



Freie Universität Berlin

Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften

Masterarbeit

im Studiengang

„Ostasiatische Kunstgeschichte“

Thema:

Landschaftsdarstellung im Grabkult:

am Beispiel einer Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han

Xiu (672-740 n. Chr.)

Erstgutachterin: Prof. Dr. Jeong-hee Lee-Kalisch

Zweitgutachterin: Dr. Juliane Noth

vorgelegt von: Lu Tian

Berlin, 10.09.2020

Inhaltsverzeichnis

| | |
|--|----|
| ABBILDUNGSVERZEICHNIS..... | I |
| 1. EINFÜHRUNG | 4 |
| 2. ENTDECKUNG DES GRABS VON HAN XIU | 7 |
| 3. DIE LANDSCHAFTSMALEREI AUS DEM GRAB VON HAN XIU | 10 |
| 3.1 Bildbeschreibung | 10 |
| 3.2 Bildkomposition..... | 11 |
| 3.3 Analyse der malerischen Mittel | 15 |
| 3.4 Motive in der Landschaftsmalerei..... | 22 |
| 4. IMPRESSION EINES STELSCHIRMBILDES..... | 26 |
| 5. BUDDHISTISCHER EINFLUSS | 36 |
| 5.1 „Imaginäre Reise“ | 38 |
| 5.2 „Meditation an die Sonne“ | 44 |
| 6. EINORDNUNG IN DEN HISTORISCHEN KONTEXT | 53 |
| 6.1 Landschaftsdarstellung im Grabkult..... | 53 |
| 6.2 Sinn der Landschaft | 57 |
| 6.3 Panorama der Tang-Kultur | 65 |
| 7. ABSCHLUSS | 69 |
| LITERATURVERZEICHNIS..... | 72 |

Abbildungsverzeichnis

1. Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu (672-740 n. Chr.), Wandmalerei, ca. 740, 217 × 194 cm, Shaanxi History Museum, Xi'an. Zheng 2015: 88.
2. Die Lage des Grabs von Han Xiu. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 4
3. Karte von Shaolingyuan. Selbst hergestellt.
4. Zwei Epitaphe, die vor der Grabkammer von Han Xiu liegen. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 21.
5. Grundriss und Anschnitt des Grabs von Han Xiu. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 5.
6. Dreidimensionales Modell des Grabs von Han Xiu. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 5.
- 7a. Malerei auf der östlichen Wand im Korridor des Grabs von Han Xiu, Wandmalerei, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 18.
- 7b. Malerei auf der westlichen Wand im Korridor des Grabs von Han Xiu, Wandmalerei, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 14.
8. Nachzeichnung des Sternbilds auf der Kuppel in der Grabkammer. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 10.
9. Roter Vogel auf der Südwand in der Grabkammer des Grabs von Han Xiu, Wandmalerei, 200 × 217 cm, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 23.
10. Schwarze Schildkröte auf der Nordwand in der Grabkammer des Grabs von Han Xiu, Wandmalerei, 195 × 180 cm, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 26.
11. „Erhabene Literaten“ auf der Westwand in der Grabkammer, Wandmalerei, 186 × 397 cm, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 28.
12. „Musik und Tanz“-Szene an der Ostwand in der Grabkammer, Wandmalerei, 227 × 392 cm, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 24.
- 13a. Landschaftsmalereien aus dem Grab von Li Daojian (685-738 n. Chr.), Wandmalerei, Shaanxi History Museum, Xi'an. Zheng 2015: 94.
- 13b. Zweites Landschaftsbild von links aus dem Grab von Li Daojian. Zheng 2015: 94.

14. Detail von Li Sixun (651-716 n. Chr.): *Kaiser Ming-Huang auf einer Reise nach Shu* (*Minghuang xing shu tu* 明皇幸蜀圖), Querrolle, Tusche und Farbe auf Seide, 55.9 x 81 cm Palast Museum, Taipei. Zugriff im Juni 2020 http://painting.npm.gov.tw/Painting_Page.aspx?dep=P&PaintingId=28
15. Landschaftsmalerei auf der Rückseite einer *pipa*, Höhe 94 cm, Durchmesser 40.5 cm, Shōsō-in Sammlung, Nara. Ge 2015: 28.
16. Landschaftsabbildung auf einer Tonware *shanzun* 山尊 aus dem Grab von Li Hong (652-675 n. Chr.), Höhe: 14.2 cm, Kaliber: 4.5 cm, Luoyang Museum, Luoyang. Zheng 2015: 93.
17. *Das Gleichnis vom Zauberschloss*, Wandmalerei aus der Höhle 103, Südwand, Mogao-Grotten, Tang-Dynastie. Duan 1989: 124.
18. Detail der Abb. 1, Wasserströmung
19. Detail der Abb. 1, links unten Stein
20. Detail der Abb. 1, Pavillon
21. Anordnung der Wandgemälde im Grab von Han Xiu, Li Daojian und Su Sixu. Selbst hergestellt.
22. Detail von Gu Hongzhong (937-975 n. Chr.): *Die nächtliche Feier von Han Xizai* (*Han Xizai yeyan tu* 韓熙載夜宴圖), Querrolle, Tusche und Farbe auf Seide, 28.7 × 335.5 cm, Palast Museum, Beijing. Zugriff im Juni 2020 <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228200.html1004%E9%A1%BE%E9%97%B3%E4%B8%AD%E9%9F%A9%E7%86%99%E8%BD%BD%E5%A4%9C%E5%AE%B4%E5%9B%BE%E5%8D%B7%20-%20%E6%95%85%E5%AE%AB%E5%8D%9A%E7%89%A9%E9%99%A2>
23. Landschaftsmalerei auf der Nordwand des Grabs Wang Chuzhi (863-923 n. Chr.), Wandmalerei, 180 × 222 cm, Hebei Museum, Shijizhuang. Hebei Sheng Wenwu Yanjiusuo 1998: 100.
24. Das Steintor mit Pförtner, Darstellung aus dem Grab von Han Xiu, 180 × 116 cm, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 7.
25. *Meditation an die Sonne*, Wandmalerei aus der Höhle 68, Mogao-Grotten, Tang-Dynastie. Zugriff im Juni 2020 <https://www.pinterest.co.uk/pin/498210777529926541/>
26. *Meditation an die Sonne*, Wandmalerei aus der Höhle 217, Nordwand, Mogao-Grotten, Tang-Dynastie. Duan 1989: 47.
- 27a. *Meditation an die Sonne*, Wandmalerei aus der Höhle 172, Südwand, Mogao-Grotten, Tang-Dynastie. Duan 1989: 164.
- 27b. *Meditation an die Sonne*, Wandmalerei aus der Höhle 172, Nordwand, Mogao-Grotten, Tang-Dynastie. Duan 1989: 177.

28. Detail von Taima Mandala, gewebt aus Lotusfäden, ca. 762, 394.8 × 396.9 cm, Taimadera Temple, Nara, Japan.
<https://web.archive.org/web/20131215142654/http://www12.canvas.ne.jp/horai/con-ex.htm>
29. *Wutai Berg*, Wandmalerei aus der Höhle 159, Mogao-Grotten, Tang-Dynastie. Duan 2006: 114.
30. Detail von Landschaftsdarstellung auf den Wänden im Korridor des Grabs von Prinz Yide (682-701 n. Chr.), Wandmalerei, Shaanxi History Museum, Xi'an. Zhou 2002: 21.
31. Detail von „Polospiel“-Szene auf der Ostwand im Korridor des Grabs von Prinz Zhanghuai (654-684 n. Chr.), Wandmalerei, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi History Museum 1972: 26.
32. Detail von Landschaftsdarstellung auf den Wänden im Korridor des Grabs von Prinz Jeimin (683-707 n. Chr.), Wandmalerei, Shaanxi History Museum, Xi'an. Shaanxi Academy of Archaeology 2004: 15
33. Landschaftsbild in der Ostkammer des Grabs von Wang Chuzhi (863-923 n. Chr.), Wandmalerei, 160 × 47.5 cm, Hebei Museum, Shijiazhuang. Hebei Sheng Wenwu Yanjiusuo 1998: 105.

1. Einführung

Die Landschaftsmalerei ist eine wichtige Kategorie der chinesischen Kunst. Jedoch bleibt die anfängliche Entwicklungsphase der chinesischen Landschaftsmalerei lange Zeit unklar. Gelehrte sind stets darauf angewiesen, aus den literarischen Quellen ihre frühe Entwicklung zu rekonstruieren. Auf Grundlage des Malbuchs von Zhang Yanyuan 張彥遠 (c. 815- c. 877 n. Chr.) wird davon ausgegangen, dass die Landschaftsmalerei erst in der Tang-Zeit (617-907 n. Chr.) etabliert wurde. Um diese Ansicht nachvollziehen zu können, fehlt es an entsprechenden Werken, deren Authentizität unumstritten sind.

Erhalten ist die frühe chinesische Malerei vorwiegend in Wandmalereien in Gräbern und auf Grabbeigaben. Es wird häufig darauf hingewiesen, dass archäologische Fundstücke nur von begrenztem Wert seien, da es sich größtenteils um Werke von anonymen Handwerkern als von hervorragenden Künstlern handle und uns wenig über die großen kreativen Momente der Zeit erzähle. Der Wert solcher Werke liegt jedoch in ihrer unumstrittenen Authentizität. Auch wenn diese Werke nicht die stilistischen Grenzen ihrer Zeit markieren, weisen sie auf eine Reihe von visuellen Veränderungen hin, die berücksichtigt werden müssen.¹ Die zunehmenden Entdeckungen von Wandmalereien aus Gräbern und Grabbeigaben ermöglichen die Rekonstruktion der frühen Entwicklungsphase der Landschaftsmalerei. Dazu zählt die Entdeckung des Grabs von Han Xiu (672-740 n. Chr.) als eine der bedeutendsten, da sie die Lücke der Tang-zeitlichen Landschaftsmalerei schließt.

Die Landschaftsmalerei (Abb.1), welche an der Nordwand des Grabs vorgefunden wurde, wird als eine der frühesten eigenständigen Landschaftsmalereien angesehen. Obwohl die Entdeckung des Grabs von Han Xiu für große internationale Aufmerksamkeit gesorgt hatte, erschien ein Ausgrabungsbericht über das Grab

¹ Fong, Wen C. „Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting“. *Art Journal* 28, Nr. 4 (1969), 392.

lediglich Anfang 2019, was die Forschung zu diesem Grab erst ermöglichte.² Zudem gibt es zur Landschaftsmalerei in diesem Grab nur wenig Forschungen. Zheng Yan veröffentlichte im Jahr 2015 als Erster eine allgemeine Vorstellung des Gemäldes im *Palace Museum Journal*, in der er einen Überblick über die Motive und die Komposition des Werks gibt.³ Ge Chengyong verglich dieses Werk mit Werken aus der Sammlung Shōsōin, um zu bestätigen, dass die Landschaftsmalerei mit dem Fokus auf den Sonnenaufgang zu dieser Zeit geschaffen wurde.⁴ Guo Meiling, Liu Xiaoda, Wang Huidong ergänzten die Untersuchungen zur Komposition und Interpretation des Werks.⁵ Li Xingming brachte eine Einführung über Wandmalereien in den Gräbern aus der Tang-Dynastie heraus, in welcher Landschaftsmalereien nur randläufig Erwähnung finden und in welcher das hier behandelte Werk gänzlich fehlt.⁶ Darüber hinaus untersuchte Li in einem weiteren Artikel die Interaktion zwischen Landschaftsgedichten (*shanshui shi* 山水詩) und Landschaftsmalereien (*shanshui hua* 山水畫) und listete dabei viele literarische Analogien zur Landschaftsmalerei auf.⁷ Es bleiben dennoch die Fragen ungelöst, aus welchen

² Shaanxi Academy of Archaeology, Shaanxi History Museum, und Bureau of Tourism, Ethnic and Religious Affairs, Chang'an District, Xi'an City. „Xi'an guozhuang Tangdai Han Xiu mu fajue jianbao“ 西安郭莊唐代韓休墓發掘簡報 (The Excavation of Han Xiu's Tomb of the Tang Dynasty at Guozhuang in Xi'an City, Shaanxi). *Cultural Relics* 文物 2019, Nr. 1 (o. J.): 4–43.

³ Zheng, Yan 鄭巖. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖刍議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015): 87-109.

⁴ Ge, Chengyong 葛承雍. „Chuxiao richu: Tangdai shanshuihua de jiaodian jiyi“ 初曉日出: 唐代山水畫的焦點記憶. *Art Research* 美術研究, Juni 2015, 22–30.

⁵ Guo, Meiling 郭美玲. „Tang mu bihua shanshui ticai yuanliu-jianlun Han Xiu mu shanshuitu buju jiqi yiyi“ 唐墓壁畫山水題材源流——兼論韓休墓“山水圖”布局及其意義 (The Source and Course of The Wall Landscape Painting in the Tang Tomb Chambers: also on The Composition and Meaning of The Wall Landscape in Han Xiu's Tomb). *Palace Museum Journal* 194, Nr. 6 (2017): 94–106.

Liu, Xiaoda 劉曉達. „Cong zhichiqianli dao jia'anweigu-you tangdai hanxiumu shanshuitu tan jin,tang shanshuihua kongjian biaoqian zhi bianqian“ 從“咫尺千裏”到“夾岸為谷”——由唐代韓休墓山水圖談晉、唐山水畫空間表現之變遷. *Art Observation* 美術觀察, Nr. 11 (2017): 105–10.

Wang, Huidong 王惠東. „Tang Han Xiu mu bihua shanshuitu yu chongshen shanshui kongjian guannian-lun mushi kongjian fangwei yu shanshui goutu zhijian de guanxi“ 唐韓休墓壁畫山水圖與重深山水空間觀念——論墓室空間方位與山水構圖之間的關係. *Journal of Ancient Books Collation and Studies*, Nr. 1 (Januar 2019): 73–77.

⁶ Li, Xingming. *A Study of Tang Tomb Murals*. Xi'an: Shaanxi People's Fine Arts Publishing House, 2005.

⁷ Li, Xingming 李星明. „Tangdai shanshuihua de xingzhuang: jiyu shanshuihua shi he muzang chutu shanshui tuxiang de xin guancha“ 唐代山水畫的形狀: 基於山水畫詩和墓葬出土山水圖像的新觀察. *Studies on Ancient Tomb Art* 古代墓葬美術研究, Nr. 00 (2017): 170–214.

kulturellen Voraussetzungen diese Landschaftsmalerei entwachsen ist und wie sich im Laufe der Zeit die Landschaftsdarstellungen zu eigenständigen Landschaftsmalereien entwickelten. Darüber hinaus müssen die historische Einordnung des Werks und seine Platzierung im Grabraum-Kontext weiter untersucht werden. Abgesehen von diesem Werk weisen die bis heute entdeckten Landschaftsmalereien ebenso darauf hin, dass der Ursprung der eigenständigen Landschaftsmalerei sehr wahrscheinlich in der Tang-Zeit liegt. Die vorliegende Arbeit befasst sich lediglich mit der Landschaftsdarstellung im Grabkult zur Zeit der Tang-Dynastie.

Der grundlegende Charakter, die Funktion und Bedeutung dieser Landschaftsmalerei können auf verschiedene Betrachtungsweisen analysiert werden. Für die hier durchgeführten typologischen, ikonographischen, semiotischen und sozial-historischen Analysen wurden größtenteils Primärquellen in Form von Wandgemälden, Gefäßen, Grabinschriften, anderen Fundstücken sowie historischen Texten herangezogen. Um das Werk aus der Sicht der damaligen Zeit zu betrachten, bemüht sich die vorliegende Arbeit, passende Primärquellen zu verwenden. Das heißt, die Termini und historischen Texte, die erst nach der Tang-Zeit entstanden sind, werden nicht ausführlich in dieser Arbeit behandelt. Bei den historischen Texten handelt es sich hauptsächlich um Literatur, die sich mit den Prinzipien und Methoden der Malerei beschäftigen, wie die erste zusammengestellte Kunstgeschichte der chinesischen Malerei des 9. Jahrhunderts: *Notizen über frühere berühmte Gemälde* (*Lidai minghua ji* 歷代名畫記) und *Protokolle der berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie* (*Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄). Die Verfasser solcher Werke sind zum einen die Maler selbst und zum anderen aufgeklärte und geschulte Experten, Gelehrte und Schriftsteller.

Die Werkanalyse der Wandmalerei in Han Xius Grab wird als Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit vorgenommen. Zum einen wird auf ein bestimmtes Muster in der Komposition des Werks verwiesen, welches für die damalige Zeit üblich war. Die zugrundeliegende Bedeutung der Landschaftsmalerei herauszufinden, gelingt nur, wenn das Werk im umfassenden Grabraum-Kontext betrachtet wird. Grund hierfür ist

die Annahme, dass das zusammengesetzte Grab ein separate Welt darstellt, in der die Verstorbenen Unsterblichkeit genießen.⁸ Somit wird das Wandgemälde in Bezug auf die Besonderheiten des stellschirmähnlichen Rahmens im Grabraum-Kontext analysiert. Aufgrund der Ähnlichkeiten zwischen dem vorliegenden Werk und den Wandgemälden aus Dunhuang, wo es eine Reihe buddhistischer Höhlentempel gibt, werden zudem die gegenseitige Beeinflussung von Buddhismus und Landschaftsmalerei untersucht. Der letzte Teil handelt von den Entwicklungen der Landschaftsdarstellungen im Grabkult jener Zeit und der Einordnung der Landschaftsmalerei in den historischen Kontext. Dadurch wird das Werk in Bezug auf dessen historische Bedeutung, räumlichen Kontexte und kulturellen Hintergrund erforscht, was zu einem umfassenderen Verständnis der Bedeutung und Funktion der Landschaftsmalerei in der damaligen Gesellschaft führt. Somit kann das Ziel der vorliegenden Arbeit, welche als grundlegende Arbeit über das Werk fungiert, erreicht werden.

2. Entdeckung des Grabs von Han Xiu

Das Grab und die darin enthaltene Landschaftsmalerei wurden im Jahr 2006 auf zufällige Weise von den örtlichen Behörden in Folge einer Festnahme eines Grab-Räubers entdeckt. Hierbei wurden eine Reihe von digitalen Fotografien von unbekanntem Wandmalereien gefunden. Erst einige Jahre später in 2013 konnte der tatsächliche Standort des Grabs in Guozhuang, im Kreis Xi'an der Provinz Shaanxi lokalisiert werden (Abb.2).⁹

Shaolingyuan 少陵原, südöstlich von Chang'an, ist bekannt als eine der wichtigsten

⁸ Ledderose, Lothar. „The Early Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art“. In *Theories of the Arts in China*, 165-186. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

⁹ CCTV Wissenschaft und Bildung. 《中華揭秘》古墓丹青保護記（上）考古人員能否順利揭取壁畫？ [„Das Geheimnis Chinas aufdecken“ Können die Archäologen die Wandgemälde reibungslos aufdecken?], 2018. Zugriff am 15.01.2020 <https://www.youtube.com/watch?v=yTfCNx8oAfM&t=1745s>.

Gräbergebiete für kaiserliche Familien und hohe Beamte aus der Tang-Zeit.¹⁰ Dieses Gebiet (Abb.3) blickt im Süden auf den Qin-Ling-Gebirgszug und auf die alte Stadt Chang'an im Norden. Dieses Gebiet wird von dem Fluss Chan im Osten und von dem Fluss Ju im Westen umschlossen. Nach der chinesischen Geomantik (*fengshui* 風水) ist das gesegnete Gebiet vorteilhaft, um das Böse abzuwehren.¹¹ Das Grab von Han Xiu befindet sich ebenfalls hier. Westlich des Grabs befinden sich die Familiengräber von Wei, Guo Ziyi 郭子儀 (697-781 n. Chr.) und Zhangsun Wuji 長孫無忌 (594-659 n. Chr.). Südlich liegt das Grab der Gemahlin Wu 武惠妃 (699-737 n. Chr.) und östlich befinden sich die Familiengräber von Du Ruhui 杜如晦 (585-630 n. Chr.).¹² Die Bergung des Grabs von Han Xiu wurde im Jahr 2014 gemeinsam von der Shaanxi Academy of Archaeology, dem Shaanxi History Museum und der Dienststelle für Tourismus der Stadt Xi'an durchgeführt.¹³ Am Eingang der in die Nord-Süd-Achse ausgerichteten Grabkammer befanden sich zwei Schächte mit jeweils einem Epitaph (Abb.4), welche durch ihre Inschriften darüber Auskunft geben, dass es sich bei den im Grab beigesetzten Personen um das Ehepaar Han Xiu handele.

Han Xiu, Hofname Liangshi 良士, war der treue Großkanzler (*zaixiang* 宰相) unter der Regierung des Tang-Kaisers Xuanzong (685-762).¹⁴ Nach den historischen Dokumenten war Han Xiu während seiner Beamtenzeit „sehr ernsthaft und aufrecht und strebte nicht nach Ruhm und Reichtum“ (*Xiu weiren zhengzhi, bugan rongli* 休為人峭直, 不幹榮利).¹⁵ Die Grabinschriften dokumentieren auch, dass Han Xiu einen Sohn mit dem Namen Han Huang (723-787) gehabt haben soll, welcher der Schöpfer

¹⁰ Chang'an ist der alte Name der Stadt Xi'an während der Tang-Dynastie.

¹¹ *Fengshui*, ein geomantisches System in der chinesischen Naturreligion, bezieht sich auf die Harmonisierung des Menschen mit seiner Umgebung. Sowohl in Lebensräumen, als auch in der Planung von Grabstätten wird *fengshui* durch eine besondere Platzierung und Gestaltung der günstigen Elemente angewandt. Fischer, Otto. *Chinesische Landschaftsmalerei*. Dresden: Fachbuchverlag-Dresden, 2018, 28.

¹² Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 4.

¹³ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 4.

¹⁴ *Zaixiang*, Großkanzler im europäischen Sinne, war der höchste leitende Beamte in der kaiserlichen chinesischen Regierung.

¹⁵ Si, Maguang 司馬光. *Zizhi tongjian* 資治通鑑 - 唐紀二十九. Zugegriffen 27. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=393256#p133>. Für eine Biographie über Han Xiu, siehe Liu, Xu 劉昫. *Jiu Tang shu* 舊唐書 [Altes Buch der Tang]. Bd. 98. Zhonghua Shuju 中華書局, 1975, 3077-3079.

der *Fünf Bullen* 五牛圖 gewesen sei.¹⁶ Auffallend ist, dass nach dem Epitaph das Todesdatum von Han Xiu nicht mit den Angaben in den Protokollen im *Neuen Buch der Tang* und im *Alten Buch der Tang* übereinstimmt. Das Todesjahr von Han Xiu wurde in beiden Büchern unterschiedlich festgehalten. Das im *Alten Buch der Tang* dokumentierte Todesjahr von Han Xiu ist das Jahr 739, während es im *Neuen Buch der Tang* das Jahr 740 ist. Die Inschriften des Epitaph bestätigen das Todesjahr aus dem *Neuen Buch der Tang*. Demnach sollte Han Xiu am achten Juni im Jahr 740 gestorben sein.

Nach Süden ausgerichtet beträgt die Gesamtlänge des Grabs 41,40 m und besteht unter anderem aus einem langen Korridor, fünf Schächten, sechs Nischen, einer Ziegelgrabkammer (Abb.5).¹⁷ Der langgezogene Korridor führt in die Grabkammer, welche am nördlichen Ende des Grabs liegt und über ein Kuppeldach verfügt. Der Grundriss der Grabkammer misst 3,98 m x 3,96 m und ist nahezu quadratisch (Abb.6).¹⁸ Die Wandgemälde in der Grabkammer und im Korridor geben umfangreiche Einblicke in die Zeit der Tang-Dynastie und sind aufgrund ihrer eindeutigen Herkunft von hohem wissenschaftlichem Wert. An den Wänden des Korridors werden Bedienstete in der typischen Mode jener Zeit dargestellt (Abb.7a, 7b). Sie sollen die Seelen der Bestatteten zur Grabkammer führen. In der Grabkammer selbst sind die Gemälde folgendermaßen ausgerichtet: Entsprechend des Grabkults sind die Sonne und der Mond sowie ein Sternbild in der Kuppel abgebildet (Abb.8). Das südliche und nördliche Ende des Sargsockels (*guanchuang* 棺床), welches an der westlichen Wand steht, ist jeweils mit dem Roten Vogel (Abb.9) und der Schwarzen Schildkröte (Abb.10) dekoriert. Neben der Schwarzen Schildkröte ist eine Landschaft an der Nordwand dargestellt, die zum Eingang der Grabkammer zeigt. An der Rückwand des Sargsockels befinden sich eine Reihe von Bildern mit

¹⁶ *Fünf Bullen* ist eine der seltenen Malereien aus der Tang-Dynastie, die bis heute gut erhalten geblieben ist. Die Maltechnik und Malmotive der Wandmalereien weisen hier auf keine direkte Verbindung mit Han Huang hin. Siehe Yang 2014: 110.

¹⁷ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 4.

¹⁸ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 5-8.

„Erhabenen Literaten“ (Abb.11), die den angedeuteten Stellschirm als Bildformat aufweisen. Auf der gegenüberliegenden Ostwand ist eine „Musik und Tanz“-Szene zu sehen (Abb.12).¹⁹ Das Grab wurde vor der staatlichen Ausgrabung geraubt, sodass der Sarg und einige Grabbeigaben sowie zwei Bilder der „Erhabenen Literaten“ an der Westwand der Grabkammer verloren gingen.

3. Die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu

3.1 Bildbeschreibung

Die Landschaftsmalerei, die am östlichen Teil der Nordwand des Grabs gefunden wurde, misst eine Breite von 217 cm und eine Höhe von 194 cm. Etwa 5 cm breite rote Streifen umrahmen die Malerei. Auf schlichte und urtümliche Weise wurde das Werk mit hauptsächlich schwarzer, gelblicher und grünlicher Tusche angefertigt.²⁰ Die Bildkomposition kann in drei grobe Bereiche unterteilt und analysiert werden: Die kleinen Erhebungen, akzentuiert durch schwarze Punkte, öffnen das Bild am unteren rechten Rand und zeigen zur Bildmitte. Daneben ist der Oberlauf des Flusses zu sehen, welcher in der Ferne im Zickzack dahinfließt.²¹ Auf der linken Seite des Vordergrundes werden mehrere auf dem Boden liegende Steine und Felsen, die in verschiedene Richtungen zeigen, dargestellt. Die Felsen links unten, akzentuiert durch die gelbliche Färbung, zeigen zur Bildmitte. Dem Flussverlauf folgend kommt der Betrachter zum Mittelpunkt des Werkes.

Flankiert von steilen, hochragenden Bergen, die in ihrer Massivität die gesamte

¹⁹ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 11.

²⁰ Farbbeschreibungen sind möglicherweise ungenau, da kein Farbidentifizierungsbericht verfügbar ist. Die Farbbeschreibungen basieren daher nur auf visueller Beobachtung der vorliegenden Photographien.

²¹ Die Flussrichtung ist umstritten. Basierend auf der Richtung der Wirbel, sollte der Fluss vom Vordergrund in die Ferne verlaufen, was auch der Meinung der Ausgräber entspricht. An den Stellen, an denen kleine Pflanzen wachsen, befinden sich Rinnen, die durch fließendes Wasser gescheuert und mit gelblicher Farbe im Bild betont werden. Die Richtung der Rinnen zeigen in die Ferne, was die Flussrichtung in die Ferne bezeugen könnte. Jedoch vertritt Zheng Yan die Meinung, dass der Fluss von der Ferne in die Nähe verläuft. Siehe Shaanxi Academy of Archaeology, 2019, 16. Zheng, Yan. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖芻議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 89.

Landschaft dominieren, findet sich im Mittelgrund ein Erdhügel, welcher nach unten abfällt und in einem langen, gestreckten Flusstal mündet. Tiefschwarze Vegetationsdarstellung an den Bergspitzen setzen zusätzliche Akzente im Mittelgrund. Auffällig ist, dass einige Bergspitzen an beiden Seiten stark zur Mitte geneigt sind, so als würden sie bald abfallen. Dadurch wechselt der Betrachter den Blickpunkt zur Mittelachse des Bildes, die aus zwei Pavillons und einem Gewässer besteht, dessen zickzackförmiger Verlauf dem chinesischen Zeichen „之“ ähnelt.²² Aus optischen Gesichtspunkten bilden die beiden Pavillons, welche sich diagonal gegenüberstehen, die Fokuspunkte des Werkes. Der linke Pavillon mit einem eckigen Dach, welches einem europäischen Walmdach ähnelt, steht etwas ferner und wird von einem Berg verdeckt. Der rechte Pavillon mit einem runden, kegeldachähnlichen Strohdach liegt auf einem herausragenden Plateau und wird nach hinten von einem Bambusstrauch begrenzt. In der Nähe der Pavillons finden sich keine Spuren von Menschen, was auf die Abgeschlossenheit der Atmosphäre hinweisen könnte. Die Pavillons sind lediglich von verstreuten, farbig blühenden Büschen umgeben.

Im Hintergrund befindet sich eine gelblich strahlende Sonne, die von Wolken umschlossen ist. Direkt vor der Sonne ist eine leicht gebirgige Landschaft mit weicher Lavierung zu erkennen. Links im Hintergrund ragen einige Bergspitzen empor, die zwar teilweise von der Wolkendecke verdeckt sind, sich aber dennoch vom Hintergrund abzuheben wissen.

3.2 Bildkomposition

In *Protokolle der berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie* beschrieb der Autor Zhu Jingxuan 朱景玄 (841-846 n. Chr.) die Werke von Zhang Zao 张皞 (ca. 8. Jhd.) folgendermaßen:

Die Form seiner Landschaft ist wunderschön. Berge sind mal hoch, mal tief. Auf sehr kurze Entfernung erscheinen mehrere Tiefenebenen. Die Steinspitzen fallen

²² Ein tieferer Zusammenhang mit dem chinesischen Zeichen wurde im Kontext dieser Arbeit nicht weiterverfolgt.

fast ab und der Wasserfall scheint mit einem Gebrüll zu strömen.²³

其山水之狀，則高低秀麗，咫尺重深，石尖欲落，泉噴如吼。²⁴

Die Beschreibungen der „abfallenden Steinspitzen“ und „mehrerer Tiefenebenen“ stimmen mit den Darstellungen in diesem Werk überein, welche zudem maßgeblich für den Epochenstil der Landschaftsmalerei sind. Dass die Tiefenebenen „auf sehr kurzer Entfernung erscheinen“, wird hier durch die hochragenden Berge auf beiden Seiten und dem schweifenden Flussverlauf im Tal realisiert. Felsen, Pavillons und Wolken wurden in einer kontinuierlichen Raumbeziehung von der Nähe in die Ferne platziert. Entlang des Flusses wechselt der Blickpunkt des Betrachters langsam von den angrenzenden Hügeln zum Tiefpunkt des Tals und weiter in die Ferne zu den Bergen und der untergehenden Sonne. Demnach erscheinen im Gesamtbild mindestens drei verschiedene Tiefenebenen auf sehr kurzer Distanz.

Basierend auf Wolfflins berühmter Annahme, sei die Originalität zu jedem Zeitpunkt eingeschränkt, so dass keine Erfindung das Potenzial ihrer Epoche überträfe: „Jeder Künstler findet bestimmte visuelle Möglichkeiten vor, an die er gebunden ist. Nicht immer ist alles möglich.“²⁵. Es ist daher bemerkenswert, dass zur selben Zeit ähnliche Vergleichsbeispiele zu finden sind.

In den Landschaftsmalereien aus dem Grab von Li Daojian 李道堅 (685-738 n. Chr.), dem Urenkel des Begründers der Tang-Dynastie, findet sich eine ähnliche Bildkomposition.²⁶ Die sechsteiligen Landschaftsmalereien wurden als Gesamtbild auf die Wand gemalt (Abb. 13a). Im zweiten Landschaftsbild von links scheint der C-förmige Berg an der Vorderseite abzufallen (Abb. 13b), was sicher in Zhu

²³ Alle Übersetzungen ohne Autorenangaben sind vom Verfasser der vorliegenden Arbeit.

²⁴ Zhu, Jingxuan 朱景玄. *Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄 [Protokolle der Berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie]. Zugegriffen 3. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=725144>.

²⁵ Fong 1969: 390.

²⁶ Für eine Vorstellung des Grabs von Li Daojian siehe Jing, Zengli, und Wang, Xiaomeng. „The Newly-Discovered Frescos from Tang Tomb in Fuping County, Shaanxi Province“. *Archaeology and Cultural Relics*, Nr. 4 (1997): 8–11.

Jingxuans Beschreibung wiederfindet. Entsprechend bildet eine Gruppe von hochragenden Bergen auf der rechten Seite mit dem C-förmigen Berg auf der linken Seite in diesem Werk eine geschlossene Raumstruktur. In der Mitte ist auch ein zickzack-förmiges Flusstal zu sehen, das sich bis in die fernen Berge erstreckt. Von diesem Punkt ausgehend, ist festzustellen, dass beide Werke – der zweite Teil der Landschaftsmalereien aus dem Grab von Li Daojian und die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu – derselben Komposition folgen, vermutlich da sie etwa zur selben Zeit entstanden. Außerdem hat Zheng Yan darauf hingewiesen, dass die Malweise der „abfallenden Steinspitzen“ auch in dem bekannten Werk *Kaiser Ming-Huang auf einer Reise nach Shu* 明皇幸蜀圖 von Li Sixun 李思訓 (651-718 n. Chr.) zu sehen ist (Abb. 14), was die Annahme zusätzlich bestärkt, dass diese Malweise der Berg- und Steinspitzen zu jener Zeit sehr beliebt war.²⁷

Eine ähnliche Bildkomposition findet sich in der Landschaftsmalerei auf der Rückseite einer *Pipa* 琵琶 aus der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts wieder (Abb.15). Diese gehört zur Sammlung Shōsō-in in Japan, in der die persönlichen Schätze des Kaisers Shōmu (701-756 n. Chr.) untergebracht sind.²⁸ Das kleine Bild auf der *Pipa* mit einer Höhe von 39,5 cm und einer Breite von 16,6 cm erscheint wie eine Miniatur der Landschaftsmalerei aus dem Grab Han Xius. Im unteren Bereich des Bildes versammeln sich ein Schlagzeuger und ein Tänzer mit zwei Jungen und einem Mädchen, die gerade Blasinstrumente auf dem Rücken eines weißen Elefanten spielen. Sie gelten als exotische Elemente, die aus dem Westen überliefert wurden.²⁹ Das Tal ist an beiden Seiten von Bergen umgeben und wird von Enten in zickzackartiger Formation besiedelt. In der Ferne scheint die Sonne, welche den Fokus des Bildes bildet. Fließende, verdunstete Wolken sowie mehrere Bergschichten bringen die Lebenskraft und die Dimension der Szene zum Ausdruck.

²⁷ Zheng, Yan 鄭巖. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖芻議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 90.

²⁸ *Pipa* ist ein altes, chinesisches Zupfinstrument mit vier Saiten, das einer Laute ähnelt. Für weiterführende Informationen zur Geschichte des Instruments, siehe Myers, John. *The Way of the Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Kent: Kent State University Press, 1992, 5-31.

²⁹ Ge 2015: 24.

Eine ähnliche Komposition ist auch in einer Landschaftsabbildung auf der *shanzun* 山尊 Tonware zu sehen (Abb.16), die als Grabbeigabe der Gemahlin Wu (699-737 n. Chr.) diente.³⁰ Im Vordergrund ist ein U-förmiger Erdhügel abgebildet, wie er auch in der Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu vorzufinden ist. Der Fluss hat die flankierten, emporragenden Berge in zwei geteilt, während die Bergspitzen gleichmäßige Vegetationen aufweisen. Gleiches gilt für das Landschaftsbild in Han Xius Grab. Der Künstler zeichnete einige Berge und Gesteine im scharfen Kontrast zum Kies in der Nähe des fernen Pavillons. Er ermöglicht es dem Betrachter, von einem nahe gelegenen hohen Hang aus, die vor ihm liegende Landschaft während des Sonnenuntergangs zu bewundern.³¹

In Dunhuang sind noch weitere Wandgemälde vorzufinden, die eine solche, während der Tang-Zeit übliche Komposition aufweisen.³² Unter ihnen lässt die Wandmalerei aus der Grotte 103 (Abb. 17) große Ähnlichkeiten erkennen. Sie bildet eine Szene vom „Gleichnis vom Zauberschloss“ aus dem Lotos-Sūtra ab. Das Bild zeigt Menschen, die einen langen, steilen und schwierigen Weg entlanggehen, um an einen Ort mit kostbaren Juwelen zu gelangen. Ein Lehrer, der die Gruppe anführt und ihnen den Weg weist, appelliert an ihren Durchhaltevermögen. Als sie aber auf halber Strecke nachlässig und demotiviert werden, errichtet er mithilfe magischer Kräfte ein Schloss, in dem sich alle ausruhen können.³³ Das Bild stellt keine reine Landschaftsmalerei dar, da es hauptsächlich für religiöse Praktiken gedacht war.

³⁰ *Shanzun* ist ein Opfergefäß für Alkohol mit eingravierten Berg- und Wolkenmotiven. In der Literatur steht „山尊，山壘也[...]山壘，亦刻而畫之，為山雲之形“，siehe Zheng, Xuan 鄭玄, und Jia Gongyan 賈公彥. *Zhouli zhushu* 周禮注疏. Taipei: Wu-Nan Book Inc., 2001, 608.

³¹ Guo Meiling bezeichnete diese Art der Komposition als „U-Form“. Die „U-Form“ besteht aus hochragenden Bergen auf beiden Seiten und einem niedrigen Tal in der Mitte, wobei der Betrachtungswinkel von oben nach unten auswechselbar ist. Für mehr Beispiele dieser „U-Form“-Komposition, siehe Guo, 2017, 101.

³² Aus der chinesischen Kaiserstadt Chang’an, dem heutigen Xi’an, führte die mehr als 7000 Kilometer lange Straße durch die Gobi Wüste zur Oase Dunhuang. Dunhuang war berühmt für die etwa fünfundzwanzig Kilometer südöstlich der Stadt gelegenen Mogao-Grotten, die eine Sammlung von buddhistischen Malereien und Statuen beherbergen. Spielmann, Heiz, Hrsg. *Kunst an der Seidenstraße, Faszination Buddha*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, 56.

³³ Für die literarische Grundlage dieser Szene, siehe Tharchin, Tenzin, und Elisabeth Lindmayer, übers. von. *Das Dreifache Sutra von der Weißen Lotosblume des Wunderbaren Dharma*. Österreich: HOLOS Verlag für Ganzheitlichkeit, 2008, 203-204.

Dennoch spielen die Landschaftsdarstellungen darin bereits eine bedeutende Rolle.³⁴ Die emporragenden Berge dominieren das Bild und stehen sich ebenfalls auf beiden Seiten gegenüber. Ein Fluss in der Mitte schlängelt sich durch das flache Tal. In der Ferne sind mehrere Gebirge abgebildet, die sich in diagonaler Richtung entfernen. Dadurch ist die Distanzbeziehung offensichtlich.³⁵ Die Komposition des Werks zeigt auch, wie durch die Platzierung des Flusses und der Berge mehrere Tiefenebenen auf sehr kurze Entfernung dargestellt werden können, was vermutlich als beliebtes Gestaltungsmittel für Landschaftsmalereien jener Zeit galt.

Insgesamt betrachtet, folgt die Gesamtkomposition des oben beschriebenen Werks einem bestimmten Muster, das sich auch durch viele Landschaftsmalereien der Tang-Dynastie zieht. Zheng Yan hat dessen Eigenschaft und Darstellung wie folgt zusammengefasst: „Ein Fluss und zwei Uferseiten, ein tiefes Tal, ein strahlender Sonnenuntergang, ein zickzackförmiger Bach, emporragende Gipfel, verdunstete Wolken und eine prachtvolle Himmelsröte.“³⁶ Es lässt sich feststellen, dass zu jener Zeit viele Maler eine ähnliche Gesamtkomposition verfolgten, um „mehrere Tiefenebenen auf kurzer Entfernung“ in ihren Werken darzustellen. Diese Zusammensetzung in der Landschaftsdarstellung war in zentralen Städten wie Chang’an und Luoyang sehr beliebt. Auch in nordwestlichen Gebieten wie Dunhuang wurde in der Malerei diese Art der visuellen Darstellung angewandt.

3.3 Analyse der malerischen Mittel

Laut dem Ausgrabungsbericht von Han Xius Grab bildet eine Grundierung aus einer Kalkschicht auf einer mit Stroh beigemischten Lehmschicht den Untergrund der Wandmalerei. Nach dem Trocknen wurde der Entwurf grob mit Kohlestiften skizziert.

³⁴ Die Entwicklung der Landschaftsmalerei ist eng mit der buddhistischen Kunst verbunden. Des Weiteren behandeln mehrere Beispiele aus Dunhuang mit derselben Komposition dabei häufig das Thema „Meditation an die Sonne“, das in einem späteren Kapitel detailliert behandelt wird.

³⁵ Liu 2017: 108.

³⁶ „壹水兩岸，山谷幽深，夕陽返照，溪水蜿蜒，山峰聳立，雲蒸霞蔚。“ Siehe Zheng, Yan 鄭巖. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖芻議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 91.

Nach einer Gewichtung der Konturlinien wurde die Wandmalerei schließlich mit heller Tusche in unterschiedlichen Farben laviert.³⁷

Die Platzierung der verschiedenen Elemente sind sorgfältig durchdacht. Im Vordergrund sind Felsen und Steine unterschiedlich orientiert dargestellt, wodurch der Blick des Betrachters nicht fixiert bleibt und in verschiedene Richtungen wechselt. Steile Berggipfel auf der linken und rechten Seite zeigen die typischen Merkmale nordchinesischer Landschaften. Die Berggipfel ragen horizontal heraus und stehen einander gegenüber. Sie sind stark zur Mitte geneigt und umklammern die Pavillons im Tal. Dadurch löst das Bild beim Betrachter eine gewisse Spannung und Bedrückung aus.

Details verschiedener Bildelemente wurden präzise herausgearbeitet. Die Bewegung des Wassers ist mit leicht gewellten, horizontalen Linien über der weißen Wand angedeutet. Die gemalten Wirbel (Abb. 18) verweisen auf das unregelmäßige Gelände und die schnelle Strömung des Flusses. So wirkt das Bildverhältnis dynamisch. Dem Flussverlauf folgend geht der Blick in die Ferne. Die Wolken im Hintergrund sind gleichfalls voller Dynamik, wobei die Linien in der Intensität der Tusche variieren. Die Wolkendarstellung ist hier beispielhaft, da sie dieselbe „Doppelhaken-Maltechnik“ (*shuanggou* 雙鉤) wie im Landschaftsbild aus dem Grab von Li Daojian aufzeigt.³⁸ Die Vegetation auf den Berggipfeln wird durch zügige Tupfer in verschiedenen Farbtönen angedeutet, was der „Moospunkte-Maltechnik“ aus einer späteren Zeit ähnelt.³⁹ Farbabstufungen werden dabei durch Verdünnung mit Wasser erzielt, sodass tiefste Schwarztöne bis zu kaum sichtbare Töne erreicht werden. Auf den entfernten Gipfeln der rechten Uferseite erhält die Vegetation die dunkelste Tuschfarbe. Im Vordergrund unten rechts ist die

³⁷ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 5-8.

³⁸ Bei den „Doppelhaken“ werden Objekte durch Umrisslinien dargestellt. Da Striche paarweise in entgegengesetzten Richtungen auftreten, wird diese Maltechnik als „Doppelhaken“ bezeichnet. Zugegriffen 3. Juni 2020. <https://www.zdic.net/hans/%E5%8F%8C%E9%92%A9>

³⁹ Moospunkte, eine Art der Tuschtechnik in der chinesischen Landschaftsmalerei, wurde verwendet, um Moos oder Gras auf Bergen oder Steinen darzustellen. Sie sind charakteristisch für den Stil des Mi Fu 米芾 (1051–1107 n. Chr.) und seines Sohnes Mi Youren 米友仁 (1075–1151 n. Chr.).

Vegetation mit viel hellerer Tusche dargestellt. Die Pflanzen auf den Gipfeln der linken Uferseite wirken bereits fast transparent. Es ist denkbar, dass der Maler zuerst die fernen Berggipfel auf der rechten Seite malte und sich anschließend der Vegetation im Vordergrund widmete. Während dieser Zeit könnte die Tusche bereits verblasst sein.

In diesem Werk sind zwar einfache Perspektiven, sog. „Tiefenfernen“ (*shenyuan* 深遠), vorzufinden, es bestehen jedoch keine fortgeschrittenen „Texturstriche“ (*cun* 皴), mit denen die Oberflächen von Felsen und Berghängen dargestellt werden, um ihnen mehr Plastizität zu verleihen.⁴⁰ Steine, Gewässer und Wolken im Bild sind hauptsächlich mithilfe der Mitte des Pinsels, dem sog. *zhongfeng* 中鋒, gemalt.⁴¹ Dadurch erscheinen die Linien gleichmäßig breit.⁴² Bei genauerer Betrachtung der Pinselstriche lässt sich eindeutig feststellen, dass diese Malerei mit hoher Geschwindigkeit angefertigt wurde. Die Maltechnik sticht besonders durch die Vegetationsdarstellungen auf den Bergspitzen und der leichten Anwendung der Lavierung hervor, die das Volumen der Felsen und Berge klar veranschaulichen. Die Textur der Berggipfel wurde rasch mit groben Strichen angebracht. Teilweise wurden einige abfallende Klippen mit leicht geschwungenen Strichen gemalt, womit Unterschiede in Größe und Volumen des Gesteins zum Ausdruck gebracht werden soll.

⁴⁰ Das traditionelle chinesische Konzept der „drei Fernen“ (*sanyuan* 三遠) dient dazu, vielfache Perspektiven in die chinesische Landschaftsmalerei zu integrieren. Guo Xi 郭熙 (ca. 1000-1087 n. Chr.) schlägt vor, den Begriff der „Ferne“ (*yuan* 遠) zu verwenden, um die Beziehung zwischen den Malern/Betrachtern und der Landschaft in der Landschaftsmalerei wahrzunehmen. Dazu gehören „Höhenferne“ (*gaoyuan* 高遠), „Tiefenferne“ (*shenyuan* 深遠) und „Weitenferne“ (*pingyuan* 平遠). Zheng Yan meint, dass dieses Gemälde die beiden Techniken von „Höhenferne“ und „Tiefenferne“ kombinierte, was jedoch auf Grundlage der vorliegenden Arbeit nicht offensichtlich ist. Siehe Zheng, 2015, 89.

⁴¹ Das Konzept *zhongfeng* 中鋒, wortwörtlich auf Deutsch „zentrierte Spitze“, beschreibt eine Methode, bei der der Pinsel in einer aufrechten Position gehalten wird. Der Pinsel muss senkrecht zur Schreibfläche stehen und die Ausrichtung der Pinselspitze immer entlang der Mitte der graphischen Form der Pinselstriche, egal in welcher Richtung der Pinsel sich bewegt. Für weitere Erklärungen der Technik und zum Pinselstrich der chinesischen Kalligraphie, siehe Yee, Chiang. *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Beauty and Technique*. Cambridge, Massachusetts ; London, England: Harvard University Press, 2002, 150-165.

⁴² Zhu Qingsheng wies darauf hin, dass sich die Pinselstriche in diesem Bild wie die Schriftkunst *Entwurf eines Requiems an meinen Neffen* 祭姪文稿 von Yan Zhenqing 顏真卿 (709-785 n. Chr.) auswirken, da sie dasselbe Niveau der Technik aufzeigen. Die ist jedoch fragwürdig, siehe Zhu, Qingsheng 朱青生. „Muzang meishu yanjiu de jieyou yu wenti 墓葬美術研究的結構與問題“. *Studies on Ancient Tomb Art* 古代墓葬美術研究, Nr. 00 (2017), 33.

Farben wurden nach der Anbringung der Konturen aufgetragen. Eine orange-gelbliche Farbe ist in dieser Malerei sehr häufig vorzufinden.⁴³ Sie verziert die Sonne und die Reflexion ihrer Strahlen im Hintergrund, in den Sträuchern, an den Dächern der Pavillons sowie auf den Gebirgrücken. Die Sonne und die Wolken in der Ferne haben dabei dieselbe Farbe angenommen.⁴⁴ Die Verwendung von Lichtreflektionen scheint teilweise nicht durchdacht und wirkt vereinzelt unrealistisch, z.B. bei der Reflektion des Sonnenlichts auf dem Felsen (Abb. 19), der sich links unten befindet. Demnach müsste die Sonneneinstrahlung von vorne einfallen. Als weitere Kritikpunkte könnten die leicht inkonsistenten Proportionsverhältnisse zwischen den Pavillons und den Gipfeln genannt werden. Die Bäume und Äste im Tal sehen sehr durcheinander aus. Der Sockel des Pavillons in der Ferne weist offensichtliche Korrekturspuren auf. Der ursprünglich quadratförmige Sockel wurde kreisförmig. Dies könnte darauf hinweisen, dass der Maler oft spontane Entscheidungen getroffen hatte.

Kann jedoch aufgrund der eiligen Pinselstriche und der einfachen Färbung behauptet werden, dass die Qualität des Bildes nicht hinreichend ist? Die Antwort hierauf ist nicht offensichtlich. Nach den gängigen Bewertungskriterien jener Zeit ist entscheidend, inwieweit der Stil des Bildes das „Bewusstsein“ des Malers wiedergibt. Nach Meinung des führenden Figurenmalers Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 344-406 n. Chr.) bestehe der Zweck der Malerei darin, „den Geist durch die Form darzustellen“ (*yixing xieshen* 以形寫神).⁴⁵ Das Ziel des Malers sei, den Geist des dargestellten Gegenstandes zu erfassen. Die Form wäre dabei das Ausdrucksmittel, mit dem dieses

⁴³ Es gab im kaiserlichen China stets eine strenge Klassifizierung zur Verwendung von Farbe. Die gelbliche Farbe oder Ockerfarbe galt nur für hohe kaiserliche Familien, wodurch diese Farbe ein Symbol für den hohen Status der alten chinesischen Kaiserfamilien war. Lin, Zhenxiang. „Change of Secularization, Order of Priority’ ——An Interpretation to the Phenomenon of Lacking Yellow Colour in the Decoration of Dazu Rock Carvings“. *Meishu Yanjiu* 美術研究, Nr. 4 (2018), 87.

⁴⁴ Ob es sich bei dem dargestellten Moment um einen Sonnenuntergang handelt, ist nicht völlig geklärt. Ge Chengyong stellte durch den Vergleich zwischen dem Werk und der Landschaftsmalerei auf einer *pipa* fest, dass die beiden Bilder den Fokus auf den Sonnenaufgang richteten. Siehe Ge, 2015, 27. Die vorliegende Arbeit kommt zu dem Ergebnis, dass es sich bei dieser Szene vermutlich um einen Sonnenuntergang handelt. Dies wird weitergehend im Zusammenhang mit dem Kapitel „Meditation an die Sonne“ erläutert.

⁴⁵ Für eine Biographie von Gu Kaizhi, siehe Zhang, Yanyuan, *Lidai minghuaqi* 歷代名畫記 [Notizen über frühere berühmte Gemälde], Zugegriffen 3. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=371964#%E6%99%89>

Ziel erreicht werden sollte.⁴⁶ Eine ähnliche Meinung vertrat seit dem fünften Jahrhundert der Kritiker Xie He 謝赫 (ca. 479-502 n. Chr.) mit den sogenannten „Sechs Gesetzen der Malerei“, zu welchen die „Geistkonsonanz“ (*qiyun* 氣韻) als Voraussetzung für die Bewertung eines Werks zählt.⁴⁷ Laut Xie He, sei *qi* die stets aktive Kraft in einem Kunstwerk sowie im ganzen Universum, welche als dynamische Energie und als Atem des Lebens alle Dinge durchdringe, beseele und motiviere. In einer Reihe von zweisilbigen Wörtern beschrieb Xie zwei Arten von *qi*. Die eine umfasst die objektiven, beschreibenden Eigenschaften der Darstellung, sowie der „Atem des Geistes“ (*shenqi* 神氣) oder der „Atem des Lebens“ (*shengqi* 生氣). Die andere beschreibt die individuellen und persönlichen Eigenschaften der Schöpfer, wie zum Beispiel der „robuste Atem“ (*zhuangqi* 壯氣) oder die „Atemkraft“ (*qili* 氣力). Das Wort Konsonanz (*yün* 韻) bezieht sich hier auf ein weiteres kritisches Anliegen, nämlich auf die harmonische Art der Ausführung in einem Kunstwerk.⁴⁸ Wenn der Maler und sein *qi* in seinem Werk eine Reaktion des Betrachters hervorrufe, werde sein Gemälde die Vitalität ausstrahlen, die über die förmliche Wiedergabe hinausgehe. Deshalb spricht sich Xie He dafür aus, ein Gemälde nicht auf Grundlage seiner technischen Virtuosität, sondern aus Aspekten der spirituellen Qualität zu beurteilen.⁴⁹

Als Kommentar zum ersten Gesetz Xie Hes hat der Kunsthistoriker Zhang Yanyuan (ca. 815-907) aus der Tang-Dynastie die „Geistkonsonanz“ (*qiyun* 氣韻) und die „formale Ähnlichkeit“ (*xingsi* 形似) in der Malerei gegenübergestellt und bemängelt, dass in den Gemälden von heute die Geistkonsonanz „nicht lebendig“ sei, auch wenn es zufällig formale Ähnlichkeiten gäbe (*Jin zhi hua, zongde xingsi, er qiyun busheng*

⁴⁶ Fong, Wen C. *Images of the Mind*. Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984, 4.

⁴⁷ Xie He hat die „Sechs Gesetze der Malerei“ in seinem Buch *Die Klassifikation der alten Malerei (Guhua pinlu* 古畫品錄) dargelegt. *Qiyun* 氣韻 ist die Geistkonsonanz, Vitalität oder die Gesamtenergie eines Kunstwerks, die vom Künstler in das Werk übertragen wird. Xie He sagt, dass es ohne *qiyun* nicht nötig sei, das Werk weiter zu betrachten. Für eine ausführliche Übersetzung und Erklärung der „Sechs Gesetze“, siehe Cahill, James. „The Six Laws and How to Read Them“. *Ars Orientalis* 4 (1961): 372–81.

⁴⁸ Fong 1984: 4.

⁴⁹ Fong, Wen C. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992, 20.

今之畫，縱得形似，而氣韻不生).⁵⁰ Ein gutes Werk müsse daher in Bezug auf *qi* in jeder Hinsicht Harmonie, Lebendigkeit und Vitalität ausstrahlen. Die Qualität der Linie wurde für wichtiger als die Ähnlichkeit mit dem Objekt eingestuft.

Bis zur Tang-Dynastie wurden Gemälde in vielen verschiedenen Stilen geschaffen. Während der Tang Zeit hat Li Sixun 李思訓 (651-716 n. Chr.) einen Stil der strengen Zeichnung und blühenden Farben im Landschaftsbild entwickelt. Demnach werden Bergzüge von unten nach oben aus grünlichen bis rein blaue Töne angefertigt und mit zarten, goldenen Linien umrissen. Sein Sohn Li Zhaodao 李昭道(675-758 n. Chr.) setzte dessen Weg auf ihm ebenbürtige Weise fort. Im Gegensatz hierzu steht Wu Daozi 吳道子(680-760 n. Chr.), der im Menschen- und Götterbild den freien Stil vertrat und in einer aus der Inspiration des Augenblicks fließenden Pinselschrift erstaunliche Meisterwerke geschaffen hatte.⁵¹ In *Protokolle der berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie* wird eine Geschichte über seine Beziehung zu Li Sixun dokumentiert:

Während Kaiser Xuanzongs Regierung vermisst der Kaiser plötzlich die Landschaft am Fluss Jialing [in Sichuan]. Daraufhin schickt der Kaiser Wu Daozi dorthin, damit er die Landschaft des Flusses malt. Er reist hin und kommt ohne jede Skizze oder Studie zurück. Nach dem Grunde befragt, erklärt er: „Ich habe die Landschaft fest in meinem Herzen“. Darauf fertigte er an einem einzigen Tag, dreihundert Meilen von der Landschaft in Jialing entfernt, eine Malerei auf der Wand im Datong Saal.

又明皇天寶中忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駒，令往寫貌。及回日，帝問其狀。奏曰：「臣無粉本，並記在心。」後宣令於大同殿圖之，嘉陵江三百餘里山水，一日而畢。⁵²

⁵⁰ Zhang, Yanyuan, *Lidai minghuaji 歷代名畫記* [Notizen über frühere berühmte Gemälde], Zugriffen 3. Juni 2020 <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=129615>

⁵¹ Fischer, Otto. *Chinesische Landschaftsmalerei*. Dresden: Fachbuchverlag-Dresden, 2018, 38-39.

⁵² Zhu, Jingxuan. *Tangchao minghua lu 唐朝名畫錄* [Protokolle der Berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie]. Zugriffen 3. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=725144>

Li Sixun hatte den Auftrag, in demselben Saal eine andere Wand zu schmücken. Er brauchte einige Monate zur Vollendung seines Werks. In diesem Zusammenhang kommentierte Kaiser Xuanzong (685-762 n. Chr.), dass „die Landschaften, die von Li Sixun innerhalb einiger Monate und die von Wu Daozi an einem Tag gemalt wurden, ebenbürtige Meisterwerke seien“ (*Li Sixun shuyue zhi gong, Wu Daozi yiri zhi ji, jie ji qi miao ye* 李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙也). Diese Aussage bestätigte die Legitimation einer freien, einfachen, freihändigen und schnellen Pinselführung, welche durch Wu Daozi vertreten wurde. Der ältere Stil der strengen Form, genauen Beobachtung und sorgsamem Ausarbeitung und der jüngere Stil, geleitet durch die Inspiration des inneren Bildes sollten daher getrennt bewertet werden.⁵³

Im Hinblick auf die erzielte Wirkung nutzt die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu offensichtlich den Stil von Wu Daozi, da die Pinselstriche schnell und kräftig und die Farben einfach und hell aufgetragen sind. Ausgehend von diesem Kriterium, gleicht die lebendige Harmonie und spirituelle Qualität, die durch diese Landschaftsmalerei vermittelt wird, die technische Malfähigkeit aus. Statt eine Formähnlichkeit darzustellen, gelingt es der Malerei, die Eigenart der Landschaft und die Atmosphäre der Abgelegenheit zu übermitteln. Obwohl die malerischen Mittel schlicht und detailarm sind, ist der „Rhythmus“ der Natur im Bild eingefangen. Im dunklen Grabraum waren die Malbedingungen für Maler schlecht und die Wandgemälde mussten möglicherweise innerhalb kurzer Zeit fertiggestellt werden. Aus den Bearbeitungsspuren der Gemälde geht hervor, dass der Künstler den Linienentwurf mehrmals modifizieren wollte. Aufgrund der detaillierten Analogie der Pinselstriche kann festgestellt werden, dass die Wandgemälde im Grab von Han Xiu höchstwahrscheinlich von einer einzelnen Person geschaffen wurden. In diesem Fall wäre es sehr unwahrscheinlich für einen Maler, sowohl in der Landschaftsmalerei als auch in der Figurenmalerei versiert zu sein.

⁵³ Fischer 2018: 39.

3.4 Motive in der Landschaftsmalerei

Shanshui 山水, Landschaft im europäischen Sinne, bedeutet übersetzt auf Deutsch „Berg und Gewässer“. Diese Art der Malerei thematisiert jedoch über Berge und Gewässer hinaus noch weitere Landschaftselemente, wie unter anderem Felsen, Bäume, Wolken, Nebel. Zahlreiche Einzelheiten in der Landschaftsmalerei bilden eine unteilbare Einheit. Die von Guo Xi (ca. 1000-1087 n. Chr.) verfasste *Hohe Botschaft von Wäldern und Quellen* (*Linquan gaozhi* 林泉高致) stellt dabei eine verschriftlichte Analogie dar. „Berge ohne Wolken sind kahl, ohne Wasser fehlt ihnen ihr Zauber.“⁵⁴ Daher ist jeder Bestandteil in einer Landschaftsmalerei speziell ausgewählt: Steine, die Langlebigkeit darstellen und Berge unterstützen. Wasser als das Meer der Glückseligkeit fungiert als Verbindungspunkt der Bildkomposition. Wenn Berge und Gewässer in dieser Kunstform auch von großer Bedeutung sind, spielen andere Landschaftselemente ebenfalls eine wichtige Rolle. Wolken, welche die Strömung der Luft und Lebendigkeit repräsentieren. Die strahlende Sonne, die der Natur ihre Farben und Wärme verleiht. Bambusse, welche die Widerstandsfähigkeit und Unbeugsamkeit von Edlen charakterisieren. Dies alles sind oft angewandte und beliebte Motive in der Landschaftsmalerei.

Die Besonderheit des Gemäldes im Grabe Han Xius liegt in der Anordnung der Pavillons, denn es wurden noch keine vergleichbaren Darstellungen aus jener Zeit gefunden. Die Pavillons bilden im Mittelgrund den Fokus des Gemäldes dar. Der ursprünglich quadratförmige Sockel des Pavillons mit dem Walmdach in der Ferne wurde in einen kreisförmigen umgestaltet (Abb. 20), was auf eine Schwerpunktsetzung auf die zwei Pavillons hindeuten könnte. In der chinesischen Landschaftsmalerei ist oft ein kleiner, viereckiger oder runder Pavillon abgebildet. In diesem Bild sind die beiden Pavillons mit runden Sockeln ausgestattet, verfügen jedoch über unterschiedlich geformte Dächer. Hinter dem rechten Pavillon ist ein

⁵⁴ Eberhard, Wolfram. *Lektion chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilder in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Diederichs, 1983, 170.

Bambusstrauch zu sehen.⁵⁵ In den Pavillons halten sich keine Personen auf, wodurch die Atmosphäre leer wirkt. Obwohl Pavillons in der Regel als ein Ort der Erholung gelten, verfügen diese Pavillons lediglich über eine ästhetische Funktion, da es um die Sockel herum keine Stufen gibt, auf denen Menschen auf und abgehen können.

Die abgelegenen Pavillons in den Bergregionen deuten normalerweise auf die Isolation der gelehrten Einsiedler hin.⁵⁶ Als ein offener Raum inspiriert der Pavillon zu Gedanken über das Leben und das Universum, dessen Tradition sich bis zu Wang Xizhi 王羲之 (303-361 n. Chr.) zurückverfolgen lässt.⁵⁷ Zusätzlich sollten die Pavillons dem Grabbesitzer Einsamkeit und Rückzug ermöglichen. Denn das Cottage mit dem Strohdach ist ein bekanntes kulturelles Symbol für ein abgeschiedenes Leben.⁵⁸ Die Interpretation der Pavillons bleibt dennoch unklar, da beide Pavillons mit ihrer unterschiedlichen Ausführung zu verschiedenen Rückschlüssen führen könnten. Entsprechend der Ideologie des Daoismus repräsentieren die Pavillons *yin* und *yang*, welche als Widerspiegelung des Ehepaars Han Xiu angesehen werden.⁵⁹ Einer anderen Auffassung nach werden die Pavillons als buddhistische Pagoden interpretiert.⁶⁰ Die Gestaltung der Dachformen der Pavillons ähnelten buddhistischen

⁵⁵ Zhou Xiaolu glaubt, dass die Bambusse hinter dem Pavillon offensichtlich künstlich angepflanzt wären. Daher schildere diese Malerei einen künstlichen Garten des Besitzers. Diese Szene solle eine realistische Darstellung sein, die den privaten Garten von Han Xiu abbildet. Yang, Qihuang 楊岐黃. „Tang Han Xiu mu chutu bishua xueshu yantaohui jiyao“ 唐韓休墓出土壁畫學術研討會“紀要“. *Archaeology and Cultural Relics* 考古與文物, Nr. 6 (2014), 112–113.

⁵⁶ Eberhard 1983: 220.

⁵⁷ Der berühmte Dichter, Schriftkünstler und Maler Wang Xizhi hat zum ersten Mal deutlich ausgesprochen, was die Landschaftsempfindung, besonders bei den Pavillons, andeuten würde. Wie er in der Prosa einer Vorrede zu einer kleinen Sammlung in Orchideenpavillon schreibt: „Wenn wir nach oben zum blauen Himmel schauen, sehen wir die unermessliche Unermesslichkeit des Universums. Wenn wir den Kopf zum Boden neigen, erfreuen wir uns wieder an der Artenvielfalt. [...] Das Glück, das wir früher genossen haben, vergeht, ohne eine einzige Spur zu hinterlassen.“ (仰觀宇宙之大,俯察品類之盛[...]向之所欣,俯仰之間,已為陳跡。) Siehe Wang, Xizhi 王羲之. *Lanting ji xu* 蘭亭集序 [Vorwort zu der Zusammenkunft am Orchideenpavillon]. Zugegriffen 2. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=795512>

⁵⁸ Guo 2017: 103.

⁵⁹ Die Grundbedeutung von *yin* und *yang* ist die Ausrichtung der Dinge in Bezug auf die Sonne, wobei *yang* die Sonnenseite und *yin* die Schattenseite bedeutet. Im erweiterten Sinne beziehen sie sich auf zwei grundlegend gegensätzliche Kräfte oder Eigenschaften, z. B. der Ehemann ist *yang* und die Ehefrau ist *yin*. Die Theorie von *yin* und *yang* wurde später die Grundlage für die alten Chinesen, um das Universum und alles darin zu erklären und zu verstehen. Für weitergehende Erklärungen des Begriffs, siehe „Yin and Yang-Key Concepts in Chinese Thought and Culture“. Zugegriffen 9. Juni 2020. https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2127.

⁶⁰ Oft ist die Pagode ein buddhistisches Bauwerk, das Buddha selbst und seine Lehre, den Dharma, symbolisiert. Jedes einzelne Geschoss ist meist durch vorragende Gesimse oder Dachvorsprünge voneinander getrennt. Als chinesische Version der buddhistischen *Stūpas* hat die Pagode ihren Ursprung in Indien. Der ursprünglich

Pagoden und Tempeln, bei denen das rundförmige Dach mit einer zusammenlaufenden Spitze (*cuanjian ding* 攢尖頂) und das eckige Dach mit vierseitigen schrägen Dachflächen (*wudian ding* 廡殿頂) oft verwendet würden. Ferner wurde nachgewiesen, dass jedes Architekturelement in alten chinesischen buddhistischen Tempeln nach mathematischer Berechnung anhand der geometrischen Konstruktion von Kreis (*yuan* 圓) und Quadrat (*fang* 方) perfekt proportioniert sei.⁶¹ Diese Idee wurde durch die zweifachen Formen der Pavillons im Bild als Gegenüberstellung veranschaulicht, was dem Konzept der Harmonie zwischen Himmel und Erde in der chinesischen Literatur entspricht.

Interessanterweise hat Guo Meiling zusätzlich darauf hingewiesen, dass die leeren Pavillons ein symbolischer Ausdruck im allgemeingültigem politischen Sinne sein könnten. Dies entspricht dem, was Zhu Jingxuan in seinem Buch dokumentiert, nämlich dass „Terrasse und Pavillon den Beitrag der verdienstvollen Beamten zeigen, der Palast den Ruf der moralischen Reinheit darstellt“ (*Gu taige biao gongchen zhi lie, gongdian zhang zhenjie zhi ming* 故台閣標功臣之烈，宮殿彰貞節之名).⁶² In der Tang-Zeit war es üblich, Pavillons in Verbindung mit dem Rückzug der verdienstvollen Beamten zu bringen. Dadurch verfügt der Pavillon nicht nur über ein spirituelles Symbol, das zum Universum und zur Natur führt, sondern auch über eine politische Bedeutung. Der Maler dieses Werks hat den Auftrag, Wandmalereien im Grab für kaiserliche Familien oder hochrangige Beamte anzufertigen, vermutlich vom Kaiser persönlich erhalten. Daher vermitteln die Malereien im Grabkult ebenfalls das Interesse und die Anerkennung durch den Kaiser. Wie im vorangegangenen Kapitel erwähnt, interessierte sich der Tang-Kaiser Xuanzong für die Landschaft am Jialing-Fluss und ließ den Maler diese Landschaft auf einer Wand des Kaiserpalastes malen.

quadratische Querschnitt der *Stūpas* wandelte sich oft zu Sechsecken, Achtecken und sogar zu runden Querschnitten. Für eine bildliche Erläuterung der Pagode siehe Auboyer, Jeannine. *Handbuch der Formen- und Stilkunde: Asien*. Stuttgart: Kohlhammer, 1984, 396.

⁶¹ Für weitere Architekturstudien zur kompositorischen Ikonometrie der buddhistischen Pagoden und Tempel siehe Wang, Nan. „Circles, Squares, and the Place Where Buddha Lives“. *Architectural Journal*, Nr. 6 (2017): 29-36.

⁶² Zhu, Jingxuan. *Tangchao minghua lu* 唐朝名畫錄 [Protokolle der Berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie]. Zugegriffen 3. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=725144>

Es war nicht selten, dass die Maler ähnliche Arbeitsaufträge vom Kaiser erhielten, persönlich Landschaften zu erkunden und in den Werken zu imitieren.⁶³ Die Aufzeichnungen über das Interesse der Kaiser an Landschaftsmalerei verdient Aufmerksamkeit, da die kaiserlichen Errungenschaften durch die Landschaftsmalerei verkörpert werden. Die Landschaften dienen dabei als Trophäen des Kaisers.

Die ästhetische Rolle und Funktion der Pavillons in diesem Bild sollten nicht vernachlässigt werden. Durch die Platzierung der Pavillons wurde der Schwerpunkt des Werkes betont, wobei die Darstellung der Pavillons dem Werk den letzten Schliff gegeben hat. Die Pavillons befinden sich statisch in der Nähe des Baches und bilden einen Kontrast zu den dynamischen Bergen und zum Fluss. Die Darstellung der Pavillons bewirkt deswegen eine ausgewogene Balance des Bildes. Ohne die Pavillons würde der mittlere Bereich leicht leer wirken. Da die Pavillons ohne Menschenspuren abgebildet sind, führen sie zu einer Atmosphäre der Leere und Abgelegenheit in einer idealistischen Landschaftsszene. Die ästhetische Rolle der Pavillons erörterte der Ästhetiker Ye Lang präzise wie folgt :

Die Eigenschaft des Pavillons ist die Leere. Aus diesem Grund gibt es die fließende Luft. Durch diese könnte der Pavillon die Landschaft aus dem grenzenlosen Raum absorbieren und sammeln.

亭子的特點就是空，就是虛。正是因為這樣，就有了氣的流動，就能吸收和聚集無限空間的景色。⁶⁴

Die Pavillons führen vom kleinen in den großen Raum. So setzen sich alle Bestandteile des Bildes als eine unteilbare Einheit zusammen. In spirituellen Erfahrungen ist es vorstellbar, dass die Seelen der Bestatteten auf einem hohen Hügel stehend nach unten schauten. Mit den Wirbeln des Flusses ginge der Blick zu den

⁶³ In *Protokolle der berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie* wurde das Interesse des Kaisers Dezong (742-805 n. Chr.) an der Landschaft in Lianzhou 連州, der heutigen chinesischen Provinz Guangdong, dokumentiert.

⁶⁴ Lu, Shan 盧珊. „Shangshui zhi ting de yixiang goucheng 山水之亭的意象構成“. *The World of Chinese Painting & Calligraphy 書畫世界*, Nr. 07 (2017). Zugegriffen 3. Juni 2020. <https://www.zz-news.com/com/shuhuashijie/news/itemid-880485.html>.

beiden Pavillons. Entlang der Strömung und durch die leeren Pavillons gelänge der Blick in die Ferne. Der Horizont würde breiter und die entfernten Gipfel würden von verdunsteten Wolken umgeben. Die rote Sonne schiene über den gesamten Gebirgsbach. Die leeren Pavillons, das fließende Wasser und die dynamisch dargestellten Berge, eingehüllt durch die sonnige Strahlung, bewirkten die Entspannung und die Einsamkeit im Bild. Fern der irdischen Welt, erfreuten und entspannten sich die Grabbesitzer zwischen Berg und Gewässer.

4. Impression eines Stellschirmbildes

Die roten Rahmen des Werks erinnern an die verschiebbaren Stellschirme, die mit Landschaften bemalt oder bespannt sind. Dieses Bildformat, das die Struktur des Stellschirms reproduziert, erscheint an vielen Orten im chinesischen Grabkult. Was wären die Aufgaben der Landschaftsmalerei im Format eines angedeuteten Stellschirms im Grabkult? Wieso zeigt die Landschaftsmalerei frontal auf den Korridor? Um darauf einzugehen, wird in diesem Kapitel eine ikonographische Analyse des Werks mit Bezug auf den Grabraum durchgeführt.

Stellschirm oder Malrolle?

Der Stellschirm (*pingfeng* 屏風) ist Bestandteil der Wohnkultur in Ostasien. Stellschirme wurden mit figürlich bemalter Seide oder Papier bespannt, mit Lack bearbeitet oder auch aus Holzpaneelen gefertigt. Als eine Art bewegliche Einrichtung haben Stellschirme zwei Funktionen: Zum einem dienen sie als Trennung des Raums, bei der die Privatsphäre sichergestellt werden soll. Zum anderen definieren sie die Malfläche und dienen als Bildträger. Der Stellschirm ist daher fest und beweglich zugleich. Zudem ist der Stellschirm selbst ein dreidimensionales Objekt, während seine Malflächen zweidimensional sind. In China diente der ein- oder mehrteilige Stellschirm nicht nur der Raumgliederung, sondern auch als Hoheitssymbol der vor

ihm sitzenden Person.⁶⁵

Wu Hung meint, dass die dicken roten Rahmen deutlich dem Holzrahmen eines Stellschirms ähnelten.⁶⁶ Xu Tao sagt gleichfalls, dass diese Landschaftsmalerei mit seinem gemalten Rahmen einen Stellschirm im Wohnbereich imitiere.⁶⁷ Laut Zhang Jianlin sei dies jedoch die in der Literatur erwähnte „Malrolle“ (*huazhang* 畫幀), ein beliebtes Mal-Medium in der Tang-Dynastie.⁶⁸ Das Wort *huazhang* tauchte erst während der Sui-Dynastie (581-619 n. Chr.) auf, als Zhang Yanyuan in seinem Buch zur Verwendung des Wortes *pingfeng* bemerkte, dass „vor der Sui-Dynastie hauptsächlich Malereien auf dem Stellschirm gemalt wurden und es keine anerkannte Malrolle gibt (*Zi sui yiqian duohua pingfeng, weizhi you huazhang*. 自隋已前多畫屏風，未知有畫幀) “. ⁶⁹ Das würde bedeuten, dass Malrollen und Stellschirme ursprünglich zu demselben System gehörten und es anfänglich keinen Unterschied gab. Aber seit der Sui-Dynastie wurde zwischen Stellschirm und Malrolle unterschieden.⁷⁰ Die Malrolle beschrieb dabei das Gemälde, das auf den Stellschirm bespannt wird, das sogenannte bewegliche Schirmbild.⁷¹ Daher ist diese Form der Malrolle ursprünglich vom Stellschirm abgeleitet. Später wurde die Malrolle mit einer T-förmigen Stange hochgezogen und darunter an einem Sockel befestigt. Die Position der Malrolle konnte dabei durch Herausnahme aus dem Sockel geändert werden. Die Malrolle entwickelte sich langsam zur Hängerohle und somit zum Hochformat in der

⁶⁵ Für weitere Informationen über den Stellschirm im ostasiatischen Kontext, siehe Murase, Mieko. *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections*. New York: Braziller, 1990, 7-16.

⁶⁶ Wu, Hung. „Muzang kaogu yu huihuashi yanjiu 墓葬考古與繪畫史研究“. *Studies on Ancient Tomb Art* 古代墓葬美術研究, Nr. 00 (2017), 18.

⁶⁷ Zheng, Yan. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi 唐韓休墓壁畫山水圖芻議“. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 104.

⁶⁸ Für eine ausführliche Einführung zur *huazhang* 畫幀, siehe Yang, Zhishui 揚之水. *Zhongzhao cailan gu mingwu xunwei* 終朝采藍: 古名物尋微. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008, 28-41.

⁶⁹ Zhang, Yanyuan, *Lidai minghuaqi* 歷代名畫記 [Notizen zu früheren berühmten Gemälden], Zugegriffen 3. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=628199>

⁷⁰ In den verschiedenen Literaturen der Tang-Dynastie beziehen sich Stellschirm und Malrolle häufig auf dasselbe, obwohl die beiden Objekte unterschiedlich sind. Siehe Li, Xingming, 2017, 179.

⁷¹ Zheng, Yan. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖芻議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 88.

chinesischen Malerei.⁷² Als tragbares und mobiles Mal-Medium konnten die Malrollen sowohl zu besonderen Anlässen aufgehängt, als auch als semi-permanente Innendekoration im Wohnraum verwendet werden.⁷³ Ob die Landschaftsmalerei aus dem Grab Han Xiu sich auf die Form einer Malrolle oder eines Stellschirms bezieht, bleibt unklar. Da die bemalten roten Rahmen eher der Holztextur eines Stellschirms ähneln, werden alle ähnlichen Werke mit bemalten roten Rahmen in der vorliegenden Arbeit als „Wandmalereien im Format eines angedeuteten Stellschirms“ bezeichnet.

Stellschirmbilder im Grabkult

Stellschirme fungierten als Bildträger für viele chinesische Malereien. Die Bilder auf ihnen sind heute kaum noch erhalten, da sie als Gebrauchskunst zum einen starken Umwelteinflüssen ausgesetzt waren und zum anderen meist von unbekanntem Künstlern hergestellt wurden und daher nicht als erhaltenswert erachtet wurden.⁷⁴ Glücklicherweise können Forscher Einblicke in diese Kunstform durch die Grabkunst erhalten. Denn die Rahmen der Wandmalereien in den verschiedenen Gräbern scheinen die Textur der Holzrahmen eines Stellschirms nachzustellen.

Die Integration der Malerei auf den Stellschirm fand weite Verbreitung, was zahlreiche archäologische Funde zeigen.⁷⁵ Seit dem 7. Jahrhundert tauchten Wandmalereien im Bildformat des angedeuteten Stellschirms in mehreren Orten auf, wobei sich die Funde geographisch am Breitengrad der Städte Astana und Chang'an konzentrieren.⁷⁶ Die Anzahl der angedeuteten Stellschirm-Paneele in den Wandgemälden variiert dabei zwischen einem und zwanzig. Häufig bildet eine Reihe von sechs Stellschirm-Paneele

⁷² Yang, Zhishui 揚之水. *Tang Song jiaju xunwei* 唐宋家具尋微. Hong Kong: Hong Kong Open Page Publishing Company Limited, 2015, 95.

⁷³ Wu 2017: 19.

⁷⁴ Murase, Mieko. *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections*. New York: Braziller, 1990, 7-16.

⁷⁵ Rawson, Jessica. „Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design“. *The Burlington Magazine* 148, Nr. 1239 (Juni 2006), 384.

⁷⁶ Nach unvollständigen Statistiken sind diese Wandmalereien im Format eines angedeuteten Stellschirms hauptsächlich in drei Regionen konzentriert: 1. in der Region Shaanxi, insbesondere in der Nähe von Chang'an 2. in der Region Shanxi, insbesondere in der Nähe von Taiyuan 3. in Astana. Zhang, Jianlin 張建林. „Tangmu bihua zhong de pingfenghua 唐墓壁畫中的屏風畫“. Zugegriffen 21. Juli 2020. http://www.sxlib.org.cn/dfzy/sxdwljgb/tddl/yjwx_5659/yjz_5660/tmbhyjwj/201704/t20170426_696177.html.

eine größere Kombination.⁷⁷ Die detailfreudigen Bilder der Wandgemälde geben Aufschluss über Sitten und Mode sowie über die beliebten Malmotive jener Zeit. Die Malmotive auf den angedeuteten Stellschirmen stellen alltägliche oder idealisierte Szenen dar.⁷⁸ Nach der Zusammenfassung von Li Mingxing beinhalten die Malmotive auf den Stellschirmen unter anderem Figuren, Blumen, Landschaften und Tiere, wobei Figuren, Blumen und Vögel am beliebtesten waren.⁷⁹

Die folgende Tabelle 1 zeigt in chronologischer Anordnung Funde von Tang-zeitlichen Stellschirmen auf und gibt weitere Aufschlüsse über die Lage und Art der Stellschirme.

Tabelle 1: Fundorte von Wandmalereien im Format des angedeuteten Stellschirms

| Zeit | Ort | Besitzer des Grabs | Richtung | Sektionen | Thema |
|--------------------|-----------------------------|-----------------------|-----------------------|-----------|-------------------------------|
| 727 | Chang'an | Wei Shenming | Westwand | 6 | Dienstmädchen |
| 735 | Chang'an | Li Daojian | Westwand | 6 | Landschaft |
| 737 | Chang'an | Gemahlin Wu | Westwand | 6 | Landschaft |
| 740 | Chang'an | Han Xiu | Nordwand, Westwand | 1 6 | Landschaft Gelehrte |
| 745 | Chang'an | Su Sixu | Westwand | 6 | Gelehrte |
| Ca. 713- 755 | Astana, Turpan | M 217 | unklar | 6 | Blumen und Vögel |
| ca. 750- 850 | Astana, Turpan | 65 TAM 38 | Westwand | 6 | Gelehrte und Alltagsmotive |
| 784 | Chang'an | Prinzessin Tang'an | Westwand | 1 | Blumen und Vögel |
| 829 | Anyang, Henan Provinz | Zhao Yigong | Westwand | 3 | Blumen und Vögel |
| 924 | Quyang, | Wang Chuzhi | Nordwand, | 1 | Landschaft |

⁷⁷ Wu 2017: 16.

⁷⁸ Liu, Jie. „Paintings of Birds by Basins“. In *Visual and Material Cultures in Middle Period China*. Leiden: Brill, 2017, 285.

⁷⁹ Li 2005:166.

| | | | | | |
|--|------------------|--|---|--------|--------------------------|
| | Hebei Provinz | | Ostwand in der Ostkammer, Westwand in der Westkammer | 1 1 | Landschaft Landschaft |
|--|------------------|--|---|--------|--------------------------|

Diese Art der gerahmten Gemälde im Format eines angedeuteten Stellschirms war zu dieser Zeit im Grabkult der kaiserlichen Familien und hochrangigen Beamten populär.⁸⁰ Aus dieser Tabelle geht hervor, dass die Landschaft als Malmotiv hauptsächlich in Zentralchina um die Region Chang'an anzutreffen ist. In Astana und Quyang hat sich die Landschaftsmalerei erst später etabliert. Es ist zu vermuten, dass die Tradition der Landschaftsmalerei im Grabkult von Chang'an nach Osten bis nach Quyang und nach Westen zur Turpan-Region verbreitet war. Weitere archäologische Beweise sind daher erforderlich, um diese Annahme zu untermauern.

Die Wandgemälde im Format des angedeuteten Stellschirms befinden sich in den meisten Fällen direkt neben den Verstorbenen, d.h. an der Westwand des Sargsockels. Sie erscheinen alle in Form von sechs nebeneinandergestellten Szenen. Lediglich die Themen variieren. Zhang Yanyuan dokumentierte in seinem Buch, dass „der Stil im Format des sechsteiligen Stellschirms mit der Kranich-Darstellung bei Xue Ji (649-713 n. Chr.) zum ersten Mal auftauchte.“ (*Pingfeng liushan heyang, zi Ji shi ye*. 屏風六扇鶴樣, 自稷始也)⁸¹ Die Grabmalereien aus der Tang-Zeit beweisen zudem, dass der von Xue Ji geschaffene Stil nach seinem Tod im Jahr 713 populär wurde.⁸² Ein solcher sechsteiliger Stellschirm, der in Japan bis ins letzte Jahrhundert sehr beliebt war, ist aufgrund archäologischer Funde nachweislich in China entstanden. Im Grab von Li Daojian hat sich bereits eine landschaftliche Komposition entwickelt (Abb.13), was dadurch zu beobachten ist, dass sowohl jeder einzelne Teil der

⁸⁰ Wu 2017: 16.

⁸¹ Zhang, Yanyuan, *Lidai minghuaqi* 歷代名畫記 [Notizen über frühere berühmte Gemälde], Zugriffen 3. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=316161>

⁸² Wu 2017: 17.

sechsteiligen Fläche für sich betrachtet als eine Einheit entworfen ist, als auch durch den durchgehenden Rhythmus und die gegenständliche Kontinuität des Bildes.⁸³

Darüber hinaus weist die Platzierung des Sargsockels Parallelen zur gängigen Praxis im Diesseits auf. Obwohl der Stil der Möbel nicht aus der Tang-Dynastie bekannt ist, gibt es einige Hinweise auf den Wandmalereien in Dunhuang und den bis heute gut erhalten gebliebenen Malereien für diese zeitliche Einordnung. Die Couch (*ta* 榻), welche einem Bett ähnelt, war zu dieser Zeit verbreitet. Sie ist hauptsächlich als Sitzelement vorgesehen. Größere Objekte können jedoch zum Liegen genutzt werden. Der Hauptunterschied zwischen einem Bett und einer Couch besteht dabei in der Größe.⁸⁴ Im Laufe der Zeit wurde das Bett immer geschlossener, die Couch blieb dagegen offen.⁸⁵ Der Maler Gu Hongzhong 顧閔中 aus dem 10. Jahrhundert stellte in seinem Werk *Die nächtliche Feier von Han Xizai* 韓熙載夜宴圖 die Einrichtung in einem Wohnraum jener Zeit dar (Abb.22). Auf dem Bild sitzen zwei bis fünf Personen auf der Couch. Die Couch befindet sich vorne und ist von drei Seiten mit Stellschirmbildern umgeben. Das Bett ist hinter der Couch platziert, was den Unterschied in der Funktion der beiden Möbel verdeutlicht. Die Anordnung des Sargsockels im Grab von Han Xiu weist eine Übereinstimmung mit diesem Werk auf. Da die südliche und nördliche Wand keine stellschirmähnlichen Malereien sind, ist zu schließen, dass die Rückwand des Sockels und der Sargsockel eine halboffene Couch bilden. Das entsprechende Verhältnis zwischen dem Sargsockel und der Ostwand zeigt, dass die Seelen der Bestatteten von der Couch aus die gegenüberliegende „Musik und Tanz“-Szene im Jenseits betrachten könnten. Die lebendigen Figuren im „Musik und Tanz“-Bild lassen ihre Betrachter wieder poetisch „auferstehen“.

⁸³ Fischer 2018: 14.

⁸⁴ Das *Wörterbuch der Redewendung* 通俗文 besagt: „Eine Couch von einer Länge dreieinhalb *chi* 尺 wird *ta* 榻 genannt. Ein Bett nur zum Sitzen *ping* 枰 genannt. Ein Bett von einer Länge acht *chi* *chuang* 床 genannt. (三尺五曰榻，獨坐曰枰，八尺曰床)“ Zugegriffen 3. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=936412&remap=gb#p68>

⁸⁵ Ein Bett steht immer im Schlafzimmer, während die Platzierung der Couch nicht festgelegt ist. In der frühen Zeit wurde die Couch im Wohnzimmer platziert. Später ist die Couch auch im Schlaf- und Arbeitszimmer vorzufinden. Siehe Shen, Shudan 沈舒丹, und Li Xiumin 李秀敏. „Weijin shifeng yu chuanga zhi yanbian 魏晉時風與床榻之演變“. *Yihai* 藝海, Mai 2010, 139–40.

Die Ähnlichkeit in der Gestaltung der Gräber von Han Xiu, Li Daojian und Su Sixu erhielt unter Forschern viel Aufmerksamkeit, da die drei Gräber jeweils über eine einzelne Grabkammer und einen langen Korridor verfügen.⁸⁶ Weil die Leichen der Verstorbenen verwest sind, ist es nicht möglich gewesen, die Platzierung der Bestatteten auf dem Sargsockel zu rekonstruieren. Mit Bezug auf die Tabelle 1 liegt der Sargsockel im Grab mit den einzelnen Grabkammern in der Regel an der Westwand. Die drei Gräber zeigen ebenfalls eine hohe Übereinstimmung der Malmotive. Landschaften, Tiere sowie „Musik- und Tanzszenen“ sind in allen drei Gräbern zu finden. Die ähnliche Anordnung der Wandgemälde in der Grabkammer (Abb.21) lassen darauf schließen, dass an der südlichen und nördlichen Wand des Sargsockels symbolische Tiere wie rote Vögel und schwarze Schildkröten oder Rinder sowie Löwen dargestellt sind, um die Verstorbenen im Jenseits zu schützen. Es ist jedoch ebenso üblich, die „Musik- und Tanzszene“ an der Ostwand, die Landschaften oder Literaten in Form eines sechsteiligen angedeuteten Stellschirms an der Westwand und das Sternbild auf der Spitzkuppel vorzufinden. Obwohl die Malmotive auf jeder Wand leicht variieren, verweisen die drei Gräber mit jeweils einer einzelnen Grabkammer formal und inhaltlich nahezu auf dasselbe Paradigma. Die oben beschriebenen Gemeinsamkeiten werfen die Frage auf, ob die damalige Erstellung von Wandgemälden im Grab einem festen ikonographischen Schema gefolgt sein könnte.

Landschaftsmalerei im Grabraum Kontext

Da das Grab für die Verstorbenen aufgebaut ist, sollten alle Bestandteile im Grabraum sorgfältig für die Bestatteten ausgewählt werden, um die Bedürfnisse und Vergnügungen der Verstorbenen zu befriedigen. Die Darstellungen im Grab haben den Zweck, dem Verstorbenen das ewige Leben und Wohlstand zu sichern. Darüber

⁸⁶ Für eine Übersicht über die zwei anderen Gräber, siehe Shanxi Kaogusuo Tang mu gongzuozu 陝西考古所唐墓工作組. „Xi'an dongjiao Tang Su Sixu mu qingli jianbao 西安東郊唐蘇思勗墓清理簡報“. *Kaogu* 考古, Nr. 1 (1960): 30–36. Jing, Zengli 井增利 und Wang Xiaomeng 王小蒙. „Fuping xian xinfaxian de Tang mu bihua 富平縣新發現的唐墓壁畫(The Newly-Discovered Frescos from Tang Tomb in Fuping County, Shaanxi Province)“. *Archaeology and Cultural Relics* 考古與文物, Nr. 4 (1994): 8–11.

hinaus war diese Darstellung im Format des angedeuteten Stellschirms nicht nur eine physische Präsentation. Es reflektierte und schuf den sozialen und politischen Status des Besitzers. Ebenso bedeutsam ist jedoch, dass solche Schirmbilder nicht einfach als eigenständige Gemälde angesehen wurden, sondern als Teil eines Raums, der so dekoriert wurde, dass die Verstorbenen im Jenseits eine günstige Umgebung hatten.⁸⁷ Die Komposition der Landschaftsmalerei im Grab von Han Xiu muss in ihrer Gesamtheit in Bezug auf den Grabraum betrachtet werden, und die Bilder im Format eines angedeuteten Stellschirms sollten auch im Rahmen ihrer Räumlichkeit berücksichtigt werden.

Aus der Tabelle 1 geht hervor, dass, wenn die Landschaftsmalerei als einzelnes Stellschirmbild im Grab vorzufinden ist, sich dieses normalerweise an der Nordwand der Grabkammer befindet. Ein Grab aus dem 10. Jahrhundert, ausgegraben in Quyang der Hebei-Provinz, bietet ein zusätzliches Beispiel für die Landschaftsmalerei auf einem großen Stellschirm, das bis heute erhalten ist. Dessen Besitzer, Wang Chuzhi, der im Jahr 923 gestorben ist, war ein Militärgouverneur. Vor der Landschaftsmalerei ist ein Epitaph platziert. Hierdurch wird ein Bezug zu den Lebzeiten des Gouverneurs hergestellt, in denen er tatsächlich zum Begrüßen von Besuchern vor solch einem Stellschirm gesessen haben könnte (Abb. 23).⁸⁸ Die Platzierung der Landschaftsmalerei stimmt hier mit der im Grab von Han Xiu überein. Nach dem langen Korridor mit den Grabbeigaben auf beiden Seiten gelangen die Verstorbenen in ihren Privatraum, wobei die Landschaftsmalerei frontal in Richtung des Korridors zeigt.⁸⁹

Um die Malerei anzufertigen, hat der Künstler zuerst der „Bilderrahmen“ auf der Wand skizziert, welcher hier als „angedeuteter Stellschirm“ bezeichnet wird. Die Darstellungen außerhalb der Bilderrahmen sind ebenfalls Teil der Wandmalereien.

⁸⁷ Rawson 2006: 385.

⁸⁸ Rawson 2006: 384.

⁸⁹ Für eine Vorstellung vom Grab von Wang Chuzhi, siehe Hebei Sheng Wenwu Yanjiusuo 河北省文物研究所. *Wudai Wang Chuzhi mu* 五代王處直墓 [Das Grab von Wang Chuzhi]. Beijing: Wenwu Chubanshe 文物出版社, 1998.

Jedoch fungieren die rechteckigen Rahmen hier als eine Art Trennung. Ausgehend von der prähistorischen Kunst, ist klar, dass die Rechtecke erst zu einem späteren Zeitpunkt als ein Bereich für Malereien verwendet wurden. Die Höhlenmalereien der Altsteinzeit befinden sich auf unbearbeitetem Grund an rauen Höhlenwänden. Die Unregelmäßigkeiten der Erde und des Gesteins hinterlassen ihre Spuren auf den Bildern. Die Künstler arbeiteten in einem Bereich ohne festgelegten Rahmen und machten sich nur wenig Gedanken über die Oberfläche. Wenn ein Bild nicht eingerahmt ist, werden die Attribute der Unregelmäßigkeiten des Gesteins ausgenutzt und zu einem Teil des ganzen Werks.⁹⁰ Die Einführung der rechteckigen Rahmen in der Kunst veränderte das Verhältnis zwischen dem Betrachter und dem Kunstobjekt. Bei gerahmten Bildern mit Perspektiven verleihen die Rahmen der Oberfläche der Bilder Tiefe und verhelfen zu einer realeren Ansicht. Die Impression eines Fensterrahmens entsteht, durch welchen hinter dem Glas ein Raum zu sehen ist. Er präsentiert sich dem Betrachter wie eine eigene Welt.⁹¹

Die Rahmen als ein Mittel, mit der das Darstellungsfeld von den umgebenden Flächen isoliert wird, findet sich nicht bei der Landschaftsmalerei im Grab von Han Xiu, obwohl die angedeuteten Holzrahmen eines Stellschirms als Bilderrahmen dienen und die Bilder innerhalb des Stellschirms als eigenständige Werke betrachtet werden können. Da es sich um gemalte Bilderrahmen handelt, gehören die Rahmen in diesem Fall eher zum virtuellen Raum des Bildes als zur materiellen Oberfläche. Aus physikalischer Sicht wäre eine Reduktion der Dimensionalität des Rahmens festzustellen. Dieser wird als Teil des gemalten Bildes, anstatt als Teil des Betrachter- oder Trägerraums, umgesetzt. Die Rahmen im Format eines angedeuteten Stellschirms weisen zusätzlich daraufhin, dass die Landschaft innerhalb des Rahmens nur ein Gemälde, eine idealisierte Szene ist. Durch den „Stellschirm“ können Betrachter zu einer anderen Zeit und in einen anderen Raum verholten werden, wobei

⁹⁰ Zur semiotischen Erklärung von „Feld“ und „Vehikel“ in der Kunst, siehe Shapiro, Meyer. „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs“. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Nr. 6:1 (1972), 9–10.

⁹¹ Shapiro 1972: 11.

Geschlossenheit und Offenheit, Realität und Ideal, Diesseits und Jenseits, weltliche und geistliche Einstellung zusammen auf derselben Wand enthalten sind.⁹²

Basierend auf der besonderen Platzierung des Landschaftsbildes kann der Bewegungsablauf der Seelen der Bestatteten rekonstruiert werden. Bevor sie in der Grabkammer ankommen, müssen sie zuerst den langen Korridor durchlaufen, in dem auf den Wänden die Darstellungen ihrer Bediensteten gezeigt werden. Das Steintor mit den Darstellungen der Pförtner verweist darauf (Abb. 24), dass der Raum dahinter ausschließlich zum privaten Bereich der Verstorbenen gehört, so dass nur die Bestatteten die Grabkammer betreten dürfen. Das eingerahmte Landschaftsbild - eine Anlehnung an die Inneneinrichtung des Wohnzimmers - befindet sich direkt vor ihnen, da es frontal zum Korridor zeigt. Ausgehend von der oben zusammengefassten Tabelle 1 ist festzustellen, dass sich die Malmotive in gemalten Rahmen auf der Nordwand im östlichen Teil nicht nur auf Landschaftsdarstellungen beschränken. Im Grab von Su Sixu sind Bedienstete und im Grab von Li Daojian weiße Kraniche dargestellt. Obwohl die Malmotive variieren, finden sich auf allen Wandmalereien auf der Nordwand im östlichen Teil gemalte Bilderrahmen, welche die Holzrahmen eines Stellschirms imitieren. Das gerahmte Bild ist sowohl eine Anlehnung an die Inneneinrichtung des Wohnzimmers als auch ein Hinweis auf einen unterirdischen Raum für das Jenseits, der durch die Anbringung der gemalten zweidimensionalen Rahmen geschaffen wurde. Daher wurde die Landschaftsmalerei so platziert, dass die Seele der Bestatteten innerhalb des Bewegungsablaufs einen rituellen Höhepunkt erreichen würde.

Die Anordnung der Wandgemälde im Grab von Han Xiu könnte auf drei Ebenen in der Räumlichkeit hindeuten: Die „Musik- und Tanzszene“ ohne gemalten Rahmen ist

⁹² Bereits in der Han-Dynastie (202 v. Chr. - 220 n. Chr.) wurden Stellschirme auch als Beigabe für den Grabkult produziert. Anstatt wie in der Han-Dynastie die Wohnräume von Verstorbenen zu rekonstruieren, wurde die Grabkammer in Tang-Gräbern zu einem symbolischen Lebensraum für die Bestatteten. Die Anzahl der Grabkammern weist auf verschiedene Status hin. Im Laufe der Zeit wurde dieser Grabkult vereinfacht und bis zur Tang-Dynastie wurden Gräber mit nur einer Grabkammer zur Norm. Die gemalten Stellschirmrahmen entsprechen diesem Trend, indem sie zur Vereinfachung der Bestattungsarchitektur und des Bestattungsrituals beitragen. Für eine Veranschaulichung der Grabkultentwicklung, siehe Zhao, Chao 趙超. „Cong Taiyuan Jinshengcun tangmu kan Tangdai de pingfengshi bihuamu 從太原金勝村唐墓看唐代的屏風式壁畫墓“. In *Tangmu bihua guoji xueshu yantaohui lunwenji* 唐墓壁畫國際學術研討會論文集, 199 - 208. Xi'an: Sanqin Chubanshe 三秦出版社, 2006.

ein Teil des architektonischen Raums. Solche Darstellungen fungieren als Ersatz für die Dinge, die die Bestatteten im echten Leben gesehen haben könnten. Der rote Vogel, die schwarze Schildkröte und die Himmelsdarstellungen ohne gemalten Rahmen symbolisieren das riesige Universum, welche zum Teil des Grabsystems gehören und auch schon während der Han-Dynastie als Malmotive galten. Diese Art von Raum versetzt die unterirdischen Häuser der Verstorbenen in ein grenzenloses Feld. Die sechsteiligen Bilder an der Westwand und das einzelne Landschaftsbild an der Nordwand in Form eines angedeuteten Stellschirms lassen auf eine andere Art von Raum schließen, in der imaginäre Darstellungen vorzufinden sind. Da diese Form eines Stellschirms vom Wohnraum in den Grabraum verlegt wurde, spiegelt die Anordnung der Landschaftsmalerei höchstwahrscheinlich die Einrichtung des echten Wohnraums der Bestatteten wider. Durch diese Art der imaginären Darstellung ist der Bildraum, welcher für die Bestatteten präsentiert wird, in der unterirdischen Welt vergrößert worden. Die Wandgemälde im Format eines angedeuteten Stellschirms sind wegen ihrer Symbolkraft für den Status der Verstorbenen, sowie für die Vereinfachung des Grabkults und der Erweiterung des virtuellen Grabraums bedeutsam.

5. Buddhistischer Einfluss

Da sich viele klassische Dekormuster, welche auch in der buddhistischen Tradition vorkommen, im Grab von Han Xiu finden, kann vermutet werden, dass die im Grab vorzufindende Landschaftsmalerei eine gedankliche Verbindung zum Buddhismus vorweist. Die am häufigsten stilisierten Geißblattmuster 忍冬紋 befinden sich nicht nur auf dem Steintor (Abb. 23), sondern auch auf dem Epitaph. Die Pflanze wird in der buddhistischen Kunst oftmals verwendet, da sie mit der Unsterblichkeit der menschlichen Seele und der Reinkarnation in Verbindung gebracht wird.⁹³ Sie ist

⁹³ Einigen Wissenschaftlern zufolge waren ähnliche Muster auch im antiken Griechenland populär, die sogenannten Palmetten. Dieses Palmetten-Muster wurde von der indischen Gandhara-Kultur absorbiert und mit der Ausbreitung des Buddhismus nach Osten allmählich in China eingeführt. Siehe Tian, Zibing 田自秉. *History of*

bekannt für ihre winterharten und langlebigen Eigenschaften. Auf dem oberen Teil des Bogens ist das paarweise Phönix-Muster zu sehen. Auf dem Türsturz wurde das paarweise Löwenmuster verkehrt herum dargestellt. In der Mitte des Türsturzes ist der im Buddhismus legendäre Edelstein, der sogenannte *cintāmaṇi*, mit der umgebenden Flamme und einem Lotus-Sockel verkehrt herum abgebildet.⁹⁴ Die Kisten auf den Wandmalereien auf beiden Seiten des Korridors (Abb. 7) wurden mit weißer *baoxianghua* 寶相花 verziert, einem frei erfundenen Blumenmuster, das ursprünglich aus der Lotusblüte entstanden war und dann zu einem Gestaltungskomplex vielzähliger Blumenformen entwickelt wurde.⁹⁵ Die Verwendung solcher Dekorationsmuster ist im alten China eng mit der buddhistischen Kunst verbunden.

Es lässt sich auch feststellen, dass die Grabbesitzerin, die Frau von Han Xiu, eine gläubige Buddhistin gewesen war. Nach ihrem Epitaph „mochte sie das *Dao* (Weg) an ihrem Lebensabend und erfuhr äußerste Freude durch *Chan* (Dhyana)“ (*Furen wannian haodao, shenwei chanyue* 夫人晚年好道，深味禪悅).⁹⁶ *Chan* 禪 ist eine im Kaiserreich China entstandene Meditationsschule des Mahayana-Buddhismus, die durch die Übung der eigentlichen Meditation im Lotussitz und durch Erleuchtungserfahrung charakterisiert ist. In der Dhyana-Sekte wird besonders die Einsamkeit der Berge und Schluchten gesucht, um in der reinen Anschauung der unberührt wirkenden Natur tiefste Entäußerung und innerste Wahrheit zu finden.⁹⁷ In diesem Fall bezieht sich *Chan* auf die buddhistische Praxis, die Han Xiu und seine Frau vor ihrem Tod praktiziert haben könnten. Das *Dao* wurde häufig vereinfacht im allgemeinen taoistischen Sinne interpretiert, wobei viele Wissenschaftler ignorieren, dass eine solche Interpretation in diesem Fall der Wirklichkeit widerspricht. Entgegen

Chinese Decorative Designs. Beijing: Higher Education Press, 2003, 192–193.

⁹⁴ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 8.

⁹⁵ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 10.

⁹⁶ Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 38.

⁹⁷ Fischer 2018: 29.

der Ansicht von Li Song⁹⁸ ist es unwahrscheinlich, dass die Besitzer des Grabs sowohl taoistisch als auch buddhistisch waren. Im Epitaph von Han Xius Frau tauchen mehrere buddhistische Termini auf, wie „irdische Sorgen“ (*chenlao* 塵勞) und „gute moralische Handlung“ (*baiye* 白業), welche zeigen, dass die Bestatteten tief gläubige Anhänger des Buddhismus gewesen sein mussten.⁹⁹

In diesem Kapitel wird die gegenseitige Interaktion zwischen Buddhismus und Landschaftsmalerei in der frühen Entwicklungsphase ausgeführt. Ein Schwerpunkt liegt dabei auf der Entstehung der Landschaftsmalerei, die sich bis zur von Zong Bing geschaffenen künstlerischen Praxis „imaginäre Reise“ zurückverfolgen lässt. Zudem hatte der Buddhismus nach seiner Blütezeit im alten China nicht nur kompositorisch, sondern auch thematisch Einfluss auf die Schöpfung der Landschaftsmalerei, was anhand des zweiten Themas „Meditation an die Sonne“ behandelt wird.

5.1 „Imaginäre Reise“

Der Zweck der Landschaftsmalerei sollte in gewissem Maße dem Status des Grabbesitzers Han Xiu und seinen Vorlieben im Leben entsprechen, so dass seine spirituellen Bedürfnisse in der unterirdischen Welt befriedigt werden konnten. Vorstellbar ist, dass im Grabe Han Xius eine ihm vertraute Landschaftsmalerei angefertigt wurde. Im jenseitigen Leben könnte seine Seele, durch die Erschaffung dieser Landschaftsmalerei, auf dem Sargsockel sitzen und eine „imaginäre Reise“, *woyou* 臥遊, vollführen.

Bei genauerer Beschäftigung mit der Herkunft der Landschaftsmalerei darf der Begriff *woyou* nicht fehlen. *Woyou*, wörtlich übersetzt mit „im Liegen reisen“, bezieht sich auf eine Art der gedanklichen Reise von Gelehrten, die mithilfe der Landschaftsmalerei nach Herzenslust in der Natur wandern. Deshalb existiert die Landschaft nur in der Imagination des Betrachters. Zong Bing (375–443 n. Chr.) aus der Östlichen Jin-Periode (317–420 n. Chr.) und den Südlichen und Nördlichen

⁹⁸ Yang 2014: 111.

⁹⁹ Für die vollständigen Epitaphtexte siehe Shaanxi Academy of Archaeology 2019: 31–38.

Dynastien (420–589 n. Chr.) wird als der erste Gelehrte angesehen, der den Begriff *woyou* als künstlerische Praxis und ästhetische Herangehensweise mit dem Genießen der Landschaftsmalerei in Verbindung gebracht hat.¹⁰⁰ Zong Bing liebte die Berge und die Gewässer. Wenn er in der Natur spazierte, vergaß er völlig, zurückzukehren. Einmal war er krankheitsbedingt gezwungen, nach Jiangling zurückzukehren und seufzte:

Alter und Krankheit gehen einher. All die berühmten Berge können nicht von mir betrachtet werden. Nur wenn man seinen Geist völlig gereinigt und befreit hat, gelingt es dem Menschen, über das *Dao* nachzudenken. Hier ruhend will ich die Berge durchwandern.¹⁰¹

老疾俱至，名山恐難遍睹，唯當澄懷觀道，臥以遊之。¹⁰²

Daher war sein Zimmer mit seinen eigenen Gemälden der Landschaften, die er einst besucht hatte, dekoriert. Er betrachtete sie, um die schönen Landschaften auch weiterhin zu genießen.¹⁰³ Ohne sich physisch zu bewegen, konnte er die Natur im Geiste durchwandern:

Ich rolle die Bilder in der Einsamkeit auf. Beim Sitzen kann ich die vier entlegenen Ecken der Welt erreichen.

披圖幽對，坐究四荒。¹⁰⁴

¹⁰⁰ Lee-Kalisch, Jeong-hee. „The Power of the Spiritual Voyage: The Wayu Concept, Appreciation and Enjoyment in Korean Visual Art“. In *Hangukhwá, Mindful Landscape*. Daejeon Museum of Art, 2019, 49–50.

¹⁰¹ In der ursprünglichen Bedeutung ist *Dao* 道 der Weg oder Pfad, den die Menschen beschreiten. Der Begriff hat drei weitere Bedeutungen: die allgemeinen Gesetze, die universelle Vorlage, der alle Dinge und Wesen folgen, und die ursprüngliche Quelle oder ontologische Existenz der Dinge, die die Form transzendiert und die Grundlage für die Geburt und Existenz aller Dinge bildet. Für weitere Erklärungen zu *Dao* siehe „Key Concepts in Chinese Thought and Culture“. Zugegriffen 9. Juni 2020. https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2127.

¹⁰² Shen, Yue 沈約. „Song shu 宋书 (Buch von Song)“. Zugegriffen 9. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=890874&remap=gb>.

¹⁰³ Seine Leidenschaft zu reisen ist dokumentiert in *Woyou lu* 臥遊錄 [ein Protokoll von der gedanklichen Reise beim Liegen], verfasst von dem song-zeitlichen Philosophen Lü Zuqian (1137–1181 n. Chr.) und in *Notizen über frühere berühmte Gemälde* zusammengestellt von dem Tang-zeitlichen Gelehrten Zhang Yanyuan (815–877 n. Chr.). Siehe Lee-Kalisch, 2019, 50.

¹⁰⁴ Zong, Bing 宗炳. „Hua shanshui xu 畫山水序 [Einführung zum Malen der Landschaftsmalerei]“. Zugegriffen 23. April 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=722744>.

Unter welchen Umständen, die direkt zur Entstehung der Landschaftsmalerei geführt haben, ist eine solche „imaginäre Reise“ entstanden? Da Zong Bing in seiner Abhandlung die Landschaftsmalerei mit dem *Dao* (Weg) verbunden hatte, glaubten viele Wissenschaftler, dass er stark unter dem Einfluss des Daoismus gestanden haben muss. Dabei ignorierten sie jedoch, dass Zong Bing als gläubiger buddhistischer Laie gegenüber konfuzianischen und taoistischen Kritikern den Buddhismus verteidigte.¹⁰⁵ Er war tatsächlich ein Laien-Anhänger von Hui Yuan 慧遠 (334–416 n. Chr.), der eine Schlüsselfigur bei der Sinisierung des Buddhismus war.¹⁰⁶ Zong Bing akzeptierte den Buddhismus in einem viel grundlegenden Sinne.¹⁰⁷ Neben seinem praktischen und hingebungsvollen Engagement beschäftigte er sich intellektuell mit der buddhistischen Lehre und bekundete seine philosophische Verbundenheit mit Hui Yuan in dem Aufsatz *Diskurs über die Aufklärung der buddhistischen Lehre* (*Ming Fo lun* 明佛論).

Zong Bing blieb 50 Tage lang im Donglin-Tempel auf dem Berg Lu Shan 廬山. Zur selben Zeit legten Hui Yuan und eine Gruppe von 123 Laien gegenüber einer Statue von Amitabha ein Gelübde ab, um zusammen in ein Reines Land hinübergeboren zu werden, was als Anfang des Amitabha-Buddhismus in China betrachtet wird.¹⁰⁸ Hui Yuan ist dafür bekannt, *Banzhou sanmei jing* 般周三昧經 oder *Pratyutpanna Samādhi Sūtra* (Sūtra über die Meditation eines Menschen im Angesicht des gegenwärtigen Buddhas) praktiziert und gelehrt zu haben. Die in diesem Text notierte Praxis lautet *nianfo* 念佛 oder *Buddhānusmṛti*, eine Methode zur Vergegenwärtigung Buddhas.¹⁰⁹ Sie besagt, dass Laien und Mönche sich an einen abgelegenen Ort zurückziehen, um sich im Geiste ein Bild von einem Buddha zu machen, der in der Lehrhaltung vor ihnen sitzt, und sich bis zu sieben Tage ohne Ablenkung auf dieses

¹⁰⁵ Munakata, Kiyohiko. „Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory“. In *Theories of the Arts in China*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983, 116.

¹⁰⁶ Shaw, Miranda. „Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting“. *Journal of the History of Ideas* 49, Nr. 2 (1988), 194.

¹⁰⁷ Munakata 1983: 117.

¹⁰⁸ Zürcher, Erik. *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden: Brill, 2007, 217.

¹⁰⁹ Shau 1988: 195.

Bild zu fokussieren. Die Meditierenden sollen die körperlichen Eigenschaften eines Buddhas visualisieren und über seine ganze Kraft, Vollkommenheit, Tugend und Weisheit nachdenken. Ikonografisch korrekte Bilder können als Hilfe für diese Art der Meditation verwendet werden.¹¹⁰ Das Ergebnis dieser Praxis ist *samādhis*, „die mentale Absorption eines Menschen, der vor einem Buddha steht“. Hui Yuan war von dieser Visualisierungspraxis begeistert und meinte, dass Buddha-Bilder ihr eigenes Licht ausstrahlen, was wiederum auf die spirituelle Präsenz des Buddhas hindeutet. Er war davon überzeugt, dass Buddha auf ein Gebet vor dem Bild antworten würde. Das Bild diene als vollwertiger Ersatz für Buddha.¹¹¹

Durch seine Lehren und die Übertragung der Visualisierung in die Meditationstechniken entdeckten seine Anhänger eine neue meditative Funktion der Heiligenbilder. Sie waren einer Gedankenwelt ausgesetzt, in der sie mittels eines Bildes von hoher spiritueller Qualität Resonanz fanden. Ferner sahen sie solche Bilder im Zusammenhang mit einer Landschaft, die für sie selbst eine religiöse Bedeutung hatte.¹¹² Zong Bing war einer der Anhänger, die stark unter dem Einfluss Hui Yuans standen. Obwohl keines seiner Gemälde erhalten geblieben ist, markiert Zong Bings Traktat über die Malerei, *Einführung zum Malen der Landschaftsmalerei (Hua shanshui xu 畫山水序)*, in dem er über die Korrespondenz von Natur und Kunst in der Malerei diskutiert, die Geburt der chinesischen Landschaftsmalerei.¹¹³ Kiyohiko Munakata betrachtet diesen Traktat über Landschaftsmalerei als eine Anwendung der karmischen Theorie.¹¹⁴ Demnach komme der Landschaftsmalerei eine innovative Rolle zu. Obwohl taoistische, konfuzianische und buddhistische Themen sich in dem Traktat vermischen, dokumentiert diese Abhandlung den buddhistischen Beitrag zum

¹¹⁰ Harrison, Paul M. „Buddhānusmṛti in the Pratyutpanna-buddha-sammukhāvasthita samādhi-sūtra“. *Journal of Indian Philosophy* 6, Nr. 1 (1978), 38.

¹¹¹ Shau 1988: 199.

¹¹² Shau 1988: 199.

¹¹³ *Einführung zum Malen der Landschaftsmalerei* ist die früheste erhaltene philosophische und systematische Abhandlung über Malerei, die jemals in China geschrieben wurde. Siehe Yue, Tsang. „Das Echo der gelehrten Vergangenheit: Chinesische Landschaftsmalerei als Spiegel des Selbst“. Dissertation, Freie Universität Berlin, 2012, 159.

¹¹⁴ Bezüglich des detaillierten literarischen Vergleichs zwischen dieser Abhandlung und *Ming Fo lun* siehe Munakata, 1983, 105–131.

klassischen Genre der chinesischen Landschaftsmalerei.¹¹⁵

Zong Bing erklärt, wie die Bilder die Essenz der Natur darstellen und Merkmale wie die sanfte Eleganz der Berge und den Geist tiefer Täler offenbaren sollen.¹¹⁶ Er fühlte auch, dass die Kommunikation mit der Natur eine Möglichkeit sei, mit den Seelen der Weisen, die in der Vergangenheit von denselben Bergen und Flüssen inspiriert worden waren, zu kommunizieren.

Die höhlenartigen Berge erheben sich. Der wolkenbedeckte Wald erstreckt sich auf mysteriöse Weise in die Ferne. Die Weisen und die tugendhaften Männer glänzten unzählige Zeitalter hindurch. Unzählige Reize (der Natur) verschmelzen zu seinen Geistern und Gedanken.¹¹⁷

峰岫嶢嶷，雲林森眇。聖賢暎於絕代，萬趣融其神思。¹¹⁸

Hier kommt der Landschaftsdarstellung dieselbe Funktion wie den Buddha-Bildern in der *buddhānusr̥ti*-Meditation zu, mit der Weisen zu vergegenwärtigen.¹¹⁹ Darüber hinaus drückte er in dem Traktat die Perspektive und die Malprinzipien folgendermaßen aus:

Je größer der Abstand, desto kleiner erscheint der Kunlun Berg [...] Eine gemalte vertikale Linie von drei *cun* stellt die Höhe von tausend *ren* dar. Eine horizontale Linie von drei *chi* bildet hundert tatsächliche Meilen ab.

誠由去之稍闊，則其見彌小。[...] 豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥。

Gemäß Zong Bing sollte ein Maler die Landschaft mit genauen Ausmaßen und Proportionen anfertigen, was die Ikonometrie der buddhistischen Heiligenbilder

¹¹⁵ Shau 1988: 200.

¹¹⁶ Lee-Kalisch 2019: 50.

¹¹⁷ Unter Bezugnahme auf die Übersetzung von Susan Bush und Kiyohiko Munakata, siehe Munakata, 1983, 121. Bush, Susan. „Tsung Ping’s Essay on Painting Landscape and the ‚Landscape Buddhism‘ of Mount Lu“. In *Theories of the Arts in China*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983, 144–46.

¹¹⁸ Zong, Bing 宗炳. „Hua shanshui xu 畫山水序 [Einführung zum Malen der Landschaftsmalerei]“. Zugegriffen 23. April 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=722744>.

¹¹⁹ Kiyohiko Munakata hat darauf hingewiesen, dass die Zong Bing erwähnten Weisen eigentlich Buddha sind. Siehe Munakata 1983: 118-119.

widerspiegelt.¹²⁰

In einer poetischen Inschrift von Xie Lingyun 謝靈運 (385–433), einem Dichter aus den Sechs-Dynastien und Laienanhänger von Hui Yuan, drückt er seine Wertschätzung der Buddha-Bilder bewusst aus. „War es nur die Ähnlichkeit mit der Gestalt Buddhas, die geschätzt wurde? Auch die Übermittlung seines Geistes war ausschlaggebend“.¹²¹ Mit hervorragenden Fähigkeiten gemalte, ikonometrisch richtige Bilder könnten demnach den inneren Geist des abgebildeten Objekts vermitteln, was die Aussage von Hui Yuan belegt. Hierbei wird zudem die Assoziation zwischen Buddha-Bildern und Landschaftsmalereien ersichtlich. Zong Bing wandte auch das von Hui Yuan gelehrt Prinzip in Landschaftsdarstellungen an. Entsprechend sollen die Landschaftsmalereien mit genauen Ausmaßen und Proportionen die Essenz und den Geist der Natur darstellen und offenbaren. Ein Bild kann die spirituelle Präsenz einer Person oder eines Objekts vermitteln und so eine Brücke zwischen Buddha-Bildern und gemalten Landschaften bilden.

Ein Widerspruch bleibt noch ungeklärt. Wie ist das *Dao* auf dem Epitaph im Grab von Han Xiu zu verstehen? Statt das *Dao* vereinfacht im allgemeinen taoistischen Sinne zu interpretieren, plädiert die vorliegende Arbeit dafür, das *Dao* mit dem Buddhismus zu assoziieren, während zugleich die anderen Hinweise im Grab berücksichtigt werden sollten. Sun Chuo 孫綽, ein Dichter aus der Östlich Jin-Dynastie (317–420 n. Chr.), beschrieb in *Yü dao lun* (Eine Erläuterung über das *Dao* 喻道論):

Buddha ist derjenige, der das *Dao* verkörpert. Der Weg ist derjenige, der die Dinge leitet.

夫佛也者體道者也。道也者導物者也。¹²²

¹²⁰ Die Idee des korrekten Proportionsverhältnisses wurde zu einem der „Sechs Gesetze“ der chinesischen Malerei, *yingwu xiangxing* 應物象形, die von Xie He zusammengefasst wurden. In der narrativen Landschaftsmalerei vor Zong Bing wurden die Proportionen an die Bedürfnisse der Erzählung angepasst, so dass ein Mensch größer als ein Baum oder Berg dargestellt werden konnte, wie in der Malerei von Gu Kaizhi 顧愷之 (ca. 344–406 n. Chr.).

¹²¹ 豈唯像形也篤故，亦傳心者極矣。 Siehe Xie, Lingyun 謝靈運. „Fo ying ming 佛影銘“. Zugegriffen 10. Juni 2020. http://www.donglin.org/wk/zhushu/zhu_01/fym.htm.

¹²² Munakata, Kiyohiko. „Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory“. In *Theories of the Arts in China*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983, 118.

Diese Aussage stimmt mit den Worten Zong Bing über die Weisen in der Eröffnungsrede zur *Einführung zum Malen der Landschaftsmalerei* überein: „Die Weisen verkörpern das *Dao* und erleuchten die Dinge“ (*Shengren handao yingwu* 聖人含道暎物). Darüber hinaus hat er in *Ming Fo lun* gesagt: „[Was Laozi] unveränderliches Nichtsein (*changwu* 常無) [nannte], ist [wie] das *Dao*. Nur Buddha mit seinem Geist verwirklicht das *Dao*.“¹²³ Zweifellos könnte das *Dao* in diesem Fall mit der buddhistischen Praxis gemeinsam einbezogen werden. Auf dieser Grundlage ist es für die Forschung der frühen Landschaftsmalerei von großer Bedeutung, sich der Wechselwirkung zwischen Entstehung und Entwicklung der frühen Landschaftsmalerei einerseits und dem Buddhismus andererseits bewusst zu sein.

5.2 „Meditation an die Sonne“

Wie bereits erwähnt, bilden die markante Sonne, die emporragenden Berge, das ferne Gebirge, die Wolken und der Dunst sowie das fließende Wasser ein bestimmtes Kompositionsmuster während der Tang-Zeit. Diese in der Mitte geteilte Komposition, wobei die Platzierung der Sonne und des durchlaufenden Flusses besonders hervortritt, ist auch auf manchen Wandmalereien in den Mogao-Grotten zu sehen. Die Vergleichsbeispiele hängen immer mit der buddhistischen Praxis „Meditation an die Sonne“ zusammen und weisen einen Sonnenuntergang auf. Sie zeigen, wie die Landschaftsmalerei als Hilfsmittel für diese Visualisierungspraxis fungiert.

Die grundlegende Literatur zur religiösen Praxis der „Meditation an die Sonne“ ist Amitāyus Meditations-Sūtra (Skr. *Amitāyurdhyāna Sūtra*; Chi. 佛說觀無量壽佛經), einer der grundlegenden Klassiker des Amitābha-Buddhismus. Darin wird dokumentiert, wie Shakyamuni Frau Vaidehi beibringt, durch Meditation mit der Visualisierung komplizierter Landschaften den Übergang zum Westlichen Paradies (Skr. *Sukhāvatī*; Chi. 極樂) zu erreichen. Shakyamuni beschreibt „sechzehn Meditationen“ oder mentale Visualisierungsübungen, die in ihrer Reihenfolge zu üben

¹²³ Zong, Bing 宗炳. „Ming Fo lun 明佛論“. Zugegriffen 10. Juni 2020. http://www.donglin.org/wk/zhushu/zhu_01/mfl.htm.

sind, damit sich der Aspirant dem Reinen Land nähert.¹²⁴ Die erste Gruppe wird als die dreizehn Meditationen bezeichnet, während die letzten drei die Kategorien der Hinübergeburten erläutern.¹²⁵

Die zuvor formulierte Frage, ob es sich bei der vorliegenden Szene um einen Sonnenuntergang handelt, kann mit Bezug auf diese Meditationspraxis bestätigt werden. Die erste Stufe der dreizehn Meditationen gilt als Grundstufe und besteht aus der Visualisierung der untergehenden Sonne. Während die Sonne in der Ferne hinter einem See untergeht, ist ein durch Meditation visualisiertes Bild von Amida zu sehen. Die Wandmalereien in den Mogao-Grotten mit den Nummerierungen 68, 217, 320, 120 und 172 sind beispielhaft für dieses Thema. Solche Gemälde, die sich am Rand einer großen Wandmalerei befinden, stellen die vollständige Szene, in der die Gläubigen meditierend vor der untergehenden Sonne sitzen, mit intensiven rötlichen und bläulichen Farben dar.¹²⁶ Das Bild in der Höhle 68 ist das früheste Beispiel hierfür (Abb. 25), da es vermutlich aus der Frühen Tang-Zeit (ca. 618–705 n. Chr.) stammt. Die Komposition des Werks liegt noch weit vor der Landschaftsmalerei im Grab von Han Xiu, obwohl dieselben Motive zu sehen sind. Die Gläubigen, links unten auf der Matte sitzend, und die auffällige Sonne, rechts oben versteckt hinter dem kleinen Gebirge, sind diagonal platziert, wobei das gesamte Bild in zwei Seiten geteilt ist. Die großen Berge auf der rechten Seite sind ähnlich groß wie die Menschen dargestellt. Die Vegetationsdarstellungen auf den Bergspitzen wurden auf ähnliche Weise mit grünen Punkten akzentuiert. Ein Fluss in der Mitte war zu dieser Zeit noch nicht zu finden. Die Darstellung der Sonne ist sehr unrealistisch, da die Sonnenstrahlen durch

¹²⁴ Die sechzehn Elemente der Meditation werden in folgender Reihenfolge beschrieben: 1. Die Sonne 2. Die Wasserfläche 3. Der Boden im Reinen Land 4. Die Bäume im Reinen Land 5. Der Teich im Reinen Land 6. Objekte im Reinen Land 7. Der Lotusthron des Buddha 8. Das Bild von Amitābha 9. Amitābha selbst 10. Avalokiteśvara 11. Mahāsthāmaprāpta 12. Sich selbst im Reinen Land 13. Amitābha und zwei Bodhisattvas 14. Die höchste Klasse 15. Die mittlere Klasse 16. Die niedrigste Klasse.

¹²⁵ Bei der Hinübergeburten ins *Sukhāvātī* werden die Verstorbenen in neun Klassen, welche in dem Visualisierungs-Sūtra notiert sind, unterteilt. Dabei wird zwischen den drei übergeordneten Klassen „sehr gut“ (die höchste Klasse), „gut“ (die mittlere Klasse) und „befriedigend“ (die niedrigste Klasse) unterschieden, welche jeweils in die drei untergeordneten Klassen „plus“, „glatt“ und „minus“ nach der Tiefe ihres Glaubens und der Tugendhaftigkeit ihres Lebens unterteilt werden. Siehe Akiyama, Terukazu. „The Door Paintings in the phoenix Hall of the Byōdōin as Yamatoe“. *Artibus Asiae* 53, Nr. 1/2 (1993), 147.

¹²⁶ Akiyama 1993: 163.

gerade Linien in nuancenreicher roter und bläulicher Farbe statt durch leichte Lavierung gemalt sind, wodurch die Bedeutung „Unendliches Licht“ des *Amitābha* vermittelt werden soll.¹²⁷ Obwohl das Motiv der überlappenden dreieckigen Berge einen diagonalen Rückschlag andeutet, ist jede Berggruppe nur auf drei oder vier Ebenen begrenzt. Der plötzliche Bruch im Gebirge weist auf eine mangelhafte Umsetzung der räumlichen Beziehung hin. Fang Wong zufolge gehören solche anfänglich schlichten Landschaftsdarstellungen zur ersten Entwicklungsphase der Landschaftsmalerei, da die Landschaftselemente lediglich eine großzügige bühnenartige Kulisse für die menschlichen Aktivitäten bieten.¹²⁸

Basierend auf dem Werk in Höhle 68 hat sich diese Komposition zum Werk in Höhle 217 (Abb. 26), welches aus der Blütezeit der Tang-Periode (ca. 705–781 n. Chr.) stammt, weiterentwickelt.¹²⁹ Die Berggruppen auf beiden Seiten beschränken sich nicht mehr auf drei oder vier Ebenen, so dass die visuelle Wirkung viel natürlicher ist. Außer der Veränderung in der Bergdarstellung ist die Einführung eines neuen Elements bemerkenswert. Hinter den Gläubigen befindet sich ein Strauch mit sich kreuzenden Bambusstängeln, wie er auch in der Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu auf ähnliche Weise dargestellt wurde. Allerdings sind die Bambusse nicht hinter den Menschen, sondern hinter dem Pavillon platziert.

Im Laufe der Zeit verändert sich diese Komposition zu einem bestimmten Muster, wie es in der Höhle 172 zu sehen ist. Die zwei später aufgetauchten Wandmalereien (Abb. 27a, 27b), jeweils auf der Südwand und der Nordwand der Höhle, weisen mehr

¹²⁷ *Amitābha* ist eine Zusammensetzung aus den Sanskrit-Wörtern *amita* (unendlich) und *ābhā* (Licht, Pracht), auch bekannt als *Amida* oder *Amitāyus*. *Amitāyus* bedeutet „unendliches Leben“. Folglich ist der Begriff als „derjenige, der unendliches Leben und unbegrenztes Licht besitzt“, zu interpretieren.

¹²⁸ In der ersten Entwicklungsphase der Landschaftsdarstellung ist das Verhältnis zwischen mehreren Ebenen im Bild oft gebrochen, da die Teile nacheinander hinzugefügt wurden. In den Figurenmalereien, die vor allem religiöse Geschichten erzählen wollen, erscheinen Landschaft und Tiere nur als Requisit zur Unterstützung der aufgeführten Szene. Fong, Wen C. *Images of the Mind*. Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984.

¹²⁹ Zu den vier Perioden der künstlerischen Errungenschaften gehören die Frühe Tang, die Blütezeit der Tang, die Mittlere Tang und die Späte Tang. Kleine Diskrepanzen bestehen in der chronologischen Klassifizierung, aber klar ist, dass sich diese Periode auf die Errungenschaften während der Regierungszeit des Kaisers Xuanzong der Tang-Dynastie bezieht. Die hier verwendeten Zeitangaben stammen aus Duan 段, Wenjie 文傑. *Zhongguo Dunhuang bihua quanji: Dunhuang Shengtang* 中國敦煌壁畫全集: 敦煌盛唐. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 1989, 2.

Gemeinsamkeiten mit der Landschaftsmalerei aus dem Grab Han Xiu auf. Sie verfügen über viele gemeinsame Attribute, wie den aus der Nähe in die Ferne zickzackförmig verlaufenden Fluss, die in der Ferne strahlende Sonne, die zufälligen Büsche auf zwei Uferseiten und die durch das Gewässer in der Mitte geteilte Komposition. Parallele Striche und Wirbel werden in allen Werken bei der Darstellung des Flusses verwendet, um die Strömung anzuzeigen. Daraus geht hervor, dass fast alle Motive der Landschaftsmalerei im Grab von Han Xiu in den Wandgemälden der „Meditation an die Sonne“ zu finden sind. Die dazu benötigten Motive tauchen bereits in einem bestimmten Muster auf, das sich sowohl in der Hauptstadt der Tang als auch im westlichen Gebiet, wie in Dunhuang, befindet. Wenn auch die oben genannten Bilder der „Mediation an die Sonne“ etwas unterschiedlich aussehen – so ist das Gebirge im Beispiel aus Dunhuang nur auf einer Seite zu finden –, sind die Unterschiede auf einen bestimmten Bereich beschränkt und die Bilder weichen nicht von ihrem gemeinsamen ikonographischen Schema ab.¹³⁰

Der größte Unterschied besteht darin, dass im Vergleich zur Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu die sitzende Meditierende, Frau Vaidehi, auch im Wandgemälde aus Dunhuang im Bild „anwesend“ ist. Sie befindet sich immer auf einer Seite des Flusses. Zheng Yan zieht daraus den Schluss, dass Frau Vaidehi als Betrachterin der Szene der „untergehenden Sonne“ bereits im Bild vorkommt. Die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu verfügt über eine vergleichsweise offene räumliche Struktur, da ihre übertragene Bedeutung in Bezug auf Meditation in der Interaktion mit den Bestatteten, die das Gemälde betrachten würden, liegt.¹³¹ Weil die Meditierenden im Bild aus dem Grab von Han Xiu nicht zu sehen sind, könnte dieser Vergleich zu einer neuen Assoziation führen, nämlich dass die Seelen der Grabbesitzer auf dem Sargsockel sitzend vor der imaginären Darstellung auf dem Bild meditieren, nicht nur um die Landschaft zu genießen, sondern auch um die

¹³⁰ Zheng, Yan 鄭巖. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖芻議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 92.

¹³¹ Zheng, Yan 鄭巖. „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi“ 唐韓休墓壁畫山水圖芻議. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015), 104.

Mönchspraxis durchzuführen, so dass ihre spirituellen Bedürfnisse in der unterirdischen Welt befriedigt werden können. Die räumliche Beziehung zwischen den Bestatteten und der Landschaftsmalerei im Grab spiegelt die Platzierung von Frau Vaidehi im Bild wider. Die Meditierende wurde indes vom Bild auf die Position des Sargsockels verlegt. Die Landschaftsmalerei ist daher nicht zufällig platziert.

Ein anderes Beispiel aus Japan, das aus Lotusfäden gewebte Taima Mandala (Abb. 28), aufbewahrt im Taima-dera Tempel in Nara, zeigt am rechten Rand ebenfalls dreizehn Meditationen im Detail.¹³² Sie werden auf monoszenische Art von oben nach unten präsentiert, beginnend mit der ersten Visualisierung der „Meditation an die Sonne“.¹³³ Die zweite Visualisierung ist die „Meditation an das Wasser“. Die beiden Szenen der Visualisierungen als Gesamtheit betrachtet haben viele Gemeinsamkeiten mit der Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu: der Fluss öffnet das Bild gleichsam am unteren rechten Rand zum mittleren Bereich. Frau Vaidehi ist mit einem Bediensteten unten links im Bild zu sehen. Anstatt der beiden Pavillons stehen Kiefern als Gegenüberstellung auf den herausragenden Plateaus der beiden Uferseiten. Die rechte Kiefer ist auf einem höheren Plateau platziert, so dass die Landschaft auf der rechten Seite wie die hochragenden Berge in der Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu erscheint. Die Anordnung der drei Kiefern vor einem kleinen Hügel auf der linken Seite ähnelt der Platzierung des linken Pavillons in der Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu. Der Fluss verschwindet hinter der rechten Kiefer, die wie der Pavillon platziert ist. Die Sonne wurde ebenfalls in der Ferne hinter einer leicht gebirgigen Landschaft mit Wolkendarstellungen abgebildet. Das Taima Mandala entstand ungefähr im Jahre 763, also 20 Jahre später als die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu. Davon ausgehend ist zu vermuten, dass dieses Kompositionsmuster der „Meditation an die Sonne“ womöglich ihren Prototyp im westlichen Gebiet der heutigen chinesischen Provinz Gansu hatte, sich

¹³² Heute noch rühmt sich die japanische Stadt Nara, östlicher Endpunkt der alten Seidenstraßen gewesen zu sein.

¹³³ Für mehr Informationen zum Taima Mandala siehe Grotenhuis, Elizabeth Ten. *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999, 15–32.

daraufhin als Technik der Landschaftsmalerei aus der zentralchinesischen Region, wie Chang'an, entwickelte und sich anschließend von China nach Japan ausbreitete.¹³⁴

Diese weit verbreitete Komposition basiert nicht auf einseitiger Beeinflussung, sondern spiegelt die tiefe Wechselwirkung zwischen der buddhistischen Malerei und der Landschaftsmalerei. In der Tang-Dynastie erlebte die Seidenstraße eine Blütezeit, und Dunhuang, an der Kreuzung der Seidenstraße gelegen, wurde zum Zentrum der buddhistischen Kultur, so dass die künstlerischen Stile von Chang'an und Luoyang sich bald nach Dunhuang ausbreiten konnten. Der Buddhismus verlieh der Landschaftsmalerei eine tiefere Bedeutungsebene in Bezug auf ihre Funktion und ihren Zweck. Die Entwicklung der Landschaftsmalerei in Chang'an veränderte auch den Inhalt der buddhistischen Malerei.

Bei der chronologischen Betrachtung der Wandmalereien zum Thema „Meditation an die Sonne“ ist erkennbar, wie sich das Ausmaß der Menschen im Laufe der Zeit proportional verkleinert hat und sich die Landschaftsdarstellungen technisch gesehen verbessert haben, was der Entwicklung der Landschaftsmalerei entspricht. Auf chinesischen Landschaftsbildern sind Menschen häufig klein dargestellt im unteren Bilddrittel vorzufinden.¹³⁵ Diese Tradition existiert jedoch nicht von Anfang an. Zhang Yanyuan dokumentierte, dass in den frühen Landschaftsbildern „Menschen größer als die Berge“ (*Ren dayu shan* 人大于山) seien und „der Gebirgszug der Perlen-eingelegten Haarnadel und dem Nashorn-Kamm ähnelt“ (*Qunfeng zhi shi, ruo dianshi xizhi* 群峰之勢，若鈿飾犀櫛), wie ein Blick in die Höhle 217 zeige.¹³⁶

Ein klareres Bild über die weitere Entwicklung der frühen Landschaftsmalerei lässt sich aus den unzähligen buddhistischen Wandmalereien in den Mogao-Grotten gewinnen. Landschaftselemente, die nur als Hintergrund für buddhistische

¹³⁴ Eine andere Möglichkeit wäre, dass das ursprüngliche Taima Mandala in einer chinesischen Stadt gewebt und nach Japan mitgebracht wurde.

¹³⁵ Eberhard, Wolfram. *Lektion Chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilde in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Diederichs, 1983, 170.

¹³⁶ Acker bemerkt, dass er *dianshi* als einen Adjektivausdruck, der *xizhi* modifiziert, und nicht als eine Norm betrachtet. In der vorliegenden Arbeit wird bevorzugt, einen Punkt dazwischen zu setzen, so dass beide Wörter im Satz als Nomen fungieren, wie Ono auch in seiner Übersetzung hingewiesen hat. Siehe Acker, William Reynolds Beal. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E. J. Brill, 1954, 154.

Figurenmalereien dienten, wurden seit den späten Südlichen und Nördlichen Dynastien (bis zum 6. Jahrhundert), die eine entscheidende Phase der ästhetischen Emanzipation in der Geschichte der bildenden Kunst in China waren, proportional immer umfangreicher dargestellt.¹³⁷ Dieser Trend wurde während der Sui- und Tang-Zeit noch deutlicher. Die Landschaft dieser Periode war zwar im Hintergrund präsent, zeigte aber in ihrer Farbgebung einen ausgeprägten grünlichen bis bläulichen Ton. Abhängig von der buddhistischen Geschichte wurde die Landschaft als großzügige bühnenartige Kulisse angesehen, auf der die religiösen Ideen propagiert werden konnten.¹³⁸ Die blau-grünlichen Farbtöne verliehen den Malereien Reichtum und Pracht und übten eine stärkere visuelle Wirkung aus. Wang Ying und Qin Sujie sprechen davon, dass die blau-grünlichen Farbtöne und die Landschaftsdarstellung in den Grotten aus dieser Zeit einen beträchtlichen Einfluss auf die frühe Landschaftsmalerei hatten.¹³⁹ Gegen Mitte der Tang-Zeit (766–835 n. Chr.) waren die Figuren von großformatigen Landschaftsdarstellungen umgeben. Beispielhaft sei die großformatige Landschaftsmalerei des Berges Wutai in Höhle 159 (Abb. 29), in der die Landschaft bereits einen Großteil des Bildes ausmacht.¹⁴⁰

Von den historischen Dokumenten ausgehend sind eigenständige Landschaftsgemälde zu dieser Zeit in großer Zahl in buddhistischen Tempeln aufgetaucht. Einige Maler-Mönche waren nicht nur in der buddhistischen Figurenmalerei, sondern auch in der Landschaftsmalerei versiert, da sich die Mönche neben der buddhistischen Figurenmalerei mit ihr am meisten beschäftigten.¹⁴¹ In *Notizen über frühere*

¹³⁷ Ledderose, Lothar. „The Early Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art“. In *Theories of the Arts in China*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983, 172.

¹³⁸ Xiao, Bin 肖斌. „Qiantan Fojiao dui zaoqi shanshuihua de yingxiang 淺談佛教對早期山水畫的影響“. *Art Education Research 美術教育研究*, Nr. 23 (2013), 9–10.

¹³⁹ Wang, Ying 王瑩, und Qin, Sujie 秦涑潔. „Weijin Nanbeichao shiqi de Fojiao shiku bihua dui zaoqi qinglv shanshuihua de yingxiang 魏晉南北朝時期的佛教石窟壁畫對早期青綠山水畫的影響“. *Arts Exploration* 29, Nr. 2 (April 2015), 15.

¹⁴⁰ Wang, Bomin 王伯敏. *Dunhuang bihua shanshui yanjiu 敦煌壁畫山水研究*. Hangzhou: Zhejiang Renmin Meishu Chubanshe 浙江人民美術出版社, 2000, 3.

¹⁴¹ Li 2017: 186.

berühmte Gemälde wurden Landschaftsmalereien in Tempeln von dreizehn Malern dokumentiert, welche in der folgenden Tabelle zusammengefasst werden:

Tabelle 2: Landschaftsmalereien in den buddhistischen Tempeln¹⁴²

| Tempel | Maler | Originaler Text |
|-----------------|---|--|
| Jianfu Tempel | Zhang Zao, Bi Hong | „律院北廊，張璪、畢宏畫“ |
| Ci'en Tempel | Zheng Qian, Bi Hong, Wang Wei, Wei Luan | „大殿東廊從北第一院，鄭虔、畢宏、王維等畫……院內東廊從北第一房間南壁，韋鑾畫松樹“ |
| Tang'an Tempel | Zhu Shen | „朱審畫山水“ |
| Xingtang Tempel | Yang Tingguang | „東般若院，楊庭光畫山水等“ |
| Baoying Tempel | Zhang Zao | „西南院小堂北壁，張璪畫山水“ |
| Chongfu Tempel | Niu Zhao, Wang Tuozi, Liu Zheng | „西庫牛昭、王陀子畫山水；東山亭，劉整畫山水“ |
| Yide Tempel | Chen Jingyan | „三門西廊陳靜眼畫山水“ |
| Ximing Tempel | Chen Jishan | „陳積善畫山水“ |
| Jing'ai Tempel | He Changshou | „北壁門西一間佛會及山水，何長壽描“ |
| Qingyuan Tempel | Wang Wei | „清源寺壁上画輞川“ |

Die dokumentierten Landschaftsmalereien haben das Chaos, das die Kriege und Dynastiewechsel hervorgerufen haben, nicht überstanden. Aus den historischen Texten geht jedoch hervor, dass die buddhistischen Tempel damals ein wichtiger Ort für die Landschaftsmalerei waren. Der buddhistische Tempel war ein öffentlicher religiöser Raum mit weiter sozialer Vernetzung. Er war nicht nur ein Ort für Mönche, um Anbetung zu praktizieren, sondern auch ein Ort, an dem sich Gläubige

¹⁴² Zhang, Yanyuan, *Lidai minghuaji 歷代名畫記* [Notizen über frühere berühmte Gemälde], Zugriffen 3. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=59030>.

verschiedener Klassen versammeln konnten. Predigten oder Anbetungen lockten eine große Zahl von Mönchen und Laienmönchen an, wobei die Landschaftsbilder im Tempel vom Publikum als Wertschätzungsobjekt betrachtet wurden.¹⁴³ Das deutet darauf hin, dass die Landschaftsbilder in den Tempeln ein großes Publikum hatten und ihre sozialen Auswirkungen nicht zu unterschätzen sind. Die Landschaftsmalerei nahm im Klosterleben der Mönche einen besonderen Platz ein. Demnach waren buddhistische Tempel in der Tang-Zeit wichtige Förderer der Landschaftsmalerei.¹⁴⁴

Die gemeinsame Bildkomposition der „Meditation an die Sonne“ fand weite Verbreitung, was die enge Verbindung zwischen Buddhismus und Landschaftsbildern zeigt. Daher lässt sich feststellen, dass die buddhistische Praxis bei der Entfaltung und Verbreitung der Landschaftsmalerei eine bedeutende Rolle gespielt hat. Zum einen trug der Buddhismus durch Zong Bing zur Entstehung und Entfaltung der Landschaftsmalerei in der anfänglichen Phase bei. Obwohl die Landschaftsbilder von Zong Bing nicht erhalten sind, wurde er stark vom Amitabha-Buddhismus beeinflusst, welcher die Vorbedingung für die Interaktion zwischen profaner Landschaftsmalerei und buddhistischen Bildern darstellt. Zum anderen diente die Landschaftsmalerei den spirituellen Zwecken der Aufklärung in der Mönchspraxis. Basierend auf Hui Yuans Verständnis der buddhistischen Bilder ist die Landschaftsmalerei für die Chan-Praxis der Mönche von Vorteil. Dadurch verfügen Landschaftsmalerei und buddhistische Kunst über ein komplementäres Verhältnis. Li Xingming wies darauf hin, dass eine solche Verbindung zwischen Landschaftsmalerei und Buddhismus in Indien und Zentralasien nicht besteht und somit als ein Merkmal der Sinisierung buddhistischer Kunst betrachtet werden könnte.¹⁴⁵

¹⁴³ Li 2017: 187.

¹⁴⁴ Li 2017: 204.

¹⁴⁵ Li 2017: 194.

6. Einordnung in den historischen Kontext

In diesem Kapitel wird gezeigt, wie sich die Landschaftsdarstellung im Grabkult von einer fragmentierten Ausdrucksform zu einer eigenständigen Kunstkatégorie entwickelt hat und was die Aufgaben und kulturellen Voraussetzungen der Landschaftsdarstellung sind.

6.1 Landschaftsdarstellung im Grabkult

Ausgrabungen in der Umgebung von Chang'an ermöglichen die detaillierte Rekonstruktion der Entwicklung der Landschaftsmalerei. Die Wandmalereien aus den Gräbern von Prinz Yide (682–701 n. Chr.), Prinz Zhanghuai (654–684 n. Chr.) und Prinz Jiemin (683–707 n. Chr.) bieten einen Einblick in die frühe Landschaftsdarstellung.

Die Landschaftsdarstellungen in den drei Fürstengräbern sind an den langen Korridoren vorzufinden. Die Länge des Korridors im Grab von Prinz Yide beträgt 26,3 Meter, auf denen Stadtmauer und Prozessionsszene dargestellt sind.¹⁴⁶ Die Landschaftsdarstellungen dienen nur als Hintergrund der Stadtmauer und der großen Menschenmenge (Abb. 30). Die Landschaftsdarstellungen wurden hauptsächlich mit dem Pinselstrich *zhongfeng* 中鋒 geschaffen. Dadurch wirkt die Dicke der Mallinien gleichmäßig. Die sanften Konturen der Hügel, die scharfen Kanten der Felsen und die festen Kanten der Gipfel erscheinen alle angemessen. Das Malachit-Grün wurde meist für großflächige Verfärbungen entlang der inneren Konturlinie des Hangs verwendet und die Rinnen des Hangs meist mit Ocker gefärbt.¹⁴⁷ Daneben wurden die Steine mit heller Lavierung, welche in ihrer Intensität variiert, gewischt. Die Fläche in unmittelbarer Nähe der Linie wurde oft weiß gelassen, was die Härte des Gesteins verstärkt. Die Umrisse des Stammes und der Äste wurden mit der Maltechnik

¹⁴⁶ Shaanxi History Museum 陝西省博物館. „Tang Yide taizi mu fajue jianbao 唐懿德太子墓發掘簡報“. *Cultural Relics* 文物, Nr. 7 (1972), 27–28.

¹⁴⁷ Li 2017: 197.

„Doppelhaken“ und mit Ockerfarbe angefertigt.¹⁴⁸ Auf den Bäumen sind kurze Tuschelinien und Punkte zu sehen, um so die Textur des Stammes anzudeuten. Die unterschiedlichen Teile der Wandmalereien, wie zum Beispiel bei den parallel nebeneinanderstehenden Bäumen, bilden keine Einheit.

Auf der Westwand des Korridors im Grab von Prinz Zhanghuai, welcher 20 Meter lang ist, wurde eine „Polo-Spiel“-Szene (Abb. 31) entdeckt.¹⁴⁹ Im Vordergrund ist ein kleiner Hügel dargestellt, der mit Felsen und Bäumen verziert ist. Im letzten Teil des Bildes befinden sich fünf große Bäume. Im Mittelgrund und Hintergrund sind mehrere gestaffelte Hügel zu sehen, die den Vordergrund in einer malerischen Unterordnung widerspiegeln. Menschen, die auf Pferden reiten und Polo spielen, schlängeln sich durch die Landschaft. Bei den Konturen variieren die Linien deutlich in der Dicke und dadurch zeigt das Gestein eine klare Struktur. Malachit-Grün wird für die sonnige Seite und Ocker für die Schattenseite verwendet. Im Vergleich zum Werk im Grab des Prinzen Yide ist die Maltechnik viel versierter, da die Pinselstriche den Unebenheiten und der Textur der Felsen entsprechen.

Auf den unteren Teilen der Wände des Korridors im Grab des Prinzen Jiemin wurde ebenfalls eine durchlaufende Landschaftsszene entdeckt. Die Gesamtlänge des Korridors beträgt 15 Meter.¹⁵⁰ Die auffälligen Felsen und Bäume bilden den Vordergrund (Abb. 32). Im Mittelgrund sind niedrige Hügel und im Hintergrund hohe Berge zu sehen. Von den Malinien mit geringen Schwankungen in der Dicke geht eine starke Wirkung aus. Die Farben Malachit und Ocker wurden auch hier verwendet. Die oben beschriebenen Landschaftsdarstellungen aus den drei Fürstengräbern verweisen auf eine identische Maltechnik in Bezug auf Silhouette, Färbung und Lavierung, welche nur als Ergänzung zu den Hauptmotiven im Bild dienen. Die

¹⁴⁸ Li 2005: 316.

¹⁴⁹ Polo ist eine alte Sportart, deren Ursprung in Persien liegt. Nach ihrer Einführung in China wurde Polo durch die Befürwortung von Tang Kaiser Taizong (598–649 n. Chr.) am Hof unter Adligen populär. Auch beim Publikum war sie beliebt. Bis zum Ende der Ming-Dynastie verschwand sie wieder. Für den Ausgrabungsbericht siehe Shaanxi History Museum 陝西省博物館. „Tang Zhanghuai taizi mu fajue jianbao 唐章懷太子墓發掘簡報“. *Cultural Relics* 文物, Nr. 7 (1972): 13–19.

¹⁵⁰ Shaanxi Academy of Archaeology. „Tang Jiemin taizi mu fajue jianbao 唐節愍太子墓發掘簡報“. *Kaogu yu Wenwu* 考古與文物, Nr. 4 (2004): 16–17.

Ausdrucksmittel für Landschaftsdarstellungen zu dieser Zeit hatten ihren vorläufigen Höhepunkt erreicht. Somit ist der Weg zur eigenständigen Landschaftsmalerei nicht mehr weit.

Eigenständige Landschaftsmalereien gibt es in mehreren Gräbern aus der mittleren bis späten Tang-Zeit wie von Li Daojian, Han Xiu und Wang Chuzhi. Sie tauchten etwa 30 Jahre später auf als die oben genannten Landschaftsdarstellungen aus den Fürstengräbern. Der Stil der Landschaftsmalerei veränderte sich zu dieser Zeit stark, wobei Tusche und helle Lavierung zu Hauptmethoden in der Landschaftsmalerei wurden, was den Beginn der Entfaltung der Landschaftsmalerei in Tusche darstellt.¹⁵¹ Technisch gesehen zeigen die eigenständigen Werke große Fortschritte. Die Linien weisen durch ihre unterschiedliche Länge, Dicke, Schattierung und Krümmung eine hohe Flexibilität auf. Der zentrierte Pinselstrich (*zhongfeng* 中鋒) und der seitliche Pinselstrich (*cefeng* 側鋒) wurden zu dieser Zeit sehr versiert angewendet.¹⁵²

Ausgehend von den Merkmalen der Landschaftsmalerei im Grab von Han Xiu tritt dieses Werk bereits in die von Fang Wong beschriebene zweite Phase ein, wodurch die Landschaftselemente in einem einheitlichen Raum zusammengeführt werden können. Variierung in der Lavierung, der Farbänderungen und die Darstellung von Wolken dienen dazu, die Atmosphäre sichtbar zu machen. Das dahinfließende Wasser vermag die Leitung in einer ununterbrochenen Abfolge von vorn nach hinten miteinander zu verbinden. Obwohl es noch Mängel bei der Perspektive gibt, kann das Gemälde den visuellen Eindruck von Abgelegenheit vermitteln. Somit sollte der Ausgangspunkt für die zweite Entwicklungsphase der Landschaftsmalerei in der Tang-Zeit, wie vom Autor vorgeschlagen, wesentlich weiter nach vorn verschoben werden.¹⁵³

¹⁵¹ Li 2017: 197.

¹⁵² Für die grafische Illustration der Pinseltechnik siehe Yee, Chiang. *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Beauty and Technique*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press, 2002.

¹⁵³ Fang Wong geht davon aus, dass die zweite Entwicklungsphase der Landschaftsmalerei, in der sich Form und Komposition den Naturphänomenen annäherten, um 1050 begann und bis 1250 andauerte. Fong, Wen C. *Images of the Mind*. Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984, 24.

In den sechsteiligen Landschaftsmalereien, die im Grab Li Daojian (Abb. 13) ausgegraben wurden, zeigen fünf eine andere Ansicht der Landschaft: Das Bild wird stark von hochragenden Berglandschaften dominiert. Das zweite Bild weist eine ähnliche Bildkomposition der Landschaftsmalerei wie die im Grab von Han Xiu auf: In der Mitte ist ein gewundenes Tal zu sehen, flankiert von den hochragenden Bergen auf beiden Seiten. In dem in die Ferne fließenden Gewässer sind Wolken zu sehen, was mehrere Tiefenebenen erzeugt.¹⁵⁴

Die drei Landschaftsgemälde aus dem Grab von Wang Chuzhi (863–923 n. Chr.), die nicht nur an der Nordwand, sondern auch in der Westkammer und der Ostkammer vorzufinden sind, sind das direkte Ergebnis der Entwicklung der Landschaftsmalerei. Die Ursprung dieser Entwicklung lässt sich in die Mittlere und Späte Tang-Dynastie zurückverfolgen. Die Bilder wurden zu einer Zeit angefertigt, in der das Tang Reich erst 16 Jahre vergangen war. Das Landschaftsbild in der Ostkammer (Abb. 33) ist sehr schlicht, ausschließlich mit Tusche angefertigt.¹⁵⁵ Der Vordergrund, welcher den unteren Teil des Bildes einnimmt, wurde leer gelassen. Auf beiden Seiten sind überlappte Hügel und Berge zu sehen. Im Zentrum liegt das von rechts nach links abfallende Gewässer, das mit dem Gewässer im Vordergrund und dem Horizont im Hintergrund verbunden ist. Dadurch erzielt das Bild eine große Wirkung. Hinsichtlich der Komposition lassen sich deutliche Unterschiede zu der im Grab von Han Xiu und Li Daojian feststellen. Zu einem späteren Zeitpunkt wird diese von Guo Xi (ca. 1000-1087 n. Chr.) als „Weitenferne“ (*pingyuan* 平遠)-Perspektive bezeichnet.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass es drei grundlegend unterschiedliche Arten der Bildkomposition in der Landschaftsmalerei gibt. Die erste Art der Komposition findet sich in der Landschaftsmalerei im Grab von Li Daojian. Hier nimmt die hohe Berglandschaft die ganze Ansicht ein. Über den Bergen sind oft Wolken gemalt und darunter Gestein und Hügel arrangiert. Die zweite Art der Komposition wird von der

¹⁵⁴ Li 2005: 351.

¹⁵⁵ Hebei Sheng Wenwu Yanjiusuo 河北省文物研究所. *Wudai Wang Chuzhi mu* 五代王處直墓 [Das Grab von Wang Chuzhi]. Beijing: Wenwu Chubanshe 文物出版社, 1998, 105.

Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu vertreten, welche durch das lange gewundene Tal in der Mitte des Bildes charakterisiert ist. Auf beiden Seiten des Bildes sind hohe Berggipfel abgebildet. Im Vordergrund sind häufig das fließende Wasser und Gestein, im Hintergrund der zickzackförmige Fluss, Wolken und entfernte Berge zu sehen. Diese Art der Komposition legt den Schwerpunkt stärker auf die Gestaltung von mehreren Tiefenebenen. Die dritte Art der Komposition geht auf die Landschaftsmalereien aus dem Grab von Wang Chuzhi zurück. Hier wurde der beabsichtigten Leere im Bild viel Aufmerksamkeit geschenkt, um die weitreichende Landschaft zur Geltung zu bringen. Basierend auf den unterschiedlichen Ansichten wurden die drei Perspektiven der Komposition von Guo Xi (ca. 1000-1087 n. Chr.), einem Landschaftsmaler aus der Song-Dynastie (960-1279 n. Chr.), als „Höhenferne“ (*gaoyuan* 高遠), „Tiefenferne“ (*shenyuan* 深遠) und „Weitenferne“ (*pingyuan* 平遠) bezeichnet.

6.2 Sinn der Landschaft

In landschaftlichen Darstellungen verbergen sich tiefere Aussagen und moralisierende Botschaften. Die Naturverbundenheit in China findet ihren Ursprung in einer uralten religiösen Naturverehrung, welche wohlmöglich der gesamten chinesischen Kultur als geistige Grundlage diene. In der Zeit von Laozi (551–479 v. Chr.) und Konfuzius (551–479 v. Chr.) ist diese Verbundenheit bereits in Schriften überliefert.¹⁵⁶ Ausgehend von der Weltanschauung des Konfuzius „finden die Weisen Freude am Wasser und die Wohltätigen Freude am Berg (*Zhizhe yao shui, renzhe yao shan* 智者樂水, 仁者樂山)“.¹⁵⁷ Der Maler Zong Bing (375–443 n. Chr.) drückte in seinen Schriften ein ähnliches Konzept wie Konfuzius aus: „Berge und Gewässer entsprechen in ihren Formen dem *Dao* und die Wohltätigen finden Freude an ihnen (*Shanshui yixing meidao, er renzhe yao* 山水以形媚道, 而仁者樂)“.¹⁵⁸ Die Art und

¹⁵⁶ Fischer 2018: 22.

¹⁵⁷ Konfuzius. „Lunyu Yongye 論語-雍也“. Zugegriffen 23. April 2020. <http://ctext.org/analects/yong-ye/zh>.

¹⁵⁸ Zong, Bing 宗炳. „Hua shanshui xu 畫山水序 [Einführung zum Malen der Landschaftsmalerei]“. Zugegriffen 23. April 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=722744>.

Weise, wie Konfuzius und Zong Bing die Landschaft betrachten, zeigt sowohl eine naturalistische Ansicht der Landschaft als auch ihre Zustimmung über die Einstellung der Wohltätigen. Die beiden Ansichten sind als Ganzes hier ordnungsgemäß miteinander verbunden.

Die Abkehr von körperlichen Wünschen und Bedürfnissen war für die Heiligen des Taoismus der Weg zu Erkenntnis und Heiligkeit.¹⁵⁹ Die Menschen verließen sich oft auf Berge und Gewässer, um die Natur des Universums zu verstehen. Laut Laozi „ist die größte Tugend wie das Wasser, das alle Dinge nährt, ohne mit ihnen zu konkurrieren (*Shangshan ruo shui, shui shanli wanwu er buzheng* 上善若水, 水善利萬物而不爭).“¹⁶⁰ Zhuangzi (476–221 v. Chr.), als Nachfolger und Weiterentwickler der Philosophie von Laozi, wanderte gerne zwischen Bergen und Gewässern. Das *Dao* in der natürlichen Landschaft zu erfahren, ist eine Fortsetzung der Denkweise Laozis.

Das Opfer für die heiligen Berge und Flüsse war nicht nur für den Kaiser eine wichtige politische Aktivität zur Bestätigung seiner Legitimation, sondern auch eines der institutionalisierten religiösen Rituale der kaiserlichen Höfe seit der Zhou-Dynastie (1100–256 v. Chr.). Dieser Glaube, basierend auf dem frühen Animismus, war sicherlich kein Monopol der Taoisten, wurde aber von konfuzianischen und anderen Gelehrten geteilt.¹⁶¹ Im Konfuzianismus ist der Kaiser „der Sohn des Himmels“ (*tianzi* 天子), da der Himmel dem Kaiser das Mandat verleiht, die politische Kontrolle über das Land auszuüben, und seinen Machtanspruch gegenüber den Chinesen legitimiert.¹⁶² Der Unterschied zwischen den beiden Glaubensrichtungen besteht darin, dass Konfuzius den Schwerpunkt auf moralische Lehren legt, während Laozi und Zhuangzi sich auf das Universum und die

¹⁵⁹ Fischer 2018: 28.

¹⁶⁰ Laozi. „Daode jing 道德經“. Zugegriffen 23. April 2020. <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>.

¹⁶¹ Munakata 1983: 120.

¹⁶² Dieses alte Konzept, das an ein „Mandat des Himmels“ (*tianming* 天命) glaubte, besagt weiterhin, dass ein Herrscher durch schlechte Regierung und Inkompetenz an Macht verlieren könnte und diese Macht auf einen anderen übergehen könnte. Weitere Erklärungen zum „Mandat der Himmel“ siehe Mühlhahn, Klaus. *Making China Modern: From the Great Qing to Xi Jinping*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2019, 38–39.

Natur konzentrieren. Wenn die Ideen im Taoismus eine Art kosmischer Naturalismus sind, ist die Doktrin des Konfuzius eine Theorie der Staatspolitik, in der Berge und Gewässer mit den Moralvorstellungen der Menschen verglichen werden. Der Konfuzianismus kann so als geistige und moralische Richtlinie besser vom Herrscherhaus und der Gesellschaft akzeptiert werden. Deshalb wurde er seit der Han-Dynastie zur vorherrschenden orthodoxen Staatsreligion und -ideologie.

Wenn Taoismus und Konfuzianismus die psychologischen Grundlagen für die chinesische Landschaftsmalerei gelegt haben, hat das Aufblühen des später eingeführten Buddhismus eine spezielle Betrachtungsweise der Landschaftsmalerei und einen pluralistischen Sinn in die Entwicklung eingebracht.¹⁶³ Insbesondere die große Anzahl von Wandmalereien in buddhistischen Tempeln und Grotten stellen mehr Ausstellungsraum für die Landschaftsmalerei zur Verfügung.¹⁶⁴ Die Einführung des Buddhismus brachte China neue Elemente in die alte kosmische Naturlehre.¹⁶⁵ So wie die Pagode ein Element der chinesischen Geomantik (*fengshui* 風水) geworden ist, wurden die buddhistischen Klöster vorzugsweise in entlegenen Bergen und schönen Gegenden gegründet.¹⁶⁶ Huineng (638–713 n. Chr.), der Patriarch der Dhyana-Sekte, zerschlug die Buddha-Bilder, zerriss die Sūtras und verwarf die schriftliche Überlieferung. Seine Jünger suchten besonders die Einsamkeit der Berge und Schluchten, um in der reinen Anschauung der unberührt wirkenden Natur tiefste Entäußerung und innerste Wahrheit zu finden. Dieser Sekte gehörten seit dem Ausgang der Tang-Zeit viele der Gelehrten Chinas an. In ihr wurde die Kunst der Versenkung und insbesondere die Malerei praktiziert.¹⁶⁷

¹⁶³ Der Buddhismus hat seinen Ursprung in Indien und wurde in China durch *Xiyu* in der Han-Dynastie im 1. Jahrhundert eingeführt. Er verbreitete sich, blühte in China während des 5. und 6. Jahrhunderts auf und fand zahlreiche Anhänger. In jener Zeit entstanden zahlreiche Tempel und Pagoden mit buddhistischen Figuren und Reliquien. Wang, Ying 王瑩, und Qin, Sujie 秦涑潔. „Weijin Nanbeichao shiqi de Fojiao shiku bihua dui zaoqi qinglv shanshuihua de yingxiang 魏晉南北朝時期的佛教石窟壁畫對早期青綠山水畫的影響“. *Arts Exploration* 29, Nr. 2 (April 2015), 14.

¹⁶⁴ Xiao, Bin 肖斌. „Qiantan Fojiao dui zaoqi shanshuihua de yingxiang 淺談佛教對早期山水畫的影響“. *Art Education Research* 美術教育研究, Nr. 23 (2013), 9.

¹⁶⁵ Fischer 2018: 25.

¹⁶⁶ Fischer 2018: 28.

¹⁶⁷ Fischer 2018: 29.

Wie beschrieben, stammt die Idee, dass Bilder den inneren Geist des abgebildeten Objekts vermitteln können, ursprünglich aus dem Buddhismus.¹⁶⁸ Infolge dessen dient die Landschaftsmalerei seit jeher nicht nur dem Vergnügen, sondern auch dem Erleben des *Dao*. Dadurch verfügt die Landschaftsmalerei über ihre eigene Betrachtungsweise der „Visualisierung und Meditation“ (*guanxiang* 观想), die von Zong Bing überliefert wurde.¹⁶⁹ Ausgehend von den Theorien über Malerei bietet sich ein guter Überblick darüber, wie die Landschaftsmaler aus der späten Zeit der Tang-Dynastie und der Fünf-Dynastien (907–960 n. Chr.) den Weg zur Erleuchtung im Buddhismus gelernt und assimiliert haben. In den *Anmerkungen zur Pinselführung* (*Bifa ji* 筆法記) fasste der Maler Jing Hao 荆浩 (855–915 n. Chr.) zusammen, dass es beim Malen „Sechs Grundzüge“ gebe. Der dritte Hauptpunkt ist „Gedanke“ (*si* 思), was bedeutet, vor dem Malen das kompositorische Schema zu begreifen und durch Nachsinnen Einblick in die Szene zu erhalten. „Sechs Grundzüge“ sind eine Art Weiterentwicklung der „Sechs Gesetze der Malerei“ von Xie He (ca. 479-502 n. Chr.), welche zusätzlich die technischen Grundlagen der Malerei und die Ebene des Nachsinnens betonen.¹⁷⁰ Die Ebene des Nachsinnens hängt zweifellos mit den Gedanken im Buddhismus zusammen.

Im Vergleich zur Landschaftsmalerei im Abendland verzichtet die chinesische Landschaftsmalerei auf die wahrheitsgetreue Erfassung der Natur. Die Malerei ist aus chinesischer Sicht nicht nur eine objektivierte Darstellung, sondern eine Ausdrucksform der Ideen.¹⁷¹ Nachdem die buddhistische Methode *guanxiang* 觀想 in die Landschaftsdarstellung übernommen worden war, vervollständigten die Landschaftsmaler auf diese Weise ihre eigene kompositorische Anordnung der Landschaftselemente.¹⁷² Zum Ende der Tang-Dynastie wandte sich der führende

¹⁶⁸ Shaw 1988: 201.

¹⁶⁹ Auch der Kunsthistoriker Chen Chuanxi ist davon überzeugt, dass Zong Bing die erste Person war, die die Malerei mit dem *Dao* in Verbindung brachte. Chen, Chuanxi 陳傳席. *Zhongguo shanshuihua shi* 中國山水畫史. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 2001, 10.

¹⁷⁰ Ji, Feng. „The Origin of Landscape Painting and Its Evolution from the Perspective of ‚Sketching from Life‘“. *Twenty-First Century*, Nr. 134 (Dezember 2012), 103.

¹⁷¹ Fischer 2018: 155.

¹⁷² Ji 2012: 104.

Landschaftsmaler Jing Hao (855–915 n. Chr.) in seiner Abhandlung *Anmerkungen zur Pinselführung* in einem imaginären Dialog zwischen sich und einem weisen alten Mann aus den Bergen der Frage zu, was Malerei sei:

Ich sagte, „Malerei ist dekorative Schönheit. Wichtig ist die formale Ähnlichkeit [...]“. Der alte Mann antwortete, „Nicht so. Malen ist Abbilden. Nachdem man die Erscheinung der Sache untersucht hat, ergreift man ihr wahres Wesen.“¹⁷³

曰：„畫者，華也。但貴似得真[...]“ 叟曰：„不然。畫者，畫也。度物像而取其真。‘

Dieser Dialog spiegelt die neokonfuzianischen Theorien über die Untersuchung der „Prinzipien“ und der „Natur“ der Dinge aus der späten Tang-Zeit wider. Der Maler malt die Landschaft nicht als ein Fremder, sondern als jemand, der sich mit der Landschaft identifiziert und in ihr lebt und webt.¹⁷⁴ Er nimmt in diesem Sinne die Position eines geistigen, nicht körperlich sehenden Auges ein. Da die Landschaftsmalerei die Funktion einer tiefen kulturellen Identität hat, ist die Interpretation der Landschaftsmalerei weitgehend auf die literarischen Quellen angewiesen. Der Sinn der Landschaftsdarstellung verweist auf ihre Natur des Pluralismus, welche nicht nur mit Taoismus und Konfuzianismus als die Wurzel der chinesischen Kunst und Kultur zusammenhängt, sondern auch mit dem später eingeführten Buddhismus. Zusammen prägen die drei Glaubensrichtungen die Seele des Landes und seiner Bewohner bis in die Moderne.

Obwohl Religionen den Grundstein für die Philosophie der „Berge und Gewässer“ (*shanshui* 山水), Landschaft im europäischen Sinne, gebildet haben, beschränkt sich die Landschaftsdarstellung nicht nur auf religiöse Orte. Wie beschrieben, sind diese auch im Kaiserpalast oder im Wohnraum der Literatenbeamten (*shidafu* 士大夫) zu finden.¹⁷⁵ Die Landschaftsdarstellungen

¹⁷³ Jing, Hao 荆浩. „Bifa ji 筆法記 [Anmerkungen zur Pinselführung]“. Zugegriffen 28. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=990949>.

¹⁷⁴ Fischer 2018: 96.

¹⁷⁵ *Shidafu* ist ein Sammelbegriff für die Gelehrten und Beamten im alten China. Diese Gruppe kann auch als Literaten oder Ehrenmänner bezeichnet werden. Sie sind sowohl direkte Teilnehmer an der nationalen Politik als

waren während der Tang-Zeit an vielen Orten zu finden. Was waren die Aufgaben der Landschaftsdarstellung dieser Zeit? Für Literaten im alten China spielte *shanshui* eine tiefe soziale, kulturelle und politische Rolle, da die Welt der *shanshui* erst als Gegenüberstellung zur Profanwelt auftauchte. Der Soziologe Fei Xiaotong schrieb, dass nach der Han-Dynastie (202 v. Chr.–220 n. Chr.) „eine zusätzliche Zuflucht für die Flucht aus der Autorität“ (*Taobi quanli de yuansou* 逃避权力的渊薮) erschaffen wurde. Er wies darauf hin, dass die Literaten nach der Han-Dynastie das „negative“ soziale Bewusstsein schufen, um einen Ort für die Flucht aus dem politischen Leben zu finden. Einerseits dienten die Literaten dem Kaiser, andererseits sagten sie ihm deutlich, dass sie den kaiserlichen Thron nie begehrt hätten und ihr Ideal „die Rückkehr in ihre Heimatstadt“ sei.¹⁷⁶ Tatsächlich zeigt sich hierin der innere Kampf der Literaten, die nicht vollständig in das politische System integriert werden konnten und die sich zum Ausgleich selbst eine idealisierte Welt konstruieren mussten. In dem Sinne sprach Konfuzius:

Man wird weder in gefährdete Länder gehen, noch in chaotischen Ländern wohnen. Wenn ein Land gut regiert wird, wird man erscheinen. Wenn ein Land schlecht regiert wird, wird man sich verstecken.

危邦不入，亂邦不居，天下有道則現，無道則隱。¹⁷⁷

Konfuzius betonte seine Meinung zum wiederholten Male:

Wenn in seinem Land eine gute Regierung herrscht, ist er [der Literat] im Amt zu finden. Wenn eine schlechte Regierung herrscht, kann er sein Wissen aufrollen und es in seiner Brust [in Abgeschiedenheit] behalten.

邦有道，則仕，邦無道，則可捲而懷之。¹⁷⁸

auch Schöpfer von Kunst und Kultur. Die Schicht der Literaten trug zur Blüte der Malerei, der Kalligraphie, der Musik und der Literatur bei.

¹⁷⁶ Für einen Überblick über die Beziehungsstruktur zwischen Kaiser und Beamten siehe Liang, Yongjia. „Renouncer (yin) in Ideology: A Footnote to China’s Gentry“. *Sociological Studies* 23, Nr. 5 (September 2008), 43–56.

¹⁷⁷ Konfuzius. „Lunyu Taibo 論語-泰伯“. Zugegriffen 30. April 2020. <http://ctext.org/analects/tai-bo/zh>.

¹⁷⁸ Konfuzius. „Lunyu Weilinggong 論語 - 衛靈公“. Zugegriffen 28. Mai 2020. <http://ctext.org/analects/wei-ling-gong/zh>.

Dadurch befinden sich die Literaten in zwei unterschiedlichen Parallelwelten. Wenn das Land gut geordnet ist, sollen sie ein Amt übernehmen, um ihren Beitrag zum Land zu leisten. Wenn das Land schlecht regiert wird, sollen sie in die *shanshui* Welt gehen. Die Existenz der *shanshui* Welt ermöglicht es den Literaten, sowohl als Beamte in die reale Welt einzutreten als auch als Einsiedler den irdischen Sorgen zu entgehen.

Daher ist die Mentalität zur Abgeschiedenheit der Literatenbeamten und die Beliebtheit der Landschaftsmalerei ein soziokulturelles Phänomen, das Aufmerksamkeit verdient. Über *yinyi* 隱逸 oder die Abkehr von der Welt wird von vielen Staatsmännern, die in Ungnade gefallen waren oder durch den Sturz der Dynastie aus ihrem Amt verstoßen wurden, berichtet. Darunter wurde eine Art Eremitenleben in aufmunternder Einsamkeit verstanden. So war die Tradition und das Ideal einer sehnsüchtigen Hingabe an die Natur im ganzen chinesischen Volk lebendig, die das Gefühl für die Landschaft sinnreich, stark und schöpferisch machte.¹⁷⁹ Während der Tang-Dynastie wurde die Abgeschiedenheit zu einer Modeerscheinung. *Yinyi* ist in der Tang-Zeit bei Weitem nicht nur auf die wahre Abgeschiedenheit in den Bergen und Wäldern zu beschränken. Beispielsweise galten „Lernen und Studium fortsetzen“ (*dushu xiuye* 讀書修業) und „Amt verlassen und auf Berufung warten“ (*baren daixuan* 罷任待選) ebenfalls als Abkehr von der Welt.¹⁸⁰ Die Abkehr von der Welt dieser Zeit lässt sich mit dem Ausdruck „Arbeitssuche mit Abgeschiedenheit“ zusammenfassen, denn die Literaten, ob sie selbst praktizierten oder danach strebten, waren alle ideologisch auf die Welt der *shanshui* ausgerichtet.¹⁸¹ Der größte Wunsch des großen Tang-Dichters Li Bai (701–762 n. Chr.) war es, erfolgreich zu sein und sich zur Ruhe zu setzen. Die Voraussetzung für den Rückzug war jedoch Ruhm und Erfolg. Um eine Karriere

¹⁷⁹ Fischer 2018: 29.

¹⁸⁰ Ein lokaler Beamte musste nach jeder Amtsphase zurücktreten, wenn diese beendet war, was zu seiner Abkehr von der Welt führte. War eine Person nicht in der Lage, ihren Nachfolger zu berufen, konnte sie sogar „gezwungen“ werden, länger in der Abgeschiedenheit zu bleiben. Jedoch hat der Wissenschaftler Zha Zhengxian lediglich darauf hingewiesen, dass das „Warten auf Berufung“ jener Zeit als „Abkehr von der Welt“ verstanden wurde. Siehe Zha, Zhengxian 查正賢. „Lun zhiju yu Tangdai yinyi fengshang de guanxi 論制舉與唐代隱逸風尚的關係“. *Literary Heritage*, Nr. 5 (Mai 2009), 16–17.。

¹⁸¹ Li, Hongxia 李紅霞. „Tangdai yinyi fengshang yu shige yanjiu 唐代隱逸風尚與詩歌研究“. Dissertation, Shaanxi Normal University, 2004, 41.

aufzubauen, war ein Weg, ein guter sozialer Hintergrund und Unterstützung notwendig. Li Bai hatte dafür nur Verachtung übrig. Somit entschied er sich für ein zurückgezogenes Leben auf dem Zhongnan-Berg. Sein Ziel war es, erst einmal Prestige zu erwerben und auf die Anwerbung des Kaisers zu warten.¹⁸² Daraus wird deutlich, dass der Berg oft mit dem zurückgezogenen Gelehrten in enger Verbindung stand. Während der Tang-Dynastie versammelten sich die Einsiedler vor allem im Umkreis der beiden Hauptstädte, wobei der Zhongnan-Berg in der Nähe der Stadt Chang'an und der Song-Berg in der Nähe der Stadt Luoyang die bemerkenswertesten Beispiele sind.¹⁸³ Jene Zeit war voller Literatenbeamten, die sowohl im Kaiserpalast als auch im Wald lebten. Die berühmten Berge wurden oft zu ihrem bevorzugten Ort der Abgeschiedenheit.¹⁸⁴

Die Verehrung der Welt der *shanshui* zur Tang-Zeit war sogar in den Privathäusern spürbar. In *Protokolle der berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie* gibt es zwei Einträge, wonach im Haus des Beamten Yu Zhun 庾準 (732–782 n. Chr.) der bekannte Maler Wang Wei (699–759 n. Chr.) eine Landschaftsmalerei an der Wand dargestellt hat und im Haus des Malers Wang Zai „eine Zypresse und eine Kiefer neben dem Fluss“ auf der „Malrolle“ (*huazhang* 畫幛) abgebildet wurden.¹⁸⁵ Wang Wei und Yu Zhun waren beide hochrangige Beamte am Hof. Wegen ihres Kontakts am Hof malte Wang Wei auf einer Wand im Haus von Yu Zhun eine Landschaft, was als freundliche Geste zwischen Beamten galt. Obwohl die Beamten in hohen Positionen waren, strebten sie im Herzen nach Abgeschiedenheit. Deshalb wird diese Mentalität als „amtliche Abgeschiedenheit“ (*liyin* 吏隱) bezeichnet. Ähnlich wie bei Han Xiu handelt es sich bei allen um hochrangige Beamte in ähnlichem Alter. Es

¹⁸² Gao, Tiancheng. „Research on the Seclusion Culture and the Aesthetic Culture Mentality among Chinese Literati – A Case Study of Seclusion Culture in Chang'an in the Tang Dynasty“. *Tangdu Journal* 34, Nr. 4 (Juli 2018), 6.

¹⁸³ Gao 2018: 7.

¹⁸⁴ Guo 2017: 104.

¹⁸⁵ Der Originaltext lautet „故庾右丞宅有（王維）壁畫山水兼題記，亦當時之妙... 景玄曾於故席夔舍人廳見（王宰）圖障：臨江雙樹，壹松壹柏。„ Siehe Zhu, Jingxuan. „Tangchao minghua lu 唐朝名畫錄 [Protokolle der Berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie]“. Zugegriffen 3. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=725144>.

scheint, dass die Mentalität zur Abgeschlossenheit der hohen Beamten in der Tang-Dynastie keineswegs ein isoliertes Phänomen war. Für die damaligen Literaten vertrat Landschaftsmalerei die visuell unterhaltsame Schilderung der Ideale. Die Landschaftsmalerei aus dem Grab Han Xiu hat diese Mentalität der Literatenbeamten in die postmortale Welt überführt. Nach dem Totenritual für die Seelenreise „Tote wie Lebende behandeln“ (*shisi ru shisheng* 事死如事生) spielt die Landschaftsmalerei nicht nur in der Welt der Lebenden eine wichtige Rolle, sondern dient auch dazu, die imaginäre Welt nach dem Tod zu konstruieren. Daraus ist ersichtlich, dass die Landschaftsmalerei in der Tang-Zeit in verschiedenen Kontexten mit unterschiedlichen Funktionen auftrat und verschiedene Orte, wie buddhistische Tempel und Grotten, Privathäuser, Kaiserpaläste und Gräber von hochrangigen Beamten, besetzt hat. Dies zeigt, dass die Landschaftsmalerei, die in der chinesischen Kultur tief verwurzelt ist, über eine große kulturelle Toleranz verfügte und in allen Lebensbereichen populär war.

6.3 Panorama der Tang-Kultur

Während der Tang-Dynastie erreichte das Reich in Bezug auf das politische und kulturelle System seinen Höhepunkt. Gut bewaffnet, erstreckte es sich im Osten bis Korea, im Süden bis Vietnam und im Westen über Zentralasien bis nach Südsibirien. Die Hauptstadt Chang'an kann als das Zentrum des Welthandels und der Weltkultur angesehen werden.¹⁸⁶ Weiterhin war das Reich der Tang ein Weltreich und stand dem Buddhismus, dem Islam, dem Christentum und den mannigfachen westlichen Anregungen offen gegenüber, denn die Seidenstraße erleichterte den Zustrom von Ausländern aus Zentral- und Westasien nach Tang-China.¹⁸⁷ Während Perser, Sogdien, Türken und andere Händler ihren Weg nach Chang'an und anderswo in China fanden, schlossen sich Koreaner und Japaner ihnen an und machten sich

¹⁸⁶ Fong, Wen C. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992, 10.

¹⁸⁷ Fischer 2018: 44.

zugleich auf die Suche nach neuem Wissen.¹⁸⁸ Hinsichtlich der buddhistischen Kunst etablierte sich Tang nach dem 7. Jahrhundert als Vorbild in ganz Ostasien, wobei die abgerundeten, fast üppigen körperlichen Formen und Gesichtsformen in der bildlichen Darstellung und Plastikunst dieser Zeit zum Maßstab der Schönheit wurden.¹⁸⁹

Die Tang-Kultur kam in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts zu ihrer vollen Blüte, insbesondere während der glanzvollen Herrschaft des Kaisers Xuanzong, an dessen Hof alle Pracht und Feinheiten des Lebens zu finden waren.¹⁹⁰ Der Kontakt mit anderen Ländern und Kulturen war ein wichtiges Element in der Dynamik der mittleren Periode, in die das Grab von Han Xiu einen Einblick gewährt. Besonders in der „Musik und Tanz“-Szene (Abb. 12), die sich auf der Ostwand der Grabkammer befindet, spiegeln viele Elemente die Dynamik der Tang-Kultur wider. Insgesamt sind 14 Männer und Frauen auf dem Bild dargestellt, wobei alle Frauen als Han-Chinesinnen und alle Männer als Ausländer abgebildet sind. In der Mitte des Bildes sind ein Tänzer und eine Tänzerin zu sehen, die gegeneinander unter einer Kochbananenpflanze den „Sogdischen Wirbel“-Tanz (*huxuanwu* 胡旋舞) vorführen. Der Sinologe Edward Hetsel Schafer wies darauf hin, dass die bildlichen Darstellungen der Kochbananenpflanze und des Roten Vogels auf die tropische südostasiatische Kultur (Nam-Viet) verweisen.¹⁹¹ Neben anderem stammen viele Elemente in diesem Bild ursprünglich aus ausländischen Regionen. Das Perlendekormuster auf den Teppichen lässt sich auf das Originalmuster in der persischen und sogdischen Kultur in der Region des heutigen Iran zurückführen. Der „Sogdische Wirbel“ war ein in China als exotisch empfundener und bald beliebter

¹⁸⁸ Ebrey, Patricia Buckley, und Shih-shan Susan Huang, Hrsg. *Visual and Material Cultures in Middle Period China*. Leiden: Brill, 2017, 4.

¹⁸⁹ Tang hatte das mächtigste Reich im Osten, daher war es natürlich, dass die sinisierte Version der indischen buddhistischen Kunst zum Modell in Ostasien werden sollte. Wie der Buddhismus als Mittel zur Verbreitung von Ideen und künstlerischem Ausdruck diente, siehe Harrell, Mark. „Sokkuram: Buddhist Monument and Political Statement in Korea“. *World Archaeology* 27, Nr. 2 (Oktober 1995): 321–323.

¹⁹⁰ Sullivan, Michael. *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*. Oxford: Oxford University Press, 1979, 40.

¹⁹¹ Zur Interpretation der Kochbanane im linguistischen und literarischen Sinne siehe Schafer, Edward H. *The Vermilion Bird: Tang Images of the South*. Michigan: Floating World, 2008, 186–188. Zur Interpretation des Roten Vogels siehe Schafer 2008: 261–265.

Tanz, der auch von Mittelasien aufgeführt wurde.¹⁹² Elemente aus verschiedenen Regionen verleihen der Grabkammer von Han Xiu eine exotische Atmosphäre, die zu jener Zeit in Chang'an sehr populär war. Somit findet sich eine Art multikulturelle Mischung im Grab von Han Xiu, welche eine Seite der Tang-Kultur anschaulich vermittelt.

Zhou Xiaolu spekuliert darüber, ob die Darstellungen im Grab von Han Xiu seine tatsächlichen Lebensbedingungen widerspiegeln.¹⁹³ Da in Hinblick auf die Themen der Wandmalereien in der Grabkammer sich ein Gefühl der Dissonanz ausdrückt, das nicht mit dem strengen Konzeptionssystem zusammenpasst, ist diese Annahme unwahrscheinlich. Die Landschaftsmalerei auf der Nordwand kann mit den buddhistischen Absichten der Grabbesitzer in Verbindung gebracht werden. Jedoch sind die von einem angedeuteten Stellschirm umrahmten Malereien in vielen Gräbern üblich, wobei die dargestellten Inhalte auf dem angedeuteten Stellschirm variieren können. Die Landschaftsmalerei mit gemaltem Rahmen auf der Nordwand wurde durch Kraniche im Grab von Li Daojian und Bedienstete im Grab von Su Sixu ersetzt. In anderen Gräber stellen die sechsteiligen Wandmalereien auf der Westwand nicht unbedingt die Landschaftsdarstellung dar.¹⁹⁴ Ferner taucht das Motiv „Erhabene Literaten“, das von der Süd-Dynastie überliefert wurde, auch in anderen Gräbern auf.¹⁹⁵ Die Figuren auf der Westwand der Grabkammer tragen alle Hibiskuskrone, die denen der taoistischen Statue aus der Shaanxi- und Sichuan-Provinz der Tang-Zeit ähneln. Daher können die „Erhabenen Literaten“ hier als taoistische Figuren gedeutet werden.¹⁹⁶ Die breiten Ärmel und Bänder stimmen mit der Darstellung der alten Weisen aus der Jin-Dynastie (265–420 n. Chr.) überein, was zeigt, dass sie keine realistischen Figuren der Tang-Dynastie waren. Daher ist festzustellen, dass Han Xiu

¹⁹² Stark, Sören. *Transoxanien nach dem Tang Huiyao des Wang Pu*. Norderstedt: Books on Demand, 2009, 42.

¹⁹³ Yang 2014: 112-113.

¹⁹⁴ Zheng, Yan 鄭巖. „Lun Tang Han Xiu mu bihua yuewutu de yuyan yu yixiang 論唐韓休墓壁畫樂舞圖的語言與意象“. *古代墓葬美術研究*, Nr. 00 (2017), 225.

¹⁹⁵ Yang 2014: 108.

¹⁹⁶ Yang 2014: 111.

sich mit den Werten der alten Weisen identifiziert und nach einem Leben in Abgeschiedenheit gestrebt haben muss.¹⁹⁷ Li Xingming ordnete die kosmischen Bilder in den Gräbern aus der Tang-Zeit umfassend und meint, dass die Sternbilder antike mathematische Ideen und populäre taoistische Ideen spiegelten.¹⁹⁸ Cheng Xu erwähnte, dass sich die „Musik und Tanz“-Szene auch in anderen Gräbern aus der Tang-Zeit fänden. Allerdings steht sie im Widerspruch zum aufrichtigen Charakter und dem sparsamen Lebensstil von Han Xiu, die in historischen Quellen dokumentiert wurden.¹⁹⁹ Die Darstellungen der glückverheißenden mythologischen Tiere lässt sich auf das Vier-Gottheit-Konzept zurückführen, welches als Teil des Bestattungssystems bereits aus der Han-Zeit überliefert ist.²⁰⁰

Daraus lässt sich folgern, dass dieser Bestattungsstil im Grab von Han Xiu eine gewisse Verschmelzung der Konzeptionen in der Tang-Dynastie widerspiegelt. Religiöse und säkulare Motive sind im Grab miteinander vermischt angeordnet, was zeigt, dass das Reich nicht nur vom Buddhismus, sondern auch von einst populären ausländischen Musikinstrumenten und Tänzen beeinflusst war. Zugleich war die Kraft des Taoismus in der Gesellschaft immer noch präsent. Die Wandmalereien im Grab von Han Xiu deuten auf die Symbolik im Bestattungssystems, die religiöse Beeinflussung und die populären Themen aus dem säkularen Leben hin. Zu dieser Zeit richteten gebildete Chinesen ihr soziales Verhalten nach den Lehren des Konfuzius. Ihre Stellung in der Natur erklärte ihnen der Daoismus und die spirituelle Kultivierung des Geistes oblag Buddha. Unter der Religionspolitik des Tang-Kaisers Xuanzong mit der „Integration der drei Religionen“ wurden diese drei Philosophien und Religionen staatlich gefördert. Die Gestaltung des Grabs spiegelt eine aufgeklärte,

¹⁹⁷ Yang 2014: 108.

¹⁹⁸ Für eine genauere Untersuchung der Sternbilder im Grab der Tang-Zeit siehe Li 2005: 171–227.

¹⁹⁹ Cheng, Xu 程旭. „Yuewutu shuxing ji xiangguan wenti yanjiu 樂舞圖屬性及其相關問題研究“. *Wenbo* 文博, Nr. 6 (2015): 21–25.

²⁰⁰ Das Vier-Gottheit-Konzept bezieht sich auf vier mythologische Tiere, die in der chinesischen Kosmologie als Wächter der vier Himmelsrichtungen und vier Jahreszeiten betrachtet werden. Dies sind der Blaue Drache des Ostens und des Frühlings, der Rote Vogel des Südens und des Sommers, der Weiße Tiger des Westens und des Herbstes sowie die Schwarze Schildkröte des Nordens und des Winters, siehe Hansford, S. Howard. *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*. London: China Society, 1961, 18–19.

liberale Gesellschaft wider, die als Miniatur die Kultur der Tang-Dynastie verkörpert.

7. Fazit

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, die Entstehung der Landschaftsmalerei aus dem Grab Han Xiu zu rekonstruieren. Hierfür wurden umfangreiche Literaturrecherchen, sowie typologische und ikonographische Analysen über Landschaftsdarstellung im Grabkult durchgeführt. Die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu ist ein bedeutendes Beispiel für die Ausgereiftheit der Landschaftsmalerei. Gemäß des Kunsthistorikers Shi Shouqian „erscheint die chinesische Landschaftsmalerei mit einem eigenständigen Stil erst in der Song-Dynastie“.²⁰¹ Jedoch widerlegt die Entdeckung dieser Landschaftsmalerei seine These. Ikonographisch setzen sich mehrere Landschaftsmotive, wie Bäume, Steine, Wasser, Sonne und gegenüberstehende Pavillons, in einer beliebten Komposition jener Zeit zusammen, um mehrere Raumebenen zu zeigen, obwohl noch technische Mängel erkennbar sind. Es ist ein Bild, das nicht mehr von der Figurenmalerei oder der religiösen Kunst abhängig ist. Dieses Werk weist bereits darauf hin, dass die einzelnen Landschaftsdarstellungen zur eigenständigen Landschaftsmalerei in dem Werk führen. Mit großer Sicherheit darf davon ausgegangen werden, dass sich bereits während der Tang-Zeit die Landschaftsmalerei etabliert hatte und stetig an Bedeutung gewann. Die Landschaftsmalerei entwickelte sich stetig und bildete sich schließlich zur Hauptrichtung der chinesischen Malerei heraus.

Ein angedeuteter Stellschirm als Bilderrahmen bereichert das Wissen über die Anordnung der Wandmalereien im Grabkult jener Zeit. In einem Grab mit einer einzigen Grabkammer befindet sich der Sargsockel in der Regel vor einem angedeuteten sechsteiligen Stellschirm. Gegenüber wird die „Musik und Tanz“-Szene auf der Ostwand dargestellt. Im östlichen Teil der Nordwand ist oft ein Bild im

²⁰¹ Shi, Shouqian 石守謙. *The Moving Peach Blossom Land: Landscape Painting in the East Asia World*. Beijing: Joint Publishing Company 生活, 讀書, 新知三聯書店, 2015, 40.

einteiligen Stellschirm zu sehen. Zugleich sind verschiedene Tiere als Malmotive auf der Nordwand und Südwand abgebildet. Der Stellschirm als Möbelstück wurde vom privaten Zimmer im irdischen Leben zum angedeuteten Stellschirm im Grabkult für das Jenseits verlegt und wiederholte Male dargestellt. Durch die Anbringung der gemalten Bildrahmen in Anlehnung an die Rahmen des Stellschirms werden die visuellen und konzeptionellen Räume im Grab erweitert.

Ein Schwerpunkt der Untersuchungen zu dem Werk lagen auf der gegenseitigen Interaktion zwischen früher Landschaftsmalerei und Buddhismus, da die Grabbesitzer nachweislich buddhistisch waren. Besondere Aufmerksamkeit gilt hier den Verbindungen des Werks zu den Wandmalereien aus den Mogao-Grotten. Der Vergleich mit ähnlichen Beispielen aus den Mogao-Grotten hat zu dem Schluss verleitet, dass der Ursprung, die Entfaltung und die Verbreitung der Landschaftsmalerei auf eine enge Verknüpfung mit dem Buddhismus hinweist, obwohl der Taoismus und der Konfuzianismus die psychische Grundlage der chinesischen Bevölkerung bilden. Ursprünglich kombinierte Zong Bing die chinesische Landschaftsmalerei mit der Ideologie des Buddhismus, so dass unzählige Menschen durch die Landschaftsmalerei im Geiste auf „imaginärer Reise“ wandern konnten. Anhand der Bildkomposition mit Bezug auf „Meditation an die Sonne“ lässt sich feststellen, dass die Landschaftsmalerei aus dem Grab von Han Xiu einen Sonnenuntergang darstellt und frühe Landschaftsmalerei spirituellen Zwecken der während der Mönchspraxis diene. Durch die Platzierung der Landschaftsmalerei im Grab von Han Xiu, welche frontal auf den Korridor und diagonal auf den Sargsockel zeigt, wird nicht nur der rituelle Höhepunkt für die Seelenreise erreicht, sondern auch das räumliche Verhältnis zwischen den Bestatteten und der Landschaftsmalerei klargelegt. Diese dynamische Interaktion zwischen Landschaftsmalerei und Buddhismus in der anfänglichen Phase weist auf ein komplementäres Verhältnis hin. Hinsichtlich beliebter Kompositionsmuster liegt der Prototyp höchstwahrscheinlich in der buddhistischen Kunst. Um die Frage zu beantworten, ob diese Muster zuerst in Dunhuang auftauchten und sich weiter nach Chang'an und Japan verbreiteten und

entwickelten, sind weitere Funde und Forschungen notwendig.

Wenngleich die im Grab von Han Xiu Bestatteten dem Buddhismus anhängen, ist es schwer zu sagen, ob die dargestellten Bilder im Grab tatsächlich mit den Bestatteten selbst etwas zu tun haben, da die Anordnung der Wandmalereien kein strenges Konzeptionssystem zeigt. Die Mischung der Ideologie aus Buddhismus, Taoismus und Profanleben in den Wandmalereien des Grabs ermöglichte eine Nachzeichnung einer ebenso vielfältigen Tang-Kultur, in welcher der kulturelle Austausch und die Integration der Religionen üblich waren.

Literaturverzeichnis

- Acker, William Reynolds Beal. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E. J. Brill, 1954.
- Akiyama, Terukazu. „The Door Paintings in the phoenix Hall of the Byōdōin as Yamatoe“. *Artibus Asiae* 53, Nr. 1/2 (1993): 144–67.
- Auboyer, Jeannine. *Handbuch der Formen- und Stilkunde: Asien*. Stuttgart: Kohlhammer, 1984.
- Bush, Susan. „Tsung Ping's Essay on Painting Landscape and the ‚Landscape Buddhism‘ of Mount Lu“. In *Theories of the Arts in China*, 132–64. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.
- Cahill, James. „The Six Laws and How to Read Them“. *Ars Orientalis* 4 (1961): 372–81.
- CCTV Wissenschaft und Bildung. 《中華揭秘》古墓丹青保護記（上）考古人員能否順利揭取壁畫？ [„Das Geheimnis Chinas aufdecken“. Können die Archäologen die Wandgemälde reibungslos aufdecken?], 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=yTfCNx8oAfM&t=1745s>.
- Cheng, Xu 程旭. „Yuewutu shuxing ji xiangguan wenti yanjiu 樂舞圖屬性及其相關問題研究“. *Wenbo* 文博, Nr. 6 (2015): 21–25.
- Chen, Chuanxi 陳傳席. *Zhongguo shanshuihua shi* 中國山水畫史. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 2001.
- „Dao_Key Concepts in Chinese Thought and Culture“. Zugegriffen 22. April 2020. https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2127.
- Duan, Wenjie 段文傑. *Zhongguo Dunhuang bihua quanji: Dunhuang Shengtang* 中國敦煌壁畫全集：敦煌盛唐. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 1989.
- . *Zhongguo Dunhuang bihua quanji: Dunhuang Zhongtang* 中國敦煌壁畫全集：敦煌中唐. Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 2006.
- Eberhard, Wolfram. *Lektion Chinesischer Symbole: Geheime Sinnbilde in Kunst und Literatur, Leben und Denken der Chinesen*. Köln: Diederichs, 1983.
- Ebrey, Patricia Buckley, und Shih-shan Susan Huang, Hrsg. *Visual and Material Cultures in Middle Period China*. Leiden: Brill, 2017.
- Fischer, Otto. *Chinesische Landschaftsmalerei*. Dresden: Fachbuchverlag-Dresden, 2018.
- Fong, Wen C. *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1992.
- . *Images of the Mind*. Princeton, NJ: The Art Museum, Princeton University, 1984.
- . „Toward a Structural Analysis of Chinese Landscape Painting“. *Art Journal* 28, Nr.

- 4 (1969): 388–97.
- Gao, Tiancheng. „Research on the Seclusion Culture and the Aesthetic Culture Mentality among Chinese Literati—A Case Study of Seclusion Culture in Chang’an in the Tang Dynasty“. *Tangdu Journal* 34, Nr. 4 (Juli 2018): 5–9.
- Ge, Chengyong 葛承雍. „Chuxiao richu: Tangdai shanshuihua de jiaodian jiyi 初曉日出：唐代山水畫的焦點記憶“. *Art Research* 美術研究, Juni 2015, 22–30.
- Grotenhuis, Elizabeth Ten. *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1999.
- Guan, Youhui 關友惠. *Zhongguo Dunhuang bihua quanji: Dunhuang Wantang* 中國敦煌壁畫全集：敦煌晚唐. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 2001.
- Guo, Hongtao 郭洪濤. „Tang Gongling Aihuanghou mu bufen chutu wenwu 唐恭陵哀皇後墓部分出土文物(Some Artifacts Unearthed from Empress Ai’s Tomb of Tang Dynasty)“. *Archaeology and Cultural Relics* 考古與文物, Nr. 4 (2002): 9–18.
- Guo, Meiling 郭美玲. „Tang mu bihua shanshui tici yuanliu-jianlun Han Xiu mu shanshuitu buju jiqi yiyi 唐墓壁畫山水題材源流——兼論韓休墓“山水圖”布局及其意義(The Source and Course of The Wall Landscape Painting in the Tang Tomb Chambers: also on The Composition and Meaning of The Wall Landscape in Han Xiu’s Tomb)“. *Palace Museum Journal* 194, Nr. 6 (2017): 94–106.
- Hansford, S. Howard. *A Glossary of Chinese Art and Archaeology*. London: China Society, 1961.
- Harrell, Mark. „Sokkuram: Buddhist Monument and Political Statement in Korea“. *World Archaeology* 27, Nr. 2 (Oktober 1995): 318–35.
- Harrison, Paul M. „Buddhanusmrti in the pratyutpanna-Buddha-sammukhavasthita-samadhi-sutra“. *Journal of Indian Philosophy* 6, Nr. 1 (1978): 35–57.
- Hebei Sheng Wenwu Yanjiusuo 河北省文物研究所. *Wudai Wang Chuzhi mu* 五代王處直墓[Das Grab von Wang Chuzhi]. Beijing: Wenwu Chubanshe 文物出版社, 1998.
- Hurvitz, Leon. „Tsong Ping’s Comments on Landscape Painting“. *Artibus Asiae* 32, Nr. 2/3 (1970): 146–56.
- „Illustrated Contemplation Sutra (9-15)“. Zugegriffen 21. Mai 2020. <http://web.mit.edu/stclair/www/horai/tai-9-15.htm>.
- Jan, Fontein, und Tung Wu. *Han and Tang Murals*. Boston: Museum of Fine Arts, o. J.
- Ji, Feng. „The Origin of Landscape Painting and Its Evolution from the Perspective of „Sketching from Life““. *Twenty-First Century*, Nr. 134 (Dezember 2012): 95–105.
- Jing, Zengli, und Xiaomeng Wang. „The Newly- Discovered Frescos from Tang Tomb in Fuping County, Shaanxi Province“. *Archaeology and Cultural Relics*, Nr. 4 (1997):

8–11.

Jing, Zengli 井增利, und Wang Xiaomeng 王小蒙. „Fuping xian xinfaxian de Tang mu bihua 富平縣新發現的唐墓壁畫(The Newly- Discovered Frescos from Tang Tomb in Fuping County, Shaanxi Province)“. *Archaeology and Cultural Relics* 考古與文物, Nr. 4 (1994): 8–11.

Jing, Hao 荆浩. „Bifa ji 筆法記[Anmerkungen zur Pinselführung]“. Zugegriffen 28. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=990949>.

„Key Concepts in Chinese Thought and Culture“. Zugegriffen 9. Juni 2020. https://www.chinesethought.cn/EN/shuyu_show.aspx?shuyu_id=2127.

Konfuzius. „Lunyu Taibo 論語 - 泰伯“. Zugegriffen 30. April 2020. <http://ctext.org/analects/tai-bo/zh>.

———. „Lunyu Weilinggong 論語 - 衛靈公“. Zugegriffen 28. Mai 2020. <http://ctext.org/analects/wei-ling-gong/zh>.

———. „Lunyu Yongye 論語 - 雍也“. Zugegriffen 23. April 2020. <http://ctext.org/analects/yong-ye/zh>.

Laozi. „Daode jing 道德經“. Zugegriffen 23. April 2020. <http://ctext.org/dao-de-jing/zh>.

Ledderose, Lothar. „The Early Paradise: Religious Elements in Chinese Landscape Art“. In *Theories of the Arts in China*, 165–86. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

Lee, Sherman E. *Chinese Landscape Painting*. New York: Harper & Row, 1962.

Lee-Kalisch, Jeong-hee. „The Power of the Spiritual Voyage: The Wayu Concept, Appreciation and Enjoyment in Korean Visual Art“. In *Hangukhwa, Mindful Landscape*, 48–60. Daejeon Museum of Art, 2019.

Li, Xingming. *A Study of Tang Tomb Murals*. Xi'an: Shaanxi People's Fine Arts Publishing House, 2005.

Liang, Yongjia. „Renouncer (yin) in Ideology: A Footnote to China's Gentry“. *Sociological Studies* 23, Nr. 5 (September 2008): 43–56.

Lin, Zhenxiang. „“Change of Secularization, Order of Priority” ——An Interpretation to the Phenomenon of Lacking Yellow Color in the Decoration of Dazu Rock Carvings“. *Meishu Yanjiu* 美術研究, Nr. 4 (2018): 85–90.

Liu, Jie. „Paintings of Birds by Basins“. In *Visual and Material Cultures in Middle Period China*, 255–83. Leiden: Brill, 2017.

Liu, Xiaoda 劉曉達. „Cong zhichiqianli dao jia'anweigu-you tangdai hanxiumu shanshuitu tan jin,tang shanshuihua kongjian biaoqian zhi bianqian 從“咫尺千裏”到“夾岸為谷”——由唐代韓休墓山水圖談晉、唐山水畫空間表現之變遷“. *Art Observation* 美術觀察, Nr. 11 (2017): 105–10.

- Liu, Xu 劉昫. *Jiu Tang shu* 舊唐書[Altes Buch der Tang]. Bd. 98. Zhonghua Shuju 中華書局, 1975.
- Li, Hongxia 李紅霞. „Tangdai yinyi fengshang yu shige yanjiu 唐代隱逸風尚與詩歌研究“. Dissertation, Shaanxi Normal University, 2004.
- Li, Xingming 李星明. „Tangdai shanshuihua de xingzhuang: jiyu shanshiuhua shi he muzang chutu shanshui tuxiang de xin guan cha 唐代山水畫的形狀:基於山水畫詩和墓葬出土山水圖像的新觀察“. *Studies on Ancient Tomb Art* 古代墓葬美術研究, Nr. 00 (2017): 170–214.
- Lu, Shan 盧珊. „Shangshui zhi ting de yixiang goucheng 山水之亭的意象構成“. *The World of Chinese Painting & Calligraphy* 書畫世界, Nr. 07 (2017). <https://www.zz-news.com/com/shuhuashijie/news/itemid-880485.html>.
- Mühlhahn, Klaus. *Making China Modern: From the Great Qing to Xi Jinping*. Cambridge, Massachusetts ; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2019.
- Munakata, Kiyohiko. „Concepts of Lei and Kan-lei in Early Chinese Art Theory“. In *Theories of the Arts in China*, 105–31. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.
- Murase, Mieko. *Masterpieces of Japanese Screen Painting: The American Collections*. New York: Braziller, 1990.
- Musillo, Marco. *Tangible Whispers, Neglected Encounters: Histories of East-West Artistic Dialogues 14th-20th Century*. Mimesis International, 2018.
- Myers, John. *The Way of the Pipa: Structure and Imagery in Chinese Lute Music*. Kent: Kent State University Press, 1992.
- Rawson, Jessica. „Ornament as System: Chinese Bird-and-Flower Design“. *The Burlington Magazine* 148, Nr. 1239 (Juni 2006): 380–89.
- Schafer, Edward H. *The Vermilion Bird: Tang Images of the South*. Michigan: Floating World, 2008.
- Shaanxi Academy of Archaeology. „Tang Jiemin taizi mu fajue jianbao 唐節愍太子墓發掘簡報“. *Kaogu yu Wenwu* 考古與文物, Nr. 4 (2004): 13–25.
- Shaanxi Academy of Archaeology, Shaanxi History Museum, und Bureau of Tourism, Ethnic and Religious Affairs, Chang’an District, Xi’an City. „Xi’an guozhuang Tangdai Han Xiu mu fajue jianbao 西安郭莊唐代韓休墓發掘簡報(The Excavation of Han Xiu’s Tomb of the Tang Dynasty at Guozhuang in Xi’an City, Shaanxi)“. *Cultural Relics* 文物 2019, Nr. 1 (o. J.): 4–43.
- Shaanxi History Museum. *Tang Li Chongrun bihua* 唐李重潤壁畫. Beijing: 文物出版社, 1974.
- . *Tang Li Xian mu bihua* 唐李賢墓壁畫. Beijing: Wenwu Chubanshe 文物出版社,

1974.

Shaanxi History Museum 陝西省博物館. „Tang Yide taizi mu fajue jianbao 唐懿德太子墓發掘簡報“. *Cultural Relics* 文物, Nr. 7 (1972): 26–31.

———. „Tang Zhanghuai taizi mu fajue jianbao 唐章懷太子墓發掘簡報“. *Cultural Relics* 文物, Nr. 7 (1972): 13–19.

Shanxi Kaogusuo Tang mu gongzuozu 陝西考古所唐墓工作組. „Xi'an dongjiao Tang Su Sixu mu qingli jianbao 西安東郊唐蘇思勗墓清理簡報“. *Kaogu* 考古, Nr. 1 (1960): 30–36.

Shapiro, Meyer. „On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs“. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, Nr. 6:1 (1972): 9–19.

Shaw, Miranda. „Buddhist and Taoist Influences on Chinese Landscape Painting“. *Journal of the History of Ideas* 49, Nr. 2 (1988): 183–206.

Shen, Shudan 沈舒丹 und Li, Xiumin 李秀敏. „Weijin shifeng yu chuangta zhi yanbian 魏晉時風與床榻之演變“. *Yihai* 藝海, Mai 2010, 139–40.

Shen, Yue 沈約. „Song shu 宋書 [Buch von Song]“. Zugegriffen 9. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=890874&remap=gb>.

Shi, Weixiang 史葦湘. *Zhongguo Dunhuang bihua quanji: Dunhuang Shengtang* 中國敦煌壁畫全集:敦煌盛唐. Tianjin: Tianjin Renmin Meishu Chubanshe 天津人民美術出版社, 1989.

Shi, Shouqian 石守謙. *The Moving Peach Blossom Land: Landscape Painting in the East Asia World*. Beijing: Joint Publishing Company 生活, 讀書, 新知三聯書店, 2015.

Si, Maguang 司馬光. „Zizhi tongjian 資治通鑒-唐紀二十九“. Zugegriffen 27. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=393256#p133>.

Spielmann, Heiz, Hrsg. *Kunst an der Seidenstraße, Faszination Buddha*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

Stark, Sören. *Transoxanien nach dem Tang Huiyao des Wang Pu*. Norderstedt: Books on Demand, 2009.

Academic dictionaries and encyclopedias. „Stellschirm“. Zugegriffen 16. März 2020. <https://universal.lexikon.deacademic.com/305049/Stellschirm>.

Sullivan, Michael. *Symbols of Eternity: The Art of Landscape Painting in China*. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Sun, Danyan 孙丹妍. „Evolution of Early landscape Painting Technique, Reflected from Frescos of Tang Tombs“. *ShangHai WenBo* 上海文博, Nr. 1 (2015): 47–51.

Tharchin, Tenzin, und Elisabeth Lindmayer, übers. von. *Das Dreifache Sutra von der Weißen Lotosblume des Wunderbaren Dharma*. Österreich: HOLOS Verlag für

- Ganzheitlichkeit, 2008.
- Tian, Zibing 田自秉. *History of Chinese Decorative Designs*. Beijing: Higher Education Press, 2003.
- Wang, Dongsong. „A Study on Colors in Painting from Tang Dynasty“. Dissertation, The Chinese University of Hong Kong, 2011.
- Wang, Nan. „Circles, Squares, and the Place Where Buddha Lives“. *Architectural Journal*, Nr. 6 (2017): 29–36.
- Wang, Bomin 王伯敏. *Dunhuang bihua shanshui yanjiu* 敦煌壁畫山水研究. Hangzhou: Zhejiang Renmin Meishu Chubanshe 浙江人民美術出版社, 2000.
- Wang, Huidong 王惠東. „Tang Han Xiu mu bihua shanshuitu yu chongshen shanshui kongjian guannian-lun mushi kongjian fangwei yu shanshui goutu zhijian de guanxi 唐韓休墓壁畫山水圖與重深山水空間觀念——論墓室空間方位與山水構圖之間的關係“. *Journal of Ancient Books Collation and Studies*, Nr. 1 (Januar 2019): 73–77.
- Wang, Xizhi 王羲之. „Lanting ji xu 蘭亭集序 [Vorwort zur Zusammenkunft am Orchideenpavillon]“. Zugegriffen 2. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=795512>.
- Wang, Ying 王瑩 und Qin, Sujie 秦涑潔. „Weijin Nanbeichao shiqi de Fojiao shiku bihua dui zaoqi qinglv shanshuihua de yingxiang 魏晉南北朝時期的佛教石窟壁畫對早期青綠山水畫的影響“. *Arts Exploration* 29, Nr. 2 (April 2015): 14–16.
- Wu, Hung. „Muzang kaogu yu huihuashi yanjiu 墓葬考古與繪畫史研究“. *Studies on Ancient Tomb Art* 古代墓葬美術研究, Nr. 00 (2017): 1–26.
- Xiao, Bin 肖斌. „Qiantan Fojiao dui zaoqi shanshuihua de yingxiang 淺談佛教對早期山水畫的影響“. *Art Education Research* 美術教育研究, Nr. 23 (2013): 8–10.
- Xie, Lingyun 謝靈運. „Fo ying ming 佛影銘“. Zugegriffen 10. Juni 2020. http://www.donglin.org/wk/zhushu/zhu_01/fym.htm.
- Yang, Zhishui 揚之水. *Tang Song jiaju xunwei* 唐宋家具尋微. Hong Kong: Hong Kong Open Page Publishing Company Limited, 2015.
- . *Zhongzhao cailan gu mingwu xunwei* 終朝采藍: 古名物尋微. Beijing: SDX Joint Publishing Company, 2008.
- Yang, Qihuang 楊岐黃. „Tang Han Xiu mu chutu bihua xueshu yantaohui jiyao“ 唐韓休墓出土壁畫學術研討會”紀要“. *Archaeology and Cultural Relics* 考古與文物, Nr. 6 (2014): 107–17.
- Yee, Chiang. *Chinese Calligraphy: An Introduction to Its Beauty and Technique*. Cambridge, Massachusetts ; London, England: Harvard University Press, 2002.
- Yue, Tsang. „Das Echo der gelehrten Vergangenheit: Chinesische Landschaftsmalerei als Spiegel des Selbst“. Dissertation, Freie Universität Berlin, 2012.

- Zhang, Yanyuan 張彥遠. „Lidai minghuaji 歷代名畫記[Notizen über frühere berühmte Gemälde]“. Zugegriffen 12. Juni 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=214894>.
- Zha, Zhengxian 查正賢. „Lun zhiju yu Tangdai yinyi fengshang de guanxi 論制舉與唐代隱逸風尚的關係“. *Literary Heritage*, Nr. 5 (Mai 2009): 12–24.
- Zheng, Xuan 鄭玄, und Jia Gongyan 賈公彥. *Zhouli zhushu 周禮注疏*. Taipei: Wu-Nan Book Inc., 2001.
- Zheng, Yan 鄭巖. „Lun Tang Han Xiu mu bihua yuewutu de yuyan yu yixiang 論唐韓休墓壁畫樂舞圖的語言與意象“. *古代墓葬美術研究*, Nr. 00 (2017): 215–28.
- . „Tang Han Xiu mu bihua shanhuitu chuyi 唐韓休墓壁畫山水圖芻議“. *Palace Museum Journal*, Nr. 5 (2015): 87–109.
- Zhou, Tianyou 周天遊. *Yide Taizi bihua mu 懿德太子墓壁畫*. Beijing: Wenwu Chubanshe 文物出版社, 2002.
- Zhu, Jingxuan 朱景玄. „Tangchao minghua lu 唐朝名畫錄[Protokolle der Berühmten Gemälde aus der Tang-Dynastie]“. Zugegriffen 3. Mai 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=725144>.
- Zhu, Qingsheng 朱青生. „Muzang meishu yanjiu de jiegou yu wenti 墓葬美術研究的結構與問題“. *Studies on Ancient Tomb Art 古代墓葬美術研究*, Nr. 00 (2017): 27–33.
- Zong, Bing 宗炳. „Hua shanshui xu 畫山水序 [Einführung in das Malen der Landschaftsmalerei]“. Zugegriffen 23. April 2020. <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=722744>.
- . „Ming Fo lun 明佛論“. Zugegriffen 10. Juni 2020. http://www.donglin.org/wk/zhushu/zhu_01/mfl.htm.
- Zürcher, Erik. *The Buddhist Conquest of China: The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China*. Leiden: Brill, 2007.