergleich von Komposition und Bildmotiven letztlich ohne Beweiskraft bleibt<sup>594</sup> und wendet sich der Materialanalyse zu. Das Verfahren, das er

---

Yüan dynasty, it has generally been believed that this masterpiece was painted after Tung [Yüan]. It is now clear, based on *The Riverbank*, that in *Dwelling in the Ch'ing-pien Mountains* Wang [Meng] was indeed imitating Tung [Yüan].“ (C.C. Wang in Barnhart 1983, S. 185)

<sup>591</sup> Fong 1999a, S. 43. Da es das Bild von Wang Meng jedoch nicht mehr gibt, muss mit seiner verkleinerten Kopie von Chen Lian aus dem siebzehnten Jahrhundert (mit einer nebenstehenden Inschrift von Dong Qichang) argumentiert werden. Diese Kopie wurde ihrerseits in den 1680ern von Wang Hui und Wu Li kopiert. (s.o.) Eine Dong Yuan zugeschriebene Vorlage für Wang Mengs Bild gab es in der Sammlung von J.D. Chen. Fu Shen ist sich allerdings sicher, dass es sich dabei um eine Fälschung von Zhang Daqian handelt. (Hearn/Fong 1999a, S. 43; Fu 1991, S. 308, s.o.)

<sup>592</sup> Fong 1999a, S. 34.

<sup>593</sup> Wen Fong bemerkt zu der Juran zugeschriebenen Rolle *Xiao Yi beschlagnahmt das Lanting-Manuskript* im Palastmuseum Taipei: "The columnar mountain forms in the background, individually outlined and shaded, recall the rising peaks in *Riverbank*." (Fong 1999a, S. 28)

<sup>594</sup> „Specific compositional devices or pictorial motifs are usually inconclusive as evidence of a painting's date as such elements are susceptible to copying.“ (Hearn 1999, S. 95)



anwendet, ist das einer doppelten Konfrontation: einerseits mit zwei Fälschungen Zhang Daqians (*Zwei Gibbons in einem Loquat-Baum* und *Dicht bewaldete Hügelketten*),<sup>595</sup> andererseits mit Werken unbezweifelten Alters. Nach eingehender Untersuchung kann konstatiert werden, dass die Seide sich von den genannten Fälschungen Zhang Daqians unterscheidet. Auch der allgemeine Erhaltungszustand ist anderer Art. Sind bei *Dicht bewaldete Hügelketten* künstliche Reparaturstellen eingebaut, die den Eindruck einer frühen Restaurierung erwecken sollen, bei genauer Betrachtung aber ihren Hinweisscharakter preisgeben, so enthält das *Flussufer* hunderte von plausiblen Rissen, die alle mit Papierstreifen unterlegt sind, während beschädigte Stellen sorgsam durch ausgeschnittene Seidenstücke, die ihrerseits deutliche Altersspuren zeigen, ersetzt wurden. Mindestens drei Restaurierungen soll es gegeben haben, bei denen die Rolle neu montiert wurde.<sup>596</sup> Hearn resümiert: "The physical attributes of the weave structure, coloration, condition, manner of restoration, and seal impressions on Riverbank all support an early date for the painting."<sup>597</sup> Gleichzeitig muss er einschränken, dass „such a physical examination cannot settle the question of *Riverbank's* authorship or period of execution“. <sup>598</sup> Auch die Materialanalyse führt nicht aus dem Bereich der Wahrscheinlichkeiten heraus. Letzte Gewissheit wäre nur über eine Karbonatierung zu erlangen. Um sie durchzuführen, müsste man das Bild aber zerstören.<sup>599</sup> Die Situation

---

<sup>595</sup> Hearn 1999, S. 98.

<sup>596</sup> Hearn 1999, S. 105ff. Nach Hearn's Vermutung fand die erste Restaurierung in der Song-Zeit statt. Gesichert ist die letzte Restaurierung durch den japanischen Restaurator Meguro Sanji in den späten 1960er Jahren.

<sup>597</sup> Hearn 1999, S. 112.

<sup>598</sup> Hearn 1999, S. 112. Die generelle Skepsis gegenüber dem Wert von scheinbar objektiven, in der Materie auffindbaren Authentizitätskriterien formuliert Christopher Luce so: „The reliance on so-called ‚objective‘ kinds of tests is not a very good way to judge Chinese painting – it only makes one vulnerable to forgeries of such criteria. ‚Objective‘ criteria, far from being the defining method, are, in fact, less valuable than the ‚subjective‘ eye of someone who knows what he is looking at. This is the difference between information and judgment.“ (Luce 2000, S. 15)

<sup>599</sup> Um eine Mindestmaterialmenge von 80 bis 100 mg zu erhalten, müsste die Rolle zumindest teilweise demontiert und von allen Leimresten gesäubert werden. Um das Risiko einer Beeinträchtigung der Messung durch evtl. verbliebene Leimspuren zu verringern, müsste ein noch größerer Bildausschnitt bzw. mehrere Bildausschnitte entnommen werden, was zu einer Zerstörung der Bildkomposition führte. (Vgl. Hearn 1999, S. 113, Fn. 2)

ähnelt derjenigen der missionarisch gerechtfertigten Kriege, in denen man fremde Völker vernichten muss, um ihre Seelen zu retten. Glücklicherweise erlaubt die Authentizitätsfrage die Beschränkung der Auseinandersetzung auf einen Nachrichtenkrieg. In diesem aber scheint es keine ultimative Methode der Vergewisserung zu geben. Fälscher und Kenner verfeinern in einem Spiel der Ver- und Aufdeckung ihre Methoden. Jeder Decodierung folgt eine feinere Codierung und umgekehrt.<sup>600</sup> Hatte Cahill davon geredet, dass das *Flussufer* geradezu marktschreierisch prätendiere die „Mona Lisa“ der chinesischen Malerei zu sein, so wäre ihr im Fall, dass sie nicht „echt“ wäre, der Rang einer Mona Lisa unter den Fälschungen sicher.

Als letztes Untersuchungsfeld bleibt die Sammlungsgeschichte bzw. deren Legende. Traditionell schätzen chinesische Sammler ein Bild umso höher, je mehr und je ältere Siegel seine Wertschätzung bereits durch frühere Sammler dokumentieren. Auf dem Bild finden sich zwanzig Siegel, elf von Zhang Daqian, eines von seinem Bruder, eines von C.C. Wang. Die restlichen sieben, nur schwach sichtbaren Siegel reichen bis in die Südliche Song-Dynastie zurück. Das älteste unter ihnen ist das von Jia Sidao, das jüngste das Halbsiegel der Ming, in deren kaiserliche Sammlung die Rolle zwischen 1374 und 1384 gelangt sein soll. Dazwischen soll es im Besitz von privaten yuan-zeitlichen Sammlern gewesen sein, deren bekanntester Ke Jiusi (1290-1343) ist.<sup>601</sup> Abweichungen von Siegelabdrücken auf anderen alten Bildern sowie Übereinstimmungen mit Siegeln auf Fälschungen von Zhang Daqian lassen aber auch hier Zweifel an der Echtheit zurück.<sup>602</sup>

Aufklärung versprechen sich die Vertreter der Fälschungsthese von der Umkehrung der Betrachtungsrichtung. Wenn man die bekannte Sammlungsgeschichte aus der Jetztzeit zurückverfolgt, soll der Entstehungszeitraum der Rolle sichtbar werden. 1997 wurde sie im Metropolitan Museum of Art in New York ausgestellt, in das sie aus der Sammlung von C.C. Wang gekommen war. Dieser hatte sie um 1968 von Zhang Daqian im Austausch gegen zwölf Bilder aus jüngerer Zeit erworben. Zhang Daqian wiederum will die Rolle 1944 im Austausch gegen einen Jin Nong 金農 (1687-1763) von Xu Beihong

---

<sup>600</sup> Kann der Wissenschaftler seit dem zwanzigsten Jahrhundert beispielsweise Fotografien heranziehen, um Siegelabdrücke zu vergleichen, so kann es der Fälscher auch, um seine falschen Siegel originalgetreu zu schneiden.

<sup>601</sup> S. Yang 1998, S. 36-42; Hearn/Fong 1999a, S. 147, S. 157-161.

<sup>602</sup> Vgl. Cahill 1999, S. 44f.

徐悲鴻 (1895-1953) erworben haben.<sup>603</sup> Von diesem hatte er sie bereits 1938 – im selben Jahr, in dem dieser sie unter dem Titel *Dorf am Wasser* erstanden haben will – ausgeliehen, um sie zu authentifizieren. Ein Brief von Xu Beihong aus dem Jahr 1938, der die Transaktion belegen soll, bleibt allerdings dubios; bis hin zu dem Verdacht, dass seine Unterschrift oder gar der ganze Brief von Zhang Daqian stammen könnte.<sup>604</sup> Des weiteren: Auf Kolophonen aus den 1940er Jahren nennt Zhang Daqian die in seinem Besitz befindlichen Bilder von Dong Yuan, nicht aber *Flussufer*.<sup>605</sup> 1944 fehlt es auf einer 170 Werke umfassenden Ausstellung in Chengdu unter dem Titel „Alte Gemälde und Kalligraphien aus der Sammlung von Zhang Daqian“. <sup>606</sup> Auch 1955 fand es sich nicht im

---

<sup>603</sup> Jin Nong 金農 war einer der „Acht Exzentriker von Yangzhou“. Er kam aus Hangzhou, arbeitete als Kalligraph, Schriftsteller, Poet, Sammler und Maler; bekannt für seine Landschaften, Porträts, Pflaumenblüten, Bambus, Tiere, buddhistische Figuren. Xu Beihong 徐悲鴻 entstammte der Provinz Jiangsu, studierte in Japan, Paris und Berlin; malte in traditionellen und modernen Stilen; organisierte 1943 das Forschungsinstitut für Kunst, dessen Direktor er seit 1947 war. Xu Beihong will Jin Nongs Bild *Bei Unwetter im Boot heimkehren* (Xu Beihong Gedenkmuseum Peking) hocheifrig als Zahlung für *Flussufer* entgegengenommen haben, obwohl er dieses in dem umstrittenen Brief von 1938 als „den wohl überragenden Dong Yuan unter dem Himmel“ bezeichnet hat. Bei der in jedem Fall vergleichsweise unbedeutenden Rolle von Jin Nong handelt es sich nach Kohara ebenfalls um eine Fälschung Zhang Daqians. Cahill hält dies für möglich, obwohl er bei einer Betrachtung im Jahr 1981 notierte, es sei ein „subtle, very original and beautiful painting.“ (Vgl. Cahill 1999, S. 53 u. S. 62, Fn. 86) Zu dem 1950 von Xu Beihong geschriebenen Kolophon, das die Geschichte des Austauschs festhält, s. Kohara 1999, S. 72f.

<sup>604</sup> Xie Zhiliu schreibt, dass Xu Beihong die Rolle in Yangshuo (Guangxi) erworben habe, während dieser sich gegen seine sonstige Gewohnheit überhaupt nicht zu den Umständen des Erwerbs geäußert hat. (Vgl. Cahill 1999, S. 51) Der Brief Xu Beihongs ist veröffentlicht in Ding Xiyuan, *Du ,Xi'antu', Gugong wenwu yuekan*, Nr. 179 (Februar 1998), S. 101-107. Der von Cahill geäußerte (und schon von Hironobu Kohara und Judy Andrews gehegte) Verdacht der Brieffälschung durch Zhang Daqian (Cahill 1999, S. 61, Fn. 71) bringt sein eindrucksvoll entworfenes Szenario einer Zusammenarbeit von Xu Beihong und Zhang Daqian durch Überdeterminierung in Gefahr. Wenn es eine Zusammenarbeit gab – warum musste dann Zhang Daqian Xu Beihongs Briefe selbst schreiben? Die Überdeterminiertheit der Argumentation steht außerdem in Kontrast zu der Argumentation mit Lücken in der Legende, z.B. Xu Beihongs Schweigen zu den Umständen des Erwerbs. (Vgl. auch Kohara 1999, S. 69ff; dort auch eine englische Übersetzung des Briefanfangs, S. 70)

<sup>605</sup> Kolophone auf *Bergtempel und ziehende Wolken im Stil von Dong Yuan* und *Wohnort des Unsterblichen bei Huayang* (s.o.).

<sup>606</sup> Kohara 1999, S. 65. Kohara zieht aus der Abwesenheit von *Flussufer* bei der Ausstellung den Schluss, dass es damals noch nicht existierte. Dass Zhang Daqian und Xie Zhiliu in Kolophonen zu einem

ersten Band seiner *Berühmten Gemälde aus der Halle des Großen Windes (Dafengtang mingji)*, in dem die bedeutendsten alten Bilder seiner Sammlung reproduziert sind. Erst ein Jahr später taucht es kommentarlos im vierten und letzten Band auf, 1957 wird es der Welt dann in einer Veröffentlichung von Xie Zhiliu 謝稚柳 (1910-1997) mit ausführlicher Würdigung vorgestellt.<sup>607</sup>

Cahill selbst scheint nicht ganz wohl bei der Idee, dass seine kriminalistischen und nicht seine stilkritischen Erwägungen den Fall zur Entscheidung bringen könnten.<sup>608</sup> Aber auch sie schaffen nur Plausibilitäten, keine Beweise. Wenn er und seine Mitstreiter das Grundwissen des Kunsthistorikers ausspielen, dass nicht nur Bilder, sondern auch deren Beglaubigungen durch Siegel, Kolophone oder Briefe fälschbar sind, so gehört zum skeptischen Umgang mit Zhang Daqian zumindest die Erwägung, dass sich auch umgekehrt die Suggestion erzeugen lässt, ein Original sei eine Fälschung. Einen Namen

---

alten Bild in Xu Beihongs Sammlung 1948 immer noch nicht *Flussufer*, wohl aber ein anderes Gemälde aus der Zeit der Fünf Dynastien (*Die nächtliche Unterhaltung des Han Xizai*, Gu Hongzhong 顧闳中, akt. ca. 943-975, zugeschrieben) erwähnen, ist für Kohara Beweis genug, dass die Rolle immer noch nicht existierte. Er vermutet als Entstehungszeit ein Datum zwischen 1949 und 1957. (Vgl. Kohara 1999, S. 69) Die Vorgeschichte, die Xu Beihong in Zhang Daqians Schuld gebracht hätte, beginnt nach Kohara allerdings 1944, als Xu Beihong in einem kostspieligen Scheidungsverfahren steckte. Zhang Daqian könnte ihm, so Koharas Verdacht, damals finanziell ausgeholfen haben. (Kohara 1999, S. 76) Immerhin enthält Kohara sich der Vermutung, Zhang Daqian habe Xu Beihong finanziell gepolstert, um ihn später um den Gefallen hinsichtlich eines Bildes zu bitten, das er noch gar nicht gemalt hatte. Aber auch so enthält Koharas Konstruktion, die noch Xu Beihongs zweite Frau in die Verschwörung mit hineinzieht, überflüssige Elemente. Dass in China auch in Fragen der Kunst die soziale Obligation meist schwerer wiegt als die Verpflichtung zur Wahrheit, belegen die von Cahill angeführten Fälle, in denen namhafte Connaissseure wissentlich falsche Beglaubigungen schrieben. Für diese offensichtlich ganz übliche Praxis zitiert er genüsslich C.C. Wang, der über diese (seine) Kreise gesagt haben soll, dass sie „einander aushelfen“. (Cahill 1999, S. 49f)

<sup>607</sup> Xie Zhiliu 謝稚柳 kam aus der Provinz Jiangsu und war aktiv in Shanghai; bekannt für Lotus- und Landschaftsmalerei, Schüler und enger Freund von Zhang Daqian. Im Jahr 1957 gab er *Tang, Wudai, Song, Yuan mingji* heraus, in dem *Flussufer* vorgestellt wird. Wen Fong bietet eine (eigentlich selbst wieder erklärungsbedürftige) Erklärung für die außergewöhnliche Latenzzeit der Rolle: "It is possible that because *Riverbank* does not show the typical Dong Yuan/Juran hemp-fiber idiom Zhang simply did not know how to respond to the attribution." (Fong 1999a, S. 48)

<sup>608</sup> Ausdrücklich nennt er die stilkritischen Erwägungen wesentlich für seine Argumentation, „the only ones that really count from an art-historical point of view“. (Cahill 1999, S. 15)

gemacht hatte sich Zhang Daqian anfangs nicht als Maler eigener Bildkompositionen, sondern als Fälscher. Als er selbst gefälscht wurde, durfte er sich als Maler anerkannt fühlen.<sup>609</sup> Wem aber zugetraut würde, der Fälscher der „Mona Lisa der chinesischen Malerei“ zu sein, dem wäre ewiger Ruhm in der Kunstgeschichte sicher.

Bei dieser Erwägung gilt es einzuhalten. Muss nicht eine Version die richtige sein? Wenn man bejaht, findet man sich am Ausgangspunkt der Debatte wieder. Barnhart hatte 1983 konkludiert: "There is every reason to accept his [i.e. Zhang Daqians, C.U.] attribution, although it remains a hypothesis."<sup>610</sup> Dem „Ja, auch wenn“ war das „Nein, denn“ gefolgt. Am Ende sieht alles nach einer beliebigen Umkehrmöglichkeit der Thesen aus. In dem unentschiedenen Fall scheint ein allgemeingültiges Gesetz zutage zu treten, das der Sammler Arnheim so formuliert hat: „Once a work is suspected of being a fake, it becomes a different perceptual object ... Under such conditions, even a bona fide original exhibits suspicious features.“<sup>611</sup>

Auch hier scheint die Umkehrung möglich. So wie ein Original fragwürdig, so kann eine Fälschung glaubwürdig erscheinen. Silbergeld konstatiert „the possibility that some very fine forgeries might seem to us, in our imperfect state of knowledge, even more real, even more authentic, than the real thing; that some copywork or pastiche might seem even more true to its subject than the original.“<sup>612</sup> Es mag dabei psychologische Faktoren geben, wie sie Steven Little benannt hat: "Someone – an archaeologist, curator, professor, dealer, or collector – has already examined what we are studying ... and their decisions influence our own judgment."<sup>613</sup> Und doch geht es um mehr als Psychologie. Silbergeld schlägt in seinem Resümee der Debatte eine Neuorientierung der Wissenschaft vor, die sich in Anlehnung an Heisenbergs Unschärferelation auf eine „Quantum Connoisseurship“ hinzubewegen hätte. „We can deny uncertainty but we cannot escape it, and rather than being troubled by it, we should make it our ally and embrace it.“<sup>614</sup>

---

<sup>609</sup> 1938 fälschte in Shanghai ein Schüler von Zhang Daqian (angeblich) 100 Bilder seines Lehrers und verkaufte sie. (Fu 1991, S. 9)

<sup>610</sup> Barnhart 1983, S. 37.

<sup>611</sup> Arnheim 1983, S. 244, zit. bei Harrist 1999, S. 295.

<sup>612</sup> Silbergeld 1999, S. 164.

<sup>613</sup> Little 1999, S. 216.

<sup>614</sup> Silbergeld 1999, S. 165.

Die ergebnislose Debatte hätte dann doch eine Veränderung erbracht. Diese bestünde nicht in einer Antwort auf die von der Kunstgeschichte wie selbstverständlich gestellte Frage nach Original oder Fälschung, sondern in deren Erhellung von einer Meta-Ebene aus, auf der sich die Wissenschaft wiederfände. Die Kunstgeschichte könnte sich gezwungen und zugleich dazu befreit sehen, „to ponder with fruitful self-reflection the foundations of the discipline“, <sup>615</sup> wie Harrist es in seinem Schlusswort feierlich formulierte.

Hieße das, Original und Fälschung wie Teilchen und Welle der Kunstgeschichte zu verstehen? Sind die Begriffe Original und Fälschung nicht die kategoriale Klammer, mit der die Kunstgeschichte ständig an der Konstitution ihrer Gegenstände beteiligt ist? Mit ihnen entscheidet sie, welche Bilder in die Welt der Kunst eingebürgert werden. Doch hinter jeder Entscheidung lauert nach Maßgabe ihrer eigenen Kriterien die Möglichkeit, dass sie geblendet wurde. Selbst wenn sie das Authentizitätskriterium von der Hand des Meisters auf den Zeitstil herunterschraubt, bleibt sie im Ungewissen.

Wenn wir bedenken, dass es wohl noch nie anders war und dass Kenner ihre Beglaubigungen im Interessensgeflecht privater und öffentlicher Sammler, Händler, Mäler und Theoretiker schon immer vor dem Hintergrund der Ungewissheit zu fällen hatten, so wird die Ratlosigkeit noch gewaltiger. Immer mehr für sicher gehaltene Referenzwerte drohen zu verschwimmen. Vielleicht aber öffnet sich auch der Raum für eine Sichtweise, in der diese Unentscheidbarkeiten an Bedrohlichkeit verlieren. Hat unsere Untersuchung der Rezeptionsgeschichte Dong Yuans uns am Ende zu einer Begegnung der Kunstgeschichte mit sich selbst geführt, so könnte uns ein besseres Verständnis von dessen sich in der Geschichte unablässig wandelndem Korpus vielleicht aus deren Dilemma helfen.

---

<sup>615</sup> Harrist 1999, S. 308.

## Schluss und Folgerungen

Ein bisschen ging es uns mit Dong Yuans Oeuvre so wie vor über tausend Jahren Shen Gua mit dem Bild *Sonnenuntergang*. Je näher man es betrachtet, desto konturloser wird es. Anders formuliert: Im Blick durch die Zeiten sahen wir Dong Yuans Oeuvre hinsichtlich seines Umfangs, seiner Sujets und seiner Stilmerkmale in einem permanenten Wandel. Wir reden daher von Dong Yuans Wandlungsleib.<sup>616</sup> Dieser umfasst nicht nur verschiedene Gestalten, sondern auch Phasen ganz unterschiedlicher Sichtbarkeit.

Die ersten hundert Jahre nach dem Tod des Meisters sind wir völlig ohne Notiz seiner Existenz. Was immer die sozialhistorischen Faktoren für sein Versinken in diese Anonymität gewesen sein mögen,<sup>617</sup> bei seiner Ent- oder Wiederentdeckung stehen sich offenbar Fraktionen jener Schicht von Gelehrten gegenüber, die sich selbstbewusst zur Definitionsmacht über die Kunst erklärt hat und nun interne Auseinandersetzungen darüber führt, wie und auf wen diese Definitionen zu applizieren seien. Die Quellen aus der Nördlichen Song-Zeit zeugen von einem ästhetischen Disput, der zeitgleich mit den

---

<sup>616</sup> Der Begriff des Wandlungsleibs mag Assoziationen zur buddhistischen Lehre der drei Körper Buddhas (*trikaya*) hervorrufen, die im 4. Jahrhundert n. Chr. durch Asanga, einen der Begründer der Yogacara-Schule, ausgebildet wurde. Danach gibt es 1. *dharma-kaya* (chin. 法身 *fashen*), den Wesenskörper, der sich nicht darstellen lässt; 2. *sambhoga-kaya* (chin. 報身 *baoshen*) den Genuss- oder Verklärungskörper, der in visualisierender Meditation geschaut werden kann; und 3. *nirmana-kaya* (chin. 化身 *huashen*, 應身 *yingshen*), den sich in der Welt manifestierenden Verwandlungs- oder Anpassungskörper. Tatsächlich ließen sich die Positionen der Kunstgeschichte zu Dong Yuan in vager Anlehnung an die *trikaya*-Lehre beschreiben. Die Literaten, allen voran Dong Qichang, beanspruchten demnach, dem Wesenskörper Dong Yuans begegnen zu können, während die moderne Kunstgeschichte sich immerhin eine über stilgetreue Kopien vermittelte Begegnung mit dessen Verklärungskörper zutraute. Unsere Untersuchung hingegen gäbe sich mit dem Wandlungskörper zufrieden, den als solchen zu erkennen sie sich schon als Leistung anrechnete.

<sup>617</sup> Barnhart skizziert ein historisches Szenario, in dem zwei Faktoren für Dong Yuans Versinken in die Anonymität ausschlaggebend erscheinen: erstens der fünfzehnjährige Enklavenstatus der Südlichen Tang-Dynastie im Reich der Song, zweitens Dong Yuans Tod dreizehn Jahre vor der Kapitulation des letzten Kaisers der Südlichen Tang. Am Hof der Song hätten sich demnach ästhetische Vorstellungen durchgesetzt, die die Landschaftskunst des Nordens präferierten. Für einen längst verstorbenen Meister aus dem Süden hätte es bei der Integration des Südlichen Tang-Reiches keinen Bedarf und kein Interesse gegeben. (Vgl. Barnhart 1970, S. 22f)

politischen Machtkämpfen jener Jahre stattgefunden haben muss.<sup>618</sup> Ob das immer noch partielle Schweigen um Dong Yuan, wie z.B. durch Liu Daochun, eventuell keine Nicht-Wahrnehmung, sondern ein intentionales Verschweigen bedeutet, wissen wir nicht. Auf jeden Fall erscheint Dong Yuan in den verschiedenen Quellen, die Notiz von ihm nehmen, mit höchst unterschiedlichem Image, fast profillos bei den einen, eigenwillig konturiert bei den anderen. Auf der einen Seite haben wir Guo Ruoxus nüchterne Auflistung eines breit gefächerten Werks, dessen Vielseitigkeit später durch den *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* noch erweitert wird: Landschaften mit verschiedensten Geländeformationen finden sich neben Drachenbildern, rustikalen Szenen, religiösen und volkstümlichen Motiven; gemalt scheinbar in verschiedensten Stilen und Pinseltechniken. Auf der anderen Seite sehen wir Shen Gua und vor allem Mi Fu einen Landschaftler zeichnen, der sich in die neu entdeckte Jiangnantradition einpassen lässt, aus dessen Oeuvre dafür aber der Großteil seines ihm von den anderen Quellen zugeschriebenen Schaffens ausgeblendet bleibt. Als der Hof dann tatsächlich ins Jiangnangebiet wandert, beginnt für Dong Yuan die Zeit einer Schattenexistenz. In der Sammlung der Südlichen Song-Dynastie ist er noch vertreten, wenn auch mit einem jiangnan-unspezifischen Repertoire, während es unter den Kennern ruhig um ihn wird. Über seine Parallelexistenz im Norden des Landes unter den Jin hat sich das Schweigen der Quellen gelegt. Dafür wird es in der Yuan-Zeit umso lauter um ihn. Er ist gealtert, und das im positivsten Sinne. Einer Epoche, die an der Fremdherrschaft leidet, ist alle Nord-Süd-Differenz belanglos geworden, aus der räumlichen ist sie in die zeitliche Distinktion übergewechselt. Sie hat den Sinn des Altertums entdeckt und Dong Yuan gilt ihr als Alter schlechthin. Seine Wurzeln reichen nun bis in die glorreiche, von der Schwäche der Song noch nicht angekränkelte Tang-Zeit zurück.<sup>619</sup> Sein stark geschrumpfter Wandlungsleib füllt sich prompt mit neuen Bildern. Mit Hanffaserlinien und Alaunköpfen gelingt ihm eine schnelle stilistische Identifizierbarkeit. Doch die historischen Turbulenzen, die das Ende

---

<sup>618</sup> Bekannt sind die heftigen politischen Fraktionskämpfe im ausgehenden elften Jahrhundert, die u.a. in Parteinahmen für oder gegen die Reformen des Wang Anshi kristallisierten. Die Rezeptionsgeschichte Dong Yuans zeigt, dass es parallel und quer dazu, sicher auch weniger existenziell, ästhetische Auseinandersetzungen innerhalb der Beamtenschicht gab, die keineswegs homogen strukturiert war.

<sup>619</sup> Auch in Bezug auf das Alter hatte Mi Fu, der so viele Motive der späteren Literaten vorweggenommen hatte, eine unüberbietbare These aufgestellt, indem er Dong Yuan als Vertreter eines bis in die Sechs Dynastien zurückreichende Jiangnantradition eingereiht hatte.



der Mongolenherrschaft einläuten, bedeuten auch für ihn wieder einen Verlust an Umfang, scheinbar bis hin zur Existenzgefährdung. In der frühen Ming-Zeit geht Dong Yuan durch eine Phase, in der sein Wandlungsleib nur noch durch das Oeuvre anderer, späterer Maler hindurchscheint. Seine Werke sind, nach einer damals beliebten Metapher, so selten wie Phönixe geworden. Wie ein Phönix steigt er dann aber auch wieder aus der Asche, um sich dem einflussreichen Dong Qichang ein ums andere Mal zu zeigen. Er konzentriert sich jetzt auf Landschaften und hat dabei die Punktierung als weiteres Stilmerkmal ausgearbeitet. Als zentrale Figur eines imaginären Künstlerdachverbandes aller Zeiten, der Südschule, wird er nun fast wie ein Heiliger verehrt, vor allem von Dong Qichang, der für sich Geist- und Blutsverwandtschaft mit ihm reklamiert. Das Image des Literatenpatrons bleibt fürderhin an ihm haften, durch die Qing-Zeit hindurch und von dieser später an die Moderne weitergegeben. Stilistisch scheint sein Wandlungsleib in der Qing-Zeit zum Stillstand zu kommen, sein technisches Repertoire wird sogar, ähnlich wie bei den verpönten Berufsmalern, im Mallehrbuch fixiert. Nichtsdestoweniger, vielleicht auch dadurch unterstützt, wird der Bestand seiner Werke erneut durch- und aufgeforstet, und so bleibt zumindest der Werkumfang instabil. Die Moderne beginnt mit einem Stillstellungsversuch. Als erstes soll der Bestand inventarisiert, dann das authentische Oeuvre des Meisters fixiert werden. Das Verfahren erweist sich als schwierig. Bei jedem Versuch, sich einen klaren Begriff von Dong Yuans Stil und Pinselduktus zu machen, ihn in einen festen Griff zu nehmen, droht sich sein Wandlungsleib wieder zu entwinden. Selbst bei den scheinbar sicheren Anhaltspunkten, den durch Dong Qichang authentifizierten Werken, wird zunehmend unklar, was man da in Händen hält: Bilder von seiner Hand, stilechte Kopien, gewagte Fehlzuschreibungen, Fälschungen nach einem mittlerweile längst wieder vergangenen Zeitgeschmack?

Dong Yuans Wandlungsleib brüskiert unser Verlangen nach einer definitiven Gestalt des Oeuvres. Aber dürfen wir vom Werkganzen erwarten, was noch nicht einmal für einzelne Werke zu haben ist? Je mehr ein Meisterwerk im traditionellen China verehrt wird, desto mehr verändert es sich im Laufe der Geschichte. Von jeder Hand, durch die es gegangen ist, bleiben Spuren auf ihm zurück. Kolophone und Siegel schreiben die Sammlungsgeschichte auf das gesammelte Objekt ein und verändern so permanent sein Aussehen. Zu keinem Zeitpunkt lässt sich eine endgültige Gestalt des Werks feststel-

len.<sup>620</sup> Lothar Ledderose hat dafür den Ausdruck des „fließenden Werkbegriffs“ geprägt. Das Fließen des Werks kann selbst seine physische Identität erfassen, so z.B. wenn eine Kopie an die Stelle eines verlorenen Originals tritt und schließlich, nach Jahrhunderten der Überlieferung, ihrerseits mit Kolophonen wie ein Werk des Meisters gewürdigt wird.<sup>621</sup> Die Identität eines solchen Werks wird nach Ledderose nicht durch seine Materialität verbürgt, an der die Hand des Meisters selbst tätig gewesen sein müsste, sondern durch die Legitimität der Überlieferung.

Auch Dong Yuans Wandlungsleib ist eng mit einem Konzept von Überlieferung und Legitimität verbunden. Schreibt sich die Sammlungsgeschichte bei einem Einzel-

---

<sup>620</sup> Zu diesem mit der Rezeptionsform und den Sammlergepflogenheiten strukturell verbundenen Gestaltwandel tritt ein faktischer hinzu. Formatänderungen bei Neumontierungen, Beschneidungen aufgrund von Materialschäden, ästhetischen oder auch kommerziellen Erwägungen, Retuschen oder nachträglich ergänzte Signaturen arbeiten im Lauf der Zeit an der Werkform. Im Extremfall trifft auf ein chinesisches Bild die Metapher von dem Schiff zu, das erst nach Generationen wieder in seinen Heimathafen einläuft, nachdem es unterwegs bei Reparaturen nach und nach alle seine Teile ausgewechselt hat. Ist es überhaupt noch dasselbe Schiff? Die Mannschaft ist eine andere, die Bewohner der Heimatstadt sind andere, und es existieren keine Baupläne, die Aufschluss darüber geben könnten, ob bei Auswechslung der Teile wenigstens die ursprüngliche Form des Schiffes erhalten geblieben ist.

<sup>621</sup> So beim *Fengju tie* 奉橘帖 (heute Palastmuseum Taipei; vgl. Ledderose 1979, 1986, 1995), einer Querrolle, die aus drei ihrem Inhalt nach belanglosen Briefen des Wang Xizhi sowie zahlreichen dazugehörigen Nachschriften und Siegeln besteht. In der Liste von Wang Xizhis Kalligraphien, die Chu Suiliang 褚遂良 (596-658) im Auftrag des Tang-Kaisers Taizong (reg. 626-49) hergestellt hatte, taucht derjenige Brief, von dem die Rolle ihren Namen hat, noch separat auf. Er wurde wahrscheinlich erst kurz darauf, noch unter Taizongs Ägide, zusammen mit den zwei anderen Briefen auf eine Rolle montiert und in diesem Format kopiert. Bei dem überlieferten Exemplar handelt es sich unzweideutig um eine Kopie, da sich alle drei Briefe auf nur einem einzigen Stück Papier befinden. Kolophone aus der Sui-Zeit (581-618) konnten von Lothar Ledderose als Umriss- oder Doppelkontur-Kopien (雙鉤 *shuanggou*, Doppelhaken) nachgewiesen werden, während Signaturen aus dem Jahr 1063 (u.a. von Ouyang Xiu 歐陽修) original sind. Dass von Kalligraphien Umrisskopien angefertigt werden können, stellt einen essentiellen Unterschied zur Malerei dar, der nur die mehr oder weniger freihändige Nachzeichnung blieb. Trotzdem lässt sich mit der *Ermahnung der Hofdamen* von Gu Kaizhi (345-406) auch in der Malerei eine Parallele aus fast derselben Zeit finden. Zumindest die heutige Fachwelt ist sich einig, dass es sich nicht um das Original, sondern um eine spätere Kopie handelt, die gleichwohl wie ein Original überliefert und geschätzt wurde. Aus welcher Zeit die Kopie datiert, konnte allerdings auch im Juni 2001 auf einer eigens anberaumten internationalen Konferenz im Britischen Museum in London nicht geklärt werden.

werk auf dieses selbst ein, so in ein Oeuvre durch die Gestalt des Korpus. Das Korpus kann nicht nur wachsen, bisweilen schrumpft es. Auch kann es seine Glieder austauschen, als wüchsen sie ihm nach. Es kommen nicht nur, wie beim Einzelwerk, nachträgliche Ergänzungen zur ursprünglichen Gestalt hinzu; sondern es tauchen immer wieder Ergänzungen auf, die behaupten, ursprüngliche Werke des Meisters zu sein. Ändert sich aber die Gestalt des Wandlungsleibs, so wie wir es bei Dong Yuan sehen konnten, so bedeutet das, dass auch seine Identität nicht als physische Identität gedacht werden kann. Die Frage wird sein, ob sich von einem Zuschreibungskorpus aus sein Ursprung identifizieren lässt; und ob er dort zu finden sein wird, wo wir ihn immer vermuteten: am Anfang; oder ob er sich in dem zeigen wird, was er legitimieren sollte: in der Überlieferung.

Pointiert ließe sich formulieren, dass im traditionellen China der Kunstwert eines Werks in seiner Überlieferung gründet. Er liegt nicht so sehr in der Qualität eines Werks als vielmehr in der von jeder Epoche wiederholten Wertschätzung dieser Qualität. Signatur und Siegel des Malers geben das Bild zunächst zur Begutachtung frei. Es wird Bild bleiben und nie zum Kunstwerk werden, wenn es nicht von anerkannten Kennern gewürdigt und gesammelt wird. Erst durch die Aufnahme in eine Sammlung und die Überlieferung an eine Nachwelt reichert sich ein Bild mit Kunstwert an. Überlieferung bedeutet dabei nicht einfach die Weitergabe eines Werks, sondern die stets sichtbar erneuerte Bestätigung seines Sammlerwertes.<sup>622</sup>

Dass diese Wertschätzung nicht ein für alle Mal abgeleistet werden kann, sondern immer wieder und von jeder Epoche aufs Neue erbracht werden muss, hat zwei Gründe. Zum einen muss das Werk bei jeder Transaktion authentifiziert werden, zum anderen findet auf ihm jene manifeste Zwiesprache der Kenner und Sammler über die Jahrhunderte hinweg statt, die einen wesentlichen Teil des Kunstwertes des Kunstwerks ausmacht. Zur Identität eines Kunstwerks gehört es beglaubigt zu sein und diese Beglaubigung durch eine spätere Beglaubigung anerkannt zu finden. Was in Form von Kolophonen und Siegeln auf dem Werk sichtbar wird, ist nicht einfach die stete Wiederholung desselben Werturteils, sondern ein mehrstufiger Prozess, in dem sich die

---

<sup>622</sup> Spezifisch chinesisch an diesem Vorgang ist die objektive Reflexion auf diesen Vorgang, d.h. die Einschreibung der Authentifizierungen auf das Werk selbst. Im Westen und im modernen China sind diese Expertisen und Interpretationen in Fachzeitschriften, Kataloge und Standardwerke ausgelagert.

Kolophonschreiber und Siegelinhaber implizit oder auch *expressis verbis* aufeinander beziehen. Kenner erkennen nicht nur Bilder, sondern sie erkennen auch vergangene Kennerschaft an. Diese Anerkennung schreibt sich selbst wiederum für eine zukünftige Kennerschaft ein.

Die sich mit der Sammlungsgeschichte anreichernde Werkform reflektiert den Sachverhalt, dass der Kunstwert eines Bildes eine soziale Komponente hat. Diese soziale Komponente wirkt zurück auf den Aspekt der Authentifizierung. Diejenigen, die das Bild prüfend objektivieren, gehen in seine Objektivität ein und beeinflussen die Wertschätzung der Nachwelt. Je älter die Werke, desto bedeutsamer werden die auf ihr dokumentierten Stellungnahmen vergangener Kenner. Sie können so wichtig werden, dass ihr Eindruck dem des Bildes gleichkommt, wenn nicht gar ihn überlagert. Ein Siegel von Kaiser Huizong oder ein Kolophon von Zhao Mengfu sind von unschätzbarem Wert für jeden Sammler. Mit dem Alter eines Bildes wächst die Macht der sozialen Beziehungen, die sich in ihm manifestieren.<sup>623</sup> Dies ermöglicht die bewusste oder unbewusste Übernahme einer bereits beglaubigten Kopie. Es erleichtert im Zweifel auch die Weitergabe einer wissentlich oder unwissentlich authentifizierten Fälschung. Was von anerkannten Kennern geschätzt und gesammelt wurde, lässt sich selbst bei Zweifeln an der Echtheit einer Rolle ohne erneuten Authentifizierungsaufwand und ohne allzu große

---

<sup>623</sup> Der modernen Kunstgeschichte sind diese Effekte nicht fremd, auch wenn sie von ihnen lieber schweigt. Steven Little hat sie in dem bereits angeführten Zitat benannt. ("Someone – an archaeologist, curator, professor, dealer, or collector – has already examined what we are studying ... and their decisions influence our own judgement.") Es reflektiert sich darin der Doppelaspekt der Tradition, die nicht nur die Übergabe von Bildern an nachfolgende Generationen bedeutet, sondern damit auch dem Zusammenhalt jener sozialen Schicht dient, aus der sich die Kenner und Sammler rekrutieren. Ledderose hat verschiedentlich auf den sozialen Kohäsionsfaktor der Literatenkunst hingewiesen. (U.a. 1995, S. 479) Einer eigenen Untersuchung müsste vorbehalten bleiben, das Verhältnis von Kaiser und Beamten zu beleuchten, das in der fließenden Werkform in eine eigenartige Rivalität tritt. Auch wenn das kaiserliche Siegel sich einen besonderen Platz vorbehält, hebt es sich doch optisch nicht von den Siegeln privater Sammler ab. Dass in dieser heimlichen Rivalität zwischen privaten und höfischen Sammlungen eine stumme Usurpation politischer Legitimation durch die Ästhetik liegt, mag vielleicht auch eine mögliche Erklärung für den manischen Gebrauch von Kolophon und Siegel durch den Qianlong-Kaiser gewesen sein. Des öfteren muss er sich in Konkurrenz gesehen haben zu quantitativen Exzessen von privaten Vorgängern, wie z.B. den über sechzig Siegeln, die Xiang Yuanbian 項元汴 (1525-1590) dem *Fengju tie* aufgedrückt hatte. (Vgl. Ledderose 1995, S. 473f)

Verantwortungslast als Teil der Tradition übernehmen. Selbst wenn das Bild nicht wirklich von der Hand des Malers sein sollte, dem es zugeschrieben wird, so hat es doch der berühmte Kenner Dong für ein solches gehalten oder zumindest dafür erklärt. Sofern man nicht die eigene Kennerschaft gegen die des Kenners Dong profilieren zu können meint, gilt es somit als ein solches.<sup>624</sup>

Kunst ohne sichtbare Spuren der Kennerschaft ist im China der Literaten mehr als dubios, eigentlich gar nicht vorstellbar. Es fehlte dem Werk seine Doppelansichtigkeit, ohne die es nicht in der Zeit bestehen kann. Es erhält sie durch das wiederholte, mehrstufige Kennerurteil, das gegenüber einem bereits beglaubigten Werk eine Doppelperspektive einnimmt. Einerseits beglaubigt der Kenner, dass der Maler, dem das Bild zugeschrieben wird, tatsächlich sein Urheber war; d.h. dass es sich bei dem Bild, auf das er sich einschreibt, um ein Original handelt. Andererseits erkennt er das Bild als Kettenglied oder Ursprung der Tradition an, in der er selbst als Kenner steht. Auch die moderne Kunstgeschichte bezieht sich auf Urteile ihrer Vorgänger, aber sie geht von einer Art Gewaltenteilung zwischen den Künstlern und ihren Kritikern oder Historikern aus. In der Überlieferung der Literaten besteht diese Distanz nicht. Jene Männer, die Dong Yuans Bilder begutachteten, mussten selbst mit dem Pinsel umgehen können. Mehr noch, ihre eigene Pinselkunst musste essentiell mit den Bildern, die sie als Kenner begutachteten, in Verbindung stehen. Sie glaubten, diese Bilder seien für sie und ihresgleichen gemalt. Sie fühlten sich in einer Linie stehend, die über den ersten begutachtenden Kenner auf den Maler selbst zurückführte. Maler, Kenner, Kritiker und Sammler waren für sie Rollen,

---

<sup>624</sup> Da Siegel und Kolophone zur Werkform gehören, werden im Bedarfsfall natürlich auch sie gefälscht. Diese Praxis geht nach Zeugnis von Bei Xiaoyuan 裨孝源 bis in die Sui-Dynastie (581-618) zurück, deren Hofsammlung gefälschte Rollen von Lu Tanwei mit Aufschriften von Liang- und Chen-Kaisern besaß. (貞觀公私畫史 *Zheng guangong sihua shi*, dat. 639, in: MSCS II.3; nach Zürcher 1955, S. 143) Eine Fälschung gibt derart vor, ihre eigene Beglaubigung zu enthalten. Die Mehrstufigkeit der Täuschung und die Nennung anerkannter Autoritäten fungieren und funktionieren als Waffen gegen die Skepsis von Sammlern. Hochstadter sieht die Leichtgläubigkeit chinesischer Sammler in ihrem Hang begründet, ihr Bild für die in einem alten Katalog gleichnamig verzeichnete Rolle zu halten. Als modernes Äquivalent dieses vermeintlichen Authentizitätsausweises betrachtet er die Reproduktion in einer Veröffentlichung. "The fact that a painting has been reproduced has as little bearing on its authenticity as the fact that it has been recorded. Most of the reproduced paintings and most of the recorded paintings are false." (Hochstadter 1959/60, S. 111)

die durch keinen absoluten Abstand voneinander getrennt waren, sondern sich unter ihnen austauschen konnten. Der mit dem Bild assoziierte alte Meister war demnach rückblickend in einer Doppelfunktion tätig: als Urheber des Bildes und als Ursprung der Linie, in der der begutachtende Kenner steht. In einem zirkulären Verfahren erkennen die Nachfolgenden, autorisiert durch die Nachfolge, die früheren Werke als ihren Ursprung an. Sie weisen den Maler als Urheber des Bildes aus, der nun seinerseits als Ursprung der Linie für ihre Legitimation sorgt. Beginnend mit Mi Fu's Jiangnanemphase, über die von den yuan-zeitlichen Theoretikern aufgestellten Schultraditionen, bis zu dem späten ming-zeitlichen Postulat einer Südschule, die dann in der Qing-Zeit als orthodoxe Überlieferung schlechthin galt – immer wurde Dong Yuan in eine Linie eingeschrieben, in der sich die Theoretiker selbst verorteten. Spätestens seit der Yuan-Zeit nahm er den Platz des ästhetischen Urahnen ein, von dem seine Nachkommenschaft ihre Legitimität ableitete.

Es ist diese in Urheber und Ursprung gedoppelte Funktion des alten Meisters, die die Spuren der Sammlungsgeschichte auf seinen Werken so bedeutsam macht. Die Rolle des Kenners, also desjenigen am Ende der Linie, ändert sich je nach Umständen. Immer muss sie besetzt sein, aber mal genügt ein Statist, mal bedarf es eines heimlichen Hauptdarstellers. Wo es nur darum geht, sich in die Liste der Kolophonschreiber einzureihen, muss der Kenner nichts weiter mitbringen als seinen sozialen Rang. Wo eine Zuschreibung fraglich ist, wirft der Kenner sein Prestige in die Waagschale. Wo ein unsichtbar gewordener Meister durch Wiederentdeckung seiner Bilder sichtbar gemacht werden muss, lastet das Schicksal der ganzen Linie auf den Schultern des Kenners.

Dass es Literaten waren, die sich zu Dong Yuans Nachfolgern erklärten, verlieh dieser Linie einen speziellen Charakter. In China gab es, wie wohl überall, Familientraditionen, in denen Materialkenntnisse, Darstellungsformen und Pinseltechniken weitervererbt wurden. Solche Erblinien prägten nicht nur die Volkskunst, sondern zuzeiten auch die akademische Malerei am Hof. Über eine Meister-Schüler-Beziehung konnten sich solche Linien auch außerhalb der Familienbande fortsetzen.<sup>625</sup> Jene Linie

---

<sup>625</sup> Vgl. Ho Wai-kam in: *Eight Dynasties* 1980, S. xxviii. Barnhart beschreibt für am Ming-Hof tätige Maler, wie bestimmte Themen in einer Familie über mehrere Generationen hinweg vererbt wurden. (Barnhart 1996, S. 106) Ankeney Weitz nennt Linien professioneller Maler im Hangzhou der Südlichen Song-Dynastie, die sich von den Akademie-Malern der nördlichen Akademie ableiteten. (Weitz 1994, S. 15)

aber, die Dong Yuan als ihren Ursprung einverleibte, stammte weder durch Familienbande noch durch eine Meister-Schüler-Beziehung von ihm ab. Es handelte sich um eine Retrolinie, die ihren Ursprung in jeder Generation neu re-konstruieren musste. Zwar wissen bereits Shen Gua und Mi Fu (im Gegensatz zu ihren Zeitgenossen) von Juran als Schüler Dong Yuans, aber diese Linie reißt ab, kaum dass sie begonnen hat. Die Dong-Ju-Tradition, von der später die Rede ist, wird nicht durch ein Meister-Schüler-Verhältnis weitergeführt, sondern durch Spätere, die den Geist der Altmeister herbeizitieren.

Eine Retrolinie entsteht im Rückblick. Von hinten her schließen sich die Gegenwärtigen mit ihren ästhetischen Vorfahren und durch deren Hinterlassenschaft hindurch mit ihrem postulierten Ursprung kurz.<sup>626</sup> So konnte Shen Zhou sich in Wu Zhens

---

<sup>626</sup> Keine Kunst ohne Vorläufer und ohne Bezug auf diese. In gewisser Weise ist Malerei immer Kommunikation mit Toten. In früher Zeit heißt das noch, die Mahnrufe der Alten zu verbildlichen. Zhang Yanyuan zitiert eine verlorene Schrift von Cao Zhi 曹植 (192-232), dem für seine literarischen Fähigkeiten berühmten Sohn von Cao Cao 曹操, in der er der Malerei die Funktion zuschreibt, die Lehren der Vergangenheit zu bewahren. Die Stelle lautet bei Zhang Yanyuan: 是知存乎鑒戒者圖畫也。 Acker übersetzt: „From this we may know that paintings are the means by which events are preserved in a state in which they serve as models (for the virtuous) and warnings (to the evil).“ (Acker 1954, S. 75) Bei Sirén lautet die Stelle: „By this we may realize that paintings serve as moral examples or as mirrors of conduct.“ (Sirén 1936, S. 9) Malerei, so wird deutlich, heißt für Cao Zhi Personenmalerei. Die dargestellten Personen – seien es Herrscher, Minister, Gelehrte oder Eheleute – stehen für eine von den Historikern als lobens- oder tadelnswert kodifizierte Verhaltensweise. Dem Betrachter treten moralisch-didaktische Charaktermasken gegenüber, unter denen die Toten ihre Pflicht erfüllen, den Lebenden den Weg zu weisen und sie vor Abirrungen zu warnen. Es lässt sich eine Idee von Malerei erkennen, die Cahill für die Han- und Vor-Han-Zeit als allgemein veranschlagt und didaktische Malerei nennt. Einerseits stellt sie instruktive Episoden aus der Geschichte dar, andererseits präsentiert sie den Lebenden Gesichter illustrierender Toter. (Vgl. Cahill 1958, S. 4) Im fünften Jahrhundert begegnen wir bei Zong Bing 宗炳 (375-443) einer veränderten Auffassung von der Malerei. Ihr zufolge hinterlassen Bilder der Nachwelt das mit Worten unbeschreibliche Erlebnis beim Wandern in den Bergen, genauer gesagt die Erinnerung daran; hatte Zong Bing selbst doch erst begonnen Landschaften zu malen, als er zu alt und krank für das Herumstreifen in der Natur geworden war. Der Bildgehalt hat sich von einem allgemeinverbindlichen Ethos zu einem scheinbar subjektiven Naturerlebnis verschoben. Damit hat sich die Anforderung an den Maler verändert. Anders als der Maler moralisch-didaktischer Bilder muss der Künstler nun den Bildinhalt in sich selbst tragen, muss er die Erfahrung des Einsseins mit der Natur selbst gemacht haben, um sie im Bild festhalten zu können. Diese Erfahrung des Meisters ist es, der spätere Betrachter im Bild sollen begegnen können – womit sie über- und intersubjektiv wird. Die Entdeckung der Landschaft für die Malerei ließe sich als Übertragung der

Nachfolge sehen, der Juran gefolgt sei, dessen Ursprung seinerseits in Dong Yuan gelegen habe.<sup>627</sup> Gelernt wird nicht *von* den Vorgängern, sondern vermittelt Bilder *an* ihnen. Über jedes Bild, das derselben Linie zugeschrieben wird, soll dabei der Ursprung zitiert, der Geist des Alten lebendig werden können. Von diesem Ursprung hängt die Dignität der Linie und ihrer Mitglieder ab.<sup>628</sup>

Die Retrolinie der Literaten, die Dong Yuan als ihren Ursprung postulierte, sah sich in einer gemeinsamen ästhetischen Tradition und durch eine gleiche soziale Stellung ihrer Mitglieder verbunden. Beides, Stil und Status, sollte in der Art der Persönlichkeit

---

daoistisch als Einswerden mit der Natur beschriebenen Erfahrung ins Ästhetische interpretieren. Bush (1983) vertritt gleichwohl die These eines „Landschafts-Buddhismus“ (Richard Mather) bei Zong Bing, mit dem sich der Mensch in die gesamte Natur ausdehne. Munakata (1983) spricht von einem „buddhistischen Animismus“. Zong Bing selbst spielt am Anfang seiner Abhandlung mit den unterschiedlichen Arten, in denen sich der Weise und der Sittliche an der Natur erfreuen, auf die *Gespräche* des Konfuzius (Buch VI, Kap. 21) an. (Chinesischer Text in LDMHJ, Kap. 6, Tokyo 1972, S. 78f; übersetzt bei Sirén 1936, S. 14ff; sowie Acker 1974, S. 115ff.) Bei den Literaten erfährt das durch Bilder vermittelte Verhältnis zu den Toten eine weitere Akzentverschiebung. Nun geht es nicht mehr nur um die Begegnung mit einer vergangenen Erfahrung, sondern um die Begegnung mit den Toten selbst. Tang Hou schreibt: 一時之萬今百世之珍 / 卷舒懷想今如見其人。 „The painting of one moment in time is the treasure of a hundred generations. When I unroll the scroll and imagine him, it is as if I saw the man.“ (Übersetzung Bush 1971, S. 128; nach: *Shiqu baoji xubian*, 124A) Ähnlich formuliert Shen Zhou auf einer Kopie Wu Zhens von einer Bambusmalerei Su Shis: „Men of today and those of the past cannot see each other. But, through surviving works (of former painters), it is as if they had never died.“ (Übersetzung Cahill 1958, S. 23; nach: *Shen shitian ji, qiyang gu*, 10b.) Haben Werke überlebt – wir erinnern uns, dass Shen Zhou sich hinsichtlich überlebender Werke von Dong Yuan mehr als skeptisch geäußert hatte – so hat damit auch der Maler überlebt; nicht physisch, sondern geistig. Die Bilder übernehmen gewissermaßen die Rolle seines Geistkörpers.

<sup>627</sup> Könnte Juran noch als Schüler in einer von Dong Yuan ausgehenden Erblinie gesehen werden, so wird allein durch die zeitliche Entfernung deutlich, dass Wu Zhen nur im Sinne einer Retrolinie als Nachfolger Jurans bezeichnet werden kann. De facto konnten natürlich auch Maler, die in einer Retrolinie aufeinander folgten, im Verhältnis von Lehrer und Schüler zueinander stehen, wie z.B. Shen Zhou und Wen Zhengming.

<sup>628</sup> Die "Emanzipation" der Malerei von der Handwerkskunst ist verstanden worden als eine Befreiung von der Repräsentation hin zu einer modern anmutenden Niederschrift von Ideen (寫意 *xieyi*). Sie fand jedoch statt als Einschreibung in ein archaisches Muster der Ahnenverehrung und Legitimation durch Nachkommenschaft, das gleichwohl nicht mehr ererbt wurde. In der Retrolinie sammeln sich Künstler, die ihren angestammten Ursprung schon verloren haben und doch noch nicht aus der Zukunft kommen wie in der Avantgarde der westlichen Moderne.



gründen, die das eigentlich verbindende Band der Linienmitglieder darstellte.<sup>629</sup> Bereits Guo Ruoxu hatte im Anschluss an Zhang Yanyuan behauptet, dass es einer besonderen Persönlichkeit bedürfe, um Bilder von Qualität zu malen.<sup>630</sup> An dieser Persönlichkeit, so

---

<sup>629</sup> Susan Bush hat die These vertreten, dass die Kunst der Literaten zunächst nur die Kunst einer sozialen Klasse gewesen sei, die sich erst allmählich zu einer stilistischen Tradition entwickelte. (Bush 1971, S. 3) Gibt es kein stilistisches Kriterium, so muss es ein anderes ästhetisches Kriterium geben, um die Kunst einer sozialen Klasse von anderer Kunst abzusetzen. Dieses andere Kriterium muss mit dem sozialen Status verbunden werden, wenn daraus die Kunst einer sozialen Klasse werden soll. Eben das haben die Literaten mit ihrer Rückführung der Kunst ad hominem getan. Sie machten dabei Gebrauch von Gegensatzpaaren, die bereits geläufige Topoi waren. Bereits im 6. Jh. gab es die Geist-Form-Gegenübersetzung in daoistischer Terminologie als 天然 *tianran* (Natürlichkeit) versus 功夫 *gongfu* (Fleiß). In den 720er bis 740er Jahren formulierte Zhang Huaiguan, damals Leiter der Hanlin-Akademie, für die Kalligraphie, dass die psychologische Qualität von der Form verschieden sei und setzte den „Muskeln und Knochen“ eine „spirituelle Sensibilität“ gegenüber. (Vgl. Watson 1981, S. 248f) Der Ehrgeiz der Literaten bestand darin, diese Qualitäten für ihre eigene Person zu reservieren. Einmal entdeckt, ließ sich das Muster beliebig variieren, um in der späten Ming-Zeit zu grotesken Formen der Selbstbeweihräucherung zu führen. Li Rihua 李日華 (1565-1635), Landschaftsmaler, Kenner, Kritiker und Sammler aus Zhejiang, spricht seinesgleichen zu, „superior people“ zu sein, „different from the varnishers and masons“. Für die höheren Menschen ist es ihm zufolge nur noch ein kleiner Schritt, nämlich der in die Vergangenheit, zur Buddhagleichheit. „The old painters worked in the same way as did the Buddha in explaining the law. He spoke by natural inspiration, without any effort.“ (Übersetzung Cahill 1958, S. 156ff) Die Buddhanatur aller Wesen ist hier zu einer exklusiven Begabung von Beamten geworden. Offiziell suchte man das Einfache, Unverbildete (wofür sich Zhuangzi als Gewährsmann zitieren ließ), wollte dieses aber der Gelehrtenkaste vorbehalten wissen (während Zhuangzi es an Handwerkern illustriert hatte).

<sup>630</sup> Schon in der Tang-Zeit hatte Zhang Yanyuan bemerkt, dass herausragende Maler immer der Oberschicht (zu seiner Zeit neben den Gelehrten vor allem der Adel) angehörten und keine einfachen Leute vom Land waren. Er schreibt in seiner *Geschichte berühmter Gemälde der verschiedenen Dynastien*: „From ancient times those who have excelled in painting have all been men robed and capped and of noble descent, rare scholars and lofty-minded men, who awakened the wonder of their own time and left behind them a fragrance that shall last a thousand years. This is not a thing that humble rustics from village lanes could ever do.“ (Übersetzung Acker 1954, S. 153) Guo Ruoxu macht dieselbe Beobachtung (wobei die entmachteten Aristokraten aus der Ruhmeshalle der großen Maler verschwinden) und schließt folgenreich: „I have in my humble way observed that the majority of the rare works of the past have been done by high officials, talented worthies of high position or by gentlemen of high degree [living in retirement in] the wilderness; [by persons, that is] who have ‘followed the dictates of loving-kindness and have sought delight in the arts’; who have ‘explored the abstruse’ and ‘plumbed the depths’; and so have filled their paintings with all the lofty courtliness of their emotions. If one’s ranking among men (人品 *renpin*) be lofty (高

meinte er, hänge die energetische Resonanz (*qiyun*), das erste und höchste Erfordernis der Malerei. Dieses aber betrachtete er als angeboren und nicht übertragbar. Energetische Resonanz konnte ihm zufolge nicht unterrichtet oder erlernt werden.<sup>631</sup> Eine Erblinie, die

---

*gao*), it follows that his ‘spirit consonance’ (氣韻 *qiyun*) cannot but be lofty.” (Übersetzung Soper 1951, S. 15) Deng Chun, der Malerei als die Vollendung der Kultur schlechthin verstanden wissen wollte, schließt im Vorwort zu seinen *Ergänzungen zur Malerei* an Guo Ruoxus Gedanken an und klassifiziert die Maler vollständig nach ihrem sozialen Status. In den Jing Hao zugeschriebenen *Bemerkungen zum Weg des Pinsels* wird der Klassendünkel der Gelehrten dagegen von einem neokonfuzianischen Standpunkt aus kritisiert. Ein junger Bauer wird von einem alten Mann über die Kunst des Pinsels belehrt. Anfangs ist er misstrauisch und überheblich, da der Alte selbst wie ein Landmann aussieht. “Wie kannst du etwas von der Kunst des Pinsels wissen?” fragt er ihn. Aber dieser beschämt ihn mit der Gegenfrage: “Woher willst du wissen, was ich in mir berge?” (Munakata 1974, S. 11) Der Alte belehrt ihn über den Unterschied zwischen Erscheinung und Wesen bzw. sozialem Stand und Kultiviertheit der Persönlichkeit. Wie eine ironische Anspielung auf den exklusiven Elitismus der Gelehrten wehrt sich der junge Mann zunächst noch gegen eine Unterrichtung, da er als Bauer die hohe Kunst wohl nicht erlernen könne. Der Alte aber erklärt, dass die Malerei als Voraussetzungen nur die Abkehr von weltlichem Verlangen (eine implizite Kritik an macht- und geldorientierten Gelehrten im Amt?) und die unbedingte Bereitschaft zu lernen habe.

<sup>631</sup> Der Unmöglichkeit energetische Resonanz zu unterrichten oder zu erlernen widmet Guo Ruoxu sogar ein eigenes Kapitel (論氣韻非師 *Lun qiyun fei shi*, Rolle 1, Abs. 11). Dort schreibt er: „‘Spirit consonance’, however, necessarily involves an innate knowledge; under no circumstances can it be secured through cleverness or close application, nor will time aid its attainment. It is an unspoken accord, a spiritual communion; something that happens without one’s knowing how ... It is a general truth that a painting must encompass ‘spirit consonance’ to be hailed as [one of the] treasures of its age. Otherwise, though [it represents] the utmost efforts of cunning thought, it will be no more than common artisan’s work. Though called so, it will be no painting (畫). That is why Master Yang could not inherit from his teacher, nor the wheelwright transmit to his son. What it depends on is had from the motive force of Heaven itself, and proceeds from the depths of the soul.“ (Übersetzung Soper 1951, S. 15) Mit dem Stellmacher spielt Guo Ruoxu auf Zhuangzi (Buch XIII) an, der diesen dem Fürsten seine Kunst erklären lässt: „Man kann es mit Worten nicht beschreiben, es ist ein Kunstgriff dabei. Ich kann es meinem eigenen Sohn nicht sagen, und mein eigener Sohn kann es von mir nicht lernen.“ (Übersetzung R. Wilhelm 1951, S. 103) Gegen die konfuzianische Emphase des Lernens geht es hier um den Aspekt der Kunst, der sich nicht lehren und damit nicht gezielt erlernen lässt. Wie der Wagner zur Kunst gekommen ist, wird nicht gesagt. Weder heißt es, dass er sie plötzlich verstanden habe (wie es der späteren Auffassung der Südschule des Chan-Buddhismus entspräche), noch dass er sich ihr durch lange, geduldige Praxis immer weiter angenähert habe (wie es der Nordschule entspräche); noch gar heißt es, dass sie angeboren sei, wie es den Literaten genehm wäre. War es die konfuzianische Wertschätzung des Lernens, die in der song-zeitlichen Neuregelung des Beamtenwesens zur Geltung kam, so bedankten sich die zu bis dato ungekanntem Einfluss gelangten

Gelehrten (vgl. Fong 1996, S. 17f) mit der Theorie, dass ihnen – wie einst dem Adel sein Blut – eine hochgesinnte Persönlichkeit angeboren sei. Dong Qichang bemühte sich um eine Ehrenrettung der Lernerei, mit der die Beamten ihren Status erworben hatten, ohne doch damit die Schleusen für ein Eindringen des gemeinen Volkes ins Reich der Kunst zu öffnen. Er nennt *qiyun* in Anlehnung an Guo Ruoxu eine Gabe des Himmels, meint aber, dass gleichwohl ein Teil davon durch den "Pinsel des Gelehrten" erlernt werden könne. (Vgl. Sirén 1936, S. 164) 畫 *hua*, Gemälde, ist der Begriff, den Guo Ruoxu reserviert halten will für die Bilder, die *qiyun* enthalten und somit als Kunst angesprochen werden dürfen. Werke von gemeinen Handwerkern (眾工之事 *zhong gong zhi shi*), d.h. von Malern ohne die erforderliche Persönlichkeit, sind nur kunstlose Bilder. (Vgl. Soper 1951, S. 15) Anders formuliert unterscheidet Guo Ruoxu zwischen Malerei als Handwerk und als Kunstwerk und erklärt die beiden Formen des Werkens ihrem Wesen nach für inkompatibel, auch und gerade wenn dem unbedarften Betrachter kein Unterschied auffallen mag. Er bedient sich Xie Hes Begriff der energetischen Resonanz (*qiyun*), um die unterschiedliche Qualität von Hand- und Kunstwerk zu definieren. Diese energetische Resonanz gelangt durch den Akt des Malens ins Bild, aber nur, sofern sie zuvor schon als angeborenes Vermögen im Maler ist. Kunst ist angeboren, und zwar nur Mitgliedern der herrschenden Schicht. Die Unterscheidung zwischen Hand- und Kunstwerk in der Malerei (die sich in der späteren Opposition von 雅 *ya* und 俗 *su*, dem Eleganten und dem Vulgären, spiegelt) bedeutet zugleich eine soziale Distinktion, die sich in den Gegensatzpaaren der Berufsmaler und der Literaten-Amateure, der Nord- und der Südschule usw. reflektiert. Diese sozial-ästhetische Distinktion verbürgt ihrerseits die soziale Kohäsion innerhalb der eigenen Schicht. Bis ins elfte Jahrhundert hinein hatte die Malerei mit ihrem niedrigen sozialen Status zu kämpfen. Als die Gelehrten dann ihre Malerei selbstbewusst zur Kunst erklärten, nahmen sie sich die Kalligraphie – die ihrerseits wieder der Literatur nachgeeifert hatte – und die dort entwickelten ästhetischen Kategorien zum Vorbild. Galt die Kalligraphie bereits seit den Sechs Dynastien als Kunst, so hatte sie Watson zufolge in den 750er Jahren, als Yan Zhenqing 彦真卿 (709-785) am Hof des Xuanzong 玄宗 (reg. 712-55) seine freie Grasschrift entwickelte, einen neuen Qualitätsschub erfahren. "Now writing was held to be the quintessential unimpeded expression of the personality." (Watson 1981, S. 249) Watson weist auch darauf hin, dass die Gelehrtentheorie vom Niederschlag der Malerpersönlichkeit durch spontanen Ausdruck im Bild sich an ebendiese kalligraphische Praxis anschloss und folgert, dass ihr Wang Wei als Gründerfigur vielleicht deswegen so wichtig war, weil er in der Zeit des Yan Zhenqing wirkte. (Vgl. ebd.) Gleichermäßen wichtig für Su Shis Wertschätzung von Wang Weis Malerei war sicherlich, dass dieser auch Poet war. (Vgl. Bush 1971, S. 11) Damit aber die Seinserhöhung der Malerei zur Kunst statthaben konnte, war nicht nur eine exemplarische Kunst vonnöten, nach deren Begrifflichkeit man sich interpretieren konnte, sondern auch eine Sphäre, die als Folie der Abgrenzung diente. Die Literaten emanzipierten ihre Malerei von der Anrühigkeit des bloß Handwerklichen, indem sie dieses im Ansehen noch tiefer stießen. Darin reflektiert sich das von Anfang an zweischneidige Anliegen, bei dem es nicht nur um die Adelung der Malerei zur Kunst durch die Literaten ging, sondern zugleich auch um die Adelung der Literaten (und eben nur dieser) durch die Kunst-Malerei.

weitergeben könnte, war daher in der Malerei, genauer: in der Kunst, unmöglich. Die Literaten emanzipierten nicht die Malerei vom Ruch des bloß Handwerklichen, sondern sie definierten die Malerei von Nicht-Handwerkern, und nur diese, als Kunst. Malen kann jeder lernen, aber Kunst wird nur bei den wenigen Begnadeten daraus. Letztlich ist Kunst ein angeborenes Vermögen. In ihr erkennen sich über die Schranke der Zeit hinweg jene, die sich gleich sind. Nicht alle Menschen und vor allem nicht alle Maler sind es. Nur wenn sie dieselbe hochgesinnte Persönlichkeit haben, so glaubten die Literaten, können sie sich über Bilder begegnen; über Bilder, in denen Kunst steckt.

Die Retrolinie der Literaten hatte ihren Ursprung demnach nicht einfach in Dong Yuan, sondern in dessen Persönlichkeit. Als solcher ist er ein geistiger und kann in späteren, von ihm inspirierten Werken anwesend sein ohne durch einen Formenkanon übertragen worden zu sein. Die Vier Großen Meister der Yuan-Zeit erbrachten den Beweis, zumindest für ihre ming- und qing-zeitlichen Bewunderer. Dennoch wächst mit zunehmender Entfernung vom Ursprung das Bedürfnis nach einem solchen Formenkanon. Schon die Yuan-Zeit legte ihn für Dong Yuan zum ersten Mal mit Hanffaserlinien und Alaunköpfen fest, die Ming-Zeit arbeitete ihn mit Konventionen zur Wasser- und Baumgestaltung fortwährend weiter aus. Aber auch der Formenkanon, der die Einheit der Linie absichern soll, kann den Linienfluch der misslichen Entfernung vom Ursprung nicht bannen. Mit der Zeit werden zwar die Namen der Linie klangvoller, aber die Identifizierbarkeit des Ursprungs wird zum Problem. Die Kunst, den Geist des Meisters durch das Oeuvre Späterer zu sehen, wird ohne die Existenz autoritativer Originale immer diffiziler und unkontrollierbarer. In der Gemeinschaft, die über die Grenze des Lebens hinweg in der Kunst tagen will, wächst die Beunruhigung über den leer werdenden Sitz des Urahnen. Einer Schicht, der die Kunst immer auch Statussymbol war, droht die Anikonik ihres Ursprungs. So bereitet sich der Boden für einen Mann, der sich auf gleicher Geisthöhe mit dem Urahnen befindet und ihm von Angesicht zu Angesicht begegnen kann. Dieser Mann, der aus der Begegnung mit dem Urahnen seine Authentifizierungsautorität beziehen wird, muss ihm von seiner Persönlichkeit her noch mehr gleichen als all die anderen es vermögen. Wir hatten gesehen, wie Dong Qichang die Bürde dieser Rolle auf sich genommen hatte und auch von Späteren in ihr anerkannt wurde.

Die Anerkennung einer Authentifizierungsautorität wie der von Dong Qichang durch andere Kenner bringt die postulierte Persönlichkeitsabhängigkeit der Kunst erst

wirklich zu sich, wenn auch in anderem Sinne als von den frühen Theoretikern intendiert. Sie löst die Abhängigkeit des Kunstwerks von seinem Urheber. Wir hatten gesagt, dass ein Bild gemalt, ein Kunstwerk aber anerkannt werden muss. Nur das von einer gleichgesinnten Persönlichkeit er- und anerkannte Bild überlebt als sammelwürdig, während Bilder einer unerkannten Persönlichkeit mit dieser untergehen.<sup>632</sup> Die traditionelle chinesische Kunstform reflektiert die scheinbare Banalität, dass Werke, die nicht gesammelt wurden, für die Nachwelt nicht existieren. Die Konstitution des Kunstwerks reduziert sich nicht auf den kreativen Akt, sondern begreift die Nachwelt mit ein. Mit der zunehmenden Gewichtigkeit ihrer Rolle auf der Bühne der Literatenkunst treten Urheber und Ursprung eines Kunstwerks auseinander. In der Retrolinie tritt der Aspekt der Urheberschaft irgendwann hinter dem des Ursprungs zurück. Hatte Guo Ruoxu den Ursprung der Kunst in die Persönlichkeit des Künstlers verlegt, die das Werk als Urheber schuf, so wurde im Verlauf der Literatenmalerei das Kunstwerk abhängig von der Persönlichkeit, die es als ihren Ursprung beglaubigte. Ein Bild galt und wirkte als ein solches von Dong Yuan, wenn es von einem Mann wie Dong Qichang authentifiziert wurde.<sup>633</sup>

---

<sup>632</sup> Sirén kommentiert die Emphase, mit der die Gelehrten sich der Bildbetrachtung hingaben: „The real understanding and appreciation of painting was to these men something almost as difficult and mysterious as creative activity; it demanded a power of penetration and communion with the spirit of the work not inferior to the ch'i yün of the painters.“ (Sirén 1936, S. 69) Loehr nennt es einen „mystischen Aspekt“ in der chinesischen Kunst, dass der Kritiker ein Bild nur dann soll verstehen können, wenn er eins mit ihm geworden ist. (Loehr 1961, S. 152) Musste der Künstler, der Bambus malte, „zu Bambus werden“, so musste der Betrachter mit dem Bild verschmelzen. Nach Ku Teng erkannte Su Shi, dass Kunstkritik selbst eine Kunst sei. (Ku Teng 1932, S. 109) Als die Malerei Teil der Gelehrtenkultur wurde, suchte man Parallelen zu früheren Entwicklungen in anderen Künsten, vor allem der Poesie, Kalligraphie und Musik. Von grundlegender Bedeutung erschien die Rolle des Betrachters oder Zuhörers, der ein Kenner sein musste, dabei aber nicht nur den Stil des Meisters verstehen sollte, sondern den Menschen selbst: „For a Chinese scholar, connoisseurship was not merely a matter of understanding a painter's style; to know his art was to know the man himself.“ (Bush 1971, S. 11)

<sup>633</sup> Konfuzius hatte das Verhältnis von schöpferischer Tätigkeit und Bewahren des Ursprungs durch Überlieferung im *Lunyu* so bestimmt: „Der Meister sprach: Ich überliefere statt zu schaffen; ich glaube an die Alten und liebe sie.“ Vordergründig wird Demut auf Seiten des Überlieferers, Ehrwürdigkeit auf Seiten der alten Schöpfer veranschlagt. Mit den schlichten Sätzen wird jedoch eine Dialektik in die Welt gesetzt, die den Überlieferer zur Autorität über die Auslegung der Alten erhebt. Er ist der eigentlich Tätige und für die Bewahrung Verantwortliche. Der Ursprung ist immer schon gegeben, seine Überlieferung aufgegeben.

Im Ursprung tut sich der entscheidende Unterschied zwischen einer Erb- und einer Retrolinie auf. Der Ursprung einer Erblinie bleibt sich gleich, auch wenn ihr Stil im Lauf der Zeit Veränderungen aufweist; derjenige einer Retrolinie ändert sich unter der Hand mit der Zeit. Es malten nicht nur die Yuan- oder Ming-Maler anders als Dong Yuan, sondern auch das ihm zugeschriebene Oeuvre sah in der Yuan- oder Ming-Zeit anders aus als in der Song-Zeit. In den Wandlungen des Zuschreibungskorpus von Dong Yuan reflektiert sich die permanente Anstrengung seiner ästhetischen Nachfahren, ihren Ursprung zu rekonstruieren. Zugleich indizieren diese Wandlungen den Anteil an Konstruktion, der einem solchen Ursprung eigen ist. Der punktierende Landschaftler Dong Qichangs ist mit dem expressionistischen Drachenmaler des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* oder dem elegischen Lichtmaler Shen Guas nur bedingt kompatibel. Die ästhetischen Vorstellungen der Linientheoretiker, die Dong Yuan als ihren Ursprung reklamierten, haben sein Image mindestens ebenso geprägt, wie dessen Werk Einfluss auf sie gehabt haben mag. Bleibt der Ursprung einer Erblinie mit ihrem Urheber identisch, so gleicht sich derjenige einer Retrolinie seinem jeweiligen, zeitgebundenen Image an. Das, was die Überlieferung und die Überliefernden legitimiert, wird durch deren Authentifizierung dem der Epoche zugänglichen Image des Ursprungs anverwandelt. An den Metamorphosen des Wandlungsleibs arbeitet die ganze Linie mit.

Für uns stellt sich die Frage, ob wir das, was den Literaten so wichtig an ihrem Kunstverständnis war, nämlich die gleichartige Persönlichkeit und die dadurch bedingte Möglichkeit der geistigen Begegnung von altem Meister und späteren Kennern und Sammlern, wegstreichen können, ohne am Ende mit leeren Händen dazustehen. Können wir Dong Qichangs Zuschreibungen übernehmen ohne den ihnen zugrundeliegenden Spiritismus? Können wir ohne dieselbe Legitimation, die dieser für sich in Anspruch nahm, dieselbe Überlieferung beglaubigen? Können wir das heutige Zuschreibungskorpus Dong Yuans auf etwas anderes zurückführen als seinen Wandlungsleib, dessen Ursprung sich uns, anders als den Literaten, im Dämmerlicht der Geschichte verliert?

Ist die Kunstgeschichte nicht einerseits schon längst auf der Spur des Wandlungsleibs, wenn sie Bild für Bild zu Kopien zurückstuft, die sie in unterschiedlicher zeitlicher Entfernung zu dem historischen Dong Yuan ansiedelt? Hat sich das Ideal eines „typi-

---

Wie der Priester einer Wahrheitsreligion hat der Überlieferer über rechten oder unrechten Geist zu entscheiden.

schen“ Dong Yuan nicht schon längst von dem Ideal eines in originalen Meisterwerken verewigten Dong Yuan entfernt? Aber sucht sie andererseits mit dem „wahren“, „typischen“ oder „authentischen Stil“ Dong Yuans nicht noch immer etwas, was die Geschichte als Illusion zurückweisen muss, etwas Unwandelbares?

Eine Wissenschaft, deren Vertreter sich bei aller Rivalität und Uneinigkeit doch immer wieder gegenseitig der Gewissheit versichern, dass sich kein Fälscher von dem Stil seiner Zeit freimachen könne; eine solche Wissenschaft glaubt, dass es Bona-fide-Kopisten nach Jahrhunderten möglich sei, „stilecht“ und „authentisch“ zu kopieren?! Die Macht des guten Willens befreite die getreuen Kopisten vom Strukturdispositiv ihrer eigenen Zeit, dem die hinterlistigen Fälscher unweigerlich unterworfen wären. An Qualitätsmerkmalen, evtl. auch einem Zeitstileinfluss, will sie die Datierung späterer Kopien von Dong Yuan festmachen, und doch soll darunter, unberührt vom Wandel, ein Dong Yuan „an sich“ sichtbar werden? Während sich im Schatten der Kunst, den Fälschungen, unbarmherzig das Rad der Zeit drehte, um Authentisches von Gefälschtem zu scheiden, sollte es in ihrem hehren Korpus stillstehen? Unsere Erkenntnisse zum Wandlungsleib Dong Yuans lassen uns eher das Gegenteil vermuten.<sup>634</sup>

---

<sup>634</sup> Unser Konzept des Wandlungsleibs steht einem Konzept des „authentischen“ oder „wahren“ Dong Yuan entgegen, sofern dieses an Bilder von seiner eigenen Hand gebunden ist. Insofern stimmen wir mit Han überein, der schreibt: „The concept of Tung Yüan was altered in each historical period ... It is actually impossible to arrive at a true image of Tung Yüan nowadays ... His painting style was differently understood in each period due to the relative availability of known works.“ (Han 1991, S. 44f) Hans Beobachtung deckt sich mit derjenigen Hochstadters, der ausgehend von einer Untersuchung über Shen Zhou zu dem allgemeinen Schluss gelangt: "The actual style of the artist may have been obscured by a long tradition of forgeries that have little or nothing to do with his real style." (Hochstadter 1959/60, S. 108) Ob „wahr“, „authentisch“ oder „wirklich“, immer scheint dem Stil eines alten Meisters seine Überlagerung zu drohen. Unser Begriff des Wandlungsleibs soll die sich wandelnden Vorstellungen von der Kunst des Meisters als deren Wirkung in der Zeit begreiflich machen; und mit ihnen die Wandlungen der Werke in seinem jeweiligen Zuschreibungskorpus. Diese können nicht mehr als unbedingt von seiner Hand begriffen werden. In gewisser Weise gerät die Opposition von Wahrheit und Wandel in Bewegung. Folgt man einem metaphysischen Wahrheitsbegriff, den die Eleaten genauso wie der Buddha des Pali-Kanons mit einem unwandelbaren Sein verknüpften, so ist der Wandlungsleib Dong Yuans als ein „falscher“ oder illusorischer Dong Yuan zu verstehen. Begreift man die formulierbare Wahrheit als dem Wandel aller Form unterlegen, so verliert die Opposition ihre Trennschärfe. Vielleicht ist es daher sinnvoller, vom „historischen“ statt vom „wahren“ Dong Yuan zu reden. Ursprungsbedarf und Bildmacht der Retrolinie haben demnach den historischen Dong Yuan bis zur Unkenntlichkeit überlagert. Am Ende ist er genauso unkennt-

Mit Dong Yuans Wandlungsleib meinen wir weder das von dem Maler Dong Yuan im zehnten Jahrhundert gemalte, noch das heute mit ihm assoziierte Oeuvre. Wir meinen damit das ihm im Lauf der Jahrhunderte in stets anderen Zusammensetzungen zugeschriebene Oeuvre. Wir meinen damit ein Gesamt von Bildern, deren überwiegende Mehrheit wir nicht zu Gesicht bekommen haben und niemals zu Gesicht bekommen werden. Wir reden von einem Gebilde, auf dessen für uns heute leere Anteile wir reflektieren, um seine vollen Aspekte (das heutige Zuschreibungskorpus) besser zu verstehen. An der Konstitution dieses Wandlungsleibs waren namhafte Kenner beteiligt, deren schriftliche Zeugnisse wir in unserer Untersuchung zu Rate gezogen haben; vor allem aber auch namenlose Maler. Wie es kein Bild ohne leere Stellen gibt, so gibt es keinen Wandlungsleib ohne diese namenlosen, meist übergangenen Maler.<sup>635</sup> Von ihnen lässt sich nur versuchsweise und über Umwege reden.

Die traditionelle Werkform hat uns vor Augen geführt, dass die Transsubstantiation von Bildern in Kunstwerke kein einmaliges Geschehen, sondern ein anhaltender Prozess ist. Dieser Prozess kennt Konjunkturen, denen auch die Beliebtheit und damit der Sammler-

---

lich oder unbekannt wie die großen Fälscher, die auch ihm ihren Pinsel geliehen haben; genauer gesprochen nicht ihm, sondern den Späteren, die ihn am Ursprung ihrer Retrolinie brauchten, um in dieser ihre eigene Identität verorten zu können. Denn eine Linie ohne Ahnen löste sich auf wie eine durchtrennte Perlenkette.

<sup>635</sup> Barnhart hat darauf hingewiesen, dass Dong Qichang kein Interesse an namenlosen Malern hatte. „There was no room in Tung’s mind for minor or unknown masters, and no interest on his part in the actual historical associations and context of any painting.“ (Barnhart 1991, S. 11). Als Linienkonstrukteur musste Dong Qichang umwidmen, glauben und behaupten. In einer ästhetischen Abstammungslinie darf es keinen unbekannten Meister geben. Die Nennbarkeit der großen Namen in einer Kette bis hin zum grandiosen Ursprung verbürgt wie für die archaischen Helden der Edda oder der Bibel ihre eigene Identität. Der Wandlungsleib Dong Yuans muss aus diesem Identitätszwang seiner selbst ernannten bzw. auferlegten Nachfolger verstanden werden. Um festzuhalten, was die Zeit forttrug, musste im Namen des Ursprungs unbekannter Weise nachgeschaffen werden. Ledderose hat das Muster der Identitätsbestimmung durch Verortung in einer Genealogie am Beispiel des „Flussplans“ (河圖 *hetu*) für die archaischen Palastsammlungen ausgemacht. Die Kenntnis des Flussplans, der dem sagenhaften Kaiser Yao von einem Drachen übergeben worden war, gab späteren Herrschern Kenntnis über Raum und Zeit an die Hand, darunter Gestalten, Gesichter und Abfolge der Himmelssöhne und Heiligen. „Dadurch, dass sich jemand in eine Generationsfolge einreihen kann, definiert er seine Identität und legitimiert seinen Anspruch auf eine bestimmte Position innerhalb der jeweiligen Tradition.“ (Ledderose 1977, S. 156)



wert von Stilen und ihren herausragenden Malern unterliegt. Was gestern noch gefeierte Kunst war, kann heute schon als kaum noch sein Material wert es Bild verramscht werden.<sup>636</sup> Jedes einzelne Werk muss durch die Gefahren der Geschichte gesteuert, an die Nachwelt überliefert und immer wieder in seinem Sammlerwert bestätigt werden.

In diesem Prozess werden Kennern Bilder vorgelegt. Sind sie nicht atelierfrisch, so befinden sie sich schon in einer Sammlung. Werden sie erworben, so kommen sie aus einer anderen Sammlung. Immer bedarf es erneuter Begutachtung, immer stellt sich bei großen Namen die Frage, ob echt oder nicht. Dabei gilt es relativierende Faktoren zu bedenken, z.B. wenn ein Bild beschnitten oder stellenweise retuschiert wurde, oder wenn Siegel und Aufschriften von in Ungnade gefallen Sammlern entfernt und gegebenenfalls durch andere ersetzt werden mussten.<sup>637</sup> Immer besteht die Möglichkeit der Fehlzuschreibung, jederzeit kann sich in dem prozessualen Geschehen der Kunstwerdung eine Pforte für das Einschmuggeln trittbrettfahrender Bilder auftun. Immer lauert die

---

<sup>636</sup> Deng Chun berichtet im zehnten Kapitel seiner *Ergänzungen zur Malerei*, dass sein Vater einmal einen Restaurator dabei beobachtete, wie er eine Seidenrolle zum Abwischen eines Tisches benutzte. Eine Prüfung der Rolle ergab, dass es sich um ein Bild von Guo Xi handelte. Kaiser Huizong hatte alle ehemals von Kaiser Shenzong (reg. 1068-1086) an den Wänden einer Palasthalle angebrachten Guo Xis entfernen lassen. Ihr Wert war am Hof damit offenbar erloschen. Zum Glück für die Nachwelt gab es bereits private Sammler, die anders dachten. So ließ Deng Chuns Vater fragen, ob er die in Ungnade gefallenen Bilder von Guo Xi haben könne, und tatsächlich wurden sie ihm noch am nächsten Tag per kaiserlichem Dekret vermacht. (Vgl. Maeda 1978, S. 97f) Ähnlich klingt die Geschichte Liu Daochuns vom Erwerb eines Bildes des Malers Hou Yi 侯翼 (aktiv im späten 10. Jh.), den er unter den Figurenmalern in Rang *miao* einordnet. In einer Straße sah er einen Mann, der ein altes Bild in einen Wasserbehälter tauchen wollte, um die Farben aus ihm auszuwaschen. Er konnte ihn davon abhalten und stellte fest, dass es sich um ein Bild von Hou Yi zum Doppel-Sieben-Fest handelte. Der Mann erzählte, er habe in der Hauptstadt gebettelt und um alte Dinge gebeten, die er dann für eine Mahlzeit verkauft habe. Die Rolle von Hou Yi war er aber wegen ihres schlechten Zustandes nicht losgeworden und so hatte er sie waschen wollen, um dann seine abgetragenen Kleider damit zu flicken. Liu Daochun kaufte sie ihm zum doppelten Preis ab und betrachtete sie zu Hause so intensiv, "dass er sich wie eine Prostituierte vorkam, die zu einem edlen Haus aufschaut." (Vgl. Lachman 1989, S. 31). Als Beispiel für einen rapiden Kursverlust in Europa, zumindest in der öffentlichen Wertschätzung, könnte Hans Makart (1840-1884) genannt werden, der zu Lebzeiten verehrt und umworben wurde, heute aber vergessen oder verachtet ist.

<sup>637</sup> Wir hatten bereits gesehen, dass in der Südlichen Song-Zeit unter Kaiser Gaozong eine systematische Aufbesserung der Hofsammlung erfolgt war, die auch neue Arrangements alter Rollen beinhaltete.

Täuschung. Je berühmter die Maler, desto größer die Gefahr, dass sie intentional betrieben wird. Über chinesische Kunst reden, heißt wesentlich auch, wie wir bereits im *Exkurs über Sammlungen* gesehen hatten, über Fälschungen reden.<sup>638</sup> Gegen Ende unserer Untersuchung versuchen wir uns Dong Yuans Wandlungsleib noch einmal über einen scheinbaren Umweg zu nähern. Wir besprechen dabei kein Fallbeispiel einer Fälschung. Das wäre nur anhand einer enttarnten Fälschung möglich. Anteil am Wandlungsleib ha-

---

<sup>638</sup> Nicht erst seit Mi Fu wird das Lob der Kunst wie ein Echo begleitet von der Klage über ihre Fälschungen. Schon im 7. Jahrhundert klagte Bei Xiaoyuan 裨孝源 darüber, dass die meisten Bilder in Sammlungen nicht echt seien. (貞觀公私畫史 *Zheng guangong sihua shi*, dat. 639, in: MSCS II.3; nach Zürcher 1955, S. 144) Aber erst mit Mi Fu geriet das Bewusstsein der Ubiquität von Fälschungen zu einer skeptischen Grundhaltung gegenüber gesammelten Werken. Sowohl in der Kalligraphie wie in der Malerei sah er von alten Meistern keine, von jüngeren Meistern kaum noch Originale vorhanden. Sogar im Vorwort des kaiserlichen *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* war die Möglichkeit eingeräumt worden, dass sich Fälschungen in die Sammlung eingeschlichen haben könnten. Auch Tang Hou hatte vor Fälschungen von alten Bildern gewarnt. Mit ihm allerdings formulierte sich zugleich die Gegenströmung, die sich den Kunstgenuss nicht durch das beständig mitlaufende Bewusstsein verleiden lassen will, es gar nicht mit den echten Werken zu tun zu haben. Er warnt davor, alles Unbekannte für eine Fälschung zu halten. „Wenn ich in meiner Jugend Dinge von Geist und Subtilität (神妙 *shenmiao*) sah, die nicht mit dem übereinstimmten, was ich (zuvor) gesehen hatte, betrachtete ich sie leicht als Fälschung.“ (*Hualun*, S. 11; Chou 2001, S. 87) Das Bewusstsein der Ubiquität von Fälschungen war demnach so verbreitet, dass Tang Hou es für nötig hielt, ihm entgegenzusteuern, um unbekannten Bildern die Chance zu geben, als Kunst anerkannt zu werden. Das Problembewusstsein zieht sich durch die gesamte chinesische Kunstgeschichte hindurch. In der Ming-Zeit urteilte Wang Shizhen 王世貞 über die mehrere hundert Bilder umfassende Sammlung von Li Kaixian 李開先 (1502-1568), dass sie nicht ein einziges echtes Bild enthalte. Li Kaixian war als Autor des *Zhonglu huapin* 中麓畫品 (*Die Zhonglu-Klassifizierung der Malerei*) von 1541, das sich mit zeitgenössischer Kunst beschäftigte, ein immerhin nicht ganz unbedeutender Kunstkritiker. (Vgl. Cahill 1982, S. 7) Derselbe Wang Shizhen war übrigens der Meinung, dass im Oeuvre des rund 200 Jahre zuvor verstorbenen Wu Zhen authentische und gefälschte Bilder kaum noch auseinanderzuhalten seien. (Vgl. Sirén 1936, S. 127) In der Ming-Zeit sollen sich sogar buddhistische Priester auf die Fälschung bestimmter Handrollen von Wu Zhen spezialisiert haben. (Vgl. Cahill 1958, S. 132) Es ließen sich beliebige Zeugnisse für die Verbreitung von Fälschungen einerseits und des Bewusstseins davon andererseits anführen. Die Situation wird in der Moderne nicht besser. Hochstadter zeichnet nach, wie die Zahl der bekannten Shen-Zhou-Zuschreibungen von 11 bis 30 im 18. Jahrhundert auf 200 bis 900 im 20. Jahrhundert anschwillt. Von den 27 von Sirén für echt gehaltenen Zuschreibungen erkennt er nicht eine einzige an. (Vgl. Hochstadter 1959/60, S. 100ff) Joan Stanley-Bakers Wu-Zhen-Studie kommt zu vergleichbaren Ergebnissen.

ben aber gelungene Fälschungen. Wir werfen daher einen Blick auf deren allgemeine Triebkräfte.

Gefälscht wurde, seitdem gesammelt wird.<sup>639</sup> Nicht erst seit Zhang Daqian gab es dafür eine Reihe von Motiven. Neben (und oft liiert mit) der Idee des Kunstschutzes gegenüber kaiserlichen Requirierungen ist die Profitabilität eines Geschäfts zu nennen. Sobald Kunst konvertierbar geworden war, ließen sich Bilder von namhaften Künstlern gegen Geld oder Gunst, besser noch beides, eintauschen.<sup>640</sup> Es ließen sich sogar ansonsten unverkäufliche Bilder für viel Geld verkaufen, wenn sie glaubhaft vorgeben konnten, von der Hand eines berühmten Malers zu sein.<sup>641</sup> Noch Zhang Daqian machte dieselbe Erfahrung wie schon Wang Hui nicht als erster: dass nämlich Fälschungen sich nicht nur besser verkauften als die eigenen Bilder, sondern auch als alte, aber unbekannte Originale.<sup>642</sup>

---

<sup>639</sup> S.o. *Exkurs über Sammlungen*. Gefälscht wurde alles, was sich sammeln ließ, und das bedeutete im alten China sogar Steine. Im 11. und 12. Jahrhundert brach eine Steinverehrung aus, die sich in der Konstruktion von Gartenlandschaften niederschlug. Steine vom Großen See in der Provinz Jiangsu waren besonders gefragt. (Vgl. Lachman 1989, S. 51, Fn. 229) Kaiser Huizong übertraf auch als Petromane seine Zeitgenossen. Über 50 mit glückverheißenden Inschriften versehene Steine befanden sich in seinem magischen Garten. Z.T. waren sie bereits beschriftet vom Himmel gefallen und so im Kaiserpalast abgegeben worden, z.T. waren sie erst auf Huizongs Anordnung mit Namen oder Titeln versehen worden. (Bickford 2002-03, S. 84f)

<sup>640</sup> Die Konvertierbarkeit von Kunst begann mit einer Art Finderlohn. In Zeiten, da der Herrscher ausschließlich Kuriosa sammelte, gab es noch keine frei konvertierbare Kunst. Kuriosa konnten nur in eine Richtung weitergegeben werden. Da Kuriosa als Omina betrachtet wurden, war der für die Regulierung des Verhältnisses von Himmel, Erde und Mensch zuständige Herrscher automatisch ihr rechtmäßiger Eigentümer bzw. Verwalter. Sie mussten ihm abgegeben werden. Als vom Himmel Beschenkte gewährte der Herrscher dann dem pflichtbewussten Untertanen huldvoll einen Lohn. Dasselbe Verhältnis zu den Dingen und den Untertanen hatten die Herrscher wohl auch noch, als sie begannen Kalligraphien und Bilder zu sammeln. Nur hatte man jetzt auch in der Gesellschaft begonnen zu sammeln und den Werken Wert beizumessen.

<sup>641</sup> Vgl. hierzu Zürcher (1955, S. 145), der aus Guo Ruoxus und Mi Fus Schriften Beispiele für horrenden Preise auflistet, die alten Meistern zugeschriebene Rollen erzielten.

<sup>642</sup> Arbeitssparend und gewinnbringend war es daher, alte anonyme Bilder durch Signaturen, Siegel und Kolophone aufzubessern. (Vgl. Fu 1973, S. 38) Waren solche Bilder nicht zur Hand, mussten sie nach dem Bedarf des Marktes gemalt werden. Tang Hou warnt: „Beim Betrachten von Bildern aus den Sechs Dynastien sollte man zuerst die Seide ansehen, danach die Pinselführung, dann die energetische Resonanz. Wahrscheinlich können unter zehn (Bildern) nur ein oder zwei als echt betrachtet werden. Diejenigen mit

Unabhängig vom finanziellen Gewinn findet ein Kampf um Anerkennung statt, wenn ein Maler seine Fälschung in die Welt entlässt, um sie der kritischen Prüfung der Kenner auszusetzen.<sup>643</sup> Wenn diese das Bild authentifizieren, geht er als stummer Sieger aus einem Duell hervor, in dem die eigene Kennerschaft im Verein mit den technischen Fähigkeiten als Einsatz eingebracht werden und die stumme Zugehörigkeit zu einer Linie der Gewinn ist. Eine gelungene Fälschung wird traditionell als Meisterstück eines Nachwuchsmalers betrachtet, der über das Kopieren alter Meister gelernt und nun das Gelernte unter Beweis gestellt hat.<sup>644</sup> Nach Meinung von Wen Fong ist durch die technische Analyse und das Kopieren alter Meisterwerke jeder chinesische Künstler ein potentieller Fälscher.<sup>645</sup> Wird er als solcher aktiv, so wird er zum Double des von ihm gefälschten Malers, in gewisser Weise aber auch zum Double des von ihm gleichzeitig düperten Kenner. Lothar Ledderose: "Forger and connoisseur are normally thought of as adversaries, who try to outwit each other. However, what is demanded of them in terms of psychological disposition and technical knowledge is quite similar. Both try to understand as precisely and completely as possible the creative and technical potential of a former artist."<sup>646</sup> Das duellfähige Verständnis der kreativen und technischen Möglichkeiten des alten Meisters gilt als der Kunstsinn, der einen jeden, ob Fälscher oder Kenner, in den Stand der Maler und Sammler hebt.

Im Selbstverständnis der Literaten geht es im Duell zwischen Fälscher und Kenner darum, wer eine intimere Kenntnis der Persönlichkeit des alten Meisters hat, will heißen: wessen Persönlichkeit dieser am ehesten gleicht. Es ist ein Spiel, bei dem die konfuziani-

---

kaiserlichen Inschriften und Siegeln sind besonders unglaublich.“ (*Abhandlung zur Malerei* 畫論 *Hualun*, S. 11; vgl. Chou 2001, S. 87f) Private Fälscher hatten sich die Methoden angeeignet, die bereits am Hof des Song Gaozong und davor des Tang Taizong gepflegt worden waren.

<sup>643</sup> Die unterschiedlichen Motive für Fälschungen können sich überlagern. Fu Shen unterstellt Zhang Daqian vier Motive: 1. Bewunderung für den Meister, 2. Austesten seiner persönlichen Fähigkeiten und 3. der Kennerschaft von anderen, 4. Profit. (Vgl. Fu 1991, S. 35)

<sup>644</sup> Fälscher wie Zhang Daqian betrachten diese Herausforderung allerdings nicht mit einer einmaligen Annahme als abgegolten. Sie fälschen auch weiter, wenn sie sich schon einen Namen mit eigenen Bildern gemacht haben.

<sup>645</sup> Vgl. Wen Fong 1962, S. 100.

<sup>646</sup> Ledderose 1979, S. 59f. Vgl. auch Fu: "Although their motives differ, the state of mind and the technical preparation of the great forger are similar to those of the ideal connoisseur." (Fu 1973, S. 22)

sche Verpflichtung zur Aufrichtigkeit aufweicht und dennoch nicht einfach von Betrug die Rede sein kann.<sup>647</sup> Im Duell der Kennerschaft geht es um eine von beiden Seiten geteilte Idee der Rechtmäßigkeit des Kunstbesitzes, so z.B. wenn der Fälscher sich von einem anderen Sammler ein Bild ausleiht und kopiert, um ihm dann bei der Rückgabe unbemerkt die Kopie statt des Originals auszuhändigen. Die Spielidee könnte so formuliert werden, dass jeder die Bilder besitzen soll, die er verdient.<sup>648</sup>

Die Idee, dass der Besitzer von Kunst auch ihr adäquater Kenner sein muss, hatte bei kaiserlichen Requirierungswellen zum Kunstschutz durch Fälschungen geführt. Es gibt noch einen anderen, für die Kunstgeschichte problematischeren Fall, in dem Fälschungen als Platzhalter von Originalen fungieren; dann nämlich, wenn diese verloren oder vermisst sind. Ist ein Bild aus einem frühen Sammlerkatalog bekannt, aber schon seit langer Zeit verschollen, dann besteht nur noch die Hoffnung auf seine verschwiegene oder unerkannte Existenz in einer geheimen Sammlung.<sup>649</sup> Schon ein vages Gerücht kann den passionierten Sammler auf das verschollene Bild ansetzen. Nun sind es nicht mehr nur die Kunsthäscher des Kaisers, die das Reich durchkämmen, sondern auch die Augen und Ohren des Kunstnarren. Wie ein Drogenabhängiger auf Entzug findet er keine Ruhe, bis er das Objekt seines Verlangens in Händen hält.

---

<sup>647</sup> Hegel, der voller Bewunderung über die Gesinnung und den Mut der Zensoren im alten China schreibt, zeigt sich zugleich abgestoßen von der verbreiteten „Immoralität der Chinesen“. „Sie sind dafür bekannt, zu betrügen, wo sie nur irgend können: der Freund betrügt den Freund, und keiner nimmt es dem andern übel, wenn etwa der Betrug nicht gelang oder zu seiner Kenntnis kommt.“ (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke Bd. 12, S. 165) Er erklärt diese Eigenart aus einem „Bewußtsein der Erniedrigung“, das leicht in ein „Bewußtsein der Verworfenheit“ übergehe. Dieses zeige sich auch in der Verbreitung der „Religion des Fo“ [sic!], „welche als das Höchste und Absolute, als Gott, *das Nichts* ansieht und die Verachtung des Individuums als die höchste Vollendung aufstellt.“ (ebd.)

<sup>648</sup> Das halb betrügerische, halb spielerische Ausfechten des rechtmäßigen Besitzanspruchs lässt sich bestens mit dem Profitmotiv koppeln. Deng Chun berichtet im zehnten Kapitel seiner *Ergänzungen zur Malerei* von einem Fälscher aus dem Kaiserhaus während der Zhenghe-Ära, der sich seltene Bilder auslieh und kopierte. Die Kopien gab er zurück, die Originale verkaufte er zu hohen Preisen. "In the end, those pictures circulated three or four times (copied and recopied)." (Maeda 1978, S. 98. Vgl. auch R. v. Gulik, *Chinese Pictorial Art*, S. 193)

<sup>649</sup> Walter Hochstadter setzt in seiner nüchternen und ernüchternden Untersuchung über Shen Zhou eine vage Hoffnung auf "a fair chance of additional originals of Shen Chou having survived in obscure private collections in the many old cities in China." (Hochstadter 1959/60, S. 110)

Was ging vor sich, als Dong Qichang in einer Zeit, in welcher der Ahnensitz seiner ästhetischen Linie zu verweisen drohte und die Frage nach einer anikonischen Meisterverehrung aufgetaucht war, längst verloren geglaubte Bilder von Dong Yuan aufspürte? Hatte der Himmel damals ein Einsehen und wies seinem Favoriten den Weg zu geheimen Sammlungen verschollener Originale? Oder hatten Fälscher im richtigen Augenblick ein Händchen?

Wie auch immer es damals gewesen sein mag, es gibt Situationen, in denen Fälscher als Künstler bzw. Künstler als Fälscher gefordert sind. Die Fähigkeit täuschend ähnliche Kopien herzustellen, nützt wenig, wenn es darum geht mögliche Bilder nachzuschaffen.<sup>650</sup> Das Bild muss komponiert werden, und es darf sich an keiner Stelle als abgemalt entlarven lassen. Der Pinsel muss frei und ungehemmt sein, und das Bild muss vom Geist eines Meisters durchdrungen sein; zumindest so sehr, dass der Sammler auf Suche es glaubt. Immer ist es auch ein psychologisches Duell, bei dem der Sammler seine Hoffnung auf ein verlorenes Meisterwerk durch die Vorsicht gegenüber möglichen Fälschungen in Schach halten muss. Gelingt einem Fälscher ein solches Bild, so hat er eine Leerstelle der Kunstgeschichte gefüllt und dazu beigetragen, dass in ihr keine klaffenden Lücken aufreißen. Wie ein malender Restaurator hat er eine fehlende Stelle nach eigenem Gutdünken rekonstruiert. Bei solchen Fälschungen ist Anmaßung im Spiel, auch verzerren sie den Gang der Kunstgeschichte – zu dem sie andererseits auf ihre Weise beitragen. Es wirkt in ihnen dieselbe Leidenschaft der Rekonstruktion, von der die Kunstgeschichte getrieben wird, wenn sie den authentischen Stil Dong Yuans aus späteren Bildern zu eruieren versucht.<sup>651</sup>

---

<sup>650</sup> Zhang Daqian hat mehrfach verlorene Bilder „rekonstruiert“. Den Titel *Dicht bewaldete Hügelketten* (*Dense Forests and Layered Peaks*) wählte er nach dem *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung*, dazu konstruierte er mit Siegeln eine Sammlungsgeschichte. (Vgl. Fu 1991, S. 191) Ähnlich verfuhr er bei dem Bild *Kaiser Xuanzong erfreut sich einer kühlen Brise* (*Emperor Xuanzong Enjoying a Cool Breeze*), das er dem für seine Palastdamen bekannten tang-zeitlichen Maler Zhang Xuan 張萱 (akt. 714-742) zuschrieb. (Vgl. Fu 1991, S. 198ff)

<sup>651</sup> Bereits Zhang Yanyuan hatte von der Praxis am Hof der Tang-Dynastie berichtet, „offizielle Kopien“ (官搨 *guanta*) herzustellen. In Ermangelung echter Werke hatte er ihnen einen dokumentarischen Wert zugesprochen. (LDMHJ, 2.76, Acker 1954, S. 191f) Die Frage, ob es sich um Originale, Kopien oder Fälschungen handelt, taucht aber auch bei solchen „offiziellen Kopien“ unweigerlich wieder auf, wenn im Lauf der Zeit vergessen wurde oder vergessen gemacht wurde, was ihr Ursprung war. Im Dickicht der

Fälschungen arbeiten nicht nur parallel zur Kunstgeschichte, sie können auch konform gehen mit den Sammlerinteressen. Sammlungen sind, wie schon Zhang Yanyuan wusste, auf große Namen angewiesen. Im besten Fall haben sie Originale von der Hand alter Meister; im zweitbesten Fall Fälschungen, von denen niemand weiß, dass es Fälschungen sind; im drittbesten Fall Fälschungen, von denen die anderen nicht wissen, dass es solche sind; und im schlechtesten Fall Fälschungen, von denen jeder weiß, dass es solche sind. Fälschungen müssen das leisten, was Nietzsche der Wahrheit zugedacht hatte: Sie sind „Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind“. <sup>652</sup>

Manche Bildüberlieferung wurde nur durch Fälschungen aufrechterhalten. <sup>653</sup> Es ist die Legion der Namenlosen, der private und öffentliche Sammler ein gut Teil ihrer Bestände verdanken. <sup>654</sup> Auch die Kunstgeschichte wäre ohne sie um einige ihrer Meisterwerke ärmer. Doch sie dankt es den unbekannten Meistern wenig. Dabei folgen sie alle, wie auch immer durch selbstische Interessen gehemmt, dem Ideal der Kunst. 聖人無名

---

Tradition, durch das die Begriffe Original, Kopie und Fälschung oft nur imaginäre Hoffnungsschneisen schlagen können, gilt, was Ledderose über Mi Fu gesagt hat: Dessen "copies did as much to obscure the image of the classical masters as they did to illuminate it." (Ledderose 1979, S. 94)

<sup>652</sup> Vgl. Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*, in: Werke Bd. 3, S. 314.

<sup>653</sup> In wiederum anderen Bildüberlieferungen mag es noch Originale geben, die aber allmählich durch die Wirkmacht von Fälschungen überlagert werden. So hat Joan Stanley-Baker bei ihrer Untersuchung des Wu Zhen zugeschriebenen Oeuvres einen unbekannten ming-zeitlichen Maler ausfindig gemacht, der das Image von Wu Zhen ihrer These zufolge nachhaltig geprägt hat. Sein bald schon mit Wu Zhen identifizierter Pinsel hat spätere namhafte und namenlose Maler beeinflusst. „Producing by far the largest corpus of paintings with Wu Zhen signatures which have survived in major collections, our active Ming artist has managed to impress the most distinctive stamp of his Wu Zhen interpretations on Ming, Qing, and indeed twentieth century perception of the old master. Moreover, he has engendered the largest following in admirers and forgers from the late-sixteenth century onwards. Active in the mid to late fifteenth century, this prolific and irrepressible artist who has dominated the Wu Zhen image for the past five hundred years shall be, for us, Hand A.“ (Stanley-Baker 1995, S. 261)

<sup>654</sup> Als Oswald Sirén einmal Werner Speiser in Stockholm zu Gast hatte und ihm die chinesischen Bildrollen des Museums zeigte, fügte er einschränkend hinzu, dass es sich wahrscheinlich bei einem Drittel der Bilder nicht um Originale handele. Darauf Speiser: „Herr Sirén, Sie sind ein unverbesserlicher Optimist.“ (Vgl. Ledderose 1999, S. 2f)

*shengren wuming*, hatte bereits Zhuangzi formuliert. „Der Heilige hat keinen Namen.“<sup>655</sup> Gemeint war einer, der unerkant und verborgen lebte, ohne den das Reich unter dem Himmel aber keinen Bestand haben konnte. Auch das Reich der Kunst hat solch Namenlose nötig, die es als ein Reich der Bilder erhalten. Die Rede ist von dem idealen Fälscher, der keine eigenen Züge hat; der unbekannt und unerkant bleibt; der seine eigenen Handschrift vollkommen ausgelöscht hat.<sup>656</sup> Nur ihm gelingt, was alle Künstler in China anstreben: im Werk den Abdruck ihres Herzens zu hinterlassen, wie Guo Ruoxu es formuliert hatte, und darin zugleich eins zu sein mit dem Dao, das in seinem ewigen Wandel keine bleibende Selbstheit kennt. Der Künstler, der den Pinsel vollkommen spontan und natürlich (自然 *ziran* oder auch 天真 *tianzhen*) führen kann, steht dem Einklang mit dem, was er malt, durch kein Selbst im Weg. Sein Herz ist gleich dem von Zhuangzis höchstem Menschen (至人 *zhiren*) zum Spiegel geworden, der nichts zurückbehält.<sup>657</sup> Er hat die Meisterschaft der Gestaltverwandlung erreicht, die es ihm erlaubt unter beliebige Masken zu schlüpfen. Ohne diese Masken würde von ihm, dem Namenlosen, in der Welt der Kunst nichts sichtbar. Wir, die wir Bilder von Namhaften brauchen, können ihn nicht wahrnehmen. Der perfekte Fälscher, der niemals enttarnt werden kann, ist das Ideal aller Fälscher und zugleich das Ideal aller Künstler. Empirisch hat es ihn vielleicht nie oder nur selten gegeben. Aber als Idee schwebt er jeder Epoche vor Augen, auch wenn sie von ihm schweigt.

Dem Fälscher voran geht der Fälschungswert eines Künstlers, dessen Bilder sich in Sammlungen mit Kunstwert angereichert haben.<sup>658</sup> Kunstwert und Fälschungswert von

---

<sup>655</sup> Vgl. Zhuangzi, Teil I (内篇 *neipian*), Buch 1 (逍遥游 *xiaoyaoyou*), Kap. 1: 至人無己, 神人無功, 聖人無名。(Taipei 1974, S. 52) „Der höchste Mensch ist frei vom Ich; der geistige Mensch ist frei von Werken; der berufene Heilige ist frei vom Namen.“ (Übersetzung R. Wilhelm, Wien 1951, S. 4)

<sup>656</sup> Das Ideal der ausgelöschten Handschrift kehrt in der modernen Kunst des Westens als Minimalismus, Funktionalismus oder auch Pop Art wieder; allerdings durchweg aporetisch verfasst, da es sich markt- und fetischkonform mit Namen verknüpft.

<sup>657</sup> Vgl. Zhuangzi, Teil I (内篇 *neipian*), Buch 7 (應帝王 *yingdiwang*), Kap. 6: 至人之用心若鏡。(Taipei 1974, S. 121) „Der höchste Mensch gebraucht sein Herz wie einen Spiegel.“ (Übers. R. Wilhelm, 1951, S. 58)

<sup>658</sup> Wie sehr der Sammlerwert von Bildern mit berühmten Namen verknüpft ist, unterstreicht eine Geschichte, von der Liu Daochun in seinem *Kommentar zu berühmten Gemälden der Gegenwärtigen [Song-] Dynastie* berichtet. Als Li Chengs Enkel die Werke seines Großvaters für den doppelten Markt-



Bildern nähren sich gegenseitig. Auch wenn in der landläufigen Auffassung Kunst aus Originalen besteht, während Fälschungen das von ihr abtrennbare Gegenteil darstellen, so ist das eine doch nie ohne das andere. Zwar fällt ein als Fälschung entlarvtes Bild einem Höllensturz gleich schlagartig aus dem Reich der Kunst heraus, um klammheimlich im Depot zu verschwinden; aber darin zeigt sich nur, dass Kunst eine Kehrseite hat. Fälschungen sind der ontologische Schatten der Kunst.

Des korrelativen Verhältnisses von Kunst und Fälschungen werden wir bei einem kontrastierenden Blick ins Reich der kunstlosen Bilder gewahr. Dort stellen wir erstaunt fest, dass Bilder gar nicht gefälscht werden können. Bilder sind sie selbst und sonst nichts. Sie existieren nicht verdoppelt zu einer Funktion an ihrer eigenen Stelle, die auch ein anderes Bild einnehmen könnte. Eine Fälschung hingegen ist ein Bild, das behauptet etwas anderes zu sein als es ist. Es existiert an Stelle eines anderen Bildes; allerdings nie eines bloßen Bildes, sondern eines Kunstwerks. Nur Kunstwerke können gefälscht werden. Nur sie sind einmalige Bilder, umgeben vom Nimbus ihrer Unersetzbarkeit, und doch konvertierbar, d.h. mit anderem gleich. Dadurch dass sie als Kunst Wert haben, treten sie zur Funktion verdoppelt an ihre eigene Stelle. Aber weil sie diese Stelle nicht aus sich selbst haben, sondern von anderen und für andere, vermögen sie sich an ihr nicht selbst zu behaupten und werden gegebenenfalls ersetzt. Einerseits können sie gegen Geld oder andere Gegenleistungen die Hände ihrer Besitzer wechseln, andererseits können sie verwechselt werden.

Stellt sich heraus, dass es sich bei einem Kunstwerk nur um eine Verwechslung gehandelt hat; dass es in Wirklichkeit gar nicht es selbst, sondern eine Fälschung ist, so scheint ein Zauber erloschen. Auf einmal kehrt sich das Verhältnis von uns zu ihm um. Hat es uns eben noch bezaubert, so sind nun wir es, die es im Nu entzaubern. Wie ein Fetisch<sup>659</sup> werden Fälschungen als Kunstwerke verehrt, und wie ein solcher werden sie

---

preis zurückkaufte, geschah es, dass viele Leute ihm "versehentlich" Bilder von Zhai Yuanshen 翟院深 (akt. um 1000) verkauften, die in ihrer Art von denen Li Chongs offenbar schwer zu unterscheiden waren. (Lachman 1989, S. 57, S. 64) Der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* listete 159 Bilder von Li Cheng in der kaiserlichen Sammlung auf, aber nur ein einziges von Zhai Yuanshen. Der Sammlerwert von Li Cheng kann demnach für jene Zeit auf eine Rate von 159:1 gegenüber dem von Zhai Yuanshen veranschlagt werden.

<sup>659</sup> Hegel hat den Fetisch (von portugiesisch *feitiço*: Zauberei) als Gegenstand bestimmt, in dem der an Zauberei glaubende Mensch seine vermeinte Macht über die Natur zur Anschauung gebracht findet.

fallengelassen, wenn irgendeine Evidenz ihre Zaubermacht gebrochen hat. Ohne diesen Zauber sind sie nur noch Bilder, stumm und bedeutungslos. So haben sie angefangen und so enden sie, wenn sie ein trauriges Los haben. Das glückliche Los eines Bildes ist es, als Kunstwerk anerkannt zu werden. Als solches allerdings beschwört es seinen Fälschungswert herauf. Das Bild, das Kunstwerk sein will, hat zu seinem geheimen τέλος die Fälschung.

Dass in der Kunstgeschichte oft genug der Schatten an die Stelle des Körpers tritt und verhindert, dass sie zu einer Kette von Leerstellen wird, gründet in einem verschwiegene Pakt mit ihrem Widersacher. Offiziell sind Fälschungen das Böse der Kunst. Entsprechend klammert sich, eingestanden oder nicht, die Theorie an die Idee einer „guten“ Kunst. So sollen es zwar keine Originale, aber immerhin Bona-fide-Kopien gewesen sein, die Dong Qichang für echt hielt und die uns heute den authentischen, typischen oder wahren Stil Dong Yuans vor Augen führen. Solche Kopien sind gut. Wären sie Fälschungen, wären sie schlecht. Was aber ist der Unterschied? Vor allem, wie wüssten wir von ihm?

Fu Shen spricht im Sinne der meisten Kunsthistoriker, wenn er erklärt: „The major distinction is in the copyist’s intent – any copy might be turned into a forgery under certain circumstances.“<sup>660</sup> Die Intention, genauer: die Betrugsabsicht, soll das Wesen der Fälschung ausmachen. "A forgery is any work of art made with the intention to deceive."<sup>661</sup> Damit aber ist sie zu einer kunsthistorisch belanglosen Größe deklariert. Zwar haben von Buddha bis Kant Religionsstifter und Philosophen immer wieder erklärt, dass nichts als gut gelten könne als allein der gute Wille; aber es war dabei nicht ihr

---

„Hier im Fetische scheint nun zwar die Selbständigkeit gegen die Willkür des Individuums aufzutreten, aber da eben diese Gegenständlichkeit nichts anderes ist als die zur Selbstanschauung sich bringende individuelle Willkür, so bleibt diese auch Meister ihres Bildes. Begegnet nämlich etwas Unangenehmes, was der Fetisch nicht abgewendet hat, bleibt der Regen aus, entsteht Mißwachs, so binden und prügeln sie ihn oder zerstören ihn und schaffen ihn ab, indem sie sich zugleich einen anderen kreieren; sie haben ihn also in ihrer Gewalt.“ (Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, Werke Bd. 12, S. 123.) Ähnlich wie bei ausbleibendem Regen dem Fetisch ergeht es dem Kunstwerk, wenn es sich als Fälschung enthüllt. Das prätentiose Bild wird ohne Samt- oder Schutzhandschuhe abgehängt und bis auf weiteres in ein dunkles Kellerverlies gebracht. Oben, im Lichtraum der Kunst, wird dann ein neues Kunstwerk aufgehängt.

<sup>660</sup> Fu 1991, S. 34.

<sup>661</sup> Fu 1973, S. 22.

Anliegen einen Beitrag zur Kunstgeschichte zu liefern. Die Intention ist ethisch oder juristisch von Belang, kunsthistorisch ist sie irrelevant. Eine in guter Absicht angefertigte Kopie ist stilistisch nicht zuverlässiger als eine mit betrügerischer Intention hergestellte Fälschung.<sup>662</sup>

Kopist und Fälscher können beide nicht mehr als Bilder malen. Damit Bilder zu Kunst werden, so hatten wir gesehen, müssen sie von Kennern anerkannt werden. Die Kenner sind es, die authentifizieren. Fälschungen lassen sich nicht vom Akt des Malens und auch nicht nur von einer betrügerischen Verkaufsabsicht her verstehen. Es gibt sie nicht ohne die Fehlbarkeit der Kenner. Wenn es moralisch und juristisch um die Intention geht, so ist kunsthistorisch die Wirkung ausschlaggebend. Für die aber zeichnet die Kennerseite verantwortlich. Von ihr hängt ab, wie das Image eines alten Meisters beschaffen ist und damit, nach welchen Kriterien und visuellen Evidenzen auch künftig authentifiziert wird. Kenner beziehen sich auf Kennerurteile. Um sich in eine existierende Linie einzureihen, sind Kenner geneigt, sich vergangenen Kennerurteilen anzuschließen. Andererseits kommt es, da zur Kennerschaft die Überlegenheit über andere Kennerschaft gehört, periodisch zur Kritik vergangener Fehlzuschreibungen. Kein Zuschreibungskorpus steht fest und erhält sich unverändert in der Zeit. Dass es mangelnde Kennerschaft ist, die in der heutigen Sicht für eine vergangene Fehlzuschreibung verantwortlich gemacht wird, bedeutet zugleich einen pragmatischen Umgang mit der Differenz von Intention und Wirkung auf der Kennerseite. De facto lässt sich nach Jahrhunderten kaum noch feststellen, ob ein Bild intentional oder versehentlich falsch zugeschrieben wurde.

---

<sup>662</sup> Ledderose: "It is an inherent danger in the practice of copying that copies can intentionally or unintentionally be taken for the original." (Ledderose 1979, S. 37) Die Gefahr der Nähe von Kopie und Fälschung zum Original ist eine doppelte: dass sie nicht groß genug sein könnte und die Kunstgeschichte einen falschen Eindruck von der Vergangenheit bekommt; und dass sie zu groß sein könnte, so dass es zu Fehlzuschreibungen kommt.

Das eigentliche Duell – oder gegebenenfalls die Komplizenschaft<sup>663</sup> – spielt sich auf der Kennerseite ab. Auch der Fälscher ist ein Kenner. Dadurch kommt es überhaupt erst zu einer immer subtileren Kennerschaft, die sich über Stilkunde und Analyse des Pinselduktus bis auf die Materialprüfung erstreckt. Noch die moderne Kunstwissenschaft verdankt diesem traditionellen Duell der Kennerschaft die Subtilität ihrer Methoden. Das garantiert keinesfalls Unfehlbarkeit in Bezug auf die Rekonstruktion des zu fälschenden Malstils, auf keiner der beiden Seiten. Wenn Fabrikationen eines Fälschers von anderen Kennern authentifiziert werden, glaubt er seine eigene Kennerschaft überlegen. Zhang Daqian z.B. hielt sich für den besten Kenner der letzten fünfhundert Jahre.<sup>664</sup> Aber er vertat sich sachlich genauso wie die von ihm überforderten Kenner. Genau wie fünfhundert Jahre vor ihm Dong Qichang unterliefen ihm, nach heutigem Stand, grandiose Fehlzuschreibungen, die vielleicht wie bei jenem einerseits der Erwartung und dem Verlangen geschuldet waren, auf große Namen zu stoßen, andererseits dem Image alter Meister, in das bereits die Wirkung spezifischer Fehlzuschreibungen eingegangen war.<sup>665</sup> Sowenig der Kenner, auch nicht der moderne Kunsthistoriker, dem Fälscher a priori an Kennerschaft überlegen ist, sowenig ist es der Fälscher dem Kunsthistoriker. Und sowe-

---

<sup>663</sup> Wir hatten gesehen, wie Zhang Daqian den namhaften Kenner Puru um ein Kolophon zu einem (falschen) Bild von Dong Yuan gebeten hatte, das er gar nicht kannte. Da es sich bei den Fälschern oft um Maler aus denselben Kreisen wie die zu überlistenden Kenner und Sammler handelt, sind sie untereinander in ein System von Beziehungen und Gefälligkeiten eingebunden, aus dem schnell eine fallweise Komplizenschaft entsteht. Oder um es noch einmal mit C.C. Wang zu sagen: „They help each other out.“ (Vgl. Cahill 1999, S. 49f) Manchmal helfen auch Glück, Zufall oder Vorsehung mit, so z.B. als der Sammler Yan Shengbo 燕笙波 unwissentlich eine Fälschung von Zhang Daqian erwarb und ihn dann selbst um eine Beglaubigung bat. Zhang Daqian tat ihm den Gefallen und erklärte im selben Kolophon gleich noch eine andere Juran-Fälschung aus eigener Produktion für authentisch. (Fu 1991, S. 191f)

<sup>664</sup> Fu Shen über Zhang Daqian: "He considered himself the best judge of painting in five hundred years." (Fu 1991, S. 42)

<sup>665</sup> Zhang Daqian fälschte Juran mit *Dicht bewaldete Hügelketten (Dense Forests and Layered Peaks)* nach einem Foto von *Unzählige Schluchten mit Wind in den Kiefern (Myriad Ravines with Wind in the Pines)*, das heute als Fälschung aus der Ming- oder Qing-Zeit gilt. (Fu 1991, S. 191). Ebenso erwarb er Bilder von Wang Meng, die heute nicht mehr für authentisch gehalten werden, und malte "nach Wang Meng" (Fu 1991, S. 156). Last not least war es ihm mit der Dong-Yuan-Zuschreibung *Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss* genauso gegangen – vorausgesetzt er hatte sie tatsächlich für einen Dong Yuan gehalten.

nig eine Fälschung garantiert, dass von ihr auch noch ein Original existieren muss, so wenig garantiert im Duell der Kennerschaft, dass wenn einer sich irrt, der andere Recht hat. Die Fehlbarkeit gehört zum Konstitutionsprozess der Kunst; so sehr sogar, dass am Ende, wie schon Max Loehr geunkt hatte, ein originales, aber „untypisches“ Werk suspekt erscheinen könnte, wenn es dem gegenwärtigen Image des alten Meisters nicht gliche.

Fälscher, Kopisten und Maler, die genuine Werke „im Stile von“ schaffen, haben alle etwas gemeinsam: den kunsthistorischen Charakter ihrer Arbeiten. Sie alle greifen Vorlagen auf, die sie mehr oder weniger bewusst variieren.<sup>666</sup> Dabei verwandeln sie vielleicht den alten Meister immer ein bisschen den Vorgaben durch den Rahmen ihrer eigenen Epoche an, d.h. dem Image, das sich eine Zeit von ihrer Vergangenheit macht. Gleichzeitig gilt umgekehrt, dass sie etwas von der Bildsprache der Vergangenheit freizulegen versuchen. Ein Fälscher weiß, dass er nicht der erste seiner Art ist und dass Vorgänger sich in das Zuschreibungskorpus des alten Meisters eingeschrieben haben. Was ihn von seinen Vorgängern unterscheidet, ist, dass er es besser kann. Weil er mehr von Kunst und mehr von dem alten Meister versteht als alle seine Vorläufer und die zeitgenössischen Kenner zusammen, kann er mit seinen Fälschungen den Ursprung besser rekonstruieren als die existierenden Vorlagen. So war es bei Zhang Daqian, und so war es schon bei seinen Vorgängern. Ob die zeitgenössischen Kenner oder die der Nachwelt das auch so empfinden, bleibt ihrem eigenen Verständnis vom Ursprung überlassen. Auf jeden Fall sind Fälschungen nicht nur gegenwärtige Versuche, die Vergangenheit zu überschreiben und damit die Zukunft zu übertölpeln. Sie sind auch Versuche, dies alles, sofern es schon geschehen ist, zu entzerren und die Vergangenheit zu rekonstruieren. Wie andere Bilder auch, die in den Bestand der Kunst aufgenommen werden, gehen sie mit der Wirkkraft dieser doppelten Perspektive in die Kunstgeschichte ein.

Fu Shen hält Fälschungen neben Kopien und Imitationen für wichtige Dokumente bei der Erschließung der kunstgeschichtlichen Bedeutung eines Werks.<sup>667</sup> Eine Fälschung,

---

<sup>666</sup> Max Loehr hatte in seinem Artikel *Art-historical Art* von 1970 den Begriff der gemalten Kunstgeschichte zunächst nur für qing-zeitliche Kopien eingeführt, die er von der eigentlichen innovativen Kunst jener Epoche absetzen wollte. Der Begriff lässt sich jedoch auch in allgemeinerem Sinne verstehen, so bei Silbergeld: "Painting ... has been termed an 'art-historical art' and, like calligraphy, takes aesthetic delight in pursuing ever more subtle shades of variation on past models." (Silbergeld 1982, S. 21)

<sup>667</sup> Vgl. Fu 1973, S. 22. So auch Christopher Luce: „Like it or not, forgeries constitute a major part of Chinese art history.“ (Luce 2000, S. 14)

die in die Überlieferung eingegangen ist, hat unweigerlich Wirkung auf andere Künstler ausgeübt. Wie der Flügelschlag eines Schmetterlings, der das ganze Universum in Bewegung setzt, hat ein falsch zugeschriebenes Werk seine Spuren hinterlassen. Es ist Teil der Kunstgeschichte geworden und muss als solches behandelt werden. Der Fälscher unterscheidet sich in seiner kunstgeschichtlichen Wirkung nicht vom Künstler. Um noch einmal Fu Shen mit einer provokanten These zu Wort kommen zu lassen: "As the activities of the forger are very much a fact of our visual past, we would do well to rid the word of its moralistic and pejorative connotations. The forger himself is an artist."<sup>668</sup> Wir müssen davon ausgehen, dass Fälscher zu dem Rollenensemble gehörten, das an der Konstitution von Dong Yuans Wandlungsleib beteiligt war; und wir müssen der Möglichkeit gewärtig sein, dass sie es noch sind.

Bilder sind immer auch Spuren. Um Kenntnis von Bildzusammenhängen zu erlangen, muss die Kunstgeschichte Spuren lesen. Auf was verweisen sie, wer hat sie zu welcher Zeit hinterlassen, wem haben sie als Orientierungsmarken auf welchem Weg gedient? Dong Yuans Wandlungsleib hat uns gelehrt, dass die Spuren eines alten Meisters mit der zeitlichen Entfernung nicht einfach immer blasser werden, zumindest nicht in jeder Epoche. Der Weg, den sein Werk beschrieben hat, dünnt sich nicht einfach aus. Die rückblickende Spurensicherung stellt im Gegenteil immer mehr Spuren fest. Nicht dass der historische Höchststand des Zuschreibungsumfangs zur Zeit des *Gemäldekatalogs der Ära Friedensverkündung* später noch einmal erreicht worden wäre, aber es sind seither zahlreiche Zuschreibungen hinzugekommen (und größtenteils wieder verschwunden), die in ihm noch nicht erfasst waren. Auf der Fährte überlagern sich Spuren, und es ist nicht immer klar, wer sie wann hinterlassen hat und ob sie wirklich alle zum gesuchten Ursprung zurückführen. Eine in der Kunst des Spurenlesens versierte Kunstgeschichte entdeckte am Schauplatz des Geschehens unter all den Spuren auch ihre eigenen. Mit einem besseren Verständnis des Wandlungsleibs alter Meister begriffe sie, dass sie immer Einfluss auf ihn hatte, in ihrer traditionellen genauso wie in ihrer modernen Vari-

---

<sup>668</sup> Fu 1973, S. 23. Ist der Fälscher als Künstler anerkannt, so gilt für ihn dieselbe Art der kunstgeschichtlichen Betrachtung wie für diesen. "Ideally, our authentication of forgeries would include, just as with genuine works, the period or specific date of execution, possible region, and, ultimately, even the identity of the forger." (Fu 1973, S. 23) Diese kunsthistorische Verortung von Fälschern ist per definitionem nicht für den idealen, sondern nur für den enttarnten Fälscher möglich.

ante. Beim Vergleich der kennerschaftlichen Kriterien, die z.B. Tang Hou oder die modernen *Flussufer*-Experten bei ihren Authentifizierungen leiteten, lernt die Kunstgeschichte ihren Anteil am Zuschreibungskorpus einer Epoche und damit am Wandlungsleib verstehen. Mit dieser Einsicht beginnt sie sich selbst zu wandeln und wird selbstreflexiv. Ein Wort von Nils Bohr abwandelnd, mit dem er die Entdeckungen der Quantentheorie auf das Selbstverständnis der Wissenschaft bezog, ließe sich sagen: Kunsthistoriker sind nie nur Zuschauer, sondern immer auch Akteure des Geschehens, das sie untersuchen.

Nach Max Loehr gibt uns nicht jede Fälschung ein falsches Bild von einem alten Meister. Sie kann uns im Gegenteil das Typische an ihm vermitteln. Nach unserem Verständnis des Wandlungsleibs vermittelt sie uns allerdings nur das Typische, wie es der Zeit des Fälschers vorschwebte. Jede Epoche hat falsche Fährten gelegt, und vielleicht ist manch eine von ihnen wirkmächtiger gewesen als tatsächliche Originale des Meisters. Aber so wie der Kunstwert eines Werks seinen Fälschungswert hinter sich herzieht, so lässt das Wissen um den Fälschungsanteil in einem Zuschreibungskorpus das Verlangen nach einem Original scheinbar nur größer werden.

Im klassischen Chinesisch nennt man Originale 真跡 (*zhenji*), was soviel heißt wie „echte (oder wahre) Spur“. Von solch echten Spuren wollten sich die Literaten zu ihrem eigenen Ursprung zurückführen lassen. Sie bedurften dieser Spuren, um durch ihren Ursprung legitimiert zu sein; und sie fanden solche Spuren, zur Not in „originalgetreuen“ Nachahmungen.<sup>669</sup> Die moderne Kunstgeschichte möchte darunter jedoch nur Bilder verstanden wissen, deren Urheber der alte Meister war. In ihnen sieht sie Bilder, die eine kunsthistorische Wirkmacht auf andere Bilder hatten, nicht aber auf sie selbst. Darin liegt ein Stück Selbstverkenntung. Auch sie sucht Originale, weil ihr Kunstbegriff, der sie selbst legitimiert, an solche gebunden ist. Noch immer liegt der Ursprung der Kunst und somit ihr eigener in originalen Meisterwerken. Wie aber sollten wir sie erkennen, selbst wenn es sie noch gäbe? Es hat sich nicht nur auf Seiten der Bilder etwas getan in den mehr als tausend Jahren seit Dong Yuans Tod. Es tut sich auch etwas im Verständnis der Kenner von ihrer Erkenntnis. Die moderne Wissenschaft war noch mit dem erkenntnistheoretischen Optimismus aufgebrochen, dass sie beides, die zwangsläufi-

---

<sup>669</sup> Luce formuliert den traditionellen Wahrheitsbegriff in der Ästhetik so: „The word *zhen* in the term *zhenji* or ‚true specimen‘ often meant ‚true to the original‘ rather than ‚genuine‘.“ (Luce 2000, S. 10)

gen Zeitstilbeschränkungen vergangener Fälscher und die kennerschaftlichen Insuffizienzen früherer Connaisseurs, wie die Spreu vom Weizen würde trennen können, um einen unverstellten Durchblick auf die ursprünglichen Urheber zu bekommen. Kontrollierte Methodik sollte ihr als erster Epoche erlauben, frei von undurchschauten Schranken ihrer Zeit zu erkennen. Doch spätestens seit der *Flussufer*-Debatte beginnt ihr zu dämmern, dass ihre spezifischen Methoden, wenn sie denn nicht auch Irrwege werden sollen, sich vom Topos der mangelnden Kennerschaft der anderen entfernen müssen, und dass es Abschied nehmen heißt von den glücklichen Zeiten der Wahrheitsunmittelbarkeit.

Vielleicht lag der Ursprung der Kunst (des Dong Yuan und anderer), die wir heute sammeln und verehren, tatsächlich in einzigartigen Meisterwerken. Vielleicht lässt es sich nur nicht anders denken. Aber originalgetreu rekonstruieren lässt sich dieser Ursprung nicht mehr. Die Debatte um das *Flussufer* hat uns vor Augen geführt, dass selbst wenn es in einem Zuschreibungskorpus Originale gäbe, die Frage ihrer Erkennbarkeit offen bleiben müsste.

Dass auch ein Wandlungsleib mit Originalen begonnen haben muss, ist ein theoretisches Postulat.<sup>670</sup> Wie eine regulative Idee schwebt das Original über den empirischen Zuschreibungen. Aber empirisch auftauchen könnte es doch nur als Spur unter Spuren, als fragliches Bild aus einer Sammlung. So wie das *Flussufer*. Auch der kunsthistorische Optimist, der wie ein Lottospieler an das Auftauchen eines Originals nach tausend Jahren glaubte, stieß an eine Grenze der Bestimmbarkeit. Je weiter wir zurückgehen, desto weniger gesicherte (oder auch nur vermeintlich gesicherte) Originale haben wir zum Zeitstilvergleich. Unter den Texten, die wir hinzunehmen müssen, lauern ebenfalls Fälschungen. Auch gibt es keine überhistorischen Standards der Bildbeschreibung. Divergierende Beschreibungen von Bildern könnten bis zu einem gewissen Grad verschiedenen Betrachtungsweisen und Beschreibungssprachen geschuldet sein. Die grundlegende Unschärfe aber liegt in der Bindung des Begriffs der Kunst an den des Originals, das sich eben nicht anders denn als Spur zeigen kann.

---

<sup>670</sup> Es handelt sich übrigens um kein gänzlich unabweisbares Postulat. Denkbar wäre auch eine anonym oder kollektiv von Zeitgeisteinflüssen angestoßene Entwicklung, für die post festum eine Gründerfigur ersonnen wurde. Dies ist der normale Vorgang bei der Zuschreibung von Kulturleistungen an einen Kulturheros. In historischer Zeit wäre dies möglich bei Personen, zu denen zeitgenössische Quellen entweder nicht vorliegen oder aber nichts Spezifisches bezüglich der ihnen zugeschriebenen Kulturleistung sagen.



Es sind nicht nur die Sammler, die dem Fetisch der großen Namen huldigen. Die herbeigerufenen Kunsthistoriker spielen mit, auch wenn sie vielleicht, nicht zuletzt auf den Ruf ihrer Kennerschaft bedacht, zunächst nur die Entstehungszeit bestimmen wollen. Aber dann fragen sie doch, ob es ein Kunstwerk oder eine Fälschung sei. Es ist die Frage, mit der schon immer Bilder an die Pforten der Kunstwelt gebracht wurden. Auch wenn die Frage, wie Max Loehr meinte, positiv vielleicht nie beantwortet werden kann<sup>671</sup> und der dahinter stehende Kunstbegriff ein veraltender ist, so öffnet sie (nicht ihre Antwort) doch den Raum für neue Blickerfahrungen. Denn während die Frage im Raum schwebt, geschieht ein Seinswandel mit dem Bild. Es wird zum Enigma. Das Enigma fordert den Durchblick auf das Bild, das sich hinter Kunstwerk und Fälschung gleichermaßen verbirgt.

Das Enigma ist vielleicht ein unschätzbares Kunstwerk, vielleicht aber auch nur ein ganz gewöhnliches Bild, das lediglich falsch zugeschrieben wurde. Oder es ist ein bössartiges Bild, das als vorgebliches Kunstwerk gemalt wurde und nun mit unbestechlichem Blick Zentimeter für Zentimeter auf verräterische Stellen abgesucht werden muss. Wie man es auch betrachtet, scheint es sein eigenes Gegenteil sein zu können. Es ist ein ambiger Status in der Schwebe zwischen Original und Fälschung. Was im Enigma durchscheint, ist einerseits der Zustand, mit dem alles einmal begonnen hat, bevor es Kunstwerke oder Fälschungen gab; und andererseits sind es die möglichen Schicksale des Bildes. Das Enigma ist der Zeitraum eines Bildes, in dem alles möglich und nichts wirklich ist. Es ist der Raum der Kunst ohne wertende Begriffe. Dieser Kunstraum wird mit dem Expertenurteil wieder verlassen.

Das Enigma taucht als einzelnes Bild auf, aber über seinem Rätsel wird das Ganze, von dem aus es beurteilt werden sollte, fraglich. Alles, was im Zuschreibungskorpus des Meisters festgeschrieben war – die spezifische Qualität seiner Pinselführung, seine Zeitstiladaption, seine Sujets – muss wieder hinterfragt werden, irgendetwas ist nicht stimmig. Was feststeht, gerät in Bewegung. Erst die jetzt zu fällende kennerschaftliche Entscheidung wird diese Bewegung wieder für eine weitere kunsthistorische Periode zur Ruhe bringen können. Mit dem zu lösenden Rätsel des Bildes wird eine Entscheidung über das Zuschreibungskorpus des Meisters fallen. Der gefragte Kunsthistoriker wird

---

<sup>671</sup> „It is not possible to prove authenticity.“ (Loehr 1964, S. 188)

sich bewusst, dass er dabei ist, am theoretischen Kokon des Wandlungsleibs mitzuspinnen, aus dem dieser in einer neuen Metamorphose auftauchen wird.

Es ist der Mensch, der die Frage nach der Echtheit stellt. Das Bild soll sie beantworten. Aber es schweigt wie die Sphinx, die sich über den Ursprung der Kunst gelegt hat.

## Literaturverzeichnis

- William Acker, Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. Leiden 1954  
- ders., Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting. Volume II. Leiden 1974
- Svetlana Alpers, Rembrandt's Enterprise. The Studio and the Market. Chicago 1988
- Rudolf Arnheim, „On Duplication“, in: Denis Dutton (Hg.), The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art. Berkeley und London 1983
- Jan Assmann und Burkhard Gladigow (Hg.), Text und Kommentar: Archäologie der literarischen Kommunikation. O.O. 1995
- Richard Barnhart, Li Kung-lin's *Hsiao-ching-t'u*. Princeton 1967  
- ders., Marriage of the Lord of the River. A Lost Landscape by Tung Yüan. (*Artibus Asiae* Supplementum 27) Ascona 1970  
- ders., „Tung Yüan“, in: H. Franke 1976  
- ders., Along the Border of Heaven. Sung and Yüan Paintings from the C.C. Wang Family Collection. New York 1983  
- ders., „The 'Wild and Heterodox School' of Ming Painting“, in: Bush/Murck 1983  
- ders., „Tung Ch'i-ch'ang's connoisseurship of Sung Painting and the Validity of His Historical Theories: A Preliminary Study“, in: Ho 1991  
- ders., „Die Ming-Akademie“, in: Barnhart/Fong 1996  
- ders., „The Spurious Controversy over *The Riverbank*“, in: *Oriental Art* 28, Nr. 11 (December 1997)  
- ders. et al. (Hg.), Three Thousand Years of Chinese Painting. Yale University Press 2002
- Richard Barnhart und Wen C. Fong (Hg.), Mandat des Himmels. Kaiser und Künstler in China. Zürich 1996
- Hans Belting, Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst. München 1998
- Maggie Bickford, „Emperor Huizong and the Aesthetic of Agency“, in: *Archives of Asian Art* 2002-03 (LIII)
- Claudia Brown, „Some Aspects of Late Yuan Patronage in Suchou“, in: Li 1989
- Susan Bush, „Literati Culture under the Chin“, in: *Oriental Art* N.S. 15 (1969)  
- dies., The Chinese Literati on Painting. Cambridge, Massachusetts 1971  
- dies., „Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the 'Landscape Buddhism' of Mount Lu“ in: Bush/Murck 1983
- Susan Bush und Shih Hsio-yen (Hg.), Early Chinese Texts on Painting. Cambridge, Massachusetts 1985
- Susan Bush und Christian Murck (Hg.), Theories of the Arts in China. Princeton 1983

James Cahill, Wu Chen. Michigan 1958  
 - ders., Chinesische Malerei. Genf 1960  
 - ders., The Art of Southern Sung China. New York 1962  
 - ders., „The Orthodox Movement in Early Ch'ing Painting“, in: Ch. Murck 1976  
 - ders., Parting at the Shore. New York und Tokyo 1978  
 - ders., An Index of Early Chinese Painters and Paintings. Berkely, Los Angeles und London 1980  
 - ders., The Distant Mountains. New York und Tokyo 1982  
 - ders., „Tung Ch'i-ch'angs Painting Style: Its Sources and Transformations“, in: Ho 1992  
 - ders., The Painter's Practice. New York 1994  
 - ders., „The Case Against *Riverbank*: An Indictment in Fourteen Counts“, in: Smith/Fong 1999

Cao Zhao 曹昭, *Xinzeng gegu yaolun* 新增格古要论. Beijing 1987

Chan Hok-lam und William Theodore De Bary (Hg.), Yüan Thought. New York 1982

Chang Lin-sheng, „The National Palace Museum. A History of the Collection“, in: Fong/Watt 1996

J.D. Chen 陳仁濤 (Chen Rentao), The Three Patriarchs of the Southern School in Chinese Painting (中國畫壇的南宗三祖 *Zhongguo huatan de nanzong sanzuo*). Hong Kong 1955

Chiang I-han, „Yüan Court Collections of Painting and Calligraphy“, in: *National Palace Museum Quarterly*, Bd. 14, Nr. 2-3 (1979, 1980)

China 5000 Years: Innovation and Transformation in the Arts (Ausstellungskatalog). New York 1998

Frank Ching, Ancestors. London 1988

Yeongchau Chou, Reexamination of Tang Hou and his *Huajian*. Kansas 2001

Craig Clunas, Art in China. Oxford 1997

Victoria Contag, Chinese Masters of the 17th Century. London 1969

*Dafengtang mingji* 大風堂名蹟 (*Berühmte Gemälde aus der Halle des Großen Windes*, Sammlungskatalog von Zhang Daqian), 4 Bände, hg. von Wang Bicheng 王必成. Taipei 1978

*Daguan lu* 大觀錄, hg. v. Wu Sheng 吳升. Taipei 1970

Sir Percival David, Chinese Connoisseurship. The Ko Ku Yao Lun. The Essential Criteria of Antiquities. London 1971

Günther Debohn, *Lob der Naturtreue*. Wiesbaden 1969

Deng Chun 鄧椿, *Huaji 畫繼 (Ergänzungen zur Malerei)*, in: ZGMSLZCK Bd. 3

Ding Xiyuan, „Du ‘Xi’an tu’“, in: *Gugong wenwu yuekan*, Nr. 179 (Februar 1998)

Dong Qichang, *Huachanshi suibi* (HCSSB) 畫禪室隨筆 (*Miszellen aus dem Atelier der Meditation über die Malerei*) in: YSCB Bd. 28

Dong You 董迨, *Guangchuan huaba* 廣川畫跋, in: SKQS

Eight Dynasties of Chinese Painting (Ausstellungskatalog Cleveland Museum of Art, hg. v. Sally W. Goodfellow). Cleveland 1980

Fang Chaoying: „Ho Liang-chun“, in: Goodrich/Fang 1976

Eugen Feifel, *Geschichte der Chinesischen Literatur*. Darmstadt 1959

John C. Ferguson, „The Imperial Academy of Painting“, in: *T'ien Hsia Monthly*, October/November 1940

Wen C. Fong, „The Problem of Forgeries in Chinese Painting“, in: *Artibus Asiae* XXV (1962)

- ders. et al. (Hg.), *Images of the Mind*. Princeton 1984

- ders., „Tung Ch’i-ch’ang and Artistic Renewal“, in: Ho 1992

- ders., „Remembering Chang Dai-chien“, in: *Proceedings of the International Conference on the Poetry, Calligraphy, and Painting of Chang Dai-chien and P’u Hsin-yu*, 1993. Taipei 1994

- ders., „Abbilder natürlicher und gesellschaftlicher Ordnung“, in: Barnhart/Fong 1996

- ders., „Die Kaiser als Künstler und Mäzene“, in: Barnhart/Fong 1996 (a)

- ders., „Riverbank: From Connoisseurship to Art History“, in: Smith/Fong 1999

- ders., „Riverbank“, in: Hearn/Fong 1999

Wen C. Fong und James C.Y. Watt (Hg.), *Possessing the Past* (Ausstellungskatalog). New York 1996

Herbert Franke (Hg.), *Sung Biographies*. 4 Bände. *Münchener Ostasiatische Studien*, Nr. 16, 17. Wiesbaden 1976

-ders., „Wang Yün (1227-1304): A Transmitter of Chinese Values“, in: Chan/De Bary

1982

Herbert Franke und Denis Twitchett (Hg.), *The Cambridge History of China*. Vol. 6. *Alien Regimes and Border States, 907-1368*. Cambridge 1994.

Otto Franke, Geschichte des chinesischen Reiches. 5 Bände. Unveränderte Neuausgabe. Berlin 2001

Marilyn Fu und Fu Shen, *Studies in Connoisseurship*. Princeton 1973

Fu Shen, „A Study of the Authorship of the ‘Hua–Shuo’”, in: *Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting*. Taipei 1972

- ders., „A History of the Yüan Imperial Art Collections“, Nr. 1-4, in: *National Palace Museum Quarterly*, Bd. 13 (1979)

- ders., „Chang Dai-chien's ‘The three Worthies of Wu’ and His Practice of Forging Ancient Art“, translated by Jan Stuart, in: *Orientalism* 20, Nr. 9 (September 1989)

- ders., „Chang Dai-chien and Tung Yüan“, in: *Proceedings of the International Conference on the Poetry, Calligraphy, and Painting of Chang Dai-chien and P'u Hsin-yu*, 1993. Taipei 1994

- ders. (傅申), *Zhang Daqian de shijie* 張大千的世界, *The World of Chang Dai-Chien*. Taipei 1998

Fu Shen und Jan Stuart, *Challenging the Past: The Paintings of Chang Dai-chien*. Washington 1991

Adalbert Gail (Hg.), *Zur Stellung des Künstlers in den orientalischen Gesellschaften*. Graz 1982

Deborah del Gais Muller, „Hsia Wen-yen and his *T'u-hui Pao-chien* (Precious Mirror of Painting)“, in: *Ars Orientalis* Nr. 18 (1988)

Jaques Gernet, *Die chinesische Welt*. Frankfurt 1988

Herbert A. Giles, *A Chinese Biographical Dictionary*. Cambridge 1898 (Nachdruck Taipei o.J.)

- ders., *A History of Chinese Literature*. Rutland 1973

Roger Goepper, *Blumen aus dem Senfkorngarten*. München 1960

- ders. et al. (Hg.): *Zur Kunstgeschichte Asiens*. Wiesbaden 1977

L. Carrington Goodrich, „Mo Shih-lung“, in: Goodrich/Fang 1976

- ders., „Ts'ao Chao“, in: Goodrich/Fang 1976

L. Carrington Goodrich und Fang Chaoying, *Dictionary of Ming Biography 1368-1644*. New York und London 1976

*Gugong Shuhualu* 故宮書畫錄. 4 Bände. Taipei 1965

Robert van Gulik, *Chinese Pictorial Art as Viewed by the Connoisseur*. Rom 1958

- ders., *Gedanken und Erlebnisse eines chinesischen Kunstsammlers*. Essen 1971

Guo Ruoxu 郭若虛, *Tuhua jianwenzhi* (THJWZ) 圖畫見聞誌 (*Erfahrungen mit der*

*Malerei*), in: Soper 1951

Guo Xi 郭熙, *Linquan gaozhi ji* 林泉高致集, (*Der hohe Stil der Wälder und Quellen*), komp. v. Guo Si 郭思, Vorwort von 1117. Taipei 1980

Caroline Gyss-Vermande, *La Vie et L'Oeuvre de Huang Gongwang (1269-1354)*, Mémoires de l'Institut des Hautes Études Chinoises, Volume XXIII. Paris 1984

Han Junghee, *Tung Yüan's influence on Tung Ch'i-ch'ang's paintings*. Kansas 1991

Han Zhuo 韓拙, *Shanshui chunquan ji* 山水純全集 (*Über das reine Wesen der Landschaft*), in: Maeda 1978

Robert E. Harrist, „Connoisseurship: Seeing and Believing“, in: Smith/Fong 1999

HCSSB s. Dong Qichang, *Huachanshi suibi*

He Liangjun 何良俊, *Siyoushai hualun* 四友齋畫論 (*Abhandlung der Malerei aus dem Studio der Vier Freunde*), in: YSCB Bd. 12

Maxwell K. Hearn, „Die künstlerische Synthese in der Qing-Dynastie“, in: Barnhart/Fong 1996

- ders., „A Comparative Physical Analysis of *Riverbank* and Two Zhang Daqian Forgeries“, in: Smith/Fong 1999

- ders., „Along the Riverbank“, in: Hearn/Fong 1999

Maxwell K. Hearn und Wen C. Fong (Hg.), *Along the Riverbank*. New York 1999

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke Bd. 12. Frankfurt 1970

Friedrich Hirth, *Scraps from a Collector's Note Book*. Leiden, Leipzig und New York 1905

Ho Wai-kam: „Chinese under the Mongols“, in: Ho/Lee 1968

- ders., „Tung Ch'i-ch'ang's New Orthodoxy and the Southern School Theory“, in: Ch. Murck 1976

- ders., „Aspects of Chinese Painting from 1100 to 1350“, in: *Eight Dynasties* 1980

- ders. (Hg.), *Proceedings of the Tung Ch'i-ch'ang International Symposium*. Kansas City 1991

- ders. (Hg.), *The Century of Tung Ch'i-ch'ang, 1555-1636*. 2 Bände. Kansas City 1992

- ders., „Tung Ch'i-ch'ang's Transcendence of History“, in: Ho 1992

Ho Wai-kam und Sherman Lee (Hg.), *Chinese Art under the Mongols: The Yüan Dynasty (1279-1368)*. The Cleveland Museum of Art 1968

Walter Hochstadter, „The Real Shen Chou“, in: *Journal of Oriental Studies*, Bd. V, Nr. 1-2 (1959/60)

*Hualun congkan* 畫論叢刊, hg. v. Yang Jialuo 楊家駱. Taipei 1972

*Huayuan miji* 畫苑秘笈, hg. v. Wu Bijiang 吳辟疆. in: YSSJXZ Bd. 21. Taipei 1971

Huang Gongwang 黃公望, *Xie shanshui jue* 寫山水訣 (*Schlüssel zum Malen von Landschaften*), in: *Hualun congkan*  
- ders., *Lunhua shanshui* 論畫山水 (*Abhandlung über das Malen von Landschaften*), in: *Peiwenzhai shuhua pu*

Huang Xiufu 黃休復 *Yizhou minghua lu* 益州名畫錄 (*Verzeichnis berühmter Gemälde aus Yizhou*), in: ZGMSLZCK Bd. 4

Charles O. Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford 1985

Arthur W. Hummel, *Eminent Chinese of the Ch'ing Period*. Washington 1943-44  
(Nachdruck Taipei 1964)

Ju-yu Scarlett Jang, *Issues of Public Service in the Themes of Chinese Court Painting*. Berkeley 1989

Jennifer W. Jay, *A Change in Dynasties: Loyatism in Thirteenth-century China*. Bellingham 1991

*Jiangcun shuhua mu* 江村書畫目, hg. v. Gao Shiqi 高士奇 (1645-1704), in: ZGSHQS Bd. 7

*Jiangcun xiaoxia lu* 江村銷夏錄, hg. v. Gao Shiqi 高士奇 (1645-1704), in: YSSJXZ, Taipei 1971

*Jieziyuan huachuan* (JZHC) 芥子園畫傳 (*Der Senfkorngarten*). Tokyo 1975

Jing Hao 荊浩, *Bifa ji* 筆法記 (*Bemerkungen zum Weg des Pinsels*), in: YSCB Bd. 8

JZHC s. *Jieziyuan huachuan*

Max Kaltenmark, Ling-Pao: Note sur un terme du Taoïsme religieux. Mélanges publiés par l'institut des hautes études Chinoises. Tome II. Presses Universitaires de France. Paris 1960

Kim Hongnam, *The Life of a Patron. Zhou Lianggang (1612-1672) and the Patrons of Seventeenth-Century China*. New York 1996

Kohara Hironobu (Hg.), To Gen, Kyozen, in: *Bunjinga suihen* Bd. 2. Tokyo 1977  
- ders., „Tung Ch'i-ch'ang's Connoisseurship in T'ang and Sung Painting”, in: Ho 1992



- ders., „Notes on the Recent History of *Riverbank*“, in: Smith/Fong 1999

Ku Teng, „Zur Bedeutung der Süd-Schule in der chinesischen Landschaftsmalerei“, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, N.F. 7 (1931)

- ders., „Su Tung P'o als Kunstkritiker“, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, N.F. 8 (1932)

- ders., „Chinesische Malkunsttheorie in der T'ang- und Sungzeit“, Teil I und II in: *Ostasiatische Zeitschrift*, N.F. 10 (1934), Teil III in: *Ostasiatische Zeitschrift*, N.F. 11 (1935)

Udo Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*. Wien und Düsseldorf 1966

Kungfutse, *Gespräche*. Lun Yü (übertragen von Richard Wilhelm). Köln 1955

Charles Lachman, *Evaluations of Sung Dynasty Painters of Renown*. Liu Tao-ch'un's *Sung-ch'ao ming-hua p'ing*. Leiden, New York, Kobenhagen und Köln 1989

John D. Langlois Jr., „The Hung-wu reign, 1368-1398“, in: Mote/Twitchett 1988

Lothar Ledderose, „Subject Matter in Early Chinese Painting“, in: *Oriental Art* Bd. XIX, Nr. 1 (1973)

- ders., „Mi Fu“, in: H. Franke 1976

- ders., „Der politische und religiöse Charakter der Palastsammlungen im chinesischen Altertum“, in: Goepper 1977

- ders., „Some Observations on the Imperial Art Collection in China“, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* Nr. 43 (1978/79)

- ders., *Mi Fu and the Classical Tradition of Chinese Calligraphy*. Princeton 1979

- ders., „A King of Hell“, in: Suzuki Kei sensei kanreki kinen Chugoku kaiga shi ronshu. Tokyo 1981

- ders., „Künstler und Werkstatt“, in: Gail 1982

- ders., „Some Taoist Elements in the Calligraphy of the Six Dynasties“, in: *T'ong Pao* LXXX (1984)

- ders. (Hg.), *Im Schatten Hoher Bäume. Malereien der Ming- und Qing-Dynastien aus der VR China*. Baden-Baden 1985

- ders., „Chinese Calligraphy: Its Aesthetic Dimension and Social Function“, in: *Oriental Art* 17, Nr. 10 (October 1986)

- ders., „Schrift als Kunst, Schrift als Kommentar“, in: Assmann/Gladigow 1995

- ders., *Orchideen und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*. Berlin 1998

- ders., „Original, Kopie und Fälschung in der Chinesischen Malerei“, Vortrag im Kunstgewerbe-Museum Frankfurt vom 28.4.1999

- ders., *Ten Thousand Things*. Princeton 2000

Sherman Lee, *Chinese under the Mongols*. Cleveland 1968

- ders., „Chinese Painting from 1350 to 1650“, in: *Eight Dynasties* 1980

- ders., „*Riverbank*: A Recent Effort in a Long Tradition“, in: Smith/Fong 1999

Li Chu-Tsing, „Recent History of the Palace Collection“, in: *Archives of the Chinese Art Society of America* XII (1958)

- ders., *The Autumn Colors on the Chiao and Hua Mountains*. Ascona 1965
- ders., „Chou Mi“, in: H. Franke 1976
- ders., „Yüan Landscape Painting“, in: Ch. Murck 1976
- ders. (Hg.), *Artists and Patrons*. Kansas 1989
- ders., „Introduction“, in: Li 1989

Li Lin-ts'an 李霖燦, *Shanshui hua cunfa taidian zhi yanjiu* 山水畫皴法苔點之研究. Taipei 1976

*Lidai lunhua mingzhu huibian* 歷代論畫名著彙編, hg. v. Wu Kaixian 吳開先. Taipei 1974

Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*. London 1967

Vera Linhartová, *Sur un fond blanc*. Paris 1996

Steven Little, „Du Jin's *Enjoying Antiquities*: A Problem in Connoisseurship“, in: Smith/Fong 1999

Liu Daochun 劉道醇, *Shengchao minghua ping* 聖朝名畫評 (*Kommentar zu berühmten Gemälden der Gegenwärtigen [Song-] Dynastie*), in: YSSJXZ Bd. 27

- ders., *Wudai minghua buyi* 五代明畫補遺 (*Ergänzungen zu berühmten Gemälden der Fünf Dynastien*), in: YSSJXZ Bd. 27

Max Loehr, „The Question of Individualism in Chinese Art“, in: *Journal of the History of Ideas* XXII, Nr. 2 (1961)

- ders., „Some Fundamental Issues in the History of Chinese Painting“, in: *Journal of Asian Studies* 23 (1964)

- ders., „Review of Li, *Autumn Colors*“, in: *Harvard Journal of Asiatic Studies* XXVI (1965-66)

- ders., *Chinese Landscape Woodcuts*. Cambridge 1968

- ders., „Art-Historical Art. One Aspect of Ch'ing Painting“, in: *Oriental Art*, NS XVI (1970)

- ders., *The Great Painters of China*. Oxford 1980

Hin-cheung Lovell, *An annotated Bibliography of Chinese Painting Catalogues and related Texts. Michigan Papers of Chinese Studies* 1973

H. Christopher Luce, „Copying Chinese Paintings: Flattery or Forgery“, in: *IFAR Journal*, Spring 2000

Robert J. Maeda, „Two twelfth Century Texts on Chinese Painting“. *Michigan Papers in Chinese Studies* 1970

- ders., *Two Sung Texts on Chinese Painting and the Landscape Styles of the 11th and 12th Centuries*. New York und London, 1978

Benjamin March, *Some Technical Terms of Chinese Painting*. Baltimore 1935

Shane McCausland, Zhao Mengfu (1254-1322) and the Revolution of Elite Culture in Mongol China. Ann Arbor 2001

*Meishu congshu* (MSCS) 美術叢書, Bd. 1-20 hg. v. Huang Binhong 黃賓虹 u. Deng Shi 鄧實. Taipei o.J. Bd. 21-30 hg. v. Yan Yiping 嚴一萍. Taipei 1975

Mi Fu 米芾, *Huashi* 畫史 (*Geschichte der Malerei*), in: MSCS Bd. 10

Frederick W. Mote, „Sung Lien“, in: Goodrich/Fang 1976  
- ders., „The Arts and the ‘Theorizing Mode’ of the Civilization“, in: Ch. Murck 1976

Frederick Mote und Dennis Twitchett (Hg.), *The Cambridge History of China*, Bd. 7, *The Ming Dynasty, 1368-1644, Part 1*. Cambridge 1988

*Moyuan huiguanlu* 墨緣彙觀錄, von An Qi 安岐, Vorwort von 1742, in: YSCB Bd. 17

MSCS s. *Meishu congshu*

Munakata Kiyohiko, Ching Hao's *Pi-fa-chi*: A Note on the Art of Brush. Ascona 1974  
- ders., „Concepts of Lei and Kanlei in Early Chinese Art Theory“, in: Bush/Murck 1983

Alfreda Murck, „Eight Views of the Hsiao and Hsiang Rivers by Wang Hong“, in: Fong 1984  
- diess., *Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent*. Cambridge und London 2000

Christian Murck (Hg.), *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*. Princeton 1976  
- ders., „Introduction“ in: Ch. Murck 1976

Julia K. Murray, „Sung Kao-tsung as Artist and Patron: The Theme of Dynastic Revival“, in: Li 1989

Joseph Needham, *Sciences and Civilization in China*, Bd. I, 3. Aufl. Cambridge 1965

Susan E. Nelson, „I-p'in in Later Painting Criticism“, in: Bush/Murck 1983

Nie Chongzheng, „The Qing Dynasty (1644-1911)“, in: Barnhart et al. 2002

Friedrich Nietzsche, „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“, in: *Werke in drei Bänden*, Bd. 3. München 1966

*Paoweng jiacang ji* 匏翁家藏集, von Wu Kuan 吳寬 (1436-1503). Shanghai 1920-22

*Peiwenzhai shuhua pu* 佩文齋書畫譜 (*Schriften- und Malereiverzeichnis des Ateliers*)

*Sprüche und Reime*, 1708), 4 Bände, hg. v. Sun Yueban 孫岳頒. Taipei 1982

*Pingsheng zhuangguan* 平生壯觀, hg. v. Gu Fu 顧復, Vorwort von 1692, in: YSSJXZ, Taipei 1971

Pu Yi, Ich war Kaiser von China. München 1987

Qi Gong, „On Paintings Attributed to Dong Yuan“, in: Smith/Fong 1999

*Qianshantang shuhua ji* 鈐山堂書畫記, hg. v. Wen Jia 文嘉 (1501-1583), Nachwort von 1568, in: YSCB Bd. 17

*Qinghe shuhua fang* 清河書畫舫, hg. v. Zhang Chou 張丑 (1577-1643), Vorwort von 1616. Taipei 1975

*Qisong tangshi xiao lu* 七頌堂識小錄, hg. v. Liu Tiren 劉體仁, in: ZGSHQS Bd. 8

Jessica Rawson, Cosmological Systems as Sources of Art, Ornament and Design in Han and post-Han China. Discussion paper 2002

Celia Carrington Riely, „Tung Ch’i-ch’ang’s Life (1555–1636)“, in: Ho 1992

Isabelle Robinet, Geschichte des Taoismus. München 1995

Dietrich Seckel, Kunst des Buddhismus. Werden, Wanderung und Wandlung. 2. Aufl., Baden-Baden 1964

Nancy N. Seymour, An Index-Dictionary of Chinese Artists, Collectors, and Connoisseurs. Metuchen, New Jersey und London 1988

*Shanhugang* 珊瑚綱, hg. v. Wang Keyu 汪柯玉, in: ZGSHQS Bd. 5

Shen Gua 沈括, *Mengxi bitan* 夢溪筆談. Peking 1975

- ders., *Mengxi bitan* 夢溪筆談, hg. v. Hu Daojing 胡道清. Shanghai 1956

*Shibai zhai shuhua lu* 十百齋書畫錄, hg. v. Yi Ming 佚名, in: ZGSHQS Bd. 7

*Shiqu baoji* 石渠寶笈 (*Die Schatzsäcke vom Steinkanal*), Qianlong-Katalog, hg. v. Wang Jie 王杰 et al. Taipei 1971

*Shigutang shuhua huikao* 式古堂書畫彙攷, von Bian Yongyu 卞永譽, Vorwort von 1682 (*Kompilierte Schriften zur Kalligraphie und Malerei*). Shanghai 1921 (Nachdruck Taipei 1958)

- Shih Shou-chien, „Positioning *Riverbank*“, in: Smith/Fong 1999  
 - ders., „Die kaiserliche chinesische Sammlung und das Nationale Palastmuseum“, in: Schätze der Himmelssöhne (Ausstellungskatalog). Bonn 2003
- Shimada Shujiro, „Concerning the I-p’ in Style of Painting“, übers. v. J. Cahill, in: *Oriental Art* N.S. 7 (1961), 8 (1962), 10 (1964)
- Shuhua ji* 書畫記, hg. v. Wu Qizhen 吳其貞, in: ZGSHQS Bd. 8
- Shuhua jianying* 書畫鑑影, hg. von Li Zuoxian 李佐賢 (1807-1876), Vorwort von 1871. Taipei 1971
- Siku quanshu* (SKQS) 四庫全書, *Wenyuange, quanshu dianziban* 文淵閣, 全書電子版. Hong Kong 1998
- Jerome Silbergeld, „A new look at traditionalism in Yüan dynasty landscape painting“, in: *Palace Museum Quarterly* Bd. xiv, Nr. 3 (Spring 1980)  
 - ders., *Chinese Painting Style*. Washington 1982  
 - ders., „The Referee Must Have a Rule Book: Modern Rules for an Ancient Art“, in: Smith/Fong 1999  
 - ders., „The Evolution of a ‘Revolution’: Unsettled Reflections on the Chinese Art-Historical Mission“, in: *Archives of Asian Art* 2005 (LV).
- Oswald Sirén, *The Chinese on the Art of Painting*. Peiping 1936  
 - ders., *Chinese Painting. Leading Masters and Principles*. 7 Bände. New York 1956-58
- SKQS s. *Siku quanshu*
- Judith G. Smith und Wen C. Fong, *Issues of Authenticity in Chinese Painting*. New York 1999
- Song Lian 宋濂, *Huayuan* 畫原 (*Ursprung der Malerei*), in: *Peiwenzhai Shuhua pu*
- Alexander C. Soper, „A Northern Sung Descriptive Catalogue of Paintings (The Hua P’ in of Li Ch’ih)“, in: *Journal of the American Oriental Society*, Bd. 69 (1949)  
 - ders., „The Famous Painters fo the T’ang Dynasty by Chu Ching-hsüan“ (*Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄), in: *Archives* IV (1950)  
 - ders., Kuo Jo-hsü’s Experiences in Painting (*T’u-hua chien-wen chih*). Washington 1951  
 - ders., „The Relationship of Early Chinese Painting to its own Past“, in: Ch. Murck 1976
- Werner Speiser, *Meisterwerke Chinesischer Malerei*. Berlin 1958
- Joan Stanley-Baker, *Old Masters Repainted: Wu Zhen*. Hong Kong 1995
- Richard E. Strassberg, *Master of Tradition. The Art of Chang Ta-chien*. Los Angeles 1983

Jean-Jacques Subrenat, „Shen Kua“, in: Franke 1976

Michael Sullivan, *Art and Artists of Twentieth Century China*. Berkeley, Los Angeles und London 1996

Suzuki Kei, „About Tung ch'i-ch'ang's Sketchbook“, in: *Kokka* Bd. 792 (März 1958)

Tang Hou 湯垕, *Hualun* 畫論 (*Abhandlung zur Malerei*), in: YSCB Bd. 11  
- ders., *Gujin huaqian* 古今畫鑑 (*Untersuchung der Malerei vom Altertum bis zur Jetztzeit*), in: YSCB Bd. 11

Teng Ssu-yü, „Chu Yüan-chang“, in: Goodrich/Fang 1976

THJWZ s. Guo Ruoxu, *Tuhua jianwenzhi*

Ginger Tong, „Yün Shou-P'ing And His Patrons“, in: Li 1989

Tu Wei-ming, „‘Inner Experience’: The Basis of Creativity“, in: Ch. Murck 1976

*Tui An suocang jinshi shuhua bawei* 退庵所藏金石書畫跋尾, hg. v. Liang Zhangju 梁章鉅 (1775-1849), in: ZGSHQS Bd. 9

Nicole Vandier-Nicolas, *Le Houa-che de Mi Fou (1051-1107) ou Le Carnet d'un Connaisseur à l'Époque des Song du Nord*. Paris 1964

Arthur Waley, *An Introduction to the study of Chinese Painting*. London 1923 (Reprint 1958)

*Wang Fengchang shuhua tiba* 王奉常書畫題跋, von Wang Shimin 王時敏. *Toho bunka kakuin Kyoto kenkyusho* 1909

*Wang Hui hualu* 王翬畫錄 (*Katalog von Wang Huis Bildern im Palastmuseum*). Taipei 1970

Wang Jian 王鑑, *Ranxiang'an bahua* 染香庵跋畫, in: *Lidai lunhua mingzhu huibian*. Taipei 1974

*Wang Shigu xiang chuan* 王石谷詳傳, o.O., o.J., o.Pag.

Wang Shimin 王時敏, *Yanke tiba* 煙客題跋. Shanghai 1986

Wang Yun 王惲, *Shuhua mulu* 書畫目錄 (*Katalog der Kalligraphien und Bilder*), in: YSCB Bd. 17

William Watson, *Art of Dynastic China*. London 1981

Marsha Weidner, *Aspects of Painting and Patronage at the Mongol Court of China*“, in: Li 1989

Ankeney Weitz, *Collecting and connoisseurship in early Yuan China: Zhou Mi's Yunyan guoyan lu* (Volumes I and II). Kansas 1994  
- dies., *Zhou Mi's Record of Clouds and Mist Passing Before One's Eyes. An Annotated Translation*. Leiden 2002

T.W. Weng, „Tu Ch'iung“, in: Goodrich/Fang 1976

Anne Wicks, *Wang Shih-min (1592-1680) and the Orthodox Theory of Art: The Six Famous Practitioners*. Cornell University 1982

Douglas Wile, *Lost T'ai-chi Classics from the Late Ch'ing Dynasty*. New York 1996

Richard Wilhelm, *Dschuang Dsi. Das Wahre Buch vom Südlichen Blütenland*. Düsseldorf und Köln 1951

Arthur F. Wright und Dennis Twitcher (Hg.), *Confucian Personalities*. Stanford 1962

Nelson Wu, „Tung Ch'i-ch'ang: Apathy in Government and Fervor in Art“, in: Wright/Twitcher 1962

Wu Li 吳歷, *Moijing huaba* 墨井畫跋, in: *Lidai lunhua mingzhu huibian*. Taipei 1974

Wu Zhen 吳鎮, *Meidaoren yimo* 梅道人遺墨 (*Nachlass des Menschen vom Pflaumenweg*), in: YSCB Bd.11

Xia Wenyan 夏文彥, *Tuhui baojian* 圖繪寶鑑 (*Kostbarer Spiegel der Malerei*), in: YSCB Bd. 11

Xie He 謝赫, *Guhuapin lu* 古畫品錄 (*Verzeichnis der alten Malerei*), in: Acker 1954

Xie Zhiliu 謝稚柳 (Hg.), *Tang, Wudai, Song, Yuan mingji*. Shanghai 1957  
- ders., „The Chan of Painting in Dong Qichangs Theory“, in: Ho 1992

*Xikuzhai huaxu* 習苦齋書絮, hg. v. Dai Xi 戴熙 (1806-1860), Vorwort von 1893, in: YSSJXZ Bd. 26

Xu Bangda 徐邦達, *Gu shuha weie kaobian* 古書畫偽訛考辨, (*Untersuchungen über Fälschungen in alten Kalligraphien und Gemälden*). Hangzhou 1984

*Xuanhe huapu* 宣和畫譜 (*Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung*). Taipei 1971

*Xuzhai minghua lu* 虛齋名畫錄, hg. v. Pang Yuanji 龐元濟, in: YSSJXZ Bd. 23

Kathleen Yang, „In Support of The Riverbank“, in: *Orientalia* 29, Nr. 7 (July/August 1998)

Yang Lien-sheng, „An Explanation of the Term Lung-hsiu chiao-min“, in: *Bulletin of the Institute of History and Philosophy*, Academia Sinica, Taipei, Extra Volume No. 4, 1960

Yang Wangxiu 楊王休, *Song Zhongxingguang chucang tuhua ji* 宋中興館閣儲藏圖畫記 (*Verzeichnis der Bilder im Depot der Ermutigungshalle des Song-Hofes*), in: YSCB Bd. 10

*Yishu congbian* (YSCB) 藝術叢編, red. v. Yang Jialuo 楊家駱. Taipei 1966-79

*Yishu shangjian xuanzhen* (YSSJXZ) 藝術賞鑑選珍, 30 Bände. Taipei 1970-74

Barbara Yoshida-Krafft, „Wang Shih-chen“, in: Goodrich 1976

YSCB s. *Yishu congbian*

YSSJXZ s. *Yishu shangjian xuanzhen*

Wang Yuanqi 王原祁, *Yuchuang manbi* 雨窗漫筆, in: *Lidai lunhua mingzhu huibian* 歷代論畫名著彙編. Taipei 1974

- ders., *Lutai tihua gao* 麓臺題畫稿, in: YSCB Bd. 25

Louise Yuhas, „Wang Shih-Chen As Patron“, in: Li 1989

Yun Shouping 惲壽平, *Nantian huaba* 南田畫跋, in: YSCB Bd.25

ZGSHQS, s. *Zhongguo shuhua quanshu*

Zhan Jingfeng 詹京風, *Zhanshi xuanlan bian* 詹氏玄覽編, in: YSSJXZ Bd. 5. Taipei 1970

Zhang Anzhi, *A History of Chinese Painting*. Beijing 1992

Zhang Yanyuan 張彥遠, *Lidai minghua ji* 歷代名畫記 (*Geschichte berühmter Gemälde der verschiedenen Dynastien*), in: Acker 1954

Zhao Mengfu 趙孟頫, *Songxuezhai wenji* 松雪齋文集 (*Gesammelte Werke aus dem Atelier Kiefer und Schnee*), in: *Lidai huajia shiwen ji* 歷代畫家詩文集, Bd. 3. Taipei 1970-75



Zhao Xigu 趙希鵠 *Dongtian qingluji* 洞天清祿集 (*Verzeichnis der Reinen Verdienste im Höhlenhimmel*), in: YSCB Bd. 28

*Zhongguo meishu lunzhe congkan* (ZGMSLZCK) 中國美術論著叢刊, 4 Bände. Beijing 1983-84

*Zhongguo shuhua quanshu* (ZGSHQS) 中國書畫全書, 14 Bände, red. v. Lu Fusheng 盧輔聖. Shanghai 1992

Zhou Mi 周密, *Yunyan guoyan lu* 雲煙過眼錄 (*Verzeichnis dessen, was wie Wolken und Dunst an den Augen vorüber zieht*) in: YSCB Bd. 17

*Zhuangtaoge shuhualu* 壯陶閣書畫錄, 6 Bände, von Pei Jingfu 裴景福, Vorwort von 1924. Taipei 1971

*Zhuangzi duben* 莊子讀本, hg. v. Huang Jinhong 黃錦鉉. Taipei 1974

ZMSLZCK s. *Zhongguo meishu lunzhe congkan*

E. Zürcher, „Imitation and Forgery in Ancient Chinese Painting and Calligraphy“, in: *Oriental Art*, Nr. 4 (1955)

- ders., „Recent Studies on Chinese Paintings, I“, in: *T'oung Pao* 51 (1964)



## Anhang I. Bildtitel

Es folgen Listen mit Bildtiteln, die Dong Yuan zu verschiedenen Zeiten zugeschrieben wurden. Bei ihrer Benutzung als Untersuchungsmaterial gilt es verschiedene Faktoren zu bedenken:

1. Die vorhandenen und zugänglichen Quellen geben nicht den Bestand der Bilder im fraglichen Zeitraum wieder, sondern ihr Vorkommen in diesen Quellen, d.h. in immer auch zufällig und unvollständig erhaltenem Material. Es mag a) Bilder gegeben haben, die nicht verzeichnet wurden. Es mag b) Verzeichnisse gegeben haben, die es nicht mehr gibt.
2. Die vorhandenen und zugänglichen Quellen können, auch wenn sie in ein und dieselbe Liste eingehen, sehr unterschiedlichen Zeugniswert haben. Es gibt a) nicht nur zeitlich und hinsichtlich der Urheberschaft falsch zugeschriebene Bilder, sondern auch Texte, deren Entstehungszeit vorverlegt wurde. Selbst fundamentale Schriften der chinesischen Kunstgeschichte wie der *Gemäldekatalog der Ära Friedensverkündung* oder die *Bemerkungen zum Weg des Pinsels* stehen nicht außer Verdacht. Bis zur Erarbeitung historisch-kritischer Textausgaben bleiben alle Untersuchungsergebnisse vorläufig. Es gibt b) authentische Texte, die sich in gutem Glauben auf Bilder mit gefälschten Kolophonen beziehen. Methodische Vorsicht ist z.B. geboten, wenn ein Bildtitel durch einen späteren Text für eine frühere Zeit bezeugt wird.
3. Neben diesen prinzipiellen Einschränkungen gibt es die empirische Unzulänglichkeit der Untersuchenden, die a) vorhandene und zugängliche Quellen übersehen und/oder b) vorhandene und zugängliche Informationen zu diesen Quellen übersehen. Künftige Untersuchungen werden hoffentlich unsere Zusammenstellungen (die ihrerseits vor allem Gebrauch gemacht haben von Listen, die Han Junghee 1991 veröffentlicht hat) verbessern.

### 1. Nördliche Song-Zeit, private Sammlungen

|        | Bildtitel deutsch                                             | Bildtitel chinesisch                | Textquelle                              |
|--------|---------------------------------------------------------------|-------------------------------------|-----------------------------------------|
| 1      | <i>Seelandschaft in dunklem Blau</i>                          | 滄湖山水 <i>Canghu shanshui</i>         | THJWZ 圖畫見聞誌 <sup>1</sup>                |
| 2      | <i>Farbige Berglandschaft</i>                                 | 著色山水 <i>Zhuose shanshui</i>         | THJWZ 圖畫見聞誌                             |
| 3      | <i>Frühlingsmarsch mit weidendem Vieh</i>                     | 春澤放牛 <i>Chunze fangniu</i>          | THJWZ 圖畫見聞誌                             |
| 4      | <i>Büffel</i>                                                 | 牛 <i>Niu</i>                        | THJWZ 圖畫見聞誌                             |
| 5      | <i>Tiger</i>                                                  | 虎 <i>Hu</i>                         | THJWZ 圖畫見聞誌                             |
| 6      | <i>Sonnenuntergang</i>                                        | 落照圖 <i>Luo Zhao tu</i>              | <i>Mengxi bitan</i> 夢溪筆談                |
| 7      | <i>Nebellandschaft (querformatige Hängerolle)</i>             | 霧景橫批 <i>wujing hengpi</i>           | <i>Huashi</i> 畫史                        |
| 8-11   | 4 <i>Nebellandschaften</i> (in Sammlung von Diao Yue)         | 霧景, 四幀 <i>Wujing, sidian</i>        | <i>Huashi</i> 畫史                        |
| 12-19  | 8 Bilder von Dong Yuan (in Sammlung von Lin Yu)               | 董源畫, 八幀 <i>Dongyuan hua, badian</i> | <i>Huashi</i> 畫史                        |
| 20-23  | 4 Bilder von Dong Yuan (in Sammlung von Wang Qinchens Sohn)   | 董源畫, 四幀 <i>Dongyuan hua, sidian</i> | <i>Huashi</i> 畫史                        |
| 24     | <i>Yuan An bleibt bei heftigem Schneefall allein zu Hause</i> | 袁安臥雪圖 <i>Yuan'an woxue tu</i>       | <i>Qinghe shuhua</i> 清河書畫舫 <sup>2</sup> |
| 25, 26 | 2 <i>Landschaften</i>                                         | 山水圖 <i>Shanshui tu</i>              | <i>Jilei ji</i> 鷄肋集                     |
| 27     | <i>Landschaft</i>                                             | 山水圖 <i>Shanshui tu</i>              | <i>Bentang ji</i> 本堂集                   |

<sup>1</sup> Guo Ruoxu vermerkt nicht ausdrücklich, wieviele Bilder mit den von ihm genannten Titeln er gesehen hat und ob dies in privaten Sammlungen oder am Hof war. Gerade dieser Umstand lässt uns vermuten, dass es sich um Bilder in Privatbesitz handelte. Wir nehmen für die Statistik je ein Bild pro Titel an.

<sup>2</sup> Die Bilder 24-27 übernehmen wir aus der von Han (1991, S.49) zusammengetragenen Tabelle.

## 2. Nördliche Song-Zeit, Hofsammlung der Ära „Friedensverkündung“ (um 1120)<sup>3</sup>

|        | Bildtitel deutsch                                          | Bildtitel chinesisch                 | Exemplare |
|--------|------------------------------------------------------------|--------------------------------------|-----------|
| 1, 2   | Sommerliche Berge                                          | 夏山圖 <i>Xiashan tu</i>                | 2         |
| 3, 4   | Frühlingshafte Berge in Farbe                              | 設色春山圖 <i>Zhuose chunshan tu</i>      | 2         |
| 5, 6   | Sommerlandschaft mit Felshöhle                             | 夏景窠石圖 <i>Xiajing keshi tu</i>        | 2         |
| 7-9    | Bewaldete Gipfel                                           | 林峰圖 <i>Linfeng tu</i>                | 3         |
| 10     | Herbstliche Berge                                          | 秋山圖 <i>Qiushan tu</i>                | 1         |
| 11     | Fischerboot am Fuß des Berges                              | 山麓漁舟圖 <i>Shanlu yuzhou tu</i>        | 1         |
| 12     | Unzählige Bäume und bizarre Gipfel                         | 萬木奇峰圖 <i>Wanmu qifeng tu</i>         | 1         |
| 13     | Felshöhle mit Menschen                                     | 窠石人物圖 <i>Keshi renwu tu</i>          | 1         |
| 14, 15 | Flüsse und Berge mit hochgesinntem Eremiten                | 江山高隱圖 <i>Jiangshan gaoyin tu</i>     | 2         |
| 16     | Berggipfel im aufklarenden Schneefall                      | 群峰霽雪圖 <i>Qunfeng jixue tu</i>        | 1         |
| 17     | Sommerliche Berge mit weidendem Vieh                       | 夏山犢牛圖 <i>Xiashan fangniu tu</i>      | 1         |
| 18, 19 | Früh unterwegs in sommerlichen Bergen                      | 夏山早行圖 <i>Xiashan zaoxing tu</i>      | 2         |
| 20     | Fluss mit Fischernachen in den Bergen                      | 江山漁艇圖 <i>Jiangshan yuting tu</i>     | 1         |
| 21     | Das Boot auf dem Bergfluss rudern                          | 江山漁艇圖 <i>Jiangshan dangjiang tu</i>  | 1         |
| 22, 23 | Berge in Farbe                                             | 著色山圖 <i>Zhuose shan tu</i>           | 2         |
| 24-26  | Bambus mit Vögeln in Tusche                                | 水墨竹禽圖 <i>Shuimo zhugun tu</i>        | 3         |
| 27     | Gipfel in klarer Atmosphäre                                | 晴峰圖 <i>Qingfeng tu</i>               | 1         |
| 28     | Holzbrücke in den Bergen                                   | 山釣圖 <i>Shan bo tu</i>                | 1         |
| 29     | Langes Leben des wahren Menschen                           | 長壽真人像 <i>Changshou zhenren xiang</i> | 1         |
| 30     | Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss                  | 江堤晚景圖 <i>Jiangdi wanjing tu</i>      | 1         |
| 31-32  | Entlegene Höhle in klarer Winterstimmung                   | 冬晴遠岫圖 <i>Dongqing yuanxiu tu</i>     | 2         |
| 33     | In dichtem Schneefall heimkehrende Fischer                 | 密雪漁歸圖 <i>Mixue yu gui tu</i>         | 1         |
| 34, 35 | Zhong Kui in winterlichem Wald                             | 寒林鍾馗圖 <i>Hanlin Zhongkui tu</i>      | 2         |
| 36     | Winterlicher Fluss mit Felshöhle                           | 寒江窠石圖 <i>Hanjiang keshi tu</i>       | 1         |
| 37     | Kiefer in weiter Ebene                                     | 松檟平遠圖 <i>Songjia pingyuan tu</i>     | 1         |
| 38, 39 | Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache | 風雨出蟄龍圖 <i>Fengyu chuzhe long tu</i>  | 2         |
| 40-42  | Bergklausen                                                | 山居圖 <i>Shanju tu</i>                 | 3         |
| 43-45  | Kiefern auf Berggipfeln                                    | 松峰圖 <i>Songfeng tu</i>               | 3         |
| 46     | Den wahren Menschen Sun malen                              | 寫孫真人像 <i>Xie Sun zhenren xiang</i>   | 1         |
| 47     | Wolkenverhangene Flüsse                                    | 重溪煙靄圖 <i>Chongxi yan'ai tu</i>       | 1         |
| 48, 49 | Am verschneiten Flussufer auf die Überfahrt warten         | 雪浦待度圖 <i>Xuepu daidu tu</i>          | 2         |
| 50     | Winterliche Wälder und Flussniederungen                    | 寒林重汀圖 <i>Hanlin chongting tu</i>     | 1         |
| 51, 52 | Zhong Kui an verschneitem Hang                             | 雪陂鍾馗圖 <i>Xuepi zhongkui tu</i>       | 2         |
| 53     | Winterlicher Wald                                          | 寒林圖 <i>Hanlin tu</i>                 | 1         |
| 54     | Wasser mit Felsen und singender Drache                     | 水石吟龍圖 <i>Shuishi yinlong tu</i>      | 1         |
| 55     | Drache, der seine Höhle verlässt                           | 出洞龍圖 <i>Chudong long tu</i>          | 1         |
| 56, 57 | Spielender Drache                                          | 戲龍圖 <i>Xilong tu</i>                 | 2         |
| 58     | Den Drachen reiten                                         | 跨龍圖 <i>Kualong tu</i>                | 1         |
| 59     | Weidende Rinder beim Wassertrinken                         | 飲水犢牛圖 <i>Yinshui fangniu tu</i>      | 1         |
| 60     | Lohan in Felshöhle                                         | 巖中羅漢像 <i>Yanzhong luohan xiang</i>   | 1         |
| 61     | Die Flüsse Xiao und Xiang                                  | 蕭湘圖 <i>Xiaoxiang tu</i>              | 1         |
| 62     | Fischer                                                    | 漁父圖 <i>Yufu tu</i>                   | 1         |
| 63, 64 | Wasserkastanien pflücken                                   | 採菱圖 <i>Cai ling tu</i>               | 2         |

<sup>3</sup> Xuanhe huapu, 卷 11.

|        |                                                           |                                         |   |
|--------|-----------------------------------------------------------|-----------------------------------------|---|
| 65     | <i>Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten</i> | 夏景山口待度圖 <i>Xiajing shankou daidu tu</i> | 1 |
| 66, 67 | <i>Auf Bambus und Felsen sitzende Vögel in Tusche</i>     | 水墨竹石栖禽圖 <i>Shuimo zhushi qiqin tu</i>   | 2 |
| 68, 69 | <i>Konfuzius besucht Yu Qiuqi</i>                         | 孔子見虞丘子圖<br><i>Kongzi jian Yu Qiuqi</i>  | 2 |
| 70     | <i>Auf den Drachen steigen</i>                            | 昇龍圖 <i>Shenglong tu</i>                 | 1 |
| 71     | <i>Auf dem Büffel reiten</i>                              | 跨牛圖 <i>Kuaniu tu</i>                    | 1 |
| 72     | <i>Zhong Kui</i>                                          | 鍾馗氏 <i>Zhongkui shi</i>                 | 1 |
| 73     | <i>Weidendes Vieh</i>                                     | 犊牛圖 <i>Fangniu tu</i>                   | 1 |
| 74     | <i>Fischerboot</i>                                        | 漁舟圖 <i>Yuzhou tu</i>                    | 1 |
| 75     | <i>Meeresstrand</i>                                       | 海岸圖 <i>Haiyan tu</i>                    | 1 |
| 76-78  | <i>In winterlicher Uferböschung übernachten der Adler</i> | 寒塘宿鷹圖 <i>Hantang xiuying tu</i>         | 3 |

### 3. Südliche Song-Zeit, Hofsammlung nach Wang Yangxiu (um 1200)<sup>4</sup>

|        | Bildtitel deutsch                                          | Bildtitel chinesisch           | Exemplare |
|--------|------------------------------------------------------------|--------------------------------|-----------|
| 1-7    | <i>Landschaft</i>                                          | 山水 <i>Shanshui</i>             | 7         |
| 8, 9   | <i>Winterlicher Wald</i>                                   | 寒林 <i>Hanlin</i>               | 2         |
| 10, 11 | <i>Kleiner winterlicher Wald</i>                           | 小寒林 <i>Xiao hanlin</i>         | 2         |
| 12-14  | <i>Farbiges Bild vom Berg Lu</i>                           | 著色廬山 <i>Zhuose lushan</i>      | 3         |
| 15     | <i>Felshöhle</i>                                           | 石窠 <i>Shike</i>                | 1         |
| 16, 17 | <i>Der Meister weint um den Fischer Qiuqi</i>              | 夫子哭漁丘子 <i>Fuzi ku yu Qiuqi</i> | 2         |
| 18, 19 | <i>Im Frühling aus dem Winterschlaf erwachende Drachen</i> | 春龍出蟄 <i>Chun long chuzhe</i>   | 2         |
| 20     | <i>Büffel</i>                                              | 牛 <i>Niu</i>                   | 1         |
| 21     | <i>Buddha Dipamkara</i>                                    | 定光佛 <i>Dingguang fo</i>        | 1         |

### 4. Südliche Song- und Jin-Zeit, private und späte höfische Sammlungen<sup>5</sup>

|   | Bildtitel deutsch                                                       | Bildtitel chinesisch                   | Textquelle                                           |
|---|-------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|------------------------------------------------------|
| 1 | <i>Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache</i>       | 風雨出蟄龍圖<br><i>Fengyu chuzhe long tu</i> | <i>Shigutang shuhua huikao</i><br>式古堂書畫彙攷, 卷三        |
| 2 | <i>Flussufer</i>                                                        | 溪岸圖<br><i>Xi'an tu</i>                 | <i>Shigutang shuhua huikao</i><br>式古堂書畫彙攷, 卷三        |
| 3 | <i>Bergklause in Farbe</i>                                              | 著色山居圖<br><i>Zhuose shanju tu</i>       | <i>Shigutang shuhua huikao</i><br>式古堂書畫彙攷, 卷三        |
| 4 | <i>Bergklause in Farbe</i>                                              | 著色山居圖<br><i>Zhuose shanju tu</i>       | <i>Shanhugang</i> 珊瑚綱, <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄 |
| 5 | <i>Yuan An bleibt bei heftigem Schneefall allein zu Hause</i>           | 袁安臥雪圖<br><i>Yuan'an woxue tu</i>       | <i>Qinghe shuhua fang</i><br>清河書畫舫                   |
| 6 | <i>Flüsse und Berge in Wind und Regen</i>                               | 溪山風雨圖<br><i>Xishan fengyu tu</i>       | <i>Qinghe shuhua fang</i><br>清河書畫舫                   |
| 7 | <i>Der Hochgesinnte hält sich zwischen Flüssen und Bergen verborgen</i> | 江山高隱圖<br><i>Jiangshan gaoyin tu</i>    | <i>Jiangcun xiaoxia lu</i><br>江村銷夏錄                  |
| 8 | <i>Bei Wind und Regen ins Dorf zurückkehren</i>                         | 風雨歸莊圖<br><i>Fengyu guizhuang tu</i>    | <i>Shuhua ji</i><br>書畫記, 卷三                          |

<sup>4</sup> YSCB Bd. 10, S. 207ff

<sup>5</sup> Nach Han 1991, S. 53. Die Bilder 1-4 sollen vorübergehend in der Hofsammlung der Südlichen Song gewesen sein, die Bilder 7 und 8 am Hof der Jin. Wie im *Exkurs über Sammlungen* ausgeführt, gingen Bilder von privaten in höfischen Besitz über und umgekehrt. Bild 1 z.B. soll aus der Palastsammlung in den Besitz von Jia Sidao gekommen sein.

## 5. Yuan-Zeit, private Sammlungen<sup>6</sup>

|      | Bildtitel deutsch                                                | Bildtitel chinesisch                        | Textquelle                                                 |
|------|------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|------------------------------------------------------------|
| 1    | Flussufer                                                        | 溪岸圖 <i>Xi'an tu</i>                         | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 2    | Dunstschleier und Bergnebel über Flussschleifen                  | 煙嵐重溪 <i>Yanlan chongxi</i>                  | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 3    | Landschaft                                                       | 山水 <i>Shanshui</i>                          | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 4, 5 | Farbige Landschaften (3 Bilder, 2 davon Dong Yuan zugeschrieben) | 著色山水 <i>Zhuose shanshui</i> , 三幅, 平, 二幅云是董元 | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 6, 7 | Landschaften (2 Bilder, Dong Yuan zugeschrieben)                 | 山水 <i>Shanshui</i> , 二幅, 云是董元               | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 8    | Bergklause in Karmesinrot                                        | 絳色山居圖 <i>Jiangse shanju tu</i>              | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 9    | Flüsse und Berge                                                 | 溪山圖 <i>Xishan tu</i>                        | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 10   | Bergklause in Farbe                                              | 著色山居圖 <i>Zhuose shanju tu</i>               | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 11   | Kiefern auf Berggipfeln (Rollpaar)                               | 松峰圖, 雙幅 <i>Songfeng tu</i>                  | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 12   | Hochzeit des Herrn des Flusses                                   | 河伯娶婦 <i>Hebo qufu</i>                       | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 13   | Wasser mit Felsen und singender Drache                           | 水石吟龍 <i>Shuishi yinlong</i>                 | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 14   | Lachender Yu Qiuzi                                               | 笑虞丘子圖 <i>Xiao Yu Qiuzi tu</i>               | <i>Yunyan guoyan lu</i> 雲煙過眼錄                              |
| 15   | Sommerliche Berge                                                | 夏山圖 <i>Xiashan tu</i>                       | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                  |
| 16   | Winterliche Wälder in den Flussebenen                            | 寒林重汀圖 <i>Hanlin chongting tu</i>            | <i>Qingjiang ji</i> 清江集, <i>Mei-daoren yimo</i> 梅道人遺墨      |
| 17   | Sommerliche Berge                                                | 夏山圖 <i>Xiashan tu</i>                       | <i>Huang Gongwang ba</i> 黃公望跋 (黃公望, 史科)                    |
| 18   | Tausend Berge und zehntausend kleine Schluchten in Karmesinrot   | 絳色千岩萬壑 <i>Jiangse qianyan wanhe</i>         | <i>Shanhugang</i> 珊瑚綱, 卷二十三                                |
| 19   | Dunstschleier und Bergnebel in den Tälern                        | 煙嵐重谿圖 <i>Yanlan chongxi tu</i> <sup>7</sup> | <i>Kunxue zhaiza shuo</i> 困學齋雜說                            |
| 20   | Winterlicher Wald                                                | 寒林 <i>Hanlin</i>                            | <i>Kunxue zhaiza shuo</i> 困學齋雜說                            |
| 21   | Wolkenlandschaft (zwei Rollen)                                   | 雲景, 二幀 <i>Yunjing, erzhen</i>               | <i>Kunxue zhaiza shuo</i> 困學齋雜說                            |
| 22   | Der Berg Lu                                                      | 廬山圖 <i>Lushan tu</i>                        | <i>Kunxue zhaiza shuo</i> 困學齋雜說                            |
| 23   | Drachepaar                                                       | 雙龍圖 <i>Shuanglong tu</i>                    | <i>Jie wenan gongshi ji</i> 揭文安公詩集                         |
| 24   | Landschaft                                                       | 山水圖 <i>Shanshui tu</i>                      | <i>Danqiu ji</i> 丹邱集 <i>Ke Jiushi ti</i> 柯久思題              |
| 25   | Landschaft                                                       | 山水圖 <i>Shanshui tu</i>                      | <i>Kunxue zhaiza shuo</i> 困學齋雜說                            |
| 26   | Landschaft                                                       | 山水圖 <i>Shanshui tu</i>                      | <i>Wu wending gong ji</i> 吳文定公集 <i>Wu Cheng ti</i> 吳澄題     |
| 27   | Landschaft                                                       | 山水圖 <i>Shanshui tu</i>                      | <i>Dachi daoren ji</i> 大痴道人集 <i>Huang Gongwang ti</i> 黃公望題 |

<sup>6</sup> Die Bilder 1-14 finden sich bei Weitz unter folgenden Ordnungsnummern: 1 und 2 (1.145), 3 (2.11), 4 und 5 (5.8), 6 und 7 (5.24), 8 (10.18), 9 (19.4), 10 (19.5), 11 (30.19), 12 (32.15), 13 (32.16), 14 (38.1). Die Bilder 16-27 sind bei Han 1991, S. 61 aufgelistet.

<sup>7</sup> Evtl. identisch mit Nr. 2?

## 6. Yuan-Zeit, Hofsammlung<sup>8</sup>

|   | Bildtitel deutsch                                          | Bildtitel chinesisch                       | Textquelle                                                           |
|---|------------------------------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|
| 1 | <i>Herbstliche Berge</i>                                   | 秋山圖 <i>Qiushan tu</i>                      | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                            |
| 2 | <i>Im Frühling sich vom Winterschlaf erhebender Drache</i> | 春龍起蟄圖<br><i>Chun long qizhe tu</i>         | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                            |
| 3 | <i>Frühlingshafte Berge</i>                                | 春山圖 <i>Chunshan tu</i>                     | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                            |
| 4 | <i>Konfuzius weint um Yu Qiu</i>                           | 孔子哭虞丘子圖<br><i>Kongzi ku Yu Qiu</i>         | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                            |
| 5 | <i>Felshöhle</i> (zwei Rollen)                             | 窠石二幀 <i>Keshi, erzhen</i>                  | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                            |
| 6 | <i>Flussufer</i>                                           | 溪岸圖 <i>Xi'an tu</i>                        | <i>Gujin huajian</i> 古今畫鑑                                            |
| 7 | <i>Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten</i>  | 夏景山口待渡圖<br><i>Xiajing shankou daidu tu</i> | <i>Daoyuan xue gu lu</i> 道園學古錄, <i>Qisong tangshi xiao lu</i> 七頌堂識小錄 |
| 8 | <i>Flüsse und Berge in Wind und Regen</i> , (Querrolle)    | 溪山風雨圖卷<br><i>Xishan fengyu tu, quan</i>    | <i>Huangyi tuihua yin</i> 皇姨圖書印, <i>Huailutang ji</i> 懷麓堂集, 卷二       |

## 7. Ming-Zeit, vor Dong Qichang<sup>9</sup>

|    | Bildtitel deutsch                                                 | Bildtitel chinesisch                  | Textquelle                                                                   |
|----|-------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| 1  | <i>Winterliche Wälder in den Flussebenen</i>                      | 寒林重汀圖<br><i>Hanlin chongting tu</i>   | <i>Qingjiang ji</i> 清江集                                                      |
| 2  | <i>Zwischen Flüssen und Bergen wandern</i>                        | 溪山行旅圖<br><i>Xishan xinglv tu</i>      | <i>Ke tai ji</i> 客台集                                                         |
| 3  | <i>Volk, das um das Drachenlager lebt</i>                         | 龍宿郊民圖<br><i>Longsu jiaomin tu</i>     | <i>Dongtu xuanlan</i> 東圖玄覽, <i>Xiashan tuba</i> 夏山圖跋                         |
| 4  | <i>Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache</i> | 風雨出蟄龍圖<br><i>Fengyu chuzhelong tu</i> | <i>Shigutang shuhua huikao</i> 式古堂書畫彙攷, 卷二                                   |
| 5  | <i>Die Flüsse Xiao und Xiang</i>                                  | 瀟湘圖 <i>Xiaoxiang tu</i>               | 可印半印, 文彭題目                                                                   |
| 6  | <i>Berge in Wolken</i>                                            | 雲山圖 <i>Yunshan tu</i>                 | <i>Nanyang minghua biao</i> 南陽名畫表                                            |
| 7  | <i>Flüsse und Berge bei Wind und Regen</i> , (Handrolle)          | 溪山風雨圖卷<br><i>Xishan fengyutu quan</i> | <i>Paoweng jiacang ji</i> 匏翁家藏集卷 25                                          |
| 8  | <i>Turm auf dem Berg der Unsterblichen</i>                        | 仙山樓閣圖<br><i>Xianshan louge tu</i>     | <i>Qinghe shuhua fang</i> 清河書畫舫, 卷 6                                         |
| 9  | <i>Yuan An bleibt bei heftigem Schneefall allein zu Hause</i>     | 袁安臥雪圖<br><i>Yuan'an woxue tu</i>      | <i>Qinghe shuhua fang</i> 清河書畫舫, 卷 6                                         |
| 10 | <i>Flüsse und Berge bei Wind und Regen</i>                        | 溪山風雨圖<br><i>Xishan fengyu tu</i>      | <i>Qinghe shuhua fang</i> 清河書畫舫, 卷 6                                         |
| 11 | <i>Einsam in der Laube am Fluss sitzen</i>                        | 溪亭獨坐<br><i>Xiting duzuo</i>           | <i>Dongtu xuanlan</i> 東圖玄覽                                                   |
| 12 | <i>Landschaft</i>                                                 | 山水 <i>Shanshui</i>                    | <i>Shigutang shuhua huikao</i> 式古堂書畫彙攷, 畫卷二                                  |
| 13 | <i>Himmelshalle in den Bergen</i>                                 | 洞天山堂<br><i>Dongtian shantang</i>      | <i>Wang Duo ti</i> 王鐸題                                                       |
| 14 | <i>Landschaft</i> (2 Hängerollen)                                 | 山水二軸<br><i>Shanshui, erzhou</i>       | <i>Shigutang shuhua huikao</i> 式古堂書畫彙攷, <i>Qianshantang shuhua ji</i> 鈴山堂書畫記 |

<sup>8</sup> Die Bilder 1 bis 6 sind bei Tang Hou vermerkt, die Nummern 7 und 8 sind der Tabelle von Han 1991, S. 61 entnommen.

<sup>9</sup> Nach Han 1991, S. 65. Die ming-zeitlichen Werke, die vor Dong Qichang bekannt gewesen sein sollen, scheinen überwiegend erst in seiner Zeit oder noch später rückwirkend dokumentiert.

## 8. Ming-Zeit, von Dong Qichang (1555-1636) zugeschriebene Werke<sup>10</sup>

|    | Bildtitel                                                                     | Bildtitel chinesisch                                | Textquelle                                               |
|----|-------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| 1  | <i>Landschaft (lange Rolle)</i>                                               | 山水, 長卷<br><i>Shanshui</i>                           | <i>Zhuang Taoge shu-hua lu</i><br>壯陶閣書畫錄, v.2            |
| 2  | <i>Zwischen Flüssen und Bergen wandern</i>                                    | 谿山行旅圖<br><i>Xishan xinglü tu</i>                    | <i>Shuhua jianying</i><br>書畫鑑影 v.19                      |
| 3  | <i>Landschaft, (große Hängerolle)</i>                                         | 山水巨軸<br><i>Shanshui, juzhou</i>                     | <i>Xuzhai minghua lu</i><br>虛齋名畫錄, v.1                   |
| 4  | Albumblatt                                                                    | 畫冊<br><i>Huace</i>                                  | <i>Zhuang Taoge shu-hua lu</i><br>壯陶閣書畫錄, v.11           |
| 5  | <i>Die Flüsse Xiao und Xiang</i>                                              | 瀟湘圖<br><i>Xiaoxiang tu</i>                          | <i>Shiqu baoji</i><br>石渠寶笈                               |
| 6  | <i>Volk, das um das Drachenlager lebt</i>                                     | 龍宿郊民圖<br><i>Longsu jiaomin tu</i>                   | <i>Shiqu baoji, xubian</i><br>石渠寶笈 續編 v.5                |
| 7  | <i>Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten</i>                     | 夏[景山]口待渡圖<br><i>Xiajing shankou daidu tu</i>        | <i>Xuzhai minghua lu</i><br>虛齋名畫錄, v.1                   |
| 8  | <i>Sommerliche Berge</i>                                                      | 夏山圖<br><i>Xiashan tu</i>                            | <i>Xuzhai minghua lu</i><br>虛齋名畫錄, v.1                   |
| 9  | <i>Im Herbst an Flüssen entlang wandern</i>                                   | 秋江行旅圖<br><i>Chunjiang xinglü tu</i>                 | <i>Mengyuan shuhua lu</i><br>夢園書畫錄, v.2                  |
| 10 | <i>Berggipfel bei aufklarendem Schneefall</i>                                 | 群峰霽雪圖<br><i>Qunfeng jixue tu</i>                    | <i>Mengyuan shuhua lu</i><br>夢園書畫錄, v.2                  |
| 11 | <i>Bergklause (Ruhiger Wald im Abendlicht)</i>                                | 山居圖 (平林宵色圖)<br><i>Shanju tu (Pinglin xiaose tu)</i> | <i>Shanju tu ba</i> 山居圖跋                                 |
| 12 | <i>Landschaft (große Hängerolle), (Winterliche Wälder in den Flussebenen)</i> | 山水, 大軸 (林重汀)<br><i>Shanshui (Hanlin chongting)</i>  | <i>Pingsheng zhuang-guan</i> 平生壯觀, v.6                   |
| 13 | <i>Der Fluss Shu</i>                                                          | 蜀江圖 <i>Shujiang tu</i>                              | HCSSB 畫禪室隨筆                                              |
| 14 | <i>Weitgereiste Händler</i>                                                   | 征商圖 <i>Zhengshang tu</i>                            | HCSSB 畫禪室隨筆                                              |
| 15 | <i>Berge in Wolken</i>                                                        | 雲山圖 <i>Yunshan tu</i>                               | HCSSB 畫禪室隨筆                                              |
| 16 | <i>Händler</i>                                                                | 商人圖 <i>Shangren tu</i>                              | HCSSB 畫禪室隨筆                                              |
| 17 | <i>Über den Gebirgspass wandern</i>                                           | 關山行旅圖<br><i>Guanshan xinglü tu</i>                  | <i>Jin Huating shuhua lu</i><br>堇華亭書畫錄, p.19             |
| 18 | <i>In herbstlichen Bergen wandern</i>                                         | 秋山行旅圖<br><i>Qiushan xinglü tu</i>                   | <i>Xiaozhong xianda huace</i> 小中現大畫冊 10 圖題               |
| 19 | <i>Flüsse und Berge</i>                                                       | 溪山圖 <i>Xishan tu</i>                                | <i>Ketai bieji</i> 客台別集                                  |
| 20 | „Original der genialen Klasse“                                                | 真跡神品<br><i>Zhenji, shenpin</i>                      | <i>Xiao Zhongxian dahua ce, san tu ti</i><br>小中現大畫冊 3 圖題 |
| 21 | <i>Schattiges Heim zwischen Flüssen und Bergen</i>                            | 溪山樾館圖<br><i>Xishan yueguan tu</i>                   | <i>Dong Qichang Xishan yueguan tu ti</i><br>董其昌 溪山樾館圖題   |
| 22 | <i>Schatten unter sommerlichem Baum</i>                                       | 夏木垂陰圖<br><i>Xiamu chuiyin tu</i>                    | <i>Dong Qichang Xia mu chui yin tu ti</i>                |

<sup>10</sup> Basierend auf Han 1991, S. 72. Han hatte die Nr. 4, 6 und 15 doppelt angegeben. Trotz möglicher Parallelexistenzen von Bildversionen haben wir die Titelzahl reduziert. Die immer noch enorme Zahl der Zuschreibungen geht sicher nicht nur auf Dong Qichangs Reisetätigkeit und seinen Authentifizierungsfuror zurück, sondern auch auf dessen Fortsetzung durch spätere Kenner.



|    |                                                      |                                      |                                                         |
|----|------------------------------------------------------|--------------------------------------|---------------------------------------------------------|
|    |                                                      |                                      | 董其昌 夏木垂陰圖<br>題                                          |
| 23 | <i>Neun sommerliche Kiefern im Wind</i>              | 九夏松風圖<br><i>Jiu xia song feng tu</i> | <i>Dong Qichang Jiu xia song feng tu ti</i> 董其昌: 九夏松風圖題 |
| 24 | <i>Blick in die Tiefe des Berges Lu</i>              | 廬山觀深圖<br><i>Lushan guanshen tu</i>   | HCSSB 畫禪室隨筆                                             |
| 25 | <i>Zhong Kui im winterlichen Wald</i>                | 寒林鍾馗圖<br><i>Hanlin zhongkui tu</i>   | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈                                 |
| 26 | <i>Strohgedeckte Hütte an einem klaren Sommertag</i> | 茅屋清夏圖<br><i>Maowu qingxia tu</i>     | <i>Zhuang Taoge shu-hua lu</i> 壯陶閣書畫錄, v.2              |

### 9. Qing-Zeit, Hofsammlung der Ära Qianlong (um 1780)

|   | Bildtitel deutsch                                         | Bildtitel chinesisch                       | Textquelle                  |
|---|-----------------------------------------------------------|--------------------------------------------|-----------------------------|
| 1 | <i>Die Flüsse Xiao und Xiang</i>                          | 瀟湘圖 <i>Xiaoxiang tu</i>                    | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 三篇 |
| 2 | <i>Volk, das um das Drachenlager lebt</i>                 | 龍宿郊民圖<br><i>Longsu jiaomin tu</i>          | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 二篇 |
| 3 | <i>Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten</i> | 夏景山口待渡圖<br><i>Xiajing shankou daidu tu</i> | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 初篇 |
| 4 | <i>Sommerliche Berge kurz vor einsetzendem Regen</i>      | 夏山欲雨圖<br><i>Xiashan yuyu tu</i>            | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 初篇 |
| 5 | <i>Weite Höhle im Flussnebel</i>                          | 煙溪遠岫圖<br><i>Yanxi yuanxiu tu</i>           | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 初篇 |
| 6 | <i>Flussläufe im Nebelschleier</i>                        | 重溪煙靄圖<br><i>Chongxi yan'ai tu</i>          | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 初篇 |
| 7 | <i>Flüsse und Berge in Wind und Regen</i>                 | 溪山風雨圖卷<br><i>Xishan fengyu tuquan</i>      | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 三篇 |
| 8 | <i>Flüsse und Berge nach dem Schneefall</i>               | 溪山雪霽卷<br><i>Xishan xuexi juan</i>          | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 三篇 |
| 9 | <i>Sommerliche Berge in der Ferne (Hänge-rolle)</i>       | 夏山深遠軸<br><i>Xiashan shenyuan zhou</i>      | <i>Shiqu baoji</i> 石渠寶笈, 三篇 |

### 10. Qing-Zeit, private Sammlungen<sup>11</sup>

|   | Bildtitel deutsch                                                            | Bildtitel chinesisch                                | Textquelle                                                                                  |
|---|------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | <i>Zwischen Flüssen und Bergen wandern</i>                                   | 溪山行旅圖<br><i>Xishan xinglü tu</i>                    | <i>Mo Jing tiba</i> 墨井題跋, <i>Jiangcun xiaoxia lu</i> 江村銷夏錄, <i>Shuhua jianying</i> 書畫鑑影     |
| 2 | <i>Landschaft (große Hängerolle) (Winterliche Wälder in den Flussebenen)</i> | 山水, 大幀 (寒林重汀)<br><i>Shanshui (Hanlin chongting)</i> | <i>Shuhua jianying</i> 書畫鑑影, <i>Youyi wuyi zhai lun hua shi wenrenhua xuan</i> 有益無益齋論畫詩文人畫選 |
| 3 | <i>Schneebedeckte Berggipfel</i>                                             | 群峰雪霽圖<br><i>Qunfeng xueji tu</i>                    | <i>Shuhua jianying</i> 書畫鑑影 <i>Mengyuan shuhua lu</i> 夢園書畫錄                                 |
| 4 | <i>Der Hochgesinnte hält sich in sommerlichen Bergen verborgen</i>           | 夏山高隱圖<br><i>Xiashan gaoyin tu</i>                   | <i>Jiangcun shuhua mu</i> 江村書畫目                                                             |

<sup>11</sup> Nach Han 1991, S. 80f.

|    |                                                            |                                |                                                        |
|----|------------------------------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------------------------------|
| 5  | Frühlingshafte Berge nach dem Regen in der Morgendämmerung | 春山曉霽圖小卷<br>Chunshan xiaoji tu  | Jiangcun shuhua mu<br>江村書畫目                            |
| 6  | Passweg in den Hügelketten                                 | 重巒關道圖<br>Chongluan guandao tu  | Jiangcun xiaoxia lu<br>江村銷夏錄                           |
| 7  | In sommerlichen Bergen wandern                             | 夏山行旅圖<br>Xiashan xinglü tu     | Daguan lu<br>大觀錄                                       |
| 8  | Handrolle                                                  | 畫卷<br>Hua juan                 | Wang Fengchang shuhua<br>tiba, shang juan<br>王奉常書畫題跋上卷 |
| 9  | Bei Wind und Regen aus dem Winterschlaf erwachender Drache | 風雨出蟄龍圖<br>Fengyu chuzhelong tu | Moyuan huiguanlu<br>墨緣彙觀錄                              |
| 10 | Unzählige Bäume auf merkwürdigen Berggipfeln               | 萬木奇峰圖<br>Wanmu qifeng tu       | Moyuan huiguanlu<br>墨緣彙觀錄，無益有益齋                        |
| 11 | Bei Wind und Regen mit dem Boot zurückkehren               | 風雨歸舟圖<br>Fengyu guizhou tu     | Pingsheng zhuangguan<br>平生壯觀，Moyuan<br>huiguanlu 墨緣彙觀錄 |
| 12 | Strohgedeckte Hütte an einem klaren Sommertag              | 茅屋清夏圖<br>Maowu qingxia tu      | Yue xue lou shuhua ji 嶽雪樓書畫記                           |
| 13 | Sommerliche Berge                                          | 夏山圖<br>Xiashan tu              | Xuzhai minghua lu<br>虛齋名畫錄                             |
| 14 | Landschaft                                                 | 山水圖<br>Shanshui tu             | Gu fen ge shuhua ji<br>古芬閣書畫記                          |
| 15 | Auf einem frühlingshaften Berg den Wasserfall beobachten   | 春山觀瀑圖<br>Chunshan guanbao tu   | Xikuzhai huaxu<br>習苦齋畫絮                                |
| 16 | In herbstlichen Bergen wandern                             | 秋山行旅圖<br>Qiushan xinglü tu     | Shigutang shuhua huikao<br>式古堂書畫彙攷，<br>Daguan lu 大觀錄   |
| 17 | Landschaft                                                 | 山水 Shanshui                    | Shibai zhai shuhua ji<br>十百齋書畫記                        |
| 18 | Landschaft                                                 | 山水 Shanshui                    | Hai Wangcun suojian shu<br>hua lu 海王村所見書畫錄             |
| 19 | Landschaft                                                 | 山水 Shanshui                    | Yanfu bian 眼福編，初集                                      |
| 20 | Landschaft                                                 | 山水 Shanshui                    | Yanfu bian 眼福編，三集                                      |
| 21 | Schnee (Querrolle)                                         | 雪卷<br>Xue juan                 | Tui An jinshi shuhua ba 退庵金石書畫跋                        |
| 22 | Der betrügerische Erwerb des ‚Orchideenpavillons‘          | 賺蘭亭圖<br>Zuan lanxing tu        | Qing xiaguan lunhua jueju<br>青霞館論畫絕句                   |
| 23 | Zwischen Flüssen und Bergen reiten                         | 溪山行騎圖<br>Xishan xingqi tu      | Tuhua jingyi shi<br>圖畫精意識                              |
| 24 | Bei Wind und Regen mit dem Boot zurückkehren               | 風雨歸舟圖<br>Fengyu guizhou tu     | Shuhua ji 書畫記                                          |
| 25 | Bei strahlendem Sonnenschein angeln                        | 華陽垂釣圖<br>Huayang chuidiao tu   | Shuhua ji 書畫記                                          |
| 26 | Bei Wind und Regen zum Bauernhaus zurückkehren             | 風雨歸庄圖<br>Fengyu guizhuang tu   | Shuhua ji 書畫記                                          |
| 27 | Freuden des Landlebens                                     | 農樂圖 Nongle tu                  | Shuhua ji 書畫記                                          |
| 28 | Flüsse und Berge an einem herbstlichen Abend               | 溪山晚秋圖<br>Xishan wanqiu tu      | Shuhua ji 書畫記                                          |
| 29 | Wolken über der Schlucht mit Kiefern im Wind               | 雲壑松風<br>Yun he song feng       | Xue tang shuhua bawei<br>雪堂書畫跋尾                        |
| 30 | Hochgesinnter Gelehrter unter Kiefer im Wind               | 松風高士圖<br>Song feng gaoshi tu   | Xue tang shuhua bawei<br>雪堂書畫跋尾                        |

|    |                                                    |                                   |                                        |
|----|----------------------------------------------------|-----------------------------------|----------------------------------------|
| 31 | <i>Villa in den Bergen mit altem Baum</i>          | 山園古木圖<br><i>Shanyuan gu mu tu</i> | <i>Xue tang shuhua bawei</i><br>雪堂書畫跋尾 |
| 32 | <i>Geplündert Kiefernwald</i>                      | 松林被劫圖<br><i>Songlin beijie tu</i> | <i>Huayuan miji</i> 畫苑秘笈               |
| 33 | <i>Abendliche Freuden eines Dorfes im Frühling</i> | 春村晚樂圖<br><i>Chuncun wanle tu</i>  | <i>Huayuan miji</i> 畫苑秘笈               |



## Anhang II. Abbildungen

|                                                                                     |                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |  | <p>1. <i>Die Flüsse Xiao und Xiang</i><br/> 瀟湘圖<br/> <i>Xiaoxiang tu</i><br/> (The Rivers Xiao and Xiang)<br/> Palastmuseum Peking<br/> Handrolle, Tusche und Farbe auf Seide, 50 x 141 cm</p>                                     |
|    |                                                                                   | <p>2. <i>Am Fuß sommerlicher Berge auf die Überfahrt warten</i><br/> 夏景山口待渡圖<br/> <i>Xiajing shankou daidu tu</i><br/> (Awaiting the Ferry at the Foot of Summer Mountains)<br/> Provinzmuseum Liaoning<br/> Handrolle, Detail</p> |
|   |                                                                                   | <p>3. <i>Hochzeit des Herrn des Flusses</i><br/> 河伯娶婦<br/> <i>Hebo qufu</i><br/> (Marriage of the Lord of the River)<br/> Handrolle, Detail eines virtuellen Bildes, zusammengesetzt aus Nr. 1 und 2; nach Barnhart 1970</p>       |
|  |                                                                                   | <p>4. <i>Sommerliche Berge</i><br/> 夏山圖<br/> <i>Xiashan tu</i><br/> (Summer Mountains)<br/> Museum Shanghai<br/> Handrolle, Detail, Tusche und Farbe auf Seide</p>                                                                 |
|  |                                                                                   | <p>5. <i>Volk, das um das Drachenlager lebt</i><br/> 龍宿郊民圖<br/> <i>Longsu jiaomin tu</i><br/> (Residents of the Capital City)<br/> Palastmuseum Taipei<br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Seide</p>                             |

|                                                                                      |  |                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--------------------------------------------------------------------------------------|--|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|     |  | <p>6. <i>Winterliche Wälder in den Flussebenen</i><br/> 寒林重汀<br/> <i>Hanlin chongting</i><br/> (Wintery Groves and Layered Banks)<br/> Kurokawa Institut Alter Kulturen, Japan<br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Seide, 181,5 x 116,5 cm</p> |
|    |  | <p>7. <i>Flussufer</i><br/> 溪岸圖<br/> <i>Xi'an tu</i><br/> (Riverbank)<br/> Metropolitan Museum of Art, New York<br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Seide, 221 x 109 cm</p>                                                                    |
|   |  | <p>8. <i>Himmelshalle in den Bergen</i><br/> 洞天山堂<br/> <i>Dongtian shantang</i><br/> (Mountain Paradise)<br/> Palastmuseum Taipei<br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Seide</p>                                                                |
|  |  | <p>9. <i>Schnee auf den Bergen am Fluss</i><br/> (Snow on Mountains along a River)<br/> Sammlung Saito, Japan<br/> Handrolle, Detail, Tusche und Farbe auf Seide</p>                                                                             |

|                                                                                     |  |                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    |  | <p>10. <i>Ein klarer Tag im Tal</i><br/> 平林霽色圖<br/> <i>Pinglin jise tu</i><br/> (A Clear Day in the Valley)<br/> Museum of Fine Arts Boston<br/> Handrolle, Detail, Tusche und<br/> Farbe auf Papier</p>              |
|    |  | <p>11. <i>Zwischen Flüssen und Bergen wandern</i><br/> 溪山行旅圖<br/> <i>Xishan xinglü tu</i><br/> (Travelers amid Streams and Mountains)<br/> Sammlung Ogawa, Kyoto<br/> Hängerolle</p>                                  |
|   |  | <p>12. <i>Abendlandschaft mit Anlegestelle am Fluss</i><br/> 江隄晚景<br/> <i>Jiangdi wanjing</i><br/> (Riverbank at Dusk)<br/> Palastmuseum Taipei<br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf<br/> Seide, 179 x 116,5 cm,</p> |
|  |  | <p>13. Zhang Daqian (1945), <i>Nach Dong Yuan: Kiefer bei einer Quelle</i><br/> 北苑松泉圖<br/> <i>Beiyuan songquan tu</i><br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf<br/> Papier</p>                                           |



|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | <p>14. Zhang Daqian (1948), <i>Nach Dong Yuan: Kiefer bei einer Quelle</i><br/> 仿北苑松泉圖<br/> <i>Fang Beiyuan songquan tu</i><br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Papier, 106,7 x 35 cm</p>                        |
|   | <p>15. Zhang Daqian (1949), <i>Nach Juran: Vertäutes Boot auf verregnetem Fluss</i><br/> 江雨泊舟圖<br/> <i>Jiangyu bozhou tu</i><br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Papier, 147,5 x 71 cm</p>                       |
|  | <p>16. Zhang Daqian (1949), <i>Nach Zhao Zuos Kopie von Dong Yuan: Wohnort des Unsterblichen bei Huayang</i><br/> 華陽仙館<br/> <i>Huayang xian guan</i><br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Papier, 148 x 71 cm</p> |
|  | <p>17. <i>Sommerliche Berge kurz vor einsetzendem Regen</i><br/> 夏山欲雨圖<br/> <i>Xiashan yuyu tu</i><br/> (Summer Mountains before Rain)<br/> Palastmuseum Taipei<br/> Hängerolle</p>                                |



|                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|    | <p>18. Chen Lian (um 1627), <i>Nach Wang Meng: In herbstlichen Bergen wandern</i><br/> 秋山行旅圖<br/> <i>Qiushan xinglü tu</i><br/> (After Wang Meng's 'Travelers amid Autumn Mountains')<br/> Palastmuseum Taipei<br/> Aus dem Album „Das Große im Kleinen sehen“<br/> Tusche auf Papier, 70,2 x 40,2 cm</p>                                                                                                      |
|   | <p>19. (li.) Wang Hui (1680er),<br/> (Ohne Titelaufschrift):<br/> <i>Vergrößerte Kopie von Chen Lians verkleinerter Kopie von Wang Meng</i><br/> Privatbesitz. Hängerolle, Tusche auf Papier, 88 x 65 cm<br/> 20. (re.) Wu Li (1680er), <i>Nach Chen Lians Kopie von Wang Meng: Zwischen Flüssen und Bergen wandern</i><br/> Metropolitan Museum of Art<br/> Hängerolle, Tusche auf Papier, 59,7 x 27,2 cm</p> |
|  | <p>21. <i>In herbstlichen Bergen wandern</i><br/> 秋山行旅圖<br/> <i>Qiushan xinglü tu</i><br/> (Travelers amid Autumn Mountains)<br/> früher Sammlung J.D. Chen<br/> Hängerolle, Tusche und Farbe auf Seide, 246,5 x 97,8 cm</p>                                                                                                                                                                                   |
|  | <p>22. Wang Gai (1679), <i>Malanleitung aus Der Senfkorngarten:</i><br/> a) Bäume<br/> b) Felsen<br/> c) Berge</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                             |