Gerald Holzwarth, M.A.
Im Garten der Zufriedenheit
Die Sammlung Chinesische Malerei im Museum Angewandte Kunst
Wissenschaftlicher Katalog

A Werke erster Wahl

I. Werke nach Meistern der Song- bis Ming-Zeit (960–1644 n.Chr.)

1
Heimkehrender Jäger im Schnee
Gu Deqian 顧德謙 zugeschrieben (10. Jh.)
Ca. 18. Jh., Hängerolle (unter Glas gerahmt), Tusche und Farben auf Seide, 114 x 61 cm
11400, Schenkung C. Cords, 1943

Signatur, links unten in großer Regelschrift:
顧德謙製, gemalt von Gu Deqian.
Ein(?) Siegel des Malers

Ein bärtiger, grimmig blickender Mann in blauem Gewand und mit einem Dreizack schreitet durch eine schneebedeckte Landschaft und schaut sich nach seinem Hündchen um, das mit einem roten Halsband hinter ihm herläuft. Er trägt eine blaue Kopfbedeckung mit rotem Oberteil, einen blauen Gürtel und blaue Stiefel. Die luxuriöse Kleidung des Mannes und vor allem das edle Schoßhündchen zeigen, dass es sich nicht um einen einfachen Jäger handelt, sondern um eine Persönlichkeit von Rang. dargestellt ist wohl eine bekannte Heldenfigur aus der historischen Überlieferung, die sich ihren Weg durch ein zerklüftetes Gebirge sucht und wehmütig zurückblickt.[1] An seinem Dreizack

[1] Es könnte sich um den Dichter Han Yu 韓愈 (768–824) handeln, der wegen seiner Kritik an der Buddhaverehrung des Kaisers nach Guangdong verbannt wurde und am schneebedeckten Languan-Pass 藍関 wehmütig nach seiner Familie und der Hauptstadt zurückblickt. In seinem Gedicht beschreibt er diese Situation: ‚Wolken bedecken das Qinling-Gebirge 秦嶺山, wo ist mein Zuhause? Schnee füllt den Languan-Pass und das

aufgehängt trägt er zwei erbeutete weiße Pelztiere, vielleicht Hermeline. Felsen, Bäume und Berge sind tief eingeschneit und die Atmosphäre eines dunklen, kalten Wintertages wird spürbar.
Gu Deqian stammte aus Nanjing und war ein Hofmaler des dortigen Kaiserhofes der Südlichen Tang-Dynastie (961–975). Deren letzter Herrscher, Li Yu 李煜 (937–978), war ein enthusiastischer Patron der Künste und selbst ein berühmter Dichter, Musiker, Kalligraph und Maler. An seinem Hof richtete er eine Malakademie ein, an der die besten Künstler seines Reiches wirkten. Gu Deqian war einer seiner Lieblingsmaler, und er setzte ihn gleich mit dem berühmten Figurenmaler gleichen Familiennamens, Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 348 – ca. 409): „In alter Zeit gab es [Gu] Kaizhi, heute gibt es [Gu] Deqian. Diese beiden Gu folgen aufeinander als die größten Meister der Malerei“.[2] Wie Gu Kaizhi war auch Gu Deqian vor allem ein Figurenmaler, der vorzugsweise daoistische Themen, aber auch Naturdarstellungen wie zum Beispiel Wasserbüffel oder Elstern, malte. Auch den Kaiser soll er mehrmals porträtiert haben, unter anderem beim Übergang über einen Pass und beim Sammeln von *lingzhi*-Pilzen. Leider besitzen wir von dem Maler kein originales Werk mehr, so dass wir das genaue Aussehen seiner Figurenbilder nicht kennen.[3]
Das Bild ist eine späte Kopie, wohl des 17. bis 18. Jahrhunderts, nach einem alten Vorbild. Da die Signatur des Malers erst viel später dazugesetzt wurde, wissen wir nicht, ob ein solches Bild von Gu Deqian jemals existierte. Doch die Thematik und die Art der Darstellung lassen ein Vorbild aus dem zehnten Jahrhundert durchaus möglich erscheinen. Schneelandschaften und Figuren im Schnee waren damals, wie auch noch in der Song-Zeit (960–1279), sehr populär. Das schönste Beispiel dafür ist die berühmte Querrolle im Nationalen Palastmuseum in Taipei von Zhao Gan 趙幹 (2. Hälfte 10. Jh.), einem Zeitgenossen Gu Deqians und ebenfalls Mitglied der Malakademie des Li Yu. Sie trägt den von Li Yu selbst geschriebenen Titel „Reisende am Fluss bei beginnendem Schneefall“ (*jiang xing chu xue tu* 江行初雪圖) und zeigt eine Flusslandschaft mit Schilfdickicht, Bäumen, Reisenden und Fischern. Der einsetzende Schneefall wird durch über das Bild gestreute Schneeflocken in Deckweiß und Schneeansammlungen dargestellt, die sich auf Booten und Baumstämmen langsam anhäufen. Die Rolle ist in ihrer realistischen Beschreibung der flachen Flusslandschaft und des harten Lebens der Fischer einzigartig in der chinesischen Kunstgeschichte und ihre Erhaltung bis heute ein großer Glücksfall.[4] Im selben Museum befindet sich auch eine Hängerolle mit dem Bild eines Fischers in einem Schilfumhang und mit großem Hut, der mit seiner Angel im Schnee inmitten von verschneitem Bambus steht und selbst schon halb eingeschneit ist. Auch hier ist der Schnee mit Deckweiß aufgetragen und nicht wie später meist nur durch Freilassen des Malgrundes dargestellt.[5]
Auch auf dem Frankfurter Bild erkennen wir bei genauem Hinsehen über das ganze Bild verstreute fallende Schneeflocken in weißem Pigment, und auch die im Hintergrund einfliegenden Wildgänse sind vor dem dunkel getönten Himmel mit Deckweiß hervorgehoben. Ansonsten wird auf dem Bild der Schnee allerdings durch Aussparen des hellen Malgrundes sichtbar gemacht. Die kulissenartig geschichteten Furchen des Felsens und ihre Modellierung durch einfache Abschattierung statt genormter Strukturlinien wie in der späteren Malerei deuten ebenfalls auf ein mögliches frühes Vorbild hin, vielleicht aus dem zehnten Jahrhundert oder wenig später. Die atmosphärische, authentische Naturdarstellung, die die Stimmung eines kalten Herbst- oder Wintertages sehr überzeugend wiederzugeben vermag, ist eine große Errungenschaft der frühen chinesischen Malerei, die später leider verlorenging. Dieses Bild zeigt einen Abglanz dieser frühen Meisterwerke.

Pferd versagt den Dienst‘ (Übersetzung bei Gundert et al. (1952), S. 325). Dieser Interpretation widersprechen allerdings der Dreizack mit den Hermelinfellen und das fehlende Pferd.

[2] Zitiert bei Yu (1981), S. 1547.

[3] Im Tokyo Nationalmuseum gibt es ein Hängerollenpaar mit Lotosdarstellungen, das ihm zugeschrieben wird, wohl aber erst aus dem 13. Jahrhundert stammt. Vier Albumblätter, Teile einer ursprünglichen Querrolle, im Museum of Fine Arts in Boston, die die Rückkehr der Dichterin Cai Wenji 蔡文姬 (2./3. Jh. n. Chr.) nach China zeigen, werden ihm ebenfalls zugeschrieben, wurden aber wohl erst um 1100 gemalt.

[4] Siehe Masterpieces (1978), Taf. 3.

[5] Siehe Masterpieces (1984), Taf. 9.

2
Weißer Jagdfalke nach Kaiser Huizong (1082–1135)
Signiert Jin Ying 金瑛
Fiktiv datiert 1430, ca. 17./18. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 105 x 58 cm
11402, Schenkung C. Cords, 1943

Aufschrift und Signatur des Malers:
宣德五年春二月 偶閲内庫見宋道宋道元所畫白鷹 …風特立有…之風回摸…此…監金瑛
„Als ich im 5. Jahr der Ära Xuande (1430) im zweiten Monat im Frühling bei Gelegenheit die Palastschatzkammer inspizierte, sah ich einen von Song Daojun (Kaiser Huizong, reg. 1101–1125) gemalten weißen Falken. Er war … von erhabener Ausstrahlung. Daher habe ich ihn kopiert. …jian Jin Ying.“

Im Chinesischen wird für ‚Adler' und ‚Falke' das gleiche Schriftzeichen (*ying* 鷹) verwendet, was in der Übersetzung oft zu falschen Benennungen führt. Hier ist mit ziemlicher Sicherheit ein Falke dargestellt, wie man unter anderem am klar erkennbaren ‚Falkenzahn', eines scharfen Vorsprungs am Oberschnabel, erkennen kann. Der Vogel mit strahlend weißem Gefieder und schwarzen Flügelspitzen steht auf einer reich geschmückten Sitzstange, deren Enden mit Perlen und Edelsteinen besetzt sind. Die Stange selbst ist mit einem hexagonalen Schildkrötenpanzer-Muster verziert, das wohl in Lackarbeit ausgeführt ist. Auch der Stab, der die Stange trägt, zeigt einen vergoldeten, reich ornamentierten Metallaufsatz, und die Kordel, mit der der Vogel angebunden ist, weist goldene Ringe und rote Quasten auf. Diese luxuriöse Ausstattung weist darauf hin, dass es sich hier um einen Jagdfalken aus dem kaiserlichen Bestand handelt.
Darstellungen von Adlern oder Falken sind in China schon seit dem 4. Jahrhundert bekannt.[6] In der Tang-Dynastie (618–907), die stark von zentralasiatischen, türkischen Einflüssen geprägt ist, war die Jagd mit Greifvögeln ein beliebter Sport der Elite. In mehreren Gräbern von Tang-Prinzen sind Wandmalereien erhalten, auf denen auch Hofleute mit Greifvögeln auf der Faust dargestellt sind, wie

[6] Das früheste in Quellen erwähnte Bild, das wohl Greifvögel darstellt, stammt von Sima Shao 司馬紹 (299-335), dem ältesten Sohn des Kaisers Yuandi 元帝 der Östlichen Jin-Dynastie und späteren Kaisers Mingdi 明帝 (reg. 323-325). In seiner Jugend tat er sich als Kalligraph und Maler hervor und malte neben illustrativen figürlichen Darstellungen auch Bilder von der Jagd und ‚gefährlichen Vögeln' (*za weiniao tu* 雜畏鳥圖). Siehe *Lidai minghuaji*, juan 5, S. 65, in: Acker (1954-74), vol. II, part one, S.24 ff. Zitiert nach Sung (2009), S. 7, Anm. 1.

im Grab des Prinzen Yide 懿德, Li Chongrun 李重潤.[7] Dort sind, aufgrund der Größe der Vögel, wohl Adler dargestellt. In der Song-Zeit wurden Adler und Falken dann vorwiegend in der freien Natur gezeigt, bei der Jagd auf Enten, Kaninchen oder Fasane.[8] Die Mongolenherrscher der Yuan-Dynastie (1279–1368) waren dann wieder begeisterte Anhänger der Falknerei, und es sind nicht wenige Bilder mit Darstellungen des Herrschers und seines mongolischen Gefolges bei der Jagd mit Greifvögeln erhalten.[9]

Kaiser Huizong gehört zu den großen kaiserlichen Kunstmäzenen in der chinesischen Kunstgeschichte und war selbst ein begnadeter Künstler. Als elfter Sohn des Kaisers Shenzong (reg. 1068–1085) hatte er wenig Aussicht selbst den Thron zu besteigen und widmete sich daher der Literatur, Kunst und dem Studium des Daoismus. Als er wider Erwarten im Alter von achtzehn Jahren doch Kaiser wurde, nutzte er dies, um die kaiserliche Malakademie neu zu organisieren und einen neuen Kunststil einzuführen, der auf der Verbindung von genauem Naturstudium und einem poetischem Gehalt des Bildes basierte. Dabei führte er selbst als brillanter Maler die Künstler der kaiserlichen Akademie an. Einige seiner Werke, vor allem naturalistische Vogeldarstellungen, sind wohl im Original überliefert.[10] Auch die Darstellung eines weißen Falken gehört zu den berühmten Werken, die ihm zugeschrieben werden. Der Falke galt als Sinnbild für Mut und Heldentum und die weiße Farbe als glücksbringendes Omen. Zusammen symbolisierte der weiße Falke eine erfolgreiche kaiserliche Herrschaft. Allerdings sind von dem Bild des Kaisers nur spätere Nachahmungen überliefert, die besonders seit der Ming-Zeit sehr populär waren.[11] Auch in Japan und Korea wurde dieses Werk des Kaisers Huizong besonders geschätzt.[12] Das Museum of Fine Arts in Boston besitzt ein ähnliches Bild eines Falken auf reich verzierter Sitzstange, das dem koreanischen Maler Yi Am (1499– nach 1546) zugeschrieben wird (früher Xu Ze aus der späten Yuan-Zeit zugeschrieben).[13] Dort ist der Vogel noch weit naturalistischer und mit hoher künstlerischer Qualität dargestellt und lässt die ursprüngliche Naturtreue des Originalbildes von Kaiser Huizong erahnen. Der Falke auf dem Frankfurter Bild ist dagegen sehr viel einfacher gemalt, sein Gefieder ist sehr schematisiert und mit wenig räumlicher Modellierung gestaltet. Auch die Sitzstange ist perspektivisch nicht korrekt wiedergegeben, da beide Stirnseiten gleichzeitig sichtbar sind. Bildaufschrift und Signatur zeigen ebenfalls nur einen schwachen und unsicheren Pinselduktus. All dies deutet auf eine relativ späte Entstehung des Bildes im 17. oder 18. Jahrhundert hin.

---

[7] Vgl. *Tang Li Chongrun mu bihua* 唐李重潤墓壁畫. Beijing: Wenwu chubanshe, 1976, Taf. 47.

[8] Vgl. die beiden Hängerollen von Zhao Zihou aus dem 11. Jahrhundert, bei Sung (2009), S. 9, Abb. 5 und 6.

[9] Vgl. die Hängerolle im Nationalen Palastmuseum in Taipei, *Kublai Khan bei der Jagd* (*Yuan Shizu chulie tu*), Fong/Watt (1996), Taf. 138.

[10] Wie zum Beispiel die Hängerolle ‚Fasan auf einem Hibiskuszweig" (*furong jinji tu* 芙蓉錦鸡圖) im Palastmuseum Peking, mit Gedichtaufschrift und Signatur des Kaisers. Siehe Gugong bowuyuan (1965), 2.

[11] In Xie (1957), 34, wird ein Bild von Kaiser Huizong aufgeführt, das einen weißen Falken auf einer Sitzstange zeigt und mit der Signatur des Kaisers und dem Datum des Jahres 1114 versehen ist. Außerdem trägt es noch die Aufschrift eines Hofbeamten von 1122. Im Sommer 2023 wurde im Kunstauktionshaus Nagel in Stuttgart eine Hängerolle ebenfalls mit einem weißen Falken auf einer Sitzstange und der Signatur des Kaisers Huizong angeboten, eine Arbeit des 18. Jahrhunderts. Siehe den Katalog zur Auktion 814 vom 12.–14. Juni 2023, Nr. 213. Es gibt noch zahlreiche weitere Bilder dieses Typs. Ein weiteres spätes Beispiel zeigt den gleichen Falken wie im Frankfurter Bild, allerdings auf einem Kiefernast sitzend. Es ist mit der Signatur und Aufschrift des Kaisers Huizong versehen (https://www.pinterest.de/pin/470344754809171752/)

[12] Ein führender japanischer Meister der Kanō-Schule, Kanō Tan'yū 狩野探幽 (1602–1674), hat 1670 ein Album mit vorbildlichen Werken von fünfundsechzig chinesischen und dreizehn japanischen Malern gemalt, in dem er seine Kopie eines weißen Falken des Kaisers Huizong an die erste Stelle setzte.

[13] Wu (1997), S. 219-220. Farbtafeln S. 110-111. Es handelt sich allerdings um keinen weißen Falken.

3
Zitherspieler unter dem herbstlichen Vollmond
Im Stil von Liu Songnian 劉松年 (tätig ca. 1174–1224)
Ca. 17. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 172,5 x 90,2 cm
19395, Schenkung C. Cords, 1943
Signatur: 劉松年製, gemalt von Liu Songnian.

Oben in der Mitte ein großes Sammlersiegel in der Art kaiserlicher Siegel: 珊胡閣珍藏書籍字畫之寶 *(Shanhuge zhencang shuji zihua zhi bao)* – Siegel der wertvollen Sammlung von Büchern, Schriftkunstwerken und Malerei des Korallenpavillons

Tief in sein Spiel versunken sitzt ein Gelehrter am Ufer eines Gebirgsflusses und spielt die Zither, die er über seine Knie gelegt hat. Mit eleganten, schlanken Fingern zupft er die Saiten des Instruments in langsamem und meditativem, dann wieder beschwingtem Rhythmus und lauscht den dunklen, wehmütigen Klängen.[14] Er trägt die altertümliche Kleidung der Song-Zeit und sitzt auf einem Leopardenfell, das als Symbol transzendenter Entrückung bei daoistischen Unsterblichen oder buddhistischen Heilsgestalten verwendet wird. Etwas unterhalb ist sein Boot vertäut, mit dem er die nächtliche Fahrt hierher unternommen hat. Denn er spielt sein Lied im Angesicht des Vollmondes, der hoch oben links über den Bergen zu sehen ist. Blühende Chrysanthemen, Symbole des Herbstes, neben dem Boot deuten an, dass hier wohl der nächtliche Ausflug eines Gelehrten anlässlich des Mittherbst-Festes (*zhongqiu* 中秋*)* dargestellt ist. Dieses Fest, das auch als ‚Mondfest' bekannt ist, wird am 15. Tag des achten Monats nach dem chinesischen Mondkalender begangen.[15] An diesem Tag soll der herbstliche Vollmond am größten und schönsten sein. In alter Zeit wurden dem Mond zu diesem Anlass Opfer dargebracht und noch heute werden spezielle, verschieden gefüllte ‚Mondkuchen' (*yuebing* 月餅) in Form des runden Vollmondes gegessen. In der Nacht zog man aufs freie Land, um den Mond zu bewundern, am beliebtesten war die Bootsfahrt, bei der auch das Spiegelbild des Mondes im Wasser besungen wurde. Die weiße Kleidung des Gelehrten, die

[14] Zur chinesischen Zither (Qin 琴) und ihrer Spielweise siehe Dahmer (1985). Das schöne kleine Inselbüchlein enthält neben einer detaillierten musikologischen Beschreibung des Instruments auch Notenbeispiele und die Übersetzungen einiger berühmter Lieder für die Qin.
[15] Um die Tagundnachtgleiche am 22. September nach dem westlichen Kalender.

Wasserfläche und die hoch aufragenden Berggipfel reflektieren das helle Mondlicht und erzeugen eine wehmütige Stimmung. Auch die beiden hohen Kiefern sind traditionell eng mit dem Zitherspiel verbunden. Ihr Rauschen im Wind begleitet das Spiel des Gelehrten und lässt es zusammen mit dem Mondlicht eins werden mit der kosmischen Natur.[16]

Liu Songnian gilt als einer der ‚Vier Großen Meister der Südlichen Song-Dynastie'.[17] Er stammte aus Hangzhou und trat zu Beginn der Chunxi -Ära (淳熙, 1174–1189) als Student in die dortige Kaiserliche Malakademie (*huayuan xuesheng* 畫院學生) ein. In der Shaoxi-Ära (紹熙, 1190–1194) stieg er zum fertig ausgebildeten Hofmaler (*daizhao* 待詔) auf und war die folgenden ca. dreißig Jahre am Hofe tätig. Er wurde zu einem der besten Figuren- und Landschaftsmaler der Akademie, und unter Kaiser Ningzong 寧宗 (reg. 1195–1224) wurde ihm deren höchste Auszeichnung, der ‚Goldene Gürtel' (*jindai* 金帶) verliehen.[18] In späterer Zeit wurde er vor allem für seine Landschaftsmalerei bekannt, in der er die monumentalen Bergformationen der Nördlichen Song-Zeit mit der Diagonalkomposition und dem kalligraphischen Pinselduktus (‚Axthiebstriche', *fupicun* 斧劈皴) der Südlichen Song-Zeit verband. Das Frankfurter Bild zeigt exemplarisch diese Verbindung der beiden Song-Traditionen, das aufstrebende hohe Bergmassiv, das hier Stilelemente des Großmeisters der Landschaftsmalerei der Nördlichen Song-Zeit, Fan Kuan 范寬 (ca. 960 – ca. 1030) aufweist, und die diagonale Eineck-Komposition zum Beispiel des Ma Yuan 馬遠 (tätig ca. 1190–1225), doch fehlen hier die für Liu Songnian charakteristischen, kantigen ‚Axthiebstriche'. Die Berggipfel sind stattdessen weich modelliert, die Uferbank, auf der der Zitherspieler sitzt, ist nahezu flächig dargestellt. Selbst die Stämme der beiden Kiefern sind mit hellem Tuschlavis in der Art des westlichen *chiaroscuro* außergewöhnlich plastisch gestaltet. Dies lässt das Bild als eine Nachahmung der späten Ming- oder noch späterer Zeit erkennen.

Das große, oben prominent in die Bildmitte gesetzte Sammlersiegel gehört dem bedeutenden Dichter und Kunstsammler Singde 性德 (Nalan Xingde 納蘭性德, auch Chengde 成德 genannt, 1655–1685). Er gehörte dem kaiserlichen Nara-Clan und dem kaiserlich-mandschurischen Ungesäumten Gelben Banner (*zheng huang qi* 正黃旂) an und fühlte sich dadurch anscheinend befugt, ein solches Siegel in kaiserlicher Art zu verwenden. Es nennt den Namen seiner Bibliothek, des ‚Korallenpavillons' (*shanhuge* 珊胡閣), in der er seine wertvollen Bücher, Schriftkunstwerke und Bilder der Song- und Yuan-Zeit aufbewahrte. Sein Vater, Mingzhu 明珠, war Großsekretär am Kaiserhof und darüber hinaus ein erfolgreicher Geschäftsmann und führte so die Familie zu großem Reichtum. Singde legte bereits im Alter von 22 Jahren die *jinshi*-Palastprüfung als siebtbester ab und wurde vom Kaiser zu einem Offizier der kaiserlichen Palastgarde ernannt. Doch er widmete sich lieber gelehrten Studien und der Dichtkunst und veröffentlichte mit 23 Jahren bereits seine zweite Sammlung von Liedgedichten (*Yinshui ci* 飲水詞). Außerdem wurde er zu einem Mäzen vieler chinesischer Gelehrter, die zur Prüfung nach Peking kamen, und betätigte sich als bedeutender Kunstsammler und exzellenter Kunstkenner. Nach mehreren Reisen als Begleiter des Kaisers starb er 1685 an einer Krankheit. Seine gesammelten Werke wurden 1691 postum in zwanzig Bänden publiziert (*Tongzhitang ji* 通志堂集). Er gilt heute als einer der großen Dichter der Qing-Zeit.[19]

---

[16] Vergleiche dazu Dahmer (1985), S. 53f.

[17] Zusammen mit Li Tang 李唐 (ca. 1070–1150), Ma Yuan 馬遠 (tätig ca. 1190–1225) und Xia Gui 夏珪 (tätig um 1180–1224).

[18] Zur Biographie siehe Franke (1976), Bd. 4 (Painters), S. 99 ff. Für einen Überblick über sein Werk siehe Cahill (1980), S. 135-139. Zu seinen Hängerollen im Nationalen Palastmuseum in Taipei siehe *Gugong shuhua tulu* (1989-), Bd. 2, S. 103-136. Darunter eines seiner erhaltenen Haupt werke, ein Satz von drei Hängerollen mit der Darstellung je eines Luohan (Arhats), signiert und datiert 1207.

[19] Hummel (1943-44), S. 662f.

4
Elsterdohlen in verschneiter Landschaft
Anonym
Ca. 16. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche auf Seide, 136,2 x 82,2 cm
13594, Schenkung C. Cords, 1943
Zwei Siegel oben rechts, nicht mehr lesbar

Elsterdohlen (Corvus dauuricus), chinesisch ‚Winterkrähe', (*hanya* 寒鴉), gehören wie die Elstern zur Familie der Rabenvögel und teilen mit ihnen ihr auffälliges, schwarzweiß gefleckte Gefieder. Sie sind eine Schwesterart der europäischen Dohlen und kommen nur in Ostasien vom Himalaya bis Japan vor. Im Winter ziehen sie von Sibirien südwärts nach China bis südlich des Yangzi. Sie sind daher in der chinesischen Malerei ein beliebtes Sujet für Winterszenen.[20] Wegen ihrer Ähnlichkeit mit Elstern werden sie auch ‚Winterelstern' genannt.
Auf einem verschneiten Felsen über einem schmalen Bach sitzt eine Gruppe von drei Elsterdohlen mit in der Kälte aufgeplustertem Gefieder. Zwei weitere Elstern sitzen oben auf dem Ast eines knorrigen alten Baumes, von denen eine nach unten zu ihren Gefährten ruft und eine von unten ihr Antwort gibt. Mit Schnee bedeckte Bambuszweige und ein verschneiter Abhang auf der anderen Seite des Baches runden die Komposition des Bildes ab. Es ist ein Bild im typischen Stil der professionellen Zhe-Schule (Zhepai 浙派) der Ming-Zeit. Diese wurde in der Nachfolge der Akademiemalerei der Song-Zeit im 15. und 16. Jahrhundert von den Malern der kaiserlichen Akademie sowie Berufsmalern gepflegt. Charakteristisch ist der Aufbau des Bildes aus schablonenhaften Landschaftselementen, die kulissenartig diagonal hintereinander gesetzt sind. So sind der dreieckige große Felsen im Vordergrund, auf dem die Vögel sitzen, darunter der schmale Bachlauf und der gegenüberliegende Abhang dahinter in einer ausgewogenen Komposition geschickt gegeneinander versetzt. Der Baumstamm ragt ebenfalls diagonal ins Bild und ergänzt die Komposition. Mit wenigen breiten, kalligraphischen Pinselstrichen in tiefschwarzer Tusche sind diese Versatzstücke kühn und geradezu expressiv umrissen. Der Schnee wird durch den freigelassenen Malgrund dargestellt, der durch eine dunkle Tönung des Hintergrundes mit hellgrauer Tusche leuchtend weiß hervortritt. So wird mit wenigen Mitteln die triste Stimmung eines kalten, dunklen

[20] Siehe auch die Hängerolle ‚Elsterdohlen an einer verschneiten Uferbank' (*Xue an hanya* 雪岸寒鴉) von Li Anzhong 李安忠 (tät. ca. 1110-1150) im Nationalen Palastmuseum Taibei. Sie trägt oben die Zuschreibung und den Titel von der Hand des Kaisers Huizong (1082-1135), doch wohl nicht original (Gugong shuhua tulu (1989), Bd. 2, S. 63).

Wintertages evoziert, die jedoch durch das laute Schreien der beiden einander zurufenden Elstern belebt wird.
Im Gegensatz zu den Unglück verheißenden schwarzen Krähen gelten die Elsterdohlen mit ihrem lebhaft gezeichneten schwarzweißen Gefieder in Ostasien als glücksbringende Vögel. Der chinesische Name für Elster lautet entsprechend ‚Glücksvogel' (*xique* 喜鵲), und er dient in chinesischen Bildern oft als Rebus für ‚Glück'. Hier sorgen die fünf Elstern mit ihrem lebhaften Geschrei für einen frohen, heiteren Akzent an einem kalten, schneereichen Wintertag und gemahnen an das nahe, glückbringende Neujahr.

5
Einsamer Flötenspieler am Bergbach
Nach einem Bild von Qiu Ying 仇英 (ca. 1494 – ca. 1552)
Ca. 19. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Papier, 62 x 38 cm
11392, Schenkung C. Cords, 1943

Im Schatten einer mächtigen Kiefer sitzt unter einem steilen Berghang ein junger Mann auf dem Bug seines Bootes und spielt die Querflöte. In der sommerlichen Hitze hat er sein Gewand gerafft und sucht mit entblößter Schulter, bloßen Armen und Beinen Kühlung über dem Wasser. Neben ihm liegt die Angel mit einer runden Spule zum Aufwickeln der Angelschnur. An einer der Stangen, die das Dach des Bootes tragen, hängt ein Flaschenkürbis wohl mit Wasser, um den Durst zu löschen. Der Dargestellte ist kein Gelehrter, sondern wohl der Bootsmann, das Boot vielleicht eine Fähre, die Reisende über den Fluss bringt.
Das Bild ist eine exakte Kopie einer Hängerolle von Qiu Ying, die sich im Museum von Nanjing befindet, allerdings ungefähr nur des rechten unteren Viertels des Bildes.[21] Auf dem Originalbild befindet sich links am anderen Ufer des Bergbaches ein hinter Bäumen verstecktes Gehöft mit einer Weinschenke. Der Berghang rechts ragt als kantiges Felsmassiv weit ins Bild vor, und in der Mitte der Komposition erhebt sich im Dunst schablonenhaft ein schmaler, steiler Berggipfel. Das wichtigste Detail aber, das dem Frankfurter Bild fehlt, ist ein rötlicher Vollmond hoch oben links. Damit erweist sich das eigentliche Thema des Bildes, das einsame Flöten- oder Zitherspiel bei der Betrachtung des herbstlichen Vollmondes, wohl in der Nacht des Mittherbstfestes (*zhongqiu* 中秋) am 15. Tag des achten Monats des Mondkalenders.[22] Dazu passt das rote Herbstlaub der an der Kiefer empor klimmenden Schlingpflanze und der Bäume am gegenüberliegenden Ufer auf der Originalrolle. Auch das mit Deckweiß akzentuierte Gewand des Flötenspielers scheint somit das reflektierte helle Mondlicht anzudeuten, ebenso wie der hell leuchtende Bergbach.
Qiu Ying gilt als einer der ‚Vier Großen Meister der Ming-Dynastie' (*Ming si da jia* 明四大家)[23], die als die führenden Meister der sogenannten Wu-Schule gelten. Wu war der alte Name von Suzhou, wo alle diese Maler tätig waren. Sie begründeten den Stil der Literatenmalerei der Ming-Zeit. Qiu Ying war allerdings ein Berufsmaler, der vor allem im Stil der Malakademie der Südlichen Song-Dynastie

[21] Siehe Zhongguo shuhua mingjia jingpin dadian 中国書畫名家精品大典 (1997), Bd. 1, S. 535.
[22] Vgl. Katalog-Nr. 3.
[23] Die drei anderen sind Shen Zhou (1427–1509), Wen Zhengming (1470–1559) und Tang Yin (1470–1523).

malte. Er stammte aus Taicang 太倉 in der Provinz Jiangsu, nicht weit vom heutigen Shanghai. Als junger Mann zog er nach Suzhou, das als aufstrebende Stadt neureicher Kaufleute zum Kunstzentrum der damaligen Zeit geworden war. Dort fand er Zugang zum Literatenkreis um Wen Zhengming und zu wohlhabenden Kunstsammlern, die zum Teil die umfangreichsten privaten Kunstsammlungen der chinesischen Geschichte zusammengetragen hatten. Sein Lehrer wurde Zhou Chen 周臣 (ca. 1455-nach 1536), ein professioneller Maler im Stil der Malakademie der Song-Dynastie, dem er seine brillante Tuschetechnik verdankte. In Suzhou lebte Qiu Ying viele Jahre in den Häusern großer Kunstsammler wie Xiang Yuanbian 項元汴 (1525–1590), wo er bedeutende Meisterwerke der Tang- und Song-Zeit kopierte, teilweise sogar Durchpauskopien dieser Werke herstellte. Er wurde so zu einem äußerst vielseitigen Künstler, der sowohl den akademischen als auch den Literatenstil brillant beherrschte und perfekte Kopien der alten Meisterwerke schaffen konnte.[24]
Das Frankfurter Bild ist ein schönes Beispiel für die Tradition der kaiserlichen Malakademie der Südlichen Song-Dynastie, insbesondere für einen deren Hauptmeister, Liu Songnian 劉松年 (tät. ca. 1174–1224)[25]. Charakteristisch dafür ist der kulissenhafte Aufbau der Felsen und Bergwände aus flächigen Schablonen mit scharfkantiger Kontur und harter kalligraphischer Binnenzeichnung, den sogenannten ‚Axthiebstrichen' (*fupicun* 斧劈皴). Auch die knorrige Kiefer weist diese scharfen, eckigen Konturlinien auf. Die Figuren und Geräte, wie hier das Boot, sind realistisch und detailreich dargestellt, wie zum Beispiel auch die bewegten Finger des Flötenspielers und die Angel mit der um sie gewickelten Angelschnur. Das zweite Hauptmerkmal dieses Stils ist die diagonale Gesamtkomposition des Bildes mit der Konzentration der Darstellung in einer Ecke (‚Eineck-Stil') und dem weiten Ausblick auf der entgegengesetzten Seite. Dies wird natürlich bei dem vollständigen Originalbild im Museum Nanjing deutlicher. Auch die dreidimensionale Darstellung des Kiefernstammes durch eine abschattierte Rindenstruktur kann als Charakteristikum insbesondere von Liu Songnian betrachtet werden.[26]
Das Bild ist zwar eine präzise Kopie des Bildes von Qiu Ying, doch zeigt es nicht den brillanten Pinselduktus dieses Meisters. Es ist ein Werk aus späterer Zeit, vielleicht erst des 19. oder frühen 20. Jahrhunderts.

[24] Eine aktuelle Bestandsaufnahme zu Qiu Ying und seinem Werk bietet der schöne Ausstellungskatalog von Little (2020).
[25] Siehe Katalog-Nr. 3.
[26] Vergleiche wiederum Katalog-Nr. 3 im Stil von Liu Songnian.

6
Schlafender Gelehrter im Boot
Im Stil von Qiu Ying 仇英 (ca. 1494 – ca. 1552)
Ca. 17. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 110,3 x 62,8 cm
13592, Schenkung C. Cords, 1943

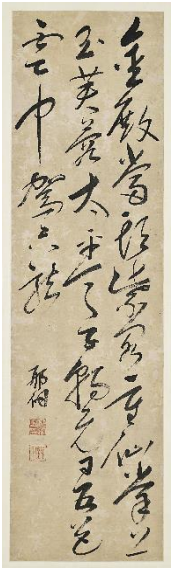
Signatur rechts unten: *Fu* 富 (?) sowie ein nicht mehr lesbares Siegel
Links unten zwei Siegel des Qiu Ying: *Shizhou* 十洲(r), *Qiu shi Shifu* 仇氏實父(r). Nicht original.

Unter hohen Bäumen liegt quer in einem Bergbach ein Boot. Zerklüftete Felsen säumen die Ufer, und steile Berggipfel ragen im Hintergrund auf. Ein bärtiger Gelehrter liegt mit lässig hochgestelltem linken Bein und entblößtem Bauch schlafend im Bug des Bootes. Sein Kopf ruht auf dem quer übers Boot gelegten Ruder, die linke Hand hat er entspannt über die Stirn gelegt. Das Boot hat ein bogenförmiges Dach aus zwei Matten, die mit einem Seil und Metallringen festgehalten werden. Auf dem Dach liegt eine Angel mit runder Spule für die Angelschnur. Im Boot erkennt man auf einem Tisch unter dem Dach Bücher, ein Bündel mit Rollen und ein Gefäß. Hinten hängt am Dach an einer Stange noch ein roter Vogelkäfig. Zwei Diener scheinen im Heck Tee zuzubereiten. Diese detaillierte Schilderung des genrehaften Geschehens und die naturalistische, lebendige Darstellung der Figuren ist ein Markenzeichen Qiu Yings. Der Betrachter nimmt am Geschehen auf dem Boot teil, als ob er selbst anwesend wäre.
Qiu Ying ist der wohl beliebteste Maler in der chinesischen Kunstgeschichte. Kein anderer wurde so oft kopiert und gefälscht. Auf jedes Originalwerk von ihm kommen hunderte oder sogar tausende von Nachahmungen in seinem Stil.[27] Auch dieses Bild ist eine spätere Nachahmung, zeigt aber in beispielhafter Weise die Charakteristika, die seine Bilder auszeichnen und die von seinen Verehrern so geliebt wurden. Zu der narrativen Schilderung einer detailreichen Genreszene kommt die dekorative Ausgestaltung der Landschaft. Seine Landschaftsgemälde in einem prachtvollen Blaugrün-Stil zählen zu seinen beliebtesten Werken.[28] Diese Malweise geht zurück auf den archaischen Landschaftsstil der Tang-Zeit (618–907), der von Li Sixun (651–716) begründet worden sein soll. Aber auch in der Südlichen Song-Zeit wurde er wieder populär und wurde später auch zu einem beliebten Ausdrucksmodus von Literatenmalern in Suzhou wie Wen Zhengming 文徵明 (1470–1559). Qiu Ying

[27] Little (2002), 13.
[28] Als Beispiel seiner Bilder im Stil der Malakademie der Südlichen Song-Dynastie siehe Katalog Nr. 5.

war zwar ein professioneller Maler, der auf Auftrag Bilder anfertigte und in der Malweise des akademischen Stils der Zhe 浙 -Schule perfekt ausgebildet war,[29] aber er war auch ein enges Mitglied des Kreises der Literatenmaler um Wen Zhengming, so dass er selbst zu den ‚Vier Großen Meistern der Wu-Schule' (*Wumen si da jia* 吳門四大家) gezählt wurde. Dieses Bild erinnert an bekannte Werke von Wen Zhengming. Die Felsen sind wenig strukturiert und vor allem als flächige Schablonen mit einer kräftigen Konturlinie gestaltet und mit leuchtenden Blau- und Grüntönen dekorativ koloriert. Die Berge im Hintergrund sind wie flache Kulissen hintereinander gesetzt, und auch die Bäume und Erdplateaus sind flächig aufgefasst und wirken wie flachgepresst. Diese Stilisierung der Landschaft zu einem eleganten Formenspiel entspricht dem Geschmack der Literatenmalerei um Wen Zhengming. Bei Qiu Ying kommt dazu jedoch noch das belebende Element der narrativen Schilderung der Genreszene im Boot, was das Bild noch ansprechender macht.

[29] Siehe dazu ebenfalls Katalog Nr. 5.



7
Kalligraphie in Konzeptschrift
Xing Tong 邢侗 (1551–1612)
Hängerolle, Tusche auf Papier, 160,7 x 44,2 cm
12666, erworben von Jean-Pierre Dubosc, Lugano, 1958

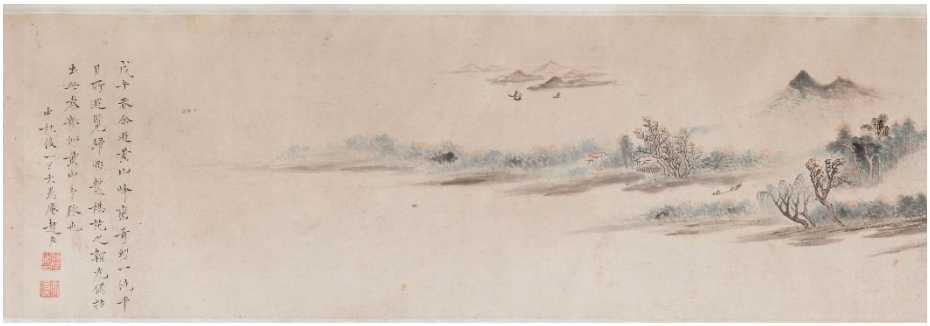
Aufschrift und Signatur des Kalligraphen:
金殿當頭紫閣重，仙 [人] 掌上玉芙蓉
太平天子新元日，五色雲中駕六龍
邢侗
Die Goldene Halle bildet das Haupt, Purpurgemächer scharen sich darum.
In der Hand des Unsterblichen die schönsten Lotosblüten.[30]
Der Himmelssohn des Höchsten Friedens zeigt sich zum Neuen Jahr
inmitten fünffarbiger Wolken im Drachengespann.
Signatur: *Xing Tong*
Zwei Siegel von Xing Tong: *Xing Tong zhi yin* 邢侗之印(i), *Ziyuan shi* 子愿氏(r)

Xing Tong, mit Mannesnamen Ziyuan 子愿, gehört zu den vier großen Schriftkünstlern der späten Ming-Zeit. Dazu zählen noch Dong Qichang 董其昌 (1555–1635), Mi Wanzhong 米萬鍾 (1570–1628) und Zhang Ruitu 張瑞圖 (1570–1641). Seine Zeitgenossen schätzten seine Kalligraphie so sehr, dass sie ihn mit Dong Qichang gleichsetzten: „Im Norden Xing [Tong], im Süden Dong [Qichang] 北邢南董." Seine Werke sollen so wertvoll wie Gold gewesen sein.[31] Xing Tong wurde in Linyi 臨邑, heute Linqing 臨請 in der Provinz Shandong, geboren. Bereits im Kindesalter zeigte sich seine Begabung für die Schriftkunst. Im zweiten Jahr der Ära Wanli 萬曆 (1574) bestand er die Staatsprüfung (*jinshi* 進士) und war für kurze Zeit kaiserlicher Beamter in Shenxi.[32] Dann zog er sich in seine Heimatstadt zurück, erbaute sich auf einem Hügel sein Studio ‚Halle der einkehrenden Vögel' (*Laiqinguan* 來禽館), in der er seine Kalligraphie- und Malereisammlung beherbergte, und widmete sich der Schriftkunst, Dichtkunst und Malerei. Die verfeinerte Kultur der Literaten erreichte damals einen ihrer Höhepunkte, und Xing Tong wurde zum Mittelpunkt eines Dichterkreises.

[30] Laut chinesischem Kommentar zu dem Gedicht bezeichnet ‚Jadehibiskus' (yu furong) hier die Schönheit von Lotosblüten.
[31] Yu (1981), S. 467.
[32] *Xing taipusi shaoqing* 行太僕寺少卿, Vize-Minister des Dienstes für den Thronprinzen (Hucker (1985), 4824 und 5091).

Dieses schöne Beispiel seiner Schriftkunst ist die einzige bedeutende chinesische Kalligraphie in der Frankfurter Sammlung. In einer eleganten, in großzügigem Duktus hingeworfenen Konzeptschrift wird ein Gedicht des Wang Jian 王建 (ca. 751–835) aus der klassischen Zeit der Dichtkunst, der Tang-Dynastie (618–907), zitiert. Es besteht aus vier Zeilen zu je sieben Worten und stammt aus seinem berühmten Gedichtzyklus „Lieder aus dem Palast" (*gong ci* 宮詞), der einhundert Gedichte umfasst und das Leben der Palastdamen schildert.[33] Die ‚Goldene Halle' ist in diesem Gedicht daher wohl als Metapher für den Kaiser zu verstehen, die ‚Purpurgemächer' für seine zahlreichen Frauen. Der Dichter ist bekannt für die Schönheit seiner verschlüsselten Sprachgebilde und seine Anteilnahme an Frauenschicksalen.[34]
Die Kalligraphie Xing Tongs steht ganz in der klassischen Tradition des Hauptmeisters der chinesischen Schriftkunst, Wang Xizhi 王羲之 (303–361). Die Zeichen sind elegant und flüssig, mit senkrecht aufgesetztem, ‚rundem' Pinsel ausgeführt, wobei der Künstler immer wieder kräftige Akzente setzt, um dann mit schnell ausgeführten, trockeneren Pinselzügen einen dynamischen Rhythmus im Schriftbild zu erzeugen. Sehr groß ausgeführte und kleinere Zeichen wechseln einander ab. Die stark ansteigenden Horizontalen und die daraus resultierende Betonung der Diagonalen geben dem Schriftbild einen selbstbewussten, individuellen Zug, der in seinen anderen Werken oft nicht so spürbar ist.[35] Das gibt der Frankfurter Kalligraphie einen besonderen Stellenwert in seinem Œuvre.[36]

[33] In der zweiten Zeile hat der Künstler ein Wort vergessen, das Schriftzeichen ‚Mensch' (ren 人) nach dem Zeichen ‚Unsterblicher' (xian 仙). Beide zusammen bilden das Kompositwort für ‚Unsterblicher' (xianren). Der Sinn wird dadurch nicht beeinträchtigt, allerdings muss man beim Lesen des Gedichts das Wort ergänzen.
[34] Vgl. Feifel (1982), S. 255.
[35] Vgl. Ouyang/Wen (2008), S. 336-337.
[36] Beschreibung unter Verwendung von Kotzenberg (1985), S. 79-81.



8
Gipfel und Schluchten des Huangshan
Nach Zhao Zuo 趙左 (ca. 1570 – nach 1633)
Datiert 1618, jedoch nicht original, 17. Jahrhundert oder später, Querrolle, Tusche und leichte Farben auf Papier, 30,8 x 676,5 cm
11294, Schenkung C. Cords, 1943

Aufschrift und Signatur des Malers:
戊午春余遊黃山, 峰巒奇幻, 一洗平日所遊覽。歸而蹔憩杭之韜光。偶拈出此卷, 輒似黃山分脉也。中秋後一日大愚庵趙左
Im Frühling des wuwu-Jahres (1618) bereiste ich die Gelben Berge (Huangshan). Die Gipfel und Bergketten waren von wunderbarem Zauber und ließen vergessen, was man gewöhnlich auf Reisen sieht. Als ich auf der Rückkehr vorübergehend im Taoguang-Tempel in Hangzhou[37] Rast machte, habe ich bei Gelegenheit [den Pinsel] ergriffen und diese Bildrolle gemalt. Unvermittelt glich sie einem Abschnitt der Bergzüge des Huangshan.
Einen Tag nach dem Mittherbstfest, Klause der großen Einfalt (Dayu'an), Zhao Zuo.
Zwei Siegel des Künstlers: *Zhao Zuo zhi yin* 趙左之印(i), *Wendu shi* 文度氏(i)

Zhao Zuo, mit Mannesnamen Wendu, stammte aus Huating 華亭, dem heutigen Songjiang 松江 bei Shanghai. Er war ein bedeutender Landschaftsmaler zu Beginn des 17. Jahrhunderts und gilt als führende Figur der sogenannten Su-Song-Schule 蘇松派. In ihr werden Stilelemente der Wu-Schule 吳派 aus Suzhou und der von Dong Qichang begründeten Songjiang-Schule 松江派 geschickt miteinander kombiniert und zu einem neuen Landschaftsstil verschmolzen. Die weichen, in Nebel gehüllten, lyrischen Landschaftspartien sowie die harmonische Kolorierung in dieser Rolle erinnern an die Literatenlandschaften von Suzhou, während die kubistisch anmutenden, in starkem Helldunkel-Kontrast modellierten Felsblöcke der bildfüllenden Bergmassive charakteristisch für die Songjiang-Schule sind. Die hier verwendete Technik des kräftigen Abschattierens durch Reihen dicht gesetzter schwarzer Tuschestriche, um Volumen zu erzeugen, soll auch vom *chiaroscuro* westlicher Druckgraphik beeinflusst sein, die seit dem späten 16. Jahrhundert von Missionaren wie Matteo Ricci nach China gebracht wurde[38]. Die technische Brillanz Zhao Zuos in diesem Stil wird auch dadurch belegt, dass ihn der eng befreundete Dong Qichang ab etwa 1615 als *ghostpainter* seiner eigenen Bilder beschäftigte. Viele Werke der Songjiang-Schule, die von Dong Qichang signiert wurden, sind daher in Wahrheit von Zhao Zuo gemalt.[39] Leider haben wir mit dieser Frankfurter Bildrolle kein Originalwerk Zhao Zuos vor uns. Der etwas grobe Pinselduktus reicht an die technische Virtuosität

[37] Der Taoguang-Tempel 韜光寺 („Tempel des Verhüllten Glanzes") liegt unmittelbar westlich des berühmten Tempels Lingyinsi 靈隱寺 im Westen des Westsees in Hangzhou. In der Tang-Zeit lebte dort der buddhistische Mönch Taoguang aus Sichuan, ein Dichterfreund des damaligen Präfekten von Hangzhou Bo Juyi 白居易 (772–846).
[38] Cahill (1982), S. 68-105. Für die plastische Modellierung von Felsen durch dicht gesetzte Tuschestriche gibt es aber auch eine lange autochthone Tradition in der chinesischen Malerei. Cahill misst diesem europäischen Einfluss meiner Meinung nach ein zu großes Gewicht bei.
[39] Vgl. Sirén (1956-58), Bd. V, S. 20-22 und Xu (1984), Textbände, Bd. 2, S. 147 ff.

jenes Künstlers nicht heran. Auch Signatur und Siegel sind Nachahmungen späterer Zeit. Trotzdem vermag dieses Werk einen Eindruck von dem neuen, expressiven Landschaftsstil in der späten Ming-Zeit zu vermitteln.

II. Werke der Qing-Zeit (1644–1911)

9
Gelehrte vergnügen sich in der Natur
Wang Chongjie 王崇節 (1605- nach 1667)
Album mit acht Blättern, jeweils 25,5 x 31,3 cm, Tusche und Farben auf Seide
13609, Schenkung C. Cords, 1943
Jedes Blatt trägt ein Siegel des Malers: *Chongjie* 崇節.

Das außergewöhnliche Album zeigt acht Szenen mit Gelehrten, die sich in der Natur vergnügen. Man sitzt diskutierend unter Bäumen, lässt sich von einem Diener ein Bündel mit Büchern aus einem Boot bringen, betrachtet die Natur oder geht spazieren.
Die Blätter sind heute lose und ohne eine erkennbare Reihenfolge in das Album eingelegt. Vier Blätter (a-d) zeigen eine sehr hohe Qualität und tragen das Siegel Wang Chongjies in geschlossener Form. Sie weisen eine brillante Figurendarstellung und hochwertige Farben auf, wie zum Beispiel ein leuchtendes Blau. Bei ihnen dürfte es sich um Originalwerke des Malers handeln.
Vier weitere Blätter (e-h) sind dagegen von einer deutlich minderen Qualität und stammen sicher von einer anderen Hand. Bei ihnen zeigt das Siegel Wang Chongjies eine Lücke in der Umrahmung oben links. Ihre Figuren sind kleiner und schwächer ausgeführt, es fehlen die hochwertigen Farben wie das leuchtende Blau und die Landschaften sind eher konventionell. Diese Blätter stammen wohl aus einer späteren Zeit, vielleicht von einem Nachfolger des Meisters.
Leider ist das Album unvollständig, das Blatt mit der Signatur des Malers fehlt.
Wang Chongjie, mit Mannesnamen Yunlü 筠侶, stammte aus einer begüterten Beamtenfamilie aus Wanping 宛平 bei Peking. Als die Mandschu im Jahr 1644 Peking eroberten, floh die Familie in das Yangzi-Gebiet. Bereits 1645 kehrte sie zurück nach Peking, wo sein älterer Bruder Wang Chongjian 王崇簡 in den Dienst der neuen Herrscher eintrat. Er stieg am Kaiserhof auf bis zum Minister des Ritenministeriums (1658).[40] Wang Chongjie dagegen entwickelte sich zu einem bekannten Maler von Figuren, Landschaften sowie Blumen und Vögeln und wurde im fortgeschrittenen Alter von über sechzig Jahren Hofmaler an der kaiserlichen Malakademie (*huayuan* 畫院).[41] In seinen jungen Jahren

[40] Siehe die Biographie des Wang Chongjian in Hummel (1943-44), S. 815.
[41] Von seinem Werk ist leider sehr wenig überliefert. 1636 soll er einen Fächer mit Figuren gemalt haben, 1667 in kaiserlichem Auftrag ein Bild mit Aprikosenblüten und Papageien. Im Museum der Provinz Hebei befindet sich eine Querrolle von ihm mit einer Landschaft im Stil von Li Cheng (919-967). Die Darstellung der Bäume

war er gut befreundet mit dem ebenfalls in Peking lebenden Figurenmaler Cui Zizhong 崔子忠 (tät. ca. 1600–1644), dessen Stil des grotesken Archaismus er schon bald übernahm.
Die vier Originalblätter dieses Albums zeigen den charakteristischen Stil dieses Meisters der späten Ming-Zeit in frappierender Übereinstimmung. Sie könnten deshalb vielleicht noch aus der Zeit der engen Beziehung des Malers zu ihm noch vor dem Fall der Ming-Dynastie 1644 stammen. Vor allem fällt die kantig gezackte, grotesk zerknitterte Art der Gewanddarstellung bei den Figuren auf. Ursprünglich knüpft diese übertriebene Darstellung des Faltenwurfs an Methoden der Gewanddarstellung im sechsten bis siebten Jahrhundert an, als man die aus Indien übernommenen buddhistischen Gestalten nachahmte. Später wurde sie zu einem manieristischen Archaismus. Besonders in der späten Ming-Zeit wurde sie Teil einer satirisch gebrochenen Art der Figurendarstellung, mit der man gesellschaftliche und politische Missstände zum Ausdruck bringen wollte. Die Gesichter der Figuren sind dagegen von miniaturhaft feiner, fast naturalistischer Ausführung, die an das Aufblühen der Porträtmalerei in dieser Zeit erinnert.
Auch die Landschaftselemente auf diesen Albumblättern haben ihr unmittelbares Vorbild in den Werken Cui Zizhongs.[42] Sie bestehen aus grotesk gezackten flachen Formen, die mit einer gleichmäßigen, dünnen Konturlinie aus schwarzer Tusche umrissen und mit einer leichten Kolorierung versehen sind. Das Laub der Bäume besteht aus gleichförmigen, flach nebeneinander gesetzten Blattformen, ausgefüllt mit opaker Farbe. Vor allem die Geländeplateaus, auf denen die Gelehrten sitzen oder gehen, sind völlig unstrukturierte, glatte Flächen, die wie hochgeklappt wirken. Eine surrealistische Wirkung geht von diesen künstlich gebauten Landschaften aus. Doch besitzen die Feinheit der Ausführung, die geschmackvolle Komposition der Blätter und die verklärten Gesichter der Dargestellten die Aura der Literatenmalerei. So ist dieses ungewöhnliche Album sicher ein Juwel der Frankfurter Sammlung.

darin weist eine große Ähnlichkeit mit der in den vorliegenden Albumblättern auf. Zur Biographie des Malers siehe Yu (1981), S. 102.

[42] Vgl. die Hängerolle von Cui Zizhong im Cleveland Museum of Art, *Xu Zhengyang Moving His Family*, die auf frappierende Weise die gleichen Felsformen, Baumstämme und Laubmassen aufweist. Three Thousand Years (1997), Abb. 225. Ähnliche Gewandfalten wie im Frankfurter Album in op. cit., Abb, 224. Das ganze Album imitiert also in verblüffender Weise den Stil dieses späten Ming-Meisters, wobei freilich die späteren Blätter in einem eher konventionellen Landschaftsstil gemalt sind.

10
Päonien, wilder Apfel und Magnolien
Anonym
Ca. 18. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 148,5 x 91,8 cm
13598, Schenkung C. Cords, 1943

Prachtvolle Päonien in roter, weißer und blauer Farbe blühen an einem dekorativen Gartenfelsen. Dahinter erheben sich ein blühender Zierapfelstrauch und ein Magnolienbaum in voller Blüte. Hängerollen mit Päonien, Magnolien und Zierapfelblüten, zusammen mit einem malerischen Gartenfelsen, sind schon seit dem zehnten Jahrhundert belegt.[43] Sie gehörten zu den ersten Bildern, die man in Form von Hängerollen an die Wände der Paläste hängte. Der letzte Herrscher der Südlichen Tang-Dynastie, Li Yu 李煜 (reg. 961–975), war ein großer Mäzen dieser neuen Kunst, und sein hoch geschätzter Blumenmaler, Xu Xi 徐熙 (tät. um 970), wurde zum Ahnherrn der Blumenmalerei nach der ungezähmten Natur. Sein Zeitgenosse Huang Quan 黃筌 (903–968) war Hofmaler im Königreich Shu 蜀 in Sichuan und malte die Blumen und Vögel im Palastgarten in dekorativen Farben und mit sorgfältig ausgeführten Umrisslinien. Er wird als Begründer der akademischen Richtung der chinesischen Blumen- und Vogelmalerei im dekorativen Stil betrachtet. Dieses Bild steht in der Tradition der naturnahen Blumenmalerei des Xu Xi. Es ist in der Technik der sogenannten ‚knochenlosen Malerei' (*mogu hua* 沒骨畫) ausgeführt, die von dem berühmtesten Blumenmaler der Qing-Zeit, Yun Shouping 惲壽平 (1635–1690), wieder populär gemacht wurde. Die Zweige und Blätter der Päonie sind lediglich mit zartem Farblavis gemalt, ebenso die dicht gefüllten Blüten. Auch der Stamm der Magnolie zeigt keine Umrisslinien in schwarzer Tusche, sondern ist mit leichten Farbschattierungen plastisch modelliert. Die leuchtenden Magnolien- und Zierapfelblüten sind mit Bleiweiß hervorgehoben, ebenso einige Blüten der Päonie.

[43] Vgl. die mit Xu Xi signierte Hängerolle im Nationalen Palastmuseum in Taipei, Gugong shuhua tulu (1989 ff), Bd. 1, S. 63. Eine frühe Entstehung dieses Bildes wird auch durch die Tatsache nahegelegt, dass der Hintergrund vollständig mit einem leuchtenden Blau ausgefüllt ist, was den dekorativen Charakter der Hängerolle belegt. Möglicherweise handelt es sich auch um eine ‚tracing copy' (Durchpauskopie) aus der Song-Zeit nach einem Bild aus dem zehnten Jahrhundert. Die Signatur ist wohl sicher später hinzugefügt.

Das reich kolorierte, dekorative Blumenbild kann man nicht nur als eine lebensnahe Naturstudie eines chinesischen Gartenensembles betrachten, sondern es beinhaltet auch einen glückverheißenden Wunsch in Form eines Rebus: Die Päonie wird im Chinesischen auch ‚Blume des Reichtums und der Ehre' (*fugui hua* 富貴花) genannt. Die Magnolie heißt auf Chinesisch ‚Jadeorchidee' (*yulan* 玉蘭), der Zierapfel ‚*haitang*' 海棠, wobei der Bestandteil ‚*tang*' 棠 gleichlautend mit ‚Halle' (*tang* 堂) ist. Beide zusammen ergeben ‚die Jadehalle' (*yutang* 玉堂), das Symbol einer edlen und wohlhabenden Residenz. Das Bild steht also für den Wunsch nach ‚Wohlstand und Ehre in der Jadehalle' (*yutang fugui*). Es könnte mit dieser Aussage zum Beispiel als glückverheißendes Neujahrsbild gedient haben.
Aufgrund der stilistischen Merkmale dürfte das unsignierte Bild im achtzehnten Jahrhundert entstanden sein.

11
Portrait des Ministers Jingweng 景翁 in seinem ‚Garten der Zufriedenheit'
Yan Hongzi 嚴宏滋 (tätig 1751 – nach 1760)
Datiert 1759, Querrolle, Tusche auf Papier, 34,5 x 348 cm
11295, Schenkung C. Cords, 1943

Frontispiz: Schmucktitel in Siegelschrift sowie eine Beischrift, beides vom Maler:
宜園
[己] 卯夏遊海虞唔北海景翁老先生扵觀察 胡夫子署。 對牀浹月驩如也 先生授指為圖宜園。 余顧而笑曰宜厪是乎。 曰宜如是宜已多矣。 嘻先生其無不宜而適宜扵斯。 夫為之圖並書額焉。
宏滋載跋
Der Garten der Zufriedenheit (Yiyuan)[44]
Als ich im Sommer des [ji]mao-Jahres (1759) nach Haiyu[45] *reiste, begegnete ich dem alten Herrn Jingweng aus Beihai im Amtsgebäude des Bezirksvorstehers*[46] *, Meister Hu. Die Betten einander gegenüber [wohnten wir] einen ganzen Monat zusammen und waren fröhlich und vergnügt. Der Herr gab mir den Auftrag, ein Bild [mit dem Titel] ‚Garten der Zufriedenheit' zu malen. Ich schaute mich um und sagte lachend: „Ist angemessene Zufriedenheit nur dies hier?" Er sagte: „Äußert sich Angemessenheit wie in diesem [Garten], so ist es bereits Angemessenheit zur Genüge!" Ha! Obwohl es für diesen Herrn nichts gibt, wozu er nicht geeignet wäre, findet er doch angemessene Zufriedenheit in diesem [Garten]! Also habe ich davon ein Bild gemalt und dazu noch das Frontispiz mit einer Kalligraphie [des Namens des Gartens] versehen! Erläuternde Nachschrift von Hongzi.*
Vier Siegel des Malers: *Yan Hongzi yin* 嚴宏滋 印(r), Yizhai 浥齋(i), *Tianzi hu lai* 天子呼來 („Wenn der Himmelssohn ruft, komme ich") (r)[47] *Dancheng jushi* 淡成居士(i)

Auf dem Bild **Signatur des Malers** am rechten Rand:

---

[44] Wörtlich ‚Garten der Angemessenheit' ‚Garten der Geeignetheit'. Der Name des Gartens bezieht sich auch auf die angemessene Eignung des Gartenbesitzers, also des hier Dargestellten, für die vielfachen Aufgaben eines hohen Amtes, wie es in den Beischriften zum Bild ausgeführt wird. Gemeint ist aber auch der dem Charakter und den Verdiensten des Dargestellten angemessene Garten, der alle Elemente eines Literatengartens aufweist und so perfekt zu ihm und seiner Lebenshaltung passt. Wie die eigene Beischrift des Dargestellten zeigt, verbindet er damit vor allem ein Gefühl völliger Zufriedenheit. Darüber hinaus hat der Porträtierte den Namen seines Gartens auch als eigenen Beinamen benutzt, wie es in China durchaus üblich war. Der Beiname Yiyuan ist für mehrere Personen bezeugt, unter anderem für den Kalligraphen und Dichter Gong Huang 龔璜 (Qing-Zeit, Yu (1981), 1554) und den Landschaftsmaler Song Zuomei 宋作梅 (um 1767, Yu (1981), 324).
[45] Haiyu ist der Name eines Kreises in der Provinz Jiangsu. Er liegt östlich von Changshu 常熟 an der Mündung des Yangzi ins Meer, nicht weit von Shanghai.
[46] Hucker (1985), Nr. 3265ff.
[47] Zitat aus einem Gedicht des Du Fu 杜甫 (712-770) über Li Taibo 李太白 (701-762), ‚Die Acht Unsterblichen im Rausch'.

乾隆己卯新秋蓉江嚴宏滋寫
Im Frühherbst des jimao-Jahres (1759) der Ära Qianlong gemalt von Yan Hongzi vom Hibiskusfluss (Rongjiang).

Ein **Doppelsiegel des Malers**: *Hong* 宏(r), *Zi* 滋(r). Über der Signatur ein ovales Ehrensiegel des Malers, eingerahmt von zwei Drachen: „Vom Kaiser gelobt“ (*Tianshang chuixu* 天上吹噓) (r).
Ein **weiteres Siegel** des Malers am Ende des Bildes: „Mensch aus Jiangyin“ (*Jiangyin ren* 江陰人) (i).

Nach dem Bild **vier Beischriften** auf dem Kolophonpapier:
Beischrift des Dargestellten in Form eines Fünf-Wort-Gedichtes:
來坐竹林下, 蕉風扇我背
池荷足怡顏, 添種小山桂
自愛鶴清標, 兼饒蘭 氣味
此中有邱壑, 何必尋世外
琴書敦夙好, 無營亦無礙
宜園主人自題時年五十
Ich komme und setze mich unter den Bambushain, der Wind von den Bananenstauden fächelt meinen Rücken, der Lotos im Teich erfreut mein Gesicht, dazu pflanzte ich Kassiabäume auf einem kleinen Hügel. – Von jeher liebe ich die reine Erscheinung des Kranichs und den üppigen Duft der Orchideen. Hier gibt es Hügel und einen Bergbach, warum sollte ich [ein Dasein] außerhalb der Welt suchen? – Mit Zither und Buch pflege ich alte Vorlieben. Ohne [dringende] Geschäfte zu sein bedeutet doch auch ungestört zu sein!
Eigene Aufschrift des Herrn des ‚Gartens der Zufriedenheit‘ (Yiyuan zhuren) im Alter von fünfzig Jahren.

Nachschrift des Wang Huizu 汪輝祖 (1731–1807) in Form eines Sieben-Wort-Gedichtes:
Wenn man in tausend Meilen Ferne Zurückgezogenheit sucht, [klappern] die gewachsten Holzsandalen ohne Unterlass, an den sechs Brücken (am Westsee in Hangzhou) leuchten im Nebel die Weiden in frischem Grün. Warum malt man nicht die Szenerie am Westsee? Wohl weil Trubel und Pracht dort einen fast erdrücken. – In dieser Parzelle hier, die [trotz Kleinheit] auch Vergnügen bietet, kann man verweilen. Da das Bild nur über einen Fuß Breite verfügt, befindet sich die Darstellung gewissermaßen noch am Anfang. An manchen Orten sind süße Äpfel noch nicht gepflanzt, für eine Rückkehr sollte man daher noch etwa zwanzig Jahre warten![48] – Im dritten Monat habe ich Sie auf einer Reise begleitet und Sie immer besser kennengelernt. Sie haben das Antlitz eines Menschen von heute, doch das Herz eines Menschen des Altertums. Sie haben den Kopf eines Tigers, was das Wissen betrifft, doch Ihr Lebenswandel ist bescheiden. Sie brauchen nicht [leuchtendes] Rot und Blau[49], ein blasses Grün ist [für Sie] intensiv. – Beim Festmahl zum Anlass der Trennung wagte ich es nicht vorzuschlagen, jetzt nachdem das Gedicht vollendet und die Rolle ausgebreitet liegt, zaudere ich wieder: Eigentlich hätte man auch mich darstellen sollen, wie ich am Anfang dieses Baches stehe und für immer derjenige bleibe, der [Sie] im Yuan-Pavillon nach dem Sinn der Schriftzeichen fragt.[50]
Im Herbstmonat des jimao-Jahres (1759) hatte ich die Ehre, eine Nachschrift zu dem verehrten Bildnis des ehrwürdigen alten Lehrers Jingweng zu verfassen sowie meine Gedanken zum Abschied auszudrücken, und bitte hiermit um Korrektur etwaiger Fehler. Ihr Schüler aus Xiaoshan, Wang Huizu.
Vier Siegel des Wang Huizu: *Wang Huizu yin* 汪輝祖印, *Huanceng* 煥曾, *Tianfang* 天方 („Himmlischer Bereich“), *Diao ao ke* 釣鰲客 („Gast, der die Weltschildkröte angelt“)

[48] Das heißt, bis die Äpfel reif sind! Es handelt sich um den Holzapfel (*Pyrus betulaefolia*), kleine rote Äpfel, die auf Spieße gesteckt und mit Zucker kandiert als Nascherei gegessen werden.
[49] ‚Rot und Blaugrün‘ (*danqing* 丹青) ist auch eine gängige Bezeichnung für ‚Malerei‘.
[50] Anscheinend hat der damals 28jährige Wang Huizu beim Dargestellten im Yuan-Pavillon Unterweisung im Lesen von alten Texten genossen.

Nachschrift des jüngeren Bruders des Dargestellten, Kuotu 擴圖, in Form eines Fünf-Wort-Gedichtes:
Deine Moral ist groß, es gibt nichts was Du nicht vermagst. Dein Talent ist groß, es gibt nichts wozu Du nicht geeignet wärest. Im Amt vermeidest Du jede Trägheit, in der Zurückgezogenheit bist Du ebenso von erhabener Zufriedenheit. – Du, mein älterer Bruder, bist ein aufgeschlossener und lauterer Mensch, in edler Weise kümmerst Du dich um die Ertrinkenden und Hungernden. Doch Du hegst auch eine Sehnsucht nach Bergen und Schluchten, und Dich an einem Teich im Garten niederzulassen. – Glücklicherweise fandest Du einen Meister der feinen Linienzeichnung[51] und hast ihn beauftragt, dies in zarten Tuschetönen darzustellen. Wasser und Felsen strahlen einen frischen Glanz aus, Zither und Buch begleiten Dich wie immer. – Die Bananenstauden stehen üppig nach dem Gewitterregen, der grüne Bambus neigt sich im Wind. Der herbstliche Lotos duftet dicht gedrängt, die Zweige des jungen Kassiabaumes sind voller Früchte. – Ein gegenseitiges Abbild, Mensch und Kranich, das Herz erfreuen Orchidee und Pilze des langen Lebens[52]. Warum leugnen, dass [diese Malerei den Grad] des Geheimnisvollen und Wunderbaren erreicht, mit feinstem Pinsel sogar den höchsten [Grad] des Göttlichen und Außergewöhnlichen! – [Doch das Bild] übermittelt nicht die wörtliche Ansprache, [wenn auch] dies Antlitz zu sehr gleicht. Ach, ich war von Dir, mein Bruder, lange Zeit getrennt, zehn Jahre dachte ich daran mit Traurigkeit. – Drei Mal reiste ich an den Zhe-Fluss, Du, mein Bruder, hattest wieder ein Amt in der Hauptstadt. Am Tag als Du nach Süden zogst, reiste ich gen Norden. – Denkt man aneinander, hat man doch keinen Kontakt zueinander, als wir uns begegneten, nahmen wir einander sogar bei den Händen. Als wir über das Sammeln [von Kunst] sprachen, öffnetest Du diese Bildrolle, mein bereits mündlich geäußertes Lob habe ich in dieser Gedichtaufschrift festgehalten.
Im Frühling habe ich respektvoll diese Aufschrift für das verehrte Bildnis meines großen älteren Bruders, des ehrwürdigen Yiyuan, geschrieben und bitte um Korrektur. Dein jüngerer Bruder Kuotu.
Drei Siegel: *Kuotu* 擴圖(r), *Chongzhi* 充之(i), *Taiyuan* 太原(r)

Nachschrift des Zhu Ji 朱稷 [53] in Form eines Fünf-Wort-Gedichtes:
Ich kenne den ‚Garten der Zufriedenheit' (Yiyuan) nicht, wie könnte ich da [seine] purpurnen Pilze des langen Lebens[54] preisen? Im Amt erreichte er [die Stellung] eines leitenden Beamten im Kriegsministerium[55], nach dem Ende der Trauerzeit kam er [zurück] in die Hauptstadt[56]. – In der Hand hielt er eine Bildrolle von Brokat und bat mich, eine Gedichtaufschrift darauf zu schreiben. Dieser Mann ist ein hervorragender Gelehrter in den goldenen Gemächern [des Palastes], meine Ahnen haben außergewöhnliche Talente [stets] hochgeschätzt. – In seinem Herzen sind Hügel und Täler verborgen, unter seinem Pinsel [entstehen] gewundene Drachen. In früheren Jahren wohnte er in Qingyun 慶雲 und *bis heute ist sein Andenken [dort] in aller Munde. – Am Vortag übernachtete er [noch] am Xiu-Fluss* 秀水 *und [vergnügte sich] an der Freude der Fische am Flussufer. [Dann] stieg er*

---

[51] ‚*Baimiao*' 白描, Technik der reinen Linienmalerei ohne Verwendung von Farben. Ein Stil in der chinesischen Malerei, der insbesondere in der Figurenmalerei angewandt wird und der als besonders edel und passend für den Geschmack des Literaten gilt. Als größter Meister und Begründer dieses Stils wird der Gelehrtenbeamte Li Gonglin 李公麟 (ca. 1041 – 1106) angesehen, der als einer der Begründer der Literatenmalerei gilt. Yan Hongzi, der Maler dieses Bildes, arbeitete ausschließlich in diesem Stil.
[52] *Lingzhi* 靈芝.
[53] ‚*Ji*' ist die moderne Lesung. Das zeitgenössische *Kangxi zidian* (1716) gibt die Aussprache mit ‚Xi' an (Kangxi 1716, 0399c).
[54] Purpurner *Lingzhi*-Pilz (*Zizhi* 紫芝). In chinesischen Quellen werden sechs Arten von *Lingzhi* unterschieden, die verschiedene Farben aufweisen, je nach dem Berg, auf dem sie wachsen.
[55] *Jinyun* 縉雲, *Wolken roter Schärpen*, inoffizielle Bezeichnung für das Kriegsministerium (*bingbu* 兵部) oder seine Beamten (Hucker 1985, 1172). *Zai* 宰 bezeichnet einen Minister oder leitenden Beamten.
[56] Die Nachschrift des Zhu Ji wurde als letzte der Querrolle hinzugefügt und ist zeitlich später als die anderen. Anscheinend hatte der Dargestellte um das Jahr 1759 seine dreijährige Trauerzeit um seine Eltern in seiner Heimatstadt verbracht, wo er zurückgezogen lebte, dabei den Maler Yan Hongzi traf und dieses Bild malen ließ. Bei seiner Rückkehr nach Peking brachte er die Querrolle mit und bat Zhu Ji um eine weitere Nachschrift. Dies erklärt auch, warum Zhu Ji den ‚Garten der Zufriedenheit' nicht kannte.

durch kaiserlichen Erlass auf zu [einem Gehalt von] zweitausend Scheffeln[57] [Getreide], doch die Ausrüstung für die Reise [in die Hauptstadt] war nicht bereit. – Jener Herr legte sodann seine einfache Kleidung ab, denn sie war nicht passend für den kaiserlichen Hof. Dem kaiserlichen Befehl folgend kehrte er eilends zurück in sein Heimatdorf und verpfändete sein Land, um die Unkosten [der Reise] finanzieren zu können. – Als ich dies hörte, seufzte ich tief und entrollte dieses Bild bei angezündetem Weihrauch. Im Raum herrschte ein reiner Äther und ein Schauder erfasste Bart und Brauen. – Lotosblüten gesellen sich zu Orchideen und Pilzen des langen Lebens, ein kühler Wind streicht von den Kassiazweigen. Ein wilder Kranich ruft auf der rechten Seite des Sitzenden, als ob er ein alter Bekannter des Herrn wäre. – Dieser betrachtet die fließenden Wellen am Flussufer, ein altes Buch hält er noch in der Hand. Eine Zither ist da, doch wird sie zunächst nicht gespielt, vergnügt ist er in tiefe Gedanken versunken. – Warum sollte man da Freundschaftsgeschenke[58] überreichen! Ich schwanke hin und her, als ob ich ihn [persönlich vor mir] sähe. Zurückkehrend zum Bild antworte ich dem Beamten des Kriegsministeriums[59], dass es für diesen Mann nichts gibt, wofür er nicht geeignet wäre. Ich möchte mit ihm eine Freundschaft des Bambushains[60] schließen und mit ihm zusammen am Hang im Schatten der Bananenstauden sitzen.
Ehrerbietige Beischrift zu dem verehrten Bildnis des Studienseniors und lieben Herrn Yiyuan mit der Bitte um Korrektur. Juyu Zhu Ji.
Vier Siegel des Zhu Ji: *Zhu Ji* 朱稽**(i)**, *Xianyun* 先筠(r), *bu shi zi* 不識字 („Schriftzeichen nicht kennen")(r), u.a.

Diese außerordentlich qualitätvolle Bildrolle ist eines der bedeutendsten Werke in der Sammlung chinesischer Malerei im Museum Angewandte Kunst in Frankfurt. Außergewöhnlich ist auch das Sujet, ein lebensnahes, ja naturalistisches Porträt eines leitenden Beamten oder Ministers am Hof des Qianlong-Kaisers (reg. 1736–1795). Es gehört zur traditionellen Gattung des chinesischen Gelehrtenporträts in einem Literatengarten, doch die naturalistische Ausarbeitung des Gesichtes mit plastischer Schattierung verrät den Einfluss der am Kaiserhof tätigen Jesuitenmaler wie Giuseppe Castiglione (1688 – 1766).
Der Hofbeamte Jingweng mit dem Beinamen Yiyuan (1710– nach 1759)[61] sitzt in entspannter Haltung mit lässig hochgelegtem rechtem Knie auf einem Felsen in seinem Garten. Er trägt das leichte Sommergewand der Beamten. Feine Drachenmedaillons über Brust und Knien verraten seine Stellung am Kaiserhof. Ein zusammengerolltes Buch, das er in der Hand hält, und eine noch in ihrer Brokathülle eingepackte Zither zeigen ihn als gelehrten Literaten. Sein Garten weist alle Elemente eines klassischen chinesischen Literatengartens auf: Felsen und Wasserfläche, Bananenstauden, Bambus und Orchideen, Kassiabäume und Lotospflanzen. Der Kranich und die Pilze des langen Lebens (*lingzhi* 靈芝) sind zusätzliche Symbole der Gelehrsamkeit und des langen Lebens. Wie wir aus seiner eigenen Beischrift erfahren, ist er hier im Alter von fünfzig Jahren dargestellt[62]. Er selbst

[57] Chinesisch *dan*, ein Hohlmaß für Getreide, auch als Pikul (aus dem Malaiischen) bezeichnet. Es entspricht in der Moderne einem Hektoliter (100 Liter). In der Vergangenheit wurden dafür variierende Mengen genannt, wie auch für den deutschen Scheffel, der je nach Region zwischen ca. 18 und über 300 Litern schwankt.
[58] Wörtlich ‚Weiße Seidenbänder und Hanfstoff' (*gaozhu*), symbolische Bezeichnung für Freundschaftsgeschenke.
[59] D. h. dem auf dem Bild Dargestellten
[60] Anspielung auf die ‚Sieben Weisen vom Bambushain', eine Gruppe von befreundeten Dichtern und Philosophen, die sich zuzeiten der Jin-Dynastie im Schatten eines Bambushains trafen, um zu diskutieren und Musik zu spielen.
[61] Leider wissen wir über ihn nur das, was wir in den Beischriften zu diesem Bild erfahren. Der Maler nennt nur den Namen Jingweng („Ehrwürdiger Alter"), den auch der Verfasser der ersten Nachschrift, Wang Huizu, verwendet. Der Dargestellte selbst nennt sich „Herr des Gartens der Zufriedenheit" (Yiyuan zhuren). Auch sein jüngerer Bruder und der Schreiber der letzten Nachschrift, Zhu Ji, nennen ihn „Yiyuan", also mit seinem Beinamen, der identisch mit dem Namen seines Gartens ist. Von seinem Bruder erfahren wir, dass er ein verantwortungsvoller hoher Beamter, von Zhu Ji, dass er ein leitender Beamter oder Minister des Kriegsministeriums am Kaiserhof war.
[62] Daraus ergibt sich das Jahr 1710 als wahrscheinliches Geburtsjahr.

hat den Hofmaler Yan Hongzi beauftragt, dieses Bild für ihn zu malen. Vielleicht ist es als Andenken an seinen fünfzigsten Geburtstag gedacht. Der Maler berichtet in seiner Beischrift auf dem Frontispiz, dass er ihn im Sommer 1759 auf einer Reise nach Jiangsu in der Stadt Haiyu getroffen und einen Monat als Gast bei ihm verbracht hat. Der Gastgeber bat ihn, ein Porträt von ihm in seinem Garten mit dem Titel ‚Garten der Zufriedenheit' (*yiyuan*) anzufertigen, um die selbstgenügsame Zufriedenheit des Gelehrten in seinem bescheidenen Garten darzustellen. Die horizontalen Lichtstreifen im Hintergrund, die den Garten und den Dargestellten in einen hellen, silbernen Glanz tauchen, könnten ein Hinweis auf das Mondlicht sein, in dem der Gelehrte vielleicht sitzt, was ein weiterer Hinweis auf den Literatenstand des Porträtierten wäre. Es wird in China ‚das Licht der Edlen' (*junzi zhi guang* 君子之光) genannt. Darstellungen von Gelehrten in Betrachtung des Mondes und Landschaften im Mondlicht sind eng mit der Literatenkultur verbunden und haben eine lange Tradition in der chinesischen Malerei[63].

Yan Hongzi war ein bedeutender Figurenmaler am Hof des Qianlong-Kaisers (reg. 1736–1795)[64]. Er stammte aus Jiangyin 江陰 in der Provinz Jiangsu. Der Ort liegt am Yangzi kurz vor der Mündung und nicht weit von Haiyu entfernt, wo der Maler den Dargestellten traf, der anscheinend ebenfalls hier seine Heimat hatte. Auf der ersten Inspektionsreise des Kaisers nach Südchina im Jahr 1751 überreichte ihm Yan Hongzi zweimal Alben mit Proben seiner Malkunst und wurde von ihm mit Seidenstoffen und einer besonderen Auszeichnung belohnt. Darauf spielt das ovale, von zwei Drachen eingerahmte Siegel am Beginn dieses Bildes an. Der Kaiser war so angetan von den Arbeiten des Malers, dass er ihn, zusammen mit anderen Malern, die ebenfalls Bilder eingereicht hatten, wie Zhang Zongcang 張宗蒼 (1686–1756) und Xu Yang 徐揚 (tät. 1751–1776), als Hofmaler an die kaiserliche Malakademie in Peking holte.[65] Dort erhielt er den Titel eines ‚Studenten der Staatsakademie' (*jiansheng* 監生, Student des Guozi jian 國子監), der dem Rang eines *Xiucai* 秀才, eines Absolventen der ersten Staatsprüfung, entsprach.[66] Yan Hongzi spezialisierte sich auf die Figurenmalerei im reinen Linienstil (*baimiao* 白描) und schuf für den Kaiser zum Teil monumentale Bildrollen mit zumeist religiöser Thematik. Im Katalog der kaiserlichen Sammlung Bidian zhulin / Shiqu baoji xubian 秘殿朱林 / 石渠寶笈續編 von 1793 sind fünf Werke von ihm aufgeführt, darunter ein Satz von drei langen Querrollen mit Darstellungen von Triumphzügen der drei daoistischen Gottheiten des Himmels, der Erde und des Wassers, deren erste und mittlere mit den Gottheiten des Himmels und der Erde sich heute im Museum of Fine Arts in Boston befinden.[67] Die besondere Wertschätzung, die der Qianlong-Kaiser den Arbeiten Yan Hongzis entgegenbrachte, äußert sich auch darin, dass er alle fünf Werke mit dem vollständigen Satz der acht kaiserlichen Sammlungssiegel versehen ließ, der die Werke der oberen Kategorie auszeichnete. Darüber hinaus wurden die drei religiösen Werke später noch mit den großen Jubiläumssiegeln des Kaisers von 1780,

---

[63] Zur Tradition der Landschaftsdarstellungen im Mondlicht und der Betrachtung des Mondes in der chinesischen Malerei siehe Lee-Kalisch (2001). Dort auch das Zitat ‚Das Licht der Edlen' (junzi zhi guang) aus dem Prosagedicht über den Mond (*yuefu*) des Han-zeitlichen Gelehrten Gongsun Cheng (S.4).

[64] Zur Biographie von Yan Hongzi siehe Yu (1981), S. 1516 und Hu (1816), juan I, S. 6-7.

[65] Vgl. auch Chang (2007), S. 267 f und Chou/Brown (1985), S. 313.

[66] Seine Hauptwerke am Kaiserhof signiert er: „Auf kaiserlichen Befehl ehrerbietig gemalt von dem Studenten der Staatsakademie (*jiansheng*), dem Untertan Yan Hongzi aus dem Kreis Jiangyin in Jiangnan." (*Sanyuan xingguan tu,* Bidian xubian, S. 377a).

[67] Im kaiserlichen Katalog werden folgende Werke von ihm aufgeführt: 1) Luohan (*Yingzhen*), Querrolle, Bidian xubian, S. 369b. 2) Xi Wangmu und die Acht Unsterblichen (*Xian shou*), Querrolle, op. cit., S. 376b. 3) Die drei Gottheiten des Himmels, der Erde und des Wassers (*San yuan xingguan)*, 3 Querrollen, op. cit., S. 377a. 4) Die Sieben Weisen vom Bambushain (*Zhulin qixian)*, Querrolle, Shiqu xubian, S. 791a. Diese Rolle befindet sich seit 2014 im Art Museum der Princeton University. 5) Unsterbliche beim Pflücken von Lingzhi-Pilzen (*Cai zhi xian*), Hängerolle, Shiqu xubian, S. 1861a. Die ersten vier Werke befanden sich in der kaiserlichen Residenz Qianqinggong, dem vornehmsten Aufbewahrungsort für die Palastsammlung, die letzte Rolle im Chonghuagong, der Jugendresidenz des Qianlong-Kaisers. Die Werke Nr. 2, 3 und 4 wurden vom letzten Kaiser Puyi (1906–1967) bei seinem erzwungenen Auszug aus dem Palast 1924 zusammen mit 1200 anderen Kunstwerken der Palastsammlung mitgeführt und beim Einmarsch der sowjetischen Roten Armee in die Mandschurei 1945 von General Yu Xuezhong nach Hongkong verbracht. Vgl. Yang (1999), S. 385.

1784, 1790 und 1796 ausgestattet.[68] Das zeigt, dass die Wertschätzung des Kaisers für den Maler auch im Alter nicht abnahm.[69]
Die Querrolle in der Frankfurter Sammlung ist dagegen eine kleine, private Auftragsarbeit. Sie zeigt zwar nicht die virtuose, gehaltvolle Linienführung der großen Figurenszenen in der kaiserlichen Sammlung, ist jedoch von einer exquisiten Eleganz und einem äußerst delikaten Pinselduktus. In dieser Porträtdarstellung, der einzigen, die wir von dem Maler kennen, bemühte sich der Künstler vielmehr um eine möglichst naturnahe, lebendige Wiedergabe des Porträtierten. Insbesondere bei der naturalistischen Ausarbeitung des Gesichtes durch plastische Schattierung verwendet er die europäische Technik des *chiaroscuro*, die er sicherlich bei den Jesuitenmalern am Kaiserhof wie Giuseppe Castiglione (1688–1766) kennengelernt hatte. Auch der Körper des Dargestellten wirkt durch die stark schattierten Gewandfalten plastisch. Selbst die Blätter der Bananenstaude sowie die Lotosblüten sind ungewöhnlich plastisch dargestellt. Dagegen zeugen die Blätter des Bambus, der Orchideen und der Kassiabäume von seiner erlesenen Pinseltechnik im traditionellen Stil der Literatenmalerei. Die Moospunkte sind in diesem Bild sehr klein und zurückhaltend gesetzt, während sie in den großen Bildern der Palastsammlung den Boden zahlreich und in kräftiger Tusche überziehen. Die helle, atmosphärische Stimmung jedoch, die das ganze Bild und die einzelnen Formen wie in helles Mondlicht taucht, mit breiten, horizontalen Lichtstreifen wie Nebelschwaden, ist allen seinen Werken gemeinsam. Sie wird auch den Qianlong-Kaiser bezaubert und zu seiner großen Wertschätzung des Malers bewogen haben.
Eine weitere Besonderheit dieser Rolle ist die in ihrer Qualität der Malerei oft ebenbürtige Kalligraphie, mit der sie beschriftet wurde. Der Maler selbst hat den Schmucktitel auf dem Frontispiz gestaltet. Die beiden Zeichen ‚Garten der Zufriedenheit' (*Yiyuan*) hat er mit trockenem, voll aufgesetztem Pinsel im Schrifttyp der ‚Kleinen Siegelschrift' ausgeführt. Alle Linien sind von gleichmäßiger Dicke, es gibt keine breiten Ansatzpunkte oder auslaufende Spitzen wie bei anderen Schrifttypen. Die Zeichen wirken majestätisch wie mit einem Stab in Sand gezogen oder aus Eisendraht gebogen. Hier zeigt sich die sichere und kraftvolle Hand des Meisters des ‚Reinen Linienstils'. Auch die folgende Beischrift des Malers zeigt eine kraftvolle, unprätentiöse Handschrift in ‚rundem' Pinselduktus. Die Beischrift des Dargestellten selbst nach dem Bild ist ebenfalls von hoher Qualität. Sie ist eleganter, modulierter und fließender als die des Malers. Sie zeugt von seinem hohen Bildungsstand als Literat. Die folgende erste Nachschrift unten von Wang Huizu ist in einer noch etwas ungeübten, steifen Regelschrift, die des Bruders des Dargestellten darüber erscheint in einer etwas nachlässigen Kursive. Die letzte Nachschrift von Zhu Ji zeigt wieder eine schöne, elegante Kursivschrift, die den typischen Stil der Qianlong-Zeit aufweist.
Die wohl bedeutendste Persönlichkeit, die uns auf dieser Querrolle entgegentritt, ist der Verfasser der ersten Nachschrift, Wang Huizu, der allerdings 1759 erst am Beginn seiner Karriere stand. Er stammte aus einer ärmeren Familie in Xiaoshan 蕭山 in der Provinz Zhejiang. Als er zehn Jahre alt war, starb sein Vater, und er musste für den Lebensunterhalt der Familie sorgen. 1747 bestand er mit erst sechzehn Jahren die unterste Staatsprüfung zum *xiucai* und begann daraufhin zu unterrichten. Seine Heirat 1749 brachte die Wende zu seinem Aufstieg. Sein Schwiegervater, Wang Zongmin 王宗閔, war Magistrat von Jinshan in der Provinz Jiangsu, und Huizu wurde sein Sekretär. Er etablierte sich als Berater in juristischen Fragen und übte diesen Beruf bis 1786 vierunddreißig Jahre lang unter sechzehn verschiedenen Vorgesetzten aus. 1768 bestand er nach acht vergeblichen Versuchen schließlich die *juren*-Prüfung und 1775 die *jinshi*-Prüfung im Alter von fünfundvierzig Jahren. 1786 wurde er zum Gouverneur in Ningyuan in Hunan ernannt und zeichnete sich durch seine große Kompetenz in der Regierungsarbeit aus. Nach weiteren Posten als Gouverneur wurde er 1791 aufgrund von Intrigen entlassen und kehrte 1793 schließlich in seinen Heimatort zurück, wo er sich

[68] Guxi tianzi (1780), Wufuwudaitang guxi tianzi bao (1784), Bazheng maonian zhi bao (1790), Taishang huangdi zhi bao (1796), letzteres auf den Querrollen im Museum of Fine Arts in Boston. Zum Kaiserlichen Katalog und zur Siegelordnung des Qianlong-Kaisers siehe Holzwarth (2003), S. 98-109 und Holzwarth (2005), S. 45-53.
[69] Die drei monumentalen Rollen Yan Hongzis mit den Gottheiten des Himmels, der Erde und des Wassers ließ der Kaiser sogar von anderen Hofmalern, Jia Quan (tät. 1770–1776), Gu Quan (tät. 1770–1776) und Du Yuanmei (tät. ca. 1770) kopieren. Diese Kopien befinden sich heute noch im Palastmuseum.

nun ganz seinen historischen Studien widmete. Er verfasste zwei bedeutende Werke über die Praxis des Regierens, die bis 1912 unentbehrliche Lektüre für Regierungsbeamte waren. Außerdem ist er bekannt als bedeutender Historiker, der einen Index der Biographien in den 24 Dynastiegeschichten kompilierte (*Shixing yunbian* 史姓韻編, 1783), der ebenfalls für über hundert Jahre zu einem unverzichtbaren Hilfsmittel für die Forschung wurde. Nach seiner Lähmung 1795 schrieb er seine Autobiographie „Traumfragmente von einem Krankenbett“ (*Bingta menghen lu* 病榻夢痕錄, 1796) sowie eine Anleitung für seine Söhne und Enkel (*Shuangjietang yongxun* 雙節堂庸訓, 1786). Er war befreundet mit zahlreichen Gelehrten seiner Zeit, wie Shao Jinhan 邵晉涵 (1743–1796), dem er erstmals 1767 begegnete, sowie Zhang Xuecheng 章學誠 (1738–1801) und Luo Yougao 羅有高 (starb 1779), die er beide 1769 in Peking traf. Außerdem war er bekannt mit dem außerordentlichen Gelehrten Zhu Yun 朱筠 (1729–1781), der dem Qianlong-Kaiser unter anderem das Projekt der Kompilation des *Siku quanshu* 四庫全書 (1772) vorschlug, und den er 1769 in Peking besuchte und dessen Schüler er sich nannte.[70]

[70] Hummel (1943-44), S. 824-826.

12
Neun Dämonenvorsteher der Hölle
Anonym
Ca. 18. Jahrhundert, gerahmt, Tusche und Farben auf Seide, 143 x 79 cm
11394, Schenkung C. Cords, 1943
Oben links Titel in Goldpigment in roter Kartusche: 地府十八獄主 (*difu shiba yuzhu*) – Die Vorsteher der Achtzehn Höllen

Wie die rote Kartusche in der linken oberen Ecke bezeugt, gehörten diese neun Höllendämonen ursprünglich zu einem Hängerollenpaar, das die Vorsteher der insgesamt achtzehn verschiedenen Höllenstufen darstellte. ursprünglich wohl beiderseits eines zentralen Kultbildes, wahrscheinlich des fünften Höllenkönigs *Yanluo wang* 閻羅王 (Yama), in einem Tempel aufgehängt. Da die neun Höllendämonen mehrheitlich nach links ausgerichtet sind, war diese Rolle wohl rechts von diesem Kultbild platziert. Solche religiösen Darstellungen waren Gegenstand der Verehrung und Anrufung in einem Tempel und galten nach chinesischer Kunstauffassung nicht als Kunstwerke, wurden also nicht von Kunstliebhabern gesammelt und sind daher größtenteils verloren.
Im volkstümlichen Buddhismus, der in China auch viele Elemente des Daoismus aufnahm, entwickelte sich in der Tang-Zeit (618–907) die Vorstellung von zehn Höllenkönigen als Richtern, deren Tribunale der Verstorbene in den ersten 49 Tagen nach dem Tod jeden siebten Tag, danach am hundertsten Tag, ein Jahr und schließlich drei Jahre nach dem Tod durchlaufen musste.[71] Gemäß deren Urteil konnte er bei guter Lebensführung schon am siebten Tag nach dem Tod in eine Wiedergeburt entlassen werden, andernfalls wurde er je nach Schwere seiner Verfehlungen oder Verbrechen zu Lebzeiten vom entsprechenden Höllenrichter einer von achtzehn abgestuften Höllen

[71] Zu den zehn Höllenkönigen und den Serien von je zehn Hängerollen aus der Song-Zeit (um 1220), die sie darstellen, siehe Ledderose (1998), S. 32-37, wo er eine dieser Hängerollen, die sich heute im Museum für Asiatische Kunst in Berlin befindet, ausführlich bespricht.

(*shiba chong diyu* 十八重地獄) zugewiesen. Diese achtzehn Höllen umfassten zum Beispiel ‚Die Hölle der Messer', ‚die Hölle des kochenden Sandes', ‚die Hölle des Feuerwagens', ‚die Hölle des kochenden Kessels' und so weiter. Jeder dieser Höllen stand einer von achtzehn Aufsehern oder Höllenfürsten vor, die die verschiedenen Höllenstrafen anordneten und von einer Schar von Dämonen ausführen ließen.[72] Unter diesen wiederum ragten zwei Hauptgestalten hervor, die oft zu beiden Seiten des fünften Höllenkönigs, *Yanluo wang*, dargestellt wurden: Der sogenannte ‚Rinderköpfige' und der ‚Pferdeköpfige'. Letzteren sehen wir in der Mitte des Frankfurter Bildes ganz in Weiß dargestellt. Er trägt eine rote Schärpe und einen Dreizack. Ihn umringen die acht übrigen Höllenfürsten. Alle sind mit bloßem Oberkörper und nackten Beinen wie Dämonen dargestellt. Nur um die Hüfte tragen sie eine Hose oder ein Gewand und einen Hüftschurz, manchmal aus Leopardenfell. Einige haben kurze weiße Hörner über der Stirn, andere eine grüne oder blaue Hautfarbe, nach oben stehende, wilde Haare oder eine übertriebene, furchterregende Muskulatur. Jeder trägt eine Waffe oder ein Folterinstrument in den Händen, wie eine gezackte Keule, ein Schlachtschwert oder eine Hellebarde. Die dämonenhaften Gestalten sind in der alten Tradition der buddhistischen Figurenmalerei mit kräftigen Tuschelinien in ausdrucksstarker Körperlichkeit und mit expressiv modellierten Gesichtern gezeichnet und mit opaken, leuchtenden Mineralfarben koloriert. Das intensive Blau, Grün und Rot, sowie das Weiß des ‚Pferdeköpfigen' treten besonders hervor und verleihen dem Bild eine in der säkularen chinesischen Malerei sonst nicht gekannte, strahlende Farbigkeit. Die korrespondierende Hängerolle links des Höllenkönigs, die hier fehlt, zeigte entsprechend wohl in der Mitte den ‚Rinderköpfigen' und die übrigen acht Höllenfürsten.
Solche religiösen Darstellungen waren Gegenstand der Verehrung und Anrufung in einem Tempel und galten nach chinesischer Kunstauffassung nicht als Kunstwerke, wurden also auch nicht von Kunstliebhabern gesammelt und sind daher größtenteils verloren.

[72] Soothill, S. 46-46 und S. 207-208.

13
Blumen und Schmetterlinge
Nach Yun Bing 惲冰 (Mitte 18. Jahrhundert)
Anfang 19. Jahrhundert, Album mit zehn Blättern, Tusche und Farben auf Seide,
jeweils 28,4 x 19,9 cm
16296, Schenkung C. Cords, 1943, inventarisiert 1999

Signatur der Malerin auf dem letzten Blatt:
蘭陵女史惲冰 – *Die Dame aus Lanling, Yun Bing*
Unter der Signatur Siegel der Künstlerin
Auf jedem Blatt ein Siegel oder Doppelsiegel wohl eines Sammlers:
Zheng Quan 正, 銓 (r/i), *Heng Shih* 衡, 士(i/r) etc.

Yun Bing, mit Großjährigkeitsnamen Qingyu 清於 und Beinamen Haoru 浩如, war eine Nachkommin[73] des bedeutendsten Blumenmalers der Qing-Dynastie, Yun Shouping 惲壽平 (1633–1690). Wie er stammte sie aus Wujin 武進, dem heutigen Changzhou 常州, wo eine besondere Tradition der Blumenmalerei, die Piling- oder Changzhou-Schule, schon seit der Song-Zeit gepflegt wurde. Als ihr Begründer gilt Xu Chongsi 徐崇嗣 (11. Jh.), ein Enkel des führenden Meisters der naturnahen Blumen- und Vogelmalerei der Song-Zeit, Xu Xi 徐熙 (tätig ca. 943–975). Sie zeichnete sich durch eine naturalistische Darstellung von Blumen und Insekten aus, die ohne Konturlinien in Tusche nur mit zartem Farblavis im sogenannten ‚knochenlosen Stil' (*mogu fa* 沒骨法) gemalt wurden. Yun Shouping belebte diese Tradition neu und bereicherte sie durch einen noch sorgfältiger beobachteten Naturalismus und eine perspektivisch korrekte Räumlichkeit. Sein literarisch-eleganter,

[73] Das genaue Verwandtschaftsverhältnis ist unbekannt. Im *Guochao huazheng xulu* 國朝畫徵續錄 des Zhang Geng 張庚 (1685–1760) wird sie fälschlicherweise als Tochter Yun Shoupings bezeichnet. Ihre Nichte, Yun Zhu 惲珠 (1771–1833), hat dies richtiggestellt und gibt weitere Informationen zu ihrem Leben. Das genaue Verwandtschaftsverhältnis kannte offenbar auch sie nicht mehr. Die meisten Quellen nehmen einen Abstand von drei Generationen zu Yun Shouping an, sie müsste also der Generation seiner Urenkel angehören. Zitate aus den entsprechenden Quellen bei Weidner et al. (1988), S. 122f.

dekorativer und dabei lebensnaher Stil wurde zum bestimmenden Stil der Blumenmalerei der Qing-Zeit und diente bis zum Ende der Dynastie als Vorbild dieses Genres.[74]
Yun Bing war seine bedeutendste und erfolgreichste Nachfolgerin. Sie war die zweite Tochter von Yun Zhonglong 惲鈡嚢 und Ehefrau des Mao Hongdiao 毛鴻調. Dieser schlug aber keine Beamtenlaufbahn ein, sondern „baute einen kleinen Pavillon, in dem das Paar lebte und Gedichte rezitierte und malte bis ins hohe Alter.“[75] Sie bestritten ihren Lebensunterhalt also im Wesentlichen mit dem Verkauf von Yun Bings Bildern. Bereits im Alter von dreizehn Jahren begann sie zusammen mit ihrer älteren Schwester zu malen und zeigte ein außergewöhnliches Talent in der naturnahen Darstellung von Blumen und Tieren im Stil ihres Vorfahren. Ihre bezaubernden Naturstudien, oft in Nahsicht wiedergegebene kleine Szenen mit Blumen, Insekten und Schmetterlingen, führte sie in zartem, transluzentem Farblavis in naturalistischer Detailgenauigkeit aus.[76] Dazu war sie eine begabte Dichterin und versah ihre Bilder oft mit kurzen Gedichtaufschriften. In der frühen Qianlong-Zeit (1736–1795) soll der Gelehrte Yinjishan 伊繼善 (1696–1771) eines ihrer Bilder der Kaiserinmutter Xiaosheng 孝聖 geschenkt haben. Der Qianlong-Kaiser soll von dem Bild sehr angetan gewesen sein und es mit einer lobenden Gedichtaufschrift versehen haben.[77] Daraufhin soll sich ihr Ruhm rapide gesteigert haben, so dass sie der großen Nachfrage nach ihren Bildern kaum mehr nachkommen konnte. Ihre drei Söhne, Fengchao 鳳朝, Fengwu 鳳梧 und Fengyi 鳳儀 wurden alle selbst Maler und konnten ihren Stil erfolgreich weiterführen. Auch ihre Enkelin, Yun Zhou 惲周, wurde eine geschätzte Blumenmalerin in ihrem Stil. Ebenso ihre Nichte, Yun Zhu 惲珠 (1771–1833), die sich auch als Dichterin hervortat. Außerdem malten ihre beiden Schwestern und noch weitere Mitglieder der Yun-Familie Blumen und Insekten in der Art Yun Bings und konnten damit teilweise ihren Lebensunterhalt bestreiten. Die Familie wurde so zu einer der großen Malerfamilien Chinas, und mehr als vierzig Maler aus Wujin (Changzhou) mit dem Familiennamen Yun sind bekannt, darunter zwölf Frauen. Viele der Bilder, die die Signatur Yun Bings tragen, sind daher wahrscheinlich von anderen Mitgliedern der Familie ausgeführt, die ihren berühmten Namen benutzten, um sie erfolgreicher verkaufen zu können.
Auch das Frankfurter Album ist sicher von einem späteren Vertreter der Yun-Familie gemalt, wohl erst im frühen 19. Jahrhundert. Die hübschen Kompositionen zeigen wie kleine Naturstudien oft einfache Blumen, die im Gras und zwischen Steinen hervor wachsen und von bunten Schmetterlingen umspielt werden. Eine gefüllte Rosenblüte, eine rosa Begonie und blaue Chrysanthemen sind darunter. Doch sind die Farben nicht mehr zart und transluzent wie bei den Arbeiten Yun Bings, sondern kräftig, ja dunkel und opak. Blumen und Blätter wirken flach und schematisiert, und die Pflanzenarrangements sind nicht mehr räumlich überzeugend und naturalistisch dargestellt wie bei Yun Shouping und Yun Bing. Es sind eher flächig gemalte, dekorative Kompositionen, die aber doch noch in ihrer Anmut und ihrer Liebe zum Detail das große Vorbild Yun Bings erkennen lassen.

[74] Vgl. Katalog Nr. 20 (Cixi).
[75] Bericht des Gelehrten-Beamten Yun Jing 惲敬 (1757–1817), eines weiteren Verwandten der Malerin. Zitiert bei Weidner et al. (1988), S. 122.
[76] Eines ihrer schönsten Alben mit Blumen und Insekten auf zehn Blättern befindet sich im Musée Guimet in Paris. Ein Blatt daraus bei Weidner et al. (1988), S. 125.
[77] Im Katalog der kaiserlichen Sammlung, Shiqu baoji 石渠寶笈, sind jedoch in allen drei Folgen zwar viele Bilder von Yun Shouping, aber kein Bild von Yun Bing verzeichnet.

14
Reisende in schneebedeckten Bergen
Liao Yunhe 廖雲鶴 (spätes 18. – frühes 19. Jh.)
Datiert 1805, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 94,5 x 51,7 cm
16283, alter Bestand, 1999 aufgefunden und inventarisiert

Aufschrift (Fünf-Wort-Gedicht) und Signatur des Malers:
大雪滿天地，行人尚道途
山山皆是玉，樹樹盡年珠
鞍馬溪橋冷，冰雪找路行
酒帘遙挂處，直擬冒寒沽
乙丑建子月長至節前十日仿宋人筆意於恆敬齋中　羽道人廖雲鶴並題
Dichter Schnee füllt Himmel und Erde, und die Reisenden wissen die Straße zu schätzen.
Berge um Berge, alle wie aus weißer Jade, an allen Bäumen blühen Perlen.
Auf dem gesattelten Pferd [spürt man] die Kälte auf der Brücke über dem Bergbach, in Eis und Frost geht man den Weg suchend voran.
Dort, wo in der Ferne die Fahne der Weinschänke hängt, eilt man geradewegs [Wein] kaufen, um der Kälte zu trotzen.
Signatur des Malers:
乙丑建子月長至節前十日仿宋人筆意於恆敬齋中, 道人廖雲鶴並題.

„…im yichou-Jahr (1805)[78], im jianzi-Monat (11. Monat), zehn Tage vor dem Fest der Wintersonnenwende, habe ich im Hengjing-Studio den Stil der Meister der Song-Zeit nachgeahmt und eine Aufschrift dazu geschrieben, Yu daoren Liao Yunhe.

Drei **Siegel des Malers**: Zwei Siegel unter der Aufschrift, unleserlich. Ein Siegel in der Ecke unten links: *In der anregenden Zurückgezogenheit von Kiefern und Schnee mit kindlichem Gemüt ernstlich nach der großen Erkenntnis forschen* (*Xing you song xue er xin ku yan da zhi* 興幽松雪兒心苦研大知) (r).
Vier **Sammlersiegel**, u.a. Ye Menglong (1775–1832): *Nanhai Ye shi Yungu jia cang* 南海葉氏雲咯家藏, *Haishan Menglong zhencang shuhua yin* 海山夢龍珍藏書畫印.

Die detailfreudige, narrative Schilderung von Reisenden auf großen Überlandstraßen, die sich in endlosen Windungen durch Gebirgslandschaften ziehen, ist ein beliebtes Sujet in der Song-Zeit (960–1279). Mit dem Aufblühen des Fernhandels nahm dieser Überlandverkehr von Menschen und Waren gewaltig zu. Auch dieses Bild, das nach Auskunft des Malers ein Vorbild der Song-Zeit kopiert, zeigt eine solche relativ breite, gut ausgebaute Überlandstraße, die sich, von rechts über eine breite Brücke kommend, um einen Bergvorsprung herumwindet und links über eine Bogenbrücke einen Bergbach überquert. Insgesamt sechs Reisegruppen sind darauf unterwegs: Ein Reiter mit Begleiter auf der Bogenbrücke links, ein Mann mit zwei bepackten Mauleseln, ein weiterer Reiter mit zwei begleitenden Dienern, ein Reiter in rotem Gewand mit Diener, ein älterer Fußgänger mit Wanderstock und ein Reiter hinten rechts auf der Brücke. Das schneebedeckte Bergmassiv türmt sich als gewaltiger Block in unzähligen kristallinen Schichten und felsigen Bergkuppen in der Mitte des Bildes auf. Es zitiert die monumentalen Berglandschaften von Song-Meistern wie Li Cheng 李成 (919–967), Fan Kuan 范寬 (ca. 960 – ca. 1030) und Guo Xi 郭熙 (ca. 1000–1090). Auch die bizarr gewundenen, schneebedeckten Bäume und die fallenden Schneeflocken, die man hier und da noch erkennt, sind charakteristisch für die Landschaftsmalerei der Song-Zeit.
Liao Yunhe, mit Beinamen Yu daoren 羽道人 (‚Geflügelter Daoist'), stammte aus Fujian und war ein bekannter Landschaftsmaler der Qing-Zeit. Er soll insbesondere gut im Malen von Landschaften im Blaugrün-Stil, also im archaischen Stil, gewesen sein. Weiter heißt es in den Quellen über ihn, dass er eine Zeit lang in der Residenz des Prinzen Li 禮 in Peking gewohnt haben soll, also wohl für ihn Bilder angefertigt hat.[79] Der Titel ‚Prinz Li' 禮親王 wurde 1778 vom Qianlong-Kaiser erneut an die Nachkommen des Daishan 代善(1583–1648)[80] verliehen, so dass dies als *terminus post quem* für den Aufenthalt des Malers in dessen Palast gelten kann. Der damalige Prinz Li war entweder Yong'en 永恩 (1727–1805), der siebte Inhaber dieses Titels, der als Schriftsteller und Künstler bekannt ist, oder der achte Prinz Li, Zhaolian 昭槤 (1780–1833), von dem ein bedeutendes Werk mit Studien zur Geschichte der Qing-Dynastie überliefert ist.[81]
Das Bild gelangte in die Sammlung des Ye Menglong aus der Provinz Guangzhou. Dieser hatte die bedeutende Sammlung seines Vaters, Ye Jianxun 葉建勳，geerbt und war selbst ein begeisterter Sammler. Als Direktor einer Steuerbehörde[82] lebte er zeitweise in Peking. Nach seiner Rückkehr in die Heimat baute er für seine umfangreiche Kollektion von Kalligraphien und Bildern den ‚An den Berg

[78] Die ersten beiden Zeichen vor dem zyklischen Datum sind aufgrund einer Fehlstelle in der Seide nicht eindeutig zu lesen. Anscheinend wurden sie in späterer Zeit manipuliert, um ein Datum aus der Yuan-Zeit, in der Ära Taiding (1324–1327), vorzutäuschen. Da der Maler anschließend mit seinem eigenen Namen signiert, wäre eine solche Datumsangabe durch den Maler selbst unsinnig.
[79] Yu (1981), S. 1253. Es gab in der Qing-Zeit mehrere Titel ‚Prinz Li' (Li qinwang), die mit verschiedenen Schriftzeichen geschrieben wurden. Hier ist ‚Li' 禮 in der Bedeutung ‚Riten' gemeint.
[80] Daishan war der erste Prinz Li. Vgl. Hummel (1943-44), S. 214.
[81] Zu beiden siehe Hummel (1943-44), S. 78-80.
[82] Hubu langzhong 戶部郎中. Für jede Provinz gab es eine eigene Steuerbehörde. Vgl. Hucker (1985), 2789.

gelehnten Pavillon‘ (Yishanlou 倚山樓). Bedeutende Maler, wie Weng Fanggang 翁方綱 (1733-1818) und Tang Yifen 湯貽汾(1778-1853) besuchten ihn dort.[83]

[83] In seiner Sammlung befand sich auch die bekannte Hängerolle mit der Darstellung eines Spielzeughändlers und Kindern, die heute im Museum für Asiatische Kunst in Berlin aufbewahrt wird. Siehe Ledderose (1998), Nr. 15. Zu Ye Menglong vgl. Yu (1981), S. 1221.

15
Eintritt in den Pass
Nach Qian Du 錢杜 (1763–1844)
Datiert 1823, Querrolle, Tusche und leichte Farben auf Papier, 114,3 x 27,5 cm
11296, Schenkung Cords, 1943

Aufschrift und Signatur des Malers:
癸未春伯生先生自塞上歸與余相遇於蘭陽行舘屬作入関圖大暑揮汗三日而成不復能計工拙矣
錢杜並題記
Im Frühling des guiwei-Jahres (1823) kehrte Herr Bosheng aus dem nördlichen Grenzland zurück und begegnete mir in einer Herberge in Lanyang.[84] Er bat mich, ein Bild vom Eintritt in den Pass zu malen. In großer Hitze, mir den Schweiß abwischend, habe ich es in drei Tagen vollendet. Ich konnte daher nicht noch darauf achten, ob es kunstvoll oder ungeschickt [gemalt war]. Zusätzlich mit dieser Anmerkung versehen von Qian Du.[85]
Ein Siegel des Malers*: Shumei* 叔枚 (r)

Diese kurze Landschaftsquerrolle ist eines der schönsten Bilder in der Frankfurter Sammlung. Sie ist ein wunderbares Beispiel für feine, exquisite Literatenmalerei im neunzehnten Jahrhundert. Dabei wird nicht die Darstellung einer realen Landschaft angestrebt, sondern es wird eine Neuinterpretation traditioneller Kompositionen und Formen mit einer zeichnerischen Qualität von hoher Ästhetik geboten. Die Darstellung beginnt, da Querrollen von rechts nach links geöffnet werden, mit dem titelgebenden, völlig von Bergen eingeschlossenen Pass in der Großen Mauer, die das zivilisierte chinesische Reich von den barbarischen Nomadenstämmen in den nördlichen Grenzregionen trennt. Laut Aufschrift war der Auftraggeber des Bildes gerade aus dem Gebiet jenseits der Großen Mauer zurückgekehrt und wollte damit ein Andenken an den Wiedereintritt in die alte Heimat haben. Über dem Tor des Passes erhebt sich ein Torturm mit einer Flagge. Auf einer Geländekuppe im Vordergrund ist neben anderen Bäumen eine Gruppe majestätischer Kiefern dargestellt, die den Heimkehrer begrüßen. Der Weg zum Pass setzt sich nach links um mächtige Felsen herum und entlang eines Bergbaches fort. Er wird als freigelassener Malgrund dargestellt und wirkt wie aus der Landschaft ausgeschnitten, ein typisches Stilmerkmal Qian Dus. Die Berge werden nach links immer niedriger und ferne Bergzüge werden sichtbar. Gegen Ende der Rolle erscheinen zwei Reiter mit Hut und in Reisekleidung, die dem Pass zustreben. Hier dürfte der Auftraggeber des Bildes mit einem Begleiter gemeint sein. Die Bäume stehen hier in üppiger rosa Blütenpracht und entsprechen damit der in der Aufschrift angegebenen Jahreszeit. Ein einzelner Berg ragt am Ende der Rolle wie eine Insel aus dem Nebel. Auch dieser wirkt wie eine ausgeschnittene weiße Fläche, die die einzelnen Landschaftselemente voneinander trennt. Berge und Felsen sind mit zarten Formungslinien in heller, trockener Tusche modelliert. Zahllose kleine Erdkuppen oder Felsen, sogenannte ‚Alaunköpfe' (*fantou* 礬頭), verbinden wie Geröll die einzelnen großen Bergformen miteinander und werden ihrerseits durch dicht gesetzte ‚Moospunkte' (*taidian* 苔點) voneinander abgesetzt und plastisch modelliert. Diese dichtgesetzten Punkte sind ein wesentliches Element in den Landschaftsbildern der Literatenmaler. Sie geben dem Bild Struktur und Rhythmus. Die nahezu abstrakte Ästhetik des Bildes wird durch die flächige Darstellung der Bäume, deren Stämme und Äste

[84] Es gibt zwei Kreise namens Lanyang, einen in Anhui und einen in Henan nordöstlich von Kaifeng.
[85] Unter Benutzung der Übersetzung von Heike Kotzenberg in Kotzenberg (1985), S. 78.

wie Adern in der Masse des Blattwerks wirken, noch gesteigert. Zusammen mit der feinen Kolorierung in hellen Grün- und Ockertönen entsteht eine abwechslungsreiche, lebendige Komposition mit einem erlesenen, hoch verfeinerten Pinselduktus.

Die Vorbilder Qian Dus sind die großen Meister der Literatenmalerei der Ming-Zeit, Wen Zhengming 文徵明 (1470–1559) und Dong Qichang 董其昌 (1555–1636). Ersterer ist bekannt für seine fein gezeichneten, geschmackvoll kolorierten Querrollen mit flachen, stilisierten Formen, letzterer für seine kräftige Hell-Dunkel-Strukturierung und durch Leerflächen gegliederten Landschaftskompositionen

Qian Du, mit Mannesnamen Shumei 叔枚, stammte aus einer wohlhabenden Familie in Hangzhou. Sein Vater war ein hoher Beamter, unter anderem Gouverneur der Provinz Yunnan und ein Freund des individualistischen Malers Jin Nong 金農 (1687–1763), der Qian Du vor allem mit seinen Pflaumenblüten-Darstellungen beeinflusste. Mehrere Familienmitglieder, wie zwei seiner Geschwister, sein Cousin, seine Nichte und seine Tochter, waren ebenfalls Maler. In seiner Jugend reiste er viel, begleitete seinen Vater nach Yunnan und hatte auch kurzzeitig ein Amt in Peking inne. Um 1808 kehrte er nach Hangzhou zurück und widmete sich nun vermehrt der Malerei. Anscheinend hatte sich das Familienglück gewendet, und er musste von da an im Wesentlichen vom Verkauf seiner Bilder leben.[86]

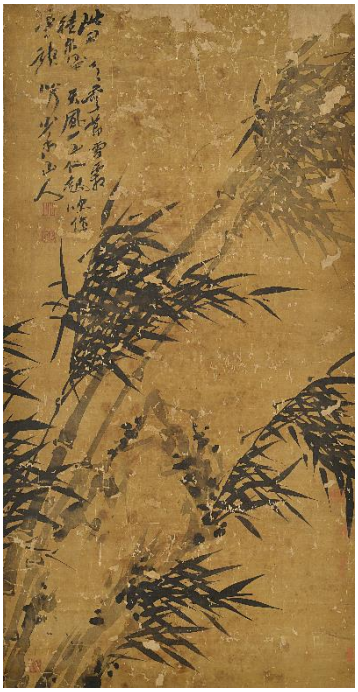
Von Qian Du sind verhältnismäßig wenige Bilder überliefert. Nur etwa zwei Dutzend Werke finden sich in westlichen Sammlungen. Darunter gibt es neben elf Hängerollen und fünf Alben beziehungsweise Fächern nur sechs kurze Querrollen in der Art der Frankfurter Rolle.[87] Unserer Rolle am nächsten kommt eine Querrolle im Cleveland Museum of Art[88], die eine ähnliche Landschaftskomposition zeigt, mit einem hohen Bergmassiv rechts und nach links auslaufenden Bergzügen. Auch eine letzte, von einem Nebelmeer begrenzte Bergkuppe am Ende der Komposition ist dort ähnlich gestaltet.

Obwohl die Querrolle in Frankfurt in der Gesamtkomposition und in ihren Einzelelementen ganz dem charakteristischen Landschaftsstil Qian Dus entspricht, ist sie wohl doch nicht von seiner Hand. Die Aufschrift zeigt nicht den kraftvollen Pinselduktus seiner üblichen Handschrift und das Siegel differiert auch etwas von seinen sonst bekannten Künstlersiegeln. Auch die Malerei ist etwas zu leicht und naiv ausgeführt und besitzt nicht die Dichte und Energie seiner sonstigen Kompositionen, wie ein Vergleich mit den anderen Querrollen von ihm zeigt.

[86] Brown/Chou (1992), S. 66.

[87] Suzuki (1982-83), A9-002 (als Hängerolle montiert), A22-103, S4-038, JM19-088-2. Dazu zwei kurze Querrollen in der Xubaizhai Collection im Hong Kong Museum of Art und im Phoenix Art Museum. Letztere ist abgebildet in Brown/Chou (1992), S. 68-69.

[88] Suzuki (1982-83), A22-103.



16
Bambus im Wind
Chen Xiecan 陳偕燦 (Anfang – Mitte 19. Jh.)
Hängerolle, Tusche auf Seide, 124 x 64 cm
Inv. Nr. 13611, alter Bestand, 1976 aufgefunden und inventarisiert

Fünf-Wort-Gedicht und Signatur des Malers:
此君….奇節， 雪霜待尔…
天風一夜起，吹侄…龍号
少香山人
Dieser Edle ist von außerordentlicher Standhaftigkeit,
Schnee und Frost können ihm nichts anhaben.
Ein himmlischer Sturm tobte die ganze Nacht
und blies wie das Gebrüll eines Drachen.[89]
Der Eremit Shaoxiang.
Zwei Siegel des Malers: *Xiecan* 偕燦(i), *Suweng* 甦翁(r)
Fünf Sammlersiegel: …*jiu qiankun* … 舊乾坤(?)(r), *Ren sheng qishi gulai xi* 人生七十古來稀 (i)
(„Dass ein Menschenleben 70 Jahre währt, ist von alters her selten.“)*, Han de* 漢德.[90]

Wie der Künstler in seiner Aufschrift schreibt, gehört der Bambus zu den sogenannten ‚Vier Edlen‘ (*si junzi* 四君子) in der chinesischen Malerei. Dazu gehören außerdem noch die Pflaumenblüte, die Orchidee und die Chrysantheme. Alle vier sind Symbole des Gelehrten. Der Bambus, der sich im Sturm biegt, aber nicht bricht, ist das Sinnbild par excellence für den aufrechten und loyalen konfuzianischen Beamten. Die Pflaumenblüte, die im Winter blüht, symbolisiert das Überleben unter widrigen Umständen, und die relativ unscheinbare chinesische Orchidee blüht im Verborgenen und sendet ihren Duft in die Welt, wie ein zurückgezogen lebender Gelehrter, dessen guter Ruf sich allenthalben verbreitet. Auch die Chrysantheme symbolisiert seit dem berühmten Gedicht ‚Heimkehr‘ von Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) den Rückzug des Gelehrten im Alter. Dazu kommt,

[89] Aufgrund mehrerer Fehlstellen in der Seide sind einige Zeichen nicht mehr eindeutig lesbar; vor allem die letzte Zeile ist nicht sicher.
[90] Einige Siegel sind nur noch teilweise oder gar nicht mehr lesbar.

dass alle vier Pflanzen mit wenigen Pinselstrichen ähnlich wie Schriftzeichen elegant aufs Papier gesetzt werden können und somit einen engen Bezug zur Schriftkunst haben. Bei ihnen zählt primär nicht die Naturnähe, sondern die Individualität und Kraft des Pinselduktus. Besonders der Bambus mit seinen schmalen, lanzettförmigen Blättern und dem geraden Schaft eignet sich dazu, die Handschrift und den Charakter des Künstlers zum Ausdruck zu bringen. So zeichnet sich dieses Bambusbild durch die kraftvolle und dynamische Ausführung der Blätter in tiefschwarzer Tusche, ihre dichte, rhythmische Anordnung und die spannungsvolle Gesamtkomposition aus. Die wie sturmgepeitscht weit nach rechts gebogenen Bambusschäfte mit den Blattbüscheln scheinen im Regen vor Nässe zu triefen und im Wind zu rauschen. Nach dem Unwetter werden sie sich in voller Unversehrtheit wieder gerade aufrichten. Bambus und Aufschrift sind in einem freien und spontanen Duktus schnell auf die Seide geworfen, die Schriftzeichen in eigentümlicher, absichtlich etwas ungelenker Handschrift aufs Bild gesetzt, wie es dem Stil der Zeit entsprach.
Chen Xiecan hieß mit Mannesnamen Shaoxiang 少香 und stammte aus Yihuang 宜黃 in der Provinz Jiangxi. Das einzige von ihm überlieferte Datum ist das Jahr 1821, in dem er die Provinzprüfung zum *juren* bestand. Er dürfte daher um 1800 geboren und bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts tätig gewesen sein. Er wurde Beamter im Kreis Hui'anzhi 惠安知 in der Provinz Fujian und machte sich einen Namen als Maler und Kalligraph.[91]

[91] Yu (1981), S. 1016.

17
Die Fee Magu 麻姑 mit dem Hirsch des langen Lebens
Yang Yingxuan 楊應選
19. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Papier, 125 x 59,5 cm
13600, Schenkung Cords, 1943

Signatur des Malers: 立齊仁兄大人雅正，榆青楊應選寫.
Dem lieben Freund und ehrenwerten Herrn Liqi zur eleganten Beurteilung, gemalt von Yuqing Yang Yingxuan.
Zwei Siegel des Malers: *Yang Yingxuan yin* 楊應選印(i), *Yuqing* 榆青(r).

Die Legende von der Fee Magu ist bereits in den *Biographien der göttlichen Unsterblichen* (*Shenxian zhuan* 神仙傳) des Ge Hong 葛洪 (283–343), einem Text der Jin-Dynastie (265-316/418 n. Chr.) überliefert. Dort wird berichtet, dass sie zur Zeit des Kaisers Huan 桓 (reg. 147–167 n. Chr.) gelebt habe und die Schwester eines Adepten des Daoismus namens Wang Fangping 王方平 gewesen sei. Auch sie widmete sich dieser Lehre und erlangte schließlich den Status einer Unsterblichen. Sie wurde zu einer äußerst populären Gestalt der chinesischen Volksreligion, und zahlreiche Tempel wurden ihr errichtet und auch Berge und Höhlen nach ihr benannt. Wie andere daoistische Unsterbliche, die in der ungezähmten Natur der Berge leben, trägt auch sie oft ein Gewand aus Gras und Blättern. In einem Korb, den sie an einer Bambusstange über der Schulter trägt, sammelt sie glückbringende Blumen oder die Pilze der Unsterblichkeit (*lingzhi* 靈芝). Oft begleitet sie ein gefleckter Hirsch, der als Symbol des langen Lebens gilt. Hirsche sollen auch die einzigen Tiere sein, die in der Lage sind, den Pilz der Unsterblichkeit zu finden. Außerdem galt das Geweih des Hirsches als Wundermedizin. Das weiche Innere wurde getrocknet und pulverisiert und zu Pillen für ein langes Leben verarbeitet, die sich allerdings nur die Reichen leisten konnten. Die Fee Magu mit ihrem Hirsch erscheint oft auch als Begleiterin der Königinmutter des Westens (Xiwangmu 西王母)[92].
Magu ist hier als elegante Dame dargestellt mit den kleinen, rot geschminkten Lippen der späten Qing-Zeit. Unter ihrem langen, edlen Seidengewand wird eine seltsam gezeichnete Art Futter sichtbar, das aus geschichteten, blattförmigen Elementen besteht. Es scheint an das Blättergewand zu erinnern, das die Fee der Berge und des Waldes in anderen Bildern oft trägt. An einem Stab hat sie

[92] Vgl. Kat. Nr. 41.

einen Korb mit Päonien, Chrysanthemen und *Lingzhi*-Pilzen geschultert. Große weiße Pfirsiche erscheinen unter ihrem rechten Ärmel. Der Hirsch des langen Lebens mit einem weißen Geweih steht hinter ihr, rote Fledermäuse, ebenfalls Glückssymbole,[93] flattern um sie her. Das Bild ist also ein typisches Glückwunschbild, das vielleicht zu einem sechzigsten oder siebzigsten Geburtstag verschenkt wurde und ein weiteres langes und glückliches Leben wünschte.
Yang Yingxuan, mit Mannesnamen Yuqing, stammt aus Kunming 昆明 in der Provinz Yunnan. Er war ein bekannter Figuren- und Blumenmaler, und besonders die Wirklichkeitsnähe seiner Darstellungen wurde gerühmt. Zu seiner Zeit soll ihm kein anderer ebenbürtig gewesen sein.

[93] Fledermaus (*fu* 蝠) = Glück(*fu* 福)

18
Zwei Wachteln und reife Hirse
Liu Yongqi 劉永祺
19. Jahrhundert, Hängerolle, Tusche und Farben auf Papier, 78,5 x 35,5 cm
13589, Schenkung Cords, 1943. Cords-Siegel außen auf der Rolle

Signatur des Malers: 晴峰劉永祺寫 – *Gemalt von Qingfeng Liu Yongqi*.
Zwei Siegel des Malers: *Yongqi* 永祺(i), *Xiuchen* 休宸(r).
13589, alter Bestand, aufgefunden und inventarisiert 1976.

Die Kombination von Wachteln und Hirseähren ist ein beliebtes Sujet in der chinesischen Malerei. Sie stellt ein bekanntes Wortspiel dar: Wachteln (*an* 鵪) und Hirseähren (*he* 禾) bilden zusammen das Homonym für „Frieden und Eintracht“ (*an he* 安和). Auch war die Wachtel ein zahlreich gehaltenes Haustier in China. Sie wurde insbesondere wegen ihres Kampfgeistes hochgeschätzt und auf dem Lande war es üblich, Wachtelkämpfe ähnlich wie Hahnenkämpfe zu veranstalten. Ihre Besitzer trugen sie in einem Behälter, der am Gürtel befestigt war, herum und behandelten sie mit großer Sorgfalt. Gelegentlich bliesen sie auf einem Schilfrohr, um ihren Kampgeist zu wecken. Zum Kampf wurden zwei Vögel unter ein Sieb gesetzt und etwas Hirse auf den Boden gestreut. Der Futterneid ließ sie bald in einen heftigen Kampf geraten, und der Besitzer des siegreichen Vogels gewann den Preis. So wurde die Wachtel auch zu einem Symbol des Mutes und der Kampfesfreude.
Doch das Bild ist auch eine liebevolle Naturstudie. Das Gefieder der beiden Wachteln ist in ganz ungewöhnlicher Weise sehr naturalistisch und zugleich dekorativ in seiner reich nuancierten Zeichnung dargestellt. Mit kräftigen, opaken Farben wird die Illusion echter Federn angestrebt, ebenso sind die gelben Hirsekörner mit dickflüssiger Farbe plastisch aufgesetzt. Die primär dekorative Funktion des Bildes wird so deutlich. Die ausgewogene Komposition wird durch blaue Trichterwinden ergänzt. Das narrative Element wird bereichert durch eine große Heuschrecke, die auf einer der Hirseähren sitzt, und ein Insekt, das von einer der Wachteln gefressen wird.
Von Liu Yongqi ist wenig bekannt. Er war wohl ein professioneller Maler des späten neunzehnten Jahrhunderts, der mit dekorativen Bildern den vorherrschenden Geschmack des Publikums bediente.

19a. Päonien und Weißkopfbülbül[94]

19b. Chrysanthemen, Bocksdorn und Schmetterlinge

Shen Shijie 沈世傑
Datiert 1887, zwei Hängerollen, jeweils 72 x 116,3 cm, Tusche und Farben auf Papier
11396, 11397, Schenkung Cords, 1943

Jedes Bild mit **Aufschrift und Signatur** des Künstlers:

19a. 富貴白頭･時光緒十有三仲冬下瀚仿南田老人筆意於都門之漱玉山房･子英沈世傑寫生
Päonien und Weißkopfbülbül („Wohlstand und langes Leben“).
Im 13. Jahr der Ära Guangxu (1887), in der dritten Dekade des 11. Monats, im Stil von Nantian laoren (Yun Shouping 惲壽平, 1633–1690) in der Bergklause Shuyu am Tor der Hauptstadt nach der Natur gemalt von Ziying Shen Shijie.
Vier Siegel des Künstlers: *Ziying Shijie* 子英世傑, *Xinghua …yu jiangnan* 杏華…雨江南， *Guchu* 古處, „Selbstbewußt und unermüdlich“ (*ziqiang buxi* 子強不息).

19b. 杞菊延齡･時屬丁亥仲冬下瀚仿南沙相國筆意於都門之浣華別野有堂沈世傑寫生

[94] Chinesisch ‚Weißkopf‘ (Baitou 白頭). Auch ‚Chinesischer Bülbül‘ genannt (*Pycnonotus sinensis*). Eine chinesische Bülbülart, die in vier Rassen in China vertreten ist. Sie lebt vom Yangtse (Changjiang) an südwärts.

Bocksdorn und Chrysanthemen verlängern das Leben.
Im dinghai-Jahr (1887), in der dritten Dekade des 11. Monats, im Stil von Großsekretär Nansha (Jiang Tingxi 蔣廷錫, *1669–1732) im Landhaus des Blumenwaschens (Huanhua Bieye) am Tor der Hauptstadt nach der Natur gemalt von Youtang Shen Shijie.*
Vier Siegel des Künstlers: *Youtang Shijie* 有堂世傑(i), „Hofmaler" (*Neiting gongfeng* 内廷供奉)(r), *Yuhua tanshui* 雨華潭水(r) u.a.

Die beiden prächtigen Blumenbilder repräsentieren zwei Jahreszeiten. Die Päonien stehen für den Frühling, die Chrysanthemen sind in China seit alters her ein Symbol für den Herbst. Vielleicht waren sie ursprünglich Teil eines Zyklus von Bildern der vier Jahreszeiten. Gleichzeitig drücken beide Bilder in ihren Aufschriften und in den dargestellten Pflanzen und Tieren den Wunsch nach einem langen Leben aus. Sie dienten deshalb wohl als ‚Glückwunschbilder', das heißt man hat sie zu einem besonderen, runden Geburtstag, etwa dem sechzigsten oder siebzigsten, als Geburtstagsgeschenk überreicht, um dem Beschenkten ein langes Leben in Wohlstand zu wünschen.
Dabei bildet das Bild mit den Päonien und Weißkopfbülbüls ein beliebtes Wortspiel, einen Rebus: ‚Päonien' (*fugui* 富貴) ist im Chinesischen gleichlautend mit ‚Wohlstand und Ehre' (*fugui* 福貴), und der Weißkopfbülbül (*baitou* 白頭) steht für ‚weißes Haupt', ist somit ein Symbol für das Greisenalter, also für ein langes Leben. Die Aufschriften des Künstlers nehmen diese Wortspiele auf, die aber von Chinesen auch ohne diese verstanden worden wären.
Im Bild mit den Chrysanthemen benennt die Aufschrift die lebensverlängernde Wirkung der dargestellten Pflanzen: Der Chinesische Bocksdorn (*Lycium chinense*)[95], in der Mitte des Bildes als gebogener Zweig mit roten Beeren dargestellt, wird in der chinesischen Medizin als gesundheitsförderndes und lebensverlängerndes Mittel eingesetzt. Seine getrockneten Beeren werden gegen hohen Blutdruck und Blutzucker sowie andere Krankheiten eingenommen. Auch Chrysanthemenblüten werden getrocknet und als Tee oder in Reiswein als Tonikum eingenommen. Außerdem gilt die Chrysantheme als Blume des Alters und des Herbstes, insbesondere des neunten Monats, der auch Chrysanthemen-Monat genannt wird. Die Zeit ihrer Blüte wird festlich begangen, indem man die in verschiedenen Sorten und in mannigfacher Gestalt gezüchteten Blumen in eigens veranstalteten Chrysanthemen-Ausstellungen betrachtet und mit Chrysanthemenblüten versetzten Reiswein trinkt. Seit der Dichter Tao Yuanming 陶淵明 (365-427) die Chrysantheme in seinem berühmten Gedicht ‚Heimkehr' als Symbol des zurückgezogenen Lebens im Alter gepriesen hat, steht sie auch für ein Leben in Selbstbescheidung und Zurückgezogenheit von einem öffentlichen Amt. In republikanischer Zeit wurde die Chrysantheme sogar zu einer Art ‚Nationalblume' Chinas, die zum Beispiel auf Uniformen der Armee benutzt wurde. In diesem Bild bilden die Schmetterlinge einen Rebus: Das chinesische Wort für Schmetterling' (*die* 蝶) ist gleichlautend mit dem Ausdruck ‚hochbetagt', ‚70 oder 80 Jahre alt' (die 耋). Daher ist er ebenfalls ein beliebtes Symbol für Geburtstagswünsche.
Yun Shouping, mit Künstlernamen Nantian laoren 南田老人, stammte aus Changzhou 常州 in der Provinz Jiangsu und war der berühmteste Blumenmaler des siebzehnten Jahrhunderts, der bis ins neunzehnte Jahrhundert als Vorbild diente. Er führte in Abgrenzung zur dekorativen Blumendarstellung der Hofmalerei der Ming-Dynastie eine natürliche, lebendige Darstellung von Blumen ohne Konturlinien in Tusche, nur mit aquarellierten Farben und in dreidimensionaler Gestaltung ein. Dies ist vor allem bei den Blättern der Päonien zu sehen, die in reich nuancierten Farbtönungen sehr naturnah gestaltet sind.
Beim Chrysanthemenbild nennt der Künstler als Vorbild den berühmten Hofmaler und Großsekretär am Kaiserhof, Jiang Tingxi 蔣廷錫, mit Künstlernamen Nansha 南沙. Dieser war für seinen Naturalismus und die besonders naturgetreue Darstellung von Pflanzen und Blumen bekannt. Die botanische Genauigkeit, mit der zum Beispiel der Bocksdornzweig in diesem Bild mit seinen ovalen roten Beeren dargestellt ist, mag an das Vorbild dieses Meisters der Blumenmalerei erinnern.

[95] Die Beeren sind bei uns auch als Goji-Beeren bekannt.

Über Shen Shijie, der die Beinamen Ziying 子英 und Youtang 有堂 führte, ist dagegen wenig bekannt. Wie eines seiner Siegel auf dem Chrysanthemenbild aussagt, war er wohl als Hofmaler in den letzten Jahren der Qing-Dynastie in Peking tätig. Diese beiden Blumenbilder zeigen den typischen höfischen Stil jener Zeit.

20
Bunte Päonien
Kaiserinwitwe Cixi 慈禧 (1835–1908) und **Miao Jiahui 繆嘉蕙** (tätig um 1875–1908)
Datiert 1905, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 133,5 x 53 cm
Brokatmontierung, Knäufe aus Cloisonné, zugehöriger Holzkasten mit Drachenschnitzerei
Inv. Nr. 14423, Geschenk der Familie Mumm von Schwarzenstein im Andenken an Georg Mumm von Schwarzenstein, 1983

Signatur der Künstlerin: 光緒己巳孟秋下澣御筆・*Im jisi-Jahr (1905) der Ära Guangxu, in der ersten Dekade des siebten Monats (mengqiu) von kaiserlicher Hand gemalt.*
Insgesamt fünf Siegel der Kaiserinwitwe Cixi: „Siegel der Kaiserinwitwe Cixi“ (*Cixi Huangtaihou zhi bao* 慈禧皇太后之寶)(r), „Studio der Großen Eleganz“ (*Dayazhai* 大雅齋)(r), gerahmt von zwei Drachen, „Lauteres Herz und rechter Charakter“ (*cheng xin zheng xing* 澄心正性)(i), „Wie Eis so klar und glänzend wie Jade“ (*bing qing yu run* 冰清玉潤)(r), „Den zehntausend Ländern gilt meine einzige Sorge“ (*wan bang wei huai* 萬邦惟懷) (r).

Beischrift des Hofbeamten Zhang Hengjia 張亨嘉 in Form eines Sieben-Wort-Gedichts:
洛下天彭重古今，移根新自碧山岑
仙春舘内時時見，爭及蓬瀛雨露深・張亨嘉敬題。
Die himmlischen Schönheiten von Luoyang werden hochgeschätzt heute wie in alter Zeit,
von der Einsamkeit smaragdgrüner Berge wurden sie mit den Wurzeln frisch hierher verpflanzt.
In der Halle des Unsterblichen Frühlings sieht man sie nun zu jeder Zeit,
wie sie mit der Aura der Inseln der Seligen[96] in Nebel und Regen wetteifern.
Ehrerbietig geschrieben vom Untertan Zhang Hengjia[97].
Ein Siegel des Zhang Honji: „Gefolgsmann des Südlichen Studios“ (*Nanzhai shicong* 南齋侍從).

[96] Penglai 蓬萊 und Yingzhou 瀛洲.
Zhang Hengjia war Vizeminister zur Linken des Ritenministeriums und ab 1904 Superintendent der Qing-Regierung für Bildungsangelegenheiten. Wie sein Siegel aussagt, diente er auch im kaiserlichen Sekretariat *Nanshufang* 南書房 unter anderem als Kalligraph für die Kaiserinwitwe. Kalligraphische Arbeiten von ihm tauchen heute gelegentlich im Kunsthandel auf.
[97] Penglai 蓬萊 und Yingzhou 瀛洲

Die Kaiserinwitwe Cixi war die letzte große Herrscherpersönlichkeit der Qing-Dynastie. Sie wurde 1835 als Tochter eines kleineren Mandschu-Beamten aus dem *Yehe Nara* 葉赫那拉-Klan geboren.[98] Als Sechzehnjährige wurde sie dem neuen Xianfeng-Kaiser (reg. 1851–1861) vorgestellt und als Konkubine neben vielen weiteren ausgewählt. Erst nach der Geburt eines Sohnes 1856 stieg sie zu einer Konkubine zweiten Ranges auf. Am Tag vor dem frühen Tod des Kaisers 1861 wurde ihr Sohn zum Thronerben bestimmt (Tongzhi-Kaiser, reg. 1862–1874). Für kurze Zeit übernahm ein Gremium von acht Männern die Regierung für den erst fünfjährigen Kaiser, das die beiden Hauptfrauen des verstorbenen Kaisers in den Rang von Kaiserinwitwen (*Huangtaihou* 皇太后) erhob. Die als *Yehe Nara (‚Yehonala') Xingzhen* Geborene erhielt den Titel ‚Kaiserinwitwe Cixi (‚Mütterliches Glück')' (*Cixi Huangtaihou*). Bereits im November desselben Jahres wurde dieses Gremium entmachtet und die beiden Kaiserinwitwen als Co-Regenten eingesetzt. Geleitet wurde die Regierung von einem Bruder des Verstobenen, Prinz Gong (Gong Qinwang 恭親王).[99] 1865 wurde auch dieser seines Postens enthoben und die beiden Kaiserinwitwen übten die alleinige Macht bis zur Volljährigkeit des Tongzhi-Kaisers 1873 aus. Dieser erwies sich jedoch als wenig geeignet für sein Amt und starb bereits im Januar 1875 achtzehnjährig an den Pocken. Nach dem vorzeitigen Tod ihres Sohnes erhob Cixi ihren dreijährigen Neffen zum Kaiser (Guangxu, reg. 1875–1908) und übernahm zusammen mit ihrer Co-Regentin wieder selbst die Macht. Diese starb 1881, so dass Cixi als alleinige Regentin verblieb. Ein Stab von Eunuchen unterstützte sie bei der Regelung der Staatsangelegenheiten. 1889 verheiratete sie ihren nun siebzehnjährigen Neffen, den Guangxu-Kaiser, mit ihrer Nichte und trat formell zurück. Als Ruhesitz ließ sie den Sommerpalast Yiheyuan 頤和園 nahe Peking prachtvoll ausbauen und verwendete dafür die Finanzmittel, die eigentlich für den Aufbau einer modernen chinesischen Flotte bestimmt waren. Als nach einer Niederlage gegen Japan der Guangxu-Kaiser mit Hilfe fortschrittlicher Beamter 1898 eine umfassende Reform von Staat und Gesellschaft einleitete, die ihre Macht beschnitten hätte, ließ sie ihn auf einer Insel in einem See der kaiserlichen Gärten in Hausarrest setzen und die Reformer, die nicht ins Ausland fliehen konnten, exekutieren. Von da an herrschte sie bis zu ihrem Tod im Jahr 1908 mit unumschränkter Macht. Insgesamt war sie also seit der Inthronisierung ihres Sohnes 1861 fast fünfzig Jahre lang die mächtigste Person des chinesischen Reiches. Als im Jahr 1900 der sogenannte Boxeraufstand gegen die westlichen Kolonialmächte Peking erreichte, ließ sie es zu, dass die Rebellen fast zwei Monate lang das Gesandtschaftsviertel belagerten und erklärte am 21. Juni den Westmächten sogar den Krieg. Ein internationales Expeditionskorps der Westmächte, unter anderem mit deutscher Beteiligung, eroberte daraufhin die Hauptstadt, und der Hof floh nach Xi'an 西安. Erst nach Abschluss eines internationalen „Boxerprotokolls" 1901 konnte der Hof im Januar 1902 wieder in die Hauptstadt zurückkehren. Dankbar, dass die Fremden ihr erlaubten, ihre Macht zu behalten, begann Cixi, die ausländischen Diplomaten zu umwerben und gleichzeitig aber auch soziale und politische Reformen einzuleiten. Sie lud die Ehefrauen der Diplomaten in den Palast ein, unterhielt sich mit ihnen und schenkte ihnen nach alter chinesischer Tradition Bilder von ihrer Hand.

Cixi besaß eine respektable Bildung, war bewandert in Literatur und Musik und vor allem dem Theater zugeneigt. Wie ihre kaiserlichen Vorgänger, allen voran der Qianlong-Kaiser (reg. 1736–1795), übte sie sich selbst in Schriftkunst und Malerei, förderte Künstler und pflegte die Palastsammlung. Sie war damit die letzte Mäzenin einer chinesischen Hofkunst. Sie selbst spezialisierte sich auf das Schreiben von großformatigen, glückverheißenden Schriftzeichen wie „Frieden", „Wohlstand", „Langes Leben", die sie bei Festen verdienten Beamten oder auch den ausländischen Diplomaten schenkte. Die amerikanische Malerin Katherine Carl, die eingeladen wurde, Porträts der Kaiserinwitwe zu malen, hinterließ eine Beschreibung, wie Cixi vor Publikum solche oft über einen Meter hohen Schriftzeichen eigenhändig mit einem riesigen Pinsel schrieb.[100] Obwohl sie auch selbst Bilder malte, ließ sie die meisten Bilder, die sie verschenkte, von Stellvertretern (chin. *daibi* 代筆) ausführen, wie es in China auch bei namhaften Künstlern durchaus üblich war. Der Engländer Isaak T. Headland, damals Professor an der Peking Universität, berichtet in

[98] Biographie bei Hummel (1943-44), S. 295-300.
[99] Hummel (1943-44), S. 380ff.
[100] Zitiert bei Weidner et al. (1988), S. 159.

seinem Buch *Court Life in China* von 1909, dass die Kaiserinwitwe achtzehn Hofmaler beschäftigte, die in drei Gruppen unterteilt jeweils zehn Tage im Monat Dienst hatten, um Bilder für sie zu malen. Am meisten schätzte Cixi jedoch die Hofmalerin Miao Jiahui, eine auf Blumen und Vögel spezialisierte Malerin aus Kunming in der Provinz Yunnan,[101] die nach dem frühen Tod ihres Mannes mit Zitherspielen und dem Verkauf ihrer Bilder ernährte. Als Cixi ihre Provinzbeamten beauftragte, eine oder zwei Frauen als Mallehrerinnen und Stellvertreterinnen für das Malen ihrer Bilder zu finden, wurde sie vom Gouverneur der Provinz empfohlen. Die Kaiserinwitwe war von ihr höchst angetan und ließ sie ‚von morgens bis abends' nicht von ihrer Seite. Sie versah ihren Dienst in der Fuchang-Halle (*Fuchangdian* 福昌殿), durfte Kleidung in den Farben des dritten Ranges tragen und war vom Vollziehen des Kotaus ausgenommen. Außerdem durfte sie ihre gebundenen chinesischen ‚Lilienfüße', die die Mandschufrauen nicht praktizierten, aufbinden und das Haar im Mandschu-Stil frisieren. Als Honorar erhielt sie das außerordentliche monatliche Gehalt von zweihundert Silbermünzen. Man sagt, dass von diesem Zeitpunkt an alle Blumenbilder, die Cixi an ihre Beamten und Ausländer verschenkte, von ihrer Hand stammten. Obwohl die Bilder Miao Jiahuis in Peking sehr begehrt waren, waren sie in den Geschäften nicht zu kaufen, da die Künstlerin nicht für den Markt malte und man ihre Bilder nur durch Beziehungen als Geschenk erhalten konnte.[102] Die Bilder, die Cixi verschenkte, zeigten meist glückverheißende Motive wie Päonien, Pfirsiche, Pflaumenblüten, Kiefern mit Lingzhi 靈芝-Pilzen der Unsterblichkeit und roten Fledermäusen.[103]
Auch die Frankfurter Hängerolle mit den prächtigen weißen, roten, blauen und gelben Päonien stammt mit ziemlicher Sicherheit von der Hand Miao Jiahuis. Für die naturalistische, dreidimensionale Darstellung solcher komplizierten Päonienblüten, mit meisterhafter Beherrschung der Technik des Farblavis reichten die künstlerischen Fähigkeiten der Kaiserinwitwe sicher nicht aus. Außerdem war sie 1905 bereits siebzig Jahre alt. Nach Aussage der amerikanischen Malerin Katherine Carl, die Porträts von ihr malte, begann ihre Sehkraft damals bereits nachzulassen, so dass sie weniger stickte und malte als sie es früher gewohnt war.[104] Dagegen ist das hier vorgestellte Bild charakteristisch für die Arbeiten Miao Jiahuis.[105] Sie ist eine späte Vertreterin der Tradition Yun Shoupings (1635–1690)[106], bei der Blumen und Pflanzen äußerst naturalistisch, ohne Tusche-Umrisslinien, lediglich mit zart lavierten Farben wiedergegeben werden. Bei dieser sogenannten ‚knochenlosen' (*mogu* 沒骨) Maltechnik verwendet Miao Jiahui besonders viel Wasser, zum Beispiel beim Lavieren der Blätter, so dass sich ein dunkler Rand um diese Farbflächen bildet, die sie wie transparent und besonders zart erscheinen lassen. Das ist ein Kennzeichen dieses späten Stils der Blumenmalerei nach Yun Shouping um 1900.
Die Päonie gilt in China als Königin der Blumen und als Symbol für den Frühling, für Reichtum und Vornehmheit (*fuguihua* 富貴花). Dabei galten die Päonien von Luoyang, der alten Hauptstadt der Östlichen Han- (25-220) und folgender Dynastien bis 618, als die prachtvollsten. Besonders in der Malakademie der Südlichen Song-Zeit (1127–1279) wurden große Bilder mit Darstellungen von

---

[101] Eine zweite Stellvertreter-Malerin, die sie ebenso hochschätzte, war Ruan Yufen 阮玉芬, eine Nachkommin des berühmten Hofbeamten, Gelehrten und Kunstexperten Ruan Yuan 阮元 (1764–1849). Auch Wang Shao 王韶, eine Malerin aus Hangzhou, stand in ihrer Gunst. Sie war spezialisiert auf Landschaften, Orchideen und Bambus, starb jedoch früh.

[102] Headland beschreibt, wie er durch Vermittlung des Obereunuchen des Palastes der Prinzessin Shun, der übrigens anbot für ihn Bilder der Miao Jiahui zu stehlen, eine Einladung seiner Frau in den Palast und ein Treffen mit Miao Jiahui erreichte. Dabei wurde ihr ein Bild der Künstlerin geschenkt, das einen Hahn, der einen Käfer fing, und Chrysanthemen zeigte. Das Interview, das Frau Headland bei dieser Gelegenheit mit Miao Jiahui führte, beschreibt Headland ausführlich in seinem Buch. Siehe Headland (1909), S. 86-89, zitiert bei Weidner et al. (1988), S. 164.

[103] Von den fünfzehn Bildern der Kaiserinwitwe, datiert zwischen 1891 und 1907, die Weidner in ihrer Werkliste aufführt, zeigt etwa die Hälfte Päonien. Sie waren also das bei weitem beliebteste Motiv. Siehe Weidner et al. (1988), S. 178f.

[104] Carl (1906), S. 136. Zitiert bei Weidner et al. (1988), S. 163.

[105] Vgl. eine Hängerolle mit ähnlichen Päonien und signiert von Miao Jiahui in einer Privatsammlung in Oxford, England, abgebildet bei Weidner et al. (1988), S. 165.

[106] Vgl. Katalog Nr. 13 (Yun Bing).

Päonien populär und wurden bis ins 16. Jahrhundert im Gebiet um Suzhou zahlreich produziert. Nach der Wiederbelebung der Blumenmalerei im ‚knochenlosen Stil' durch Yun Shouping waren auch Päonien wieder ein beliebtes Sujet sowohl der Literatenmalerei, meist auf Fächern oder Albumblättern, als auch für große Glückwunschbilder, wie bei dieser Hängerolle.
Das Bild wurde dem deutschen Gesandten in Peking, Freiherr Alfons Mumm von Schwarzenstein (1859 in Frankfurt geboren) 1905 zu seinem Abschied aus der chinesischen Hauptstadt von der Kaiserinwitwe als Geschenk überreicht. Er war nach der Ermordung seines Vorgängers Clemens von Ketteler am 19. Juni 1900 in Peking zum neuen Gesandten ernannt worden, muss also die anschließende Belagerung des Gesandtschaftsviertels durch die Boxer-Rebellen miterlebt haben. (Mumm kam aber erst im Oktober 1900, d.h. nach dem Ende der Belagerung, in Peking an!). Vielleicht war das glückverheißende Päonienbild auch als eine Art Wiedergutmachung für erlittenes Ungemach gedacht. Die aufwendige Montierung mit bunt gemustertem Brokat, Knäufen aus Cloisonné und einem mit geschnitzten Drachen verzierten Aufbewahrungskasten zeigt, dass es in einer kaiserlichen Palastwerkstatt hergestellt wurde. 1983 gelangte das Werk als Stiftung der Familie Mumm von Schwarzenstein an das Museums für Kunsthandwerk (heute Museum Angewandte Kunst) und ergänzt frühere Schenkungen aus der Sammlung des Gesandten.[107]

[107] Informationen zur Herkunft nach Butz (1987), S. 232.

III. Malerei des 20. Jahrhunderts

21
Neue Pfirsichblüten am alten Stamm
Xie Zhu 謝翥 (1885–1940)
Datiert 1926, Hängerolle, Tusche und Farben auf Papier, 146 x 40 cm
16285, alter Bestand, 1999 aufgefunden und inventarisiert

Aufschrift des Malers:
鐵骨偽開爛漫花
丙寅四月丹徒謝公展
An diesem eisenharten Stamm öffnen sich trotz allem die prächtigsten Blüten. Im vierten Monat des bingyin-Jahres (1926), Xie Gongzhan aus Dantu.
Ein Siegel des Malers: *Xie Gongzhan* 謝公展(i)

Mit wenigen, expressiven Pinselstrichen hat der Maler den knorrigen, fast abgestorbenen Stamm eines alten Pflaumenbaumes aufs Papier geworfen. Aus dem alten Holz, das hart wie Eisen erscheint, lässt er zahlreiche junge Triebe sprießen, aus denen eine Fülle zarter, hellrosa Blüten sprießt. Die Pflaumenblüte, die sich noch im Winter an den kahlen Zweigen öffnet, gilt als Nationalblume Chinas und Sinnbild für die chinesische Nation. In schweren Zeiten, wie sie China unter dem Ansturm der europäischen Kolonialmächte am Ende des neunzehnten und am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts erlebte, hat das geschundene Land schließlich doch die Kraft sich zu erheben und zu einem neuen Leben aufzublühen. Dem ungestümen, ungeschönten Pinselduktus, mit dem der Maler in fast nachlässiger Weise den Baumstamm skizziert hat, entspricht die harte, nahezu grobe Handschrift seiner Titelinschrift und Signatur unten links. Sogar das von ihm geschnittene Siegel zeigt dieselbe archaische Kraft und Unmittelbarkeit.
Xie Zhu, mit Mannesnamen Gongzhan, war Professor für Chinesische Malerei an der Kunstfachschule in Shanghai. Er gilt als bedeutender Maler der sogenannten ‚Shanghaier Schule', die im frühen zwanzigsten Jahrhundert die progressive Richtung in der chinesischen Malerei verkörperte. Er war besonders berühmt für seine Blumenmalerei im expressiven Stil (*xieyi* 寫意), in der er die kalligraphische Wucht der Tusche mit einer starken Farbigkeit verband. Vor allem Bilder mit herbstlich bunten Chrysanthemen sind von ihm zahlreich überliefert.[108] Ursprünglich stammt er aus

[108] Vgl. Shi (1991), Bd. II, Nr. 24.

Zhenjiang 鎮江 in der Provinz Jiangsu und lehrte zunächst an der Kunstfachschule in Nanjing. Zusammen mit anderen namhaften Künstlern der Shanghaier Schule wie Zhang Daqian 張大千 (1899–1983)[109] und Wu Hufan 吳湖帆 (1894–1968) wurde er in die 1920 von He Tianjian 賀天健 (1891–1977) gegründete Gesellschaft für Kalligraphie und Malerei am Westberg (Xishan 西山) in Wuxi 吳錫 aufgenommen. Ebenso war er Mitglied in der Gesellschaft für Malerei in Shanghai. Er starb im Alter von fünfundfünfzig Jahren in Shanghai an einer Krankheit.

[109] Vgl. Katalog Nr.26.

22
Am Paulownia-Fluss nach literarischem Ausdruck suchen
Xiao Junxian 蕭俊賢 (1865–1949)
Datiert 1928, Fächerblatt, Tusche und Farben auf Papier, H 18,0, B 50,8 cm
17884, Schenkung Wolfgang Höhn 2015. 1979–1982 in Shanghai im staatlichen Antiquitätenhandel erworben.

Signatur des Malers:
桐江覓句圖‧漸江臨方方壺八冊之一‧戊辰五夏京師淨念樓撫第三本‧天和逸人蕭俊賢
Am Paulownia-Fluss (Tongjiang) *nach Sätzen suchen. Eines von acht Albumblättern von Fang Fanghu (Fang Congyi* 方從義*), die ich in Zhejiang kopiert habe. Im Sommer, im fünften Monat des wuchen-Jahres (1928) habe ich in der Hauptstadt* (Nanjing) *im ‚Pavillon des lauteren Rezitierens' das dritte Bild kopiert. Tianhe yiren Xiao Junxian.*
Ein Siegel des Malers: *Hengyang* 衡陽(r)

Xiao Junxian, auch bekannt unter seinem Mannesnamen Zhiquan 厓泉, stammte aus Hengyang in der Provinz Hunan. Sein Beiname war Tianhe-yiren 天和逸人 und der Name seines Studios lautete ‚Pavillon des lauteren Zitierens' (*Jingnianlou* 淨念樓). Er war ein bekannter Landschaftsmaler, der gelegentlich auch Blumen und Früchte darstellte. Er lehrte an verschiedenen höheren Schulen und Kunstfachschulen in Nanjing und Peking und lebte in seinen späteren Jahren in Shanghai vom Verkauf seiner Bilder.
Dieses bezaubernde Fächerblatt nach dem berühmten Yuan-Meister Fang Congyi (ca. 1300 – 1378) ist eine virtuose Variante des blaugrünen Landschaftsstils, den Xiao Junxian gelegentlich anwandte. In seinem nahezu abstrakten, kubistisch wirkenden Formgefüge und der Art seiner horizontalen Moospunkte zeigt es deutliche Einflüsse der beiden exzentrischen Maler des 17. Jahrhunderts, Shitao 石濤 und Bada Shanren 八大山人.

23
Duftende Orchidee
Su Shan 粟掞 (1861–1936)
Rundfächerblatt, Tusche auf Seide, Durchmesser 23,6 cm
17875, Schenkung Wolfgang Höhn 2015. 1979–1982 in Shanghai im staatlichen Antiquitätenhandel erworben.

Signatur des Malers: 豫侯兄公祖大人雅教･弟粟掞谷青
Für den Freund und ehrenwerten Distriktbeamten[110], Herrn Yuhou, zur geschätzten Beurteilung, Ihr ergebener Su Shan Guqing.
Ein Siegel des Malers: *Guqing* 谷青 (r)

Die chinesische Orchidee mit ihren kleinen, fast unscheinbaren, doch stark duftenden Blüten ist ein Sinnbild für den chinesischen Gelehrten, der oft ohne Amt im Verborgenen wirkt, aber dessen guter Ruf weit reicht. Die langen, schlanken Blätter der Pflanze eignen sich überdies in perfekter Weise zum eleganten Tuschespiel. Ein einzelner, mit höchster Präzision modulierter Pinselstrich ist hier als schmales, im Raum gedrehtes Blatt in weitem Bogen nach links geführt und bestimmt die Komposition des Bildes. Weitere Blätter und die zarten Orchideenblüten balancieren die Komposition auf der rechten Seite perfekt aus. Mit einfachsten Mitteln und sparsamster Darstellung – jedes Detail wird nur mit einem einzigen Pinselstrich bezeichnet – wird hier ein höchster Ausdruck chinesischer Geisteshaltung erreicht.
Su Shan stammte aus Changsha 長沙 in der Provinz Hunan. Sein Mannesname war Guqing. Ansonsten ist über ihn wenig bekannt.

[110] *gongzu* 公祖, inoffizielle, generelle Bezeichnung für Zivilbeamte auf lokaler Ebene (Department, *zhou*, oder Kreis, xian). Hucker (1985, Nr. 3492).

24
Aufklaren nach nächtlichem Regen
Yun Jie 雲傑
1. Hälfte 20. Jahrhundert, Fächerblatt, Tusche auf Papier, H 17,1, B. 51,0 cm
17885, Schenkung Wolfgang Höhn 2015. 1979–1982 in Shanghai im staatlichen Antiquitätenhandel erworben.

Signatur des Malers: 宿雨初晴， 曉煙乍泮，法襄陽筆於七松草閣，雲傑
Beim Aufklaren nach nächtlichem Regen breitet sich unversehens weiter Morgennebel aus. Im Stil von Xiangyang (Mi Fu, 1052–1107), im ‚Grasgedeckten Pavillon der Sieben Kiefern' (Qisong caoge), Yun Jie.
Ein Siegel des Malers: *Shijie* 士傑(i)

Mi Fu, der berühmte und viel nachgeahmte Meister der Song-Dynastie, ist vor allem bekannt für seine von Regen und Nebel geprägten Tuschelandschaften. Auch bei der morgendlichen Nebellandschaft dieses Fächerblattes sind die Bergkuppen und Bäume mit den breiten, horizontalen Pinselstrichen in nasser Tusche aufgebaut, die für diesen Meister so charakteristisch sind. Der Effekt des morgendlichen Nebels in Südchina, durch den hindurch man Teile der Landschaft fast nur noch erahnen kann, ist in diesem kleinen, aber feinen Werk überzeugend dargestellt. Dabei ist der Pinselduktus leicht und souverän, die Tuschenuancen zeigen ein Spektrum von sehr hell und silbrig bis zu tiefschwarz. Das ist gerade bei Fächerbildern, die man aus nächster Nähe betrachtet, ein wichtiger Aspekt des Kunstgenusses.

25
Zwei Haubenmainas auf einer alten Kiefer
Liu Haisu 劉海粟 (1896–1994)
Datiert 1933, Hängerolle, Tusche auf Papier, 134 x 65,5 cm
15561, alter Bestand, 1992 aufgefunden und inventarisiert

Aufschrift des Malers:
一鳥欲翼一鳥春風鳴鳥與蒼松談三生畫鳥能知鳥性情下筆霹靂排滄溟癸酉寒劉海粟
Ein Vogel sitzt mit angelegten Flügeln, ein Vogel zwitschert im Frühlingswind. Die beiden Vögel und die alte Kiefer kann man ‚drei Leben'[111] nennen. Um Vögel zu malen, muss man die Wesensart der Vögel kennen und wenn man dann den Pinsel betätigt, muss es wie Donnergrollen über dem weiten Meer hallen. Im Winter des guiyou-Jahres (1933)[112], Liu Haisu.
Zwei **Siegel des Malers**: *Haisu* 海粟(r), „Einst das weite Meer überquert" (*Ceng jing cang hai* 曾經滄海) (r)
Eine **Widmungsaufschrift** links oben, datiert 1934:
李田丹先生夫人雅好中国藝學二十三年一月愚之德京舉行中國畫展助力寫此留念海粟
Herr und Frau Li Tiandan[113] schätzen und lieben die chinesische Kunstwissenschaft. Als ich im ersten Monat des Jahres 23 (1934) in die deutsche Hauptstadt kam, um eine Ausstellung chinesischer Malerei zu organisieren, genoss ich ihre Unterstützung. Dies schrieb ich zur Erinnerung. Haisu.
Ein **Siegel des Malers**: *Liu shi* 劉氏(i) (?)

In seiner zweiten Aufschrift, in der er das Bild einem deutschen Ehepaar als Dank für ihre Unterstützung schenkt, erwähnt der Künstler, dass er im Januar 1934 nach Berlin kam, um eine Ausstellung chinesischer Malerei zu organisieren. Diese Ausstellung „Chinesische Malerei der

---

[111] *Sansheng*, ein buddhistischer Terminus, der entweder Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft oder die drei Stufen der Erleuchtung bezeichnet. Vordergründig kann man es auch einfach als ‚drei Lebewesen' verstehen.
[112] Da das chinesische *guiyou*-Jahr nach dem Mondkalender bis zum 13. Februar 1934 dauerte, besteht die Möglichkeit, dass der Maler das Bild im Januar oder Februar in Berlin anlässlich der Ausstellung, vielleicht eigens für das in der Widmungsaufschrift erwähnte deutsche Ehepaar, gemalt hat.
[113] Deutscher Name, noch nicht identifiziert.

Gegenwart“ fand vom 20. Januar bis 4. März 1934 in Berlin statt und wurde von der Regierung der Chinesischen Republik, der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preußischen Akademie der Künste in Berlin veranstaltet.[114] Sie zeigte 274 Werke der zeitgenössischen chinesischen Malerei von insgesamt 163 Künstlern und wurde im Wesentlichen von Liu Haisu und Gao Qifeng 高奇峯 (1889–1933) organisiert.[115] Von Liu Haisu waren sechs Werke ausgestellt, doch das Frankfurter Bild war nicht darunter.

Liu Haisu gilt als einer der ‚Väter‘ der chinesischen Moderne. Aus einer begüterten Familie in Changzhou 常州 in der Provinz Jiangsu stammend, gründete er bereits im Alter von sechzehn Jahren zusammen mit zwei Kollegen 1912, dem ersten Jahr nach dem Ende der Qing-Dynastie, in Shanghai die erste private Kunstschule Chinas, die spätere Kunstakademie Shanghai, um Unterricht in westlicher Ölmalerei anzubieten. Sie wurde das Zentrum der Kunstausbildung im westlichen Stil in China bis 1949. Auch Liu Haisu arbeitete zunächst in Öl und war besonders von der Malerei von Cezanne und Van Gogh beeinflusst. 1922 hatte er in Peking seine erste Ausstellung mit postimpressionistischen Ölbildern. Auf Reisen nach Japan 1919 und 1927 lernte er die japanische Kunstpädagogik und moderne Entwicklungen in der japanischen Malerei kennen. Während eines zweijährigen Studienaufenthaltes in Europa ab 1929 lernte er Picasso und Matisse kennen und kopierte zahlreiche Meisterwerke der Moderne im Louvre. Außerdem besuchte er Italien, Belgien und Deutschland, wo er in Frankfurt über die Sechs Prinzipien des Xie He 謝赫 (Anfang 6. Jh.)[116] referierte. Er war auch einer der Organisatoren der ersten Ausstellung moderner chinesischer Malerei in Europa, die 1931 im Frankfurter Kunstverein gezeigt wurde.[117] Etwa 100 Bilder wurden ausgestellt, davon 23 von Liu Haisu selbst. Erst Mitte der 1920er Jahre hatte er begonnen, sich der traditionellen chinesischen Tuschmalerei zuzuwenden. Dabei verwarf er den orthodoxen Literatenstil der Vier Wang der Qing-Dynastie und wählte stattdessen den innovativen und expressiven Stil der individualistischen Maler des 17. Jahrhunderts wie Bada Shanren 八大山人 und Shitao 石濤 zu seinem Vorbild. Bis in die 1990er Jahre arbeitete er parallel in Öl und in Tusche, wobei er in seiner späteren chinesischen Malerei auch stark mit Farben experimentierte. Nachdem er 1957 und in der Kulturrevolution (1966–1976) wegen seines westlichen Einflusses als ‚Rechtsabweichler‘ verfemt worden war, wurde er ab der Liberalisierung 1978 rehabilitiert und durch große Einzelausstellungen in Peking, Hongkong und Japan gewürdigt.

Das Frankfurter Bild mit den Haubenmainas zeigt den charakteristischen Stil der Tuschemalerei Liu Haisus. Statt eines vielschichtigen Aufbaus mit differenzierten Texturstrichen wie bei den Literatenmalern wird die ganze Komposition mit wenigen breiten Pinselstrichen expressiv und virtuos aufs Papier gesetzt. Der Einfluss der kalligraphischen Schule ist im kraftvollen, wenig modulierten Pinselduktus zum Beispiel am Baumstamm und den Ästen ganz oben zu erkennen. Dabei ist von den Konventionen klassischer chinesischer Pinselführung wenig zu sehen. Moospunkte wie fliegende Tuschekleckse und scheinbar wirr über das Papier gewischte Pinselstriche erinnern dabei weniger an

---

[114] Initiiert wurde sie vom Kustos der Ostasienabteilung des Völkerkundemuseums der Staatlichen Museen Berlin, William Cohn (1880–1961). Außerdem waren im Arbeitsausschuss zur Vorbereitung der Ausstellung der Stellvertretende Generaldirektor der Staatlichen Museen Berlin, Otto Kümmel, Victoria Contag und viele andere vertreten. Siehe den Katalog *Chinesische Malerei der Gegenwart* (1934), mit einer Vorrede von Otto Kümmel, einer Einführung von Cai Yuanpei und einem Überblick über die Geschichte der chinesischen Malerei von Liu Haisu.

[115] Gao Qifeng ist kurz vor seiner Abreise nach Deutschland verstorben. Außerdem waren der Präsident der Academia Sinica, Cai Yuanpei 蔡元培 und der Kalligraph, Kunstkenner und ehemalige Verkehrsminister Ye Gongchuo 葉恭綽 maßgeblich daran beteiligt. Die Auswahl der Werke wurde dem Kunstkenner und Maler Wu Hufan 吳湖帆 (1894–1968) in Shanghai übertragen, der sie von Privatsammlungen, den Künstlern selbst und aus seiner eigenen Sammlung auslieh.

[116] Xie He liufa 謝赫六法.

[117] Die Ausstellung wurde vom Frankfurter China-Institut veranstaltet. Vgl. auch http://shengproject.com/curatorial-projects/shanghai-modern/shanghai-modern-documents/promoting-chinese-art.html (Zugriff 1.12.2022). Am selben Tag wurde in Düsseldorf eine Ausstellung moderner japanischer Malerei eröffnet, was die damalige Konkurrenz der beiden ostasiatischen Länder um die politische Gunst Deutschlands zeigt.

die Gepflogenheiten chinesischer Tuschemalerei als an die Pinseltechnik europäischer Ölmalerei, wie zum Beispiel eines Van Gogh. So wird das Frankfurter Bild zu einem wunderbaren Beispiel für die Verschmelzung von westlichem expressivem künstlerischen Ausdruck und chinesischem Streben nach Lebendigkeit und Widerhall der Lebensenergie, sowohl in der virtuosen Handschrift des Künstlers, als auch in der lebendigen Darstellung der Natur.

Der Haubenmaina (*Acridotheres cristatellus*), in China auch *Bage* 八哥 („Achter älterer Bruder“) genannt, der durch ein keckes Federbüschel über dem Schnabel gekennzeichnet ist, gehört zur Starenfamilie und ist einer der beliebtesten Käfigvögel in Süd- und Mittelchina. Mit seinem schwarzen Federkleid und einem weißen Flügelfleck wird er in Ostasien als glückverheißender Vogel verehrt. „Er hat ein Paar stechend gelbe Augen im Kopf, die ihn nur umso klüger und aufgeweckter erscheinen lassen. … Er ist einer der kecksten, heitersten und lärmendsten Gesellen unter den Vögeln Mittel- und Südchinas, tritt in den Städten in großen Scharen auf und bevölkert mit Vorliebe die hohen Dächer und Hallen verlassener chinesischer Gebäude, in deren Dach- und Mauerwerk er gerne nistet. Draußen vor den Städten findet man ihn häufig auf dem Rücken der mächtigen Wasserbüffel … oder der schwarzen chinesischen Schweine. Er hat eine laute Stimme, die immer witzig und lustig erscheint. Daher ist er auch als Käfigvogel ein beliebter Gesellschafter.“[118] Außerdem kann er, nach Beschneidung seiner Zunge, auch menschliche Laute nachahmen und wurde in China gerne zum Sprechen gebracht. Belege dafür finden sich bereits in Texten des 5. Jahrhunderts.[119] Auch in der Malerei ist der Haubenmaina ein beliebtes Motiv, seit der chinesische Chan-Mönch und Maler Muqi 牧谿 [120] ihn im 13. Jahrhundert zu einem Thema seiner Bilder machte. Allerdings ist die Chan-buddhistische Konnotation in China später verlorengegangen; hier wurde er zu einem säkularen Motiv der Blumen- und Vogelmalerei, das vor allem in der neueren chinesischen Malerei im frühen 20. Jahrhundert wieder populär wurde.

[118] Hoffmann (1960), S. 49.

[119] Op. cit., S. 49. Hoffmann zitiert eine Anekdote aus der Jin-Dynastie (265-420), in der ein Haubenmaina bei einem Fest eine näselnde Stimme eines Gastes nachahmte indem er seinen Kopf beim Sprechen in einen Krug steckte. Außerdem verriet er, dass einer der Bediensteten beim Gastmahl etwas gestohlen hatte und wo er es versteckt hatte.

[120] Muqi war der Beiname (*hao* 號) des buddhistischen Mönches Fachang 法常 aus Sichuan (ca. 1210 – nach 1279). Er war ein Schüler des berühmten Chan-Priesters Wuzhun Shifan 無準師範 (1177–1249) und wurde für seine Tuschebilder von Landschaften, Figuren, und Blumen und Vögeln vor allem in Japan berühmt.

26
Weißer Lotos am herbstlichen Teich
Zhang Daqian 張大千 (1899–1983)
Datiert 1964, Hängerolle, Tusche und leichte Farben auf Papier, 144,5 x 75 cm
13599, alter Bestand, 1976 aufgefunden und inventarisiert

Aufschrift des Künstlers: 何當百億蓮花上, 一一蓮花現佛身, 甲辰春蜀人張大千爰
Was sollte auf den hundertmal hunderttausend Lotosblüten erscheinen? Auf jeder einzelnen Lotosblüte die Gestalt des Buddha! Im Frühling des jiachen-Jahres (1964), der Mann aus Shu, Zhang Daqian, Yuan.
Zwei Siegel des Malers: *Daqian wei yin da xing* 大千唯印大倖(r), *xia danmo ren* 下丹墨人(r).
Titelschildchen außen auf der Rolle, wohl ebenfalls vom Künstler beschriftet: *Herbststimmung draußen am Teich* (野塘秋色 *Yetang qiuse*).

In strahlender Reinheit und Schönheit heben sich die großen weißen Lotosblüten von den sie umgebenden herbstlichen Blättern ab. In tiefschwarzer Tusche und expressiven, fast abstrakten Formen umrahmen diese die in heller Tusche zart und naturalistisch gezeichneten Blüten. Der vor Energie sprühende, kraftvolle Pinselduktus, mit dem die schwarzen Blattformen und duftigen weißen Blüten mit größter Meisterschaft aufs Papier gesetzt sind, zeigt sich auch in den kantigen, kraftvollen Schriftzeichen der Aufschrift des Künstlers. In ihr fügt er dem herbstlichen Lotosbild noch eine religiöse Dimension hinzu. Er imaginiert unzählige Lotosblüten, auf denen jeweils die Gestalt des Buddha erscheinen sollte. Dies ist eine Anspielung auf die Erleuchtung des Buddha unter dem Bodhi-Baum, als ihn Mitleid für seine Mitmenschen ergriff und er sie mit Lotospflanzen in einem See verglich. Einige waren noch in Unwissenheit eingetaucht im Schlamm, andere erschienen bereits über dem Wasser und einige öffneten sich in der Erkenntnis der Buddha-Natur zu strahlenden Blüten. Dieses Bild der wiedergeborenen Seelen auf Lotosblüten im Teich des Buddha erscheint auch in den populären Darstellungen des Westlichen Paradieses. Der Künstler wünscht sich also beim Anblick der weißen Lotosblüten, dass all die unzähligen Erdenbewohner die Erkenntnis der Buddha-Natur erlangen mögen. Bei Zhang Daqian mögen bei dieser Vorstellung auch Eindrücke seines Aufenthaltes in den Tausend-Buddha-Höhlen in Dunhuang in den Jahren 1941 bis 1943 mitgewirkt haben. Dort sind die Wände der Kulthöhlen oft mit Tausenden von kleinen Buddha-Gestalten bemalt, die jeweils auf einer Lotosblüte sitzend dargestellt sind. Insbesondere der weiße Lotos (Sanskrit: *Padma*) gilt im Buddhismus als heilig, und Buddha wird gewöhnlich ‚im Lotossitz' auf einer solchen Blüte sitzend dargestellt.
Die Verehrung des Lotos kam wohl zu Beginn des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung mit dem Buddhismus nach China. Da er aus dem Schlamm emporwächst und doch unbefleckt bleibt, ja den

Schmutz sogar abweist, gilt er seit jeher als Symbol der Reinheit und der reinen Buddha-Natur, die ebenfalls unberührt ist vom Schmutz der Welt. Später wurde er auch von chinesischen Philosophen wie dem Neokonfuzianer Zhou Dunyi 周敦頤 (1017–1073) als Metapher für den integren Literaten gepriesen. Seitdem ist er ein populäres Sujet der Literatenmalerei, auch ohne religiösen Kontext. Er wurde zu einer Symbolpflanze des Sommers und wurde auch allein aufgrund seiner Schönheit und Eleganz in Literatengärten kultiviert.[121] Seit dem 10. Jahrhundert sind auf Lotosbilder spezialisierte Maler bekannt, und vor allem in der Song- und Yuan-Zeit waren naturalistische Lotosbilder gefragt. Auf seinem Titeletikett außen auf der Bildrolle benennt der Künstler sein Bild ganz säkular ‚Herbststimmung am Teich'.

Zhang Daqian gilt als einer der größten chinesischen Maler des zwanzigsten Jahrhunderts. Sowohl in seiner virtuosen Beherrschung der technischen Mittel als auch in seiner Vielseitigkeit und immensen Produktivität steht er einzigartig da, denn er soll an die 500 Bilder im Jahr, insgesamt etwa 30 000 gemalt haben. Nicht nur schuf er einen eigenen modernen Stil der chinesischen Malerei, sondern kopierte, ja fälschte auch zahlreiche alte Meisterwerke der chinesischen Kunstgeschichte, von denen nicht wenige noch heute als Originale in Museen ausgestellt sind. Außerdem war er ein bemerkenswerter Schriftkünstler, der einen eigenen kalligraphischen Stil entwickelte. Seine Siegel schnitt er selbst und verfasste auch die Gedichte zu seinen Bildern. Zudem war er ein versierter Kunstkenner und Kunstsammler. Er heiratete vier Frauen und hatte sechzehn Kinder.

1899 wurde er in eine ursprünglich begüterte Familie in der Provinz Sichuan 四川 (alter Name: Shu 蜀) geboren. Nachdem sein Vater, ein Salzhändler, sein Geschäft verloren hatte, ernährte die Mutter, eine Katholikin, die Familie mit dem Verkauf von selbstgemalten Blumen- und Tierbildern. Sein älterer Bruder, Zhang Shanzi 張善子 (1882–1940), spezialisierte sich auf das Malen von Figuren und Tigern. 1917 ging er die Brüder zusammen nach Japan, um in Kyôto das Färben und Weben von Textilien zu studieren. Nach seiner Rückkehr nach China 1919 trat er für drei Monate in ein Kloster ein, wo ihm der Mönchsname Daqian (Daiqian)[122] verliehen wurde, den er später als Künstlernamen beibehielt. Im gleichen Jahr begann er auch sein Studium der chinesischen Kalligraphie, Literatur und Malerei bei den beiden führenden Kalligraphen der Bronze- und Steininschriften-Schule Zeng Xi 曾熙 (1861–1930) und Li Ruiqing 李瑞清 (1867–1920) in Shanghai, die einen prägenden Einfluss auf ihn ausübten. Durch sie lernte er auch die Mönchsmaler der Qing-Zeit, wie Shitao 石濤 (1641 – ca. 1710) und Bada Shanren 八大山人 (1626–1705) kennen, deren innovativer, expressiver Tuschestil sein künstlerisches Vorbild wurde. Er studierte aber auch berühmte Meister der Figurenmalerei wie Tang Yin 唐寅 (1470–1523) und Chen Hongshou 陳洪綬 (1598–1652). Zeng Xi gab ihm auch seinen neuen Name ‚Yuan' 爰, der auch ‚Gibbon' bedeutet. Diese Affenart ist in Sichuan, der Heimatprovinz Zhang Daqians, heimisch.[123] Später hat der Künstler einen Gibbon als Haustier gehalten. In den zwanziger und dreißiger Jahren unternahm er Reisen zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten Chinas und wurde zu einem der bekanntesten Maler des Landes. 1934 wohnten sein Bruder Shanzi und er zeitweise in Suzhou, wo sie ihr Atelier im berühmten ‚Garten des Meisters der Netze' (Wangshiyuan 網師園) hatten. Dorthin luden sie junge, aufstrebende Malerinnen ein und hielten einen Tiger als Haustier, der seinem Bruder als Modell für seine berühmten Tigerbilder diente.[124] Einen Wendepunkt erfuhr seine künstlerische Entwicklung durch einen Studienaufenthalt mit seinen Studenten in den berühmten Höhlentempeln von Dunhuang 敦煌 , wo er die buddhistischen Wandbilder der Nördlichen Wei-, Tang- und Song-Zeit kopierte und die Grundlagen für seine spätere Figurenmalerei und sorgfältige Linientechnik legte. In dieser Zeit entstand auch sein Interesse für das buddhistische Thema des Lotos. Eine Hängerolle mit rotem Lotos von 1946 trägt den Titel „Buddhas Manifestation der Freude" und befindet sich heute im Metropolitan Museum in New York.[125] Nachdem er 1949

[121] Vgl. Katalog Nr. 11.
[122] Ein buddhistischer Terminus, der vollständig ‚*sanqian daqian*' lautet, ‚Dreitausend mal Großes Tausend' (Sanskrit *trisāhasra mahāsāhasra*), im Sinne von ‚Dreitausendfache Unendlichkeit'.
[123] Fong (2001), S. 180.
[124] Andrews/Shen (2012), S. 102.
[125] Fong (2001), S. 189.

China mit seiner inzwischen vierten Frau verlassen hatte, lebte er nacheinander in Hongkong, Indien, Argentinien, Brasilien und Kalifornien. An seinen Wohnsitzen legte er jeweils großartige Gärten im chinesischen Stil an, wie den ‚Garten der Acht Tugenden' (*Badeyuan* 八德園) auf seinem Landsitz bei Sao Paulo in Brasilien, wo er von 1954 bis 1971 lebte. Er bereiste jedoch stetig die ganze Welt und hielt international zahlreiche Ausstellungen ab, so 1956 in Paris, wo er Pablo Picasso traf und Bilder mit ihm austauschte. In diesen Jahren erfuhr er auch Anregungen durch die westliche expressionistische und abstrakte Kunst und entwickelte Anfang der 1960er Jahre einen neuen, eigenen Stil der ‚verspritzten Tusche und Farbe' (*pomo* 潑墨), der jedoch bereits in der Tang-Zeit chinesische Vorläufer hatte. Den traditionellen Blaugrün-Landschaftsstil verwandelte er so in einen Stil mit großflächigen, wie zufällig aufgebrachten, expressiven Tuscheflächen, die er mit aufgespritzten Akzenten in Malachitgrün und Ultramarinblau akzentuierte.[126] Auch das Frankfurter Lotosbild charakterisieren solche expressiven, großen Tuscheflächen in reich abgestuften Tönen, die mit einem zarten Hellblau verwoben sind, das das Grün der Lotosblätter beziehungsweise die blaue Wasserfläche suggeriert. Zhang Daqian sah sich in der ehrwürdigen, über tausendjährigen Tradition der chinesischen Literatenmaler, was er unter anderem auch durch seine Kleidung ausdrückte. Diese war, mit der charakteristischen Mütze und dem langen Gewand der Gelehrten, der des Dichters und Ahnherrn der Literatenmalerei Su Shi 蘇軾 (1037–1101) nachempfunden. Auch erfüllte er das Ideal der dreifachen Exzellenz (*sanjue* 三絕), nämlich in der Malerei, der Kalligraphie und der Dichtkunst. Und doch führte er kein zurückgezogenes Leben, wie viele der Literatenmaler, sondern war Zeit seines Lebens in der Welt unterwegs, pflegte einen extravaganten und glamourösen Lebensstil. Als professioneller Maler wusste er seine Kunst bestens zu verkaufen und auch dem westlichen Kunstmarkt und Geschmack anzupassen. Seine geniale, unbändige Schaffenskraft bewahrte er bis kurz vor seinem Tode, als er, bereits dreiundachtzigjährig, sein größtes Werk vollendete. Diese Landschaft des Berges Lu mit ihren fast zwei Metern Höhe und zehn Metern Breite schuf er auf einem Maltisch stehend oder von Assistenten über dem Bild schwebend gehalten.[127] Das Werk befindet sich heute im Besitz des Nationalen Palastmuseums in Taipei, Taiwan, in dessen Nähe sich der Künstler ab 1976 endgültig niederließ und sein Studio ‚Klause der Täuschenden Wahrnehmung' (*Moye Jingshe* 摩耶精舍) gründete.

In Deutschland wurden Bilder Zhang Daqians erstmals bereits im Jahr 1934 ausgestellt.[128] In der von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst in Berlin organisierten Ausstellung ‚Chinesische Malerei der Gegenwart' waren drei Werke des Künstlers vertreten, darunter ein Lotosbild, das eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem Frankfurter Bild aufweist.[129] Es ist zwar kleiner im Format, zeigt aber die nahezu gleiche Komposition. Doch bestehen die Lotosblätter hier noch aus traditionellen Pinselstrichen, während sie in diesem Bild zu großflächigen, viel expressiveren Tuscheformen verschmolzen sind. Auch die Blüten weisen noch nicht die delikate, virtuose Linienmalerei des späteren Bildes auf.

Die erste große Einzelausstellung von Bildern Zhang Daqians in Deutschland fand vom 5. Mai bis 3. Juni 1964 in der Galerie ‚Ostasiatische Kunst' von Editha Leppich in Köln statt.[130] In dieser Ausstellung war auch das Frankfurter Bild zu sehen.[131] Der Künstler selbst besuchte die Ausstellung zusammen mit seiner Frau und wurde von Editha Leppich begrüßt. Neben dem Frankfurter Bild wurden noch mehrere sehr ähnliche Lotosbilder des Künstlers gezeigt. Da das Bild in der Aufschrift des Künstlers

---

[126] Ein frühes Beispiel dafür ist sein Album mit Lotos-, Trauben- und Landschaftsbildern, datiert 1964, in der Sammlung Pung F. Tao in Los Altos, Kalifornien. Siehe Fu/Stuart (1991), Nr. 62.

[127] Siehe Fu/Stuart (1991), Nr. 87.

[128] Vgl. Kat. Nr. 25.

[129] *Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart* (1934), Nr. 12 (abgebildet auf Tafel).

[130] Dazu erschien ein kleiner Katalog von 29 Seiten und 27 Tafeln mit einem kurzen Vorwort von Werner Speiser und einer Einführung von Hubert Berke. Dazu Abbildungen einer Auswahl der ausgestellten Werke. Siehe Leppich (1964).

[131] Es wird im Katalog der Ausstellung nicht abgebildet, aber es existieren Fotografien des Ausstellungsraumes in denen das Frankfurter Bild an der Wand hängend zu sehen ist. Auch der Künstler selbst ist zusammen mit Editha Leppich zu sehen, wie er die Ausstellung besucht. Siehe http://www.erste-deutsche-ikebana-schule.de/subsites/meilensteine/1964/1964bild03.php (Zugriff 28.11.2022).

auf den Frühling 1964 datiert ist, muss es der Maler wohl extra für die Ausstellung gemalt haben, wie wohl auch die anderen Lotosbilder. Noch im selben Jahr fand im August im Karmeliterkloster in Frankfurt, dem damaligen Ausstellungsort des Museums für Kunsthandwerk (heute Museum Angewandte Kunst), ebenfalls eine Ausstellung mit Bildern Zhang Daqians statt.[132] Es handelte sich wohl um dieselbe wie in Köln. Alle Bilder der Kölner Ausstellung wurden verkauft; wahrscheinlich gelangte das Frankfurter Lotosbild damals in den Besitz des Museums für Kunsthandwerk, wo es auch heute eines seiner Glanzstücke bildet.

[132] Die Eröffnung war am 22. August 1964. Siehe die Stadtchronik Frankfurts: https://www.stadtgeschichte-ffm.de/de/stadtgeschichte/stadtchronik/1964 (Zugriff 28.11.2022).

27
Wildgänse im Schilf
Chen Dancheng 陳丹誠 (1921-2009)
Datiert 1976, Hängerolle, Tusche und Farben auf Papier, 134,8 x 51,5 cm
13797, Geschenk der Republik China (Taiwan) anlässlich der Ausstellung „Der Duft der Tusche“ im Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, September 1976.

Signatur des Malers: 民國六十五年夏日即墨陳丹誠寫於台北
Im Jahr 65 der Republik (1976), gemalt in Taipei von Chen Dancheng aus Jimo.
Ein Siegel des Malers: *Dancheng* 丹誠(i)

Chen Dancheng stammte aus Jimo in der Provinz Shandong. Sein ursprünglicher persönlicher Name lautete Shi 實. Bereits als Jugendlicher beschäftigte er sich mit Malerei, wobei er insbesondere Bilder von Qi Baishi (1864–1957) kopierte. 1949 übersiedelte er nach Taiwan, wo er sich als profilierter Siegelschnittkünstler und Maler von Blumen und Vögeln einen Namen machte. Seine Bilder sind meist mit einem großen Pinsel in einem expressiven, spontanen Tuschestil ausgeführt und lassen deutlich sein Vorbild Qi Baishi 齊白石 (1864–1957) erkennen. Oft sind sie auch von einer lebhaften Farbigkeit gekennzeichnet.
Dieses Bild von zwei Wildgänsen unter einigen Schilfhalmen und einer gerade einfliegenden Wildgans ist eine Reminiszenz an Bian Shoumin 邊壽民 (tät. ca. 1721–1751), einen professionellen Maler der Qing-Zeit, der für diese Art von Kompositionen mit Wildgänsen und Schilf berühmt und überaus populär war. Dieser malte seine Gänse jedoch lediglich mit breiten, einfachen Tuschestrichen im sogenannten ‚Stil der verspritzten Tusche‘ (*pomo* 潑墨). Chen Dancheng fügt bei den Schnäbeln und Füßen der Gänse Farbe hinzu und ergänzt die Komposition des Bian Shoumin noch mit einer leuchtend farbigen Tigerlilie im Vordergrund. Diese Blume gilt in China als Symbol für Sorgenfreiheit und ein freies Lebensgefühl. Sie soll hier vielleicht auch eine politische Botschaft vermitteln. Das Bild ist ein typisches Beispiel für einen eher dekorativen Stil, wie er in der modernen Malerei in Taiwan vorherrscht.

28
Tosender Gebirgsfluss
Au Ho-nien (Ou Haonian) 歐豪年 (geb. 1935)
Um 1979, unmontiertes Blatt, 64 x 96 cm, Tusche und leichte Farben auf Papier
16295, vermutlich Geschenk des Künstlers, 1979, inventarisiert 1999

Signatur des Malers: 歐豪年 Ou Haonian
Ein Siegel des Malers: Ou 歐

Au Ho-nien (eigene Schreibweise des Künstlers) gehört der dritten Generation der sogenannten ‚Lingnan-Schule' 嶺南派 an. Lingnan, ‚Südlich der Gebirgskette', ist die alte Bezeichnung für die Provinz Guangdong, die durch eine Reihe von Bergzügen von den nördlichen Provinzen getrennt ist. 1757 ließ der Qianlong-Kaiser (reg. 1736–1795) alle Häfen in den Provinzen Fujian, Zhejiang und Jiangsu für den Überseehandel schließen und nur mehr den Hafen von Guangzhou, der Hauptstadt der Provinz Guangdong, unter strengen Auflagen geöffnet. Nach dem dort durch den illegalen Opiumhandel der Engländer ausgelösten Opiumkrieg fielen 1843 gemäß den Verträgen von Nanjing diese Einschränkungen weg, sodass er musste vollständig für den Handel mit den europäischen Mächten geöffnet werden musste. Die Region erlebte daraufhin einen gewaltigen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Es entstand eine reiche Händlerklasse, die Maler, Sammler und Kunstkenner anzog. Auch westliche Ideen strömten über den Hafen ins Land, und am Ende des 19. Jahrhunderts kamen einige der berühmtesten Reformer Chinas aus dieser Gegend, wie Kang Youwei 康有為(1858–1927) und sein Schüler Liang Qichao 梁啓超 (1873–1929), sowie Sun Yatsen 孫逸仙 (1866–1921), der den Sturz der Qing-Dynastie und die Errichtung einer chinesischen Republik verfolgte. Auch in der Malerei wurden Rufe nach einer Reform laut. Die Brüder Gao Jianfu 高劍父 (1879–1951) und Gao Qifeng 高奇峯 (1889–1933) sowie ihr Malerkollege Chen Shuren 陳樹人 (1883–1948) gingen 1906–1908 zum Kunststudium nach Japan und lernten dort sowohl westliche Maltechniken wie Zentralperspektive, Schattierung (*chiaroscuro*) und naturalistische Darstellung, als auch die japanische *Nihonga*-Stilrichtung (日本畫) kennen, die ebendiese Techniken mit der ostasiatischen Maltradition verband. Die drei Maler übernahmen diese Stilelemente in die traditionelle chinesische Tuschemalerei und begründeten damit die Lingnan-Schule in Guangdong. Zhao Shao'ang 趙少昂 (1905–1998), der aus dem gleichen Ort Panyu 番禺 wie die drei Gründer der Schule stammte, wurde der erfolgreichste Schüler des Gao Qifeng und ging 1948 nach Hongkong, wo er die ‚Lingnan Kunstschule' gründete und zahlreiche Maler der dritten Generation dieser Malschule ausbildete. Dazu gehört auch Au Ho-nien. Er war im Kreis Maoming in der Provinz Guangdong geboren worden und hatte sich in Hongkong niedergelassen. 1970 übersiedelte er nach Taiwan, wo er Professor und Direktor der Abteilung für Schöne Künste an der Universität für Chinesische Kultur wurde. 1979 wurde im Museum für Kunsthandwerk (heute Museum Angewandte Kunst) in Frankfurt eine Gemeinschaftsausstellung mit Werken von Au Ho-nien und Liu Kuo-sung (geb. 1932)

organisiert.[133] Bei dieser Gelegenheit malten beide Künstler Bilder und schenkten sie vermutlich dem Museum.[134]
Damals entstand auch dieses beeindruckende Bild eines tosenden Gebirgsflusses zwischen steilen Felswänden. Materialien und Technik entsprechen ganz der traditionellen chinesischen Tuschmalerei, doch die Perspektive ist eine andere. Anstatt über die Landschaft zu schweifen und auf Bergpfaden durch sie hindurch zu wandern, wie es in chinesischen Bildern üblich ist, blickt man hier von einem einzigen, relativ niedrigen Standpunkt aus in die Schlucht hinein. Das tosende Wasser kommt dem Betrachter aus der Tiefe des Bildraumes wild bewegt entgegengeströmt. Man glaubt fast, es rauschen zu hören. Auch die expressiven, breiten, zuweilen fahrigen Pinselstriche, mit denen die Felshänge gemalt sind, entsprechen nicht den traditionellen Formungslinien, mit denen man in der chinesischen Landschaftsmalerei die Berge und Felsen gestaltet. Scheinbar regellos gehäufte Tuschestriche bezeichnen die Vegetation auf den Felsen. Erst aus einer gewissen Entfernung wird dieses abstrakt-expressionistische Tuschespiel zur naturalistischen Darstellung einer Bergschlucht. Ein leicht aquarelliertes Hellblau zeigt die vom Fluss aufsteigende Feuchtigkeit und schafft eine dunstige, neblige Atmosphäre. Gleichzeitig erzeugt es eine Tiefendimension weit in die Schlucht hinein. Das Bild ist somit ein Paradebeispiel für die gelungene Synthese von chinesischer Tuschekunst und europäischer Darstellung von Wirklichkeit.

[133] Siehe: Gunhild Gabbert und Heinrich Kuss, *Hohe Berge, breite Ströme. Liu Kuo-sung, Au Ho-nien. Zwei chinesische Maler unserer Zeit*. Frankfurt/M: Museum für Kunsthandwerk, 1979.
[134] Siehe auch Katalog Nr. 29 und 30.

29
Herbststimmung am Fluss
Liu Kuo-sung 劉國松 (geb. 1932), Au Ho-nien 歐豪年 (geb. 1935)
Datiert 1979, montiertes Blatt, Tusche und Farben auf Papier, 64,3 x 58,5 cm
16294, vermutlich Geschenk der Maler, 1979, inventarisiert 1999

Signaturen der Maler
Mitte rechts erste Signatur: 歐豪年漫成時己未暮春
Von Au Ho-nien spontan gemalt im späten Frühling des jiwei-Jahres (1979).
Ein Siegel des Malers: Au Ho-nien (Ou Haonian) 歐豪年 (i)
Mitte links zweite Signatur: 劉國松 Liu Kuo-sung
Ein Siegel des Malers: Liu Kuo-sung (Liu Guosong) 劉國松 (i)

Das Bild ist ein Gemeinschaftswerk von Au Ho-nien, Professor an der Universität für Chinesische Kultur in Taipei und Liu Kuo-sung, Senior-Dozent an der Chinesischen Universität von Hongkong. Es entstand anlässlich der Gemeinschaftsausstellung der beiden Künstler am Museum für Kunsthandwerk 1979.[135] Ein malerisch gewundener Baum mit dichtem rotem Herbstlaub ragt weit über den stillen, glatten Spiegel eines breiten Flusses. Wie Silhouetten in hellem Ocker und Tusche hingewischte niedrige Uferbänke ziehen den Blick des Betrachters weit über den Fluss in die Ferne, wo das Segel einer einsamen Dschunke sichtbar wird. Der in expressivem Pinselduktus mit üppigem Blattwerk gemalte Baum ist von Au Ho-nien, die mit breiten Pinselstrichen wie abstrakte Formen auf das Papier gesetzten Uferbänke von Liu Kuo-sung. Beide integrieren westliche Techniken und Stilmittel in das eigentlich sehr chinesisch anmutende Landschaftsbild. Zunächst ist die Zentralperspektive mit niedrigem Horizont und starker Tiefenwirkung eine Errungenschaft der europäischen Malerei, die die in der Provinz Guangdong beheimatete Lingnan-Schule, der Au Ho-hien zugehört, weitgehend übernommen hat. Ebenso ist die naturalistisch-illusionistische Darstellung des Baumes ein von dieser Schule übernommenes westliches Stilmittel, bei dem allerdings die traditionellen Techniken der Tuschmalerei beibehalten wurden. Die stark reduzierten, flachen Formen der Uferbänke zitieren unter Anwendung chinesischer Pinseltechnik die westliche Kunstströmung des abstrakten Expressionismus, von dem Liu Kuo-sung in seinem Werk sehr stark beeinflusst ist.[136] So vereinen sich in dem Bild die in Hongkong und Taiwan populäre, noch der

[135] Gunhild Gabbert, Heinrich Kuss, Hohe Berge, Breite Ströme. Liu Kuo-sung, Au Ho-hien. Zwei chinesische Maler unserer Zeit. Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 1979.
[136] Vgl. Katalog Nr. 30.

traditionellen chinesischen Malerei verhaftete Lingnan-Schule mit dem von Liu Kuo-sung in Hongkong praktizierten Stil einer modernistischen Tuschekunst nach westlichem Vorbild. Die ausdrucksstarke Handschrift der beiden Signaturen und die schön geschnittenen Siegel zeugen vom autochthonen kalligraphischen Erbe, das beiden gemeinsam ist.

30a
Abstrakte Komposition
Liu Kuo-sung 劉國松 (geb. 1932)
Datiert 1979, unmontiertes Blatt, Tusche auf Papier, 61 x 91,5 cm
Inv. Nr. 16293a, vermutlich Geschenk des Künstlers, 1979, inventarisiert 1999
Signatur des Malers: 劉國松一九七九 Liu Kuo-sung 1979

Liu Kuo-sung (Liu Guosong) gilt als Pionier einer international orientierten modernistischen Tuschemalerei. Er wurde in Bengbu 蚌埠 in der Provinz Anhui geboren.[137] Sein Vater war Armeeoffizier und fiel bereits im zweiten Jahr des Zweiten Sino-Japanischen Krieges (1937–1945). Liu Kuo-sung wurde in die Schule für Waisen der Nationalen Revolutionsarmee in Nanjing aufgenommen, mit der er 1949 im Alter von 17 Jahren nach Taiwan gebracht wurde. Dort studierte er von 1952 bis 1956 traditionelle chinesische und westliche Malerei an der Taiwan Normal University. Sein Interesse galt neben zeitgenössischen westlichen Kunstströmungen vor allem den Werken von Henry Matisse (1869–1954), Pablo Picasso (1881–1973) und Paul Klee (1879–1940). Westliche Kunst konnte er in amerikanischen Kunstzeitschriften wie *Arts* und *Arts News* sehen, die in der Bibliothek des U.S. Informationsservice in Taipei geführt wurden. Besonders der damals in Europa und den USA populäre abstrakte Expressionismus erregte seine Aufmerksamkeit, weil er darin Parallelen zur chinesischen Literatenmalerei erkannte.[138] Mit Gleichgesinnten gründete er die ‚Malereigesellschaft des Fünften Monats' (*Wuyue huahui* 五月畫會)[139], um eine neue, progressive Malerei in Taiwan durch Integration westlicher Techniken und Stile zu etablieren. Er experimentierte zunächst mit Ölmalerei und anderen westlichen Techniken, bis er 1961 nach dem Besuch einer Ausstellung der Landschaftsmalerei der Song-Zeit im Nationalen Palastmuseum schließlich zu den traditionellen Medien von Tusche und Papier zurückkehrte. Er ließ ein spezielles Baumwollpapier mit groben Fasern herstellen und entwickelte verschiedene Techniken, um durch die Interaktion von Tusche und Papier neuartige Effekte zu erzielen. So bemalte er das Papier teilweise von der Rückseite mit einem großen Pinsel mit breiten Tuschestrichen in abstrakten Formen und zog danach einzelne Fasern aus dem noch feuchten Papier, so dass weiße Adern zurückblieben, die an die Struktur von Felsen und an verschneite Berge erinnern. Auf der Vorderseite fügte er dann weitere Bildelemente in

[137] Pejčochová/Spee (2017), S. 113.
[138] Li Chu-tsing (1979), S. 187.
[139] Eine Referenz an den 1943 in Paris gegründeten ‚Salon de Mai', der sich gegen die Verdammung sog. ‚entarteter Kunst' durch die nationalsozialistischen Besatzer richtete. Andrews/Shen (2012), S. 136-137.

anderer Technik hinzu. So erreichte er eine Synthese von moderner, abstrakter Form und traditioneller chinesischer Landschaftsmalerei. Mit einem Stipendium reiste er 1966-67 durch die USA, dann mehrere Monate durch Europa, veranstaltete zahlreiche Einzelausstellungen und hielt Vorträge. Während dieser Zeit soll er über zweihundert Bilder gemalt und die meisten davon auch verkauft haben.[140]
1971 übersiedelte Liu Kuo-sung nach Hongkong, wo er einundzwanzig Jahre lang an der Abteilung für Schöne Künste an der Chinesischen Universität von Hongkong lehrte, von 1972 bis 1976 als Direktor. 1977 gründete er dort mit seinen Studenten die ‚Vereinigung für Moderne Tuschmalerei Hong Kong' und wurde zum Verfechter einer neuen Tuschekunst. Nach der Öffnung Chinas 1979 wurde er auch dort als Pionier einer neuen, international orientierten chinesischen Malerei gefeiert. Bereits 1981 hatte er eine Ausstellung im Forschungsinstitut für Chinesische Malerei in Peking, 1983 dann eine große Einzelausstellung im Chinesischen Nationalen Kunstmuseum, verbunden mit einer Vortragsserie an der Zentralen Kunstakademie.[141] Nach seiner Rückkehr nach Taiwan veranstaltete das Nationalmuseum für Geschichte in Taipei 1996 eine große Ausstellung seiner Werke. 1996 lehrte er an der Nationalen Universität der Künste in Tainan. [142]
Dieses Bild entstand im Zuge einer Gemeinschaftsausstellung der beiden Künstler Liu Kuo-sung und Au Ho-nien 歐豪年 im Museum für Kunsthandwerk (dem heutigen Museum Angewandte Kunst) 1979.[143]Es diente wohl auch zur Demonstration seiner besonderen Maltechnik. Die zentralen, tiefschwarzen Tuschestriche sind mit breitem Pinsel auf der Rückseite des Papiers ausgeführt, danach wurden einige Baumwollfasern entfernt, so dass die interessante weiße Maserung entstand. Anschließend ergänzte der Künstler die Komposition auf der Vorderseite des Papiers mit einigen in hellerer Tusche lavierten Strichen rechts oben. Ungewöhnlich ist auch seine Signatur unten genau in der Mitte des Bildes. Es scheint, als ob er dadurch die eigenartige Form direkt darüber besonders hervorheben wollte. Es ist eine mit wenigen, breiten Pinselhieben spontan hingeworfene Komposition, die eher an eine Kalligraphie als an ein Landschaftsbild erinnert. Sie ist frei für alle möglichen Assoziationen, von Bergzügen an einem Fluss bis zu einem springenden Hündchen vorn.

30b

[140] Beispiele für solche Bilder in Li Chu-tsing (1979), S. 186-193.
[141] Andrews/Shen (2012), S. 236-237.
[142] Sullivan (2006), S. 99.
[143] Gunhild Gabbert, Heinrich Kuss, *Hohe Berge, Breite Ströme. Liu Kuo-sung. Au Ho-nien. Zwei chinesische Maler unserer Zeit.* Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt am Main, 1979. Vgl. auch Kat. Nr. 28 und 29.

Abstrakte Komposition
Liu Kuo-sung 劉國松 (geb. 1932)
Weiteres, unsigniertes und unmontiertes Blatt, 91,5 x 61 cm
16293b, vermutlich Geschenk des Künstlers, 1979, inventarisiert 1999

Auch das zweite Bild entstand im Zuge der Gemeinschaftsausstellung der beiden Künstler Liu Kuo-sung und Au Ho-nien im Museum für Kunsthandwerk 1979.

Chinesische Malerei / Bestand Museum Angewandte Kunst

Werke zweiter Wahl

31
Spielzeughändler
Anonym
17. Jahrhundert oder später, Hängerolle, Tusche und Farben auf Seide, 70 x 39,2 cm
13206, Schenkung Frau Yvonne Hrdina, Frankfurt, 1964

Dieses interessante, genrehafte Bild ist eine späte Kopie nach einem bekannten Bildtypus, der fliegende Spielzeughändler und sie umringende Kinder zeigt. Er hat seinen Ursprung in der Song-Zeit und war auch in der frühen Ming-Dynastie im 15./16. Jahrhundert sehr populär.[144] Die bekanntesten Maler solcher Bilder waren Su Hanchen 蘇漢臣 (tätig ca. 1130-1163) und Li Song 李嵩 (tät ca. 1190-1230), beide Hofmaler der Südlichen Song-Dynastie, sowie Lü Wenying 呂文英 (tätig ca. 1490-1507), Hofmaler an der Malakademie der Ming-Zeit. Ihre Werke wurden in späterer Zeit vielfach nachgeahmt.
Obwohl diese Hängerolle viele charmante, narrative Details eines solchen Händlers und seiner Kundschaft bietet, zeigt die Ausführung, vor allem des Gewandes des Händlers, doch einige schwache Stellen. Die unruhig gewellten Linien seines Gewandes sind zwar ein bewusst eingesetzter Archaismus, um dem Bild die Aura einer frühen Entstehung zu geben, sind aber qualitativ nicht überzeugend und bei der Darstellung der Dame links sind einige Gewandlinien geradezu missglückt. Dagegen sind die Kinder sind recht unbeschwert gemalt.

[144] Einen guten Überblick über dieses Genre gibt der Beitrag von Willibald Veit zu dem Bild eines solchen Spielzeughändlers im Museum für Asiatische Kunst in Berlin: „Himmel und Erde an einem Tragejoch, sign. Wang Zhenpeng 王振鵬 [ca. 1280- ca. 1329], 16. Jh., Inv. Nr. 1968-6“ in: Ledderose 1998, Kat. Nr. 15.

32
Strom und Berge nach dem Regen
Nach Wen Zhengming 文徵明 (1470–1559)
Datiert 1506, 17./19. Jahrhundert, Querrolle, 21,1 x 138 cm, Tusche und leichte Farben auf Papier
11293, Schenkung Cords, 1943

Aufschrift des Malers:
歲丙寅春雨霖霪意殊憒憒三月望後稍霽弄筆窗間作江山初霽圖適友生陳淳道復至因以贈之
Im bingyin-Jahr (1506) regnete es im Frühling ununterbrochen und die Stimmung war ganz gedrückt. Nach dem Vollmond (15.) des dritten Monats hat es sich langsam aufgeheitert. Ich ergriff am Fenster den Pinsel und malte dieses Bild ‚Strom und Berge beim Aufklaren'. Gerade da kam mein Freund Chen Shun, Daofu (1483–1544), und so schenkte ich es ihm.
Drei Siegel des Malers*: Hengshan* 衡山(r), *Wen Bi Zhengming* 文璧徵明(i), *Tingyun* 停雲(r)

Es fällt auf, dass nach der Aufschrift die Signatur des Künstlers fehlt, was äußerst ungewöhnlich ist. Die drei Künstlersiegel finden sich darüber hinaus an ungewöhnlichen Stellen, dort wo normalerweise die Sammlersiegel angebracht werden. Schon das zeigt, dass es sich wohl nicht um ein originales Werk des Künstlers handelt. Aber auch die Ausführung der Landschaft vermag künstlerisch nicht zu überzeugen. Es dürfte im 17., vielleicht auch erst im 19. Jahrhundert entstanden sein. An den Stil Wen Zhengmings erinnert die flächige Art der Darstellung der Felsen und Berge mit sehr trockenem Pinsel und heller Tusche. Sie zeigt den typischen Literatenstil dieses großen Meisters der Ming-Zeit.

33
Weißer Lotos
Nach Xu Wei 徐渭 (1521–1593)
19./20. Jahrhundert, Albumblatt, 20,8 x 37,5 cm, Tusche auf Papier
17881, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Aufschrift des Künstlers in Form eines Sieben-Wort-Gedichtes:
鏡湖八百里何長･中有菏花分外香
蝴蝶正愁飛不過･鴛鴦拍水自雙雙

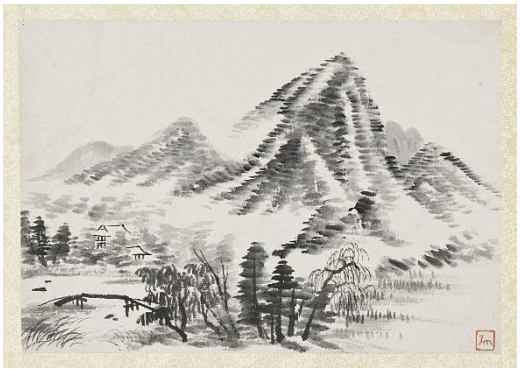
Was wächst im achthundert Meilen langen, spiegelnden See? Lotosblumen gibt es darin, die ihren Duft [weit] nach draußen verbreiten. Schmetterlinge flattern, die die Wehmut vertreiben, doch sie kommen nicht herüber, Mandarinenten schlagen das Wasser und gesellen sich zu Paaren.
Ein Siegel des Malers: *Xu Wei zhi yin* 徐渭之印(i)
Zwei Sammlersiegel: *Xingchu zhencang* 性初珍藏(i), *Lan Ying zhi yin* 藍瑛之印(r)

Xu Wei hatte ein tragisches Leben. Nach der bestandenen Beamtenprüfung auf Kreisebene versuchte er achtmal erfolglos die Provinzprüfung zu bestehen. Er fristete sein Leben zunächst als Lehrer, dann als Berater eines lokalen Machthabers. Als dieser ins Gefängnis kam und Selbstmord beging, wurde Xu Wei von Schizophrenie befallen und tötete seine zweite Frau. Nach sieben Jahren im Gefängnis wurde er auf Betreiben von Freunden freigelassen. Seine Bilder sind ein Ausdruck seines Haderns mit den Ungerechtigkeiten des Lebens und des politischen Systems. Er war hochtalentiert, und seine Gedichtaufschriften in einer unverkennbar eigenwilligen Kalligraphie klagen die Missstände seiner Zeit an. Er verstand die Malerei als Tuschespiel und arbeitete oft mit scheinbar willkürlich aufs Papier gespritzter Tusche. Die expressive, schwarze Form des umgeklappten Lotosblattes auf diesem Bild erinnert an diese Technik.

34
Berglandschaft am Fluss
Im Stil von Wang Yuanqi 王原祁 (1642–1715)
18./19. Jahrhundert, Querrolle, 36 x 188,8 cm, Tusche auf Seide
11393, Schenkung Cords, 1943

Aufschrift und Signatur des Malers:
大癡老人層巒聳翠圖長卷曾藏吾吳繆氏傢今歸維陽張氏不復見耳固憶此圖…為之未識得其…否丁酉初春麓台王原祁
Die lange Querrolle ‚Gestaffelte Bergketten und üppiges Grün' des Dachi laoren (Huang Gongwang 黃公望, *1269–1354) befand sich früher hier in Wu (Suzhou) in der Sammlung der Familie Miao. Heute befindet sie sich [in der Sammlung] eines Herrn Zhang in Weiyang (Yangzhou), wo ich sie nicht mehr gesehen habe. Weil ich immer an dieses Bild denken muss, habe ich es hier nachgeahmt. Ich weiß nicht, ob ich sein Aussehen erreicht habe oder nicht. Im beginnenden Frühling des dingyou-Jahres (1717), Lutai Wang Yuanqi.*
Ein Siegel des Malers rechts unten (r)

Wie auch schon die falsche Datierung nach dem Tod des angegebenen Malers Wang Yuanqi (1642–1715) zeigt, stammt das Bild nicht von ihm. Die hohe künstlerische Qualität dieses Meisters der orthodoxen Tradition hat der Kopist bei weitem verfehlt. Es ist ein späteres Werk, wohl des 19. Jahrhunderts, das Stilmerkmale der beiden in der Aufschrift erwähnten Meister Huang Gongwang und Wang Yuanqi zitiert.



35
Berge im Regen
Nach Huang Yi 黃易 (1744–1802)
19./20. Jahrhundert, Albumblatt, 19,8 x 28,6 cm, Tusche auf Papier
17876, Schenkung Wolfgang Höhn 2015. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.
Ein Siegel des Malers unten rechts: Yi 易 (r)

Bei diesem Blatt handelt es sich um ein recht gut gemaltes Bild im Stil von Mi Fu 米芾 (1052–1107), bei dem die Berge aus horizontalen, sehr feuchten Tuschetupfen aufgebaut werden. Allerdings ist das Siegel des Malers wohl nicht echt. Seine Qualität entspricht nicht den anderen Siegeln dieses Typs von Huang Yi.
Huang Yi, Mannesname Dayi 大易, Beinamen Xiaosong 小松 und Qiu'an 秋盦, stammte aus Renhe 仁和 (Hangzhou). Er war der Sohn von Huang Shugu 黃樹穀. Als Beamter war er zugleich Kalligraph, Maler und Siegelschneider. Vor allem Landschaften und Blumen sind von ihm bekannt.[145]
Ein großes, mit vier chinesischen Einhörnern (Qilin 麒麟) verziertes Beamtensiegel mit der Signatur des Huang Yi wurde im November 2011 im Auktionshaus Nagel/Stuttgart versteigert.

[145] Yu (1981), S. 1146.

36
Daoistisches Pantheon
Anonym
19. Jahrhundert, Hängerolle, 139 x 81,5 cm, Tusche und Farben auf Papier
11403, Schenkung Cords, 1943
Keine Signatur oder Siegel

Das Bild ist ein Fragment aus einer größeren Komposition. Es ist oben und an beiden Seiten stark beschnitten. In der Mitte ist wohl der Große Jadekaiser (*Yuhuang Dadi* 玉皇大帝) dargestellt, die oberste Gottheit des volkstümlichen Daoismus. Ihn flankieren zwei weitere Gottheiten mit Nimbus die mit ihm eine Dreiheit bilden. In der Mitte unten ist eine weitere Gottheit zu sehen, zu deren beiden Seiten sich Begleitgestalten reihen. Über dem Jadekaiser ‚schwebt' eine Gruppe verschiedener Figuren mit drei weibliche Gottheiten; die Gestalten in der obersten Reihe sind leider beschnitten.
Die künstlerische Qualität des Bildes ist begrenzt. Es dürfte frühestens im 19. Jahrhundert für den volkstümlichen Kultus in einem daoistischen Tempel geschaffen worden sein.

37
Die Unsterbliche He Xian‘gu
Anonym
19. Jahrhundert, Hängerolle, 95,7 x 43,8 cm, Tusche und Farben auf Papier
13595, Schenkung Cords, 1943
Keine Signatur oder Siegel

He Xiangu 何仙姑 ist eine der Acht Unsterblichen (*ba xian* 八仙) und die einzige Frau in dieser Gruppe. Ihr Attribut ist die Lotosblüte, die sie hier hinter ihrem Rücken nach unten gewandt hält. Sie soll die Tochter eines Ladenbesitzers im 7. Jahrhundert gewesen sein, und als sie von den Pfirsichen des langen Lebens gegessen hatte, wurde sie in eine Fee verwandelt. Sie wanderte in den Bergen umher und lebte von Perlenpulver und Mondbohnen. Als sie an den Hof der Kaiserin Wu 武后 (625–705) bestellt wurde, soll sie verschwunden sein.
Gesicht und Haartracht der Unsterblichen sind im typischen Stil der späten Qing-Zeit sehr fein ausgeführt, wogegen der Pinselduktus bei der Darstellung des Gewandes relativ schwach wirkt.

38
Fünf spielende Kinder
Wu Bingquan 吳秉權 (1. Hälfte 19. Jh.)
Horizontales Blatt, 38 x 51,5 cm, Tusche und Farben auf Papier
16290, alter Bestand, inventarisiert 1999

Aufschrift des Malers in Form eines Sieben-Wort-Gedichtes und Signatur:
不須惆悵怨方時･彈鋏思魚富貴遲･
陶冶性靈存底事･紙鳶竹馬伴兒嬉･
經可集古
Sei nicht betrübt und beklage nicht die vergangene Zeit,
mit dem Schwert musizieren und Fisch [zum Essen] begehren trägt nicht zu Reichtum bei.
Bilde Charakter und Geist und bewahre die wesentlichen Dinge.
Papierdrache und Bambuspferd sind Gefährten der Kinderspiele.
Von Jingke zusammengestellte [Worte des] Altertums.

Wu Bingquan, mit Mannesnamen Jingke 經可, war ein Maler und Siegelschneider aus Haiyan 海鹽 in der Provinz Zhejiang. Er war der vierte Sohn des Landschaftsmalers und Sammlers Wu Xiu 吳修 (1764–1827) und war während der Daoguang-Ära (1821–1850) tätig. Sein Spezialgebiet war das Malen nach der Natur (*xiesheng* 寫生).[146]
Das Bild steht in der Tradition der Neujahrsbilder und dürfte als ein solches benutzt worden sein. Das würde auch seinen schlechten Erhaltungszustand erklären. Die dargestellten Kinder tragen zum Teil Kappen und wattierte Unterkleidung und scheinen mit typischen Neujahrsspielen beschäftigt zu sein. Vorne zieht ein kleiner Junge ein Steckenpferd mit Rad, auf dem ein anderer reitet. Einer der Jungen trägt eine Laterne in Form einer weißen Lotosblüte, ein anderer schwingt ein Windrad. Der fünfte Junge mit einer Päonie an der blauen Kappe könnte rote Feuerwerkskörper versteckt halten und warnt den ersten Jungen verschmitzt vor der folgenden Knallerei.
Das Neujahrsbild zeigt eine technisch perfekte Figurenmalerei mit sicherem Pinselduktus und ausdrucksstarken Gesichtern. Die leuchtenden Farben zeugen von seiner Funktion als glücksbringende Dekoration zum Jahreswechsel. Da alte Neujahrsbilder aus der Qing-Zeit relativ selten erhalten sind, ist dieses Frankfurter Bild von besonderem Interesse.

[146] Yu (1981), S. 289.

39
Die beiden Genien der Eintracht, He und He
Gu Jianlong 顧見龍 (1606–1687) zugeschrieben
19. Jahrhundert, Hängerolle, beschädigt und zerteilt, 123 x 72 cm, Tusche und Farben auf Papier
11401, Schenkung Cords, 1943

Signatur des Künstlers:
雲臣顧見龍製 *Gemalt von Yuncheng Gu Jianlong.*
Ein Siegel des Künstlers: *Yunchen* 雲臣(i)

Die Zwillingsgenien der Eintracht 和合二仙, – He (和 ‚Harmonie') und He (合 ‚Zusammensein') – sind beliebte Volksgottheiten, die für Harmonie und Eintracht besonders zwischen Eheleuten und auch für Reichtum stehen. Sie sollen auf die beiden historischen Gestalten des Hanshan 寒山, eines Einsiedlers im Tiantai-Gebirge (天台) und berühmten Dichters, und des Shide 拾得, eines Findlings und Küchengehilfen im Guoqing-Kloster (國清) in der Nähe der Provinzhauptstadt Hangzhou 杭州 zurückgehen. Beide lebten im siebten Jahrhundert und waren befreundet, wobei der Küchengehilfe dem mittellosen Dichter öfter Essensreste zusteckte. Zwei berühmte Gedichtsammlungen der Tang-Zeit werden den beiden zugeschrieben und haben zahlreiche populäre Legenden über sie entstehen lassen.
Gu Jianlong, Mannesname Yuncheng 雲程 oder Yunchen 雲臣, war ein Porträt- und Figurenmaler aus Taicang 太倉 in der Provinz Jiangsu. Er lebte auf dem Tigerhügel in Suzhou, diente in der frühen Kangxi-Zeit (1662–1722) als Hofmaler und wurde in der Hauptstadt berühmt.[147] Dieses Bild der beiden populären Zwillingsgenien entspricht aber eher dem Stil des späten 19. Jahrhunderts.

[147] Yu (1981), S. 1536.

40
Antike Bronzen und Blumen
Nach Ma Quan 馬荃 (tätig ca. 1700–1750)
19. Jahrhundert, entrahmtes Blatt, 135 x 65,5 cm, Tusche und Farben auf Seide
12758, Sammlung Ernst Arthur Voretzsch, erworben 1959

Signatur der Künstlerin: 歲朝清供･江香女史馬荃寫
Reine Opfergaben zum Neuen Jahr. Gemalt von der Dame Jiangxiang, Ma Quan.
Zwei Siegel der Künstlerin: oben Ma Quan 馬荃(i), unten ungelesen.

Ma Quan, mit Volljährigkeitsnamen Jiangxiang 江香, stammte aus Changshu in der Provinz Jiangsu. Sie war entweder die Tochter oder die Enkelin des Ma Yuanyu 馬元馭 (1669–1722), eines Schülers des berühmten Blumenmalers Yun Shouping (1633–1690). Sie wurde selbst eine berühmte Blumenmalerin, die in einem Atemzug mit der Malerin Yun Bing (Mitte 18. Jh.) genannt wird (vgl. Kat.Nr. 13). Im Gegensatz zu dieser malte sie ihre Blumen mit Konturlinien aus Tusche und füllte sie dann mit Farbe aus. Ihre Bilder waren in Peking so gefragt, dass sie zusammen mit ihrem Mann vom Verkauf ihrer Bilder leben konnte. Nach dem Tod ihres Mannes kehrte sie in ihre Heimatstadt Changshu zurück, wo sich ihr Ruhm weiter verbreitete, sodass stellte sie vier Assistentinnen anstellen konnte, um ihr beim Malen zu helfen, auch weil ihr Augenlicht nachließ. Zahlreiche Fälschungen ihrer Bilder tauchten bereits zu ihren Lebzeiten auf, Das Frankfurter Bild ist eine späte Nachahmung ihres Stils, was auch die mäßige Qualität von Aufschrift und Signatur verraten.

41
Die Königinmutter des Westens und die Fee Magu
Anonym
19. Jahrhundert, unter Glas gerahmt, 217 x 116 cm, Tusche und Farben auf Seide
19396, alter Bestand, inventarisiert 2023
Ohne Signatur oder Siegel

Die Königinmutter des Westens, Xiwangmu 西王母, ist eine alte mythische Figur, die im Kunlun-Gebirge (崐崙) weit im Westen residieren soll. Dort lebt sie in einem prachtvollen Palast mit Jadeterrassen und einem Garten, in dem die Pfirsiche der Unsterblichkeit wachsen. Sie wird meist auf einem fliegenden Phönix sitzend dargestellt, begleitet von zwei Dienerinnen. Auf diesem Bild trägt eine der Dienerinnen einen schirmartigen Baldachin aus Päonien. Zum Gefolge der Königinmutter zählt auch die Fee Magu 麻姑[148], die im unteren Bereich des Bildes dargestellt ist. Sie führt den mythischen gefleckten weißen Hirsch, ebenfalls eine Begleitfigur der Xiwangmu, über eine von Balustraden eingefasste Brücke. Der Hirsch zieht einen Wagen, beladen mit einem großen Päonienstrauch und einem verschlossenen Krug. Die Marmorbalustrade, die steilen Felsen und die hohen Zypressen scheinen den Palast der Königinmutter anzudeuten, zu dem die Gestalten wohl unterwegs sind. Der Geburtstag der Xiwangmu wurde am dritten Tag des dritten Monats gefeiert, einem alten Frühlingsfest, an dem auch die Pfirsiche der Unsterblichkeit geerntet wurden. Das Bild eignet sich damit in idealer Weise als Geburtstagsgeschenk für eine hochbetagte Persönlichkeit.

[148] Siehe Kat. Nr. 17.

42
Berglandschaft
Nach Guo Xi 郭熙 (ca. 1000 – ca. 1090)
Wohl 19. Jahrhundert, Albumblatt, 29,9 x 24,6 cm, Tusche und leichte Farben auf Seide
17877, Schenkung Wolfgang Höhn, 2015. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Signatur: 郭熙 *Guo Xi*
Drei Siegel, nicht lesbar.

Guo Xi war der große Meister der monumentalen Landschaftsmalerei der Nördlichen Song-Dynastie (960–1126). Das Bergmassiv rechts erinnert mit seinen wolkenförmigen Felsformen und den ‚Krebsscherenbäumen' an seinen Stil und ist typisch für die Bilder Guo Xis. Das Frankfurter Albumblatt ist allerdings eine sehr späte Interpretation seines Landschaftsstils und weist viele Merkmale der orthodoxen Literatenmalerei der Qing-Zeit auf.

43
Chrysanthemen und Felsen
Yang Yujin 羊毓金 (um 1850)
19. Jahrhundert, Albumblatt, 19,0 x 28,8 cm, Tusche auf Seide
17878, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Aufschrift und Signatur des Künstlers: 得到重陽節還來就菊花, 庚生
Wenn das Chongyang-Fest (9. Tag des 9. Monats) kommen wird, werden wir wiederkommen, um die Chrysanthemen zu betrachten. Gengsheng.
Ein Siegel des Künstlers: *Gengsheng* 庚生(r)

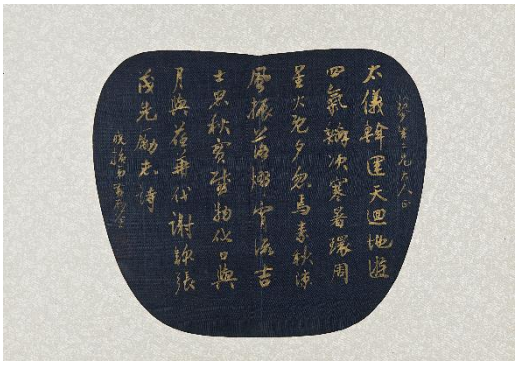
Yang Yujin, Mannesname Gengsheng, war ein Blumen- und Vogelmaler aus Suzhou, der auch in der Figurenmalerei bewandert war. Als im Jahr 1853 die Taiping-Armee Suzhou besetzte, siedelte er nach Shanghai um und wohnte dort im Yu-Garten. Hier handelt es sich um ein hübsches Albumblatt im *xieyi* 寫意-Stil zum Chrysanthemenfest am Neunten Neunten. Noch heute werden in China an diesem Tag Ausstellungen der verschiedenartigsten Chrysanthemenzüchtungen veranstaltet, die gern besucht und mit Kennerblick bewundert werden.

44
Blühende Orchidee
Zhou Jun 周峻
Datiert 1876, Fächerblatt,17,1 x 53,2 cm, Tusche auf Goldpapier
17883, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Signatur des Malers:
仿石濤畫法·時在丙子夏四月·竹卿仁兄大人正·雲峰周峻客於蘐臺一栞一榻之齋並識
In Imitation der Malweise von Shitao (1642–1707) im Sommer, im vierten Monat des bingzi-Jahres (1876) für den lieben Freund Zhuqing. Von Yunfeng Zhou Jun als Gast im Studio Yiqinyita in Sutai (Suzhou) gemalt und mit einer Aufschrift versehen.
Zwei Siegel des Malers: *Yunfeng* 雲峰(i)*, Jie hanmo yuan* 結翰墨緣(i)

Zhou Jun, mit Mannesnamen Yunfeng, stammte aus Suzhou[149]. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts legte er die Malereiprüfung als bester Prüfling ab. Er spezialisierte sich auf die Darstellung von Orchideen und Bambus in reiner Tuschetechnik. Ein Vorbild darin war für ihn der Orchideenmaler Jiang Yujian 蔣予檢 (tätig 1822–1838).[150]

[149] Das *Haishang molin* nennt als Herkunftsort Fuzhou (heute Fulin in der Provinz Sichuan). Zur Biographie des Malers siehe Yu (1981), S. 487.
[150] Ein Album mit Orchideen von Jiang Yujian befindet sich im Museum für Asiatische Kunst in Berlin. Vgl. Ledderose (1998), Nr. 41.



45
Kalligraphie in Kursivschrift mit einem Gedicht des Zhang Hua 張華 (232–300)
Signiert Huang Xiaosun 黃曉損
19./20. Jahrhundert, Rundfächerblatt, H 21,2, B 24,8 cm
Goldpigment auf dunkelblau (schwarz) kolorierter Seide
17874, Schenkung Wolfgang Höhn 2015. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Signatur des Kalligraphen: 蓼生二兄大人正･錄張茂先勵志詩･曉損弟黃殿荃
Für den ehrenwerten zweiten älteren Bruder Liaosheng, zitiere ich hier das Gedicht ‚Ermutigung' (Li zhi) von Zhang Maoxian (Zhang Hua). Der jüngere Bruder Xiaosun, Huang Dianquan.
Ein Siegel des Künstlers, ungelesen

Der Staatsmann, Literat und Mäzen Zhang Hua 張華 (232–300) ist vor allem bekannt als Autor des *Bowuzhi* 博物志, eines Kompendiums frühmittelalterlichen Wissens,[151] doch war er auch ein bedeutender Dichter, dessen Rhapsodien (fu 賦), Liebes- und Naturgedichte im Geiste daoistischer Weltsicht noch heute berühmt sind. Die Kalligraphie auf diesem Blatt zeigt einen sicheren und eleganten Pinselduktus in regelhaftem, professionellem Stil.

[151] Emmerich (2004), S. 134.

46
Zwei Kraniche auf einem Felsen unter einer Kiefer
Signiert Tao Jinzhong 陶錦中
Wohl 19. Jahrhundert, unter Glas gerahmt, 160 x 56,5 cm, Tusche und Farben auf Seide
11405, Schenkung Cords, 1943
Signatur des Künstlers: 松陵陶錦中寫 – *Gemalt von Songling Tao Jinzhong.*
Zwei (?) Siegel des Künstlers, verblasst und ungelesen

Bei dem Bild handelt es sich um ein typisches Geburtstagsbild. Kranich und Kiefer sind die Sinnbilder par excellence für ein langes Leben und übermitteln diesen Geburtstagswunsch in bildlicher Form. Es ist eine einfache, professionelle Arbeit wohl des 19. Jahrhunderts.

47
Glyzinie mit vier Rotfinken
Signiert Li Yu 李育 (1843- nach 1904)
Datiert 1898, unter Glas gerahmt, 140,5 x 44,5 cm, Tusche und Farben auf Seide
11395, Schenkung Cords, 1943

Signatur des Künstlers: 戊戌秋八月仿白陽山人大意可庵李育
Im Herbst, im achten Monat des wuxu-Jahres (1898) im Stil von Baiyang shanren (Chen Shun 陳淳, *1493–1544) gemalt, Ke'an Li Yu.*
Ein Siegel des Künstlers: *Li Yu zhi yin* 李育之印(i)

Li Yu, mit Mannesnamen Meisheng 梅生, stammte aus Ganquan 甘泉 (heute Yangzhou) in der Provinz Jiangsu. Er war um 1900 ein bedeutender Maler von Blumen und Vögeln im sogenannten *xieyi*-Stil (寫意 'Malen nach der Idee'). Seine Vorbilder waren die Acht Exzentriker von Yangzhou, unter ihnen besonders Hua Yan 華嵒 (1682–1756), dessen Einfluss sich in diesem Bild gut erkennen lässt. Er malte außerdem Figuren und Landschaften. Gegen Ende seines Lebens litt er unter starkem Rheumatismus, der seine Arme fast paralysierte.[152]

[152] Ein schönes Album von Li Yu mit Landschaften, Vögeln, Figuren und Insekten, datiert 1901, befindet sich in der Richard Fabian Collection. Siehe Little (2007), S. 158-161.

48a
Ahnenporträt eines Hofbeamten
Anonym
Um 1900, Hängerolle, 107 x 61 cm, Tusche und Farben auf Seide
16149, Schenkung Alexander und Peter Rasor 1996/97

Dargestellt ist ein kaiserlicher Beamter der Qing-Dynastie (1644–1912) in der formellen Hoftracht und mit den Abzeichen seines Ranges. Über der hellblauen Drachenrobe trägt er ein dunkelblaues Übergewand mit dem quadratischen Abzeichen seines Ranges (*mandarin square*) auf der Brust, deren Motiv, eine violette Mandarinente, ihn als einen Zivilbeamten des 7. Ranges ausweist. Auch die Spitze der Kopfbedeckung zeigt diese Rangstufe an.
Der Beamte thront in strenger Frontalität in hierarchischer Haltung auf dem Lehnsessel. Während sein Körper mit dem Gewand flach und schematisch wiedergegeben ist, zeigt das Gesicht ein naturalistisches, wohl lebensechtes Porträt. Die feine, plastische Modellierung der Gesichtszüge durch Schattierung (*chiaroscuro*) ist von der europäischen Malerei übernommen und war um 1900 in China in der Porträtkunst allgemein üblich. Solche Ahnenbilder wurden in der Regel vorgefertigt und später durch das Porträt des Auftraggebers ergänzt.
Wie auch bei Kaiserporträts des 18. Jahrhunderts steht der thronartige Sessel auf einem Teppich, dessen Dekor zwei Löwenhunde zeigt, die mit dem zentralen Wunschjuwel wie mit einem Ball spielen.

48b
Ahnenporträt einer Beamtengattin
Anonym
Um 1900, Hängerolle, 107 x 61 cm, Tusche und Farben auf Seide
16150, Schenkung Alexander und Peter Rasor 1996/97

Die Dame im prachtvoll verzierten Gewand ist durch das quadratische Beamtenabzeichen (*mandarin square*) mit Wildgans-Motiv vorne auf ihrer Stola als Gattin eines kaiserlichen Zivilbeamten des 4. Ranges gekennzeichnet. Die Drachenmotive auf dem roten Gewand und der Stola stehen für das Kaiserhaus, in dessen Dienst der Gemahl stand. Die Beschränkung auf vier Drachenklauen zeigt jedoch, dass er nicht zu den unmittelbar am Hof Beschäftigten gehörte, denen, wie sonst nur dem Kaiser selbst, die Verwendung von Dekoren mit fünfklauigen Drachen erlaubt war.
Der Teppich unter dem Thron der Beamtengattin zeigt verschiedene Glücksymbole, wie Kranich, Pfirsiche und Fledermäuse, die für ein langes Leben und materielles Glück stehen.

49
Gelehrter auf Maulesel und Kalligraphie
Anonym
Kalligraphie datiert 1911, zwei Albumblätter, rechts: 19,0 x 14,0 cm, links: 19,0 x 12,3 cm, Tusche auf Papier
17880, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Gedichtbeischrift auf dem linken Blatt: 讀書之樂何處尋･數點梅花天地心･辛亥冬書 *An welchem Ort soll man die Freuden des Studierens suchen? Einige wenige Pflaumenblüten offenbaren das Wesen von Himmel und Erde. Im Winter des xinhai-Jahres (1911) geschrieben.*
Drei Siegel des Kalligraphen: rechts oben *Qiushui changtian* 秋水長天 (i) sowie zwei weitere Siegel. Bild ohne Signatur, Maler unbekannt; Siegel ganz unten rechts ungelesen.

Das Bild zeigt einen Gelehrten auf einem Maultier, der im Winter auf der Suche nach Pflaumenblüten ist. Die Kalligraphie auf der anderen Seite zitiert aus einem berühmten Gedicht von Weng Sen 翁森 aus der Yuan-Zeit, das zu einem beliebten Bildsujet in der chinesischen Malerei wurde.

50
Mann mit Maulesel
Guo Zhongfu 郭中孚 (19. Jh.)
Albumblatt, 21,7 x 30,5 cm, Tusche auf Papier
17882, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.
Zwei Siegel des Malers: *Tongchuan* 桐川(r), *Zhongfu zhi yin* 中孚之印(i,r)

Ein Mann führt seinen Maulesel in einer verschneiten Landschaft am Ufer eines Baches auf die Weide. Der schüttere, kahle Baum lässt die winterliche Kälte erahnen. Die hastig ausgeführten, wenig präzisen Pinselstriche sind Kennzeichen einer zweitrangigen Qualität des Bildes.
Guo Zhongfu, mit Mannesnamen Tongchuan, stammte aus Nanhui 南匯, das heute zu Shanghai gehört. Er war ein exzellenter Maler von Landschaften, Figuren und Blumen, und seine beiden Söhne, Guo Zenghui 郭曾惠 und Guo Zengrui 郭曾瑞, setzten seine Kunst fort.

51
Zwei Segelboote zwischen felsigen Ufern
Yu Yun 俞雲 (1864–1938) (?)
Frühes 20. Jahrhundert, Albumblatt, 22,2 x 22,4 cm, Tusche und leichte Farben auf Papier
17879, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Der Maler dieses Albumblattes ist wohl Yu Yun, mit Mannesnamen Shoushi 瘦石 und Künstlernamen Yefo 耶佛. Er war ein bekannter Landschaftsmaler aus Shaoxing in der Provinz Zhejiang. Außerdem war er ein bedeutender Siegelschneider und berühmter Zitherspieler.[153]

[153] Yu (1981), S. 574.

52
Bambus im Regen
Jin Cheng 金澂
Frühes 20. Jahrhundert. Fächerblatt, 18,0 x 49,5 cm, Tusche und leichte Farben auf Papier
17886, Schenkung Wolfgang Höhn, 2016. 1979–1982 im staatlichen Antiquitätenhandel in Shanghai erworben.

Aufschrift und Signatur des Malers:
萬竿煙雨･仿吳仲圭法･為性如仁兄大人雅屬･振夫金澂作於近香館
Zehntausend Bambusschäfte in Nebel und Regen. Im Stil von Wu Zhonggui (Wu Zhen 吳鎮, 1280–1354) für den ehrenwerten Herrn Xingru von Jin Cheng im Studio Jinxiangguan gemalt.
Ein Siegel des Malers: *Zheng...* 正…(r)

53
Abstrakte Komposition
Chow Chung-cheng (Zhou Zhongzheng) 周仲錚 (1908–1996)
Datiert 1965, unmontierte Querrolle, 39 x 164 cm, Monotypie, Tusche und Farben auf Papier
13231, erworben von der Künstlerin 1966.[154]

Signatur der Künstlerin: *C. C. Chou,* 周仲錚 (*Chow Chung-cheng), 65.*
Siegel der Künstlerin unten rechts: 周仲錚 (*Chow Chung-cheng)* (r)

Chow Chung-cheng war eine chinesisch-deutsche Sinologin, Malerin und Schriftstellerin. Sie entstammte einer alten chinesischen Beamten- und Gelehrtenfamilie. Mit 15 Jahren ging sie gegen den Willen ihrer Eltern von zu Hause fort, besuchte ein Lyzeum und begann in Peking ein Universitätsstudium, das sie später in Paris fortsetzte. 1935 promovierte sie als erste Chinesin an der Sorbonne über ein staatswissenschaftliches Thema. Anschließend war sie als Lektorin für das Fach Sinologie an der Universität Leiden tätig. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges leitete sie eine chinesische Schule in Berlin. In zweiter Ehe war sie mit dem deutschen Diplomaten Georg von Koeppen verheiratet, mit dem sie ab 1956 in Bonn lebte.
Von 1950 bis 1954 absolvierte sie eine künstlerische Ausbildung im Fach Malerei an der Landeskunstschule in Hamburg bei Alfred Mahlau und in Stuttgart bei Willi Baumeister. Als bildende Künstlerin war sie auf den Gebieten Ölmalerei, Aquarell und Grafik tätig. Daneben veröffentlichte sie ab 1957 eine Reihe von Kinder- und Jugendbüchern in deutscher Sprache, in denen sie vor allem Themen aus ihrer chinesischen Heimat verarbeitete.[155]
Das vorliegende Werk wurde vom Museum vermutlich im Zuge einer 1965 veranstalteten Einzelausstellung erworben (vgl. Ausstellungskatalog *Chow Chung Cheng*, Frankfurt/Main: Museum für Kunsthandwerk, 1965).

[154] Vgl. Ausstellungskatalog *Chow Chung Cheng*, Frankfurt/Main: Museum für Kunsthandwerk, 1965.
[155] Vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Chow_Chung-cheng ; https://en.wikipedia.org/wiki/Chow_Chung-cheng Zugriff: 24.11.2022. Hier auch Liste ihrer Werke und Ausstellungskataloge.

Verzeichnis der zitierten Literatur

Andrews/Shen:
Julia F. Andrews and Kuiyi Shen, *The Art of Modern China*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012.

Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart (1934):
Ausstellung Chinesische Malerei der Gegenwart. Veranstaltet unter Förderung durch die Regierung der Chinesischen Republik, von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst und der Preußischen Akademie der Künste Berlin, 20. Januar bis 4. März 1934. Berlin Lankwitz: Würfel Verlag, 1934.

Bidian xubian:
Bidian zhulin xubia 秘殿竹林續編. Von Wang Jie 王杰 et al. Vorwort 1793. Nachdruck Taipei: Guoli gugong bowuyuan 国立故宮博物院, 1971.

Brown/Chou (1992):
Claudia Brown und Ju-hsi Chou, *Transcending Turmoil. Painting at the Close of China's Empire, 1796-1911*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1992.

Cahill (1980):
James Cahill, *An Index of Early Chinese Painters and Paintings. T'ang, Sung and Yüan*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1980.

Cahill (1982):
James Cahill, *The Compelling Image. Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

Carl (1906)
Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager of China*. London: Eveleigh Nash, 1906.

Chang (2007):
Michael G. Chang: *A Court on Horseback. Imperial Touring & the Construction of Qing Rule, 1680-1785*. Harvard East Asian Monographs 287. Cambridge (Massachusetts) and London: Harvard University Press, 2007.

Chou/Brown (1985):
Ju-hsi Chou and Claudia Brown (Hrsg.), *The Elegant Brush. Chinese Painting under the Qianlong Emperor*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1985.

Emmerich (2004):
Reinhard Emmerich (Hrsg.), *Chinesische Literaturgeschichte*. Unter Mitarbeit von Hans von Ess, Raoul David Findeisen, Martin Kern und Clemens Treter. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2004.

Feifel (1982):
Eugen Feifel, *Geschichte der chinesischen Literatur. Mit Berücksichtigung ihres geistesgeschichtlichen Hintergrundes. Dargestellt nach Nagasawa Kikuya: Shina Gakujutsu Bungeishi*. Vierte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Hildesheim: Georg Olms, 1082.

Fong (2001):
Wen C. Fong, *Between Two Cultures. Late-Nineteenth- and Twentieth-Century Chinese Paintings from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press, 2001.

Fong/Watt (1996):
Wen C. Fong, James C. Y. Watt*, Possessing the Past. Treasures from the National Palace Museum, Taipei*. The Metropolitan Museum of Art, New York. National Palace Museum , Taipei. New York: Harry N. Abrams, 1996.

Franke (1976):
Herbert Franke (Hrsg.), *Sung Biographies*. Herausgegeben von Wolfgang Bauer und Herbert Franke. 4 Bde. Münchener Ostasiatische Studien, Band 16, 1-3, Bd. 17 (Painters). Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1976.

Fu/Stuart (1991):
Shen C.Y. Fu, Jan Stuart, *Challenging the Past. The Paintings of Chang Dai-chien*. Washington, D.C.: Arthur M. Sackler Gallery, 1991.

Gugong bowuyuan (1965):
Gugong bowuyuan cang huaniaohua xuan 故宮博物院藏花鳥畫選 . Beijing: Wenwu chubanshe 文物出版社, 1965.

Gugong shuhua tulu (1989-):
Gugong shuhua tulu 故宮博物院. Hrsg. Qin Xiaoyi 秦孝儀. Taibei: Guoli gugong bowuyuan 国立故宮博物 , 1989 ff.

Gundert et al. (1952):
Wilhelm Gundert, Annemarie Schimmel und Walter Schubring (Hg.), *Lyrik des Ostens*. München, Carl Hanser Verlag, 1952.

Headland (1909):
Isaac Tayler Headland, *Court Life in China*. New York: Fleming H. Revell Company, 1909.

Holzwarth (2003):
Gerald Holzwarth, “Sammelleidenschaft und kaiserliche Tugend: Die Blütezeit der kaiserlichen Sammlung unter dem Patronat des Kaisers Ch’ien-lung.” In: *Schätze der Himmelssöhne. Die Kaiserliche Sammlung aus dem Nationalen Palastmuseum, Taipeh*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2003, S. 98-109.

Holzwarth (2005)
Gerald Holzwarth, “The Qianlong Emperor as Art Patron and the Formation of the Collections of the Palace Museum.” In: Evelyn S. Rawski and Jessika Rawson (ed): *China: The Three Emperors. 1662-1795*. Royal Academy of Arts, London, 2005, S. 41-53.

Hu (1816):
Hu Jing 胡敬, *Guochao yuanhua lu* 国朝院畫錄. Vorwort 1816. 2 juan. Nachdruck im *Huashi congshu* 畫史叢書 (1963), S. 1791-1868.

Hucker (1985):
Charles O. Hucker, *A Dictionary of Official Titles in Imperial China*. Stanford University Press, 1985.

Huashi congshu (1963):
Huashi congshu 畫史叢書 , 10 Bde. Herausgegeben von Yu Anlan 于安瀾. Shanghai: Renmin meishu chubanshe 人民美術出版社, 1963.

Hummel (1943-44):
Arthur W. Hummel (Hrsg.), *Eminent Chinese of the Ch’ing Period (1644-1912)*, 2 Bde. Washington: Library of Congress, 1943-44. Nachdruck Taipei, 1970.

Kotzenberg (1985):
Heike Kotzenberg, “Ostasiatische Abteilung”, in: Margrit Bauer et al., *Museum für Kunsthandwerk Frankfurt am Main* (Reihe *Museum*). Braunschweig: Westermann, 1985, S. 62-87.

Ledderose (1998):
Lothar Ledderose, *Orchideen und Felsen. Chinesische Bilder im Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*. Mit Beiträgen von Kohara Hironobu, Willibald Veit und Nora von Achenbach. Berlin: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 1998.

Leppich (1964):
Editha Leppich (Hrsg.), *Chang Dai-Chien (Zhang Daqian hua zhan). Ausstellung Chinesische Tuschmalerei. May 5th to June 3. Exhibition of Paintings by Chang Da Chien*. Köln: Galerie Editha Leppich. Ostasiatische Kunst, 1964.

Little (2007):
Stephen Little, *New Songs on Ancient Tunes. 19th-20th Century Chinese Paintings and Calligraphy from the Richard Fabian Collection*. Honolulu Academy of Arts, 2007.

Shi (1991):
Shi Yunwen 石允文, *Zhongguo jindai huihua* 中国近代繪畫 (*Highlights of Chinese Painting During 1850 – 1950*). Bd. 1: *Qing mo pian* 清末篇 (Ende Qing), Bd 2: *Min chu pian* 民初篇 (Frühe Republik). Taibei: Hanguang wenhua 漢光文化, 1991.

Shiqu xubian:
Shiqu baoji xubian 石渠寶笈續編. Von Wang Jie 王杰 et al. Vorwort 1793. Nachdruck Taipei: Guoli gugong bowuyuan 国立故宮博物院, 1971.

Sirén (1956-58):
Osvald Sirén, *Chinese Painting. Leading Masters and Principles*, 7 Bde. London: Lund and Humphries, 1956-58.

Sung (2009):
Hou-mei Sung, *Decoded Messages. The Symbolic Language of Chinese Animal Paintings*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.

Suzuki (1982-83):
Suzuki Kei 鈴木 (Hrsg.), *Chūgoku kaiga sōgōzuroku* 中國繪畫総合圖錄 , 5 Bde. Tōkyō: Tōkyō daigaku shuppansha 東京大學出版社, 1982-83.

Three Thousand Years (1997):
Yang Xin, Richard Barnhart, Nie Chongzheng, James Cahill, Lang Shaojun, Wu Hung, *Three Thousand Years of Chinese Painting*. New Haven & London: Yale University Press und Beijing: Foreign Languages Press, 1997.

Ouyang/Wen (2008):
Ouyang Zhongshi, Wen C. Fong et al., *Chinese Calligraphy*. Translated and edited by Wang Youfen. New Haven & London: Yale University Press und Beijing: Foreign Languages Press, 2008.

Weidner et al. (1988):
Marsha Weidner, Ellen Johnston Laing, Irving Yucheng Lo, Christina Chu, James Robinson, *Views from Jade Terrace. Chinese Women Artists 1300–1912*. Indianapolis and New York: Indianapolis Museum of Art and Rizzoli International Publications, 1988.

Wu (1997):
Wu Tung, *Tales from the Land of Dragons: 1,000 Years of Chinese Painting*. Museum of Fine Arts, Boston, Massachusetts, 1997.

Xie (1957):
Xie Zhiliu 謝稚柳, *Tang Wudai Song Yuan mingji* 唐五代宋元名跡 *(Berühmte Werke der Tang-, Fünf Dynastien, Song- und Yuan-Dynastien)*, Shanghai, 1957.

Xu (1984):
Xu Bangda 徐邦達 , *Gu shuhua wei'e kaobian* 古書畫偽訛考辨, 4 Bde. Hangzhou: Jiangsu guji chubanshe 江蘇古籍出版社, 1984.

Yang (1999):
Yang Renkai 楊仁愷, *Guobao chenfu lu* 國寶沉浮錄. *Gugong sanyi shuhua jianwen kaolue* 故

宮散佚書畫見聞攷略. Überarbeitete und erweiterte Auflage. Shenyang: Liaohai chubanshe 遼海出版社, 1999.

Yu (1981):
Yu Jianhua 俞劍華, *Zhongguo meishujia renming cidian 中國美術傢人名辭典*. Shanghai: Renmin meishi chubanshe 人民美術出版社, 1981.

Zhongguo shuhua mingjia jingpin dadian (1997):
Zhu Boxiong 朱伯雄, Cao Chengzhang 曹成章 (Hrsg.), *Zhongguo shuhua mingjia jingpin dadian* 中国書畫名家精品大典, 4 Bde. Hangzhou: Zhejiang jiaoyu chubanshe 浙江教育出版社, 1997.