

Thorsten Schirmer

Die Halle der Tusche-Meditation

Konkretion und Abstraktion
in der songzeitlichen Landschaftsmalerei
Chinas am Beispiel der
„Bergvilla-Rolle“ von Li Gonglin

unterzogen. Statt des anonym wirkenden Hofmalers setzte nun zunehmend der hochgebildete und musisch erzogene Beamte seine eigenen, unabhängigen Maßstäbe für die Ausübung der Künste fest. Der aufstrebende Neo-Konfuzianismus mit seinen daoistischen Einflüssen wirkte sich wie ein Verstärker für dieses neue Bewusstsein einer freischaffenden, ganz der Eingebung verpflichteten Malerei aus. Zudem darf dem Chan-Buddhismus eine wichtige Rolle als geistige Grundlage dieser Entwicklung zugesprochen werden. So merkt Hugo Munsterberg dazu an, „dass mehrere Chan-Mönche, die zu dem Kreis um den großen Staatsmann und Dichter Su Dongpo gehörten, Amateurmaler waren“.¹⁵ Su Dongpo und sein Freundeskreis erklärten ihre Emanzipation vom Joch der Auftragskunst und erhoben die spontane Eingebung und den Ausdruck der individuellen Künstlerseele zu ihrem höchsten Prinzip (Xieyi). Das allein sich selbst verpflichtete Genie des Amateurs feierte aus Sicht der neuen Elite seinen Sieg über die eher handwerkliche Fertigkeit des professionellen Hofmalers. Was künstlerisches Genie aus Sicht der Literaten sein mochte, fasste Su nicht von ungefähr in seiner Nachschrift zu der Bergvilla-Rolle Li Gonglins zusammen: „Es gibt Männer, die das Dao wie die Kunst beherrschen. Andere haben das Dao aber keine Kunst. Obwohl die Dinge in ihren Herzen Form annehmen, nehmen sie keine

Form unter ihren Händen an.“¹⁴ Wie oben erwähnt, widmeten sich die Literatenmaler der Song-Zeit mit besonderer Begeisterung zwei Sujets: der Landschafts- und Bambusmalerei. Wurde der Bambus als Symbol des Edlen im Sinne des Konfuzianismus verehrt, so erkannte man der Landschaft eine universale Bedeutung als Symbol des aus den Urkräften Yin und Yang geformten Kosmos zu. „Shanshui“ (wörtl. „Berg und Wasser“) lautet der chinesische Begriff für Landschaft, in dem das Wasser für die negative Urkraft Yin und der Berg für die positive Urkraft Yang steht. Der Name ist bei den Song-Malern Programm. Es sind Symbollandschaften, keine realen Szenen, die sie gestalten. Das Motiv wird auf seine kosmische Grundform reduziert und als abstraktes Universalbild verstanden. Somit ist die Landschaft ein typisch daoistisches Grundmotiv, dessen Darstellung nunmehr bevorzugt monochrom mit schwarzer Tusche oder mindestens unter weitgehenden Verzicht auf Farbe gestaltet wurde. Die Reduktion auf einen Grundton kam einerseits dem Verständnis des Daoismus und Buddhismus von der Einheit allen Seins entgegen, andererseits war die schwarze Tusche das vertraute Mittel der in Kalligraphie geschulten Literaten. Mit ihrem wachsenden Einfluss auf die Malerei gewann das monochrome Tuschbild als Gegenentwurf zur polychromen Malerei der als professionell-handwerklich abqualifizierten Berufsmaler

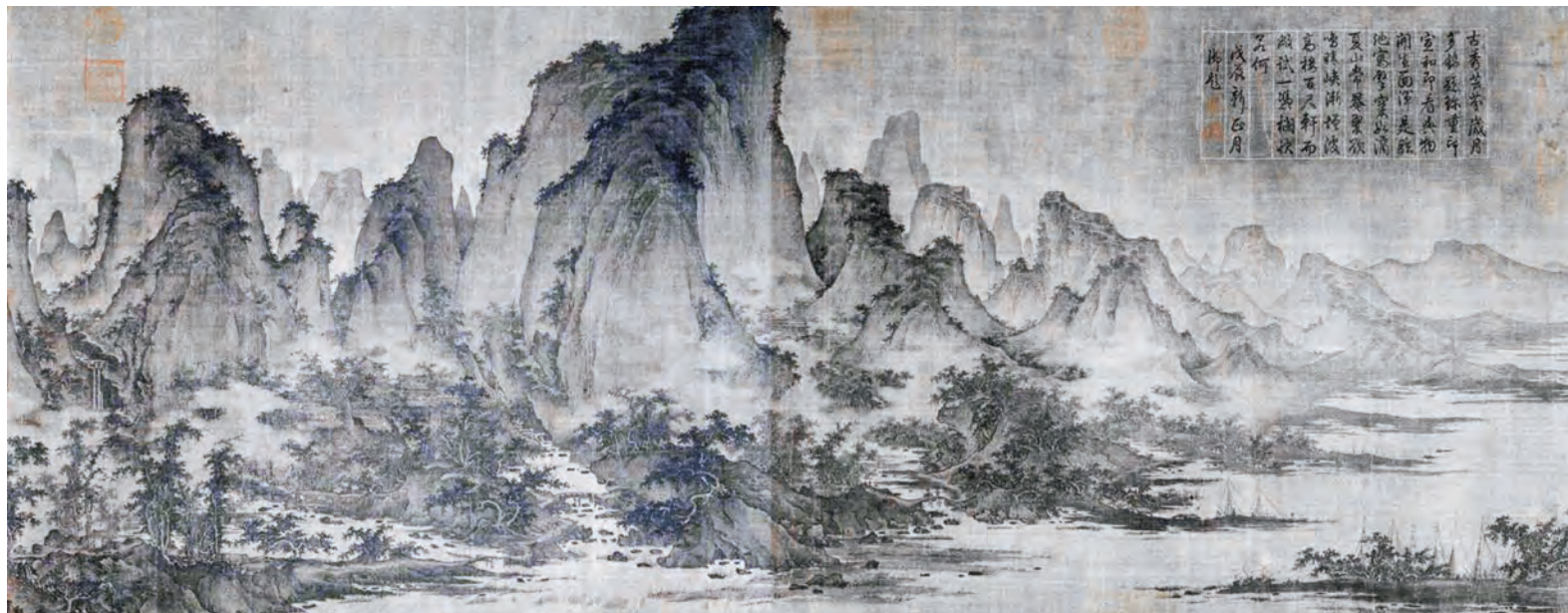


Abb. 3
Die monochrome Landschaftsmalerei in der nördlichen Song-Dynastie
Sommerliche Berge, Qu Ding (aktiv ca.1025-ca.1056) zugeschrieben, Tusche
und leichte Farben auf Seide, The Metropolitan Museum of Art, New York,
ehem. Sammlung C. C. Wang Family, Schenkung des Dillon Funds, 1973

13 s. Munsterberg, Hugo: Zen-Kunst. Köln, 1978, S. 28

14 s. Sirén, Osvald: The Chinese on the Art of Painting. Texts by the
Painter-Critics, from the Han through the Ch'ing Dynasties. Peiping (Beijing),
1936, Nachdruck, Mineola, 2005, S. 56

an Dichtung, Kalligraphie, Prosa und Malerei. Man kam zusammen, um diese Künste gemeinsam zu pflegen oder sich im literarischen Wettstreit zu messen. Bei solchen Gelegenheiten entstanden viele Nachschriften zu Werken Li Gonglins durch seine berühmten Freunde, die darin ihre Bewunderung und Wertschätzung für Lis Malerei zum Ausdruck brachten. Von einem solchen Treffen hat sich eine Überlieferung erhalten, die uns Alfreda Murck berichtet: „Im Frühjahr 1088 lud Su Dongpo Li Gonglin ein, ihn als Assistent bei der Überwachung des Jinshi-Examens zu unterstützen. Während der Wochen, in denen das Examen geschrieben und bewertet wurde, nutzten sie die Momente der Muße, um Gedichte auszutauschen. Magenschmerzen veranlassten Li, ein Pferd zu malen, das sich im Staub wälzt, was als Reaktion eine Flut neuer Gedichte hervorrief.“²⁶ Natürlich waren es aber auch politische Fraktionen, die sich aus diesen Treffen entwickelten. In den Jahren seiner Beamtenzeit musste Li miterleben, dass die politische Stimmung wechselhaft war und es schnell gefährlich werden konnte, einem dieser Lager anzugehören. Das beste Beispiel für die mit dem Amt einhergehenden Gefahren war Su Dongpo, der Strafversetzung, Gefängnis und schließlich sogar jahrelange Verbannung für seine Überzeugungen erdulden musste. Zwar wurde er am Ende begnadigt, starb jedoch tragischerweise auf der Rückreise aus der Verbannung. Li Gonglin überstand die Jahre im Amt schadlos, wenn auch ohne Glanz. Insgesamt war er wohl zu sehr von seiner Kunst, seiner Sammelleidenschaft für Antiquitäten sowie der Liebe zur Natur und den Pferden erfüllt, um ein bedeutender Staatsmann zu werden. Man unterstellte ihm sogar seitens einiger Literaten opportunes Verhalten, da er auch freundschaftlich mit Wang Anshi verkehrte, was aber aus der historischen Rückschau betrachtet als allzu hartes Urteil gewertet werden kann.²⁷ 1097 wurde er noch einmal in die Provinz entsandt, diesmal auf den Posten eines Aufsichtsbeamten in seine Heimat Anhui. Bis 1100 verschlechterte sich seine Gesundheit jedoch zunehmend. Er litt verstärkt unter Lähmungserscheinungen im rechten Arm, weshalb er um Befreiung von seinen Amtspflichten bat. Schließlich kehrte Li Gonglin für seine letzten sechs Lebensjahre in den Longmianshan zurück, an jenen Ort, den er in all den Jahren fern der Heimat so sehr vermisst und dem er mit seiner Bergvilla-Rolle ein künstlerisches Denkmal gesetzt hatte.

26 s. Murck, Alfreda: *Poetry and Painting in Song China. The Subtle Art of Dissent*. Cambridge (Massachusetts), 2000, S. 140

27 vgl. Harist, Robert E.: *The Hermit of Lung-mien. A Biography of Li Kung-lin* – in Barnhart, Richard M.: *Li Gonglin's Classic of Filial Piety*. New York, 1993, S. 47–48

28 s. Wilhelm, Richard (Übers.): *Kungfutse. Gespräche* – Lun Yü. Köln 1955, S. 45, Buch 2, Vers 11

Der Baimiao-Stil: Li Gonglins Einfluss und Wirkung auf die Malerei Ostasiens

Die konfuzianistische Gesellschaftsordnung des alten Chinas basiert auf der Verehrung des Ranghöheren oder Vorangegangenen. Kongzis Credo: „Das Alte üben und das Neue kennen“²⁸, wurde zu einem Leitsatz der klassischen Bildung. Wie Kongzi seine Lehren mit Verweisen auf die verehrten Herrscher früherer Zeit legitimierte, so bemühten sich später auch die Literatenbeamten, ihr Kunstschaffen aus einer mehr oder minder willkürlich erstellten Genealogie stilbildender Künstler abzuleiten und zu legitimieren. Galt in der Kalligraphie Wang Xizhi (307–365) als Ahnherr, so war es Wang Wei (699–759) vorbehalten, die Rolle als Begründer der Literatenmalerei auszufüllen. Freilich basierten diese Zuschreibungen mehr auf Legendenbildung und frei erfundenen Überlieferungslinien, waren doch bereits zu Lebzeiten Li Gonglins mit hoher Wahrscheinlichkeit keine echten Zeugnisse dieser Ahnenväter der Literatenkunst mehr vorhanden. Wie gravierend der Mangel an frühen Originalen und somit an authentischer Überlieferung tatsächlich war und ist, zeigt erst jetzt die moderne Kunstwissenschaft auf. Stilbildende Maler wie Dong Yuan, auf dessen Werk sich ganze Generationen von Literatenmalern bis in die Neuzeit beriefen, haben ihren Nachfolgern offensichtlich nicht ein einziges echtes Werk hinterlassen.²⁹ Wie schwer es war und ist, mögliche Originale in der Flut mehr oder minder werkgetreuer Kopien und Nachschöpfungen zu identifizieren, haben so aufschlussreiche und ernüchternde Untersuchungen wie die von Joan Stanley-Baker zum *Ceuvre* Wu Zhens (1280–1354), einem der vier großen Meister der Yuan-Dynastie, bestätigt.³⁰ Auch Li Gonglin

Was Li Gonglin nun aus dem Grundthema Wang Weis macht, führt zu einem gänzlich anderen Ergebnis. Er präsentiert keinen vollständigen Überblick der Landschaft sondern rückt die gesamte Szenerie so nahe an den Betrachter heran, dass wir die einzelnen Figuren spontan erkennen und durch die Landschaft begleiten können. Nach oben hin beschneidet er die Szenerie so stark, dass über weite Teile der Querrolle nicht ein einziger Gipfel sichtbar wird. Wir stehen am Fuß eines felsigen Terrains, das von üppiger Vegetation, zahlreichen Kaskaden und Wasserläufen durchzogen ist. Nicht dem Landsitz selbst gehören die meisten Abschnitte der Bildrolle, sondern seinen Bewohnern, die sich an der reizvollen Landschaft erfreuen. Wie neu und innovativ dieses Kompositionsschema zu Zeiten Li Gonglins gewesen sein mag, ist in Ermangelung gesicherter Vergleichswerke schwer einzuordnen. Nachweisbar ist hingegen, dass diese Art der vertikal stark beschnittenen Nahbetrachtung von Berglandschaften bei den nachfolgenden Künstlergenerationen ebenso bekannt wie beliebt war.

Wir haben bereits anhand der Nachschrift von Su Dongpo herausgearbeitet, dass die Bergvilla-Rolle ein für ihre Zeit außergewöhnliches Bild gewesen sein muss. Dass es als solches ebenso auf die nachfolgenden Generationen gewirkt hat, dokumentieren die zahlreichen Kopien der Bergvilla-Rolle, die uns durch schriftliche Hinweise und erhaltene Werke überliefert sind. Ihnen verdanken wir überhaupt die Möglichkeit, die Bergvilla-Rolle noch heute bewundern zu können, liegt sie uns doch nach aktuellem Stand der Wissenschaft höchstwahrscheinlich nur in Kopien vor.⁶⁸ An dieser Stelle muss erwähnt werden, dass wir streng genommen von zwei Bildern sprechen. Li Gonglin malte zunächst eine monochrome Ursprungsversion auf Papier und ergänzend dazu später eine mit sparsamen Farbakzenten ausgeführte Endversion auf Seide – eine offenbar geübte Praxis des Künstlers bei komplexeren Werken. So deutet beispielsweise auch die Xiaojing-Querrolle aus dem Metropolitan Museum of Art mit ihren etwas sorglos gezogenen Trennlinien zwischen den einzelnen Sequenzen an, dass es sich vermutlich um eine Entwurfsarbeit handelt. Die Endversion der Bergvilla-Rolle tritt uns mit einer insgesamt mehr malerischen und atmosphärisch sanfteren Wirkung im Geiste ihrer Zeit entgegen, während die Ursprungsversion stark dem Baimiao-Stil Li Gonglins verpflichtet bleibt und damit eine noch abstraktere, emotional abgeklärte und kontemplative Wirkung erzeugt, wie wir sie gerade in den religiösen Bildern seiner Nachfolger bewundern. Während die Ursprungsversion vermutlich in seinem Besitz oder im Kreis seiner Freunde verblieb, war die Endversion in der Sammlung Kaiser Hui-zongs verzeichnet, wurde jedoch aus dieser entwendet und galt später als verschollen. Von den überlieferten Kopien konzentrieren wir uns hier auf die jeweils vielversprechendsten Ausführungen. So hat sich von der Endversion eine sehr schöne Ausführung in

der Villa I Tatti, Florenz, erhalten (Höhe 27,8 cm). Es ist überliefert, dass der Hofmaler Ma Hezhi (ca. 1130 – ca. 1170), der zu den Nachfolgern Li Gonglins zählt, eine solche Kopie der Endversion gefertigt hat. Laut Harrist gibt es im Duktus der Rolle aus Florenz Übereinstimmungen mit dem Malstil Ma Hezhis, weshalb es nicht unwahrscheinlich ist, dass sie aus seiner Hand oder der eines Schülers stammt. Sparsame eingestreute rote Laubfärbungen deuten an, dass es sich um ein Herbstbild handelt. Die beiden Ausführungen der monochromen Ursprungsversion des Bildes aus dem Palastmuseum Beijing (Höhe 27,7 cm) sowie aus dem Palastmuseum Taipei (Höhe 29,9 cm), von der die Beijing-Rolle mit einer Länge von 513 cm vollständiger erhalten ist, werden heute ebenfalls als frühe Kopien vermutlich aus dem 13. Jh. in ausgezeichneter Qualität angesehen. Allerdings gibt es keinen klaren Beweis für diese These. Es liegen uns einfach zu wenig gesicherte Originale Li Gonglins vor, als dass eine stilkritische Untersuchung wirklich verbindliche Aussagen zu den beiden Versionen aus Beijing und Taipei treffen könnte. Es ist überliefert, dass Li Gonglin neben seinem Sohn Li Shuo auch viele Schüler ausgebildet hat, die für ihn vermutlich als sogenannte „Ghost Painter“ tätig waren.⁶⁹ Bedeutende Maler und Kalligraphen wurden häufig mit Bitten um entsprechende Geschenke aus ihrem Umfeld überhäuft. Daraus ergab sich die Praxis des „vertretenen Pinsels“. Dabei beauftragte der Künstler seine Schüler oder auch dafür extra angeworbene Kollegen, in seinem Stil Werke zu schaffen, die dann von ihm selbst als eigene Kreationen in Umlauf gebracht wurden. Ob es sich in beiden Fällen um sehr frühe und hochwertige Kopien handelt, oder eines der beiden Fragmente am Ende doch echt sein könnte, wird sich vermutlich nie aufklären. In dieser Hinsicht teilt die Bergvilla-Rolle das Schicksal vieler, wenn nicht sogar der meisten Meisterwerke der chinesischen Malereigeschichte. Unbestritten ist, dass sie über die nachfolgenden Jahrhunderte hinweg vielen Literatenmalern als Referenz diente, wenn es darum ging, den eigenen Rückzug aus dem Amt oder das Leben im Schoße der Natur darzustellen. Dafür hinterließ Li Gonglin zwei Versionen, die in ihrer malerischen Wirkung so unterschiedlich sind, wie man es sich vom Werk eines chinesischen Malers des 11. Jahrhunderts nur vorstellen kann.

68 vgl. Harrist, Robert E.: *Painting and Private Life in Eleventh-Century China. Mountain Villa by Li Gonglin*. Princeton, 1998, S. 113 ff.

69 s. Ortis, Valérie Malenfer: *Dreaming the Southern Song Landscape. The Power of Illusion in Chinese Painting*. Leiden, 1999, S. 46

Die Halle der Tusche-Meditation: Der Maler und sein Landsitz in der Bergvilla-Rolle

Wie bereits erwähnt, wird eine verlässliche Bewertung der Bergvilla-Rolle durch die Tatsache erschwert, dass uns wahrscheinlich nur Kopien und diese noch dazu in zwei unterschiedlichen Ausführungen vorliegen. Wenn wir die einzelnen Szenen näher betrachten wollen, müssen wir uns sowohl mit der Ursprungsversion wie auch mit der Endversion befassen, da keines der erhaltenen Bilder vollständig ist. Während beiden Ursprungsversionen aus Beijing und Taipei die Eingangssequenz fehlt (Abb. 12, 13), weisen sie drei Abschnitte auf, die in der Endversion aus Florenz nicht vorhanden sind (Abb. 15: „Höhle des ausgedehnten Glanzes“, Abb. 18: „Lingling-Tal“ und Abb. 21: „Gold-übertreffende-Klippe“). Die Endversion verfügt wiederum über eine archaisch-kartographisch anmutende Übersicht aus der Vogelperspektive (Abb. 16), die in der Ursprungsversion fehlt. Während die Ursprungsversion eine fortlaufende Szenerie mit topographischen Kommentaren im Bild zeigt, ist die Florenz-Rolle in separate Abschnitte unterteilt, zu denen jeweils die Gedichte von Su Che gestellt wurden. Seine Verse sind von Gedanken und Gefühlen der Weltflucht getragen und mit zahlreichen buddhistischen Anspielungen ausgeschmückt. Eine weitere Verwirrung bringt die Anordnung der einzelnen Teile der Florenz-Rolle mit sich. Jedes Rollbild muss von Zeit zu Zeit neu montiert werden, da das Material beim Entrollen und Einrollen durch die unterschiedliche Oberflächenspannung brüchig wird. Bei einer dieser Neumontierungen der Florenz-Rolle müssen versehentlich Szenen und Gedichtnachschriften vertauscht worden sein, so dass es angeraten erscheint,





Abb. 13

Bergvilla (Detail), nach Li Gonglin, Song Dynastie (?) oder vor 1453 , aufgehellt

Berenson Collection, Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Florenz



Die in der Ursprungsversion als „Blütenregen-Klippe“ bezeichnete Sequenz (Abb. 17) zeigt die drei Lis, leicht aus der Bildmitte nach links versetzt, an einer schmalen Kaskade unmittelbar vor einer steil aufragenden, zerklüfteten Felswand. Bäume krallen sich in die Felsnischen. Über eine einfache Brückenkonstruktion entfernt sich am rechten Bildrand eine vermutlich weibliche Figur mit einem Kind, während ihr ein Diener entgegenkommt. Auch hier weist die Endversion eine Hinzufügung auf. Das Strauchwerk links des Bachlaufs ist in der Ursprungsversion nicht enthalten.

Im nachfolgenden Motiv des „Lingling-Tals“ (wörtl. „Kaltes-Kaltes-Tal“), das nur in der Ursprungsversion enthalten ist, ergießt sich in der rechten Bildhälfte ein schmaler Wasserfall den Felsen hinunter (Abb. 18). An seinem Fuß sehen wir einen der Lis, auf einem Felsen sitzend und in die Landschaft vertieft. Von unten nähert sich eine zweite Figur, vermutlich ein Diener, der ihm eine Trinkschale anbietet. Die Bildmitte öffnet den Blick ein Stück in die Tiefe des schmalen Tals, an dessen Ende ein niedriger Wasserfall in zwei parallelen Kaskaden hinab in den Wasserlauf am Fuße der Felsen fließt. Links davon steht einer der drei Lis auf einer Klippe. Er hält einen Wanderstab und dreht dem Betrachter den Rücken zu. Tief unter ihm am Wasser kniet ein Diener, der auf einem transportablen Ofen Wein erhitzt.

Als nächstes erreichen wir die „Jadedrachen-Schlucht“, die zur Rechten von der „Guanyin-Klippe“⁷² begrenzt wird (Abb. 19). Ein schmaler Wasserfall stürzt aus der Rückwand der Schlucht hinab in den Wasserlauf, ein zweiter gesellt sich mit geringem Gefälle von rechts dazu. Zwei Lis sitzen auf Felsen am Fuße der Schlucht, still in die Natur versunken. Am linken Bildrand ist erneut ein Diener mit dem Erhitzen von Wein beschäftigt, den eine Dienerin auf einem Tablett über Trittsteine ans rechte Ufer des Wasserlaufs balanciert. Dort bietet ein Diener einem Mönch etwas zu trinken an, der gemeinsam mit dem dritten Li auf einem Felsen sitzt. Während in der Ursprungsversion keine Vegetation am Ufer und dem Grund der Schlucht dargestellt ist, belebt hier büschelweiser Grasbewuchs die Endversion.

Am „Herabfallende-Wolken-Wasserfall“ (Abb. 20), der von beachtlicher Breite zu sein scheint und sich zwischen üppiger Vegetation seinen Weg ins Tal bahnt, begegnen wir wieder den drei Lis, die an seinem Fuß auf einem Felsen in der Runde sitzen. Erneut findet sich hier eine spätere Hinzufügung. So fehlt in der Ursprungsversion die Figur eines Mannes mit Hacke und Kiepe, der sich am linken Bildrand anschickt, einen Bergpfad zu erklimmen.

Reich bevölkert ist die nächste, wiederum nur in der Ursprungsversion überlieferte Szene der „Gold-übertreffenden-Klippe“ (Abb. 21), wie sie von Su Che bezeichnet wird. Von rechts nähert sich ein Diener mit einer Kanne dem engen Talgrund. Ein jugendlicher Diener kniet vor einem Topf, der über einem offenen

Feuer steht, und rührt darin. Hinter ihm steht ein Mann mit einem Tablett in der Hand. Wolken fallen in die Schlucht ein und verhüllen den Fels hinter ihm. Unter der Klippe liegt eine gemauerte Plattform, auf der sich zwölf Personen versammelt haben. Links am Rand steht ein Junge, vermutlich ein Diener, daneben sitzen elf Männer, neun Literaten sowie zwei Mönche, halbmondförmig angeordnet vor einem dreifüßigen Gefäß, vielleicht einem antiken Weihrauchbrenner, der auf einem flachen Podest aus Stein oder Holz steht. Die Figur zur Rechten hält eine Feder und scheint das Wort zu führen, während die übrigen Männer dem Vortrag lauschen. Am linken Bildrand werden hinter der Klippe drei gesattelte Pferde sichtbar, die von zwei müßig auf dem Fels ausgestreckten Dienern bewacht werden.

Eine geologisch außergewöhnliche Formation präsentiert die anschließende Sequenz „Kostbare-Blüten-Klippe“ (Abb. 22). Eine halbkreisförmige, aus ebensolchen Schichten aufgebaute Felsklippe liegt am Ufer eines fließenden Gewässers (vermutlich des Flusses aus der Eingangssequenz), wie die Florenz-Rolle offenbart. Die Ursprungsversion deutet die Uferpartie in der linken unteren Ecke gerade noch an. Zahlreiche Bäume wachsen auf der Klippenkuppe und aus der Felswand selbst, sodass diese halb zugewachsen erscheint. Hinter einer hohen Weide nähert sich rechts ein Diener mit einer Schale. Vor ihm hockt ein Junge, der einen Topf über offenem Feuer hütet. Am Ufer vor der Klippe sitzen sich zwei Lis auf flachen Steinen gegenüber. Zwischen ihnen sind zwei weitere steinerne Sitzgelegenheiten mit einem ebensolchen Tisch erkennbar, auf dem die „Vier Kostbarkeiten des Literaten“ (Papier, Pinsel, Tusche und Reibstein) liegen. Der rechte Li hält einen Pinsel, während der linke etwas von einem Blatt Papier abliest. Links von den beiden steht ein wenig abseits der dritte Li und kehrt ihnen unbeteiligt den Rücken zu. Er scheint zwei Kinder oder jugendliche Diener zu beobachten, die Pflanzen auf der Wiese pflücken.

Die Anschlusszene (Abb. 23) zeigt uns als einzige Sequenz der Rolle einen Blick auf die Gipfel des Longmianshan-Massivs – allerdings nur in der Endversion. Die Beijing-Rolle endet bereits unterhalb der Gipfelzone, in der Taipei-Rolle fehlt dieses Motiv ganz. Fünf Personen steigen von rechts einen steilen Pfad zu einem spektakulären Aussichtspunkt hinauf. Vermutlich zwei der drei Lis stehen bereits am Rand einer Schlucht, die den Blick auf einen tief ins Tal hinabfallenden Wasserfall freigibt. Ein weiterer Mann, vielleicht der dritte Li, nähert sich zu Fuß, ein Pferd am Zügel hinter

⁷² Guanyin ist die chinesische Bezeichnung des Bodhisattvas Avalokiteshvara, der für Barmherzigkeit und Gnade steht. Bodhisattvas sind Heilsgestalten des Mahayana-Buddhismus, die den Gläubigen auf dem Weg zur Erlösung helfen sollen.

(Abb. 25), die wir durch Besuch dieses Flussabschnitts der realen Landschaft gegenüberstellten. Wir erreichten den entsprechenden Flussabschnitt auf Höhe $31^{\circ} 21' 36''$ N / $116^{\circ} 50' 32''$ O, wo eine Brücke den Fluss quert. Die Abbildungen 27 und 28 zeigen den Fluss links bzw. rechts des Brückenverlaufs.

Die Übereinstimmung mit der Sequenz aus der Bergvilla-Rolle fällt etwas vage aus. Li Gonglin gibt den ansteigenden Ufersaum zwar durchaus ähnlich wie auf Abb. 28 bewachsen wieder, jedoch mit weitgehend nackten, stark abstrahierten Felsblöcken. In der Abbildung sind zumindest überwucherte Felsstrukturen zu erkennen. Ob sich hier die Vegetation über die Jahrhunderte hinweg stärker durchgesetzt hat oder der Künstler das felsige Gelände mehr betonen wollte, bleibt unklar. Von Süden aus den Bergen kommend, sind wir den Fluss bis zu diesem Punkt einige Kilometer durch ein breites Tal gefolgt. Dort sind die Ufersäume noch deutlich flacher (Abb. 29), also nicht mit dem Bild in größere Übereinstimmung zu bringen. Im weiteren Verlauf Richtung Norden vermuteten wir kein höheres Potenzial an Deckungsgleichheit, da die Landschaft dort flach bleibt. Bei entsprechendem Wasserstand dürfte die Passage zumindest mit einem Boot gemäß der Darstellung Li Gonglins befahrbar sein. Sicher könnte die Bezeichnung Elster-Fluss zu Lebzeiten des Künstlers auch für einen größeren Abschnitt des Flusses im oberen Verlauf gegolten haben, die Schiffbarkeit selbst mit flachen Booten ist aber angesichts des dort stark mit Felsen durchsetzten Flussbettes unwahrscheinlich. Es erscheint schließlich auch

logisch, dass die Bildrolle mit einer Sequenz abschließt, die am weitesten entfernt von dem mutmaßlichen Standort des Landsitzes liegt. Zudem ist der Weg dorthin von Shucheng aus deutlich kürzer als in das Gebiet des vermutlichen Standorts der Bergvilla. Es fällt daher leicht, sich vorzustellen, dass eine vergnügliche Flussfahrt am Fuße des Longmianshans zur damaligen Freizeitgestaltung der Oberschicht Shuchengs gehört haben mag.

Neben dem Elster-Fluss existiert nach Angaben meiner ortskundigen Führer heute nur noch eine weitere topographische Bezeichnung aus der Bildrolle: die Guanyin-Klippe. Leider liegt diese an einer äußerst unzugänglichen Stelle tief im Gebirge, zu der kein Weg oder Pfad führt. Song Zhefa



Abb. 29

Breites, dem Fixpunkt südlich vorgelagertes Flusstal

Abb. 30

Blick hinab in das Tal



Thorsten Schirmer
Adaption eines Themas von
Li Gonglin

