

UNSERE ZEITSCHRIFT

« Schon wieder eine » mag so Mancher versucht sein, ungeduldig auszurufen, wenn er von der Gründung dieser Zeitschrift erfährt. Und er denkt vielleicht an die Worte des Predigers Salomon, « dass viel Büchermachens kein Ende ist ». So begreiflich uns diese Stimmung ist, glauben wir dennoch nicht, Überflüssiges unternommen zu haben und wir wagen es, unsere Rechtfertigung in Kürze anzudeuten.

Es liegt uns ferne, hier zu aktuellen politischen und wirtschaftlichen Problemen Stellung nehmen zu wollen oder zu bestreiten, dass der Neubelebung des Nationalgefühles in den verschiedenen Ländern, dem Wunsch nach ökonomischer Autarchie, der Rassenbesinnung, und ähnlichen Erscheinungen eine gewisse Berechtigung innewohnt; aber andererseits wird kein Verständiger leugnen, dass es sich hier um zentrifugale Kräfte handelt, die ohne das Korrektiv entgegenwirkender zentripetaler, ein Werk der Zerstörung vollbringen würden. Wir Menschen können dem Naturgesetze des Kampfes nicht entgehen, und wir schliessen die Augen nicht vor seinem durch Differenzierung kulturschaffenden Wert, aber ergänzt wird dieses Gesetz durch das der menschlichen Solidarität und durch notwendige Synthese. Das Gefühl einer trotz Allem zu Grunde liegenden Einheit darf nicht verloren gehen, es muss, im Gegenteil, gehegt und gepflegt werden. Denn, wenn es aufhörte, im Herzen der Denkenden und Arbeitenden zu leben, wenn die ins Ungeheure entfaltete Technik nicht letzten Endes der Schaffung einer allgemeinen Menschheitskultur dienen sollte, so wäre für das Menschengeschlecht jede Hoffnung verloren.....

Jeder Einsichtige weiss, dass die moralische Entwicklung mit der technischen durchaus nicht Schritt gehalten hat, und dass die eigentliche, jede Kultur bedrohende, Hauptgefahr durch das schreiende Missverhältnis zwischen technisch-materiellen Kräften einerseits und den moralisch-seelischen andererseits bedingt ist. Wir betonen es: nicht nur das ethische Gefühl, als solches, hat Schaden gelitten, auch das intellektuelle Verständnis für Alles, was nicht unmittelbarer praktischer Verwertbarkeit zu dienen *scheint*, sondern mit dem Bereich des Seelischen in Verbindung steht, ist in Rückbildung begriffen. Und wenn das Abendland und Ostasien seit dem 18. Jahrhundert einander zeitlich zehnmal näher gerückt sind, so kann von der geistigen Annäherung wahrlich nicht das Gleiche behauptet werden. Sie hält sich in bescheidenen Grenzen.....

Wieviel der Chinese von dem dynamischen Abendländer lernen kann, wie unumgänglich nötig es für ihn ist, nicht nur dessen gewaltige materiellen Erfolge anzuerkennen, sondern sich dessen Methoden anzueignen und die geistigen Voraussetzungen, auf denen sie beruhen, zu verstehen, erübrigt sich hier zu erörtern¹. Auch hiesse das, offene Türen einrennen. Nicht so selbstverständlich erscheint es dagegen den Bewohnern des Westens, dass Chinas Kultur ihnen weit mehr als ein Kuriosum für die Menge, ein enges Sonderfach für die Gebildeten, bedeuten kann, sondern bestimmt ist, eine Schule zu sein, durch die sie gehen müssen, wenn anders es ihnen mit der Zukunft des Menschen als aufstrebenden Kulturwesens ernst ist.

Ihrem Wesen nach beschäftigt sich die Sinologie fast ausschliesslich mit dem Vergangenen oder dem nunmehr Feststehenden. Das Gleiche gilt von den zahlreichen mehr oder minder philosophisch gestimmten Reisenden und Kunstfreunden. Nun ist aber China nicht bloss ein Reich der Vergangenheit, sondern auch der Zukunft, und zwar einer gros-

¹ Gleichzeitig mit dieser für ein europäisches Publikum bestimmten Zeitschrift geben wir eine chinesische heraus, die sich oberwählter Aufgabe unterzieht.

sen ! Dies zu leugnen, weil es gegenwärtig zerrissen und zu politischer Ohnmacht verurteilt ist, heisst die Dinge unter falscher Perspektive sehen. Es wird immer und immer wieder der Fehler begangen, China mit einem europäischen Staate, wie etwa England, Frankreich u.a. zu vergleichen, während bei seiner gewaltigen Ausdehnung und Vielfältigkeit der einzig mögliche Vergleich der mit dem gesammten europäischen Festland ist. Und wer weiss nicht, wie oft seit der Völkerwanderung dieses hoffnungsloser Anarchie verfallen schien, und wie vieler Kämpfe zwischen den einzelnen Staaten (die als solche den chinesischen Provinzen entsprechen) es bedurfte, um dann und wann ein prekäres, zeitweiliges Gleichgewicht herzustellen! Hatten die Vereinigten Staaten von Amerika ihre Einheit nicht durch einen mehrjährigen Bürgerkrieg neu zu schmieden? Wenn das fünfzehnhundert Jahre hindurch in winzige Teilstaaten zerfallene Italien zur Einigung und Grösse gelangte, wenn das unter mehreren Mächten aufgeteilte Polen seine Auferstehung erlebte, wenn sogar das kleine Irland schliesslich seine Selbstständigkeit durchsetzte, wie dürfte man da an dem grossen Volk, dessen Hauptcharakteristikum Lebenskraft und Lebensmut ist, verzweifeln! Jeder Kenner der Verhältnisse wird uns beistimmen, wenn wir versichern, dass, was jetzt in China beobachtet wird, Krämpfe sind, die zur Wiedergeburt führen, und nicht zum Tod!

Ein anderer Einwand, den man gegen die Fortentwicklungsmöglichkeiten des chinesischen Volkes erhebt, ist sein treues und vermeintlich starres Festhalten an der Überlieferung. Jedoch abgesehen davon, dass der Chinese längst nicht mehr so traditionsgebunden ist, wie man es wahr haben will,—das revolutionäre Stadium hat, neben vielen Schäden, den Vorteil dieser Lockerung gebracht—handelt es sich auch hier wieder um falsche Perspektive! Wo immer es einem Volke gelang, eine Kulturform zu edler Reife, zu vollendeter Durchbildung zu bringen, da hat es an ihr, so lange nur möglich, mit Zähigkeit und Treue festgehalten. Wer gäbe willig das erprobte, bewährte Alte für das Unsichere, Beiläufige preis! Eine solche Kulturform war die der Antike. Hätte die brutale Gewalt der Völkerwanderung den römischen Staat nicht gewaltsam gestürzt, kein Zweifel, sie hätte sich noch viele Jahrhunderte hindurch erhalten können. Aber auch so wirkt sie noch heute in der abendländischen Gesittung mächtig fort. Und macht man nicht den Franzosen den Vorwurf, in vielen Belangen zu « statisch » zu, « konservativ » zu sein, eben weil sie die im Abendland relativ geschlossenste Lebensform ausgebildet haben und nicht geneigt sind, diese ohne vollwertigen Ersatz aufzugeben? Warum sollte also die Anhänglichkeit der Chinesen an eine Gesittung, der sie eine mehrtausendjährige freie Entfaltung verdanken, geringer sein? Trotzdem wird derjenige, der offenen Auges die Entwicklung beobachtet, feststellen, dass das Neue sich im heutigen China verhältnismässig rasch, vielleicht sogar zu rasch, durchsetzt.

Was wäre nun von vielem Einzelnem, das wissens- und nachahmungswert ist, abgesehen, das Wesentliche, das der Abendländer vom chinesischen Volke lernen könnte? Es lässt sich dies vielleicht mit einem anscheinend paradoxen, aber richtigen, einfachen Wort ausdrücken: zu leben. Denn, während für den Abendländer das Leben nur selbstverständliche Voraussetzung für die Erreichung von Zielen ist, nur Mittel, ist es für den Chinesen Selbstzweck. Während der Mensch des Westens immer etwas hinter dem Leben sucht und über dieses hinaus trachtet, glaubt der Mann unserer Rasse, dass es sich selbst genügen kann und unter allen Umständen wert ist, gelebt zu werden. Nicht umsonst sagt Kung-tse, « wir wissen vom Leben so wenig, was sollten wir vom Tode wissen? » Aber in diesen Worten liegt nicht, wie man hier glauben mag, skeptische Müdigkeit, sondern ein freudiger Stolz. Und damit hängt zusammen was der italienische Journalist Mario Appellius so richtig gesehen hat, dass der chinesische Künstler die Materie nicht lediglich und nicht einmal hauptsächlich gebraucht, um Ideen zu symbolisieren oder Gefühle auszudrücken, sondern dass auch sie ihm Selbstzweck wird, dass der Lack als solcher in allen

seinen ihm eigenen, möglichen Erscheinungsformen dargestellt, in aus Bronze verfertigten Gegenständen der Geist der Bronze, so der der Seide, des Jadesteins u.s.w. ausgedrückt werden soll. Leben aber, um zu leben, das bedeutet schon auf primitiver Grundlage viel schlichte Tapferkeit, liebenswürdige Resignation, Kompromissfreudigkeit und Toleranz, das bedeutet auf höherer Ebene, heitere Gelassenheit und höchste Weisheit. Diese Weisheit des Ostens, sie hat ihr Recht neben der Klugheit des Westens und bildet ihre wertvolle Ergänzung. Dieses unmittelbare, warme Lebensgefühl, es hat auch der chinesischen Kunst das Gepräge verliehen. Mag sein, dass einzelne europäische Werke Ausdruck einer gewaltiger ringenden Persönlichkeit sind; aber der Wert dieser individuellen Höchstleistung wird aufgewogen, durch das ästhetische Feingefühl eines ganzen Volkes, durch die Sicherheit des Geschmacks, wie er in den weitesten Kreisen verbreitet ist, selbst den einfachsten Mann beherrscht und im gesamtten Handwerk so unvergleichlich und unübertrefflich zum Ausdruck kommt. Und sollte der denkende und fühlende Europäer wirklich nur Tadel für eine Gesinnung haben, die vollkommener Ellbogenfreiheit nicht Raum bieten will, weil sie die alte Höflichkeit nicht preiszugeben wünscht, die, man sage, was man wolle, die Frucht echten Herzenstaktes ist! Und sehnen sich die besten Geister des Abendlandes nicht, jenseits aller Errungenschaften des Fortschritts, nach jener Ruhe des Geistes, zu der sich so viele Söhne unserer Regionen aufgeschwungen!

Wir haben uns begnügen müssen hier anzudeuten. Aber unsere Zeitschrift wird im Lauf ihrer Entwicklung klarer und eingehender darlegen, was wir meinen. Sie ist also nicht allein der Sinologie als solcher gewidmet, deren Wichtigkeit sie sicherlich nicht verkennet und der sie einen breiten Platz einräumen wird. Sondern sie wird nach und nach *alle* Gebiete berücksichtigen, zu allen kulturellen Fragen Stellung nehmen, einen Einblick in *alle* Daseinsformen des chinesischen Volkes nicht nur wie es war und ist, sondern wie es *wird*, nicht bloss einzelnen Fachgelehrten, sondern allen Gebildeten gewähren. « Wer vieles bringt, wird Manchem etwas bringen ». Dies wird ihre Daseinsberechtigung neben anderen verdienstlichen sinologischen gewährleisten.

Wir versuchen nicht zu ändern und zu bekehren, wir legen allen Denen, die guten Willens sind, Material vor, suchen Verständnis zu fördern, zur geistigen Bereicherung des Einzelnen und zur Verbreitung der *Humanität* beizutragen. Sollte uns das auch nur im geringsten Ausmass gelingen, werden wir die genommene Mühe nie bereuen. Denn dass, nachdem Alles versucht worden und Alles und Alles gesagt ist, die Entwicklung je weiter führen könnte, als eben zur Humanität—wir glauben es nicht.

Die Redaktion dieser Zeitschrift nimmt Beiträge, die an sie gerichtet werden, gerne zur Veröffentlichung entgegen; sie kann aber natürlich nicht die Verantwortung für deren Inhalt übernehmen.

DE LA PEINTURE CHINOISE

PAR

le Prof. *LIU-HAI-SOU*

Directeur de l'Académie des Beaux-Arts à Changhaï

Sous la dynastie des T'ang la peinture chinoise se divisa en deux écoles, celle du Nord et celles du Sud. Le fondateur de la dernière fut Li Ssu-houn (651-716), celui de la première, le célèbre poète Wang Wei (698-759). Toung Ch'i-ch'ang (1555-1639), contemporain des Ming, connu comme savant et peintre, déclare à ce sujet : « Les deux branches du bouddhisme, celle du nord et celle du sud, sont nées parallèlement aux deux écoles de peinture ». Cette distinction ne se réfère pas aux régions dans lesquelles les disciples des écoles en question ont vu le jour. Li Ssou-hsonn et son fils Li Tao-chao reproduisirent toujours des paysages colorés, cette manière fut continuée à l'époque des Soung (XI^e-XIII^e siècle) par des peintres, tels que Chao-Po-Chou, Ma-Jouan, Hsia Kouei et d'autres. Wang-Wei, par contre, fut le premier à appliquer le contour estompé en brisant avec la méthode des lignes de démarcation nettes, jusqu'alors en usage. Les continuateurs de cette école furent Chang Ch'ao Kouan T'oung, Toung Youan, Chou-Jan, Mi-Fei, les quatre grands maîtres du temps des Jouan (Ni-Tsau, Touan Houan Koung-wang, Wang Mêng, Wou Chên).

La sévérité de la forme constitue le trait essentiel de la manière septentrionale; son tracé est ferme, il révèle la concentration de l'esprit et se distingue par son harmonie rythmique. La tendance méridionale par contre, s'est peu à peu détachée de la forme; son tracé est dégagé et l'harmonie rythmique s'y épanouit avec plus de liberté.

Pendant le règne des deux dernières dynasties des Ming et des Ch'ing, l'école du Sud prévalait dans la peinture chinoise. La reproduction des portraits, telle qu'elle fut pratiquée sous les Soung par l'école du Nord, faisait en général aussi partie de celle de l'Académie, où deux tendances se font jour : l'une de Ma Youan et Hsia Kouei, avec des dessins à lavis, vigoureux et pourtant délicats, et l'autre de Chao Po-Chu et Li T'ang qui emploient de magnifiques ors et verts. Le premier type, en subissant sous les Ming une légère transformation, devint la manière de Chekiang (le nom est emprunté à celui de la Province); son meilleur représentant fut Tsai Wen-Chin (vers 1450). Le second continua à subsister sous les Ming dans l'école de l'Académie. Plus tard, elle devint, en se modifiant, la manière « Wou » (Wou, province de Kiang-sou) et ses représentants furent Chao-Yi, T'ang Yin et Chiou Ying. Jusqu'à la dynastie des Ch'ing, la tendance méridionale fut en somme la seule qui revêtit une grande importance. Bien que l'école de « Chekiang » fut arrivée, au début du règne des Ming, à un haut degré de perfection, sa réputation avait été, peu à peu, ébréchée par la critique de Toung Ch'i-Chang qui avait donné le mot d'ordre d'apprécier seuls les artistes du Sud et de rejeter ce qui venait du Nord. Malgré cela, la manière « Chekiang » put encore une fois se glorifier d'un artiste vraiment remarquable, le maître Lan Ying (1565 jusque vers 1656), qui ne le céda sans doute en rien à l'initiateur de la manière qu'il observait, Tai Wen-Chin. Il eut le tracé vigoureux autant que riche et il révèle, en dépit de sa simplicité, une maîtrise parfaite des moyens artistiques. Ce fut un peintre parvenu au sommet de son art. A côté de la manière de Chekiang, n'oublions pas de mentionner celle de Youan dont l'œuvre spéciale consistait en reproductions de palais et d'autres édifices et qui a une certaine ressemblance avec l'ancienne pein-

ture dite « des contours nets ». Juan Chiang et Juan Yao, peintres à la cour impériale pendant le règne de Young-Chêng (1723-1735), furent les maîtres les plus réputés de cette manière, qui, par ailleurs, manquait de représentants de valeur. A côté d'elle, la peinture exercée par des hommes de lettres et des savants, joue un certain rôle; ceux-ci appartiennent toutefois, presque exclusivement à l'école du Sud.

En Chine, on croit généralement que la manière méridionale était pratiquée surtout par des hommes de lettres et des savants, alors que la septentrionale serait plutôt du domaine des professionnels. A mon avis, cette affirmation est par trop exclusive, car, sans distinction de tendance, la peinture chinoise apprécie avant tout l'harmonie rythmique, sans laquelle la vie ne serait pas la vie. C'est pour cela que Hsieh Ho (2^e moitié du v^e siècle) pose dans sa « doctrine des six méthodes » « Chi-Young », « Shen-toung », c'est-à-dire la réunion de « l'harmonie rythmique et de la mobilité animée », comme condition première.

Les critiques tout en différant d'opinion et en adhérant à des tendances diverses, s'accordèrent à attacher une importance particulière à cette réunion de l'harmonie rythmique et de la mobilité animée. Kouo-Yo-Hsu (xi^e siècle) va même jusqu'à l'affirmation que l'harmonie rythmique ne saurait être le fruit des études; Toung Ch'i-Ch'ang partage cette manière de voir et ajoute qu'on y parvient tout au plus après avoir lu 10.000 livres et après avoir parcouru 10.000 lieues. On n'y accède que grâce à une expérience variée et de vastes connaissances, car il ne s'agit pas d'un superficiel savoir-faire technique. Un tableau sans harmonie rythmique équivaldrait à une photographie. Ce « Chi » du « Ch'i-yun » l'harmonie rythmique n'est guère autre chose que le sublime de l'âme, la grandeur du caractère, la profondeur du sentiment, bref, c'est le caractère mobile de la nature artistique. Le second mot « Yun » signifie le rythme musical et l'empreinte qu'il laisse dans l'âme. La mobilité animée « Schên-toung » est la vie, telle qu'elle ressort clairement du mouvement. En réalité, on trouve partout, où la vie existe, l'harmonie rythmique. L'acte de créer accompli par le peintre, ne ressemble pas à la fonction d'une machine qui se meut de façon automatique. Ce n'est que si l'artiste est en proie à une émotion intérieure, qu'il exprimera la mobilité animée à l'aide du pinceau et de l'encre de Chine. Il faut que le peintre se trouve dans un état d'âme agréable et satisfait ou bien qu'il passe de la tristesse à la joie, pour que son tracé devienne vraiment expressif. Il est donc compréhensible que dans la plupart des cas la peinture chinoise exprime l'épanouissement subjectif de la mobilité naturelle et de la sensibilité du propre moi. Elle ne se soucie pas de la forme réelle, et encore moins aspire-t-elle à copier la nature. A chaque instant, avec les moyens les plus simples, en se servant d'eau et d'encre, le peintre extériorise son monde imaginé. Ce monde est reproduit par quelques rares traits de pinceau et l'exécutant renonce à la technique des accessoires naturalistes. Le bambou tel que Ni Tsan l'a rendu, pouvait aussi bien être considéré comme du chanvre ou du jonc, et il laissa volontiers aux autres le soin d'en trouver la dénomination exacte. Pour lui il ne s'agissait que de développer ses idées à travers le type fier du bambou, et en effet le sens réel de ces œuvres n'est accessible qu'aux sages. Beaucoup de critiques parlent de ce paysage intérieur, qui correspond à cette espèce de bambou. Ceux qui possèdent la maîtrise technique peuvent tout au plus donner au bambou la hauteur et l'épaisseur qui lui sont propres. En reproduisant, par exemple, des rochers avec exactitude, ils peuvent donner à un paysage un aspect qui n'est pas contraire à la réalité. Tout cela n'est guère autre chose qu'une description naturaliste. Il faut se pénétrer de cette notion pour comprendre, tout à fait, la grandeur de la peinture chinoise. Il en est comme de la beauté d'une jeune fille, dont on préfère la grâce aux autres qualités. Dès qu'on la représente d'une façon artificielle, elle fait un effet aussi peu naturel qu'une médiocre actrice. Il importe peu qu'il s'agisse d'hommes ou d'objets; le vrai caractère sans fard vaut mieux que sa représentation factice. Ceci correspond exactement à la merveilleuse pensée exprimée par le dicton « J Tao Pi Pou Tao », « il suffit que le sens y

soit, alors même que le tracé n'existe pas encore ». L'art de celui qui n'a que l'exactitude technique à son actif sera mécanique, routinier, guindé et commun. Si Tung Ch'i-ch'ang demande de parcourir 10.000 lieues et de lire 10.000 volumes il indique certainement l'unique méthode appropriée à donner la vision intérieure de l'art. En effet, ce n'est qu'en parcourant 10.000 lieues qu'on arrive à une connaissance approfondie de la nature et à la juste évaluation de ce que nos ancêtres nous ont légué et ce n'est qu'après avoir lu 10.000 volumes qu'on est à même de découvrir l'harmonie rythmique à sa source et de la cultiver ensuite.

La plupart des peintres chinois sont des savants et ce fait explique l'importance du goût littéraire et des sentiments lyriques dans leur peinture; ajoutons que les peintres sont presque tous en même temps poètes et maîtres en calligraphie. Dans l'histoire de la peinture chinoise les cas sont fréquents où les artistes furent en même temps poètes et calligraphes. En contemplant les œuvres qu'ils ont produites dans ces domaines on a de la peine à y découvrir des différences essentielles. Leurs techniques peuvent différer, la mobilité de l'esprit est la même. C'est comme si l'on creusait trois puits qui auraient une source commune. Mi Fei (1051-1107) du temps des Soung déclarait qu'une peinture était une poésie qui ne pouvait être récitée. Kou Hsi dit à son tour qu'étudier la peinture et apprendre la calligraphie était la même chose. Ch'ien Soun-houa affirme que le goût littéraire en peinture avait la même signification que le « Li-shou » (une manière d'écrire particulièrement sobre en calligraphie). La méthode de peindre étant pareille à celle d'écrire, les hommes de lettres chinois qui ont le don de la peinture sont en même temps maîtres en calligraphie. Ch'ên Chi-ju du temps des Ming explique : « la peinture est une manière de « Hsiang-hsing » (écriture pictographique). » En résumant, nous pouvons constater : une œuvre intellectuelle exprimée en forme poétique est un poème, — rendue par l'écriture, elle est une œuvre calligraphique — extériorisée par une création formative, elle est un tableau. Nombreux sont les maîtres chinois dont l'activité a embrassé ces trois arts. Un peintre qui se contenterait de produire sa signature bien étudiée et qui ne serait pas capable d'écrire selon les règles de l'art, cesserait de l'être aux yeux des Chinois. Il ferait alors tout au plus de l'art appliqué et ne serait pas considéré comme un artiste indépendant, car la peinture est la manifestation de la mobilité intérieure de l'esprit et de l'idéal, tel que le fond de l'être le conçoit. Elle est la vie, possédant toute son énergie vitale; s'il en était autrement, on ne pourrait plus la distinguer de la photographie. Le propre de l'art consiste précisément dans la faculté d'extérioriser son caractère individuel et l'harmonie rythmique de l'être. L'étude de la poésie et de la calligraphie donnent au caractère individuel du peintre une telle impulsion que ses pensées et ses sentiments réussissent à atteindre les sphères les plus élevées.

En vouant des soins assidus à sa personnalité même dans les contingences de la vie quotidienne et en affermissant son caractère, il se place au-dessus du niveau commun. C'est alors que par son œuvre il arrive à entraîner les hommes vers les sphères du beau et du vrai, de conduire leurs pensées vers des régions lointaines à l'atmosphère plus affinée, sinon entièrement transparente. D'un seul coup on cesse de respirer la poussière de ce monde et les soucis de la vie quotidienne n'ont plus de prise sur vous.

En Europe, les critiques les plus diverses se font entendre au sujet de la peinture chinoise. On se montre surpris de ce que le paysage est fréquemment représenté par des chaînes de montagne qui se continuent l'une derrière l'autre ou de ce que les deux yeux sont visibles sur des portraits pris de profil. Quelquefois il arrive que les arbres et l'herbe ne touchent même pas le sol et il n'est pas rare que sur des tableaux dépeignant des fleurs ou des oiseaux, l'arrière-plan fasse complètement défaut. Tout cela est considéré en Europe comme contraire à la nature et comme incongru. Ce genre de jugement n'est pas uniquement énoncé par la foule; même des hommes de science, qui se sont assez fréquemment

occupés de la peinture chinoise, n'arrivent pas à s'en défaire complètement. Répondons-leur qu'on peut situer un paysage n'importe où. Pour le contempler, l'observateur peut choisir sa position dans une vaste plaine tout aussi bien que sur le sommet d'une montagne. Dans le dernier cas, la chaîne de montagnes devra souvent être représentée en rangées superposées. On n'a qu'à se placer à un endroit élevé et à regarder au large, comme si on avait devant soi une étendue de 1.000 lieues et l'on comprendra cette manière de représenter, on se rendra compte, qu'au-dessus des arbres il y en a d'autres, et qu'en dehors des montagnes, au premier plan, il y a d'autres chaînes de montagnes. Eh bien, c'est ainsi que cette représentation, apparemment surchargée, trouve sa raison d'être. On concentre l'immense étendue de 1.000 lieues et on la représente sur un bout de papier, large d'un mètre. La grandeur de l'art consiste justement dans cette faculté de faire contenir une telle immensité dans un espace aussi restreint. Les alpinistes avisés, par exemple, comprendront cela sans autre. Il est certainement impossible de voir de profil les deux yeux tout entiers, mais l'art véritable ne doit pas être confondu avec une copie anatomique. Il vise surtout à rendre le sublime de l'âme; s'il y réussit, il a atteint son but. En regardant les portraits des reproductions épigraphiques de l'époque des Han, on remarque que les yeux y sont particulièrement grands et allongés, cependant l'imprécision des proportions ne nous gêne pas, nous trouvons au contraire, que les portraits gagnent par là en expression. Sur les portraits féminins de Kou K'ai-chih (vers 400) et sur la représentation de l'enfer par Wou Tao-tsou (vers 700-760) les yeux sont visibles de profil. Les maîtres, postérieurs à cette époque, tels que Chou Fang (vers 800) et Li-Loung-Mien (+ 1106?) ont également exécuté leurs portraits de cette façon.

Ils expriment le sublime de l'âme en dépassant même les formes nettement délimitées. Il est donc d'une critique bien superficielle d'insister en ce cas sur une précision anatomique. Il en va de même en ce qui concerne les reproductions des arbres et de l'herbe. Ici la mobilité vivante trouve son expression au moyen de la surface non représentée. C'est pour cela qu'on dit que la vie la plus intense se manifeste là où il n'y a ni pinceau, ni encre, car l'idée est l'essentiel et non pas toujours le tracé. La plus grande beauté de l'art se manifeste justement dans ce procédé-là. Nous aimons considérer la surface du rouleau comme le monde réel tel qu'il s'étend au loin. Même sans représentation colorée, la surface libre de peinture sert d'arrière-plan et peut représenter comme telle tous les phénomènes du monde visible. S'agit-il d'un paysage, la surface vide signifie souvent le ciel ou l'eau; s'agit-il de portraits, elle symbolise tantôt le ciel, tantôt la terre, ou même des murs de séparation et autres choses. Le sujet principal du tableau devra être reproduit sans doute, les objets accessoires, par contre, pourront être négligés. Ceci s'applique, par exemple, à la représentation des fleurs et des oiseaux par la peinture. Si ceux-ci sont rendus avec toute la mobilité et toute la vivacité souhaitables, nous entrevoyons à part leur représentation, encore bien des choses sur la surface vide, tout comme si elle était couverte de peintures. Pour cette raison il est possible de reproduire des objets simples par quelques rares traits de pinceau qui suffisent pour achever un vrai tableau. L'esprit fondamental de l'art chinois veut que la représentation des formes soit réduite au minimum, mais qu'on y exprime autant de pensées justes et profondes que possible. Il en va de même pour la scène chinoise. Pour représenter l'acte de monter à cheval ou d'en descendre, de ramer, de traîner un char, d'ouvrir ou de fermer une porte, point n'est besoin d'accessoires, il suffit de le symboliser par un geste de la main. La vraie personnalité vivante de l'acteur se manifeste par le chant, la pantomime et par le jeu proprement dit. Les accessoires n'y ont pas d'importance. En peinture c'est la même chose. L'harmonie rythmique des montagnes et du fleuve constituent le facteur principal dans les paysages. Dans les portraits, il importe surtout que l'élévation de l'âme trouve son expression adéquate. En reproduisant les fleurs et les oiseaux c'est la vitalité et la mobilité qu'il faut exprimer en premier lieu.

L'ambiance, dans laquelle ils se meuvent ou l'arrière-plan n'ont pas de rapport direct avec eux; à vouloir à tout prix les représenter, le vrai sens de la peinture se perd. Autres exemples : quand on peint un clair de lune, les ombres, d'habitude, n'y sont pas rendues; sur les portraits on se contente d'indiquer le visage par quelques traits de pinceau. C'est le sublime de l'âme qui y occupe la première place. Telle est la peinture chinoise. Son grand principe s'énonce ainsi : « peu de traits de pinceau, mais puissants effets »; donc, représentation simple, mais idée profonde, et on exige que la simplicité du tracé soit compensée par la profondeur de la pensée. L'épuration et la simplification de la figuration seules ont rendu la peinture chinoise capable de stimuler la création intellectuelle d'une façon continue. Après avoir essayé de montrer, de quelle mentalité s'inspire la peinture chinoise dans toutes ses tendances, je veux parler brièvement de l'école des artistes actuels.

L'ÉCOLE LITTÉRAIRE

Cette école est très ancienne. Les savants Ts'ai Yung (133-192) et Chang Hêng (2^e dynastie des Han, 25-220) étaient déjà réputés comme maîtres de la peinture. S'il est vrai que nous ne possédons plus leurs tableaux et que nous ne pouvons donc pas nous les représenter, les descriptions historiques de leurs œuvres, par contre, abondent. A l'époque des six dynasties (III^e-VI^e siècles) les doctrines de Lao-tse et de Chouang-tse exerçaient une influence prépondérante, sous l'empire de laquelle les hommes de lettres contemporains aspiraient à se détacher du monde et à se libérer de toute dépendance matérielle. En goûtant une liberté conforme à leurs sentiments ils développaient leurs idées; leur désir est donc de demeurer sur des hauteurs dominant les vastes perspectives, entourés d'une nature pure et sereine. Des maîtres tels que Tsung Ping et Wang Wei (v^e siècle; il ne faut pas confondre ce dernier avec le fameux peintre-poète et le fondateur de l'école méridionale, Wang Wei), se distinguèrent comme paysagistes et donnèrent ainsi vie à leurs pensées et à leur personnalité. Tous les deux ont disserté sur la peinture. Dans les œuvres de Sou T'oung-p'o (1036-1101) nous rencontrons aussi des poésies ayant trait aux tableaux de Tsoung Ping, ce qui prouve combien les opinions des savants se rencontrèrent à ce sujet. Avant la dynastie des T'ang, des maîtres tels que Wang Wei, Chang Hsia et d'autres, avaient su donner à cette école une réputation de premier ordre.

Ne perdons pas de vue que Wang Wei fut, en outre, le fondateur de l'école du Midi. En ce temps-là, les poésies, les chants, les dissertations se trouvèrent toujours en relation directe avec la peinture. L'idée que les grands peintres devaient être en même temps des poètes s'est conservée à travers toutes les dynasties jusqu'à nos jours. A l'époque des deux dynasties des Soung du Nord et du Sud (XI^e-XIII^e siècle) la tendance littéraire était particulièrement forte. Nombreux hommes de lettres et poètes lyriques y adhéraient. Leurs idées étaient strictes, mais puissantes. Ce n'est pas l'effet du hasard qui fit prendre à la peinture à peu près la même route. De même qu'auparavant, les hommes de lettres et les poètes étaient en même temps peintres. Des maîtres comme Wên T'ung (+1079) et Sou T'oung-po furent les plus renommés parmi ceux-là. Leur tracé était particulièrement nouveau et digne d'admiration; inspirés d'une grande liberté intellectuelle, ils se contentent d'indiquer quelques traits principaux et n'essaient même pas de ressembler à la nature. Rappelons le vers de Sou T'oung-po : « le tracé s'apparente au vent par sa rapidité et sa vitesse, et même là où le pinceau n'arrive plus, l'esprit du monde respire ». Ce vers définit parfaitement l'art de peindre. On fit entrer la doctrine bouddhiste dans la critique de la peinture et on déclara que ceux qui soutenaient l'opinion que celle-ci devait absolument ressembler à la réalité, étaient d'une mentalité puérile.

Celui qui veut peindre les chevaux fera bien de se rappeler que le caractère typique du cheval se trouve au delà de son existence individuelle en tant qu'étalon, jument ou poulain. Wên T'oung applique la méthode calligraphique dite des « sceaux », des « fonctionnaires », « de l'herbe » dans la peinture. En peignant le bambou, il lui donne un aspect invincible, comme si vraiment le bambou faisait victorieusement face au vent et acquerrait de la mobilité. Sou T'oung po épousa cette doctrine et anima le bambou d'une vie particulièrement intense.

Au temps des Ming, l'opinion favorisait l'école du Sud au dépens de celle du Nord ; grâce à cette tendance, l'école littéraire se répandit aussi. Shên Chou (1427-1509) et Wên Chêng-ming (1470-1567) jouissaient d'une grande réputation parmi les savants. Après le règne de Chia-ching (1522-1566), Toung Ch'i-ch'ang et Chên Chi-jou (1558-1639) continuèrent dans cette voie et remportèrent des succès encore plus brillants. Ainsi cette école littéraire représente un des grands courants d'idées dans l'histoire de la peinture chinoise. Son rôle ne cesse de croître sous les Ch'ang. Comme elle forme un goût qui porte à la sympathie, à la liberté et à la sérénité de l'âme, elle est qualifiée pour introduire les hommes dans le monde du vrai et du beau et de leur faire désirer que leurs pensées pénètrent dans les régions lointaines, à l'atmosphère plus affinée, sinon entièrement transparente, afin qu'ils jouissent de la sensation que la vie quotidienne qui charrie tant de poussière n'a plus de prise sur eux. La poursuite d'un tel effort pourrait aussi fournir l'explication de ce que l'école littéraire a, ces derniers temps-ci, de nouveau occupé une si haute place en Chine. C'est à la personnalité que l'école littéraire attache le plus d'importance, l'érudition et le talent ne viennent qu'ensuite. Puis il y a l'idée. La perfection ne peut être atteinte que si ces quatre conditions se trouvent remplies. L'effet de l'art est purement personnel; elle se transporte d'un homme à son prochain et elle arrive graduellement à mettre les âmes humaines en contact. Un tel sentiment et un tel savoir sont indispensables si l'on veut faire vibrer les cœurs des hommes et si l'on veut s'inspirer soi-même.

Les représentants les plus célèbres parmi ceux qui se montrent attachés à cette tendance sont Wang I'ing, Ti P'ing-tzou, Liou-Hai-Sou, Chêng Wou ch'ang de Changhaï, Ch'ang Ta-chien de Sou-Chou, Ch'i Pai-shih, Hsiao Ch'ien-chang, Yu Shao-soung de Peiping. Leur influence s'étend sur presque toute la Chine; dans la plupart des cas ils ont fondé une école particulière. Wang I-t'ing était très lié avec feu Wu-Ch'ang-shih et cette amitié influa aussi sur leur façon de créer. Parmi les disciples de cette école, directement inspirée par Wou Ch'ang-shih et vouant une attention toute spéciale à la peinture des fleurs et aux portraits, citons T'ang Chi-shêng, Wang Ch'i-chi-chih, Yang-Hsue-chiou, Ju Hsueh-yang, et d'autres. Ti P'ing tsou est le propriétaire du P'ing Teng Ko et possède une collection très riche. Il excelle comme paysagiste et dans ce genre il se montre à ce point sublime et dégagé qu'il donne l'impression d'avoir cessé depuis longtemps de toucher aux aliments des communs mortels. Liou Hai-sou est un rénovateur de la tendance littéraire. D'une part, il soutient la tradition de celle-ci, d'autre part, il s'efforce de lui insuffler, par des créations originales, une vie nouvelle. Ces derniers temps, il a progressé dans cette voie en réduisant le travail du pinceau au strict minimum et en approfondissant ainsi l'idée qui le domine. Il peint des paysages, des fleurs, des oiseaux et des animaux. En sa qualité de directeur de la haute école des arts à Changhaï, il a formé de nombreux élèves qui se répartissent à peu près sur toute la Chine. Les plus connus entre eux sont Wou Fou-chih, O'an T'ien-chi, Liou Mei-chiang et mesdemoiselles Soun Mêng-lu, Soun Lu-ch'ing, Ch'êng Ch'êng et Lou I-fei. Les quatre premiers artistes, Liou Mei-chiang et Lou-I-fei se sont acquis une renommée par leur tableaux qui représentent des fleurs et des oiseaux. Chang T'ein-sh'i se sert pour l'exécution de peintures uniquement de ses doigts et il est passé maître dans ce genre particulier. Les deux dames Soun sont surtout paysagistes à l'instar de leur maître. Les tableaux de Mlle Sh'êng-Ch'êng ont un cachet

tout spécial; ils sont, il est vrai, simples et dégagés, cependant ils portent l'empreinte d'un caractère archaïque. Chêng Wou-ch'ang se double d'un historien des beaux-arts. Ses paysages donnent toujours une impression profonde et monumentale. Tout en étant riches, ils ne perdent jamais un certain caractère de simplicité. Chang Ta-ch'ien se passionne pour l'art de Shih-t'ao (milieu du xvii^e siècle) : ses connaissances sont très étendues et son œuvre offre les nuances les plus variées. Ses meilleurs élèves sont Jen Chi-yuan et Wou Ch'in-mou. L'artiste Wou Ch'in-mou, depuis longtemps établi dans l'ancienne capitale Peiping, se distingue surtout par ses peintures de fleurs et d'oiseaux. Il s'entend à donner aux objets les plus simples un cachet archaïque. C'est un des grands maîtres de la Chine septentrionale contemporaine. Disons que son meilleur élève est Chang K'ai-chi. Les autres peintres tels que Hsieh Koung-chan, Kou Shou-sên, Ching I-yuan, Wang T'ao-min, Chêng Man-ch'ing, T'ang Ting-chih, Fou T'ieh-nien, Chang Tsê, Yao Yu-ch'in, Shang Shêng-po, Ting Yun-hsien, Hou T'ing-lou, Wang Shih-tsou et l'ancien président de la Chine, Hsu Shih-chang, sont des représentants connus de l'école littéraire; mais, comme leurs caractères personnels diffèrent, on ne peut guère parler d'une école. Houang Pin'hong et Ho T'ein-chien, qui appartiennent à la même tendance, sont surtout connus comme paysagistes.

2. L'ECOLE ACADEMIQUE

Elle est une continuation de l'école du Nord et son histoire remonte jusqu'aux cinq dynasties (x^e siècle). Elle dispose d'une technique délicate, exacte et souple, qui ne se départit pas d'une grande sévérité des formes. Son nom provient de ce qu'elle doit son origine avant tout à l'Académie des Arts, fondée par l'empereur Hou Tsoung (1082-1135). A cette époque, les savants aussi durent se soumettre à un examen officiel de peinture. Lorsque l'empereur Kao Tsoung transféra sa résidence au Sud, il recueillit les meilleures œuvres de tout l'empire et les mit à la disposition de l'Académie. Ainsi cette école exerça son influence à travers les âges. Déjà, le fondateur de l'école du Nord, qui, avec son fils, fut le premier à peindre des paysages en or et en vert, avait voué une attention spéciale à l'exactitude de la forme. Le sentiment manque à cette peinture et c'est pour cela qu'elle resta longtemps à l'arrière-plan. Ce n'est que sous l'empereur Kao Tsoung que les frères Chao Po-chu et Po-sou réussirent à lui rendre de l'éclat. Leur tracé extrêmement délicat atteint le maximum de finesse, d'habileté et d'exactitude. Ces deux furent les pionniers de l'Académie des Beaux-Arts de la dynastie des Song du Sud. Plus tard, Li T'ang, Liou Soung-nein, Ma Yuan et Hsia Kuei furent considérés comme les grands maîtres de leur temps. A l'époque des Ming, Chou-Ch'ên (vers 1500), T'ang Yin, You Ch'iou (xvi^e siècle), Ch'iu Ying, Shih Youi (xv^e siècle) méritent, à côté de bien d'autres, à être nommés. Sous le règne des Ch'ing, par contre, cette école ne conta plus de représentants remarquables et même à l'époque actuelle ils sont rares. P'ou You de Peiping apparenté à l'ancienne école impériale en est un des meilleurs. Ses paysages se distinguent par une technique délicate, souple et exacte, et on pourrait le désigner à bon droit comme le vrai successeur de l'Académie des Song du Sud. A côté de lui, nommons Chao Shou-jou, Wang Ch'ung-shan, Ch'ên Tsou-ch'ing, Chou Lêng-wou, Hsu Chêng-pai, Liang K'ai-shih, et Wou Wên-chih. Dans leurs représentations des fleurs et des oiseaux Chang Houng-wei, Mia Kou-ying, Li Ko-men, T'ang Kouan-yu, Chao An-chih restent, malgré certaines divergences dans le cadre de la peinture académique. Les paysages en or et en vert, exécutés par Wou Hou-Fan tiennent, sans aucun doute, de la manière du maître T'ang Yin. Hou-Fan est certainement le meilleur représentant de cette école.

3. L'ECOLE ARCHAÏSTE

Elle s'est spécialisée dans l'imitation des œuvres des grands maîtres des temps passés. Le fameux Chao Mêng-fou (1254-1322) dit « Une peinture n'acquiert de la valeur que si elle contient une idée antique; là où celle-ci manque, le tableau, en dépit d'une technique parfaite, ne vaut rien ». On entend par là le tracé délicat et coloré qui ne suffit cependant pas pour mériter, au tableau, le titre d'œuvre d'art. Là, où la conception antique fait défaut, de nombreuses fautes sont inévitables et l'œuvre ne saurait mériter le nom de classique. Les représentants contemporains de cette tendance partagent entièrement cette manière de voir. Il arrive donc qu'un peintre actuel imite tantôt une œuvre de Ssou-hsum et tantôt une de Toung Yuan. Peu lui importe la tendance; il vise avant tout à atteindre la ressemblance frappante entre l'œuvre de l'ancien maître et la sienne. Par conséquent, il lui faut la connaissance approfondie des techniques les plus diverses et c'est surtout ce côté de l'art qu'il développera, Fêng Ch'ao-jan est le meilleur imitateur des paysagistes de l'école du Sud. Wang Shêng-yuan est ardent partisan de Wang Ming, dont il a vraiment su comprendre et assimiler les sentiments. Li Tsou-han et sa sœur Li Ch'ieu-chun sont tous les deux de grands collectionneurs de tableaux antiques. Ils ont vu nombre d'œuvres originales des maîtres de l'époque des Soung et des Jüan. Li Tsou-han est enthousiaste de Toung Yuan et de Ma Yuan et sa sœur prône Houang Kouang-wang. Tous les deux sont impeccables au point de vue technique. Hsia Ching-Kouan, Hsu Ch'i, Chou Li-o sont des disciples de Li Ch'êng. Hsu Tsoung-hao imite avec beaucoup de goût la peinture à l'encre sur le bambou, telle qu'elle a été pratiquée par le maître T'ang-Yin. Jen Kan-yuan, doyen de la province de Shensi est, lui aussi, grand amateur des œuvres de Houang-Koung-wang. Ch'in Ch'ing-ts'êng, petit-fils de Ch'in Chou'yn, originaire de la ville de Wou-hsi, possédant à fond les méthodes techniques si différentes des diverses écoles, continue la tradition de sa famille. Yao Mo-ts'ou est un grand imitateur des œuvres des maîtres Wang Houi, Toung Yuan et Chu-yan, Ch'en Ssou-hsuan imite Yang Wên-ts'oung (vers 1590-1640), Wang Toung p'ei suit les traces de Wên Chêng-ming; Chao Tsou-yun affectionne la manière de Pa-ta Shan jên (milieu du xvii^e siècle). Et sans doute, les peintures de fleurs de Wang Ai-shih et de Hsu Chen-li, trahissent-elle un goût profondément inspiré par des modèles anciens.

L'ECOLE DE LA VOIE MOYENNE

(Acheminement vers le naturalisme)

Cette école adopte la peinture en perspective à l'europpéenne ainsi que le jeu de la lumière et de l'ombre. Les représentants de cette tendance essaient d'unir l'art chinois à l'art européen, de là le nom de « voie moyenne ». La plupart d'entre eux sont originaires de Canton. Ch'en Shou-jen, Kao-Ch'i-fêng et son frère Kao Chien-fou sont certainement les plus remarquables parmi ces maîtres. Le premier s'occupe spécialement de la peinture des fleurs et des paysages; il excelle par la magnificence de ses couleurs. En reproduisant des feuilles il distingue rigoureusement entre leurs côtés supérieurs et inférieurs et son pinceau ne trace aucun trait inutile. Le paysage de Kouei-lin est le sujet préféré de sa peinture. Il sait détacher les lignes des montagnes à la perfection. On arrive sans peine à déchiffrer sa conception du monde, d'une clarté et d'une beauté remarquables. Un de ses tableaux « Saule avec scarabée » est d'une vie étonnante et constitue un de ses chefs-d'œuvres. Les artistes qui ont directement subi son influence sont Young Ta'Kouai, Chen J-fêng, Chao Shao-ang et autres. Le tracé de Kao Ch'i-fêng est d'une fermeté et d'une vi-

gueur particulières. Ses œuvres ne cessent de produire une impression grandiose ; il est certainement un des grands maîtres de cette école et l'influence qu'il exerce à Canton est énorme. Mentionnons ses élèves les plus distingués : Mademoiselle Chang K'oun-i, Ho Ch'i-yuan, Jeh Shao-ping, Sou Wo-loung, Fang Yèn ting, Shên Tsau-chi et T'ang Chien-you. Le tracé de Kao Chien, son frère aîné, s'étend en largeur, mais il est plein de vigueur et d'entrain. Un de ses meilleurs élèves est Li-Hsioung-ts'ai.

CONCLUSION

Décrire les différentes tendances de la peinture chinoise est un essai plutôt risqué de ma part, étant donné qu'une division rigoureusement systématique est à peu près impossible. Le serait-elle qu'elle n'aurait pas une grande utilité pour les lecteurs car elle tendrait à créer la confusion dans l'esprit de ceux qui ont une compréhension et une affection spéciales pour les choses de l'art. A mon avis, il faudrait se borner à examiner si l'art, en lui-même, arrive à la perfection voulue, car les œuvres des artistes ne sauraient être inventoriées ou rangées d'une façon systématique à l'instar d'objets quelconques.

L'essentiel c'est que l'artiste sache donner corps à sa vision intérieure et qu'il comprenne la valeur intrinsèque du vrai et du beau. Il faut que son esprit embrasse un large horizon de sorte que son œuvre nous communique quelque chose de la grandeur qui pénètre la nature et que notre sensibilité soit préparée à recevoir de telles impressions. Le vrai artiste ne doit pas être entravé par des doctrines et je ne crois pas que celles-ci soient aptes à initier qui que ce soit à la peinture. S'il arrive aux sommets de son art, il ne le devra pas aux doctrines dont l'utilité est limitée, mais à son talent. Le but de la peinture est de donner une expression à la personnalité de l'artiste en ce qu'elle a de plus mobile et de plus vivant. Ce n'est que quand il atteint la perfection dans son œuvre qu'on est en droit de proclamer qu'un nouveau principe a été établi.

L'histoire se charge de prouver qu'il en est bien ainsi. La naissance d'une nouvelle tendance ne signifie pas pour autant la disparition des autres. S'il est vrai que la différence entre les manières de Houang Koung-wang et Wou Chên est grande, il y en a encore d'appréciables même entre Shiên Chou et Wên Chêng-ming. Depuis Wang Wei jusqu'à Chang Tsao (VIII^e siècle) d'une part, et Ni Tsan, Toung Ch'i-ch'ang et Wang Yuan-ch'i (1642-1715) d'autre part, nous retrouvons toujours la même différence ; ils ont beau être tous représentants de l'école du Sud, chacun fait preuve d'une tournure d'esprit et d'une énergie vitale qui lui appartiennent en propre. Chacun déploie ses qualités particulières dans ses œuvres et il n'y a aucune école qui les réunisse toutes. Si donc nous désirons procéder à une classification vraiment rigoureuse, nous sommes forcés d'assigner pour ainsi dire à chacun des artistes une classe spéciale. Par le présent article j'ai voulu, avant tout, faire ressortir les tendances qui se font jour en notre temps, ainsi que leur caractère particulier et faciliter ainsi la compréhension d'un tableau chinois.

UEBER DIE CHINESISCHE KLASSISCHE OPER

(1530-1860 n. Chr.)

von Dr. KWANG-CHI WANG,
Lektor an der Universität Bonn

(Fortsetzung und Schluss)

(1) Die Lautenspielerin.

Der Text ist von dem Dichter Gao Ming um die Mitte des 14. Jahrhunderts gedichtet, die Musik dagegen erst um 1530 von dem Komponisten We Liang-Fu komponiert worden, der, wie schon gesagt, die chinesische klassische Oper begründet hat.

Der Text handelt von dem Leben des Dichters Tsai Yung (133 - 192 n. Chr.). Tsai Yung begab sich nach der Hauptstadt zum Staatsexamen und verliess seine 80 jährigen Eltern sowie seine junge Frau Dschau Wu-niang mit der er erst zwei Monate verheiratet war. In der Hauptstadt wurde Tsai Yung von dem Kaiser als der Beste prämiert und von dem Kanzler so bewundert, dass dieser ihn zwang, seine Tochter zu heiraten. Tsai Yung war unter dem Druck des Kanzlers dessen Schwiegersohn geworden, sehnte sich aber stets nach seinen alten Eltern und seiner ersten Frau in der Heimat. Dort herrschte damals grosse Hungersnot. Dschau Wu-niang wartete auf ihren Mann vergeblich, aber sie hatte kein Geld, um Lebensmittel zu kaufen, um sich selbst und ihre Schwiegereltern zu ernähren. Wenn sie einmal Reis bekam, kochte sie ihn für ihre Schwiegereltern, während sie selbst die Reisspreu ass, die sonst in China als Futter für die Tiere gebraucht wird.

Eines Tages entdeckten die Schwiegereltern jedoch diesen Vorgang und wollten auch die Reisspreu essen, um das Schicksal ihrer Schwiegertochter zu teilen. Dschau Wu-niang wollte es verhindern. Schliesslich verschaffte sich die Schwiegermutter ein Stück davon und schluckte es hinunter. Darauf starb sie. Als Dschau Wu-niang mit Hilfe eines alten, gutmütigen Nachbarn die Schwiegermutter begraben hatte, starb auch der Schwiegervater. Dschau Wu-niang schämte sich, nochmals zu dem Nachbar zu gehen, schnitt sich ihr schönes Haar ab und verkaufte es, um den Schwiegervater begraben zu können. Nun allein, begab sie sich als Bettlerin mit einer Laute nach der Hauptstadt, um ihren Mann zu suchen. Sie malte ein Bild ihrer Schwiegereltern und nahm es mit sich; unterwegs sang sie das Lied von der Kindesliebe, um Geld zu erbetteln.

Als sie in die Hauptstadt gekommen war, begegnete sie eines Tages ihrem Gatten, der mit grossem Gefolge durch die Strassen zog. Die Beiden erkannten einander jedoch nicht mehr. Im Gedränge verlor Dschau Wu-niang das Bild und glaubte, dass es jemand aus dem Gefolge jenes Würdenträgers mitgenommen habe. Nachdem sie erfahren hatte, dass der Würdenträger ihr Mann sei, entschloss sie sich ihn zu besuchen. Zuerst ging sie zu der zweiten Frau ihres Mannes, sagte aber nicht ihren wahren Namen. Schliesslich entdeckte die zweite Frau jedoch, dass sie die erste Frau ihres Mannes war und führte sie zu ihrem Gatten.

Als Tsai Yung das Bild, welches er auf der Strasse gefunden hatte, in seinem Zimmer sah, erinnerte er sich an seine Eltern und war tiefbetrübt. Nun kam seine erste Frau, Dschau Wu-niang, zu ihm, und die Freude ihres Wiedersehens war unbeschreiblich. Endlich erlaubte der Kanzler, der Vater seiner zweiten Frau, dem Tsai Yung, wieder in seine Heimat zurückzukehren.

Der Stoff handelt also von der Kindesliebe einer Schwiegertochter gegenüber ihren Schwiegereltern. Solche Kindesliebe wird in China als die höchste Tugend einer verheirateten Frau betrachtet; sonst würde sich das grosse Familiensystem, d. h. das Zusammenleben von Schwiegertochter mit Grosseltern, Eltern, Onkeln und Brüdern ihres Mannes in einem Hause nicht jahrtausendlang haben erhalten können.

Die ergreifendste und bekannteste Szene ist das Reisspreussen das ich früher einmal übersetzt und in der Zeitschrift « Sinica » (Frankfurt a.M. 1928) veröffentlicht habe.

Frau Tsai Yung singt :

*Mit tränenden Augen und schmerzdem Magen
Schluck ich die Reisspreu, trotz aller Klagen,
Ach, liebe Reisspreu, du wurdest getrieben
Durch Mühle und Schlegel, qualvoll zerrieben.
Dein Schicksal ist meins, o bitterer Tod,
Ach, tausendmal leidvolle, tiefe Not!
Auch bitteres Leben und bittere Speise
Treffen zusammen, das Herz zu zerreißen.*

(2) Die Geschichte des Waschmädchens.

Die Musik ist ebenfalls von dem Komponisten We Liang-fu komponiert. Der Text stammt von dem Dichter Liang Belung, einem Zeitgenossen von We Liang-hu. Der Stoff ist ebenfalls der Geschichte entnommen (473 v. Chr.).

In einer idyllischen Landschaft wusch ein schönes Mädchen, namens Hsi Chī, Tücher am Ufer. Der junge Hofbeamte des Königs von Yüä, Fan Li, welcher spazieren ging, verliebte sich in das Mädchen und verlobte sich mit ihm. Ein Stück Tuch, welches das Mädchen eben gewaschen hatte, bekam er als Symbol der ewigen Verbindung geschenkt. Kurz darauf wurde das Land Yüä durch den König von Wu erobert. Der König von Yüä sollte als Sklave nach Wu gebracht werden. Die Hofbeamten des Königs von Yüä planten, das Land wieder zu erobern. Dazu brauchten sie ein schönes Mädchen, um den König von Wu zu betören. Das sollte die Braut des Fan Li tun.

Hsi Chī hatte auf ihren Bräutigam schon drei Jahre gewartet. Endlich kam er, aber mit einem furchtbaren Auftrage. Zuerst lehnte sie ganz entschieden ab. Schliesslich siegte doch die Vaterlandsliebe, und sie übernahm den Auftrag. Sie lernte Tanz, Gesang und die anderen Frauenkünste, und dann wurde sie nach dem Land Wu geschickt. Der König von Wu liebte sie wahnsinnig und tötete ihrewegen seinen tapfersten und treuesten General Wu Yüan. Dadurch ging das Land Wu unter und wurde das Land Yüä wieder frei. Der König von Wu aber beging Selbstmord. Darauf legte Fan Li sein Amt nieder und lebte nun mit seiner Braut Hsi Chī wieder ganz allein in der idyllischen Landschaft.

Das folgende Lied ist aus der Abschiedsszene, in der Hsi Chī nach dem Land Wu geschickt wird, genommen. Fan Li will ihr das Tuch, das sie ihm damals geschenkt hat, zurückgeben. Hsi Chī weint und singt :

Ich darf gar nicht daran denken, dass wir nach drei Jahren noch nicht verheiratet sind. Es war ein Fehler, uns damals am Ufer zu verloben. Jetzt kannst Du Dein Wort nicht halten. Es tut mir bis in die innerste Seele weh. Ich bin mager geworden und träume immer von meiner Heimat und von dem Ufer.

Schliesslich teilt Fan Li das Tuch in zwei Hälften. Jeder soll ein Stück davon als Andenken behalten.

(3) *Mondanbetung.*

Der Text dieser Oper ist von dem Dichter Schi Hui (14. Jahrhundert n. Chr.) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt. Dem Stil nach ist diese Oper klassisch¹. Der Inhalt ist folgender :

Im Kriegswirrwarr hatte der junge Student Djiang Schilung unterwegs seine Schwester Jui-liän verloren. Er suchte und rief sie. Ihm antwortete ein Mädchen mit dem ähnlichen Namen Jui-lan, das ebenfalls unterwegs seine Mutter verloren hatte. Die beiden verliebten sich und gingen miteinander. Nachdem das Mädchen Jui-lan seinen Vater wiedergefunden hatte, wurde der Student von ihm weggejagt. Inzwischen hatte die Mutter Jui-lan's die Schwester des Studenten gefunden und nach Hause gebracht. Die Schwester hatte grosse Sorge um ihren Bruder. Das Mädchen Jui-lan sehnte sich auch nach dem Studenten, ohne dass die beiden wussten, dass es sich um denselben Mann handelte. Als Jui-lan eines Nachts im Garten den Mond anbetete und ihre heimliche Hoffnung aussprach, entdeckte die Schwester des Studenten das Geheimnis und sagte ihr, der Student sei ihr Bruder. Sie versprach ihr auch, ihr Hilfe zu leisten.

(4) *Der weisse Hase.*

Der Text scheint sehr alt zu sein. Kürzlich hat der japanische Gelehrte Aoki Masako in einem Museum in Leningrad eine Handschrift von dieser Oper gefunden (ohne Musik).

Sie soll aus dem 13. Jahrhundert stammen. Der jetzige Text ist eine spätere Umarbeitung. Auch die Musik gehört zur klassischen Oper.

Der Soldat Liu Dsi-yuan hatte in die Familie Li eingeheiratet, wurde aber von den Schwägern verachtet. Als Liu Dsi-yuan in die Grenzgarison ging, wurde seine Frau von ihren Brüdern misshandelt. Sie hatte inzwischen einen Knaben geboren, der von der Schwägerin ins Wasser geworfen, von dem Nachbarn aber gerettet und an seinen Vater geschickt worden war. Nach 16 Jahren wurde Liu Dsi-yuan General. Eines Tages jagte sein Sohn einen weissen Hasen und traf seine Mutter an einem Brunnen. Er hatte grosses Mitleid mit dieser alten gequälten Frau und sprach darüber, als er nach Hause kam, mit seinem Vater. Darauf erzählte ihm sein Vater die Vorgeschichte und ging zu dieser Frau, die tatsächlich seine Gattin war und nach seinem Lager gebracht wurde.

(5) *Der getölete Hund.*

Der Text ist von dem Dichter Hsü Dji (14. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt; die Musik stammt vermutlich aus der Zeit der klassischen Oper.

Sun Yung misshandelte seinen Bruder Sun Hua und jagte ihn auf den Rat seiner besten Freunde Liu und Hu (zweier böser Menschen) aus dem Hause. Frau Sun Yung ermahnte ihren Mann oft wegen der Misshandlungen, aber vergeblich. Eines Tages war Sun Yung betrunken. Seine beiden besten Freunde, Liu und Hu, hatten ihm sein Geld gestohlen und ihn in den Schnee geworfen. Sein Bruder Sun Hua fand ihn bewusstlos auf und trug ihn nach Hause. Als Sun Yung erwachte, prügelte er seinen Bruder wieder furchtbar, da er meinte, dass sein Bruder ihn bestohlen hätte. Frau Sun Yung fasste nun einen Plan. Sie tötete einen Hund, schnitt ihm Kopf und Schwanz ab, steckte ihn

¹Anmerkung : Da die Musik nach der Phonetik des Textes, dem Prinzip der klassischen Oper, komponiert ist.

in ein Kleid und legte ihn vor die Tür. Als Sun Yung wieder betrunken in der Nacht nach Hause kam, stiess er an den toten Hund und hatte die ganze Hand voll Blut. « Das ist ja die Leiche eines Ermordeten ! » Er wurde von Angst gepackt. Seine Frau rief ihm, seine besten Freunde, Liu und Hu, zu holen, damit sie die Leiche wegtrügen. Aber seine beiden besten Freunde liessen ihn im Stich. Schliesslich wurde ihm wieder von seinem Bruder geholfen. Am nächsten Tag kamen seine beiden besten Freunde und machten einen Erpressungsversuch. Als die beiden das gewünschte Geld nicht bekamen, zeigten sie ihn an. Sun Yung und sein Bruder wurden festgenommen. Vor Gericht aber klärte Frau Sun Yung die Sache auf. Nun wusste Sun Yung : so gut ist sein Bruder ! So schlecht sind seine besten Freunde !

(6) *Die Dornhaarnadel.*

Der Text ist von dem Prinzen Dschu Tjüan (um 1400 n. Chr.) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt. Die Musik gehört zum klassischen Stil.

Der Gelehrte Tjiän Liu-hsing liess seine Tochter Yü-liän den armen Studenten Wang Schi-päng heiraten. Die Stiefmutter Yü-liän's wollte sie aber dem reichen Manne Sun Ju-tjüan zur Frau geben. Schliesslich heiratete der Student Wang Schi-päng doch Yü-liän und gab ihr eine Dornhaarnadel als Verlobungsgeschenk. Nun ging er in die Hauptstadt zum Staatsexamen und wurde vom Kaiser als der Beste prämiert. Der Kanzler wollte ihn zu seinem Schwiegersohn machen, aber er lehnte ab. Der reiche Mann Sun Ju-tjüan benutzte diese Gelegenheit, der Frau Yü-liän einen falschen Brief zu schicken, in dem stand, dass ihr Mann die Tochter des Kanzlers geheiratet hätte und nicht mehr nach Hause käme. Darauf stürzte sich die Frau mit der Dornhaarnadel, die ihr Mann ihr als Verlobungsgeschenk gegeben hatte, in den Fluss, wurde aber von dem Gouverneur Tjiän gerettet. Als Wang Schi-päng später den Gouverneur besuchte, traf er dort seine toterglaubte Gattin.

(7) *Der Hirt.*

Der Dichter und der Komponist sind unbekannt. Die Musik gehört zum klassischen Stil.

Im Jahre 100 v. Chr. schickte der chinesische Kaiser einen Gesandten, namens Su Wu, nach der Mongolei, um einen Friedensvertrag abzuschliessen. Der mongolische Khan behielt aber den Gesandten und ernannte ihn zu einem hohen Beamten, weil er sehr tüchtig war. Der Gesandte war jedoch China treu und lehnte die Ernennung höflich ab. Darauf schickte der Khan ihn als Hirten an einen öden Ort mit der Bemerkung : wenn die Böcke Milch bekämen, dann könnte er nach China zurückkehren. Der Gesandte blieb dort 19 Jahre und lebte wie Robinson Crusoe. Er hatte den Gesandtenstab, den der chinesische Kaiser ihm gegeben hatte, immer in der Hand und sehnte sich sehr nach China. Nach 19 Jahren hatte er Gelegenheit, wieder nach China zurückzukommen. Er wurde vom chinesischen Kaiser zum Fürsten erhoben.

(8) *Die vier Schreie des Affen.*

Diese Oper hat vier Akte. Jeder Akt hat einen anderen Stoff. Sie ist sozusagen aus vier « Ein-Akt-Opern » zusammengesetzt. Der Text ist von dem Dichter Hsü We (um 1560) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt. Der erste Akt handelt von dem Leben des mutigen Paukenschlägers Mi Heng. Als der böse Kanzler Tsau Tsau (um 200 n. Chr.)



Buire Mongole, Cloisonnés Kienloug



ihn bei einer Festlichkeit spielen liess, zählte er die Verbrechen, die der Kanzler begangen hatte, auf. Er wurde getötet.

In der Oper befinden sich Mi Heng und der Kanzler in der Unterwelt. Dem Kanzler wird von dem Richter der Unterwelt gestattet, nochmals als Kanzler sich setzen zu dürfen, und den Paukenschläger Mi Heng liess der Richter nochmals spielen und den Kanzler gründlich schmähen. Der Kanzler schämte sich furchtbar und wurde wieder in die Hölle geführt.

(9) *Die gestickte Kleidung.*

Der Text ist von dem Dichter Hsiä Djin-yän (16. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Dscheng Yüan-ho, ein Sohn des Oberbürgermeisters, hatte sich in die gefeierte Dirne Li Ya-hsiän verliebt. Als sein letztes Geld ausgegeben war, wurde er von der Stiefmutter der Dirne fortgejagt. Nun sang er auf einem öffentlichen Platz in einem Sängertwettstreit. Dort wurde er von seinem Vater abgeholt und bewusstlos geschlagen. Als er wieder erwachte, musste er als Bettler leben. Die Dirne Li Ya-hsiän fand ihn wieder und wollte ihn bei sich wohnen lassen, jedoch erlaubte die Stiefmutter ihr es nicht. So musste sie sich von ihrer Stiefmutter trennen und mit ihm in einem einfachen Hause zusammenleben. Sie liess ihn studieren und stickte sehr fleissig, um Geld zu verdienen. Als er immer verzückt in ihre schönen Augen sah und nicht intensiv genug studierte, stach sie sich selbst mit der Nadel in ihre Augen, um ihn anzuspornen.

(10) *Tsui Ping Schan.*

Der Text ist von dem Dichter Schen Djing (gegen Ende des 16. Jahrhunderts) gedichtet. Da er auch Musiker war, ist die Musik wahrscheinlich von ihm selbst komponiert.

Der Polizeimeister Yang Hsiung hatte eine schöne Frau, die ihm untreu war und ein Liebesverhältnis mit einem Priester hatte. Als Schi-Hsiu, der beste Freund ihres Mannes, bei ihr wohnte, fing sie auch mit ihm an. Er war aber sehr anständig und wies sie zurück. Ausserdem durchschaute er die Beziehungen zwischen ihr und dem Priester und sagte dem Polizeimeister, dass er auf seine Frau aufpassen solle. Als der Polizeimeister betrunken nach Hause kam, warf er seiner Frau Untreue vor. Sie wusste sofort, dass der Freund ihm etwas gesagt hatte. Nun behauptete sie, dass der Freund sie unsittlich belästigt habe. Ihr Mann glaubte es und jagte seinen Freund fort. Der Freund wollte aber seine Unschuld beweisen. Als der Priester eines Nachts bei ihr war, tötete er ihn und zeigte dem Polizeimeister die Leiche. Darauf liess der Polizeimeister seine Frau zum Tempel auf dem Berge Tsui Ping Schan gehen und tötete sie unterwegs. Dann entfloher mit seinem Freund.

Das folgende Lied zeigt, wie die Frau lügt und singt :

*Ach, wie frech war Dein Freund !
Er sprach mit mir immer so unanständig.
Als ich gestern meinen Hals wusch, kam er
von hinten heran, mich zu belästigen.
Ich wollte schon schreien, aber ich hatte
Angst, dass die Nachbarn es hörten
und Dein Name dadurch Schaden litte.
Ich wollte Dir heute davon erzählen,
aber Du warst wieder so betrunken.
Die Sache geht mir sehr nahe !*

(11) *Der gerechte Held.*

Der Text, wahrscheinlich auch die Musik, ist ebenfalls von Schen Djing (Ende des 16. Jahrhunderts).

Nachdem der bekannte Boxer Wu Sung auf dem Berge einen Tiger mit der Faust getötet hatte, besuchte er seinen Bruder in der Stadt, der aber inzwischen gestorben war. Wu Sung war sehr traurig und schlief in dem Sterbezimmer seines Bruders. Im Traume erzählte ihm sein Bruder, dass er von seiner Frau ermordet worden war. Sie hatte ein Liebesverhältnis mit einem reichen Manne gehabt und ihren Gatten vergiftet. Wu Sung zeigte seine Schwägerin und den reichen Mann wegen Mordes an seinem Bruder an; der reiche Mann bestach jedoch den Richter mit Geld, und die Anklage wurde wegen Mangels an Beweisen zurückgewiesen. Darauf erschlug Wu Sung selbst den reichen Mann und seine Schwägerin und stellte sich dann der Polizei.

(12) *Abschied von der Königin.*

Der Text ist von dem Dichter Schen Tsai (16. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Es war im Jahre 202 v. Chr., als der König von Han den König von Tschu belagerte. Die beiden Könige hatten schon seit fünf Jahren um das chinesische Kaisertum gekämpft. Der König von Tschu war sehr tapfer, der König von Han aber klüger. Als die Königin von Tschu eines Nachts während der Belagerung ihre Armee besichtigte, hörte sie die Heimatlieder von Tschu aus dem Feindeslager. Die Soldaten von Tschu hatten ihre Heimat vor fünf Jahren verlassen und seither mit ihrem König im fremden Land gekämpft. Sie waren jetzt von Feinden bedrängt und fühlten, als sie ihre Heimatlieder hörten, grosses Heimweh. Als die Königin von Tschu ihre Soldaten, von denen auch ein Teil schon geflohen war, so unruhig sah, sagte sie es sofort dem König. Der König von Tschu wusste aber, dass die Sache vorbei war, und sagte der schönen Königin: « Ich kann mit dem Rest meiner Soldaten noch einmal kämpfen. Du gehst am besten zu dem König von Han, unserem Feind, der ja ein bekannter Frauenverehrer ist; er wird Dich sicher gut behandeln! » Darauf antwortete die Königin: « Keinesfalls! Ich werde vor Deinen Augen sterben! » und schnitt sich selbst den Hals ab. Nachdem der König von Tschu nochmals geschlagen worden war, beging er Selbstmord. Der König von Han wurde chinesischer Kaiser und Begründer der Han-Dynastie (206 v. Chr. - 220 n. Chr.).

(13) *Der Pfingstrosen-Pavillon.*

Die folgenden vier « romantischen » Opern sind die sog. « Vier Träume ». Der erste Traum ist der vom Pfingstrosen-Pavillon. Der Text ist von dem Dichter Tang Hsiänsu (Ende des 16. Jahrhunderts) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt. Die Musik ist aber durch die beiden Komponisten Niu Schau-ya (17. Jahrhundert (?)) und Yä Guangming (18. Jahrhundert) mehrmals umgearbeitet worden.

Du Li-niang, die Tochter eines Oberbürgermeisters, ging im Garten spazieren. Sie fühlte sich sehr einsam, der schöne Garten erschien ihr wie eine Ruine. Eine melancholische Stimme schlich sich in ihr Herz. Sie war müde und schlief ein. Da der Blumengott wusste, dass Du Lin-niang's Liebe erwacht war, schickte er die Seele des Studenten Liu Meng-me in ihren Traum. Die beiden verliebten sich und küssten sich im Pfingstro-

sen-Pavillon. Als Du Li-niang erwachte, sehnte sie sich nach dem Studenten, aber sie wusste nicht, wer er war und woher er kam. Sie wurde krank. Ihr Vater und der Hausarzt konnten ihr nicht helfen. Sie malte ihr eigenes Porträt, schrieb ihren Namen darunter und liess es durch das Dienstmädchen im Garten vergraben, um ihre Schönheit der Nachwelt überliefern zu können. Darauf starb sie und wurde im Garten begraben. Ihr Vater wurde als Gouverneur nach einer Stadt versetzt. Der Student Liu Mengme, der damals Du Li-niang im Traum kenne gelernt hatte und ebenfalls grosse Sehnsucht nach ihr fühlte, kam und mietete ein Häuschen im Garten. Durch einen Zufall fand er das vergrabene Porträt. Das war ja das Mädchen, das er einst im Traume geliebt hatte. Er hing das Porträt in seinem Zimmer auf und betete täglich zu ihm. Eines Nachts ging die Seele Du Li-niang's im Garten spazieren und hörte, dass jemand ihren Namen rief. Darauf blickte sie zum Fenster hinein. Das war ja der Mann, für den sie gestorben war. Nun suchte sie ihn jede Nacht auf und sagte ihm, dass ihre Leiche noch nicht verdorben sei und sie wieder zum Leben erwachen könne. Sie wurde ausgegraben. Als der Student vom Kaiser als der Beste prämiert wurde, besuchte er den Schwiegervater, der inzwischen Kanzler geworden war. Er erkannte den Schwiegersohn jedoch nicht an und verklagte ihn als Schwindler. Durch den Eingriff des Kaisers, der den Studenten prämiert hatte, wurde der Frieden wieder hergestellt.

Das folgende Lieb ist aus der Gartenszene genommen, in der Du-Li-niang sich einsam fühlte. Sie singt :

In der Ruine blühen die schönen Blumen so einsam. Wen erfreut die Frühlingszeit?
Der schöne Garten und die schönen Frühlingsstimmen sind für mich wertlos.

(14) *Der Traum von Han-dan.*

Der zweite Traum ist der Traum von Han-dan. Der Text ist ebenfalls von Tang Hsiän-dsu gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der Gott Lü Dung-bin hatte von dem Gott Guo Lau den Auftrag erhalten, in der Welt eine Person zu suchen, die den Reinigungsdienst im Paradiese übernehmen sollte. Darauf ging Lü Dung-bin in die Welt und fand in der Stadt Han-dan einen Mann namens Lu Scheng. Der Mann wollte aber zuerst alles in der Welt erleben. Lü Dung-bin gab ihm ein Kissen und liess ihn in einem Hotelzimmer schlafen. Der Hoteldiener sollte für ihn das Mittagessen kochen. Nachdem sich Lu Scheng auf das Kissen gelegt hatte, kam er im Traume in einen schönen Garten. Die junge Herrin des Gartens verliebte sich in ihn und liess ihn studieren. Als sein Staatsexamen durch Bestechung geglückt war, wurde er vom Kaiser als Flussbaudirektor nach einer Provinz geschickt. Dort machten die Barbaren einen Aufstand. Der Kaiser ernannte Lu Scheng zum Feldmarschall, damit er den Aufstand unterdrücke. Durch Spionage schlug Lu Scheng die Barbaren und wurde als Kanzler nach der Hauptstadt berufen. Später zeigte man ihn wegen Landesverrats an. Er sollte hingerichtet werden. Auf dem Hinrichtungsplatz erinnerte er sich seiner Jugendzeit. Es wäre besser für ihn gewesen, ein Bauer zu bleiben. Im letzten Augenblick wurde seine Unschuld doch bewiesen. Er wurde wieder Kanzler und genoss das Vertrauen des Kaisers noch mehr als je zuvor. Als er altersschwach geworden war, nahm er zu viele Arzneien ein. Dadurch musste er sterben. Als er seinen letzten Hauch ausatmete, erwachte er in dem kleinen Hotelzimmer. Das Mittagessen, das gerade für ihn gekocht wurde, war noch nicht ganz fertig. Er hatte aber schon viel erlebt und hatte genug von der Welt. Und so ging er mit dem Gotte Lü Dung-bin in das Paradies.

(15) *Der Traum von Nan-ko.*

Der dritte Traum ist der Traum von Nan-ko. Der Text stammt ebenfalls von Tang Hsiän-dsu. Der Komponist ist unbekannt.

Der Offizier Schun Yü-fen nahm im Tempel am Gottesdienst teil. Dort erzählten ihm zwei Mädchen aus dem Lande der Akazien, dass sie eine bildschöne Schwester hätten. Darauf wünschte der Offizier, ihre Schwester einmal zu sehen. Als der Offizier eines Tages betrunken war, schlief er in seinem Zimmer ein. Da kamen zwei Boten aus dem Lande der Akazien, um ihn als den Schwiegersohn des Königs abzuholen. Nachdem er die Prinzessin geheiratet hatte, wurde er Oberbürgermeister von Nan-ko. Als ein Prinz des Nachbarlandes seine Frau rauben wollte, schlug er ihn zurück. Mit seiner Frau, die durch die Aufregung krank geworden war, kehrte er nach der Hauptstadt zurück. Nachdem er Nan-ko zwanzig Jahre lang ausgezeichnet regiert hatte, wurde er Kanzler. Bald darauf starb seine Frau. Der König, bei dem er allmählich unbeliebt geworden war, schickte ihn wieder in seine Heimat zurück. Er erwachte und lag noch in seinem Bett. Da er vermutete, dass die grosse alte Akazie vor seinem Zimmer mit dem Lande der Akazien im Zusammenhang stünde, grub er neben der Wurzel des Baumes ein Loch. Da fand er ein grosses Ameisennest. Darin war die ganze Ortschaft Nan-ko, wo er zwanzig Jahre lang regiert hatte, zu sehen. Plötzlich kam ein Gewitter, und das ganze Nest wurde vernichtet. Darauf veranstaltete der Offizier einen Gottesdienst für die Ameisen. Als die Seele seiner Frau erschien, wollte er mit ihr gehen. Der Priester hielt ihn aber mit dem Schwerte zurück und sagte zu ihm : « Was Du gesehen und erlebt hast, ist alles nur das Werk Deiner Phantasie ! ».

(16) *Die Purpurhaarnadel.*

Der vierte Traum ist der, von der Purpurhaarnadel. Der Text ist ebenfalls von Tang Hsiän-dsu. Die Musik ist von Yä Guang-ming komponiert.

Der Dichter Li Schi-lang fand beim Frühlingsfest eine Purpurhaarnadel, die das Mädchen Huo Hsiau-yü, verloren hatte, und gab sie dem Mädchen zurück, in das er sich verliebte und das er heiratete. Als der Dichter zum Sekretär des Generals Lu berufen wurde, wollte der General ihn zu seinem Schwiegersohn machen, aber der Dichter lehnte ab. Der General schrieb darauf an die Frau des Dichters einen falschen Brief, in dem stand, dass der Dichter sich dort verheiratet habe. Frau Li Se-lang war ganz verzweifelt und sehnte sich nach ihrem Mann. Eines Nachts träumte sie von ihrem Manne und von einem gelbgekleideten Ritter. Sie wusste nicht, wer der Ritter war. Ihr Mann wurde von dem General stets bewacht. Ein Wiedersehen gab es in diesem Leben wohl nicht mehr ! Da kam ein gelbgekleideter Ritter und erfuhr von dem Unrecht. Mit Gewalt befreite er den Dichter und führte ihn zu seiner Frau. Der Ritter ging fort, ohne seinen Namen anzugeben.

(17) *Der Schrei der Löwin.*

Das Wort « Löwin » wird in China als ein Symbol für die Herrschaft der Frau über den Gatten verwendet. Der Text ist von dem Dichter Wang Ting-ne (16. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der Dichter Tschen Dji-tschang hatte stets grosse Angst vor seiner Frau. Eines Tages wurde er von seinem Freund, dem bekannten Dichter Su Dung-po, eingeladen ; eine

schöne Sängerin war auch anwesend. Das führte zu einer Katastrophe! Seine Frau liess ihn als Strafe für den kleinen Seitensprung am Teich knien. Er konnte nichts dagegen machen. Nach dem langen Knien war er sehr müde und schlief ein. Nun hatte er plötzlich den Mut, sich vor dem Gericht mit seiner Frau auseinanderzusetzen. Der Richter fühlte auch grosse Sympathie für ihn, weil der Richter dasselbe Schicksal erlitt. Er liess Frau Tschen Dji-tschang verhaften und ihr durch den Polizeimeister Prügel verabreichen. Der Polizeimeister wagte aber nicht, dies zu tun, weil seine Frau es ihm nie verziehen hätte. Als der Richter den Stock selbst ergreifen wollte, kam seine Frau heraus und geriet in grosse Wut über ihren Mann. Er musste mit dem Dichter fliehen. Die beiden bedauernswerten Männer klagten ihre Frauen bei dem Bezirksgott wegen der Misshandlung an. Als der Gott ein gerechtes Urteil fällte, griff die Göttin sofort ein, und alle Männer wurden verurteilt. Durch den Wachterruf erwachte der Dichter und war wieder ganz vernünftig. Er meinte: alle Männer, vom Gott bis zum Polizeimeister, haben Angst vor ihren Frauen, warum soll ich allein keine haben?

(18) *Die Unschuld von Fräulein Dou.*

Der Text ist von dem Dichter Ya Hsiän-dsu (Ende des 16. Jahrhunderts) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der Gelehrte Dou Tian-dschang versprach dem Jüngling Tsai, ihm später seine Tochter zur Frau zu geben. Er selbst begab sich in die Hauptstadt und liess seine Tochter bei ihrer zukünftigen Schwiegermutter wohnen. Nicht lange darnach ertrank der Jüngling Tsai. Nun lebte Fräulein Dou mit der alten Frau Tsai allein. Eines Tages ging Frau Tsai zu einem Arzt, um das ihm geliehene Geld abzuholen. Der Arzt wollte ihr aber das Geld nicht zurückzahlen, sondern die alte Frau töten. Glücklicherweise kam der alte Dschang mit seinem Sohn und rettete die alte Frau. Als Dank dafür verlangte der alte Dschang, dass die alte Frau ihn selbst, Fräulein Dou aber seinen Sohn heiraten sollte. Fräulein Dou war damit jedoch nicht einverstanden. Als Frau Tsai krank war, kochte ihr Fräulein Dou eine Hammelfleischsuppe. Der junge Dschang wollte nun die alte Frau vergiften und dann Fräulein Dou vergewaltigen. Er mischte daher heimlich Gift unter die Suppe. Die Suppe ass jedoch nicht Frau Tsai, sondern der alte Dschang. Darauf starb er. Der junge Dschang klagte Fräulein Dou wegen Mordes an seinem Vater an. Fräulein Dou wurde zum Tode verurteilt. Am Tage der Hinrichtung, es war im Sommer, schneite es plötzlich. Dadurch kam der Richter zur Einsicht, und sie wurde im letzten Augenblick gerettet.

(In der vorklassischen Oper wurde dieser Stoff als Tragödie behandelt. Fräulein Dou wurde hingerichtet und ihre Unschuld erst später durch ihren Vater, der inzwischen Oberrichter geworden war, aufgeklärt).

(19) *Die rote Birnblüte.*

Der Text ist von dem Dichter Hsü Fu-dsu (16. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der Student Dschau Bo-tschou hatte den Namen der Schönheitskönigin, Frau Hsia Su-tjiu, gehört und sehnte sich sehr nach ihr; sie wurde aber damals von dem bösen Kanzler Wang gefangen gehalten. Durch den Einfall eines Nordvolkes wurde die Haupt-

stadt vernichtet. Frau Hsiä Su-tjiu reiste zu einem Bürgermeister, fürchtete, dass der Student in seinem Studium nachlässig sein würde, und bat die Frau, ihm nicht ihren wahren Namen zu sagen, falls sie ihn sähe. Eines Nachts traf sie der Student in einem Pavillon und verliebte sich in sie. In der nächsten Nacht besuchte sie ihn und schenkte ihm eine rote Birnblüte. Da der Student sich gänzlich verliebt hatte, schickte der Bürgermeister eine alte Frau zu ihm, die ihn überreden sollte, nach der Hauptstadt zum Staatsexamen zu gehen. Als die alte Frau die rote Birnblüte sah, weinte sie mächtig, denn ihr Sohn war durch eine Fee, die ihm auch eine rote Birnblüte geschenkt hatte, gestorben. Sie erzählte dem Studenten aufs genaueste, wie die Fee ausgesehen hatte. Der Student wurde von Angst gepackt und ging sofort nach der Hauptstadt. Erst nach seinem gelungenen Staatsexamen traf er Frau Hsiä Su-tjiu wieder, vor der er noch grosse Furcht empfand. Später erfuhr er, dass alles ein Märchen gewesen war.

(20) *Das Lied, das von der Schwalbe geschickt wurde.*

Der Text ist von dem Dichter Yüan Fa-tscheng (Anfang des 17. Jahrhunderts) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der Student Huo Du-liang verliebte sich in die Sängerin Hua Hsing-yün und malte ein Bild, auf dem er und sie dargestellt waren. Dieses Bild wurde eingerahmt und von dem Rahmenladen irrtümlich in das Haus des Kanzlers geschickt. Die Tochter des Kanzlers begeisterte sich sehr für den schönen Mann, welcher auf dem Bilde dargestellt war, und dichtete ein Sehnsuchtslied. Das Papier, auf dem das Lied geschrieben stand, wurde von einer Schwalbe zufälligerweise zu dem Studenten gebracht. Der Student wurde als Sekretär bei einem Gouverneur angestellt und heiratete dort die Tochter des Kanzlers, die zu jener Zeit bei dem Gouverneur war. Die Sängerin, mit der er sich ebenfalls verlobt hatte und die inzwischen die Stieftochter des Kanzlers geworden war, musste er auch heiraten. Die zwei Frauen wollten sich beide nicht von ihm trennen lassen. Es war gar nicht so leicht, zwischen den beiden Frauen einen Dauerfrieden zu stiften.

Das folgende Lied ist der Szene entnommen, in der der Student das Bild malt. Der Student singt beim Malen :

*Du bist so rein wie der Edelstein.
Ich werde Dich schön malen, so schön wie die Pfirsichblüte.
Die Augenbrauen sind so sehnsuchtsvoll
und die Füße so zierlich.
Das Bild ist wirklich so schön
wie die schöne Frau Fi aus der Han-Dynastie.
Ich werde das Verbrechen des Mau Yä-schou nicht begehen,
der das Bild von Ming Fi mit Absicht hässlich gemalt hat.*

(21) *Der Westturm.*

Der Text ist von dem Dichter Yüan Yüi-ling (Mitte des 17. Jahrhunderts) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Die gefeierte Sängerin Mo Su-wei, die im Westturm wohnte, wurde von dem Junker Yüi-Su-yä geliebt. Sein Vater war aber damit nicht einverstanden und jagte die Sängerin weg. Sie wurde von einem reichen Manne listig in sein Haus gelockt, liebte aber immer noch den Junker. Als sie hörte, dass der Junker vor Liebeskummer gestorben sei, bat

sie den reichen Mann, vor ihrer Hochzeit einen Gottesdienst für den Junker zu veranstalten. Danach wollte sie Selbstmord begehen. Während des Gottesdienstes sah der Freund des Junkers, ein Ritter, die Sängerin und raubte sie. Der Ritter liess seine Freundin die Kleidung der Sängerin anziehen und brachte die Sängerin zu dem Junker. Inzwischen verfolgte der reiche Mann unaufhörlich das als Sängerin gekleidete Mädchen, das schliesslich in einen Fluss sprang und ertrank.

(22) *I Päng Hsüä.*

Der Text ist von dem Dichter Li Yü (Mitte des 17. Jahrhunderts) gedichtet. Da er Musiker war, hat er die Musik wahrscheinlich selbst komponiert.

Der böse Mann Tang Be-tji wurde, als er heimatlos war, von dem Gelehrten Mo Huai-gu in die Hauptstadt mitgenommen. In der Begleitung des Gelehrten befanden sich noch ein alter Diener und eine junges Dienstmädchen. Er besass einen Weinbecher aus kostbarem Edelstein, I Päng Hsüä genannt, und zeigte ihn dem bösen Mann Tang Be-tji, der sofort dem habgierigen Kanzler davon Mitteilung machte. Der Gelehrte liess heimlich einen unechten Becher anfertigen und dem Kanzler überreichen. Dadurch wurden er und der böse Mann hohe Beamte. Als der Gelehrte einmal betrunken war, sagte er dem bösen Manne die Wahrheit, die er wiederum sofort dem Kanzler weitersagte. Diesmal wurde der Gelehrte verurteilt und sollte hingerichtet werden. Der Strafvollstrecker war der bekannte General Tji Dji-guang, ein Freund des Gelehrten. Der alte Diener des Gelehrten wollte sich für seinen Herrn opfern. So liess der General den Gelehrten fliehen und den alten Diener hinrichten. Als der Kopf dem Obergerichtshof vorgelegt wurde, entdeckte der böse Mann Tang Be-tji, dass es nicht der richtige Kopf war, denn er kannte den Gelehrten genau. Nun mussten sich der General und das Dienstmädchen des Gelehrten vor dem Obergerichtshof verantworten. Vor Gericht bemerkte der böse Mann die Schönheit des Dienstmädchens und sagte ihm, dass er den Kopf als echt anerkennen würde, falls es ihn heiraten wollte. Das Mädchen sagte scheinbar zu, und er hielt sein Versprechen. In der Hochzeitsnacht aber wurde er, als er betrunken war, von dem Mädchen getötet. Darauf beging das Mädchen Selbstmord und wurde von dem General auf dem Westberg begraben.

(23) *Von der Schönheitskönigin bevorzugt.*

Der Text, wahrscheinlich auch die Musik, ist ebenfalls von Li Yü (Mitte des 17. Jahrhunderts).

Der junge, kleine Ölhändler Tsing Tschung hatte die Schönheitskönigin Wang Me-niang einmal gesehen und sich in sie verliebt. Leider hatte er kein Geld und beschloss zu sparen, bis er sie einmal besuchen könnte. Nach einem Jahre hatte er zehn Taler gespart. Nun zog er eine schöne neue Kleidung an und ging zu der Schönheitskönigin. Sie hatte aber Tausende von Verehrern und war sehr selten zu Hause. Er musste auf sie warten. Erst in der Nacht kam sie zurück; sie war stark betrunken und musste sich übergeben. Er fing die Auswürfe mit den Ärmeln seiner neuen Kleidung auf und bediente sie sorgfältig. Als sie erwachte, tat es ihr sehr leid. Sie gab ihm zwanzig Taler und ermahnte ihn, wieder vernünftig zu arbeiten. Eines Tages wurde sie von einem reichen Manne misshandelt, der sie einfach am Ufer des Sees allein liegen liess. Der Ölhändler ging zufällig vorbei und rettete sie. Endlich hatte er das Herz der Schönheitskönigin gewonnen.

(24) *Der Irrtum durch die Papierdrachen.*

Der Text ist von dem Dichter Li Li-wëng (17. Jahrhundert). Der Komponist ist unbekannt.

Der Junker Tji bat den Studenten Han, auf seinen Drachen ein Bild zu malen. Der Student schrieb aber statt dessen ein Liebesgedicht darauf. Dieser Drache geriet durch Reissen des Fadens in die Familie Yän. Die Familie Yän hatte zwei Töchter. Die ältere Tochter war sehr hässlich, die jüngere dagegen bildschön. Der Drache wurde von der jüngeren Schwester aufgefunden, sie schrieb darauf als Antwort ebenfalls ein Liebesgedicht. Darauf holte der Junker Tji seinen Drachen wieder ab. Inzwischen baute sich der Student Han auch einen Drachen, der ebenfalls in die Familie Yän fiel und diesmal von der älteren, hässlichen Schwester gefunden wurde. Als der Student seinen Drachen dort abholen wollte, wurde er von der älteren Schwester zu einem Stelldichein eingeladen, in dessen Verlauf er vor der Hässlichkeit und Sinnlichkeit des Mädchens fliehen musste. Der Junker Tji verliebte sich aber, als er das Liebesgedicht las, in das Mädchen, ging zu der Familie Yän und heiratete die ältere, hässliche Tochter. Nach der Hochzeit war er über die Hässlichkeit seiner Frau sehr unglücklich und machte verschiedene Versuche, sich der jüngeren Schwägerin anzunähern, wurde aber stets zurückgewiesen. Nachdem der Student Han sein Staatsexamen gemacht hatte, liess sein Stiefvater ihn die Tochter der Familie Yän heiraten. Er lehnte es auf das entschiedenste ab, da er ja schon genug von der Hässlichkeit und Sinnlichkeit dieses Mädchens hatte. Sein Stiefvater bestand aber darauf. Schliesslich heiratete er doch die jüngere Tochter der Familie Yän. Als die Braut in der Hochzeitsnacht jungfräulich ihr Gesicht hinter dem Fächer verbarg, meinte der Bräutigam, dass sie nur ihre Hässlichkeit verbergen wollte, und ging einfach allein zu Bett. Die unschuldige Braut fühlte sich sehr beleidigt, war furchtbar traurig und ging zu ihrer Mutter. Als die Mutter kam, stellte sich die Wahrheit heraus, und nun war der Student Han überaus glücklich.

(25) *Der betrunkene Buddha.*

Der Text ist von dem Dichter Tschang Da-fo (17. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der neugeweihte buddhistische Mönch Dao Dji war so unverschämt, alle buddhistischen Sitten zu missachten. Er konnte nicht einmal still sitzen, wie jeder Buddhist tun muss. Ein Priester wollte es ihm beibringen, aber er fiel immer von seinem Platz hinunter. Es war nichts mit ihm zu machen. Nach der buddhistischen Lehre soll man keinen Wein trinken, kein Fleisch essen und nicht mit Frauen verkehren. Er aber tat dies alles. Einmal liess er sogar seinen Rock als Pfand in der Weinstube, um Wein zu bekommen. Ein andermal ging er mit einer Dirne; doch vor dem Schlafengehen predigte er vor dieser Frau, bis sie ihre Gesinnung änderte und eine strenge Buddhistin wurde. Später fand er unterwegs einen Mann, der nach der Vorbestimmung vom Blitz erschlagen werden sollte. Da der Mann im letzten Augenblick seine alte Mutter noch einmal sehen wollte, rettete der Buddhist ihn unter seinem Rocke. Als seine irdischen Taten abgeschlossen waren, ging er in das Paradies. Er beachtete nicht alle die üblichen Zeremonien, hatte aber doch das reine Herz des Buddha.

(26) *Der Saal des langen Lebens.*

Der Text ist von dem Dichter Hung Scheng (Anfang des 18. Jahrhunderts) gedichtet. Die Musik ist von seinem Zeitgenossen Hsü Ling-tai komponiert.

Der Kaiser Tiän Bao (712-755 n. Chr.) hatte sich in die bildschöne Hofdame Yang Yü-

huan verliebt und sie zur Kaiserin erhoben. Die beiden liebten sich so innig, dass sie sich eines Nachts im Saal des langen Lebens vor den Sternen Adler und Wega schworen, sich niemals zu trennen. Die Kaiserin hatte einen Bruder, der durch seine Schwester Kanzler geworden war. Durch seine Schuld entstand ein Aufstand, und der Kaiser musste mit seiner ganzen Familie fliehen. Unterwegs ermordeten die Regierungstruppen den Kanzler und verlangten, dass die Kaiserin, bevor sie mit den Aufständigen kämpfte, auch getötet würde. Der Kaiser wollte diese Bedingung zuerst nicht annehmen, wenn auch die Gefahr, dass die einst so mächtige Dynastie unterging, sehr gross war. Die Kaiserin wusste aber, dass es nur einen Ausweg gab: sich selbst zu töten. Nachdem die Kaiserin sich erhängt hatte, dankte der Kaiser ab und überliess den Thron seinem Sohne. Er dachte immer an den Saal, in dem er mit der Kaiserin jenen Schwur getan hatte, und sehnte sich unablässig nach ihr. Er liess einen Zauberer die Seele der Kaiserin suchen. Mit Hilfe der Sterne Adler und Wega vereinigte sich der Kaiser im Himmel wieder mit der Kaiserin.

(27) *Der Fächer mit dem Bild der Pfirsichblüten.*

Der Text ist von dem Dichter Kung Yün-ting im Jahre 1706 gedichtet. Die Musik ist von einem bekannten Sänger seiner Zeit komponiert.

Der junge Dichter Hou Schau-dung verliebte sich in die bekannte, schöne Sängerin Li Hsiang-djün und schenkte ihr einen Fächer als Symbol ewiger Liebe. Es war eine Zeit, wo in China die schlechtesten Staatsmänner am Ruder waren. Da der Dichter ein offenes Wort wagte, musste er fliehen. Inzwischen wollte eine mächtige Person die Sängerin vergewaltigen; sie wurde aber dadurch befreit, dass sie sich selbst das Gesicht verletzte. Ihr Blut spritzte auf den Fächer, den der Dichter ihr geschenkt hatte. Ein Freund des Dichters malte aus den Blutflecken Pfirsichblüten, und die Sängerin schickte dann dem Dichter den Fächer als Andenken. Als der Dichter sie besuchen wollte, war sie schon als kaiserliche Sängerin in den Palast gegangen. Der Dichter war sehr traurig, weil er sie wahrscheinlich nie wieder sehen würde. Nach dem Untergang der Ming-Dynastie (1368-1643 n. Chr.) trafen sich der Dichter und die Sängerin zufällig in einem Kloster. Da sie nicht der neuen Fremdherrschaft dienen wollten (damals wurde China von den Mandchus erobert), verzichteten sie auf irdische Liebe und blieben als Priester und Priesterin im Kloster.

Das folgende Lied ist der Szene entnommen, in der der Freund des Dichters den Fächer malt. Als die Sängerin das Bild sieht, singt sie:

*Wie melancholisch und traurig
sind die Blüten.
Doch ist ihre Schönheit sehr natürlich.
Selbst der bekannte Malter Hsü Hsi
konnte so etwas nicht schaffen.
Die Farbe der roten Pfirsichblüten
ist wie die der roten Wangen
und Lippen einer Frau.
Dazu hat man noch einige
grüne Zweige und Blätter gemalt;
so ist das Bild entstanden,
das das Schicksal einer
unglücklichen Frau versinnbildlicht.*

(Die Pfirsichblüten gelten in China als Sinnbild unglücklicher Frauen, da ihre Blütezeit sehr kurz ist.)

(28) *Das Westzimmer.*

Der Text ist von dem Dichter Wang Schi-Fu (13. Jahrhundert) gedichtet. Die Musik ist aber erst im Jahre 1784 von Yä Guang-ming komponiert worden.

In einem Kloster wohnte die Kanzlerfamilie Tsui, die aus der Mutter, einer Tochter, einem kleinen Sohn und einer jungen Dienerin bestand. Im Westzimmer des Klosters wohnte der Student Dschang, der sich in die Tochter der Familie Tsui verliebte. Eines Tages wurde das Kloster von zuchtlosen Soldaten belagert. Sie verlangten Auslieferung der schönen Tochter der Familie Tsui, sonst würden sie das Kloster niederbrennen. Die Mutter Tsui liess daraufhin bekanntmachen: « Wer die Soldaten zurückschlagen kann, bekommt meine Tochter zur Frau ». Da meldete sich der Student Dschang. Er schrieb einen Brief an einen befreundeten Offizier, der dann mit seinen Truppen die zuchtlosen Soldaten verjagte. Die Mutter Tsui hielt jedoch ihr Versprechen nicht. Der Student war deswegen sehr böse und und traurig. Inzwischen hatte sich die Tochter auch in den Studenten verliebt. Sie trafen sich oft heimlich im Westzimmer, während die Dienerin draussen Wache hielt. Als die Mutter das Geheimnis entdeckte, verprügelte sie die Dienerin, weil sie die Tochter verführt hatte. Sie verlangte von dem Studenten, dass er sofort nach der Hauptstadt zum Staatsexamen ginge, erst nach bestandenem Examen könnte er ihre Tochter heiraten. Die beiden Geliebten mussten sich unter vielen Schmerzen trennen.

Das folgende Lied ist der Szene entnommen, in der die Mutter Tsui die junge Dienerin verprügelt. Die Dienerin singt und schimpft auf das Fräulein:

*Du warst im Bett so schön und süß.
 Du hast auch allerhand gemacht.
 Du hast auch allerhand gemacht.
 Ich musste stets vor dem Fenster stehen
 und durfte nicht einmal husten.
 Meine Füße wurden oft
 durch das nasse Moos eiskalt.
 Heute muss meine zarte Haut
 den dicken Stock leiden.
 Was habe ich aber davon?*

(29) *Der Schmetterlingstraum.*

Der Dichter und der Komponist sind unbekannt. Die Oper stammt wahrscheinlich aus dem 18. Jahrhundert. Der Inhalt handelt von einer Sage um den grossen Philosophen Dschuang Dsi (ca. 350 v. Chr.).

Dschuang Dsi sah unterwegs eine Frau, die mit einem Fächer ein Grab fächelte, und er fragte sie nach dem Grund. Sie sagte, ihr Mann sei kürzlich gestorben, und sie habe ihm versprochen, erst dann einen anderen Mann zu heiraten, wenn sein Grab schon trocken wäre. Jetzt wolle sie mit Hilfe des Fächers das Grab möglichst schnell zum Trocknen bringen. Da Dschuang Dsi schon ein Halbgott war, liess er Geister das Grab trocknen. Zum Danke schenkte ihm die Frau den Fächer. Als Dschuang Dsi wieder zu Hause war, erzählte er das Ganze seiner Frau und zeigte ihr den Fächer. Seine Frau war wütend auf jenes Weib, weil es so untreu war, und zerbrach den Fächer. Dschuang Dsi glaubte aber nicht, dass seine Frau ihm wirklich treu bleiben würde. Darum stellte er sich eines Tages tot und wurde in einen Sarg gelegt. Darauf verwandelte er sich in einen jungen,

schönen Prinzen, der als Freund des Dschuang Dsi seine Familie besuchte. Tatsächlich verliebte sich seine Frau in ihn. Der Prinz wurde aber plötzlich krank. Es gab nur ein Mittel, das ihm helfen konnte, nämlich menschliches Gehirn. Das war sehr schwer zu bekommen. Die Frau fragte ihn, ob ihm auch das Gehirn einer Leiche helfen würde. Der Prinz sagte: « Ja, wenn die Leiche noch nicht zu alt ist ». Darauf ging die Frau, ausgerüstet mit einer Axt, zu dem Sarg, um das Gehirn ihres Mannes zu holen. Als sie den Deckel des Sarges aufgemacht hatte, stand Dschuang Dsi auf und fragte seine Frau: « Was willst Du von mir? » Seine Frau schämte sich und erhängte sich. Dschuang Dsi aber hatte genug von der Welt und verschwand für immer.

Der Titel « Schmetterlingstraum » ist einer Erzählung aus dem Buch « Dschuang Dsi » (Buch II, S. 21, übersetzt von R. Wilhelm) entnommen:

« Einst träumte Dschuang Dschou (Dschuang Dsi), dass er ein Schmetterling sei, ein flatternder Schmetterling, der sich wohl und glücklich fühlte und nichts wusste von Dschuang Dschou. Plötzlich wachte er auf: da war er wieder wirklich und wahrhaftig Dschuang Dschou. Nun weiss ich nicht, ob Dschuang Dschou geträumt hat, dass er Dschuang Dschou sei, obwohl doch zwischen Dschuang Dschou und dem Schmetterling sicher ein Unterschied ist. So ist es mit der Wandlung der Dinge. »

(30) Die Herbststimmen der vier Saiten.

Der Text ist von dem Dichter Djiang Schi-tjüan (18. Jahrhundert) gedichtet. Der Komponist ist unbekannt.

Der bekannte Dichter und hohe Beamte Be Lo-tiän (ca. 820 n. Chr.) wurde, als er in der Hauptstadt ein offenes Wort gewagt hatte, als Oberbürgermeister in die Provinz versetzt. Er fühlte sich dort sehr einsam und verlassen. Nach zwei Jahren hatte er sich schon etwas beruhigt. Als er eines Nachts zwei gute Freunde zum Schiff brachte, hörte er Lautenklänge aus einem kleinen Boot. Darauf bat er die Lautenspielerin, auf sein Schiff zu kommen und ein Stück zu spielen. Die Lautenspielerin sang zur Laute und erzählte ihren Lebenslauf: wie sie einst eine bekannte Sängerin in der Hauptstadt gewesen sei, wie sie einen Kaufmann geheiratet hatte, der sich jetzt immer auf Reisen befand. Sie fühlte sich daher sehr einsam. Als der Dichter das Lautenspiel hörte, weinte er bitterlich, weil er sich seiner Jugendzeit in der Hauptstadt erinnerte. Er nahm Abschied von seinen Freunden und dichtete, als er nach Haus kam, das bekannte « Lautenlied ».

Das folgende Lied schildert die Virtuosität der Lautenspielerin. Nachdem der Dichter das Vorspiel gehört hat, singt er:

*Wenn ihre Finger das Instrument zupfen, klingt es,
wie wenn Perlen auf einen Teller fielen.
Manchmal klingt es wie der Regen
oder wie die Nachtigall oder wie ein Kampf.
Sieh mal an, wie sie ihren Kopf neigt
und spielt.
Sie kann ihre Traurigkeit nicht ganz ausdrücken.*

TRANSKRIPTION:

Die Namen der 30 bekanntesten klassischen Opern

1. 琵琶記 2. 浣紗記 3. 拜月亭 4. 白兔記 5. 殺狗記
 6. 荆釵記 7. 牧羊記 8. 四擊猿 9. 繡襦記 10. 翠屏山
 11. 義俠記 12. 霸王別姬 13. 牡丹亭 14. 邯鄲夢 15. 南柯夢
 16. 紫釵記 17. 獅吼記 18. 竇娥冤 19. 紅梨記 20. 燕子箋
 21. 西樓記 22. 一捧雪 23. 占花魁 24. 風箏誤 25. 醉菩提
 26. 長生殿 27. 桃花扇 28. 西廂記 29. 蝴蝶夢 30. 四絃秋

Die Büchertitel der angeführten chinesischen Opernliteratur.

- III. 樂府雜錄, 段安節. IV. 舊唐書, 劉昫. V. 中原音韻, 周德清.
 VI. 錄鬼簿, 鍾嗣成. VII. 輟耕錄, 陶宗儀. VIII. 太和正音譜, 朱權.
 IX. 元曲選, 臧懋循. X. 元人雜劇選. XI. 古名家雜劇, 陳與郊.
 XII. 宋元戲曲史, 王國維. XIII. 南九宮譜, 沈璟. XIV. 南曲範, 鈕少雅.
 XV. 嘯餘譜, 程明善. XVI. 顧曲雜言, 沈德符. XVII. 皮曲須知, 沈寵綏.
 XVIII. 北詞廣正譜, 李王. XIX. 靜志居詩話, 朱彝尊. XX. 欽定曲譜, 康熙.
 XXI. 南詞定律, 呂士雄. XXII. 九宮大成南北詞宮譜, 莊親王.
 XXIII. 西華怡情. XXIV. 綴白裘, 錢謙益. XXV. 納書楹曲譜, 葉廣明.
 XXVI. 吟香堂曲譜, 馮某. XXVII. 顧曲塵談, 吳梅. XXVIII. 集成曲譜, 王季烈.
 XXIX. 京調工尺譜, 慨志生. XXX. 梨園佳話, 王夢生. XXXI. 戲考, 中華圖書館.
 XXXII. 鞠部叢談, 周劍雲. XXXIII. 古今戲劇大觀, 中外書局.

Die übrigen chinesischen Personen-, Orts- und Sachnamen.

- Aoki Masako 青木正兒. Ban 板. Be Lo-tian 白樂天. Da-gu 大鼓.
 Da-lo 大鑼. Dao Jz 道濟. Di-dsi 笛子. Jjiang Tchi-lung 蔣世隆.
 Jjiang tchi-tjian 蔣士銓. Jjing 淨. Jjing Fang 京房. Dou 竇.
 Dou Tian-dschang 竇天章. Dschang 張. Dschang Da-to 張大復.
 Dschang Jjan 張炎. Dschau Bo-tschou 趙伯壽. Dschau Wu-niang 趙頌.
 Dscheng yuan-lo 鄭元和. Dschu Dsai-yü 朱載堉. Dschu Tjjan 朱權.
 Dschuang Si 莊子. Dschun 準. Dschung tchi-tscheng 鍾嗣成.
 Du Li-niang 杜麗娘. Duan An-djia 段安節. Eel Huang 黃. Fan Li 范蠡.
 Fan Jä 范曄. Gan-nian 乾念. Gao Ming 高明. Guo Lau 果老.
 Guo Jü 國語. Han 漢 (12. Oper), 韓 (24. Oper). Han-dan 邯鄲.
 Hou Dschau-dsung 侯朝宗. Hou Han tchu 後漢書. Hsi tchi 西施.
 Hsia Jjin-jän 薛近家. Hsia Su-tjen 謝素秋. Hsiao-gu 小鼓. Hsiao-lo 小鑼.
 Hsü Jz 徐暉. Hsü Fu-dru 徐復祚. Hsü Hsi 徐興. Hsü Ling-tai 徐靈胎.
 Hsü wa 徐渭. Hu 胡. Hua Hsing-jün 華行雲. Hung tcheng 洪昇.

Hsiao Hsiao-gi 霍小王 Hsiao Du-liang 霍都梁. 9 Pêng Hsüä - 捧雪.
 Jui-lan 瑞蘭. Jui-liän 瑞蓮. Kun Tjü 崑曲 Kung-yün-ting 孔云亭
 Li 禮 (sitte), 李 (Name), Li Hsiang-djün 李香君. Li Li-wäng 李笠翁.
 Li Schi-lang 李十郎. Li ya-hsian 李亞仙. Li yui 李王.
 Liang Be-lung 梁伯龍. Liu 柳. Liu Si-yuan 劉智遠.
 Liu Meng-me 柳夢梅. Lu 盧. Lu Scheng 盧生. Lü Bu-me 呂不韋.
 Lü Dung-bin 呂洞賓. Lü Schi Tschien Tjü 呂氏春秋. Lun-yü 論語.
 Mau ya-schou 毛延壽. Mi Heng 禰衡. Ming Fi 明妃. Mo Hwai-gu 莫懷古.
 Mo Su-hwei 穆素徽. Nan-ko 南柯. Nan Pa 南浦. Nieu schan-ya 鈕鈔雅.
 Peng Si 榔子. Pi-xa 琵琶. Pan-ban 散板. Schen Djing 沈璟.
 Schen Tsai 沈采. Scheng 笙 (Instrument), 生 (Mannesrolle).
 Schi Hsü 石秀. Schi Hui 施惠. Schun 辭. Schun-gi-fen 淳于芬.
 Su Dung-ko 蘇東坡. Su Wu 蘇武. Sun Hwa 孫華.
 Sun Ju-tjüan 孫汝權. Sun yung 孫榮. Tang Be-tji 湯北溪.
 Tang Hsian-dsu 湯顯祖. Tiän Bao 天寶. Tji 戚.
 Tji Dji-quang 戚繼光. Tjia 錢. Tjia Liu-hing 錢流行. Tjin 琴.
 Tji Pai 曲牌. Tsai 蔡. Tsai yung 蔡邕. Tsan Tsau 曹操.
 Tschien Dji-tschang 陳季常. Tschou 丑. Tschu 楚. Tsi yuan 詞源.
 Tsing Tschung 秦鍾. Tzui 崔. Tzui Ping schan 翠屏山. Wang 王.
 Wang, Kwang-chi 王光祈. Wang Me-niang 王美娘.
 Wang schi-fu 王實甫. Wang schi-fang 王十朋. Wang Ting-ne 汪廷訥.
 Wang yü-gang 王漁洋. We liang-fu 魏良輔. Wu 吳.
 Wu Me-tsan 吳梅村. Wu Lung 武松. Wu Wang 武王.
 Wu yuan 伍員. Ya Guang-ming 葉廣明. Ya Hsian-dsu 葉憲祖.
 Yan 詹. Yang 陽. Yang Hsi-hsian 楊習賢. Yang Hsiung 楊雄.
 yang yü-huan 楊玉環. Yin 陰. Yü 樂 (Musik), 越 (Land).
 Yü Lü Tjüan-schu 樂律全書. Yüan Da-tscheng 阮大鍼.
 Yüan Yüi-ling 袁于令. Yüi Su-ya 于叔夜. yü-liän 玉蓮.

LAOSTE UND DIE BIOLOGIE

von Dr. HEINRICH STADELMANN

Es könnte unzeitgemäs erscheinen, sich mit Laotse zu befassen, wo die Gegenwart uns bedrängt, seelisch, geistig und materiell.

Wäre es deshalb nicht als vornehmste Aufgabe anzusehen, mutig den Misshelligkeiten des Heute zu begegnen, die den Menschen am Leben vorbeigehen lassen, das Übel an der Wurzel anzufassen und es unschädlich zu machen, auf dass endlich die Menschenwelt in geordneten Verhältnissen leben kann?

Gerade dieses Zieles wegen, um eines menschheitlichen, kulturellen Aufbaues willen, muss ein Mensch, der vom Leben und seiner Grundregel, vom Menschen und seinen Verhältnissen Wahrheiten zu sagen hat, gehört, muss von Laotse gesprochen werden.

Ist es kein Rückschritt oder gar eine Hemmung in der Entwicklung kulturellen Lebens, wenn ein längst Toter auferweckt und als ein Weiser in eine Zukunft ausersehen werden soll?

Können Verhältnisse, wie sie ehemals im fernen Osten bestanden haben, mit heutigen Umständen und Vorgängen im Westen in Parallele gesetzt werden?

Sprach Laotse nicht nur zu seinen Landsleuten?

Laotse ist in seinen Aussprüchen unpersönlich, wie das Leben selbst. Er ist der Mund des Lebens, das den Menschen seine zu Verlust gegangenen Wahrheiten wieder geben will.

Konnte Laotse für heute Giltiges vom Leben sprechen, da er keine Biologie kannte?

Zwischen Laotse's Auffassung vom Leben und der Lehre vom Leben, der Biologie, scheint eine unüberbrückbare Kluft zu liegen.

Im Osten konnte Laotse, der Verfasser des Taoteking, des « Buches vom Sinn und vom Leben », nicht mit dem Rüstzeug der Naturwissenschaft arbeiten; er hat nicht experimentiert; ihm stand kein Laboratorium zur Verfügung; indes im Westen die Naturwissenschaft mit allen ihr eigenen Hilfsmitteln sich der Biologie zur Verfügung stellte und so die vorher geübten philosophischen Grübeleien über das Leben auf die Seite schob.

Laotse's Buch « Taoteking » ist alt. Die Biologie ist eine junge Wissenschaft, konnte aber bald schon durch Zuhilfenahme von Physik, Chemie, Physiologie, Anatomie auf eine überreiche Fülle von Forschungsergebnissen blicken. Die Biologie, als Lehre von den Lebensäusserungen und Lebensformen, durchforschte das Wachstum der lebendigen Geschöpfe und machte bedeutsame Funde bezüglich der Teilung der Zellen; spürte der Entwicklung der Eizelle bis zu dem fertigen Geschöpf nach; fand Gesetze der Vererbungsanlagen; befasste sich erfolgreich mit der Erkundung nach den Eigenschaften und Funktionen der sogenannten lebendigen Substanz; zog bereits das Seelen- und Geistesleben in ihr Forschungsbereich und dringt deshalb vor bis zu den kulturellen Institutionen.

Eine ungeheuere Menge von biologischen Ergebnissen liegt vor. Und doch ist die Biologie der Beantwortung der Frage nach dem Leben bis heute nicht nahe gekommen; nicht deshalb, weil sie als Wissenschaft jung ist; sondern weil sie auf ihrem Forschungsgebiet sich der Methoden bedient, die anderen Gebieten, wie der Physik und der Chemie, entnommen sind.

Die Biologie strebt heute darnach, eine selbstständige Wissenschaft zu werden. Beobachtet der Biologe an seinem Untersuchungsobjekt auch Vorkommnisse, die sich physikalisch ausdeuten lassen, so kann das nicht besagen, dass das Leben als ein physikalischer Vorgang zu bewerten sei. Die Physik kann sich nur mit einem bestimmten Teil der Naturvorgänge befassen; sie ist eine Teilwissenschaft, während die Biologie die Wis-

senschaft vom Ganzen ist und sich mit organismischen Ganzheiten zu befassen hat ; sie sucht heute nach dem Einenden, das den steten Formenwechsel der Geschöpfe bei Fortpflanzung, Entwicklung, Wachstum, Ernährung begreifen lässt ; sie fahndet nach dem Schöpferischen.

Einer Biologie, als selbständiger Wissenschaft, ist es vorbehalten, sich richtungweisend und gestaltgebend für alle kulturellen Institutionen im Einzelleben und im sozialen Leben der Menschen auszuwirken.

Blicken wir hinüber zu Laotse, dem die ganze Welt mit Einschluss seines Ich, als ein einheitlicher Organismus zur Schau und Innenschau sich stellte ! Und fragen wir, kann der Alte der westländischen jungen, nach neuen Methoden suchenden, biologischen Wissenschaft etwas bedeuten ?

LAOTSE

und die Biologie

Der Ordnungslauf der Menschenwelt in ihren gegenseitigen Beziehungen hat sein gewohntes Geleise eingebüsst; eine Verwirrung ist eingetreten, worunter jeder Einzelne zu leiden hat.

Man ist sich der Unhaltbarkeit und Untragbarkeit der Verhältnisse wohl bewusst ; weiss aber keinen Anfang zu finden, der zu einem gedeihlichen Ende führt. Die Ratlosigkeit ist gross.

Was ist der Grund dieses Chaos und wo ist der Weg zur Lösung aus den bestehenden seelischen Konflikten, geistigen Nöten und wirtschaftlichen Niedergängen ?



Die Kulturen der europäischen Völker waren ehemals durch Rom vernichtet worden. Als Europa sich nach der römischen Invasion neu einzurichten und zivilisatorisch und kulturell auszuformen begann, geschah es nach römischem Muster.

Eine imperialistisch-merkantile Geistigkeit, die in weiterer Entwicklung Militarismus und Kapitalismus nach sich zog, war die römische Hinterlassenschaft für Europa. Mächtige blendende Herrlichkeiten waren daraus erwachsen.

Rom hatte sich zwecks Ausdehnung seiner Herrschaft über die Welt und zur Gewinnung des Welthandels rein rationalistischer Massnahmen bedient, und der Rationalismus war folglich, wenn auch mitunter von Rufen nach natürlichem Lebensausbau zurückgedämmt, zum Lenker der europäischen Geschicke geworden.

Dies zeigt die Moral, die Wissenschaft und die Wirtschaft Europas.



Die Moral hatte doppelten Boden; Mord und Lebensvernichtung erschienen z.B. als Gebot, wenn es sich um Erweiterung von Macht und Besitz handelte ; sogar die Wissenschaft stellte sich durch die Technik in den Dienst dieser Moral und ersann Instrumente zur Zerstörung. Die Wirtschaft hatte als Ausgangspunkt und als Ziel den Gewinn.

In äusserster Zuspitzung der rationalistischen Einstellung gingen seelische und geistige Werte in der Geltung zurück, soweit sie nicht als gewinnbringend und machterwei-

ternd anzusehen waren; der Mensch, sein Leben und seine Arbeit wurden gleich Sachen betrachtet und dementsprechend ausgemünzt.

Heute steht Europa vor dem kläglichen Endergebnis seiner rationalistischen Einstellung und Lebensnützung. Versuche allerlei Art, Ordnung in die chaotische Menschenwelt zu bringen, sind bisher gescheitert.

Immer noch versucht man, durch allerlei rationalistische Zwangsmassnahmen Gesundheit zu bringen; aber man vergisst dabei, dass man sich gerade durch den Rationalismus längst aus der Welt des natürlichen Lebensgeschehens fortbegeben hat, und man weiss nicht, dass man nur in einer Wahnwelt mit öden Fiktionen politisch und wirtschaftlich unfruchtbare Streite führt.

Die Kunde vom Aufstieg Europas zu goldenem Glanz und zu weltgebietender Macht war nach dem Osten gedrungen. Einesteils eiferte diese Nachricht zu einem Nachturn an; andererseits verbreitete sie Schrecken, zumal der Europäer seine rationalistischen Mächenschaften den Osten schwer fühlen lies.

Japan sog die merkantil-imperialistische Geistigkeit des Europäers auf, legte seine bewaffnete Hand auf China und begnügt sich vorerst noch, als Wirtschaftsimperator der Welt zu gebieten.

China, das Land der Treue zu sich selbst, hielt sich fern von den abnormen Lebensverhältnissen des Westens. Allein das Eindringen der Europäer in China und japanisches erfolgreiches rationalistisches Vorgehen in China, dazu die jetzt in China verbreiteten europäischen technischen und wissenschaftlichen Kenntnisse legen China bereits die ernste Frage vor, ob es nicht richtig sei, seine Lebensauffassung, die Chinas Wirtschaftsleben bisher bestimmt hatte, aufzugeben und es dem Westen nachzutun.

Es fehlt angesichts der heutigen Weltlage in China nicht an Stimmen, die den alten ethischen Bestand, dieses natürliche, von keinem andern Volke noch gesetzte Fundament einer Lebenskultur, der Not gehorchend, erschüttert wissen wollen.

So leidet der Westen und leidet der Osten.

**

Gewiss hat der europäische Mensch das grösste Interesse an der Gesundung seiner Verhältnisse. Soll in erster Linie die Wirtschaft einer Genesung zugeführt werden? Wie? Die Wirtschaft ist im Schlepptau der Staatspolitik. Also soll mit Hilfe der Politik Wandel geschaffen werden? Völkerversöhnung? Auf welcher Grundlage? Die Politik ist Ausfluss des Rationalismus. Also den Rationalismus bekämpfen? Bisher erschien er trotz aller Gegenmassnahmen immer wieder, wenn auch mit einem anderen Gesicht.

Ist es nicht richtig, die grundlegende Vorfrage zu stellen und sich darauf zu besinnen, worum es sich wesentlich handelt?

Es geht um den Menschen und sein Leben.

Deshalb können Ausgangspunkte für eine Regelung und Ordnung menschlicher Lebensverhältnisse nur der Mensch und sein Leben sein. Lebensfremd sind heute in Europa Wirtschaft und Politik; denn der Rationalismus, der die beiden bestimmt, ist lebensfeindlich.

**

« Kein schlimmeres Unheil gibt es, als die Sucht nach Gewinn. » (46) « Um die Welt zu gewinnen, muss man frei sein von Geschäftigkeit. » (57) « Vorbedacht ist der Torheit Anfang. » (38) Treffendere Worte zur Aburteilung des Rationalismus konnten nicht geprägt werden.

蘇
家
小
像

蘇
先
繪



Sou Sie Mère et enfant



Wie Male der Warnung stehen sie in ihrer schlichten Einfachheit da : « Gewinn », das Ziel des Rationalismus; « Geschäftigkeit », der Weg dazu ; « Vorbedacht », das ist der nach vorgefasster Meinung berechnende Verstand, der Verleiter zu Irrwegen des Lebens.

Er muss ein Mensch mit genauer Kenntnis des Menschenwesens gewesen sein, der solches Vermächtnis hinterliess; ein tief Schauender in das Menschenleben; ein Mensch, der das Wunder des Lebens in sich erfüllte und in Achtung vor diesem hehren Wunder das Leben nicht missbraucht wissen wollte : LAOTSE.

Der « Alte », vor zwei und einhalb Jahrtausenden hat er in seinem Taoteking dem Rationalismus den Schlag versetzt; Laotse, der Alte, aus dem durch letzte und tiefste Erfahrung die Jahre den Jungen machten. Laotse steht heute in jugendlicher Frische vor uns als Retter des Lebens.

Der Einwand, « was Laotse damals ausgesprochen hat », weiss heute jeder, wäre nicht unangebracht, wenn man heute nicht nur vom Endergebnis aus den Schluss auf die Unrichtigkeit rationalistischen Handelns zöge.

Laotses Aussprüche aber gründen in einem Anfang. Laotse geht zurück zu den Wurzeln des Weltgeschehens, woraus endlich der Mensch geboren wurde; verfolgt das Leben in seinem unerbittlich gleichen Regellauf, blickt in das Werden und Vergehen der lebendigen Gestalten mit geradezu wissenschaftlicher Genauigkeit und muss derart alles finden, was der Mensch auf Erden für sein Leben braucht; nun kann er den Weg ihm zeigen, den das Leben nimmt und den der Mensch zu gehen hat.

Befindet sich der am Rationalismus enttäuschte Europäer an der Mündung eines unheilvollen Geschehens und muss ins Uferlose starren, so bewegt sich Laotse im Lebensgrund und kann vorausschauend vom Ende sagen das kommen wird, wenn der Weg des Lebens vom Menschen verlassen, nicht beachtet, verquert und abgelenkt wird.

« Die Welt ist ein geistiges Ding », (29) sagt Laotse. Solche Worte scheinen im Widerspruch zu stehen mit einer naturwissenschaftlichen Weltauffassung. Wird doch das Weltgeschehen seitens der Physik mechanistisch auszudeuten versucht! Weist aber nicht schon die aus mechanisierendem Rationalismus gekommene Lebenshandhabung der Menschen den Widerspruch gegen das Leben, seine Regel und seine Notwendigkeiten auf? Ist der Mensch nicht ein kosmisches Erzeugnis? Kann schon deshalb die Welt nicht als Mechanismus angesprochen werden?

Doch Laotse dringt viel tiefer vor, als die Physik es vermag. Er beschaut die Welt von kosmobiologischem Gesichtspunkte aus. Jetzt öffnen sich ihm die Pforten zum Jenseits der Sinne und er gewahrt das Wunder des Weltwerdens aus einer sinnlich nicht fassbaren, gestaltlosen Dynamik.

Damit steht Laotse inmitten der Strebungen der modernen Biologie, die das Physikalische biologisch auslegen will.

Heute sind es noch tastende Versuche, die unsere biologische Weltanschauung dereinst begründen sollen; Laotse hat bereits das dynamische Geschehen und Nichtgeschehen bei der Morphogenese der Gestalten und bei deren Morphothanatos aufgewiesen, ohne sich einem Mechanismus zu verschreiben und ohne sich seine Aufgabe durch Annahme einer vitalen Energie zu erleichtern.

Die Findung der Quelle alles Geschehens darf Laotse sagen lassen, « die Welt ist ein geistiges Ding » (29) und erlaubt ihm den Zusatz, « ein geistiges Ding, das man nicht behandeln darf ». Mit dem « behandeln » trifft Laotse den das Leben mechanisierenden Rationalismus.

Man hat Laotse einen Philosophen genannt.

In einem Spruch (20), wo er im Gegensatz zu den vielen, die sich nur von den Sinnen leiten lassen, seine Stellung in der schaffenden Allwelt betont, sagt Laotse, um diesen Unterschied deutlich hervorzuheben : « Die Menschen der Welt sind so wissbegierig ».

Nicht von Liebe zur Weisheit, d.i. Philosophie, ist Laotse bewegt; er « hält wert die spendende Mutter » (20); denn nicht das Wissen bildet den Menschen zum vollwertigen kosmischen Menschen, zu einem « Berufenen », aus.

Das lebensspendende, lebensbehütende Prinzip ist es, dem Laotse folgt. Philosophische Aufspaltungen des Weltganzen und des Menschen und Menschengeistes liegen ihm ferne; er konstruiert keine rationalistische Erkenntnistheorie mit Unrealitäten des Lebens; er stellt nicht den Menschen aus der Welt hinaus und versucht nicht, ihn seines Geistes zu berauben, um diesen gesondert zu sezieren.

Wenn Laotse einmal sagt : « Ist das Ich mehr, so gibt es keine Gefahren » (16), so deutet dieser für unsere Lebenspraxis wichtige Satz zugleich auf ein Aufgehenmüssen und ein aufgelöstsein des Ich im All.

Gehen doch die Philosophen nur von sich selbst aus, wenn sie ihre Gebäude der Weisheit errichten. « Wer selber scheinen will, wird nicht erleuchtet. » (24) « Das Grosse im Kleinen und das Viele im Wenigen sehen » ist Leitmotiv für Laotse. Denn alles geschieht nach gleicher Regel.

Schon die Tatsache, dass Laotse aus seinem Schauen in die Geschehnisse des Lebens stets den Weg zur natürlichen Lebensführung anzugeben vermag, bestätigt die Richtigkeit seiner Methode, wenn wir unter Methode den Weg verstehen, den Laotse für sein Erleben des Lebens geht. Man braucht nicht weit hinaus in die Welt wandern, um des Erlebnisses vom Leben teilhaftig zu werden; « ohne aus der Türe zu gehen, kann man die Welt erkennen. » (47) Es ist die innere Schau, die das Geheimnis des schaffenden Lebens offenbart. Gerade deshalb aber, weil der Erkennende die ganze Welt in seinem Ich fühlt und sein Ich in der Welt aufzulösen vermag, kann er nicht zu philosophischen Selbstherrlichkeiten gelangen, die niemals auch nur den geringsten Wink für ein sich Auswirken des Lebens geben.

« Der Berufene hat kein Herz für sich; er macht der Leute Herz zu seinem Herzen » (49); und wieder : « Er setzt sein Selbst hintan, und sein Selbst kommt voran. » (7) « Er entäussert sich seines Selbst und sein Selbst bleibt erhalten. Weil er nichts Eigenes will, darum wird sein Eigenes vollendet. » (7)

In diesen Sätzen Laotses ist die innige Verbundenheit des Menschen mit der Welt und zugleich eine lebensethische Forderung und eine Verheissung ausgesprochen.

Ersichtlich, wie die Lebenserkenntnis Laotses sofort ins Soziale ausschlägt; in dieses Soziale, das einzig und allein diese Bezeichnung verdient, weil es von der organisierenden Grundregel des Lebens getragen ist.

« Wer festhält das grosse Urbild, zu dem kommt die Welt. » (35) Das Urbild des kosmischen Lebensgeschehens wird zum Vorbild menschlicher Lebenseinrichtungen. « Der Berufene : Er umfasst das Eine und ist der Welt Vorbild. » (22) Dieses Eine, es ist der Weg, den alles Geschehen und Gestalten im Anfang nehmen musste und von da ausgehend immer und überall noch nehmen muss, um ordnungsmässig sich auszuwirken.

Laotses Aussprüche weisen immer auf Eines und immer das gleiche Eine; sie verweisen auf das Lebensgeschehen, das immer und allorts in gleicher Art sich vollzieht; und auf die Anwendung dieser inneren Lebenserfahrung für die Lebensgestaltung und Lebenshaltung der Menschen.

Konnte je ein Philosoph seine Erkenntnisse auf solche Einfachheit bringen und solche Einfachheit zum Ausgangspunkt für Völkerleben und Regierungsmaximen machen ?

Laotse sieht in ein Ganzes; er erschaut das gestaltende Leben. Hinter der Liebe zur Weisheit jedoch steht die Liebe zum Ich. Wie fern ist Laotse der rationalistischen Philosophie !

Wie konnte Laotse dazu gelangen, seinen Gedanken über Leben, über Werden und Vergehen, über Mensch und menschliche Beziehungen und Lebensbedarfe Sicherheit zu

verleihen? Er konnte sich doch keiner biologischen Wissenschaft mit dem Rüstzeug Physik p. Chemie bedienen. Gerade deshalb konnte Laotse in die Tiefen des All hinuntersteigen, wo er den Menschen mit dem All zu einer Einheit verbunden fand.

Die Biologie als Wissenschaft hat sich bisher an Einzelercheinungen des Lebens gehalten und hat diese jeweils zu erklären versucht. So konnte sie das Eine im Allen nicht finden, das schöpferisch die Gestalten werden lässt.

« Der Sinn wirkt die Dinge, unsichtbar, unfasslich », (21) sagt Laotse. « Und woher weiss ich, dass aller Dinge Entstehung so beschaffen ist? Eben durch ihn. » (21)

Laotse dreht sich dabei scheinbar im Kreise. Aber er erfüllt durch sein persönliches Ich das Unpersönliche im All; er erfüllt die Einheitlichkeit beider.

Die Anwendung seiner Intuition auf Geschehen, Wirken, Gestalten bestätigt ihm diese kosmische Wahrheit.

Wenn Laotse vom Werden der Dinge spricht, so scheint er der biologischen Denkweise ferngerückt. Sätze, wie: (1) « Jenseits des Nennbaren liegt der Anfang der Welt. Diesseits des Nennbaren liegt die Geburt der Geschöpfe », könnten Laotse zum Mystiker stempeln. Von einem zwiefachen Sein ist die Rede. « Beides hat einen Ursprung und nur verschiedene Namen. Diese Einheit ist das grosse Geheimnis. Und des Geheimnisses noch tieferes Geheimnis: Das ist die Pforte der Offenbarwerdung aller Kräfte. »

Wie soll der Biologe sich diese Sätze deuten?

(41) « Wenn ein Weiser niederer Art vom Sinne hört, so lacht er laut darüber. » Wir stimmen diesen Worten Laotses zu, wenn wir unter dem « Weisen niederer Art » denjenigen verstehen, der sich nur an die Sinneswelt hält und folglich Teilwissenschaft treibt, wo doch die Schau ins Ganze geboten ist. Der Biologe, der den Blick ins Ganze senkt, wird zustimmen müssen, wenn Laotse sagt: « (4) Der Sinn — durch Laotses Benennung ausgedrückt « Tao » — fasst alles Bestehende in sich. « Die gleichregeligen Abläufe alles Lebens verweisen den Biologen auf die gemeinsame Wurzel aller lebendigen Gestalten. Jeder Individualrythmus ist, von einem Urrytmus ausgehend, auf diesen abgestimmt. »

Nur wer als Mechanist sich Biologe nennt, der bleibt Laotse fern; der wird nie begreifen, dass « der grosse Sinn allgegenwärtig » ist, (34) und wird nicht zustimmen, wenn es heisst: « Alle Geschöpfe verdanken dem grossen Sinn ihr Dasein und er verweigert sich ihnen nicht... Er kleidet und nährt alle Geschöpfe. » (34)

Aus Ungestaltetem wird das Gestaltete und dieses Ungestaltete ist weiter wirksam im Gestalteten; es « kleidet und nährt alle Geschöpfe ».

Wir fassen dieses Kleiden und Nähren in echtem biologischen Sinne auf; beruhen das Werden eines Integuments der Geschöpfe, d. i. deren materielle Abgrenzung von der Umgebung und die Ernährung nicht auf dem Geheimnis der « Offenbarwerdung » des « Ewig—Jenseitigen », wie Laotse sagt, als « Ewig—Diesseitiges »? Die Geburt der Materie aus Immateriellem ableiten entspricht durchaus dem tiefenbiologischen, dem kosmobiologischen Denken, das sich mit der Morphogenese trägt.

Nur wer als Mechanist die Materie als von Ewigkeit her gegeben ansieht und die Geschöpfewelt sich aus winzigen materiellen oder energetischen Bausteinen zusammengefügt denkt, kommt hier nicht mit; aber er muss infolge seiner mechanistischen Weltauffassung auch darauf verzichten, jemals dem schöpferischen Leben nahe zu kommen.

Zeiträumliches kommt aus Zeit—und Raumlosem. (40) « Alle Dinge der Welt entstehen im Sein. Das Sein entsteht im Nichtsein. » Das für die Sinne Seiende stürzt aus dem für die Sinne nicht Seienden. Das ist des schaffenden Lebens Geheimnis.

Mit diesem Geheimnis beginnt Laotse seinen Taoteking; in der Folge löst er das Problem auf dem Weg, den unsere Biologie von heute einzuschlagen versucht; auf dem Weg, das Physikalische biologisch zu erfassen.

Laotse ist kein Mystiker.

Wir verstehen Laotse als den Menschen, der beim Anblick der Gestalten des Lebens zugleich ihre Vergänglichkeit zu tiefst wahrnahm; der nach dem Unvergänglichen suchte, das die Gestalten wie Trugbilder auftauchen und sie wieder verschwinden lässt; der die lebensmathematische Regel fand, worauf alles Werden und Vergehen beruht. Wir ersehen in Laotse den Biologen des All; wir erkennen ihn als den Biophilen, der lebenslogisch geführt den Kampf gegen Materialismus, Mechanismus und Rationalismus aufnahm und den Menschen für individuelle und soziale Lebensgestaltung die Ethik des Lebens verkündete.

**

Laotse bewegt sich mit seinem Denken und Fühlen in einer Ganzheit, obwohl er bei seiner Weltanschauung ein Diesseitiges und Jenseitiges erkennt. Als so grundverschieden er aber auch die zeiträumlichen, sinnlich wahrnehmbaren Dinge von dem nicht zu Sehenden und zu Hörenden anspricht, zieht Laotse doch keinen Trennungsstrich zwischen beiden Wesenheiten; denn, sagt ihm sein Erkennen, Eines geht aus dem andern hervor: « Tao wirkt die Dinge. » (21)

Da man das jenseitig Wesentliche nicht mit Namen nennen kann, wie man Dinge bezeichnet, sagt Laotse (25): « Ich weiss seinen Namen nicht, ich bezeichne es als Tao. » Von Tao spricht er: (25) « Allein steht es. »

Tao ist. Tao ist die Welt des Absoluten im Gegensatz zu der Relativwelt der Dinge und Ereignisse.

Wie aber soll die Relation aus dem Absoluten erfolgen?

Die westländische Naturwissenschaft hat sich nie diese Frage gestellt; konnte sie nie stellen; einerseits überliess sie, was jenseits der Sinne liegt, religiösen Ausdeutungen; andererseits hielt sie sich an fassbare Gegebenheiten, die sie aber durch scharfe Trennungsstriche voneinander abteilte. So unterschied sie insbesondere zwischen einer belebten organischen und einer unorganischen unbelebten Natur. Die eine fiel ins Forschungsgebiet der Biologie, der anderen nahm sich die Physik an. Es wurde Teilforschung von Standpunkten aus betrieben.

Obgleich aber infolge solch strenger Auseinanderhaltung die Biologie sich nicht an die sogenannte anorganische Natur heranwagte, wandte sie dennoch die Ergebnisse der physikalischen Bearbeitung der « anorganischen Natur » auf das Leben an und musste folglich die Erscheinungen des Lebens mechanistisch ausdeuten.

Während die Biologie folglich an Erkenntnissen u. Anwendungen auf die Lebensführung zurückblieb, konnte die Physik, die sich von der Biologie nicht beeinflussen liess, die Technik begründen als Ausfluss ihrer Beschränkung auf die sogenannte leblose Natur.

Das Leben blieb hintergründig von der Wissenschaft unberührt, während die physikalischen Erkenntnisse und die Technik einen ungeheueren, grossen Ausbau erreichten.

Somit aber hat sich im Westen der Welt durch Betrieb von Teilwissenschaft eine mechanistische Kultur und menschliche Lebensgestaltung ergeben, während im Osten eine organismische Kultur erstand, die aus dem Blick in eine einheitliche Welt erwachsen war. Der Osten blieb arm an Technik; der Westen verarmte kulturell durch die Technik.

Der Osten konnte aus seinen Erkenntnissen individuellen und sozialen Lebensreichtum für menschliche Lebensführung und Wirtschaft schöpfen, während der Westen auf eine Mechanisierung des individuellen und sozialen Lebensausbaues und eine Rationalisierung der Wirtschaft hingedrängt wurde.

So haben der Blick ins Ganze einerseits und die Teileinstellung andererseits zu einander geradezu fremd gegenüberstehenden Kulturen geführt.



Parc du Palais d'Été à Peiping - Bateau de Marbre



Palais d'Été à Peiping - Promenade des 1 000 colonnes



Der westländische Zusammenbruch hat heute eine wissenschaftliche Besinnlichkeit wachgerufen. Ganzforschung soll geübt werden; und schon versucht man vorsichtig, biologische Ergebnisse auf die physikalischen Naturgeschehnisse zwecks deren Ausdeutung zu übertragen. Ein Streben der Wissenschaft nach Vereinheitlichung der belebten und unbelebten Natur will sich Bahn brechen; aber immer fehlt noch der gangbare Weg zum Ziel. Denn Materie oder Energie gilt immer noch als von Anfang an bestehend; und damit sind auch die Relationen der Naturgeschehnisse als anfänglich gegeben angesprochen.

Das Absolute zieht die Physik nicht in ihren Betrachtungskreis.

Wenn die Biologie sich der Welt des « Jenseitigen » annehmen könnte und würde, wie sollte sie dann mit ihren Erkenntnissen oder Erfahrungen der Physik beispringen?

Wir müssen uns an physikalische Forschungsergebnisse als Naturtatsachen, aber nicht an physikalisches Denken wenden, wenn wir die Welt jenseits der Sinne erfassen wollen; müssen uns aber nach einer anderen Mathematik mit anderen Axiomen umsehen.

**

(42) « Tao erzeugt die Einheit. Die Einheit erzeugt die Zweiheit. Die Zweiheit erzeugt die Dreiheit. Die Dreiheit erzeugt alle Geschöpfe. Alle Geschöpfe haben im Rücken das Dunkle und haben das Lichte in sich und der unendliche Lebensatem gibt ihnen Einklang »; so spricht Laotse.

Mit diesen wenigen, gedrängt einanderfolgenden Sätzen beschreibt Laotse den organisierenden Ordnungslauf des Weltgeschehens in seiner lebenslogischen Folge.

Tao, Einheit, Zweiheit, Dreiheit sind als Wesenheiten zu verstehen. Das Erzeugen der einen aus der anderen deutet auf Werden und Vergehen.

Dass es sich hierbei nicht um physikalisch auszudeutende Geschehnisse handeln kann, ist sofort ersichtlich. Werden und Vergehen, Leben und Tod entziehen sich einer erklärenden Auslegung durch die Gesetzmässigkeiten der Mechanik.

Wenden wir uns jedoch an Erfahrungssätze des Lebens, dann gewinnt die Erzeugung einer Wesenheit aus einer anderen ihre Deutung.

Wir wissen aus Erfahrung, dass keine Form beständig ist. Alles Gewordene vergeht, d.h. es geht in eine andere Form über; es kehrt zurück zu seinem Anfang, woraus es gekommen war; nicht aber, ohne eine Spur seines Gewesenseins zu hinterlassen. Das sind Axiome der Mathematik des Lebens. Die Biologie spricht dann von Werden und Vergehen, von Vererbung und von einer durch Vererbung bedingten Entwicklung zu sogenannten höheren d.h. mehr verwickelten Gestalten.

Wir übertragen diesen Lebensatz auf die Seinsformen.

Man spricht von Dimensionen; von der Dreidimension, dem Körper; von der Zweidimension, der Fläche; als Eindimension spricht man die Linie an. Durch diese verschiedenen Dimensionen drückt sich das Weltgeschehen aus.

Wir fassen die Dimensionen als Seinsformen auf und wenden den biologischen Erfahrungssatz, wonach eine Form vergeht und eine andere, eine mehr verwickelte, aus ihr wird, auf diese Seinsformen an. Wir haben also nachzusehen, ob und wie die verschiedenen dimensional Seinsformen derart werden und vergehen können, dass stets eine aus der andern wird; dass also die Einheit die Zweiheit erzeugt u.s.w.

**

Beginnen wir mit der eindimensionalen Seinsform, so fragen wir, wie es zu dieser Formbildung gekommen sein konnte.

Das Gestaltete setzt das Ungestaltete Tao voraus. Ungestaltetes kann keine zahlenmässig ausdrückbare Dimension haben; es ist nulldimensional. Mag man es unendlich oder ewig nennen, so ist damit nur gesagt, dass es weder räumlich-zeitlich dimensional noch zahlenmässig benannt werden kann; damit ist aber die Nulldimension als ein besonderes Sein gekennzeichnet, das sinnlich unfassbar ist. Das Nulldimensionale nennen wir Punkt.

Da aber das Ungestaltete, die Nulldimension, eine Wesenheit bedeutet, legen wir dieser Nulldimension einen dynamischen Charakter bei.

Laotse sagt vom Tao : (14) « Das ist es, das gestaltlose Gestalt heisst und das bildloses Bild heisst. » « Man schaut nach ihm und sieht ihn nicht. » Damit ist gekennzeichnet, was wir als dynamische Nulldimension ansprechen. Tao (25) « hat sich selber zum Vorbild ». Dieser Ausspruch Laotse rückt Tao immer näher an die Wesenheit der Nulldimension. Diese Wesenheit ist relationslos; hat « sich selber zum Vorbild »; sie bedeutet das Absolute; sie ist.

Nulldimension, relationslos, ist Ruhe. (25) « So still, so leer »; « allein steht es », sagt Laotse vom Tao. Das ist Ruhe. Bezüglich der Sinne ist Tao das Nichts.

Diese dynamische Nichts, die Ruhe, das Absolute, Tao ist der Ausgangspunkt von Bewegung, von allen Relationen und von allem sinnlich Wahrnehmbaren. « Das Sein entsteht im Nichtsein » (40); so drückt es Laotse aus.

Sehr geheimnisvoll muten solche Worte an. Wie ist das Werden des Seins aus dem Nichtsein, die Geburt des Relativen aus dem Absoluten zu begreifen? Zur Beantwortung dieser Frage ziehen wir einen biologischen Erfahrungssatz in seiner Allgemeinheit zu Rate; den Satz vom Vergehen und Werden, das durch Verwandlung geschieht. Alles muss sich immerfort verwandeln.

Alles im Kosmos ist in Fluss und bleibt in Fluss; unaufhörlich gehen Verwandlungen vor sich, sagt die Biologie, und kann nicht mit mathematischen Grössen rechnen, die sich selbst gleich bleiben.

Allerdings ist die Verwandlung der Dimensionen, der Eine in die Zweidimension u.s.w. der Biologie heute noch nicht geläufig.

Sprechen wir von einer Verwandlung des Nichtseins in Sein, von Ruhe in Bewegung, d.i. von Nulldimension in Eindimension, so erfährt dieser Satz dennoch seine Rechtfertigung durch die biologische Denkweise. Diese Denkrichtung befasst sich nicht, wie die Physik, mit zu untersuchenden Gegebenheiten und mit deren Beschreibung, sondern mit dem Werden der Gestalten.

(Fortsetzung folgt.)

WU-TAO-TZE

Seitdem die europäische Menschheit in die Geschichte trat, hat es nie ein Zeitalter chaotischerer Zustände, dichterem intellektuellem Finsternis, schwererer Barbarei gegeben als diejenige, welche mit dem 7. Jahrhundert beginnt und ungefähr mit dem 10. endet. Aber gerade damals herrschte in China die Tangdynastie (618-960), welche die höchste Blüte des chinesischen Kulturlebens darstellt; nie war das Reich kraftvoller, nie vorher, noch nachher, haben sich die Künste so frei entfaltet. Es war nicht nur eine Epoche äusseren Glanzes, sondern tiefer Verinnerlichung. Man bedenke nur, dass in der europäischen Malerei das Interesse für die Landschaft überhaupt erst im 16. Jahrhundert beginnt und erst im 18. zu wirklich hervorragenden Leistungen führt, während sie in China bereits im 8. Jahrhundert eine Feinheit und Vollendung erreicht, die alle wesentlichen Elemente vereinigt, welche den eigenartigen Reiz und seltsamen Zauber der chinesischen Landschaftsmalerei aller folgenden Zeiten ausgemacht haben.

Der grösste Maler jenes Jahrhunderts, vielleicht Chinas überhaupt, ist Wu-Tao-tze (ungefähr 700-755); mit dem Familiennamen hiess er Wu, mit dem Vornamen Tan-Jüen. Geboren in der Stadt Jang-li, in der Nähe von Kaifong, in der Provinz Honan, kannte er, wie die meisten grossen Künstler, in seiner Kindheit die Armut. Seine Begabung offenbarte sich früh und schon im Alter von 20 Jahren, war er berühmt und hatte seinen Lehrer Chang-Tsen-Chuen überflügelt. Der grosse kunstfreundliche Kaiser Hsüang-Tsung (713-762) hörte von ihm, lud ihn ein und machte ihn zu seinem Hofmaler.

Er soll mehr als 300 Freskobilder an Tempelwänden gemalt haben. Er hat alle Sujets behandelt, die Landschaft, Porträts, Tiere, und religiöse Szenen. Besonders der in China im vorausgehenden Jahrhundert aufgekommene Buddhismus hat ihn zu mehreren seiner bedeutendsten Werke angeregt. Berühmt waren seine Stationen aus dem Leben Buddhas im Tempel Kaiyuan, besonders das Paranirvâna und die Darstellung der Hölle (um 720). Doch schon zu seinen Lebzeiten 742 wurden sie durch Kriegsstürme zerstört. Doch bewahrt ein Triptychon des Tofukuyitempels zu Kyoto in Japan einen mit zwei Bodhisatvas auf weissen Elefanten reitenden Buddha, von seiner Hand.

Die Göttin Kwanyin hat er wiederholt dargestellt, vorzugsweise mit Spitzenschleier und mit einem Kinde auf den Arm. Von diesen verloren gegangenen Bildern existiert im Louvre eine Kopie, leider von geringem Wert mit schwerem Faltenwurf des Gewandes und grimassierendem Gesichtsausdruck. Dagegen ist eine Kopie der Göttin im Tempel Tch'ong-cheng zu Ta-li-Fu (Provinz Junan) viel wertvoller.

Seine Bilder Kung-tses galten als der wirklichen Gestalt am nächsten kommend; dies schon darum, weil er ihn im Gegensatz zu den meisten bisherigen Künstlern, bartlos und mit spärlichem Haarwuchs darstellte, sowie den Meister dessen Enkel Tse-sse, der Lehrer Mongtzes, dem König Tsi gegenüber geschildert, und wie dies auch durch das Äussere seines Schülers Ju-Shu, der ihm bekannterweise besonders ähnlich sah, wahrscheinlich gemacht wird (vgl. die Forschungen des Ssun-Ssai-Fu aus der Ming-Zeit).

Wu-tau-tse brachte einen neuen flotteren Malstil mit vereinfachter Technik auf, dessen Schwerpunkt im Seelischen, in der Ausdruckswirkung lag. Dies gilt schon von seinen Porträts. So bedeutet schon das um 720 angefertigte Porträt eines Generals, der ihm nicht « sass », sondern einen « Schwertertanz » aufführen musste, ein Lossagen von der steifen, akademischen Malweise, eine Vernachlässigung kleinlicher Einzelheiten, ein Ringen um Lebendigkeit und Bewegung, ein Aufsuchen der Gesamtwirkung. Er malt bald mit Pinseln mit feinsten Spitze, bald mit solchen, « gross, wie Kohlköpfe », denn er sucht die Kontrastwirkung der schweren Farbflecke und der feinen dünnen Linien und wird der

Erfinder des « Scharzweiss Skizze », die später unter den Sung so grosse Triumphe gefeiert hat.

Am meisten zeichnete er sich jedoch durch seine Landschaftsbilder aus. Er hat eine Zeitlang bei Herzog Wei-Kung in der Provinz Setschuan gearbeitet, und sich wohl dort die Kenntnis und Vorliebe für das Gebirge angeeignet, die wir an ihm bewundern. Als ihn daher der Kaiser einstmals beauftragte, die leeren Wände des Palastes Ta-Tang-tien auszuschmücken, stellte er, ohne jede vorbereitende Skisse,—denn sagte er, « ich habe die Landschaft in meinem Herzen »—300 Meilen des Laufes des Chialingflusses, mit Gebirgen, Tieren, Fahrzeugen, u. a., in der Arbeit eines einzigen Tages dar. Sein gleichfalls berühmter Zeitgenosse, Li Shuh-ssün, hatte zur Ausschmückung eines ebensogrossen Wandstückes mehrere Monate gebraucht, und der Herrscher stellte den Wert beider Werke gleich!—Wir sehen, dass die Schnelligkeit seines Schaffens legendarisch wurde!

Leider sind fast alle Originalwerke des so fruchtbaren Künstlers—der Katalog der berühmten Gemäldesammlung des Kaisers Huitseng (1101-1126), der Siuan-ho-hua-pu, zählt 93 Titel von Werken Wu-Tau-tses auf—verloren gegangen. Der Schriftsteller Su-Tsum-po berichtet schon im Jahre 1085, dass echte Bilder Wu-Tau-tzes selten geworden seien. Wir sind auf die Zeugnisse seiner Zeitgenossen, auf die Besprechung seiner Werke im Buche über die altchinesische Malerei, dem « Li-Tai-Ming-Hua-Ki », auf den anerkannten Einfluss seines Schaffens, auf erhaltene Werke und auf die existierenden seltenen Kopien, angewiesen. Doch gilt die wunderschöne Gebirgslandschaft mit Wasserfall und zwei Wanderern, die sich im Daitokiyitempel zu Kyoto in Japan befindet, als seine Arbeit. Hohe Felsen, das Spiel bewegten Wassers, zartästige Bäume, zu einer Einheit zusammengefasst, haben immer wieder seinem Pinsel Anregung geboten.

Vie sehr der Meister in seiner Kunst aufging, wie sehr Schaffen mit Leben für ihn identisch waren, erhält aus der sinnreichen Legende, die über sein Ende erzählt wird. « Eines Tages stand er mit dem Kaiser vor seinem Wandgemälde des Chialingflusses. Er zeigte dem Herrscher eine Bergstelle; « hier befindet sich eine Höhle, diese wird sich öffnen und ich werde mit Eurer Majestät darin lustwandeln ». Er machte eine Handbewegung und wirklich öffnete sich die bezeichnete Stelle, eine Höhle wurde sichtbar, in die der Meister eintrat. Von dort aus winkte er dem Kaiser. Als dieser ebenfalls eintreten wollte, fand er sich der glatten Wand gegenüber : die Höhle war nicht mehr zu sehen, der Künstler aber blieb von da an verschwunden ».

Die neue Malweise jedoch, die er geschaffen, ward zum dauernden künstlerischen Vermächtnis. Sie ist erhalten geblieben und mit ihr sein Ruhm !

ROADS AND ROAD TRANSPORT IN CHINA

by T. K. CHAO,

*Vice-Director Bureau of Roads,
National Economic Council, The Republic of China*

August 1934.

1. Road Construction before the Establishment of the National Economic Council

Road transport in China has been well developed since ancient time. The old system of post was mentioned by Mencius in his book, and it attained its full development at the time of Yuan dynasty, through the contributions of the preceding dynasties, especially

Tang and Sung. The Ming and Ching dynasties constructed their post roads with Peiping (then Peking) as the center. There were twelve routes of such government highways totaling approximately 3,000 kilometers. But the old post system came to an end with the introduction of post office, and in the last three or four decades, the government highways gradually deteriorated.

However, since the establishment of the Republic, the provincial and municipal governments have begun to appreciate the importance of the means of transportation and also to pay more and more attention to the construction of roads and streets. In July, 1918, the Ministry of Communications of the Peking Government promulgated the Regulations of Inter-Urban Bus Lines, and in October of the same year the bus-passenger service of the Kalgan-Urga highway was inaugurated. This is the beginning of the Central Government developing roads in our border region. In the following year, the Ministry of Interior promulgated a set of regulations for the repair or construction of highways. In 1920 five provinces in North China were stricken with drought and famine, and the Ministry of Communications tried to relieve the situation by employing a number of famine refugees as labourers to build the Chefoo-Weihsian highway. In 1920 and 1921 the American Red Cross Society and the China International Famine Relief Commission employed the same method to construct roads in Shansi, Shantung, Honan and Hopei (then Chili). This was the time when it was popular with both the government and the charity organizations to give relief to famines through road construction. And through the publicity work of these organs, the public began to appreciate the importance of good roads. In May, 1921, Dr. C.-T. Wang, and a few other well-known personages organized the National Good Roads Association of China, which has as its aim, the rousing of public attention to the importance of good roads and has done much in this direction. In 1925 the National Government was organized in Canton, and the Southwestern provinces, like Kwangtung, Kwangsi, Kweichow, Hunan and Szechuen began to build modern roads. As early as 1920, the Kwantung Provincial Government established a Bureau of Roads, but it was not until 1926 that its plans were carried out. In 1926, Kwangsi also began to build roads on a big scale. And it was in that year too, that the Kweichow province established a Bureau of Roads, while Hunan founded three road engineering offices. This is the time when the Southwestern provinces began to build roads.

The National Government was established in Nanking in 1928, and its Ministry of Communications worked out a network of roads throughout the country. In October of the same year when the Ministry of Railways was formed, the National Government trusted all the work concerning road construction to this newly formed ministry. In December General Chiang Kai-Shek, then chairman of the National Government, instructed the Executive Yuan to construct the following roads : the Nanking-Hangchow, Nankin-Wuhu, Hangchow-Nanchang, Chuchow-Foochow, Pukow-Anking, Hangchow-Anking, and Hsueh-Mongcheng lines. In February of 1929, the Ministry of Railways called a conference of representatives of different provinces, organized the National Roads Planning-Committee and decided to build twelve trunk lines of national roads. In December the ministry promulgated the Specifications for, and the Regulations of the Construction of National Roads as well as the general plan for the National Road Transport. In February, 1930, the Executive Yuan promulgated the Regulations for the Inter-Urban Bus Service. The increasing interest in the road construction in Southeastern China since 1928 by the National Government, resulted in the similar activities of the provincial governments. In 1928 Kiangsu established a Bureau of Roads, and Chekiang did the same in that same year, while Anhwei also began to build roads on a big scale in that very year.

It will be seen from the above that road-building first became popular in North China, then in the Southwest and finally in the Southeast, following in the main the shift of, as

it were, the political center. But there are also other factors to be taken into consideration, such as, the already existent means of communication and the lack of a central authority to supervise and coordinate the road building undertaken by the different provinces.

However, according to the statistics compiled by the National Good Roads Association of China, there were in 1927 only 30,000 kilometers of motor roads in the whole country, but by 1931 the figure rose to 66,000 kilometers which means that in four years the total length of roads in China increased by 36,000 kilometers. However, we should be cautious in accepting the face value of these figures, as the length of the roads completed might have been exaggerated by the provincial authorities in their reports and possibly many of roads included in the reports might be either mud roads or old post roads.

II. *The Construction of Interprovincial Roads by the National Economic Council*

(A) *The Seven-Province Interprovincial Roads* : In view of the necessity of supervising road-construction in the provinces by the Central Government, the National Economic Council started to create a road fund in May 1922, and with the cooperation of the Reconstruction Departments of the Kiangsu, Chekiang, and Anhwei Provincial Governments, organized the Road Committee assisted with a permanent staff of engineers. It also formulated several sets of regulations governing the construction of interprovincial roads, the loan of the road fund, and the estimates and budgets of road-building as well as the engineering specifications of these roads. This marked the beginning of the cooperation between the Central and the Provincial Governments and the former supervision in the construction of interprovincial roads, which are otherwise known as the « national roads ».

In November of the same year, General Chiang Kai-Shek, President of the Military Affairs Commission, called a conference of the heads of the Reconstruction Departments of the following seven provinces—Kiangsu, Chekiang, Anhwei, Kiangsi, Honan, Hupei and Hunan—and members of the National Economic Council at Hankow. In this meeting they decided upon the construction of a number of interprovincial roads, connecting these seven provinces, to be built under the supervision of the National Economic Council. The routes of the different lines were also decided upon at the conference, which also formulated specifications for the construction of the roads as well as those for the estimate of road building.

In the following month, the seven provinces started their construction work, and in November, 1933, all the interprovincial roads between Kiangsu, Chekiang, and Anhwei were completed. In the early part of 1934, Fukien also became included in the interprovincial road construction program, so it now covers eight provinces altogether. At the same time, the National Economic Council maintains its own engineering offices in the Northwestern Provinces and keeps on with road building there, bearing all the expenses incurred.

The above is but a barest sketch of road building activities carried on by the National Economic Council. For a more detailed account, the readers are requested to refer to the Second annual Report of the Bureau of Roads of National Economic Council.

The total length of all the lines of the interprovincial road-net undertaken by the National Economic Council is 23,000 kilometres. However, nearly 6,000 kilometres of these lines were already existent when the plan was formulated and were capable of being used for vehicle communication, but most of them are mud roads. By the end of June, 1934, 5,700 kilometers were completed, so that all the interprovincial roads now in use total 13,000 kilometers, and over 2,000 kilometers are still under construction at present.

Other roads constructed in the various provinces in 1933 and their length may be seen from the following table :

TABLE 1
LENGTH OF HIGHWAYS IN CHINA BY PROVINCES
compiled by Bureau of Roads, in June, 1934

Province	Length of Highways Open to traffic
Anhwei	2,498 Km.
Chalar	3,757
Chekiang	1,882
Chilin	2,125
Fukien	2,449
Heilungkiang	1,970
Honan	2,056
Hopeh	1,873
Hunan	1,576
Hupeh	1,833
Jehol	2,330
Kansu	637
Kiangsi	3,400
Kiangsu	2,312
Kwangsi	7,000
Kwangtung	10,700
Kweichow	1,165
Lianning	2,420
Ninghsia	2,550
Outer-Mongolia	3,176
Shansi	2,025
Shangtung	6,885
Shensi	1,169
Sikang	575
Sinkiang	1,325
Sueiyuan	478
Szechwan	3,980
Tsinghai	1,173
Yunnan	1,344
TOTAL	74,438 Km.

(B) Construction of Road in the Northwest :—Of all the Northwestern Provinces, the National Economic Council is devoting its attention and resources for road-building in only three provinces of Shensi, Kansu and Tsinghai (Kokonor) which are all on our

frontier. This part of the country is rather mountainous and has but few waterways ; and communication in general is poorly developed. The following table shows the roads now in use in these provinces :

Shensi	1,169 Km.
Kansu	637
Tsinghai	1,173

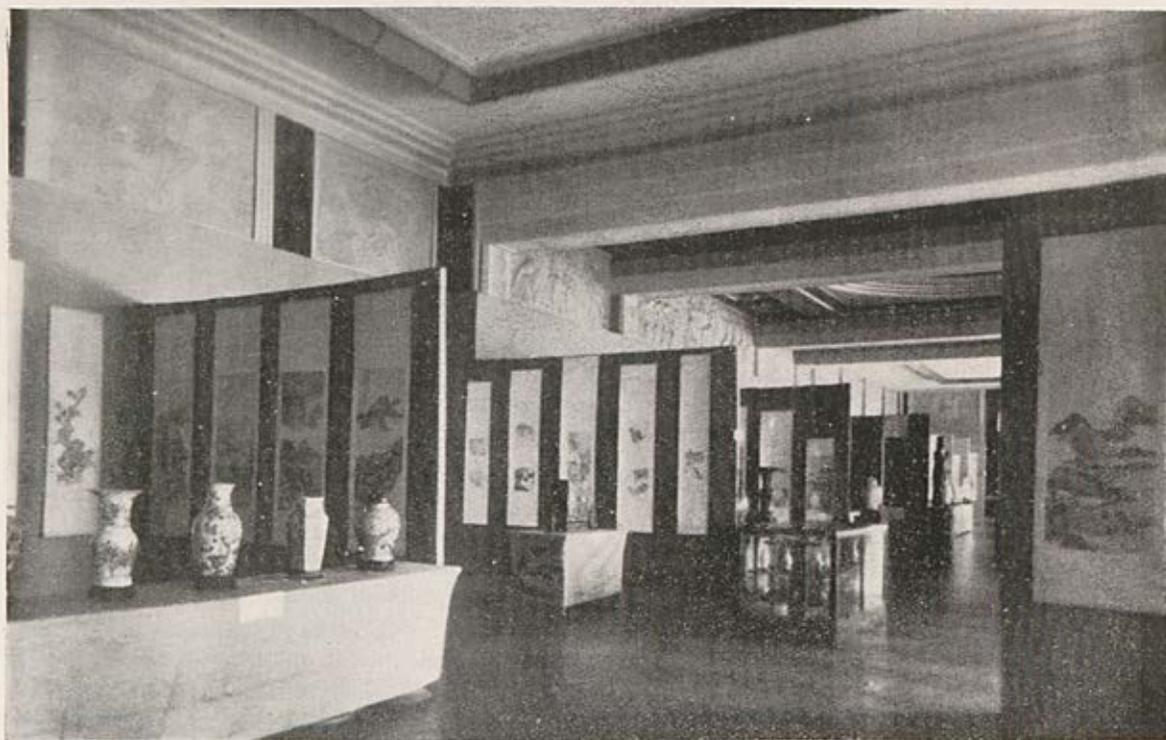
All roads in these three provinces lead to their respective provincial capitals, and they have little connection with the outside world. It is therefore imperative to build more interprovincial roads in these provinces, if we are to develop it Northwest. And the National Economic Council is at present building the Sian-Lanchow highway and surveying the Sian-Hanchung Line. The survey of the Lanchow-Sinig road has been completed. And the Paiho-Hanchung road, the Hanchung-Kwangyuan road, and the Sining-Yuhshu road will soon be investigated.

Among the products of these three provinces—Shensi, Kansu, and Tsinghai, the following are the most important; wool, fur, herbs of medicinal value, and tobacco. But because of the lack of communication, much fur and wool were, in the past, piled up and became useless (according to one estimate fully three-quarters of the wool produced in Tsinghai were thus wasted). These provinces are not rich in farm products, and the people lead a miserable life. The total volume of goods transported is not big enough to warrant the building of railways at present, road-construction is therefore an urgent need. But the ground of our Northwest is covered with loess, which after rain becomes muddy and is anything but convenient to any kind of vehicle. Then the materials for the road surface such as sand, stones, etc. are not easy to obtain locally. There being little navigable waterways, the cost of transport is extremely high ; for instance, the cost of transporting one barrel of cement from Sian to Lanchow, a distance of 750 kilometers, is approximately \$30 Chinese currency. Laborers and contractors are not easy to get. These are but a few of the problems which the National Economic Council has to face in undertaking road building in the Northwest.

The Sian-Lanchow highway is 750 kilometers in length and the earthroad will be completed by the end of this year, with a section of 40 kilometers to be surfaced. The labor problem is solved by working with the soldier labor and small contractors. Transport of materials is done by the road engineering office's own tractors. The surfaced sections of the road will be built with gravels. The work on the Sian-Hanchung Line will soon be started, and sections of this road will be entrusted to contractors for construction. For rock-excavation work pneumatic drills will be used. Tractors and graders will also be employed. And the Road surface materials will be transported with tipwagons on light railways.

(C) The Road Building Policy :—The newly enlarged Road Committee of the National Economic Council held its first meeting on June 26-27 1934. After deliberating on the motion of the Bureau of Roads of the National Economic Council to "formulate a general policy of road construction throughout the country strictly according to the principle of economy", it passed the following nine resolutions :

(1) That the road system follow the original system of trunk lines and branches, with such modification as may be seen fit by the National Economic Council, and the trunk lines be completed first.



Vues de l'Exposition d'Art Chinois
organisée par la Bibliothèque Sino-Internationale
au Kursaal de Genève (du 12 septembre-11 octobre 1934)



(2) That the construction of the trunk lines be done strictly according to the technical specifications, while those already constructed but falling short of the specifications be gradually brought up to the standards.

(3) That the fund necessary for the construction of certain roads to be borne respectively by the Central and the Provincial Governments in certain percentage proportion be included in the national and provincial budgets.

(4) That the National Government be requested to allocate half of the net proceeds of the state lottery to the National Economic Council as the road fund.

(5) That all vehicles may travel on the interprovincial roads.

(6) That before China's petroleum mines are developed, the use of any substitute of gasoline be encouraged.

(7) That the Central and Local Governments be requested to cooperate in controlling the trade of gasoline.

(8) That freight charges of goods transported over the motor roads be fixed as low as possible in order to encourage such transport.

(9) That the maintenance and repair of any road be done by the bus company under the supervision of the Local Government.

The Bureau of Roads of the National Economic Council has paid much attention to the problem of transport over the roads, and in November, 1933, it created a Transport Division to take care of that problem. This problem of transport will be treated more fully later.

(A suivre.)

PEIPING

From Hankow the traveller turns north to Peiping, Mecca of the antiquarians, scholars, artists and tourists. It is reached after a railway-journey of about 40 hours through the heart of China, traversing the mountainous regions of Eastern Hupeh, the central portion of Honan province and the great plains of Hopei (Chili). Many interesting cities and towns are passed en route, the most noteworthy being Chengchow, an important junction and provincial market, and the walled city of Paotingfu, a famous military center.

An alternative and equally interesting route from Nanking to the North is by way of Pukow, lying opposite to Nanking on the north bank of the river, where through-express trains run to Peiping in about 38 hours. The scenery by this route is not so varied as that along the Peiping-Hankow Line. The chief cities passed are Chufou, containing the grave of the sage Confucius and a magnificent temple, the finest in China, dedicated to him; Taiianfu, a short distance further on, an ancient town having in its neighbourhood the sacred mountain, Taishan, with its many temples, the scene of an annual pilgrimage

of hundreds of thousands of people; and Tsinanfu, the capital of Shantung province, situated at the base of a range of hills and boasting many spots of natural beauty, an ancient city now rapidly growing in importance as a commercial center and railway junction. Of particular interest is the view from Pagoda Hill, from the summit of which may be seen the great plain stretching far to the North, and to the South, rugged mountainous country, including the sacred Taishan Mountain above mentioned.

Finally Tientsin, the great northern port, is reached. This important commercial city at the confluence of the Grand Canal and the Peiho River, has been opened to foreign trade for some 70 years, and practically controls the import and export trade of North China. It contains some tastefully laid out commercial sections with their public gardens, business houses and attractive villas.

Peiping, with its splendour and culture, holds the tourist spell-bound. It is not possible within the limits of this booklet to attempt even at the briefest description of the points of interest of the former Capital, (known as Peking) about which a whole book can be written—several in fact have been published, such as Cook's "Peking, North China, etc." While many of them delve deeply into the history of the city and its neighbourhood, we would recommend for general purposes the above-mentioned handbook, the greater part of which is devoted to a description of Peiping and the districts around it.

The title of Peking, or Northern Capital, was first conferred on the city in the 19th year of Yung-Lo (1421) of the Ming Dynasty in contrast with Nanking, or Southern Capital. The former has been the Capital of China for about seven centuries, except for a short interval of 34 years, early in the Ming Period, when the Court was then in Nanking. Everything that is of great interest to the scholar in Chinese life, workmanship and art, reaches its highest perfection and excellence in Peiping. Here one sees imperial splendour undecayed, the best and largest universities, the finest art collections, the richest temples, the most magnificent palaces, and the most vigorous people. It enjoys the healthiest climate in the lowlands of China. The city is all that is characteristically Chinese in the superlative degree and it retains its order of things and mode of life. Great changes have come in recent years, changes which have modernised and improved the city in many ways but which have not altered its character in any degree. It has now a population of over one million, more than half of whom live in the congested southern districts of the city. The merchants and craftsmen of eighteen provinces are represented by more than 300 guilds and in almost any street in the city one can hear all the principal dialects of the provinces spoken.

Although the railway journey from the nearest port, Tientsin, takes more than three hours, yet on entering Peiping one appears to step into another age. Here may be seen Manchu mediaevalism in all its glory and pomp, the temples, palaces, blockhouses, and more particularly the walls placed one within the other, ranging from the grim strong Tartar City wall built to withstand anything but modern artillery, to the ornamental crenellated wall surrounding that erstwhile holy of holies, the Forbidden City. In the days of Manchu regime the Tsing Emperors, who claimed to be the "Sons of Heaven," maintained their Court with great pomp. Scarcely two decades have elapsed since the passing of the dynasty, yet already their last great representative, the Dowager Empress Tzu Hsi (died 1908), seems as remote from the present and yet as much a part of history as their founder, the Emperor Shun Chih, whose victorious legions entered Peiping in 1644.

Visitors to Peiping should on no account miss a visit to the Great Wall, that unparalleled mystery of the ages, ranking with the Pyramids of Egypt as one of the seven wonders of the ancient world. Winding serpent-like over mountain and valley, twenty feet high and twenty feet thick, with watch-towers at distances of one hundred yards

apart, the wall stretches for over 1500 miles from Shanhaikwan in the North to the confines of Turkestan in the West, and despite its 2000 years remains intact and exceptionally well preserved to the present day. The imagination is stunned at the conception of the vast armies of labourers employed for generations on the gigantic task, cutting and fashioning the bricks which compose it, and building the wall mile by mile with infinite care, harassed perhaps by their Tartar enemies while the work went on.

Historically speaking, the Great Wall and neighbouring Ming Tombs are in no way related to each other, but as a matter of convenience it is advisable to visit, in conjunction with the Walls, these tombs, where the mausolea of the Ming Emperors of the later and more magnificent period of the dynasty may be viewed, these covering the period 1425 to 1644. The combined trip takes two days.

CHRONIQUE GENEVOISE

Afin de fournir au public cultivé, rassemblé à Genève à l'occasion de la session de la S. d. N., l'occasion de connaître ses nouveaux locaux, la « Bibliothèque Sino-Internationale » a donné un thé le dimanche après-midi, 23 septembre. Un grand nombre de personnalités éminentes répondit à l'invitation et peu après 4 heures les salles de la bibliothèque étaient remplies de visiteurs attentifs, qui ne manquèrent pas de marquer leur chaleureuse approbation à l'égard de la disposition des pièces, de leur aménagement et de leur décoration et de féliciter M. le Dr. Tienshe HU de l'œuvre accomplie. Le thé fut servi à la terrasse et les invités ne se lassèrent pas d'admirer la vue sur le lac dont on jouit à cet endroit et qui est en effet une des plus belles que l'on puisse imaginer.

Parmi les hôtes distingués on remarqua M. Marquette, vice-directeur du Bureau International du Travail; différents délégués auprès de la S. d. N.; M. Piloti, représentant du secrétaire général de la S. d. N.; Mme Porras, épouse de M. le Président du Panama; tous les délégués chinois, M. Quo Tai-Chi, ministre à Londres; M. King, ministre à la Haye; M. Chien, ministre à Madrid; M. Lone Liang, chargé d'affaires en Tchécoslovaquie; plusieurs hauts fonctionnaires des instituts internationaux de la ville et de nombreux représentants de la presse suisse et étrangère. Cette réception fut empreinte de la plus grande cordialité et une conversation animée retint les invités qui ne se séparèrent que tard et à regret. La petite fête a donc été un vrai succès et cette prise de contact aura sans doute permis à de nombreuses personnalités distinguées de se rendre compte du caractère et des buts de la « Bibliothèque Sino-Internationale ». Nous espérons qu'il s'en suivra une collaboration étroite.

Le 15 octobre, des membres de l'organisation de l'Entr'aide Universitaire Internationale et quelques personnalités se trouvant en rapport avec cette organisation se rencontrèrent à la « Bibliothèque Sino-Internationale » afin d'esquisser un programme d'action commune. Ils décidèrent de convoquer pour le mois de septembre de l'année prochaine,

lors de la session d'automne de la S. d. N. un congrès sino-européen (qui, les circonstances aidant, pourrait aussi devenir une conférence sino-européenne-américaine), au Château de Montalègre. Tous les sinologues, les amis de la Chine et les représentants des associations d'étudiants chinois à l'étranger y seront invités. On prévoit que ce congrès durera cinq jours. Il devra s'occuper principalement de solutions pratiques à donner à l'intensification des relations sino-occidentales comme, par exemple, de l'échange de professeurs entre l'Occident et la Chine, de l'organisation des études des jeunes Chinois séjournant en Europe, des avantages d'ordre moral et matériel qu'on pourrait leur assurer, etc... Des savants éminents y feront des conférences. Il est projeté de réunir d'abord les congressistes à l'Institut Franco-Chinois à Lyon, de les amener de là à Genève et d'organiser ensuite des excursions qui leur feront connaître tous les instituts internationaux de la ville, ainsi que ses environs. Les soirées seront consacrées à des représentations cinématographiques et à des réunions mondaines.

De tels congrès devront se réunir désormais tous les ans ou tous les deux ans, tantôt en Europe, tantôt en Chine ou en Amérique.
